

Nicola Gess

**Gewalt der Musik**

Literatur und Musikkritik um 1800

(c) rombach

**BERLINER KULTURWISSENSCHAFT**

herausgegeben von Hartmut Böhme,  
Christina von Braun und Thomas Macho

**Band 1**

(c) rombach

Nicola Gess

# Gewalt der Musik

Literatur und Musikkritik um 1800

(c) rombach

ROMBACH  VERLAG

Auf dem Umschlag: Jheronimus Bosch: Das ausgewogene Welt-Bild.  
Der »Garten der Lüste« (Ausschnitt)

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische  
Daten sind im Internet über <<http://dnb.ddb.de>> abrufbar.

© 2011. Rombach Verlag KG, Freiburg i.Br./Berlin  
2., verbesserte Auflage. Alle Rechte vorbehalten  
Lektorat: Dr. Edelgard Spaude  
Umschlag: typografik|design, Herbolzheim i.Br.  
Satz: typografik|design, Herbolzheim i.Br.  
Herstellung: Rombach Druck- und Verlagshaus GmbH & Co. KG,  
Freiburg im Breisgau  
Printed in Germany  
ISBN 978-3-7930-9641-2



# INHALT

Einleitung .....	9
I. Hintergrund und philosophischer Rahmen	
(a) Vorgeschichte .....	23
(b) Veränderungen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts .....	34
(c) Kant, das autonome Subjekt und die Sinnlichkeit .....	42
II. Hör-Lust oder Die musikalische Verführung	
1. Semiramides giftige Früchte. Wer fürchtet sich vor Rossini? .....	63
Die Hör-Lust und ihre Gefahren .....	65
Kant, das Angenehme und die Musik .....	68
Rossinis gefährliche Opern .....	75
Eine Sirene Rossinis: Henriette Sontag .....	92
Der Kritiker als Schriftsteller .....	104
2. »In den innersten Tiefen in Wollust aufgelöst« – Zur Hör-Lust bei Heinse, Jean Paul, Wackenroder und Eichendorff .....	111
Die Wollust des Hörers bei Heinse .....	112
Musik als Seelensprache und Körperfolter bei Jean Paul .....	121
Mütterliche Klänge bei Wackenroder und Eichendorff .....	132
Psychoanalytische Deutungen? .....	136
Gegenstrategien .....	144
Zusammenfassung .....	147

### III. Hör-Bilder oder In den Irrgärten der musikalischen Phantasie

1. Von C.Ph.E. Bachs Freien Fantasien zu Beethovens fantastischer Musik .....	151
Musik für die Einbildungskraft? .....	154
C.Ph.E. Bachs Freie Fantasien:	
Musik der Phantasie für die Phantasie? .....	160
Probleme mit Bachs Labyrinthen .....	164
Das »Gedankenspiel« des Hörers in Kants <i>Kritik der Urteilskraft</i> ..	173
Rettung durch Form? .....	182
Die Rezeption von Beethovens »fantastischen« Musikstücken ...	187
2. Die »Gewalt d[er] Töne« in Eichendorffs <i>Das Marmorbild</i> .....	210
Der Ursprung der Bilder aus der Musik .....	211
(a) Der Spielmann »Frühling« .....	212
(b) Der Sänger Fortunato .....	213
(c) Der Sänger Florio .....	215
(d) Die Musikerin Venus .....	217
»Musik« im <i>Marmorbild</i> .....	219
Arabeske Hör-Bilder .....	222
Eichendorffs Sprache und die Musik – ein zwielichtiger Sänger? ..	228
Zusammenfassung .....	237

### IV. Hör-Schmerzen oder Das Erhabene der Musik

1. Von Burke zu Schiller zum »Ärgernis« Spontini .....	243
Das Erhabene und die Musik bei Longinus und Burke .....	247
Die vorkantische Tradition in der Musikästhetik um 1800 .....	253
Das Erhabene bei Kant und Schiller .....	261
Die nachkantische Tradition in der Musikästhetik um 1800 .....	268
Die deutsche Spontinirezeption von 1815 bis 1830 .....	277
Spontinis Oper <i>Olimpia</i> .....	283

2. Das Gewaltsame im Gewaltigen. Von trügerischen Puppen, erschütterten Hörern und erhabenen Rätseln bei Hoffmann und Kleist .....	313
E.T.A. Hoffmann und das Erhabene der Musik .....	313
Erschütternde Dichtung .....	334
Kleist und das Erhabene der Musik .....	341
Zusammenfassung .....	354
Ausblick .....	357
Bibliographie .....	365

(c) rombach

(c) rombach

## Einleitung

»[E]s könne wohl die Gewalt der Töne gewesen sein, die, an jenem schauerlichen Tage, das Gemüt ihrer armen Söhne zerstört und verwirrt habe.«<sup>1</sup> Dieser Vermutung verdankt Heinrich von Kleists Cäcilien-Erzählung die zweite Hälfte ihres Titels, nämlich »die Gewalt der Musik«. In der Germanistik hat man sich seither den Kopf darüber zerbrochen, ob die Vermutung der Mutter stimme oder ob für das Schicksal der Brüder nicht doch »die heilige Cäcilie«, die in der ersten Hälfte des Titels genannt wird, oder etwas ganz anderes verantwortlich sei.<sup>2</sup> Relativ unbeachtet blieb, daß es sich bei der »Gewalt der Musik« um eine in der sogenannten Goethezeit weit verbreitete Diskursfigur handelt.<sup>3</sup> Sie wird in zahlreichen fiktionalen Prosatexten thematisiert und motivisch unterschiedlich ausgestaltet, z.B. als Verführung zu amoralischer Sinnenlust, als Induzierung von Wahnsinn oder als Überwältigung des Hörers.<sup>4</sup> Sie findet sich auch in ästhetischen Schriften der Zeit und vor allem in der Musikkritik, wo die genannten Motive zitiert werden. In ihr spiegelt sich zum einen die Beobachtung, daß Musik eine unwillkürliche Wirkung auf den Hörer hat, der er sich nicht entziehen kann. Darüber hinaus spricht sich in ihr die Befürchtung aus, daß diese Wirkung zerstörerisch sein und fatale Konsequenzen für den Hörer haben könnte. Wie kommt es zur Ausbildung und Verbreitung dieser Vorstellung um 1800? Was macht die Wirkung von Musik so bedrohlich? Handelt es sich um bloße Fiktion oder ist die »Gewalt der Musik« eine zeitgenössische Realität, eine real empfundene Bedrohung? Leistet die Musik der Zeit der Gewalterfahrung Vorschub? Welche Arten von »Gewalt der Musik« lassen sich unterscheiden? Dient sie der Literatur nur als interessan-

---

<sup>1</sup> Heinrich von Kleist, Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik. Eine Legende, in: Ilse-Marie Barth u.a. (Hg.), Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden, Frankfurt a.M. 1990, Bd. 3, 276-313, hier 309.

<sup>2</sup> Vgl. zur Kleist-Forschung: Kapitel IV.2.

<sup>3</sup> Epochenbezeichnungen wie »Goethezeit« oder »Romantik« sind problematisch, da sie eine Einheit suggerieren, wo nur Verschiedenes unter einen Begriff gebracht wird. Dennoch werden sie hier als wissenschaftliches Instrumentarium verwendet. Dabei ist jedoch ihre Konstruiertheit immer mitzudenken.

<sup>4</sup> Da in den in der vorliegenden Arbeit behandelten Texten so gut wie immer von männlichen Hörern die Rede ist, verwende ich im folgenden nur die männliche Form. Vgl. zur Geschlechterproblematik im Zusammenhang mit der »Gewalt der Musik«: Kapitel II.

tes Motiv oder kommt ihr auch eine poetologische Funktion zu? Mit diesen Fragen beschäftigt sich die vorliegende Arbeit.

Eine solche Studie über die Diskursfigur der »Gewalt der Musik« um 1800 existiert bislang noch nicht. In der Literaturwissenschaft kommen zwei Kapitel aus Bettine Menkes Buch *Prosopopoiia* (2000)<sup>5</sup> diesem Anspruch noch am nächsten.<sup>6</sup> Im Kontext ihrer Untersuchung zur rhetorischen Figur der Prosopopoiia liest sie die in Texten von Brentano, Tieck, Hoffmann und Kleist thematisierte Musik/Stimme als Metapher für eine Materialität von Sprache vor jeder Figuration, die als solche die eindeutige Referenz von Sprache in Frage stelle und auf deren Physikalität verweise. Die implizite Bedrohung finde als Macht oder Gewalt der musikalischen Stimme in den literarischen Texten ihren Niederschlag. Auch Corina Caduff thematisiert in einem Kapitel ihres jüngst erschienenen Buches *Die Literarisierung von Musik und bildender Kunst um 1800* (2003) die »Gewalt der Musik«. Sie verortet sie jedoch ausschließlich im Kontext zeitgenössischer Theorien des Erhabenen.<sup>7</sup> Schließlich ist Christine Lubkolls Buch *Mythos Musik* (1995) zu erwähnen, das im Kapitel über Brentanos/Görres Bogs-Satire dem Musik-Wahnsinn nachgeht, ihn allerdings zum »Phantasma« erklärt.<sup>8</sup> Lubkolls,

---

<sup>5</sup> Bettine Menke, *Prosopopoiia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*, München 2000, 489-610, 657-723.

<sup>6</sup> In der Musikwissenschaft kommt ein Kapitel aus Bernd Sponheuers Buch *Musik als Kunst und Nicht-Kunst. Untersuchungen zur Dichotomie von ›hoher‹ und ›niederer‹ Musik im musikästhetischen Denken zwischen Kant und Hanslick* (Kassel 1987) diesem Anspruch am nächsten, in dem er den »ambivalente[n] Status der Musik als schöner Kunst« (ebd., 74-128) behandelt. Allerdings geht er weder ausführlich auf literarische Texte, noch auf konkrete Musikbeispiele ein. Vgl. außerdem Károly Csipák, der an unerwarteter Stelle, nämlich in seinem Buch *Probleme der Volkstümlichkeit bei Hanns Eisler* (München/Salzburg 1975, 109-153) anthropologische und psychoanalytische Mutmaßungen anstellt, weshalb Musik eine solch heftige Wirkung haben kann. Vgl. des weiteren Helga de la Motte-Haber, die in ihrem Aufsatz *Musik als Affektlaut. Musikalische Emotionen im 18. Jahrhundert* (in: *Welt auf tönernen Füßen. Die Töne und das Hören*, Göttingen 1994, 222-233) die Machtentfaltung von Musik im 19. Jahrhundert als Resultat ihrer physischen Wirkung und der Verdrängung von Sinnlichkeit erklärt, und Wilhelm Seidel, der in seinem Aufsatz *Die Macht der Musik und das Tonkunstwerk* (in: *Archiv für Musikwissenschaft*, XLII/1, 1985, 1-17) die Geschichte des Diskurses über die »Macht der Musik« von der Antike bis ins 19. Jahrhundert überblickartig darstellt.

<sup>7</sup> Corina Caduff, *Die Literarisierung von Musik und bildender Kunst um 1800*, München 2003, 116-151. Zu meiner Absetzung von Caduffs Ausführungen über die »Gewalt der Musik« und das Erhabene: siehe Kapitel IV.1.

<sup>8</sup> Christine Lubkoll, *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*, Freiburg i.Br. 1995, 181-197, hier 182. Im Kreisler-Kapitel (ebd., 256-262) geht Lubkoll ebenfalls auf den Wahnsinn ein, faßt ihn aber nicht als musikinduzierten, auf Hör-Bilder bezogenen auf, wie es die vorliegende Untersuchung tut. Mit Theorien über die

Menkes und Caduffs ausgezeichnete Arbeiten sind grundlegend für jede weitere Beschäftigung mit dem Thema Musik und Literatur um 1800.<sup>9</sup> Sie weisen jedoch einen entscheidenden Mangel auf, was die Beschäftigung mit dem Thema im allgemeinen und mit der Diskursfigur der »Gewalt der Musik« im besonderen betrifft: Sie beziehen Musikkritik und Musik der Zeit nicht in ihre Untersuchungen ein.<sup>10</sup> Statt dessen tendieren sie dazu, die literarischen Texte als »poetologische Selbstreflexion«<sup>11</sup> oder als Beispiele für »Literarisierungs«-Verfahren<sup>12</sup> zu lesen und damit der in ihnen thematisierten Musikerfahrung als *Musikerfahrung* und Musik als *Musik* nicht gerecht zu werden. Die vorliegende Arbeit setzt sich deshalb von den erwähnten Studien ab, indem sie sich (1) auf die Untersuchung des Topos der »Gewalt der Musik« konzentriert und dessen Hintergründe und Bedeutungshöfe erstmals umfassend erarbeitet, indem sie (2) nicht nur literarische und ästhetische, sondern auch musikkritische Texte und damit die

---

Wirkung von Musik auf die Einbildungskraft beschäftigt sich auch Caroline Welsh, in: *Hirnhöhlenpoetiken. Theorien zur Wahrnehmung in Wissenschaft, Ästhetik und Literatur um 1800*, Freiburg i.Br. 2003, Kapitel 3. Allerdings konzentriert sie sich im Gegensatz zum vorliegenden Buch auf die autonome Tätigkeit der Einbildungskraft und kommt erst am Schluß des Kapitels auf ihre mögliche Fremdbestimmung und deren bedrohliche Aspekte zu sprechen.

- <sup>9</sup> Der Vollständigkeit halber sollen hier auch folgende Arbeiten genannt werden, die für meine Beschäftigung mit dem Topos der »Gewalt der Musik« nicht wegweisend waren, ihn aber durchaus berühren: Pia Elisabeth Leuschner, *Orphic Song with Daedal Harmony. Die ›Musik‹ in Texten der englischen und deutschen Romantik*, Würzburg 2000. Dieses Buch enthält ein kurzes, systematisierendes Kapitel über die Wirkung von Musik und musikalischer Dichtung, vertieft das Thema aber nicht. Jörg Theilacker, *Der erzählende Musiker. Untersuchungen von Musikererzählungen des 19. Jahrhunderts und ihrer Bezüge zur Entstehung der deutschen Nationalmusik*, Frankfurt 1988. Diese Arbeit geht leider kaum über eine formale Analyse von Erzählmodellen hinaus. Patrick Thewalt, *Die Leiden der Kapellmeister. Zur Umwertung von Musik und Künstlertum bei W.H. Wackenroder und E.T.A. Hoffmann*, Frankfurt a.M. 1990. In seiner Analyse der »Leiden« konzentriert sich Thewalt auf die sprichwörtliche »Zerrissenheit« des modernen Künstlers (ebd., 127). Hinzuzufügen wären schließlich Aufsätze zu einzelnen Autoren (etwa Kleist und Hoffmann), in denen das Thema einer bedrohlichen Wirkung von Musik allerdings meist nur im Kontext der jeweils behandelten Texte bearbeitet wird. Vgl. dazu die Literaturangaben in den folgenden Kapiteln.
- <sup>10</sup> Das betrifft m.E. so gut wie alle Arbeiten zum Thema »Literatur und Musik« aus der Literaturwissenschaft aus den letzten Jahren, z.B. zur Goethezeit: Claudia Albert, *Tönende Bilderschrift. ›Musik‹ in der deutschen und französischen Erzählprosa des 18. und 19. Jahrhunderts*, Heidelberg 2002; Barbara Naumann, *›Musikalisches Ideen-Instrument‹. Das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik*, Stuttgart 1990.
- <sup>11</sup> Lubkoll, *Mythos Musik*, 9.
- <sup>12</sup> »[D.]h. die Konstituierung und Ausprägung von literarischen Imaginationen, die an Musik und bildender Kunst gewonnen sind.« (Caduff, *Literarisierung*, 33).

Musikrezeption der Zeit, sowie (3) konkrete Musikbeispiele, die einer musikalischen Analyse unterzogen werden, in die Untersuchung einbezieht, womit sie einen transdisziplinären Ansatz verfolgt. Dadurch kann gezeigt werden, daß (4) die literarischen Texte den Topos der »Gewalt der Musik« zwar mitprägen, sich aber aus dem außerliterarischen Diskurs und der Musik der Zeit speisen. Seine poetologische Funktion für die Literatur liegt schließlich (5) darin, daß sich die literarischen Texte die in ihnen imaginierte »Gewalt der Musik« zum Vorbild nehmen für eine eigene Wirkungsmacht, die die der Musik noch übertrumpfen soll. Es ist vor allem dieser letzte Aspekt, der die vorliegende Arbeit in den Bereich der Intermedialitätsforschung einordnet.

Der Begriff Medium wird dabei nicht als ein »rein technisch-materiell definierte[r] Übertragungskana[l] von Informationen«, sondern als »konventionell als distinkt angesehenes Kommunikationsdispositiv« und Intermedialität entsprechend als »Mediengrenzen überschreitende Phänomene« verstanden, »die mindestens zwei konventionell als distinkt wahrgenommene Medien«, in diesem Fall also Literatur und Musik involvieren.<sup>13</sup> Unterscheidet man ferner zwischen verschiedenen Gegenstandsbereichen der Intermedialitätsforschung, so gilt das Interesse der entsprechenden Kapitel (III.2 und IV.2) primär dem Bereich der »intermedialen Bezüge«. Dabei geht es nicht um die Kombination von Musik und Literatur (wie z.B. in Lied und Oper) oder um die Transformation von Literatur in Musik (wie z.B. in der Sinfonischen Dichtung), sondern um literarische Texte, die nicht nur inhaltlich, sondern vor allem durch bestimmte formale und rhetorische Verfahren auf Musik Bezug nehmen, und zwar nicht auf bestimmte Musikstücke, sondern auf das »fremdmediale System« Musik »als solches«, wobei dieses »als solches« im Hinblick auf die historische und kulturelle Kodierung von Musik im Musikdiskurs und den Hörgewohnheiten der Zeit doppelt einzuschränken ist (siehe Kapitel II.1). Doch hat man es nicht mit einer »Systemaktualisierung« in dem Sinne zu tun, daß Literatur genuin musikalische Verfahren zur Anwendung bringen würde. Eher geht es um eine »Systemerwähnung«, die allerdings über die bloß inhaltliche Erwähnung von Musik im literarischen Text hinausgeht: »Simulation« von Musik mit literarischen Mitteln also, etwa durch eine auf den Klang ausgerichtete

---

<sup>13</sup> Irina O. Rajewsky, *Intermedialität*, Tübingen/Basel 2002, 7 (sie zitiert hier einen Vortrag von Werner Wolf, *Intermedialität. Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft*). Im Folgenden beziehe ich mich auf Rajewskys Begriffsinstrumentarium (ebd., 13-19, 66-69, 83-118).



Sprachgestaltung (siehe Kapitel III.2). Die literarischen Texte, die Gegenstand dieser Arbeit sind, streben aber letztlich nach noch etwas anderem. Nicht die Annäherung an das fremde Medium ist ihr primäres Ziel, sondern die Annäherung der Wirkung von Literatur an die Wirkung von Musik, deren Gewalt es zu übertreffen gilt. Dafür eignen sich Simulationsverfahren, aber auch medienspezifische Mittel der Literatur, z.B. die Rhetorik (siehe Kapitel IV.2).

Die Auswahl der zu untersuchenden Texte basiert auf einer umfassenden Materialsichtung. Literarische Prosatexte der Goethezeit wurden nach der Diskursfigur einer »Gewalt der Musik« und ihren motivischen Ausprägungen durchsucht. Gleiches gilt für musikästhetische Schriften und Musikzeitschriften (z.B. Magazin der Musik, Musikalisches Kunstmagazin, Allgemeine musikalische Zeitung, Berliner allgemeine musikalische Zeitung), wobei ich mich insbesondere auf die Rezeption der für das Thema relevanten Komponisten, also C.Ph.E. Bach, Beethoven, Spontini und Rossini, konzentriert habe. Aus den Texten wurde dann eine repräsentative Auswahl getroffen. Mit Heinse, Jean Paul, Wackenroder, Kleist, Eichendorff und Hoffmann sind nun jene Autoren vertreten, die sich um 1800 mit der »Gewalt der Musik« auf komplexe Art und Weise auseinandergesetzt haben. Auch im Hinblick auf Musikästhetik und Musikkritik sind mit Cramer, Engel, Sulzer, Forkel, Reichardt, Michaelis, Rochlitz, Wendt, Hoffmann, Rellstab und Marx wichtige und wegweisende Kritiker der Zeit vertreten. Bei ihren Texten handelt es sich in der Regel nicht nur um Musikkritiken im engeren Sinne, sondern auch um musikästhetische Reflexionen. Der Begriff der Musikkritik wird in der vorliegenden Arbeit deshalb in diesem weiteren Sinne verwendet. Unterfüttert wird dieser Textkorpus durch Schriften von Longinus, Burke, Kant, Schiller und Herder sowie einige zeitgenössische Texte zur Akustik und Physiologie, die für die Kontextualisierung der literarischen und musikästhetischen Konzepte wesentlich sind.<sup>14</sup>

Drei verschiedene Arten von »Gewalt der Musik« lassen sich in den Diskursen über Musik um 1800 unterscheiden. Die erste betrifft »angenehme« Musik, die dem Hörer große sinnliche Lust bereitet. Die Gewalt besteht

---

<sup>14</sup> Philosophische Konzepte, die wenig Bezug zur Musikpraxis hatten und am Musikdiskurs, wie er in den Musikzeitschriften der Zeit geführt wurde, kaum partizipierten und dort auch wenig rezipiert wurden, sind nicht berücksichtigt worden (z.B. Hegel). Gleiches gilt für solche, deren Rezeption erst im späteren 19. Jahrhundert einsetzte (z.B. Schopenhauer).

hier darin, daß Musik den Hörer unwillkürlich in einen Zustand versetzt, in dem er von seinen »Triebfedern« (Kant) bestimmt wird, dadurch sein Selbst verliert oder »nur« seine Moral, seine Gesundheit und seinen seelischen Tiefgang (siehe Kapitel II). Die zweite betrifft Musik »an der Gränze« (Wendt) des Schönen, die die Einbildungskraft unwillkürlich zur Produktion gestaltloser und sinnlich-sinnleerer Bilderfolgen anregt. Hier hat die Musik die Kontrolle der Einbildungskraft durch den Verstand außer Kraft gesetzt, was nach Überzeugung der Zeitgenossen zu einer doppelten »Verrückung« (Kant) führt, nämlich zu Unsinn und Wahnsinn (siehe Kapitel III). Die dritte Kategorie der »Gewalt der Musik« betrifft erhabene Musik, die den Hörer körperlich und emotional überwältigt, Schmerzen und Furcht erzeugt. Musik stößt hier nicht einen Vorgang an, der zur Bedrohung wird, sondern ihre Wirkung ist an sich schon bedrohlich. Wenn sich der Hörer in den ersten beiden Fällen nicht mehr selbst (das heißt mit Hilfe von Verstand und Vernunft) bestimmt, sondern durch seine Triebregungen und seine Phantasie bestimmt wird, hat er nun seine Autonomie an die Musik als eine äußere Macht verloren (siehe Kapitel IV). Der Wirkung von Musik auf die Emotionen wird kein eigenes Kapitel gewidmet, weil sie nach zeitgenössischer Überzeugung an die sinnliche Wirkung und an die Wirkung auf die Einbildungskraft gebunden ist. Daher wird sie in den genannten Kapiteln mitbehandelt.

Bei der »Gewalt der Musik« handelt es sich also nicht um eine potentielle Gewalt im Sinne der »potestas«, sondern um eine aktualisierte und zerstörerische Gewalt im Sinne der »violentia«. <sup>15</sup> In Johann Christoph Adelungs Wörterbuch von 1796 wird entsprechend zwischen Gewalt als »Vermögen zu thun was man will« und Gewalt als »Anwendung aller seiner Kräfte zur Überwindung eines Hindernisses« oder als »unrechtmäßige, unbefugte Anwendung [seiner] überlegenen Macht« unterschieden. <sup>16</sup> Gewalt im zweiten Sinne wird also als eine Tätigkeit aufgefaßt, deren sittlicher Status

---

<sup>15</sup> Vgl. Karl Ernst Georges, Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch. Unveränderter Nachdruck der achten verbesserten und vermehrten Auflage von Heinrich Georges. Zwei Bände. Darmstadt 1998 (Reprint der Ausgabe Hannover, 1913-1918): Artikel »potestas«, in dem »potestas« als Vermögen bestimmt wird oder genauer als die Macht, etwas zu tun bzw. als Gewalt zu oder über etwas, als politische Herrschaft und als Erlaubnis/Möglichkeit (ebd., Bd. 2, 1812-1814); Artikel »violentia«, in dem »violentia« als Gewalttätigkeit, Heftigkeit und Wildheit, auch im Sinne der Verletzung bestimmt wird (ebd., Bd.2, 3502-3503).

<sup>16</sup> Johann Christoph Adelung, Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart, Leipzig 1796, Artikel »Gewalt«, 651f.

mindestens »unentschieden«, wenn nicht »unbefugt« ist.<sup>17</sup> Außerdem stellt Adelnung Gewalt als eine Gegen-Gewalt vor, das heißt, sie entsteht in Konfrontation mit einem »Hindernis«, das es zu überwinden gilt.<sup>18</sup> Dieser Aspekt betrifft die »Gewalt der Musik« insofern, als sie in den Texten der Zeit oft in Beziehung gesetzt wird zu einer subjektkonstituierenden Gewalt (der Vernunft, des Verstandes oder äußerer Normen), mit der sie gewissermaßen um den Sieg über den Hörer ringt.<sup>19</sup>

Seit der Antike wurde die Wirkung von Musik auf ihre Hörer thematisiert und immer wieder ambivalent beurteilt. Bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts war man jedoch überzeugt, sie kontrollieren zu können, indem man sie für medizinische, pädagogische und religiöse Zwecke funktionalisierte, wissenschaftlich erklärte und Komposition und Rezeption strikt reglementierte (siehe Kapitel Ia). In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verschwindet diese Überzeugung. Die Wirkung von Musik auf den Körper, die Einbildungskraft und die Emotionen wird nun zunehmend als Bedrohung erfahren. Für diese Entwicklung sind mehrere Faktoren verantwortlich. Erstens distanziert sich der musikästhetische Diskurs von der musikalischen Rhetorik und ihren Affektenlehren und setzt an deren Stelle die Ideale starken subjektiven Ausdrucks in Musik und heftiger, unbestimmter Affizierung durch Musik, denen die Errungenschaften des musikalischen Sturm und Drang gerecht werden. Zweitens ist der Zivilisationsprozeß nach Norbert Elias und Max Weber in der Mitte des 18. Jahrhunderts an einem Punkt angelangt, der sich durch den Übergang zur bürgerlichen Gesellschaft auszeichnet. Sie zwingt den Menschen eine qualitativ andere, »rational-kapi-

---

<sup>17</sup> Ebd., Artikel »gewaltsam« und »gewalthätig«, 654. In diesem Sinne wird in den Texten der Zeit auch die »Gewalt der Musik« verstanden. Analog führt Adelnung die »Gewalt der Beyspiele« an und definiert sie als »hinreißende, verführende Kraft« der Beispiele, d.h. über die Wirkung, die sie auf den Rezipienten haben.

<sup>18</sup> Dieser Aspekt ist auch in Kants Gewalt-Definition wesentlich. Er schreibt: »Macht ist ein Vermögen, welches großen Hindernissen überlegen ist. Eben dieselbe heißt eine Gewalt, wenn sie auch dem Widerstande dessen, was selbst Macht besitzt, überlegen ist.« (Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft, in: Wilhelm Weischedel (Hg.), Immanuel Kant. Werke in 12 Bänden, Frankfurt a.M. 1994, Bd. 10, 184). Allerdings wird Gewalt hier nicht als Tätigkeit, sondern als Potenz definiert, deren Überlegenheit sich jedoch nur in Aktion beweisen kann.

<sup>19</sup> Wenn in den Texten von »Gewalt der Musik« gelegentlich im Sinne von »Macht haben über den Hörer« oder sogar von »Macht der Musik« gesprochen wird, so ist darin, wie ein Blick auf die Textzusammenhänge zeigt, Gewalt im obigen Sinne immer schon mitgedacht. Es geht dann um die Macht der Musik, Gewalt auszuüben, dem Hörer Gewalt im obigen Sinne anzutun. Vgl. dazu auch die Bestimmungen von Gewalt und Macht bei Longin und Burke, sowie konträr bei Kant (Kapitel IV.1).

talistische«<sup>20</sup> und nachhaltigere Zivilisierung des Verhaltens auf, als die Feudalgesellschaft sie mit sich brachte. Die Regelung des Trieb- und Affektlebens wird differenzierter und stabiler, und der Regelungszwang wird verinnerlicht zum unbewußt ablaufenden Selbstkontrollmechanismus. Das Prinzip des Selbstzwangs dient dem ökonomischen Erfolg und kann außerdem religiös motiviert sein, weil dieser Erfolg in der protestantischen Ethik als Zeichen dafür galt, von Gott auserwählt zu sein. In der bürgerlichen Gesellschaft des 18. Jahrhunderts gilt es deswegen als Bedrohung, den Regungen der Sinnlichkeit und den Phantasien der Einbildungskraft ausgesetzt zu sein (siehe Kapitel Ib). Drittens verschärft sich diese Situation noch einmal mit dem Aufkommen des Ideals eines autonomen Subjekts, für das Kants Philosophie einsteht. Die mangelnde Beherrschung von Sinnlichkeit und Einbildungskraft beinhaltet nun unzählige Gefahren für das ethische Handeln und das Erkenntnisvermögen, die alle darauf hinauslaufen, daß das Subjekt seine Autonomie verliert bzw. gar nicht erst erlangt. Wenn die Vernunft die Sinnlichkeit nicht in ihrer Gewalt hat, gibt sich der Mensch nicht selbst die Gesetze, nach denen er sein Handeln ausrichtet, sondern ist dem Naturgesetz der Begierden und Neigungen unterworfen. Insofern ist er unfrei und damit unfähig zu Autonomie und Sittlichkeit. Wenn der Verstand die Gewalt über die Sinne verliert, verwirren sich die Vorstellungen, und der Mensch verwechselt Erscheinung und Erfahrung, so daß keine Erkenntnis mehr möglich ist. Verliert der Verstand die Gewalt über die Einbildungskraft, hält der Mensch bloße Einbildungen für Empfindungen oder Eingebungen und wird dadurch »gemütskrank« (Kant). Eine ungebändigte Einbildungskraft schweigt außerdem in Phantasien, die gefährliche Triebe wieder anregen können. Mangelnde Sittlichkeit und Gemütskrankheiten ziehen wiederum negative soziale Konsequenzen nach sich. Sie können zum Ausschluß aus der Gesellschaft führen, etwa durch die Abschiebung ins »Narrenhospital«, wo man »durch fremde Vernunft in Ordnung«<sup>21</sup> gehalten wird. Aus diesen Gründen ist alles, was Sinnlichkeit und Einbildungskraft so sehr erregt, daß die Kontrolle von Vernunft und Verstand geschwächt wird, furchtbesetzt. Das gilt auch für Musik, deren starke Wirkung auf die

---

<sup>20</sup> Max Weber, Vorbemerkung, in: ders., *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*, Tübingen 1986 (1. Auflage 1920), Bd. 1, 1-17, hier 7.

<sup>21</sup> Immanuel Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, in: Wilhelm Weischedel (Hg.), *Kant. Werke in zehn Bänden*, Darmstadt Sonderausgabe 1983, Band 10: *Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik*. Zweiter Teil, 399-695, hier 513.

se Vermögen seit Mitte des 18. Jahrhunderts in aller Munde ist. Hinzu kommt, daß Musik unwillkürlich auf den Hörer wirkt. Diese Unwillkürlichkeit, die vor dem Aufkommen des Autonomieideals noch als pädagogisches Instrument geschätzt wurde, wird nun zum Problem. Denn ein auf seine Autonomie bedachtes Subjekt darf sich nicht durch äußere Einflüsse bestimmen lassen (siehe zu all dem Kapitel Ic).

Doch ist das Verhältnis zur Musik um 1800 durchaus ambivalent. Das liegt zum einen daran, daß sie von den Romantikern als Instrument zur »Wiederverzauberung« der aufgeklärten Welt eingesetzt wird. So wird sie z.B. geschätzt, gerade weil sie die Phantasie in Bewegung bringt und eine phantastische Weltsicht ermöglicht, auch wenn dies nach wie vor als existenzielle Bedrohung des Hörers bewertet wird. Die zerstörerische Gewalt der Musik erscheint hier als Kehrseite einer befreienden, Glück verheißenden Wirkungsmacht. Zum anderen wird Musik um 1800 nicht nur als »materiallastigste« aller schönen Künste bestimmt, die es als solche nur auf den sinnlichen Genuß des Hörers abgesehen habe, sondern auch als »reine Form« aufgewertet. Das deutet sich schon bei Kant an und wird bei den Musikästhetikern und -kritikern nach ihm zum entscheidenden Argument für die Zuordnung der Musik zum Schönen. Im Musikdiskurs der Zeit wird sie demnach als »geistigste« der schönen Künste gefeiert, wie auch als Spiritualisierungsinstrument eingesetzt oder zum Vorbild einer Versöhnung von Vernunft/Verstand und Sinnlichkeit erkoren. In jedem Fall unterläuft sie durch ihre doppelte Verortung aber den Dualismus, der solchem Denken zugrunde liegt. Musik erscheint als Kunst auf der Grenze und stellt durch diese Janusköpfigkeit die Grenzziehung selbst in Frage. Daß die Wirkung von Musik als Gewalt erfahren wird, liegt also zum einen an der Unwillkürlichkeit ihrer Wirkung und an ihrer Bindung an Sinnlichkeit und Einbildungskraft, zum anderen daran, daß sie sich auf diese Bindung nicht beschränken läßt und durch ihr Grenzgängertum ein grundlegendes Paradigma der »aufgeklärten Welt« (Mattheson) bedroht.

Die Rede von einer »Gewalt der Musik« taucht um 1800 nicht nur in fiktionalen Texten, sondern auch in der Musikkritik auf. In ihr wird nicht nur rein theoretisch und allgemein über »Gewalt der Musik« reflektiert, sondern auf bestimmte Musik Bezug genommen, die als gewalttätig erfahren wird. Die Musikkritiker lassen sich von der Musikästhetik ihrer Zeit leiten. Sie entwickelt sich in Anlehnung an und in Auseinandersetzung mit Kants *Kritik der Urteilskraft*. Kants Philosophie dient in der vorliegenden Arbeit deshalb als ein Ausgangspunkt der Überlegungen. Zunächst stelle ich sein Ideal eines autonomen Subjekts vor und gehe in diesem Zusammenhang

kurz auf die *Kritik der Urteilskraft* und ihren ethischen Impetus ein (siehe Kapitel Ic). In den folgenden drei Kapiteln findet dann die ausführliche Auseinandersetzung mit der dritten Kritik und der Rolle der Musik darin statt und zwar in bezug auf das Angenehme, das Schöne und das Erhabene. Kants Musikanschauung perpetuiert einerseits Vorstellungen der Musikästhetik des 18. Jahrhunderts, andererseits stellt sie einen entscheidenden Wendepunkt dar, indem sie die Rolle der Einbildungskraft in der Musikrezeption aufwertet und das Erhabene neu definiert. Für Musikästhetiker nach Kant wird die *Kritik der Urteilskraft* daher zum Ausgangspunkt ihrer Überlegungen. Gleichzeitig setzen sie sich gewollt oder ungewollt von ihm ab. So fallen manche hinter seine Ethik zurück, indem sie das Ideal eines autonomen Subjekts aus den Augen verlieren zugunsten einer Ausrichtung des einzelnen nach einem vorgegebenen Normen- und Tugendkanon. Von der Musik befürchten sie dann nicht so sehr, daß sie den Hörer unfrei mache, sondern daß sie ihn zu einem normensprengenden Verhalten animiert. Was die Ästhetik angeht, sind die Musikästhetiker nach Kant bestrebt, Musik von dem Makel zu befreien, der ihr seit der dritten Kritik anhaftet. Musik wird ihnen zum Inbegriff des Schönen und alles, was dieser Zuordnung widerstrebt, wird als unnormal und gefährlich abgelehnt. Diese Ausgrenzung betrifft Musik, die als angenehm, als regellos (d.h. die Grenze des Schönen verletzend) und als erhaben im vorkantischen Sinne bewertet wird. In den Musikkritiken werden diese Kategorien von Musik konkretisiert. Als Inbegriff angenehmer Musik, die große sinnliche Lust beim Hörer erzeugt, gelten zu Beginn des 19. Jahrhunderts Rossinis Opern, als Inbegriff regelloser Musik C. Ph. E. Bachs freie Fantasien und Beethovens »fantastische« Sinfonien und Kammermusikwerke, die die Einbildungskraft unwillkürlich zur Produktion sinnlich-sinnleerer Bilderfolgen anregen. Als Inbegriff erhabener Musik werden Spontinis Opern erachtet, die den Hörer überwältigen. Kapitel II.1, III.1 und IV.1 setzen sich mit der Rezeption dieser Musik im Diskurs der Zeit auseinander. Außerdem werden exemplarisch ausgewählte Musikstücke analysiert. Es gilt zu prüfen, ob die Urteile der Kritiker eine Basis in der Musik haben, bzw. welche Eigenschaften der Musik es sind, die der Rede von ihrer Gewalt Vorschub leisten. Die »Gewalt der Musik« hat demnach eine Basis in der musikalischen Realität der Zeit und zwar im doppelten Sinne: in der Musik und in den musikkritischen Texten, die eine real empfundene Bedrohung durch Musik widerspiegeln. Doch sind diese Texte mehr als eine Repräsentation außertextueller Wirklichkeit. Dies gilt nicht nur in dem Sinne, daß die Musikkritiken zwar auf Musik Bezug nehmen, in ihrer Rezeption und Bewer-



tung dieser Musik jedoch nicht objektiv sein können, sondern durch den Erwartungshorizont der Kritiker bestimmt sind. Sondern es gilt auch in dem Sinne, daß die »Gewalt der Musik« lediglich in Form von Texten existiert. Das scheint eine banale Wahrheit zu sein, da ein Zugang zu historischen Gewalterfahrungen immer nur über mediale Vermittlungen möglich ist. Aber sie ruft ins Bewußtsein, daß diese Texte eine »Gewalt der Musik« nicht einfach nur abbilden, sondern kreieren oder mindestens inszenieren und hierfür auf rhetorische Mittel zurückgreifen. Literarischen Texten nähern sie sich insofern an, als sie explizit fiktionale Elemente einsetzen, sich literarischer Formen bedienen, eine bildhafte Sprache verwenden und literarische Topoi aufnehmen (siehe Kapitel II.1).

Umgekehrt speisen sich die literarischen Texte der Zeit aus Themen, die in den Musikkritiken behandelt werden. Die Wirkung von Musik auf die Einbildungskraft avanciert gar zu einem Entstehungsmythos der Literatur: Musik stößt die Phantasie des Hörers an, der daraufhin zum Schriftsteller wird. Hoffmann hat diesen Vorgang an sich selbst erfahren und in seinen fiktionalen Prosatexten immer wieder thematisiert; Wackenroders, Eichendorffs und Brentanos fiktive Hörer erleben das Gleiche (siehe Kapitel III.1). Im doppelten Sinne lassen sich die literarischen Texte also von der »Gewalt der Musik«, die in der Musikkritik der Zeit verhandelt wird, anregen. Sie erkaufen sich durch ihre Fiktionalität das Recht zu gesteigerter Radikalität, so daß sie der »Gewalt der Musik« stärkere Konturen verleihen, ihren Beweggründen nachspüren und, wenn auch nur indirekt, Ansätze zu ihrer analytischen Durchdringung liefern können. Anhand von Heineses, Jean Pauls und Wackenroders Texten zeige ich die geschlechtliche und sexuelle Codierung von Musik und Musikhören auf, die für die Auffassung der »Gewalt der Musik« als Verführung zur Hör-Lust prägend ist, sowie den Umschlag der Musik-Utopien dieser Zeit in Musik-Distopien der Gewalt (siehe Kapitel II.2). Die unwillkürliche Erregung der Einbildungskraft durch Musik erweist sich als zentrales Motiv von Eichendorffs *Marmorbild*. Hier wird deutlich, daß nicht so sehr die Art der Musik, sondern vor allem eine bestimmte Art des Hörens diese Wirkung hervorruft, und nicht so sehr die Inhalte, sondern vielmehr die Strukturen der imaginierten Bilder für den Wahnsinn des Hörers verantwortlich sind (siehe Kapitel III.2). Hoffmanns und Kleists Texte offenbaren die Wirksamkeit eines vorkantischen Erhabenen in der »Gewalt der Musik«. Gleichzeitig demonstrieren sie, daß es sich bei den vermeintlichen Gefahren des Musikhörens um Pathologisierungen bestimmten Verhaltens durch die bürgerliche Gesellschaft handelt. Dem Hörer Gewalt anzutun, indem sie ihn »verrückt« macht, liegt

demnach nicht in der »Natur« bestimmter Musik, sondern sowohl bei der Verrückung als auch bei der Gewalt handelt es sich um kulturelle Kodierungen,<sup>22</sup> was sie allerdings innerhalb dieser Kultur nicht weniger real macht. Wie Kleists Erzählung zeigt, entsteht die »Gewalt der Musik« erst in Reaktion auf eine subjektkonstituierende Gewalt. Sie wird in einer Kette von Gewaltakten verortet, wodurch die Musik entlastet und gleichzeitig Zivilisationskritik geübt wird (siehe Kapitel III.1 und IV.2). Die literarischen Texte liefern wesentliche Anhaltspunkte zur Analyse des Topos der »Gewalt der Musik« um 1800. Deshalb ist es unumgänglich, nicht nur auf die sprachliche Verfasstheit der nicht-fiktionalen Texte einzugehen, sondern auch fiktionale Literatur in die Untersuchung einzubeziehen.

Es wäre jedoch verfehlt, davon auszugehen, daß das Interesse der Literatur an der »Gewalt der Musik« nur ein inhaltliches sei. Vielmehr ist es auch poetologisch motiviert.<sup>23</sup> Im literarischen Musikdiskurs wird einerseits Kritik an der Sprache geübt. So wird Musik z.B. instrumentalisiert für die Sehnsucht nach einem vorsymbolischen Zustand, in dem die Trennung der Welt in Zeichen und Bezeichnetes noch nicht erfolgt ist, und nach einer Sprache, die diese Trennung aufheben kann – eine Sehnsucht, die Musik allerdings nicht erfüllen kann, handelt es sich doch auch bei ihr um nicht mehr und nicht weniger als ein Zeichensystem. Andererseits wird im literarischen Musikdiskurs aber auch Kritik am musikalischen Medium geübt. Mit der Rede von einer »Gewalt der Musik« rückt man der Schwesterkunst zu Leibe. Für die Literatur handelt es sich einerseits um eine Angstvorstellung: Die wirkungsmächtige Musik droht ihr den Rang abzulaufen. Deshalb gilt es, sie vor dem Leser zu diskreditieren. Andererseits geht es aber auch um eine Wunschvorstellung: Anhand von Musik wird eine Wirkungsmacht imaginiert, die die Literatur selbst gern hätte. In diesem wirkungsästhetischen Sinne dient die imaginierte Musik dem literarischen Medium als Modell. Es gleicht sich ihr an, etwa durch die Simulation derjenigen Eigenschaften von Musik, die im Text für ihre Gewalt verantwortlich gemacht werden, z.B. durch eine auf diffuse Klänge konzentrierte Sprachgestaltung

---

<sup>22</sup> Vgl. Lubkoll zu Brentanos/Görres Bogs-Erzählung, *Mythos Musik*, 183. Anders als Lubkoll halte ich die Verrückung und die Gewalt deswegen aber nicht für weniger real. Das zeigt auch der Blick auf den außerliterarischen Musikdiskurs, in dem beide als real empfundene Bedrohungen erscheinen.

<sup>23</sup> Dabei geht es mir nicht wie Naumann, Lubkoll und Menke um Musik/das Musikalische als poetologische/s Figur/Modell eines »strukturelle[n] Kraftfeld[s] des losgelösten Zeichenspiels« (Lubkoll, *Mythos Musik*, 291), sondern um die »Gewalt der Musik« als *wirkungsästhetisches* Modell für literarische Texte der Zeit.



(siehe Kapitel III.2). Oder der literarische Text nähert sich ihr nicht durch die Mittel, sondern durch seine Wirkung an, indem er z.B. eine Rhetorik einsetzt, die den Leser ebenso überwältigt wie Musik ihren Hörer (siehe Kapitel IV.2). Gleichzeitig behandeln die Texte die fatalen Konsequenzen der »Gewalt der Musik«. So distanzieren sie sich von der Quelle, die ihnen inhaltlich und formal zur Inspiration gedient hat, und behaupten damit ihre Eigenständigkeit, ihre moralische Integrität und ihre Überlegenheit über das Konkurrenzmedium. Das Interesse der Literaten am Topos der »Gewalt der Musik« liegt also nicht zuletzt in dem Bestreben begründet, die Wirkungsmacht der Literatur und ihres Autors über den Leser auszu-dehnen.

(c) rombach

(c) rombach

# I. Hintergrund und philosophischer Rahmen

## (a) Vorgeschichte

Die Wirkung von Musik auf ihre Hörer ist seit der Antike Thema zahlreicher Schriften. Einerseits wird die erzieherische, therapeutische und religiöse Funktion dieser Wirkung gewürdigt, andererseits wurde sie immer schon verdächtigt, Hörer in ihren Untergang zu führen.<sup>1</sup> Die griechische Philosophie begründet nicht nur eine metaphysische Auffassung von Musik, die in den musikalischen Tonverhältnissen die Ordnung des Kosmos und der menschlichen Seele gespiegelt findet, sondern auch eine ethische Auffassung, nach der die Musik der Erziehung und Formung des einzelnen Menschen und des ganzen Staates dienen soll.<sup>2</sup> Platon argumentiert: »Die Erziehung durch Musik [ist] [...] darum von entscheidender Wichtigkeit, weil der Rhythmus und die Harmonie am meisten in das Innere der Seele eindringen und sie am stärksten ergreifen, indem sie edle Haltung mit sich bringen und den Menschen demgemäß gestalten«.<sup>3</sup> Allerdings gilt das nicht für jede Art von Musik. Vielmehr unterscheidet Platon Rhythmen, Instrumente und Tonarten danach, ob sie für die Erziehung geeignet sind oder nicht:

Welches sind nun die klagenden Tonarten? [...] – Die gemischt lydische und die hochlydische und einige andere dieser Art. – Diese also sind auszuschließen, denn sie sind selbst für Weiber von anständiger Denkart vom Übel, geschweige denn für Männer. [...] Welche unter den Tonarten sind nun die weichlichen und für

---

<sup>1</sup> Vgl. zu Stationen in der Geschichte dieses Diskurses: Wilhelm Seidel, Die Macht der Musik; Heinrich Bessler, Grundfragen des musikalischen Hörens, in: Bernhard Doppeide (Hg.), Musikhören, Darmstadt 1875, 48-74; Theodor W. Adorno, Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörers, in: ders., Dissonanzen, in: Rolf Tiedemann (Hg.), Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften, Frankfurt a.M. 1997, Bd. 14, 14-51; Heinrich Bessler, Das musikalische Hören der Neuzeit, in: ders., Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte, Leipzig 1978, 104-174; Wolfgang Gratzer (Hg.), Motive einer Geschichte abendländischen Musikhörens, Laaber 1997.

<sup>2</sup> Vgl. Edward Lippmann, A History of Western Musical Aesthetics, Lincoln/London 1992, 3; Albrecht Riethmüller, Musik zwischen Hellenismus und Spätantike, in: ders. und Frieder Zamminer (Hg.), Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Laaber 1989, Bd. 1, 220/21.

<sup>3</sup> Platon, Der Staat, in: Otto Apelt/Kurt Hildebrand/Constantin Ritter (Hg.), Platon. Sämtliche Dialoge, Hamburg 1998 (Nachdruck von 1923), Bd. 5, Drittes Buch, 401a-b (Henricus-Stephanus-Zählung), 110.

Trinkgelage geeigneten Tonarten? – Es gibt ionische und lydische Tonarten, die unter dem Namen der ›schlaffen‹ bekannt sind. – Findest du diese für kriegerische Männer irgend verwendbar? – Nun und nimmermehr; es scheinen vielmehr nur die dorische und die phrygische Tonart übrig zu bleiben. – [...] Diese zwei Tonarten, eine gewaltsame und die zwanglose, [...] mußt du mir übrig lassen.<sup>4</sup>

Wenn sich Musiker oder Hörer nicht an diese und andere ähnliche Regeln halten, kann durch Musik der Charakter eines Menschen und sogar die Ordnung eines ganzen Staates zerstört werden.<sup>5</sup> Platon malt diese Konsequenzen drastisch aus, um seine Leser von einer Verletzung der musikalischen Regeln abzuhalten.

Wenn also jemand der Musik nicht wehrt, ihn ganz mit ihren Flötentönen zu umschmeicheln und seine Seele durch die Ohren wie durch einen Trichter mit all den vorhin geschilderten süßen, weichlichen und herzerreißenden Tonarten zu überschütten, so daß er sein ganzes Leben winselnd und verzückt im Banne des Gesanges hinbringt, so wird er zunächst zwar die etwa vorhandene Mutanlage wie Eisen erweichen und sie so [...] brauchbar machen; aber wenn er ohne Unterlaß fortfährt sie wie mit Zauber zu umschmeicheln, so macht er sie nachgerade völlig nachgiebig und flüssig, bis er den Mut ausgeschmolzen und damit gleichsam die Sehnen aus der Seele herausgeschnitten und sie zum ›weichlichen Kriegermann‹ gemacht hat.<sup>6</sup>

Musik wird mit einer süßen und weichen Flüssigkeit verglichen, die sich in den Körper des männlichen Hörers ergießt, seine Seele überflutet, in der schließlich zerschmilzt. Für den Krieg taugt er fortan nicht mehr. Statt stand- und wehrhaft der Welt zu begegnen, überläßt er sich dem Zauber der Musik und verbringt sein Leben in Wimmern und Verzückung.<sup>7</sup> Von der

---

<sup>4</sup> Platon, Staat, 398/399a-b, 105/106.

<sup>5</sup> Für die Zerstörung des Staates vgl.: »[E]ine neue Art von Musik einzuführen muß man sich hüten, da hierbei das Ganze auf dem Spiel steht. Werden doch nirgends die Tonweisen verändert ohne Mitleidenschaft der wichtigsten staatlichen Gesetze« (Platon, Staat, 424a-b, 140). Riethmüller weist darauf hin, daß Platons Kritik an neuen Gesängen und neuen Gesangsweisen sich auf Veränderungen bezieht, die die Musik im Übergang vom 5. zum 4. vorchristlichen Jahrhundert betrafen (Riethmüller, Musik zwischen Hellenismus, 209).

<sup>6</sup> Platon, Staat, 411a-b, 123.

<sup>7</sup> Aristoteles teilt Platons Auffassung vom erzieherischen Einsatz der Musik. Und auch er warnt in diesem Zusammenhang vor bestimmten Tonarten, Instrumenten (insbesondere vor der Flöte), Melodien und Rhythmen, außerdem vor virtuosem und professionellem Spiel, deren Wirkungen den Zielen der Erziehung zuwider liefen. Im Unterschied zu Platon läßt er aber auch andere Funktionen von Musik gelten, nämlich vor allem die Reinigung von exzessiven Affekten und die Erholung und Entspannung, für die einige aus der

Begegnung eines Kriegsmannes mit süßen Zaubergesängen erzählt auch der Sirenenmythos, wie wir ihn aus Homers *Odyssee* kennen.<sup>8</sup> Spätestens hier zeigt sich, daß die Vorstellung einer sinnlichen Verführung durch Musik bereits in der Antike an einen Geschlechterdiskurs geknüpft ist. Zum einen ist die bedrohliche Musik weiblich kodiert. Das wird besonders deutlich bei dem griechischen Epiker Apollonius von Rhodos, der Orpheus' Sieg über die Sirenen als Sieg einer männlichen über eine weibliche Musik inszeniert: Die »Leier« des Orpheus »[besiegt] den Sang der Jungfrau«, indem sie ihn übertönt.<sup>9</sup> Zum anderen werden die Hörweisen der männlichen Hörer und ihre Reaktionen geschlechtsspezifisch konnotiert. Dem Ideal eines männlichen Hörers, der sich durch Disziplinierungsmaßnahmen – Odysseus' Fesselung – den Wirkungen der Musik gewappnet zeigt, stehen die passive Hingabe an musikalische Fluten und das Schreckbild eines »weichlichen Kriegsmannes« gegenüber.<sup>10</sup>

Jahrhunderte später thematisieren die Kirchenväter die Wirkung von Musik auf ihre Hörer. Aurelius Augustinus schildert in den *Confessiones* seine Erfahrungen mit liturgischer Musik. Er beschreibt u.a., wie sehr ihn in der Zeit seiner Bekehrung zum Christentum liturgische Musik berührt hat:

Wie habe ich geweint unter deinen Hymnen und Gesängen, tief bewegt von dem Wohlklang der Stimmen deiner Kirche. Jene Stimmen, sie fluteten in mein Ohr, und durch sie ward die Wahrheit in mein Herz eingefloßt und fromme Gefühle wallten in ihm auf, die Tränen strömten und mir war so selig in ihnen zumute.<sup>11</sup>

---

Erziehung ausgeschlossene musikalische Elemente angemessen sind. So kann eine vom pädagogischen Standpunkt aus gefährliche, weil »leidenschaftliche« und »aufregende« Musik durchaus den Zweck erfüllen, dem Zuhörer durch die Erregung von Affekten schließlich eine »lustbetonte Erleichterung« von diesen Affekten zu verschaffen (vgl. z.B. Aristoteles, Politik, in: Aristotele in 12 volumes, übers. von H. Rackham, Cambridge/London 1944, Sektion 1340a und 1342a). Vgl. Hellmut Flashar, Aristoteles, in: Ludwig Finscher (Hg.), Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Kassel/New York/Stuttgart 1994, 927; Warren Anderson/Thomas J. Matthiesen, Aristotle, in: Stanley Sadie (Hg.), New Grove Dictionary of Music and Musicians, London/Washington 1980, 910; Riethmüller, Musik zwischen Hellenismus, 216-221.

<sup>8</sup> Homer, *Odyssee*, übers. von Roland Hampe, Stuttgart 1982, 12. Gesang, Verse 37-200.

<sup>9</sup> Apollonius von Rhodos, Die Argonauten, übers. von Thassilo von Scheffer, Leipzig 1940, 4. Gesang, 177.

<sup>10</sup> Darauf werde ich in Kapitel II.2. ausführlich zurückkommen.

<sup>11</sup> Aurelius Augustinus, Die Bekenntnisse des heiligen Augustinus, übers. von Otto F. Lachmann, Leipzig: Reclam, 1888, Buch 9, Kapitel 6. Für eine ausführliche Interpretation dieser Passage vgl. Beat A. Föllmi, Das Weiterwirken der Musikanschauung Augustins im 16. Jahrhundert, Bern 1994, 46ff. und Wolfgang Auhagen, Augustinus, in: MGG, 1169-1176, hier 1172.

Was bei Platon als Verweichlichung des Hörers kritisiert worden wäre, wird von Augustinus gewürdigt, indem er die intensive Affizierung des Gehörsinns, den Tränenfluß und die emotionale Bewegung als Medium und Ausdruck religiöser Bekehrung versteht. Wo diese Interpretation nicht möglich ist, verurteilt Augustinus allerdings jede sinnliche Wirkung von Musik bzw. die Hingabe an diese als »fleischliche Lust, welche in der Ergötzung aller Sinne und ihrer Vergnügungen ist«. <sup>12</sup> Er bekennt, daß er dieser Lust vor seiner Bekehrung selber gefrönt habe, jetzt aber davon »befreit« sei:

Die Vergnügungen der Ohren nahmen mich fester in Beschlag und unterjochten mich [...]. Jetzt bekenne ich, daß ich mich den von deinen Worten besetzten Tönen etwas hingabe, wenn sie mit lieblicher und künstlerischer Stimme gesungen werden, jedoch nicht so, daß ich mich nicht von ihnen trennen könnte, sondern daß ich aufstehen kann, wenn ich will. <sup>13</sup>

Wie sich hier bereits andeutet, ist das Problem der sinnlichen Lust beim Musikhören bei Augustinus eng verbunden mit dem Verhältnis von Wort und Ton in der Musik und der Musikrezeption. Nur als »beseelt« durch die Worte Gottes kann Augustinus Musik und ihre sinnlichen Reize akzeptieren, als Vehikel religiöser Erfahrung, wie im obigen Zitat angedeutet. Doch selbst dann bewegt sich der Hörer immer nahe an der Grenze zur Sünde:

Manchmal glaube ich ihnen [den Tönen, NG] mehr Ehre anzutun, als ihnen gebührt, wenn ich merke, daß mein Gemüt durch die heiligen Worte in eine höhere religiöse Begeisterung gerät, wenn sie also gesungen werden, als wenn sie nicht gesungen würden [...]. [D]as Ergötzen meines Fleisches, dem das Gemüt nicht darf zur Entnervung preisgegeben werden, täuscht mich oft, während die Empfindung das Denken nicht so begleitet, daß es hintansteht, sondern [...] versucht, auch voranzueilen und die Führerschaft zu übernehmen. Also fehle ich auch darin, ohne daß ich es merke; ich merke es vielmehr erst hinterher. <sup>14</sup>

Ob der sinnliche Genuß von Musik als Vehikel für eine religiöse Erfahrung dient oder ob er sich verselbständigt und damit zur Sünde wird, hängt vom Wort-Ton-Verhältnis und der Einstellung des Hörers ab: Der Text, der den religiösen Inhalt vermittelt, muß im Vordergrund der liturgischen Musik und ihrer Rezeption stehen. Da sich jedoch selbst bei einer Musik, die diesem Maßstab folgt, beim Hörer (selbst bei Augustinus) immer wieder der

<sup>12</sup> Augustinus, Bekenntnisse, Buch 10, Kapitel 35.

<sup>13</sup> Ebd., Buch 10, Kapitel 33.

<sup>14</sup> Ebd.

»Gesang« vor den »Inhalt« und damit die fleischliche Lust vor die religiöse Erfahrung in den Vordergrund zu drängen droht, erwägt Augustinus, die Musik ganz aus der Kirche zu verbannen.<sup>15</sup> Seine Einstellung zur klingenden Musik bleibt ambivalent.<sup>16</sup>

Das gilt im wesentlichen auch für die Reformatoren.<sup>17</sup> Allerdings unterscheiden sie sich im Mißtrauen gegenüber klingender Musik und in ihren Motivationen voneinander. Ulrich Zwingli lehnt jegliche Kirchenmusik ab, weil sie als Kunstmusik nicht nur die Andacht störe, sondern als Massengesang auch die Isolierung des einzelnen aus der Gemeinde verhindere, die für dessen unmittelbare Beziehung zu Gott im stillen Gebet notwendig sei. Johannes Calvin lehnt alles außer dem einstimmigen Gemeindegesang ab, dem nur das Bibelwort zugrunde liegen dürfe und der sich durch einen eigenen musikalischen Stil von aller anderen Musik unterscheiden solle.<sup>18</sup> Während Calvin diese Form des Gemeindegesangs wegen seiner pädagogischen und mitreißenden Wirkung schätzt und fördert, ist ihm jede andere Kirchenmusik verdächtig. Da er von der ständigen Bedrohung durch einen Mißbrauch von Musik überzeugt ist – sie könnte einem von jeder Gottesfurcht gelösten »bloßen Vergnügen, [...] das heißt der Sinnenlust und Eitelkeit dienstbar

<sup>15</sup> Vgl. ebd. Für eine ausführliche Interpretation dieser Passage siehe: Andreas Eichhorn, Augustinus und die Musik, in: *Musica*, 50, Jg., 1996, 318-323, hier 319f.; Edward A. Lippman (Hg.), *Musical aesthetics: a historical reader*, New York 1986, Bd. 1, 28f.; Föllmi, *Das Weiterwirken*, 48f.

<sup>16</sup> In seiner Schrift »De musica« verfolgt Augustinus deshalb u.a. das Ziel, »das Spezifische der Musik nicht im rönenden Material und seiner emotionalen Wirkung zu sehen, sondern auf die Erkenntnis ihrer zahlhaften Struktur zu verlagern« und diese »zum Organum der Erkenntnis Gottes« zu machen (Eichhorn, Augustinus und die Musik, 320). Vgl. auch Auhagen, Augustinus, 1170ff.; Föllmi, *Das Weiterwirken*, 33-40. Augustinus' ambivalente Einstellung gegenüber klingender Musik führt Föllmi im Hinblick auf seinen »rüde[n] Ton gegenüber der klingenden Musik und Musikern« besonders im 1. Buch von *De musica* auch auf den Musikbetrieb seiner Zeit zurück: »In späthellenistischer Zeit hatte sich ein eigener Berufsmusikerstand herausgebildet, dessen Arbeit als wirtschaftlich unnützlich empfunden wurde, so daß die *musicarii* kein großes soziales Ansehen genossen. [...] Die Musikantinnen waren oft zugleich Dirnen. [...] Diese Gesellschaft [die spätromische Gesellschaft, NG] neigte zu Monsterkonzerten oder zur musikalischen Parodie« (Föllmi, *Das Weiterwirken*, 44/45). Zum Verhältnis der antiken »Ethos-Theorie« zu Augustinus' Musikauffassung vgl. ausführlich Beatrix Darmstädter, *Das Präscholastische Ethos in Patristisch-Musikphilosophischem Kontext*, Tutzing 1996.

<sup>17</sup> Die folgenden Ausführungen basieren, wenn nicht anders angegeben, auf dem Buch von Oskar Söhngen, *Theologie der Musik*, Kassel 1967.

<sup>18</sup> Vgl. zur protestantischen Ethik und ihrer Tendenz zur »Abwendung von aller Sinnenkultur überhaupt« (Max Weber, *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*, in: ders., *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*, Tübingen 1986 (1. Auflage 1920), Bd. 1, 17-206, hier 95), die dieser Haltung zur Musik zugrunde liegt, Kapitel Ib.

gemacht«<sup>19</sup> werden – bedarf es einer strikten Regulierung der in der Kirche verwendeten Musik. Calvin warnt insbesondere vor mehrstimmiger Musik, weil in dieser das Wort weniger wichtig und sogar unverständlich sei, so daß »das Ohr mehr Aufmerksamkeit auf die Melodie verwendet, als das Herz auf den geistlichen Sinn der Worte«.<sup>20</sup> Der junge Martin Luther bringt der Musik zwar weniger Mißtrauen entgegen, aber auch er warnt vor dem Mißbrauch von Musik außerhalb der Kirche – »verderbte Seelen [nutzen] die Musik für ihre unsauberen Liebesaffären« – und in der Kirche: »Die Psalmen und die Musik [...] betäuben den Geist, wenn sie mit ungeordnetem Lärm vorgetragen werden«.<sup>21</sup> Für den Reformator Luther hingegen sind solche Warnungen, was den Gläubigen betrifft, laut Oskar Söhngen überflüssig geworden. Weil Musik auf dem Weg des Evangeliums, nämlich durch den »Klang der lebendigen Stimme« zum Menschen komme, gesteht ihr Luther »den ersten Platz nach der Theologie« zu. Das gilt nicht nur für die Kirchenmusik, sondern generell, vom Vogelgesang bis zur Kunstmusik. Als solche stehe sie im Dienst Gottes und habe eine Sendung zu erfüllen, nämlich »unschuldige Freude« im Menschen zu wecken, durch die der Teufel und ihm zugeordnete Affekte, wie Traurigkeit, Zorn, Begierden und Hochmut vertrieben werden.<sup>22</sup> Ein gläubiger Mensch werde jede Musik in dieser Weise erfahren und brauche nicht mißtrauisch gegenüber der Musik zu sein – nur nichtgläubige Menschen würden von Musik in lasterhafter Weise beeinflusst oder gar nicht bewegt. Allerdings hat Joyce Irwin gezeigt, daß diese Offenheit Luthers ein stark idealisiertes Bild ist. Sie betont, daß sich auch bei Luther Passagen finden, in denen er weltliche Gesänge als lasterhaft ablehnt und statt dessen geistliche Gesänge fordert.<sup>23</sup> An solche Tendenzen bei Luther schließen sich die kirchliche Praxis der zweiten Hälfte des 16. und des 17. Jahrhunderts und die lutherische Orthodoxie an: »Lutheran preachers [...] never stopped trying to rid the church of secular

---

<sup>19</sup> Söhngen, *Theologie der Musik*, 64.

<sup>20</sup> Calvin, zit. ebd., 66.

<sup>21</sup> Ebd., 103 und Luther, zit. ebd., 105.

<sup>22</sup> Ebd., 83, 90.

<sup>23</sup> Joyce L. Irwin, *Neither Voice nor Heart Alone. German Lutheran Theology of Music in the Age of the Baroque*, New York 1993, 36. Vgl. außerdem zu Luther und Lutheranischer Theologie: Aufsätze von Oskar Söhngen und Joyce Irwin, in: dies. (Hg.), *Sacred Sound: Music in Religious Sound and Practice*, Chicago 1983; Friedrich Blume und Ludwig Finscher, *Martin Luther*, in: *Das Zeitalter der Reformation*, in: *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, Kassel 1965; Robin A. Leaver, *Luther, Martin*, in: *New Grove*, 364-369; Bruce Carr, *Lutheran Church Music*, in: *New Grove*, 369-381.



music.«<sup>24</sup> Das führt z.B. zu einer strikten Reglementierung der Orgelmusik, durch die 1585 u.a. weltliche Melodien, Fantasien und Improvisationen verboten werden. Die musikalische Praxis der Lutheraner scheint sich damit jener der Calvinisten anzunähern.<sup>25</sup> Irwin betont jedoch, daß es sich eher um eine Abgrenzung vom Calvinismus handele. Indem Orgelmusik strikt reglementiert wird, wolle man ihr grundsätzliches Verbot, wie es die Calvinisten fordern, überflüssig machen.<sup>26</sup> Diese Entwicklung hin zu einer Ausgrenzung bestimmter Musikrichtungen hat Folgen für die Einstellung der lutherischen Kirche zur Musik: »[A] century after Luther, it was not his appreciation of the secular world and innocent dancing which was most remembered but rather those comments which placed music of the world in opposition to music of the Spirit.«<sup>27</sup> So kehren die ambivalente Einstellung zur Musik und das Mißtrauen gegenüber ihren Wirkungen in das Luthertum zurück.<sup>28</sup>

Der Glaube an die Wirkungsmacht der Musik, wie sie die Schriften der griechischen Antike überliefern, wird zum Grundstein für die Entwicklung der musikalischen Rhetorik, die ihre Blüte von ca. 1600 bis 1750 erlebte. Hartmut Krones definiert sie mit Blick auf Johann Nikolaus Forkel (1749-1818), der am Ende des 18. Jahrhunderts in seiner *Allgemeinen Geschichte der*

<sup>24</sup> Irwin, *Neither Voice*, 37.

<sup>25</sup> Vgl. auch Söhngen, *Theologie der Musik*, 257: »[V]on der [lutherischen Orthodoxie lassen sich] viele Verbindungen zu der Musikauffassung Calvins ziehen [...]: Gebots- und Verbotstafeln, z.B. Warnung vor der *levitas* und *lascivia* (Leichtfertigkeit und ausschweifenden Wirkung) der Musik, oder auch vor der [...] weltlichen, unvernünftigen, leichtfertigen, überheblichen und unbußfertigen Musik; die Musik soll immer danach trachten, wahrer Ausdruck der frommen Herzenshaltung zu sein, dann besitzt sie von selbst die geforderte Würde als [...] heilige und würdige Musik; Musik, die nicht mit dem biblischen Wort in Verbindung steht, ist im Gottesdienst untragbar.« Vgl. weiterhin Rolf Ketteler, Jörg Jewanski, Ludwig Finscher, *Musik in der Kirche*, in: *MGG*, 715-727, hier 724: Sie betonen die Kritik am »Profane[n], Weltliche[n] oder Theatralische[n]« im Gottesdienst, wie sie in Luthertum und Pietismus im Umfeld J.S. Bachs laut wurde: Die Kantatengegner (1717) eifern, »daß man den Tempel des Herrn nicht zu einem Opern-Hause, noch sein Heiligtum zu einem Schau-Platze Ohrenkützelnder Uppigkeiten machen solle«. Sie zitieren auch die Kritik der lutherischen Theologischen Fakultät der Universität Wittenberg (1714) an einem Gesangbuch, dessen Rhythmen das menschliche Herz »durch eine gewisse / springende / und tanzende Art von Melodeyen wohl gar in eine empfindliche Veränderung / und Anfang einer Raserey« bringen können.

<sup>26</sup> Irwin, *Neither Voice*, 41.

<sup>27</sup> Ebd., 42. Das Verhältnis der deutschen Pietisten zur Musik war durch eine dem Calvinismus verwandte Spiritualisierung und Asketisierung sowie die Kritik an weltlicher Musik, insbesondere an der Oper gekennzeichnet. Vgl. dazu Irwin, *Neither Voice*, vor allem Kapitel 2, 6, 7, 9-12.

<sup>28</sup> Darauf werde ich in Kapitel IV.2 zurückkommen.

*Musik* die einzige »zeitgenössische systematische Sicht« ihres Gesamtgebäudes lieferte, wie folgt:

Zunächst ist die »musikalische Rhetorik« im Sinne einer Analogie von Musik und Sprache bezüglich Aufbau, Gliederung, Periodik und [...] zeitlicher Erstreckung zu sehen, [...] bis hin zu den Kategorien Form, Stil und Gattung. [...] Über dieser Ebene steht die Idee von der »Musik als Sprache«, einerseits als primär auf ihr Äußeres bezogene, mehr metaphorisch-unbestimmt verstandene »Klangrede« oder »Tonsprache«, andererseits als semantisch aufgeladene (Meta-)»Sprache« mit Mitteilungsfunktion [...], wobei verschiedenste Möglichkeiten von »Zeichen« (-Systemen) wie die »Lehre von den Figuren« [...] dem Komponisten die semantischen Bausteine an die Hand geben. [...] Neben diese »kompositorische« Seite der Rhetorik tritt schließlich die Kategorie der Ausführung.<sup>29</sup>

Im Zentrum der musikalischen Rhetorik steht das Bestreben, sich der Sprache und damit der Möglichkeit anzunähern, denotative Mitteilungen zu machen und möglichst gezielt auf den Hörer zu wirken, vor allem durch die Mitteilung und Erzeugung von Affekten. So suchte man nach musikalischen Vokabeln, die – ob auf Konvention oder auf Nachahmung beruhend – der Hörer einem bestimmten Affekt zuordnen konnte. Solche Vokabeln stellen die weit verbreiteten musikalischen Figurenlehren der Zeit bereit, die den Komponisten als Kompositionsmanuale dienen sollten. Johann Mattheson wendet sich in *Der vollkommene Capellmeister* nach einer ausführlichen Beschreibung der medizinischen Wirkungen von Musik dem »vornehmsten und wichtigste[n] Stück von der Natur-Lehre des Klanges« zu, nämlich den »Wirkungen der wol-angeordneten Klänge, welche dieselbe an den Gemüths-Bewegungen und Leidenschaften der Seele erweisen«.<sup>30</sup> Es folgt eine Aufzählung von »Affecte[n]«, denen musikalische Figuren zugeordnet werden. Weite und erweiterte Intervalle etwa stehen für Freude, enge und engste Klangstufen für Traurigkeit, Hoffnung läßt sich durch eine »lieblichste Führung der Stimme und süsseste Klang-Mischung« und durch eine »Erhebung« der Klänge, Verzweifelung durch ihren »Niedersturtz« ausdrücken.<sup>31</sup> Ähnlich, nur wesentlich pedantischer, listet Friedrich Wilhelm Marpurg noch 1762 vierundzwanzig Affekte und ihre jeweiligen Ausdrucksformen in der Musik auf, u.a. »daß der Haß [...] mit einer widerwärtigen, rauhen Har-

<sup>29</sup> Hartmut Krones, Musik und Rhetorik, in: MGG, 814-852, hier 816.

<sup>30</sup> Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister* (1739). Studienausgabe hg. von Friederike Ramm), Kassel/New York 1999, 66.

<sup>31</sup> Ebd., 66-71

monie und proportionierten Melodie vorzustellen ist« und »daß der Zorn [...] mit geschwinden Tiraden auflaufender Noten, bey einer plötzlichen und öftern Abwechselung des Baßes, in sehr heftiger Bewegung und mit scharfen schreienden Dißonanzen auszudrücken ist«. <sup>32</sup>

Dem heutigen Leser fällt in solchen »Affektenlehren« stets die gegenständliche Vorstellung von Affekten auf. Es handelt sich nicht etwa um individuelle Gefühle, die als solche schwer zu fassen wären, sondern um typisierte Affekte, die jeden Hörer in vorhersehbarer Weise wie äußere Gegenstände affizieren. Der Kodifizierung der Affekte entspricht die ihrer musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten. So entsteht ein musikalischer »Vorrat konventioneller Affektmodelle«, den der Komponist theoretisch nur noch richtig anzuwenden braucht. <sup>33</sup> Der geübte Hörer vermag die in der Komposition ver-

---

<sup>32</sup> Friedrich Wilhelm Marpurg, Zweyte Fortsetzung des Unterrichts vom Recitativ. XCIX. Brief an den Herrn Johann Carl Lindt, Berlin, den 26. Juni 1762, in: ders. (Hg.): Kritische Briefe über die Tonkunst, Bd. 2, 92-125. Brief, Berlin 1762, in: Hans-Günter Ottenberg (Hg.): Der critische Musicus an der Spree. Berliner Musikschritftum von 1748 bis 1799. Eine Dokumentation. Leipzig 1984, 221-224, hier 222/223. Ottenberg betont, daß es sich bei Marpurgs Affektenkatalog keineswegs um einen Einzelfall handelt, sondern daß Kataloge dieser Art typisch für die Berliner Theoretiker in der Mitte des 18. Jahrhunderts waren. Sie sollen dem Komponisten die Arbeit und dem Interpreten und Hörer die Deutung erleichtern und so letztlich didaktische Aufgaben erfüllen (Ottenberg, Der critische Musicus, 16).

Eine Parodie auf diese »Affektenlehren« nimmt Johann Kuhnau in seinem Roman *Der musicalische Quacksalber* vor (Faksimiledruck der Erstauflage von 1700, hg. von James Hardin, Bern 1992). Der musikalische Quacksalber beschreibt darin eine Violinsonate, die nicht nur eine komplizierte Handlung, sondern auch zahlreiche Affekte ausgedrückt und heftige Wirkung auf die Zuhörer gehabt habe: »Der Anfang stelte den Einzug und die gute Hoffnung einer glücklichen Ambassade, ingleichen die Freude über der ersten Audienz bey dem Pabste vor. Und da hätte man sehen sollen, wie mein Frauen=Zimmer und alle andere über der Tafel [...] fröhlich zu werden begunten: Gewißlich / es fehlte wenig / daß sie nicht vom Tische auffsprungen / und zu tanzen anfiengen. [...] Wie ich aber nun die Traurigkeit, den Wiederwillen und Raserey dieses Cardinals vorstellte [...] Sie [die Zuhörer, NG] zuckten [...] schon mit den Händen / und schien es, als wollten die Gäste alle Freundlichkeit bey Seite setzen [...] Aber zu meinem größten Glücke änderte sich gleich meine Composition, und nahm der affectuose und anmuthige Tripel, dadurch des Cardinals Vergnügen [...] angezeigt war. [...] Da sahe man die freundlichsten Oeilladen und Blicke; Da setzte es eine reiche Spende von verliebten Mäulergern. Ich wurde auch dabey nicht vergessen, und hat mein Maul in mancher Zeit keine solche gute Kirmeß gehabt / als damahls. [...] Die Dame, [...] hatte mir die Zunge so tief in Hals gesteckt / und ich hielt sie mit den Zähnen so feste / daß sie nicht von mir loß kommen konnte / als ich schon auff meiner Violine die Gravität und Ernsthaftigkeit des Cardinals andeutete [...] So schämte sie sich dermassen, daß sie, als sie von mir loß kam, zur Stuben=Thüre hinaus lieff.« (Kuhnau, *Quacksalber*, 94-97)

<sup>33</sup> Ottenberg, *Der critische Musicus*, 16.

wendeten Figuren aufgrund ihrer Konventionalisierung dann richtig zu deuten, und selbst der ungeübte Hörer soll aufgrund des Nachahmungsverhältnisses von der Musik auf den ausgedrückten Affekt schließen können. So heißt es noch 1791 in einer Szene aus Johann Karl Daniel Curios Roman *Der Harfner oder der Sohn zweier Väter*: »Er spielte den Ausdruck der höchsten, aber auch zugleich der anständigsten Freude. Nach und nach wurde sein Spiel stille Seelenruhe und Heiterkeit des Herzens. Zuletzt drückten seine Töne – wo nicht Traurigkeit – doch eine kleine Ängstlichkeit für die Zukunft aus.«<sup>34</sup> Selbst wenn der Hörer den Affekt nicht nur erkennt, sondern auch selbst von ihm affiziert wird, behält er doch eine gewisse Kontrolle über seinen Zustand, da er exakt bestimmen kann, was ihn wie und warum affiziert hat. Überdies kann er darauf vertrauen, daß der Vorgang seiner moralischen Besserung dient. Denn zumal in den deutschen Schriften zur »Affektenlehre« aus dem 18. Jahrhundert wird die Erregung von Affekten durch Musik mit moralischen Zielsetzungen verbunden. So schreibt Mattheson:

Die Gemüths-Neigungen der Menschen sind wahre Materie der Tugend [...] Wo keine Leidenschaft, kein Affect zu finden, da ist auch keine Tugend. Sind unsere Passiones krank, so muß man sie heilen, nicht ermorden. Zwar ist es an dem, daß diejenigen unter den Affecten, welche uns von Natur am meisten anhangen, nicht die besten sind, und allerdings beschnitten oder im Zügel gehalten werden müssen. Das ist ein Stück der Sitten-Lehre, die ein vollkommener Ton-Meister auf alle Weise inne haben muß, will er anders Tugenden und Laster mit seinen Klängen wol vorstellen, und dem Gemüthe des Zuhörers die Liebe zu jenen, und den Abscheu vor diesen geschickt einflößen. Denn das ist die rechte Eigenschaft der Music, daß sie eine Zucht-Lehre vor andern sey.<sup>35</sup>

Christian Gottfried Krause schließt zwei Jahrzehnte später wortwörtlich an diese Gedanken an – »die Gemüthsneigungen sind die wahre Materie der Tugend und der Lasterhaftigkeit des Menschen« – und betont, daß die

---

<sup>34</sup> Zitiert bei Ruth E. Müller, *Erzählte Töne. Studien zur Musikästhetik im späten 18. Jahrhundert*, Stuttgart 1989, 122. Zu Recht nennt Müller diese Szene ein »Fossil«: »Die Darbietung strebt als freie Fantasie von der rationalistischen Musikanschauung weg [und dadurch, daß sie sich nicht auf einen Affekt konzentriert, sondern verschiedene Affekte in einem Stück darstellt, NG], doch der sehr ausführlichen Inhaltsbeschreibung eignet noch ein gewisses Maß an Pedanterie, das auf die einst gültige prinzipielle Erklärbarkeit der Musik zurückverweist.« (Ebd.)

<sup>35</sup> Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, 66/67.

Musik die Tugend besonders gut fördere, weil sie diejenigen Affekte am besten ausdrücken könne, die »die edelsten Tugenden und Neigungen« begleiten.<sup>36</sup> Ob Musik wie bei Mattheson und Krause tugendhafte Affekte lieben und lasterhafte hassen lehrt oder ob sie eine kathartische Reinigung des Hörers bewirkt: Der Förderung der Tugend scheint sie auf jeden Fall dienlich.<sup>37</sup> Wie Mattheson schreibt, läßt sich »bey heutiger aufgeklärter Welt« nicht mehr davon ausgehen, daß die Harmonie auch »schädliche Wunder« bewirken könne. Sie vermöge nur »nützliche Wunder« zu verrichten.<sup>38</sup> Anders als in der religiösen Aufklärung der Reformation im 16. Jahrhundert, die den Gedanken der »Werkheiligkeit« als magieverfallen ablehnte und deshalb der Musik als solcher keine »nützlichen Wunder« zutrauen konnte, führt in der säkularen Aufklärung des 18. Jahrhunderts die Überzeugung, daß man die Affekte verstehen, kontrollieren und so die Menschen zur Tugendhaftigkeit bewegen kann, zu einer optimistischen Haltung gegenüber den Wirkungen der Musik. Da man diese ebenso wie die Affekte gemeistert zu haben meint, kann man sie als Mittel zur Kontrolle und Leitung der Affekte verwenden und damit in den Dienst der Tugend stellen – vorausgesetzt, daß sich die Komponisten an diese Forderungen halten. Denn Mattheson beklagt, daß viele »ohne moralische und löbliche Absicht« und nur für den »Kitzel« der Ohren komponierten und der Staat seine Aufsichtspflicht über die Kultur vernachlässige, so daß »die wahre hohe Schule der Music, im Grunde verdorben, gemisbraucht, verächtlich und fast stinckend gemacht wird.«<sup>39</sup> Ein Mißbrauch der Musik, der abermals als eine am sinnlichen Genuß orientierte Musikausübung und -rezeption beschrieben wird, scheint also weiterhin möglich, doch wird die Wirkungsmacht von Musik in der Regel positiv beurteilt, weil sie, sofern sie korrekt reglementiert und kontrolliert wird, ein Instrument zur moralischen Erziehung darstellt.<sup>40</sup>

<sup>36</sup> Christian Gottfried Krause, *Von der musikalischen Poesie*, Berlin 1753, Neudruck: Leipzig 1973, zit. nach Ottenberg, *Der critische Musicus*, 147-156, hier: 151/152.

<sup>37</sup> Vgl. Ottenberg, *Der critische Musicus*, 15.

<sup>38</sup> Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, 86.

<sup>39</sup> Ebd., 72/73, 88.

<sup>40</sup> Das gilt auch noch für die Musik-Artikel in: Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig 1992, Nachdruck: Hildesheim/Zürich/New York 1994. Koautoren dieser Artikel waren Johann Philipp Kirnberger und Johann Abraham Peter Schulz (ab dem Buchstaben S). Vgl. zu Sulzers Ästhetik, auch in bezug auf Musik: Wolfgang Riedel, *Erkennen und Empfinden. Anthropologische Achsendrehung und Wende zur Ästhetik bei Johann Georg Sulzer*, in: Hans-Jürgen Schings (Hg.), *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*, Stuttgart/Weimar 1994, 410-439. Sulzer wollte, wie Riedel schreibt, »in seiner Ästhetik noch beides: die Musik und die Moral.

(b) Veränderungen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts

Der kurze Blick auf einige Stationen des jahrhundertealten Diskurses hat gezeigt, daß die Wirkung der Musik immer schon ambivalent beurteilt wurde.<sup>41</sup> Bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts hinein glaubte man jedoch, sie durch ihre Funktionalisierung für bestimmte (z.B. pädagogische, religiöse, medizinische) Zwecke, durch die strikte Reglementierung von Komposition und Rezeption und nicht zuletzt durch ihre wissenschaftliche (mathematische, physikalische oder physiologische) Durchdringung bändigen und kontrollieren zu können. Das ändert sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die Wirkung von Musik auf den Körper, die Einbildungskraft und, über Körper oder Einbildungskraft vermittelt, auf die Emotionen der Hörer wird nun zunehmend als Bedrohung empfunden.<sup>42</sup> Diese Entwicklung läßt sich auf mehrere Faktoren, insbesondere aber auf das Aufkommen des Ideals eines autonomen Subjekts zurückführen, auf das unten ausführlich einzugehen sein wird. Zuvor soll ein Blick auf einige andere Faktoren geworfen werden, die mit dem zuletzt genannten in Beziehung stehen. Ab der Mitte des 18. Jahrhunderts ist im musikästhetischen Diskurs eine Distanzierung von der musikalischen Rhetorik und ihren »Affektenlehren« zu beobachten. Hans Heinrich Eggebrecht beschreibt diese Veränderung als Bedeutungsverlagerung des Ausdrucksbegriffs: Musik soll nicht mehr »etwas« ausdrücken, sondern in der Musik drückt der einzelne Mensch sich selbst aus.<sup>43</sup> Es geht nicht mehr um die Darstellung typisierter Affekte, son-

---

Danach trennen sich ihre Wege« (ebd., 437), und denjenigen, die sich für die Moral interessieren, wird die Musik bzw. die Wirkung von Musik suspekt: Sie wird zur zerstörerischen »Gewalt«. Daß sich die Wege von Musik und Moral trennen, bedeutet m.E. aber keineswegs, daß fortan »der Weg der Musikästhetik [...] an Kant (und Schiller) vorbei« (ebd., 438) läuft. Sie zeigt sich statt dessen von deren skeptischer Haltung gegenüber Musik geprägt, wie die vorliegende Arbeit zu zeigen versucht.

<sup>41</sup> Zu einer kritischen Auseinandersetzung mit dem Begriff der »Ambivalenz« vgl. Kapitel II.2.

<sup>42</sup> Während die Wirkung von Musik auf Körper und Gefühle ein altes Thema ist, wird die Wirkung auf die Einbildungskraft im 18. Jahrhundert erstmals diskutiert. Darauf werde ich in Kapitel III ausführlich zurückkommen.

<sup>43</sup> Vgl. Hans Heinrich Eggebrecht, *Das Ausdrucks-Prinzip im musikalischen Sturm und Drang*, in: DVJs 19, 1955, 323-349, hier 330. Die folgenden Ausführungen zum Unterschied zwischen den alten »Affektenlehren« und der neuen Ausdrucksästhetik orientieren sich an Eggebrechts Aufsatz sowie an Müller, *Erzählte Töne*. Vgl. außerdem Christine Lubkoll, *Mythos Musik*, 52-63, sowie Rüdiger Campe, *Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen 1990.



dern um »innere Empfindung«<sup>44</sup>, um individuelle Gefühle, die als »unsagbar« gelten und für deren Ausdruck die Musik häufig gerade aufgrund ihrer Differenz zur Sprache als besonders geeignet angesehen wird. Das Ideal des subjektiven Ausdrucks geht einher mit dem einer unmittelbaren Herz-zu-Herz-Kommunikation: Die »Mit-Empfindung«<sup>45</sup> des Hörers, sein Mitfühlen mit dem Musiker, rückt ins Zentrum der musikalischen Veranstaltung. Gleichzeitig bleibt diese Musikauffassung aber an einen strengen Tugendkanon gebunden. Zum einen sollen nur bestimmte, nämlich anständige und gemäßigte Gefühle zum Ausdruck gebracht werden, zum anderen soll durch rührende Musik die Sensibilität der Menschen gefördert werden, weil sie als notwendige Voraussetzung jeder Tugendhaftigkeit gilt.<sup>46</sup> So schreibt Krause:

Mit Recht hat man [...] schon längst von der Musik gesaget, daß sie [...] alle sanfte Bewegungen, Liebe, Zufriedenheit, Hoffnung und Mitleiden einflöße. Sie verleiht dem Gemüth eine Heiterkeit, welche lieblich, gesellig und umgänglich machet, und die Erfahrung lehret, daß diejenigen, so die Musik lieben, selten hart, trotzig und ungesellig sind. Die sanften Empfindungen reizender Töne, machen die Sitten feiner, den Verstand biegsamer und das Herz empfindlicher. Ihre Eindrücke befördern die Fertigkeit, Liebe, Güte und Mitleiden zu empfinden, und geben unsern Leidenschaften die nützlichste Mäßigung, als worinn das wahre Wesen der Tugend besteht.<sup>47</sup>

Die Rückbindung der Musikästhetik an einen Tugendkanon verliert sich jedoch in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts, im Übergang von der Empfindsamkeit zum Sturm und Drang.<sup>48</sup> Das Ideal des subjektiven Ausdrucks wird radikalisiert. Es geht nicht mehr so sehr um die Qualität der Gefühle, sondern um ihre Quantität: je heftiger, desto besser, auch und gerade wenn es sich dabei um »dunkle« Gefühle handelt, womit zum einen als gefährlich beurteilte (wie etwa die Wollust), zum anderen unbestimmte

---

<sup>44</sup> Johann Nicolaus Forkel, Allgemeine Geschichte der Musik, Leipzig 1788, Bd. 1, 55.

<sup>45</sup> Carl Philipp Emanuel Bach, Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, Teil 1, Berlin 1753 (Neudruck: Leipzig 1957), zit. nach Ottenberg, Der kritische Musicus, 133-147, hier 145.

<sup>46</sup> Vgl. Müller, Erzählte Töne, 106.

<sup>47</sup> Christian Gottfried Krause, Von der musikalischen Poesie, zit. nach Ottenberg, Der kritische Musicus, 148.

<sup>48</sup> Zur Empfindsamkeit siehe: Gerhard Sauder, Empfindsamkeit, Bd. 1-3, Stuttgart 1974-1980; Paul Mog, Ratio und Gefühlskultur. Studien zu Psychogenese und Literatur im 18. Jahrhundert, Tübingen 1976; Max Becker: Narkotikum und Utopie. Musik-Konzepte in Empfindsamkeit und Romantik, Kassel 1996.

Gefühle gemeint sind.<sup>49</sup> Je unbestimmter der musikalische Ausdruck, desto gerechter scheint er dem Charakter des menschlichen Gefühlslebens zu werden.<sup>50</sup> Aus dieser Tendenz folgt, so Eggebrecht, daß das »Bedeutend der Musik [...] der Kontrolle, der Faßbarkeit, der konkreten Möglichkeiten einer Erklärbarkeit entzogen« wird.<sup>51</sup> Deshalb geht es auch kaum noch um Herz-zu-Herz-Kommunikation, sondern um den starken Ausdruck in oder die starke Affizierung des einzelnen durch Musik, die zum Selbstzweck werden. Herder preist die Musik wie folgt:

[S]ie erregt eine Folge inniger Empfindungen; wahr, aber nicht deutlich, nicht anschauend, nur äußerst dunkel. Du warest, Jüngling! in ihrem dunkeln Hörsaale: sie klagte: sie stürmte: sie jauchzete; du fühltest Alles, du fühltest mit jeder Saite mit – aber worüber wars, daß sie, und du mit ihr klagtest, seufzetest, jauchzetest, stürmtest? Kein Schatte von Anschauung; Alles regte sich nur im dunkelsten Abgrunde deiner Seele, wie ein lebender Wind die Tiefe des Ozeans erregt. [...] Menschlicher Ausdruck durch die Sprache? ist zwar deutlicher; aber nur gar zu deutlich. Da diese willkürlich, da sie mit der Natur der Empfindungen also nicht so innig verbunden ist: so wird sie zwar aufklären, aber nicht verstärken: sie wird eher abwenden und schwächen.<sup>52</sup>

Wie Herder eine »Verstärkung«, so fordert Reichardt »starke Rührung, Erschütterung« von der Musik und mokiert sich über Hörer, die »immer nur angenehm gekitzelt, oder sanft eingewiegt seyn« wollen.<sup>53</sup> Er schildert, wie er durch das »heftige Feuer, so durch das Werk [eine Passion C. Ph. E. Bachs, NG] flammt,« »bis zur Wuth erhitzt« wurde, und er verwendet allein in dieser Passage, die kaum ein Dutzend Zeilen umfasst, fünfmal das Wort »stark«

<sup>49</sup> Vgl. etwa Carl Bernhard Wessely: »Das Gehör ist ein wollüstiger, und eben deswegen ein dunkler Sinn«, in: ders., Gluck und Mozart, in: Friedrich Ludwig Meister (Hg.), *Berlinisches Archiv der Zeit und ihres Geschmacks*, Berlin 1795, Bd. 1, zit. nach Ottenberg, *Der kritische Musicus*, 335.

<sup>50</sup> Damit geht die zunehmende Inhaltslosigkeit des Ausdrucks einher. Müller zeigt, daß in der Romanliteratur seit ca. 1780 der »Ausdruck der Empfindung« mehr und mehr zur Tautologie wird. Ausdruck wird zum »Ausdruck an sich« (Müller, *Erzählte Töne*, 121). Dem Hörer fehlt so die Möglichkeit, »Inhalt und Ausdruck in Beziehung zu setzen. Der Ausdruck herrscht allein und mit einer Macht, die das Gemüt des Zuhörers um und um wendet.« (Ebd., 125)

<sup>51</sup> Eggebrecht, *Das Ausdrucks-Prinzip*, 337.

<sup>52</sup> Johann Gottfried Herder, *Viertes Wäldchen*, in: Bernhard Suphan (Hg.), *Johann Gottfried Herder. Sämtliche Werke*, Hildesheim/New York 1967, Bd. 4, 162.

<sup>53</sup> Johann Friedrich Reichardt, *Schreiben über die Berlinische Musik an den Herrn L.v. Sch. in M.*, Hamburg, 1775, zit. nach Ottenberg, *Der kritische Musicus*, 270-276, hier 273.



und dreimal »heftig«, um Bachs Musik zu charakterisieren.<sup>54</sup> Tatsächlich ermöglichen die zeitgenössischen Errungenschaften des musikalischen Sturm und Drang, zu dem auch C. Ph. E. Bachs Kompositionen gezählt werden, wie »die Schwellendynamik, die Kontrastthematik, die Überraschungsharmonik [...], die Freiheit der musikalischen Zeitgestaltung, die Individualisierung des Instrumentalpartes, die Dramatisierung des Klanggeschehens«<sup>55</sup> eine Steigerung des Ausdrucks auf dem Level der Komposition und der musikalischen Aufführung und eine Steigerung der Wirkung auf dem Level der Rezeption.<sup>56</sup>

Diese Veränderungen im musikästhetischen Denken und in der Musik der Zeit, auf die in den folgenden Kapiteln genauer einzugehen sein wird, müßten nicht unbedingt dazu führen, Musik als existentielle Bedrohung des Hörers wahrzunehmen, wie es in vielen literarischen und musikkritischen Texten um 1800 geschieht. Sie führen dazu lediglich dann, wenn Sinnlichkeit und Einbildungskraft des Hörers durch eine deregulierte und auf starken subjektiven Ausdruck und heftige Affizierung ausgerichtete Musik und Musikrezeption intensiver angesprochen werden, während gleichzeitig der Umgang mit diesen Vermögen im Laufe des 18. Jahrhunderts immer schwie-

---

<sup>54</sup> Johann Friedrich Reichardt, Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend. An seine Freunde geschrieben. Teil 1, Frankfurt a.M./Leipzig 1774, Neudruck: Hildesheim o.J., zit. nach Ottenberg, *Der kritische Musicus*, 256-268, hier 263/264.

<sup>55</sup> Eggebrecht, *Das Ausdrucks-Prinzip*, 324/325.

<sup>56</sup> Eggebrecht und Müller betonen hingegen, daß diese musikalischen Entwicklungen im zeitgenössischen Diskurs über die Wirkungen der Musik eine untergeordnete Rolle gespielt hätten, weil in den literarischen und musikästhetischen Texten oft von der »Musik als Phänomen« (Eggebrecht, *Das Ausdrucks-Prinzip*, 346) die Rede sei, die nicht so sehr durch die »musikalische Beschaffenheit einer Komposition«, sondern vielmehr durch den von dieser gleichsam unabhängigen Ausdruck eine so große Wirkung auf den Hörer habe: »Mitunter ist es fast gleichgültig, was einer spielt, wenn er es nur mit Ausdruck tut.« (Müller, *Erzählte Töne*, 127) Es ist allerdings zu bedenken, daß die in Müllers These implizite Trennung von Werk und Aufführung zu dieser Zeit erst im Entstehen war und die Hochschätzung eines »ausdrucksvollen Spiels« immer auch das »Gespielte« umfaßte. Außerdem stehen diese Texte, so allgemein sie auch von »der Musik als solcher« sprechen mögen, im Kontext der zeitgenössischen Musikrezeption, die durch die damals aufgeführten, d.h. durch relativ junge Kompositionen bestimmt war. In den folgenden Kapiteln werde ich zeigen, daß der Diskurs über die Wirkungen der Musik (auch der literarische) sehr wohl von den musikalischen Entwicklungen der Zeit beeinflusst war, auch wenn er sich nicht allein auf diese zurückführen läßt, wie Seidel meint. Er erklärt die neue Erfahrung der »Macht der Musik« ausschließlich im Hinblick auf diese Entwicklungen: »[E]ben in der Zeit, in der die Geschichte der klassischen Effektheorie zu Ende geht, hört die Tonkunst auf, Maßwerke zu produzieren, die die Effekte im Bann schöner Bilder zeigen, wird zum erstenmal die Macht der Musik kompositorisch erschlossen und fühlbar gemacht« (Seidel, *Die Macht der Musik*, 16).

riger wird.<sup>57</sup> Norbert Elias hat den Zivilisationsprozeß als Veränderung des menschlichen Verhaltens und Empfindens beschrieben, und zwar in Richtung einer immer differenzierteren und stabileren Regelung des Trieb- und Affektlebens des einzelnen durch bewußte Selbstkontrolle und vor allem durch eine unbewußt bleibende, automatisch arbeitende »Selbstkontroll-apparatur«. Diese Veränderung des »psychischen Habitus« des einzelnen wird laut Elias notwendig aufgrund einer kontinuierlichen Verkomplizierung und Multiplizierung »gesellschaftlicher Verflechtungserscheinungen«, welche sich aus der wachsenden gegenseitigen Abhängigkeit der Menschen voneinander ergeben.<sup>58</sup> Kommt der einzelne diesen Erfordernissen nicht nach, gefährdet er seine soziale Stellung und in bestimmten Fällen sogar die gesellschaftliche Ordnung insgesamt. Mitte des 18. Jahrhunderts ist der Zivilisationsprozeß, auch im deutschsprachigen Raum, auf einer Stufe angelangt, die sich durch den Übergang von der Feudal- zur bürgerlichen Gesellschaft auszeichnet, welche eine noch »tiefgreifendere« und »umfassendere« Zivilisierung des Verhaltens mit sich bringt.<sup>59</sup> Wie Elias beschreibt, werden

die gesellschaftlichen Gebote und Verbote [...] in den nicht-höfischen bürgerlichen Schichten anders in den Seelenhaushalt eingebaut als in den höfischen. Die Überordnung ist dort [das heißt in den bürgerlichen Schichten, NG] weit straffer und in vieler Hinsicht strenger als hier. [...] In den höfisch-aristokratischen Schichten ist das ›Du sollst‹ sehr oft nicht mehr als ein Gebot der Lebensklugheit, diktiert durch praktische Notwendigkeiten des Umgangs mit anderen Menschen [...]. In den mittelständisch-bürgerlichen Schichten werden häufig die entsprechenden Gebote und Verbote bei dem Einzelnen von klein auf weit tiefer verankert, [...] als halbautomatisch funktionierende Gewissensimpulse.<sup>60</sup>

Daß in der höfischen Gesellschaft Verhaltensnormen durch »innerweltliche, durch gesellschaftliche Notwendigkeiten« begründet werden und nicht durch »ein ewiges moralisches Gesetz«, läßt sie dem »bürgerlich-mittelständischen

---

<sup>57</sup> Zur Sinnlichkeit rechne ich in Anlehnung an Kant die Sinne, die sinnliche Lust, die Affekte und die Leidenschaften. Einbildungskraft und ästhetische Lust, die beide einen sinnlichen Anteil haben, werde ich, wo nicht anders angegeben, gesondert nennen. Vgl. zu Kant unten und die folgenden Kapitel.

<sup>58</sup> Norbert Elias: Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Zweiter Band. Wandlungen der Gesellschaft. Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation. Frankfurt a.M. 131997, hier 324.

<sup>59</sup> Ebd., 382

<sup>60</sup> Ebd., 489/490.

Betrachter als mehr oder weniger ›amoralisch‹ erscheinen.<sup>61</sup> Die Überzeugung dieses Betrachters, dem Adel moralisch überlegen zu sein, sein Stolz auf (bürgerliche) Tugenden, spiegelt sich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts u.a. in den moralischen Wochenschriften und später in den Schriften der Empfindsamkeit wider. Das gilt auch für die Ablösung der »Affektenlehren« durch eine neue Ausdrucksästhetik: Der amoralischen Künstlichkeit des Hoflebens wird der natürliche Ausdruck eines tugendhaften (Bürger-) Herzens entgegengestellt.

Elias' Analyse kann durch Max Webers und Michel Foucaults Untersuchungen kritisch ergänzt werden.<sup>62</sup> Weber macht das Prinzip des moralischen »Selbstzwangs« des bürgerlichen Menschen durchsichtig als Erbe der »protestantischen Ethik«, deren Fundament die »innerweltliche Askese« sei.<sup>63</sup> Diese wirke »mit voller Wucht gegen den unbefangenen Genuß des Besitzes [...]. Dagegen entlastete sie im psychologischen Effekt den Gütererwerb von den Hemmungen der traditionalistischen Ethik, indem sie [...] [ihn, NG] nicht nur legalisierte, sondern [...] direkt als gottgewollt ansah«. Als solche begünstigte sie die Kapitalbildung, kam »der Tendenz zu bürgerlicher, ökonomisch rationaler Lebensführung zugute« und stand somit »an der Wiege des modernen ›Wirtschaftsmenschen‹«. <sup>64</sup> Webers Analyse zeigt, daß das Prinzip des Selbstzwangs, dessen Extrem der Puritanismus als »grundsätzliche Abwendung von aller Sinnkultur überhaupt«<sup>65</sup> darstellt, zum ei-

---

<sup>61</sup> Ebd., 491.

<sup>62</sup> Elias betrachtet den Zivilisationsprozeß nur aus der Perspektive dessen, der sich ihm gewissermaßen freiwillig unterwirft, weil er davon (ökonomisch und sozial) profitiert. Er übersieht, daß die für diesen Prozeß wesentlichen Disziplinierungsverfahren auch als Herrschaftsinstrumente eingesetzt wurden, um diejenigen, die am Rand der bürgerlichen Gesellschaft standen (Kinder, Geisteskranke, Arbeitslose, Lohnarbeiter), zu kontrollieren und zu instrumentalisieren, und zwar auch gegen ihren Willen. Diesem Aspekt wendet sich Foucault in: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses (Frankfurt a.M. 1976) zu. Er untersucht, wie durch repressive »Prozeduren der Bestrafung, der Überwachung, der Züchtigung, des Zwangs« eine Seele geboren wird (ebd., 41), die »selber ein Stück Herrschaft ist, welche die Macht über den Körper ausübt« (ebd., 42). Foucault weist auf die Verbindung dieser Prozeduren mit der »Macht« der herrschenden Klasse hin. Zum einen ist nur sie in der Position, die Prozeduren bestimmen zu können und in ökonomischer Hinsicht von ihnen bzw. von ihren Ergebnissen zu profitieren, wohingegen die »Beherrschten« ihnen lediglich unterworfen werden. Zum anderen entfaltet sich durch diese Prozeduren erst die Macht »der herrschenden Klasse« als »Gesamtwirkung ihrer strategischen Positionen« (ebd., 38).

<sup>63</sup> Weber, Die protestantische Ethik, 190.

<sup>64</sup> Ebd., 195.

<sup>65</sup> Ebd., 95.

nen dem ökonomischen Erfolg des bürgerlichen Menschen diene, zum anderen aber auch religiös motiviert sein konnte, weil der ökonomische Erfolg in der protestantischen Ethik als Indikator dafür galt, von Gott zum ewigen Heil bestimmt zu sein.

Den Regungen der Sinnlichkeit und den Phantasien der Einbildungskraft hilflos ausgeliefert zu sein, stellte in der bürgerlichen Gesellschaft des 18. Jahrhunderts somit eine große Bedrohung dar. Die soziale Stellung stand ebenso auf dem Spiel wie der ökonomische Aufstieg und möglicherweise sogar das Himmelreich. Die deregulierte und auf starken subjektiven Ausdruck und heftige Affizierung ausgerichtete Musik und Musikrezeption dieser Zeit war also mit großer Vorsicht zu genießen, weil sie die Sinnlichkeit und die Einbildungskraft anregte und so die Selbstkontrolle erschwerte oder gar außer Kraft zu setzen drohte. Doch gab es im Umkreis der Empfindsamkeit, gegen die der Sturm und Drang opponierte, moralische Instanzen, die die Welt, zumal die Musikwelt, idealerweise von allem säuberten, was den einzelnen in Gefahr bringen konnte, und es gab feste moralische Regeln, die er idealerweise nur befolgen mußte, um dem Unheil zu entgehen. Mit dem Aufkommen und der Verbreitung des Ideals einer sittlichen Autonomie des Subjekts gegen Ende des 18. Jahrhunderts ändert sich das. Der einzelne soll sich nun selbst die allgemeingültigen Gesetze geben, die er befolgt. Das macht seine Autonomie aus. Doch die Möglichkeit, autonom zu werden, birgt die Unmöglichkeit, autonom zu werden: Was ist, wenn er versagt? Wenn er sich blind nach äußeren Normen und Regeln richtet, wie man es von einem unmündigen Kind fordert, oder wenn er sich allein nach den Bedürfnissen seiner Sinnlichkeit richtet, wie es Tiere tun? Wenn er es also nicht schafft, sich selbst Gesetze zu geben oder sein Handeln nach diesen Gesetzen auszurichten? Oder wenn er sich die falschen Gesetze gibt? Dann wird er nicht autonom, bleibt Tier oder Kind, wird Verbrecher oder wahn-sinnig, jedenfalls kein mündiges Subjekt. Angesichts dieser Situation wird zum einen der Umgang mit der Sinnlichkeit und mit sinnlichen Reizen schwieriger. Beide stehen dem einzelnen mehr denn je in ihrer ganzen Fülle zur Verfügung, da ihm ihre Zensur nicht mehr abgenommen wird, und er ist sich bewußt, daß er sich ein Stück weit auf sie einlassen muß, um Erkenntnisse gewinnen und ethisch handeln zu können. Gleichzeitig lastet auf ihm die Bürde, allein für ihre Kontrolle verantwortlich zu sein, wobei nicht weniger als sein Subjektstatus auf dem Spiel steht. Diese Konstellation führt leicht dazu, daß er seine Sinnlichkeit und seine Einbildungskraft nun erst recht in Ketten legt, um sie in Schach halten zu können, und daß er allem, was sie stark erregen oder die ein oder andere Kette sprengen

könnte, sehr skeptisch gegenübersteht. Zum anderen wird Unwillkürlichkeit zum Problem. Denn jede Art der unwillkürlichen Beeinflussung des Einzelnen droht seine Autonomie zu untergraben, ob sie nun pädagogisch gerechtfertigt ist oder nicht. Was also bislang als Instrument moralischer Erziehung an der Musik geschätzt werden konnte, nämlich ihre unwillkürliche Wirkung auf den Hörer, wird nun per se problematisch. Das gilt erst recht, wenn die unwillkürliche Wirkung von Musik ausgerechnet auf die Sinnlichkeit und die Einbildungskraft zielt.

Elias weist in seiner Studie auf den historischen Charakter des psychischen Habitus des zivilisierten Menschen hin. Psychoanalytische Kategorien wie »Es«, »Ich« und »Überich« werden bei ihm nicht als a-historische Grundkräfte menschlichen Daseins behandelt, sondern als psychisches Resultat des Zivilisationsprozesses gewertet. Gleiches gilt auch für philosophische Begriffe, die nicht etwa als unabhängig von gesellschaftlichen und damit einhergehenden psychischen Veränderungen oder gar als deren Ursache verstanden werden, sondern im Gegenteil als nachträglicher Ausdruck und Klärung dieser Veränderungen. Philosophen, so Elias, müßten daher als »Sprecher« von Prozessen der Zivilisation, wie z.B. der »Rationalisierung«, betrachtet werden, nicht aber als »Schöpfer« rationalen Denkens.<sup>66</sup> Um einen solchen, sehr wichtigen, weil einflußreichen Sprecher handelt es sich auch bei Immanuel Kant. Er hat das Ideal und Problem seiner Zeit und der folgenden Jahrzehnte dar- und aufgestellt, das alle beschäftigt: das eines autonomen Subjekts. Was es damit auf sich hat, was es in der Praxis für den Umgang mit der Sinnlichkeit und der Einbildungskraft und letztlich für den Umgang mit Musik bedeuten kann, soll im folgenden anhand einiger Schriften Kants exemplarisch dargestellt werden, an denen man diese Aspekte gut aufzeigen kann.<sup>67</sup>

---

<sup>66</sup> Elias, Über den Prozeß der Zivilisation, 407.

<sup>67</sup> Neben den Studien von Foucault, Überwachen und Strafen, Wahnsinn und Gesellschaft (Frankfurt a.M. 1969); Weber, Die protestantische Ethik; Elias, Über den Prozeß der Zivilisation; Theodor W. Adorno und Max Horkheimer, Dialektik der Aufklärung (in: Rolf Tiedemann (Hg.), Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997, Bd. 3), die die folgenden Ausführungen beeinflusst haben, stützt sich meine Kant-Lektüre wesentlich auf: Hartmut Böhme und Gernot Böhme, Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants, Frankfurt a.M. 1996; Christian Begemann, Furcht und Angst im Prozeß der Aufklärung. Zur Literatur und Bewußtseinsgeschichte des 18. Jahrhunderts, Frankfurt a.M. 1987. Siehe außerdem zum Thema: Werner Schneiders, Hoffnung auf Vernunft. Aufklärungsphilosophie in Deutschland, Hamburg 1990; Iris Denneler, Die Kehrseite der Vernunft. Zur Widersetzlichkeit der Literatur in Spätaufklärung und Romantik, München 1996; Wolfgang

(c) Kant, das autonome Subjekt und die Sinnlichkeit

In der *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten* fordert Kant, daß der Mensch zum »Meister« seiner »Triebfedern« werden solle durch die Vernunft und ihre »Vorstellung der Pflicht«, die »im Bewußtsein ihrer Würde die letzteren verachtet« (G 39).<sup>68</sup> Er begründet diese Forderung zum einen damit, daß die Natur den Menschen mit »Vernunft und einem Willen« (G 20) ausgestattet habe, was darauf hinweise, daß er nicht zur Erreichung von Glückseligkeit (wofür der Instinkt besser geeignet sei), sondern zu der »würdigeren Absicht« bestimmt sei, einen »an sich selbst guten Willen« hervorzubringen:

Denn da die Vernunft dazu nicht tauglich genug ist, um den Willen in Ansehung der Gegenstände desselben und der Befriedigung aller unserer Bedürfnisse [...] sicher zu leiten, [...] gleichwohl aber uns Vernunft als praktisches Vermögen, d.i. als ein solches, das Einfluß auf den Willen haben soll, dennoch zugeteilt ist: so muß die wahre Bestimmung derselben sein, einen, nicht etwa in anderer Absicht als Mittel, sondern an sich selbst guten Willen hervorzubringen. (G 21)

Kant bestimmt diesen Willen als das »höchste Gut« und Bedingung »zu allem übrigen, selbst allem Verlangen nach Glückseligkeit« (G 21). Denn die Vernunft,

die ihre höchste praktische Bestimmung in der Gründung eines guten Willens erkennt, [ist] bei Erreichung dieser Absicht nur einer Zufriedenheit nach ihrer eigenen Art, nämlich aus der Erfüllung eines Zwecks, den wiederum nur Vernunft bestimmt, fähig, sollte dieses auch mit manchem Abbruch, der den Zwecken der Neigung geschieht, verbunden sein (G 22).

Aus dem Konflikt zwischen den Forderungen der Vernunft und den Neigungen des Menschen leitet Kant den Begriff der Pflicht ab: Ein Mensch

---

Martens, *Die Botschaft der Tugend. Die Aufklärung im Spiegel der deutschen Moralischen Wochenschriften*, Stuttgart 1968; Katharina Rutschky (Hg.), *Schwarze Pädagogik. Quellen zur Naturgeschichte der bürgerlichen Erziehung*, Frankfurt a.M./Wien/Berlin 1977; Adorno, *Freiheit. Zur Metakritik der praktischen Vernunft*, in: *Negative Dialektik*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 6, 211-29.

<sup>68</sup> Kant wird zitiert wie folgt: G = *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*, P = *Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik*, beide in: Wilhelm Weischedel (Hg.), *Immanuel Kant. Werke in 12 Bänden*, Frankfurt a.M. 1977, Bd. 7, 7-101 und Bd. 5, 113-264; ÜP = *Über Pädagogik*, A = *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, beide in: Wilhelm Weischedel (Hg.), *Kant. Werke in zehn Bänden, Darmstadt Sonderausgabe 1983*, Bd. 10: *Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik. Zweiter Teil*, 695-767 und 399-695 (diese Ausgabe ist seitenidentisch mit der o.g. Suhrkamp-Ausgabe).



handelt aus Pflicht, wenn er es ohne Rücksicht auf seine Neigungen tut und wenn er keine eigennützige Absicht verfolgt. So bestimmt Kant: »Pflicht ist die Notwendigkeit einer Handlung aus Achtung fürs Gesetz« (G 26), das heißt der Wille ist durch nichts außer durch das Gesetz und die Achtung vor dem Gesetz, also durch die Maxime bestimmt, dem Gesetz, »selbst mit Abbruch aller meiner Neigungen Folge zu leisten« (G 27). Bei dieser Bestimmung handelt es sich aber um eine »Nötigung« des Willens, da dieser nicht »an sich völlig der Vernunft gemäß«, sondern auch »subjektiven Bedingungen (gewissen Triebfedern) unterworfen« (G 41) ist. Kant definiert die »Vorstellung eines objektiven Prinzips, sofern es für einen Willen nötigend ist« als Gebot und nennt die Formel des Gebots einen »Imperativ«. Der kategorische Imperativ der Sittlichkeit enthält nichts außer der »Allgemeinheit eines Gesetzes überhaupt, welchem die Maxime der Handlung gemäß sein soll. [...] Der kategorische Imperativ ist also nur ein einziger [...]: handle nur nach derjenigen Maxime, durch die du zugleich wollen kannst, daß sie ein allgemeines Gesetz werde« (G 51).

Schon im ersten Kapitel der *Grundlegung* deutet sich somit die Notwendigkeit an, sittliches Handeln an die Kontrolle subjektiver Neigungen zu knüpfen, was die Möglichkeit zur Mißachtung dieser Neigungen einschließt. Zwar lassen Kants Beispiele zunächst vermuten, daß sittliches Handeln durchaus mit einer subjektiven Neigung vereinbar sei, nicht aber von ihr bestimmt sein dürfe, doch ergibt sich in diesen Fällen das Problem, daß die Motivationen nicht sauber zu unterscheiden sind (G 23). Relativ sicher sein kann man sich über den sittlichen Wert einer Handlung offenbar nur, wenn die Handlung ohne oder besser noch entgegen Neigung und Eigennutz vorgenommen wird (G 23, 51ff.).<sup>69</sup> Das Gleiche gilt für die Beurteilung unseres Handelns. Nicht nur ist der Mensch angewiesen, nach einem objektiven Prinzip zu handeln, auch wenn »aller unser Hang, Neigung und Natureinrichtung dawider wäre«, sondern die »Erhabenheit und innere Würde des Gebots in einer Pflicht« wird umso deutlicher »bewiesen«, »je weniger die subjektiven Ursachen dafür, je mehr sie dagegen sind« (G 57). Man könnte also meinen, wer einen Beweis seines sittlichen Wertes erbringen wolle, täte gut daran, die Ausrichtung gegen »Hang, Neigung und Natureinrichtung« zur Maxime seiner Handlungen zu machen. Das widerspräche zwar Kants

---

<sup>69</sup> Doch kann man sich nie vollkommen sicher sein, da immer ein »geheimer Antrieb der Selbstliebe [...] die eigentliche bestimmende Ursache des Willens« gewesen sein kann. Für ein sicheres Urteil müßte man die »inneren Prinzipien« der Handlung kennen, was aber unmöglich ist. (G 34)

Ethik, denn die Handlungen wären dann von fremdem Interesse und damit von einem »unechten Prinzi[p] der Sittlichkeit« bestimmt (G 75), das zudem, wie Kant gleich zu Beginn der *Grundlegung* festhält, »keinen innern unbedingten Wert« habe, auch wenn es den guten Willen fördere:

Mäßigung in Affekten und Leidenschaften, Selbstbeherrschung und nüchterne Überlegung sind nicht allein in vielerlei Absicht gut, sondern scheinen sogar einen Teil vom *innern* Werte der Person auszumachen; allein es fehlt viel daran, um sie ohne Einschränkung für gut zu erklären. [...] Denn ohne Grundsätze eines guten Willens können sie höchst böse werden. (G 18/19)

Daß Handlungen ohne oder gegen eine Neigung vorgenommen werden, soll bei Kant lediglich ein Indiz für ihren sittlichen Wert sein, nicht aber ihr Zweck. Doch besteht in der Praxis, zuweilen selbst bei Kant, die Tendenz, der Einfachheit halber das Indiz zum Zweck, die strikte Kontrolle der subjektiven Neigungen zu einem sittlichen Wert an sich zu machen, der zudem, anders als die »inneren Prinzipien«, sichtbar (G 34) und damit überprüfbar ist.

Die oben genannte Forderung, daß der Mensch zum Meister seiner Triebfedern werde, gründet für Kant in der Idee der Freiheit. Er bestimmt die Freiheit als Autonomie des Willens, d.h. als die Fähigkeit des Willens, sich selbst ein Gesetz zu geben (dem er sich dann als einem zugleich allgemeingültigen Gesetz unterstellt) und findet in diesem Prinzip das Prinzip der Sittlichkeit wieder, so daß »ein freier Wille und ein Wille unter sittlichen Gesetzen einerlei« werden (G 82). Folgerichtig liegt die Freiheit des Menschen in seiner »Unabhängigkeit von den bestimmenden Ursachen der Sinnenwelt« (G 91), wie sie in der Autonomie des Willens zum Ausdruck kommt. Das bedeutet nicht, daß ein »Widerspruch zwischen Freiheit und Notwendigkeit« (G 92) bestünde. Vielmehr kann der Mensch nur frei sein, *weil* er den Gesetzen der Natur unterworfen ist: Sich von ihnen zu emanzipieren durch die Befolgung von Gesetzen, die sich der Wille selbst gesetzt hat, bedeutet frei zu sein. Kants Unterscheidung von einer Sinnen- und einer Verstandeswelt weist dem Menschen zwei Standpunkte zu. Während der Mensch in der Sinnenwelt »leidend« ist (seine Vorstellungen kommen ihm durch die Sinne zu, die von den Gegenständen affiziert werden), sich nur so kennt, wie er sich »erscheint«, und dem Naturgesetz der Begierden und Neigungen unterworfen ist, ist der Mensch in der Verstandeswelt selbst tätig (er produziert die Vorstellungen), der Erscheinungswelt enthoben und nur den in der Vernunft gegründeten Gesetzen unterworfen, ist also frei, autonom und sittlich. Kant betont, daß der Mensch beiden Welten zugehöre. Er läßt



jedoch keinen Zweifel an ihrer Hierarchie – die Verstandeswelt »[enthält] den Grund der Sinnenwelt, mithin auch der Gesetze derselben« – und kann deshalb schließen, daß

ich mich als Intelligenz, obgleich andererseits wie ein zur Sinnenwelt gehöriges Wesen, dennoch dem Gesetze der ersteren, d.i. der Vernunft [...] und also der Autonomie des Willens unterworfen erkennen, folglich die Gesetze der Verstandeswelt für mich als Imperativen und die diesem Prinzip gemäße Handlungen als Pflichten ansehen m[uss] (G 90).

Trotz seiner Zugehörigkeit zu beiden Welten maßt sich der Mensch einen Willen an, »der nichts auf seine Rechnung kommen läßt, was bloß zu seinen Begierden und Neigungen gehört, und dagegen Handlungen durch sich als möglich, ja gar als notwendig, denkt, die nur mit Hintansetzung aller Begierden und sinnlichen Anreizungen geschehen können« (G 94). Damit hat er sich nicht nur gegen eine Determinierung durch die Reize der »Neigungen und Antriebe (mithin die ganze Natur der Sinnenwelt)« entschieden, sondern er gründet seine Identität geradezu auf seiner Fähigkeit zu deren Mißachtung. Weder sind sie noch Teil »seine[s] eigentlichen Selbst«, noch übernimmt er für sie Verantwortung (G 95). In der Praxis kann diese Wendung freilich wie gesagt dazu führen, in der Mißachtung desjenigen Teils des Menschen, der der Sinnenwelt zugehört, einen Selbstzweck zu sehen oder zumindest ein notwendiges Training für die Entwicklung der Sittlichkeit. Kants Entwurf einer Autonomie des sittlichen Subjekts steht und fällt mit dem Postulat, daß der Wille sich selbst seine Gesetze gäbe und die »Nötigung« des Menschen deshalb keine durch äußere Zwänge, sondern durch ein inneres, selbst gesetztes und zugleich allgemeingültiges Gebot sei. Doch ist dieses Ideal in der Praxis schwer zu halten, und selbst Kant fällt in seinen Schriften zur Anthropologie und Pädagogik zuweilen dahinter zurück. In der Lektüre der Schrift *Über Pädagogik* kommt z.B. der Verdacht auf, daß der Selbstgesetzgebung des Willens dessen Konditionierung nach einem bürgerlichen Tugendkanon immer schon vorausgeht.<sup>70</sup>

---

<sup>70</sup> Es handelt sich um Vorlesungen Kants, einer im Grunde pragmatischen Schrift, die dieser erstmals im WS 1776/77 gehalten hat und die im Auftrag oder mit Erlaubnis Kants 1803 von Friedrich Theodor Rink herausgegeben wurden. Vgl. Kommentar zu ÜP 818. Von dem Versuch einer praktischen Umsetzung von Kants Ethik läßt sich hier nur sprechen, wenn man sie als dogmatische Schrift behandelt, vor dem Hintergrund, daß er nach seinen drei Kritiken die Publikation der Schrift autorisiert hat.

Kant hält die Erziehung des Menschen für unbedingt notwendig, denn der »Mensch kann nur Mensch werden durch Erziehung. Er ist nichts, als was die Erziehung aus ihm macht« (ÜP 699). Er versteht unter Erziehung Disziplinierung, mittels derer »Tierheit« und »Wildheit« des Menschen gezähmt werden sollen, Kultivierung, die den Menschen mit der »Geschicklichkeit« zur Erlangung seiner Zwecke ausstatten soll, Zivilisierung, die den Menschen seiner Gesellschaft anpassen soll, und Moralisierung, die dem Menschen die »Gesinnung« zur Wahl »guter Zwecke« geben soll (ÜP 706/7). Obwohl Kant die Moralisierung besonders wichtig zu sein scheint (ÜP 708), nimmt doch die Disziplinierung den größten Raum in seinem Text ein. Das liegt vor allem daran, daß letztere für Kant eine unabdingbare Voraussetzung für die Moralisierung ist. Derjenigen »Epoche« der Erziehung, in der man den »Zögling« einen »Gebrauch von der Überlegung und seiner Freiheit, doch unter Gesetzen machen läßt«, in der also »moralischer Zwang« herrscht, geht die Epoche »mechanischen Zwangs« voraus, in der der »Zögling« »Unterwürfigkeit und passiven Gehorsam beweisen muß« (ÜP 709). In dieser Phase wird dem Menschen durch Disziplin und Zucht seine »Wildheit« genommen. Wildheit aber

ist die Unabhängigkeit von Gesetzen. Disziplin unterwirft den Menschen den Gesetzen der Menschheit, und fängt an, ihn den Zwang der Gesetze fühlen zu lassen. Dieses muß aber frühe geschehen. So schickt man z.E. Kinder anfangs in die Schule [...], damit sie sich daran gewöhnen mögen, still zu sitzen, und pünktlich zu beobachten, was ihnen vorgeschrieben wird (ÜP 698).

Kant wird nicht müde, den möglichst frühen Einsatz dieser Disziplin zu betonen. Denn der natürliche Hang des Menschen zur »Freiheit« (hier ist noch nicht der kritische Freiheitsbegriff gemeint) ist, so Kant, so groß, daß man ihn erst gar nicht daran gewöhnen darf, weil er sonst bald »jeder Laune« folgt und so eine »gewisse Wildheit« behält die nicht nur seine Kultivierung und Zivilisierung erschwert, sondern vor allem die sittliche Ausrichtung seines Handelns behindert (ÜP 698). Daher, so Kant, »muß der Mensch früh gewöhnt werden, sich den Vorschriften der Vernunft zu unterwerfen«, die er sich allerdings zunächst noch nicht selber geben kann. Das »müssen [...] andere für ihn tun« und ihn durch Disziplin zur Befolgung und Verinnerlichung dieser Vorschriften erziehen (ÜP 698, 697). Auf die erste Epoche der Disziplin, in der u.a. der Wille des Kindes gebändigt und seine Einbildungskraft gezügelt worden ist (ÜP 735), das Kind in der »zwangsmäßigen Kultur« der Schule arbeiten gelernt hat (ÜP 730), sich an Entbehrungen und Versagungen gewöhnt und seinen Körper abgehärtet hat

(ÜP 727) und nicht zuletzt von der Schädlichkeit unsittlicher oder die Sittlichkeit gefährdender Tätigkeiten (Schwärmerei, Untätigkeit, Zerstreung) überzeugt worden ist (ÜP 732), folgt die Epoche der moralischen Erziehung. Kant betont, daß in dieser Epoche nicht die Disziplin, sondern die Vermittlung von Maximen, deren Grundstein wohlgemerkt »schon frühe« gelegt worden ist (ÜP 740), im Vordergrund der Erziehung stehen soll. Während das Kind zuvor »blindlings gehorchen« mußte, wird sein Wille nunmehr nur noch »gelenkt« (ÜP 738). Dies geschieht auf der Basis des zuvor antrainierten Gehorsams und der inzwischen internalisierten Pflichten. So beginnt die moralische Erziehung etwa mit der Gründung eines Charakters, der »in der Fertigkeit [besteht], nach Maximen zu handeln«, die wiederum bereits in jungen Jahren durch Disziplin geübt wird, zum Beispiel durch die Befolgung der Schulgesetze (ÜP 741). Um das Zutrauen des Kindes, das sich im »freiwilligen Gehorsam« durch den »für vernünftig und gut erkannten Willen« seines Führers lenken lassen soll (ÜP 742), nicht zu verletzen, empfiehlt Kant, nicht physische Strafen in der Erziehung einzusetzen, sondern vielmehr »moralische«, wie den Liebesentzug und die Beschämung des Kindes (ÜP 742). Hinzu kommen »natürliche Strafen«, die das Kind mit den »zwangsläufigen Konsequenzen der verpönten Handlung, die damit ihre Strafe immer schon in sich trägt«, konfrontieren.<sup>71</sup> Dabei handelt es sich zumeist, wie Christian Begemann für die philanthropische Strafpraxis zeigt, um Erzählungen des Erziehers, die abschreckend wirken sollen. Kant empfiehlt ein solches Vorgehen z.B. zur Vorbeugung gegen Onanie und folgt damit einem Trend seiner Zeit:

Man muß sie ihm [die Art der Wollust, die auf sich selbst gerichtet ist, NG] in ihrer ganzen Abscheulichkeit darstellen, ihm sagen, daß er sich dadurch für die Fortpflanzung des Geschlechts unnütz mache, daß die Leibeskräfte dadurch am allermeisten zu Grunde gerichtet werden, daß er sich dadurch ein frühes Alter zuziehe, und sein Geist sehr dabei leide, u. s. w. (ÜP 759)

Solche Strafen erzeugen Furcht beim Kind, wobei Furcht vor Strafe und Furcht vor den angedrohten Konsequenzen der Handlung ineinander fal-

---

<sup>71</sup> Begemann, Furcht und Angst, zur philanthropischen Strafpraxis, 206. Die Nähe von Kant zu dem bei Begemann diskutierten Philanthropismus zeigt sich, wenn Kant in seinem Text die Wichtigkeit von öffentlichen Erziehungsinstituten (ÜP 709/10) betont und insbesondere das »Dessauische Institut« (ÜP 708) erwähnt, in dem der für die Pädagogik der bürgerlichen Aufklärung (und ihren Tugendkanon) repräsentative Philanthropismus einige Jahre lang sein räumliches Zentrum hatte (vgl. Begemann, Furcht und Angst, 22/23).

len. Diese Furcht soll, so die Hoffnung der Pädagogen, als eine mächtige »Triebfeder« den Versuchungen durch die Sinnlichkeit entgegenwirken, also die Sittlichkeit des Menschen affektiv stärken.<sup>72</sup> Die Lektüre von Kants Schrift *Über Pädagogik* zeigt also zweierlei: »Freiheit« und »Autonomie« des erwachsenen Menschen sind ein Ergebnis umfangreicher Disziplinierungsmaßnahmen, in deren Verlauf er die Fähigkeit zur Unterwerfung unter einen äußeren Zwang und dessen Bezugspunkte (Elternhaus, Schule und Staat vorgegebene Gesetze) lernt und internalisiert. An die Stelle seines Freiheitsdrangs (im unkritischen Sinne) und seines von Triebfedern gesteuerten Willens, die durch die Erziehung so früh wie möglich gebändigt werden müssen, treten ein disziplinierter, kultivierter, zivilisierter und vor allem moralisierter Wille, der sich mit den anerzogenen Vorschriften identifiziert, und eine Freiheit, die auf der Fähigkeit zur Unterwerfung des »wilden« Menschen unter diesen Willen basiert.<sup>73</sup> Zum anderen zeigt sich in Kants Ansätzen zu einer praktischen Umsetzung seiner ethischen Ideale deren Nähe zum bürgerlichen Tugendkanon seiner Zeit, in dessen Zentrum Arbeitsamkeit, Affektbeherrschung und Geselligkeit stehen. Sie dienen auch bei Kant der Arbeitsfähigkeit des Menschen und damit seinem ökonomischen Erfolg (vgl. ÜP 730f., 742).<sup>74</sup> Der Widerspruch zwischen einer auf »Autonomie« und »Freiheit« ausgerichteten Ethik und einer gesellschaftlichen Konditionierung des Menschen wird spätestens an dieser Stelle offenkundig. Wenn Kant sich diesem Widerspruch anhand der Frage nach dem

<sup>72</sup> Vgl. Begemann, Furcht und Angst, über die Instrumentalisierung der Furcht in der philanthropischen Erziehung, 165-223. Im Unterschied zum Rationalismus soll auch bei Kant die Kraft der sinnlichen Triebfedern nicht einfach abgewehrt, sondern so umgelenkt werden, daß sie sich auf die Erfüllung der sittlichen Pflichten richtet. An die Stelle der alten Triebfedern tritt eine einzige neue »Triebfeder«: »Die Achtung fürs Gesetz« (G 74, s.a. A 580). Das zeigt sich an vielen Stellen in der *Anthropologie*. So liegt der eigentliche Genuß im ständigen Aufschub des Genusses, also darin »den Genuß in deiner Gewalt zu haben« (A 462). Kant fordert den »jungen Mensch« auf, die Arbeit lieb zu gewinnen (A 559). Zu einer psychoanalytischen Analyse der »Triebfedern praktischer Vernunft« bei Kant vgl. Böhme, Das Andere, 369-376.

<sup>73</sup> Dagegen ließe sich möglicherweise einwenden, daß Zwang deshalb in Freiheit aufgeht, weil sein Produkt mit der inneren Anlage des Menschen korrespondiert.

<sup>74</sup> Vgl. Begemanns Analyse der drei Schwerpunkte bürgerlicher Tugend, Furcht und Angst, 29-52. Nur an zwei Stellen in der *Anthropologie* wendet sich Kant direkt an den Leser, und beide Male handelt es sich um einen eindringlichen Appell an den »jungen Mann oder Menschen« (A 462, 559), sich das Vergnügen zu versagen und statt dessen »die Arbeit lieb zu gewinnen«. Dieses Opfer werde im Alter, so Kant, durch Kapital vergolten, und zwar durch ein »Kapital von Zufriedenheit«, das vom »Zufall oder dem Naturgesetz unabhängig« sei (A 559).

Verhältnis von Freiheit und Zwang in der Erziehung stellt, findet er die folgende bezeichnende Lösung:

Eines der größten Probleme der Erziehung ist, wie man die Unterwerfung unter den gesetzlichen Zwang mit der Fähigkeit, sich seiner Freiheit zu bedienen, vereinigen könne. Denn Zwang ist nötig! [...] [Man] muß ihm [dem Kind] beweisen, daß man ihm einen Zwang auflegt, der es zum Gebrauche seiner eigenen Freiheit führt, daß man es kultiviere, damit es einst frei sein könne, das heißt nicht von der Vorsorge anderer abhängig. (ÜP 711)

Hier wird nicht nur die Herkunft des Selbstzwangs aus einem Fremdzwang beschrieben, sondern dieser Zwang wird zur Voraussetzung einer späteren Freiheit, die als ökonomische Unabhängigkeit verstanden wird: Nur wer sich disziplinieren kann, kultiviert ist und sich zivilisiert verhält, kann sich als »künftiger Bürger« später »selbst um seinen Unterhalt bekümmern« (ÜP 712). Diese Beobachtungen weisen auf einen Konflikt zwischen Theorie und Praxis in Kants Philosophie hin. Auf der einen Seite entwirft er das Ideal des kategorischen Imperativs und eines nach diesem ausgerichteten »Reichs der Zwecke«, in dem kein Mensch sich und die anderen je als Mittel gebrauchen würde. Andererseits verkehren sich diese Ideale vor dem Hintergrund der gesellschaftlichen Realität in eine Konditionierung des Menschen, die letztlich ökonomischen Zusammenhängen geschuldet ist. Begemanns Folgerung über die philanthropischen Pädagogen, die Kants Zeitgenossen waren, hat also auch für Kants pragmatische Schrift ihre Gültigkeit: Die Aufklärung beschränke sich »über weite Strecken ihrer Geschichte darauf [...], die bürgerliche Tugend zu begründen, zu systematisieren, zu rationalisieren und somit als vernünftige Moral auszuweisen. [...] Indem [...] der Vernunftbegriff selbst sich mit bürgerlichen Inhalten füllt, zieht die Aufklärung ihre eigenen Grenzen und gerät in Gegensatz zu ihrem prinzipiellen und universalen Anspruch«. <sup>75</sup>

Wenn in Kants Ethik und deren pädagogischer Umsetzung die »sinnlichen Triebfedern« des Menschen der Herrschaft der Vernunft unterworfen werden, so läßt sich bei einer Lektüre der *Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik* eine ähnliche Tendenz auch in der Erkenntnistheorie feststellen. Im Unterschied zum Rationalismus weist Kant der Sinnlichkeit eine wesentliche Rolle für das Erkenntnisvermögen zu. So beruht die Erfahrung, die Kant als die Erkenntnis der Erscheinung der Gegenstände bestimmt, sowohl auf der

---

<sup>75</sup> Begemann, Furcht und Angst, 21.

sinnlichen Anschauung, die die Dinge so vorstellt, wie sie die Sinne affiziert haben, als auch auf dem Verstand, der diese Erscheinung der Dinge beurteilt – zunächst subjektiv, indem er die Anschauungen ordnet, dann objektiv, indem er sie unter reine Verstandesbegriffe subsumiert. Alle Erfahrungsurteile haben also »ihren Grund in der unmittelbaren Wahrnehmung der Sinne«, auch wenn »über das der sinnlichen Anschauung Gegebene« hinaus »besondere Begriffe hinzukommen [müssen], die ihren Ursprung gänzlich a priori im reinen Verstande haben« (P 163), welche aber wiederum »ganz und gar keine Bedeutung haben, wenn sie von Gegenständen der Erfahrung abgehen« (P 181). Ohne die Sinnlichkeit ist keine Erfahrung möglich. Doch läßt sich abermals beobachten, daß Kant in der Praxis die Tendenz hat, hinter seine Theorie zurückzufallen. In der *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, die Kant nach seinen drei Kritiken verfaßte, betont er zwar in einer Wendung gegen die »Leibnitz-Wolffsch[e] Schule«, daß »jene [die Sinnlichkeit, NG] doch etwas sehr Positives und ein unentbehrlicher Zusatz zu der letzteren [der Verstandesvorstellung, NG] ist, um ein Erkenntnis hervorzubringen« (A 425). Er nimmt sich vor, die Sinnlichkeit gegen ihren »üblen Ruf« zu verteidigen, der darin bestehe, daß sie »die Vorstellungskraft verwirre«, daß sie als »Herrscherin, da sie doch nur die Dienerin des Verstandes sein sollte, [...] schwer zu bändigen sei«, und daß sie »betrüge« (A 432). Seine Verteidigung fällt jedoch zweifelhaft aus. Zunächst hält auch er sich an die Rangordnung, die den Verstand als »oberes« Erkenntnisvermögen würdigt, die Sinnlichkeit aber als »unteres« deklassiert. Außerdem fasst er die Sinnlichkeit als ein ausschließlich rezeptives, passives Vermögen auf: »Vorstellungen, in Ansehung deren sich das Gemüt leidend verhält, durch welche also das Subjekt affiziert wird (dieses mag sich nun selbst affizieren oder von einem Objekt affiziert werden), gehören zum sinnlichen [...] Erkenntnisvermögen.« (A 425) Gleichzeitig ist es aber eben diese Passivität der Sinnlichkeit, die sie auch ihm verdächtig macht: »Das Passive in der Sinnlichkeit, was wir doch nicht ablegen können, ist eigentlich die Ursache alles des Übels, was man ihr nachsagt.« (A 433) Weit entfernt von einer Distanzierung von den obengenannten Vorwürfen, bestätigt er diese im Gegenteil. Nur die Schuldzuweisungen ändern sich. Die Sinnesvorstellungen sind tatsächlich verworren und unzuverlässig, aber die Verantwortung für ihre Ordnung und Beurteilung liegt nicht bei der Sinnlichkeit, sondern beim Verstand; also ist er der Schuldige. Laut Kant unterwirft sich die Sinnlichkeit sogar gern dem Verstand, sofern er ihr gelegentlich Gehör schenkt: »Die Sinne [...] sind wie das gemeine Volk, welches, wenn es nicht Pöbel ist [...], seinem Obern, dem Verstand, sich zwar gerne unterwirft, aber doch gehört werden will.« (A 435)



Wenige Seiten zuvor schreibt er allerdings, daß die Sinnlichkeit »an sich Pöbel« sei (A 433), was im Rückblick auf das vorletzte Zitat mindestens Zweifel an ihrer Unterwerfungswilligkeit aufkommen läßt und den Gedanken nahelegt, daß sich die Herrschaft des Verstandes über die Sinnlichkeit nicht ohne Gewalt erreichen läßt. Zwar braucht der Mensch die Sinnlichkeit, weil sie den »Stoff« liefern soll, »der zum Gebrauch des gesetzgebenden Verstandes verarbeitet werden« (A 433) kann. Aber die »innere Vollkommenheit des Menschen besteht darin, daß er den Gebrauch aller seiner Vermögen in seiner Gewalt habe, um ihn seiner freien Willkür zu unterwerfen« (A 433). Das betrifft insbesondere die Sinnlichkeit, da diese aufgrund ihrer Passivität den Menschen zum Objekt unwillkürlicher Affizierungen macht, so daß sich das Gewaltverhältnis umzukehren droht.

Was in der Ethik festgestellt werden konnte, wiederholt sich in der Erkenntnistheorie: Es drohen Gefahren, wenn die Kontrolle der Sinnlichkeit vernachlässigt wird. Kant unterteilt die »Sinnlichkeit im Erkenntnisvermögen« in zwei Teile: »den Sinn und die Einbildungskraft« (A 445).<sup>76</sup> Wenn der Verstand »seine Obliegenheiten« gegenüber dem Sinn »vernachlässigt« (A 433), führt das z.B. zur Verworrenheit der Vorstellungen und zur Verwechslung von Erscheinung und Erfahrung – eine Verwechslung, die, so Kants abwertendes Urteil, »dem Schwachen« lieb ist, »nicht bloß weil ihm auf einmal neue Aussichten eröffnet werden, sondern weil er sich dadurch von dem ihm lästigen Gebrauch der Vernunft losgesprochen« sieht (A 442). Die Affizierung der Sinne durch äußere Objekte ist riskant. Wenn die daraus resultierende Empfindung »so stark wird, daß das Bewußtsein der Bewegung des Organs stärker wird, als das der Beziehung auf ein äußeres Objekt«, verwandeln sich äußere in innere Vorstellungen und der Mensch kann sich keinen Begriff mehr vom Objekt machen, da er durch die Heftigkeit seiner Sinnesempfindung wie betäubt ist. Kant findet bezeichnenderweise akustische Beispiele für diesen Vorgang:

[W]enn das Sprechen anderer so stark ist, daß einem [...] die Ohren davon wehtun [...], so wird [...] der erste durch kreischende Stimme taub, d.i. [er kann, NG] vor der Heftigkeit der Sinnesempfindung nicht zum Begriff vom Objekt kommen, sondern [die, NG] [...] Aufmerksamkeit ist bloß an die subjektive Vorstellung, nämlich die Veränderung des Organs, geheftet. (A 450, siehe auch A 452)

---

<sup>76</sup> Hier wird also auch die Einbildungskraft der Sinnlichkeit zugerechnet. Im weiteren Verlauf dieses Kapitels werde ich deshalb dieser Zuordnung folgen, unter Sinnlichkeit also auch Einbildungskraft verstehen, sofern ich nicht ausdrücklich zwischen beiden unterscheide.

Die dynamischen Errungenschaften der zeitgenössischen Komponisten hätte Kant aus diesem Grund wahrscheinlich stark kritisiert.<sup>77</sup> Kant beurteilt diese »Empfänglichkeit des Vitalisnns für Eindrücke« erneut als »Schwäche des Subjekts, dem Eindringen der Sinneneinflüsse ins Bewußtsein nicht hinreichend widerstehen zu können, d.i. wider Willen darauf zu attendieren« (A 452).

Die Gefahren, die mit einer unkontrollierten Einbildungskraft einhergehen, hängen eng mit denen einer mangelnden Beherrschung des »inneren Sinns« zusammen. Vom äußeren Sinn, »wo der menschliche Körper durch körperliche Dinge« affiziert wird, unterscheidet Kant den inneren Sinn, »wo er durchs Gemüt« und durch »sein eigenes Gedankenspiel« affiziert wird (A 445, 456). Der innere Sinn ist

Täuschungen unterworfen [...], die darin bestehen, daß der Mensch die Erscheinungen desselben entweder für äußere Erscheinungen, d.i. Einbildungen für Empfindungen nimmt, oder aber gar für Eingebungen hält [...]: wo die Illusion alsdann Schwärmerei, oder auch Geisterseherei [...] ist. In beiden Fällen ist es Gemütskrankheit [...] (A 457).

Deshalb warnt Kant vor einer eingehenden Beschäftigung des Menschen mit dem »unwillkürlichen Lau[f] seiner Gedanken und Gefühle«, wie sie seinen empfindsamen Zeitgenossen vorschwebt. Da bei einem solchen Unternehmen die unwillkürliche Tätigkeit der Einbildungskraft den »Prinzipien des Denkens« vorhergehe, verkehre sich die »natürliche Ordnung« im Erkenntnisvermögen (A 416). Gemütskrankheit sei die Folge.<sup>78</sup> Die Erscheinungen des inneren Sinns stammen z.B. aus der Einbildungskraft. Kant unterscheidet zwischen einer Einbildungskraft, die willkürlich Einbildungen (re)produziert, und einer Einbildungskraft, die »unwillkürliche Einbildungen hervorbringt« und die er »Phantasie« nennt (A 466). Erstere kann eine Gemütskrankheit verursachen, wenn sie nicht ausreichend reglementiert wird, so daß ihre Produkte »nicht zu Begriffen zusammenstim[m]en«

---

<sup>77</sup> Vgl. zur akustischen Betäubung Kapitel IV.1.

<sup>78</sup> Kant bestimmt diese Unternehmen bezeichnenderweise auch als »Lauschen«. Die Ursache für die Verkehrung der Ordnung liegt, so Kant, u.a. in der Beschaffenheit des inneren Sinns, der alles »im Fließen« sieht und so keine »Dauerhaftigkeit der Betrachtung« gewährleistet (A 416) – eine Erklärung, die Folgen für seine Beurteilung von Musik hat. Denn in der Musik trifft Kant auf ein analoges Problem: Als transitorische Kunst macht sie es dem Hörer unmöglich, eine Form zu erkennen. Vgl. dazu und zur unwillkürlichen Wirkung von Musik auf die Einbildungskraft, die wiederum auf den inneren Sinn des Hörers wirkt, Kapitel III.1.



(A 472).<sup>79</sup> Letztere birgt aufgrund ihrer Unwillkürlichkeit eine besondere Gefahr: Das Subjekt wird gewissermaßen automatisch zum Objekt seiner Einbildungen, wie etwa im Traum. Während der nächtliche Traum auch »im gesunden Zustande« stattfindet, handelt es sich beim Wachtraum, so Kant, um eine Krankheit, bei der Einbildungen für innere oder äußere Erfahrungen gehalten werden.<sup>80</sup> Zu solchen Täuschungen durch die phantasierende Einbildungskraft zählt Kant auch die »Wirkungen durch die Sympathie«, die von musikalischen Zeitgenossen wie C. Ph. E. Bach als »Mit-Empfindung« hoch geschätzt wurde, weshalb er »Nervenschwachen« empfiehlt, keine Irrenhäuser zu besuchen. Sie könnten sonst leicht selbst irre werden (A 482). Schließlich drohen durch die Phantasie auch solche sinnlichen Regungen wieder gestärkt zu werden, die sonst strengster Kontrolle unterliegen:

[W]ir [sind] selbst ein Spiel dunkeler Vorstellungen, und unser Verstand vermag nicht, sich wider die Ungereimtheiten zu retten, in die ihn der Einfluß derselben versetzt [...]. So ist es mit der Geschlechtsliebe bewandt, so fern sie eigentlich nicht das Wohlwollen, sondern vielmehr den Genuß ihres Gegenstandes beabsichtigt. [...] Die Einbildungskraft mag hier gern im Dunkeln spazieren [...]. (A 419/20)

Mit Blick auf Kants Umgang mit der Einbildungskraft können die Brüder Böhme deshalb folgern: »Es scheint geradezu, daß die verdrängte Leiblichkeit immer wieder auf dem Wege der Einbildungskraft sich ins Bewußtsein schiebt.«<sup>81</sup> Obwohl Kant betont, daß die Schuld für die mit der Sinnlichkeit im Erkenntnisvermögen verbundenen Gefahren nicht bei dieser, sondern bei dem seine Herrscherpflichten vernachlässigenden Verstand zu suchen ist, spricht er im Falle der Einbildungskraft zusammenfassend doch von deren »Vergehen [...], daß ihre Dichtungen entweder bloß zügellos oder gar regellos sind« (A 484), so daß der Mensch schließlich »den Lauf seiner Vorstellungen gar nicht mehr in seiner Gewalt hat« (A 485), sondern umgekehrt diese ihn in ihrer Gewalt haben.<sup>82</sup>

---

<sup>79</sup> Vgl. auch A 544. Die »Nützlichkeit« des Genies ist deshalb zweifelhaft für Kant, da es »Unordnung« stiftet (A 546). Für Forschungsliteratur zum Mißtrauen Kants und seiner Zeitgenossen gegenüber der Phantasie siehe Kapitel III.

<sup>80</sup> Kant bestimmt diese Krankheit als Schwärmerei (A 457), als »Phantasterei« (A 466), als »Wahnsinn« (A 530).

<sup>81</sup> Böhme, *Das Andere der Vernunft*, 234.

<sup>82</sup> Kant betont auch die Gefährlichkeit von Affekten und Leidenschaften. Während der Affekt die »Überlegung unmöglich macht«, handelt es sich bei der Leidenschaft um eine »durch die Vernunft des Subjekts schwer oder gar nicht bezwingliche Neigung« (A 580).

Mit der mangelnden Beherrschung von Sinnlichkeit und Einbildungskraft sind also unzählige Gefahren für das ethische Handeln und das Erkenntnisvermögen verbunden, die alle darauf hinauslaufen, daß das Subjekt seine Autonomie verliert. Dabei verhalten sich Kants Texte in der Benennung und Ausmalung dieser Gefahren noch sehr moderat im Vergleich zu anderen Texten seiner Zeit,<sup>83</sup> die wohlgerne häufig hinter Kant zurückfallen, indem sie – eine Tendenz, die in den oben besprochenen pragmatischen und dogmatischen Schriften Kants bereits anklingt – das Ideal eines autonomen Subjekts aus den Augen verlieren zugunsten einer Ausrichtung des Menschen nach einem Normen- und Tugendkanon, die der sozialen und ökonomischen Sicherheit dient. So kann sich der einzelne eines Teils seiner Verantwortung wieder entledigen, und sein Verhalten kann von außen besser gesteuert und überprüft werden. Kants Gefahrenkataloge und die seiner Zeitgenossen weisen darauf hin, daß die strikte Kontrolle der Sinnlichkeit, ob sie nun als Indiz der Autonomie, als Selbstzweck oder als von außen vorgegebene Norm gehandelt wird, mit der Entwicklung einer Angst vor der Sinnlichkeit Hand in Hand geht.<sup>84</sup> Begemann erklärt diese Entwicklung anhand einer Analyse der philanthropischen Schriften zur Pädagogik wie folgt: Die Furcht vor der Strafe wird ebenso internalisiert wie der Gehorsam und die zu befolgenden Normen. So entsteht eine Angst, die sich nicht länger auf eine konkrete äußere Gefahr bezieht, sondern auf eine innere Größe, psychoanalytisch gesprochen entweder auf das »Es« oder auf das »Über-Ich«. Allerdings scheint es »mit Blick auf die Texte des 18. Jahrhunderts«, so Begemann,

nahezu unmöglich, Angst vor dem Es und dem Über-Ich voneinander zu sondern. [...] Die Angst vor den wahrgenommenen Triebregungen [erweist sich] als weitgehend moralisch vermittelt, das heißt sie entsteht dort, wo diese moralisch verpönt sind beziehungsweise dazu führen, daß Gebote des Über-Ich nicht erfüllt und Verbote übertreten werden: Triebangst kommt so größtenteils zur Deckung mit Gewissensangst.<sup>85</sup>

---

Beide Male wird die »Freiheit und Herrschaft [des Subjekts] über sich selbst« aufgehoben (A 601). Kants Ideal ist deshalb Affektlosigkeit, das »Phlegma im guten Verstande« (A 580).

<sup>83</sup> Vgl. etwa die bei Rutschky, Schwarze Pädagogik, gesammelten Quellen.

<sup>84</sup> Vgl. Böhme, Das Andere, 330.

<sup>85</sup> Begemann, Furcht und Angst, 233/34. Dem ist nur hinzuzufügen, daß die Angst vor der Sinnlichkeit nicht nur mit einer Gewissensangst, sondern auch mit der Angst vor einer Einschränkung des Erkenntnisvermögens zusammenfällt.

Die Gefahrenkataloge sind einerseits Ausdruck einer neu entstandenen Angst vor der Sinnlichkeit, andererseits pädagogische Instrumente zu deren Erzeugung. Worauf bezieht sich die Angst aber genau? Sie bezieht sich auf die Sinnlichkeit, jedoch nur, sofern sie droht, sich der Beherrschung durch Verstand und Vernunft zu entziehen, also eigentlich auf eine Sinnlichkeit, die so nur in der Vorstellung existiert: eine entfesselte Sinnlichkeit, die den Menschen unter ihre Gewalt bringt. Dieser imaginierte Wechsel des Gewaltverhältnisses – nicht der Mensch hat die Sinnlichkeit in seiner Gewalt, sondern diese ihn – ist für die Gefahrenkataloge von entscheidender Bedeutung. Die Gewalt wird gewissermaßen zum Attribut der anderen Seite, als Zeichen ihrer Bedrohlichkeit und als Rechtfertigung für den gewaltgeprägten Umgang mit ihr.<sup>86</sup> In einer Umkehrung wird ihr zugeschrieben, was den Umgang von Vernunft und Verstand mit ihr und die Maßnahmen bestimmt, die auf ein Fehlverhalten folgen. Adorno und Horkheimer haben in der *Dialektik der Aufklärung* einen Umschlag der Emanzipationsbestrebungen der Aufklärung in eine neue Unfreiheit, Abhängigkeit und Beherrschung des Menschen durch den Apparat beschrieben, den er selber geschaffen hat und angesichts dessen die Vernunft nur noch Mittel zur Anpassung des Menschen an eine erwartete Rolle und an ein als zweite Natur erlebtes System ist. Ein ähnlicher Umschlag läßt sich im Verhältnis des Menschen zu seiner Sinnlichkeit feststellen. Die Emanzipation von einem durch Triebzwänge bestimmten Leben, die zu einer Autonomie des Subjekts führen soll, schlägt in der Praxis leicht um in eine neue Fesselung, der die strikte Kontrolle der Sinnlichkeit zum Selbstzweck wird, und in eine Unterwerfung unter strenge, nicht unbedingt selbst gesetzte Gesetze. Beides produziert neue Ängste, nämlich vor den Konsequenzen einer Verletzung der Gesetze ebenso wie vor der als fremd und bedrohlich erlebten Sinnlichkeit, in der die ihr ange-tane Gewalt wiederzukehren droht.

Diese Angst erstreckt sich als Furcht auch darauf, was Sinnlichkeit und Einbildungskraft so sehr erregt, daß die Kontrolle von Vernunft und Verstand geschwächt wird. Das gilt bei Kant z.B. für Alkohol, für das Lesen von Romanen, für spätes Schlafengehen und für laute Geräusche. Es liegt in der Verantwortung des Subjekts, diese Einflüsse zu meiden oder die darauf folgenden Reaktionen der Sinnlichkeit in der Gewalt zu haben – d.h. nicht das Bewußtsein vom äußeren Objekt ab- und dem eigenen Innern bzw. den unwillkürlichen sinnlichen Reaktionen zuzuwenden, wie Kant es am Bei-

---

<sup>86</sup> Vgl. Böhme, *Das Andere*, 367.

spiel der Wirkungen eines lauten Geräuschs erläutert, und sein Handeln nicht durch diese sinnlichen Regungen bestimmen zu lassen. Wenn das aber doch geschieht, wenn sich das Subjekt also der Affizierung hingibt, statt ihr mit der Tätigkeit von Verstand und Vernunft zu begegnen, wird dies als moralische Verfehlung oder als Gemütskrankheit bestraft und die Autonomie des Subjekts in Frage gestellt. Alles also, was Sinnlichkeit oder Einbildungskraft in starkem Maße affiziert, sie zu unwillkürlichen und heftigen Reaktionen bewegt und damit für einen Moment oder für längere Zeit die Erfahrungen und die Handlungen des Menschen bestimmt, ist furchtbesetzt. Ihm wird deshalb, in der oben geschilderten Logik, eine Gewalt zugeschrieben, die zum einen eine ungewöhnlich starke Affizierung der Sinnlichkeit, zum anderen, eben dadurch, die Fremdbestimmung des Menschen meint und die an die Stelle der Gewalt von Vernunft und Verstand getreten ist. Das gilt insbesondere für die Musik, deren starke Wirkung auf Sinnlichkeit und Einbildungskraft seit Mitte des 18. Jahrhunderts in aller Munde ist und deren »Gewalt« über den Hörer deshalb bald als existenzielle Bedrohung des autonomen Subjekts gefürchtet wird.

Die Vermittlung von Einbildungskraft und Verstand, Sinnlichkeit und Vernunft gehört im 18. Jahrhundert zu den Grundproblemen jeder Ästhetik. Man könnte also vermuten, daß zumindest dort Raum geschaffen würde für einen angstfreien Umgang mit der Sinnlichkeit. Vielversprechend schlägt Kant in seiner *Kritik der Urteilskraft* einen Mittelweg zwischen einer objektivistischen und einer subjektivistischen Ästhetik ein, indem er mit dem Geschmacksurteil einen »Anspruch auf subjektive Allgemeinheit« (KdU 125) verbindet.<sup>87</sup> Entgegen der rationalistischen Ästhetik behauptet Kant, daß das Urteil über das Schöne nicht ein Erkenntnisurteil, sondern eines sei, das auf der »Beziehung einer Vorstellung [...] auf das Gefühl der Lust oder Unlust für jedes Subjekt« beruhe (KdU 128). Des weiteren unterscheidet Kant dieses Urteil, wie Andrea Kern referiert, »von all jenen Urteilen [...], die *auch* mit einem Gefühl der Lust [...] verbunden sind [...]: das Urteil über das Angenehme und das Urteil über das Gute«.<sup>88</sup> Anders als der sinnliche

---

<sup>87</sup> Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, in: Wilhelm Weischedel (Hg.), *Immanuel Kant. Werke in 12 Bänden*, Frankfurt a.M. 131994, Bd. 10, zitiert als KdU. Im folgenden werde ich mich auf einige Widersprüchlichkeiten in Kants Ansätzen zu einer Autonomieästhetik im Hinblick auf das Schöne beschränken. Die Auseinandersetzung mit Kants Urteilen zur Musik, und zwar im Hinblick auf das Angenehme, das Schöne und das Erhabene, findet in den folgenden drei Kapiteln ausführlich statt.

<sup>88</sup> Kern, *Schöne Lust*, 20/21. Vgl. zu Kants dritter Kritik folgende Untersuchungen, die für meine Darstellung grundlegend sind: Andrea Kern, *Schöne Lust. Eine Theorie der ästhe-*

Genuß und das moralische Wohlgefallen ist die ästhetische Lust frei und uninteressiert. Sie bezieht sich nicht auf den Gegenstand, an dem die Erfahrung des Schönen gemacht wird, sondern auf diese Erfahrung selbst als eine des »freien Spiels« der Erkenntnisvermögen (d.h. von Einbildungskraft und Verstand).<sup>89</sup> Als solche sowie durch die Tatsache, daß Subjektivität und Allgemeinheit in ihr miteinander vermittelt sind, und die Lust an ihr interesselos ist, weist sich die Erfahrung des Schönen als autonom aus.<sup>90</sup>

---

tischen Erfahrung nach Kant, Frankfurt a.M. 2000; Gernot Böhme, Kants Kritik der Urteilskraft in neuer Sicht, Frankfurt a.M. 1999; Böhme, Das Andere, 4. und 7. Kapitel; Bernd Sponheuer, Musik als Kunst und Nicht-Kunst. Vgl. außerdem: Helmut Kuhn, Die Vollendung der klassischen deutschen Ästhetik durch Hegel, in Schriften zur Ästhetik, München 1966, 15-145; Beater Bradl, Die Rationalität des Schönen bei Kant und Hegel, München 1998, darin Kapitel II; Hans Feger, Die Macht der Einbildungskraft in der Ästhetik Kants und Schillers, Heidelberg 1995; Paul de Man, Phänomenalität und Materialität bei Kant, in: Christoph Menke (Hg.), Die Ideologie des Ästhetischen, Frankfurt a.M. 1993, 9-39.

<sup>89</sup> Vgl. Kern, Schöne Lust, 19. »Gemeint ist hier weder die subjektive Freiheit der Willkür [...], noch die Freiheit als moralisches Subjekt [...]. Er meint damit die eigentümliche »Freiheit, uns selbst irgend woraus einen Gegenstand der Lust zu machen« (ebd., 28). »Frei ist die Lust am Schönen, weil sie *gemacht* wird, interesselos hingegen ist sie, weil sie *um ihrer selbst willen* gemacht wird.« (Ebd., 30)

<sup>90</sup> Kern, Schöne Lust, 17. Es gibt unterschiedliche Bezugsebenen des Begriffs »Autonomie« in der Ästhetik. Hilfreich zur Orientierung ist Freiers Unterscheidung von »Autonomie der Kunst«, »Autonomie des Kunstwerks« und »Autonomie des Ästhetischen« (Hans Freier, Ästhetik und Autonomie. Ein Beitrag zur idealistischen Entfremdungskritik, in: B. Lutz (Hg.), Deutsches Bürgertum und literarische Intelligenz 1750-1800, Stuttgart 1974, 329-383, hier 330/31). Später unterscheidet Freier außerdem zwischen einer Autonomie der Kunst, die ihre Reduktion auf ästhetische Funktionen und ihre institutionelle Selbstständigkeit meint, und einer Autonomie der Kunst, die gerade diese »beiden Autonomievarianten [...] als [...] Verfallssymptome einer Kunst [sieht, NG], deren Zusammenhang mit den übrigen Lebensäußerungen am Zerreißen ist« und die stattdessen Kunst als »autonome Handlungsweise des menschlichen Geistes« verstehen will, durch die die verlorene Totalität wieder hergestellt werden soll (ebd., 350). Wie Freier richtig feststellt, fallen diese Bestimmungen von Autonomie in den ästhetischen Texten um 1800 häufig zusammen, oder, wie Sponheuer in bezug auf Freiers Definitionen betont: »Die eigentliche Leistung der klassischen Autonomieästhetik dürfte gerade in der gelungenen Integration der unterschiedlichen Bezugsebenen zu suchen sein.« (Sponheuer, Musik als Kunst, 62) Zum Begriff der Autonomie in der Ästhetik siehe außerdem: Kurt Wölfel, Zur Geschichtlichkeit des Autonomiebegriffs, in: Walter Müller-Seidel (Hg.), Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaft. Vorträge und Berichte der Stuttgarter Germanistentagung, München 1974, 563-577; Rolf Grimminger, Ideologiekritische Aspekte zum Autonomiebegriff am Beispiel Schillers, in: Müller-Seidel (Hg.), Historizität, 579-597; Jochen Schulte Sasse, Autonomie als Wert. Zur historischen und rezeptionsästhetischen Kritik eines ideologisierten Begriffes, in: Gunter Grimm (Hg.), Literatur und Leser. Theorien und Modelle zur Rezeption literarischer Werke, Stuttgart 1975, 101-119; Wolfgang Wittkowski (Hg.), Revolution und Autonomie. Deutsche Autonomieästhetik im

Kann die ästhetische Lust, die sich auf diese Erfahrung des Schönen bezieht, der Autonomie des Subjekts gefährlich werden? Kants Vermittlungsversuche haben jedenfalls eine deutliche Schlagseite, als ob es mögliche Gefahren abzuwenden gälte. Nicht nur wird die Sinnenempfindung rigoros aus der Ästhetik ausgegrenzt und die Einbildungskraft schließlich doch wieder der Kontrolle durch den Verstand unterstellt. Letzteres geht einher mit Kants Modell ästhetischer Erfahrung als »Verstehen ästhetischen Sinns«, das er in den Paragraphen zur Kunsttheorie entwickelt und das im Widerspruch zum Modell der ästhetischen Erfahrung als »Empfinden ästhetischer Lust« steht, wie er sie in der *Analytik des Schönen* entworfen hatte.<sup>91</sup> Sondern Kant verbindet in einigen späteren Paragraphen der *Kritik der ästhetischen Urteilskraft* das Geschmacksurteil auch mit einem empirischen und intellektuellen Interesse (§ 41, 42, 59), die auf die Sittlichkeit des Menschen zielen, wodurch die Autonomie des Schönen, wie er sie in der *Analytik des Schönen* entwickelt hatte, wieder einschränkt wird. Diese Tendenz kündigt sich bereits in der *Analytik* an. Kant spricht dort im Hinblick auf die »anhängende Schönheit« von einer »Vereinbarung des Schönen mit dem Guten, durch welche jenes zum Instrument der Absicht in Ansehung des letzteren brauchbar wird« (KdU 148). Das Schöne wird zum Instrument des Guten, indem es der »Kultivierung« des Rezipienten dient (KdU 192). Das betrifft zum einen die Geselligkeit, die durch die Mitteilbarkeit der ästhetischen Lust gefördert wird: »Indem man sich mit schönen Gegenständen umgibt, fördert man die Gemeinschaft der Leute von Geschmack«, was wiederum »die Moralisierung und damit die wahre Gesellschaflichkeit vorbereitet«. <sup>92</sup> Dabei handelt es sich um ein empirisches Interesse am Schönen. Zum anderen kultiviert das Schöne den Rezipienten, indem es »auf die Zweckmäßigkeit im Gefühle der Lust Acht zu haben« lehrt (KdU 192). Es fördert das Vermögen, zwischen sinnlicher und ästhetischer, d.h. reflektierter Lust, welche die Distanznahme vom Gegenstand und Interesselosigkeit impliziert, und einer aus der Erfüllung sittlicher Pflichten gewonnenen Lust unterscheiden zu können.<sup>93</sup> Damit dient es der sittlichen Bildung des Menschen. Diese

---

Zeitalter der Französischen Revolution. Ein Symposium, Tübingen 1990; Andrea Esser (Hg.), *Autonomie der Kunst? Zur Aktualität von Kants Ästhetik*, Berlin 1995; Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a.M. 1974; Rolf-Peter Janz, *Autonomie und soziale Funktion der Kunst. Studien zur Ästhetik von Schiller und Novalis*, Stuttgart 1973.

<sup>91</sup> Kern, *Schöne Lust*, 98. Auf diese Aspekte und ihre Implikationen für Kants Urteile über Musik werde ich im zweiten und dritten Kapitel ausführlich eingehen.

<sup>92</sup> Böhme, *Kants Kritik*, 33/34.

<sup>93</sup> Vgl. Böhme, *Kants Kritik*, 35f.



»Bildung« spielt, wie Gernot Böhme gezeigt hat, »für das intellektuelle Interesse am Schönen«, das »auf einer Analogie des Gefühls für das Schöne mit dem moralischen Gefühl« basiert, eine entscheidende Rolle. »Um diese Analogie würdigen zu können« müsse man, so Böhme, »sein moralisches Bewußtsein schon ausgebildet haben«. <sup>94</sup> An anderer Stelle erscheint die Sittlichkeit nicht als Voraussetzung, sondern als Ergebnis ästhetischer Bildung. Es ist der Geschmack, so Kant, der erst »den Übergang vom Sinnenreiz zum habituellen moralischen Interesse [...] möglich« macht (KdU 298). Zugleich sein Ergebnis und seine Voraussetzung ist die Sittlichkeit in einem Zirkelschluß eng mit dem Geschmacksurteil verbunden. Zugespitzt könnte man formulieren, das Schöne stehe im Dienst des Guten, und das moralische Bewußtsein bedinge die ästhetische Lust am Schönen. Denn wenn etwa, so Kant, die schönen Künste »nicht [...] mit moralischen Ideen in Verbindung gebracht werden«, stumpfen sie nur den Geist ab und erwecken Ekel, Unzufriedenheit und Launigkeit (KdU 265).

Friedrich Schiller greift in den Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschengeschlechts* Kants Ansätze zu einer Autonomieästhetik auf und verstärkt den Gedanken einer Versöhnung von Sinnlichkeit und Vernunft und einer Verbindung von ästhetischer und sittlicher Autonomie. <sup>95</sup> Doch schleicht sich auch bei Schiller die Dominanz der Vernunft über die Sinnlichkeit wieder ein, motiviert zunächst durch die Überzeugung, daß die angestrebte Versöhnung durch eine überbordende Sinnlichkeit gefährdet sei, aber dann vor allem motiviert durch das Ideal einer sittlichen Vervollkommnung des Menschen, in deren Dienst die Kunst treten soll. <sup>96</sup> So kehrt die moralische Wirkung von Kunst zurück in die Ästhetik, die allerdings nicht als eine unmittelbare Wirkung des Kunstwerks verstanden wird, sondern als Resultat einer reflexiven Leistung des Rezipienten, durch die dessen Autonomie

---

<sup>94</sup> Böhme, Kants Kritik, 34, 38. Vgl. Kants Brief an Reichardt vom 15.10.1790: »Ich habe mich [in der Kritik der Urteilskraft] bemüht zu sagen, daß ohne sittliches Gefühl es für uns nichts Schönes und Erhabenes geben würde.« (Zit. nach Carl Dahlhaus, *Zu Kants Musikästhetik*, in: *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber 1988, S. 81.) Vgl. auch KdU 301.

<sup>95</sup> Friedrich Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* in einer Reihe von Briefen, in: Gerhard Fricke, Herbert G. Göpfert (Hg.) in Verbindung mit Herbert Stubenrauch, *Friedrich Schiller. Sämtliche Werke*, München 1962, Bd. 5.

<sup>96</sup> Für ideologie- und gesellschaftskritische Lektüren der Schillerschen Ästhetik vgl.: Paul de Man, *Ästhetische Formalisierung: Kleists Über das Marionettentheater*, in: ders., *Allegorien des Lesens*, übers. von Werner Hamacher, Peter Krumm, Frankfurt a.M. 1988, 205-233; Wölfel, *Zur Geschichtlichkeit*, 573ff.; Grimminger, *Ideologiekritische Aspekte*, 579-597; Schulte-Sasse, *Autonomie als Wert*, 101-119.

nicht beeinträchtigt werden soll. Die sinnliche Wirkung von Kunst bleibt von dieser Rückwärtsbewegung ausgeschlossen, nicht nur, weil es sich um eine Erregung der Sinne durch sinnliche Reize handelt, sondern auch, weil diese Wirkung eine unmittelbare, d.h. unwillkürliche ist. Als solche beeinträchtigt sie die Autonomie des Subjekts, das in diesem Moment nicht mehr Herr seiner Selbst ist, sondern von einem äußeren Einfluss und der durch diesen erregten Sinnlichkeit beherrscht wird. Vor diesem Hintergrund überrascht es wenig, in den ästhetischen Schriften Schillers auf Gewaltmetaphern zu stoßen, die das Verhältnis von Kunst und Rezipient zur Sinnlichkeit beschreiben. Im Kunstwerk wird der Stoff durch die Form »vertilgt«, »zurückgezwungen«, »beherrscht«, und der Rezipient wird durch die Rezeption von Kunst in einen Zustand versetzt, der ihm die »Brechung« der »Macht der Empfindung« möglich macht und so die Voraussetzungen für eine endgültige »Beherrschung« seiner Natur schafft.<sup>97</sup> Bei diesem Vorgang handelt es sich offenbar um die Umkehrung eines vorhergegangenen Gewaltverhältnisses, denn Schiller legt dar, daß der Mensch aus einem »Sklassen der Natur«, die ihn »nur als Macht beherrschte«, zum Herrscher über Natur geworden sei: »Was ihm Objekt ist, hat keine Gewalt über ihn, denn um Objekt zu sein, muß es die seinige erfahren. Soweit er der Materie Form gibt [...] ist er ihren Wirkungen unverletzlich.«<sup>98</sup> Trotz des Ideals der Versöhnung bleiben Stoff und Form, Sinnlichkeit und Vernunft, Objekt und Subjekt in einem Gewaltverhältnis befangen. Eine der beiden Seiten muß offenbar Gewalt über die andere haben. Wenn der Rezipient seiner Sinnlichkeit und den sinnlichen Reizen des Kunstwerks nicht mit Gewalt begegnet, macht er sich »verletzlich« für deren Wirkungen und setzt sich der Gefahr aus, ihrer Gewalt zu unterliegen und damit seine Freiheit zu verlieren. Aus dieser Perspektive muß die Sinnlichkeit (des Kunstwerks und des Rezipienten selbst) zu einem »furchtbaren Feind« werden, der den »heiligen Boden der Freiheit« bedroht und gegen den es deshalb »Krieg« zu führen gilt.<sup>99</sup> Zwar bleibt Schillers Einstellung zur Sinnlichkeit widersprüchlich, doch weisen solche Passagen mindestens darauf hin, daß hier, wie Bernd Sponheuer ausführt, »die reine Balance des Schönen [...] tendenziell zur schiefen Balance herabgesetzt [scheint] durch eine [...] tolerierte oder sogar offen favorisierte Hegemonie des Geistigen (Moralischen, Intellektuellen), die die physische

---

<sup>97</sup> Schiller, *Ästhetische Erziehung*, 639/40, 642, 649.

<sup>98</sup> Ebd., 652.

<sup>99</sup> Ebd., 644.



Präsenz des Schönen als bloßen Repräsentanten metaphysischer Instanzen in ihren Dienst nimmt«. <sup>100</sup>

Das Autonomieideal zeitigt also nicht nur im Bereich der Ethik und Erkenntnistheorie, sondern auch in dem der Ästhetik zweischneidige Konsequenzen für den Umgang mit der Sinnlichkeit. Einerseits ist sie notwendig für die Möglichkeit ethischen Handelns, die Möglichkeit von Erkenntnis und ästhetischer Lust. Andererseits basiert die Autonomie des Subjekts gerade darauf, sich über seine Neigungen, seine Leidenschaften und Affekte erheben zu können und die Sinneseindrücke unter Kontrolle zu haben. Alles, was die Sinnlichkeit unwillkürlich und heftig erregt, so daß dem Subjekt die Kontrolle erschwert oder gar unmöglich gemacht wird, ist furchtbesetzt, sogar im Bereich der Ästhetik. Das betrifft, wie oben bereits gesagt, auch die Musik. Doch ist das Verhältnis zur Musik durchaus ambivalent. Das Ideal autonomer Kunst führt einerseits dazu, daß Musik als »reine Form« aufgewertet wird. Das deutet sich schon bei Kant an, wenn er »die ganze Musik ohne Text« zum Inbegriff der »freien Schönheit« macht, weil sie »für sich nichts vorstellt« (KdU 146). <sup>101</sup> Auch Johann Wolfgang von Goethe findet »die Würde der Kunst« in der Musik am deutlichsten, »weil sie keinen Stoff« habe, sondern »ganz Form und Gehalt« sei. <sup>102</sup> Ähnlich verhält es sich bei Schiller. Musik wird gelobt als jene Kunst, die die »Form der Empfindungen« darstelle, es sei die Form in der Musik, die beim Hören »unsre Freiheit« rette. <sup>103</sup> Diese Rettungsaktion ist notwendig, da Musik andererseits als sinnlichste der Künste dem autonomen Hörer gefährlich zu werden droht. Kant verdächtigt sie, »mehr Genuß als Kultur« zu sein und ein durch die Sinne gesteuertes »Gedankenspiel« zu erregen, das sich von jeglicher Bindung an den Verstand gelöst und der Hörer nicht unter seiner Kontrolle habe (KdU 267). Goethe zweifelt am Nutzen der Musik für die sittliche Erziehung, da die Wirkungen der Musik zu »stoffartig« seien, »wie wir auf jedem Ball sehen können, wo ein nach sittig-galanter Polonaise aufgespiel-

---

<sup>100</sup> Sponheuer, Musik als Kunst, 70.

<sup>101</sup> Allerdings wird im Kapitel III.1. zu zeigen sein, daß eben diese Eigenschaft Kant in der »Deduktion« dazu veranlaßt, Musik den untersten Platz in der Hierarchie der Künste zuzuweisen.

<sup>102</sup> Johann Wolfgang von Goethe, Maximen und Reflexionen, in: Aufbau Verlag/Siegfried Seidel (Hg.), Goethe. Berliner Ausgabe. Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen (Bd. 17-22), Berlin 1960ff, hier Bd. 18, 553.

<sup>103</sup> Friedrich Schiller, Über Matthisons Gedichte, Bd. 5, 992-1010, hier 998; ders., Zu Gottfried Körners Aufsatz über Charakterdarstellung in der Musik, Bd. 5, 1044-1046, hier 1046.

ter Walzer die sämtliche Jugend zu bacchischem Wahnsinn hinreißt«. <sup>104</sup> Schiller behauptet, daß »auch die geistreichste Musik durch ihre Materie noch immer in einer größern Affinität zu den Sinnen steht, als die wahre ästhetische Freiheit duldet«. <sup>105</sup> In der »Gewalt der Musik« <sup>106</sup> werden also ihre unwillkürliche und heftige Wirkung auf die Sinnlichkeit und deren Konsequenzen gefürchtet. Das betrifft den sinnlichen Genuß von Musik (Musik als das Angenehme), die Wirkung von Musik auf die Einbildungskraft (Musik als grenzwertiges Schönes) und die Überwältigung durch Musik (Musik als das Erhabene). Hinzu kommt, daß Musik durch ihre doppelte Bestimmung als »reine Form« und sinnlichste Kunst zur Kunst auf der Grenze wird bzw. die Grenzziehung selbst und damit ein grundlegendes Paradigma der aufgeklärten Welt in Frage stellt.

(c) rombach

---

<sup>104</sup> Johann Wolfgang von Goethe, Nachlese zu Aristoteles »Poetik«, Bd. 18, 121-124, 124.

<sup>105</sup> Schiller, Über die ästhetische Erziehung, 638. Zu Schillers Musikästhetik, insbesondere zum Verhältnis von Form und Stoff und zum Bezug zu Körner: Carl Dahlaus, Formbegriff und Ausdrucksprinzip in Schillers Musikästhetik, in: ders., Klassische und romantische Musikästhetik, 67-77; Welsh, Hirnhöhlenpoetiken, 139-165. Für einen kurzen Überblick über Schillers Musikästhetik: Hermann Fähnrich: Schillers Musikalität und Musikanschauung, Hildesheim 1977, 91-99; Adolph Kohut: Friedrich Schiller in seinen Beziehungen zur Musik und zu Musikern. Stuttgart 1905.

<sup>106</sup> Diesmal handelt es sich um einen Ausspruch Goethes, zitiert bei Eduard Hanslick: Vom Musikalisch Schönen (1854), hg. von Dietmar Strauß, Teil I: Historisch-kritische Ausgabe, Mainz 1990, hier 112.

## II. Hör-Lust oder Die musikalische Verführung

### 1. Semiramides giftige Früchte. Wer fürchtet sich vor Rossini?

Verführung ist die wahre Gewalt.  
Lessing<sup>1</sup>

Daß Musik den Sinnen Lust bereitet, wußte bereits Platon. Er warnte eindringlich vor der musikalischen Verführung, und nach ihm rieten z.B. Augustinus, die Reformatoren und die Musiktheoretiker der Aufklärung zur Abstinenz. Dennoch ist um 1800 der Genuß von Tönen in aller Munde. Musik wird »geschmeckt«, »genascht«, »geschlüpft«, »eingesaugt«; sie ist »Zuckerwerk« und »Syrup«, ein »duftendes Schnapsgläschen« für den Hörer.<sup>2</sup> Auch mit sexueller Lust wird Musikhören gern und ausgiebig verglichen.<sup>3</sup> Doch so verlockend die Hingabe an diese Genüsse, so bedrohlich ist sie für ein Subjekt, das seine Autonomie wahren muß. Literarische Schriften der Zeit berichten von Jünglingen, die der musikalischen Verführung erliegen und daran zugrunde gehen. Kritiker konstatieren eine moralische Bedenklichkeit der Musik und werden nicht müde, Komponisten und Hörer zu geißeln, die es angeblich nur auf den sinnlichen Genuß abgesehen haben. Das Paradigma einer auf sinnliche Lust ausgerichteten Musikkultur stellen zu Beginn des 19. Jahrhunderts die Aufführungen von Rossinis Opern dar, wie ein Blick auf die Schriften zahlreicher Musikkritiker zeigt. Mit sinnlicher Lust ist hier in Anlehnung an die zeitgenössische Terminologie sowohl der sinnliche Genuß als auch das sinnliche Verlangen gemeint. Ihre höchste Steigerung findet die sinnliche Lust in der Wollust, die »die höchsten Grade jedes ungeordneten sinnlichen Vergnügens« und die »ungeordnete Neigung zu den höchsten Graden des sinnlichen Vergnügens« bezeichnet und oft »mit der Vermischung beider Geschlechter verbunden ist«.<sup>4</sup> Kritiker

<sup>1</sup> Gotthold Ephraim Lessing, Emilia Galotti, in: Herbert G. Göpfert (Hg.), Gotthold Ephraim Lessing. Werke, München 1970ff., Bd.2, 202.

<sup>2</sup> Zitiert bei Sponheuer, Musik als Kunst, 104/105.

<sup>3</sup> Vgl. Kapitel II.2.

<sup>4</sup> Johann Christoph Adelung, Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart, Leipzig 1796, Artikel »Wollust«, 1610. Gleichzeitig wird eine Neigung, in der das Subjekt sein »sinnliches Verlangen nach einem Gegenstand« kaum bezwingen kann, auch eine Leidenschaft, das Gefühl einer sinnlichen Lust, von dem das Subjekt so einge-

zogen gegen Rossini, seine Opern, seine Sängerinnen und seine Hörer zu Felde. Im folgenden sollen mit Blick auf dieses Phänomen die erste von drei Auffassungen einer »Gewalt der Musik« um 1800 und ihre Ausprägung im musikkritischen Diskurs der Zeit untersucht werden: Die sinnliche Verführung des Hörers durch eine angenehme Musik, durch die er nicht nur seine moralische Integrität, sondern auch seine geistige und körperliche Gesundheit und vor allem seine Freiheit zu verlieren droht.<sup>5</sup> Diese Auffassung gilt es aus den Kritikertexten zunächst herauszuarbeiten, um dann philosophische, politische und musikästhetische Hintergründe in den Blick zu nehmen. Ob die Urteile der Kritiker auch eine Grundlage in Rossinis Musik haben, soll anschließend am Beispiel einiger Opernszenen untersucht werden. Schließlich bleibt zu zeigen, daß für die gefährliche Verführung nicht nur Rossinis Musik, sondern auch die Sängerinnen verantwortlich gemacht werden, die in der Vorstellung der Kritiker die Opern ebenso verkörpern, wie diese Ebenbilder der Sängerinnen sind. Am Beispiel der Texte Ludwig Rellstabs (1799-1860) über die Sängerin Henriette Sontag sollen die komplexen Manöver aufgezeigt werden, mit denen die Kritiker, alles andere als immun gegen die Verführung, der Sirenen Rossinis Herr zu werden trachten. Einerseits ein Teil des Manövers, ist das Schreiben über die Verführung andererseits auch Ausdruck ihres Erfolges. Dies gilt insbesondere für die literarischen Passagen der Kritiken, die den Bogen zum zweiten Teil des Kapitels schlagen. Dieser Teil befasst sich mit dem Ausprägung der hier verhandelten Auffassung einer »Gewalt der Musik« im literarischen Diskurs um 1800. Dabei soll die bereits im Kritikerdiskurs offensichtlich gewordene geschlechtliche und sexuelle Kodierung von Musik und Musikhören genauer in den Blick genommen werden.

---

nommen ist, daß die vernünftige Überlegung, »ob man sich ihm überlassen oder weigern soll«, nicht zustandekommt, auch ein Affekt genannt (Adelung, Artikel »Leidenschaft« und »Begierde«, hier 801; Kant, A 579/80). Vgl. auch Adelung, Artikel »Lust«, »Lüstern«; Jacob und Wilhelm Grimm, Deutsches Wörterbuch, Leipzig 1905, Artikel »Lust«, »Genuß«, »Wollust«.

<sup>5</sup> Vgl. dazu auch Sponheuer, Musik als Kunst, 100-112, sowie zur Konfrontation Beethovens vs. Rossini, 9-36.

## Die Hör-Lust und ihre Gefahren

Die Kritiker der großen deutschen Musikzeitschriften werfen Rossini in den ersten beiden Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts vor, es nur auf den sinnlichen Genuß der Hörer abgesehen zu haben, den Ohren nur »schmeicheln« zu wollen,<sup>6</sup> und greifen hierfür tief in die rhetorische Trickkiste. So wird dem Leser der sinnliche Reiz der Opern durch orale Metaphern und Vergleiche nahe gelegt. Rossinis Musik wird als »Süßigkeit« und als »süße Limonade«<sup>7</sup> bezeichnet, die die Hörer »hinunterschlürfen« und die die Musiker zu »musikalischen Fresser[n] und Säufer[n]« werden läßt.<sup>8</sup> Hinzu kommen olfaktorische und haptische Sprachbilder. Rossinis Musik wird mit einem »Rosenbusch« verglichen, dessen »Düfte« die Hörer »berauschen«, und mit »sybaritischen Teppichen«, deren »schmeichelnde Behaglichkeit unsern Fuß verwöhnt«.<sup>9</sup> Außerdem wird sie weiblich kodiert und Musikhören als erotische Verführung beschrieben. Rellstab nennt Rossinis Musik »lange seichte Musikströme, auf denen [...] stets eine angenehm singende Nymphe herumschwimm[t]«, ein anderer Kritiker bezeichnet seine Musik als »Sirengesang«.<sup>10</sup> Rossinis Opern, so faßt der einflußreiche Kritiker Adolf Bernhard Marx (1795-1866) das Urteil seiner Zunft zusammen, dienen allein der sinnlichen Erregung des Hörers:

Sinnlich aufgeregt, ohne einen Gegenstand, der ihn [Rossini, NG] fesselte und erfüllte, jeder helle Blick bald wieder von Nebeln des Sinnenrausches umschleiert, regt er auch die Hörer sinnlich auf [...] Wer Anderes begehrt, der suche es

<sup>6</sup> AmZ 21, 1819, 177; s.a. Ludwig Rellstab, Vossische Zeitung, 20.10.1830, Rez. Wilhelm Tell; AmZ 22, 1830, 77.

<sup>7</sup> AmZ 24, 1823, 369; Hoffmann, Nachträgliche Bemerkungen über Spontinis Oper *Olympia* (1821), in: ders., Schriften zur Musik. Aufsätze und Rezensionen. Darmstadt 1979, 366.

<sup>8</sup> Wilhelm Christian Müller: Aesthetisch-historische Einleitungen in die Wissenschaft der Tonkunst. Zweiter Teil. Leipzig 1830, 350.

<sup>9</sup> BAMZ 2, 1825, Nr.3, 22; Ludwig Rellstab, Die Gestaltung der Oper seit Mozart, in: Die Wissenschaften im 19. Jahrhundert, Heft 4.5, 1859, 274.

<sup>10</sup> Iris 1, Nr. 10, 4.6.1830, Rez. Semiramide; AmZ 30, 1828, 567; s.a. Müller, Aesthetisch-historische Einleitungen, 340, 352. Die Musik Rossinis wird auch immer wieder mit Attributen wie süß, weich, reizend, kokett, verführerisch, lüstern belegt, die gleichzeitig als frivol und frevelhaft beurteilt werden. Vgl. dazu: Rellstab, ebd.; Amadeus Wendt, Rossinis Leben und Treiben, vornehmlich nach den Nachrichten des Herrn v. Stendhal geschildert und mit Urteilen der Zeitgenossen über seinen musikalischen Charakter begleitet, Leipzig 1824, 399; BAMZ 1, 1824, Nr. 43, 372; Rellstab, Vossische Zeitung, 13.2.1830, Rez. Belagerung von Korinth; AmZ 22, 1820, 77.

nicht in Rossini, oder klage sich selbst an, wenn er sich getäuscht sieht. [...] Uns gilt eine Oper von Rossini nur als günstige Gelegenheit, das sinnliche Behagen einer Menge von Menschen zu erregen.<sup>11</sup>

Marx' scheinbare Toleranz gegenüber einer Oper, die anderen Ansprüchen als den seinen folgt, offenbart sich im nächsten Absatz als gönnerhafte Geringschätzung. Zwar antwortet er auf die Frage, ob »eine solche Toleranz [...] nicht das rossinische Wesen durch Unthätigkeit [fördere] und den Sinn des Publikums immer mehr der Verderbnis [überlasse]« mit dem anthropologisch orientierten Argument, daß die sinnliche Empfindung zum Wesen des Menschen gehöre und deshalb nicht zu verleugnen sei. Doch fügt er hinzu, daß der »menschliche Geist« früher oder später nach »etwas Höherem« verlangen werde, das die Rossinische Sinnenlust besiege.<sup>12</sup> Und einige Monate später sorgt sich Marx angesichts des überwältigenden Erfolgs der *Italienerin in Algier* am neu eröffneten Königsstädter Theater bereits um den schädlichen Einfluss der Musik Rossinis auf das Publikum: »Man gebe einem Publikum nichts als rossinische und ähnliche Musik, so wird es endlich für alle bessere verdorben werden; es wird lernen und gewöhnen, an augenblicklichem Sinnengenuß sich zu befriedigen und die tiefere und innigere Empfänglichkeit wird verloren gehen.«<sup>13</sup> Die angebliche Ausrichtung von Rossinis Opern auf das »sinnliche Behagen« des Publikums wurde von den deutschen Kritikern also keineswegs nur konstatiert, geschweige denn geschätzt, sondern als Bedrohung empfunden und vehement bekämpft. Rossini wurde, so erinnert sich Heinrich Heine, von »einer gewissen musikalischen Regence«, zu der auch Marx gehörte, »am meisten [ge]fürchte[t] und also auch am meisten [ge]haß[t]«. <sup>14</sup> Wie diese heftigen Emotionen vermuten lassen, ging es den deutschen Kritikern nicht nur um Unstimmigkeiten in kompositorischen Fragen, sondern

---

<sup>11</sup> BAMZ 2, 1825, Nr. 3, 22.

<sup>12</sup> Für Marx wird Ludwig van Beethoven die Aufgabe dieser »Vergeistigung« als einer »Vermännlichung« der Musik übernehmen. Vgl. dazu das Ende dieses Kapitels und Adolf Bernhard Marx, Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen. Zwei Bände in einem Band, Hildesheim/New York 1979 (urspr. Berlin 1859), 286/87.

<sup>13</sup> BAMZ 2, 1825, Nr. 5, 281. Im Rückblick auf den zweiten Jahrgang der von ihm herausgegebenen Zeitung BAMZ sieht Marx diese Befürchtung bereits bewahrheitet. »Die dramatische Musik und von ihr aus die ganze Tonkunst« befinde sich in einer Krise, die durch Rossini ausgelöst worden sei: überall nur noch »geistlose Ergötzung der Sinnlichkeit« (ebd., 421). Dieser Tendenz entschieden entgegenzutreten, formuliert Marx daraufhin als eines der wichtigsten Ziele der BAMZ (ebd., 422).

<sup>14</sup> Heinrich Heine, Über die französische Bühne, in: Hans Kaufmann (Hg.), Heinrich Heine. Werke und Briefe in 10 Bänden, Berlin/Weimar <sup>2</sup>1972, Bd. 6, 65.

die musikalischen Aspekte, die sie (häufig zu Unrecht) an Rossinis Opern bemängelten, wurden mit wertbesetzten Begriffen, etwa aus dem moralischen und medizinischen Bereich, verbunden. Oberflächlichkeit, Geistlosigkeit, Unsittlichkeit und Krankheit sind nur einige der Gefahren, die den Hörern Rossinis drohten, glaubt man den Kritikerschriften.<sup>15</sup> Amadeus Wendt (1783-1836) zitiert gar einen Arzt, der behauptet, »Rossini sey ein wahrer Mörder; er wisse mehr als vierzig Anfälle von nervösen Gehirnkrankheiten und Convulsionen bei jungen leidenschaftlichen Musikliebhaberinnen«.<sup>16</sup> Rellstabs Schlußstrich unter seine vielen negativen Rossini-Kritiken fällt besonders drastisch aus und zeigt sehr deutlich den Einsatz, mit dem er und seine Kollegen gegen Rossini vorgehen. Rossini wird angeklagt, ein »Verbrechen« begangen und sein Publikum in das Verbrechen hineingezogen zu haben, indem er »den höhern Beruf der Menschheit«, den Rellstab in rhetorischer Vagheit mit »Höhen des Gedankenreichs« und mit »sittlicher und intellektueller Bildung« identifiziert, nicht erfüllt habe.<sup>17</sup> Statt dessen habe er sich der »reichen Fülle von Freuden im Gebiet der Sinne« verschrieben, Freuden, die laut Rellstab »giftige Früchte« für die Hörer sind. Die Metaphorik ist deutlich: Rossini verführt seine Hörer (nicht in Evas, sondern in »Semiramis-Gärten«) zum »Sündenfall«.<sup>18</sup> Unter dem Einfluß der Rossini-Droge – »seine Werke waren ein vorspukendes Chloroform« – verfallen die Hörer in »süßeinschlummernde Erschlaffung und Verderbnis«. Ihre Rossini-Begeisterung nennt Rellstab deshalb eine »Krankheit«, und zwar eine »epidemische [...] Krankheit der Zeit, eine jener alle Welt ergreifenden Richtungen und Neigungen, die in ihrem Wesen denjenigen Symphatien beizuzählen sind, welche [...] zu den geistigen Krankheiten des Menschengeschlechts selbst gehören«.<sup>19</sup>

---

<sup>15</sup> Marx, ebd., 281; Rellstab, Iris 1, Nr. 10, 4.6.1830; Richard Wagner, Oper und Drama, in: Dieter Borchmeyer (Hg.), Dichtungen und Schriften, Frankfurt a.M. 1983, Bd. 7, 46; Wendt, Rossini's Leben und Treiben, 413; Müller, Aesthetisch-historische Einleitungen, 344, 350.

<sup>16</sup> Wendt, ebd., 202.

<sup>17</sup> Rellstab, Die Gestaltung der Oper, 273, 267.

<sup>18</sup> Ebd., 273, 268, 269.

<sup>19</sup> Ebd., 270, 269, 272.



## Kant, das Angenehme und die Musik

Wie Rellstabs Rede vom »höhern Beruf der Menschheit«, vom »Gedankenreich« und von »sittlicher und intellektueller Bildung« bereits andeutet, liegt ein Ausgangspunkt für den Feldzug der Kritiker gegen den sinnlichen Genuß von Musik im Ideal sittlicher Autonomie, wie sie es etwa in Kants und Schillers Schriften niedergelegt fanden. So sahen sie zum einen die Gefahr, in der Hör-Lust auf das Stadium eines durch sinnliche Bedürfnisse gesteuerten Kindes oder Tieres zu regredieren,<sup>20</sup> was nicht nur der Vorstellung einer sittlichen Bildung durch Kunst zuwidergelaufen, sondern vor allem auch als ein »Verbrechen« gegen die moralische Pflicht des Menschen gewertet worden wäre und in der Konsequenz den Verlust seiner Freiheit bedeutet hätte. Zum anderen waren sie als Musikkritiker von dem Wunsch motiviert, Musik als autonome Kunst zu behaupten, indem sie sie vom Angenehmen abgrenzten. Dies war um so nötiger, als von Kant, Schiller und anderen Größen der Vorwurf erhoben worden war, daß Musik vor allem dem sinnlichen Genuß diene und somit nur an unterster Stelle in der Hierarchie der schönen Künste angesiedelt oder gar überhaupt nicht in sie aufgenommen werden könne. Diese Orientierung der Kritiker an Kant bzw. an einem von diesem (mit-)geprägten Autonomieideal läßt es geboten erscheinen, im folgenden Kants Argumentation gegen das Angenehme in den Blick zu nehmen, das den Diskussionen der Kritiker über Rossini und Sontag implizit oder explizit zugrunde lag. Zwischen dem Erscheinen der *Kritik der Urteilkraft* und den Rossini-Debatten liegen zwar knapp drei Jahrzehnte, doch brauchte es einige Zeit, bis Kants Gedanken – wobei Kant in dieser Arbeit verstanden wird als »Sprecher« (Elias) einer bestimmten Stufe des Zivilisationsprozesses (vgl. Kap. Ib), die sich im Ideal des autonomen Subjekts verkörpert – in den Mainstream der Musikkritik eingesickert waren, oft in verwaschener oder simplifizierter Form.

In der *Kritik der Urteilkraft* betont Kant, daß Musik letztlich auf die »Bewegung und Belebung des Gemüts [...] und hiemit zu einem behaglichen Selbstgenusse« ausgerichtet sei (KdU 269). Denn nach Kants Überzeugung wirkt Musik auf den Körper, indem die »Zitterungen« der Luft die »elastischen Teile unsers Körpers« in Schwingungen versetzen (KdU 263), und sie ruft Affekte wach, die in einem ständigen Wechsel begriffen sind. Sie erzeugt also »Empfindung[en] des Körpers« (KdU 272), »deren jede ihre Be-

---

<sup>20</sup> Rellstab, Iris 1, Nr. 10, 4.6.1830; Müller, Aesthetisch-historische Einleitungen, 349.



ziehung auf Affekt [...] hat, und ästhetische Ideen rege macht« (KdU 271), welche »alsdann wieder zurück, aber mit vereinigter Kraft, auf den Körper« wirken (KdU 272). Andere Zeitgenossen teilen diese Überzeugung. So heißt es im Artikel »Musik« aus Sulzers *Allgemeine[r] Theorie der schönen Künste*:

Man weiß, daß die Lebhaftigkeit der Empfindungen von dem Spiel der Nerven, und dem schnellen Lauf des Geblütes herkommt; daß die Musik wirklich auf beyde würke, kann gar nicht geläugnet werden. Da sie mit einer Bewegung der Luft verbunden ist, welche die höchst reizbaren Nerven des Gehörs angreift, so würket sie auch auf den Körper.<sup>21</sup>

Kant folgert, daß »das beförderte Lebensgeschäft im Körper [...], mit einem Worte das Gefühl der Gesundheit [...] das Vergnügen aus[macht]« (KdU 272), das man beim Musikhören empfindet. Er weist der Musik deshalb dort, wo es um »Reiz und Bewegung des Gemüts« geht, einen relativ hohen Rang (KdU 267), wenn es aber um sein eigentliches Anliegen, die Kultivierung des Gemüts durch die schönen Künste geht, den niedrigsten Rang zu (KdU 269). Sie ist »mehr Genuß als Kultur« (KdU 267), denn die durch sie hervorgerufene »Belebung« ist zwar sehr intensiv, aber »bloß körperlich« (KdU 272), und daß es sich bei ihrem Spiel mit Empfindun-

---

<sup>21</sup> Sulzer, *Allgemeine Theorie*, Artikel Musik, 433. Auch Forkel betont in seiner *Allgemeine[r] Geschichte der Musik* im wörtlichen Rückgriff auf Engel (siehe Kapitel III.1), daß »die leidenschaftlichen Vorstellungen der Seele [...] mit gewissen Bewegungen im Nervensystem« verbunden sind und daß die entsprechenden »Nervenschütterungen [...] im Körper« entstehen, »wenn vorher in der Seele eine leidenschaftliche Vorstellung erweckt war, so wie umgekehrt in der Seele die leidenschaftlichen Vorstellungen entstehen, wenn vorher im Körper die Erschütterungen erregt worden sind. [...] Eben der Weg, der aus der Seele in den Körper führt, führt zurück aus dem Körper in die Seele. Da nun die Erschütterungen des Nervensystems durch nichts so mächtig bewirkt werden können als durch Töne, so erklärt sich [...] die Kraft und Gewalt hinlänglich, welche schon einzelne Töne auf das Herz des Menschen haben können.« (Forkel, *Allgemeine Geschichte*, Bd. 2 (1801), 10/11) Wenn Sulzer und Forkel über die Nerven sprechen, ist allerdings zu beachten, daß sie zu dieser Zeit nicht nur dem Körper, sondern auch der Seele zugeordnet werden. Sie stellen gewissermaßen das Verbindungsglied zwischen Körper und Seele dar. Musik wirkt auf die Nerven, die Nervenschütterungen wiederum bewirken Veränderungen im Körper (z.B. »Herzklopfen, Wallungen im Blute«, Forkel, 10) und in der Seele. Vgl. zur Nervenlehre der Zeit Ethel Matala de Mazza, *Der verfaßte Körper: Zum Projekt einer organischen Gemeinschaft in der Politischen Romantik*, Freiburg i.Br. 1999, 103-114; Albrecht Koschorke, *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*, München 2003, 123-129; mit Bezug auf die Resonanztheorien in Musikästhetik und Anthropologie: Welsh, *Hirnhöhlenpoetiken*, Kapitel 1.2. und, über Kants »Kampf gegen die Materie der sinnlichen Empfindung«, Kapitel 2.1. Vgl. zum Aspekt der »Erschütterung« Kapitel IV.1. des vorliegenden Buches.

gen um ein »schönes« Spiel handeln könnte, das »als ein solches ein Wohlgefallen an der Form in der ästhetischen Beurteilung bei sich führe[n]« müßte (KdU 263), ist für Kant mehr als zweifelhaft (KdU 140).<sup>22</sup>

Die enge Bindung von Musik und Musikrezeption an den sinnlichen Genuß, die Kant in der *Kritik der Urteilskraft* vornimmt, muß sie für ihn verächtlich machen. Denn Kant ist bemüht, das Angenehme, d.h. »das, was den Sinnen in der Empfindung gefällt« (KdU 117), aus der Ästhetik auszuschließen. Das liegt zum einen daran, daß ein Urteil über das Angenehme »nur Privatgültigkeit« haben kann und damit für das Geschmacksurteil, das zwar subjektiv, aber dennoch allgemeingültig sein soll, nicht in Frage kommt (KdU 131). Es liegt zum anderen daran, daß »die Lust am Angenehmen mit einem Interesse« der Neigung verbunden ist.<sup>23</sup> Das aber bedeutet, daß der Rezipient in seinem Urteil über den Gegenstand »nicht mehr frei« ist: »Ein Gegenstand der Neigung [...] I[ä]ss[t] uns keine Freiheit« (KdU 123). Denn Freiheit ist für Kant gleichbedeutend mit der Freiheit von »Triebfedern der Begierden«, zu denen Kant auch das Angenehme zählt (KdU 192). Diese Freiheit ist Grundlage der Sittlichkeit der Menschen, deren Kultivierung die Erfahrung des Schönen schließlich dienen soll. Und nur durch das sittliche Handeln bekommt die Existenz eines Menschen ihren Wert. Kant schreibt in der *Kritik der Urteilskraft*: »Nur durch das, was er [der Mensch, NG] tut, ohne Rücksicht auf Genuß, in voller Freiheit und unabhängig von dem, was ihm die Natur auch leidend verschaffen könnte, gibt er seinem Dasein als der Existenz einer Person einen absoluten Wert« (KdU 121). Durch das Angenehme hingegen wird der Mensch nicht nur »[nicht] kultiviert« (KdU 192), sondern wer sich durch seine sinnliche Lust bestimmen läßt, sinkt auf das Level von Tieren oder Barbaren hinab. »Annehmlichkeit«, so Kant, »gilt auch für vernunftlose Tiere« (KdU 123), und »der Geschmack ist jederzeit [...] barbarisch, wo er die Beimischung der Reize und Rührungen zum Wohlgefallen bedarf, ja wohl gar diese zum Maßstabe seines Beifalls macht.« (KdU 138) Folgerichtig ist Kant bestrebt, alles Angenehme aus dem Bereich der »schönen Kunst« auszuweisen. Dies geschieht, indem er zum einen die Beurteilung der *Form* des Gegenstandes zum Kern des Geschmacksurteils macht<sup>24</sup> und zum anderen die materiellen »Reize« des Gegenstandes als schädliche »Fremdlinge« aus dem Geschmacksurteil ausschließt (KdU 141). Schädlich sind sie nicht nur für das Geschmacks-

---

<sup>22</sup> Vgl. dazu Kapitel III.1.

<sup>23</sup> Kern, *Schöne Lust*, 25.

<sup>24</sup> Vgl. etwa KdU 139, 141, 144, 207, 210, 224, 226, 245, 248.

urteil (KdU 141), die Freiheit, die Sittlichkeit und den Wert des Subjekts, sondern auch für sein Wohlbefinden,<sup>25</sup> weil sie zu geistiger Stumpfheit, zu Ekel, Unzufriedenheit und Launenhaftigkeit führen (KdU 265).

Der Ausschluß von Materie, Reiz und Genuß aus der schönen Kunst hat zur Folge, daß für Kant nicht der »Reiz der Farben, oder angenehmer Töne des Instruments«, sondern »die Zeichnung [...] und die Komposition [...] den eigentlichen Gegenstand des reinen Geschmacksurteils« ausmachen sollen (KdU 141). Was Kant im Hinblick auf die bildende Kunst gelingt, fällt ihm bei der Musik sehr schwer, weil ihm sowohl ein Begriff musikalischer Form (in bezug auf die Komposition, nicht auf die Mathematik der Töne) als auch ein Begriff musikalischer Bedeutung fehlen – ein Manko, dem Musiktheoretiker der folgenden Jahrzehnte Abhilfe zu schaffen suchen.<sup>26</sup> Hinzu kommt, daß für Kant die »Materie« der Musik so intensiv wie kaum eine andere auf Körper und Gemüt des Rezipienten wirkt. Bedenkt man Kants negatives Urteil über den Affekt, er sei »diejenige Bewegung des Gemüts, welche es unvermögend macht, *freie Überlegung der Grundsätze anzustellen, um sich darnach zu bestimmen*« (KdU 198), so wird die Brisanz der emotionalen Wirkung von Musik für die sittliche Autonomie des Menschen deutlich, handelt es sich bei Musik doch gerade um eine »Sprache der Affekte« (KdU 268).<sup>27</sup> Musik, der es selbst an »Urbanität« mangelt (KdU 269), kann den Hörer demnach nicht nur nicht zur »Urbanität« kultivieren, sondern sie steht dieser Kultivierung sogar im Wege. Schließlich muß die

---

<sup>25</sup> Nun wäre es falsch anzunehmen, daß Kant in der *Kritik der Urteilskraft* den sinnlichen Reiz einfach leugnen würde. In wenigen eindrucksvollen Passagen schreibt Kant über den Körper: »Es ist auch nicht zu leugnen, daß alle Vorstellungen in uns [...] doch subjektiv mit Vergnügen oder Schmerz [...] verbunden werden können [...]; sogar, daß, wie Epikur behauptet, immer Vergnügen und Schmerz zuletzt doch körperlich sei, es mag nun von der Einbildung, oder gar von Verstandesvorstellungen anfangen« (KdU 205). Schließlich bemerkt er sogar, daß Epikurs Einsicht in die »animalische, d.i. körperliche« Natur *allen* Vergnügens richtig sei und daß mit dieser Einsicht »dem geistigen Gefühl der Achtung für moralische Ideen [...], ja selbst nicht einmal dem minder edlen des Geschmacks, im mindesten Abbruch« (KdU 276) getan werde. Kant nähert sich hier einer versöhnlichen Haltung gegenüber dem sinnlichen Genuß, der von ihm sonst rigoros ausgeklammert wird. Aber diese Andeutungen bleiben ohne Konsequenz im weiteren Verlauf seiner Untersuchung.

<sup>26</sup> Vgl. Kapitel III.1.

<sup>27</sup> Kants Befürchtung einer Beschneidung der Freiheit des Hörers durch Musik spiegelt sich auch in seiner Klage über musizierende Nachbarn wider. Er beschwert sich, daß die Musik »vornehmlich nach Beschaffenheit ihrer Instrumente, ihren Einfluß weiter, als man ihn verlangt (auf die Nachbarschaft) ausbreitet, und so sich gleichsam aufdringt, mithin der Freiheit anderer [...] Abbruch tut« (KdU 269/70).

auf sinnlichen Genuß ausgerichtete Musikrezeption auch zur Isolation des Hörers führen, denn aufgrund der »Privatgültigkeit« der »bloßen Annehmlichkeit in der Sinnenempfindung« (KdU 131) ist diese für Kant nicht allgemein mitteilungs-fähig. Diese Isolation trägt narzißtische Züge, denn in ihr genießt der Musikhörer sich selbst, wie Kants Wendung vom »behaglichen Selbstgenusse« (KdU 269) deutlich macht.<sup>28</sup>

Im Anschluß an Kant gliedert auch Schiller das Angenehme aus dem Bereich der schönen Künste aus. Zum Angenehmen rechnet er auch die »Musik der Neuern«, womit er sich u.a. auf Johann Sebastian Bachs Söhne und die Mannheimer Schule bezieht.<sup>29</sup> Sie erzeuge eine »Wollust« im Hörer, die ihn seiner Freiheit beraube:

Auch die Musik der Neuern scheint es vorzüglich nur auf die Sinnlichkeit anzulegen [...] Alles Schmelzende wird daher vorgezogen [...]. Ein bis ins Tierische gehender Ausdruck der Sinnlichkeit erscheint dann gewöhnlich auf allen Gesichtern, die trunkenen Augen schwimmen, der offene Mund ist ganz Begierde, ein wollüstiges Zittern ergreift den ganzen Körper, der Atem ist schnell und schwach, kurz alle Symptome der Berauschung stellen sich ein: zum deutlichen Beweise, daß die Sinne schwelgen, der Geist aber oder das Prinzip der Freiheit im Menschen der Gewalt des sinnlichen Eindrucks zum Raube wird.<sup>30</sup>

Gut zwanzig Jahre später finden sich Schillers berauschte Hörer in den Opernhäusern Europas wieder, wo sie verzückt Rossinis Opern lauschen. Das ruft die deutschen Kritiker auf den Plan. Sie treten Kants und Schillers Erbe an, indem sie Rossinis Musik dafür geißeln, daß sie nur auf den sinnlichen Genuß ausgerichtet sei, und ihre Leser vor den Gefahren warnen, die mit einer Hingabe an diese Genüsse verbunden seien. Doch vertreten sie gerade in ihrer Kritik an Rossini ein Musikideal, das Kants und Schillers Thesen über Musik widerspricht. Denn Musik wird hier als formstrenge, sinnhaltige und damit geistige und autonome Kunst vorgestellt, deren Ansprüchen Rossinis Musik nur nicht gehorcht. Angenehme Musik wird somit nicht als Norm, sondern als sträfliche Abweichung von der Norm begriffen. Diese Ausgrenzung hat identitätsstiftende Funktion – wahr, richtig und gut ist die Musik, die sich von Rossini distanziert; ihre wahre, richtige und gute Abneigung gegen Rossini verbindet die Kritiker –, und zwar auch

---

<sup>28</sup> Auf diese Züge werde ich in Kapitel II.2. genauer eingehen.

<sup>29</sup> Fähnrich, Schillers Musikalität, 92.

<sup>30</sup> Friedrich Schiller, Über das Pathetische, Bd. 5, 515/516.

außerhalb der Musikästhetik. Denn die Kritikertexte unterscheiden sich von Kants und Schillers Vorgaben auch durch die nationalistische Einfärbung ihrer Begrifflichkeiten.<sup>31</sup> Die Werte, die es zu wahren gilt, werden als »deutsch«, die Untugenden und Übel, die Rossinis Hörer zu verderben drohen, als »italienisch« oder »welsch« klassifiziert.<sup>32</sup> Ferdinand Hand befürchtet etwa, das Berliner Publikum könne sich in »Italiener« verwandeln, denen nur »angenehmes Ergötzen« und »Materielles« etwas gälten.<sup>33</sup> So führen die Kritiker die »Befreiungskriege« auf dem ideologischen Terrain des Feuilletons weiter. Sie sind eifrig bemüht, die Musik Rossinis als »südliche Verderbnis« auszutreiben und erwarten von ihren Lesern, daß diese sich ihrer preußischen Herkunft gemäß verhalten, das heißt Rossinis Musik nicht hören oder sich wenigstens nicht von ihr verführen lassen. Preußen sei nämlich »zu kräftig und geistesfrei, als dass sich in irgend einer Sphäre sinnliche Erregung für geistiges Leben, lüsterner Trug für Wahrheit geltend machen könnte. Der ganze Norden von Deutschland erhebt sich in geistiger Kraft und wird [...] sich seine eigene Tonkunst erzeugen.«<sup>34</sup> 1821 wurde etwa Carl Maria von Webers *Freischütz* von der Kritik zu dieser »eigenen Tonkunst« stilisiert, mittels derer man z.B. gegen Gasparo Spontinis *Olimpia* vorgehen konnte.<sup>35</sup>

Schließlich setzen sich die Kritikertexte auch wesentlich von Kants Vorlagen ab, indem sie zu einem von Stereotypen bestimmten, antithetischen Argumentationsmuster greifen, das entschieden hinter Kants Ideal sittlicher Autonomie zurückfällt. Es werden musikalische Oppositionen, wie melismatischer und deklamatorischer Gesang aufgebaut und mit stark wertenden Oppositionen verbunden, wie Täuschung und Wahrheit, Krankheit und Gesundheit, Schmutzigkeit und Reinheit, Sünde und Sittlichkeit, die als absolute Werte gesetzt werden. Bernd Sponheuer hat im Rückgriff auf Carl Dahlhaus dieses Muster eingehend untersucht:

<sup>31</sup> Dieser Nationalismus hat häufig schon völkischen Charakter. Vgl. zum völkischen Denken und seinen Anfängen in der deutschen Romantik: Georg L. Mosse, *The Crisis of German Ideology. Intellectual Origins of the Third Reich*, London 1966, 13-149.

<sup>32</sup> Vgl. zu Nationalismus und völkischem Denken im deutschen Musikdiskurs seit dem späten 18. Jahrhundert: Celia Applegate, Pamela Potter, *Germans as the ›People of Music‹. Genealogy of an Identity*, und Bernd Sponheuer, *Reconstructing Ideal Types of the ›German‹ in Music*, beide in: Celia Applegate, Pamela Potter (Hg.), *Music and German National Identity*, Chicago 2002, 1-35, 36-58.

<sup>33</sup> Ferdinand Hand, *Ästhetik der Tonkunst*, 2. Teil, Jena 1841, 608, 612; s.a. Müller, *Ästhetisch-historische Einleitungen*, 349, 850f., 864f.

<sup>34</sup> BAMZ 1, 1824, Nr. 43, 372; s.a. Nr. 26, 225.

<sup>35</sup> Vgl. zur Kritik an Spontinis Opern: Kapitel IV.1.

Seine auf der Denkfigur der Antithese beruhende, grundlegende *strukturelle* Sim-  
plizität [...] erlaubt es, die unterschiedlichsten Sachverhalte [...] miteinander ins  
Verhältnis zu setzen, und so am Ende doch, durch die Kombination heterogener  
Inhalte, eine (logisch freilich oft bedenkliche) Komplexität anderer Art zu gewin-  
nen. [...] Nur zu bald geben sich die vorgeblich musiktheoretischen Begriffe als  
wertbesetzte Komponenten eines übergreifenden Kontextes zu erkennen, der  
vor allem durch den gleitenden Übergang ästhetischer in ethisch-moralische  
und diffus kulturkritische (häufig sogenannte »völkerpsychologische«) Vorstel-  
lungen bestimmt wird. Das ständige Hin und Her zwischen den verschiedenen  
[...] Ebenen [...] sorgt einerseits für eine Tendenz zu inhaltlicher Eskalation, [...]  
und ist andererseits der Grund für eine gewisse Beliebigkeit der konkreten The-  
matik [...], denn alle [Gegensätze, NG] führen in letzter Instanz zu denselben ge-  
danklichen Stereotypen.<sup>36</sup>

Sponheuer führt die Gegensätze letztlich auf einen »fundamentalen Dualismus von ›Geist‹ und ›Sinnlichkeit‹« zurück.<sup>37</sup> In der Tat wird in vielen Kritiken »Sinnlichkeit« als negativer Gegenbegriff zu einem anderen, positiv besetzten Begriff angeführt, der aber nicht unbedingt der Begriff »Geist« sein muß. Genauso beliebt sind Verstand und Vernunft, Gemüt und Herz, Wahrheit und Sittlichkeit. Statt dem Argumentationsmuster der Kritiken zu folgen und nach einem grundlegenden Oppositionspaar zu suchen, erscheint es sinnvoller, mit dem Begriff »Sinnlichkeit« die identitätsstiftende Negativfolie zu bestimmen, gegen die jeder positiv zu besetzende Begriff abgesetzt werden kann. Versuchen die Kritiken, diese Negativfolie konkreter zu fassen, verlagert sich der Blick auf wirkungsästhetische Aspekte.<sup>38</sup> »Sinnlich« ist Rossinis Musik, weil sie dem Hörer sinnliche Lust bereitet. Damit ist aber eine zweite Negativfolie aufgerufen, nämlich die der Wirkung und/oder des Effekts. Fritz Reckow hat in einem Aufsatz zur deutschen Berlioz-Kritik die Rolle der Kategorien »Wirkung« und »Effekt« in der deutschen Musikkritik eingehend untersucht. Er kommt zu dem Schluß, daß im Laufe der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts der Begriff »Effekt« »zusehends einseitig pejorativ verstanden und [...] als negativer Gegenbegriff zu dem Begriff einer positiven künstlerischen ›Wirkung‹ gebraucht wurde«. Letztere wurde als »indirekte«, »innere« Wirkung verstanden, »Effekt« hingegen bezeichnete die »auf direktes [...] Einwirken hin konzipiert[e] ›Wendung‹ des

---

<sup>36</sup> Sponheuer, *Musik als Kunst*, 19, 20.

<sup>37</sup> Ebd., 22f.

<sup>38</sup> Vgl. Sponheuer, *Musik als Kunst*, 24.



Kunstwerks »gegen das Publikum«. <sup>39</sup> Dieses Verständnis des Effektbegriffs und seine pejorative Besetzung lassen sich auch aus den Rossini-Kritiken ablesen. So urteilt Wendt über Rossinis angebliche Orientierung am Genußwunsch seines Publikums: »[I]n jeder Aeußerung [Rossinis, NG] [spricht sich] eine Rücksicht auf den *Effekt* au[s], welche wahrhaft unkünstlerisch ist, und welche der höhere Genius niemals zu seinem leitenden Prinzip machen kann«. <sup>40</sup> Daß die Wirkung der Musik Rossinis auf ihre Hörer von den Musikkritikern als Bedrohung empfunden wird, liegt also nicht nur daran, daß die Sinnlichkeit des Hörers erregt wird, sondern auch, wie es in Kants Schriften schon vorgedacht ist, daran, daß es sich um eine unwillkürliche, direkte Einwirkung handelt, d.h. um einen Vorgang, den der Hörer nicht unter seiner Kontrolle haben kann. Als grundlegende Negativfolien der Kritiker schälen sich so Sinnlichkeit und Effekt heraus.

## Rossinis gefährliche Opern

Anders als in Kants *Kritik der Urteilskraft* wird in den Kritikertexten nicht Musik per se dafür kritisiert, auf den sinnlichen Genuß ausgerichtet zu sein, sondern nur eine bestimmte Musik. Nicht jede Musik ziele auf Sinnlichkeit und Effekt, sondern nur Rossinis oder ihr verwandte Musik. Einerseits handelt es sich um eine Strategie der Ausgrenzung, durch die umgekehrt ein von allem Bedrohlichen gereinigtes Musikideal geschaffen wird, andererseits stellt sich natürlich die Frage, weshalb sich die Kritiker gerade Rossinis Opern für diese Strategie ausgesucht haben. Nur aus nationalistischen Gründen? Nur aufgrund des Publikumverhaltens? Oder haben Rossinis Opern bestimmte Eigenschaften, die sie für die Rolle, die sie in den Kritiken spielen, besonders geeignet erscheinen lassen? Anders gefragt: Was ist so gefährlich an dieser Musik?

Der Beantwortung dieser Frage muß eine methodische Reflexion vorgeschaltet werden, denn sie ruft ein Problem jeder Rezeptionsgeschichte an-

---

<sup>39</sup> Fritz Reckow, »Wirkung« und »Effekt«. Über einige Voraussetzungen, Tendenzen und Probleme der deutschen Berlioz-Kritik, in: *Die Musikforschung* 33, 1980, Heft 1, 1-36, hier 6, 15, 14. Vgl. zum »Effekt« auch Kapitel IV.1.

<sup>40</sup> Wendt, *Rossini's Leben und Treiben*, 397/98 (s.a. 395). Ein positiver Wirkungsbegriff klingt allerdings in den Kritiken nur implizit an, wenn z.B. »sittliche und intellektuelle Bildung« gefordert werden. Häufig wird »Wirkung« noch synonym mit dem bereits pejorativ besetzten Effektbegriff gebraucht, wie z.B. in *BAMZ* 1, 1824, Nr. 26, 227, bei Wendt (ebd., 399, 407), sogar noch bei Wagner (*Oper und Drama*, 47, 50).



gelegten Untersuchung auf. Ist es möglich, eine angemessene von einer unangemessenen Rezeption zu unterscheiden, also die Ansichten der Rossini-Kritiker daraufhin zu befragen, ob sie den Opern Rossinis gerecht werden? Wie Carl Dahlhaus bemerkt hat, beruht die

Interpretation der Rezeptionsgeschichte, die sich in den letzten Jahrzehnten durchsetzte [...] auf [...] der These, daß es einen »eigentlichen«, feststehenden Sinn des Werkes, dessen Rezeptionsgeschichte man zu schreiben versucht, nicht gibt. Ästhetische Auffassung ist, so glaubt man, nirgends greifbar als in den wechselnden Auffassungen, in denen sie sich konstituieren.<sup>41</sup>

Diese ursprünglich aus der Literaturwissenschaft stammende These ist für die Musikwissenschaft von besonderer Bedeutung, formuliert sie doch einen Sachverhalt, der für musikalische Werke konstitutiv ist. Denn faßt man Musik als eine klingende und damit auditiv rezipierte Kunst auf, so existieren musikalische Werke nur als die Klangresultate ihrer Aufführungen, sind also immer schon durch mindestens einen Rezeptionsvorgang bestimmt.<sup>42</sup> Dieses Bewußtsein ist allerdings in der Musikgeschichte nicht unumstritten. Wenn etwa in der deutschen Musikkritik im 18. Jahrhundert die musikalische Aufführung noch wesentlich für die Wirkung und damit für die Beurteilung einer Komposition verantwortlich gemacht wurde, wird im frühen 19. Jahrhundert vor dem Hintergrund der Autonomieästhetik bereits zwischen einem im Notentext niedergelegten Werk und seiner im Hinblick auf

---

<sup>41</sup> Hermann Danuser, Textgeschichte und Rezeptionsgeschichte, in: Hermann Danuser und Friedhelm Krummacher (Hg.), *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft*, Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover 3, Laaber 1991, 105-114, hier 105. Zur Rezeptionstheorie in der Musikwissenschaft siehe außer diesem Sammelband auch Helmut Rösing (Hg.), *Rezeptionsforschung in der Musikwissenschaft*, Darmstadt 1983, der vor allem Beiträge aus der systematischen Musikwissenschaft beinhaltet; sowie erstes und zweites Kapitel aus Thomas Schäfer, *Modellfall Mahler. Kompositorische Rezeption in zeitgenössischer Musik*, München 1999.

<sup>42</sup> Hans Robert Jauf: Fragen an die Musikwissenschaft wären also mit Ja zu beantworten: »{W}äre dann die musikalische Hermeneutik nicht von Haus aus und in höherem Maße als die literarische Hermeneutik auf ihre eigene Rezeptionstheorie angewiesen? Gilt hier nicht Valéry's Satz [...] im wörtlichen Sinn, nämlich derart, daß nicht schon der stumme Text, die Partitur, sondern erst ihre Aufführung, ihr Ertönen, den Text zum Werk werden läßt? Ist dann die Arbeit der Rezeption, der Auslegung durch den Dirigenten und der Aufnahme durch das Publikum nicht das Erstgegebene der musikalischen Hermeneutik, und ist dann die Entdeckung eines immer wieder anderen Sinns der kompositorischen Form in der geschichtlich fortschreitenden Interpretation nicht das Erstgegebene der Musikhistorie?« (Jauf, Rückschau auf die Rezeptionstheorie, in: Danuser/Krummacher, *Rezeptionsästhetik*, 13-36, hier 32).

diesen »Urtext« gut oder schlecht gelungenen Interpretation unterschieden.<sup>43</sup> Diese Ansicht kennzeichnet jedoch nur eine von verschiedenen musikalischen Kulturen, deren Auffassungen vom Notentext und der musikalischen Aufführung miteinander in Konflikt geraten. Dieser Umstand ist für die deutsche Rossini-Rezeption in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts entscheidend. Zahlreiche Musikkritiker der Zeit betonen, daß Rossini's Opern nicht nur mit Rücksicht auf ihre Aufführungen komponiert seien, sondern sich in ihren Aufführungen überhaupt erst konstituierten – ein Aspekt, der wesentlich für die den Opern zugeschriebene Sinnlichkeit ist, wie noch zu zeigen sein wird. So vertritt Wendt die Auffassung, daß nicht das Studium von Rossini's Partituren zu einem Urteil über seine Werke befähige, sondern nur das Hören einer Aufführung von

Rossini's Gesangsstücke[n] von Italienern, oder wenigstens durch Sänger, welche den italienischen Gesang in Charakter und Formen sich angeeignet haben, und zwar in den gehörigen, belebten Zeitmaßen vor[ge]tragen [...] Vieles bei Rossini empfängt erst durch den Vortrag seinen Werth und will, abgesehen von demselben, nichts gelten.<sup>44</sup>

So richtig diese Einsicht ist, so konträr verhält sie sich zu den ästhetischen Prämissen einer an der Wiener Klassik geschulten Musikkritik. Carl Dahlhaus faßt diesen Gegensatz folgendermaßen:

Beethovens Symphonien stellen unantastbare musikalische ›Texte‹ dar, deren Sinn durch Interpretationen, die als ›Auslegungen‹ zu verstehen sind, entschlüsselt werden soll. Dagegen ist eine Rossini-Partitur eine bloße Vorlage für eine Aufführung, die als Realisierung eines Entwurfs – und nicht als Auslegung eines Textes – die entscheidende ästhetische Instanz bildet. Die Aufführung als Ereignis – und nicht das Werk als tradiertes, von Zeit zu Zeit tönend ›ausgelegter‹ Text – ist der Bezugspunkt, um den Rossini's musikalisches Denken kreist [...].<sup>45</sup>

<sup>43</sup> Vgl. Hermann Danuser, Zur Interdependenz von Interpretation und Rezeption in der Musik, ebd., 166-177, hier 167-171.

<sup>44</sup> Wendt, Rossini's Leben und Treiben, 407 und 408.

<sup>45</sup> Carl Dahlhaus, Die Musik des 19. Jahrhunderts, in: ders. (Hg.), Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Laaber 1980, Bd. 6, 7/8. Deshalb existieren von den Partituren der Opern Rossini's auch keine authentischen Fassungen, wie Dahlhaus betont (ebd., 8) und wofür Philip Gossetts Dissertation, *The Operas of Rossini. Problems of Textual Criticism in Nineteenth-Century Opera* (Princeton University, PhD 1970, University Microfilms, Inc., Ann Arbor/Michigan, 1971), ganz und gar dem Fassungsproblem der Opern Rossini's gewidmet, ein beredtes Beispiel ist.

Die Orientierung der deutschen Musikkritiker an der Wiener Klassik führt in den Jahren der europaweiten Rossini-Begeisterung dazu, daß diese zentrale Bedeutung der Aufführung für die Opern Rossinis zwar erkannt, aber nicht als Resultat eines anderen gleichwertigen Musikbegriffs verstanden, sondern als Hinweis auf ästhetische Minderwertigkeit gesehen wird. Wo Aufführungskritik und Werkkritik eigentlich in eins fallen müßten, unterscheiden die deutschen Kritiker zwischen dem Werk, das sie aufgrund seiner Ausrichtung auf die Aufführung ablehnen, und der Aufführung, die nur dann positiv beurteilt wird, wenn sie die mangelnde Orientierung des Werks an den ästhetischen Prämissen der Kritiker korrigiert.<sup>46</sup>

Mehr als andere musikalische Werke stellen Rossinis Opern also die konstitutive Rolle der Aufführung für das musikalische Werk heraus, indem sie sie zum Zentrum ihrer Ästhetik machen: Die Aufführung als erster Rezeptionsvorgang ist immer schon Teil des Werkes. Es stellt sich die Frage, ob das auch für den zweiten Rezeptionsvorgang, das Hören der Opernaufführung, gilt.<sup>47</sup> Konstituieren sich die Opern letztlich erst in diesem zweiten Rezeptionsvorgang, wie es die eingangs zitierte »Interpretation der Rezeptionsgeschichte« vermuten läßt? Dann würde es sich auch bei den deutschen Musikkritiken um Dokumente einer möglichen Auffassung der Opern Rossinis handeln, die nicht weniger oder mehr Gültigkeit als andere Auffassungen besäße. Rossinis Opern wären auch, was sie in diesen Kritiken sind. Diese Folgerung muß jedoch vor dem Hintergrund der bisherigen Ausführungen problematisiert werden. Rossinis Opern sind zwar in den Ohren der Kritiker, was sie in ihren Kritiken sind (obwohl auch diese Aussage später noch zu hinterfragen sein wird), jedoch handelt es sich in Anbetracht der unterschiedlichen musikalischen Kulturen der Opern einerseits und der Kritiker andererseits um eine »inadäquate« Rezeption.<sup>48</sup> Dieses Problem ließe sich mit Hans Robert Jauß so fassen, daß die deutschen Kritiker »Frageinteressen« an Rossinis Opern herantragen, die diese nicht »von sich aus«

---

<sup>46</sup> Z.B. erklärt Rellstab: »Wir urtheilen in diesen Blättern zumeist über die Opern nur wie sie uns im Klavierauszuge vorliegen, ohne sie gehört zu haben. Hier tritt der umgekehrte Fall ein, da wir absichtlich keinen Auszug nehmen.« (Iris, Jg.1, Nr.10, 4.6.1830)

<sup>47</sup> Vgl. zum zweiten Rezeptionsvorgang und zu seinem Verhältnis zum ersten: Danuser, Zur Interdependenz, 166f.

<sup>48</sup> Jauß, Rückschau, 15. Zu den zwei unterschiedlichen musikalischen Kulturen siehe Dahlhaus, Die Musik des 19. Jahrhunderts, 7: »Daß die italienische Oper des 19. Jahrhunderts eine musikalische Kultur eigenen ästhetischen Rechts darstellt, die nicht an einem Musikbegriff gemessen werden darf, der von der Beethovenschen Symphonie oder dem Wagnerschen Musikdrama abstrahiert wurde, ist eine Selbstverständlichkeit, die aber andererseits selten bis in ihre äußersten Konsequenzen verfolgt und respektiert wird.«

beantworten, und so »keine stimmige Interpretation legitimieren« können. Die an der Wiener Klassik geschulten ästhetischen Prämissen lassen sich nicht in Opern wiederfinden, denen die Befolgung dieser Prämissen von Anfang an kein Anliegen ist, sie lassen sich höchstens durch diese Opern hinterfragen.<sup>49</sup> Zwei »Horizonte« stoßen hier zusammen, nämlich jener der Opern Rossinis, die als Aufführungen streng genommen schon das Produkt einer Horizontverschmelzung sind, und jener der Musikkritiker.<sup>50</sup> Das Ergebnis dieses Zusammenstoßes ist eine Auffassung der Opern Rossinis, die zwar wichtige und miteinander zusammenhängende Aspekte, wie das Verhältnis von Handlung/Librettotext und Musik, von Ausdruck und Virtuosität der Gesangspartien und vor allem von Notentext und Aufführung thematisiert, in der Auswahl, Darstellung und Bewertung dieser Aspekte aber mehr über den Horizont der Kritiker als über Rossinis Opern aussagt. Eine Analyse ausgewählter Partien aus Rossinis Opern kann somit zum einen zeigen, welche Aspekte der Operaufführungen die Auffassung der Kritiker begünstigt haben, und zum anderen, wie eine andere Auffassung, die dem Horizont der Opern vielleicht näher käme, diese Aspekte darstellen und bewerten würde. Eine solche Gegenüberstellung soll deutlich machen, daß die Musikkritiken im Unterschied zu den literarischen Texten zwar auf eine real existierende Musik Bezug nehmen, in ihrer Rezeption und Bewertung dieser Musik und ihrer Hörer jedoch notwendigerweise nicht objektiv sein können, sondern durch den Erwartungshorizont der Kritiker bestimmt sind. Die musikalische Bedrohung ist damit immer schon eine subjektive. Was also macht Rossinis Opern für die Kritiker so gefährlich? Die Kabaletta »Di tanti palpiti« aus Tancredis Auftrittsarie wurde, wo immer Rossinis gleichnamige Oper gespielt wurde, zum Hit. »Di tanti palpiti«, heißt es in einer Kritik aus Wien aus dem Jahr 1817, tönt »aus allen Strassen- und Zimmer-Ecken«, und ein Dresdner Kritiker nennt die Kabaletta im selben Jahr »das Stück, welches dem Publikum allgemein gefällt, und worin das Motiv so populair ist, dass man es nach dem Gehör auf den Gassen singt«.<sup>51</sup> Wie viele seiner Kollegen übt er heftige Kritik an der Oper, weil sie »ein so ernstes, heroisches Stück in eine oft wirklich scherzhafte Musik setz[e]«. Als

---

<sup>49</sup> Jauß, ebd., 15.

<sup>50</sup> Der Horizontbegriff stammt aus der Rezeptionstheorie, wurde ursprünglich von Hans Georg Gadamer aufgebracht (z.B. in: *Wirkungsgeschichte und Applikation*, in: Rainer Warning (Hg.), *Rezeptionsästhetik Theorie und Praxis*, München 1975, 113-126) und dann von Vertretern der Rezeptionsästhetik wie Jauß übernommen.

<sup>51</sup> AmZ 19, 1817, 110, 329/330.

Tancredi

Di tan-ti pal-pi-ti, di tan-te pe-ne, da te mio

34 pizz.

I Vni

II Vni

Vle

Vc. e Cb.

Cor. in Fa

Tan.

I Vni

II Vni

Vle

Vc. e Cb.

*[ppp]* dolce

be-ne, spe-ro mer-cé. Mi ri-ve-dra-i...

Beispiel 1: *Tancredi*, Akt I/N.3, S. 119, T. 86-95

Beweis führt er die Kabaletta Tancredis an, deren »Motiv« (gemeint ist das achttaktige Thema) zu tänzerisch und damit ungeeignet für eine »heroische« Oper und für die gesungenen Worte sei. Bei der populären Melodie handelt es sich um eine schlichte Periode: Auf einen viertaktigen Vordersatz mit zwei einander ergänzenden Motiven folgt ein viertaktiger Nachsatz, der den Vordersatz leicht variiert wiederholt. Beide Halbsätze beginnen und enden auf der Grundtonart F-Dur; der Nachsatz gewinnt schließenden Charakter durch die Beruhigung der rhythmischen Bewegung in Melodie- und Baßstimme. Die Melodie ist in sich geschlossen, sie fordert keine Fortsetzung oder gar Entwicklung, sondern höchstens ihre Wiederholung (siehe Bsp. 1<sup>52</sup>).

<sup>52</sup> Gioachino Rossini, *Tancredi*, hg. von Philip Gossett, Pesaro 1984.

Zweimal erklingt dieses Thema (zunächst rein instrumental, dann mit Singstimme), dann folgt auf der fünften Stufe (C-Dur) eine ebenfalls achttaktige Periode, die im Vordersatz zwei neue, einander ergänzende Motive exponiert und im Nachsatz leicht variiert wiederholt. Nach diesem Teil (b) erwartet man eigentlich die Rückkehr des ersten Themas (Teil a). Sie verzögert sich jedoch durch den Einschub eines melodisch lockerer gefügten Abschnitts in As-Dur, der schließlich über C-Dur wieder zum ersten Thema zurückführt. Es folgt ein leicht variiertes Teil a' und – entgegen dem Verszusammenhang, der eine Wiederholung des vorhergehenden Textes nicht vorsieht – ein leicht variiertes Teil b', an den schließlich ein auf Motive aus a und b rekurrerender und (in der Gesangspartie) reich verzierter neuer Teil anschließt, der in eine Stretta übergeht. Die Kabaletta ist also formal sehr einfach strukturiert: A(aabc) + A' (a'b'd) + Stretta; die harmonische Bewegung bleibt im wesentlichen auf die erste und fünfte Stufe beschränkt, unterbrochen nur durch die kurze Abweichung in eine Paralleltonart. Einfach gestaltet ist auch die instrumentale Begleitung: Akkordbrechungen in Form von repetierten Sechzehntel-Figuren in den hohen Streichern und repetierten Viertel-, Achtel- oder Sechzehntel-Figuren in den tiefen Streichern. Reduziert man die Gesangsmelodie auf ihr Grundgerüst, erscheint sie ebenfalls denkbar simpel: a<sup>1</sup>b<sup>1</sup>c<sup>2</sup>b<sup>1</sup>g<sup>1</sup>a<sup>1</sup>f<sup>1</sup>. Interessant wird die Melodie erst durch ihre Verzierungen, die die Diastematik und vor allem die Rhythmik betreffen.<sup>53</sup> Die Melodie steht im Zentrum der Kabaletta, denn sie erklingt dreimal, und die anderen Teile scheinen ihr vor allem als Kontrastfolien zu dienen. Das die Melodie bestimmende Prinzip der Verzierung ufernt im Verlauf der Kabaletta aus. Auf Teil b folgt ein harmonisch und melodisch verzierter (z.B. ein Melisma auf der Silbe »rai« oder ein Anlauf auf »ten-ti«), auf Teil b' folgt ein melodisch noch reicher verzierter Teil (z.B. die Unterteilung des Wortes *pascero* in einzelne Silben, die jeweils in einer sieben Noten umfassenden 32tel-Figur gesungen werden).<sup>54</sup> Wie schon das Thema werden diese scheinbar so substanzarmen Abschnitte und mit ihnen die ganze Kabaletta durch die Verzierungen erst interessant. Eine ähnliche Funktion erfüllt auch die Instrumentation. Der schlichte Streichersatz wird durch den Wechsel von Pizzicato und Arco variiert; gelegentliche Einsätze der Bläser und schließlich die allmähliche Einbeziehung fast aller Bläser kolorieren und dynamisieren den Verlauf, unterstützt durch die dynamischen Vorga-

<sup>53</sup> In der oben angegebenen Kritik wird die Melodie noch stärker verziert abgedruckt.

<sup>54</sup> Celletti nennt diesen Stil Rossinis den »gemischt virtuosen« Stil (Rodolfo Celletti, Geschichte des Belcanto, dt. von Frederica Pauli, Kassel 1989, 157ff.).



ben, die sich von Pianissimo am Anfang bis zu Forte am Ende der Kabaletta steigern. Das Gleiche gilt für die rhythmische Beschleunigung in der Stretta. Die tiefen Streicher spielen nun 16tel-Figuren, die hohen Streicher 32tel-Figuren. Gerade weil sie sich zuvor und hier auf die monotone Repetition einfacher Figuren beschränken, kann diese Steigerung so wirkmächtig werden. Dahlhaus' These, daß sich bei Rossini das Verhältnis von »musikalischem Gedanken und dessen formaler Darstellung« oder von kompositorischem »Substrat und Aktualisierung des Substrats« umkehre, läßt sich anhand der Analyse von Tancredis Kabaletta bestätigen. Nicht das Substrat, wie z.B. das diastematische Grundgerüst des Themas, macht ihren Wert aus, sondern dessen Aktualisierung, bei der die in der Hierarchie der deutschen Kritiker untergeordneten Parameter wie Instrumentation, Dynamik, Rhythmus und vor allem die melodische Verzierung eine wesentliche Rolle spielen. So geht

die Prämisse, die melodische Zeichnung bilde die Substanz und die Koloratur – als Paraphrasierung – ein bloßes Akzidenz der Musik, bei Rossini nicht selten ins Leere. Die scheinbare Verbrämung erweist sich, formal wie expressiv, als das Wesen, das an der Oberfläche liegt, statt im Innern versteckt zu sein. [...] Die »Mängel« der Rossinischen Musik [wie zum Beispiel die »Trivialität des melodisch-harmonischen Substrats«, NG] sind das Fundament ihres »Effekts«<sup>55</sup>.

Auch deshalb werden Rossinis Kompositionen zum Skandalon für die deutschen Kritiker. Sie stellen die grundlegenden Muster und Wertmaßstäbe nicht nur der Musikkritik in Frage, sondern auch der moralischen Urteile, die die Kritiker in ihre Rezensionen einfließen lassen. Wenn sich die Musikkritiker bemühen, gegen eine zu »sinnliche« Musik eine »geistige« Musik und Musikkultur zu etablieren, so gehört zu diesen Bestrebungen ihre Fixierung auf die Partituren der musikalischen Werke.<sup>56</sup> Das Lesen der Partitur wird zum Inbegriff einer rein geistigen Rezeption – Ohr und Körper des Hörers werden nicht sinnlich affiziert; als Leser vermag der Hörer eine distanziert-analytische Haltung zur Musik einzunehmen<sup>57</sup> – einer rein geistigen, da nicht klanglich realisierten Musik. Im Zentrum der Partiturlektüre stehen daher

<sup>55</sup> Dahlhaus, Die Musik des 19. Jahrhunderts, 48/49.

<sup>56</sup> »Allein ihr Deutsche hört vom Papier« (Ludwig Rellstab, Julius. Eine musikalische Novelle (1825), in: ders., Sagen und romantische Erzählungen, in: Gesammelte Schriften, Leipzig 1860, Bd. 5, 58).

<sup>57</sup> So brüstet sich ein Rossini-Kritiker: »Ich kalter Beobachter, der ich [...] ganz besonders [...] Rossini'sche Partituren in und aussen im Kopf habe, möchte ihm, was diesen Punkt [die »Instrumentationsmanier«, NG] anbelangt, kein besonderes Genie zuschreiben.« (AmZ 22, 1820, 79)



in der Regel auch nicht die klanglichen Eigenschaften der Komposition, die etwa die Instrumentation, die Dynamik und die melodischen Verzierungen, die als Aufführungsanweisungen verstanden werden, betreffen würden. Diese Eigenschaften werden als bloße Zutat zu einer geistigen Substanz der Komposition (das kann ein Thema sein, das eine motivisch-thematische Entwicklung aus sich heraustreibt) verstanden, die im Text der Partitur als dem eigentlichen Ort des Werkes niedergelegt ist. Rossinis Opern durchkreuzen diese Erwartungen. Der Rückzug in die Partituren befreit den Musikkritiker nicht vom klanglichen als dem sinnlichen Wesen der Musik, da die klangliche Realisierung in die Substanz der Kompositionen schon eingegangen ist. Wollte man die Melodien von ihren Koloraturen oder die Strettas von Dynamik und Instrumentation abstrahieren, bliebe nicht viel übrig. So muß die Lektüre von Rossinis Partituren, die ohnehin nur verschiedene Fassungen für verschiedene Aufführungen sind, zu der Einsicht führen, daß ein geistiges Substrat nicht existiert und eine rein geistige Rezeption nicht möglich ist – bei Rossini und vielleicht sogar bei allen Komponisten, da schließlich jede Musik ihrer klanglichen Realisierung bedarf.<sup>58</sup> Der oben zitierte Kritiker hatte vor allem bemängelt, daß die Kabaletta zu tänzerisch für eine heroische Oper und die gesungenen Worte sei. Aus dieser Kritik spricht zunächst eine bestimmte Erwartungshaltung: Opern würden nach Gattungen unterschieden, wobei jeder Gattung ein ihr angemessener musikalischer Stil zugewiesen würde. Dabei spielt das Libretto eine wesentliche Rolle. Es bestimmt die Gattung der Oper, und der Ausdruck der Musik soll dem gesungenen Text und den Situationen der Handlung entsprechen. Anders gesagt: In der Tradition Glucks stehend, fordert der Kritiker, daß zwischen Text und Musik keine Differenz klafft, sondern die Musik soll als unmittelbarer Ausdruck des Gesagten und der Handlung hinter beiden verschwinden.<sup>59</sup> So soll vor allem der Gesang nicht als Gesang und damit als unrealistische Form der Äußerung wahrgenommen werden, durch die die Illusion des Zuschauers zerstört werden könnte, sondern als ein emotionsgeladenes Sprechen. Diese Vorstellung basiert auf einem Verständnis von Musik als Imitation – nicht Imitation äußerer Objekte, son-

---

<sup>58</sup> Vgl. zur »musical power«, die einem musikalischen »Werk« durch die »performance« erst zukommt und zur »violent force«, mit der die »performance« das »concept of a transcendent work« unterminiert: Carolyn Abbate, *In Search of Opera*, Princeton 2001, Preface, Chapter 1, hier XII/XIII.

<sup>59</sup> Vgl. zu Glucks Opernreformen Ulrich Schreiber, *Opernführer für Fortgeschrittene. Eine Geschichte des Musiktheaters*, Kassel 1988, 295/96.

dem Imitation innerer Empfindungen, Imitation als Expression. Der Gesang soll z.B. das Gefühl des »palpiti« und des »pene« so perfekt imitieren, daß er als dessen unmittelbare Expression wahrgenommen wird. So erfüllt er, was Jean Jacques Rousseau als die »Hauptaufgabe der Musik« in der Oper formuliert, nämlich »sich selbst vergessen zu machen«. <sup>60</sup> Der Hörer hört die musikalische Repräsentation der Empfindungen, als ob er die Empfindungen selbst hören würde. Das musikalische Zeichen wird unsichtbar und mit ihm die Differenz zwischen Repräsentation und Repräsentiertem sowie die ursprüngliche Abwesenheit eines Präsenten, die seine Re-Präsentation überhaupt erst notwendig macht. <sup>61</sup> So soll Musik »eine zweipolige, unmittelbare [...] Kommunikation« ermöglichen, die »nicht mehr den Umweg über eine empirische Veräußerung zu gehen« braucht, sich von der Materialität des Klangs und der sinnlichen Affizierung durch diesen also scheinbar gelöst hat, und »[wie] [...] ein Kurzschluß zwischen Seele und Seele [funktioniert]«. <sup>62</sup> Rossinis Opern durchkreuzen diese Erwartungen. Indem sie grundlegende Forderungen nicht erfüllen, wie jene nach dem Abbau der Sängervirtuosität, der mit einer Festigung der Herrschaft des Wortes über die Musik einher ginge, rücken sie eine als Musik wahrgenommene Musik ins Zentrum der Oper und offenbaren eine Kluft zwischen Musik und Text bzw. Handlung, die die Illusion des Zuhörers/Zuschauers stört. Seine Aufmerksamkeit gilt mindestens ebenso sehr den Qualitäten der Aufführung, d.h. vor allem dem sinnlichen Reiz virtuoser Gesangspartien, wie der dramatischen Handlung, die ihn nun weniger beeindruckt. Außerdem bietet diese Kluft die Möglichkeit, daß die Musik eine interpretierende oder kommentierende Haltung zum Text bzw. zur Handlung einnimmt. So läßt sich das tänzerische Thema der Kabaletta Tancredis durchaus als Infragestellung des Ideals eines authentischen Gefühlsausdrucks verstehen: An seine Stelle rücken Formalisierung und Stilisierung und daher Distanzierung oder sogar Ironisierung. <sup>63</sup> Natürlich kann man auch eine weniger postmoderne Erklärung für die Differenzen zwischen Musik

<sup>60</sup> Jean Jacques Rousseau, Musik und Sprache. Ausgewählte Schriften, übers. von Dorothea Gülke, Peter Gülke, Wilhelmshaven 1984, 291.

<sup>61</sup> Vgl. zu dieser Struktur im allgemeinen und bei Rousseau: Jacques Derrida, Grammatologie, übers. von Hans-Jörg Rheinberger, Hanns Zischler, Frankfurt a.M. <sup>6</sup>1996, 244-459.

<sup>62</sup> Koschorke, Körperströme, 286. Koschorkes Zitat bezieht sich allerdings auf die Dichtung, die darin der Musik nahefehert, und ihre Überlegenheit gegenüber der Malerei in Kunsttheorien des 18. Jahrhunderts.

<sup>63</sup> Vgl. Mário Vieira de Carvalho, Belcanto-Kultur und Aufklärung: Blick auf eine widersprüchliche Beziehung im Lichte der Opernrezeption, in: Hans-Werner Heister, Karin

und Text in Rossinis Opern finden. So macht das tänzerische Thema der Kabaletta durchaus Sinn, wenn man nicht den Bezug zu den einzelnen Worten im Blick hat, sondern den Gesamteffekt der Situation oder die Funktion der Szene im Gesamtablauf der Handlung. Dann geht es nicht so sehr um eine psychologische Zeichnung, sondern Tancredi erscheint als ein »Ankommender«, wobei hier, am Beginn der Oper, seine Ankunft in der Heimat noch hoffnungsfroh und freudig besetzt ist. Außerdem dient die Virtuosität der Kabaletta auch der möglichst glanzvollen Darstellung des männlichen Helden der Oper, der hier erstmals die Bühne betritt.

Grundsätzlich ist also zu fragen, ob der Vorwurf, Rossinis Musik passe oft nicht zum Inhalt der Szene, überhaupt stimmt, oder ob die Musik nicht vielmehr dafür kritisiert wird, nicht mit den Interpretationen und Bewertungen der Szene durch den Kritiker zu harmonieren.<sup>64</sup> Das scheint mir bei Rellstabs Kritik an einer Passage aus der Oper *Semiramide* der Fall zu sein:

Als die Oper auf dem schauerlichsten Wendepunkte steht, als Semiramis dem Volke ihre Liebe zum Arsace, *ihrem Sohne*, erklärt, als also der tragische Untergang unvermeidlich wird – was tut der Componist? Er schreibt eine so süßlich sinnliche Stelle, daß selbst eine Sontag ihr einen einigermaßen richtigen Ausdruck abzutrotzen nicht im Stande ist.<sup>65</sup>

Diese Kritik trifft nur dann zu, wenn von der Musik eine Vorankündigung des »tragischen Untergangs« und damit eine moralische Bewertung der Liebe Semiramides zu ihrem Sohn erwartet wird. Sonst wäre eine »süßlich sinnliche Stelle« durchaus angemessen zur Vertonung von Semiramides Liebesgefühlen, die zu diesem Zeitpunkt noch nichts von ihrem verwandtschaftlichen Verhältnis zu Arsace weiß. Was bei Rellstab wie eine stereotype Kritik an der Inkongruenz von Musik und Inhalt bei Rossini anmutet, ist vielmehr eine Kritik an der Kongruenz von Musik und Inhalt. Denn die Liebe, von der der Text spricht, soll aus moralischen Gründen an dieser Stelle durch eine Unheil verkündende Musik konterkariert werden. Rellstab kritisiert die Nichterfüllung dieser Erwartung als Mangel des Werkes,

---

Heister-Grech, Gerhard Scheit (Hg.), *Zwischen Aufklärung und Kulturindustrie*, Hamburg 1993, Bd. 2, 38; Dahlhaus, *Musik des 19. Jahrhunderts*, 52; Dietrich Steinbeck, *Ein deutsches Mißverständnis. Das absurde Musiktheater des Gioacchino Rossini*, in: *Spielzeit. Hamburgische Staatsoper*, 79/80, 155-169, hier 165ff.

<sup>64</sup> Andere solche Stellen wären z.B. zu finden in: *BAMZ* 1824, Jg. 1, Nr.26, 225-226. Dieser Kritiker übernimmt die meisten der von ihm angegebenen Stellen aus *AmZ* 1818, 230. Siehe außerdem: *AmZ* 1820, S. 77 und *AmZ* 1817, 489.

<sup>65</sup> *Iris*, 1. Jg., Nr. 10, 4.5.1830.

statt umgekehrt die Musik dieser Szene als Widerlegung seines Urteils zu begreifen und sich der Erfahrung zu öffnen, daß Semiramides Liebesgefühle zu diesem Zeitpunkt eben nicht von Schuldgefühlen und von der Ahnung des Untergangs begleitet sind, der Liebe zum Sohn also keineswegs notwendigerweise moralische Skrupel anhaften müssen.

*Semiramide* fungiert für Rellstab auch Jahrzehnte später noch als Inbegriff der Rossinischen Bedrohung: »Semiramis Gärten [tragen] giftige Früchte« für die Hörer.<sup>66</sup> Ausschlaggebend hierfür sind zwei wesentliche Charakteristika des Werkes, deren Verbindung Rellstab schon in seiner frühen Kritik als gefährlich beurteilt: das Thema der inzestuösen Liebe der Mutter zum Sohn und die ausgeprägte Virtuosität der *Semiramide*-Partie.<sup>67</sup> *Semiramide* ist durch den von ihr geplanten Mord an ihrem Mann und das Verschwinden ihres Sohnes zur mächtigen Herrscherin über Babylon aufgestiegen. 15 Jahre schon verweigert sie »die vom Patriarchat geprägten Insignien der Weiblichkeit: Mutterschaft und Ehe«, um ihre Machtposition nicht zu verlieren.<sup>68</sup> Nun aber hat sie sich in den jungen Krieger Arsace verliebt und will ihn zum Mann nehmen. Diese Heirat würde für *Semiramide* eine dreifache Funktion erfüllen. Sie könnte ihre Liebe ausleben, scheinbar dem Drängen der Männer um sie herum (Oroe, Assur, Nino) nachgeben und sich verheiraten; um ihre Macht bräuchte sie nicht zu fürchten, weil es sich bei dem zukünftigen Gatten um ihren Sohn handelt, der den Verführungen der Mutter erlegen ist, und sie durch den Inzest mit dem Sohn ihre Mutterrolle und ihre Sterblichkeit (sie »[verliebt sich] der nächsten Generation [ein]«) wirkungsvoll verdrängen und dadurch ihre Herrschaft festigen könnte.<sup>69</sup>

---

<sup>66</sup> Rellstab, *Gestaltung der Oper*, 268.

<sup>67</sup> Laut Celletti stellt *Semiramide* den Höhepunkt von Rossinis Koloratur-Komposition dar: »Rossinis Tendenz, die Koloraturen immer ausführlicher zu gestalten, stellt also einen Prozeß dar, der seinen Abschluß in der letzten für ein italienisches Theater komponierten Oper *Semiramide* finden wird.« (Celletti, *Geschichte des Belcanto*, 150) Es sind immer wieder die Koloratur-Passagen in Rossinis Opern, die die deutschen Kritiker als Beweis eines mangelnden Textbezuges anführen. So etwa besonders eindrucksvoll in einer »Korrespondenz« über »Elisabeth«, in der der Kritiker vier koloraturreiche Ausschnitte aus der Gesangsstimme wiedergibt und sich über den Textbezug mokiert (BAMZ 1, 1824, Nr. 26, 226; vgl. auch AmZ 1819, 585). Der Koloraturgesang ist aber auch unabhängig von seiner Vernachlässigung des Textes heftiger Kritik ausgesetzt, weil er die menschliche Stimme zum Instrument herabwürdigte und weil er nur auf sinnlichen Genuß ziele. Vgl. dazu: AmZ 1820, 77-79; AmZ 1817, 322; AmZ 1820, 146.

<sup>68</sup> Regine Palmi, *Die Frau – überlegen oder unterlegen?*, in: Programmheft *Semiramide*, Deutsche Oper Berlin, 2003, 21.

<sup>69</sup> Ebd., 21.

Arsace wiederum ist scheinbar in Prinzessin Azema verliebt. Diese Liebe ist jedoch zweifelhaft, da er in der ganzen Oper kaum mit Azema redet, nie mit ihr allein ist, geschweige denn ein Duett mit ihr singt. Mit Semiramide hingegen singt Arsace zwei große Duette, die zum Teil wie Liebesduette konzipiert sind. Und er plant schließlich, nicht etwa Idreno, den Bräutigam Azemas zu töten, sondern Assur, den Geliebten seiner Mutter, der die Position eines bösen (Stief)vaters einnimmt, welcher dem Sohn als Nebenbuhler übel gesinnt ist.

In ihrem ersten Duett wissen weder Semiramide noch Arsace um ihre verwandtschaftliche Beziehung. Weiblich-mütterliche Verführungskraft und vokale Virtuosität fallen hier in eins: Semiramide verführt ihren Sohn durch ihre Koloraturen. An anderen Stellen steht ihr virtuoser Gesang zum einen für ihre Machtposition, so wenn sie die um sie versammelten Männer mit ihren sich steigernden Koloraturen auf den Worten »giuri ognuno/giuri omaggio« zum Treueschwur zwingt (Akt I/Finale),<sup>70</sup> zum anderen für ihre Liebeslust, Zeichen ihrer erotischen Attraktivität und ihres Verlangens nach Arsace, u.a. in ihrer Kavatine »Bel raggio lusinghier« (Akt I/N.5). Im Duett verbindet sich beides zum Koloraturgesang als Macht der erotischen Verführung. Semiramide beginnt das Duett mit dem Versprechen, daß Arsace, bleibt er ihr nur mit seinem Herz und seiner Leidenschaft treu ergeben, alles von ihr haben soll (»e tutto avrai da me«), wobei sie eine besondere Betonung auf diesen letzten Satz legt. Sie wiederholt ihn fünfmal, das »tutto avrai« sogar neunmal und steigert die Virtuosität ihres Gesangs zunehmend, etwa in einer langen Vokalise außerhalb des Zeitmaßes auf a- (von »avrai«) oder in einer Serie aneinandergereihter Läufe auf den Silben »e-tutto a-vrai da« am Ende der Passage. Dabei erweitert sie ihren Tonumfang in der Tiefe bis c<sup>1</sup> und in der Höhe bis h<sup>2</sup>. Semiramides vokales Werben hat Erfolg. Arsace geht auf sie ein, indem er ihren Gesang Note für Note in seiner Tonlage wiederholt – und damit seine Worte, in denen er sich noch auf die Position des treuen Kämpfers zurückzieht, Lügen straft. Arsaces Übernahme von Semiramides Koloraturgesang weist nicht nur auf die gelungene Verführung hin, sondern weist ihn auch als den Sohn Semiramides aus: Von der Mutter stammt seine Sprache. Das impliziert ein Machtgefälle zwischen Semiramide und Arsace, vor allem aber die Effeminierung Arsaces – ein Vorgang, der durch die Komposition der Arsace-Partie als einer Hosenrolle schon angelegt ist. Eine wesentliche Befürchtung der deutschen Kriti-

---

<sup>70</sup> Partitur Semiramide, S. 670-679.

ker, nämlich die »Verweichlichung« als »Verwei(b)lichung« des deutschen (männlichen) Publikums durch die (mit einem »Weib« verglichenen) Opern Rossinis, wird also in *Semiramide* auf die Bühne gestellt.<sup>71</sup> Der zweite Teil des Duetts (»Allegro giusto«) trägt deutliche Züge eines Liebesduetts. Semiramide und Arsace harmonieren perfekt miteinander, indem sie fast immer die gleiche Melodie singen und entweder parallel oder in einem »Pseudo-Kanon«<sup>72</sup> geführt werden, und sie singen von der Vorfreude auf erfüllte Liebeslust. An das erste Thema in Es-Dur, eine leichtfüßige, sich sanft wiegende, von einigen Tonsprüngen und Koloraturen durchsetzte Melodie in Periodenform, schließt sich nach einer kurzen lyrischen Passage in c-Moll ein kanonförmiger Teil in B-Dur an, der durch Synkopen, Tonsprünge, Akzente und (Semiramides) Koloraturen bestimmt ist und den Eindruck größter Lebhaftigkeit erweckt. Er mündet in den ersten Höhepunkt des »Allegro giusto«: eine zwei Takte umfassende Vokalise auf dem Wort *a*, an die sechs mit Vorschlägen und Trillern verzierte, insgesamt vier Takte umfassende Töne auf den Silben »re-« und »spi« anschließen – das Ganze von Semiramide und Arsace im Terzabstand parallel gesungen (siehe Bsp. 2<sup>73</sup>). Auf diesen vokalen Exzeß kann nur noch ein allgemeiner Taumel folgen: eines der berühmten Rossinischen Crescendi von Pianissimo zu Fortissimo, von wenigen bis zur Einbeziehung aller Instrumente, angeheizt durch die Repetition einer synkopierten Achtel-Figur in den Bläsern und einer Sechzehntel-Figur in den Streichern. Am Ende des Liebesduetts, so könnte man diese Passage deuten, steht der gemeinsame Höhepunkt – und weil es so schön war, fangen Semiramide und ihr Sohn gleich danach noch einmal von vorn an, um am Schluß des Duetts den Höhepunkt noch einmal mehr in die Länge zu ziehen. Das ruft förmlich nach einem Sittenrichter – und Rellstab war zur Stelle. Jedoch könnte man ihm entgegenhalten, daß Semiramide und Arsace in

<sup>71</sup> Vgl. Kapitel Ia und Kapitel II.2.

<sup>72</sup> Vgl. für parallele Bewegung: Partitur *Semiramide*, S. 586-588, 592-594, 598-602, 606-608, 612-613; für den Pseudo-Kanon: ebd., S. 589-591, 603-605, 608-611. Zum »Pseudo-Kanon« siehe Gossett zum Duett *Lasciami, non t'ascolto* aus *Tancredi*: »Dabei singt eine Figur eine lyrische Passage allein, die andere wiederholt sie, während die erste kurze Passagen kontrapunktisch einwirft.« (Philipp Gossett, Gioachino Rossini, in: ders. (Hg.), *Meister der italienischen Oper: Rossini – Donizetti – Bellini – Verdi – Puccini*, dt. Annette Holoch, Stuttgart 1993, 29) Das ist auch in diesem Duett zu beobachten. So stimmt Arsace im dritten Takt auf S. 588 eine Passage an, die zwei Takte später von Semiramide wiederholt wird, während Arsaces Stimme einen melodisch kontrapunktischen Part einnimmt, dabei aber rhythmisch Semiramides Stimme entspricht.

<sup>73</sup> Gioachino Rossini, *Semiramide*, hg. von Philip Gossett/Alberto Zedda, Pesaro 2001.

Sem.  
- tor - na a re - spi - rar, a

Ars.  
- tor - na a re - spi - rar, a

Sem.  
re - spi

Ars.  
re spi

Sem.  
- rar.

Ars.  
- rar.

*Beispiel 2: Semiramide, Akt I/N. 6, S. 592-594, T. 95-104*

diesem Duett ja noch nichts von ihrem verwandtschaftlichen Verhältnis wissen und sich außerdem mißverstehen. Denn angeblich liebt Arsace ja Azema, und er bezieht Semiramides Worte auf seine Verbindung mit ihr, nicht mit Semiramide, auch wenn er mit dieser in Duett-Seligkeit schwelgt. Die Unschuld der beiden Protagonisten wäre also wieder hergestellt, auch wenn das Duett für die wissenden Zuhörer/Zuschauer pikant bleibt, wäre da nicht das zweite Duett von Arsace und Semiramide. Im zweiten Akt wissen beide bereits, daß sie Mutter und Sohn sind. Dennoch finden sich hier noch zahlreiche Anklänge an ein Liebesduett. Da ist zunächst einmal Semiramides sanftes (Pianissimo, Dolce), sehr gesangliches und sich rhythmisch leicht wiegendes Thema in E-Dur, das im Widerspruch zu ihrer Aufforderung an Arsace steht, sie zu töten. Da sind zum anderen Arsaces Koloraturen auf den Worten »mia madre«, die durch die vorherige erotische Auf-



ladung der Koloraturen ein auf die Mutter bezogenes Liebesverlangen Arsaces nahelegen.<sup>74</sup> Und da ist schließlich vor allem der lyrische Höhepunkt des Duets, der »Andantino«-Teil, in dem Semiramide und Arsace wieder perfekt miteinander harmonieren. Sie singen die gleiche Melodie in G-Dur und werden dabei im Terzabstand parallel geführt; in ihren Worten zelebrieren sie die Freude, in den Armen des anderen Trost zu finden. Anklänge an Semiramides Thema vom Anfang des Duets lassen erneut auf Semiramides dominierende Rolle in dieser Beziehung schließen.<sup>75</sup> Besonders eindrucksvoll sind die langen melodischen Bögen in einem sanft schaukelnden Rhythmus, auf denen sich Semiramide und Arsace zu immer reicheren Verzierungen steigern, deren Höhepunkt eine gemeinsame Vokalise außerhalb des Zeitmaßes bildet.<sup>76</sup> Sicherlich kann man diese (auch an das erste Duett erinnernden) Anklänge an ein Liebesduett nicht eindeutig als Ausdruck inzestuösen Begehrens entziffern. Doch auch wenn man sie nur als Ausdruck einer »reinen« Mutter-Kind-Liebe verstehen möchte, schwingt die erotische Komponente weiterhin mit. Um was für eine Liebe es hier geht, bleibt unentschieden, und gerade darin liegt das Skandalon, das Sittenrichter wie Rellstab gegen das Werk *Semiramide*, die Figur Semiramide und möglicherweise auch gegen die Sängerin der Semiramide aufbringt.

Als Ausrichtung auf den sinnlichen Genuß, die den Opern Rossinis vorgeworfen wird, lassen sich also sowohl die zentrale Rolle der klanglichen Realisierung (der Aufführung) für die Kompositionen interpretieren als auch die von den Kritikern behauptete Diskrepanz zwischen Inhalt und Musik, durch die der Musik als solcher mehr Aufmerksamkeit geschenkt wird. Doch ist die Kritik am Inhalt-Musik-Verhältnis oft eher auf die Erwartung zurückzuführen, die Musik habe den Inhalt moralisch zu bewerten. Denn die Kritiker finden die verurteilte Sinnelust auch in den Texten/Handlungen der Opern wieder, und sie erwarten von der Musik, sie zu konterkarieren, statt sie zu stützen. Das trifft insbesondere auf die beiden Duette Semiramides und Arsaces zu, die in vokaler Virtuosität und Parallelführungen schwelgen. Schließlich läßt sich noch ein weiterer Aspekt anfügen, der für das Urteil der Kritiker verantwortlich ist. Sie fordern einen »Zusammenhang« und eine stringente »Entwicklung« der »musikalischen Gedanken«.<sup>77</sup> Diese Erwar-

---

<sup>74</sup> Z.B. Partitur *Semiramide*, S. 1136, 1139, 1140.

<sup>75</sup> Vgl. ebd., Takte 3 und 4 auf S. 1124 und Takte 2 und 3 auf S. 1149.

<sup>76</sup> Vgl. für die Bögen: ebd., 1132-1255, 1255-1160; für die Verzierungen: ebd., S. 1154, 1158; Höhepunkt: ebd., S. 1159-1160, T. 207-209.

<sup>77</sup> Vgl. etwa Wendt, *Rossini's Leben und Treiben*, 418ff.

tung resultiert aus ihrer Orientierung an Gluck und der Wiener Klassik. Prinzipien des klassischen Sonatenhauptsatzes etwa, wie die symphonische Durchführungstechnik und die Gestaltung großer musikalischer Einheiten, wie sie Mozart seit seinen Da Ponte-Opern für die Oper fruchtbar gemacht hatte, folgen Rossinis Opern nicht.<sup>78</sup> So »inadäquat« es im oben dargestellten Sinne ist, mit dieser Erwartung an die Opern heranzutreten, so sehr hat sie die Kritik an Rossinis Musik beeinflusst. Denn ruft man sich in Erinnerung, daß für Kant wesentlich die Form die Kunst zur schönen Kunst macht – eine Form, die einerseits ohne »Begriff von dem wozu zusammengestimmt wird« (KdU 144) sein, andererseits aber »doch im Objekt und seiner Gestalt ihren Grund haben soll« (KdU 207) –, wird das Bemühen der Musiktheoretiker nach Kant verständlich, der Musik die Fähigkeit zu einer solchen Form zuzusprechen. Ihre Etablierung von Musik als der Formkunst schlechthin reagiert zum einen auf den kantischen Verdacht, Musik sei vor allem auf sinnlichen Genuß ausgerichtet, zum anderen auf Schillers Behauptung, nur die Form der Musik rette die Freiheit des Hörers. Wenn die Kritiker nun bei Rossini keine große Form entdecken können,<sup>79</sup> wenn die kleinen Formen seiner Nummern sich eng an die Tradition halten, statt »selbst gesetzt« zu sein und einen Bezug auf ihr jeweiliges »Objekt« zu haben, so stellt dieser Mangel sowohl die Autonomie der Musik als auch die des Hörers in Frage. Es fehlt die Form, die der Materie Einhalt gebieten, die den Verstand des Hörers aktivieren, ihm durch das Form-Hören die Möglichkeit zur Distanzierung von den unwillkürlichen Wirkungen der Töne geben könnte. Statt dessen ist er nun, so die Befürchtung der Kritiker, den Schmeicheleien der sinnlichen Musik hilflos ausgeliefert. Seine Freiheit ist so gut wie verloren.

---

<sup>78</sup> Vgl. Michael Wittmann, Das Bild der italienischen Oper im Spiegel der Kritik der »Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung«, in: *Le Parole della Musica II, Studi di Musica Veneta* 22, hg. von Maria Teresa Muraro, Florenz 1995, 195-226, hier 213, 215, 222.

<sup>79</sup> Daß auch Rossinis Opern große Formen haben, belegt Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, 49.

## Eine Sirene Rossinis: Henriette Sontag

Keine geringe Rolle bei dieser gefährlichen Verführung spielten die Sängerrinnen der Rossini-Opern. Der Komponist hat die Rolle der Semiramide für die Sängerin Isabella Colbran, seine Geliebte und spätere Ehefrau geschrieben. Davon sind auch schon seine zeitgenössischen deutschen Kritiker überzeugt, spätestens seit Stendhal und Wendt in ihren Rossini-Biographien kundgetan haben: »Rossini machte aus seiner jungen Geliebten vielleicht die erste Tonkünstlerin Italiens. An ihrer Seite, an ihrem Piano-forte und auf ihrem Landhause setzte er die meisten Arien und Cantilenen, welche später den glücklichen Erfolg seiner 30 Hauptwerke bestimmen.«<sup>80</sup> Rossini, der wiederum mindestens seit Stendhals und Wendts Büchern als Frauenschwarm und Frauenheld gilt,<sup>81</sup> denkt offenbar nicht daran, der Liebe zu den Frauen zugunsten seines Werkes zu entsagen, wie es die am Beethoven-Mythos geschulten deutschen Kritiker von ihm erwarten. Statt dessen erwachsen seine Opern aus dem Zusammenleben mit der geliebten Frau, wird die Geliebte als Gesangspartie in die Oper inkorporiert. Rossinis Musik, so die allgemeine Überzeugung, nimmt »bald die Physiognomie seiner Geliebten [an]«. <sup>82</sup> Den meisten deutschen Kritikern erscheinen zumal die für Neapel komponierten Opern, in denen Isabella Colbran die weibliche Hauptrolle sang, als prunkvoll geschmückte, verführerische Frauengestalten<sup>83</sup> – Ebenbilder Isabella Colbrans, die Wendt als »imposante Schönheit« beschreibt, »mit großen Zügen [...], einem prächtigen Wuchs, dem feurigen Auge einer Circassierin, einem Wald der schönsten pechschwarzen Haare« und prädestiniert für die Darstellung von Königinnen.<sup>84</sup> Von einer Oper Rossinis verführt zu werden heißt also, von einem »Weib« verführt zu

<sup>80</sup> Wendt, Rossini's Leben und Treiben, 34.

<sup>81</sup> Wendt erzählt mehrere Anekdoten, in denen Rossini als Frauenschwarm und Frauenheld auftritt (z.B. ebd., 47, 61, 275). Dieser Topos wird in den Kritiken aufgegriffen, häufig zum Nationalcharakter der Italiener erklärt und negativ beurteilt, siehe u.a.: BAMZ 1, 1824, Nr.15, 131 und Nr. 43, 372; Wendt, ebd., 17/18; August Wilhelm Ambros, *Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart*, Leipzig 1860, 38.

<sup>82</sup> Eduard Hanslick, *Die moderne Oper, Kritiken und Studien*, Berlin 1875, darin Kapitel »Rossini«, 109. Hanslick greift in diesem Kapitel auf Topoi der Rossini-Rezeption in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts zurück, auch wenn er deren »dünkelhaft absprechende Urtheile« kritisiert.

<sup>83</sup> So vergleicht Wilhelm Christian Müller Rossinis Opern mit »antiken Statuen der römischen Madonnen mit überladendem Putze und schwerfälligem Faltenwurf« (Müller, *Aesthetisch-historische Einleitungen*, 352) und findet in ihren Verzierungen die »kaleidoskopischen Farbenspiele der jetzigen weiblichen Kleidertracht« (ebd., 340) wieder.

<sup>84</sup> Wendt, Rossini's Leben und Treiben, 93.

werden.<sup>85</sup> Dabei handelt es sich um mehr als eine Metapher. Denn die Verführung durch das »Weib« war eine Verführung durch die Sängerin, deren Physiognomie die Musik angenommen hatte und die umgekehrt zur Verkörperung der Musik geworden war.

In Deutschland, insbesondere in Berlin, wurden Rossinis Opern vor allem mit der jungen Sängerin Henriette Sontag identifiziert. Anlässlich der Aufführungen der *Italienerin in Algier* brach in Berlin 1825 erstmals das sogenannte »Sontag-Fieber« aus. Henriette Sontag sang die Partie der Italienerin und wurde bald auch jenseits der Bühne als »Italienerin« vergöttert. Caroline Bauer nennt sie in ihren Erinnerungen die »berauschende Italienerin« und berichtet, daß »jeder Schusterjunge« und »jede Nähmamsell« den »Singsang« aus der *Italienerin* vor sich hinsang – »Ich rufe dich, Geliebte, Mit meiner Liebe Tönen...« – und dabei an Henriette Sontag dachte.<sup>86</sup> Das Sontag-Fieber war gleichzeitig ein Rossini-Fieber; gemeinsam verführten Henriette Sontag und Rossinis Musik das Publikum.<sup>87</sup> Wie bei Rellstab die Wirkung von Rossinis Musik wird in Bauers Beschreibungen die Begeisterung der Berliner für die Sängerin als eine epidemische Krankheit beschrieben.

Es war im Frühling, als der holde Wahnsinn – das sogenannte Sontag-Fieber – wie ein epidemischer Rausch in der Maiennacht über Berlin kam und unaufhaltsam die Ohren, Augen, Herzen, Hirne, Zungen, Hände und Federn ergriff – und immer gefährlicher, immer unrettbarer...<sup>88</sup>

---

<sup>85</sup> Vgl. zur »androzentrischen Sprache in der Musikgeschichtsschreibung«, zu »Sexistischen Strukturen in der Musik« im 18. und 19. Jahrhundert und zum Status der Sängerin seit dem 17. Jahrhundert: Eva Rieger, *Frau Musik und Männerherrschaft. Zum Ausschluß der Frau aus der deutschen Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Musikausbildung*, Frankfurt a.M./Berlin/Wien 1981, 124-129, 129-151, 231-242. Vgl. außerdem Sigrid Nieberle, *Stimme, Identität, Geschlecht. Konstruktionen in den Gender Studies*, in: Gabriele Busch-Salmen, Eva Rieger (Hg.), *Frauenstimmen, Frauenrollen in der Oper und Frauen-Selbstzeugnisse*, Herbolzheim 2000, 19-36; Leslie C. Dunn, Nancy A. Jones, *Embodied Voices. Representing female vocality in western culture*, Cambridge 1994; Marcia J. Citron, *Gender and the Musical Canon*, Cambridge 1993; Ruth A. Solie, *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Musical Scholarship*, Berkeley/Los Angeles/London 1993.

<sup>86</sup> Caroline Bauer, *Aus meinem Bühnenleben*. hg. von Karl von Hollander, Weimar 1917, 268, 269.

<sup>87</sup> So wird nicht nur die Sängerin, sondern Rossinis Musik überhaupt als »Nachtigall« bezeichnet. Vgl. A. Gathy, *Musikalisches Conversations-Lexikon*, Hamburg 2<sup>1840</sup>, 363, 1. Spalte. Bauer berichtet, daß Henriette Sontag aufgrund ihres Gesangs als »Königin aller Nachtigallen« bezeichnet wurde (Bauer, *Aus meinem Bühnenleben*, 268/269).

<sup>88</sup> Bauer, *Aus meinem Bühnenleben*, 265, s.a. 266, 268, 271. Vgl. auch Karl von Holtei, *Vierzig Jahre. Lorbeerkrantz und Wanderstab. Lebenserinnerungen des Schauspielers und Poeten Karl von Holtei*, Berlin 1932, 216-236.

Zunächst sei nur Justizrat Ludolff infiziert gewesen, der in Wien »Henriette Sontag gehört und – gesehn« und die Krankheit nach Berlin gebracht habe.<sup>89</sup> Der bedeutungsschwangere Gedankenstrich vor »gesehn« weist auf ein interessantes Moment in Bauers Ausführungen hin. Offenbar spielt der Anblick der Sängerin eine ebenso große Rolle für die Infektion wie ihr Gesang. Der Justizrat eilt »mit dem *Bilde* der schönen Henriette im Herzen« nach Berlin zurück, um für sie zu werben. Das wiederholt sich bei Henriette Sontags Ankunft in Berlin. Sie »wurde *gesehen* und hatte gesiegt, noch ehe sie nur einen Ton öffentlich gesungen. Das Sontag-Fieber durchglühte schon die ganze Stadt.«<sup>90</sup> Der Justizrat versorgt Karoline Bauer bei ihrem ersten Besuch einer Aufführung der *Italienerin in Algier* mit einem Opernglas, das er mitgebracht hat, um »seinen Liebling recht genießen und bewundern« zu können, und Bauers Beschreibung des Gesangs geht eine detaillierte Beschreibung des Anblicks der Sontag durch das Opernglas voraus.<sup>91</sup> Umgekehrt animieren die visuellen Reize der Sängerin ihre Verehrer zu akustischen Äußerungen, gar zum Singen. Des Justizrats »Mund« wird nicht müde, »ihr Loblied zu singen«, »Berliner Lippen« hauchen – jubeln – rasen – stöhnen« den Namen der Sängerin, das Publikum erwartet sie mit »Summen und Singen«.<sup>92</sup> Die visuellen Reize der Sängerin, die erotisch konnotiert sind, regen den Betrachter zu akustischen Entladungen an. Das führt zur Produktion unzähliger Gedichte, Erzählungen und Essays an und über Henriette Sontag – ein lyrischer Taumel, von dem die Musikkritiker nicht ausgenommen sind. Folgerichtig werden vom Sontag-Fieber zwar zuerst »Ohren und Augen« infiziert, dann aber, vermittelt über »Herz und Hirn«, die »Zunge« und schließlich die »Hände« des Opfers, die die Erregung direkt an die »Feder« weiterleiten. Die Feder agiert seismographisch, indem sie die von Organ zu Organ weitergegebene Fieberkurve auf das Papier überträgt.<sup>93</sup>

Bauers Betonung, daß das Sontag-Fieber durch das Aussehen der Sängerin ausgelöst und durch ihren Gesang nur verstärkt wurde, wiederholt einen rhetorischen Schachzug aus Texten der 1820er Jahre. In ihnen mokieren sich Kritiker der BAMZ über die liebestrunkenen Verehrer der Sängerin, die zu einem Urteil über deren Künstlerschaft nicht mehr fähig sind. Statt

---

<sup>89</sup> Ebd., 265.

<sup>90</sup> Ebd., 266.

<sup>91</sup> Ebd., 270.

<sup>92</sup> Ebd., 266, 267, 270.

<sup>93</sup> Darauf komme ich unten genauer zurück.

dessen hängen sie, so spöttelt auch Rellstab, mit verliebten »Blicken« an ihr, »hör[en] [...] wahrscheinlich nichts, so hatte die junge reizende Sängerin [sie] verblendet«, und träumen angesichts der öffentlich erörterten Schönheit ihrer Körperteile (Haar, Augen, Wangen, Zähne, Hände) »unschickliche« Träume.<sup>94</sup> Die Konzentration auf das Aussehen der Sängerin gilt somit als Indiz dafür, daß »das Fieber« erstens nicht auf künstlerischen Sachverstand zurückzuführen ist und zweitens erotisch konnotiert und deshalb moralisch fragwürdig ist. Dabei muß allerdings zwischen zwei verschiedenen Modi des Sehens unterschieden werden. Das Sehen der Träumer, das Rellstab hier beschreibt, ist eigentlich ein »verblendet werden«: Das Objekt des Blicks wird zum Subjekt, indem es den Blickenden blendet oder, wie ein Kritiker der BAMZ schreibt, selbst auf ihn blickt, so daß der Blickende zum Objekt des begehrten Blicks wird. Dieses gewissermaßen passive Sehen orientiert sich an der Struktur des Hörens, das in dieser Zeit als Affizierung durch einen sinnlichen Reiz verstanden wird. Henriette Sontags Gesang zu hören bedeutet denn auch für die geblendeten Träumer, in sinnlichem Genuß und lustvollen Phantasien zu versinken, statt seine künstlerische Qualität zu beurteilen:

Was galt die Kunst denen, die von einem vorüberfliegenden Blick der Holden in Fieberhitze erglühen, bei ihrem Seufzer in süsse Träumereien versanken, durch den Nachtigallenton ihrer Stimme sich in höhere Gefilde versetzt wählten, durch den Zauber ihrer Bewegung sirenenartig verlockt ihr Selbst verloren hatten?<sup>95</sup>

Der Klang ihrer Stimme, ihr Blick und ihre Bewegungen – diese Reize Henriette Sontags, einer Rossinischen Sirene, haben eine gefährliche Wirkung auf den Körper (sie erzeugen das Fieber) und auf die Einbildungskraft (sie führen zum Versinken in Träumereien) dieser Hörer, die schließlich zum Selbstverlust führt. All dies weist die Hörer als Verwandte der Jünglinge Berglinger und Florio aus, über die noch zu sprechen sein wird.<sup>96</sup>

---

<sup>94</sup> Freimund Zuschauer (Pseudonym Ludwig Rellstab), *Henriette, oder die schöne Sängerin. Eine Geschichte unserer Tage*, Leipzig 1826, 2, 3, 34.

<sup>95</sup> BAMZ 4, 1827, Nr.40, 321. Diese Hörer leben außerdem »in einer Welt der Gefühle«, ihr »Blick« ist an »ihren Götzen gefesselt«, sie sind »von dem Teufel der Lust besessen« (BAMZ 4, 1827, Nr. 40, 321).

<sup>96</sup> Orale Metaphern spielen hier wie dort eine wesentliche Rolle, ebenso die Wassermetaphorik (die Sängerin wird mit einem »Wein« verglichen, der die Trinker in Tümel versetzt; ein Kritiker will ihre Reize »einsaugen (Ludwig Börne, *Henriette Sontag in Frankfurt*, in: Inge und Peter Rippmann (Hg.), *Ludwig Börne. Sämtliche Schriften*, Düsseldorf,

Mit dem Opernglas des Justizrats ist dagegen ein anderer Modus des Sehens angesprochen, den auch Ludwig Börne in seiner satirischen Kritik über die Sontag-Begeisterung der Deutschen erwähnt:

Es war eine allgemeine Augenrüstung der ganzen waffenfähigen *Mannschaft* [kursiv von mir; NG] [...] und die vielen hundert im Glanze des neuen Kronleuchters schimmernden Fernröhren, die alle auf ein schwaches Mädchen gerichtet waren, boten einen furchbar kriegerischen Anblick.<sup>97</sup>

Die Bedrohung, die von Henriette Sontag ausgeht – nämlich zur Hingabe und das heißt zum Kontrollverlust verleitet und zum Objekt sinnlicher Lust zu werden – macht sie diesen Verehrern zum Feind, gegen den sie sich mit den Waffen ihrer technisch aufgerüsteten Blicke wehren. Denn das Fernglas macht die gefährliche Umkehrung des Verhältnisses zwischen dem Blickendem und der Angeblickten unwahrscheinlich, da die Sängerin den Blickenden nur selten identifizieren und damit nicht zurückblicken kann. Henriette Sontag ist diesen Fernrohrblicken ein Objekt des Begehrens, das es zu besiegen gilt. Diese Intention verrät auch ein anderer Metaphernkomplex, in dem die Sängerin als Tier(chen) erscheint, das ihre Verehrer erlegen oder domestizieren wollen. So werden die Kritiker, die die Sängerin für Berlin gewinnen wollen, als Jäger beschrieben, die »die holde Sängerin zerreißen [wollen]«;<sup>98</sup> Bauer erinnert sich, wie der »Appetit« der Berliner Gesandten auf die »süße Nachtigall« durch die Schwierigkeiten der Jagd immer mehr »gereizt« worden war und wie schließlich einer der »Vogelfänger« Karl von Holtei das »Wundervögelchen« »ein[ge]fangen« habe.<sup>99</sup> Die Sirene wird zum Opfer, zum »schwachen Mädchen« domestiziert. Was für ein Hören entspricht nun diesem Fernrohrblick des Jägers auf die Sängerin? Börne ist der Meinung, daß die »waffenfähige Mannschaft« an Henriette Sontag scheitert: »[N]ie war eine Artillerie schlechter bedient worden; denn der Feind wurde gar nicht, nur die geschickten

---

Bd. 1, 434, 440), andere überkommt im Sontag-Fieber der Wunsch, »Austern schlemmen« zu gehen: »Wein, Gesang und Austern über alles!« (Zuschauer, Henriette, 4, 5). Zur Entfesselung der Phantasietätigkeit dieser Hörer vgl. Kapitel III.

<sup>97</sup> Börne, Henriette Sontag, 347.

<sup>98</sup> Zuschauer, Henriette, 12.

<sup>99</sup> Bauer, Aus meinem Bühnenleben, 266. Henriette Sontag wird bei Bauer auch als »Vogel Phönix« und »Wundertier« bezeichnet (ebd., 268), beim Singen wird sie als Vogel beschrieben: »Und dann öffnete sie das knospende Mündchen, wie ein Waldvögelein sein Schnäbelchen, so natürlich, ungezwungen, absichtslos – und das süßeste helle Vogelgezwitzcher jubelte durch das Haus« (ebd., 271).



Artilleristen wurden beschädigt.«<sup>100</sup> Wenn nicht schon der Anblick, so doch spätestens der Gesang der Sängerin, gegen den das Fernrohr nicht zu schützen vermag, macht die Jäger zu Besiegten. Rellstab hingegen glaubt, daß die Jäger sich auf den Gesang gar nicht einlassen, ihn gar nicht hören können, da sie viel zu sehr auf ihren Jagderfolg fixiert seien. Was auch immer sie über den Gesang Henriette Sontags von sich geben, seien nachgeschwatzte Lobhudeleien, die von keinerlei Kunstverstand zeugen.<sup>101</sup> Schließlich ist aber noch eine dritte Möglichkeit denkbar. Nach dem Vorbild des Fernrohrblicks könnte der Hörer sein Hören ebenfalls technisch aufrüsten, um sich vom Gehörten stärker distanzieren zu können. Diese Funktion erfüllt die von den Kritikern der BAMZ geforderte Anwendung des »Kunstverständes« auf die Aufführungen. Zu Normen gewordene Erwartungen werden zu Waffen, die den Hörer gegen eine unwillkürliche Wirkung des Gesangs schützen sollen. Mit ihnen wird gegen die Reize von Henriette Sontags Gesang vorgegangen. Gönnerhaft gesteht man der Sängerin eine gewisse Größe zu, ist aber von jeder ohnmächtigen Hingabe (die immer dem Verdacht ausgesetzt ist, nicht zwischen den Reizen der Person und dem Können der Künstlerin unterscheiden zu können) weit entfernt.<sup>102</sup>

Und doch wählt die BAMZ für ihren ersten Auftritt in der Öffentlichkeit ein Gedicht, das diese Position von vornherein zweifelhaft erscheinen läßt.<sup>103</sup> Musik erscheint hier als zugleich verlockende und bedrohliche Frauengestalt: mal mit »schwärmend sanfter Klage« durch »Cypressenhaines Dunkel« wandelnd und ihren Jünger, den Kritiker, mit der »süßen Zauber- macht der Töne« lockend, dann wieder »Gorgona selbst«, die den entsetzten Kritiker »durch höhere Gewalt [...] zu der Schlange aufgesperstem Rachen« treibt. Die Geheimnisse dieser Göttin zu erkunden, ihre »Gesetze« zu verkünden, tritt der Kritiker an, doch als Jünger und als »Sohn« der Göttin ist er ihr bereits verfallen. Sein Blick »hinunter« in ihres »Busens Tiefen«, sein Belauschen der »geheimen Wunder der Geburt« dient letztlich nicht der Erkenntnis, sondern der imaginären Rückkehr in einen Zustand der Einheit mit der Mutter, die als Rausch und Selbstverlust erlebt wird: »Und doch willst Du [die, NG] Geburt belauschen, die Dich oft Dir selbst entführt im Rausch begeisternder Entzückung; der Pythia gleich, von ihrem Gott

---

<sup>100</sup> Börne, Henriette Sontag, 437.

<sup>101</sup> Vgl. die Figur des englischen Lords in: Zuschauer, Henriette.

<sup>102</sup> BAMZ 2, 1825, Nr. 5, 280-284, 287-290.

<sup>103</sup> BAMZ 1, 1824, Nr. 1, S. 1ff. Gedicht von Ludwig Rellstab: »Ihre Jünger der Göttin«.

ergriffen, beseelt, erhoben – und zugleich vernichtet?»<sup>104</sup> Der Autor dieses Gedichtes ist Ludwig Rellstab. Was ihm das Medium der Musikkritik nicht gestattet, versucht er in der Literatur zu leisten: Er faßt den verführerischen Reiz von Musik in Worte – ein Reiz, der das Dilemma des Kritikers ausmacht, indem er ihn einerseits zur Beschäftigung mit Musik animiert, andererseits aber sein Selbstverständnis als distanzierter Beobachter bedroht. Rellstab ist offenbar alles andere als immun gegen die Verführung zu sinnlicher Lust, wie sie von den Sirenen Rossinis ausgeht. Daher muß er, als Kritiker und Moralapostel, Strategien entwickeln, mit der Verführung fertig zu werden. Dies geschieht in seinen Kritiken und Erzählungen über Henriette Sontag, die der Entschärfung der Sirene und der moralischen Rechtfertigung seiner Liebe zu ihr dienen.

In seinen Kritiken behauptet Rellstab, Henriette Sontag mache Fehler Rossinis wieder gut.<sup>105</sup> Über Sontags Interpretation der *Amenaide* schreibt er:

Mit aller Anmuth und Lieblichkeit, mit jener sanften Innigkeit des Gefühls [...], sang die Künstlerin ihre Partie, die insofern vielleicht die schwierigste ist, als die Musik jedem wahrhaft aus der Seele stammenden Ausdruck einen fast unüberwindlichen Widerstand entgegensetzt.<sup>106</sup>

Die Authentizität des Gefühls verleiht der Oper die »dramatische Wahrheit«, die ihr sonst fehlt.<sup>107</sup> Unter dieser Bedingung, so scheint es, kann sich selbst Rellstab für Aufführungen von Rossinis Opern, sogar von *Semiramide*, begeistern. Henriette Sontag vermag den lasziv-frivolen Koloraturgesang Semiramides in einen »innigen« Ausdrucksgesang zu verwandeln, der nun nicht länger »süßliche Sinnlichkeit«, sondern Reue und reine Mutterliebe meint:

Das zerrissene, reuige Gemüth der Schuldigen [offenbart sich] am ergreifendsten in der darauf folgenden Scene, wo die frevelbeladene Mutter dem zum Richter

<sup>104</sup> Vgl. dazu Kapitel II.2.

<sup>105</sup> Vgl. auch entsprechende Texte anderer Kritiker: AmZ 19, 1817, Sp.109/110, BAMZ 2, 1825, Nr. 5, 281; s.a. BAMZ 2, 1825, Nr. 5, 355.

<sup>106</sup> Vossische Zeitung, 7.11.1827, zit. aus Ludwig Rellstab, *Musikalische Beurtheilungen*, Leipzig 1861 (entspricht Bd. 20 der Gesammelten Schriften), 64. Siehe auch Vossische Zeitung, 1.11.1827 (in: *Musikalische Beurtheilungen*, 62); Vossische Zeitung, 17.5.1830, 151; Iris, 1. Jg., 1830, Nr. 10.

<sup>107</sup> Mit »dramatische Wahrheit« ist die Korrespondenz von Musik und Inhalt gemeint. Vgl. Rellstab, Vossische Zeitung, 13.2.1830, Fortsetzung von 10.2.1830, Rez. Belagerung von Korinth; ders., Iris, Nr. 14, 2.7.1830, Rez. Klavierauszug Wilhelm Tell.

geweihten aber liebend vergebenden Sohn gegenübersteht. [...] Die Künstlerin weiß zugleich die zerreißensten Laute des Schmerzes mit den süßesten Klängen der Liebe und Rührung so seelenvoll zu mischen.<sup>108</sup>

Rellstab begründet seine Begeisterung für die Sängerin Henriette Sontag also mit deren Fähigkeit, die Opern Rossinis zu veredeln, indem sie die Partien der weiblichen Hauptrollen mit »Ausdruck« singt und nicht mehr primär auf einen sinnlichen Reiz und einen Genuß des Publikums, sondern auf »dramatische Wahrheit« ausrichtet.

Diese Begründung ist jedoch anzuweifeln. Denn in derselben Kritik vergleicht Rellstab Sontags »Auffassung und Durchführung ihrer Rolle« ausführlich mit »einem schönen Strom mit reichen Ufern, der uns von seinem Quell bis zur Mündung immer neue Reize entwickelt« und greift damit eben die Metaphorik auf, die er an anderer Stelle für die Trivialität und Bedrohlichkeit einer (weiblich kodierten) Verführung zur Sinnenslust entstehen läßt, wenn er etwa nur einen Monat später anlässlich einer Aufführung der *Semiramide* von der »trivialen Unbedeutenheit seiner [das heißt Rossinis, NG] langen seichten Musikströme« [spricht], »auf denen er [das heißt Rossini, NG] jedoch vor dem Publikum stets eine angenehm singende Nympe herum schwimmen läßt«.<sup>109</sup> Ist Henriette Sontag also doch eine Nympe, die Rellstab ebenso wie die anderen männlichen Zuhörer in ihren Bann zieht? Entgegen seiner Verpflichtung zur kritischen Distanz auf das Gehörte macht Rellstab jedenfalls immer wieder die Erfahrung, daß die Sontag zu hören bedeute, Augenblicke des Genußes zu erleben, in denen man nicht mehr über die Bewertung des Gehörten nachdenke, in denen man gar »die Einwendungen seines Kunstverständes gegen sein Kunstgefühl unwillig von sich stoße.«<sup>110</sup> Durch »einen unwiderstehlichen Zauber des Gesangs und des Spiels« wird selbst Rellstab, einer der »besonnensten« Hörer, zur Begeisterung »hingerissen«.<sup>111</sup> In seinen Kritiken zitiert er sogar Gedichte von glühenden Verehrern der Sängerin, in denen die Verlockung durch »süßen Zauberklang«, die Umflechtung der Hörer mit den »Banden« des »Reizes«

---

<sup>108</sup> Vossische Zeitung, 24.5.1830, zit. aus Rellstab, Musikalische Beurtheilungen, 153.

<sup>109</sup> Iris, 1. Jg., 4.6.1830, Nr. 10.

<sup>110</sup> Vossische Zeitung, 5.4.1830. Vgl. für heutige Reflexionen über die Lust an hohen Frauenstimmen: Michel Poizat, *L'Opéra, ou Le Cri de l'ange. Essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra*, Paris 1986; Wayne Koestenbaum, *The Queen's Throat. Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire*, New York 1994. Zum Motiv des »hohen Tons« in der Literatur der Zeit vgl. Caduff, *Literarisierung*, 241-249.

<sup>111</sup> Vossische Zeitung, 1.11.1827, zit. aus Rellstab, Musikalische Beurtheilungen, 60.

der Sängerin, ihre Siege und ihre »zaubrischen Gewalten« über die Hörer thematisiert werden. Indem Rellstab seine Kritiken zum Sprachrohr des »Sontag-Fiebers« macht, verrät er seine eigene Ansteckung durch das Fieber, das er an anderer Stelle als eine durch sinnliche Reize der Sängerin ausgelöste sinnliche Lust der männlichen Hörer kritisiert. Auch die Tatsache, daß Henriette Sontag von anderen Kritikern als große Bewunderin Rossinis beschrieben wird, deren Gesang ganz den Forderungen des Komponisten entspricht,<sup>112</sup> wirft ein zweifelhaftes Licht auf Rellstabs Behauptung, die Sängerin habe Rossinis Opern die fehlende »dramatische Wahrheit« wiedergegeben. Der Verdacht liegt nahe, daß es sich um eine Projektion handelt, die Rellstab die Begeisterung für Henriette Sontag erlauben soll, ohne daß er selbst in Gewissenskonflikte gerät.

1826 schreibt Rellstab unter dem Pseudonym Freimund Zuschauer<sup>113</sup> die Erzählung *Henriette, oder die schöne Sängerin. Eine Geschichte unserer Tage* – Parodie auf das Sontag-Fieber und Liebesgeschichte in einem. Er entblößt die Begeisterung der männlichen Hörer, die alle deutlich bekannten Größen der Berliner Gesellschaft nachempfunden sind, für Henriette Sontags Kunst als »unschickliches« Verlangen nach sexueller Annäherung.<sup>114</sup> So läßt der englische Lord – sein reales Vorbild ist der »Königlichen Großbritannischen Majestät Gesandter, Lord Clanwilliam, der höchst regelmäßige Besuche

---

<sup>112</sup> BAMZ 2, 1825, Nr. 5, 289. Kritiker der BAMZ bemerkten die Gefahr, die von der »reizenden Erscheinung der neuen Sängerin« und vom Sontag-Fieber für ihre Zunft ausgeht. So versucht Marx in einem Artikel (BAMZ 2, 1825, Nr. 5, 280) zu klären, ob er durch Henriette Sontag und das Publikum weiter »mit fortgerissen worden sei, [...] als er bei ruhigerm Ermessen hätte zu rechtfertigen gewusst.« Er bekennt: »Wer möchte sich dem Reiz der süßen Stimme und dem Entzücken verschliessen, das die Sängerin sicher erregt, weil sie es offenbar an der Uebung der Kunst selbst empfindet?« (Ebd., 283) Doch korrigiert er seine Begeisterung dann mit der Forderung, daß sich die Sängerin nicht Rossini, sondern »höheren Sphären« zuwenden solle, so daß »hohe Künstlerweihe« an die Stelle ihrer »reizenden Persönlichkeit« treten kann (ebd., 284) und mit der Kritik an ihrer »Gesangsmanier« des »mezza voce«, die zwar »reizend« sei, aber auch die Stimme gefährde und wie »zu viel Süßigkeit« das Publikum bald langweile (ebd., 287/88). Wie Marx, fordern die Kritiker der BAMZ überhaupt eine kritische Perspektive auf Henriette Sontags Kunst und kommen ihrer Forderung nach, indem sie z.B. die Fixierung der Sängerin auf Rossinis Opern (statt auf »höhere« Kunst oder auf eine weniger »reizende, süße, vogelgleiche Gesangsmanier«) und den »Eklektizismus« ihrer Talente bemängeln (ebd., sowie BAMZ 7, 1830, Nr. 16, 122. Vgl. auch BAMZ 2, 1825, Nr. 5, 355/356; BAMZ 4, 1827, Nr. 40, 321). Keine Rede davon, daß Henriette Sontag die »Fehler« der Kompositionen Rossinis durch »Ausdruck« und »Innigkeit« wettgemacht hätte.

<sup>113</sup> Im Namen spiegelt sich die uns schon bekannte Struktur wider: Der Zuschauer wird zum Vielredner oder Vielschreiber.

<sup>114</sup> Zuschauer, *Henriette*, 34.

in der Kaiserstraße [der Wohnung Henriette Sontags, NG] für einen Hauptzweck seiner Ambassade zu halten schien<sup>115</sup> – keine Gelegenheit ungenutzt, die Sängerin allein anzutreffen, vorzugsweise in ihrem Schlafzimmer oder hinter Büschen auf einer Landpartie. Nur einer ihrer Verehrer scheint nicht durch sinnliche Lust getrieben zu sein, sondern ein Interesse am Talent der Sängerin und an ihrem »liebenswürdigen Gemüth« zu haben: der unbekannte Werner, der sich als Musiker und Musikkritiker ausgibt.<sup>116</sup> Er unterscheidet sich von den anderen Verehrern zunächst vor allem durch seine Kritik an der Sängerin, die eine Kritik an den Opern Rossinis ist:

[S]ie ehrt ihr Talent wenig, indem sie die schlechtesten Opern zu ihrem Auftreten wählt; [sie singt] zu viel Passagen mit unterdrückter Stimme. Dies heißt die Menschenstimme, die eines höheren Ausdrucks fähig ist, zu einem Instrument herabsetzen [...] Wir sind überzeugt, sie könnte, da sie ein liebenswürdiges Gemüth besitzen soll, mit einem tief ins Innere dringenden Ausdruck singen. [...] Weshalb wählt sie so leer glänzende Flitterrollen, da sie lauter Gold haben könnte?<sup>117</sup>

Werner ist scheinbar nicht an der Rossini-Sängerin interessiert und hat sich nur deshalb unter ihre Verehrer gemischt, weil er hinter der Sängerin ein anderes Frauenbild vermutet, nämlich eine »häusliche, das Bessere in Herz und Geist pflegende Frau«. Diese Umwandlung der »koketten Sirene« in die treu sorgende Ehefrau und Mutter findet im Kapitel »Bekenntnisse« statt.<sup>118</sup> Werner darf das Schlafzimmer der Sängerin betreten und dort ihr Allerheiligstes erkunden: nicht den verführerischen Frauenkörper, sondern die tugendhafte Seele. Dieser Eindruck wird sorgsam in Szene gesetzt. In ihrem »still[en] und heimlich[en]«, »wohlthuenden« Zimmer, in dem sich das Wesen seiner »gütig[en] und vertraulich[en]« Bewohnerin widerspiegeln soll, wird die Jean Pauls *Titan* lesende Henriette zunächst als gebildete, empfindsame und religiöse Frau präsentiert, die sich nach dem Glück eines reinen, »unverdorbenen« Lebens sehnt. Wenn die »ernsten Gedanken« dieser Henriette Werner noch irritieren, entspricht die Henriette der folgenden Seiten ganz seinen Wünschen: »Jetzt wurde Henriette die sorgsame Wirthin. Mit angeborner Zierlichkeit verwaltete sie alle jene kleinen Pflichten, die einer

<sup>115</sup> Holtei, Vierzig Jahre, 235.

<sup>116</sup> Zuschauer, Henriette, 18, 49.

<sup>117</sup> Ebd., 18, 49. Zur Furcht vor einer Verkehrung der Menschenstimme in ein Instrument vgl. Kapitel IV.2.

<sup>118</sup> Ebd., 35, 121, 158.

Frau so gut stehen [...] alles zusammen bildete eine höchst anmuthige Erscheinung.«<sup>119</sup> Schließlich besteht sie sogar die »Probe«, auf die Werner sie mit seinen negativen Kritiken stellen will. Sie zeigt sich nicht überzeugt von ihrer Kunst, sondern stimmt seiner Kritik an ihrem Gesang zu. Daß sie in Rossinis Opern aufträte, daß sie Koloraturen singe, daß sie überhaupt singe, sei nicht ihrer »Neigung und Wahl« zuzuschreiben, sondern der Notwendigkeit, für ihre jüngeren Geschwister zu sorgen: »[F]ür [sie, NG] [opfere] ich mich, um sie einem Stande zu entziehen, der freilich einem Herzen, das am Edlen hängt, wenig Erfreuliches bietet.«<sup>120</sup> Aus der verführerischen Sängerin wird eine Märtyrerin, ein Opfer des Theaterbetriebs. Damit ist Werners Stunde als Retter der leidenden Unschuld gekommen. Er befreit Henriette aus »dieser lästigen Sklaverei des Theaters, die sogar [i]hrer zarten Weiblichkeit unwürdige Opfer auferlegt«, indem er sie zur Frau nimmt. Die Verwandlung der koketten Sirene in ein Heimchen am Herd ist abgeschlossen.<sup>121</sup> Werners Liebe zu Henriette wird so nachträglich moralisch gerechtfertigt. Zwar gehörte auch er zu den Verehrern der verführerischen Sängerin, aber ihn trieb kein sinnliches Verlangen, sondern das edle Motiv, eine eigentlich tugendhafte und hilfsbedürftige Frau vor der sittlichen Zerstörung durch das Theater zu schützen.

In der 1825 von Rellstab verfaßten Erzählung *Julius. Eine musikalische Novelle* wird nicht die Sängerin, sondern ihr Verehrer Julius auf die Probe gestellt. Abermals soll aus der Haltung des Prüflings zu Rossini auf seinen Charakter geschlossen werden, und abermals spielen zwei Typen von Sängerinnen eine entscheidende Rolle: die schöne, kokette Rossini-Sängerin Nina und die äußerlich unscheinbare, schüchterne Sängerin Karoline, die für sich allein deutsche Lieder mit innigstem Ausdruck singt. In der Erzählung werden »Kunstansichten« als Zeichen »sittlicher Eigenschaft[en]« interpretiert:

Wer [...] in der Malerei immer lieber das Bild einer leichtfertigen Buhlerin als das einer Heiligen sehen möchte, dem fehlt gewiß der sittliche Sinn, die Tiefe des Gemüths [...] wer z.B. zwischen Gluck und Rossini schwankt, der wählt geradehin zwischen Tugend und Laster.<sup>122</sup>

<sup>119</sup> Ebd., 74, 75.

<sup>120</sup> Ebd., 76, 79.

<sup>121</sup> Ebd., 77. Im letzten Kapitel wird diese Verwandlung noch einmal wiederholt, diesmal eingefordert von Werners Vater. In einer Reihe von Prüfungen muß Henriette Anmut, Nationalstolz, Mitleid, Gottesfürchtigkeit, Treue und Unkäufllichkeit beweisen, bevor sie als Schwiegertochter akzeptiert wird.

<sup>122</sup> Rellstab, Julius, 98.

Julius' Prüfung besteht darin, ob er seiner künstlerisch-moralischen Überzeugung treu bleiben, Ninas sinnlichen Reizen also widerstehen kann und sich für Karoline entscheidet, weil er von Ninas Gesang auf ihr lasterhaftes, vom Gesang der anderen Sängerin aber auf ihr tugendhaftes Gemüt schließen kann. Daß er diese Entscheidung tatsächlich trifft, beweist, daß er des »besseren Mädchens«, nämlich der gemütvollen Sängerin deutscher Lieder würdig ist. Doch stellt sich zu Julius' Entzücken heraus, daß es sich bei dieser Sängerin nicht um Karoline, sondern um Nina handelt, die ihm auf Geheiß ihres Vaters die oberflächliche Rossini-Sängerin nur vorgespielt hatte, um ihn auf die Probe zu stellen.

Nur der sollte meine Tochter die Seinige nennen dürfen, der sich nicht durch ihre äußern Reize bestechen ließe, der Wahrheit seines Herzens untreu zu werden. Wer sich an der leichten, oberflächlichen, aber talentvollen und schönen Nina genügen ließ, der durfte keinen Anspruch auf das bessere Mädchen machen. Leider habe ich nur zu oft schöne Worte über die Kunst gehört, aber zu wackern Thaten hatte es noch keiner gebracht; und nur der hat ein Recht, seinen Gegnern ihren schlechten musikalischen Sinn vorzuhalten, der nicht bloß bessere Einsicht hat, sondern auch sein ganzes Thun durch seine Einsicht leiten läßt.<sup>123</sup>

Der Vater und seine Tochter Nina entpuppen sich als Gegner Rossinis. Ihr Musikzimmer verwandelt sich in ein »Heiligthum« und Nina in eine »Priesterin«, als Julius dort Werke von »Musikheiligen« entdeckt: »Palestrina, Lotti u.s.w. bis zu Haydn, Mozart, Beethoven. Die Bildnisse der Meister hingen an den Wänden, Mozart's Büste zierte den Schrank.«<sup>124</sup>

Reclams Sontag-Kritiken, seine Henrietten- und die Julius-Erzählung gehorchen der gleichen Logik. Die mit allen sinnlichen Reizen ausgestattete Rossini-Sängerin erweist sich als Rossini-Gegnerin und damit als Frau von hohem sittlichen Wert und großer Gemühtiefe. Dadurch wird die Neigung des jungen Mannes zu ihr nachträglich gerechtfertigt, und seiner zukünftigen Verbindung mit dieser Frau steht nichts mehr im Wege. Nun kann er die ehemalige Sirene ungestraft lieben. Doch wirft das Ende der Julius-Erzählung ein zweifelhaftes Licht auf diese Lösung. In der neuen Nina werden die beiden in der Erzählung stärksten Mittel weiblicher Verführung zusammengesetzt. Wenn die sirenische Qualität des deutschen Gesangs – seine Töne werden als die »wehmütig zauberische[n]« und »lockenden«

---

<sup>123</sup> Ebd., 130.

<sup>124</sup> Ebd., 132.



Töne des »Lieds der Sirene« beschrieben<sup>125</sup> – zuvor durch Karolines Erscheinung als »bescheidenes Veilchen« relativiert worden war, so wird sie nun durch Ninas körperliche Reize, die Julius' Leidenschaft bereits entflammt hatten, noch gesteigert, und wenn diese Leidenschaft umgekehrt zuvor durch den Rossini-Gesang beeinträchtigt worden war, so wird sie nun durch die Wirkung des sirenischen Gesangs potenziert. Die neue Nina hat also an Verführungskraft gewonnen, nicht verloren. Jetzt erst ist sie gänzlich die »Sirene« geworden, als die sie sich zuvor schon beschrieb.<sup>126</sup> Ihre Wirkung auf Julius gleicht derjenigen, die in anderen literarischen Erzählungen wieder auftauchen werden. So versinkt er nach der ersten Begegnung mit der sirenischen Sängerin, die er noch für Nina hält, in phantastische Träume, die seine Realitätswahrnehmung so sehr stören, daß ihm die Träume wie Realität, die Realität aber wie eine »wirbelnde Zauberwelt« erscheint – nach Kant ein klarer Fall von »Gemütskrankheit« durch eine Täuschung des inneren Sinns.<sup>127</sup> Außerdem läßt der Mangel an Beweisen den Leser bis zum Schluß zweifeln, ob die neue Nina nicht vielleicht doch nur die alte Nina ist. Dieser Sängerin, die ihre Verstellungskünste ja zur Genüge unter Beweis gestellt hat, ist offenbar ebenso wenig zu trauen wie dem jungen Kritiker, der edle künstlerisch-moralische Überzeugungen haben mag, vielleicht aber auch nur unter dem Deckmantel dieser Überzeugungen einer musikalisch-erotischen Sinnelust frönen will. Näher als die Rationalisierung, Nina sei gar nicht mehr die alte, sondern eine neue Nina, läge die Erklärung, daß ihre Verführungskünste doch gefruchtet haben: »Ich bin so eine Art von Sirene, ich locke junge Künstler durch meinen Gesang an und verführe sie, Verehrer Rossini's zu werden, ganz wider ihren Willen.«<sup>128</sup>

## Der Kritiker als Schriftsteller

Daß Henriette Sontags Verführungskünste in Berlin Erfolg hatten, zeigt sich am Sontag-Fieber. Es infizierte zuerst Ohren und Augen, schließlich Hand und Feder. Den Verführten blieb offenbar nichts anderes übrig, als zu schreiben. Ob Rellstabs Erzählungen oder die »Hunderte von Gedichten«

---

<sup>125</sup> Ebd., 66.

<sup>126</sup> Ebd., 87.

<sup>127</sup> Ebd., 68.

<sup>128</sup> Ebd., 87.

über Henriette Sontag:<sup>129</sup> Die deutschen Hörer gerieten in einen literarischen Taumel:

Was ist gedichtet, was gefabelt worden! [...] düstere Rezensenten haben mir ihr gekost. Schwere Philologen haben leichte Gedichte gemacht, und tändelnde Anakreons haben mit dem schönen Mädchen von Tod und Unsterblichkeit gesprochen.<sup>130</sup>

Die literarischen Zeugnisse der Sontag-Begeisterung spiegeln eine Tendenz, die in den Musikkritiken seit 1800 auffällt, nämlich die zur Annäherung an Literatur, sei es durch Fiktionalisierung, durch Aufgreifen literarischer Formen oder durch eine bildhafte Sprache. Bei Rellstabs Verlagerung der kritischen Auseinandersetzung mit Rossini und Sontag in fiktionale Prosatexte handelt es sich um eine Möglichkeit der Fiktionalisierung, die sich etwa an Ludwig Tiecks *Musikalische Leiden und Freuden* anlehnt. Eine andere Möglichkeit ist der Dialog fiktiver Personen über ein Thema der Musikkritik, wie in einem Artikel aus der AmZ, in dem ein »Leo« und ein »Guido« darüber streiten, »wie denn Musik eigentlich solle genossen werden«.<sup>131</sup> In solchen Dialogen gewinnt die Musikkritik dramatische Züge. Daß in den Musikkritiken gern auch lyrische Formen aufgegriffen werden, zeigen bereits Rellstabs Gedichte, und auch Börne zitiert in seiner Satire zahlreiche Gedichtfragmente, in denen Sontags Hörer ihre Begeisterung in Worte zu fassen suchen.<sup>132</sup> Schließlich fällt auch in Musikkritiken, die sich keiner literarischen Gattung annähern und keine offensichtlich fiktionalen Elemente haben, der häufige Gebrauch von Sprachbildern zur Beschreibung von Musik und ihrer Wirkung auf. So vergleicht ein Kritiker der AmZ die Opern Rossinis »mit einem weiten Garten, worin man, wegen seiner Größe und der darin herrschenden Unordnung, nur mit Mühe hin und her eine schöne Blume finden kann«.<sup>133</sup> Häufig ufern solche Vergleiche zu ausführlichen Bil-

<sup>129</sup> Bauer, *Aus meinem Bühnenleben*, 279.

<sup>130</sup> Börne, *Henriette Sontag*, 439.

<sup>131</sup> Ueber den Genuss der Musik. Ein Gespräch (Scene im Augarten in Wien), AmZ 17, 1815, no 4, 53-58, Nr. 5 69-76. Vgl. z.B. auch das Gespräch zwischen Musikfreund und Meister, in: AmZ 1819, 554-557.

<sup>132</sup> Z.B. den Schluß eines Sonetts: So klang vielleicht die Harmonie der Sphären / Am ersten Sonntag nach dem Wort: »Es werde«, / Den ewigen zu preisen und zu ehren. / Uns jenes Sonntags Wohl laut zu gewähren, / Verlieh er eine Sontag jetzt der Erde / Und Ohren uns, die Einzige zu hören. (Börne, *Henriette Sontag*, 16)

<sup>133</sup> AmZ 19, 1817, 27.

dern aus, die allegorische Züge annehmen.<sup>134</sup> Neben den elaborierten Allegorien finden sich auch zahlreiche Metaphern in den Texten der Kritiker, z.B. die »seichten Musikströme« bei Rellstab, die »süße Rossinische Limonade« und der »feurige, starke, kräftige Wein« bei E.T.A. Hoffmann. Bei einigen dieser Metaphern, wie der des Musikstroms, handelt es sich durch ihre häufige Verwendung eher um tote Metaphern, das heißt solche, »die ihre wörtliche Konnotation [...] verloren und nur eine eigentliche Bedeutung übrigbehalten« haben.<sup>135</sup> Bei »Strom« wird man nicht mehr an ein fließendes Wasser, sondern an eine Bewegung von Tönen denken, wobei auch das Wort »Bewegung« streng genommen eine tote Metapher ist, denn Töne bewegen sich nicht, sondern verklingen einer nach dem anderen. Die Einsicht, daß auch scheinbar nicht-metaphorisches Sprechen über Musik notwendig auf tote Metaphern zurückgreifen muß, daß Sprechen über Musik immer schon auf Metaphern basiert, sowie die Überzeugung, daß zwar grundsätzlich *keine* Metapher der Musik und der Erfahrung des Hörers gerecht werden kann, lebendige Metaphern ihnen aber näher kommen können als tote, führt in den musikkritischen Texten zu einer Vorliebe für bildhafte Sprache. Rellstab läßt in der Erzählung *Theodor. Eine musikalische Skizze* Benno eine Garten-Allegorie wie folgt begründen:

Worin lag nun gerade diese Eigenthümlichkeit der Wirkung [der Kompositionen Haydns auf Benno, NG]? Wenn ich musikalisch zerlegte, in Melodie, Harmonie, Rhythmus, Durchführung, Instrumentierung und was ich sonst für gestempelte Kunstworte hervorsuchen mochte, um die bestimmte Veranlassung meiner Empfindungen kennen zu lernen: so starb das Werk vor meinen Augen,

---

<sup>134</sup> In den fiktionalen Prosatexten läßt Rellstab seine Figuren ebenfalls Allegorien zur Beschreibung von Musik verwenden, so in der Erzählung *Theodor. Eine musikalische Skizze*. Über den ersten Chor aus Haydns *Jahreszeiten* sagt Benno: »Man steht an einem grünen Rasenplatz, von dem uns schon die ersten Veilchen entgenuften, Himmel und Sonne lächeln, im nahen Gebüsch läßt sich schon eine Lerche hören, der Bach gleitet in blau silbernen Windungen durch den Wiesenplatz. [...] Wenige Schritte weiter und wir befinden uns schon in düsterem Gebüsch, und der Fluss zieht still und schwarz, von hohen Bäumen umschattet neben uns hin.« (Rellstab, *Theodor*, in: ders., *Sagen und romantische Erzählungen*, 19) Rellstab hat diese Allegorie wahrscheinlich aus E.T.A. Hoffmanns Rezension der fünften Sinfonie Beethovens übernommen, in der Haydns Sinfonien ebenfalls mittels einer Gartenallegorie charakterisiert werden. (E.T.A. Hoffmann, *Musikalische Schriften*, 35.) Auch andere Musikkritiker der Zeit greifen in ihren Rezensionen gern zu solchen Garten-Allegorien, um eine Musik und ihre Wirkung zu beschreiben. Vgl. dazu Kapitel III.

<sup>135</sup> Paul de Man: *Lesen (Proust)*, in *Allegorien des Lesens*, dt. Werner Hamacher und Peter Krumme, Frankfurt a.M. 1988, 99.

ich hatte es zergliedert, ohne sein Lebensprincip zu entdecken. Auf diesem Wege war also nichts zu hoffen. Da fiel ich darauf, ob sich denn in keiner andern Kunst oder Erscheinung des Lebens etwas finden möchte, das einen ähnlichen Eindruck auf mich machen könnte. Es stiegen allerlei Bilder in mir auf [...], aber das alles befriedigte nur einseitig und umfaßte nie die ganze Natur des wunderbaren Meisters. Endlich auf einem Spaziergange hatte ich mit einem male ein Wort für alles gefunden, was ich ausdrücken wollte. [...] Das Wort heißt: ein Garten.<sup>136</sup>

Das Ungenügen an der musikalischen Analyse, deren Anspruch auf Objektivität und Wahrheit mit dem Hinweis auf Künstlichkeit und Konventionalität ihrer Begriffe in Zweifel gezogen wird, führt zu einer Suche nach einem Vergleich. Nach einem Durchgang durch eine Vielfalt von Bildern beruhigt sich die Suche schließlich in einem einzigen Wort, das die Vielfalt der Bilder in ein Ganzes zusammenzufassen und dem Ausdruckswillen zu genügen vermag. Dieser Weg von der Sprache der musikalischen Analyse zur Metapher, die zum allegorischen Bild erweitert wird, ist in literarischen Texten der vorangegangenen Jahrzehnte vorgeprägt. Aus Wilhelm Heinrich Wackenroders Berglinger-Texten ist das Unbehagen an musikalischen Gesetzen (dem »Käfig der Kunstgrammatik«<sup>137</sup>) vertraut, die die Komposition ebenso wie die Sprache der musikalischen Analyse bestimmen. Nicht an ihnen soll sich deshalb das Sprechen über Musik orientieren, da es das Wesen der Musik notwendig nicht nur verfehlen, sondern sogar bedrohen würde.<sup>138</sup> Statt dessen greift Berglinger zu einer Sprache der Bilderfülle. Er beschreibt die vielfältigen Bilder, die Musik in ihm unwillkürlich wachruft, und verwendet hierfür eine mit Vergleichen, Metaphern und Allegorien durchsetzte Sprache. Im Unterschied zu Rellstabs Benno ist Berglinger jedoch nicht mit seinen Versuchen zufrieden, Musik und ihre Wirkung in Sprache zu übersetzen: »Aber was strebe ich Törichter, die Worte zu Tönen zu zerschmelzen? Es ist immer nicht, wie ich's fühle.«<sup>139</sup> In diesem Ungenügen ist eine generelle Sprachkritik Berglingers enthalten. Im Unterschied zur Musik entfremde die Sprache den Menschen von seinen Gefühlen,

---

<sup>136</sup> Rellstab, Theodor, 17, 18.

<sup>137</sup> Wilhelm Heinrich Wackenroder, Das merkwürdige Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger. In zwey Hauptstücken, in: Silvio Vietta/Richard Littlejohns (Hg.), Wilhelm Heinrich Wackenroder. Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe, Heidelberg 1991, 1. Bd., 130-147, hier 139.

<sup>138</sup> Ders., Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst. Zweyter Abschnitt. Anhang einiger musikalischen Aufsätze von Joseph Berglinger, in: Silvio Vietta/Richard Littlejohns (Hg.), Wilhelm Heinrich Wackenroder, 1. Bd., 199-253, hier 217-219.

<sup>139</sup> Ebd., 223.

während Musik sie unmittelbar darstellen, das heißt fühlbar machen könne, und deshalb ihrerseits ebenfalls notwendig von der Sprache verfehlt werden müsse, auch wenn es sich um eine subjektive, bildhafte und emotionale Sprache handle.<sup>140</sup> Bennos Behauptung, mit einem einzigen Wort das Ganze der Komposition und alle seine Empfindungen ausdrücken zu können, muß Berglinger deshalb naiv und oder gar als verachtete »Vernünftlelei« erscheinen:

Was wollen sie, die zaghaften und zweifelnden Vernünftler, die jedes der hundert und hundert Tonstücke in Worten erklärt verlangen und sich nicht darin finden können, daß nicht jedes eine nennbare Bedeutung hat wie ein Gemälde? Streben sie die reichere Sprache nach der ärmeren aufzulösen, was Worte verachtet? Haben sie nie ohne Worte empfunden?<sup>141</sup>

So zeigt sich Rellstab in seiner Kritik an der Sprache der musikalischen Analyse und in seiner Verwendung einer bildhaften Sprache einerseits von Schriftstellern wie Wackenroder beeinflusst, andererseits schreckt er aber vor deren genereller Sprachskepsis und der damit einhergehenden Hingabe an die Musik zurück. Zu radikal wären die Konsequenzen für einen Kritiker, der bemüht ist, die Musik und ihre Wirkungen in sittliche Schranken zu weisen, und auf die Sprache als sein Werkzeug angewiesen ist.<sup>142</sup>

Die Musikkritik nähert sich also der Literatur an, indem sie fiktionale Elemente aufnimmt, sich literarischer Formen bedient und eine bildhafte Sprache verwendet, die erst in der Literatur der vorangegangenen Jahrzehnte für die Beschreibung von Musik und ihrer Wirkung fruchtbar gemacht worden war.<sup>143</sup> Sie greift, wie im zweiten Teil des Kapitels zu zeigen sein wird, auch auf literarische Topoi zurück. Trotz ihrer Bezugnahmen auf eine reale Musik und ein reales Publikum sind die Kritiken damit von Imaginationen durchsetzt. Die Unterscheidung zwischen real und fiktiv verschwimmt, wenn literarische Texte wesentliche Vorlagen für die Kritiken liefern und wenn diese zugleich mindestens so stark auf ihren Erwartungshorizont verweisen wie auf die Musik, die sie kritisieren. Der »Rossini« der Kritiken, der Sittlichkeit, Gesundheit und Freiheit der deutschen Hörer gefährdet und vor dem deshalb gewarnt werden muß, ist das Produkt eines

---

<sup>140</sup> Ebd., 206, 220, 241 (diese letzte Stelle stammt aus einem Tieck zugeschriebenen Aufsatz).

<sup>141</sup> Ebd., 219.

<sup>142</sup> Vgl. zum Thema Musik-Hören und Bilder-Sehen Kapitel III.

<sup>143</sup> Vgl. zur Annäherung der Musikkritik an die Literatur, Müller, *Erzählte Töne*; vgl. auch Caduff, *Literarisierung*, 47f.

Rezeptionsvorgangs, in dem Partituren, Operaufführungen und eine bestimmte Erwartungshaltung aufeinander treffen, ein als solcher also nur in den Kritikertexten existenter, aber dennoch sehr wirkmächtiger »Rossini«, der die Haltung der deutschen Musikästhetik zur italienischen Oper bis ins 20. Jahrhundert hinein beeinflusst hat.

Doch nähern sich nicht alle in diesem Kapitel besprochenen Musikkritiken der Literatur an, manche tun es nur in einigen Passagen. Zu fragen bleibt also, wann genau und warum die Kritikertexte mit der Literatur liebäugeln. Börnes Satire legt nahe, diese Annäherung als Ausdruck und Folge einer »Trunkenheit« zu verstehen, in die die Hörer durch den Genuß von Henriette Sontags Rossini-Gesang geraten sind, und die aufgrund der bisherigen ernsthaften Enthaltensamkeit der Hörer extreme Ausmaße annimmt. Hier bricht sich offenbar eine lange zurückgehaltene Sehnsucht Bahn: »[...] daß wir unser jungfräuliches Herz, das noch nie geliebt, gleich der ersten lockenden Erscheinung hingeben, die wenn auch schön, doch nicht unverwelklich, wenn auch wohltuend, doch nicht wohlthätig ist.«<sup>144</sup> Gleichzeitig läßt Börnes Text vermuten, daß die Produkte des lyrischen Taumels jener Musik gleichen, die ihn erzeugt hat. Er beschreibt die von ihm zitierten Gedichte als mit »flüssigem Sirup hergestellte, anwidernde Lebkuchen« und greift damit eine Metaphorik auf, die in den Rossini-Kritiken eine wesentliche Rolle spielt (Rossinis Musik als klebrige Süßigkeit).<sup>145</sup> Schließlich ließen sich die literarischen Ergüsse im Vorgriff auf die Heinse-Lektüre im nächsten Kapitel auch als Ersatzhandlungen verstehen: Wo das sexuelle Verlangen nicht befriedigt werden darf, müssen Worte fließen.<sup>146</sup> Die Annäherung der Musikkritiken an die Literatur könnte also zum einen als Ausdruck einer »träumerischen« Rezeptionshaltung verstanden werden, zum anderen als Versuch, dem subjektiven Charakter der Hörerfahrung gerecht zu werden und die Musik widerzuspiegeln, wie sie rezipiert wurde. Insbesondere Rellstabs Kritiken lassen eine solche Deutung zu. Denn er greift mit Vorliebe an solchen Stellen seiner Kritiken zu literarischen Formen und bildhafter Sprache, in denen die »warme Begeisterung« für Henriette Sontag und damit die Dominanz des »Kunstgefühls« über den »Kunstverstand« zum Ausdruck gebracht werden sollen.<sup>147</sup> Doch genügt ihm das offenbar nicht,

---

<sup>144</sup> Börne, Henriette Sontag, 433

<sup>145</sup> Ebd., 443.

<sup>146</sup> Vgl. zu Tränenfluß und literarischem Erguß als Ersatz einer Samenentladung: Koschorke, Körperströme, 93, 215.

<sup>147</sup> Vossische Zeitung, 5.4.1830.

um das Problem der Hör-Lust auszuloten, mit dem er angesichts von Henriette Sontags Reizen zu kämpfen hat. Die Grenzen des Mediums Musikkritik sind zu eng. Rellstab bedient sich daher des Mediums der Literatur und schreibt fiktionale Erzählungen. Darin folgt er einmal mehr literarischen Vorbildern, da etwa auch Berglinger und andere fiktive Hörer der Zeit durch Musikhören zum Dichten angeregt werden. Doch gelingt es Rellstab auch in den Erzählungen nicht, dem Problem des »Widersinn[s] von Gesang in der Zivilisation«<sup>148</sup> auf den Grund zu gehen. Zu sehr bleibt er dem Duktus des Kritikers verhaftet, schreibt moralistische Lehrstücke, die die Verführung und ihre ambivalenten Konsequenzen gar nicht erst zulassen oder sie mindestens nicht zu Ende denken. Genau das tun aber andere fiktionale Prosatexte der Zeit, etwa von Wilhelm Heinse, Jean Paul, Wackenroder und Joseph von Eichendorff. Anders als Rellstab erkaufen sie sich durch ihre Fiktionalisierung nicht nur das Recht zu mehr Radikalität, sondern nutzen dieses Recht auch. Sie lassen die fiktionalen Hörer sowohl höchste Wonnen erleben als auch dem Wahnsinn verfallen oder sogar sterben. Durch diese Radikalität wird es ihnen möglich, dem Szenario einer gefährlichen Hör-Lust, das sie aus dem öffentlichen Diskurs über Musik aufgreifen, stärkere Konturen zu verleihen, der Qualität der Verführung und der Angst/Lust des Hörers auf den Grund zu gehen und damit, wenn auch nur indirekt, Ansätze zu einer analytischen Durchdringung der »Gewalt der Musik« zu liefern.

---

<sup>148</sup> Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, 78.



## 2. »In den innersten Tiefen in Wollust aufgelöst« – Zur Hör-Lust bei Heinse, Jean Paul, Wackenroder und Eichendorff

»Cave musicam« ist auch heute noch mein Rath an Alle, die Manns genug sind, um in Dingen des Geistes auf Reinlichkeit zu halten; solche Musik entnervt, erweicht, verweiblicht, ihr »Ewig-Weibliches« zieht uns – hinab!

Friedrich Nietzsche<sup>149</sup>

Die Rossini- und die Sontag-Kritiken zeigen, was Schillers Rede vom »wollüstigen Zittern des ganzen Körpers« nur andeutet: Der gefährliche Hörvorgang und die an ihm Beteiligten werden geschlechtlich und sexuell kodiert. Die zum »Schwelgen der Sinne« verführende Musik erscheint als Weib, sei es als »Gassenhure« (Pfenninger), als »wollüstige Zauberin« (Heinse), als Sirene, als heidnische Venus oder heilige Cäcilia.<sup>150</sup> Denn auf der Flucht vor einer Musik, die ihre Hörer zu »entmannen« (Marx) droht, suchen Musikkritiker von Johann Nikolaus Forkel bis Anthon Friedrich Justus Thibaut Hilfe bei der Religion. Die »äußere[n] bezaubernde[n] und verführerische[n] Formen« der musikalischen Verführerin, fordert Forkel, müssten sich mit Religion verbinden, wenn sie moralisch vertretbar sein sollen – aus der wollüstigen Zauberin Musik, so die Forderung, soll (wieder) eine heilige Cäcilia werden, so wie aus Rossinis Sirene eine tugendhafte Gattin.<sup>151</sup> Damit ist die Gefahr einer sinnlichen Hör-Lust jedoch nur scheinbar abgewendet, denn schließlich handelt es sich auch bei Cäcilia um eine mit weiblichen Reizen ausgestattete Schönheit. Sie erscheint in Johann Gottfried Herders *Lob der Tonkunst* nicht nur als »Himmels Tochter«, sondern auch als »süße Zauberinn«, die den Hörer mit »Syrenen-« und »Feenklang« betören kann, wie es offenbar bei Wackenroders Berglinger geschehen ist:

<sup>149</sup> Friedrich Nietzsche, Vorrede zu *Menschliches, Allzumenschliches II*, in: Giorgio Colli/Mazzino Montinari (Hg.), *Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke*, München 1999 (Berlin/New York 1967-1977), 2. Bd., 373.

<sup>150</sup> Johann Konrad Pfenninger, *Briefe an Nicht-Musiker. Ueber Musik als Sache der Menschheit*. Joh. Kaspar Näs, Zürich 1792, 7/8. Wilhelm Heinse, *Hildegard von Hohenenthal*. 1. und 2. Teil, in: Ders., *Gesamtausgabe*, Leipzig 1906, 5. Bd., I, 35, 123.

<sup>151</sup> Johann Nicolaus Forkel, *Musikalisch-kritische Bibliothek, I-III*, Hildesheim 1964 (Gotha 1778), XX/XXI.

Von »heißen Armen eng umf[angen]« »fröhnt« er »verzaubert« ihren »wunderbaren Tönen«. <sup>152</sup> Mit was für einem »Weib« haben wir es hier zu tun? Verführerin oder Heilige? <sup>153</sup> Und selbst wenn sich im Gewand der Heiligen die Verführerin verstecken sollte – um was für eine Verführung geht es überhaupt und was macht sie so bedrohlich? Mit diesen Fragen setzt sich der folgende Teil genauer auseinander anhand von Heinses *Hildegard von Hohenthal*, Jean Pauls *Hesperus*, Wackenroders *Berglinger*-Texten und Eichendorffs *Das Marmorbild*.

## Die Wollust des Hörers bei Heinse

Kapellmeister Lockmann aus Heinses Roman *Hildegard von Hohenthal* kann sich nicht entscheiden, ob er in der Sängerin Hildegard von Hohenthal eine heilige Cäcilia (Hildegard I, 35) oder eine wollüstige, verführerische, reizende Zauberin sehen soll (Hildegard I, 123), doch hindert ihn weder die eine noch die andere Vorstellung daran, die Sängerin sexuell zu begehren. <sup>154</sup> Ob Lockmann, der Prinz oder der englische Lord, keiner dieser jungen Männer kann Hildegard singen hören, ohne die sexuelle Befriedigung ihrer erwachten, »unwiderstehliche[n] Begier« (Hildegard I, 263) nach Hildegard zu suchen:

Der Held [der Prinz, NG], von unwiderstehlicher Begier entflammt, umfaßte sie an einem Sopha rasch mit dem einen Arm, um weniges war Mund an Mund, den sie gewandt noch wegbog, die linke Hand mit einem frechen geschickten Bräutigamsgriff nah am Ziel, und sie im Fallen die Länge lang auf die Breite des Sopha (Hildegard I, 263). <sup>155</sup>

---

<sup>152</sup> Johann Gottfried Herder, Cäcilia, in: Bernd Suphan (Hg.), Johann Gottfried Herder. Sämtliche Werke. Hildesheim/New York 1967 (Berlin 1887), Bd. 16, 253-272, hier 270. Wackenroder, Das merkwürdige Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger, 136.

<sup>153</sup> Im Kapitel IV.2. komme ich auf die heilige Cäcilia zurück.

<sup>154</sup> Wilhelm Heinse, Hildegard von Hohenthal, im Text zitiert als Hildegard + Band + Seite. Zur Rolle der Musik in diesem Roman siehe Werner Keil, Heinses Beitrag zur romantischen Musikästhetik, in: Gert Teile (Hg.), Das Maß des Bacchanten. Wilhelm Heinses Über-Lebenskunst, München 1998, 139-159; Hans-Heinrich Eggebrecht, Das Ausdrucksprinzip, a.a.O., 341-346; vor allem aber die Arbeiten von Müller und Lubkoll, denen die vorliegenden Ausführungen viel verdanken: Ruth. E. Müller, Erzählte Töne, 131-151, und Christine Lubkoll: Mythos Musik, 83-119, für eine neuere Version dieses Aufsatzes siehe dies., Ohren-Zeugen. Weibliche Musik und männliche Künstlerschaft in Wilhelm Heinses Roman Hildegard von Hohenthal, in: Corinna Caduff/Sigrid Weigel (Hg.), Das Geschlecht der Künste, Köln/Weimar/Wien 1996, 70-105.

Kapellmeister Lockmann, der Hildegard fast jeden Tag singen hört, unternimmt zahlreiche solcher Versuche, wobei er sich von oben nach unten vorzuarbeiten scheint. Zunächst steht ihr Mund (Hildegard I, 83, 135, 150, 171), dann lange Zeit ihre Brüste (Hildegard I, 123, 194, 245) und schließlich ihr »Schooß« und ihre »gewölbten Hüften« (Hildegard I, 288, II, 80) im Zentrum seines Interesses.<sup>156</sup> Immer wieder wird Lockmann zum Voyeur von Hildegards nacktem Körper. Der Roman beginnt mit einer Nacktbadeszene. Die Sängerin nimmt am frühen Morgen in einem Gartenteich ein Bad und wird dabei von Lockmann, der sie zu diesem Zeitpunkt noch nicht kennt, mit einem Fernglas voller »Lüsternheit« beobachtet.

---

<sup>155</sup> Die Stellung von Heines Roman im Kontext der zeitgenössischen Ästhetik ist umstritten. Eggebrecht ordnet ihn im Hinblick auf seine Musikanschauung der Ausdrucksästhetik zu (Eggebrecht, *Das Ausdrucks-Prinzip*, 343). Dem widerspricht Müller, indem sie auf der Verankerung zumal der musikanalytischen Passagen des Romans in der Affektenlehre besteht – trotz aller Hervorhebung von sentimentaler Rührung in der Romanhandlung. Müller grenzt Heines Roman einerseits von der Musikanschauung in empfindsamen Romanen ab, andererseits aber auch von der »romantischen Musikästhetik«, auf die lediglich einige Darstellungen geistlicher Musik im Roman hindeuten. Müller folgert, daß der Roman im Vergleich zu zeitgenössischen Texten »rückständig« sei (Müller, *Erzählte Töne*, 133-149). Dem widerspricht Lubkoll, für die die »poetische Vision« Heines auf das »frühromantische Musikalitäts-Konzept« hinweist, wobei diese »Neuorientierung« von der »poetischen Instrumentalisierung des weiblichen Gesangs« ausgehe (Lubkoll, *Ohrenzeugen*, 72f.). Auch Werner Keil versucht Heine als Vorboten der Romantik zu lesen, wobei er sich vor allem auf E.T.A. Hoffmanns (hier insbesondere die Anschauungen zur Kirchenmusik der Renaissance) und Wagners Rezeption Heines stützt (Keil, *Heines Beitrag*). Bezeichnenderweise vermag Keil aber keine Bezüge zwischen Heines sexualisierter Ästhetik und der vor-wagnerschen Romantik herzustellen. Ich denke, daß Heines Roman weder auf eine »rückschrittliche« Orientierung an der Affektenlehre noch auf einen »fortschrittlichen« Beginn der »romantischen Musikästhetik« zu reduzieren ist. Als »erratischer Block« (Müller, *Erzählte Töne*, 147) erscheint er vielmehr deshalb, weil er im Unterschied zu beiden und zu der Musikanschauung empfindsamer Zeitgenossen eine erotisierte Sinnlichkeit ins Zentrum seiner Musikästhetik stellt, ohne diese moralisch abzuwerten oder als Gefahr zu begreifen. Die von Müller bemängelte Ersetzung des »gerührten Selbstausspruchs« durch die Entladung »erotischer« Erregung, die »Reduzierung« des Unsagbarkeitstopos auf eine rein physikalische Analogie von Musik und Gefühl, das Fehlen der empfindsamen Rede von der »Seele« (Müller, *Erzählte Töne*, 148): Alle diese Merkmale weisen nicht auf eine besondere Rückständigkeit oder Fortschrittlichkeit Heines, sondern auf die materialistisch-sensualistische Ausrichtung seiner Ästhetik hin. Insofern widerspricht die Funktion des weiblichen Gesangs in Heines Roman in entscheidenden Punkten der »frühromantischen« Musikauffassung, die nicht nur an die Stelle der Sexualisierung des Gesangs narzisstische Verschmelzungsphantasien rückt, sondern diese und überhaupt die Sinnlichkeit des Gesangs als Bedrohung wertet und deshalb negiert oder zu sublimieren sucht.

<sup>156</sup> Wie Müller betont, wäre es im Kontext der Empfindsamkeit undenkbar »die Musik zu moralisch zweifelhaften Zwecken zu mißbrauchen«, wie es in Heines Roman geschieht.

Unvermerkt drangen seine Blicke unter die Schatten eines Lindengewölbes [...], wo ein Frauenzimmer sein Morgengewand ablegte, nackt, göttlich schön wie eine Venus, da stand, die Arme frey und muthig in die Luft ausschlug, und, mit dem Kopf voran in fliegenden Haaren, sich in eine große Wasservertiefung stürzte [...], herumgaukelte, den Oberleib weit empor hielt, auf dem Rücken schwamm, sich auf die Seite legte [...], daß das himmlische Kolorit der gewölbten Hüften und Schenkel wie ein Blitz auf der Oberfläche hervor leuchtete [...]; dann die ganze zauberische Mädchengestalt wie ein Delphin sich wieder empor warf, und Wasserstrahlen und Schaum von sich schleuderte. (Hildegard I, 7)

Von diesem Anblick und seiner eigenen Lüsterheit noch ganz benommen, setzt sich Lockmann an das Fortepiano und läßt »seine Gefühle in die Saiten [strömen]« (Hildegard I, 8). Diese Begebenheit ist in der Forschung immer wieder als Urszene des Romans verstanden worden.<sup>157</sup> Zwischen Lockmann, der Hildegard begehrt, und Hildegard, die Lockmann ebenfalls begehrt, sich aber gleichzeitig seinen körperlichen Annäherungen entzieht, entspinnt sich eine aus zahlreichen Variationen der Urszene zusammengesetzte Liebesgeschichte, in der Lockmann sich immer wieder am Anblick des nackten Körpers der Sängerin ergötzt. Allein die Nachtbadeszene wird im weiteren Verlauf dreimal in verschiedenen Variationen wiederholt:

---

»Die unter sanften Tönen aufkeimende Liebe empfindsamer Romanfiguren ist ein von Wehmut gedämpftes, aller Sinnlichkeit abholdes Gefühl« (Müller, *Erzählte Töne*, 133, vgl. auch 149) – nicht so bei Heine! Auf solche entsinnlichten Liebes- und Musikauffassungen komme ich im Verlauf des Kapitels noch zurück.

<sup>157</sup> Die Einführung von Nachtbadeszene und Musikästhetik wird in den meisten Texten zu Heines Roman erwähnt, jedoch sehr verschieden interpretiert. Eggebrecht deutet die von Lockmann betonte »Nacktheit« des Gesangs als Hinweis auf seine Natürlichkeit und Unmittelbarkeit, ohne die Geschlechterkodierung oder das sexuelle Begehren zu beachten (Eggebrecht, *Ausdrucks-Prinzip*, 344), und er versteht Lockmanns Liebe zu Hildegard als Folge seiner Begeisterung für ihre Stimme, in der sich ihr ganzes Wesen zu verstehen gebe, und unterschlägt so den visuellen Charakter der Initialszene (ebd., 345). Auch für Müller setzt der »erotische Spannungsbogen« erst mit einer musikalischen Szene ein, der zudem noch einige andere von ihr nicht beachtete, weniger drastische Szenen vorhergehen, bei dem sie ebenfalls die Betonung des visuellen Moments erkennt, auf das ich unten noch genauer eingehen werde (Müller, *Erzählte Töne*, 132f.). Für Lubkoll steht die Nachtbadeszene am Ausgangspunkt eines umfassenden Verschiebungsprozesses »vom Auge zum Ohr, vom Körper zur Stimme, vom Gesang zum Text« (Lubkoll, *Ohrenzeugen*, 94). Die »musikalisch/erotische Utopie« bildet für sie »das Kernthema des Romans« (ebd., 74) – ich schließe mich ihrer Deutung an. Allerdings läuft das Kernthema für sie vor allem auf einen »Geschlechterkampf [...] zwischen der männlich dominierten Kultur und einem Künstler- und Kunstideal, das [...] weiblich codiert ist« (ebd., *Ohrenzeugen*, 74/75) hinaus. Ich halte diese These für schwierig, da sie letztlich eine zu einseitige Identifizierung der weiblichen Stimme mit »natürlicher Reinheit, Unschuld und Bescheidenheit« (ebd., 77f.) und die Betonung von Hildegards »Sexualitätsverzicht«

Er erblickte auf einmal plötzlich in der lichten Dämmerung von neuem das himmlische Schauspiel. [...] Hildegard legte ihr Gewand ab; dann stürzte sie sich in ihr Quellbad, daß die Wellen in goldnem Feuer herumsprudelten. [...] Er sah zwar, so sehr er auch seinen Blick anstrengte [...] nur den glänzenden Schein ihrer göttlichen Gestalt; aber seine Einbildungskraft schwelgte an den sich verliehenden Formen, wie an entzückender süßer Wirklichkeit. (Hildegard I, 338, siehe auch 134; II, 80)

Auch der Leser wird in eine voyeuristische Position versetzt, die der Lockmanns sogar noch überlegen ist.

Hildegard stand nach Mitternacht auf, setzte sich im bloßen Hemd ans Fortepiano, lispelte [...] und tastete leise leise in der nächtlichen Dämmerung die Begleitung dazu. O, hätte Lockmann hier das süßeste Leben auf Erden erlauschen und erblicken können! (Hildegard II, 74)

Lockmanns Voyeurismus entspricht sein unstillbares Verlangen, Hildegard wieder und wieder singen zu hören. Denn in Hildegards Gesang wiederholt sich für ihn offenbar die Nacktbadeszene, wie seine Überlegungen zeigen:

Wenn ein Mensch singt; so ist es, als ob er auf einmal seine Kleider abwürfe, und sich im Stande der Natur zeigte: so etwas Inniges, Himmlisches liegt in dem Kontrast von abgemessnen Tönen. (Hildegard I, 237; siehe auch. I, 13)

Diese scheinbar rein theoretischen Überlegungen bringen deutlich den sexuellen Reiz zum Ausdruck, der für Lockmann und andere Männer von Hildegards Gesang ausgeht.<sup>158</sup> Sie hören sie singen – und sehen sie sogleich

---

(ebd., 79f.) notwendig macht, der wesentliche Textpassagen widersprechen, wie Lubkoll selbst in *Mythos Musik* ausführt (Lubkoll, *Mythos Musik*, 93ff.). Daß durch die »Verschiebung von Auge zu Ohr, von Körper zu Stimme« die Sublimierung des sexuellen Begehrens versucht wird, Musik also zum Agens solcher Bestrebungen wird, ist eine wichtige und richtige Beobachtung, die ich teile, der allerdings Romanhandlung und -metaphorik gleichzeitig immer wieder widersprechen: Die Figur der Sängerin bleibt ambivalent. Anders als im vorliegenden Kapitel steht im Zentrum von Caduffs Lektüre, wie schon bei Lubkoll und überhaupt in Caduffs gesamten vierten Kapitel, die Kunstproduktion des Mannes, an deren Anfang der Frauenkörper steht (Caduff, *Literarisierung*, 233-236).

<sup>158</sup> Zur Rolle des sinnlichen Genusses für Heines Ästhetik siehe neben den oben genannten Texten auch Rita Terras, *The Power of Masculinity. Wilhelm Heine's Aesthetic*, in: Richard Critchfield/Wulf Koepke (Hg.), *Eighteenth-Century German Authors and their Aesthetic Theories. Literature and the Other Arts*, Columbia 1988, 45-61; Dieter Breuer, *Marmorbilder. Zum Venus-Mythos bei Eichendorff und Heine*, in: *Aurora* 41, 1981, 183-194; Max L. Baeumer, *Das Dionysische in den Werken Wilhelm Heines. Studien zum dionysischen Phänomen in der deutschen Literatur*, Bonn 1964; Gerhard Sauder, *Die Sexualisierung des Ästhetischen bei Heine*, in: *Das Maß des Bacchanten*, 77-91.

nackt vor sich. Tatsächlich wird für den glücklichen Lockmann diese Phantasie bald Wirklichkeit:

Während der Aktion [Hildegard singt eine Arie, NG] öffnete sich bey der heftigen Bewegung das Gewand: und beyde Brüste blickten hervor in herber jungfräulicher Ründlichkeit, zart und schwanenweiß. [...] Lockmann war ganz lüster-nes Auge [...]. (Hildegard I, 123/124; siehe auch I, 245, I, 19)

Die sexuelle Erregung der jungen männlichen Zuhörer nimmt bei den anderen Zuhörern zwar gemäßigte Formen an, ist aber weiterhin als sinnliche Lust spürbar. So heißt es, daß ihre »reine[n], volle[n], süße[n]« Töne »Ohr und Herz« der deutschen Hörer auf »schmeichelnde« Weise (Hildegard I, 35) ergreifen, die »welschen Herzen« werden durch ihren Gesang sogar in »Brand« und »Rausch« versetzt (Hildegard II, 99), so daß ihnen vor lauter »Entzücken« »Zähren der Wonne in den Augen« stehen (Hildegard II, 114). Lockmanns Oper, von Hildegard gesungen, beinhaltet ein Bacchanal, in dem die Bacchantinnen begleitet von zahlreichen Blasinstrumenten und Trommeln ihren Gott bitten, sie mit »heiliger Wuth« zu entzünden, das Blut in Wallungen zu bringen und grenzenloses Vergnügen zu gewähren. Im Zentrum des Bacchanals steht nicht die Bedeutung dieser Worte der Bacchantinnen, sondern ihr Klang »wie Wellen im Sturm aus der Tiefe« und der Tanzrhythmus (Hildegard II, 51-53). Diese Musik führt dazu, daß sich auch die Zuhörer in Bacchantinnen verwandeln: »Die süße Wuth des Gottes zuckte in den Nerven der Zuschauer, und alle hätten mitjubeln mögen.« (Hildegard II, 116) Hildegards Töne werden außerdem als »flam- mende Blitze« »bey einem majestätischen Gewitter« (Hildegard II, 99) und als »elektrische Schläge« bezeichnet, die unwillkürlich eine »Fluth von göttlichem Gefühl« bei den Zuhörern auslösen (Hildegard II, 120).<sup>159</sup> Ihrer Stimme wird eine »Gewalt« attestiert (Hildegard I, 35, 92, 123, II, 119), ihre Zuhörer in »Wonnestrudeln herumtreiben« zu lassen (Hildegard I, 123). Der »Gewalt [...] ihrer Kehle« (Hildegard II, 119) entspricht die Sensibilität des auditiven Sinnes der Zuhörer: »Ohren [...] lassen«, so Lockmann, »mit weit mehr Gewalt auf sich wirken« (Hildegard I, 23) als das Auge.<sup>160</sup>

<sup>159</sup> Vgl. für die elektrische Metaphorik Kapitel IV.2.

<sup>160</sup> Zu Heines Lust-Vokabular vgl. Baeumer, Das Dionysische, 69-82. Baeumer zeigt, daß sich Begriffe wie Lust, Wollust, Genuß, Wonne, Enthusiasmus, Taumel, Entzücken, Rausch und Trunkenheit bei Heine auf verschiedene Facetten eines dionysischen Lustgefühls beziehen, das er wie folgt definiert: »Dionysische Lust schließt jegliche Lust und jede Art von Genuß ein [...] Sie ist unsozial, unmoralisch und unvernünftig. Sie muß aber



Angesichts der Initialszene des Romans stellt sich jedoch – wie schon beim Sontag-Fieber – die Frage, ob der sexuelle Reiz nicht primär vom Anblick Hildegards und nur sekundär von ihrem Gesang ausgeht, ob es sich nicht, wie man es von Heinse erwarten würde, vor allem um eine Erotik des Auges handelt, von der das Ohr nur angesteckt wird.<sup>161</sup> Schließlich wird Lockmanns Verlangen nach Hildegard durch die Nacktbadeszene geweckt und durch die Offenbarung ihrer Sangeskunst nur verstärkt, wenn nicht gar sublimiert.<sup>162</sup> Wie Lockmann bemerken alle wollüstigen Männer um Hildegard zunächst einmal ihre große Schönheit, um erst dann bewundernde Worte für ihren Gesang zu finden. Wie sich Lockmanns sinnliche Wahrnehmung beim Anblick der nackten Brüste der singenden Hildegard ganz auf das »lüsterne Auge« reduziert, wird auch dem Prinzen angesichts des »Wunderbaus ihres Körpers« »sein Auge [...] der einzige, aber tief herrschende, Sinn seines Wesens« (Hildegard I, 256), und sogar das italienische Publikum »hörte kaum, und hatte nur Augen« (Hildegard II, 124) für die königliche Sophonisbe, gespielt von der als Sänger Passionei getarnten Hildegard.<sup>163</sup> Außerdem kommen sich Lockmann und Hildegard zwar körperlich näher, jedoch wird Lockmanns Begehren nie vollständig befriedigt, da sich Hildegard immer wieder entzieht.

Beyde schlugen sich einander die Arme um Brust und Nacken, schmolzen in einander mit einem seelenvollen Kuß und den süßesten Blicken. [...] Aber dabei

---

nicht nur sinnlich sein. [...] Aber sie schließt den Verstand aus. [...] Worin sie sich jedoch am meisten von allen anderen Arten von Lust unterscheidet, das ist ihre Grenzenlosigkeit bis zur Selbstaufgabe« (ebd., 70/71). Entzücken und Rausch der Zuhörer weisen mit Baeumer darauf hin, daß sie den »Höhepunkt der Lust« erreicht haben, »wenn der Mensch aus sich selbst herausgetreten, wenn er außer sich ist« (ebd., 75, vgl. auch 78). Da Rausch und Leidenschaft für Heinse eng miteinander verbunden sind, ist besonders die Musik für Heinse geeignet zum Ausdruck und zur Erregung von Leidenschaften, zur Erzeugung eines Rauschzustandes. Baeumer führt zahlreiche Stellen aus Heinses Werken an, in denen Musik für einen »Rausch der Leidenschaften« verantwortlich gemacht wird (ebd., 121ff.).

<sup>161</sup> Vgl. dazu Caduff, 233-236. Sie führt weitere literarische Beispiele der Zeit an, in denen der angeschaute Körper der Sängerin im Zentrum des Interesses steht. Ihrer These, daß der Gesang nicht im Zentrum des Interesses stehe (ebd., 241), widerspreche ich unten, indem ich zu zeigen versuche, daß der Gesang nicht nur zur Erregung sexuellen Verlangens dient, sondern gleichzeitig zur Sublimierung dieses Verlangens – in dieser Doppelfunktion ist er von zentraler Wichtigkeit für den Roman.

<sup>162</sup> Auf meine Verwendung psychoanalytischer Begriffe gehe ich unten ein.

<sup>163</sup> Passionei: so nennt sich zunächst Lockmann, der als Komponist einer Oper unerkannt bleiben will, später Hildegard, die sich als Kastrat ausgibt, um in der Oper singen zu können. Nomen est Omen – wie schon im Fall von »Lockmann«.



blieb es; sie entschlüpfte wie ein Aal, so bald er etwas weiter wagen wollte. Nur diesmal gestattete die wohlthätige Natur einen Moment länger seine fliegenden Raubtiergriffe auf die rundlichen zarten Zwillingformen, der gierigen Hand lauter Entzücken. (Hildegard I, 245)

An die Stelle der sexuellen Befriedigung tritt, wie Lubkoll gezeigt hat, das Komponieren oder Musizieren (oder wie bei den Sontag-Hörern, das Schreiben über Musik).<sup>164</sup> Das betrifft Lockmann allein, wie z.B. nach seiner ersten Beobachtung des Nacktbades, ebenso Hildegard allein (Hildegard II, 74) und insbesondere Situationen, in denen die beiden zusammen sind. Lockmann eilt beinahe jeden Tag voll Verlangen zum Haus der Hohenthals, immer in der Hoffnung, eine körperliche Annäherung wagen zu können. Allerdings bringt er jedes Mal diverse Partituren mit, weil seine Besuche offiziell nur der musikalischen Bildung Hildegards dienen und weil das gemeinsame Musizieren regelmäßig als Ersatz für die Befriedigung seiner sexuellen Begierde erhalten muß. Lockmanns stürmische Überfälle werden von Hildegard immer wieder abgewehrt, indem sie ihn auf seinen Platz am Klavier verweist (Hildegard I, 171, 199, 207, 215). Auch auf die »Raubtiergriffe« folgt zu Lockmanns Enttäuschung wieder der gemeinsame Gang zum Klavier:

Schüchtern tat sie, als ob sie etwas kommen hörte; und beyde saßen unbeschreiblich schön blühend und glühend am Klavier. [...] das weiße Sommergewand verhüllte nur leicht die herrlichen Säulen des stolzen Körperbaus. Von Leidenschaft überwältigt, wollt' er mit beyden Händen wie ein kühner Adler darauf stürzen; aber plötzlich in reißenden Zorn verwandelt sprang Hildegard auf, und stieß ihn bitter von sich. Beschämt ergriff er die Oper, die er mitgebracht hatte, unter so gewaltigem Herzklopfen, daß man die Pulsschläge an Hemd und Weste zählen konnte. [...] Der Blick auf die Musik seines Liebblings [der Komponist Francesco Majo, NG] brachte ihn nach und nach wieder zu sich. (Hildegard I, 246/245)

Da Lockmann die Befriedigung seines sexuellen Verlangens versagt bleibt, frönt er der gesellschaftlich erlaubten Lust des Hörens. Hildegards Stimme beschert ihm einen (fiktiven oder realen) Blick auf den begehrten Körper und läßt seine »Feuchtigkeit der Wonne [...] tropfenweise [quellen]« (Hildegard I, 86) – zwar ist hier von den Augen die Rede, jedoch ist ein sexueller Doppelsinn unverkennbar.<sup>165</sup>

<sup>164</sup> Vgl. Lubkoll, *Mythos Musik*, 93ff. und 108ff.

<sup>165</sup> Vgl. zur sexuellen Konnotation von Tränenfluß: Koschorke, *Körperströme*, 93.

Diese Beobachtungen legen nahe, daß Musik (d.h. weiblicher Gesang mit Klavier- oder Orchesterbegleitung<sup>166</sup>) hier nicht nur in der Erregung sexuellen Verlangens hinter visuellen Reizen zurücksteht, sondern außerdem zur Sublimierung dieses Verlangens dient. Im Zentrum des Romans steht, im Unterschied etwa zu Heines *Ardinghello*, eine Kunstform, die sexuelles Verlangen in kulturelle Leistungen (Musikhören, Komponieren) umsetzt, auch wenn sie an dessen Entstehung mitbeteiligt ist.<sup>167</sup> Dieser Tendenz entsprechen Formulierungen Hildegards und Reinholds (Hildegard I, 135, 171, 337), die eine Beherrschung der Leidenschaften fordern, und sogar Lockmann ist bemüht, das sexuelle Verlangen nicht zum Selbstzweck werden zu lassen, sondern es an den Fortpflanzungszweck rückzubinden (Hildegard I, 337) und außerdem sein Begehren für Hildegard in Schach zu halten (Hildegard I, 86).<sup>168</sup> Ebenfalls in diese Richtung weisen die Beschreibungen Hildegards als einem engelhaften, himmlischen Wesen. So wird Hildegard mit der heiligen Cäcilie (Hildegard I, 35), mit einer Priesterin (Hildegard I, 86), einem Engel (Hildegard I, 74) oder gar mit einer Gottheit (Hildegard I, 19, 36, 92) verglichen; sie trägt weiß (Hildegard I 34, 94), wie auch ihre Brüste »schwanenweiß« sind; immer wieder werden Jungfräulichkeit und Unschuld betont (Hildegard I, 35, 124, 256).<sup>169</sup>

Allerdings häufen sich diese Beschreibungen am Anfang, wenn Hildegard vor allem Kirchenmusik singt, und nehmen im Verlauf des Romans ab – Hildegard singt nun vor allem italienische Opern, die nach Lockmanns Beschreibungen ohne Ausnahme von wilden Leidenschaften zu handeln scheinen (z.B. Hildegard I, 116). Außerdem sind selbst die oben genannten, religiös angehauchten Beschreibungen Hildegards zwiespältig. So ist sie

---

<sup>166</sup> Auf Instrumentalmusik und ihre »Gewalt«, die sich im Unterschied zur Vokalmusik vor allem auf die Einbildungskraft richtet, gehe ich ausführlich in Kapitel III ein.

<sup>167</sup> Hier deutet sich ein Übergang von der Dominanz des Auges, wie sie für die Klassik charakteristisch ist, zu einer Dominanz des Ohres in der Romantik an. Vgl. dazu auch Peter Utz, *Das Auge und das Ohr im Text. Literarische Sinneswahrnehmung in der Goethezeit*, München 1990, 177ff., und Lubkoll, *Mythos Musik*, 108. Der Paragone der Sinne wird bei Heine nicht entschieden, aber wie bei Herder vom Auge in Richtung Ohr und Tastsinn (vgl. die Raubtiergriffe Lockmanns) verschoben bzw. in Richtung eines synästhetischen Konzepts ausgeweitet.

<sup>168</sup> Vgl. zur geänderten Einstellung des späten Heine gegenüber einem Ausleben sinnlicher Lust, auch im vorliegenden Roman: Uwe R. Klinger, *Wilhelm Heines problematische Erotik*, in: *Lessing Yearbook IX*, München 1977, 118-134. Klinger begeht allerdings einige fatale philologische Fehler, wenn er Zitate den falschen Romanen oder den falschen Figuren zuordnet.

<sup>169</sup> Vgl. dazu Lubkoll zur Unschuld-Diskussion im Roman, *Mythos Musik*, 93ff.

zwar weiß gekleidet, trägt aber eine »kaum aufgeblühte Rose« – ein Attribut der Venus – in den Locken oder ein »rosenfarbne[s] Untergewand«. Zwar wird sie mit einer Priesterin, aber mit einer »schwärmerischen Priesterin« verglichen, als »himmlisch«, aber als »himmlische Venus« (Hildegard I, 94) bezeichnet. Lockmann hindert die religiöse Aura um Hildegard denn auch nicht, sie weiterhin zu begehren. Sein Begehren mischt sich in diesen Szenen mit religiöser Anbetung, so wie sich Hildegards sinnliche Schönheit mit religiösen Attributen mischt.<sup>170</sup> Überhaupt stehen der Gruppe der eben genannten Beschreibungen andere gegenüber, in denen Hildegard als Venus (Hildegard I, 7, 94, 338) und verführerische Zauberin (Hildegard I, 123) erscheint. Wie die Figur Hildegards ambivalent bleibt – sie ist quasi eine Venus im Engelskostüm –, kann auch das Verhältnis von Musik und sexuellem Begehren nicht endgültig geklärt werden. Unbestreitbar spielt Hildegards mit allen Attributen der Sinnlichkeit und Leidenschaftlichkeit ausgestatteter Gesang eine wichtige Rolle bei der sinnlichen oder gar sexuellen Erregung ihrer (männlichen) Zuhörer. Gleichzeitig scheinen aber die von Hildegard ausgehenden visuellen Reize noch stärker dafür verantwortlich zu sein, und Musik scheint der Ersatzbefriedigung dieser Begierde zu dienen. An die Stelle der ausgelebten Wollust tritt die sinnliche Lust beim Hören des weiblichen Gesangs, die wiederum in eine musikalische Komposition transformiert wird.<sup>171</sup> Sex mit Hildegard, das Ziel aller Männer dieses Romans, wird durch einen sinnlichen Musikgenuss ersetzt, der als solcher sexuell konnotiert bleibt, bei Heinse allerdings keineswegs negativ beurteilt wird. Allein die Andeutungen einer religiösen Aura um Hildegard am Beginn des Romans zeigen, daß die Möglichkeit einer Spiritualisierung der geschlechtlich und sexuell konnotierten Sinnlichkeit von Gesang und Hörvorgang hier bereits angelegt ist.

---

<sup>170</sup> Vgl. dazu auch Müller, *Erzählte Töne*, 135, und Lubkoll, *Mythos Musik*, 93ff.

<sup>171</sup> Diese Struktur einer Ersetzung sexueller Befriedigung durch Musik ist in vielen Mythen vorgeprägt. So tritt an die Stelle der Vergewaltigung der Nymphe durch Pan das Flötenspiel Pans (auf einer Flöte, die er aus dem Schilfrohr gebaut hat, in das sich die Nymphe verwandelt hat), in dem er um die Nymphe und um seine Liebe klagt. Die Musikhellige Cäcilia verweigert sich dem Vollzug der Ehe. Statt dessen »singt (sie) in ihrem Herzen nur zum Herrn: Erhalte mein Herz und meinen Leib rein, damit ich nicht beschämte werde vor dir« (Zitat aus Rochlitz, Cäcilia, in: *AmZ* 1803, 101). Auch den Orpheus-Mythos könnte man in dieser Weise lesen, verschwindet doch Euridice vom Angesicht der Erde noch vor dem Vollzug der Ehe und tritt an deren Stelle fortan Orpheus musikalische Klage um die verlorene Braut.

## Musik als Seelensprache und Körperfolter bei Jean Paul

Diese Tendenz ist im »19. Hundposttag« aus Jean Pauls Roman *Hesperus oder 45 Hundposttage. Eine Biographie* deutlich ausgeprägt, der nur ein Jahr nach Heineses Roman erschienen ist.<sup>172</sup> Es handelt sich um eine in ihren Grundzügen Heineses Roman ähnliche Konstellation.<sup>173</sup> Ein junger Mann, Viktor, ist verliebt in eine junge Frau, Klotilde, kann seine Liebe aber zunächst nicht ausleben. Bei einem Gartenkonzert beobachtet er sie aus der Ferne und überläßt sich mit seinen Liebesgefühlen der Musik. Aber hier gestaltet sich die Beziehung der beiden Personen und die damit verbundene Musikästhetik anders. Viktors Bilder von Klotilde sind vor allem von der Entkörperlichung der geliebten Frau gekennzeichnet, er liebt Klotilde gerade *als* entkörperlichte Frau.<sup>174</sup> In Viktors Traum im 19. Hundposttag wird Klotilde

<sup>172</sup> Jean Paul, *Hesperus oder 45 Hundposttage*, Norbert Miller (Hg.), Werke, München 1965, Bd. 1, im Text zitiert als *Hesperus* + Seite.

<sup>173</sup> Die Forschungsliteratur zum Thema Musik in Jean Pauls *Hesperus* hat sich bislang vor allem auf die Abgrenzung der hier vertretenen Musikauffassung von der Empfindsamkeit einerseits und ihre Anbindung an die Frühromantik andererseits konzentriert. Miller betont das empfindsame Erbe Jean Pauls, wenn Musik als »Mittel zum Zweck der Erhebung« und als individueller Ausdruck der Empfindungen des einzelnen verstanden wird und sich die Größe des Komponisten »nach dem Grad [bemisst], in dem er die Seele für die Empfindungen zu öffnen weiß.« (Norbert Miller, *Musik als Sprache. Zur Vorgeschichte von Liszts Symphonischen Dichtungen*, in: Carl Dahlhaus (Hg.), *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*, Regensburg: Bosse 1975, 223-288, hier 271). Gleichzeitig hebt er aber auch die Differenzen zur Empfindsamkeit heraus, die auf die Frühromantik vorausweisen: »Musik als freie[.] Nachklang der Unendlichkeit«, die »Exaltation der Empfindung über ihren Anlaß hinaus«, der »Versuch, diesen Freiraum [des Unsagbaren, NG] mit Anschauung zu füllen [...] und in der Entgrenzung der Sinne durch die Überreizung der Empfindungsfähigkeit eine Vorwegnahme einer höheren Wirklichkeit in den Schranken des Diesseits zu ermöglichen« (ebd., 271). Entsprechend betont auch Carl Dahlhaus unter Verweis auf den Unsagbarkeits-Topos Jean Pauls »Wendung ins Träumerrisch-Metaphysische« und streicht die Bedeutung der Instrumentalmusik für diese Wendung heraus (in: Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel: Bärenreiter 1978, 66). Müllers Untersuchung baut auf diesen Überlegungen auf, indem sie die »Überwindung der Empfindsamkeit [...] mit deren eigenen Mitteln« bei Jean Paul demonstriert. Das sind insbesondere »die bewußt alles Empirische übersteigende Beschreibung der Wirkung von Musik aufs Gefühl [...]; die Verwandlung der physikalischen in immaterielle, »entrückte« Töne, welche zeichenhaft für eine zweite Welt eintreten« (Müller, *Erzählte Töne*, 152). Neben Müllers Untersuchung hat sich außerdem auch die Arbeit von Elsbeth Dangel-Pelloquin als fruchtbar für meine eigene Arbeit erwiesen, in der sie zwar nicht auf Musik, aber auf die Darstellung und das Verhältnis der Geschlechter bei Jean Paul eingeht (Elsbeth Dangel-Pelloquin, *Eigensinnige Geschöpfe. Jean Pauls poetische Geschlechter-Werkstatt*. Freiburg i.Br. 1999).

<sup>174</sup> Vgl. für eine ausführliche Analyse der Darstellung der Klotilde-Figur im *Hesperus*: Dangel-Pelloquin, Kapitel I, 37-79. Peter Sprengel hat sich mit der Frage auseinander gesetzt,

konsequent mit asexuellen Wesen verglichen wie Engeln, Toten, Nonnen, Kindern und mit Symbolen der Unschuld wie weißen Tauben und Schwänen umgeben. Seine Liebe bezieht sich auf Klotildes Seele (Hesperus 777) (wie sich auch der 19. Hundposttag insgesamt an die weibliche Seele richtet, Hesperus 765/67) und nicht – wie bei Heinse – vor allem auf ihre körperlichen Reize.<sup>175</sup> Das Reich der weiblichen Seele aber ist ein Reich jenseits der irdischen Welt: das Himmelreich, eine allegorische, reine Natur, ein friedliches Reich der oben genannten asexuellen Wesen. Die weibliche Seele steht ein für Gewissen und Tugend, durch die sie, indem sie sich alle leiblichen, egoistischen Regungen versagt, ihre »Wünsche verkennt« (Hesperus 765), zu Reinheit und Heiligkeit gelangt (Hesperus 765/67). Klotilde »verbietet viel und begehrt wenig« (Hesperus 777) und verbirgt ihre Gefühle, die sich Viktor erst in dieser Szene im Ausdruck »harmonischen Schmerzes«, im »rührenden Lächeln« und in »Tränen« zu erkennen geben. Entsagung wird in viel stärkerem Maße als bei Heinse zum herausstechenden Merkmal der »edlen« weiblichen Seele, und gerade sie wird von Viktor angebetet. Nicht nur durch ihre Entkörperlichung wird Klotilde in Viktors Wahrnehmung der Welt entrückt. Auch die Art und Weise, wie Viktor in Beziehung zu ihr tritt, distanziert sie von ihm und der wirklichen Welt. Im 19. Hundposttag erscheint Klotilde nur als Produkt von Viktors Blick, seiner Wahrnehmung, seiner Imagination. Sie blickt nicht zurück, sie sprechen nicht miteinander, ganz zu schweigen von der körperlichen Intimität, die Heinse in seiner *Hildegard von Hohenthal* präsentiert. Am Anfang und am Ende des Kapitels ist Viktor ausschließlich mit sich selbst, seinen Gedanken, Phantasien, Gefühlen, in denen die Liebe zu Klotilde eine große Rolle spielt, beschäftigt. So verharrt er inmitten der Gartengesellschaft allein in einer »Schatten-Laube«, die ihn von der Welt um ihn herum abschließt bzw. seinem Innenleben Raum gibt. Erst im Mittelteil wendet er sich der wirklichen Klotilde zu – aber wiederum nur im Blick aus der Ferne.

---

ob es sich aufgrund der oben beschriebenen Spiegel-Struktur bei der Innerlichkeit Jean Paulscher Figuren um eine »objektlose Innerlichkeit« handelt. Er verneint das mit dem Hinweis auf die radikale Trennung der Subjekte bei Jean Paul, die durch ihre Körpergefängnisse voneinander geschieden bleiben (Innerlichkeit. Jean Paul oder Das Leiden an der Gesellschaft, München/Wien 1977, 120ff.). Ich vertrete allerdings die Auffassung, daß sich beide Seiten nicht ausschließen. Gerade aufgrund der radikalen Trennung ist das einzelne Subjekt darauf angewiesen, in das andere Subjekt, zu dem es keinerlei Zugang hat, sein eigenes Bild hineinzuphantasieren.

<sup>175</sup> Vgl. zum Liebesideal der aufklärerischen Beziehungsethik, die hier nachwirkt, Koschorke, Körperströme, 24, 36.

Er konnte unmöglich mehr in dieser finstern Einzäunung mit seinen brennenden Phantasien bleiben. [...] Er ging [...] durch einen Laubengang den Tönen näher zu und drückte das Angesicht tief durch die Blätter, um endlich Klotilde im fernen grünen Schimmer zu erblicken. (Hesperus 776/77)

Viktor erblickt nicht Klotilde, sondern Klotilde im Licht seiner eigenen Position: »im fernen grünen Schimmer« und »zu hold, zu paradiesisch« (Hesperus 777). Sein Blick formt das Erblickte, er »sieht« nur bestimmte Züge an ihr, die zu seinem Traumbild von Klotilde passen: »Es war ihm, als wenn ihm der heutige Traum gar nicht erlaubte, Klotilden anzureden; sie schien ihm zu heilig und noch immer von geflügelten Kindern geführt und auf Westthronen gestellt« (Hesperus 773). Auch das Gespräch mit Klotilde nach seiner Flucht aus dem Garten findet nur mit einer imaginierten Klotilde statt (Hesperus 781). Am Ende des Kapitels erkennt Viktor in einem Brief, daß er nicht Klotilde, sondern das »Bild einer Geliebten« (Hesperus 784) liebt, das nichts anderes ist als sein eigenes Spiegelbild. »Steht nicht der Mensch vor der Brust eines Menschen wie die Turteltaube vor dem Spiegel und girret wie diese sich heiser vor einem toten flachen Bilde darin, das er für die Schwester seiner klagenden Seele hält?« (Hesperus 785)

Beide Tendenzen – die Entkörperlichung der geliebten Frau einerseits, die Verinnerlichung der Beziehung zu ihr andererseits – finden sich analog in der im Kapitel entwickelten Musikauffassung wieder.<sup>176</sup> Musik wird hier nicht mehr mit Sinnlichkeit in Verbindung gebracht, ja sie ist nicht einmal mehr Ersatz für sexuelle Befriedigung oder Ausdruck von Begehren, da sinnliches Begehren hier nicht mehr als solches erscheint. Musik stößt eine innere Gefühlsmusik des Subjekts an, die sich vor allem um diffuse Sehnsüchte und Schmerzen der Seele dreht. Hier liebt eine Seele eine andere, aber die Körper bleiben von dieser Liebe ausgeschlossen. Nacktheit wird in diesem Zusammenhang nur metaphorisch und auch dann nur als Quelle von Schmerzen erwähnt, keinesfalls als Quelle von Lust und als Reiz des weiblichen Körpers und des weiblichen Gesangs (Hesperus 777). Die Rede ist hier nicht mehr von einer von Viktor und Klotilde produzierten Musik, noch wird viel Zeit auf die Besprechung der tatsächlich erklingenden Musik verwendet (die eben durch ihre Produktion auch an den Körper gebunden ist – siehe Hildegard). Stattdessen wird die Aufführungssituation des Stamitz-Konzertes auf einer halben Seite abgehandelt, um danach (und auch

---

<sup>176</sup> Vgl. zu dieser Tendenz in Jean Pauls Musikauffassung: Müller, *Erzählte Töne*, 151-169, speziell zu dem hier untersuchten Kapitel: 164ff.



schon zuvor) in die Gefühlsmusik des nunmehr auf die Position eines passiven Zuhörers reduzierten Subjekts abzugleiten, der die tatsächliche Musik nur als Anstoß dient: Die »Musik bahnet der Musik den Weg – oder die Tränenwege« (Hesperus 775). Faktische und wahrgenommene Musik als Gefühlsmusik lassen sich nicht mehr voneinander unterscheiden. Wie stark die Musik verinnerlicht wird, zeigt sich auch daran, daß Gefühlszustände in musikalischer Begrifflichkeit ausgedrückt werden (»über seinem Herzen [...] stand tremolando« (Hesperus 773)), sein Inneres als ein Gefäß von Tönen beschrieben wird (»zum Resonanzboden der Musik geschaffenes Herz« (Hesperus 773)), alle Töne nur die Träume und Wünsche Viktors widerzuspiegeln scheinen (Hesperus 776) und sich Viktors Stimmungsumschwung schließlich in einem Wechsel der Musik ausdrückt: »Er floh [...] aus dem Garten, über welchem ein düsterer Engel eine große Trauerfahne flattern ließ und Leichenmusik« (Hesperus 780). Musik dient folglich auch nicht mehr der Kommunikation zwischen den Liebenden. Sie wird, wie auch die wirkliche Frau Klotilde, in das Innere des Subjekts hineingesogen und füllt dort sein (sonst leeres?) Herz.

[...] unter diesen Tönen, nach diesen Tönen gab es keine Worte mehr; die volle Seele wurde von Laub und Nacht und Tränen zugehüllt – das sprachlose Herz sog schwelend die Töne in sich und hielt die äußern für innere – [...] und bloß im sterbenden Inneren stammelte noch der überselige Wunsch: [...] könnt' ich [...] mit dieser zitternden Seele sterbend vor deine Füße sinken und die Worte sagen: ›ich liebe dich!‹ (Hesperus 777/78)

Es scheint, als ob Musik und Sinnlichkeit im »19. Hundposttag« des *Hesperus* nicht mehr miteinander in Verbindung gebracht werden, als ob im Gegenteil Sorge getragen würde, Musik als Medium entkörperlichter Sphären zu etablieren. Anders als bei Heinse scheint Musik hier die Gefühle direkt, das heißt ohne körperliche Vermittlung anzusprechen bzw. mit diesen fast identisch zu sein, und Musik und Gefühle scheinen in einem inneren Seelenraum lokalisiert zu sein, der durch seine Distanz zum Körper und zur Außenwelt, mit der der Mensch über die Sinne in Kontakt tritt, definiert ist. Gleichwohl spielen in den Metaphern, die die transzendierende Wirkung von Musik beschreiben wollen, sinnliche Empfindungen eine wesentliche Rolle. So greift Jean Paul mit dem Hinweis auf Viktors »zum Resonanzboden der Musik beschaffenes Herz« auf ein um 1800 weit verbreitetes Resonanzmodell zurück, das die emotionale Wirkung von Musik aus ihrer Wirkung auf die Nerven erklärt:<sup>177</sup> Musik versetzt die Nerven des Menschen in Schwingungen, die wiederum die entsprechenden Emotionen hervorru-



fen.<sup>178</sup> Dementsprechend schlagen auch im *Hesperus* die Töne an »nackte zitternde Fühlfäden« des Hörers, »beben« in dessen Innern weiter und versetzen ihn in ein Zittern (Hesperus 579),<sup>179</sup> indem sie »ihre Erschütterungen zu seinen [machen]« (Hesperus 947). Gleichzeitig bringt Musik die Körpersäfte in Fluß, vor allem Tränen und Blut des Hörers. Immer wieder lösen Töne eine Flut von Tränen aus<sup>180</sup>, so daß vom Weg der Musik als »Tränenwe[g]« (Hesperus 775) und von Tönen als »Tränen« (Hesperus 777, vgl. auch »weinende Töne«, Hesperus 777) gesprochen wird.<sup>181</sup> In empfindsamer Manier

---

<sup>177</sup> Allerdings fungieren die Nerven als Verbindungsglied zwischen Körper und Seele, sind also nicht nur dem Körper, sondern auch der Seele zugeordnet. In der Vorstellung, daß Musik auf die Nerven wirke, ist die Tendenz der Spiritualisierung ihrer körperlichen Wirkung also schon enthalten. Doch ist auch die ältere Theorie, daß Musik die Körpersäfte in Wallungen bringe, bei Jean Paul noch vertreten. Zur Resonanztheorie, auch in Bezug auf ihre bedrohliche Dimension für die Zeitgenossen, siehe Welsh, *Hirnhöhlenpoetiken*, 29-53.

<sup>178</sup> Mit der körperlichen Wirkung von Musik beschäftigt sich auch noch die heutige Musikpsychologie. Studien haben gezeigt, daß während des Musikhörens körperliche Veränderungen auftreten, wie z.B. Veränderungen der Atmung, des Pulsschlags, des Blutdrucks, des Hautwiderstandes, der Gehirnströme und der Muskelspannung, die musikalischen Faktoren entsprechen können (Vgl. Gerhard Harrer, *Beziehung zwischen Musikwahrnehmung und Emotion*, in: Herbert Bruhn, Rolf Oerter, Helmut Rösing (Hg.), *Musikpsychologie. Ein Handbuch*, Hamburg 1993, 594f.; Claudia Bullerjahn, *Emotionale Einfühlung*, in: dies., *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, Augsburg 2001, 197; Helga de la Motte Haber, *Der musikalische Ausdruck*, in: dies., *Handbuch der Musikpsychologie*, Laaber 1985, 61ff.) Die These, daß diese körperlichen Veränderungen auch für die emotionalen Reaktionen auf Musik verantwortlich sind, ist heute jedoch nicht mehr unumstritten (und auch um 1800 kündigte sich mit der Berücksichtigung der Rolle der Einbildungskraft schon eine alternative Begründung an). Zwar sind noch immer viele Wissenschaftler von einer primär biologischen Fundierung von Emotionen überzeugt (vgl. de la Motte-Haber, *Handbuch Musikpsychologie*, 62ff.; dies. und Carl Dahlhaus (Hg.), *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 10: *Systematische Musikwissenschaft*, 185-187, 190f.; Claudia Bullerjahn, *Grundlagen*, 191), andere jedoch betonen die Rolle kognitiver Vorgänge für die Entstehung von Emotionen und sogar von physiologischen Veränderungen (vgl. de la Motte-Haber, *Handbuch Musikwissenschaft*, 185ff.). Musikpsychologen wie de la Motte-Haber favorisieren deshalb für die Erklärung der emotionalen Wirkung von Musik ein »Zweifaktorenmodell, das sowohl eine intellektuelle Interpretation als auch den physisch-körperlichen Einbezug vorsieht.« (de la Motte-Haber, *Musik als Affektlaut*, 228). Von der physiologischen Komponente hängt demnach die »Intensität des Erlebens und von der kognitiven die Qualität des Gefühls ab« (de la Motte-Haber, *Handbuch Musikwissenschaft*, 188): »Der Körper leiht der Seele die Emphase, mit der er sich zu den Höhen leidenschaftlich-intensiver Gefühle aufschwingen kann« (de la Motte-Haber, *Handbuch Musikpsychologie*, 69).

<sup>179</sup> Vgl. auch Hesperus 338, 489, 493, 763/764.

<sup>180</sup> Z.B. Hesperus 173, 458, 489, 490, 491, 492, 497, 764, 765, 766, 770, 1058, 1084.

<sup>181</sup> Dabei ist »weinen statt [...] ejakulieren [...] keine bloße Ersatzhandlung, sondern ein Ebenwechsel. Der animalische Anteil ist dabei nicht mehr im Spiel«, bei den Tränen han-

dienen die Tränen als äußeres Zeichen innerer Empfindung.<sup>182</sup> Als Viktor im 19. Hundsposttag »zum erstenmal ihr [Klotildes, NG] Auge unter einer vollen Träne niedergesunken« erblickt, schließt er daraus auf »schönst[e] Gefühle«, die »diese Gute« sonst verbirgt (Hesperus 777). Wenn Viktor die Tränen der Geliebten nicht nur sehen, sondern auch auf seiner Haut fühlen kann, scheint einen Moment lang sogar ein direkter Kontakt mit ihr möglich. Die Vorstellung, daß die Berührung einer Körperflüssigkeit des geliebten Menschen die Körpergrenzen »als Gefängnis der Seele«<sup>183</sup> überwinden und damit die ersehnte Vereinigung ermöglichen könnte, spiegelt sich auch in den Blutmetaphern wider. So heißt es in Emmanuels Traum, an dessen Ende die Vereinigung des »ganze[n] Menschengeschlecht[s] in eine Umarmung« (Hesperus 1148) steht:

Als die Töne auf der Insel waren, weinten alle Menschen vor Wonne und Sehnsucht [...] dann stiegen die Töne noch höher und verloren sich wirbelnd in eine schneidende, unendliche Höhe ach dann gingen alle Wunden der Menschen wieder auf und wärmten sanft mit dem rinnenden Blute jede Brust, die in ihrer Wehmut erstarb. (Hesperus 1147)

Neben der Vereinigung mit dem/der Geliebten wird mit dem durch die Musik evozierten Tränen- und Blutfluß die Vorstellung eines »Zerfließens« des Hörers verbunden. Dem entspricht eine ausgeprägte Wasser- und Fließmetaphorik, die für die Beschreibung der Musik verwendet wird: Der

---

delt es sich im Unterschied zum Blut gewissermaßen um spiritualisierte Körpersäfte – doch »bleibt die Verwandtschaft der Tränenenergießung mit weniger edlen Ergießungen mehr oder minder deutlich bewußt«, so daß der Empfindsame um 1800 bisweilen »an die Seite des Lüstlings« gerückt wird. (Koschorke, Körperströme, 97, 95)

<sup>182</sup> Zum körperlichen Zeichen bei Jean Paul siehe Gunnar Och, *Der Körper als Zeichen*. Zur Bedeutung des mimisch-gestischen und physiognomischen Ausdrucks im Werk Jean Pauls, Erlangen 1985. Darin geht Och vor dem Hintergrund von Jean Pauls »dualistischer Metaphysik und Anthropologie« (ebd., 1) auf die Frage ein, »wie sich Jean Pauls Reflexionen über Leib und Seele ganz konkret auf sein poetisches Werk auswirken und die Charakteristik seiner Personen [...] beeinflussen« (ebd., 7). Er geht im folgenden sowohl auf Jean Pauls empfindsames Erbe (»Der Leib als Spiegel der Seele«) als auch auf die Konsequenzen seiner Ablehnung des Leibes für sein Werk ein (»Der Leib als Gefängnis der Seele«). Musik faßt Och mit Jean Paul als »immaterielleste[n] und geistigste[n] Ausdruck« und damit als »eigentliche Sprache des Herzens« auf (ebd., 138) – eine Annahme, die meine obigen Ausführungen problematisieren. Zum »Körperhaß« bei Jean Paul siehe auch: Götz Müller, *ICH und MOI oder Wer marschiert denn da unten so mit? Eine Zitatcollage zum Körperhaß bei Arno Schmidt und Jean Paul* (1986), in ders., *Jean Paul im Kontext*. Gesammelte Aufsätze, Würzburg 1996, 59-63.

<sup>183</sup> Och, *Der Körper als Zeichen*, 101.

Hörer zerfließt in Tränen und Blut, wie er im Meer der Töne<sup>184</sup> schwimmt. Im folgenden Zitat greifen beide Tendenzen ineinander:

[...] ein Lied, dessen Töne wie feine auflösende Düfte in das Herz durch tausend Öffnungen dringen [...], bis sie es endlich erzittern und nichts von ihm in der harmonischen Vernichtung übrig lassen als Tränen. [...] Klotildes Töne tropften bald wie geschmolzene Silberpunkte auf seinen Busen, bald flossen sie wie verirrte Echos aus fernen Hainen in diesen stillen Garten herein. Er nannte nichts – er dachte nichts – er sprach sich nicht los. [...] Ihm war, als wär' er überselig, wenn er jetzo vor irgendeinem Wesen [...] hingießen könnte all sein Blut, sein Leben, sein Wesen. (Hesperus 579/80)<sup>185</sup>

Daß der Vorgang des Zerfließens mit einem undifferenzierten Reichtum sinnlicher Empfindungen verbunden ist, zeigt sich besonders deutlich an den synästhetischen Metaphern, die in diesem Zusammenhang immer wieder anzutreffen sind. Wie in Emmanuels Traum das ganze Menschengeschlecht nacheinander »am Lichte«, »am Duft«, »an Tönen« und an der Umarmung des geliebten Menschen »vergeh[t]« (Hesperus 1146/47), hat der Musikhörer nicht nur akustische, sondern gleichzeitig auch olfaktorische und haptische Empfindungen, wenn er in den flüssigen Tönen zerfließt.<sup>186</sup> Textpassagen, in denen das Zerfließen des Hörers nicht nur mit seiner Auflösung in Tränen, sondern auch mit dem Ausbluten seines Körpers einhergeht, rufen jedoch nach einer genaueren Lektüre, weil hier mit der Gewalt gegen den Körper ein neues Moment auftaucht. Offenbar verbinden solche Metaphern mit dem Hören von Musik eine Lust an körperlichen Verletzungen.<sup>187</sup> So will der von Klotildes Gesang begeisterte Viktor »all sein Blut« hingießen (Hesperus 580), nach dem Gartenkonzert »r[eißt]« er sich »freudig alle seine Wunden auf und [läßt] sie frei hinbluten in Tränen« (Hespe-

<sup>184</sup> Hesperus 173, 174, 334, 338, 474, 492, 497, 765ff.

<sup>185</sup> In »fluidaler Sprache« wird hier *Musik* als ein spiritualisiertes Fluidum etabliert, das eine (imaginäre) Verbindung zwischen Menschen herstellen kann. Vgl. zur Schrift als neuem Fluidum: Koschorke, Körperströme, 133. Vgl. zu Musik als Fluidum Kapitel IV.2.

<sup>186</sup> Der Hörvorgang wird z.B. oft mit oralen Metaphern beschrieben. So »saugt« Viktors Herz die Töne auf (Hesperus 486, 492), die ihn an anderen Stellen nach Emanuel »dürsten« (Hesperus 334) lassen, sein »Lechzen« und seinen »Durst« »stillen« (Hesperus 489) und »aus der durchbohrten Brust alles traurige Blut [lecken]« (Hesperus 1090). Vgl. dazu auch Sprengel, Innerlichkeit, 61ff. und 206ff. Auf orale Metaphorik komme ich unten ausführlich zurück.

<sup>187</sup> Hier spielt auch die zu dieser Zeit bereits umstrittene Praxis des Aderlasses hinein. Vgl. Koschorke, Körperströme, 54-66.

rus 780), und sein Lehrer Emanuel phantasiert, daß Töne die »Wunden der Menschen« öffnen, die mit ihrem »rinnenden Blute jede Brust« wärmen (Hesperus 1147). Allerdings meint Viktor auch mehrmals, sein »fieberhaftes Herz, an dem ohnehin heute alle Wunden [aufgehen]« gegen die Töne schützen zu müssen (Hesperus 948), und als »die Flötentöne [die] [...] bleichen Wunden [seines toten Lehrers, NG] zu weit auseinander [reißen]«, bemerkt Viktor:

O es ist gut, daß bei dem Menschen, wenn er im grimmigen Weh zu festem Eis erstarrt, keine Töne sind: die weichen Töne lecken aus der durchbohrten Brust alles traurige Blut, und der Mensch würde an seinen Qualen sterben [...]. (Hesperus 1150)

Offenbar bleibt der metaphorische Blutfluß ambivalent. Einerseits fürchtet Viktor die Qualen, die die aufgerissenen Wunden dem Verletzten bescheren, andererseits bereiten ihm diese Qualen höchste Wonne. Wenn der Erzähler noch den Einfluß der Musik auf das schon »nackte, entzündete, zuckende Herz« Viktors fürchtet, genießt dieser bald darauf die »Zersplitterung« seines Herzens durch Töne: »Der Schmerz der Wonne befriedigte ihn« (Hesperus 777). Wie Viktor urteilt auch Klotilde über die durch Musik bereiteten Schmerzen:

Da der Schmerz den Menschen veredle und ihn durch die kleinen Schnitte, die er ihm gebe, so regelmäßig entfalte, wie man die Knospen der Nelke mit einem Messer aufritze, damit sie ohne Bersten aufblühen: so ersetze die Musik als künstlicher Schmerz den wahren. (Hesperus 947)

Die Blutmetaphern weisen einerseits auf die Beteiligung des Körpers beim Musikhören hin, da ihm ja die schmerzenden Wunden zugefügt werden, gleichzeitig aber auch auf eine Abneigung gegen diesen Körper. Die Tendenz zur Verleugnung des Körpers, die in dem oben beschriebenen Drang nach Entkörperlichung zum Ausdruck kommt, kehrt sich in Körperbilder um, die von blutiger Gewalt geprägt sind. Eine Lust der Sinne beim Musikhören, wie sie in der synästhetischen Zerfließungsmetaphorik aufscheint, wird nur unter der Bedingung zugestanden, daß sie mit körperlichen Schmerzen verbunden ist. So ist der musikalischen Sinnenlust die Bestrafung für diese Sinnenlust schon eingeschrieben. Andererseits scheint die Verletzung des Körpers aber auch die Möglichkeit zu eröffnen, Zugang zum sonst verschlossenen Inneren des Menschen zu finden. Denn mit dem metaphorischen Ausbluten des Körpers verbindet sich eine Sehnsucht nach dem Tod: »In den Tönen war zu viel Wonne und das aufgelöste Herz des

Menschen wollte darin sterben.« (Hesperus 766, siehe auch 174, 334, 492, 765ff., 1084) Nur der Tod aber, auf den das Aufbrechen des Körpers und das anschließende Verbluten hinauslaufen, kann für Jean Paul die Seele des Menschen für immer aus ihrem Gefängnis befreien – kein Wunder also, daß die tödliche Verletzung des Körpers durch die Musik begrüßt wird. Sowohl die Verschmelzungs- als auch die Gewaltmetaphern finden sich im übrigen in der Beschreibung des Verhältnisses der beiden Liebenden wieder. Der oben dargestellten Tendenz, die Liebe Viktors zu Klotilde durch religiöse Metaphorik zu spiritualisieren, entspricht die umgekehrte Tendenz, die spirituelle Liebe zwischen den Jüngern Emanuels, zu denen auch Viktor und Klotilde gehören, durch sinnliche Metaphorik zu materialisieren, um sie überhaupt darstellen zu können. Wie Elsbeth Dangel-Pelloquin in ihrer Studie zu Jean Paul gezeigt hat, greift Jean Paul bei der Darstellung der »geistig-seelischen Verbindung« Klotildes und Viktors in Maienthal zu Pfingsten zu »altbekannten Topoi zur Symbolisierung und zur diskreten Verschleierung sinnlich-körperlicher Liebe«.<sup>188</sup> Wie in den Beschreibungen der Hörerfahrungen laufen auch hier die sinnlich-erotischen Metaphern letztlich auf kosmische Verschmelzungsphantasien hinaus, in denen die vereinten Seelen der Liebenden in einem übermäßigen Reichtum aus Licht und Tönen untergehen und »aus Wonne ersterben«.<sup>189</sup> Auch die gewalttätigen Körperbilder nehmen einen wichtigen Platz in der Beschreibung der (irdischen und transzendenten) Liebe ein. Das betrifft zum einen die oft durch männliche Aggressivität und Triebhaftigkeit hervorgerufenen Leiden der Frauenfiguren Jean Pauls, die sie für Viktor erst begehrenswert zu machen scheinen, das betrifft zum anderen die Fetischisierung des Blutes der Frauen, dessen Anblick und Berührung Viktor in Liebe entbrennen läßt, vor allem die »Herzwunden« der Hauptfiguren. Dangel-Pelloquin schreibt: »Nur das Blutopfer kann [der] [...] nach einer Überwindung aller Grenzen lechzenden Sehnsucht Genüge tun. Die herbeigesehnte Unmittelbarkeit ist allein um den Preis des Lebens zu haben: sie setzt die Zertrümmerung des Lebens voraus.«<sup>190</sup> So äußert sich in den metaphorischen Verletzungen »ein Begehren, das weit über das sexuelle hinauschießt, und das in einer Art

<sup>188</sup> Wie z.B. in der folgenden Passage: »Dann versperrte in der grünen Dämmerung ein Jelängerjelieliebergespinst und Blütengeniste die Laube, aber fünf aufsteigende Stufen lockten zum Zerreißen des blühenden Vorhangs. Und wenn man ihn zerteilte: sank man in ein Blütengeklüft, in eine enge durchwachsene Gruft, gleichsam in einen vergrößerten Blumenkelch.« (Zit. in Dangel-Pelloquin, Eigensinnige Geschöpfe, 99)

<sup>189</sup> Vgl. Dangel-Pelloquin, Eigensinnige Geschöpfe, 102.

<sup>190</sup> Ebd., 121/122.

Wiederkehr der verdrängten Leiblichkeit eine Vereinigung der Körper in einer viel totaleren, die Körpergrenzen gewaltsam aufreißenden Weise herbeizwingen will, als es die sexuelle möglich macht«. <sup>191</sup> Die Korrespondenz zwischen den Metaphern, die für die Beschreibung der Frauenfiguren und des Liebesverhältnisses, und jenen, die für die Beschreibung der Wirkungen der Musik eingesetzt werden, weist abermals auf die Verschränkung von Geschlechter- und Liebesdiskurs und dem Diskurs über Musik und musikalische Wirkungen hin, wie sie auch bei Heinse zu beobachten war – allerdings in signifikant anderer Ausprägung. Wo bei Heinse die durch die Musik erregte Sinnenlust trotz der die Musik allererst konstituierenden Sublimierungstendenzen positiv beurteilt wird, gelangt Jean Paul zu einer ambivalenten Bewertung, indem er diese Tendenzen radikalisiert. Das drückt sich aus im Streben nach einer Spiritualisierung von Musik und Musikhören und in Gewaltphantasien, die von blutigen Verletzungen des Hörers durch Musik berichten, wobei beide Bewegungen ebenfalls die Zeichnung der Frauenfiguren und ihr Verhältnis zur männlichen Hauptfigur betreffen. Die Wirkung von Musik auf die Sinne des Hörers kann daher nur noch als Gewaltakt erscheinen (Musik als schmerz- und wonnevolle Körperfolter) oder spiritualisiert werden (Musik als Seelensprache). Dabei handelt es sich nicht um Alternativen, sondern um zwei Seiten desselben gewaltbestimmten Verhältnisses zur Sinnlichkeit.

Die Gründe für diese Entwicklung werden im *Hesperus* nur angedeutet. Mehrmals klingt am Rande des »19. Hundposttages« die Sorge an, gesellschaftliche Konventionen zu verletzen, wenn Gefühle den Innenraum des Subjekts verlassen und äußerlich sichtbar würden. So spricht Viktor von der »Scham, Empfindungen zu zeigen«, und der notwendigen Außendarstellung in der Gesellschaft, die das wahrhafte Empfinden und Äußern von Gefühlen in Gesellschaft behindern würde (*Hesperus* 774); Klotilde »verb[irgt] ihre Gefühle« und »verbietet« sich fast jedes »Begehren« (*Hesperus* 777), wie es sich für die weibliche Seele gehört, und Viktors Flucht aus dem Garten ist begleitet von dem Gedanken, ob sein unpassendes Verhalten von jemandem bemerkt werden könnte. Auch an anderen Stellen des Romans müssen Hörer die musikalische Darbietung verlassen, damit ihre Tränen »ungesehen« fallen können (*Hesperus* 579). <sup>192</sup> Vielleicht sind also

---

<sup>191</sup> Ebd.

<sup>192</sup> So fürchtet Viktor, »in Tränen aus[zu]brechen, bevor das Licht weg wäre« und versucht deshalb, »sich gegen die Töne zusammenzuziehen und sich keine Szenen vorzuzeichnen« (*Hesperus* 764).



gesellschaftliche Konventionen und Restriktionen in bezug auf Gefühlsäußerungen (und, man mag hinzufügen, in bezug auf sexuelles Begehren, das aus diesem Text allerdings schon weitgehend geschwunden ist) für die Negierung der sinnlichen Lust, deren Kehrseite die gewalttätigen Körperbilder darstellen, für die Wendung nach innen und auch für die Sprachlosigkeit des Subjekts verantwortlich.<sup>193</sup> Denn wenn das Subjekt durch gesellschaftliche Restriktionen den Körper und dann auch den Ausdruck von Gefühlen, durch den diese den Innenraum verlassen müßten, negiert, muß es zu einem sprachlosen Subjekt werden. Im Text aber wird diese Sprachlosigkeit als Unsagbarkeit von großen Gefühlen zum Metaphysikum stilisiert, wie auch die wirkliche Frau zum Engel erhoben und dadurch unnahbar wird. In der Musik sucht sich das sprachlose Subjekt einen Sprachersatz für seine unsagbar gewordenen Gefühle. Musik wird von der faktischen Musik distanziert zu einem Sagen ohne Sagen und einem Kommunizieren ohne Kommunizieren. Alles bleibt unbestimmt, die Innenwelt des Subjekts wird nicht verlassen. So wie Viktor Klotilde nur als entkörperlichtes, himmlisches, tugendhaftes Wesen begehrt, so drückt er seine starken Gefühle nur als ein musikalisches Sagen ohne Sagen aus, das zudem in seinem nach außen abgeschotteten Innern verbleibt. Diese Struktur läßt sich als Struktur einer Sanktionierung durch Spiritualisierung beschreiben. Das körperliche Verlangen, das noch bei Heinse Lockmanns Verhältnis zu Hildegard und die damit einhergehende Musikauffassung bestimmte, wird sanktioniert, d.h. einerseits erlaubt, andererseits eingeschränkt und bestraft. Dies geschieht durch die Spiritualisierung des Verlangens und seines Objektes sowie durch gewalttätige Körperbilder, die die Sinnenlust nur in Verbindung mit – obschon auch wonnevollen – Schmerzen erlauben. Als Liebe zu einer himmlischen Seele, als Sehnsucht nach einer seelischen Vereinigung, als nach innen gekehrter Gefühlsausdruck, als ein Sagen, was es doch nicht sagt: Nur in dieser Form sind Leidenschaft und Begehren (die als solche hier eingeschränkt und unbefriedigt bleiben müssen) gestattet und spren-

---

<sup>193</sup> In diese Richtung weisen auch soziologische Untersuchungen zu Jean Paul, wie die Untersuchung von Peter Sprengel, der allerdings bisweilen etwas grob marxistische Begrifflichkeiten auf Jean Paul überträgt: »Wir werden dort die Hypothese aufstellen, daß Jean Pauls Dichotomie von Seele (und dieser unangemessenem und fremdem) Körper wesentlich die Entfremdung von Gebrauchs- und Tauschwert spiegelt, wie sie sich dem Schriftsteller darstellen mußte, der Geistesprodukte zur Ware degradiert, seine geistige Freiheit vom körperlichen Zwang zum Broterwerb bedroht und von daher den Körper wie das Materielle schlechthin mit dem Makel des Tauschwertes behaftet sah.« (Sprengel, Innerlichkeit, 58)



gen keine gesellschaftlichen Konventionen. Musik fungiert in Jean Pauls Text als Instrument dieser Spiritualisierung, die eine imaginäre Vereinigung der Seelen zu ermöglichen scheint, wobei die blutige Kehrseite dieser Phantasien ihren Gewaltcharakter ebenso offenbart wie ihr Scheitern. In solcher Musikästhetik mag sich einerseits ein Widerstand gegen den analytischen Zugriff der Vernunft auf die Bereiche des Gefühls und der Kunst ausdrücken, dem die Reetablierung eines irrationalen Herzraums und einer unmittelbaren (Musik-)Sprache entgegengestellt wird. Andererseits perpetuiert sich darin auch die Furcht der Aufklärungsphilosophie vor dem »Schwelgen der Sinne« (Schiller). Während diese ihrer Furcht etwa durch den kategorischen Imperativ begegnet, verleugnet jene die Bedeutung der Sinne für Gefühle und Musik, indem sie mit der Gefühlswirkung der Musik nicht deren leibliche Ursache mitreflektiert oder in Bildern schwelgt, die von der Gewalt der Musik gegen den Körper des Hörers erzählen. »Natürlichkeit« von Musik, seit Rousseau ein Schlagwort der Musikästhetik, meint im ersten Fall nicht einen intimen Bezug von Musik zu Natur und Körper, sondern eine »Ursprünglichkeit« der musikalischen Sprache, die weder durch die Vernunft noch durch Begriffe von ihren Signifikaten entfremdet worden ist. So scheint die Musik durch ihre Seelensprache oder, im zweiten Fall, durch deren Kehrseite, körperliche Verletzungen, eine Unmittelbarkeit zu schaffen, die in anderen Bereichen des Lebens verloren ist. Aus dieser Entwicklung resultiert eine Struktur, die die Grundlage für die Ambivalenz der Musik in den literarischen Texten der kommenden Jahrzehnte bildet: eine intime Verbindung von weiblich kodierter Musik und sinnlicher Lust des männlichen Hörers, wobei diese Lust gleichzeitig ersehnt und dämonisiert, beschrieben und verleugnet wird. Sie gilt es im folgenden genauer zu untersuchen.

## Mütterliche Klänge bei Wackenroder und Eichendorff

In Wackenroders Texten über den Tonkünstler Joseph Berglinger wird immer wieder die starke Wirkung von Musik auf den Körper Berglingers beschrieben.<sup>194</sup> Sie »durchdr[ingt] seine Nerven mit leisen Schauern« (Berg-

---

<sup>194</sup> Wilhelm Heinrich Wackenroder, Das merkwürdige musikalische Leben und ders., Phantasien über die Kunst (davon hat Wackenroder alle Aufsätze verfaßt, außer: Unmusikalische Toleranz, Die Töne, Symphonien, Der Traum, die Ludwig Tieck zugeschrieben werden), zitiert im Text als (Berglinger + Seitenzahl).

linger 132, siehe auch 208, 212/213), läßt ihm »das Herz [...] in der Brust hüpf[en]« und »alle Blutstropfen« in den »Adern [jauchzen]« (Berglinger 132, 214). Diese Wirkung wird in Anlehnung an das Resonanzmodell als eine Folge der »sinnlichen Kraft des Tons« erklärt: Zwischen den Tönen und den »Fibern des menschlichen Herzens« bestünde eine »unerklärliche Sympathie« (Berglinger 217, siehe auch 219). Die der Musik und ihrer Wirkung attestierte Sinnlichkeit spiegelt sich auch in den Bildern wider, die Berglinger beim Hören vor sich sieht und zur Beschreibung der Musik nutzt: »sinnliche Bilder« (Berglinger 134). Es fallen, wie schon bei den Rossini-Kritiken und bei Jean Paul, zum einen orale Bilder auf, die Musik als »geistigen Wein« und als »Nahrung« für das Gemüt und für die Organe (Berglinger 208, 218) beschreiben. Im »Brief Joseph Berglingers« sind solche Metaphern besonders zahlreich:

Die Kunst ist eine verführerische, verbotene Frucht; wer einmal ihren innersten, süßesten Saft geschmeckt hat, der ist unwiederbringlich verloren für die thätige, lebendige Welt. [...] Das ganze Leben hindurch sitz' ich nun da, ein lüsterner Einsiedler, und sauge täglich nur innerlich an schönen Harmonien, und strebe den letzten Leckerbissen der Schönheit und Süßigkeit herauszukosten (Berglinger 225).

Zum anderen fallen Bilder auf, die Musik als ein allen Sinnen schmeichelndes, den Hörer in sich aufnehmendes Element beschreiben, wie es schon bei Jean Paul, in Ansätzen auch bei Heinse und bei den Rossini-Kritikern zu beobachten war.<sup>195</sup> In ein »tönendes Meer« (Berglinger 206, siehe auch 205, 220, 224) »taucht« der Hörer »ein«, er »zerrinnt«, »zerfließt«, »zerschmilzt« in ihm (Berglinger 205, 136, 205, 227).<sup>196</sup>

Beide Bildkomplexe (der orale Genuß und das Zerfließen) stehen in Zusammenhang mit der Tendenz, diese so sinnlich wirkende Musik weib-

<sup>195</sup> All das findet sich auch in Clemens Brentanos und Johann Joseph von Görres' Satire über *Bogs, def[er] Uhrmacher* (in: Friedhelm Kemp (Hg.), Clemens Brentano. Werke, München 1963-1968, Bd. 2, 873-906). Bogs hat sein Ohr nicht unter Kontrolle. Es ist »sehr reizbar« und neigt »zum Trunk« (880), so daß Bogs bei einem Konzert in den Wogen der Musik versinkt, die durch sein Ohr in ihn einströmen (884), und in synästhetischen Wasserphantasien schwelgt. Vgl. dazu Kapitel III.1.

<sup>196</sup> Zur Wassermetaphorik bei Wackenroder vgl. auch Jürg Kielholz, Wilhelm Heinrich Wackenroder. Schriften über die Musik. Musik- und literaturgeschichtlicher Ursprung und Bedeutung in der romantischen Literatur, Frankfurt 1972, 78ff.; und Rita Köhler, Poetischer Text und Kunstbegriff bei W.H. Wackenroder. Eine Untersuchung zu den »Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders« und den »Phantasien über die Kunst«, Frankfurt a.M. 1990, 103ff.

lich zu konnotieren.<sup>197</sup> So bittet der junge Berglinger die heilige Cäcilia, deren Tönen er verfallen ist, ihn in »Gesang zerrinnen« zu lassen, er »zerfließt« in »allgemeine[r] [...] Versöhnung, wenn ihm Musik als »heilende Göttin« die »Unschuld der Kindheit« »einflößt« (Berglinger 205), und die Töne laden als »lockende Syrenenstimmen« zum lüsternen Versinken ein (Berglinger 226). Durch die weibliche Konnotation der Musik nehmen Berglingers Lüsternheit und seine »heiße Begierde« (Berglinger 135) nach der Musik erotische Züge an, die allerdings auf die Sehnsucht nach einer Rückkehr in die Arme einer Mutter ausgerichtet sind. Wie im Text betont wird, hat Berglinger seine Mutter schon früh verloren. Die von ihr hinterlassene Lücke füllt die Musik. Das »Stabat mater«, die Klage der Mutter, wird für Berglinger zum musikalischen »Initiationserlebnis«, mit dem er fortan seine Sehnsucht nach der Musik verbindet (Berglinger 135).<sup>198</sup> Auch sein frühes Lied an die heilige Cäcilie basiert strukturell auf den Versen des »Stabat mater«.<sup>199</sup> In ihm nimmt Berglinger gleichsam die Position eines einsamen, weinenden Kindes ein, das die Mutter um Trost anfleht: »Siehe wie ich trostlos weine / In dem Kämmerlein alleine, Heilige Cäcilia.« (Berglinger 136) Der Hörer als Kind: Diese Zuschreibung findet sich in zahlreichen Berglinger-Texten. So »flößt« die Göttin Musik die »Unschuld der Kindheit« wieder ein (Berglinger 205), sie läßt ihren Hörer die Welt mit den Augen eines Kindes sehen (Berglinger 208), die Sinnelust des Hörers an der Musik wird als »kindische Seligkeit« bezeichnet (Berglinger 226). Die Musik ruft die »Kindheit und eine noch frühere Vergangenheit« (Berglinger 229<sup>200</sup>) wach, wobei sich die »noch frühere Vergangenheit« entweder als ontogenetische, also eigene Vergangenheit vor der Entstehung des Bewußt-

<sup>197</sup> Zum Zusammenhang von Wasser, Eros und Weiblichkeit um 1800 siehe Hartmut Böhme, Eros und Tod im Wasser – Bändigen und Entlassen der Elemente. Das Wasser bei Goethe, in ders. (Hg.), Kulturgeschichte des Wassers, Frankfurt a.M. 1988, 208-233, insbesondere 212f. Siehe außerdem Inge Stephan, Weiblichkeit, Wasser und Tod. Undinen, Melusinen und Wasserfrauen bei Eichendorff und Fouqué, in: ebd., 234-263; Klaus Theweleit, Fluten Körper Geschichte, in: Männerphantasien, 235-457; zum Motiv der Wasserfrau siehe außerdem den Sammelband Irmgard Roebeling (Hg.), Sehnsucht und Sirene, Pfaffenweiler 1992; und Anna Maria Stuby, Liebe, Tod und Wasserfrau, Opladen 1992.

<sup>198</sup> Vgl. dazu Lubkoll, Mythos Musik, 149. Zur Rolle des Stabat Mater und Pergolesis vgl. auch Albert, Tönende Bilderschrift, 19-37, hier 31.

<sup>199</sup> Elmar Hertrich, Joseph Berglinger. Eine Studie zu Wackenroders Musiker-Dichtung, Berlin 1969, 39ff.

<sup>200</sup> Dieses Zitat stammt aus einem Tieck zugeschriebenen Berglinger-Text, nämlich *Unmusikalische Toleranz*.

seins, oder als phylogenetische, also menscheitsgeschichtliche Vergangenheit im Sinne von Wackenroders Verortung des »Ursprungs« der Musik bei den »wilden Nationen« begreifen läßt. Die ausgeprägte orale Metaphorik, die ich oben bereits angesprochen habe, weist ebenfalls auf das frühkindliche Muster der Hör-Lust hin, in dessen Zentrum der saugende Mund steht. Wie ein Säugling befindet sich der Hörer außerdem in einem sprachlosen Zustand, in dem er selbst und die Welt um ihn herum nicht getrennt erscheinen. Er ist in ein »Alles« »zerflossen«, hat »keine Worte und Gedanken« mehr, schwimmt in einem einzigen »höchst beseligenden Gefühl« und hat sich »in Wollust aufgelöst« (Berglinger 229/30, siehe auch 236, 237, 241). Des weiteren stützen zahlreiche Bilder, in denen von den Höhlen, Tiefen und Grotten der Musik die Rede ist, diese Deutung. So stamme die Musik aus den »geheimnisreichen Grüften« einer »Orakelhöhle«, in die »weise Männer« hinabsteigen müssen, wenn sie ihre Geheimnisse erfahren wollen (Berglinger 216) und in die auch der Hörer eindringen will (Berglinger 219) oder unwillkürlich zurückversetzt wird (Berglinger 222, siehe auch 244). Diese Bilder lassen sich doppelt deuten. Zum einen erschaffen sie im Zusammenhang mit der Mutter- und Kindheitsmetaphorik einen imaginären Mutterleib, der den Hörer in sich aufnimmt.<sup>201</sup> Zum anderen werden die Höhlenräume aber auch im Innern des Hörers verortet. Die Musik regt Bewegung in einem »geheimnißvollen Strome in den Tiefen des menschlichen Gemüthes« (Berglinger 220) an, der Hörer wird in seinen »innersten Tiefen« in »Wollust aufgelöst«, die Musik deckt »alle Tiefen« »in uns« (Berglinger 244) auf. In Form einer kaum zugänglichen Erinnerung hat der Hörer den imaginären Ort der Verschmelzung in sich aufgenommen. In Wackenroders Berglinger-Texten verführt die Musik den Jüngling Berglinger also zum lustvollen Zerfließen in einem mütterlich kodierten Element.<sup>202</sup> Ähnliche Beobachtungen lassen sich auch in anderen Texten der Zeit machen, wie etwa in Eichendorffs *Das Marmorbild*.<sup>203</sup> Die Erzählung

<sup>201</sup> Hier klingt bereits Julia Kristevas Chora-Modell an, auf das ich unten genauer eingehen werde. Meine Lektüre greift dieses Modell zunächst auf, um sich dann kritisch von ihm und von psychoanalytischen Interpretationen romantischer Texte abzusetzen.

<sup>202</sup> Vgl. zur Rolle der Mutter für den romantischen Dichter: Friedrich A. Kittler, *Der Dichter, die Mutter, das Kind. Zur romantischen Erfindung der Sexualität*, in: Richard Brinkmann (Hg.), *Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres Symposium. Sonderband der DVJs*, Stuttgart 1978, 102-114.

<sup>203</sup> Joseph von Eichendorff, *Das Marmorbild*, in: Wolfdietrich Rasch (Hg.), *Joseph von Eichendorff. Werke in einem Band*, München <sup>3</sup>1995, 833-873. Im Text zitiert als *Marmorbild* + Seitenangabe.

handelt von der Versuchung des jungen Mannes Florio durch die heidnische Liebesgöttin Venus. Venus entspringt Florios Phantasie, nachdem ihm verschiedene Sängler Lieder über Venus vorgesungen haben. Folgerichtig erscheint sie auch selbst als Musikerin, nämlich als Lautenspielerin und Sänglerin.<sup>204</sup> Die musikalische Kodierung der Venusfigur findet ihr Pendant in Phantasien, die von der Verführungskraft musikalischer Klänge erzählen. In einem Entwurf zum *Marmorbild* träumt Florio, in einem Schiff einen Strom »hinunter« zu fahren, um schließlich in den Wogen des Meeres zu »versinken«.<sup>205</sup> Am Ende weitet sich der Strom zu einem »unübersehlichen Meer«, aus dessen Tiefe ein »immer stärker« werdendes »himmlisches Singen« dringt, das »durch alle Wellen [zittert]«. Bei dieser Verschmelzung von Gesang und Strom bzw. Meer handelt es sich um mehr als eine Synästhesie, da auf die physikalische Identität von Musik als »Welle« referiert wird. Florio ist von allen Seiten von Wasserwellen wie von Wellen des Gesanges umgeben. Folgerichtig wird sein »Versinken« auch als Verschmelzung mit einem ort- und bedeutungslosen Gesang beschrieben, durch die er das Bewußtsein seiner selbst verliert: »Florio (wurde) kannte sich selbst nicht mehr, er wurde selbst zu Gesang«. Ähnliche Passagen finden sich auch in der Endfassung und in anderen Entwürfen, wenn Florio eine »weibliche Stimme« in der Ferne hört, deren »Worte u. Sinn [er nicht] unterscheiden« kann, sie aber mit »frühester Kindheit« in Verbindung bringt, um sich schließlich in »stumme[m] Entzücken« im »milchblauen Strom« der Töne aufzulösen.<sup>206</sup>

## Psychoanalytische Deutungen?

Die Lektüre von Wackenroders Berglinger-Texten und Eichendorffs *Marmorbild* zeigt, daß die Wirkung von Musik auf Körper und Gefühle als eine Auflösung des männlichen Hörers in einer verführerischen, mütterlich kodierten Klangfülle imaginiert wird.<sup>207</sup> Es bietet sich an, zum besseren Ver-

---

<sup>204</sup> Vgl. dazu detailliert Kapitel III.2.

<sup>205</sup> Entwurf [3], in: Ahnung und Gegenwart. Erzählungen, in: Wolfgang Frühwald/Brigitte Schillbach (Hg.), Joseph von Eichendorff, Werke in fünf Bänden, Frankfurt a.M. 1985, 2. Bd., 746-747. Die Bezifferung der Entwürfe von [1] bis [3] folgt der von Karl Konrad Polheim vorgenommenen chronologischen Anordnung.

<sup>206</sup> Entwurf [2], in ebd., 743-744.

<sup>207</sup> Koschorke vermutet für die Periode der Spätaufklärung, daß solche Entgrenzungen einen spiritualisierenden Zug haben (Koschorke, Körperströme, 115). Dem kann ich im Hin-

ständnis dieses Zustandes psychoanalytische Überlegungen anzustellen – als heuristisches Prinzip der Lektüre, das es im Anschluß kritisch zu hinterfragen gilt. So könnte man diesen Zustand mit Hartmut Böhme, der eine psychoanalytisch orientierte Untersuchung der romantischen Venuskult-Novellen vorgenommen hat, als »primärnarzißtische Homöostase« bezeichnen, in der es »keinen Bruch zwischen Begehren und begehrtem Objekt« gibt und die für Böhme im Zentrum des Venusfestes steht.<sup>208</sup> Böhme bezieht sich auf die Annahme eines »primären Narzißmus«, eines, so Jean Laplanche und Jean-Bertrand Pontalis, »vor der Bildung eines Ichs gelegenen ersten Zustand des Lebens, dessen Urbild das intrauterine Leben« ist und der »objektlos« und »undifferenziert« ist, das heißt »ohne Spaltung zwischen einem Subjekt und einer Außenwelt«.<sup>209</sup> Julia Kristeva assoziiert mit dem primären Narzißmus die Vorstellung einer Einheit von Mutter und Kind, für die sie das Modell der »Chora« entwirft.<sup>210</sup> Kristeva

associates it [das heißt die »Chora«, NG] both with the mother and with the pre-history of the subject, referring it simultaneously to the primordial role played by the mother's voice, face and breast, and to the psychic and libidinal conditions of early infant life. [...] the infant invokes the mother as a source of warmth, nourishment, and bodily care by means of various vocal and muscular spasms, and the mother's answering sounds and gestures weave a provisional enclosure around the child.<sup>211</sup>

---

blick auf meine Lektüre Jean Pauls und Wackenroders (siehe unten) einerseits zustimmen, andererseits zeigen die Sprachbilder überdeutlich, daß die Entgrenzungsphantasien sinnlichen Ursprungs sind, weshalb sie auch als unsittlich und bedrohlich erlebt werden. Die Texte stecken also vielmehr fest in einem unentwegten, niemals ausreichenden Bemühen um Spiritualisierung.

<sup>208</sup> Hartmut Böhme, Romantische Adoleszenzkrisen. Zur Psychodynamik der Venuskult-Novellen von Tieck, Eichendorff und E.T.A. Hoffmann, in: Text & Kontext, Sonderreihe, Bd. 10: Literatur und Psychoanalyse, München 1981, 133-176, hier 151.

<sup>209</sup> Jean Laplanche/Jean-Bertrand Pontalis, Das Vokabular der Psychoanalyse, Frankfurt a.M. 1999 (1972), 321-322: »Diese Auffassung des primären Narzißmus überwiegt heute gewöhnlich im psychoanalytischen Denken.« Der primäre Narzißmus fällt hier zusammen mit dem Zustand des Autoerotismus: »So war also der Autoerotismus die Sexualbetätigung des narzißtischen Stadiums der Libidounterbringung.« (Sigmund Freud, Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, 1991, Frankfurt a.M. 1991, 396-97)

<sup>210</sup> An anderer Stelle assoziiert sie ihn allerdings mit dem Verhältnis zwischen Vater und Sohn (Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington/Indianapolis 1988, Fußnote 6, 242). Bei der »Chora« als Einheit von Mutter und Kind handelt es sich nur um eine mögliche Definition (ebd., 102-105).

<sup>211</sup> Ebd., 102.



Die »Chora« fungiert hier als post-nataler Uterus, der den Säugling umfängt und in dem Mutter und Kind (in der Wahrnehmung des Kindes) zu einer lustspendenden Einheit verschmolzen sind. Kaja Silverman betont, daß die »Chora« Kristevas vor allem auch akustischer Natur ist. Die Mutter umhüllt den Säugling mit einem Mantel von Klängen, die das Kind zwar noch nicht verstehen kann, die ihm aber ein Gefühl von Geborgenheit vermitteln. Kristeva greift hier, wie Silverman mit Blick auf Psychoanalyse und klassisches Kino deutlich macht, eine »powerful cultural fantasy« unserer Zeit auf, nämlich die Vorstellung von der Stimme der Mutter als einer Klanghülle, die das Neugeborene umfängt.<sup>212</sup> Diese Vorstellung kann sehr positiv oder sehr negativ besetzt sein. Anhand verschiedener Autoren stellt Silverman dar, wie die Klang-»Chora« entweder als bedrückendes Gefängnis oder als Ort des Überflusses und der Wonne erlebt wird.

Ein primärer Narzißmus also, in dem der Säugling mit der Mutter in einer Klang-»Chora« verschmolzen ist? Diese Vorstellungen bleiben nicht unwidersprochen. Zunächst einmal handelt es sich bei ihnen, wie Silvermans Rede von der »cultural fantasy« andeutet, im doppelten Sinn um Phantasien. Zum einen können sie immer nur nachträglich konstruiert werden, das heißt der bewußtlose Zustand der Erfüllung wird – selbst wenn es ihn tatsächlich geben sollte – immer von einem bewußten Zustand des Mangels aus imaginiert.<sup>213</sup> Zum anderen muß unklar bleiben, ob diese Vorstellungen überhaupt irgendeiner Realität entsprechen, d.h. die Vermutung liegt nahe, daß der frühkindliche Zustand der objektlosen Alleinheit bloße Fiktion ist.<sup>214</sup> Laplanche und Pontalis üben außerdem Kritik an dieser Auffassung des primären Narzißmus, da sie die dem Begriff implizite Spiegelbeziehung nicht berücksichtigt. Eine »als objektlos beschriebene Stufe« könne nicht als Narzißmus bezeichnet werden, ganz abgesehen davon, daß die Existenz einer solchen Stufe sowieso bezweifelt werden müsse.<sup>215</sup> Laplanche und Pontalis orientieren sich statt dessen an Jacques Lacans »Spiegelstufe«, bei der sich das Ich mit dem Bild des Anderen identifiziert. So »ist der Nar-

---

<sup>212</sup> Ebd., 72.

<sup>213</sup> Ebd., 73.

<sup>214</sup> So schreiben Laplanche und Pontalis: »Von der Realität her gesehen ist die Existenz einer solchen Stufe sehr problematisch, und manche Autoren meinen, daß beim Säugling von vornherein Objektbeziehungen bestehen, eine »primäre Objektliebe«, so daß der als erste objektlose Stufe des intrauterinen Lebens verstandene Begriff eines primären Narzißmus von ihnen als mythisch verworfen wird.« (Jean Laplanche/Jean-Bertrand Pontalis, *Das Vokabular*, 322)

<sup>215</sup> Ebd., 322.



zißmus – selbst der ›primäre‹ – nicht ein Zustand, in dem jede intersubjektive Beziehung fehlt, sondern die Verinnerlichung einer Beziehung«. <sup>216</sup> Auch Judith Butler kritisiert Kristevas naturalistische Beschreibung des mütterlichen Körpers als einer vordiskursiven Instanz. Sie vermutet, daß das, »was Kristeva im vordiskursiven Körper der Mutter zu entdecken glaubt, [...] selbst das Produkt eines gegebenen Diskurses, das heißt eher ein *Effekt* der Kultur als ihr Geheimnis und ihre erste Ursache ist«. <sup>217</sup> Die mütterliche (Klang-)»Chora«, die den Säugling umhüllt, erweist sich abermals als kulturelle Phantasie, die die Folge eines »Sexualitätssystems [ist], das vom weiblichen Körper verlangt, die Mutterschaft als Wesensbestimmung seiner selbst und als Gesetz seines Begehrens anzunehmen«. <sup>218</sup> So ist Kristevas »Chora« nicht jenseits des Symbolischen situiert, ist dem herrschenden Diskurs nicht vorgängig, sondern im Gegenteil einer seiner Effekte. Silvermans Kritik an Kristevas Modell der mütterlichen Klang-»Chora« geht in eine ähnliche Richtung. Sie beschreibt, wie mit Hilfe dieses Modells die diskursive Impotenz des Säuglings auf die Mutter verschoben wird, so daß schließlich die Frau/Mutter als der Sprache nicht mächtige, lallende Bewohnerin der »Chora« erscheint, die das siegreich in die symbolische Ordnung eingetretene Kind immer wieder in ihre Fänge zurückzuholen droht. <sup>219</sup> Silverman interpretiert diese Inversion als Versuch, die Position des männlichen Subjekts zu sichern, indem zum einen die mütterliche Herkunft seiner Sprache gezeugnet und zum anderen all das, was die sprachliche Ordnung stören könnte, der weiblichen/mütterlichen Stimme zugeschrieben wird. <sup>220</sup> Beim sogenannten »primären Narzißmus« und bei der mütterlichen Klang-»Chora« handelt es sich also um wirkungsmächtige kulturelle Phantasien, mittels derer bestimmte Modelle von Weiblichkeit festgeschrieben und umgesetzt werden. Solche Phantasien sind allerdings nicht nur heute aktuell,

<sup>216</sup> Ebd., 319.

<sup>217</sup> Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt a.M. 1991 (New York 1990), 125.

<sup>218</sup> Ebd., 141.

<sup>219</sup> Kaja Silverman, *Acoustic Mirror*, 105.

<sup>220</sup> Ebd., 81. Das gilt dann so auch für die Beschreibungen von Musik: Bei der Zuschreibung von Bedeutungslosigkeit und reiner Klanglichkeit an die Musik, wie sie nicht nur in Florios Musikphantasien, sondern auch in Berglingers Reflektionen über Musik immer wieder unternommen werden, handelt es sich ebenfalls um eine Inversion, in der Eigenschaften des regressiven Hörens auf die Musik übertragen und dort entweder gefeiert oder abgelehnt werden. Und *weil* Musik umgekehrt seit Rousseau als eine präsymbolische Sprache gedacht wird, eignet gerade sie sich für die literarische Umsetzung narzißtischer Phantasien.

sondern scheinen ähnlich schon in den hier besprochenen romantischen Texten konstruiert zu werden, und zwar anhand von fiktiven Musikerfahrungen. Schon bei Kant schwelgt der Hörer im »behaglichen Selbstgenusse«, Jean Pauls Turteltaube girrt sich vor ihrem Spiegelbild heiser wie Rellstab vor seinen Sontag-Fiktionen, für Berglinger bedeutet Musikhören, von einer großen Frau (Göttin oder Heilige) süße Getränke eingeflößt zu bekommen, gleichzeitig in einem Meer von Tönen zu zerfließen, das ebenfalls mit der großen Frau in Verbindung gebracht wird, in eine noch frühere Vergangenheit als die Kindheit zurückzukehren, der Sprache und des Denkens nicht mächtig zu sein. Ebenso ergeht es Florio.<sup>221</sup> Man erinnere sich, wie er im Entwurf [2] eine Frauenstimme hört, aber weder Worte noch Sinn unterscheiden kann, die Stimme also nicht wie eine Rede, sondern wie »Gesang« wahrnimmt. Der Gesang, der in frühester Kindheit verortet wird, erfüllt Florio mit einer Freude, der er nicht Ausdruck zu geben vermag, weil er der Rede nicht mächtig ist. Statt dessen versenkt er sich in den milchblauen Strom der Töne. Bei Berglinger und Florio nimmt Musik scheinbar die Rolle einer Klang-»Chora« ein, ermöglicht jungen Männern eine imaginäre Rückkehr in die Umfassung durch eine ebenso imaginäre »Mutter« und damit in einen Zustand, der mit ambivalenten Gefühlen besetzt ist.<sup>222</sup> Die Sehnsucht nach der Verschmelzung geht einher mit der Angst davor und mit einem Gefühl existenzieller Bedrohung, das auf die Musik projiziert wird. Bei Wackenroder führt Berglingers Musikgenuß schließlich zur Krankheit. Seine gesteigerte Sensibilität für die körperlichen Wirkungen von Musik und sein übermäßiger Konsum zerrütten seine Gesundheit. Der »geistige Wein« wird Berglinger zum »tödlichen Gift« (Berglinger 226), die Bewegung des Herzens zum »schmerzhaften Krampf« (Berglinger 224). Berglinger selbst verurteilt seine musikalische Lüsterheit als moralisch verwerflich, weil sie nur am eigenen Genuß interessiert sei und darin ganz der Sinnlichkeit verhaftet bleibe: »alle Himmel und Götter verachte[nd], und

<sup>221</sup> Im Fluchtpunkt von Florios Träumen steht die »bräutlich geschmückte Mutter« – Florios Mutter aus seinen Erinnerungen und die »große Mutter« Natur, wie sie der mythische Venuskult zelebriert (Waltraut Wiethölter, Die Schule der Venus. Ein diskursanalytischer Versuch zu Eichendorffs »Marmorbild«, in: Michael Kessler/Helmut Koopmann (Hg.), Eichendorffs Modernität, Tübingen 1989, 171-202, hier 173).

<sup>222</sup> Vgl. zur Ambivalenz Hartmut Böhme, Adoleszenzkrisen, 141f., 152-160. Vgl. zur ambivalenten Figur der Wasserfrau bei Eichendorff z.B. Inge Stephan, Weiblichkeit, Wasser und Tod. Undinen, Melusinen und Wasserfrauen bei Eichendorff und Fouqué, in: Hartmut Böhme (Hg.), Kulturgeschichte des Wassers, Frankfurt a.M. 1988, 234-263, hier 240ff., 245-249.

mit frechem Streben nur einer einzigen irrdischen Seligkeit entgegendring[end]« (Berglinger 222-223). Die Rückkehr in einen kindlichen Zustand wird ihm zum Fluch, da sie eine tätige Teilnahme am »Wirken der Menschen« (Berglinger 225) verhindert, und durch das Schwimmen im Meer der Töne verliert Berglinger lebenswichtige Orientierungspunkte wie »Anfang und Ende, und Wahrheit und Unwahrheit« (Berglinger 227). Die Bedrohung durch Musik resultiert hier daraus, daß der in Musik zerflossene Berglinger der Forderung nach einer Autonomie des Subjekts nicht mehr gehorchen kann. Er wird von einer »fremden Macht« (Berglinger 138) beherrscht, die doppelt konnotiert ist: einerseits als Musik, andererseits als die von der Musik erregte Sinnlichkeit. So jedenfalls lassen sich Berglingers Schreckensvisionen beim Hören einer Symphonie deuten. Der Versuch der Seele, den »Durst ihrer Lebenskraft« zu stillen, indem sie sich in »schäumende Fluthen« stürzt, endet mit ihrer Überwältigung durch »fürchterliche Heere«. Berglinger deutet diese Vision als »Traumgesicht [...] von allen mannigfaltigen menschlichen Affekten, wie sie, gestaltlos, zu eigener Lust, einen seltsamen, ja fast wahnsinnigen [...] Tanz zusammen feyern, wie sie mit einer furchtbaren Willkühr [...] frech und frevelhaft durch einander tanzen« (Berglinger 222). Hinter der Angst vor der Musik macht sich die Angst vor einer freigesetzten Sinnlichkeit bemerkbar, seien dies die Affekte oder ihre körperlichen Quellen. Auch in Eichendorffs *Marmorbild* knüpfen sich Angst vor dem Verschlungenwerden, vor Tod und Wahnsinn an die Verschmelzungsphantasien des Hörers. In dem oben zitierten Traum aus dem Entwurf [3] erscheint ein vaginaler »Spalt« in den Wolken, mal als Eingang zum Glück verheißenden Land der Ströme und Meere, mal als »unermesslich finstre Kluft«, die einen vor Angst wahnsinnigen Ritter verschlingt; das marmorne Venusbild, das eben noch die Erfüllung kindlicher Sehnsüchte versprach, erfüllt Florio im nächsten Absatz mit »nie gefühltem Grausen« der Todesdrohung (*Marmorbild* 845), und auf dem Höhepunkt der Erzählung wenden sich Florios musikinspirierte Phantasiebilder plötzlich gewalttätig gegen ihn (*Marmorbild* 865-866).

Musik also als ambivalent besetzte Klang-»Chora« – die Texte Wackenroders und Eichendorffs scheinen nach einer psychoanalytischen Deutung zu verlangen. Doch verhält es sich gerade umgekehrt: Die Psychoanalyse ist (unter anderem) aus der Deutung romantischer Texte entstanden – deshalb paßt sie so gut, schon fast zu gut.<sup>223</sup> Sie greift Motive aus den Texten heraus,

<sup>223</sup> Vgl. z.B. Odo Marquard, *Transzendentaler Idealismus, Romantische Naturphilosophie, Psychoanalyse*, Köln 1987; Peter Sloterdijk, *Der Zauberbaum. Die Entstehung der Psy-*

entschlackt und systematisiert sie und überträgt sie schließlich in einen Diskurs, der scheinbar unabhängig ist und so die vorgefundenen Motive naturalisiert, legitimiert und in ein interpretatorisches Schema einpaßt. Die Frage ist also nicht, ob die Psychoanalyse auf diese Texte paßt, sondern vielmehr, ob diese Texte nicht, ganz im Sinne der oben referierten Kritiker, mehr zu bieten haben als das, was die Psychoanalyse aus ihnen gewonnen hat.<sup>224</sup> Wackenroders und Eichendorffs Texte sind nicht nur fiktionale Texte, sondern sie machen Fiktionalität selbst zum Thema. Sie setzen einige Protagonisten (Berglinger und Florio) ihren musikinspirierten Einbildungen aus, während andere Protagonisten (Klosterbruder und Fortunato) die Einbildungen als Täuschungen entlarven und eine Begrenzung der Phantasietätigkeit fordern. So wird auch der Status der Einheitserfahrungen Berglingers und Florios zweifelhaft. Entspricht ihnen irgendeine Realität, sei es in der jeweiligen Situation oder in der Vergangenheit, oder handelt es sich um bloße Konstruktionen eines Zustandes, der so nie existiert hat und nie existieren wird? Hinzu kommt, daß die Einheitserfahrungen durch verschiedene Repräsentationsebenen gespalten werden. Das betrifft zum einen ihre Repräsentation in der Sprache, zum anderen ihre Repräsentation in (sprachlich vermittelten) Bildern. Hier muß zwischen einer Somatik und einer Semiotik der Musik unterschieden werden. Zwar hat Musik eine unmittelbare Wirkung auf den Körper und die Emotionen der Protagonisten, doch sind Berglingers und Florios Einheitserfahrungen über bewegte Bilder vermittelt, die sie beim oder nach dem Hören vor sich sehen und in denen sie mitzuspielen meinen. In die Einheitserfahrung ist so die Differenz zwischen dem Hörer und seinem Bild – Bild seiner Imagination und damit auch Bild seiner selbst («alle Ritter auf den Wandtapeten sahen auf einmal aus wie er», Marmorbild 865) – schon eingeschrieben. Zwar erzählen die Hörbilder vom Versinken und Zerschmelzen, doch als Bilder des Hörers implizieren sie schon die Trennung des Hörers aus der imaginierten Einheit, ob er sie nun als seine Bilder erkennt oder nicht. Schließlich stellen die Texte auch durch die Kodierung der musikinspirierten Einheitserfahrungen als Erinnerungen deren konstitutive Nachträglichkeit heraus, das heißt Berglinger und Florio agieren aus einem Zustand des Mangels heraus, der sie

---

choanalyse im Jahr 1785. Epischer Versuch zur Philosophie der Psychoanalyse, Frankfurt a.M. 1985; Henry F. Ellenberger, Die Entdeckung des Unbewußten, übers. von Gudrun Theusner-Stamper, Bern/Stuttgart/Wien 1973.

<sup>224</sup> Ich danke Eva Geulen für die Diskussion über diesen Punkt und für ihre Anregungen.

einen immer schon verlorenen Zustand der Einheit als (falsche) Erinnerung konstruieren läßt.<sup>225</sup>

Musik ist also, wo von ihrer Erzeugung sinnlicher Lust erzählt wird, auf mediale Verschaltungen angewiesen durch ihre Bindung an Bilder, ob sie als fiktive (z.B. Florios Venus) oder reale Erscheinungen (Lockmanns oder auch Rellstabs Sängerin) ausgewiesen werden, und an Sprache im doppelten Sinne, indem die Texte von dieser Bindung erzählen und sie gleichzeitig selbst sind – Musik mag zwar den Hörer zum Schmelzen bringen, doch Aussagen darüber lassen sich nur in einem anderen Medium, hier der Literatur treffen. Doch nicht nur diese Beobachtungen brechen die musikinspirierten Einheitserfahrungen. Auch die These von der Ambivalenz dieser Erfahrungen wird komplizierter, wenn man zeitgenössische Versuche in den Blick nimmt, der Struktur ambivalenter Affekte auf den Grund zu gehen.<sup>226</sup> Darum geht es etwa im Diskurs über das Erhabene im 18. Jahrhundert.<sup>227</sup> Wie kann etwas gleichzeitig Schmerz und Vergnügen erregen, Unlust und Lust erzeugen?<sup>228</sup> Geht man davon aus, daß es sich hier um eine Figur handelt, in der gerade die Unlust Lust erzeugt, so läßt das vermuten, daß die Bedrohung, die für das autonome Subjekt von der Hör-Lust ausgeht, nicht nur der Abschreckung dient, sondern gerade auch die Sehnsucht nach ihr ausmachen kann. Sie ist dann nicht einfach nur ambivalent im Sinne einer positiven und einer negativen Besetzung, sondern die negative Besetzung ruft die positive erst hervor. In den Schmerzen liegt, wie bei Jean Paul geschildert, die Wonne des Hörens, im tönenden Untergang wartet die Erlösung.

---

<sup>225</sup> Das gilt im übrigen auch für die in den Sprachursprungstheorien des 18. Jahrhunderts weit verbreitete, auf Rousseau zurückgehende These, daß Musik und Sprache in ihrem Ursprung eins und als solche unmittelbarer Ausdruck der Gefühle gewesen seien. Daß auch diesem Ursprung die Differenz immer schon eingeschrieben ist, hat Derrida in der *Grammatologie* eindrücklich gezeigt (Derrida, *Grammatologie*, 244-459).

<sup>226</sup> Vgl. für eine historische Verortung und Relativierung des Konzepts der Ambivalenz: Giorgio Agamben, *Homo Sacer, Die souveräne Macht und das nackte Leben*, übers. von Hubert Thüring, Frankfurt a.M. 2002, 85-91.

<sup>227</sup> Auch der Diskurs über das »Selbstgefühl« im 18. Jahrhundert vermag Alternativen zu bieten zur psychoanalytischen Annahme eines »Primärnarzissmus«. Wenn Kant in der *Anthropologie* etwa von einer Affizierung des »inneren Sinns« durch Gemüt und Gedanken spricht und vor einem »Lauschen« auf diesen Sinn warnt oder wenn er in der *Kritik der Urteilskraft* vom »Selbstgenuss« des Hörers spricht, der Musik die Aufnahme in den Kanon der schönen Künste erschwert, wird die Relevanz dieses Diskurses für die Musikästhetik deutlich, dessen Nähen und Differenzen zur Theorie des Narzissmus aufzuzeigen wären. Vgl. dazu Manfred Frank, *Selbstgefühl. Eine historisch-systematische Erkundung*, Frankfurt a.M. 2002.

<sup>228</sup> Zeitgenössischen Antworten auf diese Fragen werde ich in Kapitel IV.1. ausführlich nachgehen.

## Gegenstrategien

Wackenroders und Eichendorffs Texte bilden dennoch Strategien aus, die den in der Musik gefürchteten Gefahren entgegenwirken sollen. Im Widerspruch mit den oben diskutierten Textpassagen bestreitet Berglinger in anderen Textpassagen die Sinnlichkeit von Musik und ihre Wirkung auf den Körper des Hörers. Musik wird mit körperlosen und asexuellen Wesen verglichen, etwa mit Auferstandenen, Engeln, Wolkengestalten und Geisterwesen (Berglinger 64), und nicht auf der Erde, sondern im Himmel verortet. Berglinger preist an der Musik, daß sie »uns alle Bewegungen unsers Gemüts unkörperlich, in goldne Wolken luftiger Harmonien eingekleidet, über unserm Haupte zeig[e]« (Berglinger 207), und nicht etwa, daß sie auf die Schönheit des Leibes oder der leiblichen Empfindung verweise, wie dies noch bei Heinse der Fall war. Musik wird zum doppelten Werkzeug einer Tabuisierung des nackten Leibes umfunktioniert. Statt ihn in Tönen zu spiegeln, verhüllt Musik den an der Entstehung von Gefühlen beteiligten Leib, indem sie ihn »inkleidet« und die Gefühle entkörperlicht. Die Wirkung von Musik auf den jungen Berglinger wird dementsprechend auch als eine Loslösung der Seele vom Körper beschrieben: »Es war als wenn sie [die Seele, NG] losgebunden vom Körper wäre und freyer umherzitterte« (Berglinger 133).

Die Distanzierung vom Körper geht einher mit seiner extremen Disziplinierung. Als Zuhörer von Konzerten verdammt Berglinger ihn zur vollkommnen Reglosigkeit. Er wird stillgestellt und so dem Ideal angenähert, als Körper nicht mehr zu existieren: »Dann hielt er sich mit seinem Körper still und unbeweglich, und heftete die Augen unverrückt auf den Boden« (Berglinger 132, siehe auch 133).<sup>229</sup> Die Gewaltbereitschaft, die in diesem Vorgehen gegen den Körper, bzw. gegen mögliche körperliche Reaktionen auf die Musik verborgen liegt, zeigt sich in Berglingers Phantasien über Selbst-

---

<sup>229</sup> Theodor W. Adorno erkennt im gefesselten Odysseus den Ahnen des bürgerlichen Konzerthörers, der sich wie dieser damit »Furchtbares« antut, um »das Selbst, de[n] identische[n], zweckgerichtete[n], männliche[n] Charakter« zu bewahren, das »Ich zusammenzuhalten« (Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, in: Rolf Tiedemann (Hg.), Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden, Frankfurt a.M. 1997, 3. Bd., 50-51). Vgl. zum Hörverhalten des bürgerlichen Konzertpublikums um 1800: Hans Werner Heister, Vollkommenes Musikerlebnis und Stillstellung des Lebens. Kommunikationsstruktur, Normen und Verhaltensweisen im Konzert, in: Jahrbuch des staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, 1981/82, 147-209; Albrecht Riethmüller, Musikästhetik und musikalischer Genuß, in: ebd. 1979/80, 171-202.



kasteiung. Er klagt sich an, seiner lüsternen Begierde nach der Musik verfallen zu sein, und begreift »in solcher Angst [...], wie jenen frommen ascetischen Märtyrern zumute war, die [...] wie verzweifelnde Kinder ihren Körper lebenslang den ausgesuchtesten Kasteiungen und Pönitenzen preisgaben [...]« (Berglinger 225) – eine Vorstellung, die Jean Pauls Verletzungsphantasien verwandt ist. Die Musik ist bei Wackenroder Instrument und Ergebnis der Disziplinierung. Er läßt Berglinger immer wieder die Rationalität der Musik betonen, mit Vorliebe an solchen Textstellen, wo es Sinnlichkeit zurückzustauen gilt. So wird die ursprünglich »wilde« und von »unförmlichsten Affekten« zeugende Musik durch »Ordnung« und »System« zum »Abbild und Zeugnis von der schönen Verfeinerung und harmonischen Vervollkommnung des heutigen menschlichen Geistes«, gewinnt die ihr fehlende »Bedeutsamkeit« (Berglinger 216) und befleckt sich nicht länger mit der Sünde »irrdischer Gedanken« (Berglinger 218). Die so gebändigte Musik fungiert auch als Erziehungsinstrument, wenn »in dem Spiegel der Töne [...] das menschliche Herz sich selber kennen [lernt]; sie sind es, wodurch wir das Gefühl fühlen lernen« (Berglinger 220). Damit setzt Musik die »Schule der Empfindungen« (Berglinger 207) fort, in die der Mensch schon als Säugling eintritt und bis zum Erwachsenenalter lernt, wann und wie er welche Gefühle zu fühlen hat: »Wenn wir aber zu den Jahren gekommen sind, so verstehen wir die Empfindungen [...] gar geschickt anzubringen, wo sie hingehören; und da führen wir sie manchmal recht schön, zu unsrer eigenen Befriedigung aus« (Berglinger 207). In der Musik wird das Ergebnis dieses Prozesses, der auch einer der Entfremdung von den eigenen Empfindungen ist, gleichzeitig konserviert. Denn Musik gilt Wackenroders Berglinger als vorzüglicher Aufbewahrungsort für die geschulten Empfindungen: »Zur Aufbewahrung der Gefühle [...] halte ich [die Musik] für die wunderbarste dieser Erfindungen« (Berglinger 207). Musik spiegelt nicht nur die Ordnung des geschulten Gefühlslebens, sondern bringt Ordnung in die den Menschen umgebende Welt: »Sie führt uns in ein Land, in dem die Lichtstrahlen allenthalben die lieblichste Ordnung verbreiten.« (Berglinger 229) Getreu dem alten pythagoreischen Diktum versteht Berglinger die Musik als Stifterin von Ordnung und fügt sie in dieser Funktion in seine Aufsätze ein. Daß dieses Verständnis von Musik nicht nur Harmonie mit sich bringt, sondern viel Disziplin und Selbstzwang erfordert, wird von Wackenroders Berglinger zwar beiläufig wahrgenommen, aber als notwendig erklärt. So kann die Ordnung der Gefühle nur auf »erzwungene Weise« (Berglinger 220) geschehen, und nur »durch Erzwungenheit« kann sich das »sterbliche Wesen« zu den »Engeln des Himmels erheben« (Berglinger 208).



Dem lust- und angstbesetzten Verschmelzen mit einer weiblich-mütterlich kodierten Musik setzt Berglinger somit eine Körperlosigkeit und eine Rationalität von Musik entgegen. Diese Tendenz mündet in dem Bestreben, die mit Musik und Musikhören verbundene Körperlichkeit zu spiritualisieren. So bringt Musik zwar Gefühle zum Ausdruck und regt Gefühle an, aber als »übermenschliche« (Berglinger 207), d.h. vom Körper entfremdete und »geschulte« Empfindungen einer Engelsprache (Berglinger 207). Zwar sieht Berglinger während des Hörens immer wieder tanzende Gestalten vor sich (Berglinger 132, 133, 219, 222), aber die Bilder des Tanzes verbleiben stets in der Imagination, niemals tanzt der Hörer tatsächlich zur Musik. Sein Körper bleibt statisch, während er im Innern einen folgenlosen Traum vom Tanzen träumt. Und selbst im Traum ist der Tanz gelegentlich noch »vermummt« und »unsichtbar« wie das Singen in der Imagination ein »stummes Singen« bleibt und weder den Körper noch seine Affekte erregen kann (Berglinger 219). Berglingers Metapher von den Tönen als einem »Opferrauch« (Berglinger 205) wird auf diese Weise lesbar als Hinweis auf die Opferung der mit Musik und Musikhören verbundenen Sinnlichkeit. Dieses Opfer soll die von der Musik ausgehende Bedrohung abwenden und eine Hingabe an die Musik trotz allem ermöglichen, bei der aber der Körper des Hörers nun ebensowenig beteiligt ist wie die sinnlichen Anteile der Musik. Im Hinblick auf die oben erwähnte Lust am Erhabenen könnte man hier von einer Sublimierung der Körperlichkeit sprechen, und zwar in doppelter Hinsicht: Sublimierung als chemischer Vorgang der Verflüchtigung eines festen Körpers in einen gasförmigen Zustand – das entspräche der Spiritualisierung – und Sublimierung als »erhaben machen«, was mit Kant die Entthronung der Körperlichkeit bedeuten würde, indem sich das Subjekt der Überlegenheit seiner Vernunft bewußt wird.<sup>230</sup> So ist die Lust am Sublimen eine negative Lust. Zwar leidet der Mensch unter den Lüsten und Schmerzen seines Körpers, aber die Vernunft triumphiert über ihn. Dem Jüngling, der durch das imaginäre Zerschmelzen in ein ebenso imaginäres mütterliches Klangmeer nicht nur seine noch kaum gewonnene Männlichkeit, sondern auch seinen Status als autonomes Subjekt zu verlieren droht, steht der

---

<sup>230</sup> Vgl. Koschorke über die Moralistik der Aufklärung, die hier noch am Werk ist: Es »zeichnet sich ein Begriff der Sublimierung ab, der von da an alle wichtigen zivilisationstheoretischen Konzepte bestimmt. Die *sublimatio* [...] wird dabei zunächst noch ganz wörtlich, als Verfeinerung des physiologischen Treibstoffs im Transfer von unten nach oben, zwischen Unterleib und intellektuellem Vermögen des Menschen verstanden, um sich im Vollzug dieses Transfers ihrerseits zur Metapher zu sublimieren.« (Koschorke, Körperströme, 113)

männliche Hörer gegenüber, der durch die Disziplinierung seiner körperlichen Regungen und der Musik eine zweifelhafte Kontrolle über seinen Zustand gewinnt. Berglinger und seinen Brüdern gelingt diese Wandlung letztlich nicht. Sie schwanken beständig zwischen beiden Möglichkeiten hin und her, mal den Verlockungen der einen nachgebend, mal den Forderungen der anderen nachkommend. In diesem Schwanken artikuliert sich eine grundsätzliche Kritik sowohl an der Unterdrückung der musikalisierten Sinnenlust, als auch an der oppositionellen Struktur der beiden Möglichkeiten: im Weibe untergehen oder seinen Mann stehen. Denn bei ihnen handelt es sich nur scheinbar um Alternativen. Letztlich bieten sie beide keine Lösung, sondern sind zwei Aspekte einer Subjektivität, die auf einem gewaltbestimmten Verhältnis zur Sinnlichkeit fußt und für die damit sowohl die Sehnsucht nach, als auch die Angst vor einer Hingabe an die Sinnenlust konstitutiv ist.

## Zusammenfassung

Im Musikdiskurs um 1800 lassen sich drei verschiedene Arten einer »Gewalt der Musik« unterscheiden. Die erste betrifft angenehme Musik, die dem Hörer große sinnliche Lust bereitet, die zweite Musik an der Grenze des Schönen, die die Phantasie des Hörers anregt, die dritte erhabene Musik, die den Hörer überwältigt. Die Verführung zur Hör-Lust wird als Bedrohung erlebt, weil es sich beim Angenehmen – und keine der Künste ist laut Kant angenehmer als die Musik – um eine »Triebfeder der Begierden« (KdU 191) handelt, von denen sich das Subjekt nicht bestimmen lassen, sondern deren »Meister« (G 39) es sein soll. Darauf gründet seine Freiheit als eine Freiheit von den »bestimmenden Ursachen der Sinnenwelt«. (G 91) Das Angenehme aber »läßt uns keine Freiheit« (KdU 123). Wer sich ihm hingibt, verliert mit der Freiheit auch die Grundlage seiner Sittlichkeit, deren Kultivierung die schönen Künste dienen sollen, und durch die die Existenz des Menschen allein ihren Wert bekommt (KdU 121). Es kultiviert den Rezipienten nicht nur nicht, sondern im sinnlichen Genuß sinkt er zwangsläufig auf das Level von Kindern und Barbaren herab, die noch Sklaven ihrer »Triebfedern« sind. In Anlehnung an Kant wäre also von angenehmer Musik, als deren Inbegriff in den 10er und 20er Jahren des 19. Jahrhunderts Rossinis Opern gelten, vor allem der Verlust der Autonomie des Subjekts zu befürchten. Die Rossinikritiker, die in der Tendenz hinter Kant zurückfallen, indem sie die strikte Kontrolle der Sinnlichkeit zu einem

sittlichen Wert an sich machen, befürchten konkreter den Verlust von Sittlichkeit, Gesundheit, geistigen Fähigkeiten und seelischem Tiefgang.

Im Unterschied zu Kant ordnen sie nicht Musik allgemein, sondern nur die Rossinis dem Angenehmen zu und grenzen sie in einem antithetisch strukturierten, nationalistisch eingefärbten Argumentationsgang von Musik als schöner Kunst ab. Diese Zuordnung basiert auf den Beobachtungen, daß in Rossinis Opern der Klang, und zwar vor allem der Klang der menschlichen Stimme im Vordergrund steht, daß sie auf ihre klangliche Realisierung, die Aufführung hin komponiert sind, daß ihre Musik eine Eigenständigkeit gegenüber dem Inhalt behauptet, hinter dem sie eigentlich verschwinden soll, und daß ihnen die großen, selbst gesetzten, sinnhaltigen Formen fehlen. Hinzu kommen Handlungen, die durch den Verzicht auf musikalische Konterkarierung für die Kritiker moralisch zweifelhaft werden. All das führt zu dem Urteil, Rossinis Opern seien auf Sinnlichkeit und Genuß ausgerichtet und deshalb für das deutsche Publikum gefährlich.

Mit ihren düsteren Prophezeiungen behalten die Kritiker allerdings nicht Recht. Wie der Fall des Sontag-Fiebers zeigt, lassen sich die Berliner zwar von Rossinis Sirene verzücken, doch gehen sie daran keineswegs zugrunde. Offenbar ist das Hörverhalten des Publikums gar nicht so unterschiedlich von dem der Kritiker, die sich ja für nicht gefährdet halten. Vielmehr konnten mit dem »Träumer« und dem »Jäger« zwei Hörertypen klassifiziert werden, die sowohl im Publikum als auch bei den Kritikern anzutreffen sind. Sie treten nie in Reinform auf, und man könnte sie um andere Typen ergänzen. Das Spektrum reicht vom Hörer, der sich, um den antiken Mythos zu bemühen, an den Mast fesseln läßt, um dort den Gesang der Sirenen zu genießen und davon zu träumen, zur Insel zu schwimmen, bis zu jenem, der sich beim Rudern die Ohren verstopft. Er weiß nichts mehr von sinnlicher Lust, weiß »nur noch von der Gefahr des Lieds, nicht von seiner Schönheit.«<sup>231</sup> Für diese Hörertypen ist die Rossini-Sängerin keine existenzielle Bedrohung mehr, denn ihre Lockung wird entweder ganz und gar gelegnet, oder sie »wird zum bloßen Gegenstand der Kontemplation neutralisiert, zur Kunst«<sup>232</sup> und leistet als solche eine Ersatzbefriedigung, die letztlich der Stabilisierung der Fesseln dient.<sup>233</sup> Die von den Kritikern beschworenen Folgen der Hör-Lust sind damit nicht real, sondern Ausdruck einer realen Angst vor sinnlicher Lust und pädagogische Instrumente zur Erzeugung die-

---

<sup>231</sup> Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, 51.

<sup>232</sup> Ebd.

<sup>233</sup> Vgl. Adorno, *Kulturindustrie*, in: *Dialektik der Aufklärung*, 141-192.

ser Angst – in diesem Sinne sind die Folgen die Fesseln und das Wachs –, die sich aus der imaginären Umkehrung eines Gewaltverhältnisses speist: Nicht das Subjekt beherrsche seine sinnliche Lust, sondern diese habe es in ihrer Gewalt. Zwar lassen sich die Sontag-Fans eher dem »Träumer am Mast«, die Kritiker eher den »Ruderern« zuweisen, doch zeigt der Fall Rellstab, daß auch die Kritiker keineswegs immun gegen die Verführung sind. Weil die Grenzen des Mediums Musikkritik zu eng sind, greift Rellstab zum Medium der Literatur, um sein Problem – die Verführung durch Rossinis Sirene – auszuloten und eine Lösung dafür zu finden. Doch gelingt es Rellstab auch dort nicht, der Hör-Lust auf den Grund zu gehen. Er bleibt dem Duktus des Kritikers verhaftet, schreibt moralistische Lehrstücke, die ihm die ungefährliehe Liebe zu einer entschärften Sirene ermöglichen sollen. So wird die Verführung auch in der Fiktion gar nicht erst zugelassen oder mindestens nicht zu Ende gedacht.

Andere literarische Texte der Zeit hingegen sind radikaler, was ihnen die Fiktionalisierung ermöglicht. Sie greifen das Szenario einer gefährlichen Hör-Lust aus dem öffentlichen Diskurs über Musik auf, verleihen ihm stärkere Konturen und erkunden so die Qualität der Verführung und der Angst/Lust des Hörers. Dabei tritt die im Kritikerdiskurs bereits ersichtlich gewordene, geschlechtliche und sexuelle Kodierung von Musik und Musikhören in den Vordergrund. Musik erscheint als Weib, bei Heinse noch als Objekt sexueller Begierde, das der männliche Hörer erobern will, bei Wackenroder und Eichendorff als mütterliche Verführerin, in deren tönenden Fluten der Hörer zerfließt. Dieser Vorgang ist ambivalent: Die ersehnte Verschmelzung führt zum Untergang des Hörers. Doch die Texte problematisieren das Prinzip der Ambivalenz. Es ist nicht die Verschmelzung positiv, der Untergang negativ konnotiert, sondern Verschmelzung und Untergang gehören zusammen und werden als solche beide ersehnt und beide gefürchtet. Auch durch die Thematisierung von Fiktionalität, verschiedenen Repräsentationsebenen und Erinnerung gehen die Texte über die Psychoanalyse hinaus, die hier als heuristisches Prinzip der Lektüre zunächst angewandt wurde. Sie offenbaren, daß in die Einheitserfahrungen immer schon die Trennung des Hörers aus der imaginären Einheit eingeschrieben ist. Dennoch bilden Jean Pauls und Wackenroders Texte Strategien aus, die den in der Musik gefürchteten Gefahren entgegenwirken sollen. Musik und ihre Wirkung werden spiritualisiert, der Körper des Hörers diszipliniert oder sinnliche Lust nur noch in Form von Schmerzen erlaubt und Musik als Instrument und Ergebnis der Disziplinierung eingesetzt. Eine Tendenz, die bei Heinse bereits anklingt, findet hier ihren Abschluß: Musik wird zur

»Sublimierung« der sinnlichen Lust verwendet, die sie gleichzeitig erregt hat, zur Sublimierung im Sinne einer Spiritualisierung und im Sinne einer Übertrumpfung durch den Geist.

Dieses Programm realisieren jedoch nicht Berglinger und andere fiktionale Jünglingsgestalten der Zeit, sondern Kritiker wie Marx und Rellstab, deren Sieg über die Hör-Lust allerdings zweifelhaft bleibt. Unter dem Leitstern der musikalischen Form nimmt etwa Marx, mit Vorliebe anhand von Beethovens Sinfonien, eine männliche Kodierung der Musik vor, die sich nun als eine vernunftbestimmte und ordnungsstiftende Macht präsentiert, welche alle weiblich kodierte Sinnlichkeit erfolgreich verdrängt hat. Die Hörer, die wie Marx die Form der Musik erkennen können, vermögen in ihr nun die »Himmelskönigin mit dem welterlösenden Wunderkinde« zu sehen – wer sich hingegen weiterhin vom Klang der Musik umfassen läßt, erblickt »nichts weiter, als ein schönes Weib in einer physikalisch unhaltbaren Stellung«. <sup>234</sup> Im nächsten Absatz steigert Marx diesen Vorgang noch einmal. Hier wandelt sich das Weibliche nicht in die Mutter Gottes, sondern in den männlichen Geist um. Beethoven hat die Musik vergeistigt und zum Mann gemacht, so daß der männliche Hörer sich ihr nun ungestraft unterstellen kann: »Das ewig Weibliche, das ist die Musik, die das Leben, den Geist, geheimnisvoll in ihrem Mutterschooße birgt. [...] Der Vater, der Geist, hat ihn [Beethoven, NG] in die Musik gewiesen, die ist in ihm Mann – Geist – geworden«. <sup>235</sup>

---

<sup>234</sup> Adolf Bernhard Marx, Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen. Zwei Bände in einem Band, Hildesheim/New York 1979 (Berlin 1859), 286-287.

<sup>235</sup> Ebd., 286-287.

### III. Hör-Bilder oder In den Irrgärten der musikalischen Phantasie

#### 1. Von C.Ph.E. Bachs Freien Fantasien zu Beethovens fantastischer Musik

[D]ieses Zerfließen, Wiederanknüpfen und Verschlingen der Melodie schildert das kaleidoskopische Traumleben der Psyche, das krausverschlungne Arabeskenewebe der Phantasie [...].

Julius Wend<sup>1</sup>

Musik spricht nicht nur die Sinne an, sondern auch die Einbildungskraft. Sie ist also nicht nur dem Angenehmen, sondern auch dem Schönen zuzuordnen. Doch ist diese Zuordnung problematisch, weil manche Musik sich nicht an die Grenzen des Schönen hält: Ihr fehlen Form und Sinn und damit die Instanzen des Verstandes, die Musik vor der Anarchie und den Hörer vor einem haltlosen Vagieren seiner Einbildungskraft bewahren sollen. Das aber bedeutet, daß der Hörer Gefahr läuft, verrückt zu werden: Unwillkürlich entsteht beim Musikhören ein sinnleeres Chaos flüchtiger Bilder im Kopf, die fortan die Realitätswahrnehmung bestimmen.<sup>2</sup> Solche Befürch-

<sup>1</sup> Julius Wend, Wiener allgemeine Musik-Zeitung, 9.4.1846, 169.

<sup>2</sup> Zur Begriffsklärung: 1) Nach Kant handelt es sich bei der Verrückung um einen Oberbegriff, unter den verschiedene Formen der Verrückung fallen, darunter Wahnsinn und Unsinn, die hier gemeint sind und zwischen denen ich im Kant-Teil differenzieren werde. Mit Ausnahme des Kant-Teils werde ich im folgenden jedoch nicht nur Verrückung, sondern auch Wahnsinn als Oberbegriff verwenden, weil das der Terminologie in den hier besprochenen Texten besser entspricht. 2) Kant unterscheidet zwischen einer Einbildungskraft, die willkürlich Einbildungen (re)produziert, und einer, die »unwillkürliche Einbildungen hervorbringt« und die er »Phantasie« nennt (A 466). Im folgenden werde ich mich an diese Unterscheidung halten. 3) Zum Bildbegriff siehe Gottfried Boehm (Hg.), Was ist ein Bild?, darin ders., Die Wiederkehr der Bilder, Hans Georg Gadamer, Bildkunst und Wortkunst, Karlheinz Lüdeking, Zwischen den Linien. Vermutungen zum aktuellen Frontverlauf im Bilderstreit; Oliver Robert Scholz, Artikel »Bild« in: Lexikon ästhetischer Grundbegriffe, 618-669; Bengt Algot Sörensen (Hg.): Allegorie und Symbol. Texte zur Theorie des dichterischen Bildes im 18. und frühen 19. Jahrhundert, Frankfurt a.M. 1972; Isabel Zollna: Einbildungskraft (imagination) und Bild (image) in den Sprach-

tungen hegen jedenfalls zahlreiche Musikkritiker um 1800. Forkel klagt, daß »[wir] häufig mit musikalischen Werken heimgesucht [werden] [...], wo eigensinnige aus einer zügellosen Phantasie entstanden[e] Einfälle blos willkürlich [...] aufeinander folgen.« so daß der Hörer dazu verführt wird, sich »in die unsichern Gegenden einer wilden Einbildungskraft zu wagen,« in denen er sich rettungslos verlieren muß.<sup>3</sup> Gern werden diese Gegenden als Labyrinth oder Irrgärten bezeichnet, und die strukturlose Struktur und den sinnleeren Sinn ihrer Bilderfluten versucht man mit dem Begriff der Arabeske zu fassen. So findet sich bei Amadeus Wendt ein Hörer von Beethovens Sinfonien in einem von »üppige[m] Gebüsch und wunderseelte[n] Blumen« gezierten »Labyrinth« wieder, aus dem kein Weg zurück »in die ruhige Heymath« führt.<sup>4</sup> Die Schriftsteller der Zeit greifen diese Szenarien begierig auf. Auf Hoffmanns Kapellmeister Kreisler wirkt Musik »verderblich [...], weil seine Phantasie dann überreizt wurde und sein Geist in ein Reich entwich, wohin ihm niemand ohne Gefahr folgen konnte«. Bald gilt er »allgemein für wahnsinnig«.<sup>5</sup> Clemens von Brentanos Uhrmacher Bogs »faß[t] der Wahnsinn«, als er ein Duett für Klarinette und Fagott hört. Er ertrinkt in einer Flut von Bildern, die auch nach dem Ende des Konzerts noch seine Wahrnehmung bestimmen.<sup>6</sup> Heines Maximilian muß sich angesichts der »sinneverwirrend[en]« Erscheinungen, die der Geiger Paganini mit seinen Tönen vor ihn »hingaukelt«, die Ohren zuhalten und die Augen schließen, »um nicht wahnsinnig zu werden«.<sup>7</sup> Hör-Bilder, Wahnsinn, Irrgärten und Arabesken werden also im Zentrum dieses Kapitels stehen. Es geht um die zweite von drei Ausprägungen einer »Gewalt der Musik«: Musik »an der Gränze«<sup>8</sup> des Schönen tut dem Hörer Gewalt an, indem sie seine Einbildungskraft unwillkürlich zur Produktion

---

theorien um 1800. Ein Vergleich zwischen Frankreich und Deutschland, Tübingen 1990. Zur Beziehung von Musik und Bild siehe Helga de la Motte-Haber, Musik und bildende Kunst. Von der Tonmalerei zur Klangskulptur, Laaber 1990.

<sup>3</sup> Johann Nikolaus Forkel, Musikalisch-kritische Bibliothek, Gotha 1778, 1. Bd., XIV/XV.

<sup>4</sup> Amadeus Wendt, AmZ 1815, Gedanken über die neuere Tonkunst, und van Beethovens Musik, namentlich dessen Fidelio, 386.

<sup>5</sup> E.T.A. Hoffmann, Fantasiestücke in Callot's Manier, in: Hartmut Steinecke u. a. (Hg.), E.T.A. Hoffmann, Sämtliche Werke in sechs Bänden, Frankfurt a.M. 1993, Bd. 2/1, 33, 360.

<sup>6</sup> Clemens Brentano, Geschichte von Bogs dem Uhrmacher, in: Friedhelm Kemp (Hg.), Clemens Brentano. Werke, Bd. 1-4, München 1963-1968, Bd. 2, 889.

<sup>7</sup> Heinrich Heine, Florentinische Nächte, in: Hans Kaufmann (Hg.), Heinrich Heine: Werke und Briefe in zehn Bänden, Berlin/Weimar <sup>2</sup>1972, Bd. 4, 137.

<sup>8</sup> Wendt, Gedanken über die neuere Tonkunst, 385.



eines sinnleeren Chaos flüchtiger Bilder anregt, durch die er dem Wahnsinn zu verfallen droht. Wie einige der oben angeführten Zitate bereits andeuten, wird insbesondere Instrumentalmusik verdächtigt, eine solche Wirkung zu haben. Im ersten Teil des Kapitels werde ich mich deshalb mit dem musikkritischen Diskurs über Instrumentalmusik um 1800 beschäftigen. Dabei lassen sich drei Stationen unterscheiden: In der vorkantischen Musikkritik wird die Wirkung von Instrumentalmusik auf die Phantasie zwar schon thematisiert, aber gegenüber der emotionalen Wirkung von Musik vernachlässigt und für verdächtig erklärt. Letzteres gilt insbesondere für Musik, deren Bedeutung wechselhaft oder unbestimmt bleibt. Exemplarisch dafür sind Carl Philipp Emanuel Bachs Freie Fantasien im Spiegel ihrer zeitgenössischen Rezeption. Mit der *Kritik der Urteilskraft* tritt die Einbildungskraft ins Zentrum der Ästhetik, doch bleibt die Wirkung von Musik auf die Einbildungskraft weiterhin suspekt. Als formlose, sinnleere und auf den sinnlichen Genuß ausgerichtete Kunst regt Musik die Phantasie hier nämlich zu einem ebensolchen »Gedankenspiel« an, das eine »Verückung« des Hörers in Unsinn und Wahnsinn nahelegt. Erst die nachkantische Musikkritik, die Musik als schöne Kunst etablieren will, geht wie selbstverständlich davon aus, daß Instrumentalmusik auf die Einbildungskraft wirkt und wirken soll. Bedenklich wird ihr diese Wirkung nur dann, wenn die Musik keine gestalthafte, einheitliche Form erkennen läßt, wie es Beethovens »fantastischer« Instrumentalmusik vorgeworfen wird. Denn dann droht sich der Hörer in den Irrgärten seiner musikinspirierten Phantasie zu verlieren. Im literarischen Diskurs werden diese Befürchtungen aufgegriffen, ausgesponnen und radikalisiert. Ihm wende ich mich im zweiten Teil des Kapitels zu. Dafür greife ich aber nicht zu den oben angeführten, offensichtlichen Beispielen, sondern zu Eichendorffs *Das Marmorbild*. Es soll herausgearbeitet werden, daß Florios Wahnvorstellungen von den Gärten der Venus durch und durch »musikalisch« sind, indem sie von Musik angeregt werden, von Musik handeln und in ihren arabischen Strukturen an Musik angelehnt sind. Wider Erwarten behandelt also auch Eichendorffs Erzählung das Phänomen der »Gewalt der Töne« im Sinne eines musikinspirierten Wahnsinns. Doch wo sie vor ihm zu warnen scheint, läßt sie den Leser gleichzeitig in seine Schlingen tappen, denn Eichendorffs Dichtung gleicht der Musik, die Florio in den Wahnsinn treibt.

## Musik für die Einbildungskraft?

Die Kritik an der Instrumentalmusik scheint sich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts vor allem darauf zu konzentrieren, daß diese Musik nichts bedeute und nur dem Vergnügen der Sinne diene, »[m]it einem Worte, den Menschen durch eine lange Folge von Tönen zu belustigen, welche nicht das geringste bedeuten«.<sup>9</sup> Doch zeigen andere Klagen derselben Kritiker, daß das Problem offenbar nicht in einem Nicht-Bedeuten lag, sondern in der Unklarheit, Wechselhaftigkeit und Unmotiviertheit der Bedeutung. Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1795) vergleicht die Instrumentalmusik mit dem Spiel einer Marionette, das die Bewegungen eines Menschen nachahmt. »Natürliche Schönheit« von Stimme und Mensch werden gegen die »Künstlichkeit« von Instrument und Puppe gesetzt. Während die Gebärden der Marionette jedoch narrativ motiviert sind, bleibt die Bedeutung der Instrumentalmusik zweifelhaft: »Allein man fället ein ganz ander Urtheil von einem Menschen, der aus einer tiefen Traurigkeit, auf einmal in ein heftiges Gelächter fället [...], ohne daß ein Mensch wüßte warum? Sind die Sonaten und andere musikalische Stücke anders beschaffen, als eine solche Aufführung?«<sup>10</sup> Nicht im Nicht-Bedeuten liegt hier das Problem des Kritikers, sondern im Wechsel der Affekte und im Fehlen ihrer Ursachen. Die Instrumentalmusik trifft deshalb dasselbe Urteil wie einen von heftigen, unmotivierten Affektschwankungen bestimmten Menschen: Sie gleicht einem »Tier ohne Vernunft«.<sup>11</sup> Kritikern wie Marpurg, denen Musik als Erziehungsinstrument gilt, muß Instrumentalmusik deshalb verdächtig erscheinen. Entweder sie verführt ihren Hörer zu einem rein sinnlichen Vergnügen, das seine Sittlichkeit untergräbt, oder sie stürzt ihn in ein Wechselbad unmotivierter Affekte, durch das seine Vernunft Schaden nehmen kann.

<sup>9</sup> Friedrich Wilhelm Marpurg: Fortsetzung der Gedanken von der Musik, in: ders. (Hg.), Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik, Bd. 2, 1.-6. Stück, Berlin 1756 (Neudruck: Hildesheim 1970), in: Ottenberg, Der Critische Musicus, 175-181, hier 175.

<sup>10</sup> Ebd., 177.

<sup>11</sup> Ebd., 181; vgl. auch: Der Musiker »pfeifet, quinkuliret, zwitschert, hüpfet, gaukelt, und flattert. Lässet er die lärmenden Melodien und das Vogelgeschrey fahren, [...], so liefert er dagegen die Stimmen von einem ganzen Geflügelhofe, alle durcheinander.« Das Gleiche gilt selbst für die Vokalmusik, die sich von der Instrumentalmusik hat anstecken lassen: »Anstatt uns durch die Schönheit von mancherley Accenten zu rühren, welche der menschlichen Stimme nur deswegen eigen sind, weil sie etwas bedeuten, will man uns durch Vogelgeschwirre und durch Klänge bewegen, die nicht unser sind, man will uns in Affect setzen, ohne daß wir wissen sollen, warum?« (Ebd., 177/178)

Marpurg orientiert sich in seinen Äußerungen über die Bedeutung von Instrumentalmusik an der barocken Affektenlehre und an der musikalischen Rhetorik. Klänge sind für ihn »Zeichen«, die wir zu verstehen gelernt haben: »Wir hören die Glocke und die Trompete gerne, wenn sie uns Nachricht von etwas geben. Haben wir diese Nachricht zur Genüge verstanden, so wollten wir, das Tönen und Schallen hätte ein Ende.«<sup>12</sup> Dabei besteht die Aufgabe der Musik vor allem in der Mitteilung von Affekten. Jedem Affekt sind bestimmte musikalische Zeichen zugeordnet, so daß der gebildete Hörer von der Musik auf den Affekt schließen kann, und durch die Verbindung mit einem entsprechenden Text werden die Kausalität und die Deutlichkeit des Affekts sicher gestellt. Doch klingt bei Marpurg bereits die Möglichkeit an, daß die Beziehung des Zeichens auf das Bezeichnete nicht unbedingt arbiträr sein und somit gelernt werden müsse, sondern auf Nachahmung basieren und deshalb unmittelbar aufgefaßt werden könne.<sup>13</sup> Wenige Jahrzehnte später ist diese Annahme bereits selbstverständlich. Grund zum Disput bieten allerdings die Fragen, ob Musik äußere Gegenstände oder Empfindungen nachahmen und ob der Komponist einem Regelkanon nach Art der Figurenlehre unterworfen werden soll oder nicht. Sie entzünden sich an der sogenannten »musicalischen Malerey«. In seinem Artikel zum Thema definiert Johann Jakob Engel (1741-1802) die musikalische Malerei als eine Verwendung von Tönen als »natürliche Zeichen«, durch die beim Hörer unwillkürlich »Vorstellungen anderer verwandte[r] Gegenstände erweck[t]« werden.<sup>14</sup> Dies geschehe etwa, wenn die Töne Geräusche oder nicht-akustische Eigenschaften eines äußeren Gegenstandes nachahmen.<sup>15</sup> Engel betont allerdings, daß die Malerei eines äußeren Gegenstandes immer defizitär bleibe. Wesentlich besser eigne sich Musik zur Malerei der »innern Empfindungen«, die ein äußerer Gegenstand hervorrufe.<sup>16</sup> Im Unterschied zu früheren Kritikern wie Marpurg führt Engel aber keinen Katalog von Affekten und ihren musikalischen Zeichen an, sondern nennt

---

<sup>12</sup> Ebd., 176.

<sup>13</sup> Wie die Marionette die Körperbewegungen des Menschen nachahmt, ahmt Musik z.B. für Marpurgs Kollegen Krause »Gemüthsbewegungen« nach und erzeugt dadurch im Hörer unwillkürlich die »Vorstellungen« bestimmter Leidenschaften (Krause, *Von der musikalischen Poesie*, 148/149).

<sup>14</sup> Johann Jakob Engel, *Ueber die musikalische Malerey*, in: Carl Friedrich Cramer (Hg.), *Magazin der Musik*, Bd. 2, 1. Jg., 2. Hälfte, Hamburg 1783, Nachdruck Hildesheim 1971, 1139-1183, hier 1143.

<sup>15</sup> Ebd., 1144.

<sup>16</sup> Ebd., 1147.

nur wesentliche musikalische Parameter, mittels derer der Komponist seine Bilder der Empfindungen nach seinen eigenen Vorstellungen gestalten könne.<sup>17</sup> Auch diese Malerei basiert auf dem Prinzip der Nachahmung: Die Musik ahme Eigenschaften der »leidenschaftlichen Vorstellungen« nach, z.B. den »munteren Gang« und die »kleinen Sprünge« der »fröhlichen Vorstellungen«, und erzeuge unwillkürlich die entsprechenden Vorstellungen beim Hörer.<sup>18</sup> Engels Votum für eine Malerei der Empfindungen, deren Gestaltung weitgehend dem Komponisten überlassen bleibt, intensiviert die von Marpurg beanstandeten Probleme. Wo es keinen verbindlichen Kanon musikalischer Zeichen mehr gibt, wird die Bedeutung von Instrumentalmusik noch unklarer. Und wo die Malerei der Empfindung derjenigen des äußeren Gegenstandes vorgezogen wird, bleibt die Ursache der Empfindung erst recht im Dunkeln. So kritisiert Carl Friedrich Cramer (1752-1807) Engels Artikel mit dem Hinweis darauf, daß in einer Gewittersinfonie »der musikalische Ausdruck der Angst [...] mir nicht die Ursache darstellen kann, aus der sie entspringt«.<sup>19</sup> Vor allem im Fall eines raschen Wechsels der Empfindungen kann das musikalische Gemälde dann nur noch als Ausdruck von Wahnsinn verstanden werden.<sup>20</sup> Engel schreibt:

Setzen Sie, daß das schönste accompagnirte Recitativ eines Hasses ohne die Singstimme [...] bloß vom Orchester ausgeführt werde, was würden Sie in dem besten, mit dem feinsten Geschmack und der richtigsten Beurtheilung geschriebenen Stücke zu hören glauben? Ganz gewiß die wilden Phantasien eines Fieberkranken.<sup>21</sup>

Wenn die Worte fehlen, die die wechselnden Empfindungen erklären, wird Musik zum akustischen Gemälde chaotischer Fieberphantasien. Als solche

<sup>17</sup> Ebd., 1147-1151.

<sup>18</sup> Ebd., 1154, 1156. Engel gibt außerdem eine zweite Erklärung dafür an, wie die Malerei innerer Empfindungen möglich sei. Sie beruht auf dem Resonanzmodell: Die nachahmenden Töne erschüttern die Nerven, die in der Seele die leidenschaftlichen Vorstellungen erwecken (ebd., 1152). Vgl. zum Resonanzmodell und Theoretikern wie Engel und Forkel: Welsh, *Hirnhöhlenpoetiken*, Kapitel 1.2.

<sup>19</sup> Ebd., 1162.

<sup>20</sup> Hier handelt es sich im Unterschied zu dem Wahnsinn, von dem unten vor allem die Rede sein wird, um einen »Affekt-Wahnsinn«: Die Unausgeglichenheit des Affekthaushalts, der unmotivierte Wechsel der Affekte wird hierfür verantwortlich gemacht. Unten handelt es sich statt dessen um einen »Einbildungskraft-Wahnsinn«: Die fehlende Kontrolle der Einbildungskraft durch den Verstand wird für den Wahnsinn verantwortlich gemacht. Wo die Affekte jedoch als über Vorstellungen vermittelt gedacht werden, kommen beide Arten des Wahnsinns zusammen.

<sup>21</sup> Ebd., 1165/1166.

macht sie den Hörer, der sich ihrem Einfluß durch Einsatz »natürlicher Zeichen« nicht entziehen kann, »in der ganzen Folge [seiner, NG] [...] Vorstellungen irre.«<sup>22</sup> Engel sucht diese Gefahren einzudämmen, indem er die alte Forderung der Affektenlehre, daß in einem Musikstück nur ein einziger Affekt vorherrschen solle, auf Instrumentalmusik überträgt und bestimmt, daß innerhalb dieser »Leidenschaft« nur eine natürliche Folge von Empfindungen erlaubt sei.<sup>23</sup>

In Engels Artikel spielt die Einbildungskraft eine wichtige Rolle für die emotionale Wirkung von Musik. Denn Musik soll laut Engel zwar Empfindungen erregen, aber nicht mit »willkürlich verabredeten Zeichen für den Verstand,« sondern mit »natürlichen Zeichen« für die Einbildungskraft des Hörers arbeiten. Sie soll Bilder malen, mit denen sie »Bilder der Einbildung« beim Hörer erweckt, wobei es sich bevorzugt um »Vorstellungen« von »Empfindungen« handelt.<sup>24</sup> Diese Ansicht vertritt auch Johann Joseph Kausch, der eine *Psychologische Abhandlung über den Einfluß der Töne und insbesondere der Musik auf die Seele* verfaßt hat. Er wendet sich mit seiner Abhandlung gegen das Resonanzmodell, das er auch als Theorie des »mechanischen Einflusses« bezeichnet. Gegen Herder, Daniel Webb und Sulzer, prominente Vertreter dieses Modells, macht Kausch geltend, daß »alle die Leidenschaften, die außer dem Wohlgefallen durch Musik und Töne in uns rege werden [...] blos durch die Einbildungskraft vermöge des Assoziationsgesetzes zu erklären [sind]«. <sup>25</sup> Nach seiner Theorie haben sich für einen Hörer im Laufe seines Lebens bestimmte Töne mit Erinnerungen an bestimmte Situationen verknüpft, in denen er diese oder ähnliche Töne gehört hat oder die den Tönen in anderer Hinsicht ähnlich waren. Hört er nun diese oder ähnliche Töne, rufen sie diese oder ähnliche Bilder wieder wach. Erst in Reaktion auf diese Bilder empfindet der Hörer die Emotionen, die er bereits in der erinnerten Situation empfunden hat: »Es ist nirgends mechanischer Zug. – Es ist immer die Einbildungskraft, welche tausend schlafende Bilder durch das Gesez der Ideenfolge erweket.«<sup>26</sup> Deshalb folgert Kausch, daß die Emotionen des Hörers nicht automatisch durch

---

<sup>22</sup> Ebd., 1163.

<sup>23</sup> Ebd., 1165.

<sup>24</sup> Ebd., 1141/42.

<sup>25</sup> Johann Joseph Kausch, *Psychologische Abhandlung über den Einfluß der Töne und insbesondere der Musik auf die Seele* nebst einem Anhang über den unmittelbaren Zweck der schönen Künste, Breslau 1782, XVI, 60.

<sup>26</sup> Ebd., 136.

Nervenerschütterungen ausgelöst werden, sondern daß sie erstens über Bilder der Einbildungskraft vermittelt sind und zweitens der Zusammenhang von Tönen, Bildern und Emotionen erlernt ist. Im Unterschied zu Kausch ist Engel zwar bemüht, das Resonanzmodell aufzugreifen, um damit die »Natürlichkeit« (in Differenz zu Kauschs Erlerntheit) und die »Unwiderstehlichkeit« der Wirkung von Musik besser begründen zu können, doch richtet er es passend zu seiner Theorie auf die Vorstellungskraft des Hörers aus: Die musikalischen Gemälde erschüttern die Nerven, und die Nervenerschütterungen erwecken beim Hörer unwillkürlich leidenschaftliche Vorstellungen.<sup>27</sup>

Für Musikkritiker wie Engel und Kausch erweckt Musik also Bilder in der Phantasie des Hörers, die Emotionen hervorrufen. Dabei soll es sich um bestimmte und einheitliche Bilder handeln, weshalb Engel von Instrumentalmusik die Beschränkung auf die Malerei einer einzigen leidenschaftlichen Vorstellung fordert. Erfüllt sie diese Forderung nicht, muß sie laut Engel als Ausdruck von Wahnsinn, als verrückte Musik gehört werden, die den Hörer »irre« macht. Viele Zeitgenossen begegnen Instrumentalmusik deshalb

---

<sup>27</sup> Engel, Ueber die musikalische Mahlerey, 1152, 1157. Engel schreibt: »Alle leidenschaftlichen Vorstellungen der Seele sind mit gewissen entsprechenden Bewegungen im Nervensystem unzertrennlich verbunden, werden durch Wahrnehmung dieser Bewegung unterhalten und verstärkt. [...] auch in der Seele entstehen die leidenschaftlichen Vorstellungen, wenn man vorher im Körper die verwandten Erschütterungen bewirkt. [...] Durch nichts aber werden diese Erschütterungen so sicher, so mächtig, so mannigfaltig bewirkt, als durch Töne.« (Ebd., S. 1152). (Forkel wird in seiner *Allgemeinen Geschichte der Musik* diese Passage wortwörtlich wieder aufgreifen.) Engels Rückgriff auf das Resonanzmodell ist einerseits paradox, weil es bei vielen seiner Vertreter eigentlich eine Abwendung vom Prinzip der musikalischen Malerei impliziert. Musik zeichnet hier gerade kein Bild einer Empfindung, sondern bewirkt diese Empfindung. Sie bewegt die Nerven, wodurch die Empfindungen des Hörers erregt werden, ohne einen Umweg über die Einbildungskraft nehmen zu müssen. In Sulzers Lexikon wird dieser Unterschied betont: Der Tonsetzer »muß bedenken, daß die Musik weder für den Verstand, noch für die Einbildungskraft, sondern blos für das Herz arbeitet.« (Sulzer, *Allgemeine Theorie*, Artikel Mahlerey, 357). (Doch wird dort umgekehrt an Aspekten der musikalischen Malerei festgehalten, weil nur so der Zeichencharakter der Musik und damit die Möglichkeit einer *bestimmbaren* Bedeutung gewahrt bleibt (ebd., Artikel Ausdruck in der Musik, 272/273). Die Affizierung der Gefühle bleibt bezogen auf eine Referentialität von Musik.) Andererseits ist Engels Rückgriff auf das Resonanzmodell kein Paradox, weil in der Nervenlehre der Zeit die Nerven nicht nur dem Körper zugeordnet wurden, sondern auch der Seele, und weil die Empfindungen ebenfalls (auch) in der Seele verortet wurden und mit Bewußtsein (in diesem Sinne mit Vorstellungen) verbunden waren. Vgl. zur Nervenlehre der Zeit: Matala de Mazza, *Der verfaßte Körper*, 103-11; Koschorke, *Körperströme und Schriftverkehr*, 123-129.

mit Mißtrauen, zumal manche davon überzeugt sind, daß sie sowieso nur unbestimmte Bilder malen, nur auf die Einbildungskraft und nicht auf das Herz wirken und dort auch nur unbestimmte Bilder produzieren könne.<sup>28</sup> So wird in Sulzers *Allgemeine[r] Theorie der schönen Künste* geklagt, daß sie »blos unsere Einbildungskraft mit einer Reihe harmonischer Töne anfüllt«, in deren Wolkenfiguren wir »nichts [sehen], das unser Herz beschäftigen könnte«, nämlich nur eine »Vermischung mannigfaltiger Farben«.<sup>29</sup> Damit verfehlt sie grundsätzlich die Aufgabe der Musik, die eben nicht in der Wirkung auf die Einbildungskraft, sondern in der Wirkung auf das Herz liege:

Daß aber die Musik Gegenstände der Vorstellungskraft [...] schildern soll, davon kann man keinen Grund annehmen. Zum Ausdruck der Gedanken und der Vorstellungen ist die Sprache erfunden; diese, nicht die Musik, sucht [...] der Phantasie Bilder vorzuhalten. Es ist dem Zweck der Musik entgegen, daß dergleichen Bilder geschildert werden. Ueberhaupt also wücket die Musik auf den Menschen nicht, in sofern er [...] Vorstellungskräfte hat, sondern in sofern er empfindet.<sup>30</sup>

Daß Musik auf das Herz und nicht auf die Einbildungskraft wirken soll, liegt nicht nur daran, daß man ihr Letzteres nicht zutraut, sondern auch daran, daß der Einbildungskraft zutiefst mißtraut wird: »Die Einbildungskraft ist an sich leichtsinnig, ausschweifend und abentheuerlich, wie die Träume, die ihr Werk sind, wenn sie allein in der Seele wücket.«<sup>31</sup>

Die Schwierigkeiten, die diese Kritiker und ihre Zeitgenossen mit Instrumentalmusik haben, die Sorge, daß die (Bilder der) Musik und die durch sie erregten (leidenschaftlichen) Vorstellungen (und Emotionen) des Hörers unbestimmt, unmotiviert und wechselhaft sein könnten, und daß der Hörer dadurch »irrsinnig« werden könnte, lassen sich exemplarisch an der Debatte über C.Ph.E. Bachs Freie Fantasien verfolgen, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als Inbegriff bzw. als Extremform von Instrumentalmusik galten.

---

<sup>28</sup> Andererseits lassen sich Engel und Kausch eher auf die Instrumentalmusik ein, als es z.B. Marpurg getan hatte, indem sie ein dynamisches Verständnis von Emotionen favorisieren, indem sie dem Komponisten eine größere Freiheit in der Wahl seiner Mittel zugestehen, und indem Kausch schließlich sogar andeutet, daß gerade die Unbestimmtheit der Bedeutung den Reichtum und den Reiz von Instrumentalmusik ausmachen könnte, weil der einzelne Hörer sie mit seinen individuellen Assoziationen füllen kann (Kausch, *Psychologische Abhandlung*, 94f.).

<sup>29</sup> Sulzer, *Allgemeine Theorie*, Artikel Ausdruck, 271.

<sup>30</sup> Ebd., Artikel Musik, 425.

<sup>31</sup> Ebd., Artikel Einbildungskraft, 11.



## C.Ph.E. Bachs Freie Fantasien: Musik der Phantasie für die Phantasie?

Die Ursprünge der Verwendung des Begriffes »Fantasia« als musikalische Gattungsbezeichnung gehen auf das frühe 16. Jahrhundert zurück, in dem die Instrumentalmusik zunehmend an Bedeutung gewinnt.<sup>32</sup> Diese Gattungsbezeichnung bezieht sich auf Stücke, die kompositorischen Normen und Regeln nicht gehorchen, sondern scheinbar allein der freien Erfindung des Komponisten zu verdanken sind.

Dieser an den Terminus Fantasia gebundene Bedeutungsgehalt ist für die Entstehung eigenständiger Instrumentalmusik wohl der wichtigste und wesentlichste. Er bezeichnet jene neue Unabhängigkeit des Individuums, die es ermöglicht, die persönliche Erfindungskraft innerhalb der Kunstmusik aus der Bindung an die mittelalterlichen Gattungstraditionen zu befreien und sie als alleinige, vollwertige Grundlage musikalischer Komposition anzuerkennen.<sup>33</sup>

Im 17. Jahrhundert tritt zur Gattungsbezeichnung Fantasia der Begriff des freien, »phantastischen Stils« hinzu, durch den die Norm- und Regelfreiheit der Fantasia in andere Gattungen getragen wird und zwar entweder in Form von improvisatorischem Spiel oder manieristischer Künstlichkeit. Mit dieser zweiten Ausprägung des phantastischen Stils wird die Gattung Fantasia zunehmend identifiziert, bis sie zu Beginn des 18. Jahrhunderts schließlich an Bedeutung verliert, während die erste Ausprägung in anderen Gattungen (z.B. Präludium, Toccata, Capriccio, Kadenz, Rezitativ) ihren Ort findet.<sup>34</sup> Dort wird sie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts gepflegt als eine »völlig von Periodik, Thematik und motivischer Arbeit, überhaupt jeder Norm und Einheit losgelöste Stilart«.<sup>35</sup> Aus dieser Stilart entsteht

---

<sup>32</sup> Hier und in der folgenden kurzen Darstellung der Geschichte der musikalischen Fantasie und der Entstehung der Freien Fantasie beziehe ich mich auf Peter Schleuning, Die Freie Fantasie. Ein Beitrag zur Erforschung der klassischen Klaviermusik. Göppingen 1973, hier 6. Neben Schleunings Buch, das für mein Verständnis von Bachs Freien Fantasien sehr wichtig war, habe ich vor allem Annette Richards Buch, The Free Fantasia and the Musical Picturesque (Cambridge 2001), wesentliche Anregungen zur Bach-Rezeption zu verdanken. Allerdings stimme ich ihr in ihrer Grundthese, daß die Freie Fantasie dem »Pittoresken« in der Musik entspreche, nicht zu. In seinem Festhalten am Nachahmungsprinzip, am »Angenehmen« des Eindrucks und an einer *geordneten* Unordnung scheint mir das Pittoreske eher der galanten Ästhetik zu entsprechen.

<sup>33</sup> Schleuning, Freie Fantasie, 8.

<sup>34</sup> Ebd., 14-23.

<sup>35</sup> Ebd., 45.

schließlich im vierten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts die Gattung der Freien Fantasie, deren musikalische Merkmale Schleuning wie folgt zusammenfaßt: »partielle Taktfreiheit, Themenfreiheit, rascher Teil- und Affektwechsel, Freiheit von der periodischen Einteilung, den harmonischen Normen und von einer klaren, an anderen Gattungen orientierten Formanordnung«. <sup>36</sup> Zum herausragenden Vertreter der Gattung avanciert C.Ph.E. Bach. In seinem *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen* widmet er der Freien Fantasie mehrere Paragraphen im ersten und ein eigenes Kapitel im zweiten Teil, in denen er auf drei zentrale Aspekte eingeht: auf die musikalischen Merkmale der Freien Fantasie – das sind vor allem die Freiheit in der harmonischen Gestaltung und in der Taktgestaltung, durch die die gewünschte »Mannigfaltigkeit« des Klavierspiels entsteht –, auf das so zu erreichende Ziel der Freien Fantasie, beim Hörer »viele Affekten kurz hinter einander zu erregen und zu stillen«, <sup>37</sup> und schließlich auf die Voraussetzungen für die Erfindung einer Freien Fantasie und auf die »Inhalte« einer Freien Fantasie. Beide scheinen bei Bach eng zusammenzuhängen, auch wenn oder gerade weil sie nur am Rande seiner Betrachtungen angesprochen werden. Einerseits scheint Bach im ersten Teil des *Versuchs* überzeugt, daß Freie Fantasien Affekte zum Inhalt haben sollen. So postuliert er, daß »das Fantasiren ohne Tackt [...] überhaupt zu Ausdrückung der Affekten besonders geschickt zu seyn [scheint]«. Inhalt und Ausdruck fallen hier in eins: Der Inhalt der Fantasie sind die Affekte, die der Klavierspieler zum Ausdruck bringen will und die er selber während des Spielens empfindet. <sup>38</sup> Andererseits spricht Bach im zweiten Teil des *Versuchs* gar nicht mehr von einem Ausdruck, geschweige denn von einem Inhalt. Zwar ist noch von Affekten die Rede, die nun allerdings in Absetzung von der barocken Affektenlehre »Leidenschaften« genannt werden, aber nur noch als Wirkungen der Freien Fantasie. <sup>39</sup> Bei

<sup>36</sup> Ebd., 86, 104. Freilich müssen nicht alle diese Merkmale erfüllt sein, um eine Fantasie *frei* (statt gebunden) nennen zu können. So beschränkt sich Schleuning auf die Forderung nach mindestens *zwei* erfüllten Merkmalen. Schleuning betont außerdem den Unterschied zwischen dem sogenannten »freien, galanten« Stil (ebd., 90) und der Freien Fantasie (ebd., 96). Zur besseren Unterscheidung werde ich im folgenden von Fantasie sprechen, wenn ein musikalisches Werk gemeint ist, aber von Phantasie, wenn das Vermögen der Einbildungskraft gemeint ist.

<sup>37</sup> Erster und zweiter Teil, Faksimile Nachdruck der 1. Auflage, Berlin 1753 und 1762, hg. v. Lothar Hoffmann-Erbrecht, Leipzig 1969, 124, s.a. 336.

<sup>38</sup> Ebd., 124, 122.

<sup>39</sup> Diese Tendenz ist wohlgemerkt auch schon im ersten Teil deutlich, wenn vom »Ausüben« des »Sprechende[n], [...] hurtig Ueberraschende[n] von einem Affekte zum anderen« oder vom »[E]rregen und [...] [S]tillen« der Affekte die Rede ist (ebd., 124).

der Freien Fantasie handelt es sich um ein Spiel mit Tönen, das nichts außer sich selbst bedeutet, d.h. nichts, außer der freien Phantasie eines Klavierspielers entsprungen zu sein. Bach schreibt, bei einer funktional nicht gebundenen Fantasie »hat der Clavierist alle mögliche Freyheit« – Freiheit zum Phantasieren, sofern es sich um einen »im fantasiren glücklichen Kopfe« handelt.<sup>40</sup> Hier deutet sich die Tendenz an, die Freie Fantasie als Ausdruck der freien Phantasietätigkeit des Künstlers zu verstehen. Dabei geht es nicht um bestimmte Inhalte seiner Phantasie, sondern deren Tätigkeit als solche, um ihre Dynamik, ihre Wechselhaftigkeit und ihre Vielfalt. In diesem Sinne verstehen zumal jüngere Zeitgenossen Bachs Freie Fantasien. Christian Friedrich Daniel Schubart, in seiner Jugend ein begeisterter Bach-Hörer, schließt von dessen »schoepferisch[en] Phantasien« auf die Größe und Erhabenheit seiner Einbildungskraft und betont umgekehrt, daß »ohne feurige Einbildungskraft [...] keiner eine tüchtige Phantasie hervorbringen [wird]«. <sup>41</sup> Diese Annahme steckt implizit auch in den zeitgenössischen Rezensionen, die Bachs Kompositionen als Zeugnisse seiner Genialität verstehen. So schließt ein Rezensent von Bachs vierter Sammlung für Kenner und Liebhaber auf das »schöpferische Genie« Bachs, dessen Fachkenntnisse durch die »lebhaftesten Imaginationen« unterstützt würden.<sup>42</sup> Phantasie (verstanden als Einbildungskraft) und Fantasie (verstanden als musikalische Gattung) verweisen offenbar gegenseitig aufeinander. Die Phantasie des Musikers wird für die Entstehung der Freien Fantasie verantwortlich gemacht, und die Freie Fantasie wird umgekehrt als musikalischer Ausdruck der Phantasietätigkeit des Künstlers verstanden.

Wenn die Freie Fantasie und das Vermögen der Phantasie so eng aneinander gekoppelt werden, liegt die Vermutung nahe, daß die Freie Fantasie vor allem auf die Phantasie des Hörers und erst mittelbar oder gar nicht auf das »Herz« wirken wird. Tatsächlich antwortet Cramer auf die Frage, ob die Freien Fantasien Bachs noch dem Prinzip der Nachahmung gehorchen, daß

---

<sup>40</sup> Ebd., 327, 326.

<sup>41</sup> Christian Friedrich Daniel Schubart, Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst. Vorbemerkung und Register von Fritz und Margrit Kaiser, Hildesheim 1969, repr. Wien 1806, 178, 281.

<sup>42</sup> Rezension über die vierte Sammlung für Kenner und Liebhaber im Hamburgischen Unpartheyischen Correspondenten, Nr. 150, 19.9.1783, in: Ernst Suchalla (Hg.), Carl Philipp Emanuel Bach, Briefe und Dokumente. Kritische Gesamtausgabe, Bd. 2, Göttingen 1994, 978. Siehe auch Cramer über die fünfte Sammlung für Kenner und Liebhaber, in: ders. (Hg.), Magazin der Musik, 2. Jg. 2. Hälfte, Hamburg 1786, 869-872, hier 669/870, 871.

das ganz auf die »Receptivität der Phantasie an[komme], die sich an die Vergleichung mach[e]«. <sup>43</sup> Offenbar spricht die Freie Fantasie die Phantasie des Hörers an, und je nachdem, wie aufnahmebereit diese ist, wird sie Bilder produzieren, als deren Nachahmung die Töne nachträglich gedeutet werden können. So eröffnen sich für den »Denker« – das heißt für denjenigen, dessen geistige Fähigkeiten, zu denen auch die Phantasie gehört, gut ausgebildet sind – beim Hören einer Freien Fantasie »die mannigfaltigsten *Aussichten* [Herv., NG]«. <sup>44</sup> Doch welche Aussichten produziert die Phantasie? Handelt es sich um bestimmte, einheitliche Bilder? Oder ist von einer Musik, die nicht etwas malt, sondern die Phantasietätigkeit als solche nachvollzieht, nicht vielmehr zu erwarten, daß sie die Phantasie zum ziellosen Schweifen animiert? Von Zeitgenossen wird das »sehende Hören« jedenfalls nicht etwa als Verwandlung des Ohrs in ein Auge, sondern umgekehrt als Verwandlung des Auges in ein Ohr beschrieben. Das Auge, klären die Poesie und Apollo die Malerei und die Musik in dem Artikel *Ob Mahlerey oder Tonkunst eine größere Wirkung gewähre* auf, schaffe eigentlich klare, geordnete, dauernde und objektive Vorstellungen. Die Eindrücke des Ohrs hingegen seien dunkel, d.h. unbestimmt in ihrer Bedeutung, verworren, subjektiv und flüchtig. Die von ihrer Vormachtstellung überzeugte Malerei fordert deshalb, daß das Ohr zum Auge werden und somit den Prinzipien der Klarheit, Ordnung, Dauerhaftigkeit und Objektivität gehorchen müsse. Umgekehrt fordert die Musik, daß das Auge zum Ohr werden, d.h. dunkle, verworrene, flüchtige und subjektive Vorstellungen vor sich sehen solle, womit es dem »Innern« (d.h. hier vor allem den Emotionen) des Menschen näherkomme. <sup>45</sup> Glaubt man Georg Joseph Vogler, zeitgenössischer Musikkritiker und Komponist, erfüllt Instrumentalmusik diese Forderungen. Aufgrund der Unbestimmtheit ihrer Bedeutung wird sie, so Vogler, für den Hörer zu einem »weiche[n] Wachs«, aus dem er »alle Bilde[r]« formen kann: »Solche instrumentalische Sinfonien, die allerhand Farbenmischungen auftragen, gleichen einer willkührlichen Landschaftsmalerei, die ohne Wissen des Erfinders einer gewissen Landschaft nahkommen kann«. <sup>46</sup> Das Instru-

<sup>43</sup> Carl Friedrich Cramer, Rezension der vierten Sammlung für Kenner und Liebhaber, in: ders. (Hg.), *Magazin der Musik*, 1. Jahrgang, 2. Hälfte, Hamburg 1783, Nachdruck Hildesheim 1971, 1252. Vgl. zu diesem Aufsatz Cramers auch Richards, *Free Fantasia*, 59-64.

<sup>44</sup> Cramer, Rezension der vierten Sammlung, 1251.

<sup>45</sup> In: Cramer (Hg.), *Magazin der Musik*, 2. Jg., 2. Hälfte, 1190-1209, hier 1199, 1207/1208.

<sup>46</sup> Georg Joseph Vogler, *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule*, 3 Bde und 1 Bd. Notenbeispiele, Erster Jahrgang, Nachdruck Hildesheim 1974, 290.

mentalstück dient, wie ein Kaleidoskop von Farben, als Inspirationsquelle und Projektionsfeld für die Phantasie des Hörers, die von einer Bilderfolge zur nächsten gleitet, hier eine Landschaft und wenig später apokalyptische Naturvorgänge vor sich sieht: »Das Aug, das rieselnde Tropfen, stürmende Fluthen, aufthürmende Wellen vor sich sieht, wird zum lauterem Ohr, dem die Töne daher rollen, geschwinde Noten abprellen, und ganze Tonleitern hinauf und herunter lodern«. <sup>47</sup> Solche Berichte lassen vermuten, daß gerade die Freie Fantasie die Phantasie des Hörers zu einem verworrenen Schweben von einem subjektiven, unbestimmten Bild zum nächsten animieren müßte. Wird sie aus diesem Grund zum Stein des Anstoßes für die zeitgenössischen Kritiker? Oder worum geht es in ihren Auseinandersetzungen mit Bachs Freien Fantasien?

## Probleme mit Bachs Labyrinthen

Bachs Freie Fantasien stellen seine Zeitgenossen vor Probleme, die exemplarisch sind für ihre Schwierigkeiten im Umgang mit Instrumentalmusik. Wo mit Rücksicht auf die geistige Gesundheit des Hörers gefordert wird, Musik solle eine klar bestimmbare und einheitliche oder in ihrem Wechsel motivierte Bedeutung (d.h. Affekteinheit oder motivierte Affektwechsel) haben, muß die Freie Fantasie, die sich diesen Forderungen mehr als andere Instrumentalmusik verweigert, als Provokation erscheinen. Kritiker, die Bach wohl gesonnen sind, sehen sich deshalb immer wieder genötigt, seine Stücke zu verteidigen. Burney schreibt: »Man hat seine Stücke beschuldigt, daß sie lang, schwer, tiefsinnig und weit hergesucht wären«, <sup>48</sup> Schubart berichtet, daß man an seinen Stücken »eigensinnige[n] Geschmack, oft Bizarrie, gesuchte Schwierigkeit, eigensinnige[n] Notensatz« tadele, und Forkel klagt, »daß er nur von wenigen erreicht, begriffen und genossen werden kann«. <sup>49</sup> Doch selbst sie tun sich schwer mit Bachs Kompositionen. Forkel lobt in seiner Rezension ausgerechnet jene Sonaten, die einen »begreiflichen« Charakter haben, in denen die Übergänge von einem Charakter zum

<sup>47</sup> Ebd., 294.

<sup>48</sup> Carl Burneys Tagebuch seiner musicalischen Reisen, Hamburg 1773, 198-211, in: Ernst Suchalla (Hg.), Carl Philipp Emanuel Bach im Spiegel seiner Zeit. Die Dokumentensammlung Johann Jacob Heinrich Westphals, Hildesheim 1993, 37, s.a. 49.

<sup>49</sup> Johann Nicolaus Forkel, Rezension der »Claviersonaten mit einer Violin und einem Violoncell«, erste und zweite Sammlung, in: ders. (Hg.), Musikalisch-Kritische Bibliothek, 1. Bd., Nachdruck Hildesheim 1964, 275.

anderen besonders sanft seien und deren Satz »angenehm, simpel, deutlich und faßlich« ist – alles Eigenschaften, die traditionellen Forderungen entsprechen und die für die Freien Fantasien Bachs nicht eben typisch sind.<sup>50</sup> Außerdem meint er, das »junge, feurige Genie« vor einer unvernünftigen Bewunderung der Kompositionen Bachs bewahren zu müssen, indem er dessen Aufmerksamkeit nicht auf den Reichtum der Einbildungskraft, sondern auf die Befolgung der Kunstregeln richtet: »Das Genie«, so Forkel, »muß sich von der Vernunft einen Zaum anlegen, und leiten lassen, wenn es nicht oft sein Feuer unnütz verschwenden, und [...] Schaden und Verwüstungen anrichten soll.«<sup>51</sup> Einer solchen Zäumung soll offenbar auch Forkels Rezension dienen. Auch Heinrich Wilhelm von Gerstenberg ist bemüht, bestimmte Bedeutungen in Bachs Freien Fantasien festzumachen. »Es war gestritten worden,« gibt Cramer den Anlaß des Gerstenbergschen Versuchs wieder, »ob auch bloße Instrumentalmusik, bey der ein Künstler nur dunkle leidenschaftliche Begriffe in seiner Seele liegen gehabt, einer Analyse in hellere, bestimmtere fähig sein sollte.«<sup>52</sup> Zum Beweis unterlegt Gerstenberg die c-Moll Fantasie Bachs mit zwei Texten.<sup>53</sup> Cramer beurteilt Gerstenbergs Versuch zwiespältig. Einerseits lobt er ihn als Vorbild für künftige Vokalkompositionen, andererseits erkennt er aber den Widerspruch zum Wesen der Freien Fantasie. Entsprechend obiger Interpretation stellt für Cramer die Freie Fantasie nichts als den »ungebundene[n] Flug seiner [das heißt Bachs, NG] erhabenen Einbildungskraft« dar. Er vergleicht sie, vielleicht in bewußter Anlehnung bzw. Abgrenzung von Sulzer, mit einem »einherziehenden Wolkengebilde«, dessen Formen stetig wechseln und das nichts darstellen will.<sup>54</sup> Dennoch versucht auch Cramer immer wieder, Bachs Kompositionen bestimmte Charaktere zuzuschreiben, die Refe-

<sup>50</sup> Ebd., 278, 280/281, 283.

<sup>51</sup> Ebd., 277/278, 293.

<sup>52</sup> Phantasie von C.Ph.E. Bach mit doppelt unterlegtem Text von v. Gerstenberg, in: Cramer (Hg.), *Magazin der Musik*, 2. Jg., 2. Hälfte, 1359.

<sup>53</sup> In einem späteren Brief an Bach formuliert er Überlegungen, die diesem Versuch zu Grunde gelegen haben könnten: »Liebe, Freude, Kummer usw. sind der allgemeine Stoff für die Musik. Der Mann von Genie aber ist mit diesen weitschweifigen Begriffen nicht zufrieden; er bestimmt: Liebe, für was? Freude, Kummer, worüber?« Diesen Mangel sucht Gerstenberg durch die Hinzufügung von Texten auszugleichen. Nun weiß der Hörer: In der c-Moll Fantasie geht es um Selbstmordgedanken, und zwar entweder um die Selbstmordgedanken Hamlets oder um die des Sokrates. Vgl. ausführlich zu Gerstenbergs Versuch, Cramers Stellungnahme und Reaktionen der Bach-Brüder: Schleuning, *Freie Fantasie* 176-181.

<sup>54</sup> Zu Gerstenbergs Versuch und Cramers Artikel vgl. Richards, *Free Fantasia*, 95-100; Schleuning, *Freie Fantasie*, 218-22.

referentialität und Affekteinheit und als solche die Qualität der Musik garantieren sollen. So bewertet Cramer das Allegretto der zweiten Sonate als schlechtestes Stück der Sammlung, weil er sich »hierbey keinen [...] bestimmten und Einheit enthaltenden Charakter zu denken [weiß]«. <sup>55</sup> Im Unterschied zu Forkel hält Cramer die Charaktere jedoch nicht für Eigenschaften der Komposition, sondern für Produkte seiner eigenen Imagination:

[I]ch [*denke*] mir [Herv. NG] irgend einen Charakter [...], der einem ausgezeichneten Stücke entsprechen könnte. Und so empfinde ich z. E. bey dem Thema dieses Rondos [...] und seiner Ausführung, daß es einem allerliebsten Mädchen gleicht, die ihr Köpfchen auf was gesetzt hat, das sie durch Laune und artiges Pochen durchaus erreichen will. <sup>56</sup>

Hier klingt Cramers Einsicht durch, daß Instrumentalmusik nicht etwas darstellt, sondern auf die Einbildungskraft des Hörers wirkt, die dann subjektive Bilder auf die Musik projiziert. Er betont: »ich rede nur von der Wirkung auf mich – alles ohnmaßgeblich!« <sup>57</sup> Doch handelt es sich bei Cramers Bildern um bestimmte, konstante Bilder, die der Musik die Bedeutung verleihen sollen, an der es ihr zu mangeln droht.

Selbst wohlwollende Kritiker haben demnach mit Bachs Instrumentalmusik und vor allem mit seinen Freien Fantasien zu kämpfen, weil sie nicht von ihrer Forderung nach Referentialität und Affekteinheit bzw. motivierten Affektwechseln abweichen wollen. Es besteht unter ihnen allerdings Unsicherheit, wie Bachs Ungehorsam gegen diese Forderungen beurteilt werden soll. Handelt es sich bei diesem Komponisten um einen Wahnsinnigen, wie man mit Engel vermuten müßte? Bilden seine Freien Fantasien, die nicht dem Nachahmungsprinzip gehorchen und ständig zwischen konträren Affekten wechseln, den Geistes- und Gefühlszustand eines Verrückten ab? Oder handelt es sich bei Bach um ein »Originalgenie«? Sind seine Freien Fantasien Zeugnisse der freien und reichen Einbildungskraft eines genialen Künstlers? <sup>58</sup> Im *Tagebuch seiner musicalischen Reisen* berichtet Charles Burney von Bachs Fantasieren am Klavier. Er beschreibt ihn als einen

<sup>55</sup> Cramer, Rezension der vierten Sammlung, 1248.

<sup>56</sup> Ebd., 1243.

<sup>57</sup> Ebd., 1254.

<sup>58</sup> Schleuning erläutert mit Hinweisen auf Bodmer und Breitinger ausführlich »die Verbindung der Freien Fantasie zu einer Tradition, die in der zeitgenössischen Musikästhetik nicht erfaßt ist, nämlich der Tradition eines seiner selbst unbewußten, irrationalen Produzierens« (Schleuning, *Freie Fantasie*, 191-211, hier 191), das den Genie-Begriff entscheidend beeinflusst hat.



Ekstatiker, dessen äußerer Anblick auf einen Zustand geistiger Verwirrung schließen läßt:

[E]r spielte, ohne daß er lange dazwischen aufhörte, fast bis um Eilf Uhr des Abends. Während dieser Zeit gerieth er dergestalt in Feuer und wahre Begeisterung, daß er nicht nur spielte, sondern die Miene eines ausser sich Entzückten bekam. Seine Augen stunden unbeweglich, seine Unterlippe senkte sich nieder und seine Seele schien sich um ihren Gefährten nicht weiter zu bekümmern, als nur so weit er ihr zur Befriedigung ihrer Leidenschaft behülflich war.<sup>59</sup>

Burney bewertet diesen Zustand jedoch nicht als einen Hinweis auf Wahnsinn, sondern auf Genialität, indem er auf Bachs Regeltreue und sein Fachwissen verweist:

[S]ein Flug [ist] kein wüstes Schwärmen der Unwissenheit und Raserey, sondern die Ergießung eines kultivierten Genies [...]. Bei genauer Untersuchung also wird man finden, daß seine Kompositionen so reichhaltig an Erfindung, Geschmack und Gelehrsamkeit sind [...].<sup>60</sup>

Mit der Befolgung grundlegender Kompositionsregeln steht und fällt auch bei anderen Kritikern die Entscheidung, ob es sich bei den Freien Fantasien um Zeugnisse des Wahnsinns oder des Genies handelt. Viele sind davon überzeugt, daß Bach diese Regeln gerade nicht befolgt. Deshalb wird sein Vortrag etwa von Vogler nicht als genial, sondern als verrückt beschrieben.<sup>61</sup> Er nennt ihn nicht »mannigfaltig«, sondern »ungereimt« und »verwirrt«, interpretiert ihn nicht als Zeugnis für »hohen Schwung«, sondern für »Fantasie, Karrikatur, bizarres Zeug«, nicht als »musikalische Fantasie«, sondern als »hitziges Fieber«. Der Fall scheint klar: Wenn nicht Bach selbst,

---

<sup>59</sup> Burney, Tagebuch seiner musikalischen Reisen, 38. Ganz ähnlich wird Bachs Fantasieren auch in den *Bruchstücken aus J.F. Reichards Autobiographie* beschrieben: »Stundenlang konnt' er sich in seine Ideen, in ein Meer von Modulationen, vertiefen und verlieren. Seine Seele schien dann ganz abwesend, die Augen schwammen wie im süßen Traume, die Unterlippe hing über das Kinn herab, Gesicht und Gestalt hingen fast leblos über dem Klavier [...]« (AmZ, 16. Jg, 1814, Nr. 2, in: ebd., 49).

<sup>60</sup> Burney, Tagebuch seiner musikalischen Reisen, 37.

<sup>61</sup> Vogler wirft Bach vor, sich durch die Sucht nach Originalität zu weit »vom Planmäßigen« und einem »einfachen« Stil entfernt zu haben. Unter dem Planmäßigen und Einfachen versteht Vogler z.B. die »planmäßige Abzielung aller Ausweichungen auf denselbigen Hauptton, der Tonsinheit untergeordnete Mannigfaltigkeit« und »eine[n] allgemeinen Geschmac[k], der das reizende mit dem künstlichen, das solide mit dem gefälligen vereinbart«, sowie an der Rhetorik geschulte Kompositionsregeln (ders., Wie verhalten sich die zwei großen Clavierspieler C.Ph.E. Bach und Alberti von Rom gegeneinander?, in: Betrachtungen der Mannheimer Tonschule, 151-160, hier 153, 159/160, 154).

sind doch zumindest seine Freien Fantasien wahnsinnig. Als solche stellen sie eine Gefahr für den Musiker und seine Zuhörer dar, denn beide können sich in ihnen verirren, können »irre« werden darin. In diesem Zusammenhang taucht erstmals die Metapher des Labyrinths auf, die hier für die Freie Fantasie einsteht, später jedoch auch die Bilderwelt der Einbildungskraft des Hörers meinen wird:

[M]an muß Kräfte in sich fühlen, und aller möglichen Mittel mächtig seyn, um sich mit der besten Art aus einem Labyrinthe, in welchem man sich durch Kühnheit verwickelt hat, wiederum herauszuwickeln, und man muß dem Zuhörer kaum merken lassen, daß es Mühe gekostet hat, wiederum herauszukommen.<sup>62</sup>

Der Klavierspieler, dem Wissen und Erfahrung fehlen, vermag aus dem Labyrinth seiner Freien Fantasie gar nicht oder nur gewaltsam herauszufinden, und die Zuhörer, die auf seine Führung angewiesen sind, befinden sich in der gleichen unheilvollen Situation. Wie hat man sich solch ein musikalisches Labyrinth konkret vorzustellen, oder genauer: Was macht Bachs Freie Fantasien zu einem Labyrinth für den Hörer?

Im zweiten Teil des *Versuchs* verweist Bach auf zwei Beispiele, anhand derer seine Leser einen »deutlichen und nutzbaren Begriff von der Einrichtung einer freyen Fantasie bekommen« können.<sup>63</sup> Beide haben keine Takteinteilung und verfahren streckenweise harmonisch sehr frei, erfüllen also die beiden von Bach genannten Erfordernisse einer Freien Fantasie. Er legt besonderen Wert auf die harmonischen Vorgänge und empfiehlt »weitläufige Ausweichungen« in alle Tonarten. Dafür seien keine »förmlichen Schlußcadenzen« erforderlich, sondern die große Septime der Zieltonart reiche zu ihrer Einführung aus. Allerdings könne die Schlußkadenz sehr gut für harmonische Überraschungseffekte eingesetzt werden: »Es ist bey dem Fantasiren eine Schönheit, wenn man sich stellet, durch eine förmliche Schlußcadenz in eine andere Tonart auszuweichen, und hernach eine andere Wendung zu nehmen. Diese und andere vernünftige Betrügereyen machen eine Fantasie gut.«<sup>64</sup> Für »Ausweichungen« in entfernte Tonarten empfiehlt Bach den verkürzten Dominantseptnonakkord, mittels dessen enharmonische Modulationen möglich werden:

Wenn man hierzu die übrigen harmonischen Künste und Seltenheiten [...] mit zur Hülfe nimmt: was eröffnet sich nicht alsdenn für ein unzuüberschendes Feld

<sup>62</sup> Forkel, Rezension der Claviersonaten, 289.

<sup>63</sup> Bach, Versuch, 340.

<sup>64</sup> Ebd., 330.

von harmonischer Mannigfaltigkeit! Sollte es alsdenn wohl noch schwehr fallen, dahin zu gehen, wo man nur will? Nein, man darf nur wählen, ob man viele oder gar keine Umwege nehmen will.<sup>65</sup>

Ein wesentlicher Reiz der Freien Fantasie liegt für Bach offensichtlich in ihren harmonischen Freiheiten, für deren Beschreibung er wie seine Zeitgenossen visuelle Metaphern und solche der Bewegung (des Gehens, Wanderns, Springens von Tonart zu Tonart) benutzt.<sup>66</sup> Forkels harmonischem Labyrinth, aus dem man nur mit Mühe herausfinden kann, steht bei Bach ein vergnügliches Herumwandern gegenüber. Musiker und Hörer befinden sich hier auf einem »unzuübersehenden Feld von harmonischer Mannigfaltigkeit«, in dem man nach Lust und Laune wandeln, Umwege oder direkte Verbindungen wählen kann. Einen Eindruck von diesen labyrinthischen Feldern geben die Fantasien, die Bach als Beispiele in seinen *Versuch* eingefügt hat. Im ersten Beispiel, einer Fantasie en miniature in D-Dur, moduliert er zunächst nach A-Dur, dann scheint sich über H<sup>7</sup> eine Modulation nach e-Moll anzudeuten. Anstelle von e-Moll folgt aber C<sup>7</sup> als Sekundakkord, der mit H<sup>7</sup> keinen einzigen Ton gemeinsam hat. Bach nennt diesen Vorgang eine »Ellipsin«, »weil eigentlich der Sextquartenaccord vom h oder c mit dem Dreyklange hätte vorhergehen sollen«.<sup>67</sup> Auf C<sup>7</sup> folgt A<sup>7</sup>, darauf D<sup>7</sup> als Sekundakkord, dann aber nicht wie erwartet G-Dur, sondern der Sextakkord von g-Moll, das dann abrupt in einen verkürzten Dominantseptnonakkord auf gis mündet, der als  $\text{E}^{79}$ , das heißt als Doppeldominante von D-Dur gedeutet wird. Über A<sup>7</sup> wird so schließlich die Tonika wieder erreicht und durch einen Orgelpunkt bekräftigt (siehe Bsp. 1).<sup>68</sup>

Bach hat die harmonischen Vorgänge in dieser Fantasie in seinem *Versuch* selbst analysiert und durch ein Gerüst bezifferter Baßnoten vereinfacht dargestellt. Das ist bei seinem zweiten Beispiel, dem 18. der dem *Versuch* beigegebenen »Probestücke« nicht der Fall. Hier ist der Leser/Spieler sich selbst überlassen, gegenüber dem Hörer aber noch immer im Vorteil, da er den Notentext vor sich liegen hat – ein für die Rezeption von Freien Fantasien ungewöhnlicher Umstand, da diese meistens nicht notiert wurden. Die c-Moll-Fantasie ist dreiteilig angelegt: Sie beginnt und endet mit zwei freien, schnellen Teilen (Allegro moderato), die einen gebundenen, langsamen Mittelteil (Largo) umschließen. Dabei führt sie von der Ausgangstonart c-Moll

<sup>65</sup> Ebd., 335.

<sup>66</sup> Vgl. Richards, *Free Fantasia*, zu dieser Metaphorik Bachs und seiner Zeitgenossen, 40ff.

<sup>67</sup> Bach, *Versuch*, 340.

<sup>68</sup> Vgl. Richards, *Free Fantasia*, 42.

Beispiel 1: *Fantasie en miniature in D-Dur* aus C.Ph.E. Bachs »Versuch«, S. 343, Z. 3-5

über Es-Dur im Mittelteil zurück zu c-Moll am Ende. Ein gutes Beispiel für Bachs »unzuübersehend[e] Feld[er] von harmonischer Mannigfaltigkeit« findet sich im ersten Teil der Fantasie. Zwar gehen die Modulationen hier über terzverwandte Tonarten nicht hinaus, doch geschehen sie plötzlich (z.B. durch die Verwendung von Trugschlüssen) und verunsichernd (z.B. durch das Spiel mit enharmonischen Verwechslungen, wie sie der verkürzte Dominantseptnonakkord ermöglicht). An das c-Moll des Anfangs schließt sich zunächst der Gegenklang As-Dur an. In der vierten Zeile folgt auf As-Dur dann ein Dominantseptakkord, der eigentlich nach Es-Dur führen müßte. Es folgt jedoch zunächst eine Pause mit Fermate, dann eine kurze Repetition des Tons  $d^2$ , der im zuletzt erklingenden Akkord die Funktion eines Leittons hatte. Doch die erwartete Auflösung kommt nicht. Statt dessen erklingt ein irritierendes A in der linken Hand und wird gehalten – ein Ton, der weder in As-Dur noch im vorangegangenen Dominantseptakkord etwas zu suchen hatte. Der Hörer ist verwirrt und muß sich neu orientieren. Anstelle des erwarteten Es-Dur folgt D-Dur: Der Leitton ist zum neuen Grundton

geworden. Eine Zeile später wiederholt sich dieses Kunststück. Der A<sup>7</sup> läßt eine Schlußkadenz nach D-Dur erwarten. Statt des erwarteten d folgt in der linken Hand jedoch ein c, das schließlich als Septime des Dominantseptakkords von G-Dur interpretiert wird, das in der nächsten Zeile erreicht wird. An diese mit harmonischen Überraschungen gespickte Passage schließen sich zwei Zeilen an, die den Hörer durch die verzögerte Auflösung eines verminderten Septakkords in ständiger Unsicherheit halten. Auf G-Dur folgt ein verkürzter Dominantseptnonakkord, der sowohl als  $\mathbb{H}^{79>}$ , als auch als  $\mathbb{F}^{79>}$  gedeutet werden kann (siehe für die ganze Passage Bsp. 2<sup>69</sup>). Geht die Richtung also auf e-Moll, wie der Melodieton e<sup>2</sup> und (für den Spieler) die Kreuznotation zunächst suggerieren, oder vielmehr auf B-Dur, wie die Vorzeichnung im Verlauf der Passage vermuten läßt? Das klärt sich erst, nachdem der verkürzte Dominantseptnonakkord bereits dreimal wiederholt wurde. Beim vierten Mal tritt an seine Stelle ein F<sup>7</sup>, der schließlich, nach einer nochmaligen kurzen Wiederaufnahme des verkürzten Dominantseptnonakkords zu g-Moll führt, der Paralleltonart des erwarteten B-Dur.<sup>70</sup>

Viele Kritiker haben also Schwierigkeiten mit Bachs Freien Fantasien, weil diese zum einen die Forderungen nach Referentialität und Affekteinheit nicht erfüllen und weil sie sich zum anderen nicht an gängige Kompositionsregeln halten.<sup>71</sup> Immer wieder sind in die Freien Fantasien Passagen eingebaut, in denen sich ein Hörer verloren fühlen muß, weil die harmonische Richtung nicht klar vorgegeben ist oder sich plötzlich ändert. Zwar führt ihn der Klavierspieler letztlich immer wieder aus den harmonischen Verwicklungen heraus, jedoch kann der Hörer oft nicht nachvollziehen, wie dies geschieht. Forkel nennt Bachs Freie Fantasien deshalb Labyrinth, in denen Musiker und Hörer »irre« werden können, und Vogler interpretiert diese Labyrinth als Ergebnisse oder Zeichen eines Wahnsinns. Jedoch ist nicht davon die Rede, welche Folgen das Irren im Labyrinth der Freien Fantasie für die Einbildungskraft des Hörers hat. Inwiefern wird seine Phantasietätigkeit davon beeinflusst? Imaginiert er Bilder vom Verirren, verwirrte

<sup>69</sup> Dritter Satz (Fantasia) der Sonate No.6, F minor (Wq 63/6) aus Achtzehn Probe-Stücke in sechs Sonaten, Wq 63/1-6 (1753), in: The collected works for solo keyboard by C.Ph.E. Bach, New York/London 1985, Bd. 1, 58, 59.

<sup>70</sup> Vgl. Schleuning, Freie Fantasie, 153-161 und Richards, Free Fantasia, 47-49 für ausführliche Analysen der c-Moll Fantasie.

<sup>71</sup> Zu den späteren Diskussionen um Referenzlosigkeit und Sinnleere in der Romantik vgl. meine Ausführungen weiter unten.

Beispiel 2: Dritter Satz aus Wq 63/6, S. 58, Z. 4-8

Bilder oder verirrt er sich in seinen Bildern? Solche Vermutungen liegen nahe, wenn man sich an Engels und Cramers Ausführungen, an die Weisheiten der Poesie und Apollos sowie an Voglers Bericht erinnert. Sie werden von den Bachkritikern (mit Ausnahme Cramers) jedoch nicht thematisiert, weil ihr Fokus zum einen auf dem Komponisten und seinem Geisteszustand bzw. seinen als genial oder wahnsinnig beurteilten Kompositionen liegt, zum anderen auf der emotionalen Wirkung von Musik. Ihr gegenüber wird die Wirkung von Musik auf die Einbildungskraft vernachlässigt, nur im Zusammenhang mit der emotionalen Wirkung beachtet oder als defizitär beurteilt. Das ändert sich erst um 1800, als die Einbildungskraft ins Zentrum des ästhetischen Diskurses rückt und sich immer mehr Hörer in den

Labyrinthen musikalischer Fantasien/Phantasien verlieren. Auf die sonderbare »Geistesbeschäftigung« des Hörers, für die »fantastische« Instrumentalmusik dann verantwortlich gemacht werden wird, weisen nur Cramers hell-sichtige Reflexionen voraus:

Wer also nur nicht [...] ausschließend das Wesen und die ganze Kraft der Music in Nachahmung und Leidenschaft setzt, wer nicht gegen die Instrumentalmusic insbesondere, so bald sie nicht mahlt, gefühllos ist, und auch solchen Folgen von Tönen, denen keine genauestimmbaren Empfindungen oder Ideen entsprechen, und die auch sogar bisweilen für das Ohr keinen entschiedenen Reiz haben, demohngeachtet aus andern Gründen Werth zugestehen kann, dem wird eine solche Sammlung von momentaneen Einfällen, Gedanken, Capriccio's [Bachs vierte Sammlung von Klaviersonaten, Freien Fantasien und Rondos, NG], kurz solche freye Ausbrüche der musicalischen Dichterwut, von denen man wie Polonius von Hamlet sagen kann: *Though this is madness, yet there's method in it*, sicher die unterhaltendste Geistesbeschäftigung verleihen.<sup>72</sup>

Es geht Cramer nicht darum, sinnliches Vergnügen beim Hören zu empfinden, noch darum, den gemalten Gegenstand (ob äußerer Gegenstand oder innere Empfindung), den Ausdruck der Musik zu identifizieren oder sich durch diese rühren zu lassen. Vielmehr geht es um eine »Geistesbeschäftigung«, die durch die »methodische Verrücktheit« einer Musik hervorgerufen wird, deren Bedeutung unbestimmt bleibt. Um welche Geistesbeschäftigung es sich dabei handelt, weshalb gerade Musik sie erregt und ob diese Geistesbeschäftigung dem Hörer gefährlich werden kann – diesen Fragen nimmt sich erst Kants *Kritik der Urteilskraft* an.

### Das »Gedankenspiel« des Hörers in Kants *Kritik der Urteilskraft*

Mit Kants *Kritik der Urteilskraft* tritt die Einbildungskraft ins Zentrum der ästhetischen Erfahrung. Das Schöne wird nicht länger nach seiner Wirkung auf die Leidenschaften, sondern auf die Erkenntnisvermögen (Einbildungskraft und Verstand) des Rezipienten beurteilt. Sie sollen sich in einem »freien«, d.h. durch keinen bestimmten Begriff eingeschränkten Spiel befinden und dabei in einer Weise zusammen stimmen, die Voraussetzung jeder möglichen Erkenntnis ist (KdU 132, siehe auch 215/16).

---

<sup>72</sup> Cramer, Rezension der vierten Sammlung, 1251.



Gleichzeitig fordert Kant aber, daß Kunst eine Bedeutung haben und der Rezipient diese Bedeutung zu verstehen suchen soll. Jedem Kunstwerk liegt ein bestimmter Begriff zu Grunde, den der Künstler mit Hilfe seiner Einbildungskraft zur »ästhetischen Idee« erweitert, und zwar immer unter der Leitung des Verstandes, der ein Abschweifen in »Unsinn« vermeidet (KdU 247, 251ff., 256ff.).<sup>73</sup> Je reicher die ästhetische Idee, die das Kunstwerk dem Rezipienten vermittelt, indem es seine Einbildungskraft »innerhalb de[r] Schranken eines gegebenen Begriffs« in Freiheit setzt, desto höher der Rang des Kunstwerks (KdU 265, siehe. auch 257f., 269). Andrea Kern hat auf die Widersprüchlichkeit dieser beiden Modelle hingewiesen. Nach dem ersten Modell ist

die Lust, die dem Urteil über das Schöne zugrunde liegt, [...] eine Lust am Spiel unserer Erkenntnisvermögen, bei dem wir uns nicht erkennend auf einen bestimmten Gegenstand beziehen, sondern reflektierend auf die Form unseres Erkennens.« »Das zweite Modell hingegen, das die Frage nach der Bedeutung des Schönen beantwortet, erläutert die ästhetische Erfahrung als einen auf Sinn gerichteten Auslegungsprozeß.<sup>74</sup>

In beiden Modellen spielt die (freie) Einbildungskraft eine zentrale Rolle. Sie unterscheiden sich jedoch gravierend in ihren Konsequenzen für Kants Reflexionen über Musik. Was nach dem ersten Modell die Instrumental-

---

<sup>73</sup> Dadurch wird die Kontrollfunktion des Verstandes reetabliert. Kant versucht, die Freiheit der Einbildungskraft (KdU 132, 147) aus dem ersten Modell mit der Bestimmung der Einbildungskraft durch den Begriff aus dem zweiten Modell (KdU 146, 247, 248) zu verbinden, indem er nahelegt, daß »der Gegenstand ihr [der Einbildungskraft, NG] gerade eine solche Form an die Hand geben könne, die eine Zusammensetzung des Mannigfaltigen enthält, wie sie die Einbildungskraft, wenn sie sich selbst frei überlassen wäre, in Einstimmung mit der Verstandesgesetzmäßigkeit entwerfen würde.« (KdU 160) Diese Argumentation erinnert an Kants moralphilosophische Schriften, in denen die Übereinstimmung von Freiheit und Gesetz postuliert wird. Wie dort sind jedoch auch hier Fremd- und Selbstzwänge am Werk, damit die freie und die durch den Verstand kontrollierte Einbildungskraft in eins fallen: »Der Geschmack ist [...] die Disziplin (oder Zucht) des Genies, beschneidet diesem sehr die Flügel und macht es gesittet oder geschliffen [...]. Die Urteilskraft [...] wird eher der Freiheit und dem Reichtum der Einbildungskraft, als dem Verstande Abbruch zu tun erlauben.« (KdU 259) Deshalb insistiert Kant auch auf der Notwendigkeit von Regeln für die Kunstproduktion: »Das Genie kann nur reichen Stoff zu Produkten der schönen Kunst geben; die Verarbeitung desselben und die Form erfordert ein durch die Schule [durch den »Schulzwang aller Regeln«] gebildetes Talent, um einen Gebrauch davon zu machen, der vor der Urteilskraft bestehen kann.« (KdU 245)

<sup>74</sup> Kern, *Schöne Lust*, 11, 12.

musik zu einer »freien Schönheit« macht, macht sie nach dem zweiten Modell zum Skandalon: Sie stellt »kein Objekt unter einem bestimmten Begriffe« (KdU 146) vor.

Wie viele Musiktheoretiker vor ihm versucht Kant, die Wirkung von Musik auf ihre Hörer analog zu dem des Tonfalls in der Sprache zu verstehen:

[J]eder Ausdruck der Sprache [hat] im Zusammenhange einen Ton [...], der dem Sinne desselben angemessen ist; [...] dieser Ton [bezeichnet] mehr oder weniger einen Affekt des Sprechenden [...] und [bringt ihn] gegenseitig auch im Hörenden hervor [...], der denn in diesem umgekehrt auch die Idee erregt, die in der Sprache mit solchem Tone ausgedrückt wird. (KdU 268)

Bezieht man dieses Modell jedoch auf die Musik, ergeben sich Probleme im Hinblick auf den »Sinn«, die »Bezeichnung« und den »Ausdruck einer Idee«. Denn der musikalische Ton scheint weder einen bestimmten »Affekt« zu bezeichnen, noch eine bestimmte »Idee« auszudrücken oder sich auf einen bestimmten »Sinn« zu beziehen. Die erste Annahme wäre ein auf der Affektenlehre gegründeter Anachronismus, der für die musikalischen und musikästhetischen Entwicklungen am Ende des 18. Jahrhunderts nicht mehr angemessen ist. Die beiden anderen Annahmen, die auf die Ausdrucksästhetik und das hermeneutische Paradigma verweisen, sind zwar auf der Höhe der Zeit, scheitern aber in ihrer Anwendung auf Musik, vor allem auf Instrumentalmusik, wie Kant immer wieder feststellen muß. Seine Auffassung, daß es der Musik an Bedeutung mangelt, läßt sie für Kant nicht nur defizitär, sondern sogar verdächtig erscheinen. Denn Musik setzt »die Einbildungskraft in Freiheit«, ohne dabei (wie etwa die Dichtkunst) durch die »Schranken eines gegebenen Begriffs« (KdU 265) eingegrenzt zu sein. Weil Musik »ohne Begriffe spricht« (KdU 267), also ihr sowohl die Begriffe selbst als auch der Bezug auf diese fehlen, und weil sie außerdem eine »transitorische« Kunst ist (KdU 269), führt sie zu einem zügellosen »Gedankenspiel« (KdU 267), das nicht »dem Verstande angemessen« (KdU 269) ist.<sup>75</sup> Musik bringt so, im Unterschied etwa zur bildenden Kunst, kein Produkt zustande, »welches den Verstandesbegriffen zu einem [...] Vehikel dien[en würde], die Vereinigung derselben mit der Sinnlichkeit und so gleichsam die Urbanität der oberen Erkenntniskräfte zu befördern« (KdU 269).

Aus Kants zweitem Modell fällt Musik also heraus. Man könnte annehmen, daß sie dem ersten Modell gerecht würde: Gerade daß es ihr an Bedeutung

---

<sup>75</sup> Vgl. zu diesem Gedankenspiel auch Lawrence Kramer, *Music as Cultural Practice*, Berkeley/LA 1990 (1993), darin 3-5.

mangelt, könnte sie zum Inbegriff der »freien Schönheit« machen, die »für sich nichts [bedeutet], [...] nichts [vorstellt], kein Objekt unter einem bestimmten Begriffe« und in deren Beurteilung das Geschmacksurteil rein ist. In der Tat schreibt Kant: »Man kann auch das, was man in der Musik *Phantasie* (ohne Thema) nennt, ja die ganze Musik ohne Text, zu derselben Art [das heißt zur freien Schönheit, NG] zählen.« (KdU 146) Dann würde Musik später zwar von Kants Verdikt getroffen, daß sie »den Geist stumpf, den Gegenstand nach und nach anekelnd, und das Gemüt [...] mit sich selbst unzufrieden und launisch« mache, wie er dies von schönen Künsten behauptet, welche zum einen »bloß auf Genuß« angelegt seien und zum anderen »nichts in der Idee« zurückließen, nicht »mit moralischen Ideen in Verbindung« gebracht werden könnten (KdU 265).<sup>76</sup> Aber immerhin würde sie wenigstens einem Modell Kants entsprechen. Dies ist jedoch nicht der Fall, da Musik letztlich nicht die Kriterien einer »freien Schönheit« erfüllt aufgrund ihrer beunruhigenden Nähe zum Angenehmen, ihres flüchtigen und damit scheinbar formlosen Charakters<sup>77</sup> und aufgrund ihrer Anregung eines regen »Gedankenspiels« beim Hörer. Vielmehr befördert sie statt der »Urbanität der oberen Erkenntniskräfte« die Entstehung einer hermeneutischen Leerstelle, in der sich Gedankenspiele des Unsinnns und des Wahnsinns etablieren können.<sup>78</sup>

Kant definiert das »Gedankenspiel« des Hörers als »Wirkung einer gleichsam mechanischen Assoziation« (KdU 267). Zweierlei ist damit gesagt: Zum einen betont er den assoziativen, d.h. nicht den Regeln des Verstan-

<sup>76</sup> Vgl. dazu Kern, *Schöne Lust*, 123-127 zum Mangel an Geist und zum Mangel an Schönheit.

<sup>77</sup> Zum »transitorischen Charakter« der Musik bei Kant und in der Kant-Rezeption vgl. Sponheuer, 117ff.; Wilhelm Seidel, *Zwischen Immanuel Kant und der musikalischen Klassik. Die Ästhetik des musikalischen Kunstwerks um 1800*, in: *Das musikalische Kunstwerk: Geschichte – Ästhetik – Theorie*; Fs. für Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag, hg. von Hermann Danuser, Laaber 1988, 67-84, hier 69-74; Giselher Schubert, *Zur Musikästhetik in Kants Kritik der Urteilskraft*, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, Jg. XXXII, Heft 1 (1975), 12-25; Carl Dahlhaus: *Zu Kants Musikästhetik*, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 10, 1953, 338-347.

<sup>78</sup> Zur hermeneutischen Leerstelle siehe folgende Passagen bei Kant: *Musik spricht »ohne Begriffe«* (KdU 267); ihre »ästhetischen Ideen« sind »keine Begriffe und bestimmte Gedanken«, *Musik ist ein »Spiel mit ästhetischen Ideen, oder auch Verstandesvorstellungen, wodurch am Ende nichts gedacht wird«* (KdU 272), *Musik läßt »nicht [...] etwas zum Nachdenken übrig«* (KdU 267). Vgl. auch Menninghaus' Bestimmung eines »Leerlauf[s] oder Abbruch[s] der hermeneutischen Bewegung« bei Kant durch Musik und Klang in Winfried Menninghaus, *Lob des Unsinnns. Über Kant, Tieck und Blaubart*. Frankfurt a.M. 1995, 37.

des, sondern der Sinnlichkeit folgenden Charakter der Gedanken und ihrer Verbindungen.<sup>79</sup> Zum anderen unterliegen diese Gedanken nicht der Kontrolle des Subjekts, da sie ihm, auch gegen seinen Willen, »mechanisch« aufgedrängt werden. Das zeigt sich auch daran, daß das Subjekt keine Macht über die Erinnerung an diese Gedanken hat und sich so von ihnen belästigt fühlen muß: »[D]iese aber [die unbestimmten Ideen, NG] erlöschen entweder gänzlich, oder, wenn sie unwillkürlich von der Einbildungskraft wiederholt werden, sind sie eher lästig als angenehm.« (KdU 269) Kant hat Schwierigkeiten, die »Gedanken« des »Spiels« genauer zu bestimmen. Zwar nennt er sie an vielen Stellen des Textes »ästhetische Ideen,« doch stimmen diese Passagen nicht mit seiner früheren Definition der ästhetischen Idee überein. Wenn Kant »unter einer ästhetischen Idee [...] diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlaßt« (KdU 250) versteht, so handelt es sich bei der Musik umgekehrt um ein »Spiel mit ästhetischen Ideen [...], wodurch am Ende nichts gedacht wird« (KdU 272). Wenn es sich bei der ästhetischen Idee um »eine einem gegebenen Begriffe beigeseelte Vorstellung der Einbildungskraft, welche mit einer [...] Mannigfaltigkeit der Teilvorstellungen in dem freien Gebrauch derselben verbunden ist« (KdU 253), handelt, so besteht das von der Musik initiierte Gedankenspiel zwar aus einer »Mannigfaltigkeit« der Vorstellungen, doch sind diese keinem Begriff zugeordnet. Dennoch hält Kant an dem Begriff der »ästhetischen Idee« für die Benennung der von der Musik erregten Gedanken fest. Er versucht, das Problem der Referenzlosigkeit von Musik dadurch zu umgehen, daß er die »ästhetische Idee« nicht länger auf einen Begriff bezieht, sondern mit der Form eines »zusammenhängenden Ganzen« gleichsetzt:

[D]ie Tonkunst [übt] diese [die Sprache der Empfindungen, NG] für sich allein in ihrem ganzen Nachdruck, nämlich als Sprache der Affekten aus [...], und [teilt] so, nach dem Gesetze der Assoziation, die damit natürlicher Weise verbundenen

<sup>79</sup> So schreibt Kant zum Vermögen, Vorstellungen nach der Affinität des Mannigfaltigen zu verbinden, welches die Voraussetzung für die Möglichkeit der Assoziation ist: »[D]as Spiel der Einbildungskraft folgt hier doch den Gesetzen der Sinnlichkeit, welche den Stoff dazu hergibt« (zit. bei Rudolf Eisler, Kant-Lexikon, Hildesheim 1964, 5) und: »Wir unterhalten uns mit ihr [der Einbildungskraft, NG], wo uns die Erfahrung zu alltäglich vorkommt; bilden diese auch wohl um: zwar noch immer nach analogischen Gesetzen, aber doch auch nach Prinzipien, die höher hinauf in der Vernunft liegen (und die uns eben sowohl natürlich sind, als die, nach welchen der Verstand die empirische Natur auffaßt); wobei wir unsere Freiheit vom Gesetze der Assoziation (welches den empirischen Gebrauche jenes Vermögens anhängt) fühlen« (KdU, 250).

ästhetischen Ideen allgemein mit; [...] weil jene ästhetischen Ideen keine Begriffe und bestimmte Gedanken sind, [dient] die Form der Zusammensetzung dieser Empfindungen nur [...] dazu [...], vermittelt einer proportionierten Stimmung derselben [...] die ästhetische Idee eines zusammenhängenden Ganzen einer unnennbaren Gedankenfülle, einem gewissen Thema gemäß, welches den in dem Stücke herrschenden Affekt ausmacht, auszudrücken. (KdU 268)

Schon allein daran, daß in dieser Passage offenbar zwei verschiedene Bedeutungen der »ästhetischen Idee« vermittelt werden – zum einen die ästhetische Idee als an Affekte gebundene Inhalte der Musik, zum anderen eine von Affekten und Inhalten unabhängige Formidee des »zusammenhängenden Ganzen« – zeigt sich die Brüchigkeit von Kants Versuch. Nicht nur daß es sich, folgt man Kants Definition, bei der »Idee eines zusammenhängenden Ganzen einer unnennbaren Gedankenfülle« um die bloße Idee einer ästhetischen Idee handelt, Kant schreckt auch immer wieder vor seinen Ansätzen zu einer musikalischen Formästhetik zurück, indem er mit seinen Verweisen auf ein »Thema,« einen bestimmten Affekt und einen Ausdrucksvorgang die Referentialität von Musik suggeriert. Seine Befürchtung einer »Abstumpfung« des Geistes durch die Rezeption einer bedeutungslosen Schönheit mögen ein Grund dafür sein, die wichtigste Ursache ist aber der für Kant transitorische und damit scheinbar formlose Charakter der Musik.

Kants zögerliche Betonung der musikalischen Form soll aber nicht nur einen Ausweg aus dem Problem der Nichtreferentialität der Musik liefern, sondern auch eine vom sinnlichen Reiz unabhängige Rezeption von Musik ermöglichen. Doch auch dieses Ziel erreicht er nicht. Im Anschluß an die oben zitierte Passage muß er bekennen, daß die musikalische Form nur »Bedingung« für die »Bewegung und Belebung des Gemüts« (KdU 269) sei, die die Musikrezeption bestimme. Wie in Kapitel II.1. bereits ausgeführt, überlagert dieser sinnliche Genuß von Musik bei Kant immer wieder die ästhetische Erfahrung, sei es in der Frage nach der Beurteilung oder der nach der Bedeutung von Musik als schöner Kunst. Im obigen Zitat wird die ästhetische Idee denn auch in ihrer Entstehung und ihren Konsequenzen unmittelbar mit dem sinnlichen Reiz der Musik und seiner körperlichen Wirkung verbunden. Eine »physische Abhängigkeit« (KdU 195) der Einbildungskraft, an anderer Stelle als »natürliche Verbundenheit« von ästhetischen Ideen und Affekten »nach dem Gesetze der Assoziation« (KdU 269) bezeichnet, bestimmt somit die von der Musik erregten Gedanken, die weder dem Verstand angemessen sind, noch einen »unendlichen Sinn« konstituieren. Um was für Gedanken handelt es sich aber dann bzw. was sagt

diese »physische Abhängigkeit« über die in Musikproduktion und -rezeption entstehenden ästhetischen Ideen?

Kants Rede von den ästhetischen Ideen als »Objekte für Affekten« (KdU 272) legt nahe, daß es dabei um Vorstellungen gehen könnte, auf die sich die Affekte sonst richten und die man vielleicht analog zur Freudschen Vorstellungsrepräsentanz verstehen könnte.<sup>80</sup> Es ist jedoch bezeichnend, daß Kant kaum und auch hier nur sehr vage auf mögliche Inhalte der ästhetischen Ideen eingeht. Man könnte vermuten, daß die »Gedankenspiele« zu einer gewissermaßen non-ikonischen Phantasietätigkeit tendieren: erstens, weil sie so eng mit körperlichen Empfindungen oder Affekten verknüpft bleiben, die das Zentrum der Musikerfahrung ausmachen; zweitens, weil Kant vor allem ein Strukturmoment, nämlich den »steten Wechsel« betont, der für die Wirkung der ästhetischen Ideen verantwortlich ist: »Musik [...] [ist ein] Spiel [ ] mit ästhetischen Ideen, [...] die bloß durch ihren Wechsel, *und dennoch* lebhaft vergnügen können« (KdU 272). Kaum entstanden, »erlöschen« sie sofort wieder, entweder »gänzlich« oder um sich später in der Erinnerung unwillkürlich und lästig wieder aufzudrängen (KdU 269). Wo es vor allem auf den ständigen Wechsel von Vorstellungen, unabhängig von deren jeweiligen Inhalten ankommt, tendiert das Gedankenspiel, wenn man es überhaupt noch ikonisch verstehen will, zur sinnleeren Arabeske. In einem seiner Versuche, Musik als selbstreferentielle Form zu bestimmen, legt Kant eine solche Verbindung nahe:

So bedeuten die Zeichnungen à la grecque, das Laubwerk zu Einfassungen, oder auf Papiertapenten u.s.w. für sich nichts: sie stellen nichts vor, kein Objekt unter einem bestimmten Begriffe, und sind freie Schönheiten. Man kann auch das, was man in der Musik Phantasien (ohne Thema) nennt, ja die ganze Musik ohne Text, zu derselben Art zählen. (KdU 146)<sup>81</sup>

Kant stellt hier einen Bezug zwischen Fantasie bzw. Instrumentalmusik und Arabesken her, der folgeträftig sein wird, wenn in der Musikkritik nach ihm die Labyrinth der Instrumentalmusik als arabeske Irrgärten kenntlich gemacht werden. Kants arabeske Formenspiele der Musik sind aber nicht

<sup>80</sup> Vgl. Laplanche/Pontalis, Lexikon, 535: Als Triebrepräsenzen werden »Elemente oder Vorgänge bezeichnet, in welchen der Trieb seinen psychischen Ausdruck findet«. Das sind erstens die Vorstellungsrepräsentanz und zweitens der Affektbetrag (der »dem Triebe entspricht, insofern er sich von der Vorstellung abgelöst hat und einen seiner Quantität gemäßen Ausdruck in Vorgängen findet, welche als Affekte der Empfindung bemerkbar werden«).

<sup>81</sup> Zu Kants Arabeskenbegriff vgl. unten.



nur sinnleer, sondern haben aufgrund der Flüchtigkeit der Musik auch keine gestalthafte Form und können deshalb nicht zu einer Einheit zusammenstimmen. Ihre Wirkung bleibt auf den sinnlichen Reiz beschränkt. Sie regen die Einbildungskraft des Hörers unwillkürlich an – aber nicht zur Erkenntnis eines Sinns oder einer Gestalt, die beide dem Verstand angemessen wären, sondern zu einem flüchtigen, heterogenen und sinnleeren Gedankenspiel.

Dieses Gedankenspiel bewegt sich nahe an der Grenze zum »Unsinn«, die Kant in seiner Diskussion des Geniebegriffs zieht.<sup>82</sup> Solange die für das Genie konstitutive Originalität (KdU 242), Freiheit und Reichtum (KdU 257) der Einbildungskraft nicht mithilfe der Urteilskraft und des Geschmacks dem Verstand angepaßt werden, sind seine Produkte »nichts als Unsinn« (KdU 257). Dieser zeichnet sich durch eine Akkumulation von Gedanken aus, die aufgrund ihrer Mißachtung der Verstandesbegriffe keinen Zusammenhang haben, unmotiviert und ziellos bleiben und in ständiger Veränderung begriffen sind. Kant definiert: »Unsinnig: dessen Gedanken eine unvorsätzliche Veränderlichkeit und Wechsel haben.«<sup>83</sup> Die Bezüge zu Kants Beschreibung der Vorgänge beim Musikhören sind offensichtlich. Sowohl den steten Wechsel und die Unwillkürlichkeit der Vorstellungen, die Unangemessenheit ihrer Zusammenstellung an den Verstand, als auch die resultierende Sinnleere finden sich hier wieder. Denn auch der Unsinn tendiert, wie Winfried Menninghaus gezeigt hat, zur »reinen Form«, als welche er, wie die musikalischen Arabesken und die von ihnen angeregten Gedankenspiele, »in Kants Kritik eigentümlich leer und undefiniert« bleibt.<sup>84</sup> Kants Maßnahmen gegen den Unsinn setzen auf eine Anpassung der Einbildungskraft an den Verstand. Aber was im Fall des Unsinnigen gelingen mag, ist für Kant im Fall der Musik, zumal der instrumentalen Musik nicht mög-

---

<sup>82</sup> Wie Menninghaus betont, bedeutet Ohne-Sinn für Kant nicht notwendig auch Unsinn. Er schreibt über die Arabeske bei Kant: »Als freie, begriffs-, zweck- und interesselose Schönheit im kantschen Verständnis hat sie ihr Feld grundsätzlich jenseits der Unterscheidung von Sinn und Unsinn: sie ist ohne Sinn, ohne doch unsinnig zu sein. Sie kann aber zur Produzentin von Unsinn-Effekten werden, wo ihre Indifferenz gegen den Sinn ihrerseits innerhalb des Feldes des Sinns angesiedelt und ausgebeutet wird.« (Menninghaus, Unsinn, 116) Um eben solche Unsinn-Effekte handelt es sich bei den »Gedankenspielen« des Hörers, die von Kant »innerhalb des Feldes des Sinns angesiedelt« und deshalb nicht als bloße Indifferenz gegen den Sinn, sondern als Un-Sinn gelesen werden.

<sup>83</sup> Immanuel Kant, Reflexionen zur Anthropologie, in: Königlich Preußische Akademie der Wissenschaften (Hg.), Kants gesammelte Schriften, Berlin 1907ff., Bd. 15, Nr. 504, zit. bei Menninghaus, Unsinn, 33.

<sup>84</sup> Ebd., 33.



lich, ist doch die gestaltlose, sinnlich-sinnleere Arabeske nicht nur ihr Extremwert, sondern geradezu ihre Definition. Auch die mögliche Ausrichtung auf einen »unendlichen hermeneutischen Sinn ästhetischer Ideen« (Menninghaus) schlägt fehl, weil die ästhetischen Ideen der Musik nicht dem hermeneutischen Paradigma gehorchen, wie oben ausgeführt wurde. Für die Gedankenspiele des Hörers ist deshalb die Tendenz zu einem die arabeske Musik widerspiegelnden »Unsinn« konstitutiv. Als solche sind sie Ursache und Anzeichen einer »Verrückung« des Hörers: »*Unsinnigkeit* [...] ist das Unvermögen, seine Vorstellungen auch nur in den zur Möglichkeit der Erfahrung nötigen Zusammenhang zu bringen [...] Diese erste Verrückung ist *tumultuarisch*.« (A 530)<sup>85</sup> Außerdem können die Gedankenspiele den Hörer auch zu einer zweiten Form der Verrückung, nämlich zum Wahnsinn führen.<sup>86</sup> Wie im ersten Kapitel bereits gesagt, befürchtet Kant, daß unwillkürliche Einbildungen der Phantasie, wie sie durch die Musik erregt werden, dem Subjekt die Herrschaft über sich selbst rauben. Ein solcher Zustand, den Kant auch ein Träumen im Wachen nennt, führt schnell dazu, daß der Betroffene Imagination und Wirklichkeit verwechselt und Einbildungen für Wahrnehmungen hält: Er wird wahnsinnig (A 530). Schließlich deutet Kant an einigen Stellen auch an, daß Unsinn als Zeichen für Wahnsinn verstanden werden könnte. So weist in der *Kritik der Urteilskraft* etwa die »zügellose« Einbildungskraft auf Wahnsinn hin (KdU 202), in der *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* nähert sich die »regellose Einbildungskraft« dem Wahnsinn, »wo die Phantasie gänzlich mit dem Menschen spielt, und der Unglückliche den Lauf seiner Vorstellungen gar nicht in seiner Gewalt hat,« so daß das Subjekt seine Autonomie verliert (A 485). Manfred Schneider hat die typischen Symptome des Wahnsinns, wie sie die Literatur um 1800 beschreibt, zusammengefaßt: »Automatismus, Ruin der Unterscheidung innen/außen, Verlust des Kontingenzsinnes.«<sup>87</sup> Sie finden sich auch in Kants

<sup>85</sup> Zur Erfahrung ist eine »Dauerhaftigkeit der Betrachtung« notwendig, die bei der flüchtigen Musik und dem flüchtigen Gedankenspiel nicht stattfinden. Interessanterweise teilt Musik/Musikhören dieses Manko mit dem »inneren Sinn« und dem Umgang mit diesem. Der innere Sinn sähe nämlich, so Kant, alles »im Fließen« und gewährleiste daher keine »Dauerhaftigkeit der Betrachtung« (A 416). Kant nennt folgerichtig die Beschäftigung des Menschen mit seinem inneren Sinn ein »Lauschen« auf den »unwillkürlichen Lauf seiner Gedanken und Gefühle,« das im Lauschen auf Musik sein Vorbild/Nachbild findet (A 416).

<sup>86</sup> Vgl. Menninghaus, *Unsinn*, zur Unterscheidung von Unsinn und Wahnsinn bei Kant, 30-34.

<sup>87</sup> Manfred Schneider, *Das Grauen der Beobachter: Schriften und Bilder des Wahnsinns*, in: Gerhard Neumann und Günter Oesterle (Hg.), *Bild und Schrift in der Romantik*, Würzburg 1999, 237-253, hier 242.

Beschreibungen der Wirkung von Musik auf ihre Hörer wieder. Zumal der Automatismus spielt bei Kant als »mechanische Assoziation« von Gedanken eine zentrale Rolle. Und die Unterscheidung von innen und außen wird dann unmöglich, wenn die durch das Hören erregten Vorstellungen für Wahrnehmungen gehalten werden. Das ist dann der Fall, wenn Kant von der Rückwirkung der durch die Musik erregten Ideen auf den Körper spricht, wenn also die Ideen so auf den Körper wirken, als handle es sich um sinnliche Wahrnehmungen: »In der Musik geht dieses Spiel von der Empfindung des Körpers zu ästhetischen Ideen (der Objekte für Affekten), von diesen alsdann wieder zurück, aber mit vereinigter Kraft, auf den Körper« (KdU 272).<sup>88</sup> Von Kontingenzverlust schließlich könnte man bei Kants Musikauffassung insofern sprechen, als er selbst immer wieder versucht ist, der von ihm als sinnleer erkannten Kunst einen Sinn zuzusprechen. In der *Kritik der Urteilskraft* löst also Musik, insbesondere arabeske Instrumentalmusik, unwillkürlich ein sinnlich-sinnleeres, gestaltloses und heterogenes Gedankenspiel aus, durch das der Hörer verrückt zu werden droht.

### Rettung durch Form?

Kants *Kritik der Urteilskraft*, so unentschieden und widersprüchlich sie in ihrer Bewertung von Musik auch sein mag, verändert die Musikästhetik der Zeit nachhaltig. Musikästhetiker und philosophisch bewanderte Musikkritiker sind nun davon überzeugt, daß die Qualität von Musik nicht primär im Ausdruck und der Erzeugung von Leidenschaften, sondern in der Wirkung auf die Einbildungskraft des Hörers liegt, die sie in eine freie Tätigkeit versetzt. Da sie sich aber gleichzeitig nicht mit Kants abwertendem Urteil über Musik zufriedengeben und die Nähe des musikinspirierten Gedankenspiels zu Unsinn und Wahnsinn widerlegen wollen, versuchen sie zum einen, Instrumentalmusik als »freie Schönheit« zu bestimmen, zum anderen, ihr einen »Sinn« zuzusprechen. Beides soll durch die Etablierung einer gestalthaften Form gelingen, war es doch vor allem die scheinbare Formlosigkeit von Musik, die ihrer Bestimmung als »freier Schönheit«, dem Gedanken der Selbstreferenz und einer Beherrschung des sinnlichen Reizes im Weg stand.

---

<sup>88</sup> Vgl. auch Kant: »wodurch es ziemlich stark zu erkennen [gibt], daß die Belebung [...] bloß körperlich sei, ob sie gleich von Ideen des Gemüts erregt wird.« (KdU 272)

Christian Friedrich Michaelis (1770-1834) betont in seiner Schrift *Ueber den Geist der Tonkunst. Mit Rücksicht auf Kants Kritik der ästhetischen Urtheilskraft*, daß Musik die Einbildungskraft anrege – »ein einziger Ton in der Musik, kann eine zahllose Menge der interessantesten Vorstellungen wecken«<sup>89</sup> – und daß es der Einbildungskraft des Hörers überlassen bleibe, zu den Empfindungen und Ideen, die die Musik nur andeute, einen Inhalt zu finden.<sup>90</sup> Dabei müsse die »unentbehrlich[e] Mannichfaltigkeit« der Komposition allerdings in eine »Einheit« gebunden sein, denn »die Einbildungskraft soll bei dem Anhören de[r]selben nicht zügellos umherschweifen, sondern bei aller Freiheit sich der Gesetzmäßigkeit des Verstandes anschmiegen«.<sup>91</sup> So ist gewährleistet, was bei Kant fehlte: Ein Musikstück wird als formale und semantische Einheit aufgefaßt, die die Einbildungskraft des Hörers nicht nur anregt, sondern durch die Einbeziehung des Verstandes gleichzeitig reguliert. Anders als bei den Bachkritikern kann für Michaelis aber nicht nur ein »bestimmter Charakter« die Einheit der Komposition garantieren. Vielmehr will er den Hörer anleiten, auf die »Form des Gehörten« als solche, auf »das Ganze in seiner schönen Zusammensetzung« zu achten, wie es auch der Betrachter eines Bildes täte.<sup>92</sup> Wie sein Vergleich mit Gartenanlagen zeigt, geht es ihm dabei um das Konzept einer organischen Form.<sup>93</sup> Wenige Jahre später resümiert auch sein Kollege Triest, daß es der eigentliche Zweck von Instrumentalmusik sei,

<sup>89</sup> Christian Friedrich Michaelis, *Ueber den Geist der Tonkunst und andere Schriften*, Chemnitz 1997, 7.

<sup>90</sup> Ebd., 24/25.

<sup>91</sup> Ebd., 58.

<sup>92</sup> Ebd., 9. Dies gilt vor allem für die späteren Schriften. Die musikalische Form soll, wie Lothar Schmidt ausführte, zum »objektive[n] Gegenstand« werden. Michaelis schreibt: »Ein rythmisches Ganzes, eine melodische Figur (ein musikalischer Gedanke), ist auf ähnliche Art durch abgemessene Bewegung in der *Zeit* bestimmt, und in gewisse (dynamische) Gränzen eingeschlossen, wie die sichtbare Gestalt durch ihre Ausdehnung und Struktur im *Raume* bestimmt, durch gewisse Umrisse (mathematisch) begränzt ist.« (ebd., 205; vgl. Lothar Schmidt, Nachwort, ebd., 304-307, 309/310, hier 309).

<sup>93</sup> Ebd., 258. Auch dies gilt vor allem für die späteren Schriften. Die letzten Reste der Nachahmungsästhetik werden hier getilgt, indem »Natur« nicht mehr als Inhalt, sondern als Wesen der Form erscheint. Auch die Phantasiewelt des Hörers ist von dieser Form bestimmt. So sehr Michaelis sie auch von der Außenwelt gelöst hat (ebd., 792), handelt es sich bei ihr doch um ein »Bild des Lebens«, d.h. sie besteht ebenso wie die Musik aus (und handelt von) organischen Gestalten, die eine Einheit bilden. Vgl. zur organischen Form bei Michaelis: Lothar Schmidt, Arabeske. Zu einigen Voraussetzungen und Konsequenzen von Eduard Hanslicks musikalischem Formbegriff, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 1989, 91-120, hier 95-100.

durch das *Unbestimmte* ihrer Phrasen (was man aber mit dem Verworrenen, Faden, Nichtssagenden nie verwechseln darf) dem Theilnehmer einen *freyeren* Gebrauch seiner Einbildungskraft zu verschaffen, und es ihm (oder den Umständen) dann zu überlassen, zu welchen *bestimmteren* Ideen oder Empfindungen ihn dieses Tonspiel hinführen möchte. [...] Am größten [ist es, NG] [...], wenn der Zuhörer [...] in der vorgetragenen Komposition den Ausdruck bestimmter, nur nicht ausgesprochener Ideen oder Empfindungen wahrzunehmen glaubt, und gleichsam in Gedanken den Text mit leichter Mühe suppleirt.<sup>94</sup>

Auch Triest betont die Freiheit der Einbildungskraft des Hörers, fordert aber deren Ausrichtung auf bestimmte Ideen, damit der Kantsche Vorwurf einer Sinnleere des Gedankenspiels hinfällig würde. Gerstenbergs Verfahren, eine Freie Fantasie mit Text zu unterlegen, wird so zum Vorbild für die Musikrezeption. Triest vergleicht Instrumentalmusik nicht mit Landschaftsmalerei und Gartenanlagen, sondern gewissermaßen mit deren abstrakter Variante, nämlich mit »Raphaels Arabesken«, betont aber im Unterschied zu Kant die regelgerechte Form und Einheit, die auch diese »beziehungslosen Kunstspiele« bestimme: Sie sind »nach Kunstregeln geform[t]« und sie haben »Zweckmäßigkeit [...], wenn nur eine aesthetische, gleich unbestimmte Idee durch das Ganze herrscht«. <sup>95</sup> So sucht er die Arabesken und damit die Instrumentalmusik vom Verdacht der ästhetischen Minderwertigkeit zu befreien, die sie im Klassizismus und auch bei Kant verfolgt. Während die Arabesken in der Aufklärung gänzlich verdammt werden als »nichts bedeutend[e] Sudeleyen« und »wahr[e] Ungeheuer der zügellosesten Einbildungskraft«, die als solche eben »die Gefahr einer Eingewöhnung in die Lust [...] unkontrollierter Einbildungskraft heraufzubeschwören und den Geschmacksverfall mühsam errungener, aufgeklärter Zivilisation [...] einzuleiten« drohen,<sup>96</sup> werden sie im Klassizismus einerseits aufgewertet zum Inbegriff autonomen Spiels, andererseits gefährdeten sie durch die ihnen eigene »unbändige Einbildungskraft beständig den Ordnungsgedanken des Klassizismus«. <sup>97</sup> Das ist auch bei Kant der Fall. Zwar avancieren die Arabes-

---

<sup>94</sup> Triest, Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im achtzehnten Jahrhundert, AmZ 1801, 397.

<sup>95</sup> Ebd., 227.

<sup>96</sup> Die ersten beiden Zitate: Adolf Riem (Hg.), Monatsschrift der Akademie der Künste und Wissenschaften zu Berlin, 1788, II, 28, zit. aus: Günter Oesterle, Vorbegriffe zu einer Kunst der Ornamente. Kontroverse Formprobleme zwischen Aufklärung, Klassizismus und Romantik am Beispiel der Arabeske, in: Herbert Beck (Hg.), Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert, Berlin 1984, 119-139, hier 133; zweites Zitat ebd., 134.

<sup>97</sup> Ebd., 124.

ken zur freien Schönheit, doch setzt er gleichzeitig zwei Maßnahmen zur Schadensbegrenzung ein. Erstens dürfen die Arabesken nur durch ihre »schöne Form« gefallen, zweitens sollen sie nur eine supplementäre Funktion erfüllen, nämlich »nicht in die ganze Vorstellung des Gegenstandes als Bestandsstück innerlich, sondern nur äußerlich als Zutat« gehören (KdU 142). Sie dürfen gewissermaßen nur Rahmen eines Gerahmten sein. Diesen »normalen« Arabesken stehen die »verfallenen« Arabesken gegenüber,<sup>98</sup> die nicht durch ihre Form, sondern durch ihren »Reiz« wirken, oder die sich auf das Gerahmte ausdehnen. Beides trifft aber auf die Instrumentalmusik zu. Aufgrund ihrer Flüchtigkeit fehlt ihren Kompositionen die Form; sie übt einen starken sinnlichen Reiz auf den Hörer aus; sie hat keinen Bezug zu einem »Sinn«, den sie nur umrahmen würde, wie man etwa Vokalmusik als Rahmung eines Textes durch Musik verstehen könnte. Wenn Kant Instrumentalmusik also mit Arabesken vergleicht, muß es sich dabei implizit um verfallene Arabesken handeln. Das zeigt sich z.B. daran, daß Kant dort, wo er diesen Vergleich zieht, auch von Arabesken handelt, die sich schon nicht mehr auf eine Rahmung beschränken, nämlich vom »Laubwerk« auf »Papiertapeten« (KdU 146). Im Gegensatz dazu vergleicht Triest, der Instrumentalmusik als Inbegriff der freien Schönheit etablieren will, sie mit normalen Arabesken. Er betont deren regelgerechte Form, ihre Ausrichtung auf eine ästhetische Idee, die ihre Ganzheit und Zweckmäßigkeit garantieren. Was bei Michaelis die Gartenanlagen, erfüllen bei Triest die Arabesken. Ihre schöne und sinnhaltige Form gewährleistet, daß nicht nur die Einbildungskraft, sondern gleichzeitig der Verstand des Hörers angeregt wird, der erstere in ihre Grenzen weist.<sup>99</sup>

Doch die Begrenzung der Arabesken konstituiert auch ein Ausgegrenztes, vor dem gewarnt werden muß. So lobt Michaelis einerseits Werke, die »die Fantasie [...] beleben und [...] beschäftigen«.<sup>100</sup> Musikalische Merkmale, die aus der Freien Fantasie vertraut sind (z.B. »zweideutige Figuren, melodische Täuschungen und überraschende Entwicklungen«), hält er für besonders geeignet, auf die Einbildungskraft zu wirken.<sup>101</sup> Andererseits kritisiert er den Eindruck der »Willkür, Ungebundenheit und Zufälligkeit«, die solch

---

<sup>98</sup> Jacques Derrida, Parergon, in: ders., Die Wahrheit in der Malerei, Wien 1992, 33-176, hier 86; zur Diskussion über Kants Arabeskenbegriff vgl. außerdem: Menninghaus, 94-118; Menke, Prosopopoiia, 584-589.

<sup>99</sup> Triest, Bemerkungen, 399.

<sup>100</sup> Michaelis, Ueber den Geist, 28.

<sup>101</sup> Ebd., 210.

ein Vorgehen hervorrufen müsse, und wettet, daß durch mangelnde »Auswahl« und Ungenauigkeit im Ausdruck, »flüchtige Fantasiebilder [entstehen, NG], die sich auf keinen deutlichen Begriff bringen lassen«. <sup>102</sup> Auch bei Triest ist der Grad zwischen zu viel und zu wenig Freiheit der Einbildungskraft sehr schmal, wie seine Beispiele zeigen. Erst mit C.Ph.E. Bach ist die geforderte Balance erreicht und mit Joseph Haydn geht sie schon wieder zu Ende. Während bei Bach, der mit Klopstock verglichen wird, und bei Haydn, der im Zusammenhang mit Jean Paul (allerdings »die chaotische Anordnung [...] abgerechnet«) und mit Laurence Sterne genannt wird, die reiche Phantasie durch den Verstand kontrolliert wird, neigt schon Mozart, der wiederum mit Shakespeare verglichen wird, zu »Bizzarerien«, »Ueberladungen«, zum »Grotesken« und zur »Verletzung des Schicklichen«. <sup>103</sup> Aus diesen Urteilen spricht die Befürchtung, daß sich die Einbildungskraft des Komponisten von der Kontrolle durch den Verstand befreit haben könnte, <sup>104</sup> so daß in seiner Musik in »Umkehrung des klassizistischen Grundsatzes« die Mannigfaltigkeit über die Einheit herrsche, was die Einbildungskraft des Hörers in Anarchie führen müsse. <sup>105</sup> Karl Philip Moritz konstatiert eine solche Umkehrung auch für die Arabeske und betont, daß diese Umkehrung dazu führe, daß man sich dem »Flug der Einbildungskraft« hingebende, d.h. sich »mit einer Art von Vergnügen in Labyrinth« verleiten lasse. <sup>106</sup> Dieses Vergnügen sei jedoch nicht ungefährlich für die geistige Gesundheit des Hörers, und es ist ebenso wie die Arabeske und die Labyrinth bei Moritz negativ konnotiert. <sup>107</sup> Das gilt auch für die musikalischen »Bizzarerien« bei Triest und die »flüchtigen Fantasiebilder« bei Michaelis. Musikstücke, die Einheit vermissen lassen, die sich also »arabesk« im Sinne von Moritz verhalten, erwecken das Mißtrauen der Kritiker. Das soll im folgenden anhand der zeitgenössischen Beethoven-Rezeption exemplifiziert und untersucht werden.

---

<sup>102</sup> Ebd., 62, 90.

<sup>103</sup> Ebd., 392/393.

<sup>104</sup> Vgl. ebd.: Mozarts zu »üppige Phantasie« hätte stärkerer »Fesseln« und »Feilen« durch den Verstand bedurft.

<sup>105</sup> Oesterle, Vorbegriffe, 136.

<sup>106</sup> Karl Philip Moritz, Einfachheit und Klarheit, in: H.J. Schrimpf (Hg.), Karl Philip Moritz, Schriften zur Ästhetik und Poetik (1962), 150, zit. nach Oesterle, Vorbegriffe, 136.

<sup>107</sup> Vgl. zum Bezug von der ästhetischen Debatte über die Arabeske zur Erfahrungsseelenkunde von Moritz, Oesterle, Vorbegriffe, 131f.

## Die Rezeption von Beethovens »fantastischen« Musikstücken

Im Jahr 1804 veröffentlicht der bekannte Musikkritiker Johann Friedrich Rochlitz (1769-1842) in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* einen Bericht über einen *Besuch im Irrenhause*, ein zu dieser Zeit populäres Freizeitvergnügen. Dort begegnet er einem jungen Mann, dessen Irrsinn in »einige[n] wunderliche[n] Ideen« und in »wunderlich[em]« Klavierspiel (646) besteht. Der Mann ist Autodidakt, kann kaum Noten lesen und kann oder will die »gangbaren Formen der Musikstücke« nicht fassen. Rochlitz' detaillierte Beschreibung läßt darauf schließen, daß es sich bei seinem Klavierspiel um Freie Fantasien im Stil C.Ph.E. Bachs handelt.<sup>108</sup> Doch ist der junge Mann kein gefeiertes Genie, sondern Insasse eines Irrenhauses. Bezeichnenderweise hat er sich in seiner Jugend häufig mit arabischen Tapetenfiguren beschäftigt:

Er konnte stundenlang sitzen und die ganz willkürlichen Züge des Malers, die die Marmoradern vorstellen sollten, verfolgen, bis ihm schien, sie ordnen sich und er sehe nun Landschaften, Köpfe alter Heiligen [...] Nun verwandelte sich aber oft die eine dieser Gestalten in die andere; es wurde z.B. aus denselben Linien, die jetzt das bärtige Haupt eines Mönchs gezeigt hatten, nun der Hintergrund einer Landschaft, u. dgl. Das konnte ihn zuweilen in die bängsten Zweifel versenken und anhaltend ängstigen. [...] Sehr befremdlich bleibt mir, daß er [...] jetzt, in dieser Lage, in dieser Stimmung, nicht an Musik dachte.<sup>109</sup>

Die Linien auf der Marmortapete sind ein Zufallsprodukt, dem jede klare Gestalt und damit auch jede Bedeutung fehlt. Als solche regen sie die Phantasie des Betrachters zu einem rastlosen Schweifen durch ebenso zufällige

---

<sup>108</sup> So betont Rochlitz, daß dem Klavierspiel Zeitmaß und Takteinteilung fehlten, das Ganze aber trotzdem »im Takt« gespielt sei. Die Improvisation sei dreiteilig angelegt, mit einem langsamen Teil (Andante) in der Mitte und schnellen Teilen am Anfang und am Ende. Die linke Hand spiele zumeist gebrochene Akkorde, oft entstehe auch der Eindruck der Einstimmigkeit. Das Spiel sei mit scharfen Dissonanzen gespickt, sehr »mannichfaltig« im Vortrag (z.B. durch dynamische Kontraste und Beschleunigungen des Tempos) und widerspreche oft kompositorischen Regeln und der üblichen »Grammatik« eines Musikstücks (Friedrich Rochlitz, *Der Besuch im Irrenhaus*, AmZ 1804, 648-650). Eine »fehlerhafte Zusammensetzung« und eine falsche Auswahl der Akkorde kann Rochlitz allerdings nicht entdecken. (Ebd., 648) Außerdem sei das Klavierspiel sehr ausdrucksstark – der junge Mann drücke darin die »Bewegungen seines Innern« aus (ebd., 648) – und habe eine intensive Wirkung auf ihn, Rochlitz (ebd., 650/651).

<sup>109</sup> Rochlitz, *Besuch im Irrenhaus*, 670/671.



Bilder an. Diese Tätigkeit bringt Rochlitz in Bezug zur Musik und kennzeichnet sie als angstbesetzt. In ihr kündigen sich sowohl die spätere Geisteskrankheit des jungen Mannes als auch seine Freien Klavierfantasien an. Rochlitz' Bericht dokumentiert eine veränderte Wahrnehmung der Freien Fantasie. Sie ist nun endgültig zum Zeugnis des Irrsinns geworden – eine »wunderliche« Musik, in der sich die »wunderlichen Ideen« eines Wahnsinnigen aussprechen und die den Hörer »wunderlich« reizt. Diese Konnotation hält vor. Zwanzig Jahre später veröffentlicht Rellstab eine Erzählung, in der die Freie Fantasie zum Einfallstor, Zeugnis und Verursacher dämonischer Besessenheit wird. Nachdem der Pianist Benno eine Freie Fantasie gespielt hat, bekennt er: »Ich habe nicht gespielt [...] Es war eine fremde, unerklärliche Gewalt, die meine Finger beständig anders führte, als ich dachte und wollte« – der Teufel, wie Benno und einer seiner Hörer, der »ganz verrückt« durch die Musik wird, vermuten.<sup>110</sup> Es stellt sich heraus, daß Bennos Freie Fantasie gleichzeitig von einem jungen Komponisten, Theodor, als musikalische Untermalung eines Traums geträumt wurde, in dem Theodor durch ein »schauerliches Ungethüm« daran gehindert wird, seiner Geliebten zu folgen und schließlich mit dem Ungetüm in einen Abgrund stürzt.<sup>111</sup> Was sich in der Freien Fantasie ankündigt, verstärkt sich im Laufe der Erzählung: Der Pianist Benno fällt seinen Dämonen zum Opfer.<sup>112</sup> Er übernimmt die Rolle des Ungetüms und bringt Theodor aus Eifersucht um. Die Freie Fantasie fungiert damit nicht nur als Anlaß, Indikator und Auslöser der Besessenheit, sondern sie gibt auch das tödliche Programm für Bennos Handlungen vor.

Die Assoziation der Freien Fantasie mit einem möglicherweise gefährlichen Wahnsinn geht Hand in Hand mit einer Veränderung der Gattung. Sie stirbt aus. Indizien dafür sind »das Enden der Produktion Freier Fantasien, verbunden mit der Einbeziehung bisher charakteristisch und normativ genannter Gestaltungsprinzipien in die Fantasiekomposition und die Übernahme von Stilmerkmalen der Freien Fantasie in die normativen Gattungen wie Sonate, Konzert und Sinfonie«.<sup>113</sup> Immer wieder beklagen Musikkritiker um 1800, daß kaum noch Freie Fantasien komponiert würden und trauern C.Ph.E. Bachs Freien Fantasien nach.<sup>114</sup> Gleichzeitig werden einerseits

---

<sup>110</sup> Rellstab, Theodor, 7.

<sup>111</sup> Ebd., 12.

<sup>112</sup> Ebd., 39.

<sup>113</sup> Schleuning, Freie Fantasie, 352.

<sup>114</sup> »Dass die vielen und braven Componisten für's Pianoforte die *freye* Phantasie so wenig, ja fast gar nicht bearbeiten [...] hat man schon öfter in diesen Blättern beklagt.« (AmZ

solche Stücke getadelt, die sich Fantasien und Capriccios nennen, aber die formale Einheit der Komposition, die bei Bach angeblich immer gegeben war, vernachlässigen. So schreibt ein empörter Rezensent über ein Capriccio von Luigi Lodi:

Recensent kann kaum glauben, daß ein vernünftiger Mensch dieses tolle Zeug mit Bedacht hingeschrieben haben kann. [...] [G]anz wie ein tolles Pferd sich zu heben, Purzelbäume zu machen, mit den Händen auf dem Griffbrette ungebührlich herumzuspringen [...] ohne daß irgend Zusammenhang, Ordnung, ja nicht einmal eigentliche Gedanken zum Grunde liegen [...] Das ist doch in der Tat unerhört [...].<sup>115</sup>

Bei solchen Stücken handelt es sich nach Meinung der Kritiker, wenn überhaupt, um fehlgeschlagene Freie Fantasien, weil von ihnen eine formale Einheit (statt wie von Bachs Zeitgenossen eine semantische) gefordert wird, die sie nicht erfüllen. So wird ihnen nicht nur die künstlerische Qualität, sondern dem Komponisten auch die Vernunft abgesprochen – er wird zum »tollen Pferd«. Andererseits wird immer wieder beklagt, daß statt Freier Fantasien nur noch sonatenähnliche Fantasien bzw. fantastische Sonaten komponiert würden: »[W]as wir im letzten Jahrzehend unter dem Titel, Phantasie, bekommen haben, ist doch, fast ohne Ausnahme, nur eine freyere Art der Sonate«.<sup>116</sup> Den Kritikern kann man es offenbar nicht recht machen. Capricciöse Purzelbäume werden wegen ihrer Formlosigkeit, formstrenge Fantasien aufgrund ihrer »langweiligen« Annäherung an die Sonate kritisiert. Zurück bleibt der ambivalente Traum einer Freien Fantasie, der sich in Legenden, halbfiktionalen Berichten und Erzählungen wie den oben beschriebenen niederschlägt. Gleichzeitig beginnt sie, in anderen Gattungen zu spuken. Sonate, Konzert und Sinfonie werden von ihr unterwandert. Das ist ein aus der Sicht vieler Kritiker gefährlicher Prozeß, bedarf doch das Fantastische einer strengen Kontrolle, die um so schwerer fällt, je mehr es im Verborgenen wirkt.

---

15, 1813, 732). »Nach K.Ph.Em. Bach hat fast keiner von den Komponisten fuer das Pianoforte die Gattung bearbeitet, welche man freye Phantasie nennt, durch welches Beywort man sie von der gebundenen, die sich der Sonate naehert, und wo wir sehr schoene Stuecke von Mozart, Beethoven und Anderen haben, unterscheidet.« (AmZ 5, 1803, 830). Vgl. auch AmZ 5, 1803, 559; AmZ 13, 1811, 527-528.

<sup>115</sup> AmZ 2, 1799, 27-29; vgl. zu der Forderung nach Zusammenhang und Ordnung in der Freien Fantasie auch: AmZ 2, 1799, 154-155; AmZ 5, 1803, 830; AmZ 5, 1803, 559; AmZ 13, 1811, 527-528.

<sup>116</sup> AmZ 15, 1813, 732.

Der junge Beethoven war vor allem als Pianist bekannt. Insbesondere seine Fantasien hatten es den Zeitgenossen angetan, wie zahlreiche Zeugnisse belegen: »Er zeigt sich am allervorteilhaftesten in der freien Phantasie,«<sup>117</sup> »diese unvergeßliche Phantasie [...] lebt noch frisch in meiner Seele«,<sup>118</sup> »eines Abends phantasierte Beethoven wundervoll auf dem Klavier«,<sup>119</sup> Auch Wenzel Tomaschek wird durch »die kühne Durchführung seiner [das heißt Beethovens, NG] Phantasie [...] auf eine ganz fremdartige Weise erschüttert«, entdeckt aber bald einige Fehler in Beethovens Klavierspiel:

[M]ir [entgingen] nicht seine öfteren kühnen Absprünge von einem Motiv zum andern, wodurch dann die organische Verbindung, eine allmähliche Ideenentwicklung aufgehoben wird. [...] Nicht selten wird der unbefangene Zuhörer durch sie [solche Übelstände, NG] gewaltsam aus seiner überseligen Stimmung herausgeworfen. Das Sonderbare und Originelle schien ihm bei der Komposition die Hauptsache zu sein. [...] Die Harmonie, der Kontrapunkt, die Eurhythmie und vorzüglich die musikalische Ästhetik schienen ihm nicht allzusehr am Herzen zu liegen.<sup>120</sup>

Aus Tomascheks Kritik sprechen die Forderung nach einer Einheit bzw. nach einem motivierten, sanften Wechsel der »Ideen«/«Stimmungen«, nach einer organischen Form und nach der Befolgung grundlegender kompositorischer Regeln. Was er an Beethovens Improvisationen bemängelt, kritisiert er auch an Beethovens »großartigen Tonwerken«: In ihrer Formlosigkeit gleichen sie, so Tomaschek, seinen Fantasien. Tatsächlich versuchen viele Zeitgenossen, das Neue an Beethovens Instrumentalmusik mit Hilfe des Begriffs des Fantastischen zu fassen und zu kritisieren. Zum einen wird immer wieder betont, daß das Vermögen der Phantasie bei Beethoven weder dem Verstand unterworfen, noch mit ihm im Gleichgewicht sei, sondern ihn

---

<sup>117</sup> Dabei handelt es sich nach unserer Definition allerdings nicht um *Freie* Fantasien, wie z.B. folgende Äußerung zeigt: »[U]nd hier ist es wirklich ganz außerordentlich, mit welcher Leichtigkeit und zugleich Fertigkeit in der Ideenfolge Beethoven auf der Stelle jedes ihm gegebene Thema nicht etwa in den Figuren variiert [...], sondern wirklich ausführt.« (AmZ 1799, Nr. 33, 538) Siehe zur Variation eines Themas auch: Vosslers musikalische Korrespondenz, Nr. 47, darin: Bericht von Kaplan Ludwig Junker, in: Friedrich Kerst (Hg.): Die Erinnerungen an Beethoven, Stuttgart 1913, 17/18.

<sup>118</sup> Johann Schenk, in: Kerst, Die Erinnerungen, 26.

<sup>119</sup> Karl Amenda, Erinnerungen an Beethoven, aus Thayers Biographie II, 18, in: Kerst, Erinnerungen, 34.

<sup>120</sup> Jahrbuch Libussa, 1845, 374, in: Kerst, Erinnerungen, 32. Vgl. für solche Kritik auch: Karl Czerny, Jahresbericht der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien 1870, 4-10, in: Kerst, Erinnerungen, 44; AmZ 1799, Nr. 33, 538f.

dominiere. Daraus resultiere zum anderen, daß seine Werke zwar vorgäben, Sonaten oder Sinfonien zu sein, es sich bei ihnen aber eigentlich um musikalische Fantasien handele. Der einflußreiche Musikkritiker Amadeus Wendt schreibt, die Musik habe nach Haydn und Mozart einen »ganz phantastischen Gang« genommen, wofür vor allem Beethoven verantwortlich sei:

Er, selbst Instrumentalvirtuos, mit kühner Phantasie ausgestattet [...] bildete sich seine eigne romantische Tönwelt, in welcher die dem Gefühle hingeebne Phantasie durchaus *herrschend* ist, und den Gang der Modulation bestimmt. [...] für diesen Flug scheint keine Regel geschrieben zu seyn. [...] Das Tonstück, welches man musikalische Phantasie nennt, ist von dieser Pflicht [zur formalen Einheit, NG] am meisten befreit, [...] allein es steht eben darum auch an der Gränze der Musik und der Kunst. [...] Aber diesen Charakter der Phantasie auf andere Tonstücke zu übertragen, und so die *musikal. Phantasie in dem Gebiete der Tönwelt herrschend machen*, kann nur zu grossen Verirrungen führen. Ueberschwenglicher Reichthum der Ideen und eine unversiegbare Originalität kann sich dabey offenbaren, aber Klarheit, Verständlichkeit und Ordnung [...] wird ihm oft fehlen. Hier ist es, wo ich auch von Beethovens *grossen Verirrungen* spreche [...] Viele Werke Beethovens [...] können nur als *musikalische Phantasien* gefasst und gewürdigt werden.<sup>121</sup>

Wendt bemerkt, daß zahlreiche Werke Beethovens nicht dem Ideal einer formalen Einheit gerecht werden, die »Klarheit, Verständlichkeit und Ordnung« in die Musik bringen würde. Deshalb bestimmt er sie als musikalische Fantasien, der einzigen Gattung, in der relative Formlosigkeit gestattet ist. Solche Werke sind die dritte Sinfonie, die von ihren Kritikern in den ersten Jahren nach der Uraufführung immer wieder eine musikalische Fantasie genannt wird, »das Trio Op. 70 [...] [und] die Sonaten Op. 90 und Op. 101 [...] [und] die beyden Sonaten für Pianoforte und Violoncello (Op. 102)«, die Rochlitz in seiner Rezension der Klaviersonate Op. 109 als »*scheinbare* Culminationspunkte« dieser Tendenz aufzählt.<sup>122</sup> Was aber genau macht diese Werke zu »fantastischer« Musik in den Ohren der Kritiker? Die dritte Sinfonie Beethovens überraschte ihre Hörer in vielerlei Hinsicht. Sie ist wesentlich länger als andere Sinfonien, z.B. fast doppelt so lang wie die Jupiter-Sinfonie von Mozart.<sup>123</sup> Der erste Satz ist zwar wie üblich drei-

<sup>121</sup> Wendt, Gedanken über die neuere Tonkunst, 384-386.

<sup>122</sup> AmZ 1824, 213-225, in: Stefan Kunze, Ludwig van Beethoven. Die Werke im Spiegel seiner Zeit, gesammelte Konzertberichte und Rezensionen bis 1813, Laaber 1987, 358.

<sup>123</sup> Vgl. für diese und die folgenden Neuheiten der dritten Sinfonie Schleuning, Freie Fantasie, 110ff.

Violini I

Violini II

Violo

Violoncelli

Bassi

Detailed description: This block contains the first five staves of a musical score. From top to bottom, they are labeled: Violini I, Violini II, Violo, Violoncelli, and Bassi. The Violini I staff starts with a dynamic of *p cresc.* and later has *sf* and *p*. The Violini II staff starts with *p*, has *cresc.*, *sf*, and *p*. The Violo staff starts with *p*, has *cresc.*, *sf*, and *p*. The Violoncelli and Bassi staves both start with *p*, have *cresc.*, *sf*, and *p*. The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature.

Fl. I

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Clar. I (Si<sup>b</sup>)

Clar. II (Si<sup>b</sup>)

Fag. I

Fag. II

Cor. I (Mi<sup>b</sup>)

Cor. II (Mi<sup>b</sup>)

Cor. III (Mi<sup>b</sup>)

Viol. I

Viol. II

Vle.

Vc.

B.

Detailed description: This block contains the woodwind and string sections of the score. The woodwinds include Flute I and II, Oboe I and II, Clarinet I and II (Si<sup>b</sup>), Bassoon I and II, and Horn I, II, and III (Mi<sup>b</sup>). The strings include Violin I and II, Viola, Violoncello, and Bass. Dynamics are marked as *p*, *cresc.*, and *sf*. A large watermark 'Gnomach' is visible across the score.

Beispiel 3: Dritte Sinfonie, erster Satz, S. 3/4, T. 3-15

teilig angelegt, doch ist die Durchführung fast doppelt so lang wie die Exposition, und auf die Reprise folgt eine ausgedehnte Coda, die wie eine zweite Durchführung wirkt. So entsteht nicht nur der Eindruck von Vierteiligkeit, sondern auch der einer Unabgeschlossenheit bzw. ständigen Drängens nach neuen Entwicklungen. Das »Thema« des ersten Satzes ist nicht melodisch und harmonisch klar konturiert, sondern hat eher den Charakter eines viertaktigen Motivs, das durch chromatische Verwicklungen auf dreizehn Takte ausgedehnt wird.<sup>124</sup> Nach einer Dreiklangsbrechung in Es-Dur rutscht die Baßstimme nämlich plötzlich zu cis ab, verweilt dort zwei Takte, wandert weiter zu d, um schließlich beim es zu landen, so daß über B-Dur die Ausgangstonart Es-Dur wieder erreicht wird. Hinzu kommt eine rhythmische Verwicklung. Während die ersten vier Takte (T. 3-6) rhythmisch stringent und volltaktig strukturiert sind, hält in T. 7-8 die Bewegung in der Bassstimme plötzlich inne. Gleichzeitig spielen die ersten Violinen synkopierte Viertelnoten. T. 11-12 sind dann auftaktig strukturiert, und erst in den letzten beiden Takten findet das »Thema« langsam wieder zur ursprünglichen Volltaktigkeit zurück (siehe Bsp. 3<sup>125</sup>).

Schon in den ersten vierzehn Takten ist der Hörer Verunsicherungen ausgesetzt, die er an dieser Stelle einer Sinfonie am allerwenigsten erwartet. Rochlitz, der sich genötigt fühlt, der Kritik den Wind aus den Segeln zu nehmen, begegnet Vorwürfen gegen die »Schärfe« eines solchen Anfangs, indem er ihn einer genauen Analyse unterwirft und seine innere Logik aufzeigt. So hilft er den Lesern, wie er wiederholt schreibt, den Weg nach Hause trotz der Wirren nachzuvollziehen.<sup>126</sup> Der zweifelhafte Charakter des ersten »Themas« wird verstärkt durch seinen Widerspruch zu den ersten zwei Takten der Sinfonie: zwei Es-Dur Akkorde im Forte mit voller Besetzung. Wer würde danach ein zögerliches und leises Thema erwarten? Oder, wie Scott Burnham in Anlehnung an zahllose programmatische Interpretationen schreibt: »What kind of a hero would pause so portentously at the very outset of his heroic exploits?«<sup>127</sup>

Der Beginn der Sinfonie wirkt auf diese Weise seltsam zerrissen. Auch der Rest des ersten Satzes erweckt gelegentlich den Eindruck einer Ansammlung stetig neuer Gedanken, deren Zusammenhang und Funktion oft

<sup>124</sup> Vgl. Scott Burnham, *Beethoven Hero*, Princeton 1995, 5.

<sup>125</sup> Ludwig v. Beethoven, *Symphonie Nr. 3 in Es-Dur*, op. 55, Partitur Urtext, hg. von Jonathan Del Mar, Kassel 1997.

<sup>126</sup> Rezension der dritten Sinfonie, *AmZ* 1807, 319-334, in: Kunze, *Ludwig van Beethoven*, 58, 59.

<sup>127</sup> Burnham, *Beethoven Hero*, 5.

284 a 2

Fl. I II *p sfz sf*

Ob. I II *p sfz sf*

Clar. (Sib) I II

Fag. I II

Viol. I II *sfz sf*

Vle. *sf*

Vc. *sfz sf*

B. *sfz pizz. sf*

Fl. I II *p*

Ob. I II *cresc. p*

Clar. (Sib) I II *cresc. p*

Fag. I II *sfz sf*

Viol. I II *cresc. p*

Vle. *p*

Vc. *cresc. p*

B. *p*

Beispiel 4: Dritte Sinfonie, erster Satz, S. 21, T. 284-291



unklar bleibt. In der Exposition tauchen noch zwei weitere themen hafte Passagen auf (in T. 45ff. und in T. 83ff.). Schließlich erscheint in der Durchführung völlig unerwartet ein neues Thema in e-Moll, das einzige im ganzen Satz, das durch seinen harmonischen und melodischen Charakter den Ansprüchen an ein Thema genügt (siehe Bsp. 4).<sup>128</sup> Was hat es inmitten in der Durchführung zu suchen? An dieser Stelle plötzlich mit einem neuen Thema konfrontiert zu werden, das zudem noch in einer von Es-Dur denkbar weit entfernten Tonart steht, mag viele Kritiker darin bestärkt haben, dieser Sinfonie Regellosigkeit, Zerrissenheit und mangelnde Einheit vorzuwerfen. Auch Rochlitz bemerkt das Neue und Überraschende dieser Passage, sucht sie aber als Erfrischung des Zuhörers zu rechtfertigen, der so für seine Geduld bei der vorhergehenden und folgenden Durchführungsarbeit belohnt wird. Anders als spätere Kritiker versucht Rochlitz nicht, das e-Moll-Thema aus dem Vorangegangenen abzuleiten, auch wenn dies, wie z.B. Heinrich Schenker gezeigt hat, möglich wäre.<sup>129</sup> Statt dessen betont er den episodenhaften Charakter des Themas und trifft damit den Höreindruck weit besser.<sup>130</sup>

Auch das Finale der Sinfonie erregt Anstoß. Wie schon im ersten Satz tritt hier die erste Irritation gleich zu Beginn auf. Statt in der Haupttonart Es-Dur zu beginnen, weisen die ersten drei Takte nach g-Moll, dem Tonikagegenklang. Darüber beschwert sich ein Kritiker: »[D]em Vorwurfe grosser Bizzarerie kann es [das Finale, NG] wol nicht entgehen. Wenigstens hat z.B. vor Beethoven noch kein Komponist es gewagt, ein Stück aus dem Es-Dur so anzufangen, daß die Instrumente al unisono auf dem subsemitonio anheben, und in Gängen, welche ganz der Tonleiter von g-Moll angehören, fort-

---

<sup>128</sup> Vgl. Burnham, *Beethoven Hero*, 9.

<sup>129</sup> Vgl. zu Schenkers harmonischer Analyse ebd., 11.

<sup>130</sup> Auch dem Kritiker Heinrich Hermann fällt diese Passage auf, und wie Rochlitz ist er bemüht, sie trotz oder gerade aufgrund ihrer Neuartigkeit positiv zu bewerten: »Wie süß erholt sich aber dann endlich das Gemüth wieder in dem ersten Decrescendo, wo der Baß zum sanften Moll ein so tröstendes Pizzicato spricht, wodurch wir uns in der Folge bey nahe in eine Shakespear'sche Zauberwelt hineingerückt fühlen! In diesen Extremen und in der öftern und schnellen Abwechslung furchtbarer, takterschütternder Paukenstöße mit den anmuthigsten Blumen der Melodie liegt ein großer Theil von Beethovens Humor.« (zit. bei Martin Geck und Peter Schleuning, *Geschrieben auf Bonaparte: Beethovens Eroica. Revolution, Reaktion, Rezeption*, Reinbek 1989, 234) Durch den Rückgriff auf literarische Kategorien wie die »Shakespearische Zauberwelt«, in der die Sphäre des Phantastischen mitklingt, und des Jean Paulschen »Humors« versucht Hermann, Beethovens Abweichen von formalen Normen zu rechtfertigen (vgl. ebd., 236). Darin können ihm aber zunächst nur wenige Zeitgenossen folgen.

zufahren, bis endlich der vierte und die folgenden Takte so barmherzig sind, unser Ohr aus der Verlegenheit zu reissen und uns in die eigentliche Tonart zu versetzen!<sup>131</sup> Der vierte Satz verbindet außerdem Variationsform und Fugenstruktur miteinander in einer Weise, für die es, wie Thomas Sipe betont, »no formal precedent« gibt.<sup>132</sup> So läßt sich der Satz beim Hören in kein vertrautes Muster fügen, außer in das musterlose einer musikalischen Fantasie, mit der die Zeitgenossen freie Variationen über ein Thema assoziierten.<sup>133</sup> In diesem Sinne interpretiert es auch Rochlitz, der einen Wechsel von freieren und gebundenen (d.h. fugierten) Teilen feststellt und bemüht ist, auch die scheinbar mit dem Thema nicht zusammenhängenden Passagen an dieses rückzubinden.

Aufgrund ihrer Verstöße gegen zahlreiche, zu kompositorischen Regeln verfestigte Hörgewohnheiten urteilen viele Kritiker über die dritte Sinfonie, daß »[d]iese lange, für die Ausführung äusserst schwierige Komposition [...] eigentlich eine sehr weit ausgeführte, kühne und wilde Phantasie« ist.<sup>134</sup> Daß man sich auf die Suche nach einer passenden ästhetischen Kategorie begibt, bedeutet aber nicht, die Sinfonie dadurch in ihren Eigenheiten rechtfertigen zu wollen. Zwar spricht Wendt davon, die Werke Beethovens als Fantasien würdigen zu wollen, doch läuft seine Bestimmung, entsprechend der gewandelten Einstellung zur Freien Fantasie, letztlich auf die Infragestellung ihrer ästhetischen Qualität und ihrer moralischen Integrität hinaus. Das Risiko »grosser Verirrungen«, von dem Wendt angesichts der Herrschaft der Fantasie in Beethovens »Tonwelt« spricht, betrifft nämlich nicht nur die Werke, denen es an »Klarheit, Verständlichkeit und Ordnung« mangelt, sondern auch Beethoven selbst, der von seinen Zeitgenossen immer wieder des Wahnsinns verdächtigt wird,<sup>135</sup> und vor allem seine Hörer. Denn was anlässlich der Freien Fantasien Bachs zu vermuten war, löst die »fantastische« Instrumentalmusik Beethovens für die Zeitgenossen tatsächlich ein: Der Hörer verliert sich in einem unendlichen Strom flüchtiger, unbestimmter, heterogener Bilder. Besonders eindrucksvoll beschreibt E.T.A. Hoffmann diese Erfahrung in seiner Rezension der Klaviertrios Op. 70:

---

<sup>131</sup> AmZ 1807, 285/286, in: Kunze, Ludwig van Beethoven, 51.

<sup>132</sup> Thomas Sipe, *Beethoven: Eroica Symphony*, Cambridge 1998, 111.

<sup>133</sup> »Das Finale ist ein [...] stürmischer Erguss einer mächtigen Fantasie« (AmZ 1809, 433-437), in: Kunze, Ludwig van Beethoven, 53.

<sup>134</sup> AmZ 1805, 321, in: Kunze, Ludwig van Beethoven, 50.

<sup>135</sup> Vgl. etwa analog zum Bach-Bild: »[F]ür die Uneingeweihten war es um so interessanter zu bemerken, wie sich die Musik von des Mannes Seele auf sein Gesicht übertrug. [...] Seine Gesichtsmuskeln schwellen an und seine Adern traten hervor, das doppelt wilde

[I]n diesem künstlichen Bau wechseln in rastlosem Fluge die wunderbarsten Bilder, in denen Freude und Schmerz, Wehmut und Wonne neben- und ineinander hervortreten. Seltsame Gestalten beginnen einen lustigen Tanz, indem sie bald zu einem Lichtpunkt verschweben, bald funkelnd und blitzend auseinander fahren, und sich in mannigfachen Gruppen jagen und verfolgen [...] Es ist ein fort-dauerndes, immer steigendes Treiben und Drängen – Gedanken, Bilder jagen im rastlosen Fluge vorüber, und leuchten und verschwinden, wie zuckende Blitze – es ist ein freies Spiel der aufgeregtsten Phantasie. [...] all sein Dichten und Trachten [des echten Musikers, NG] [...] geht nur dahin, alle die herrlichen, holdseligen Bilder und Erscheinungen, die der Meister mit magischer Gewalt in sein Werk verschloß, tausendfarbig glänzend ins rege Leben zu rufen, daß sie den Menschen in lichten, funkelnden Kreisen umfassen, und seine Phantasie, sein innerstes Gemüt entzünden, ihn raschen Fluges in das ferne Geisterreich der Töne tragen.<sup>136</sup>

Hoffmann macht für diese Bilderflut nicht nur die Tatsache verantwortlich, daß Beethovens Trios gegen Hörgewohnheiten verstoßen, sondern genauer das »fortdauernd[e], immer steigend[e] Drängen und Treiben« und die Heterogenität der musikalischen Gedanken.<sup>137</sup> Diese Merkmale treffen in seiner Analyse besonders auf das Finale des zweiten Trios zu. So gehen der Präsentation des Themas ab dem 7. Takt einige einleitende Takte voraus, die ein anderes, obschon diastematisch verwandtes Motiv präsentieren, das im Verlauf des Satzes eigenständig verarbeitet wird. Ab dem 23. Takt wird das Thema kontinuierlich verkürzt, indem in allen drei Instrumenten nur noch sein Grundmotiv aus dem ersten Takt wiederholt und schließlich ab dem 28. Takt zu Sechzehntelnoten diminuiert wird. So entsteht der Eindruck einer auskomponierten Beschleunigung (siehe Bsp. 5<sup>138</sup>).

Die Beschleunigung mündet in die Rückkehr des Einleitungsmotivs, das aber überraschend moduliert und in Triolenfiguren übergeht, die hier erstmals auftauchen und einen verzögernden Effekt haben. Im 49. Takt tritt dann ein neues, gesangliches Thema hinzu, das ebenfalls im Verlauf des Satzes verarbeitet wird. So reiht sich ein neuer Gedanke an den anderen

---

Auge rollte noch einmal so heftig, der Mund zuckte und Beethoven sah aus wie ein Zauberer, der sich von den Geistern überwältigt fühlt, die er selbst gerufen hat.« (zit. bei Angelika Hoffmann-Cobineau, Testament und Totenmaske. Der literarische Mythos des Ludwig van Beethoven, Hildesheim 2000, 102).

<sup>136</sup> AmZ, 15, 1813, 141-154, in: E.T.A. Hoffmann, Schriften zur Musik. Aufsätze und Rezensionen. Darmstadt 1979, 118-144, hier 121, 137, 143.

<sup>137</sup> Vgl. zu Hoffmann auch Kapitel IV.2.

<sup>138</sup> Ludwig v. Beethoven, Klaviertrio op. 70/2, in: ders., Complete edition of all his works, Huntington Station, Bd. XV, 121-156.

Beispiel 5: Klaviertrio op. 70/2, letzter Satz, S. 145, T. 19-34

bzw. alte Gedanken tauchen in ständig neuem Licht wieder auf. Von T. 123-180 wird das Einleitungsmotiv durchgeführt und moduliert dabei von C-Dur nach f-Moll nach B-Dur nach es-Moll (T. 147), bis es schließlich nach einigen weiteren Modulationen wieder in Es-Dur und der Rekapitulation des Satzbeginns angekommen ist (siehe Bsp. 6). Der Effekt in diesen ersten drei Modulationen besteht nicht so sehr im Wechsel der Tonarten, der durch ihr Dominantverhältnis erwartbar ist, sondern im ständigen Wechsel des Tongeschlechts, durch das, um einen Vergleich Hoffmanns aufzugreifen, das Motiv zwischen Licht und Schatten wechselt.<sup>139</sup>

Ein gutes Beispiel für den drängenden Charakter des Satzes findet sich zum Ende des ersten Teils. In T. 83 meint der Hörer, eine Kadenz nach G-Dur zu hören, doch tatsächlich folgt zunächst der Ton d<sup>1</sup>/d<sup>2</sup> im unisono, an den sich eine ausgedehnte, durchaus irreführende dominantische Passage anschließt. Das wiederholt sich nochmals in T. 88/89 mit demselben Überraschungseffekt für den Hörer. So wird die Spannung ständig gesteigert. Alles drängt nach G-Dur, das in T. 95 endlich erreicht wird (siehe Bsp. 7).

<sup>139</sup> Hoffmann, Rezension Klaviertrios Op. 70, 128.

Beispiel 6: Klaviertrio op. 70/2, letzter Satz, S. 148/149, T. 129-152

Die Heterogenität und der treibende Charakter dieses Finales spiegeln sich in Inhalt und Form der Bilderfolge wider, die dem Hörer durch den Kopf jagt: Bewegungsbilder (»tanzen«, »auseinander fahren«, »jagen«), bewegte Bilder (»in rastlosem Fluge«), die nur kurz erscheinen (»leuchten und verschwinden, wie zuckende Blitze«), um sofort neuen, ganz anderen Bildern Platz zu machen, die ebenfalls sofort wieder verschwinden und so fort. Um diese Flüchtigkeit zu veranschaulichen, greift Hoffmann zum bereits be-



Beispiel 7: Klaviertrio op. 70/2, S. 147, T. 80-96

kannten Wolken-Vergleich.<sup>140</sup> Im Unterschied zu Sulzer und Wendt, die die Wolkenfiguren der Instrumentalmusik als etwas vergleichsweise Statisches betrachtet hatten, sind bei Hoffmann die Wolken in ununterbrochener, heftiger Bewegung begriffen: »[...] wie der Sturmwind die Wolken verjagt, mit

<sup>140</sup> Auch bei Wackenroder werden dem Hörer in der Musik »statt aller Antwort und Offenbarung [...] luftige, schöne Wolkengestalten« gezeigt (Wackenroder, Phantasien über die Kunst, 206). Wackenroder formuliert auch schon früh das Prinzip des Bilderhörens: In einem Brief an Tieck spricht er von zwei verschiedenen Arten des Musikgenusses. Während die eine Art eine »aufmerksamste Beobachtung der Töne u. ihrer Fortschreitung« sei, bestehe die andere in einer »gewisse[n] Tätigkeit des Geistes, die durch die Musik angeregt und erhalten wird. Dann höre ich nicht mehr die Empfindung die in dem Stücke herrscht, sondern meine Gedanken und Phantasien werden gleichsam auf den Wellen des Gesanges entführt, und verlieren sich oft in entfernte Schlupfwinkel.« (In: Richard Littlejohns (Hg.), Wilhelm Heinrich Wackenroder, Sämtliche Werke und Briefe, 2. Bd., Briefwechsel – Reiseberichte, Heidelberg 1991, 29) An die Stelle eines Hörens von Musik, das das Gehörte auf einen in der Musik dargestellten »Inhalt« bezieht, der allerdings nur *als* Musik existiert, tritt ein Hören von Musik, dem sie gewissermaßen als Treibstoff für eine besondere Geistestätigkeit dient. So wird in den Berglinger-Texten der Musik eine bilderschaffende Wirkung zugeschrieben. Musik rufe die »wunderbaren, wimmelnden Heerscharen der Phantasie« wach, die »die Töne mit magischen Bildern bevölkern und die formlosen Regungen in bestimmte Gestalten menschlicher Affekte verwandeln, welche wie gaukelnde Bilder eines magischen Blendwerks unsern Sinnen vorüberziehen.« (Wackenroder, Phantasien über die Kunst, 220/221). Berglingers Erfahrungen beim Mu-



im Augenblick wechselnden Lichtern und Schatten – wie sich dann im rastlosen Jagen und Treiben Gestalten bilden, verfließen und wieder bilden [...].<sup>141</sup> Vor dem inneren Auge läuft beim Hören gewissermaßen ein Film ab, und zwar so schnell, daß die einzelnen Bilder kaum erkennbar sind. Sie zeichnen sich weniger durch einen Inhalt oder durch eine Gestalt, sondern durch ihre Flüchtigkeit, ihre ständige Bewegung und ihre Heterogenität aus.<sup>142</sup> Indem sie sich unentwegt bilden und wieder zerfließen, ohne jemals still zu stehen, bilden sie die Gestaltlosigkeit der Musik ebenso ab wie ihre Absage an die Nachahmung: Musik malt kein bestimmtes Bild mehr, sondern löst Bilderfluten aus, die vom »freie[n] Spiel der aufgeregtesten Phantasie« als solcher zeugen, entsprechend der Erkenntnis des zeitgenössischen

---

sikhören liefern zahlreiche Beispiele für diesen Vorgang. (ebd., z.B. 132ff, 220ff, auch bei Tieck, ebd., 229f, 235, 244f.) Sie kulminieren in Tiecks These, daß Musik den Hörer nicht nur durch das Ohr, sondern gleichzeitig auch durch das Auge »gefangen« nehme (ebd., 244). Menke hat sich eingehend mit Tiecks und Wackenroders »Bilder[n] beim und für das Hören« (Prosopopöia, 579) auseinandergesetzt. Auch hier spielen, wie sie zeigt, groteske und arabeske Bilder, als deren Figur sie die Sirene liest, eine wesentliche Rolle, um die Bewegtheit und die Unbestimmtheit von Musik darzustellen (Prosopopöia, 575-582). Lubkoll reflektiert in ihrem Berglinger-Kapitel ebenfalls über »Inwendiges Sehen als Hörmodell« (Mythos Musik, 133-141, hier 133); ebenso auch Welsh, die Menkes und Lubkolls Überlegungen weiterführt (Hirnhöhlenpoetiken, Kapitel 3.2.). Tieck schätzt die Musik, weil sie die Phantasie zu autonomer Tätigkeit anregt. Die Bedrohung besteht hier, wie Welsh am Schluß ihrer Arbeit in bezug auf Brentanos und Görres' Uhrmacher Bogs ausführt (Welsh, Hirnhöhlenpoetiken, 278-292), nicht in deren Nähe zum Wahnsinn, sondern in der Möglichkeit, daß diese Phantasietätigkeit durch die Musik und ihre sinnliche Wirkung determiniert sein könnte. Dieses Schreckgespenst einer fremdbestimmten Geistestätigkeit tritt spätestens bei E.T.A. Hoffmann in Erscheinung (vgl. Kapitel IV.2).

<sup>141</sup> E.T.A. Hoffmann, Rezension Klaviertrios Op. 70, 128.

<sup>142</sup> Vgl. auch folgende Hör-Bilder anderer Kritiker: »Aber was würde man von einem Gemälde sagen, wo aus Nebel und Nacht hier einmal ein Stern schimmerte, dort ein Irrlicht flackerte, ein Wetterstrahl zuckte« (Adolf Bernhard Marx, BAMZ 1, 1824, 95-99, in: Kunze, Ludwig van Beethoven, 378-383, hier 379); »Aber er gibt dem Auge keine Ruhe! Neue Kräfte entwickeln sich bald aus der Mitte nach allen Seiten strömend, bald wieder in sanfter Ebene hinrollend, gleich den Wellen eines Stromes. Mit großer Kunst [...] verwandelt [Beethoven] gleich einem Decorateur die ganze Masse seiner Figuren in ein verklärendes blaues Feuer« (Friedrich August Kanne, Wiener AmZ VIII, 1824, 149-151, 157-160, 173-174, hier 151, zit. bei Ulrich Schmitt, Revolution im Konzertsaal: zur Beethoven-Rezeption im 19. Jahrhundert, Mainz 1990, 65). »[D]ie einzelnen Stücke [...] [folgen] vom 2ten [Satz] an schnell aufeinander, um die Entwicklung der Idee nicht zu unterbrechen, sondern rasch ein Bild auf das andere folgen zu lassen« (J. Fröhlich, Rezension der Partitur der neunten Sinfonie, in: Cäcilia VIII, 1828, 256, zit. bei Schmitt, Revolution, 66).



Physiologen Johannes Müller, daß »die Phantasie nach keinem anderen Gesetze thätig [ist] als nach dem [...] allgemeinen der Metamorphose«. <sup>143</sup> Die Bilder umfassen den Hörer, wie Hoffmann schreibt, »in lichten, funkelnden Kreisen«, wodurch seine Phantasie einmal mehr »entzündet« wird zur Produktion neuer Bilder, und so weiter. Der Vorgang scheint also endlos potenzierbar. <sup>144</sup> Er fängt sich in Hoffmanns Bild vom Hörer, der sich in einem phantastischen Park verirrt. <sup>145</sup> Hoffmann greift auf die Metapher des Labyrinths, des Gartens und der Arabeske zurück, um Kreislers Erfahrungen beim Hören von Op. 70 zu schildern:

[W]ie einer, der in den mit allerlei seltenen Bäumen, Gewächsen und wunderbaren Blumen umflochtenen Irrgängen eines phantastischen Parks wandelt und immer tiefer und tiefer hineingerät, [vermag ich] nicht aus den wundervollen Wendungen und Verschlingungen deiner Trios herauszukommen [...]. Die holden Sirenen-Stimmen deiner in bunter Mannigfaltigkeit prangenden Sätze locken mich immer tiefer und tiefer hinein. <sup>146</sup>

Labyrinth und Garten, topische Metaphern für die Beschreibung von Instrumentalmusik, verbinden sich zur Metapher pflanzenbewucherter Irrgänge. In ihnen verliert sich der Hörer, d.h. in der Musik und in seiner Phantasie, die den phantastischen Park imaginiert und gleichzeitig der phantastische Park *ist*. So geht es auch Wendt, der Beethovens fantastische Werke dafür kritisiert, daß sich »in ihnen auch der aufmerksamere Zuhörer [...] in einem herrlichen Labyrinth [wiederfindet], wo auf allen Seiten üppiges Gebüsch und wunderseltne Blumen den Blick auf sich ziehen, doch ohne den Faden in die ruhige Heymath wieder zu finden«. <sup>147</sup> Anders als bei Michael

<sup>143</sup> Johannes Müller, *Zur vergleichenden Physiologie des Gesichtssinns des Menschen und der Thiere nebst einem Versuch über die Bewegungen der Augen und über den menschlichen Blick*, Leipzig 1826, 100.

<sup>144</sup> Vgl. zu Zauberkreisen: »Sie [die Musik, NG] muß den Zuhörer so sehr in die Neuheit und den Wechseltanz der Gedanken, denen er immer, jedoch vergebens nachzugehen versucht, verflechten, daß er sich endlich in ihren Zauberkreisen vergisst.« (AmZ 1812, 307-311, in: Kunze, Ludwig van Beethoven, 218)

<sup>145</sup> Vgl. zu Hoffmanns arabesken Hör-Bildern und ihrem Bezug auf Zeichen- und Schrifthaftigkeit: Menke, *Prosopopöia*, 589-609

<sup>146</sup> Hoffmann, *Fantasiestücke*, 57/58.

<sup>147</sup> Wendt, *Gedanken*, 386. Siehe auch AmZ 1799, 570-577, in: Kunze, Ludwig van Beethoven, 18: »Rec. ... muß ... gestehen, daß ihm bey dem [...] Spiele derselben [der Op.12 Sonaten, NG] zu Muthe war, wie einem Menschen, der mit einem genialischen Freunde durch einen lockenden Wald zu lustwandeln gedachte und durch feindliche Verhaue alle Augenblicke aufgehalten, endlich ermüdet und erschöpft ohne Freude herauskam.« Siehe auch AmZ 1817, 687-689, in: Kunze, Ludwig van Beethoven, 334: »[W]enn wir so

lis steht die Pflanzenmetaphorik hier nicht mehr für eine organische, gestalt-hafte Form des Werkes ein, sondern deutet auf ein wildes Wuchern der Musik.<sup>148</sup> Das Ergebnis ist ein Irrgarten, aus dem der Hörer im Unterschied zu den Bachkritiken, in denen die Labyrinth nur die Mühe anzeigten, aus den Freien Fantasien herauszufinden, nicht mehr herauskommt, sich tatsächlich in seiner Phantasie verirrt.<sup>149</sup> Wendts Eindrücke vom »üppigen Ge-büsch und wunderselten Blumen auf allen Seiten« und Hoffmanns Rede von »allerlei seltenen Bäumen, Gewächsen und wunderbaren Blumen« legen nahe, daß es sich bei der Musik und den Hör-Bildern einmal mehr um Arabesken handelt, diesmal allerdings nicht um »normale« Arabesken wie bei Triest, sondern um »verfallene« wie bei Moritz. In den Trios dominiert »die bunte Mannigfaltigkeit« über die Einheit, und, wie Moritz prophezeite, läßt Kreisler sich durch sie »in Labyrinth« verleiten, nämlich in die arabe-ske Musik und in die arabesken Phantasien von Arabesken. Wie Kant, Moritz und die nachkantischen Musikkritiker ebenfalls prophezeiten, wird Kreisler dadurch schließlich verrückt. Doch im Unterschied zu jenen hat Hoffmann daran nicht unbedingt etwas auszusetzen. Genauso wenig ist er der Meinung, daß Beethovens Musik jeglicher Ordnung entbehre, nur weil in ihr die Mannigfaltigkeit über die Einheit dominiere.<sup>150</sup>

---

mit dem grossen Seelenmaler auf fremden, nie betretenen Wegen – gleichsam an Ariad-nes Faden durch labyrinthische Krümmungen wandeln, wo uns bald ein frischer Bach zuflüstert, bald ein schroffer Fels anstarrt; hier eine unbekannte, süsstdufende Blume uns anzieht, dort ein dorniger Pfad uns abschrecken möchte. Man muß sich Gewalt anthun, diese und andere Bilder, welche sich Einem aufdrängen, nicht weiter auszumalen, folgt man diesem wunderbaren Genius auch in dieser seiner Schöpfung: denn freylich ziemen dergleichen Ergiessungen wol Niemand weniger, als einem Recensenten. Es mag daher, statt ihrer und alles weitern, nur eine kurze Zergliederung dieses Kunstwerkes folgen.«

<sup>148</sup> Vgl. im Kontrast auch die wohlgeordneten Gärten, mit denen Joseph Haydns Musik gerne verglichen wird, z.B. in: Rellstab, Theodor, 18-20.

<sup>149</sup> Es handelt sich nicht mehr, wie bei den Bachkritiken, um ein eher »unicursales« Laby-rinth, das nur aus einem einzigen Pfad besteht, der trotz aller Wendungen und Verschlin-gungen zum Ausgang führen wird, sondern um ein »multicursales« Labyrinth, in dem man sich aufgrund der Vielzahl möglicher Wege verirren kann. Vgl. dazu und zur Laby-rinthmetapher im 19. Jahrhundert: Thomas Grey, ...wie ein rother Faden: on the origins of »leitmotif« as a critical construct and musical practice, in: Ian Bent (Hg.), Musik theory in the age of Romanticism, Cambridge: Cambridge UP, 1996, 187-211, hier 209. Und es ist kein französischer oder englischer, sondern eher ein wilder Garten. Vgl. zur Garten-metapher Richards, Free Fantasia. Ein Mangel an Richards Studie ist, daß sie zwar zwi-schen französischem und englischem (dem »pittoresken«) Garten, aber nur ungenügend zwischen letzterem und einem »wilden« Garten unterscheidet, d.h. einem Garten, in dem die Mannigfaltigkeit über der Ordnung steht.

<sup>150</sup> Um 1800 werden die anarchische Phantasietätigkeit und ihre Produkte, wie z.B. die Ara-beske und das Pittoreske grundsätzlich neu bewertet und durchaus wertgeschätzt. (Vgl.

Inzwischen war nämlich die »Entgrenzung der Arabeske, vor der Moritz noch warnte, [...] Teil des frühromantischen Projekts« geworden.<sup>151</sup> Friedrich Schlegel hatte von der Poesie eine »künstlich geordnete Verwirrung« gefordert, d.h. die Ausrichtung auf Mannigfaltigkeit statt Einheit, Nicht(s)-Bedeuten statt Bedeuten, Chaos statt Zusammenhang, Rahmen statt Gerahmtes, Zufall statt Konsequenz, krumme statt gerade Linien der Narration, kurz »den Gang und die Gesetze der vernünftig denkenden Vernunft aufzuheben und uns wieder in die schöne Verwirrung der Fantasie, in das ursprüngliche Chaos der menschlichen Natur zu versetzen«, wobei »die Arabeske die älteste und ursprüngliche Form der menschlichen Fantasie« darstelle.<sup>152</sup> Wenn Hoffmann in seinen Schriften über Musik den Bildbereich der Arabeske aufgreift, was nicht nur seine Pflanzenmetaphorik, sondern auch seine Rede von den »wundervollen Wendungen und Verschlingungen« des Trios nahelegt, ist das nicht nur vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Musikkritik, sondern auch vor diesem poetologischen

---

dazu die Artikel »Einbildungskraft/Imagination« und »Phantasie« von Jochen Schultesasse in: Karlheinz Barck u.a. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe*. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 2, 88-120 und Bd. 4, 778-798; Dietmar Kamper, *Zur Geschichte der Einbildungskraft*, Reinbek 1990, darin fünftes Kapitel; Barbara Ransch-Trill, *Phantasie*. Welterkenntnis und Welterschaffung. Zur philosophischen Theorie der Einbildungskraft, Bonn 1996, darin achttes und neuntes Kapitel; Silvio Vietta, *Der Phantasiebegriff der Frühromantik und seine Voraussetzungen in der Aufklärung*, in: ders. (Hg.), *Die literarische Frühromantik*, Göttingen 1983, 208-221; ders., *Literarische Phantasie: Theorie und Geschichte*. Barock und Aufklärung, Stuttgart 1986, darin vor allem 211-255; Koschorke, *Körperströme und Schriftverkehr*, viertes Kapitel; Günter Oesterle, *Arabeske, Schrift und Poesie* in E.T.A. Hoffmanns *Kunstmärchen* *Der goldne Topf*, in: Athenäum, *Jahrbuch für Romantik* I, 1991, 69-107; ders., Artikel »Arabeske« in: *Lexikon ästhetische Grundbegriffe*, 272-286; Friedrich Wolfzettel, Artikel »Malerisch/pittoresk«, in: *Lexikon ästhetischer Grundbegriffe*, 760-790.) Wie Silvio Vietta gezeigt hat, führt das Lob der Phantasie als einer »absoluten Erfindungskunst« (Novalis) jedoch nicht zu einem Verschwinden des kritischen Aspekts des Phantasiebegriffs, wie er für die Philosophie und Poetik der Aufklärungsepoche kennzeichnend war. Vielmehr zeichnet viele literarische Texte eine ambivalente Haltung zur übersprudelnd-regellosen Tätigkeit der Phantasie aus, wie weiter unten z.B. bei Eichendorff deutlich werden wird, der sich damit gegen die Frühromantik wendet (Silvio Vietta, *Literarische Phantasie*, 242-255; vgl. auch Kamper, *Zur Geschichte der Einbildungskraft*, darin Einleitung und sechstes Kapitel; Jochen Hörisch/Georg Christoph Tholen (Hg.): *Eingebildete Texte. Affären zwischen Psychoanalyse und Literaturwissenschaft*, München 1985, darin die Einleitung).

<sup>151</sup> Menninghaus, *Unsinn*, 100.

<sup>152</sup> Friedrich Schlegel, *Gespräch über die Poesie*, in: Ernst Behler, Jean-Jacques Anstett, Hans Eichner (Hg.), *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Erste Abteilung: *Kritische Neuausgabe*, München/Paderborn/Wien/Zürich 1959ff., Bd. 2, 319; vgl. Menninghaus, *Unsinn*, 111-118.

Hintergrund zu sehen. Die »Wendungen und Verschlingungen« stehen dann nicht nur für die Verwirrtheit der Musik, sondern zeugen als solche für ihre Ordnung und die Besonnenheit des Komponisten. In der Rezension über die Trios schreibt Hoffmann:

Ein einfaches, aber fruchtbares, zu den verschiedensten kontrapunktischen *Wendungen*, Abkürzungen etc. taugliches, singbares Thema liegt jedem Satz zum Grunde, alle übrigen Nebenthemata und Figuren sind dem Hauptgedanken innig verwandt, so daß sich alles zur höchsten Einheit durch alle Instrumente *verschlingt* und ordnet [Herv., NG]. So ist die Struktur des Ganzen [...].<sup>153</sup>

Wie Erwin Rotermund gezeigt hat, knüpft Hoffmann seine Forderung nach einer musikalischen Struktur immer wieder an den Begriff der »Verschlingung«, womit er thematische Bezüge und kontrapunktische Arbeit meint. Dabei wird der Begriff des Kontrapunkts entscheidend erweitert. Mit ihm ist nun »primär die sogenannte ›thematisch-motivische Arbeit‹, die für die klassische Symphonik charakteristische ausfaltende Verarbeitung und abschließende Entwicklung melodischen Materials gemeint«, wie sie z.B. oben anhand des Finalbeginns von Op. 70/2 demonstriert wurden.<sup>154</sup> Die geforderte »Struktur des Ganzen« wird bei Hoffmann also nicht durch die Erfüllung eines bestimmten Gattungsmodells, etwa der Sonatenhauptsatzform erreicht, sondern durch das Prinzip der arabischen Verschlingung, das die mannigfaltigen Passagen eines Stückes miteinander verbindet. Hoffmann nähert sich damit dem Arabeskenbegriff der frühromantischen Poetik an, der vor ihm bereits von einem anderen Rezensenten für die Musikkritik fruchtbar gemacht worden war:

[Die Caprice] soll [...] in der Musik das seyn, was in der Malerey die Arabeske seyn soll, und in den Werken der ältern Italiener auch wirklich ist. Ist diese Ansicht richtig, so fehlt es bey weitem den meisten neuesten Musikstücken dieser Gattung [...] an dem eigentlichen Geist und phantastischen Sinn, der sie beleben sollte, und sie haben nur, (wie auch die meisten neuen Arabesken der Maler), die äussere Form [...]. Die fragmentarischen Sätze, aus welchem es [das Capriccio von Eberl, NG] besteht, sind an sich, recht hübsch [...], ohngeachtet, wie ge-

<sup>153</sup> Hoffmann, Rezension Klaviertrios Op. 70, 121.

<sup>154</sup> Erwin Rotermund, Musikalische und dichterische ›Arabeske‹ bei E.T.A. Hoffmann, in: Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft, 1968, 2/1, 48-69, hier 52. Vgl. dazu auch Klaus-Dieter Dobat, Musik als romantische Illusion. Eine Untersuchung zur Bedeutung der Musikvorstellung E.T.A. Hoffmanns für sein literarisches Werk, Tübingen 1984, 68-73.

sagt, der verborgnere, feste Faden fehlt, der durch das Ganze laufen, und, wenn auch nicht vom flüchtigern Beschauer, doch vom erfahrenen Kunstfreunde erkannt werden sollte.<sup>155</sup>

Was auf den ersten Blick wie eine Variante der Triestschen Arabeske erscheint, erweist sich auf den zweiten Blick als neues Konzept. Der Rezensent bemängelt nicht den Mangel an äußerer Form, sondern er sucht nach einem »verborgnere[n] [...] Faden, der durch das Ganze laufen« soll und der der Musik durch seine Verborgenheit einen *phantastischen* Sinn und durch seine Verbindung der fragmentarischen Teile einen phantastischen *Sinn* geben soll. Das mache die musikalische Fantasie erst zur Arabeske. Hoffmanns Umgang mit Beethovens Instrumentalmusik steht diesen Ansichten sehr nahe. Durch thematische Arbeit sollen Bezüge zwischen den mannigfaltigen musikalischen Gedanken hergestellt werden, so daß die Komposition zu einem Ganzen »verschlungen« wird, ohne dadurch eine gestalthafte Form auszubilden. Die Musik vollzieht sich in der Bewegung, wobei nur der aufmerksame und erfahrene Hörer den roten Faden, der von Passage zu Passage führt, im Auge behält, den gegangenen Weg aber nicht gut erinnern und den noch zu gehenden nicht vorhersehen kann. Insofern gibt es zwar eine Struktur, sie bleibt aber »verborgen«, da sie schwer zu verfolgen und im Ganzen nicht zu überblicken ist. Beethoven komponiert also durchaus mit »Besonnenheit«, und gerade deswegen laden seine Trios zum Verirren ein. Denn ihre kunstvolle Struktur ist die eines arabesken Irrgartens. Nur deshalb kann Kreisler sich ausgerechnet in einem Stück verirren, das Hoffmann für seine Besonnenheit rühmt. Wie in jedem guten Irrgarten gibt es einen Ausgang, aber er ist nur schwer zu finden. Anders als für Wendt liegt für Hoffmann darin der Reiz dieser Musik. Ihm gibt er allerdings nicht so sehr in seinen Rezensionen nach, weil diese auch eine didaktische Funktion erfüllen sollen, sondern vor allem in seinen literarischen Schriften. Immer wieder werden Hörer dort von arabesken Bilderfluten überschwemmt. Lothar wirft seinem Freund Theodor vor, »sobald nur die Musik im Spiele ist [...] die seltsamsten Erscheinungen« zu haben.<sup>156</sup> Der Musikfeind verläßt nach dem ersten Satz einer Sinfonie ein Konzert, weil in ihm schon »solch ei[n] Tumult« herrscht, daß er in der Einsamkeit »all' die seltsamen Erscheinungen, von denen [er] befangen, deutlicher [...] schauen, ja [s]ich in ihren wunderbaren Tanz [...] verflechten« will.<sup>157</sup> Die Verirrung des

---

<sup>155</sup> AmZ 6, 1804, 808-810.

<sup>156</sup> Hoffmann, Serapionsbrüder, Bd. IV (2001), 65.

<sup>157</sup> Hoffmann, Fantasiestücke, 465/6.

Kapellmeisters Kreisler im Irrgarten der Trios und seinen musikinspirierten Phantasien hält auch noch nach dem Ende des Konzertes an.<sup>158</sup> Und als Kreisler bei anderer Gelegenheit selbst auf dem Klavier fantasiert, regt ihn seine Fantasie zu Teufelsphantasien an, die ihn in den Wahnsinn treiben, Ausdruck des Wahnsinns sind: »Es ist der Wahnsinn«.<sup>159</sup>

Angesichts solcher Gefahren fordern Kritiker, der Gewalt, die sie der Musik zuschreiben, da sie den Hörer ins »Narrenhaus« zu verbannen droht, mit einer Gegengewalt zuvorzukommen, nämlich sich die »Gewalt an[zu]thun, diese und andere Bilder, welche sich Einem aufdrängen, nicht weiter auszumalen« und statt dessen eine analytische »Zergliederung« der Musik vorzunehmen.<sup>160</sup> Das gilt jedoch nicht für Hoffmann. Zwar werden Musiker und Hörer bei ihm an bestimmter Musik, an den musikinspirierten Phantasiebildern verrückt, doch erklärt er diese Verrücktheit zur Auszeichnung.<sup>161</sup> Der Hund Berganza gibt Kreislers Ansicht über den Wahnsinn wieder:

Jeden, der einer großen heiligen Idee, die nur der höheren göttlichen Natur eigen, Glück, Wohlstand, ja selbst das Leben opfert, schilt gewiß der, dessen höchste Bemühungen im Leben sich endlich dahin konzentrieren, besser zu essen und zu trinken und keine Schulden zu haben, wahnsinnig, und er erhebt ihn vielleicht, indem er ihn zu schelten glaubt, da er als ein höchst verständiger Mensch jeder Gemeinschaft mit ihm entsagt.<sup>162</sup>

Kreislers Wahnsinn ist Wahnsinn nur aus der Perspektive der »verständigen Menschen«, nur aus der Perspektive dieser Menschen ist Wahnsinn überhaupt bedrohlich, weil er dem normenkonformen Streben nach der Befriedigung materieller Bedürfnisse und nach sozialer Anerkennung im Wege steht. Brentanos und Görres' Satire über den Uhrmacher Bogs geht gar noch einen Schritt weiter. Nicht nur entlarvt sie die »Tollheit« als Pathologisierung der musikinspirierten Phantasietätigkeit durch die »bürgerliche Gesellschaft«, die sich die Ausrottung von Künstlern, Philosophen und Schwärmern zum Ziel gesetzt hat, sondern sie offenbart, daß die vermeint-

<sup>158</sup> Ebd., 57.

<sup>159</sup> Ebd., 374.

<sup>160</sup> AmZ 1817, 687-689, in: Kunze, Ludwig van Beethoven, 335.

<sup>161</sup> Wie die Arabesken bei Hoffmann den Dualismus von Chaos und Ordnung unterlaufen, unterläuft auch der musikinspirierte Bilder-Wahnsinn bei ihm den Dualismus von Gemütskrankheit und Vernunft. Vgl. zum Wahnsinn als Auszeichnung bei Hoffmann Lubkoll, Mythos Musik, 256-262. Lubkoll thematisiert allerdings nicht den Wahnsinn des Bilder-Hörens, um den es mir in diesem Kapitel geht.

<sup>162</sup> Hoffmann, Fantasiestücke, 125.



lich so subversiven Hörphantasien selbst Produkte dieser Gesellschaft sind. Denn es handelt sich bei ihnen durchweg um »literarische Topoi und kulturell überlieferte (»alltagsmythische«) Klischees« einer »antibürgerlichen Gegenwelt der Musik«, die das radikale »Nichts« des Gedankenspiels beim Musikhören verstellen.<sup>163</sup> Musik regt die Phantasie hier also nicht zur Produktion von ungewöhnlichen, unbestimmten und chaotischen, sondern dem Klischee entsprechend zur Produktion topischer Bilderfolgen an, die das aus der bürgerlichen Welt Ausgegrenzte (etwa die Sexualität) klischeehaft abbilden. Das nimmt ihnen allerdings nicht die Bedrohlichkeit,<sup>164</sup> sondern zeigt, daß die Bedrohung von einer Phantasiewelt ausgeht, die sich die bürgerliche Gesellschaft in einem Akt der Ausschließung als ihr Anderes selbst geschaffen hat. Diese fürchtet sie nun ebenso, wie sie, hier etwa vertreten durch die Mediziner und Wissenschaftler, die Bogs' Gehirn untersuchen, »selbst lustvoll theilhat an den »Abgründen« des Wahnsinns«. <sup>165</sup> Es liegt also nicht in der Natur bestimmter Musik, dem Hörer Gewalt anzutun, indem sie ihn verrückt macht, sondern es handelt sich sowohl bei der Verrückung als auch bei der Gewalt um kulturelle Kodierungen,<sup>166</sup> was innerhalb dieser Kultur die Verrückung und die Gewalt allerdings nicht weniger real macht. Hoffmann nimmt sich des musikinspirierten Wahnsinns mit Vorliebe in seinen literarischen Schriften an, generell stößt man um 1800 auf dieses Phänomen besonders häufig in der Literatur.<sup>167</sup> Diese Tendenz läßt sich zum einen damit erklären, daß in nicht-fiktionalen Textgattungen wie der Musikkritik kein Raum für das Ausmalen verrückter Hör-Bilder war, sollte sie doch informieren und vor allem eine didaktische Funktion erfüllen. Zum anderen avanciert das Phänomen aber auch zu einem Entstehungsmythos der Literatur. In Hoffmanns *Serapionsbrüdern* wird die Entstehung eines dichterischen Textes darauf gegründet, daß der Dichter die Bilder in seinem Innern in voller Klarheit erfaßt, um sie erst dann aufzuschreiben, nach

---

<sup>163</sup> Lubkoll, *Mythos Musik*, 181-197, hier 183, 191.

<sup>164</sup> Mit dieser These widerspreche ich Lubkolls Interpretation. Ihrer Ansicht nach erweist sich die Entfesselung der Einbildungskraft als »absolut harmlos« (ebd., 190).

<sup>165</sup> Ebd., 194.

<sup>166</sup> Ebd., 183.

<sup>167</sup> Dieses Phänomen soll im folgenden anhand eines Textes untersucht werden, in dem man es zunächst nicht vermutet – Eichendorffs *Das Marmorbild* –, und so seine zeitgenössische Virulenz deutlich gemacht sowie eine Forschungslücke gefüllt werden. Natürlich hätte man es, wie in Ansätzen in diesem Kapitel bereits geschehen, auch anhand von E.T.A. Hoffmanns Schriften untersuchen können, doch soll Hoffmann systematisch erst im vierten Kapitel behandelt werden, und zwar im Kontext des Erhabenen, einem in der Hoffmann-Forschung ebenfalls unbeschriebeneren Blatt als der Wahnsinn.



außen zu tragen.<sup>168</sup> Gleichzeitig aber wird betont, daß die Kraft zum klaren Erfassen der inneren Bilder eines äußeren Anstoßes bedarf: »Es gibt eine innere Welt und die geistige Kraft, sie in voller Klarheit, in dem vollendetsten Glanze des regesten Lebens zu schauen, aber es ist unser irdisches Erbteil, daß eben die Außenwelt, in der wir eingeschachtet, als der Hebel wirkt, der jene Kraft in Bewegung setzt.«<sup>169</sup> Ein solcher Hebel ist auch die Musik. Sie erregt die Phantasie des Hörers, läßt eine »innere Welt« vor seinem geistigen Auge entstehen, die er dann in Worte fassen kann.<sup>170</sup> Das hat Hoffmann an sich selbst erfahren: Er war zunächst Komponist und Musiker, bevor er über das professionelle Musikhören (als Musikkritiker) zum Schriftsteller wurde. Literarische Texte, die vom Bilder-Hören erzählen, erzählen somit auch von der Entstehung von Literatur, und zwar besonders deutlich, wenn die fiktiven Hörer zu Dichtern werden. Das gilt nicht nur für Wackenroders Berglinger und Hoffmanns Kreisler, sondern auch für Eichendorffs Florio.

---

<sup>168</sup> Vgl. zum Bezug des serapiontischen Prinzips auf Musik bei Hoffmann: Dobat und Caduff. Dobat meint, daß es sich bei der »serapiontischen Erzählweise« um eine »literarische Analogie zu Hoffmanns Verständnis der Kunstmusik« handelt, indem Kunstmusik bei ihm auch »serapiontisch« verfahren müsse (Klaus-Dieter Dobat, Musik als romantische Illusion: eine Untersuchung zur Bedeutung der Musikvorstellung E.T.A. Hoffmanns für sein literarisches Werk, Tübingen 1984, 228-248, hier 237), wogegen Caduff betont, daß »die Musik dem serapiontischen Prinzip als poetologisches Moment genuin eingeschrieben« sei im Sinne einer »Gleichzeitigkeit von Musik und Erzählung« (Caduff, Literarisierung, 184-192, hier 187, 189). Dagegen meine ich, daß Musik für dieses Prinzip die Rolle des äußeren Anstoßes spielt, der die erste Voraussetzung zur Entstehung von Dichtung ist.

<sup>169</sup> Hoffmann, Serapionsbrüder, 68.

<sup>170</sup> Vgl. zu einer kritischen Sicht auf diese Musenfunktion der Musik: Kapitel III.2. und IV.2.

## 2. Die »Gewalt d[er] Töne« in Eichendorffs *Das Marmorbild*

Töne schlugen das Ohr mit seltsamer Bedeutung, wie Arabeskengebilde fuhr es durch meinen Sinn.

Ludwig Tieck<sup>171</sup>

Wie präsent dieser Entstehungsmythos in der Literatur um 1800 ist, zeigt sich daran, daß man ihn auch in Texten aufspüren kann, wo man ihn zunächst nicht vermutet. Um einen solchen Text handelt es sich auch bei Eichendorffs *Das Marmorbild*. Vordergründig betrachtet, scheint darin Musik nur eine marginale Rolle zu spielen. Die folgende Lektüre wird jedoch zeigen, daß Musik den entscheidenden Motor der Handlung darstellt, weil Florio immer wieder durch sie zu seinen Venusphantasien angeregt wird: zum einen durch Lieder, zum anderen durch einzelne Lauten- und Gitarrenklänge und, noch undifferenzierter, durch Klänge und Gesänge (in) der Natur. Die Wahrnehmung der Letzteren ist allerdings durch Erstere angeregt, und umgekehrt werden Erstere oft im Modus der Letzteren, das heißt als unbestimmte Klänge wahrgenommen oder erinnert. Das deutet darauf hin, daß die Rezeptionshaltung hier eine entscheidende Rolle für die Wirkung von Musik spielt: Weil Florio Musik so hört, daß sie zu ort-, bedeutungs- und formlosen Klängen tendiert, regt sie seine Phantasie stark an und zwar zur Produktion arabischer Bilderfolgen vom Reich der Venus. Diese »Erdichtungen« hält Florio für Realität; er ist also nach zeitgenössischer Terminologie wahnsinnig. Eichendorff beurteilt diesen Zustand als höchst gefährlich. Die »entsetzliche Täuschung« läßt den Betroffenen »sich selber verzehren« und »umherirren« in einem Zwischenreich der Phantasie (*Marmorbild* 870). Er droht der »Gewalt« der Bilder zum Opfer zu fallen, die durch die »Gewalt d[er] Töne« ins Leben gerufen wurden (*Marmorbild* 866, 864). Zu fragen bleibt, wie sich Eichendorffs Erzählung selbst zu diesen Tönen verhält. Imaginiert sie sie, um sich von ihnen und den durch sie angeregten »Erdichtungen« zu distanzieren? Oder strebt sie selbst nach der Gewalt, die der Musik zugesprochen wird? Ist sie selbst ein gefährlicher Gesang?

---

<sup>171</sup> William Lovell, in: Marianne Thalmann (Hg.), Ludwig Tieck: Werke in vier Bänden. Nach dem Text der »Schriften« von 1828-1854, unter Berücksichtigung der Erstdrucke, Bd. 1-4, München 1963, Bd. 1, S. 491.

## Der Ursprung der Bilder aus der Musik

In der Forschung zu Eichendorffs *Marmorbild* wird zwar immer wieder auf das Thema der Bildproduktion eingegangen, die konstitutive Rolle akustischer Phänomene aber außer Acht gelassen. Katharina Weisrock beschreibt stellvertretend für viele andere Interpreten, wie Florio, die Hauptfigur der Erzählung, nicht mehr zwischen Bildern der Anschauung von Wirklichkeit und Bildern der Imagination unterscheiden kann, die sich aus seinen Sehnsüchten und Erinnerungen speisen. Er droht sich in der Sogkraft dieser imaginären Bilder zu verlieren. Auch Claudia Öhlschläger hat sich der »Poetologie des Imaginären« in Eichendorffs *Die Zauberei im Herbste* angenommen, einer Vorstufe zum *Marmorbild*.<sup>172</sup> Im Rückgriff auf Adornos Analyse der »lingua morta« Eichendorffs analysiert Öhlschläger die metonymische Struktur der Bilder in der Märchennovelle.<sup>173</sup> Sie weist auf ein »Spannungsverhältnis zwischen zwei Ordnungen« hin: »zwischen dem Imaginären« – die formelhaften und stereotypen Bilder der Märchennovelle, die, »insofern sie schon immer Abbilder vorausgehender Bilder sind, Bedeutung nicht einlösen, sondern ins Unendliche aufchieben« – »und der symbolischen Ordnung«, repräsentiert durch den »die Rahmenhandlung beherrschende[n] Vernunftdiskurs,« »die Ordnung der Rede« Ubaldo, der den seiner eigenen Bilderwelt (dem »ein-gebildeten Leben«) verfallenen Raimund retten

<sup>172</sup> Katharina Weisrock, Grenzüberschreitung im Phantastischen, in: Krzysztof Kuczynskj, Thomas Schneider, Das literarische Antlitz des Grenzlandes, Frankfurt a.M. 1991, 210-221. Claudia Öhlschläger, Die Macht der Bilder. Zur Poetologie des Imaginären in Joseph von Eichendorffs, *Die Zauberei im Herbste*, in: Gerhard Neumann, Günter Oesterle (Hg.), Bild und Schrift in der Romantik, Würzburg 1999, 279-301.

<sup>173</sup> Theodor W. Adorno: Zum Gedächtnis Eichendorffs, in: Rolf Tiedemann (Hg.), *Noten zur Literatur*. Bd. 11 der Gesammelten Schriften, Frankfurt a.M. 1974, 1997. S.69-95, hier 81. Öhlschläger geht dabei aber auf die dialektische Grundstruktur der Argumentation Adornos kaum ein. Bei Adorno gibt das »Requisitenhafte der Sprachelemente« die Bedingung ab für die »Versöhnung mit den Dingen durch die Sprache« (ebd. 84). Indem sich das Subjekt der verdinglichten Sprache anheim gibt, werden zwar sprachliche Trivialitäten reproduziert, gleichzeitig aber von ihren »abgezirkelten Bedeutungen« weggeschwemmt, indem sie in unvermuteter Konstellation aufeinander treffen. So entsteht ein neuer Ausdruck, »von [dem] kein einzelnes [seiner] Worte etwas weiß« (ebd., 85). Im Unterschied zu Öhlschläger steht bei Adorno am Ende nicht mehr die metonymische Verstellung des Zugangs zu einer Wahrheit durch die Bilder selbst (Öhlschläger, *Macht der Bilder*, 299), sondern ein dialektischer Umschlag, in dem aus der bedeutungsfernen, von den Dingen entfremdeten Sprache die Versöhnung von Dingen und Sprache »aufleuchten« (Adorno, *Zum Gedächtnis*, 84) kann.

will.<sup>174</sup> Beide Autorinnen beschäftigen sich demnach eingehend mit dem Thema der Bildproduktion in Eichendorffs *Marmorbild* und dessen Vorstufe *Zauberei im Herbst* und zumal Öhlschläger weist auch auf die selbstreflexive Dimension dieses Themas hin: »[D]ie Märchennovelle [gibt sich] nicht nur als Ort fiktionaler Produktion [zu erkennen], sondern zugleich als Medium der Reflexion über Fiktionalität.«<sup>175</sup> Beide Autorinnen lassen aber die wesentliche Rolle, die akustische Phänomene für die Bildproduktion, für deren Verhältnis zur Sprache und nicht zuletzt für die Pathologisierung und Dämonisierung der Einbildungskraft und ihrer Bilder spielen, außer acht. Das gilt auch für andere Interpreten, und wo gelegentlich auf die akustische Dimension des Textes eingegangen wird, wird dessen Funktion verfehlt. So deutet Winfried Freud das Gitarrenspiel Florios als »poetischen Schutzbereich«, der ihn vor dem »Gesang der Sirenen« schützen könne, indem es diesen »übertöne«.<sup>176</sup> Daß im Gegenteil Gitarrenspiel den »Gesang der Sirenen« erst heraufbeschworen hat und wieder herauf beschworen wird, soll im folgenden ausgeführt werden.<sup>177</sup>

(a) Der Spielmann »Frühling«

Der Gesang eines Spielmanns: Damit nennt die Novelle gleich zu Beginn den Nukleus und Motor ihrer Handlung, der für den weiteren Verlauf programmatisch bleibt. Florio erzählt »dem Fremden«:

---

<sup>174</sup> Öhlschläger, *Macht der Bilder*, 292, 299, 291, 287, 293. Öhlschlägers Zuordnung von »Bildern« und »gesprochenem Wort« zu diesen zwei Ordnungen wäre durch Adornos Analyse zu differenzieren, in der er die sprachliche Verfaßtheit der Bilder betont (Adorno, *Zum Gedächtnis*, 82/83). Das Spannungsverhältnis bestünde also genauer zwischen einer dem Imaginären verschriebenen Sprache und einer dem Symbolischen verschriebenen Sprache.

<sup>175</sup> Öhlschläger, *Macht der Bilder*, 295.

<sup>176</sup> Winfried Freund: *Literarische Phantastik. Die phantastische Novelle von Tieck bis Storm*, Stuttgart/Berlin/ Köln 1990, 102.

<sup>177</sup> Die wenigen Studien, die sich speziell für die Rolle akustischer Phänomene und der Musik in Eichendorffs Dichtung interessieren, gehen umgekehrt entweder nicht auf ihr Verhältnis zur Bildproduktion und auf ihre u.a. durch Letztere bedingte Ambivalenz ein, ein – das betrifft z.B. die Ausführungen von Gabriele Leuenberger, *Musikalischer Gestus und romantische Ästhetik. Eine werkimmanente Poetik von Eichendorffs Prosa*, in: Wilhelm Gössmann, Christoph Hollender (Hg.), *Joseph Eichendorff. Seine literarische und kulturelle Bedeutung*, Paderborn 1995, 79-143 – oder sie reflektieren kaum auf die Spezifität der musikalischen Äußerung, die die Bildproduktion bedingt – das betrifft z.B. Alexander von Bormanns Beobachtungen zum »Lied der Sirenen« (*Natura loquitur. Naturpoesie und emblematische Formel bei Joseph von Eichendorff*, Tübingen 1968, 168-184).

Auf dem Lande in der Stille aufgewachsen, wie lange habe ich da die fernen blauen Berge sehnsüchtig betrachtet, wenn der Frühling wie ein zauberischer Spielmann durch unsern Garten ging und von der wunderschönen Ferne verlockend sang und von großer, unermesslicher Lust. (Marmorbild 834)

Das Erwachen der Natur erscheint als Gesang eines Spielmanns, der die sonst übliche Stille unterbricht und eine Cäsar in Florios Wahrnehmung seiner Umwelt setzt, was wiederum eine Änderung seines Verhaltens zur Folge hat. Der verlockende Gesang und sein vager Inhalt wecken in Florio das Gefühl der Sehnsucht, das von nun an seinen Blick auf die Berge bestimmt. Der Modus der »Betrachtung« unterstreicht den Bildcharakter dieser durch das Lied des Spielmanns vermittelten und angepriesenen »Ferne«.

In dieser von Florio nachträglich (re)konstruierten Szene hat die Novelle ihren verschwiegenen Ursprung: Sie setzt ein, als Florio schon der Verlockung des Gesangs gefolgt und in die »wunderschöne Ferne« aufgebrochen ist, und sie wird davon handeln, wie Florio der ebenfalls im Gesang angekündigten »Lust« begegnet. Florios Wahrnehmung seiner Umgebung ist von Anfang an von dem in der Ursprungsszene angelegten Modus der Bildbetrachtung bestimmt. Nur einige Beispiele vom Beginn der Novelle: Das bunte Treiben auf einem Festplatz erscheint Florio wie eine Akkumulation »ewig wechselnde[r] Bilder«; den »lieblichsten Anblick« bieten ihm »auf und nieder schwebende Mädchenbilder« ballspielender Mädchen, von denen eine »wie ein [...] Bild des Frühlings anzuschauen« ist (Marmorbild 834/835). Das letzte Zitat stellt die Verbindung der von Florio betrachteten Bilder zum Spielmann »Frühling« wieder her. Aufgrund der vorhergehenden Personifikation des Frühlings als »zauberischem Spielmann« ist »Bild des Frühlings« hier possessiv zu lesen: Florio nimmt das Mädchen als ein aus dem Bildrepertoire des Spielmann stammendes Bild wahr.

#### (b) Der Sänger Fortunato

An Florios (Re)konstruktion der Ursprungsszene schließen sich Worte des »Fremden« an, der später als »der Sänger Fortunato« identifiziert wird.<sup>178</sup> Er greift Florios Rede vom Spielmann auf und transformiert sie in die Sage vom Venusberg und von Tannhäuser, »der durch seine Töne die Jugend in

---

<sup>178</sup> Zum Unterschied von Sänger und Spielmann bei Eichendorff siehe Bormann, *Natura loquitur*, 74-98.

einen Zauberberg hinein verlockt, aus dem keiner wieder zurückgekehrt ist« (Marmorbild 834). Fortunatos Worte bleiben Florio jedoch fremd, er »wußte nicht, was er aus [ihnen] machen sollte« (Marmorbild 834). Bald darauf kommt Fortunato erneut auf »Frau Venus« zu sprechen, diesmal allerdings in einem Gesang, den er mit der Gitarre begleitet und mit dem er »seinem Liebchen« – »allen oder einer« (Marmorbild 837) oder eben Frau Venus? – »zutrink[t]« (Marmorbild 836).<sup>179</sup> Als Gesang hat Fortunatos Erzählung, in der er die vage Lockung des Spielmanns und das Versprechen »großer Lust« auf den Venusmythos hin konkretisiert, große Wirkung auf Florio. In ihr wiederholt und steigert sich die Wirkung, die schon der Gesang des Spielmanns hatte: Fortunatos Lied erweist sich als Nukleus, in dem der weitere Verlauf der Novelle angelegt ist, denn es bleibt bestimmend für Florios Wahrnehmungen, Stimmungen und Handlungen. Unmittelbar nach dem Verklingen des Liedes paßt sich die Atmosphäre in Florios Umgebung der des Liedes an: Wie im Lied »die Klänge verrinnen«, sind »wirklich draußen [...] nun die Klänge verronnen« und es tritt ein »Bild« (Marmorbild 839) aus dem Lied in den Kreis der Festgäste:

Da trat ein hoher, schlanker Ritter [...] in das Zelt herein. Sein Blick aus tiefen Augenhöhlen war irre flammend, das Gesicht schön, aber blaß und wüst. Alle dachten bei seinem plötzlichen Erscheinen unwillkürlich schauernd an den stillen Gast in Fortunatos Liede. (Marmorbild 840)

Fortunato weist später selbst auf die Herkunft des Ritters Donati aus der Imagination hin. Allerdings weist er diese nicht seinem Lied, sondern einem »phantastischen Traum« (Marmorbild 842) zu, wobei das Träumen Florios Rezeption von Musik charakterisiert, wie noch zu zeigen sein wird. Der Ritter und die ihn umgebende Atmosphäre sind nur die ersten von vielen durch das Lied Fortunatos inspirierten »Traumbildern«, die für Florio

---

<sup>179</sup> Auch im Lied wird wieder auf die bilderstiftende Wirkung von Klängen und auf die klangliche Natur der Bilder hingewiesen. So nimmt es seinen Ausgang von der Frage »Was klingt mir so heiter durch Busen und Sinn?«, um dann die Bilder zu beschreiben, zu denen das klingende »es« das lyrische Ich »hinträgt« (Marmorbild 837). Eines davon, das Reich der Venus, erscheint daher auch als Klang: »so klingend und weich [...] erblick ich dein Reich« (Marmorbild 838), wobei »klingend und weich« gleichzeitig als Attribut einer bestimmten Art des Sehens gelesen werden kann. An den entscheidenden Wendepunkten des Liedes verändern sich nicht nur die Bilder, sondern auch Fortunatos musikalische »Weise und Ton« und im Lied wird ebenfalls ein klanglicher Auslöser für die Wende thematisiert: »die Klänge verrinnen« oder »die Welt wird stumm« (Marmorbild 838, 839).

zur Wirklichkeit werden. Auch Fortunatos spätere Lieder haben eine sehr intensive Wirkung auf Florio. Ein Lied Fortunatos löst auf dem Höhepunkt der Novelle die gespenstische Verwandlung der Szenerie aus, die Florio mit »tödlichem Grauen« (Marmorbild 865) erfüllt. Und Fortunatos Lied am Schluß der Erzählung scheint Florio zwar aus dem Bann seiner Venusphantasien zu befreien, doch folgt selbst dieser Vorgang noch dem Grundmuster der Erzählung, daß Florio durch (Fortunatos) Lieder bestimmt oder mindestens stark beeinflusst wird. Fortunatos Lied versenkt Florio hier abermals in seine »Gedanken« und Träume, aus denen er »erwachen« (Marmorbild 870) muß. Wieder zeigt sich die Wirkung des Liedes daran, daß sich Florios Stimmung und Handlung nach den im Lied vorgegebenen ausrichten, was sprachlich durch die Übernahme bestimmter Formulierungen deutlich wird. Im Lied heißt es:

Denn über Land und Wogen / Erscheint, so still und mild, / Hoch auf dem Regenbogen / Ein andres Frauenbild. // Ein Kindlein in den Armen / Die Wunderbare hält, / Und himmlisches Erbarmen / Durchdringt die ganze Welt. // Da in den lichten Räumen / Erwacht das Menschenkind / Und schüttelt böses Träumen / Von seinem Haupt geschwind. // Und wie die Lerche singend, / Aus schwülen Zaubers Kluft / Erhebt die Seele ringend / Sich in die Morgenluft. (Marmorbild 870)

Entsprechend »erwacht« also auch Florio in den »funkelnden Lichter[n]« der Sonne, die durch die »Schwüle« der Brust brechen, er »schüttelt« sich, wird abermals zum Anstimmen eines Liedes angeregt, in dem er sich zu Gott aufschwingt (871), er sieht plötzlich alles mit anderen Augen, als ob »eine seltsame Verblendung [...] bisher seine Augen wie mit einem Zaubernebel umfängen« hatte, und schließlich entdeckt er neben sich wieder einmal ein Bild, diesmal allerdings ein »andres Frauenbild«, nämlich ein »Engelsbild«. Dabei scheint ihm »der Morgen« entgegen und »unzählige Lerchen« singen (Marmorbild 872).

### (c) Der Sänger Florio

Auf den engen Zusammenhang zwischen Florios Phantasietätigkeit und Musik wird im Verlauf der Novelle immer wieder hingewiesen. So erscheinen vergangene und antizipierte Lust als Klang; Klänge wiederum versenken Florio in Träume über die Verlockungen und Gefahren der Lust: »Florio, noch *im Nachklange der Lust*, ritt still wie ein *träumendes* [Herv., NG]



Mädchen zwischen beiden« (Marmorbild 841). Seine Träume bestehen aus Bildern, deren inhaltliche Merkmale der musikalische Reiz und das ambivalent besetzte Versinken in tönenden Meeren sind.<sup>180</sup> Auf Florios nächtlichem Spaziergang bestimmen der Nachklang der Lust und der Traumgesang der Sirenen seine Wahrnehmung der Natur: »Auch da draußen war es überall in den Bäumen und Strömen noch wie ein Verhallen und Nachhallen der vergangenen Lust, als sänge die ganze Gegend leise, gleich den Sirenen, die er im Schlummer gehört«. (Marmorbild 842) Dabei handelt es sich um eine Code-Verwirrung, die Florio das Bewusstsein der indexikalen Zeichenordnung der Naturgeräusche raubt – typische Merkmale seines Wahnsinns.<sup>181</sup> Das Rauschen der Natur wird als Musiksprache interpretiert und so in (unverständliche) Äußerungen eines imaginären Subjekts verwandelt. Die mehrfach potenzierten Klänge (Festklänge – Traumklänge – Naturklänge) »versuchen« Florio, selbst zum Sänger zu werden: »Er ergriff die Gitarre, die Fortunato bei ihm zurückgelassen« (Marmorbild 843). In seinem Lied thematisiert Florio das »heimliche Singen in der tiefsten Brust« (Marmorbild 843), das ihm von »Lust und Glanz« des Tages geblieben ist und das er jetzt in seiner Umgebung wahrzunehmen meint. Gleichzeitig wiederholt er die Ausgangssituation des lyrischen Ichs aus Fortunatos Lied: »Was klingt mir so heiter / Durch Busen und Sinn?« (Marmorbild 837). Wie Fortunato singt auch Florio sein Lied als Ständchen für eine Frau, deren Identität zunächst noch nicht klar ist, die sich dann aber als Venusbild entpuppt. Florios Bild von Frau Venus ist aus den Klängen des Tages und ihren Nachklängen entstanden:

Denn die reizende Kleine mit dem Blumenkranz war es lange nicht mehr, die er eigentlich meinte. Die Musik bei den Zelten, der Traum auf seinem Zimmer und sein die Klänge und den Traum und die zierliche Erscheinung nachträumendes Herz hatte ihr Bild unmerklich und wundersam verwandelt in ein viel schöneres, größeres und herrlicheres, wie er es noch nirgend gesehen. (Marmorbild 844)

Auch dieses Bild tritt, nachdem es besungen wurde, aus der Phantasie Florios in die Wirklichkeit. Florio findet ein »marmorner Venusbild«, das im »trunkenen Wasserspiegel« »das Bild der eigenen Schönheit« betrachtet.

---

<sup>180</sup> Vgl. dazu Kapitel II.2.

<sup>181</sup> Schneider erläutert am Beispiel von Don Quichotte eine weitere Eigenschaft »der Wahnsinnigen« um 1800: »Don Quichotte entziffert die Zeichen der Welt mit Hilfe des falschen Codes, den ihm die Ritterromane liefern.« (Schneider, Das Grauen, 238)

Zunächst noch ein totes Bild, belebt sich schließlich auch dieses in Florios Imagination – er »sieht« mit »geschlossenen Augen«, wie das Bild lebendig wird. Bezeichnenderweise wird diese Belebung als Gesangwerdung des Bildes beschrieben: »als blühe Leben wie ein lieblicher Gesang erwärmend durch die schönen Glieder« (Marmorbild 844). Daß der Gesang hier als Lebenselixier des Bildes gedeutet wird, weist einmal mehr darauf hin, welche wesentliche Rolle er in der Erzählung für die Entstehung und Belebung von Bildern spielt.

Florios Verstrickungen in seine Phantasien vom Reich der Venus nehmen hier ihren Anfang. Wenn sie aber ursprünglich in Fortunatos Lied verortet sind bzw. durch dieses erst hervorgerufen werden, erscheint der Sänger Fortunato hier in der Rolle des Spielmanns Tannhäuser, vor dem er zunächst gewarnt hatte. Es ist *sein* Lied, das Florio in das Reich der Venus lockt, und seine Lieder beweisen letztlich eine noch größere Verführungsmacht als Florios Venusphantasien, wie das letzte Lied Fortunatos gezeigt hat.<sup>182</sup> Wenn im Verlauf der Erzählung Florio nun selbst zum Sänger wird und Venus Ständchen bringt, folgt er damit zum einen dem von Tannhäuser-Fortunato bereiteten Weg und dessen Schicksal, zum anderen verleiht er der Gebundenheit seiner Phantasietätigkeit an musikalische Inspiration Ausdruck: Das von ihm imaginierte Frauenbild wird durch sein Ständchen angesprochen, es belebt sich durch Gesang und erscheint in der Folge untrennbar mit Musik verbunden.

#### (d) Die Musikerin Venus

Die imaginierte Frau Venus ist selbst eine Musikerin, wie es der Traum vom Sirengesang schon andeutet. Sie tritt als Lautenspielerin und Sängerin auf, etwa bei Florios zweiter Begegnung mit ihr:

Er war noch nicht weit vorgedrungen, als er Lautenklänge vernahm, bald stärker, bald wieder in dem Rauschen der Springbrunnen leise verhallend. Lauschend blieb er stehen, die Töne kamen immer näher und näher, da trat plötzlich in dem stillen Bogengange eine schlanke Dame von wundersamer Schönheit

---

<sup>182</sup> Vgl. Waltraut Wiethölder, Die Schule der Venus. Ein diskursanalytischer Versuch zu Eichendorffs Marmorbild, in: Michael Kessler, Helmut Koopmann (Hg.), Eichendorffs Modernität, Tübingen 1989, 172ff.

zwischen den Bäumen hervor, langsam wandelnd und ohne aufzublicken. Sie trug eine prächtige mit goldenem Bildwerk gezierte Laute im Arme, auf der sie, wie in tiefe Gedanken versunken, einzelne Akkorde griff. (Marmorbild 848)

Dem Lauschenden verwandeln sich die näherkommenden Töne in die näherkommende »Gestalt des schönen Venusbildes«, in der die bislang ortlosen Klänge verortet und gleich darauf durch den Liedtext auch verwortet werden: Aus der »schönen Lautenspielerin« (Marmorbild 849) wird die »wunderbare Sängerin« (Marmorbild 851). Mit der ersten Zeile ihres Liedes richtet sie sich an den Frühling, der hier, stellvertretend für die anderen Sänger der Novelle, für ihre Erweckung verantwortlich gemacht wird. Wie sie gekommen war, verschwindet die Lautenspielerin schließlich wieder im Rauschen der Quellen und Florio bleibt, wie nach jeder Begegnung mit Musik, »in blühende Träume versunken« (Marmorbild 849).<sup>183</sup> Venus' Bestimmung als Musikerin trägt einerseits ihrer Herkunft aus diversen Liedern Rechnung, andererseits betont sie noch einmal, daß das Moment der Verführung in dieser Novelle untrennbar mit Musik verbunden ist und zwar in doppeltem Sinn: die Verführung zu einer Bildproduktion und -rezeption, die die Grenzen zwischen Fiktion und Wirklichkeit überschreitet, und die Verführung zu einer sinnlichen Lust, die sich in den imaginären Bildern ausspricht.<sup>184</sup>

Aus den bisherigen Ausführungen zu Eichendorffs *Marmorbild* sollte die zentrale Rolle deutlich geworden sein, die Musik hier für die Phantasietätigkeit spielt. Dabei hat sich auch gezeigt, daß sich diese Grundstruktur in der Novelle mehrfach potenziert: Musik erzeugt Bilder, in denen wieder Musik erklingt, die wieder Bilder erzeugt und so fort. Dieser Prozeß kulminiert im lebendig gewordenen Bild der sirenischen Musikerin/Sängerin Venus, die als Personifikation der musikinspirierten Phantasien und deren Verheißungen wie Gefahren gelesen werden kann. Aber um was für eine »Musik« handelt es sich hier überhaupt bzw. wie nimmt Florio diese Musik wahr?

---

<sup>183</sup> Auch die folgenden Begegnungen Florios mit Venus sind akustischer Art: siehe Marmorbild 851, 853ff., 856, 860-866.

<sup>184</sup> Vgl. Kapitel II.2.

## »Musik« im *Marmorbild*

Im Entwurf [3] zum *Marmorbild* träumt Florio, daß er in einem tönenden Klangmeer versinkt. Wie in Kapitel II.2. bereits angedeutet, läßt dieser Traum vermuten, daß es sich bei der »Musik«, die Florios Phantasie erregt, um kontur-, ort-, und bedeutungslose Klänge handelt, daß Florio die Lieder und Instrumentalstücke, die in seiner Gegenwart gespielt werden, fälschlicherweise als solche Klänge wahrnimmt.<sup>185</sup> Diese Vermutung bestätigt sich in der Endfassung. So wird Musik auch hier häufig mit Wasser in Verbindung gebracht, d.h. mit dessen Wellenbewegungen, Formlosigkeit und entdifferenziertem Rauschen. Bei seinem Besuch im »Lustgarten« der Venus hört Florio zunächst ein Gemisch von Lautenklängen und Rauschen der Springbrunnen (*Marmorbild* 848f.). Aus diesem Rauschklang schälen sich dann die Töne der Laute heraus. Ihre Herkunft bleibt zunächst ungewiß, bis schließlich die »schöne Lautenspielerin« Venus zwischen den Bäumen auftaucht, die wie die Lautenklänge wechselt zwischen »[V]erschwinde[n]« und »[E]rscheine[n]« in dem Grünen« (*Marmorbild* 849). Sie greift »in tiefe Gedanken versunken, einzelne Akkorde« auf ihrer Laute (*Marmorbild* 848). Daraus läßt sich nicht auf eine zusammenhängende musikalische Struktur schließen, sondern eher auf ein formloses Fantasieren, ähnlich dem Fortunatos zu Beginn der Erzählung: »Seine Gitarre im Arme ging der letztere am Ufer des Flusses [...] auf und nieder und schien auf neue Weisen zu sinnen, während er einzelne Töne griff« (*Marmorbild* 841).<sup>186</sup> Erst nach dieser ganz auf den formlosen Klang, die Materialität der Töne konzentrierten Passage geht die Musik in Liedgesang über.<sup>187</sup> Im Text des Liedes wird abermals eine von Bedeutung gelöste Klanglichkeit thematisiert, und zwar sowohl als Ausdrucksqualität der Natur, als auch als leibliche, synästhetische Erfahrung und Index von Erinnerung. Während des Liedes dauert die ständige Bewegung der Klänge an, weil die Sängerin »so singend [weiter] fort wandel[t]« (*Marmorbild* 849). Schließlich verschwindet sie wie ihre

---

<sup>185</sup> Ähnlich in anderen Entwürfen: In Entwurf [1] lösen sich Lichtströme »in der Ferne zum Gesang auf«, in dem »keine Worte [...] zu unterscheiden« sind. In Entwurf [2] macht »eine[r unbekanntem Stimme] fernes Echo« ihn auf eine »weibliche Stimme« aufmerksam, die »in einiger Entfernung zur Laute« singt, Florio aber »keine Worte u. keinen Sinn unterscheiden« kann.

<sup>186</sup> Vgl. auch: »Der Sänger Fortunato [...] fuhr [...] im Kahne mitten auf dem Weiher, noch einzelne Akkorde in seine Gitarre greifend.« (*Marmorbild* 866)

<sup>187</sup> Mehrmals hört Florio in der Erzählung nur den Klang der Stimme von Frau Venus, ohne den Inhalt ihrer Rede zu verstehen. (*Marmorbild* 851, 856, 865)

Lautenklänge im Rauschen: »als ginge sie nun vor Wehmut zwischen dem Quellenrauschen unter« (Marmorbild 849).

Auch beim Lied Fortunatos, das Florios letzte Begegnung mit Venus begleitet und sein Delirium auslöst, handelt es sich in Florios Wahrnehmung um einen ortlosen Gesang, denn er erklingt irgendwo draußen im Garten, und der Sänger bleibt unsichtbar. Die intensive Wirkung des Liedes auf Florio geht nicht vom Liedtext, sondern allein von den »Klängen« und »Tönen« aus, die mit dem »Rauschen« und »Pfeifen« eines herannahenden Gewitters vermischt und verglichen werden. Denn der »Sturm« des Gewitters »[reißt] Worte« jeder Art »gleich mit sich fort« (Marmorbild 865), so daß kein Raum mehr für die Signifikanten der Sprache bleibt. Auch der Gesang wird durch die Windstöße in »einzelne Töne« (865) fragmentiert und damit sein innerer Zusammenhang zerrissen. Abermals zeigt dies, daß für die Wirkung des Gesangs auf Florio nicht nur nicht die Erkenntnis einer (an den Text geknüpften) Bedeutung notwendig ist, sondern noch nicht einmal die seiner Form. Im Gegenteil leistet das Fehlen solcher Erkenntnisse einer Hörerfahrung Vorschub, die von der naturgewaltigen Materialität des Gesangs und der an ihn geknüpften Erinnerung an »frühe Kindheit« bestimmt wird. Wenn die »Musik« in diesen Passagen zu kontur-, ort- und bedeutungslosen Klängen tendiert, sind nicht die Lieder verantwortlich, die als solche geformte und sinnhaltige Musik sind, sondern die Rezeptionshaltung Florios, sein »Versinken« in Klängen. Diese Haltung ist am deutlichsten ausgeprägt in Florios Träumen (vgl. Entwürfe [1]-[3] und den Sireentraum), betrifft aber auch seinen Umgang mit »wirklicher« Musik, sofern man aufgrund der potenzierten Imaginationsebenen dieser Erzählung überhaupt davon sprechen kann. Florio nimmt auch die Lieder Fortunatos und jene im Venusreich als Klänge wahr bzw. erinnert sie als solche (Marmorbild 835, 840, 841, 844, 848, 862, 863), verzichtet damit auf die oben genannten Erkenntnisse und verliert somit jede Möglichkeit der Ermächtigung qua Bestimmung des Gehörten. Er gibt sich ganz den Klängen und ihrer Wirkung hin. Das gilt auch für seinen mimetischen Umgang mit den Liedtexten, die er nur insofern wahrnimmt, als er sich fortan in seinen Stimmungen, Gedanken und Handlungen von ihnen bestimmen läßt. Die Lieder der Venus und Fortunatos »versenken« ihn also in Träume und Gedanken (Marmorbild 849, 864). Damit betrifft der prekäre Rezeptionsmodus nicht nur Florios Umgang mit »Musik«, sondern auch mit den Hör-Bildern: Florio betrachtet sie nicht, sondern er versinkt in ihnen. Außerdem bestimmt dieser Rezeptionsmodus auch die Wahrnehmung seiner Umgebung bei/nach dem Musikhören:

Er sah fast träumerisch still vor fröhlichen Gedanken [...] in die wunderschöne, langsam in die Abendgluten versinkende Landschaft vor sich hinaus« (Marmorbild 836). »[...] bis endlich Haus, Stadt und Feld in tiefe Stille versank: da war es ihm, als führe er mit schwanenweißen Segeln einsam auf einem mondbeglänzten Meer. (Marmorbild 842)

Florio nimmt seine Umgebung als »versinkende« wahr. Das deutet nicht nur darauf hin, daß sie in Bezug zum versunkenen Reich der Venus tritt,<sup>188</sup> sondern auch auf eine Verschränkung von Hören und Sehen, die das den Hör-Bildern zugrundeliegende Prinzip offenbart. Florios »Hinaussehen in die versinkende Landschaft« während des »leichten Gesangs« gehorcht einem Prinzip, das an einer unscheinbaren Stelle drei Absätze vor dieser Passage wie folgt beschrieben wird: »Unter ihnen bemerkte Florio auch die schöne Ballspielerin wieder, die in stiller Freudigkeit mit weiten offenen Augen *in die Klänge vor sich hinaussah* [Herv., NG].« (Marmorbild 835)<sup>189</sup> Hören wird hier zum Sehen – einem Sehen allerdings, das sich nicht auf die sichtbare Umgebung richtet, sondern auf Klänge, wobei deren räumlicher Ausdehnung und Bewegung Rechnung getragen wird. Sie werden dem Hörer zu einer Klanglandschaft, die in seiner Imagination verortet ist, nun aber im »Hinaussehen« seine Wahrnehmung des »Draußen« bestimmt: Die eingebildete Klanglandschaft wird hinaus gesehen. Man mag diesen Zustand als Träumen »mit offenen Augen« verstehen, wie es die häufige Rede vom Träumen in der Erzählung und die Formulierung in dieser Passage nahe-

---

<sup>188</sup> Venus' Reich wird als »versunkenes« charakterisiert, was sich zum einen auf die Beziehung der sirenischen Venus zum Wasser, zum anderen auf die Verortung der Venus in einer ontogenetischen und phylogenetischen Vergangenheit bezieht (Kapitel II.2). Der Gesang der Sirene und Venus' Lautenklänge drängen Florio deshalb zum »Untergehen«, das ein Eintauchen in das Wasserreich und in die Vergangenheit ist: » [D]a war es ihm, als sei das alles lange versunken und über ihm ginge der Strom der Tage mit leichten klaren Wellen und unten läge nun der Garten gebunden und verzaubert und träumte von dem vergangenen Leben. (Marmorbild 847/8) [...] [E]s war ihm, als hätte er die schöne Lautenspielerin schon lange gekannt und nur in der Zerstreuung des Lebens wieder vergessen und verloren, als ginge sie nun vor Wehmut zwischen dem Quellenrauschen unter und riefte ihn unaufhörlich, ihm zu folgen.« (Marmorbild 849)

<sup>189</sup> Im neurologischen Sinne handelt es sich beim Bilder-Hören dieses Kapitels *nicht* um Synästhesien, weil es sich bei den Bildern nicht um Sinneswahrnehmungen handelt und sie in der Regel auch nicht als solche thematisiert werden. In der Literaturwissenschaft ist jedoch Eichendorffs Rede vom »in die Klänge schau« (hier im Gedicht »An die Dichter«) als »synästhetische Formel« verstanden worden (Peter Utz, *Das Auge und das Ohr im Text. Literarische Sinneswahrnehmung in der Goethezeit*, München 1990, 205). Zur romantischen Synästhesie vgl. ebd., 195-210. Utz geht es in seiner Untersuchung um die sprachliche Verfaßtheit der Synästhesie. Er deutet sie als Kritik an der aufklärerischen Spaltung der Sinne und als »Platzhalter für die verlorene Totalität der Wahrnehmung« (ebd., 206).

legen. An die Stelle einer Anschauung der äußeren Welt tritt jedenfalls ein auf die Musik gerichtetes Sehen, hier in Form einer versinkenden Landschaft, später als versunkenes Venusreich. Es handelt sich um Bilder bei, nach und für Musik. Daß sie als ortlos und in ständiger Bewegung begriffen, ohne bestimmte Bedeutung und als starker sinnlicher Reiz wahrgenommen wird, spiegelt sich auch in diesen Bildern wider, zum einen in ihren Gegenständen (Verführung zur Sinnenlust<sup>190</sup>), zum anderen in ihrer Struktur. Es sind Bildarabesken.<sup>191</sup>

## Arabeske Hör-Bilder

Arabeske Verzierungen kennzeichnen die Venus und ihre Umgebung. Ihre Laute ist »mit goldenem Bildwerk gezier[t]«, die Ränder ihres Kleides mit »buntglühenden, wunderbar ineinander verschlungenen Blumen gestickt« (Marmorbild 848), ihr Schleier mit »allerlei wunderlichen goldgestickten Figuren verziert« (Marmorbild 856).<sup>192</sup> Arabeske Verzierungen sind aber nicht nur Teil von Florios Venusphantasien, sondern sie rahmen seine Bildimaginationen auch ein.<sup>193</sup> Wie die Tafel der Festgäste durch den Gesang von einem »Kranz« sich bewegender Bilder umrahmt wird, ist auch Florios anschließendes Bild der Klanglandschaft von einem Rahmen umgeben: »[E]r sah [...] zwischen den Lichtern und Blumen in die [...] versinkende Landschaft vor sich hinaus« (Marmorbild 836). Ebenso erscheint das in Fortunatos und Florios Lied antizipierte Venusbild in einem ornamentalbewegten Rahmen: »Einige Schwäne beschrieben still ihre einförmigen Kreise um das Bild« (Marmorbild 844), »drinnen zogen die Sterne noch immerfort ihre magischen Kreise, zwischen denen das wunderschöne Marmorbild [...] heraufsah« (Marmorbild 846), und »zwischen den Blumen«

---

<sup>190</sup> Vgl. Kapitel II.2.

<sup>191</sup> Wenn Tieck beschreibt, wie beim Hören von Musik sich dem Hörer eine »paradiesische Gegend [...] mit Blumen und herrlichen Bäumen und goldenen Springbrunnen« auftut (Wackenroder, Phantasien über die Kunst, 235), läßt Eichendorff Florio einen eben solchen musikalischen Lustgarten betreten: »Hohe Buchenhallen empfingen ihn da mit ihren feierlichen Schatten, zwischen denen goldene Vögel wie abgewehrte Blüten hin und wider flatterten, während große seltsame Blumen [...] traumhaft mit ihren gelben und roten Glocken in dem leisen Winde hin und her schwankten. Unzählige Springbrunnen plätscherten, mit vergoldeten Kugeln spielend, einförmig in der großen Einsamkeit« (Marmorbild 847).

<sup>192</sup> Vgl. auch: Marmorbild 861, 863.

<sup>193</sup> Vgl. Weisrock, Grenzüberschreitung, 210, 212.



lehnt sich eine Dame aus einem Fenster, aus dem Florio die Stimme der Sängerin zu hören glaubt. »[D]och konnte er vor den im Mondesglanz zitternden Blättern und Blüten nichts genau unterscheiden.« (Marmorbild 851) Zweierlei ist damit gesagt: Die das Fenster umrahmenden Blätter und Blüten verdecken die Sicht auf das Fensterbild, und ihr Rauschen überdeckt die aus dem Fenster dringende Stimme. Auf akustische Überlappungen solcher Art wurde weiter oben schon hingewiesen, wenn sich Sturmgeräusche und Gesang vermischen oder wenn Lautenklänge im Rauschen verschwinden. Weitere visuelle Überlappungen finden sich in der von der Wirkung der Tanzmusik bestimmten Szene. Florio erblickt »das schöne Bild« umgeben von einem »Schwarme der nun überall zerstreuten Tänzer«, doch das Bild geht in dem es umgebenden »leichten fliegenden Gewölk« immer wieder unter (Marmorbild 854). Ebenso ergeht es Florio selbst, der als »anmutiges Bild zwischen den schönen schweifenden Bildern« beschrieben wird, in die er kurz darauf wie in ein »Meer von Lust« eintaucht (Marmorbild 853). Das deutet darauf hin, daß sich die Arabesken nicht, wie Kant es von ihnen fordert, auf Ränder und Rahmen beschränken, sondern in das Gerahmte hinüberwuchern. So werden Florios Bilder selber zu Arabesken. Zu Beginn der Novelle stößt Florio auf ein »Reich« (den Festplatz), das er als akustisches Phänomen – »fröhlichschallend« – und in der Folge als eine in unentwegter Bewegung begriffene, hin und her »wirrende«, mannigfaltige Menge »ewig wechselnder Bilder« erfährt (Marmorbild 834/844). Ganz ähnlich wird auch die sich nach der Tanzmusik bewegende Gesellschaft als »lustiger Schwarm« »schöne[r] schweifende[r] Bilde[r]« beschrieben, die sich »bunt und zierlich durcheinander« bewegen, umschwebt von »unzähligen Lichten[n] [...] gleich Sternenkreisen« (Marmorbild 853). Zum ständigen Wechsel, zur Heterogenität, Bewegung und Verwirrung der Bilder kommt ihre Neigung zur Verwandlung hinzu. So verwandelt sich Florios Bild des Mädchens in das der Venus (Marmorbild 844), die Florio umgebende Natur ist in ständiger Verwandlung begriffen (Marmorbild 844), der Weiher verwandelt sich in eine Landschaft und die Sterne verwandeln in Blumen (Marmorbild 850). Die Neigung zur permanenten Verwandlung manifestiert sich in der Figur des Fortunato – folgerichtig, wenn man bedenkt, daß seine Lieder Florios Phantasie zur Produktion der arabesken Bilderwelten anregen. Schon zu Beginn der Novelle wird Fortunatos Zustand als »anmutige Verwirrung« beschrieben: »Er war ausgelassen lustig, und mancher hätte ihn wohl gar übermütig genannt, wie er so *wildwechselnd* in Witz, Ernst und Scherz sich ganz und gar loslies [...] Er [Florio, NG] konnte ihn gar nicht begreifen.« (Marmorbild 837) Ähnlich verhält es sich auf dem Tanzfest:

»Besonders hatte Fortunato sich diesen Abend mehreremal *verkleidet* und trieb fortwährend seltsam *wechselnd* sinnreichen Spuk, immer neu und unerkannt und oft sich selber überraschend durch die Kühnheit und tiefe Bedeutsamkeit seines Spieles«. (Marmorbild 856) Fortunatos wildes Wechseln zwischen verschiedenen Ausdrucksweisen und Verkleidungen, das für Florio seltsam und unbegreifbar bleibt, macht ihn zur Personifikation der Arabeskenhaftigkeit der Hör-Bilder.

Offenbar dominiert in diesen Arabesken die Mannigfaltigkeit über die Einheit; sie bilden keine gestalthaften Formen aus, und sie haben sich an die Stelle eines Gerahmten gesetzt, so daß Gestaltlosigkeit und Flüchtigkeit die zentrumslosen Bilder Florios bestimmen. Der Auflösung der Differenz von Rahmen und Gerahmten zugunsten des Rahmens entspricht in der Erzählung der Verlust des »Schwellenbewußtseins« zwischen Imagination und Anschauung zugunsten der Imagination.<sup>194</sup> Florio nimmt die imaginären Arabesken, die als solche nicht nur die »Musik«, sondern die Tätigkeit seiner Phantasie abbilden, als Realität wahr. Nach zeitgenössischer Überzeugung ist er damit »wahnsinnig«, und Eichendorff widerspricht dieser Einschätzung nicht. Bei ihm herrscht, wo die Hör-Bilder sich ohne Rast durcheinander bewegen, Verwirrung. Fortunato kennzeichnet das Lebensprinzip der Venuswelt in seinem ersten Lied wie folgt: »So wirrt und bewegt sich der selige Schwarm.« (Marmorbild 838) Entsprechend ist die Welt um Florio fortan vom »Wirren« geprägt. Nach dem Fest beginnt etwa »ein wunderliches Gewimmel von Wagen, Pferden, [...] Windlichtern, die seltsame Scheine auf [...] die schönen wirrenden Gestalten« werfen (Marmorbild 841), auf einem Spaziergang mit Venus sieht Florio »mehrere Pferde und Menschen, in dem Dämmerlichte halbkenntlich durcheinander wirre[n]« und später »wenige Lampen [...] ungewiß, wie Irrlichter, im Winde hin und her« flackern (Marmorbild 857, 858). Die Bilderwelt Florios ist also in Verwirrung begriffen, die ihren Betrachter/Teilnehmer ebenfalls in »Verwirrung« stürzt (Marmorbild 864, 866, 868). Nicht nur ihre Gestalten (z.B. Donati) werden deshalb als »irre« (Marmorbild 840, 869) beschrieben, sondern auch Florio verirrt sich im Reigen seiner Bilder: »Bald bemerkte er [...], daß er in Gedanken den rechten Weg verfehlt [...]. Lange war er so umhergeirrt.« (Marmorbild 847) Schließlich muß er feststellen, daß er sich rettungslos »in sich selber,« das heißt in seiner Phantasie »verirrt« hat (Marmorbild 864, siehe auch 870). Im Unterschied zu Schlegel und Hoffmann

---

<sup>194</sup> Weissrock, Grenzüberschreitung, 211.

bilden die arabesken Bilderwelten bei Eichendorff weder eine verborgene Ordnung aus, noch sind sie und der Irrsinn des musiktrunkenen Florio positiv konnotiert. Im Gegenteil stellen sie eine große Bedrohung für den Betroffenen dar: Er fällt den Bildern der Phantasie, zu denen der Verstand aufgrund ihrer Unwillkürlichkeit und Gestalt- und Sinnlosigkeit kaum Zugang hat, zum Opfer. Ihrer »Gewalt« (Marmorbild 866) ist er auf dem Höhepunkt der Erzählung hilflos ausgeliefert.<sup>195</sup>

Während Florios Besuch im Schloß der Venus erklingt im Garten Gesang. Er leitet zunächst Florios eingehende Betrachtung der arabesken Verzierungen des Gemachs ein. Darüber ruft er Erinnerungen wach an Bilder aus Florios Kindheit, die nicht nur den Bildern im Gemach, sondern auch den Bildern Florios seit seiner Ankunft in Lucca ähneln. In einer metonymischen Verschiebung werden die Bilder im Gemach zu Bildern von Bildern Florios von Bildern aus Florios Elternhaus. Erstmals in der Erzählung wird an dieser Stelle der bilderproduzierenden Musik »Gewalt« attestiert und so ein Konnotationsfeld aufgerufen, das an Zerstörung und damit an die zuvor nur latente Bedrohung gemahnt. Dieser Umschlag spiegelt sich in Florios Gefühl plötzlicher Selbstentfremdung, seiner Angst vor Selbstverlust und vor nicht deutbaren Worten wider. Tatsächlich folgt auf diese Szene zwar die schon vertraute Produktion, Verwandlung und Belebung von Bildern. Sie wird hier aber in ihr Extrem getrieben und mündet in einer »Gewalt« der Bilder gegen Florio.

Florio hatte [...] eines von den steinernen Bildern, die an der Wand herumstanden, angestoßen. In demselben Augenblicke begann dasselbe sich zu rühren, die Regung teilte sich schnell den andern mit, und bald erhoben sich alle die Bilder mit furchtbarem Schweigen von ihrem Gestelle. [...] Als er [Florio, NG] aber be-

---

<sup>195</sup> In der Forschung ist betont worden, daß die Natur und ihre Klänge bei Eichendorff nicht bedeutungslos sind, sondern deren Bedeutung nur von manchen Personen nicht erkannt wird, weil sie sich in sie versenken, statt sie zu lesen. Bei dem höheren Sinn in der Natur handle es sich um eine Referenz auf eine objektive Sphäre göttlichen Sinns. So schreibt Leuenberger: »Gott offenbart sich dem frommen Menschen in der Natur. Eichendorff artikuliert die für das romantische Denken charakteristische Sinnhaftigkeit des Klanges und die metaphysische Dimension der Musik bzw. des Liedes. Insofern die Musik in der Natur auf Gottes Präsenz verweist, wird ihre ästhetische Dimension in eine religiöse überhöht. [...] Es geht Eichendorff nicht um individuelles, subjektives Erleben, sondern um die symbolische objektivierete Vermittlung eines religiösen Weltzustandes, in dem der Mensch idealiter in Gott und Welt eingebunden ist.« (Leuenberger, *Musikalischer Gestus*, 110/11) Vgl. dazu auch Bormann, *Natura loquitur*.

merkte, daß dieselbe [die Dame, NG] bei den indes immer gewaltiger werdenden Tönen des Gesangs im Garten, immer bleicher und bleicher wurde, gleich einer versinkenden Abendröte, worin endlich auch die lieblich spielenden Augensterne unterzugehen schienen, da erfaßte ihn ein tödliches Grauen. Denn auch die hohen Blumen in den Gefäßen fingen an, sich wie buntgefleckte bäumende Schlangen gräßlich durcheinander zu winden, alle Ritter auf der Wandtapete sahen auf einmal aus wie er und lachten ihn hämisch an; die beiden Arme, welche die Kerzen hielten, rangen und reckten sich immer länger, als wolle ein ungeheurer Mann aus der Wand sich hervorarbeiten, der Saal füllte sich mehr und mehr, die Flammen des Blitzes warfen gräßliche Scheine zwischen die Gestalten, durch deren Gewimmel Florio die steinernen Bilder mit solcher Gewalt auf sich losdringen sah, daß ihm die Haare zu Berge standen. Das Grausen überwältigte alle seine Sinne, er stürzte verworren aus dem Zimmer. (Marmorbild 865/66)

In dieser Passage zeigt sich die Bedrohung, die für Eichendorff mit der Erregung der Phantasie durch die Musik, mit der Produktion arabesker Bilder verbunden ist. Die »Gewalt der Töne« führt die Phantasie in ein Delirium, in dem die Prinzipien der Bildarabesken – Verwandlung, Bewegung und Verwirrung – außer Kontrolle geraten. Die Bilder »regen« sich nun gegenseitig »an«, sie machen sich gegenseitig lebendig, und sie verlassen ihre verzierende, rahmende Funktion und dringen ins Gerahmte, in den Raum vor: »[D]er Saal füllt sich mehr und mehr« (Marmorbild 866). Nicht nur eine, sondern alle »marmornen Bildsäulen« und die »wunderlichen Verzierungen« des Zimmers werden lebendig, Blumen verwandeln sich in verschlungene Schlangen, in den Tapetenbildern erkennt Florio unzählige Doppeltgänger – Mahnung daran, daß er Produkte seiner eigenen Imagination vor sich hat. Weil die arabesken Bilder immer schon zur Heterogenität und Gestaltlosigkeit tendieren, können sie hier zu einem chaotischen »Gewimmel« (Marmorbild 864) werden, das ihren Schöpfer »verworren« macht und mit »Grausen überwältigt« (Marmorbild 866). Im Unterschied zu vorher fehlt die narrative Kontrolle der Bilderfolgen. Viel zu viele Bilder und Bilderverwandlungen folgen in viel zu kurzer Zeit aufeinander, ohne daß einer von ihnen Zeit gegeben würde, einen Handlungsstrang aufzunehmen oder zu initiieren. Das Resultat ist eine unkontrollierte und selbst im Kontext der Fiktion irrationale (also narrativer Logik entbehrende) Bilderproduktion und Bilderbewegung. Weil die Produktion dieser Bilder immer schon der Musik und der durch die Musik unwillkürlich erregten Empfindungen und Gedanken, nicht aber objektiven Gesetzen (des Verstandes oder, wie Eichendorff in seinen theoretischen Schriften fordert, des Katholizismus) gefolgt ist, hat Florio den Gestalten seines Deliriums nichts entgegenzusetzen.

Er geht mit ihnen hier und im Rest der Erzählung um wie mit Musik: Er versinkt in ihnen, indem er sich von ihnen »blenden« – wirksam ist also wieder das *Material* der Bilder, das Licht, (Marmorbild 853, 862), das den Sinn anspricht – und »trunken« (Marmorbild 862) machen läßt. Er paßt sich mimetisch der Bewegung der »schweifenden« Bilder (Marmorbild 853, 854) an, indem er selbst zwischen ihnen »umher schweift« (Marmorbild 835, 850, 852, 862), verfehlt also den orientierungs- und ordnungsgebenden Weg, wobei seine »Verwirrung« der »Wirre« der Bilder entspricht. Am Ende der Erzählung klärt Fortunato alle Beteiligten über die rätselhaften Vorgänge auf. Die Ruine des Venustempels erscheint als ein zur Arabeske verkommenes Bild: ein »Trümmerhaufen von Wunderbildern«, der von einer »Wildnis grünverschlungener Ranken überdeckt« wird (Marmorbild 868). Hinzu kommen akustische Phänomene, wie die »verwirrende,« ziellose Bewegung ortloser Stimmen in den Bäumen, das Wehen und Wellen der Frühlingsluft, die »irren Töne« der Sirenen (Marmorbild 868/860). In diesen akustisch-visuellen Arabesken verfangen sich, so Fortunato, junge Männer, die sich durch den »erdichteten Palast« und den »dem Auge vorgestellten Garten« ihrer Phantasie »täuschen« und »blenden« lassen (Marmorbild 870). Aus den Gespinsten der Arabesken werden »Gespenster«, die die Phantasten in einem Zwischenstadium umherirren lassen: zwischen Wirklichkeit und Imagination, zwischen Tod und Leben, zwischen Lust und Reue. So verewigen sie den Bewegungsmodus der Bilder und ihres mimetischen Umgangs mit ihnen und werden selbst zu Gespenstern, wie Donati. Wie die Interpretation gezeigt hat, sind Florios Phantasiebilder in ihren Inhalten und ihrer (Un)form auf die sinnliche Wahrnehmung von Musik bezogen. Wo Musik als gestaltlose Folge flüchtiger, heterogener und referenzloser Klänge erscheint, nehmen die durch sie angeregten Bilder arabeske Formen an.<sup>196</sup> Sie verführen den Betrachter (ebenso wie die Klänge ihren Hörer) zum Versinken, indem/wodurch ein distanzierteres Betrachten und Bestimmen der Bilder, sei es als Illusionen oder als Chiffren zu entziffernder Bedeutungen unmöglich wird. Statt dessen wird der Phantast an seinen unsinnigen Bilderfolgen verrückt, und im Wahnsinn verschwimmen die Grenzen zwischen Imagination und Wirklichkeit, so daß er schließlich seine Bilder nicht mehr in der Gewalt hat, sondern diese ihn. Die Folgen

<sup>196</sup> Die Gewalt der Auflösung ist bei der Musik allerdings noch radikaler als bei Bildern, insofern es bei Bildern um das Prinzip einer unentwegten Verwandlung von Formen geht, bei der Musik aber gar keine Formen mehr vorhanden sind, es also um das Prinzip der Entdifferenzierung zu einem allgemeinen Rauschen geht.

sind schrecklich: Ihm droht ein Dasein als eine Art Untoter. So warnt Eichendorffs Erzählung nicht nur vor Verrücktheit, vor Bildarabesken, die Letztere auslösen, vor unwillkürlicher und regelloser Phantasietätigkeit, die die Letzteren produziert, sondern vor allem vor einer Musik, die zum Stimulus all dessen wird und damit das autonome Subjekt existenziell gefährdet. Das macht ihre »Gewalt« bei Eichendorff aus.

## Eichendorffs Sprache und die Musik – ein zwielichtiger Sänger?

All dies findet in der Dichtung statt: literarische Imaginationen, die ihren Ort nur in der Sprache haben. Dies gilt es im folgenden zu reflektieren. Wie verhält sich die Dichtung als Dichtung zu der in ihr imaginierten Musik und ihrer Wirkung? Wenn Musik und Hör-Bilder nur als Dichtung existieren und in der Dichtung Florio zum Dichten anregen, handelt es sich dann bei der Dichtung selbst um diese Musik, die von ihr erregten Hör-Bilder oder um eine von ihnen inspirierte Dichtung? Oder sucht sie sich mittels solcher Imaginationen von der in Musik, Hör-Bildern und Florios Dichtung vermuteten Bedrohung zu distanzieren?

Im *Marmorbild* werden mit Fortunato und Florio zwei Sänger-/Dichtertypen einander gegenübergestellt. Bei Fortunato handelt es sich um einen Sänger, der seine Kunst als Gebet und Gotteslob versteht. So erklärt er gleich zu Beginn der Erzählung, als Florio ihm von seinen zaghaften Versuchen in der »Sangeskunst« berichtet: »Jeder lobt Gott auf seine Weise [...] und alle Stimmen zusammen machen den Frühling.« (Marmorbild 833) In der Forschung ist wiederholt darauf hingewiesen worden, daß sich in Fortunato Eichendorffs Sänger-/Dichter- und Dichtungsideal verkörpere. So bezeichnet Klaus Köhnke Fortunato als »christliche[n] Dichter« mit »fast priesterliche[n] Züge[n]«, der das »Sprachrohr Eichendorffs« sei.<sup>197</sup> Köhnke erläutert Eichendorffs Dichtungsideal im Hinblick auf den Topos der Natur als Hieroglyphenschrift: »Als göttliche Schöpfung verweisen Natur und Menschenleben [...] auf ihren Schöpfer, und der Künstler ist berufen, die Einsicht in diesen Zusammenhang zu vermitteln, wenngleich auch dies nur »hieroglyphisch« möglich ist, das heißt in Bildern, die ihrerseits gedeutet sein wollen.« Die Deutungskategorien werden allerdings nicht durch das »subjektive

---

<sup>197</sup> Klaus Köhnke, Hieroglyphenschrift. Untersuchungen zu Eichendorffs Erzählungen, Sigmaringen 1986, 22.



Gefühl [vermittelt], das so leicht zur Schwärmerei entarten oder gar erotischer Verführung erliegen kann, [...] sondern erwachsen [...] aus den »festen Grundsätzen« der Religion«. <sup>198</sup> Ein Blick in Eichendorffs literarhistorische Schriften bestätigt Köhnkes Ausführungen. In der *Geschichte der neuern romantischen Poesie in Deutschland* schreibt Eichendorff:

[Der Dichter, NG] weist ihm [dem Leser, NG] ohne viele Worte all die Herrlichkeit der Welt, und nennt ein jedes bei seinem rechten Namen; und wo sie unten, um ihre goldenen Kälber tanzend, zu viel Staub gemacht, hebt er leise die falschen Nebel, daß durch den Riß der Wolken der Finger Gottes wieder sichtbar wird. <sup>199</sup>

Entsprechend will Eichendorff die Romantik als Versuch verstanden wissen, die »Vermittlung zwischen der sichtbaren Natur [...] und der Welt des Unsichtbaren« im Hinblick auf die Lehren des Christentums, das heißt »die Menschwerdung Christi, des göttlichen Vermittlers von Natur und Freiheit« zu unternehmen. <sup>200</sup> Fortunato erfüllt diese Forderungen, wenn er die Natur als Gotteslob liest (für Florio hingegen bleibt die Natur eine unleserliche Hieroglyphe), die Venuswelt als Täuschung entlarvt und statt ihrer das Bild der Mutter Gottes oder das Bild Christi an das Ende seiner Lieder setzt. In Alexander von Bormanns Ausführungen erscheint Fortunato ebenfalls als Verkörperung von Eichendorffs Sänger-/Dichter- und Dichtungsideal. Bormann weist auf den emblematischen Charakter von Eichendorffs Dichtung und Naturverständnis hin. An den Dichter ergeht laut Bormann die Forderung, die Natur als emblematisches Naturbild zu lesen, das er auf eine christliche Wahrheit (inscriptio) hin deuten soll, wobei diese dichterische Deutung (subscriptio) selbst wieder der Deutung durch den Leser bedarf. So soll die Vermittlung von Natur und der »Welt des Unsichtbaren« im Sinne des Christentums geleistet werden – jedoch ist damit immer an einen »Sieg des »Höheren« über »die gewaltige Naturkraft«, an eine »Bändigung des Elementarischen« gedacht. <sup>201</sup> Eichendorff zitiert in *Über die ethische und religiöse Bedeutung der neueren romantischen Poesie in Deutschland* einen Brief Bettina Brentanos:

---

<sup>198</sup> Ebd., 33/34.

<sup>199</sup> Joseph von Eichendorff, *Zur Geschichte der neueren romantischen Poesie in Deutschland*, in: Hartwig Schultz (Hg.), *Joseph von Eichendorff, Werke*, Frankfurt a.M. 1990, Bd. 6, 13-60, hier 44.

<sup>200</sup> Ebd., 29.

<sup>201</sup> Bormann, *Natura loquitur*, 162; s.a. 2-9, 143.



Meine Seele ist eine leidenschaftliche Tänzerin, sie springt herum nach einer inneren Tanzmusik, die nur ich höre und die andern nicht. Alle schreien, ich soll ruhig werden [...] Das gelob ich vor Dir, daß ich nicht mich will zügeln lassen, ich will auf das Etwas vertrauen, das so jubelt in mir, denn am End ist's nichts anderes, als das Gefühl der Eigenmacht.<sup>202</sup>

Für Eichendorff spricht aus Bettinas Worten eine »verlockende Naturmusik, [ein] Veitstanz des freiheitstrunkenen Subjekts, kurzweg das Dämonische«, das er an früherer Stelle als die »ursprünglichsten, unmittelbarsten Kräfte« des Subjekts, wie »Ahnungsvermögen, Divination, Instinkt,« »genußsüchtigen Egoismus,« »materiellste Sinnlichkeit«<sup>203</sup> und Phantasie<sup>204</sup> bestimmt hatte und das es unbedingt zu zügeln gilt. Nicht an eine Versöhnung von Natur und der »Welt des Unsichtbaren« ist hier gedacht, sondern an eine auf die christliche Lehre ausgerichtete Bändigung der Ersteren. Eichendorffs Vorbild ist der aus Kapitel II.2. bekannte Vorgang der Spiritualisierung: »So wurde auch ihm [Novalis, NG] die Liebe eine himmlische zu der heiligen Jungfrau, ja Maria, als die göttliche Verklärung der irdischen Schönheit, das eigentliche Herz seiner ganzen Poesie.«<sup>205</sup> In diesem Sinne handelt Fortunato, wenn er zum einen an die Stelle des Venusbildes das der Mutter Gottes setzt und zum anderen die Aufgabe des Dichters darin sieht, durch fromme Lieder die »melancholischen« (Marmorbild 846) und »sanften Empfindungen« (Marmorbild 845) und die aus der Phantasie entsprungenen und der Erotik verschriebenen Vorstellungen und Gelüste des Subjekts zu bändigen: »Glaubt mir, ein redlicher Dichter kann viel wagen, denn die Kunst, die ohne Stolz und Frevel, bespricht und bündigt die wilden Erdgeister, die aus der Tiefe nach uns langen.« (Marmorbild 871)

In seiner Untersuchung der Dichterfiguren Eichendorffs betont Bormann, daß es sich bei den Sängern um eine gefährdete Spezies handelt: »Ihrem Dasein ist jene Gefahr zugeordnet, die aller Ausfahrt eignet: das heißt, die Sänger sind es noch, die das Leben in ganzer Fülle an sich heranlassen und jenen Kampf kämpfen, von dem die anderen [...] sich in Liedern erzählen lassen.«<sup>206</sup> Die Gefahr besteht nach Bormann vor allem darin, daß sich der Sänger bei seinem Weg in die Natur, in die Fremde und die Ferne verliert,

---

<sup>202</sup> In: Hartwig Schultz (Hg.), Joseph von Eichendorff, Werke, Frankfurt a.M. 1990, Bd. 6, 61-281, hier 181.

<sup>203</sup> Ebd., 14/15.

<sup>204</sup> Ebd., 52/53.

<sup>205</sup> Ebd., 34.

<sup>206</sup> Bormann, *Natura loquitur*, 94.

statt sie als Sinnbilder christlicher Wahrheiten zu erkennen und diese Erkenntnis in seinen Liedern zum Ausdruck zu bringen. Das bewußtlose Verschmelzen mit der Natur geht Hand in Hand mit einer Anheimgabe an die »dämonischen Eigenschaften« des Subjekts (vor allem zügellose Sinnlichkeit und Phantasie), wodurch es nicht nur jeden Bezug zur christlichen Lehre, sondern auch jeden Kontakt zu einer »objektiven Außenwelt« verliert. Im Unterschied zu Fortunato, der diese Gefahren erfolgreich überwunden zu haben scheint, entspricht Florio diesem Typus des »gefährdeten Sängers«:<sup>207</sup> Florio verfällt Frau Venus bzw. der in und außer ihm erwachenden Natur (statt sie, wie Fortunato, als Sinnbilder zu deuten); er verwirrt sich in seinen Phantasien und Träumen und verliert den Kontakt zur Außenwelt; er zieht sich aus den christlich kodierten Zonen (wie dem Morgen, der Kirche) zurück; Florios Lied fehlt jede Distanz von den in ihm beschriebenen Stimmungen, Wahrnehmungen und Sehnsüchten: Erlebnislyrik statt emblematischer Deutung der Umwelt. Im *Marmorbild* werden mit Fortunato und Florio also zwei Typen von Sängern/Dichtern einander gegenübergestellt, wobei sich in Fortunato Eichendorffs Sänger-/Dichter- und Dichtungsideal verkörpert und Florio den gefährdeten Dichter darstellt, der der (inneren und äußeren) Natur verfällt und sich in seiner Phantasiewelt verliert.

Allerdings hatte sich oben bereits angedeutet, daß Fortunato und seine Dichtung eine durchaus zwielichtige Rolle in der Erzählung spielen. Zunächst einmal ist die Integrität seiner Person zweifelhaft, weil seine Stimmung, sein Verhalten und seine Verkleidungen in einem ständigen »wildem Wechsel« begriffen sind – Personifikation der arabischen Bilderwelten. Außerdem steht Fortunato offenbar in Kontakt mit der Welt der Venus. Nicht nur sind es *seine* Lieder, in denen sie zuerst auftaucht und die Florios Einbildungskraft zu ihren Venusphantasien anregen, sondern er lädt Florio auch zum nächtlichen Fest ein, auf dem Florio Venus wieder begegnet, und er ist auch während Florios Besuch bei Frau Venus in deren Schloßgarten unterwegs. Noch wichtiger ist die Wirkung seiner Lieder auf Florio. Statt, wie Fortunato vorgibt, die »wildem Erdgeister« zu vertreiben, beschwören sie diese herauf: Fortunatos erstes Lied initiiert Florios Venuserlebnisse und Fortunatos Lied im Schloßgarten löst sein Delirium aus. Wenn Fortunato Florio wie ein »verwirrendes Blendwerk der Nacht« erscheint, können seine Lieder als akustisches Blendwerk beschrieben werden, das Florios Imaginationen bestimmt. Fortunatos Anstrengungen gegen das »teuflische Blend-

---

<sup>207</sup> Ebd., 192.

werk« erscheinen also mindestens zweifelhaft, weil es letzten Endes nicht Venus, sondern seinen Liedern zuzuschreiben ist.

Doch Fortunato verbindet nicht nur die Wirkung seiner Lieder mit der Figur der Venus. Auch die Lieder selbst ähneln in Florios Wahrnehmung deren verführerischer Musik. In der Deliriumsszene spielt auch Fortunato nur »einzelne Akkorde« auf seiner Gitarre (Marmorbild 866, auch 841) und steht zudem noch »mitten auf dem Weiher«; auch Fortunatos Worte bleiben unverständlich, da von seinem Gesang nur »einzelne Töne« zu hören sind; er bleibt unsichtbar für den Hörer. Auf dem nächtlichen Gartenfest singt der unsichtbare Fortunato Florio ein Lied (Marmorbild 858) entgegen, bei dem es sich um ein typisch »sirenisches« Lautgedicht handelt, in dem der Inhalt der Worte den musikalischen Qualitäten der Sprache untergeordnet wird. Das Lied wird bestimmt durch den Klang des wiederkehrenden Endreims »-uft«. Die ebenfalls wiederholten Reimwörter sind symmetrisch um die siebte Zeile als Spiegelachse angeordnet: Luft – Duft – ruft – LUFT – ruft – Duft – (Duft) – Luft/Luft. In der vierzehnten Zeile »Luft in Luft« wird durch die Doppelung des Wortes und die scheinbare Sinnlosigkeit der Aussage die zentrale Rolle des Wortes »Luft« – der Materie der Töne – und insbesondere seines Klanges hervorgehoben. Zwischen die uft-Endreime sind, ebenfalls symmetrisch, Reime auf den Vokalen a – ei – und a eingeschoben. Neben den Endreimen finden sich auch zahlreiche Assonanzen und Alliterationen in dem Gedicht, wie durch-Luft, Liebchen-Liebster, Liebe-Liebster, Sternwärts-Seufzt, sowie Wortwiederholungen wie wird-wird-wird und Luft-Luft. Der monotone trochäische Rhythmus, das Fehlen eines Satzendes, eines klar bestimmbar Subjekts (es?) und einer Handlung verstärkt noch das Überwiegen der musikalischen (das heißt lautlichen und rhythmischen) Bestandteile des Gedichts über die inhaltlichen. Solche Gedichte, in denen Sprache zum einschläfernden Singsang wird, gehören nicht dem Bereich des deutenden und bändigenden Dichters an, sondern dem sirenischer Gesänge.

Fortunato und seine Dichtung sind also zwielichtig. Wenn er aber Eichendorffs Sänger-/Dichter- und Dichtungsideal verkörpert, was sagt diese Zwielichtigkeit dann über Eichendorffs Dichtung aus? Handelt es sich um eine Dichtung, deren Autor ein anderes Ideal propagiert als sie realisiert? Ist diese Dichtung selbst der verführerische und gefährliche Gesang, von dem Eichendorff sie scheinbar abgrenzen will? Für viele Leser geht von Eichendorffs Dichtung jedenfalls ein starker Reiz aus, gegen den es sich zu wappnen gilt. So schreibt Seidlin, daß »wir es uns kaum erlauben [können], dem sinnlichen Zauber Eichendorffscher Landschaften, der Verführung durch

ihre atmosphärische Dichte ungehemmt nachzugeben«. <sup>208</sup> Statt dessen gilt es »treu« zu lesen, denn »Natur und Landschaft [...] sind für Eichendorff und in Eichendorffs Werk [...] nicht [...] Stimmungszauber und hypnotischer Gefühlsreiz, sondern ein Kryptogramm, das es zu entziffern gilt«. <sup>209</sup> Ganz ähnlich fordert auch Alewyn, sich nicht durch die Eichendorffschen Landschaften verzaubern zu lassen, sondern ihr Wesen zu erkennen. <sup>210</sup> Er spricht zunächst von einer »Magie«, zu deren »Werkzeug« sich Eichendorffs Dichtung gemacht habe und die sowohl »Quelle reinigender, befreiender, erlösender Kräfte, aber auch [...] Inbegriff einer verwirrenden, betörenden und verstörenden Dämonie« sein könne. <sup>211</sup> Die Magie von Eichendorffs Dichtung besteht für Alewyn darin, daß sie die »Magie der Natur« aufweckt, die magische Natur darstellt und den Leser durch Bilder und klangliche Mittel in Stimmungen versetzt, also suggestiv auf ihn wirkt. Alewyn kommt es darauf an, diese Wirkung zugunsten einer tieferen Erkenntnis zu umgehen: »Die Stimmen der Natur sind nicht nur verzaubernde Musik, sie sind auch dunkle, aber nicht unverständliche Rede. Und so sind auch die Bilder in seinem [Eichendorffs, NG] »Bilderbuch« Zeichen, die etwas besagen.« <sup>212</sup> Vom Leser fordert er, diese Zeichen zu entziffern, statt sich mit der Hingabe an die Wirkung der Dichtung zufrieden zu geben. Nicht von ungefähr finden sich hier Eichendorffs Forderungen an den Dichter wieder. Wie er sich der Natur nicht hingeben, sondern diese auf eine christliche Wahrheit hin deuten soll, soll auch der Leser – so Seidlin und Alewyn – Eichendorffs Dichtung nicht verfallen, sondern ihre Bedeutung entziffern. Hier gerät der Leser in die Position Florios, der sich mit Fortunatos Liedern, durch sie angeregten Phantasien und der Natur konfrontiert sieht und Gefahr läuft, sich deren »Magie« ganz und gar hinzugeben. Eichendorff als Fortunato? Seine Dichtung als Initiator von Venusphantasien oder gar als sirenischer Lockruf? Worin bestünde dann die musikalische Magie der Dichtungen Eichendorffs?

Erste Anregungen zu einer Beantwortung dieser Frage ergeben sich aus einem Aufsatz von Gabriele Leuenberger, in dem sie sich ausführlich dem »musikalischen Gestus« von Eichendorffs Prosa widmet. Leuenberger weist

<sup>208</sup> Oskar Seidlin, Eichendorffs symbolische Landschaft, in: Paul Stöcklein, Eichendorff heute, 1966, 218-241, 220.

<sup>209</sup> Ebd., 219.

<sup>210</sup> Richard Alewyn, Ein Wort über Eichendorff, in: Stöcklein, Eichendorff heute, 7-18, 18.

<sup>211</sup> Ebd., 13/14.

<sup>212</sup> Ebd., 14.

darauf hin, daß die Aussagen der Forschung zur Musikalität der poetischen Sprache Eichendorffs (oft auch als »lyrischer Stil« oder als »Stimmung« bezeichnet) häufig sehr vage bleiben.<sup>213</sup> Das betrifft auch die oben zitierten Aufsätze von Seidlin und Alewyn: Was soll man sich unter einem »magisch gebrauchten Wort« oder unter einem »Zauberspiel lyrischer Stimmung und Atmosphäre« konkret vorstellen? Leuenberger definiert die in diesen Umschreibungen angedeutete Eigenschaft von Eichendorffs Dichtung als

Musikalisierung des Sprachausdrucks und der dichterischen Gestaltung. Wenn von einem sprachmusikalischen Gestus die Rede ist, meint dies, daß mittels literarischer Techniken die musikalischen Qualitäten der Sprache betont und stilisiert werden; je nach der gestalterischen Konsequenz dominiert schließlich der musikalische Ausdruck über das begrifflich-inhaltliche Moment.<sup>214</sup>

Diese Beobachtung läßt sich auch in der Erzählung *Das Marmorbild* machen, etwa wenn das lebendig gewordene Venusbild Florio erstmals im Garten begegnet:

Lauschend blieb er stehen, die Töne kamen immer näher und näher, da trat plötzlich in dem stillen Bogengange eine hohe schlanke Dame von wundersamer Schönheit zwischen den Bäumen hervor, langsam wandelnd und ohne aufzublicken. Sie trug eine prächtige mit goldenem Bildwerk gezierte Laute im Arme, auf der sie, wie in tiefe Gedanken versunken, einzelne Akkorde griff. Ihr langes goldenes Haar fiel in reichen Locken über die fast bloßen, blendend weißen Achseln bis auf den Rücken hinab; die langen weiten Ärmel, wie von Blütenschnee gewoben, wurden von zierlichen goldenen Spangen gehalten. (Marmorbild 848)

Zwei Verben und sechs Substantiven stehen im letzten Satz dieser Passage zehn Adjektive, ein Attribut, ein Attributsatz, ein Possessivpronomen, ein unbestimmter und drei bestimmte Artikel, also insgesamt 18 determinative Wörter oder Wortgruppen gegenüber.<sup>215</sup> Durch diesen Überfluß wird nicht etwa das Aussehen der Venus genau bestimmt, sondern ihr Bild verschwimmt im Gegenteil in einer Fülle von Einzelheiten. Dieser Eindruck wird dadurch verstärkt, daß die euphonischen Qualitäten und der lyrische Sprachfluß der

---

<sup>213</sup> Leuenberger, *Musikalischer Gestus*. 82-84.

<sup>214</sup> Ebd., 13.

<sup>215</sup> Dieser Analyseschritt ist angeregt von Roman Jakobson/Grete Lübbe-Grothues, Ein Blick auf *Die Aussicht* von Hölderlin, in: Roman Jakobson, Hölderlin, Klee, Brecht. Zur Wortkunst dreier Gedichte, Frankfurt a.M. 1976, 27-97, hier 49.

Passage die Aufmerksamkeit von der begrifflich-inhaltlichen Ebene abziehen. So finden sich zahlreiche Assonanzen, wie »Bogengänge eine hohe schlanke Dame«, »ihr langes goldenes ... in reichen Locken ... zierlichen goldenen Spangen«, »weißen Achseln ... weiten Ärmeln«; Alliterationen, wie z.B. wundersamer – wandelnd – Werk – versunken – weiß – weit; weiche Konsonanten (nicht nur w, sondern auch l, b, n); die Dominanz der Vokale a und o; Wortwiederholungen (golden, lang) und Wiederholungen der Wortgruppe Adjektiv-Adjektiv-Substantiv, die immer dem gleichen Metrum folgt, wie in »langes goldenes Haar«, »blendend weiße Achseln«, »lange weite Ärmel«, »zierliche goldene Spangen«. Überhaupt ist die Rhythmisierung der Sprache in dieser Passage besonders eindrucksvoll, z.B. im letzten Satz: Ein Wechsel vom jambischen zum trochäischen bzw. daktylischen Metrum bestimmt die rhythmischen Einheiten bis zum Semikolon und wiederholt sich im zweiten Teil des Satzes:<sup>216</sup>

v-v-vv- vv-v-v -v-v-v, -v-v-v -vv-vv-; v-v-v-v, vv-v-v-v, -vv-vv-vv-v.

Die Beobachtung der Verschlingung von Musik und Venusbild in dieser Passage bestätigt sich also auf der Ebene der Textgestaltung: Die Sprache selbst wird »musikalisiert«. Auffällig ist, daß die Rhythmisierung der dichterischen Prosa hier nicht den Effekt hat, daß der Verstand des Hörers/Lesers stärker angesprochen und er so vor einem haltlosen Vagieren der Einbildungskraft bewahrt wird, wie es sich die Musikkritiker von einer stärkeren Durchformung von Instrumentalmusik erhofften. Denn die geregelt-wechselhafte Rhythmisierung lenkt, neben den euphonischen Qualitäten und dem Überfluß determinativer Wörter, von der Referentialität der Sprache ab, die etwa bei Kant die Überlegenheit der Dichtung über die Musik ausmachte.

Man könnte meinen, daß der sprachmusikalische Gestus dieser Passage zum einen ihrer Zugehörigkeit zur Venuswelt, zum anderen ihrem idyllischen Charakter geschuldet sei. Jedoch zeigt sich, daß auch Passagen, die nicht idyllisch oder nicht der imaginären Welt Florios zugeschrieben sind, sprachmusikalisch gestaltet sind. Dafür zwei Beispiele, zunächst ein nicht idyllisches:

<sup>216</sup> Hier greife ich Leuenbergers (Musikalischer Gestus) analytisches Verfahren auf. Betonte Silben werden als – gekennzeichnet, unbetonte Silben als v dargestellt.

Der Mond sah seltsam zwischen Wolken hervor, ein stärkerer Wind kräuselte den Weiher in trübe Wellen, das Venusbild, so fürchterlich weiß und regungslos, sah ihn fast schreckhaft mit den steinernen Augenhöhlen aus der grenzenlosen Stille an [...] denn auch das Rauschen der Bäume kam ihm nun wie ein verständiges, vernehmliches Geflüster vor, und die langen, gespenstischen Pappeln schienen mit ihren weitgestreckten Schatten hinter ihm drein zu langen. (Marmorbild 844)

Die rhythmischen Einheiten gestalten sich wie folgt:

v-v-v -v-vv-, v-vv- -v-v-vv-v-v, v-v-, v-vv-v-v-, v-v-v vv-vv-v-v vv-v-v-v- [...] v-v-vv-v v-v-vv-vv, v-vv v-vv, vv-v, v-vv -v -vv-v -v-v-v -vv-v-v.

Es handelt es sich zunächst um ein vorwiegend jambisches bzw. anapästisches Metrum, das dann in ein vorwiegend trochäisches bzw. daktylisches Metrum übergeht. Die stärkere Bewegtheit des Rhythmus trägt der in der Passage geschilderten Unruhe Rechnung. Die euphonischen Qualitäten liegen vor allem in der Alliteration: zwischen, Wolken, Wind, Weiher, Wellen, Venusbild, weiß [...] verständig, vernehmlich, weitgestreckt; sah, seltsam, stärkerer, sah, schreckhaft, steinern, Stille. Auch Assonanzen finden sich hier wieder: Mond, Wolken, hervor; Weiher – trübe, fürchterlich – weiß; sowie lautmalерische Elemente, wenn das Geflüster der Bäume in den gehäuften s-, sch-, st- und ch- Klängen des letzten Teils der Passage laut wird. Beim zweiten Beispiel handelt es sich um Naturbeschreibungen, die als nicht-imaginäre, gotterfüllte ausgewiesen werden:

»[W]ie er [der Morgen, NG] so von den höchsten Bergen in die schlafende Welt hinunterjauchzt und von den Blumen und Bäumen die Tränen schüttelt und wogt und lärmt und singt« (Marmorbild 845); »[Fortunato, NG] ritt in das farbige schallende Land hinein, selber so bunt und freudig anzuschauen, wie der Morgen vor ihm« (Marmorbild 846); »Tauben, in den ersten Morgenstrahlen spielend, gingen girrend auf dem Dache auf und nieder, ein tiefer, heiterer Friede herrschte überall« (Marmorbild 866); »Der Morgen schien ihnen, in langen goldenen Strahlen über die Fläche schießend, gerade entgegen. Die Bäume standen hell angeglüht, unzählige Lerchen sangen schwirrend in der klaren Luft.« (Marmorbild 872)

Wieder wechseln trochäische bzw. daktylische Rhythmen mit jambischen bzw. anapästischen Rhythmen. Alliterationen (wie Berge – Blumen – Bäume; Strahlen spielend, sangen schwirrend) und Assonanzen, wie spielend gingen girrend (eine Alliteration), das farbige schallende Land, nieder



ein tiefer heiterer Friede, bestimmen die euphonische Gestaltung der Sätze. Mit dem »tiefen heiteren Frieden« und den »langen goldenen Strahlen« wird die aus dem ersten Beispiel bekannte Wortgruppe Adjektiv-Adjektiv-Substantiv wieder aufgegriffen, und Letztere gemahnt gar an das »lange goldene Haar« der Venus. Es zeigt sich also, daß Eichendorffs Erzählung nicht nur in den auf die imaginäre Venuswelt bezogenen, idyllischen, sondern auch in nicht-idyllischen und in den Fortunato und der nicht-imaginären »Realität« zugeschriebenen Passagen einen sprachmusikalischen Gestus entfaltet. Diese Beobachtungen entsprechen auch Leuenbergers Befunden in anderen Prosatexten Eichendorffs. Anders als Leuenberger halte ich diese Tatsache aber für sehr bemerkenswert vor dem Hintergrund der in der Erzählung angelegten Dichotomien von Sänger-/Dichterideal und gefährdetem Sänger/Dichter, von erlösendem Lied und gefährlicher »Musik«. Denn sie zeigt, daß Eichendorffs Erzählung sich nicht an ihr eigenes Diktum hält, wenn sie nicht nur in den der imaginären Venuswelt zugeschriebenen Szenen, sondern auch in anderen Passagen der Erzählung sprachmusikalisch gestaltet ist. Die Erzählung erscheint selbst als die verführerische »Musik«, die sie auf inhaltlicher Ebene zu kritisieren vorgibt. Darin gleicht Eichendorff einmal mehr seinem »Sprachrohr« Fortunato: Wie der scheinheilige Sänger das Gegenteil dessen predigt, was er tatsächlich tut und wie er auf Florio wirkt, versenkt Eichendorff seine Hörer in eine Sprachmusik, statt sie zu einer deutenden Distanznahme zum Text zu animieren.

## Zusammenfassung

Die zweite Ausprägung der Diskursfigur der »Gewalt der Musik« um 1800 betrifft Musik an der Grenze des Schönen. Die Anregung der Einbildungskraft durch diese Musik wird als Bedrohung erlebt, weil die Einbildungskraft erstens unwillkürlich in Tätigkeit versetzt wird und zweitens gestaltlose und sinnlich-sinnleere Bilderfolgen produziert. Dann ist die Kontrolle der Einbildungskraft durch den Verstand eingeschränkt, was vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Überzeugung, daß Erkenntnisvermögen und Urteilskraft des autonomen Subjekts von dieser Kontrolle abhängen, als doppelte »Verrückung« des Hörers bewertet wird: Die Bilderfolgen sind Ursache und Zeugnis von »Unsinn«, bei dem der Betroffene nicht mehr vermag, seine Vorstellungen in einen sinnvollen, das heißt »in den zur Möglichkeit der Erfahrung nöthigen Zusammenhang« (A 530) zu bringen. Und die Unwillkürlichkeit macht den Hörer zum Objekt seiner Einbildungen, so

daß er sie leicht für Eingebungen oder für Empfindungen hält, d.h. Imagination und Wirklichkeit verwechselt und damit dem »Wahnsinn« verfällt. Oft hängen die beiden Formen der Verrückung eng miteinander zusammen: Wer wahnsinnig ist, redet Unsinn – wer Unsinn redet, ist wahnsinnig.<sup>217</sup> Sie gelten als existenzgefährdend, weil sie nicht nur Erkenntnisvermögen und Urteilskraft des Subjekts einschränken und es zum Spielball seiner Einbildungen machen, sondern weil sie auch ökonomische und soziale Einbußen bedeuten, die in der Einweisung ins »Narrenhospital« (A 513) gipfeln.

Weil dort niemand enden wollte, war Musik, die die Einbildungskraft unwillkürlich und heftig erregte, furchtbesetzt. Das betraf, folgt man dem Musikediskurs um 1800, vor allem Instrumentalmusik. Drei Stationen lassen sich unterscheiden: Die Wirkung von Instrumentalmusik auf die Phantasie wird in der vorkantischen Musikkritik zwar schon behandelt, aber gegenüber der emotionalen Wirkung von Musik vernachlässigt und für bedenklich erklärt. Das betrifft vor allem Musik, die eine wechselhafte oder unbestimmte Bedeutung hat, wie bei C.Ph.E. Bachs Freien Fantasien im Spiegel ihrer zeitgenössischen Rezeption festzustellen war. Sie bedeuten nicht(s), sondern spiegeln, so die Kritiker, die Phantasietätigkeit Bachs als solche wider. Daß es sich um eine regellose und damit dem »Irrsinn« nahe Tätigkeit handelt, glauben sie in der Regellosigkeit der Freien Fantasien bestätigt zu finden. Ihre harmonischen Verwicklungen werden als »Labyrinth« beschrieben, aus denen der Hörer nur mit Mühe herausfinden kann. Die Gefahr besteht, daß er darin »irre« wird. Zur Phantasietätigkeit des Hörers findet sich jedoch Genaueres erst bei Kant. Mit der *Kritik der Urteilskraft* tritt die Einbildungskraft ins Zentrum der Ästhetik, doch bleibt die Wirkung von Musik auf die Einbildungskraft für Kant suspekt, weil er Musik als formlose, nicht(s)-bedeutende und auf den sinnlichen Genuß ausgerichtete Kunst versteht, die als solche die Einbildungskraft unwillkürlich zu einem gestaltlosen, sinnleeren »Gedankenspiel« anregt, das die »Verrückung« des Hörers befürchten läßt. Kant vergleicht Instrumentalmusik

---

<sup>217</sup> »[D]ann verlor er [der Unglückliche, NG] sich in das unsinnige alberne Gewäsch des höchsten Wahnsinns.« (Hoffmann, *Die Elexiere des Teufels*, Bd. 2/2 (1988), 333) »Sehn Sie wohl«, unterbrach Albertine den Geheimen Kanzleisekretär, »sehn Sie wohl, merken Sie wohl, daß Sie unsinniges Zeug durcheinander schwatzen, wie ein der Charité Entsprungener?« (Hoffmann, *Serapionsbrüder*, 686) »Ich rede Unsinn, ich weiß es; aber das ist recht, denn ich bin eigentlich toll geworden« (Hoffmann, *Prinzessin Brambilla*, Bd. 3 (1985), 868).

mit Arabesken, wobei seine kritische Haltung zur Musik deutlich macht, daß es sich nur um die »schlechte« der beiden Arten von Arabesken handeln kann, die Kant unterscheidet. Erst in der Musikkritik nach Kant, die Musik als schöne Kunst behaupten will, wird wie selbstverständlich davon ausgegangen, daß Instrumentalmusik auf die Einbildungskraft wirkt und wirken soll. In Absetzung von Kant vergleicht sie Instrumentalmusik mit den »guten« Arabesken, als Inbegriff freier Schönheit. Fragwürdig wird ihr die Wirkung von Musik auf die Einbildungskraft nur dann, wenn Musik nicht der Forderung nachkommt, eine gestalthafte Form auszubilden, was die Kritiker u.a. an Beethovens Instrumentalmusik bemängeln. Sie wird »fantastisch« genannt, weil sie den zur Norm gewordenen Hörgewohnheiten nicht entspricht. Solche Musik birgt in der Überzeugung der Kritiker das Risiko, daß nicht nur der Komponist an ihr verrückt wird, wenn sie nicht schon von seiner Verrückung zeugt, sondern auch der Hörer. Denn er verliert sich, wie die Zeitgenossen zu schildern nicht müde werden, in einem unendlichen Strom flüchtiger, heterogener, unbestimmter Bilder. Sie werden, wie die sie verursachende Musik, als arabeske Irrgärten der Phantasie beschrieben. Kritiker fordern deshalb, diese gefährliche Wirkung zu vermeiden, indem man sich von Anfang an das Bilder-Hören mit Gewalt verbietet, der Gewalt der Musik also mit einer Gegen-Gewalt zuvorkommt. Das gilt jedoch nicht für Hoffmann. Daß in Beethovens Instrumentalmusik die Mannigfaltigkeit über die Einheit dominiert, bedeutet für ihn nicht, daß sie keine Ordnung hätte. Vielmehr entwickelt er im Rückgriff auf zeitgenössische Poetiken die Vorstellung einer arabesken Form, deren Ordnung die kunstvolle Verwirrung ist. Beethoven komponiert mit viel Phantasie und Kunstverstand eine Sinfonie, wie ein Architekt einen Irrgarten anlegt, und der Reiz des Hörens liegt, wie für den Besucher eines Irrgartens, eben im Verirren. Das Verirren in der Musik, das gleichzeitig ein Verirren in Bildern ist, zu deren Produktion die Einbildungskraft unwillkürlich animiert wird, steht auch für Hoffmann im Zusammenhang mit dem Wahnsinn des Musikers und Hörers. Doch sind sie bei ihm trotz der Gefahren, die sie auch bei ihm für die Gesundheit und das gesellschaftliche Leben des Betroffenen bedeuten, nicht negativ konnotiert. Vielmehr zeichnen sie den Künstler aus, der in der Gesellschaft der normkonformen Bürger keinen Platz hat und haben will.

Hoffmann geht dem Wahnsinn des Bilder-Hörens vor allem in seinen literarischen Schriften nach. Das liegt nicht nur daran, daß Musikkritiken eine didaktische Funktion zu erfüllen haben, sondern vor allem daran, daß die Hör-Bilder zum Ursprung von Literatur werden. Wie wirkmächtig dieser

Entstehungsmythos nicht nur für Hoffmann, sondern überhaupt in den Texten der Romantik ist, zeigt sich daran, daß er auch dort präsent ist, wo man ihn zunächst nicht erwartet, wie in Eichendorffs *Das Marmorbild*. Als Dreh- und Angelpunkt der Erzählung kristallisiert sich die »Gewalt d[er] Töne« heraus, von der auf dem Höhepunkt der Erzählung die Rede ist. Denn alle Erlebnisse Florios entspringen Phantasien, die eine zuvor erklangene »Musik« in ihm angeregt hat. Seine Wahnvorstellungen vom Reich der Venus sind durch und durch »musikalisch«, indem sie von Musik ausgelöst werden, von Musik erzählen und mit ihren arabesken Bildern und Strukturen an Musik angelehnt sind. Dabei handelt es sich allerdings um »Musik«, die entscheidend durch Florios Rezeptionshaltung geprägt ist. Er hört Musik so, daß sie zu ort-, bedeutungs- und formlosen Klängen wird, und als solche regt sie seine Phantasie zu arabesken Bilderfolgen an. Da Florio diese Phantasien für Realität hält, ist er nach zeitgenössischer Überzeugung wahnsinnig. Im Unterschied zu Hoffmann hält Eichendorff diesen Zustand für sehr gefährlich. Denn er entfremdet das Subjekt dem wirklichen Leben und Gott, so daß es fortan als eine Art Untoter in der Zwischenwelt der Phantasie herumirrt. Es wird zum Sklaven seiner Einbildungen, die wiederum auf Musik zurückzuführen sind. Die »Gewalt d[er] Töne« besteht für Eichendorff somit darin, daß sie den Hörer unwillkürlich, das heißt auch gegen seinen Willen zu diesen »Erdichtungen« zwingt und ihn dadurch in den Wahnsinn treibt.

Doch Eichendorffs Erzählung gleicht der »Musik« und den »Erdichtungen«, vor denen sie warnt, indem sie ihren Leser/Hörer in »Sprachmusik« versenkt. Damit ergibt sich ein Widerspruch zwischen den in der Erzählung nahegelegten Dichotomien (gottgefälliger versus verführerischer Dichter/Sänger) und der musikalischen Gestaltung der Sprache, ein Widerspruch, der in der Figur des Fortunato personifiziert ist. Die Sprache der Erzählung läßt sich ebensowenig einer Seite der Dichotomie zuordnen wie Fortunato, obwohl er diese scheinbar vertritt. Es zeigt sich, daß die »andere Seite« – sei es der gefährdete Dichter/Sänger, das Netz der imaginären Bilder oder die verführerische Sirenenmusik – immer schon in der »richtigen Seite« enthalten bzw. daß eine solche Grenzziehung überhaupt nicht möglich ist. Warum wird sie dann überhaupt gezogen? Literarische Texte imaginieren eine Musik, die dem Hörer Gewalt antut, indem sie ihn verrückt macht. Davon grenzen sie die Sprache (Fortunato »bespricht« die wilden Erdgeister) und einen lesenden/deutenden Rezeptionsmodus ab. Bei der Musikimagination handelt es sich sowohl um eine Angst-, als auch um eine Wunschvorstellung. Die Angst besteht einmal darin, daß das Subjekt (Rezipient ebenso

wie Künstler) nicht mehr Herr seiner selbst (und im Fall des Künstlers auch nicht mehr Herr der Wirkung seines Kunstwerks) sein könnte, und zum anderen, daß Literatur in ihrem Rang durch eine andere, wirkungsmächtigere Kunstform abgelöst werden könnte. Ihr gegenüber steht der Wunsch, Literatur möge so wirkmächtig werden, wie sie es sich am Beispiel der Musik erträumt. Denn die viel beschriebene Faszinationskraft der Musik für die Romantiker lag vor allem in ihrer starken Wirkung auf den Hörer, sei diese nun imaginär oder nicht. Vor dem Hintergrund dieser Wunsch/Angstvorstellung erfüllt die Dichotomisierung den Zweck, die bedrohlichen Aspekte der Musikimagination einem Anderen zuschreiben zu können, den Sirenen, Venus, Florio oder bestimmten Schriftstellern.<sup>218</sup> So wird es möglich, alle übrigen, nunmehr von allem Gefährlichen gereinigten Aspekte dieser Imagination für die eigenen Werke zu adaptieren. Das Ergebnis ist das Ideal einer Dichtung/eines Gesangs, die eine ebenso starke Wirkung auf den Leser/Hörer hat wie die (imaginäre) Musik, die aber die Kontrolle des Autors über sein Werk nicht unterminiert und die für den Leser/Hörer angeblich nur Gutes will – wie der Sänger Fortunato für Florio. Das Interesse der Romantiker an der Diskursfigur der »Gewalt der Musik« liegt (auch) im Bestreben begründet, die Wirkungsmacht der Literatur und ihres Autors über den Leser/Hörer auszudehnen.

---

<sup>218</sup> Vgl. Eichendorffs Kritik an den »Dichtern der letzten Epoche« (u.a. Tieck, Hoffmann) in: Zur Geschichte der neueren romantischen Poesie in Deutschland, 45-54.

**(c) rombach**

## IV. Hör-Schmerzen oder Das Erhabene der Musik

### 1. Von Burke zu Schiller zum »Ärgernis« Spontini

Gieb mir Massen, daß ich alles erdrücke,  
gieb mir Pracht, daß ich alles blenden  
kann, so will ich schon für Getöse sor-  
gen, mit dem ich alles betäube.

Spontini bei Rellstab<sup>1</sup>

Musik erzeugt nicht nur Lust (sinnliche Lust und solche am Spiel der Erkenntnisvermögen), sondern auch Unlust, indem sie den Hörer körperlich, seelisch oder geistig überwältigt.<sup>2</sup> Sie »erschüttert« den Körper des Hörers, was die »Empfindung eines unangenehm[en] [...] Schauders« und »Schmerzen« verursachen kann.<sup>3</sup> Sie ruft »heftige Leidenschaften« hervor, deren »Sturm [...] uns fortreißt, und dem die Seele zu widerstehen unvermögend ist«, und »finster[e] Leidenschaften«, die »das Gemüth mit Furcht [und] Schrecken erfüllen«.<sup>4</sup> Im Musikdiskurs der Zeit steht außer Frage, daß

<sup>1</sup> Das läßt Rellstab Spontini vom Dichter fordern, in: BAMZ, 4. Jg., 1827, Über Spontinis neueste Oper, 196.

<sup>2</sup> In Kapitel II hatte ich mich mit der Sinnenlust beschäftigt, die Musik erregt. Auch im vorliegenden Kapitel geht es um die Wirkung von Musik auf den Körper, allerdings nicht um angenehme, sondern um unangenehme Empfindungen. Wenn Musik sich, wie in Kapitel III geschildert, nicht an die Grenzen des Schönen hält und durch ihre scheinbare Form- und Sinnlosigkeit die Einbildungskraft in ein Chaos stürzt, hat man es mit einer geistigen Überwältigung des Hörers und mit einer in diesem Sinne »mathematisch-erhabenen« Musik zu tun. Da ich mich mit dieser Problematik also schon befasst habe, kann ich mich hier verstärkt der körperlichen und emotionalen Überwältigung zuwenden. Der Wirkung von Musik auf die Emotionen habe ich kein eigenes Kapitel gewidmet, da sie nach zeitgenössischer Überzeugung an die sinnliche Wirkung und an die Wirkung auf die Einbildungskraft gebunden ist. Deshalb wird sie in den Kapiteln jeweils mitbehandelt.

<sup>3</sup> Müller, Zur vergleichenden Physiologie, 450; siehe auch Johann Wilhelm Ritter, Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers. Ein Taschenbuch für Freunde der Natur, Leipzig/Weimar 1984 (repr. Heidelberg 1810), 195, 276, 280; Ernst Florens Friedrich Chladni, Die Akustik, Leipzig 1802, 271, 291; Sulzer, Artikel Musik, 422, 433; Herder, Viertes kritisches Wäldchen, in: Gunter E. Grimm (Hg.), Johann Gottfried Herder, Werke in zehn Bänden, Frankfurt a.M. 1993, Bd. 2, 344; Forkel, Allgemeine Geschichte, Bd. 2, 10.

<sup>4</sup> Forkel, Allgemeine Geschichte, Bd.2, 10; siehe auch Sulzer, Artikel Musik, 422, 427, 432; siehe auch 423; Sulzer, Artikel Pathos, 661; siehe auch: A.B.: Noch einige Bemerkungen



bei diesen Wirkungen von Musik Gewalt im Spiel ist.<sup>5</sup> Nicht nur wird ein Zwang auf den Hörer ausgeübt, dem er sich nicht entziehen kann, sondern er wird zu Empfindungen und Leidenschaften gezwungen, die ihm Unlust bereiten, weil sie zu stark und unangenehm sind. Mit solchen Vokabeln (Erschütterung, Schmerzen, Furcht, Gewalt) ist das Erhabene aufgerufen, das sich seit dem 18. Jahrhundert eines großen philosophischen und künstlerischen Interesses erfreut. So schreibt Michaelis in seinem Artikel *Ueber das Erhabene in der Musik*: »Das Erhabene [...] erschüttert uns, schlägt uns nieder«, und »bisweilen erschüttert der Tonkünstler gleichsam durch einen elektrischen Schlag das Gemüth, und überläßt es nun ganz dem Strome seiner feurigen Empfindungen«.<sup>6</sup>

Zahlreiche Autoren widmen sich um 1800 in musiktheoretischen Texten der Frage nach dem Erhabenen der Musik: ausführlich Herder, Michaelis, Heinrich Christoph Koch, Rochlitz und beiläufig auch Schubart, Sulzer, August Apel, Johann Friedrich Mosel und Wendt, ganz zu schweigen von den vielen Rezensionen der Zeit, die das Erhabene anführen. In diesen Texten schwelt untergründig ein Konflikt, den man als einen zwischen einem vorkantischen und einem nachkantischen Erhabenen bezeichnen könnte: das Erhabene der Musik als gewaltsame Überwältigung des Hörers auf der einen, das Erhabene als gewaltsamer Widerstand »unserer übersinnlichen Natur« gegen eine solche Überwältigung auf der anderen

---

über die Gewalt der Harmonie, in: Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den Oesterreichischen Kaiserstaat, 5. Jg., Nr. 99/100, 1821, 785-790, hier 786/787; Christian Friedrich Michaelis, Einige Bemerkungen über den Misbrauch der Blasinstrumente in der neuern Musik, in: Ueber den Geist, 247; August Apel, Über musikalische Behandlung der Geister, in: Allgemeine musikalische Zeitung, Jg. 8, 1805/1806, 122; Schubart, Ideen zu einer Ästhetik, 348; Wendt, Gedanken über die neuere Tonkunst, 351; E.T.A. Hoffmann, Rezension der 5. Sinfonie von Beethoven, in: Schriften zur Musik, 36; Rezension der Colorian Overture, in: ebd., 97.

<sup>5</sup> Siehe z.B. Wendt, Gedanken über die neuere Tonkunst, 352; Sulzer, Artikel Musik, 422; Herder, Viertes Wäldchen, 339; Ritter, Fragmente, 276, Adolph Bernhard Marx, Allerlei, in: BAMZ 1, Nr.3, 26; A.B., Noch einige Bemerkungen, 785; Michaelis, Einige Bemerkungen über den Misbrauch, 247.

<sup>6</sup> Michaelis, Ueber das Erhabene in der Musik, 168, 171. Wie hier, wird die »seelische« Wirkung häufig eine »Erschütterung« genannt, unabhängig davon, ob der Autor von einer körperlichen Ursache der Leidenschaften überzeugt ist oder nicht. Siehe Schubart, Ideen, 348; Sulzer, Artikel Musik, 432; Sulzer, Artikel Symphonie, 479; Herder, Viertes Wäldchen, 339, 352. Gleiches gilt auch für andere Begriffe, wie z.B. für den Schauder/Schauer und den Schmerz. Siehe z.B. A. B., Noch einige Bemerkungen, 786, 787; Friedrich Rochlitz, Über den unzweckmäßigen Gebrauch der Mittel der Tonkunst, in: Allgemeine musikalische Zeitung, Jg. 8, 1805/1806, 194; Apel, Über musikalische Behandlung, 122.

Seite.<sup>7</sup> Damit einher geht ein weiterer Konflikt, und zwar um die Frage, ob das Erhabene der Musik ein eigenständiges Prinzip oder vielmehr dem Schönen unterzuordnen sei.<sup>8</sup> Nach dem vorkantischen Modell muß die Überwältigung durch erhabene Musik nicht unbedingt als existenzielle Bedrohung empfunden werden. Zwar können die Klänge Schmerzen oder heftige und unangenehme Leidenschaften erzeugen, doch sind diese nicht lebensgefährlich und verursachen eine eigentümliche Lust in der Unlust, indem sie Körper und Seele in Bewegung bringen und damit Langeweile und Krankheit vorbeugen.<sup>9</sup> Existenziell bedrohlich wird die Überwältigung erst bei Kant. Denn hier steht die Autonomie des Subjekts auf dem Spiel, für die die Konfrontation mit dem Erhabenen zum Prüfstein wird. Es gilt, sich mittels der Vernunft über die äußere Macht und die eigene Unlust zu erheben und keine Furcht zu empfinden. Die eigentümliche Lust rührt dann von diesem Sieg her, und als erhaben erweist sich nicht die äußere Macht, sondern die Vernunft des Menschen. Wer aber nicht siegt, sondern der äußeren Macht erliegt, sich von seiner Unlust bestimmen läßt und Furcht empfindet, verliert seine Autonomie, die Voraussetzung für moralisches Handeln, Erkenntnisgewinn und sozialen und ökonomischen Erfolg ist. Musikästhetiker nach Kant versuchen, dieses Scheitern zu verhindern, indem sie von Musik eine formale, materiale und inhaltliche Selbstbegrenzung fordern, die eine Überwältigung des Hörers unwahrscheinlich macht. So lassen sie Musik den Sieg vorwegnehmen, den eigentlich erst der Hörer erringen soll, und nähern das Erhabene der Musik dem Schönen an. Die folgenden Ausführungen handeln von der dritten Ausprägung einer »Gewalt der Musik« um 1800: die Überwältigung des Hörers durch erhabene Musik, durch die er Schmerzen und heftige, unangenehme Leidenschaften zu erleiden und seine Autonomie an eine äußere Macht zu verlieren droht.<sup>10</sup> Zunächst werde ich mich mit dem Diskurs über das Erhabene

---

<sup>7</sup> Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon*, Hildesheim 1964 (repr. Frankfurt a.M. 1802), 541.

<sup>8</sup> Vgl. Andreas Eichhorn, *Beethovens Neunte Symphonie. Die Geschichte ihrer Aufführung und Rezeption*, Kassel/Basel/London 1993, 191, 193, 196-199.

<sup>9</sup> Edmund Burke, *A philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, hg. von James T. Boulton, Oxford 1987, 135.

<sup>10</sup> Corina Caduff hat in ihrem Buch *Die Literarisierung* ein beachtenswertes Kapitel zu »Die Gewalt der Musik und das Erhabene« vorgelegt (ebd., 116-150). Es handelt sich um die einzige mir bekannte Arbeit zu diesem Thema. Caduff liest die »Gewalt der Musik« als eine Figuration des Erhabenen, die sich am Übergang von Musikästhetik und Literatur bewegt und die [...] einer literarischen Auseinandersetzung mit der Theorie des Erhabenen den Weg bahnt« (ebd., 128). Dieser Interpretation kann ich nicht zustimmen. Viel-

der Musik um 1800 beschäftigen, in dem die oben dargestellte Problematik diskutiert wird. Sie konkretisiert sich in der deutschen Rezeption von Spontinis Opern, die in den späten 10er und 20er Jahren als Inbegriff überwältigender Musik- und Bühnenkunst gelten und dafür von den zeitgenössischen Kritikern verurteilt werden. Anhand von Spontinis *Olimpia* soll im Detail gezeigt werden, mit welchen musikalischen und szenischen Mitteln hier das Erhabene in Oper umgesetzt und das Publikum überwältigt wird. Zu den Kritikern Spontinis zählt zunächst auch E.T.A. Hoffmann. Die genauere Lektüre seiner musikkritischen und literarischen Schriften im zweiten Teil des Kapitels wird jedoch zeigen, daß in der »gewaltigen« Musik, die Hoffmann fordert, immer schon die »gewaltsame« Musik, als die er Spontinis Opern kritisiert, inbegriffen ist. Seine auf Wirkung ausgerichtete Musikästhetik erweist sich als durchdrungen von einer vorkantischen Ästhetik des Erhabenen. Diese Tatsache mag ihn, obschon unreflektiert, zur späteren Parteinahme für Spontini bewogen haben. Sie prägt auch sein Schreiben über Musik. Seine Texte zehren von den gewaltsam-gewaltigen Wirkungen der Musik und wollen als solche gewaltsam-gewaltig auf ihre Leser wirken. Den rhetorischen Mitteln, die sie anwenden, gilt es nachzuspüren. Auch Heinrich von Kleist führt in seiner Cäcilien-Erzählung die »Gewalt der Musik« auf ein vorkantisches Erhabenes zurück und korrigiert damit sowohl Kants Rede vom Erhabenen als auch die Vorstellung erhabener Bilderfluten, wie sie in der zeitgenössischen Literatur von Musik ausgelöst werden. Doch beläßt die Erzählung es nicht dabei. Denn sie behauptet nicht, daß die Gewalt nur auf das erhabene Objekt zurückzuführen sei, sondern sie verortet die »Gewalt der Musik« in einer Kette von Gewaltakten, deren Ergebnis die »Gewalt der Musik« erst ist.

---

mehr meine ich, dass es sich bei der Thematik des Erhabenen nur um eine von drei zeitgenössischen Ausprägungen der Diskursfigur der »Gewalt der Musik« handelt. Auch Caduffs These, daß dieser Topos die Erhabenen-Theorien ablöse, mit ihnen also nicht zeitgleich sei bzw. in ihnen nicht verhandelt werde (ebd., 121, 128, 129, 131, 133ff.) erscheint mir nicht stimmig. Zwar wird die Musik in den dem heutigen Kanon zugehörigen philosophischen Schriften (Longinus, Burke, Kant, Schiller) nur knapp – dafür aber auf bezeichnende und prägende Weise behandelt, wie ich im Unterschied zu Caduff bei Longinus und Burke versuchen werde zu zeigen –, doch ist das Erhabene im theoretischen Musikdiskurs der Zeit sehr präsent und wird dort verbunden mit dem Topos der »Gewalt der Musik«. Caduff geht außerdem nicht auf den Konflikt zwischen vorkantischer und nachkantischer Tradition ein, wie er für die Auffassung des Erhabenen und der »Gewalt der Musik« in Musikästhetik und -kritik um 1800 wesentlich ist.

## Das Erhabene und die Musik bei Longinus und Burke

Von Longinus bis Edmund Burke steht im Mittelpunkt der Theorien des Erhabenen die Gewalt der Überwältigung, ausgeübt gegen den Körper oder die Seele des Menschen, insbesondere des Hörers, gilt doch die gesprochene Sprache als besonders wirkmächtig. Longinus, dessen Interesse den »erhabenen Stellen« in den Werken der »größten Dichter und Schriftsteller« gilt, ist von der »erschütternden Kraft« dieses literarisch »Großartigen« überzeugt; es übe »unwiderstehliche Macht und Gewalt [aus] und [überwältige] jeglichen Hörer«. <sup>11</sup> Macht und Gewalt werden in Longinus' Bestimmung des Erhabenen also kombiniert: Erhaben ist die Macht, die uns unserer Freiheit beraubt, die Gewalt gegen uns ausübt. <sup>12</sup> Dabei spielen die Leidenschaften eine wesentliche Rolle. So nennt Longinus als zweite Quelle des Erhabenen, der er sieben Kapitel widmet, die »starke, begeisterte Leidenschaft« und betont, daß »nichts so sehr wie echtes Pathos am rechten Ort einen erhabenen Eindruck macht« und daß die Figuren für das Erhabene »die Rede pathetischer und bewegter [machen], und Pathos [...] am Erhabenen ebensoviel Antheil [hat] wie gelassene Charakterschilderung am angenehmen Stil«. <sup>13</sup> Die erschütternde Kraft der literarischen Rede ist deshalb, wie Menninghaus zusammenfaßt, an die Gewalt der Leidenschaften gebunden: »Sprache handelt von großen Leidenschaften, ist selbst leidenschaftlich und wirkt wiederum auf die Leidenschaften,« <sup>14</sup> indem der Hörer von ihr »besinnungslos mit[ge]r[iss]en« wird. <sup>15</sup> Diese Wirkung faßt Longinus an anderer Stelle noch einmal genauer: »[D]urch die Mischung und Vielfalt ihrer Klänge [flößt] [die Wortfügung, NG] die im Redner herrschende Leidenschaft den Seelen der Hörer ei[n] und [zwingt] sie stets zum Miterleben«. <sup>16</sup>

<sup>11</sup> Longinus, *Vom Erhabenen*, übers. von u. hg. von Otto Schöneberger, Stuttgart 1988, 5/6. Es handelt sich um den »Urtext« aller Theorien über das Erhabene (Christine Pries, Einleitung, in: dies. (Hg.), *Das Erhabene, Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Weinheim: VCH, Acta Humaniora, 1989, 1-30, hier 14.) Der Autor der Schrift ist unbekannt. Sie wurde fälschlicherweise einem Longinus zugeschrieben. Diese Bezeichnung für den Autor hat sich eingebürgert und wird deshalb hier beibehalten.

<sup>12</sup> Vgl. Winfried Menninghaus, *Zwischen Überwältigung und Widerstand. Macht und Gewalt in Longins und Kants Theorien des Erhabenen*, in: *Poetica* 23, 1991, 1-19, 3. Bei Kant werden Macht und Gewalt hingegen, wie Menninghaus ausführt, dissoziiert (ebd.), vgl. unten.

<sup>13</sup> Longinus, *Vom Erhabenen*, 19, 20, 75.

<sup>14</sup> Menninghaus, *Zwischen Überwältigung und Widerstand*, 4.

<sup>15</sup> Longinus, *Vom Erhabenen*, 93; zur Rolle des Pathos siehe allgemein Kapitel 9, 5-15, zur Wirkung auf den Hörer auch S.57, 59, 63, 75, 77, 95.

<sup>16</sup> Ebd., 95.

Wie der Hinweis auf die »Klänge« schon vermuten läßt, handelt es sich hier zugleich um die einzige Stelle in der Schrift, in der Longinus über Musik und im Anschluß daran über die »musikalischen« Eigenschaften der Sprache spricht. Er schreibt:

[D]ie harmonische Ordnung [ist] auch ein wunderbares Instrument für erhabenen Ausdruck und pathetische Rede [...]. Flößt nicht schon die Flöte den Hörern gewisse Affekte ein, versetzt sie in Entzückung und rauschhaften Taumel? Zwingt sie nicht durch den Gang des Rhythmus, den sie angibt, den Hörer dazu, in ihrem Takt zu schreiten und sich der Musik anzupassen, mag er noch so un-musikalisch sein? Und wenn sogar die Töne der Kithara, für sich allein ohne Bedeutung, durch den Wechsel der Tonhöhe, durch Zusammenklängen und harmonische Mischung oft, wie du weißt, einen wunderbaren Zauber ausüben, [...] werden wir dann nicht glauben, daß die Wortfügung, die eine Art Harmonie der den Menschen angeborenen und zur Seele selbst, nicht nur ans Ohr dringenden Wörter darstellt, [...] bezaubert und jedesmal zu Größe, Würde, Erhabenheit und allem, was sie umfaßt, einstimmt und so unser Denken völlig überwältigt?<sup>17</sup>

Es sind einerseits die »Klänge« der Sprache, die analog zur Flöten- und Kitharamusik dem Hörer die Leidenschaften des Sprechers aufzwingen, und zwar, wie Longinus betont, in relativer Unabhängigkeit vom Inhalt des Gesagten.<sup>18</sup> So kann es kommen, daß einige zum Erhabenen nicht talentierte Schriftsteller nicht durch den Inhalt, sondern »allein durch deren [der Wörter, NG] harmonische Fügung Würde, Erlesenheit und den Eindruck von Größe«<sup>19</sup> erreichen. Der in diesen Ausführungen impliziten These, daß die Sprache als Organisation von Klängen ein eigenständiges und der Sprache als Zeichensystem eventuell überlegenes Wirkungspotential hat, begegnet Longinus nun andererseits mit Setzungen, die den Primat der Sprache vor der Musik schützen sollen. Die Sprache, so Longinus, dringe im Unterschied zur Musik »nicht nur ans Ohr«, sondern »zur Seele selbst«, weil sie als Zeichensystem »Wörter, Gedanken [und] Sachen« aufrufen und »in Bewegung setz[en]« könne.<sup>20</sup> Gleichzeitig verkleinere »alles besonders Rhythmische« das Erhabene und wirke »ganz und gar unpathetisch«. Zuviel

<sup>17</sup> Ebd., 95.

<sup>18</sup> Er zeigt, wie ein Satz des Demosthenes »nicht weniger durch die harmonische Wortfügung klangvoll geworden [ist] als durch seinen Inhalt«; er meint, daß »nichts [...] der Rede mehr Größe [verleiht] als die Wortstellung«: »[S]ind sie [die großen Wendungen, NG] zu einem lebendigen Organismus vereint und zudem durch das Band des Wohlklanges verbunden, dann verleiht ihnen die Rundung ihren vollen Klang.« (Ebd., 97)

<sup>19</sup> Ebd., 99.

<sup>20</sup> Ebd., 95.

Musik in der Sprache, so könnte man folgern, und die erhaben-pathetische Wirkung ist dahin. Doch widerspricht sich Longinus schon im nächsten Satz, in dem er eigentlich »das Schlimmste« der musikalisch-rhythmischen Auswüchse der Sprache geißeln will.

Wie Arien die Hörer vom Inhalt ablenken und die Aufmerksamkeit mit Gewalt fesseln, so vermittelt auch eine rhythmisierte Prosa den Hörern nicht das Pathos der Rede, sondern des Rhythmus, so daß sie manchmal die obligate Klausel vorauswissen, den Text mit dem Fuß skandieren und wie im Chor die Schlußkadenz vorweg angeben.<sup>21</sup>

Nicht nur verhindert ein »besonders Rhythmische[s]« offenbar nicht die pathetische Wirkung, sondern es existiert sogar ein dem Rhythmus eigenes Pathos, das das der Rede übertrumpfen kann. Die Aufmerksamkeit der Hörer mit Gewalt zu fesseln – ein zuvor dem Erhabenen zugeschriebenes Vermögen – ist offenbar trotz oder sogar aufgrund einer Ablenkung vom Inhalt möglich, etwa durch den über das »Ohr« vermittelten Zwang zum Mitwippen des Fußes, bei rhythmisierter Prosa wie bei einer Flötenmelodie. Das Schlimmste, so läßt sich vermuten, ist vor allem deshalb schlimm, weil es noch in der Verteidigung der Sprache als Zeichensystem die »musikalischen« Qualitäten der Sprache über diese triumphieren läßt.

Nach Burke, dem nach Longinus und vor Kant für diese Arbeit bedeutendsten Theoretiker des Erhabenen, ist alles erhaben, was sehr heftige und unangenehme Leidenschaften oder körperliche Schmerzen erregt.<sup>22</sup> Die Leidenschaften, die das Erhabene beim Rezipienten produziert, sind »the most powerful of all the passions« und »strong emotions of horror«, die sich auf »pain or danger« beziehen.<sup>23</sup> Das ist allen voran die Leidenschaft des »terror« bzw. der »fear«, die der des »astonishment« und der der »admiration«

---

<sup>21</sup> Ebd., 99/100.

<sup>22</sup> Burke hat Longinus rezipiert, wie das alle Theorien des Erhabenen im 18. Jahrhundert taten. Kant wiederum setzt sich in seiner *Analytik des Erhabenen* nur mit Burke, nicht mit anderen Theoretikern auseinander.

<sup>23</sup> Burke, *Philosophical Inquiry*, 38, s.a. 39/40. Burke spricht im Zusammenhang mit dem Erhabenen häufig von »power«, z.B. als Quelle des Erhabenen oder in den obigen Zitaten auch als Attribut der Leidenschaften, die das Erhabene erzeugt (»powerful«). Dabei ist, wie im Kapitel »Power« deutlich wird, diese Macht immer an eine Vorstellung von Gewaltausübung gebunden. Denn in Konfrontation mit einer Macht dächten wir, so Burke, unwillkürlich an die Gewalt, die sie uns antun könnte, z.B. indem sie uns Schmerzen oder Tod zufügt. Dann ist diese Macht für ihn erhaben, d.h. wenn sie uns überlegen ist und das ausgeprägte Vermögen hat, uns zu verletzen – ähnlich wie bei Longin (vgl. oben).



ähnlich ist.<sup>24</sup> Diese Leidenschaften können entweder »simply painful« oder »delightful« sein, je nachdem, ob der Rezipient von ihren Ursachen direkt affiziert ist oder ob er nur eine Vorstellung von Schmerz und Gefahr hat. Burke spezifiziert daraufhin: »Whatever excites this delight, I call *sublime*.«<sup>25</sup> Allerdings widerspricht er der These, daß der Rezipient von den Ursachen seiner Leidenschaften nicht direkt affiziert sein dürfe, in späteren Passagen seiner Schrift, in denen er die physiologischen Gemeinsamkeiten von Schmerz und Furcht untersucht:

[P]ain and fear act upon the same parts of the body, and in the same manner, [...] pain and fear consist in an unnatural tension of the nerves; [...] The only difference between pain and terror is, that things which cause pain operate on the mind by the intervention of the body; whereas things that cause terror generally affect the bodily organs by the operation of the mind suggesting the danger; but both agreeing, either primarily or secondarily, in producing a tension, contraction, or violent emotion of the nerves.<sup>26</sup>

Im nächsten Abschnitt schließt Burke aus diesen Beobachtungen, »that whatever is fitted to produce such a tension must be productive of a passion similar to terror, and consequently must be a source of the sublime, though it should have no idea of danger connected with it.«<sup>27</sup> Ein Objekt also, das beim Rezipienten Schmerzen, damit eine Nervenanspannung und in der Folge die Leidenschaft des »terror« bzw. der »fear« erzeugt, ist eine Quelle des Erhabenen – es ist »fitted by nature to produce this tension, [...] by the primary operation of [...] the body.«<sup>28</sup> Von einer bloßen Vorstellung des Schmerzes kann damit keine Rede mehr sein: Der Körper wird direkt affiziert.<sup>29</sup> Darum handelt es sich auch bei einigen der Klangbeispiele, die Burke in seiner Schrift gibt. Nachdem er zunächst allgemein festgestellt hat, daß Klänge eine große Macht über die erhabenen und über die meisten anderen Leidenschaften haben, spricht er über »excessive loudness«. Sie allein, so Burke, sei »sufficient to overpower the soul, to suspend its action,

---

<sup>24</sup> Ebd., 57/58.

<sup>25</sup> Ebd., 51.

<sup>26</sup> Ebd., 132.

<sup>27</sup> Ebd., 134.

<sup>28</sup> Ebd., 134.

<sup>29</sup> Umgekehrt bleibt die Gefahr im Modus der Vorstellung verhaftet: ein Objekt erzeugt die Vorstellung einer Gefahr, die im »mind« die Leidenschaft des »terror« bzw. der »fear« erzeugt, die wiederum die Anspannung der Nerven hervorruft.



and to fill it with terror« »by the sole strength of the sound«. <sup>30</sup> Ähnliches gilt für zwei andere Klangbeispiele, nämlich »a sudden beginning or sudden cessation of sound of any considerable force« und »intermitting sounds«. <sup>31</sup> Zwar überspringt Burke in beiden Fällen die Wirkung der lauten, plötzlichen und unterbrochenen Klänge (Burke nennt sie »music«) auf den Körper zugunsten der Endprodukte des Prozesses, der erhabenen Leidenschaften, er holt dies aber an anderer Stelle ausführlich nach:

When the ear receives any simple sound, it is struck by a single pulse of the air, which makes the eardrum and the other membranous parts vibrate according to the nature and species of the stroke. If the stroke be strong, the organ of hearing suffers a considerable degree of tension. [...] I have observed, that when at any time I have waited very earnestly for some sound, that returned at intervals, [...] though I fully expected the return of the sound, when it came it always made me start a little; the ear-drum suffered a convulsion, and the whole body consented with it. The tension of the part thus increasing at every blow, by the united forces of the stroke itself, the expectation, and the surprise, it is worked up to such a pitch as to be capable of the sublime; it is brought just to the verge of pain. <sup>32</sup>

Klänge wirken also laut Burke direkt auf das Ohr ein, und wenn sie laut, plötzlich oder repetitiv sind, verursachen sie eine solch starke Anspannung, daß daraus ein Krampf werden kann, der sich auf den ganzen Körper ausdehnt. Wenn der Klang schließlich so stark wird, daß er dem Hörer Schmerzen zu bereiten droht, ist die Ebene des Erhabenen erreicht.

Auch Burke hält Worte für besonders geeignet, zur Quelle des Erhabenen zu werden. Er schreibt: »[W]ords have as considerable a share in exciting ideas [...] of the sublime as many of those [Objekte der Natur, Malerei, Architektur, NG], and sometimes a much greater than any of them.« <sup>33</sup> Worte, so Burke, sind und wirken zunächst einmal als »mere sounds«. Als solche produzieren sie aber »affections of the soul« beim Hörer, indem sie die Leidenschaften des Sprechers zum Ausdruck bringen (mit denen der Hörer mitfühlt) oder indem sie Dinge »ersetzen« (auf die der Hörer reagiert, als ob sie real vorhanden wären). <sup>34</sup> Worte unterscheiden sich demnach von

<sup>30</sup> Ebd., 82.

<sup>31</sup> Ebd., 83.

<sup>32</sup> Ebd., 140.

<sup>33</sup> Ebd., 163.

<sup>34</sup> Ebd., 173. Den ersten Vorgang (Worte bringen Leidenschaften zum Ausdruck) nennt Burke »imitation«, den zweiten (Worte ersetzen Gegenstände) »substitution«. Er nennt

»mere sounds« dadurch, daß sie auf etwas referieren – ein Bezug, den der Hörer im Laufe seines Lebens verinnerlicht hat.<sup>35</sup> Paradoxerweise führt Burke die Überlegenheit der Worte über visuelle Darstellungsformen aber ausgerechnet mit einem Beispiel ein, das die Überlegenheit der Worte über »mere sounds« in Frage stellt. Er schreibt:

The proper manner of conveying the *affections* of the mind from one to another, is by words; there is a great insufficiency in all other methods of communication; and so far is a clearness of imagery from being absolutely necessary to an influence upon the passions, that they may be considerably operated upon, without presenting any image at all, by certain sounds adapted to that purpose; of which we have a sufficient proof in the acknowledged and powerful effects of instrumental music. In reality, a great clearness helps but little towards affecting the passions, as it is in some sort an enemy to all enthusiasms whatsoever.<sup>36</sup>

Mit der Instrumentalmusik nennt Burke das Beispiel seiner Zeit für »mere sounds«, die häufig genug für ihren Mangel an Bedeutung oder für die Unklarheit ihrer Bedeutung kritisiert wird.<sup>37</sup> Burke widerspricht diesem gängigen Urteil, wenn er die Fähigkeit von Instrumentalmusik betont, gerade durch ihren Mangel an Klarheit besonders intensiv auf die Leidenschaften der Hörer wirken zu können. Damit hebt er aber gleichzeitig auch seine These (die die Kritiker der Instrumentalmusik teilen) aus, daß die Worte das überlegene Mittel zum Ausdruck und zur Affizierung von Leidenschaften seien. Burkes Beispiel legt vielmehr nahe, daß Instrumentalmusik besser als Worte und damit auch besser als alle anderen Objekte und Darstellungsformen heftige und negative Leidenschaften erregen und somit zu einer bevorzugten Quelle des Erhabenen werden kann.

---

ihn bewußt nicht »representation«, da er die Repräsentation als »picture« des Gegenstandes versteht im Gegensatz zu einem arbiträren, auf Konvention gegründeten Verhältnis von Gegenstand und Wort.

<sup>35</sup> »Such words are in reality but mere sounds; but they are sounds which being used on particular occasions, [...] and being applied in such a variety of cases, that we know readily by habit to what things they belong, they produce in the mind, whenever they are afterwards mentioned, effects similar to those of their occasions« (ebd., 165).

<sup>36</sup> Ebd., 60.

<sup>37</sup> Vgl. Kapitel III.1.

## Die vorkantische Tradition in der Musikästhetik um 1800

Longinus und Burkes Theorien des Erhabenen kreisen um die Gewalt der Überwältigung, die gegen die Seele (Leidenschaften) oder den Körper (Schmerzen) des Hörers ausgeübt wird. Zwar scheint Musik in ihren Theorien auf den ersten Blick keine große Rolle zu spielen, doch offenbart die genauere Lektüre, daß bestimmte akustische Ereignisse besonders geeignet für diese Überwältigung sind, und sie darin, ganz entgegen den Intentionen der Autoren, der Sprache sogar überlegen sind. In der Musikästhetik lebt diese Tradition weiter, wenn auch häufig nur untergründig. Das gilt vor allem für physiologisch orientierte Theorien über die Wirkung von Musik. So stellt Herder im *Vierten Wäldchen* fest, daß das Ohr in einem Ton »die ursprüngliche einfache Macht einer einzelnen unmittelbaren Sensation [fühlet]« und daß »ein solcher Ton [...] uns [...] tief erschüttern, [...] gewaltsam bewegen [kann]«. <sup>38</sup> Weiter bemerkt er, daß manche Schälle uns »auffahren«, »zittern« oder »durchschauern« lassen und daß sie »stechen« oder »ins Ohr kreischen« können. <sup>39</sup> Solche Vokabeln rufen Burkes Erhabenes auf den Plan, auf das Herder einige Seiten weiter tatsächlich zu sprechen kommt. Er erklärt die Wirkung eines Tons auf den Hörer wie folgt:

Die Nerve wird homogen *angestrengt*, und die Fibern auf einmal mehr gepannt [...] Jenes ist dem Gefühl gleichartig, was wir in der Seele *Gefühl des Erhabnen* nennen. [...] Wir haben einen Britischen Erfahrungsphilosophen, der diese[s] [...] Gefüh[!] bis tief in unsre Natur und gleichsam auf das Faserngewebe, das unmittelbar die Seele umgibt verfolgt, und überall das Erhabne auf ein Gefühl der *Anstrengung* [...] zurückleitet – es ist *Burke*. <sup>40</sup>

Im Kapitel »Vom Großen und Erhabnen« kommt Herder nochmals im Zusammenhang mit Burke auf Musik zu sprechen. Er schreibt:

---

<sup>38</sup> Herder, *Viertes Wäldchen*, 339.

<sup>39</sup> Ebd., 344.

<sup>40</sup> Ebd., 348/349. Herder bedauert, daß Burke sich der Musik und dem Gehör nicht genauer gewidmet habe. Statt seiner will nun er den »Kranz für den Philosophen des Wohllauts« erringen. Aber über die Ankündigung einer »Pathetik aller einfachen Musikalischen Akzente« und die an Rousseau gemahnende These, daß frühere Völker, südländische Völker und blinde Menschen Musik intensiver empfunden haben bzw. empfinden – »[der Blinde] fühlet vielleicht in einem einfachen Antone unmittelbar, der ihn bis auf den Grund erschüttert und in Entzückung aus sich reißt« – kommt er kaum hinaus.

Es gibt auch, aber dunklere Größen *hinter* einander, Töne, die gezogen werden, lange dauern, unermessliche Sprünge in die Tiefe tun [...]. Es gibt endlich auch ein drittes Gefühl von Größen, *Kraft, Wucht, Gewalt*: außerordentlich schnelle, oder stürmische Bewegungen, eine Macht, die das Gegengewicht wie ein Donner zu Boden reißt u.s.w. erregen in uns ein Gefühl von Schwachheit und Bewunderung, *Schauder*. [...] Was gäbe es hier für eine weite Physiologie des Gefühls der Größen in den Sinnen, [...] im *Gehör*, wo Größe nur durch Dauer und Abstand wirkt [...].<sup>41</sup>

Zwar löst Herder weder sein Ziel, Burkes musikästhetische Ansätze weiterzuentwickeln, noch seine Vision einer neuen Physiologie im folgenden ein, doch weisen seine noch unausgegorenen Gedanken darauf hin, daß zu dieser Zeit die Verbindung von Musikästhetik und einer physiologisch orientierten Theorie des Erhabenen in der Luft lag.

Figuren des Erhabenen spielen denn auch in dem zum Teil auf physiologischen Annahmen basierenden Artikel »Musik« aus Sulzers *Allgemeine[r] Theorie der schönen Künste* eine wesentliche Rolle. Der Autor postuliert, daß von allen Sinnen das Gehör die »stärk[st]e Kraft« habe, »Leidenschaften zu erwecken«. Er begründet diese These damit, daß

ein in seiner Art gerade so mißstimmender Ton, als eine widrige Farbe unharmonisch ist, [...] ungleich unangenehmer und beunruhigender [ist], als diese [...]. Wer wird sagen können, daß ihm irgend eine Art von unharmonischen [...] Farben schmerzhaft empfindungen verursacht habe? Aber das Gehör kann durch unharmonische Töne so sehr widrig angegriffen werden, daß man darüber bald in Verzweiflung geräth.<sup>42</sup>

Burkes Annahme, daß bestimmte Töne dem Hörer Schmerzen bereiten können, ist hier ebenso präsent wie die, daß Musik heftige Leidenschaften im Hörer erregen kann, sogar »so heftige Leidenschaft [...], daß sie [gesunde Menschen, NG] bis auf einen geringen Grad der Raserey kommen«.<sup>43</sup> Doch fungiert ersteres hier als Begründung für letzteres. Folglich handelt es sich bei den erregten Leidenschaften um »Furcht, oder Schrecken« – um Leidenschaften also, die laut Burke aus der durch Schmerz verursachten Anspannung der Nerven entstehen können.<sup>44</sup> Auch Forkel liefert in seiner *Allge-*

<sup>41</sup> Ebd., 418.

<sup>42</sup> Sulzer, Artikel Musik, 422.

<sup>43</sup> Ebd., 427.

<sup>44</sup> Siehe ebd., 427. Die Begründung für die körperliche Wirkung und, darüber vermittelt, für die Wirkung auf die Leidenschaften, lautet wie folgt: Die Materie der Musik, die Luft,

*meine[n] Geschichte der Musik* eine physiologische Erklärung der Wirkung von Musik. Er vertritt die populäre These, daß der Mensch durch die Luft, dem »Vehikel des Schalls«, mit allen anderen Körpern verbunden und durch seine Nerven und Sehnen »eine Art von musikalischem Instrument« sei. Daraus folgert er, daß nichts so stark auf den Menschen wirken könne wie bewegte Luft und fährt fort:

Also sind Töne schon an sich allein fähig auf den Menschen zu wirken und seine Nerven bloß durch den Anstoß der zitternden Luft in Bewegung zu setzen. Die Wirkung des Trompeten- und Pauken-Schalles, noch mehr aber des Trommel-Getöses bey Schlachten, kann hier zum Beweise dienen. Ein solches Getöse erregt Schauer, Herzklopfen, Wallungen im Blute, schweres Athemholen und oft eine völlige Fieberbewegung.<sup>45</sup>

---

sei »sehr viel gröber und körperlicher« als etwa das Licht und daher »können die Nerven des Gehörs wegen der Gewalt der Stöße, die sie bekommen, ihre Wirkung auf das ganze System aller Nerven verbreiten [...] so läßt sich auch begreifen, wie man durch Töne allgewaltige Kraft auf den ganzen Körper, und folglich auch auf die Seele ausüben könne« (ebd., 422). Die Luftstöße erschüttern den Körper des Hörers, wie sie auch andere »Materie, nicht bloß dünne Fenster, sondern sogar feste Mauern« erschüttern, und diese Erschütterung überträgt sich über die Nerven auf die Seele des Hörers, wo sie einen Sturm von Leidenschaften auslöst: »Ich glaubte, die Stimme des Schmerzes, des Zorns, der Verzweiflung selbst zu hören [...] und hätte Mühe, bey der großen Erschütterung, die ich fühlte, auf meiner Stelle zu bleiben. – Nein, ein solcher Eindruck ist niemals halb; man [...] wird ausser sich gerissen; [...] man empfindet unmäßig; [...] man empfindet einen Sturm von Leidenschaft, der uns fortreißt, und dem die Seele zu widerstehen unvermögend ist.« (Ebd., 433, der Autor zitiert hier Rousseau) Zwar nennt der Autor in seinem Artikel das Erhabene nicht beim Namen, aber die von Longinus und Burke vertrauten Koordinaten sind vorhanden: Gewalt, Überwältigung von Körper und Seele, Erschütterung, Schmerz, Furcht, Schrecken. Auch einige Beispiele ähneln sich, z.B. die »Beherrschung« durch Tanzmusik und die Kriegs-Szenarien (ebd., 427, 429). Im Artikel »Erhaben« bestätigt sich der Einfluß der vorkantischen Tradition. Das Erhabene, so formuliert der Autor, wirke »mit starken Schlägen, ist hinreißend und ergreift das Gemüth unwiderstehlich« und es müsse »da gebraucht werden, wo das Gemüth mit starken Schlägen anzugreifen, wo Bewunderung, Ehrfurcht, heftigstes Verlagen, hoher Muth, oder auch Furcht und Schrecken zu erwecken sind.« (Sulzer, Artikel Erhaben, 97, 98) Auch in der Musik fände sich dieses Erhabene: »[S]ie hat das Erhabene der Leidenschaften [...] in ihrer Gewalt.« (Ebd., 102) Gleiches gilt für den Artikel »Pathos«, der Pathos mit Verweis auf Longinus dem Erhabenen zuordnet und es, dabei an Burke gemahnend, als »Leidenschaften, die das Gemüth mit Furcht, Schrecken und finsterner Traurigkeit erfüllen« oder »die wegen ihrer Größe und ihres Ernstes die Seele mit einer Art Schauer ergreifen; weil dabey immer etwas von Furcht mit unterläuft,« bestimmt (Sulzer, Artikel Pathos, 661). Wieder wird auch auf die Musik Bezug genommen: »In der Musik herrscht es [das erhabene Pathos, NG] vorzüglich in Kirchensachen und in der tragischen Oper [...]; man sagt, daß auch in der Alcestis des R. Gluks viel Pathos sey« (ebd., 661).

<sup>45</sup> Forkel, Allgemeine Geschichte, 10.

Die »Erschütterungen des Nervensystems«, die diese körperlichen Leiden verursachen, werden im nächsten Absatz auch für die Leidenschaften verantwortlich gemacht, die beim Hören von Musik entstehen. Jede Leidenschaft, so Forkel, würde bestimmte Nervenerschütterungen hervorrufen. Dasselbe gelte aber auch umgekehrt:

[I]n der Seele [entstehen] die leidenschaftlichen Vorstellungen [...], wenn vorher im Körper die verwandten Erschütterungen erregt worden sind. [...] Da nun die Erschütterungen des Nervensystems durch nichts so mächtig bewirkt werden können als durch Töne, so erklärt sich aus dem gegenseitigen Verhältniß der Luft- und Nerven-Bewegungen die Kraft und Gewalt hinlänglich, welche schon einzelne Töne auf das Herz des Menschen haben können.<sup>46</sup>

Musik erschüttert den Körper und die Nerven und kann so sowohl körperliche Leiden als auch heftige Leidenschaften verursachen. Der Hörer ist diesen Wirkungen, die stark und unangenehm sein können, machtlos ausgeliefert. Daher auch bei Forkel die Rede von der »Gewalt« der Musik.

Die bei Burke, Herder, Sulzer und Forkel noch recht vagen Ideen zu einer physiologischen Begründung der Wirkung von Musik nehmen bei den auf sie folgenden Forschern wissenschaftlichere Züge an. Ernst Florens Friedrich Chladni gelingt es, die geheimnisvollen Erschütterungen sichtbar und meßbar zu machen. So kann er begründen, weshalb ein hoher Ton stärker als ein tiefer auf das Gehör wirkt, weshalb bei sehr tiefen Tönen einer Orgel die Fenster, Wände, Pfeiler und Fußböden eines Gebäudes erschüttert werden, weshalb gläserne Gefäße durch heftiges und anhaltendes Hineinschreiben eines Tons klirren und zerspringen.<sup>47</sup> Johann Wilhelm Ritter, der davon überzeugt ist, daß sich »mit dem Gehör tausendmal mehr ausrichten [läßt], als mit irgendeinem andern Sinn«, interessiert sich vor allem für diese zerstörerischen Wirkungen akustischer Schwingungen.<sup>48</sup> Je größer die »Gewalt des ersten Anstoßes«, so Ritter, desto wahrscheinlicher das »Zerstoßen, Zerschlagen«, »[R]eiß[en] und [S]pring[en]« des erschütterten Körpers.<sup>49</sup> Ritter vertritt die These, daß Töne aufgrund ihrer Schwingungen Wärme erzeugen und so den erschütterten Körper schmelzen lassen, ihn »dekomponier[en]«, »zerschmettern« und »fürchterliche Zersetzungen zustande bring-

---

<sup>46</sup> Ebd., 10/11.

<sup>47</sup> Vgl. Chladni, *Die Akustik*, 233, 271.

<sup>48</sup> Ritter, *Fragmente*, 166.

<sup>49</sup> Ebd., 275/276.

gen« können.<sup>50</sup> Zwar ist damit nicht der Körper des Hörers, sondern andere Gegenstände (z.B. Gläser) gemeint, doch erwähnt Ritter in seinen Ausführungen durchaus die Relevanz seiner Untersuchungen für die Wirkung des Tons »auf *uns selbst*«, und er warnt vor einem gefährlichen Einfluß der Musik: »Sie [kann auch] unsere Verführerin werden [...]. Denn auch der *Geist des Tons* kann gut und böse sein. Der Ton ruft uns hervor, wie [...] ein Befehl. Aber wir müssen unterscheiden, wo wir ihm dienen dürfen, und wo wir ihn meiden müssen«.<sup>51</sup> Meiden, d.h. der Musik aus dem Weg gehen, erscheint als einzige Alternative, denn wer ihr nicht aus dem Weg geht, hat aufgrund ihrer unmittelbaren Wirkung auf den Körper keine Entscheidungsfreiheit mehr. Müller schließlich legt 1826 erste Grundlagen für eine *Physiologie des Gehörsinnes*. Darin greift er die Beobachtung wieder auf, daß den »stärksten Ton« eine »schmerzhaft empfindung« begleitet, die er nun als Folge einer »Affection der Chorda tympani« erkennt. Er fährt fort:

Eben dieselbe vermittelt durch die Verbindung ihrer selbst oder des Nervus durus mit dem Sympathicus die durch den ganzen Körper verbreitete Empfindung eines unangenehmen leichten Schauders, welche durch widriges Geräusch, Dissonanzen oder schneidend gellende Töne entsteht.<sup>52</sup>

Keiner dieser drei Autoren nennt den Begriff des Erhabenen. Sie alle aber sind von der »Gewalt« fasziniert, die Musik als »Erschütterung« auf ihre Umgebung ausübt, und von deren Folgen, nämlich den erschütterten und häufig auch schmerzenden Körpern. So leben typische Figuren des Erhabenen, wie sie von Longinus und Burke bekannt sind, hier weiter, ohne noch mit diesem Begriff in Verbindung gebracht zu werden.<sup>53</sup> Das gilt auch für E.T.A. Hoffmanns Musikkritiken, auf die weiter unten einzugehen sein wird – man denke etwa an die berühmten »Hebel des Schauders, der Furcht, des Entsetzens, des Schmerzes« in Beethovens Fünfter Sinfonie.<sup>54</sup>

---

<sup>50</sup> Ebd., 280, 282, 284.

<sup>51</sup> Ebd., 282, 271.

<sup>52</sup> Müller, *Zur vergleichenden Physiologie*, 450.

<sup>53</sup> Was den Korpus dieser Texte angeht, wäre Caduff also darin zuzustimmen, daß hier statt einer Debatte um das Erhabene in der Musik Figuren des Erhabenen weiterleben. Dies gilt jedoch nicht für die im engeren Sinne musikästhetischen Texte der Zeit, wie ich im folgenden zeigen werde. Hier ist der Begriff des Erhabenen durchaus präsent.

<sup>54</sup> E.T.A. Hoffmann, *Rezension der Fünften Sinfonie Beethovens*, 36. Vgl. auch die Rezension der *Colorian Ouverture*, in: Hoffmann, *Schriften zur Musik*, 97-104. Zu E.T.A. Hoffmann siehe unten.



Die Verbindung wird in anderen, im engeren Sinne musikästhetischen Texten der Zeit gezogen, die an die vorkantische Tradition anschließen, sich aber gleichzeitig schon von ihr abgrenzen. Die folgenden vier Beispiele weisen jeweils unterschiedliche, typische Distanzierungsmaßnahmen auf. Schubart greift in seinen *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* die Bestimmung der Opern Glucks als »erhaben[e] Theaterstück[e]« aus dem Artikel »Pathos« aus Sulzers *Allgemeine[r] Theorie der schönen Künste* auf und bestimmt die »tragische Oper« als Spielfeld des Erhabenen: »Was die Seele packt, erschüttert, und mit sich fortreisst [...], ja selbst, was Schrecken und Entsetzen hervorbringt, liegt im Gebiete der Oper.«<sup>55</sup> Gleichzeitig distanziert er sich von diesem Verständnis des Erhabenen, indem er den »Kirchenstyl« die »erhabenste Gattung« nennt, die sich im Gegensatz zur tragischen Oper durch »Würde, Herzerhebung, Pathos« und »Andacht« auszeichne.<sup>56</sup> Diese doppelte Verortung des Erhabenen, zum einen in der tragischen Oper und zum anderen in der Kirchenmusik, die oft mit einer Unterscheidung von zwei verschiedenen Spielarten des Erhabenen einhergeht, findet sich in Texten der Zeit immer wieder, nicht nur im besagten Artikel »Pathos«, sondern auch in Michaelis' *Ueber das Erhabene in der Musik* und in Rochlitz' *Über den unzweckmäßigen Gebrauch der Mittel der Tonkunst*.<sup>57</sup>

In seiner Untersuchung *Über musikalische Behandlung der Geister* reflektiert Apel über die Erregung des »schauerlich Erhabenen und Grausenden im höchsten Grade«. Dies geschehe, so Apel, »am vollkommensten [...] durch jenes Unbestimmte und Widersprechende der Erscheinung, welches nicht nur die sinnliche Natur als unwiderstehliche Macht bedroht, wie das Erhabene im Allgemeinen, sondern zugleich die Phantasie aufregt«. <sup>58</sup> Dafür eigne sich besonders gut die dramatische Musik, die die Ursache einer Empfindung durch etwas »aus dem Gebiete der Töne, welches dieser Ursache analog ist, z.B. das mathematische Erhabene durch eine [...] Fülle und Gegeneinanderstellung der musikalischen Gedanken« darstellen könne. Für den Fall des schauerlich Erhabenen hieße das, daß die dramatische Musik »den Widerstreit zwischen Leben und Tod in der Geistererscheinung«, den Widerstreit zwischen Affekt und Affektlosigkeit, zwischen Tönen/Rhythmus und Mangel an Tönen/Rhythmus darstellen müsse, was

---

<sup>55</sup> Schubart, *Ideen*, 226, 348.

<sup>56</sup> Ebd., 343/344, 381.

<sup>57</sup> Sulzer, Artikel Pathos, 661; Michaelis, *Ueber das Erhabene in der Musik*, 171f.; Rochlitz, *Über den unzweckmäßigen Gebrauch*, 49ff., 193ff.

<sup>58</sup> Apel, *Über musikalische Behandlung*, 122.

ihr durch einen Gesang, der »eintönig« und in »gleichförmigen Zeitabteilungen« verlaufe, gelänge.<sup>59</sup> Diese Kette von Analogien offenbart die Schwierigkeit musikästhetischer Theorien, die das Erhabene der Musik nicht mehr physiologisch begründen wollen, sondern am Paradigma der Darstellung festhalten. Sie sind gezwungen, musikalische Zeichen zu suchen oder zu etablieren, deren Bedeutung einerseits in einer unmittelbaren Wirkung liegen soll (eintöniger Gesang wirkt wie das schauerlich Erhabene und erregt deshalb Grausen im Hörer), andererseits aber »höchste Kultur voraussetzt, um [...] verstanden zu werden« (man muß wissen, daß Gesang nicht eintönig, daß er ein »Zeichen der Empfindung und der Menschheit« ist, und kann so folgern, daß eintöniger Gesang nicht nur in sich widersprüchlich ist, sondern auch Empfindung und Menschheit verneint, wovor man sich dann graust).<sup>60</sup> Dieses Problem sucht Apel mit Hilfe der Kategorie der Anschauung zu lösen: die »Anschauung« des Hörers »bekommt [...] den Widerstreit dargestellt«. <sup>61</sup> Der eintönige Gesang wird gewissermaßen zum Bild, das der Betrachter unmittelbar »verstehen« kann, statt von ihm affiziert zu werden. Damit geht der Musik ihre Gewalt verloren. Schauerlich erhaben ist nicht mehr sie, sondern das, wofür sie ein Bild ist, etwa die Geistererscheinung – eine Bedeutung, die der Hörer zudem erst einmal erkannt haben muß, bevor er sich grausen kann.

Rochlitz weist in seinem Artikel *Über den unzweckmäßigen Gebrauch der Mittel der Tonkunst*, in dem er unter anderem vom richtigen Ausdruck des Erhabenen und des Großen handelt, die uns von Longinus und Burke vertrauten Vokabeln des »Erschütternde[n]«, des »Leidenschaftliche[n], mehr Gewaltsame[n], Dahinreissende[n]« dem Großen zu. Das Gemüt des Hörers werde hier, im Unterschied zum Erhabenen nur erregt und nicht auch beruhigt, »weshalb das Grosse von Schwächern, die sich nicht selbst auf einen höhern Standpunkt heben und beruhigen können, nur mit Schmerzen ertragen, und bloß als ein pikantes Reizmittel gesucht wird etc.«<sup>62</sup> Dreierlei wird hier deutlich: Die Koordinaten der vorkantischen Tradition sind noch intakt, doch distanziert Rochlitz das Erhabene von ihnen und wertet zusätzlich die Hörer, auf die sie zutreffen, die sich also körperlich und seelisch erschüttern lassen, als Schwächlinge ab. Außerdem fordert Rochlitz vom Komponisten,

---

<sup>59</sup> Ebd., 130-132.

<sup>60</sup> Ebd., 133.

<sup>61</sup> Ebd., 132.

<sup>62</sup> Rochlitz, *Über den unzweckmäßigen Gebrauch*, 193, 194.

zwar das Große, Erschütternde zu behandeln, dabei aber niemals die Grenzen des Schönen zu überschreiten.<sup>63</sup> Das gilt auch für Mosel. Er thematisiert in seinem *Versuch einer Ästhetik des dramatischen Tonsatzes* die physische Basis der emotionalen Wirkung von Musik. Die »erhabenen Gefühle«, die durch die »heroische und tragische Oper« beim Hörer erzeugt werden sollen, können nur über eine Affizierung des Ohrs entstehen: »Da die Musik nur durch das Ohr den Weg zum Herzen nehmen kann, so ist es nur natürlich, daß größere Massen von Tönen [...] auch einen stärkeren Effekt auf unser Gemüt machen müssen.«<sup>64</sup> Je lauter also die Musik, desto größer ihre »Gewalt«.<sup>65</sup> Doch schränkt Mosel diese Burksche Erkenntnis wieder ein, wenn er alle Musik ausnimmt, die sich nicht »zu einem bestimmten Ausdrucke vereinige[n]« und deshalb »bloßer Lärm« bleibe. Zudem sei es der Musik »durchaus untersagt«, das Entsetzliche zu behandeln, nur das gemäßigte Schreckliche sei erlaubt.<sup>66</sup>

Der anonyme Kritiker A. B. schließlich überflutet in seinem Artikel *Noch einige Bemerkungen über die Gewalt der Harmonie* die Leser geradezu mit (Hoffmannesken) Sprachbildern des Erhabenen. Um nur ein Beispiel zu geben: »Die menschliche Seele in den wunderbaren Schatten und dämmernden Farbenlichte[rn] von der Ahnung der Geisterwelt ergriffen, [kann] sich des Schauders nicht länger erwehren [...], und [wird] in Wonne und Grauen mit durch diese Bilder des Schreckens fortgerissen.« Offenbar hat der Autor weniger Interesse an der musikalischen Analyse der »Gewalt der Harmonie« als an der begeisterten Beschreibung ihrer Wirkung, an der Übersetzung dieser Wirkung in Sprachgewalt. Folgerichtig finden sich im Aufsatz Reflexionen über die »eigene Thätigkeit der Seele«, die »dem unsichtbaren Wunderbilde [der Musik, NG] Körper und Leben gibt«, womit die Tätigkeit des dichtenden Musikkritikers beschrieben ist.<sup>67</sup> Der Überwältigung durch Musik wird mit der Tätigkeit des Schriftstellers begegnet, der sich durch das Schreiben von der Wirkung der Musik befreit, möglicherweise sogar über sie »siegt.« Denn im letzten Teil des Aufsatzes wird Musik nicht mehr als destabilisierende Gewalt, sondern als eine die Kraft des Hörers stärkende Muse beschrieben, die ihn zu Entschlüssen, Taten und Siegen

---

<sup>63</sup> Ebd., 196.

<sup>64</sup> J.F. Mosel, *Versuch einer Ästhetik des dramatischen Tonsatzes*, Wien 1813, hg. von Eugen Schmitz, München 1910, 28, 32.

<sup>65</sup> Ebd., 66.

<sup>66</sup> Ebd., 32, 22.

<sup>67</sup> A. B., *Noch einige Bemerkungen*, 786.

führt. Wenn der Autor die Herrschaft der Musik über ein »Heer ihr zur Verfügung stehender Geister« feiert, so sind damit erst an zweiter Stelle bestimmte musikalische Mittel und an erster Stelle allgemeine Ausdruckscharaktere gemeint, über die in diesem Aufsatz nicht die Musik, sondern der metapherngewandte Autor gebietet: Er ruft »die Kraft der Giganten« und »die rasende Gewalt eines Meeressturms« auf den Plan.<sup>68</sup> Das »Gefühl der Kraft« und der »unbesiegtten Mannheit« des zum Autor gewordenen Hörers wird damit der »Gewalt der Harmonie« gleichgeordnet, wenn nicht sogar über diese gestellt.<sup>69</sup>

Die vorkantische Tradition des Erhabenen, für die Longinus und Burke eintreten, lebt also in den musikästhetischen Texten um 1800, von Herders *Viertem Wäldchen* (1769) bis zu Müllers *Physiologie* (1826), von Schubarts *Ideen zu einer Ästhetik* (1784/85) bis zu A. B.'s *Bemerkungen* (1821) weiter. Allerdings tut sie dies in den zuletzt genannten Texten nur untergründig. Im Vordergrund steht hier eine an Kant und Schiller orientierte Theorie des Erhabenen, die mit der vorkantischen Tradition konfligiert. Deshalb kommt es zu Widersprüchen, Grenzziehungen und Ausweichmanövern, wie ich sie zuletzt angedeutet habe. Sie alle zielen darauf ab, der Musik die Gewalt der Überwältigung, die ihr in den physiologisch orientierten Theorien noch zukommt, abzuspochen oder ihr mindestens die bedrohliche Dimension (d.h. die Heftigkeit und das Unangenehme ihrer Wirkung auf Empfindungen und Leidenschaften) zu nehmen.

## Das Erhabene bei Kant und Schiller

Kants *Kritik der Urteilskraft* bedeutet einen Wendepunkt in der Theorie des Erhabenen. Während bei Longinus und Burke als erhaben solche (natürlichen, sozialen oder künstlerischen) Phänomene gelten, die den Menschen körperlich oder seelisch überwältigen, entdeckt Kant das Erhabene in einem »übersinnlichen Vermögen« (KdU 172) des Menschen, das diesen Phänomenen überlegen ist: »Erhaben ist bei ihm [...] der Widerstand gegen das, was vorher das Erhabene hieß.«<sup>70</sup> Kant unterscheidet zwischen zwei verschiedenen Spielarten des Erhabenen: Beim Mathematisch-Erhabenen wird die durch einen Gegenstand verursachte »Bewegung des Gemüts« von der

<sup>68</sup> Ebd., 787.

<sup>69</sup> Ebd., 789.

<sup>70</sup> Menninghaus, *Zwischen Überwältigung und Widerstand*, 6.

Einbildungskraft auf das Erkenntnisvermögen bezogen, beim Dynamisch-Erhabenen auf das Begehrungsvermögen (KdU 168). Die von Longinus und Burke behandelten Phänomene fallen unter die letzte Spielart, mit der ersteren behandelt er hingegen ein neues Phänomen, nämlich die Überwältigung der Einbildungskraft durch ein »schlechthin großes« Objekt. Um die Größe eines Objekts zu schätzen, muß die Einbildungskraft zwei Handlungen durchführen: Auffassung und Zusammenfassung. »Mit der Auffassung hat es keine Not: denn damit kann es ins Unendliche gehen; aber die Zusammenfassung wird immer schwerer, je weiter die Auffassung fortrückt, und gelangt bald zu ihrem Maximum« (KdU 173). Wenn die Einbildungskraft dieses Maximum erreicht hat und ihr eine Zusammenfassung dennoch nicht gelungen ist, »sinkt« sie »in sich selbst zurück«; sie »fürchtet«, »sich selbst« in einen »Abgrund« zu »verlieren«. (KdU 171, 181) Auf diese Überwältigung der Einbildungskraft folgt der Triumph der Vernunft. Sie fordert »zu allen gegebenen Größen« eine »Zusammenfassung in eine Anschauung«, selbst zum Unendlichen. »Das Unendliche aber ist schlechthin [...] groß. Mit diesem verglichen ist alles andere [...] klein. Aber, was das Vornehmste ist, es als ein Ganzes auch nur denken zu können, zeigt ein Vermögen des Gemüts an, welches allen Maßstab der Sinne übertrifft« (KdU 177). Nach Kant ist die Natur in denjenigen ihrer Erscheinungen erhaben, »deren Anschauung die Idee ihrer Unendlichkeit bei sich führt«, und dies ist genau dann der Fall, wenn die Einbildungskraft scheitert. Bei der Vernunftidee der »zusammengefaßten Unendlichkeit«, die dann auf den Plan tritt, handelt es sich aber um ein »übersinnliches Substrat«, das als solches »über allen Maßstab der Sinne groß ist, und daher nicht sowohl den Gegenstand, als vielmehr die Gemütsstimmung in Schätzung derselben, als erhaben beurteilen läßt« (KdU 178) – eine Gemütsstimmung, in der der Mensch merkt, daß seine Vernunftideen größer sind als das Objekt, bei dessen Zusammenfassung die Einbildungskraft an ihre Grenzen stieß. Das Scheitern der Einbildungskraft, so Kant, erzeugt Unlust. Im nächsten Moment aber wird die Unangemessenheit der Einbildungskraft zu einer Quelle der Lust, weil sie uns auf »die Überlegenheit der Vernunftbestimmung unserer Erkenntnisvermögen über das größte Vermögen des Sinnlichkeit« verweist (KdU 180). »Die Einbildungskraft«, so Werner Hamacher,

kann ihr Versagen vor einem übermächtigen Sinnphänomen interpretieren als Versagen sinnlicher Anschauung vor einer Idee, die jeder Sinnlichkeit überlegen ist. Die der Natur inkommensurable Darstellung wird zur Darstellung der Inkommensurabilität jeder Darstellung an die Idee. In dieser Wendung bezieht

sich die Einbildungskraft negativ auf sich selbst und erzeugt aus der Fähigkeit, sich selber Abbruch zu tun und in Differenz zu sich zu treten, *als* diese Differenz die Achtung vor der sittlichen Idee.<sup>71</sup>

Als negative Darstellung einer Vernunftidee verursacht das Scheitern der Einbildungskraft ein »negatives Wohlgefallen« daran, »der Natur in uns selbst, mithin auch der außer uns [...] überlegen zu sein« (KdU 195).<sup>72</sup> Das Gefühl des Erhabenen gilt damit eigentlich dem Vernunftvermögen des Menschen, wird aber häufig in einem Akt der Verwechslung auf das schlechthin große Naturobjekt – der Darstellung der Idee des Unendlichen – projiziert. (KdU 180) Die »Bewegung«, die das »Gemüt« dabei fühlt, vergleicht Kant mit der altbekannten »Erschütterung«, »das ist mit einem schnellwechselnden Abstoßen und Anziehen eben desselben Objekts« (KdU 181). Dreierlei ist damit gesagt: Die Erschütterung wird nur als Vergleich herangezogen und ihr damit die tatsächliche Existenz als körperliches und seelisches Phänomen abgesprochen. Für die körperliche Erschütterung wird nicht die unwillkürliche Erregung der Nerven, der der Mensch passiv ausgeliefert ist, sondern ein »Abstoßen und Anziehen« und damit eine aktive Handlung des Menschen verantwortlich gemacht. Die seelische Erschütterung wird nicht mehr als Sturm heftiger und unangenehmer Leidenschaften verstanden, sondern mit dem harmloseren Wechsel von Lust- und Unlustgefühlen assoziiert. Letztlich tendiert Kant dazu, die alte physiologische Begründung einer körperlichen und seelischen Erschütterung durch die erkenntnistheoretische Begründung einer »Bewegung des Gemüts« zu ersetzen.

Beim Dynamisch-Erhabenen geht es nicht um die Erkenntnis des Objekts, sondern um dessen Wirkung auf unsere physische Existenz und um die dadurch verursachten Affekte. Wo unsere Existenz bedroht scheint, ist das Dynamisch-Erhabene im Spiel: »am Himmel sich auftürmende Donnerwolken, mit Blitzen und Krachen einherziehend, Vulkane mit ihrer ganzen zerstörenden Gewalt, Orkane mit ihrer zurückgelassenen Verwüstung.« Ihr Anblick und, so mag man ergänzen, ihr Lärm, machen laut Kant »unser Vermögen zu widerstehen [...] zur unbedeutenden Kleinigkeit« (KdU 185). Gegen diese Mächte haben wir, physisch gesehen, keine Chance. Deshalb

---

<sup>71</sup> Werner Hamacher, Das Beben der Darstellung, in: David E. Wellbery (Hg.), Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists *Das Erdbeben in Chili*, München <sup>3</sup>1993, 149-173, hier 158.

<sup>72</sup> Zu der »negativen Darstellung« vgl. KdU, 193/194, 201.



fürchten wir uns. Doch auch hier geht es Kant darum, die Erfahrung einer Überwältigung der Sinnlichkeit zu kontern durch die Überlegenheit eines übersinnlichen Vermögens: Wir entdecken in uns »ein Vermögen, uns von ihr [der Natur, NG] unabhängig zu beurteilen, und eine Überlegenheit über die Natur, worauf sich eine Selbsterhaltung von ganz anderer Art gründet, als diejenige ist, die von der Natur außer uns angefochten und in Gefahr gebracht werden kann.« Zwar kann ein Orkan unseren Besitz, unsere Gesundheit, sogar unser Leben bedrohen, doch nicht unsere »höchsten Grundsätze«, die uns aufgrund ihrer Autonomie von der Sinnenwelt zu Subjekten machen (KdU 186). So verliert der Orkan seine Gewalt über uns. Doch diese verschwindet nicht einfach. Sie geht an die Vernunft über, die als Gewalt über die Macht der Natur triumphiert. Kant definiert: »Macht ist ein Vermögen, welches großen Hindernissen überlegen ist. Eben dieselbe heißt eine Gewalt, wenn sie auch dem Widerstande dessen, was selbst Macht besitzt, überlegen ist. Die Natur, im ästhetischen Urteil als Macht, die über uns *keine* Gewalt hat, betrachtet, ist dynamisch-erhaben [Herv., NG]« (KdU 184). Nicht weil sie uns überwältigt, sondern weil wir mittels der Vernunft Gewalt über die Natur in uns und außer uns haben, weil wir uns von ihr also *nicht* überwältigen lassen, kann sie als erhaben gelten: Sie macht uns auf die eigentliche Erhabenheit »unseres Gemütes« (KdU 189) aufmerksam, die nach wie vor an die Ausübung von Gewalt gekoppelt ist.<sup>73</sup> Denn während bei Longinus und Burke der Sinnlichkeit Gewalt angetan wird, indem sie Schmerzen oder Furcht erleidet, wird bei Kant diese Gewalt übertrumpft, indem die leidende Sinnlichkeit ignoriert, verachtet oder zum Prüfstein des sittlich-autonomen Willens gemacht wird. Ihr Leiden ist Voraussetzung für den Triumph der Vernunft und muß deswegen nicht nur ausgehalten, sondern sogar gesucht werden. Gestattet sind allenfalls »Affekte von der wackern Art«, die im heroischen Erdulden des Leidens bestehen, aber Leidenschaften können »niemals und in keinem Verhältniß erha-

<sup>73</sup> Vgl. z.B. »[In] der Anspannung der Einbildungskraft, die Natur als ein Schema für die letzteren [für die Ideen, NG] zu behandeln, besteht das Abschreckende für die Sinnlichkeit, welches doch zugleich anziehend ist: weil es eine Gewalt ist, welche die Vernunft auf jene ausübt« (KdU 190, siehe auch 194, 198). In »der Sittlichkeit des Menschen [tut] [...] die Vernunft der Sinnlichkeit Gewalt an [...], im ästhetischen Urteile über das Erhabene [wird] diese Gewalt durch die Einbildungskraft selbst, als *einem Werkzeuge* der Vernunft, ausgeübt vorgestellt« (KdU 194). »Das Wohlgefallen am Erhabenen der Natur ist daher auch nur negativ [...] nämlich ein Gefühl der Beraubung der Freiheit der Einbildungskraft durch sie selbst, indem sie nach einem andern Gesetze, als dem des empirischen Gebrauchs, zweckmäßig bestimmt wird. Dadurch bekommt sie eine Erweiterung und Macht, welche größer ist, als die, welche sie aufopfert« (KdU 195, siehe auch 197).



ben genannt werden« (weil sie Sklaven der Sinnlichkeit sind), und auf »vorzügliche Art erhaben« erscheint Kant nur die vollkommene »Affektlosigkeit (apatheia, phlegma in significatu bono)« (KdU 198/199).<sup>74</sup> Von einer Bedrohung seiner sinnlichen Existenz, ob sie nun tatsächlich eingetreten ist (z.B. im Schmerz, der laut Burke Furcht erzeugt) oder nur in der Vorstellung existiert (die laut Burke ebenfalls Furcht erzeugt), läßt sich der Mensch als erhabenes Vernunftwesen nicht überwältigen, er reagiert auf sie nicht mit Furcht, sondern mit Phlegma oder allenfalls mit einer heroischen Immunität gegen das Leiden.

Kant weicht in der Analytik des Erhabenen der Frage aus, ob und inwiefern Kunst erhaben sein bzw. das Vernunftsubjekt seiner eigenen Erhabenheit versichern kann. Er spricht nur über Naturobjekte und postuliert, daß das Erhabene der Kunst »immer auf die Bedingungen der Übereinstimmung mit der Natur eingeschränkt« sei (KdU 166). Nur an wenigen Stellen macht er eine Ausnahme, wenn er etwa von den Pyramiden und dem Petersdom (als Beispiele für das Mathematisch-Erhabene) oder vom Krieg (als Beispiel für das Dynamisch-Erhabene) spricht.<sup>75</sup> Das ändert sich bei Friedrich Schiller. Er folgt Kant in seiner Analyse des Erhabenen und in der Unterscheidung eines Mathematisch- und eines Dynamisch-Erhabenen, wendet aber diese Theorie auf die Kunst bzw. auf die sittliche Bildung des Menschen durch Kunst an. Er widmet sich vor allem dem Dynamisch-Erhabenen (das Praktisch-Erhabene bei Schiller), weil es unsere Sinnlichkeit am meisten bedrohe und damit auch unser übersinnliches Vermögen, die Vernunft, am stärksten herausfordere und stärke.<sup>76</sup> Schiller schwankt zwischen dem Glau-

---

<sup>74</sup> Siehe auch Menninghaus, *Zwischen Überwältigung und Widerstand*, 8/9.

<sup>75</sup> Menninghaus hat gezeigt, wie in Kants Theorie des Erhabenen der Natur als Darstellung von Ideen auch die Nötigung durch Worte, wie sie vor allem bei Longinus zentral war, wiederkehrt, und zwar in der rhetorischen Figur der Hypotopose. »Die subjektive Hypotopose im Felde des Kantschen Erhabenen nun ersetzt die ihr mangelnde Objektivität und das Mißlingen adäquater Anschaulichkeit durch eine auf den Rezipienten ausgeübte Macht, die auch sie vom bloßen Zeichen unterscheidet: sie zwingt dazu, das, was man nicht anschaulich machen und auch »nicht erkennen« kann, wenigstens unter Überschreitung der Grenzen der Sinnlichkeit und des Verstandes zu denken. Indem wir von der erhabenen Größe oder Macht der Natur heftig affiziert werden [...], werden wir notwendig dazu gebracht, auf unsere sinnliche Ohnmacht zu reflektieren und vor allem die noch größere Macht und Gewalt unserer übersinnlichen Vernunftbestimmung zu ahnen. Eine Darstellung, die uns nötigt, ist aber durchaus eine, die »über uns Gewalt hat.« (Menninghaus, *Zwischen Überwältigung und Widerstand*, 17).

<sup>76</sup> »Eben deswegen aber, weil der furchtbare Gegenstand unsere sinnliche Natur gewaltsamer angreift als der unendliche, so wird auch der Abstand zwischen dem sinnlichen und übersinnlichen Vermögen dabei um so lebhafter gefühlt, so wird die Überlegenheit der

ben, daß eine Bedrohung unseres »physischen Lebens« immer zum Bewußtsein führe, als Vernunftwesen über diese Bedrohung erhaben zu sein, und der Überzeugung, daß ein solches Bewußtsein nur dann entstehe, wenn die Bedrohung lediglich vorgestellt sei.<sup>77</sup> Letztere formuliert er wie folgt:

[Das] furchtbare Objekt [läßt] uns zwar seine Macht sehen [...], [richtet] sie [aber] nicht gegen uns [...]. Wir versetzen uns alsdann bloß in der Einbildung in den Fall, wo diese Macht uns selbst treffen könnte und aller Widerstand vergeblich sein würde. [...] aber auch schon die bloße Vorstellung der Gefahr bringt [...] den Erhaltungstrieb in Bewegung, und es erfolgt etwas dem Analoges, was die wirkliche Empfindung hervorbringen würde. Ein Schauer ergreift uns, ein Gefühl von Bangigkeit regt sich, unsre Sinnlichkeit wird empört.<sup>78</sup>

Gegen dieses Gefühl ist der Rezipient machtlos. Denn bei der »Sympathie oder de[m] teilnehmende[n] (mitgeteilte[n]) Affekt« handelt es sich um eine »unwillkürliche, durch das Naturgesetz bestimmte Affektion des Gefühlsvermögens«.<sup>79</sup> Hier wird, anders als bei Kant, die körperliche und seelische Erschütterung wieder zugelassen und physiologisch rückgebunden. Schiller unterscheidet zwischen zwei Arten dieses Dynamisch-Erhabenen. Beim Kontemplativ-Erhabenen handelt es sich um ein künstlerisches Objekt, das dem Rezipienten nur den »Gegenstand als Macht, die objektive Ursache des Leidens« präsentiert, beim Pathetisch-Erhabenen um eines, das außerdem auch »seine Furchtbarkeit für den Menschen, das Leiden selbst« vorstellt. Bei letzterem ist, so Schiller, die affektive Wirkung auf den Rezipienten besonders stark, weil »das Gemüt« hier zur »Vorstellung der Gefahr« gezwungen wird, statt sie »freiwillig« zu erzeugen.<sup>80</sup> Schiller erklärt deshalb, daß die »Darstellung des Leidens« ein hervorragendes Mittel der Kunst sei, wenn auch nicht ihr Zweck:

Darstellung des Leidens – als bloßen Leidens – ist niemals Zweck der Kunst, aber als Mittel zu ihrem Zweck ist sie derselben äußerst wichtig. Der letzte

---

Vernunft und die innere Freiheit des Gemüts desto hervorstechender. [...] so folgt von selbst [...], daß das Furchtbare in der ästhetischen Vorstellung lebhafter und angenehmer rühren müsse als das Unendliche, und daß also das Praktischerhabene, der Stärke der Empfindung nach, einen sehr großen Vorzug vor dem Theoretischen voraus habe.« (Friedrich Schiller, Vom Erhabenen, in: Sämtliche Werke, hg. von Gerhard Fricke, Herbert G. Töpfert, Herbert Stubenrauch, 5 Bde, München<sup>3</sup>1962, Bd. 5, 492-493.)

<sup>77</sup> Vgl. z.B. ebd., 502 und 496-497.

<sup>78</sup> Ebd., 496, 497.

<sup>79</sup> Ebd., 510.

<sup>80</sup> Ebd., 503, 504.

Zweck der Kunst ist die Darstellung des Übersinnlichen, und die tragische Kunst insbesondere bewerkstelligt dieses dadurch, daß sie uns die moralische Independenz von Naturgesetzen im Zustand des Affekts versinnlicht.<sup>81</sup>

Damit führt Schiller eine Grenze in die Kunst ein, nämlich die zwischen viel und zu viel: Die Darstellung des Leidens soll »weit getrieben« werden, Held und Leser sollen eine »volle Ladung« davon bekommen, aber sie soll nie so stark sein, daß sie die »moralische Freiheit« von Held und Leser unterdrückt, und sie soll nie ohne ihr Pendant, die Darstellung dieser moralischen Freiheit erfolgen.<sup>82</sup> Deshalb schließt Schiller zum einen die Darstellung von Affekten um ihrer selbst willen aus der tragischen Kunst aus, zum anderen die Darstellung von Affekten »im höchsten Grade, von was für Affekten es auch sei«.<sup>83</sup>

Ein guter Geschmack [...] gestattet keine [...] Darstellung des Affekts, die bloß physisches Leiden und physischen Widerstand ausdrückt, ohne zugleich die höhere Menschheit, die Gegenwart eines übersinnlichen Vermögens sichtbar zu machen [...]. Daher sind alle absolut höchsten Grade des Affekts dem Künstler sowohl als dem Dichter untersagt; denn alle unterdrücken die innerlich widerstehende Kraft oder setzen vielmehr die Unterdrückung derselben schon voraus, weil kein Affekt seinen absolut höchsten Grad erreichen kann, solange die Intelligenz im Menschen noch einigen Widerstand leistet.<sup>84</sup>

Allerdings ist selbst bei Befolgung dieser Regeln nicht gewährleistet, daß jeder Rezipient das tragische Kunstwerk im Sinne Schillers rezipiert. Denn, wie Schiller einräumt, bleibt die »gemeine Seele« beim »Leiden stehen und fühlt im Erhabenen des Pathos nie mehr als das Furchtbare«.<sup>85</sup> Um den Übergang vom Furchtbaren zum Erhabenen zu schaffen, bedarf es schon eines »selbständige[n] Gemüt[s]«, das doch eigentlich durch pathetisch-erhabene Kunst erst eingeübt werden soll.<sup>86</sup> Dieses Paradox wird bei Schiller nicht aufgelöst.

Schillers Theorie des Erhabenen lehnt sich eng an Kants Analytik an, unterscheidet sich aber von dieser durch die Fokussierung auf das Dynamisch-Erhabene, auf das Erhabene der Kunst, auf die Darstellung des Leidens,

---

<sup>81</sup> Friedrich Schiller, Über das Pathetische, in: Sämtliche Werke, Bd. 5, 512.

<sup>82</sup> Ebd., 513.

<sup>83</sup> Ebd., 515.

<sup>84</sup> Ebd., 517, 518.

<sup>85</sup> Ebd., 525/526.

<sup>86</sup> Friedrich Schiller, Über das Erhabene, in: Sämtliche Werke, Bd. 5, 805-806.

das heißt auf die Affekte, die dargestellt und erregt werden sollen, und schließlich durch die Grenzen, die dem Erhabenen gezogen werden. Nur durch einen Verzicht auf ein »zu viel« des Furchtbaren und durch die Darstellung der Überwindung des Leidens, die an sich alles andere als furchtbar ist, wird pathetische Kunst zur erhabenen Kunst. Bei Kant konnte es dagegen nicht »furchtbar« genug sein, da der Sieg des phlegmatischen Subjekts dann um so triumphaler ausfällt. Schillers Beschneidung des Erhabenen steht im Kontext des Bestrebens, das Erhabene einem »Idealschönen« unterzuordnen: »denn im Idealschönen muß sich auch das Erhabene verlieren«. <sup>87</sup> Wie in der Forschung betont wurde, erinnert dieses Bestreben zum einen an die klassizistische Ausgrenzung alles »Nichtschönen« aus der Kunst und damit an den Versuch, das »Erhabene zu harmonisieren«. <sup>88</sup> Zum anderen weist es schon auf die »Selbstaufhebung des Erhabenen im Schönen« voraus, wie sie die Frühromantik leistet, die, so Dietrich Mathy über Friedrich Schlegel, »das Erhabene als das eigentlich Schöne im Schönen wahr[nimmt]«. <sup>89</sup>

## Die nachkantische Tradition in der Musikästhetik um 1800

Kants *Analytik des Erhabenen* und Schillers an sie anknüpfende Theorie des Erhabenen haben großen Einfluß auf die Musikästhetik um 1800. <sup>90</sup> In der *Kalligone*, Herders Entgegnung auf Kants *Kritik der Urteilskraft*, wird wie bei Schiller das Erhabene der Musik mit dem Schönen vermischt, ebenso wie

<sup>87</sup> Ebd., 797. Siehe auch: »Das Idealschöne wird schlechterdings nur durch eine Freiheit des Geistes, durch eine Selbsttätigkeit möglich, welche die Übermacht der Leidenschaft aufhebt.« (Friedrich Schiller, Über Bürgers Gedichte, in: Sämtliche Werke, Bd. 5, 982).

<sup>88</sup> Carsten Zelle, Schönheit und Erhabenheit. Der Anfang doppelter Ästhetik bei Boileau, Dennis, Bodmer und Breitingen, in: Pries (Hg.), *Das Erhabene*, 55-73, hier 60. Andreas Eichhorn, Beethovens Neunte Symphonie, 191, siehe auch 193. Andreas Schmemmer, *Die Pastorale. Beethoven, das Gewitter und der Blitzableiter*, Kassel/Basel/London 1998, 52-56.

<sup>89</sup> Dietrich Mathy, Zur frühromantischen Selbstaufhebung des Erhabenen im Schönen, in: Pries, *Das Erhabene*, 143-165. Vgl. auch Corina Caduff, *Die »Gewalt der Musik«*, 497 und Endnote 88.

<sup>90</sup> Das betrifft auch Texte, auf deren untergründige Prägung durch die vorkantische Tradition ich bereits eingegangen bin, und die somit durch innere Widersprüche gekennzeichnet sind, u.a. in den Artikeln »Pathos«, »Erhaben« und »Symphonie« aus Sulzers *Allgemeiner Theorie*. Hier wurden die Symphonie, die tragische Oper und die Kirchenmusik dem Ausdruck des Erhabenen verschrieben. Dabei handelt es sich, wie sich in den Artikeln

das Erhabene der Dichtkunst: »[Sie] erhebt das Schöne zum Erhabenen und gestaltet das Erhabene zum Schönsten.«<sup>91</sup> Herder beginnt seine Theorie des Erhabenen der Musik mit einem Verweis auf Longinus:

Wenn nach *Longin* die Erregung der Leidenschaften auch eine Quelle des Erhabenen ist, so hat die Verkündigerin und Erregerin der Leidenschaften, die *Musik*, unstreitig daran Antheil: denn ohne Worte schon, wer hörte nicht Töne und Tongänge, die sein Innres aufriefen, festhielten, eroberten, zerschmelzten?<sup>92</sup>

Doch von den Schrecken der Überwältigung ist hier nicht mehr die Rede, statt dessen von der »Erhebung« und der »Frohheit« der Seele und dem »Gefühl der Vollendung« am Ende eines Musikstücks.<sup>93</sup> Herder greift zwar Beispiele Burkes auf, wie einen zur Nachtzeit gehörten Ton, den Schall einer Glocke, den Donner, das heißt plötzliche und/oder laute Klänge, die »auf Einmal den Faden unsrer Gedanken und Zeitmomente zerr[eißer]«. Sie lassen den Hörer aber nicht erschrecken und Furcht empfinden, sondern fordern ihn zu heroischem Verhalten auf. Auch das zweite musikalische Mittel, das »[S]ammeln und [S]teigen und [S]chwellen« von »Stimmen und Tönen«, unfassbar für die Einbildungskraft des Hörers, wirkt nicht bedrohlich, sondern wird interpretiert als akustisches Bild des »erquickende[n] Athem des Lebens«. Musikalische Labyrinth schließlich, in denen sich der Hörer nicht mehr zurechtfindet, lösen sich verlässlich in einen »Gang des Entkommens« auf, durch die uns »mit sicherm Schritte« der Komponist führt.<sup>94</sup> All diese Mittel und ihre Wirkung basieren darauf, so Herder, daß in ihnen ein »Maas« wirksam ist. Kritisch gegen Kant gewendet postuliert er, daß eben nicht das »schlechthin-, das außer allem Maas Große« erhaben sei, sondern was »Umriss, Schranken, Bestimmung, Maas« gewonnen habe.<sup>95</sup> Zwar lehnt er sich an Kant an, wenn er die Wirkung des Erhabenen

---

»Groß« und »Erhaben« deutlich zeigt, um ein von Kant und Schiller beeinflusstes Erhabenes. Die Kräfte des Rezipienten müssen sich erweitern, um das Erhabene zu fassen – im Artikel »Groß« heißt es wie bei Kant, man könne das Erhabene *nicht* fassen, was Bewunderung erzeuge; im Artikel »Erhaben« heißt es hingegen, an Schiller und die spätere *Kalligone* gemahnend, daß wir »für jedes Erhabene ein Maß haben, an dem wir seine Größe [...] messen.« Dadurch nehme die Seele einen »hohen Schwung« und erhebe sich zur Größe des Erhabenen (Sulzer, Artikel Groß, 436; Artikel Erhaben, 98).

<sup>91</sup> Johann Gottfried Herder, *Kalligone*, hg. von Heinz Begenaus, Weimar 1955, 227.

<sup>92</sup> Ebd., 227.

<sup>93</sup> Ebd., 229, 230.

<sup>94</sup> Ebd., 229.

<sup>95</sup> Ebd., 231, 230. Vgl. Kapitel III.1.

in der Erhebung des Rezipienten zu einem Bewußtsein seines »Hohen [...] an Kraft« sieht. Doch diese Hoheit des menschlichen Gemüts wird dem Rezipienten in der Kunst vorgezeichnet, indem diese nicht etwa die Idee des Unendlichen darstellt, sondern in ihrem Inhalt oder in ihrer Form das »Maas Legen ans Unermessliche«, Inbegriff und Beweis der hohen Kraft des Menschen, vorführt.

Auch Michaelis zeigt sich in seinen Schriften *Ueber das Erhabene*, *Ueber das Erhabene in der Musik* und *Einige Bemerkungen über das Erhabene in der Musik* einerseits von der vorkantischen Tradition beeinflusst, wenn er schreibt, daß uns das Erhabene »erschüttert« und »nieder schlägt«, wenn eine »wilde Musik« »Gewalt« gegen den Hörer ausübt, wenn die »Gefahr« besteht, daß »der Geist« des Hörers »durch das schnelle Anwachsen großer Empfindungen [...] außer Fassung gesetzt wird«, und wenn der Tonkünstler mit einem (an die Theorien Ritters und Friedrich Anton Mesmers<sup>96</sup> gemahnenden) »elektrischen Schlag« das Gemüt des Hörers erschüttert.<sup>97</sup> Er bringt die üblichen Beispiele für das Erhabene, wie Gewitter, hohe Berge, stürmisches Meer, Krieg,<sup>98</sup> und in der Musik »langsam in gleichen Zeiträumen auf einander folgende tiefe Töne«, das »plötzliche Abbrechen einer [...] Melodie«, »überraschen[de]« »Pausen«,<sup>99</sup> überhaupt alles »Ueberraschende«.<sup>100</sup> Dabei gibt Michaelis drei Möglichkeiten an, in welchem Verhältnis die Musik zum Erhabenen der Natur stehen kann. Sie kann sie nachahmen, uns durch die Ähnlichkeit ihrer Zeichen mit den Naturszenen an diese erinnern, »original« und »in sich selbst erhaben« sein.<sup>101</sup> Von diesen Möglichkeiten läßt Michaelis nur die letzte gelten: Musik soll selbst »wie die rauhe Natur« wirken. Vier Jahre später fügt er noch eine vierte Möglichkeit hinzu: Musik kann auch schildern, »wie wir vom Erhabenen [der Natur, NG] gerührt, erschüttert« werden.<sup>102</sup>

Wie diese zwei Arten von Musik aber auf den Hörer wirken sollen und worin dann genau das Erhabene liegt, unterscheidet Michaelis andererseits von der vorkantischen Tradition. Denn so ausdrücklich wie kein anderer der bislang verhandelten Autoren orientiert er sich an Kants *Analytik des*

<sup>96</sup> Zu Mesmer vgl. unten.

<sup>97</sup> Michaelis, alle drei Aufsätze in: *Ueber den Geist*, hier 168, 169, 173, 171.

<sup>98</sup> Ebd., 154.

<sup>99</sup> Ebd., 161.

<sup>100</sup> Ebd., 169/170.

<sup>101</sup> Ebd., 171.

<sup>102</sup> Ebd., 243/244.

*Erhabenen*.<sup>103</sup> Auf die Erschütterung des Hörers folgt die »Freude der männlichen Emporrichtung und Selbsterhebung«, d.h. erstere ist Mittel zum Zweck der letzteren.<sup>104</sup> Dabei bezieht sich Michaelis wie schon Herders *Kalligone* fast ausschließlich auf das Mathematisch-Erhabene. Er beschreibt ausführlich, wie die Einbildungskraft des Hörers durch die sich stets verändernde Musik überfordert wird:

Bey einem so schnellen, unaufhörlich scheinenden Wechsel der Empfindungen, bey einer so unaufhaltsam vorüberrauschenden Menge und dahinschwindenden Menge von Eindrücken [...] weiß die Einbildungskraft weder Anfang, noch Ende zu fassen, sich nirgend fest zu halten.<sup>105</sup>

Michaelis reagiert hier auf die bei Kant implizite Konsequenz, daß die Zeitkünste besonders geeignet für das Mathematisch-Erhabene seien, denn Kant schreibt:

[W]enn die Auffassung so weit gelangt ist, daß die zuerst aufgefaßten Teilvorstellungen der Sinnenanschauung in der Einbildungskraft schon zu erlöschen anheben, indes daß diese zu Auffassung mehrerer fortrückt: so verliert sie auf einer Seite eben so viel, als sie auf der andern gewinnt, und in der Zusammenfassung ist ein Größtes, über welches sie nicht hinauskommen kann. (KdU 174)

Zwar betrifft diese Beschreibung alle Phänomene, die für die Zusammenfassung durch die Einbildungskraft zu groß sind, doch werden diese im Versuch, sie zu fassen, verzeittlicht: Ein Aspekt wird nach dem anderen aufgefaßt, und am Schluß ist der erste schon wieder vergessen. Von diesem Problem müssen besonders die Zeitkünste betroffen sein, weil sie per se

---

<sup>103</sup> Auch Heinrich Christoph Koch definiert in seinem *Musikalisches Lexikon* das musikalische Erhabene ganz im Sinne Kants: »Die Empfindungen des Erhabenen [...] sind das Bewußtseyn eines hohen Grades von Wirksamkeit, Konzentrirung, Exaltirung unseres ganzen Wesens, welches [...] seinen ersten Grund hat in den Anlagen unserer übersinnlichen Natur, und welches uns über den Einfluß gewöhnlicher alltäglicher Dinge erhebt, d.h. [...], uns selbst dadurch mächtiger, größer, höher fühlen läßt, als diese Dinge selbst.« (Koch, *Musikalisches Lexikon*, 541. Koch zitiert hier Rochlitz, *Rhapsodische Gedanken über die zweckmäßige Benutzung der Materie der Musik*, in: *Neuer deutscher Merkur*, 101. Stück, 1798.) Wie Herder in der *Kalligone* betont Koch die Einfachheit der musikalischen Mittel für das Erhabene. Er empfiehlt »ernsthaft langsam[e] Bewegung, volle und kräftige Harmonie, [schlichte, NG] melodische Sätze [...] in festen, kühnen Schritten« und im Vortrag einen »markichten und stark unterhaltenden Ton, und etwas Hervorstechendes der grammatischen Accente« (Koch, *Musikalisches Lexikon*, 542).

<sup>104</sup> Michaelis, *Ueber den Geist*, 168.

<sup>105</sup> Ebd., 169.



keine Möglichkeit zur gleichzeitigen Auffassung geben. Die Musik müßte also, denkt man noch ihre mangelnde Ausrichtung auf Begriffe hinzu, die Einbildungskraft besonders leicht überfordern.<sup>106</sup> Wie bei Kant soll auch bei Michaelis die Vernunft auf diese Überwältigung der Einbildungskraft reagieren und über das überwältigende Objekt triumphieren. Allerdings fällt Michaelis diese Wendung bedeutend schwerer als Kant. So formuliert er im ersten Text zunächst, daß die Lust des Rezipienten von der Erweiterung der Einbildungskraft und vom Fühlen ihrer ganzen Kraft herrühre. Zwar ergänzt er diese These dann noch um die Vorstellung einer »Erweiterung« der Vernunft, die letztlich für die Lust verantwortlich sei, doch vermag er diese Wende nicht zu erklären. Es bleibt beim bloßen Postulat.<sup>107</sup> Michaelis kann deshalb, wie schon Apel, der »unerreichbare Gegenstand« zum Bild unserer eigenen Erhabenheit werden, obwohl Kant ausdrücklich formuliert, daß wir »die Natur als Darstellung derselben [der Idee des Übersinnlichen, NG] [...] nur denken«, nicht aber erkennen können. (KdU 194) Es scheint, als ob Michaelis Kants Analytik adaptieren will, sie aber gleichzeitig nicht wirklich durchdringt. Dies führt dazu, daß er zu einigen Motiven greift, die bei Schiller und Herder vorgedacht sind und die Kants Analytik widersprechen. So spricht er wiederholt und im Widerspruch zu der von ihm geforderten »Mannigfaltigkeit« der Musik von der »Einfachheit« des erhabenen Stils, durch den die Einbildungskraft auf »einen Punkt« konzentriert werde, und sogar von einer Winkelmannschen »stillen Größe« des Erhabenen.<sup>108</sup> In *Einige Bemerkungen über das Erhabene in der Musik* fordert

<sup>106</sup> Vgl. Kapitel III.

<sup>107</sup> Die Seele »erманne« sich bei der Bilderflut der Einbildungskraft schließlich doch und »[erhebe sich] durch Vernunft über die Gewalt bloßer Erscheinungen [...], mit erhabenen Empfindungen.« (Michaelis, Ueber den Geist, 169.) Vgl. auch folgende Stellen, an denen die Wende ebenfalls postuliert, nicht aber erklärt wird: »Der Anblick und die Bewunderung des Erhabenen [...] spannt unsere Einbildungskraft [...], stärkt aber zugleich und erhebt unsern Geist, indem dadurch die Vernunft in lebendige Thätigkeit gesetzt wird.« 157: »aber eben dieses Zurückstoßen des Erhabenen [...] weckt umso mächtiger unser höheres Selbstgefühl: wir lieben das Schöne [...], aber wir achten das Erhabene« (155). »Sich fest zu halten, selbständig im Geiste zu stehen, wenn die Einbildungskraft in einen Abgrund sich zu verlieren in Gefahr war, beweist Geisteskraft und innere Macht und Hoheit. Der äußere unerreichbare Gegenstand wird uns ein Bild [...] unsrer eigenen innern Größe und Erhabenheit« (157).

<sup>108</sup> Michaelis, Ueber den Geist, 163, 164, s.a. 172. Letzterer weist er eine eigene Gattung zu, nämlich das »Elegisch-Erhabene«, das mit der »stillen Größe und edlen Zurückgezogenheit weiblicher Charaktere« vergleichbar sei: »Die Bewegung der Modulation ist in dieser Gattung ernst, und feyerlich, sanft und gemäßigt; die Einfachheit ist hier größer; die Fort-

Michaelis außerdem vom Komponisten und vom Hörer die Zusammenfassung des Musikstücks in »ein großes [...] herrlich organisirtes Ganzes«. <sup>109</sup> Wie bei Herder und im Widerspruch zu Kant besteht der Prüfstein für die Erhabenheit des menschlichen Geistes letztlich darin, eine zunächst unermesslich scheinende Fülle von Klängen komponierend und hörend in eine Ordnung zwingen zu können.

Michaelis vernachlässigt in seinen Texten über das Erhabene konsequent das Dynamisch-Erhabene. Ein Grund hierfür mag in Kants Wendung gegen die Leidenschaften als Inhalt und Wirkung erhabener Objekte liegen, ein anderer in Michaelis Wendung gegen die Affizierung der Sinnlichkeit durch Musik: »Die Reize und Lockungen der Sinnlichkeit vertragen sich [...] nicht mit dem Erhabenen«. <sup>110</sup> Wenn Michaelis aber gleichzeitig über das Dynamisch-Erhabene schreibt, daß es nur dadurch, »daß es meiner Sinnlichkeit Gewalt anthut« »meiner Vernunft gefällt«, <sup>111</sup> kann Musik, die gar nicht auf eine Affizierung der Sinnlichkeit ausgerichtet sein soll, folglich nicht für das Dynamisch-Erhabene in Frage kommen. Michaelis wendet sich gegen eine sinnliche Affizierung des Hörers, weil diese die Schillerische Grenze des »zu viel« leicht sprengen, damit andere als die von Kant gestatteten »wackeren« Gefühle erregt werden und der Triumph der Vernunft erschwert oder sogar vereitelt werden könnte:

Er [der Komponist, NG] muß [...] seiner furchtbaren oder schrecklichen Darstellung gewisse Grenzen setzen, darf uns nicht durch empörende herzerreissende Töne, Dissonanzen und Melodien martern; nur zu edlem Mitgefühl soll er uns rühren. Er muß daher vorzüglich auf Affekt hinarbeiten, in denen unser sittliches Gefühl entscheidenden Einfluß behauptet: die Affekte [...] müssen [...] rüstig und wacker seyn. <sup>112</sup>

Aus diesem Grund übt Michaelis auch heftige Kritik am »Misbrauch der Blasinstrumente in der neuern Musik«. Sie »haben in ihren Tönen zu viel Reiz, zu viel die bloß sinnliche Empfindung Aufregendes und Ausfüllendes; sie mischen mehr Materielles in unser Vergnügen.« Ihr zu starker Einsatz führe deshalb zur »Erschütterung«, »Verwirrung«, »Betäubung« und Ab-

---

schreitung weniger kühn, weniger rasch« (172) – der Bezug zu der z.B. bei Schubart und Sulzer thematisierten »erhabenen Kirchenmusik« ist offensichtlich.

<sup>109</sup> Ebd., 244.

<sup>110</sup> Ebd., 163, 173.

<sup>111</sup> Ebd., 166.

<sup>112</sup> Ebd., 174.

stumpfung des Hörers, der bald nur noch »heftig gereizt und bestürmt« sein wolle.<sup>113</sup> All dies lehnt Michaelis zugunsten einer »sanften Bewegung« des Hörers, seiner »Ergötzung durch schönen Ausdruck« und den »Zauber der sanften ruhigen Schönheit« ab. Einzige Ausnahme bildet ein motivierter Einsatz der Blasinstrumente, »wo der Komponist auf das Imposante ausgeht« – dieser dürfe allerdings nicht zu lange anhalten, da das der »ästhetischen Klarheit« nachteilig sei.<sup>114</sup> Dem Erhabenen der Musik, das hier ein an die vorkantische Tradition gemahnendes Dynamisch-Erhabenes ist, wird eine klare Absage erteilt. »Wie die raue Natur« soll Musik bei Michaelis nicht durch einen lautstarken Angriff auf den Körper des Hörers wirken, sondern nur durch eine Mannigfaltigkeit, die die Einbildungskraft des Hörers angreift, letztlich aber von Komponist und Hörer in ein Ganzes zusammengefasst werden kann, worin sich dann die eigentliche Erhabenheit des menschlichen Geistes beweise. Oder Musik drückt die Leidenschaften aus, die der Mensch beim Anblick erhabener Naturobjekte empfindet, bei denen es sich aber nur um »wackere« Leidenschaften handeln darf, weswegen auch keine »empörenden Töne« erklingen dürfen. So wird abermals die Erhabenheit des menschlichen Geistes demonstriert.

Michaelis' Theorie des Erhabenen der Musik findet ihre Fortsetzung bei Rochlitz, der mit Verweis auf Kant und Schiller schreibt: »Erhaben ist, was den Menschen erhebt – d.h. seine edelsten Kräfte stark aufregt, hoch spannet, und in ihm [...] das dunkle Gefühl erweckt, [e]r [...] sey [...] über der Macht alles Irdischen und Zufälligen.«<sup>115</sup> Selbst vom »Grossen« (in) der Musik, das in seiner Definition der Longinus-Burke-Tradition wesentlich näher steht als das Erhabene,<sup>116</sup> fordert Rochlitz, daß trotz der gebotenen Mannigfaltigkeit der Musik »die Klippe ganz willkürlich und planlos beym Modulieren zu verfahren« vermieden werden müsse, »weil sonst der Zuhörer über der Vielheit die Einheit« verlöre.<sup>117</sup> Die Einheit hören zu können, ist somit wesentliche Voraussetzung des Großen (in) der Musik. So wird Mozart, dessen Heimat »im Gebiet des Grossen, des Erschütternden« liege, besonders dafür gelobt, »sich auf diesem Boden so fest innerhalb der

---

<sup>113</sup> Michaelis, Einige Bemerkungen über den Misbrauch der Blasinstrumente, in: Allgemeine musikalische Zeitung, 1805, Nr. 7, 97, 99.

<sup>114</sup> Ebd., 101.

<sup>115</sup> Rochlitz, Ueber den unzweckmäßigen Gebrauch, 193.

<sup>116</sup> »Das Grosse (Mächtige, Erschütternde)« (ebd., 193) hat »mehr Irdisches [...] hat mehr Leidenschaftliches, mehr Gewalttames, Dahinreifendes [...]« (ebd., 194).

<sup>117</sup> Ebd., 196.

Grenzen des wahrhaft Schönen« gehalten zu haben – ein Beweis dafür, daß er seine Natur bezwungen habe.<sup>118</sup> Dies habe Beethoven nicht immer vermocht.<sup>119</sup> So urteilt auch Wendt. Er weist Beethovens »musikalische Darstellungen« zunächst dem »Grossen und Colossal« zu und begründet diese Zuweisung mit der »Macht« Beethovens »über die Geister der Töne«, durch deren Vorbild wiederum eine »überirdische Kraft« in den Hörer gelange. Das Erhabene der Musik besteht abermals in der Beherrschung der Mannigfaltigkeit der Töne durch die Form, die der Komponist ihnen gibt.<sup>120</sup> Hinzu tritt die ebenso problematische wie zeittypische Zuschreibung eines Nationalcharakters an die Deutschen. Der faustische Wissensdrang führe dazu, daß »die deutsche Musik in der neuern Zeit jenen tiefsinnigen und erhabnen Character angenommen« habe.<sup>121</sup> Schließlich wird Beethoven aber wie bei Rochlitz kritisiert, die »Klarheit, Verständlichkeit und Ordnung« über seine Werke verloren oder sie unhörbar für den Hörer gemacht zu haben, womit implizit auch ihre Erhabenheit in Frage gestellt wird.<sup>122</sup> Wendt schließt aus diesem Befund, daß Beethovens Verstand gelegentlich seiner Phantasie unterlegen sei. Hier zeigt sich, was schon bei Herder, Michaelis und Rochlitz angelegt war: An die Stelle der Vernunft ist der Verstand getreten, das Erhabene bewegt sich auf das Schöne zu. Das offenbart die Distanz zu Kants *Analytik des Erhabenen*. Zwar ist deren wesentliche Neuerung, daß nämlich das Gefühl der Erhabenheit eigentlich einem übersinnlichen Vermögen des Menschen gelte und nicht den Objekten, die dieses Vermögen nur darstellen, hier bereits zum Allgemeinplatz geworden. Aber dieses Vermögen manifestiert sich bei Wendt und seinen Vorgängern in der Fähigkeit, eine scheinbar unendliche Mannigfaltigkeit in eine Form zusammenzufassen, d.h. der Phantasie durch den Verstand Grenzen zu setzen – ein Vorgang, der bei Kant dem Spiel von Einbildungskraft und Verstand angesichts des Schönen entspricht. Deshalb werden bei Herder, Michaelis, Rochlitz und Wendt auch die Phänomene vernachlässigt, die dem Dynamisch-Erhabenen zuzuweisen wären. Wo das Erhabene und das Vermögen der Auffassung und Zusammenfassung zusammen gedacht werden, tritt das Mathematisch-Erhabene auf den Plan. Und die heftige Affizierung der Sinne und Affekte, die bei Kant Voraussetzung der Erfahrung des Dyna-

---

<sup>118</sup> Ebd., 197, 198.

<sup>119</sup> Ebd., 198. Vgl. zu diesem Urteil über Beethoven Kapitel III.1.

<sup>120</sup> Amadeus Wendt, Gedanken über die neuere Tonkunst, 351/352.

<sup>121</sup> Ebd., 369. Vgl. zum Nationalismus Kapitel II.1.

<sup>122</sup> Ebd., 386.

misch-Erhabenen ist, widerspricht der Abwertung des sinnlichen Reizes in der *Analytik des Schönen*, der sich die Theorien Wendts und seiner Vorgänger gerade nähern wollen. Das Dynamisch-Erhabene kann also nur insoweit in die Theorien einbezogen werden, als es wie bei Schiller und in Analogie zur Forderung nach Formung inhaltlich und strukturell motiviert und auf ein verträgliches Maß reduziert wird. Die Affizierung der Sinne und Affekte darf nie um ihrer selbst willen geschehen, nie zu heftig und unangenehm sein und muß immer ausgerichtet sein auf die Erzeugung einer »wackeren« Haltung beim Hörer.

In den Theorien über das Erhabene der Musik um 1800 lebt einerseits die vorkantische Tradition fort: Musik kommt die Gewalt des Erhabenen zu, den Körper und die Seele des Hörers heftig zu erschüttern und auf diese Weise unangenehme Empfindungen und Leidenschaften zu verursachen, gegen die sich der Hörer nicht wehren kann und die ihm Unlust bereiten. Andererseits wenden sich die Theorien auf den Spuren Kants und Schillers gegen diese Gewalt der Musik, indem sie sie zum einen durch eine Gewalt der Vernunft zu übertrumpfen suchen, was bedeutet, die Unlust zu ertragen und keine Furcht zu haben und indem sie ihr zum anderen Grenzen ziehen, um den Sieg der Vernunft zu erleichtern. Die Mannigfaltigkeit und die sinnlichen Reize (vor allem Lautstärke und Klangfarben) der Musik werden gemäßregelt. Damit verlagert sich die Gewalt in das Innere der Komposition: Die Form herrscht über die Vielfalt und »das Materielle« der Töne. In ihr spiegelt sich die Gewalt des Komponisten über sein Material. Diese Struktur ist zunehmend topisch etwa für die Beethoven-Rezeption. Schon Zeitgenossen verteidigen ihn gegen seine zahlreichen Kritiker, indem sie nicht etwa den Ruf nach dem »Verstand« in der Komposition in Frage stellen, sondern Beethovens Fähigkeit betonen, »die auseinanderstrebenden Kräfte zu bändigen und die entströmenden Gedanken im schönsten Maasse zusammen[zuh]alten«. <sup>123</sup> Das Resultat, die musikalische Form, wird als Instrument und Beweis von Herrschaft verstanden. Immer wieder wird Beethoven »Macht« und »Herrschaft« über die Töne zugesprochen. <sup>124</sup> Oft wird er mit einem Kriegsherrn verglichen, der sein Regiment mit eiserner Faust zu führen weiß. <sup>125</sup> Schon Schiller hatte gegen die »körperlichen mate-

---

<sup>123</sup> Ebd., 386.

<sup>124</sup> Z.B. ebd., 351, 352; Hoffmann, Rezension der fünften Sinfonie Beethovens, 37; Hoffmann, Rezension der zwei Klaviertrios Beethovens, in: Schriften zur Musik, 136, 137.

<sup>125</sup> Z.B. Bettina von Arnim, Goethes Briefwechsel mit einem Kinde, in: Werke und Briefe, hg. von Gustav Konrad, 5 Bde, Frechen 1959, Bd. 2, 249; Adolph Bernhard Marx, Lud-

riellen Teile« der Musik eine Form der Musik gefordert: »Ohne die Form würde sie über uns blind gebieten, ihre Form rettet unsre Freiheit.«<sup>126</sup> Die Musikkritiker der kommenden Jahrzehnte scheinen diese Auffassung zu teilen, wenn sie in ihren Texten immer wieder die Formfestigkeit Beethovens loben. Doch unterscheiden sie sich in einem entscheidenden Punkt von Schiller. Als Ideal erscheint in diesen Schriften nicht die Freiheit des Hörers, sondern die Herrschaft des Komponisten über die Musik. Von dieser heroischen Persönlichkeit soll sich der Hörer gerade nicht emanzipieren, sondern sich getrost ihrer Gewalt unterstellen. Da Beethoven in seiner Musik »die Form, das Vernunftgesetz [...] erfüll[t]«<sup>127</sup> hat, können die musikalischen Formen nun den Hörer formen. Von ihnen geht, wie August Halm noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts formuliert, das »Gebot« zu »Strenge gegen sich selbst, Disziplin« aus, das der Hörer nun »ohne vieles Seitwärtssehen [...] beschreiten und stramm [...] verfolgen« kann.<sup>128</sup> Erhaben ist nicht mehr eine die Sinnlichkeit überwältigende Musik, auch nicht mehr die Vernunft des Hörers, die dieser Überwältigung entgegentritt, sondern die »unumschränkt[e] Herr[schaft]« des Komponisten, die sich in der Form seines Werkes spiegelt und der sich der Hörer gerne unterwirft, um von ihr diszipliniert zu werden.

## Die deutsche Spontinirezeption von 1815 bis 1830

Der Konflikt zwischen vorkantischem und nachkantischem Erhabenen, zwischen einer Gewalt der Musik und einer Gegengewalt der Vernunft in der Musik und beim Hörer wird ausagiert in der deutschen Rezeption von Spontinis Opern in den späten 10er und 20er Jahren des 19. Jahrhunderts. In seinem *Ersten Brief über Tonkunst in Berlin* (1815) vergleicht E.T.A. Hoffmann Spontinis Oper *Fernand Cortez*, die am 15.10.1814 in Berlin aufgeführt wurde, mit Glucks »große[r], tragische[r] Oper«, die spätestens seit Sulzers *Allgemeine[r] Theorie* als ein Inbegriff des Erhabenen der Musik galt.<sup>129</sup> Dabei

---

wig van Beethoven. *Leben und Schaffen*. Zwei Bände in einem Band, Hildesheim/New York 1979 (repr. Berlin 1859), 314.

<sup>126</sup> Friedrich Schiller, Zu Gottfried Körners Aufsatz über Charakterdarstellung in der Musik, in: *Sämtliche Werke*, Bd. 5, 1044-1046, hier 1046.

<sup>127</sup> Marx, Ludwig van Beethoven, 321.

<sup>128</sup> August Halm, *Von zwei Kulturen der Musik*, München 1913, 35, 36.

<sup>129</sup> E.T.A. Hoffmann, *Erster Brief über die Tonkunst*, 286.

grenzt Hoffmann Glucks »groß[en] und tragisch[en]« Stil von Spontinis »gewaltsam[em]« ab, für den er ihn kritisiert, um ihm im nächsten Moment sogar jeden Stil abzusprechen: Spontini sei »mehr Manier, als Stil« eigen.<sup>130</sup> Gewaltsamkeit und Stil schließen sich für Hoffmann offenbar aus. Was kennzeichnet die gewaltsame »Manier« Spontinis? Neben einer »gewaltsam zerrissen[en]« Melodik,<sup>131</sup> einem »Streben nach dem frappantesten Effekt«<sup>132</sup> und »gewaltsam[en] [...] Übergänge[n]« in der Harmonik, durch die der Zuhörer »[r]astlos [...] hin- und hergestoßen« wird,<sup>133</sup> sowie einem »übelklingenden Schwirren« von »hundert aus dissonierenden Noten und Nötchen bestehenden Figuren«<sup>134</sup> betrifft sie vor allem die Instrumentierung Spontinis, nämlich seinen Einsatz ungewöhnlicher und unerhört zahlreicher Instrumente: »Aber nur auf den starken Ton scheint es Spontini abzusehen; denn beinahe immerwährend ertönen sämtliche gewöhnliche Blasinstrumente, und noch überdem Posaunen, kleine Flöte, Trommel, Triangel und Becken, bis hin zur Betäubung des Ohrs.«<sup>135</sup> Hoffmanns frühe Kritik an Spontini – auf den späteren Wandel seiner Einstellung wird unten einzugehen sein – ist wegweisend für die deutsche Spontinirezeption der kommenden Jahrzehnte.<sup>136</sup> Seit Spontini 1820 den Posten als Generalmusikdirektor der Berliner Hofoper angetreten hatte – Friedrich Wilhelm III. hatte ihn

<sup>130</sup> Ebd., 284/285.

<sup>131</sup> Ebd., 288, zur Melodik siehe auch 286.

<sup>132</sup> Ebd., 286, zum Streben nach Effekt in der Harmonik siehe auch 288: »die Wahl ungewöhnlicher Tonarten«.

<sup>133</sup> Ebd., 287.

<sup>134</sup> Ebd., 288/287.

<sup>135</sup> Ebd., 287. Hoffmann macht u.a. die Pariser Oper für diese Fehler Spontinis verantwortlich, deren Musikgeschmack er wie folgt charakterisiert: »Posaunenklänge, dumpfe Schläge der großen Trommel, öfteres Gequiecke der kleinen Flöte und vor allen Dingen – Tänze, Tänze und wieder Tänze« (ebd., 288/289). Hoffmann genießt zur Entschädigung, obschon sarkastisch, die visuelle Opulenz der Oper Spontinis: »Was äußerer Pomp, was sinnige Anordnung der Szenerie vermag, [...] war hier geschehen, [...] so gab ich mich gern, mir nur einige Taubheit wünschend, der Augenlust hin, und sah die bunten Mexikaner [...] in den wunderlichen, phantastischen Säulenhallen gar munter herumhüpfen« (ebd., 289).

<sup>136</sup> Siehe neben Heine und Rellstab, die unten diskutiert werden, z.B. Karoline Bauer. Sie erinnert sich in ihren Memoiren an die allgegenwärtigen »scharfen Seitenhiebe gegen Spontini, besonders gegen den Musiklärm und wahnsinnigen Pomp in [...] »Olympia«, in der sogar ein riesiger Elephant in den sinnenverwirrenden Prachtaufzügen paradierte« (Karoline Bauer, *Aus meinem Bühnenleben. Eine Auswahl aus den Lebenserinnerungen der Künstlerin*, hg. von Karl von Hollender. Weimar 1917, 216). Heinrich Dorn nennt 1827 Rellstabs Artikel »hundert mal gehört[e] und gelesen[e] Redensarten, [...] Spontini wolle nur Lärm machen« (BAMZ, 4. Jg., 1827, Auch ein Wort über Spontinis neueste



gegen den Willen des Generalintendanten der Königlichen Schauspiele, Graf Brühl, dazu ernannt – wurden seine Person und seine Opern zu einem Lieblingsgegenstand der deutschen Musikpublizistik. Zunächst noch kontrovers diskutiert, waren bereits 1824 »so ziemlich alle Journale gegen Spontini vereinigt und [war es, NG] namentlich unter den Musikern an der Tagesordnung, sich gegen ihn auszusprechen«. <sup>137</sup> Der größte Teil des Publikums, so Heinrich Heine in seinen *Briefen aus Berlin* (1822), »sieht in seiner Musik nur Pauken- und Trompetenspektakel, schallenden Bombast und gespreizte Unnatur.« Dazu zählte Heine offenbar auch sich selbst, dachte er doch nur »mit Grausen« an Spontinis Oper *Olimpia* zurück, die ihn »mit fast zerschlagenen Gliedern ent[lassen]« hatte. <sup>138</sup> Das war kein Wunder, denn man traute dieser Musik zu, selbst Mauern zum Einsturz zu bringen:

An Pauken und Posaunen war kein Mangel, so daß ein Witzling den Vorschlag machte, im Neuen Schauspielhause die Haltbarkeit der Mauern durch die Musik dieser Oper zu probieren. [...] Ganz Berlin witzelte über die vielen Posaunen und über den großen Elefanten in den Prachtaufzügen dieser Oper. Die Tauben [...] versicherten, daß sie diese schöne dicke Musik mit den Händen fühlen konnten. <sup>139</sup>

In der BAMZ veröffentlichte Rellstab 1827 anlässlich der Aufführung von Spontinis neuester Oper *Agnes von Hohenstaufen* eine harsche Kritik an Spontinis Gesamtwerk. Zwar habe sich Spontini zu Beginn seiner Laufbahn an

---

Oper, 225); Marx klagt 1824, »was [...] nicht schon über den Gebrauch geredet worden [sei, NG], den Spontini von der machtvollen chinesischen Glocke mach[e]« und »über die 24 Trompeten bei dem Triumphzuge in Olympia«, der »allgemeine Taubheit« nach sich ziehen müsse (BAMZ, 1. Jg., 1824, Allerlei, 26, 33); und erinnert sich in seiner späteren Kompositionslehre an den in den 20er Jahren gängigen Vorwurf, »daß Spontini betäubenden Lärm liebe und mache« (Die Lehre von der musikalischen Komposition praktisch theoretisch. Viertes Teil. 2. Ausgabe, Leipzig 1851, 503 Fußnote).

<sup>137</sup> Adolph Bernhard Marx, BAMZ, 3. Jg., 1826, Recension: Olympia, 351.

<sup>138</sup> Heinrich Heine, Briefe aus Berlin. 1822, in: Werke und Briefe in zehn Bänden, hg. von Hans Kaufmann, Berlin/Weimar <sup>2</sup>1972, 3. Bd., 541.

<sup>139</sup> Ebd., 518, 519. Ähnliches berichtet auch Rellstab in seinem 1827 erschienenen Buch *Über mein Verhältnis als Kritiker zu Herrn Spontini* über die *Olympia*: »Was sprach man nicht mit Recht von den vielen Trompeten, den übermäßig stark besetzten Chören, dem steten Lärmen ohne alle Ruhepunkte, der durch die ganze Oper geht? Wer erinnert sich nicht der Anekdoten von der sanften Musik des Zapfenstreichs, nach der Olympia, vom Taubwerden eines gesunden Mannes, von der Heilung eines Tauben in dieser Oper, und dergleichen mehr?« (Ludwig Rellstab, *Über mein Verhältnis als Kritiker zu Herrn Spontini als Komponisten und Generalmusikdirektor in Berlin* nebst einem vergnüglichen Anhang. Ein Beitrag zur Kunst- und Tagesgeschichte, Leipzig 1827, 22)

Gluck und seiner »höhere[n] dramatischen Musik« orientiert, doch sei er seit *Fernand Cortez* von diesem Weg abgekommen. Denn in dieser Oper werde »die Leidenschaft wilder, [...] äußere Effekte, z.B. effektsuchende Instrumentation, scenische Gewaltstreiche u.s.w. machen sich [...] geltend«, um »der Menge« zu imponieren.<sup>140</sup> Seine Musik wirke von nun an nur noch »durch den Stoff«. Sie sei bestrebt, möglichst großen »Lärm« zu erzeugen, möglichst laut (durch laute Instrumente, Instrumenten- oder Stimmenmassen und Fortissimo) und geräuschhaft (durch Schlaginstrumente) zu sein. Hinzu komme die visuelle Opulenz seiner Opern. Mit all dem »reize« er »die derbsten Sinne« der Rezipienten.<sup>141</sup> Unwillkürliche Reaktionen des Publikums träten an die Stelle einer »Thätigkeit des Urteils«, doch halte der ahnungslose Hörer dies für ein Qualitätsmerkmal der Musik: »So wird der Rhythmus weniger als der Takt den Hörern [...] auf das derbste eingepägt, und sie fühlen eine Art Zucken in den Füßen, um den Takt zu treten. Dieser grobe sinnliche Reiz gilt denn der unverständigen Menge für einen Kunstgenuß«. Rellstab diagnostiziert bei diesen Hörern »wahnsinnigen Taumel, [...] eine Zeitkrankheit« und vergleicht sie mit »wildem« Völkern, z.B. »den Chinesen [...], de[n] Hottentotten, de[n] Karaiben«.<sup>142</sup> Besonders letztere haben es Rellstab angetan. Denn auch die Hohenstufen aus der Oper *Agnes* erscheinen Rellstab wie »Karaiben-Fürsten, die mit tobendem Lärmen und Geschrei rings um ihren gebundenen Gefangenen wilde Siegestänze und blutige Opfermahle halten«.<sup>143</sup> Damit wird den wahnsinnigen Hörern sowohl die Rolle der Karaiben als auch die Rolle der blutigen Opfer des »tobende[n] Lärmen[s]« der wilden Fürsten Spontinis zgedacht. Erdrückt, geblendet, betäubt: Spontinis Opern überwältigen offenbar den haptischen, den visuellen und den akustischen Sinn des Publikums.<sup>144</sup> Insbesondere der »Lärm« setzt den Hörern zu.<sup>145</sup> Er »zerschlägt« die Glieder, erschüttert »Mauern«, führt zur Taubheit und läßt die Tauben den Klang »mit den Händen fühlen«; die »elektrisirende Melodie« eines Crescendo jagt

<sup>140</sup> Ludwig Rellstab, BAMZ, 4. Jg., 1827, Über Spontinis neueste Oper, 196.

<sup>141</sup> Ebd., 206.

<sup>142</sup> Ebd., 206.

<sup>143</sup> Ebd., 196.

<sup>144</sup> Laut Rellstab fordere Spontini von seinem Dichter: »Gieb mir Massen, daß ich alles erdrücke, gieb mir Pracht, daß ich alles blenden kann, so will ich schon für Getöse sorgen, mit dem ich alles betäube.« (Ebd., 196)

<sup>145</sup> »So war es denn besonders das Geräuschvolle, der Lärm, wie man sich ausdrückte, der Spontinischen Musik, der Ärgernis erregte« (Adolf Bernhard Marx, *Erinnerungen*. Aus meinem Leben, Berlin 1865, Bd. 1, 248).

»Schauder in d[ie] Arme«, der Hörer »wird hingerissen«. <sup>146</sup> Hinzu kommt, wie Rellstab vermerkt, die »wildere Leidenschaft« der Opern. Marx schreibt: »In seinen Hauptpersonen werden die gewaltigsten Hebel der Leidenschaft, Liebe und Krieg, bewegt« und die »furchtbare Gewalt in d[er] Uebermacht des Rachgefühls, [...] das wie ein Gott den willenlosen Menschen lenkt«, gezeigt. <sup>147</sup> Dem Zuhörer ist es schier unmöglich, »Gewalt über [s]eine Rührung zu behaupten«, denn diese hat die Gewalt über ihn. <sup>148</sup> Wie diese Phänomene zeigen, handelt es sich bei den Opern Spontinis offenbar um Quellen des Erhabenen im Sinne der vorkantischen Tradition. Wilhelm Heinrich Riehl schreibt im Rückblick von »Lärm und Prahlerei [...] in der Oper, was man damals »Erhabenheit des Styles« nannte,« <sup>149</sup> so ein Spontini wohlgesonnener Kritiker der BAMZ, der 1824 von der »Erhabenheit« seiner Musik spricht. <sup>150</sup> Doch hatte dieses Erhabene in Deutschland keine Konjunktur mehr. Eine »gewaltsame« Oper, die Sinne und Seele der Zuhörer überwältigt, erfüllte nicht mehr die Forderungen, die man inzwischen an das Erhabene stellte. Was bei Longinus und Burke noch untrügliche Merkmale des Erhabenen waren, weckte nun den Verdacht eines Strebens nach dem »Effekt« – ein Begriff, der sich in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts von seinem früheren Synonym, der Wirkung, abspaltete und im Gegensatz zur letzteren pejorativ besetzt wurde. <sup>151</sup> Paradoxerweise wurde mit dem Effektverdacht implizit eine Unterscheidung Longinus' aufgegriffen, nämlich zwischen dem Erhabenen und »Fehlerarten« im erhabenen Stil, etwa dem »pomphaft [Ü]bertrieben[en]«, dem »mißtönende[n] Schwulst«, dem »unzeitige[n], hohle[n] Pathos«, der »Scheingröße voll eitem Bombast, der sich [...] als hohler Prunk herausstellt«. <sup>152</sup> Die Unterscheidung zwischen »wahrem« und »falschem« Erhabenen steht damit am Ursprung der Theorien des Erhabenen. Daß sie aber vor allem rhetorisch und nicht inhaltlich

<sup>146</sup> BAMZ, 1. Jg., 1824, Bemerkungen über die Oper Olimpia, 25. Vgl. auch Marx, der über die erste Begegnung mit Spontinis großem Orchester schreibt: »[I]hr erstes Tremolo packte mich mit schauerlicher Macht« (Marx, *Erinnerungen*, 203).

<sup>147</sup> BAMZ, 1. Jg., 1824, Korrespondenz. Über Spontini und seine Olimpia, 60, 61.

<sup>148</sup> Jean Paul schreibt: »[G]ebt mir eine [...] Vestalin von Spontini: so will ich mich loben, wenn ich eben so viel Gewalt über meine Rührung behaupte, als diese über mich.« (In: *Ueber das Immergrün unserer Gefühle* (1817), zit. nach dem Kommentar zu E.T.A. Hoffmanns *Gruß an Spontini*, in: *Schriften zur Musik*, 525).

<sup>149</sup> Wilhelm Heinrich Riehl, *Musikalische Charakterköpfe. Ein kunstgeschichtliches Skizzenbuch*, Stuttgart/Augsburg 1857, 194.

<sup>150</sup> BAMZ, Bemerkungen, 316

<sup>151</sup> Vgl. Reckow, »Wirkung« und »Effekt«, 1-36.

<sup>152</sup> Longinus, *Vom Erhabenen*, 11, 17.

motiviert ist, zeigt sich schon in der Variabilität der Grenzziehung: Merkmale von Longinus' »wahrem Erhabenen« werden bei Spontinis Kritikern zu Merkmalen des »falschen«, zum hohlen Pomp degradiert. Spontinis gewaltsame Opern wurden nicht nur als »Ärgernis«, sondern auch als Bedrohung für die körperliche Gesundheit des Publikums wahrgenommen, wie Rellstabs Rede von Krankheit und Wahnsinn zeigt. Seine Kritik an Spontinis Opern ist außerdem moralisch-religiös konnotiert. Er nennt Spontinis Schaffen einen »Götzendienst« am »Effekt«, eine Anheimgabe an »den bösen Feind«, eine »sündliche Verschwendung der herrlichen Mittel des Orchesters« und eine »Entweihung der Kunst«. <sup>153</sup> Dagegen stellt Rellstab ein Wirken durch »den Geist«, der den Stoff »durchdring[t] und bedeck[t]«, auf den Geist des Hörers – ein durch »Vernunft« bedingter Kunstgenuß – und auf die Seele, wo die Oper nur freudige oder heroische Gefühle erregen soll. <sup>154</sup> Die Verteidiger Spontinis stellen solche Forderungen nicht etwa in Frage, sondern versuchen zu zeigen, daß Spontini sie tatsächlich erfüllt und damit der nachschillerschen Formulierung des Erhabenen würdig ist. So füllt Marx viele Seiten mit Argumenten für die von Rellstab angemahnte »formell[e] [...] Einheit« der Opern:

Spontini [...] vollführte es fast überall, Scene in Scene, Arien, Ensembles, Chöre und Rezitatv so in einander zu schlingen, daß jeder Akt als ein Guß erscheint. Seine Mittel hierbei [...] sind eine höchst einsichtsvolle, das ganze umspannende Kantilene und eine eben so einheitsvolle, in das Ganze gebrachte Bewegung. [...] Gehoben und unterstützt wird die melodische Einheit durch einen höchst geordneten harmonischen Periodenbau [und durch, NG] [...] eine[n] einfache[n] und klare[n] Rhythmus. <sup>155</sup>

Außerdem seien die »gewaltige Besetzung seines Orchesters« und der reiche und häufige Einsatz von Blechblasinstrumenten kein Selbstzweck, sondern immer »zweckmäßig« durch die Darstellung der Leidenschaften motiviert, die Spontinis Opern vor anderen auszeichne. <sup>156</sup> Ein anderer Kritiker betont ebenfalls die unbedingte »Wahrheit« der musikalischen »Schilderungen« der Leidenschaften in den Opern, womit er Spontini vor der an Schiller geschulten Verurteilung der Darstellung von Leidenschaften als Selbstzweck bewahren will. Spontini komponiere, so seine Überzeugung, durch-

<sup>153</sup> Ebd., 196.

<sup>154</sup> Ebd., 206, 207, 208, 196, 208.

<sup>155</sup> BAMZ, Korrespondenz, 59, 60.

<sup>156</sup> Ebd., 60, 61.

weg im »klassischen, originellen und erhabenen Stil!«<sup>157</sup> Tatsächlich sind mit dem Beweis der formellen Einheit der Musik, der dramatischen Zweckmäßigkeit ihrer Mittel und der dargestellten Leidenschaften wesentliche Bedingungen für ihre Bestimmung als Erhabenes im nachschillerschen Sinn erfüllt. Doch es bleibt, selbst wenn sie durch das Drama motiviert sein sollten, das Problem der Wildheit der Leidenschaften, der visuellen Opulenz und vor allem des »Lärms« der Opern, die Sinne und Gefühle der Zuhörer überwältigen. Bei Spontinis Opern, so das Verdikt von Ludwig Tiecks »Laien«, handle es sich daher ein für allemal um ein

ununterbrochene[s], nie rastende[s] Wüten aller Kräfte ohne Vorbereitung und Bedeutung, welches nur betäuben kann, und dessen Macht und Gewaltsamkeit mehr erschreckt [...] als erhebt [...]. Geht der berühmte neuere Komponist hierbei nur gar zu oft auf leeren Effekt und Schreckschuß aus, [...] wirkt er nur einzig und allein durch große Massen.<sup>158</sup>

### Spontinis Oper *Olimpia*

Dieses Verdikt gilt es im folgenden am Beispiel von Spontinis Oper *Olimpia* zu überprüfen, deren zweite Fassung (*Olimpia*) in der Übersetzung von E.T.A. Hoffmann am 14. Mai 1821 im Königlichen Opernhaus Berlin uraufgeführt wurde.<sup>159</sup> Es wird sich zeigen, daß sie tatsächlich musikalische und szenische Mittel zur Überwältigung des Publikums einsetzt, die aber im Kontext einer vorkantischen Ästhetik des Erhabenen durchaus motiviert sind, was die deutschen Kritiker aufgrund ihrer anderen Orientierung nicht wahrnehmen oder gar als falsch ablehnen. Der Triumphmarsch aus dem dritten Akt der Oper *Olimpia*, von dem in vielen Kritiken die Rede ist,

<sup>157</sup> BAMZ, Bemerkungen, 317, 324, 325.

<sup>158</sup> Ludwig Tieck, *Musikalische Leiden und Freuden* (1824), in: ders., *Werke in vier Bänden*, hg. von Marianne Thalmann, Darmstadt o.J., Bd. 3, 112.

<sup>159</sup> Die Oper *Olimpia*, deren Libretto auf der Tragödie *Olympie* von Voltaire basiert, erzählt von der Rivalität zweier Könige, Cassander und Antigonus, um Olimpia, die Tochter Alexanders des Großen. Antigonus hatte 15 Jahre zuvor Alexander ermordet, doch jeder hält Cassander für den Mörder. Als Cassander nun die Trauung mit Olimpia vorbereiten läßt, entpuppt sich die Priesterin als Witwe Alexanders. Sie verweigert die Trauung und verflucht Cassander. Im Kampf um Olimpia fällt schließlich Antigonus und gesteht sterbend seine Schuld am Tod Alexanders. So werden am Ende der Oper Cassander und Olimpia vermählt.

Con Spirito 92 =  $\text{♩}$  = Metron

Sur le Théâtre.

Unia. 1<sup>re</sup> et 2<sup>e</sup> Trompettes. **Sf.** **FFF**

Triangle

Cimballes et G. Caïsses. **FF** **FF!** **FFF**

P. Flûte. **FFF** **Sf.**

G. Flûte. **FFF**

Hautbois. **FFF** **Tenuto.** **Sf.**

Clar. **FF** **Tenuto.** **Sf.**

1<sup>re</sup> et 2<sup>e</sup> Cors. **FF** **Tenuto.** **Sf.**

3<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> Cors. et Trompettes. **FF** **Tenuto.** **Sf.**

Bassons. **FF** **Tenuto.** **Sf.**

Trombones. **FF** **Tenuto.** **Sf.**

Timbales Sans Sourdines. **FF** **Tenuto.** **Sf.**

CHŒUR GÉNÉRAL  
De Peuple et de Guerriers.

Lorsqu'il n'y aura pas la fanfare sur le Théâtre les Cors, les Trompettes et les Trombones de L'orchestre ainsi que les Bassons exécuteront toutes les parties de la fanfare.

**Fortissimo.** ô tri - om - phe!

**Fortissimo.** ô tri - om - phe!

**Fortissimo.** ô tri - om - phe!

**Fortissimo.** ô tri - om - phe!

**FFF Tenuto.**

Beispiel 1: Olympia, Partitur Akt III/Szene VI, S. 200



beginnt mit einer Fanfare, die im Vordergrund der Bühne gespielt wird.<sup>160</sup> 24 Trompeten<sup>161</sup> auf vier Stimmen verteilt, zwei Hörner auf zwei Stimmen verteilt, Baßposaune und Ophicléide intonieren im Fortissimo die Terz d-fis, die sich in den nächsten Takten melodisch und harmonisch zum D-Dur-Dreiklang, der Tonika, auffächert. Die ersten Trompeten steigen kontinuierlich in die Höhe bis zum a<sup>2</sup>, und Baßposaune und Ophicléide sinken in die Tiefe bis zum A, Grundton der Dominante, die am Ende der Fanfare erreicht wird. Das Ganze ist durch ein einfaches rhythmisches Motiv geprägt, eine schmetternde Tonwiederholung aus drei auftaktigen Sechzehnteln und einer oder zwei folgenden Viertelnoten, die auf die Taktschwerpunkte fallen. Dieses Motiv, das dem Marschcharakter des Satzes entspricht, wird auch im eigentlichen Marsch beibehalten, der auf die Fanfare folgt. Im Piano setzen hier nach und nach Kontrabässe, Celli und gedämpfte Pauken, dann Bratschen und Fagotte, schließlich zwei Hörner, Oboen und Flöten und zuletzt die Violinen ein. Dann kommt, ebenfalls im Piano, die »Militärmusik« der Fanfare hinzu, die nun auch große Trommel, Becken und Triangel umfaßt, und zuletzt der Chor im Mezzoforte. Der Crescendo-Effekt, der durch dieses allmähliche Hinzutreten von Instrumenten und Stimmen erzielt wurde, setzt sich in einem 20-taktigen Crescendo des ganzen Apparats fort bis zum vorläufigen Höhepunkt des Marsches auf einer in allen Stimmen gehaltenen punktierten halben Note auf G-Dur, das sich zu D-Dur auflöst (siehe Bsp. 1, T. 3/4). Es spielen nun 26-36 Trompeten, sechs Hörner, mindestens drei Posaunen, Baßposaune, Ophicléide, Triangel, Becken, große Trommel, ungedämpfte Pauke, Piccolo, mindestens zwei Flöten, vier Oboen, vier Klarinetten, vier Fagotte, mindestens 24 Violinen, 10 Bratschen, 8-10 Celli und 6-7 Kontrabässe im Fortissimo oder sogar im FFF. Dazu singen über 100 weibliche und männliche Choristen im Fortissimo die Worte »Schall' Triumphgesang!«<sup>162</sup>

<sup>160</sup> Gasparo Spontini, *Olimpie*, New York/London 1980, zit. als (Part. + Seitenangabe).

<sup>161</sup> Marx schreibt von »24 Trompeten bei dem Triumphzuge in Olympia« (BAMZ, 1. Jg., Allerlei, 33); in seiner Kompositionslehre schreibt er von »einige[n] zwanzig Trompeten«, die im Triumphmarsch mitwirkten (Die Lehre, 503). Brühl schreibt sogar von »36 Trompeter[n]«, welche auf dem Theater blasen« (Neue Kostüme auf den beiden königlichen Theatern, 2. Bd. oder 9.-16. Heft, Berlin 1823, darin 12. Heft (Berlin 1822). In: Carl Dahlhaus (Hg.), *Pipers Encyclopädie des Musiktheaters*, München 1994) gibt Annotungen 24 Trompeten an (Artikel Spontini: *Olimpie*, 779).

<sup>162</sup> Zu den 24 Trompeten kommen mindestens zwei Trompeten aus dem Hauptorchester hinzu (da zweistimmig), laut Brühl könnten aber auch insgesamt 36 Trompeter beteiligt gewesen sein. Die sechs Hörner ergeben sich aus den sechs Hornstimmen, die drei Posaunen aus den drei Posaunenstimmen. Allerdings ist an anderer Stelle in der Partitur (Part



36 Takte lang hält dieser dynamische Höhepunkt an, einige regelmäßige Schwankungen ausgenommen. Dann baut er sich in 20 Takten erneut auf, hält 16 Takte an, wird 10 Takte lang durch eine Passage im Piano unterbrochen, um dann plötzlich mit der Parallelstelle zum ersten Höhepunkt wieder hereinzubrechen und abermals 36 Takte lang zu dauern. Nach 46 Takten (im »Marche religieuse«) wiederholt er sich erneut und hält bis zum Ende an, wobei sich in der Schlußformel (Dominante und Tonika im Wechsel) alle Instrumente nochmals bis zum FFF steigern.

Der Klangcharakter des Triumphmarsches ist wesentlich durch die Trompeten und die anderen Blechblasinstrumente sowie durch die Schlaginstrumente geprägt, die in Instrumentationslehren der Zeit wie folgt charakterisiert werden: Den Klang der Trompete beschreibt Marx zum einen als »sch[a]r[f] und spit[z]«, so daß er »heftig und tief in unser Gehör dringt«, zum andern als »heldenhaft, kla[r] und eindringlic[h]«. <sup>163</sup> Im Triumphmarsch werde durch die massenweise Anwendung der Trompeten ihr Klang verwandelt: »Der Glanz und die Macht des Trompetenklangs werden erhöht und ausgebreitet, aber dem Schall wird das Scharfe und Spitze genommen.« <sup>164</sup> Unterstützt werde die Trompete durch den »tiefe[n] aber nicht tonbestimmte[n] dumpfen, mächtige[n] Schal[l]« der großen Trommel, durch den »klirrende[n] Schall« der Becken und durch Pauke und Posaune: »Dazu die Kraftschläge oder der rollende bald dumpfere, bald

---

S. 121) ein »Tutti« für drei Posaunenstimmen gefordert, was evtl. ein Hinweis darauf ist, daß mehr als drei Posaunen besetzt waren. Das gleiche gilt für Oboen, Klarinetten und Fagotte, für die (z.B. auf Part. S. 142) ebenfalls an zweistimmigen Stellen ein Tutti gefordert wird, was laut Anno Mungen darauf hinweist, daß Spontini nach Pariser Vorbild die Holzbläserstimmen doppelt besetzt hat (Mungen, Musiktheater als Historienbild, Tübingen 1997, 268). Zwar habe ich für die Flöten keine »tutti«-Forderung gefunden, aber auch hier könnte eine Doppelbesetzung gefordert sein. Marx erinnert sich, daß Spontinis Orchester »sieben oder neun Kontrabässe, vierundzwanzig Violinen, wenn nicht mehr« umfaßte (Erinnerungen, 203); Spontini fordert von Richard Wagner für ein Gastdirigat der »Vestalin« in Dresden 1844 »zweölf erste Violinen, zwölf zweite Violinen, zehn [...] Bratschen, [...] acht bis zehn [...] Celli und sechs bis sieben [...] Kontrabässe« (Brief von Spontini an Wagner, in: Jahrbuch der bayerischen Staatsoper, 1978/1979, 71). Allerdings berichtet Zelter, daß Spontini sogar »fürs Orchester 40 Violinisten, deren etwa die Hälfte vorhanden ist«, verlangte (zitiert in: Ulrike Harten (Hg.), Die Bühnenentwürfe (aus der Reihe Karl Friedrich Schinkel: Lebenswerk, hg. von Helmut Börsch-Supan, Gottfried Riemann), München/Berlin 2000, 375.) Philipp Spitta erzählt eine Anekdote, daß Spontini »die Basspassage in einer seiner Opern durchaus nicht stark genug bekommen konnte« (Zur Musik. Sechzehn Aufsätze, Berlin 317). Brühl gibt an, daß »über 100 männliche und weibliche Choristen« in der Oper beschäftigt sind (Brühl, Neue Kostüme).

<sup>163</sup> Marx, Die Lehre, 78, 48, 54, 93.

<sup>164</sup> Ebd., 505 Fußnote.

körnigere Donner der Pauke: das alles ruft [...] machtvolle, gewaltthätige, kriegerische Stimmung hervor«; »die Posaune [...] bringt in ihrer dröhnenden, scharf und gewaltig eindringenden Sprache die letzte, feierlichste und unwidersprechliche Entscheidung«, und durch die »dunklere Färbung [wächst ihr] im Verein mit der größern dröhnenden Schallkraft erschütternde Macht, Ehre, strenge Würde und Feierlichkeit [zu]. Dieser Charakter tritt [...] am stärksten [...] in der Bassposaune [hervor]«, die wiederum durch die Ophicléide unterstützt werde: »Die Schallkraft des Instruments ist groß, der Klang rau und in der Höhe wildheftig. Es ist [...] zur Unterstützung des Basses [...] zu gebrauchen.«<sup>165</sup> Zum heldenhaften Klang der Trompete kommt der der C-Klarinette hinzu.<sup>166</sup> Musikkritiker vor und nach Marx charakterisieren diese Instrumente ganz ähnlich. Schubart nennt die Trompete ein »ganz und gar kriegerische[s] Instrument« mit einem »schmetternden herzerschütternden To[n]«, das zu »grossen, festlichen und majestätischen Anlässen« gebraucht werde. Ein »kriegerischer Ton« sei auch »der einzige Charakter« der Pauke und der Trommel, die etwas »Wildes, Tosendes, zum Streit Erweckendes« habe und deren Erfindung auf die »Rache« eines Barbaren an seinem Feind zurückgehe.<sup>167</sup> Außerdem erwähnt Schubart das Fagott: eine »neue Erfindung von allgewaltiger Wirkung«.<sup>168</sup> Er ordnet es der Familie der Serpents zu, der Hector Berlioz wiederum die Ophicléide annähert: »Der Klang der tiefen Töne [der Ophicléide, NG] ist rau [...] Die ganz hohen Töne haben einen wilden Ausdruck [...] Die Mittel Lage erinnert [...] allzusehr an die Töne des Kirchenserpents«, dessen Klang Berlioz als »barbarisch«, als »kaltes, scheußliches Gebrüll« beschreibt.<sup>169</sup> Den Klang der Trompete nennt auch Berlioz »edel und glänzend«: »[E]r eignet sich für kriegerische Phantasiebilder, für Wut- und Rachegeheul ebensogut wie für Triumphgesänge und kommt dem Ausdruck aller tatkräftigen, stolzen und großartigen Gefühle sowie der meisten tragischen Töne entgegen.« Auch die Posaunen hätten, »im einfachen Forte [...] zu dreistim-

<sup>165</sup> Ebd., 201, 202, 54, 66, 200.

<sup>166</sup> »Die C-Klarinette hat ein[en] [...] hellern, schon etwas spröden oder harten Klang. [...] Eigentümlich ist, daß Spontini in seinen drei berühmtesten Opern (Vestalin, Kortex, Olympia) [...] nur C-Klarinetten gebraucht. Ist dies [...] eine Folge seines eignen vorzugsweise auf das Heroische (wir möchten sagen: Napoleonisch-Militärische) und Starke hingewendeten Sinnes [...]?« (Ebd., 121)

<sup>167</sup> Schubart, Ideen, 309f, 329.

<sup>168</sup> Ebd., 327

<sup>169</sup> Hector Berlioz, Große Instrumentationslehre, in: Matthias Brzoska (Hg.), Hector Berlioz. Literarische Werke in zehn Bänden, Laaber 2004, Bd. 10, 197, 202.

miger Harmonie vereinigt, namentlich in der Mittellage, einen prunkhaften, heroischen, majestätisch stolzen Ausdruck«. Im Fortissimo jedoch »ist er drohend und schreckenerregend, namentlich wenn alle drei Posaunen im Einklang stehen, oder wenn wenigstens zwei im Einklang stehen, während die dritte die beiden andern in der Oktave verdoppelt.«<sup>170</sup> Die Pauken, so Berlioz, würden traditionell »in glänzenden oder kriegerisch gestimmten Tonsätzen« verwendet und »demzufolge fast stets mit den Trompeten« kombiniert. Durch die große Trommel erhalte »der rhythmische Ausdruck [...] eine schrankenlose Kraft«. Unterstützt werde sie oft durch die Becken, deren »scharf dröhnende Klänge, deren Lärm jeden andern Orchesterlärm übertönt, [...] sich in gewissen Fällen ganz außerordentlich gut bald mit Empfindungen voll ungewöhnlicher Wildheit [...], bald mit der fieberhaften Erregung eines Bacchanals« verbände.<sup>171</sup>

Durch die Instrumentierung wird der Charakter des Triumphmarsches also zum einen als heldenhaft und kriegerisch bestimmt, wie es auch schon der Titel des Satzes und die Fanfare andeuten, zum anderen aber auch als latent bedrohlich, denn im Klang der Instrumente schwingt etwas »Wildes« und »Schreckenerregendes« mit. Sie sollen Macht und Würde der Majestät repräsentieren, gleichzeitig produzieren sie aber eine »gewalttätige Stimmung«. Das liegt nicht zuletzt an ihrer großen »Schallkraft«, die in den Instrumentationslehren immer wieder betont wird. Sie ist einerseits Voraussetzung für den Einsatz der Instrumente zur Repräsentation von Macht. Wie Murray Schafer bemerkt, riefen laute Geräusche schon in frühesten Zeiten

Furcht und Respekt hervor[...] und [schienen] Ausdruck göttlicher Macht zu sein. Wir haben auch beobachtet, daß diese Macht von natürlichen Lauten (Donner, Sturm, Vulkan) auf die Kirchenglocken, auf die Orgeln übertragen wurde. [...] Während der industriellen Revolution ging der heilige Lärm auf die profane Welt über. Jetzt wurde den Industriellen eingeräumt, mit Hilfe der Dampfmaschine [...] Lärm zu machen.<sup>172</sup>

Doch schon die Fürsten nutzten den heiligen Lärm für profane Zwecke. Römischen Kaisern diente die »Hydraulis« – ein Vorläufer der Orgel – als »Machtzeichen«; bei den Griechen wurde sie im Krieg eingesetzt, um mit ihrem »furcht- und schreckenerregenden Klang« die Feinde in die Flucht zu

---

<sup>170</sup> Ebd., 165, 189.

<sup>171</sup> Ebd., 219, 228, 230.

<sup>172</sup> R. Murray Schafer, Klang und Krach. Eine Kulturgeschichte des Hörens, übers. von Kurt Simon, Eberhard Rathgeb, hg. von Heinz Boehncke, Frankfurt a.M. 1988, 103/104.

schlagen.<sup>173</sup> Auch Friedrich Wilhelm III. wollte mit Spontini einen Komponisten an sich binden, dessen schallkräftige Opern zur Repräsentation der »Allmacht des Herrscherhauses« eingesetzt werden konnten.<sup>174</sup> Wie aber die Verwendung der Hydraulis als Kriegsinstrument bereits andeutet, kann die große Schallkraft andererseits nur deshalb als Zeichen von Macht fungieren, weil sie zunächst einmal selbst Macht ist: Sie attackiert den Hörer und erzeugt heftige körperliche und emotionale Reaktionen. Die Instrumente des Triumphmarsches dringen, wie es in den Instrumentationslehren heißt, »heftig und tief«, »scharf und gewaltig« »in unser Gehör« ein und »erschüttern« uns unwillkürlich. Davon zeugen auch Michaelis' Vorbehalte gegen Blasinstrumente. Sie hätten »zu viel Reiz, zu viel die bloß sinnliche Empfindung Aufregendes«, so daß sie uns »erschüttern, verwirren oder betäuben«: Der Zuhörer wird durch ein »schreyendes, pfeifendes, schmetterndes Getöse« überwältigt.<sup>175</sup> Lautstärke kommt hier keine (oder zumindest erst in einem zweiten Schritt) symbolische Funktion zu. Sie »verläßt den darstellenden Code [der Oper, NG], sie hat keine Stellvertreterfunktion mehr für eine dahinter liegende Wirklichkeit, sondern sie ist diese Wirklichkeit. [...] Exzessive Pegel sind nicht mehr die geballte Faust als Drohgebärde, sondern der physisch wahrnehmbare Impakt des Schlags«.<sup>176</sup>

So geht es auch in Spontinis Triumphmarsch primär um die Erzeugung und Wirkung großer Lautstärken, wie bereits die Fanfare zu Beginn – durch Instrumentation, Besetzung und Dynamikangabe – ankündigt. Auf dem ersten Höhepunkt des Marsches sind bei ca. 110 dB mit Frequenzen von ca. 131 Hz bis 2 kHz Lautstärken von ca. 108 bis 118 Phon erreicht.<sup>177</sup> Es dominieren die Trompeten mit 104 dB und den Tönen d<sup>1</sup> und d<sup>2</sup>, d.h. mit ca. 105

<sup>173</sup> Reinhold Hammerstein, *Macht und Klang. Tönende Automaten als Realität und Fiktion in der alten und mittelalterlichen Welt*, Bern 1986, 26, 60, 63.

<sup>174</sup> Vgl. Norbert Miller, *Zwischen Hofoper und Nationaltheater*, in: Georg Quander (Hg.), *Apollini et Musis. 250 Jahre Opernhaus unter den Linden*, Berlin 1992, 49-51, hier 50.

<sup>175</sup> Michaelis, *Bemerkungen über den Misbrauch*, 98, 99.

<sup>176</sup> So Flückiger über laute Pegel im Kino, in: Barbara Flückiger, *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*, Marburg 2002, 240.

<sup>177</sup> Diese näherungsweise Berechnung beruht auf den Angaben von Jarmil Burghauser und Antonín Špelda in »Akustische Grundlagen des Orchestrierens. Handbuch für Komponisten, Dirigenten und Tonmeister«, dt. von Aldolf Langer, Regensburg 1971 (Prag 1967). Sie geben für jedes heute gebräuchliche Instrument und jede Singstimme einen dB-Wert der Charakteristik C für einen einzelnen Ton im Fortissimo an (56-76) und die logarithmische Formel für die Addition der einzelnen Schallpegel zum Gesamtschallpegel:  $B = 10 \cdot \log (10^{0,1B_{B1}} + 10^{0,1B_{B2}} + \dots + 10^{0,1B_{Bn}})$  (122). Außerdem stellen sie eine Umrechnungstabelle von dB/Hz zu Phon (dem Maß für die subjektiv wahrgenommene Lautstärke der Töne, die je nach Hz-Zahl variiert) bereit (47).

Phon. Die Schmerzgrenze des menschlichen Ohrs ist mit diesen Werten noch nicht erreicht, aber in greifbare Nähe gerückt. Sie liegt durchschnittlich bei 120 bis 130 dB, d.h. bei 130 Phon.<sup>178</sup> Schon ab ca. 60 dB treten jedoch »unwillkürliche Aktivierungsreaktionen [beim Hörer, NG] auf, die sich in Blutdruckerhöhung, Herzfrequenzsteigerung, Verengung der Kapillaren, erhöhtem Muskeltonus, Pupillenerweiterung« und mit zunehmender Lautstärke in einer »Leistungsverschlechterung« zeigen, die die »simultane Verarbeitung von anderen Reizen und damit auch die freie und aktive Informationssuche« verhindert. So ist »exaltierte Lautstärke [...] das wichtigste Mittel, die Rezipienten nach behavioristischem Schema in einen unausweichlichen Reiz-Reaktions-Mechanismus zu zwingen.«<sup>179</sup> Im Extremfall kann sie sogar auf andere Sinne übergreifen – »Gleichgewichtsstörungen, Schwindelgefühle, optische Phantomscheinungen, Schmerzen« sind die Folge –, so daß sie »zum totalen Erlebnis« wird.<sup>180</sup> Wie unten zu zeigen sein wird, unterstützte Spontini diese Tendenz zum totalen Erlebnis durch visuelle Opulenz und den Einsatz von Duftstoffen. Spontinis Hörer waren von den Lautstärken der Opern überwältigt. Penibel notierten sie ihre Wirkungen, wie Erschütterungen (des Körpers und der Wände), zerschlagene Glieder, Taubheit, Betäubung und wahnsinnigen Taumel. Marx berichtet: »Wie oft haben Musikverständige mit hoher Miene versichert, es [das heißt die Trompeten im Triumphzug, NG] sei nicht zum Aushalten, es müsse allgemeine Taubheit nach sich ziehen.«<sup>181</sup> Solche Befürchtungen lassen die Musik allerdings noch lauter scheinen, denn »die Faktoren Gefährlichkeit, Gesundheitsschädlichkeit [...] [sind] entscheidender für das Urteil [über die Lautheit der Musik, NG] [...] als der meßbare Mittelungspegel.«<sup>182</sup> Hinzu kommt, daß die Berliner Zeitgenossen Spontinis in einer relativ leisen Welt lebten. Wie Kurt Blaukopf schreibt, war die Welt der »klassischen Komponisten [...] akustisch angenehme[r]«. Ein Ruf vom Wiener Stephansdom war in den umliegenden Vierteln zu hören; zu Goethes Lebzeiten konnte man die Stimme des Nachtwächters in ganz Weimar vernehmen; bis zum 20. Jahrhundert war, wie Muray Schafer bemerkt, der Klang der Kirchenglocken (mit 83 dB) »the loudest sound

<sup>178</sup> Flückiger, Sound Design, 200, 226.

<sup>179</sup> Ebd., 239 (sie zitiert Axel Rudolph, Akustik Design. Gestaltung der akustischen Umwelt, Frankfurt a.M. 1993, 79) und 238.

<sup>180</sup> Ebd., 240. In der Auflistung zitiert Flückiger Bernard Auriol, La Clef des sons. Eléments de psychosonique. Toulouse 1991, 116.

<sup>181</sup> Marx, Allerlei, 33.

<sup>182</sup> Flückiger, Sound Design, 226.

heard in the community«, bis zur industriellen Revolution war der »mächtigste Ton, der von Menschenhand je produziert wurde« der Laut des Schmiedehammers<sup>183</sup> – wahrscheinlich setzte Spontini ihn auch deshalb in seiner Oper *Alcidor* als Instrument ein. Die Berliner Zeitgenossen Spontinis lebten somit in einer »hi-fi-soundscape«, in der ein »low ambient noise level« herrschte, das immer wieder durch einzelne Geräusche unterbrochen wurde, die kaum lauter als Kirchenglocken oder ein Schmiedehammer waren.<sup>184</sup> Spontinis Triumphmarsch, der auch für heutige Ohren noch sehr laut klingt, mußte ihnen deshalb – aufgrund ihrer Bewertung als gefährlich und gesundheitsschädlich und aufgrund der relativ leisen Umwelt – als unerhört laut erscheinen.

Mit dem Einsatz großer Lautstärke greift Spontini zu einem musikalischen Mittel, das traditionell als Quelle des Erhabenen verstanden wurde. Burke spricht ausführlich über »excessive loudness« und ihre schmerz- und furchterregenden Wirkungen auf Körper und Seele. Das führt Forkel anhand des »Trompeten- und Pauken-Schalles« aus, der »Schauer, Herzklopfen, Wallungen im Blute, schweres Athemholen und oft eine völlige Fieberbewegung« erzeugen kann.<sup>185</sup> Bei Herder wird das Erhabene bewirkt, indem »der Donner, das Horn, die Tuba« plötzlich »den Faden unsrer Gedanken und Zeitmomente« zerreißen.<sup>186</sup> Für Mosel können die »erhabenen Gefühle« der tragischen Oper am besten durch »größere Massen von Tönen« hervorgehoben werden,<sup>187</sup> und Michaelis findet das »Furchtbar-Erhabene« in solcher Musik, in der sich »eine immer mächtigere Masse von Harmonie und Melodie zu entwickeln scheint«.<sup>188</sup> Bei diesen Beispielen geht es nie um Lautstärke als Repräsentation eines erhabenen Objekts, sondern die laute Musik ist selbst dieses erhabene Objekt. Es fällt schwer, gegen ihre unwillkürliche, heftige und häufig unangenehme Wirkung auf Körper und Seele die Vernunft oder den Verstand zu aktivieren, wie die von Kant und Schiller beein-

---

<sup>183</sup> Kurt Blaukopf, *Hexenküche der Musik*, Wien o.J., 42; Murray Schafer, *The music of the environment*, No.1 of an occasional journal devoted to soundscape studies, hg. von Murray Schafer, Wien 1973, 25, 19; Murray Schafer, *Klang und Krach*, 80.

<sup>184</sup> Murray Schafer, *The music of the environment*, 11.

<sup>185</sup> Forkel, *Allgemeine Geschichte*, Teil 2, 10.

<sup>186</sup> Herder, *Kalligone*, 229.

<sup>187</sup> Mosel, *Versuch*, 32.

<sup>188</sup> Michaelis, *Über das Erhabene in der Musik*, 172. Rochlitz erzählt in seinen Ausführungen über das Erhabene (in) der Musik eine Anekdote, nach der Jomelli durch ein Crescendo »alle Anwesenden zwang, ohne daß sie sich dessen bewußt wurden, langsam aufzustehen und mit gestrecktem Körper tiefathmend vorzudrängen.« (Rochlitz, *Über den zweckmäßigen Gebrauch*, 55 Fußnote)



flußten Musikkritiker fordern. Deshalb führt sie in deren Theorien entweder ein Schattendasein oder wird, wie die Blasinstrumente bei Michaelis, strikt reglementiert oder gänzlich verworfen.

Bei der Wahrnehmung der Lautstärke spielen außer Instrumentation, Besetzung, Dynamik und Tonhöhe, die bei den obigen Berechnungen berücksichtigt wurden, noch andere Faktoren eine Rolle, wie Vorbereitung, Dauer und Bässe und Höhen des Klangs.<sup>189</sup> Viele dieser Faktoren tauchen auch schon in den musikkritischen Texten zum Erhabenen auf.<sup>190</sup> Rochlitz schreibt in seinen Ausführungen über das Erhabene von der Vorbereitung großer Lautstärken durch ein »langsames, gutgemessen[es]« Crescendo, während er beim »Großen« einen »überraschender[en]« Wechsel von Forte und Piano fordert. Burke und mit ihm Herder, der anonyme Kritiker A. B. und Michaelis halten alles Plötzliche, Überraschende für ein Stilmittel des Erhabenen. Im Triumphmarsch Spontinis werden entsprechend sowohl das Crescendo – in der Vorbereitung des ersten Höhepunkts – als auch der überraschende Wechsel vom Piano zum Fortissimo eingesetzt, nämlich bei der ersten Wiederholung des Höhepunkts. Je länger eine Lautstärke anhält, desto stärker ist ihre Wirkung bzw. desto lauter scheint sie: »Aufgrund der Ermüdungserscheinungen, welche die maximale Lautstärke auslöst, nimmt der Stress mit länger dauernder Exposition zu.«<sup>191</sup> Auch Burke stellt schon fest, daß »another source of the sublime is infinity«, wie in einer »long succession of noises, as the fall of waters, or the beating of forge-hammers«.<sup>192</sup> Und Herder erklärt in seinen Gedanken zum Erhabenen der Musik, daß Größe u.a. »durch Dauer« wirke.<sup>193</sup> Der Triumphmarsch setzt diese Erkenntnisse um, indem er den dynamischen Höhepunkt dreimal wiederholt und jeweils mindestens 36 Takte dauern läßt. Herder erklärt außerdem, daß Größe in der Musik »durch Abstand« wirke. Darin pflichten ihm Rochlitz und Michaelis bei, für die ebenfalls die »Weite der Intervalle«<sup>194</sup> erhaben wirkt. Daraus spricht nicht nur die Suche nach einer musikalischen Analogie zur erhabenen »Höhe und Tiefe im Raume«<sup>195</sup> (z.B. im Gebirge),

---

<sup>189</sup> Vgl. Flückiger, Sound Design, 208-243.

<sup>190</sup> Mit der Komposition des Erhabenen vor dem Hintergrund zeitgenössischer Musiktheorien zum Erhabenen beschäftigen sich anhand von Beethovens Symphonien auch Eichhorn, Beethovens Neunte Symphonie, 217-289, und Schmenner, Die Pastorale, 56-76.

<sup>191</sup> Flückiger, Sound Design, 240.

<sup>192</sup> Burke, Philosophical Inquiry, 73.

<sup>193</sup> Herder, Viertes Wäldchen, 418.

<sup>194</sup> Rochlitz, Über den unzweckmäßigen Gebrauch, 52

<sup>195</sup> Michaelis, Über das Erhabene in der Musik, 169.



sondern auch das Wissen, daß sehr hohe und sehr tiefe Töne besonders intensiv wirken, wie schon Chladni feststellte.<sup>196</sup> Hohe Frequenzen lösen, insbesondere in »nicht harmonischen Klangobjekten«, in der Regel »unangenehme Gefühle« aus. Tiefe Frequenzen »werden vom menschlichen Ohr relativ schlecht verarbeitet«: »Es ist jener Bereich des Frequenzspektrums, in welchem der auditive in einen taktilen Reiz übergeht oder wo auditiver und taktiler Reiz einander überlappen und den Körper als Ganzes erfassen. Es ist dieser Effekt, wenn die Bässe in Brust und Bauch vibrieren.«<sup>197</sup> Außerdem ist der Bereich des Innenohrs, der »für die Baßrezeption bis 800 Hz verantwortlich ist«, dem »vestibulären Systeme, also [dem] Gleichgewichtsorga[n]« benachbart, so daß hier »akustische Impulse [...] in Bewegungsimpulse umgesetzt« werden.<sup>198</sup> So hat der tiefe Frequenzbereich insgesamt eine sehr suggestive Wirkung. Ein »Auseinanderdriften in beide extremen Frequenzbereiche gleichzeitig«<sup>199</sup> scheint damit besonders geeignet, den Hörer zu erschüttern. Entsprechend geht auch Spontini in seinem Triumphmarsch vor: Während in der Fanfare die ersten Trompeten kontinuierlich in die Höhe bis zum a<sup>2</sup> steigen, sinken Baßposaune und Ophicléide in die Tiefe bis zum A ab, dem Grundton der Dominante und als solcher besonders spannungsgeladen. Auf dem Höhepunkt des Triumphmarsches setzen die Bässe mit d ein, die Piccolo mit h<sup>3</sup> – ebenfalls eine Distanz von knapp drei Oktaven.

Doch gibt es außer diesen noch andere Merkmale von Spontinis Opern, die Hörer und Kritiker empörten und in musiktheoretischen Texten dem Erhabenen zugeordnet werden. Das betrifft etwa den Einsatz ungewöhnlicher Tonarten oder harmonischer Wendungen, ungewöhnlicher Klänge, Geräuschhaftigkeit, schneller Bewegungen, mitreißender Rhythmen, und, was mit den genannten Merkmalen einhergeht, die Darstellung einer »wilderer Leidenschaft«.<sup>200</sup> In der sechsten Szene des dritten Akts der *Olimpia* hören

<sup>196</sup> Chladni, *Die Akustik*, 233, 271.

<sup>197</sup> Flückiger, *Sound Design*, 223, 208, 209.

<sup>198</sup> Ebd., 209.

<sup>199</sup> Ebd., 224.

<sup>200</sup> Rochlitz spricht beim Erhabenen und beim Großen von »[kühnen] Ausweichungen in fremde Tonarten« (Über den unzumutlichen Gebauch, 52, s.a. 195/196); er fordert für das Große »[rauhe] Melodien [...] [mit, NG] weitem Umfang der Höhe und Tiefe, [...] seltener, schärfere Intervall[e]« (195), ein »[rascheres] Tempo« und »mehr [figurirte] [Nebentimmen]« (196). Michaelis spricht von einer »rasch[en]« »Bewegung der Modulation«, die »eine wilde Unruhe« ausdrückt, von »ungewöhnlich schnelle[n] Veränderungen der Eindrücke« (Ueber das Erhabene in der Musik, 171, 169); Herder führt »außerordentlich schnelle, oder stürmische Bewegungen« (Viertes Wäldchen, 418) an, Longinus das »Pa-

die im Tempel versammelten Priester und Priesterinnen, der Oberpriester, Hiérophante genannt, und Olimpia den Lärm der Schlacht zwischen den Kriegern Cassanders und Antigonos' vor dem Tempel. In der Partitur heißt es: »On entend un grand bruit d'armes au dehors de la scène.«<sup>201</sup> Zu diesem »grand bruit« erklingt eine Fanfare, ähnlich der uns bereits bekannten Fanfare aus dem Triumphmarsch: Blechbläser, zunehmende Lautstärke, Auseinanderdriften der Frequenzen, monotoner Rhythmus. Olimpia und der Chor reagieren auf das »bruit effroyable« (in der Übersetzung »schreckhaft wildes Toben«, KA S. 310 T. 2/3) mit Ausrufen der Furcht: »Ihr Götter!«, »Weh uns!« im Fortissimo (KA S. 310). Olimpias Stimme ist von Intervallsprüngen und lang gehaltenen hohen Tönen geprägt, die kontinuierlich steigen vom fis<sup>2</sup> zum g<sup>2</sup> zum a<sup>2</sup> (KA S. 309, T. 7 bis S. 312, T. 3, siehe Bsp. 2).

Gleichzeitig sinken die Bässe zwischenzeitlich bis zum G<sub>1</sub> ab (z.B. KA S. 310, T. 1). Oft verlaufen sie in Oktavsprüngen in Sechzehntelbewegung, was den Eindruck eines tiefen, undefinierbaren Grummelns erzeugt (z.B. KA S. 309, T. 7-10).<sup>202</sup> Die Harmonik ist von lang gehaltenen Dominantseptakkorden, verkürzten Dominantseptakkorden und vor allem von verkürzten Dominantseptnonakkorden geprägt.<sup>203</sup> An die Erregung dieser Passage schließt in KA S. 314 T. 1 ein Abschnitt in langsamerem Tempo (Andante un poco Sostenuto), in h-Moll und im Pianissimo an, in dem der Chor der

---

thos [...] des Rhythmus«, Burke Instrumentalmusik als Beispiel dafür, daß »Obscurity« die Leidenschaften besonders affiziere (Philosophical Inquiry, 60)] und schreibt entsprechend: »Now, some low, confused, uncertain sounds, leave us in the same fearful anxiety concerning their causes, that no light, or an uncertain light, does concerning the objects that surround us.« (Ebd., 83f.)

<sup>201</sup> Part. S. 120. Leider stimmen für diese Szene der Klavierauszug der deutschen Fassung und die gedruckte Partitur, die auf der späteren dritten Fassung der Oper beruht, nicht überein. Ich orientiere mich deshalb am Klavierauszug und ziehe aus der Partitur nur einige Anhaltspunkte für die wahrscheinliche Instrumentierung der Passage. Der Klavierauszug wird im Text als KA zitiert mit Seitenangabe und ggf. Taktangabe, wobei die Takte auf jeder Seite neu gezählt werden. Olimpia, große Oper in drei Akten, Friedrich Wilhelm III. zugeeignet, vom Ritter Spontini, Berlin 1823, III. Akt.

<sup>202</sup> In der Partitur ist an dieser Stelle ein mehrtaktiger Paukenwirbel verzeichnet, was den Eindruck unterstützten würde (Part. S. 121). Außerdem wird in der Partitur der Einsatz des Chores durch den Schlag einer Glocke, des Tamtams, verstärkt (Part. S. 121: »Coup de Beffroi très fort dans la Coulisse«).

<sup>203</sup> KA S. 309 T. 7 setzt mit Sekundbewegungen in den Bässen zwischen Fis und Eis ein, in T. 11 folgt mit dem Einsatz des Chores ein verkürzter Dominantseptakkord über Fis, in T. 12 ein verkürzter Dominantseptnonakkord über Fis, der in KA S. 310 T. 4 zu h-Moll (im Bass erneut Sekundbewegung H-Ais) führt. In KA S. 311 T. 5 folgt nach einer Zwischendominante (verkürzter Dominantseptnonakkord) der Dominantseptakkord über

Olimpia

Woh uns! Weh! Ha!  
jour de sang! de

To - des - kampf! Ha!  
jour de sang! de

To - des - kampf! Ha!  
jour - de - sang - des - kampf! de

Wuth To - des - kampf!  
- reur jour de sang Ha!  
de

FF

Beispiel 2: Olympia, Klavierauszug Akt III/N. 23, S. 312

Priester und Priesterinnen die Göttin um Hilfe anfleht: »Schreckenstag! schwarz umhüllet uns im Graus Grabesnacht hör' uns flehn, angsterfüllet, O rett' uns göttliche Macht!« Unterbrochen wird dieser Abschnitt durch ein Klangfeld auf den letzten beiden Silben des Wortes »angsterfüllet«. Hier bricht plötzlich im Fortissimo ein Orchestersturm los (Streicher, Holz- und Blechbläser in voller Besetzung) mit sehr raschen und punktierten Rhythmen, 64tel-Skalen in der Piccolo, die sich bis zu einem schrillen  $f^1$  empor-schwingen, das Ganze auf einem verkürzten Dominantseptnonakkord auf Eis.<sup>204</sup> Hinzu kommen halbtaktige Schläge des Tamtams – ein Instrument,

H, der über e-Moll zu einem verkürzten Dominantseptnonakkord über Gis (KA S. 312 T. 3) führt. Er hält auf einen verkürzten Dominantseptnonakkord über Cis zu, der vier Takte lang andauert, mit Tremolo in den Streichern und Sekundbewegungen (D-Cis) in den Bässen, um sich in KA S. 313 T. 6 nach fis-Moll aufzulösen.

<sup>204</sup> Part. S. 130, T. 3f. Klavierauszug und Partitur stimmen in diesem Abschnitt wieder überein.

für dessen Einsatz Spontini immer wieder kritisiert wurde. So schreibt Marx, Spontini verteidigend:

Was ist [...] nicht schon über den Gebrauch geredet worden, den Spontini von der machtvollen chinesischen Glocke, dem Tamtam gemacht hat. Der nächste Grund ist gewiß kein anderer gewesen, als, weil es ungewöhnlich war [...]. Man wandte auch wohl ein, das Instrument habe keinen Ton (von bestimmter Höhe und Tiefe) sondern nur Klang. Aber wer, dessen Brust nicht ausgestorben ist, hat nicht schon die gewaltigen Wirkungen des bloßen Klanges empfunden. Der Schall der Glocken, auf dessen weit ausgebreitetem Fittich sich die hohe Feier auf die Städte niedersenkt, der Sturm, der wie ein gefesselter Ungeheuer tobt und heult [...], der Donner, das Brausen des Meeres – alle haben nicht Ton, alle sind bloß Schall und Geräusch, aber wie mächtig ist der Klang, ihre Seele!<sup>205</sup>

Zwar wird auch in der sechsten Szene Lautstärke (durch Instrumentation, Besetzung, Dynamik, Dauer, hohe und tiefe Frequenzen bzw. Auseinanderdriften der Frequenzen, plötzliche Wechsel von Pianissimo zu Fortissimo) gezielt eingesetzt, doch unterscheiden sich die musikalischen Mittel insgesamt vom Triumphmarsch. Das betrifft vor allem die dissonanzträchtigere Harmonik, die beschleunigte und abwechslungsreichere Rhythmik, die unterbrochenen Melodielinien der Singstimmen, die Geräuschhaftigkeit des Klangs, die durch das oben beschriebene Grummeln der Bässe, durch den Einsatz des Tamtams, durch das Tremolo der Streicher und der Pauke, und nicht zuletzt durch das »grand bruit d'armes« hinter der Szene erreicht wird. Diese Unterschiede sind darauf zurückzuführen, daß es in dieser Szene zum einen um Musik als Schlachtenlärm geht, zum anderen aber auch um die Darstellung und Erzeugung heftiger Leidenschaften (Schrecken und Furcht), die der Schlachtlärm/die lärmende Musik erregt. Das »Weh«-Geschrei Olimpias, des Hiérophanten und des Chors wird in zerrissene Melodik und dissonante, stürmisch bewegte, bisweilen geräuschhafte Klänge übersetzt, die gleichzeitig beim Hörer, nicht zuletzt durch ihre physische Wirkung, ein ebensolches »Weh« auslösen sollen.

Die siebte und achte Szene des dritten Akts stellen einen Höhepunkt dieses Vorgehens dar. Es handelt sich um die Szenen, in denen Antigonos zu Tode verwundet den Tempel betritt, Cassander und die Göttin, vor deren Altar er steht, verflucht, die Dämonen der Hölle beschwört, sich als Mörder Alexanders bekennt und schließlich unter Rachegeschrei zusammenbricht und

---

<sup>205</sup> Marx, Allerlei, 26.

stirbt. Schon in der sechsten Szene waren mit Schlacht und Schlachtenlärm, Todesfurcht und göttlicher Macht gängige Topoi des Erhabenen zitiert worden. In der siebten und achten Szene sind sie im Überfluß vorhanden: eine zürnende Göttin, ein Gewitter, die Mächte der Hölle, die Besessenheit Antigonus' durch die Leidenschaft der Rache, der Tod Antigonus'. Sie werden zum einen musikalisch abgebildet: Für das Gewitter fordert Spontini in der Partitur den Einsatz einer Wind- und Donnermaschine: »On entend rugir les Vents et gronder le Tonnerre.«<sup>206</sup> Hinzu kommen Paukenwirbel, Tremolo in den Streichern, der in Violinen und Celli in rasche Sekundbewegungen und Abwärtsskalen übergeht, volle Besetzung des Orchesters im Fortissimo, synkopische Rhythmik der Bläser und alles auf einem verminderten Dominantseptnonakkord auf Eis. Antigonus erster Zusammenbruch, sein Abstieg in die Hölle (»zu euch hinab«) wird als Abwärtsskala in 32steln in Violinen, Bratschen, Celli und Piccolo hörbar, die sich über zwei Takte erstreckt, während die übrigen Instrumente zunächst H-Dur, dann einen Dominantseptakkord auf A intonieren (siehe Bsp. 3).<sup>207</sup> Diese Abwärtsbewegung wird wieder aufgegriffen, wenn Antigonus Cassandra verflucht und die Rachegöttinnen der Unterwelt gegen ihn aufhetzt: Zu Antigonus' Ruf »Cassandra« erklingt in Kontrabässen und Fagotten eine chromatische Skala von c<sup>1</sup> bis eis, die sich in den folgenden Takten viermal wiederholt und spannungssteigernd jeweils um einen Ton ansteigt (siehe Bsp. 4).<sup>208</sup> Gleichzeitig verweist diese Passage musikalisch auf Antigonus' Fluch gegen die Göttin, der ebenfalls mit zweitaktigen, streckenweise chromatischen Abwärtsbewegungen nicht nur in den Bässen einhergeht (siehe Bsp. 5),<sup>209</sup> und auf Antigonus' erste Anrufung der Höllenmächte, zu der in Kontrabässen, Posaunen und Fagotten langgezogene Sekundschriffe erfolgen, denen viertönige Aufwärtsskalen in 32steln vorangehen, die in der oben zitierten Passage (das heißt in Bsp. 4) ebenfalls wieder aufgegriffen werden (siehe Bsp. 6).<sup>210</sup>

<sup>206</sup> Part. S. 143. Partitur und Klavierauszug stimmen in Szene 7 und 8 meist überein mit Ausnahme der Singstimme. In meinen Kommentaren beziehe ich mich, sofern ich über das Orchester spreche und Partitur und Klavierauszug an dieser Stelle übereinstimmen, auf die Partitur, und, wenn ich über die Singstimme spreche oder über eine nicht übereinstimmende Stelle, auf den Klavierauszug.

<sup>207</sup> Entspricht Part. S.159, T. 3/4.

<sup>208</sup> Entspricht Part. S. 162ff., T. 1ff.

<sup>209</sup> Entspricht Part. S. 148f., T. 3/4ff.

<sup>210</sup> Entspricht Part. S. 154f., T. 1ff.

er sinkt zusammen.

hin ab...  
je viens...

Fre - vels  
tè - re !...

Hierophant.

Owelch Ge -  
Aveu ter -

FF SF P Tremolo

Beispiel 3: Olimpia, Klavierauszug Akt III/N. 24, S. 329

Antigonus. a tempo non Presto Mét: 120 Ad libit:

fort! Cas - san - der!... Cas - san -  
- sez!... Cas - san - drel... Cas - san -

der!... Fluch dir!...  
- drel... o ra - - - - - gel!...

FF SF Tremolo A tempo SF F PP

Beispiel 4: Olimpia, Klavierauszug Akt III/N. 24, S. 330



ver - stösst du stol - ze Göt - tin mich?  
 - se tu, m'o - se re - jet - ter me re - jet - ter!...  
 Hohn! Hohn! Hohn sprech' ich Hohn  
 ah!... ah!... je bra - ve ton courroux!... oui  
 Priester und Hierophant. } Gna - de o Göt - tin  
 Grace o Dé - es - se  
 Gna - de o Göt - tin  
 Grace o Dé - es - se

Cella parte  
 tremolo  
 p

Beispiel 5: Olimpia, Klavierauszug Akt III/N. 24, S. 324

sprüh' glü - hend auf des Or - kus -  
 souf - flez à mon ri - val vos poi -  
 Flam - men - grab! jauchzt  
 - sons homi - ci - des! par

FF

Beispiel 6: Olimpia, Klavierauszug Akt III/N. 24, S. 327



So gehen aus der Tonmalerei innermusikalische Verweisstrukturen hervor, die die Szene semantisch aufladen. Zu Antigonus' Verfluchung Cassanders erklingt außerdem ein Tremolo der übrigen Streicher, die gesamte Passage (Part. S. 161 T. 5 bis Part. S. 170 T. 3) basiert auf einer mit verkürzten Dominantseptnonakkorden gespickten Harmonik. Solche über Tonmalerei hinausgehende Mittel zeigen deutlich, daß die Musik auch hier die erhabenen Objekte nicht nur abbilden, sondern vor allem selbst wie diese wirken will. Nicht nur das Gewitter schreckt den Hörer, sondern die donnernde Musik; nicht nur der Abstieg in die Hölle erfüllt ihn mit Schauer, sondern die dissonanten Klänge lassen ihm die Haare zu Berge stehen. In der siebten und achten Szene geht es ganz besonders um die Darstellung der Besessenheit des Antigonus durch die Leidenschaft der Rache. Die Melodik der Singstimme ist zerrissen, indem sie immer wieder von langen Notenwerten und Pausen unterbrochen wird. Das entspricht dem Duktus der Sprache, die von kurzen Ausrufen und Wortwiederholungen geprägt ist.<sup>211</sup> Intervallsprünge sind häufig; ebenfalls häufig die spannungssteigernde Erhöhung der Spitzentöne, z.B. von c<sup>1</sup> bei dem Ausruf »Cassander!« zu d<sup>1</sup> bei der Wiederholung des Ausrufs auf »Mörder!«<sup>212</sup> oder von b über c<sup>1</sup> und d<sup>1</sup> zu e<sup>1</sup> auf »Hört mich Dämonen [...] jauchzt Furien mich den Mörder«<sup>213</sup> oder von h über c<sup>1</sup>, cis<sup>1</sup>, d<sup>1</sup> und dis<sup>1</sup> zu e<sup>1</sup> auf »prangen! Triumph! [...] zu euch«.<sup>214</sup> Der rasche Wechsel der Motive<sup>215</sup> und des Tempos (Agitato assai, Poco meno presto, Agitato assai, Ritenuto insensibilmente, Presto), die plötzlichen Wechsel der Dynamik (häufig Sforzando oder Wechsel von Piano und Forte), der wiederholte Einsatz von Tremolo, synkopischer Rhythmik und dissonanzreicher Harmonik – solche musikalischen Mittel sind auf die Raserei des Antigonus zurückzuführen. Allein in Antigonus' letzten 11 Takten, in denen er nur noch einzelne Laute und Worte herausschreit, wartet das Orchester mit einer ganzen Kette von verkürzten Dominantseptnonakkorden auf, nämlich auf Fis, auf Cis, auf H, auf A, auf E, auf H und schließlich wieder auf Fis, die sich erst nach Antigonus' Zusammenbruch auflösen.<sup>216</sup> Parallel zur Singstimme steigen alle anderen Stimmen chroma-

<sup>211</sup> Z.B. »Ha! Ha! Rache! Rache! Blut! Verderben! Verderben! Mord!«, KA 331/332.

<sup>212</sup> KA, 323; s.a. Parallelstelle KA 330, hier bis e<sup>1</sup>.

<sup>213</sup> KA 327/328.

<sup>214</sup> KA 328/329.

<sup>215</sup> Z.B. Part. S. 142-145 T. 3; dann Part. S. 145 T. 4-S.147 T. 3, dann Part. S. 147 T. 4-S 149 T. 3, etc.

<sup>216</sup> Wohlgemerkt hat diese Kette schon mit Beginn der Verfluchung Cassanders' eingesetzt, nämlich auf Part. S. 161, T. 5 mit einem D<sup>o</sup> auf Dis.

tisch an, in synkopisch vorwärts drängenden Figuren und einem gemeinsamen Crescendo. Die langen, an- und abschwellenden Töne der Fagotte und die durch 32stel-Vorschläge und Staccato verhetzten Einwürfe der Streicher und der Piccolo stechen besonders heraus. Im Unterschied zur sechsten Szene wird hier und insgesamt in der siebten und achten Szene nicht die Angst des Chores in Musik umgesetzt, sondern die »wilde Leidenschaft« des Antigonus. Zwar kommentiert der Chor, von Antigonus' Flüchen und seinem Geständnis schockiert, bisweilen mit Ausrufen das Geschehen,<sup>217</sup> doch verlaufen die Chorstimmen dann parallel zu Antigonus' Stimme oder setzen eine zuvor begonnene harmonische Bewegung fort, fallen also nicht aus dem sonstigen musikalischen Geschehen heraus. Diese Nähe muß einem an Schiller geschulten Kritiker ebenso suspekt sein wie die Vertonung der »wilderer Leidenschaft[t]« des Antigonus; erstere kann sogar als Argument für die Schädlichkeit der letzteren gelten. Schiller hatte sowohl die Darstellung von Affekten um ihrer selbst willen, als auch die Darstellung von Affekten »im höchsten Grade, von was für Affekten es auch sei«, aus der pathetisch-erhabenen Kunst ausgeschlossen. Darin waren ihm Musikkritiker wie Michaelis, Mosel und Rochlitz gefolgt. Wie Schiller befürchteten sie, daß nicht nur die »innerlich widerstehende Kraft« des Helden unterdrückt und deren Unterdrückung in der Musik demonstriert werde, sondern auch die »innerlich widerstehende Kraft« des Zuhörers, dem nun zum einen das Vorbild fehle und der zum anderen den Wirkungen einer wilden Leidenschaft, einer maßlosen Musik ausgesetzt sei. Daß solche Befürchtungen berechtigt sind, zeigt in diesen Szenen der *Olimpia* der Chor. Er läßt sich ebenfalls von einer Leidenschaft, der Furcht, beherrschen, statt der Bedrohung mit Mut oder mit Stoizismus zu begegnen, und noch im Grausen vor dem Wütenden zeigt er sich mit diesem verwandt, wie die Nähe seiner Einwürfe in der siebten und achten Szene zur musikalischen Umgebung zeigt. Auch der Chor ist demnach kein Vorbild für den Hörer. Wie er, so befürchteten die Kritiker und konstatiert Rellstab, werden auch die Zuhörer durch die leidenschaftliche Opernmusik nicht zu einem Bewußtsein ihrer »innerlich widerstehenden Kraft« animiert, sondern in einen »wahnsinnigen Taumel« verfallen.

Spontinis Musik der Oper *Olimpia* setzt um, was in ästhetischen und musikkritischen Texten seiner Zeit und der vorangegangenen Jahrzehnte als das Erhabene der Musik verstanden wurde. Allerdings richtet sie sich an der

---

<sup>217</sup> Z.B. »Gnade o Göttin«, KA 324; »Weh er stürzt!«, KA 332.

vorkantischen Tradition aus, indem sie es auf die körperliche (akustische und haptische) und seelische Überwältigung des Hörers anlegt. Unterstützt wird sie durch szenische Mittel, wie ich im folgenden kurz demonstrieren möchte. Alle fünf Dekorationen der Oper *Olimpia* waren neu und wurden von Karl Friedrich Schinkel entworfen – ein Privileg, das nach 1819 nur noch drei Inszenierungen der königlichen Bühnen zuteil wurde, wobei es sich in allen drei Fällen um Opern Spontinis handelte, die der König besonders schätzte.<sup>218</sup> Auch die Kostüme wurden von Karl Friedrich Moritz Graf von Brühl eigens für *Olimpia* entworfen, und zwar für 340 Personen, wie Brühl notierte. Die hohen Kosten, die dadurch entstanden, rechtfertigte Brühl im 12. Heft seiner Publikation *Neue Kostüme auf den beiden königlichen Theatern* mit dem »Charakter der Oper und d[er] Zeit, in der dieselbe spielt, wo der asiatische Luxus sich nach dem Tode Alexander's seiner Heerführer bemächtigt hatte«, so daß sie »dergleichen außergewöhnlichen Reichthum [erheischte], und es [...] daher nöthig [schien], dies durch die Scenerie sowohl, als auch durch die Kleidung zur Anschauung zu bringen.«<sup>219</sup> So erfüllte der Prunk der Aufführung eine doppelte Funktion. Er trug zum einen Brühls und Schinkels »wirklichkeitsnahe[r] Auffassung der Bühne« Rechnung,<sup>220</sup> zum anderen diente er der Repräsentation des Hofes: Im Glanz der Nachfahren Alexanders' sonnte sich auch Friedrich Wilhelm III.

Die sechste, siebte und achte Szene des III. Aktes finden, so die Szenenangabe zum dritten Akt, auf »ein[em] Platz innerhalb der Mauern des Tempels der Diana« statt. Schinkel hat dafür eine Dekoration entworfen, die eine »dreifach gegliedert[e], durch eine Skulpturengruppe zentriert[e] Tempelanlage vor dunkler Felswand mit großer Höhle, seitlichen Pappeln [...] und einem seitlichen Altar« zeigt (siehe Abb.1).<sup>221</sup> Ins Auge fallen vor allem die von einem Zeitgenossen als »kolossal« wahrgenommene Statue der Diana (ein Setzstück),<sup>222</sup> die allerdings gegen den mächtigen Tempelbau hinter ihr abfällt, welcher wiederum durch die düstere Höhlenöffnung hinter ihm überragt wird (beide auf einem Prospekt). Diese Höhlenöffnung verleiht

<sup>218</sup> Harten, Die Bühnenentwürfe, 68.

<sup>219</sup> Brühl, Neue Kostüme, 12. Heft.

<sup>220</sup> Harten, Die Bühnenentwürfe, 67.

<sup>221</sup> Ebd., 383. Tempel und Felswand waren auf einem Prospekt abgebildet, bei der Skulpturengruppe, den Pappeln und dem Seitenaltar handelt es sich um Setzstücke. Auf dem beiliegenden Originalentwurf sind Pappeln und Seitenaltar nicht abgebildet, aber auf der späteren Aquatina sind die Pappeln hinzugefügt (vgl. ebd., 384).

<sup>222</sup> BAMZ, Bemerkungen, 324.

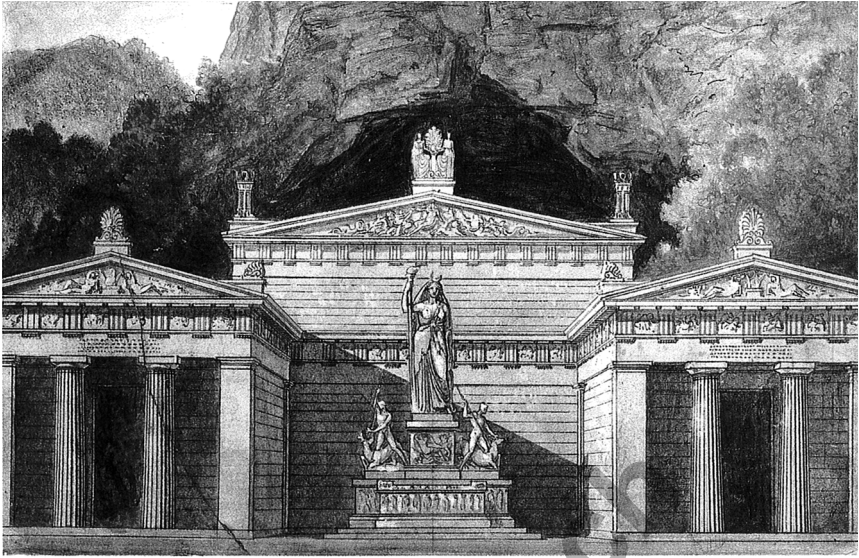


Abbildung 1: Olympia, vierte Dekoration<sup>223</sup>

dem Ganzen einen bedrohlichen Charakter, der sich in den düsteren Berggipfeln am linken Rand des Prospekts, im Hintergrund des Felsens, wiederholt. Die unfassbare und damit erhabene Größe des Felsens schließlich, in dem sich die Höhle befindet, wird negativ dargestellt, indem sie das Prospekt sprengt: Es ist kein Gipfel in Sicht.

Die Dekoration für die Schlußszene der Oper – die Szenenangabe lautet »großes kriegerisches Feld vor den Mauern des Dianatempels« – zeigt in Schinkels Entwurf eine »schräg und in spitzem Winkel geführt[e] Straßen- und Brückenanlage[, hinter der] der Blick in eine weite Landschaft [geht], rechts ein Berg mit Stadt und Akropolis, links Zelte, das Meer mit Hafen, Schiffen und fernem Gebirge« (siehe Abb. 2).<sup>224</sup>

Beim Hintergrund handelt es sich um einen Prospekt, bei der Vorhangdraperie um einen Kulissenbogen, dem wahrscheinlich weitere Kulissen und Kulissenbögen vorgeordnet waren, da der Thron »zwischen zweien

<sup>223</sup> Abbildung entnommen aus Harten, Die Bühnentalentwürfe, 369.

<sup>224</sup> Harten, 385.

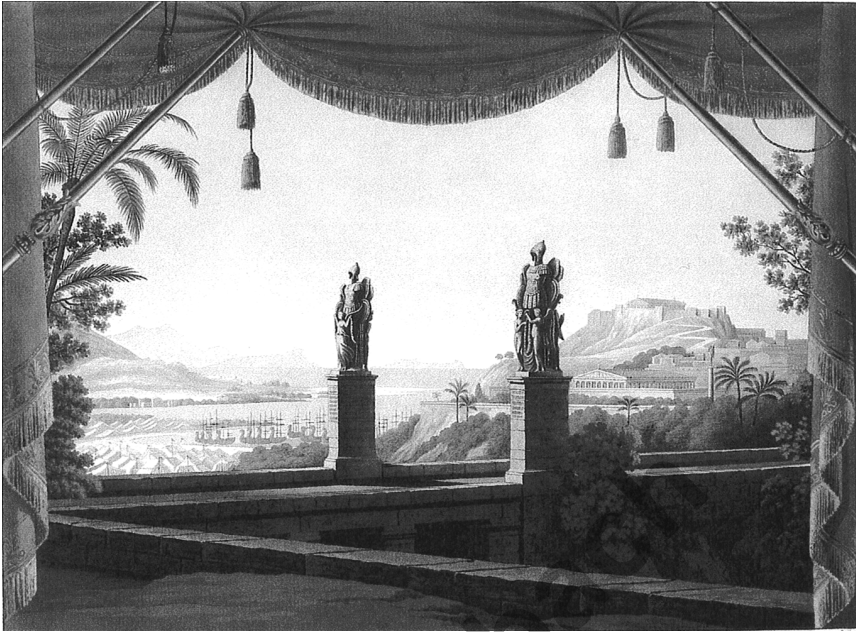


Abbildung 2: Olimpia, fünfte Dekoration <sup>225</sup>

Coulissen« aufgestellt wurde, und die Straßen- und Brückenanlage war begehbar.<sup>226</sup> Auf ihr fand der Triumphzug statt, der »vom Hintergrund her über die Bühne [marschierte], [...] die Brücke [überquerte] und [...] im Vordergrund vor dem Thron halt [machte].«<sup>227</sup> Er wurde angeführt von Casander, der auf einem Elefanten reitend zunächst »im Hintergrund über einem Berge und dann im Vordergrund« erschien, ihm folgten Statira und Olimpia »auf dem herrlichen, großen Triumphwagen«,<sup>228</sup> »im Geleite des Siegerheers, vom Volke umjauchzt«,<sup>229</sup> außerdem der Oberpriester, Priesterinnen und Priester. Den Triumphwagen hatte ebenfalls Schinkel entworfen. Er war vierrädrig und »konnte an einer Deichsel von sechs Personen

<sup>225</sup> Abbildung entnommen aus ebd., 370.

<sup>226</sup> Harten, 385.

<sup>227</sup> Ebd., 385.

<sup>228</sup> Jakobi, 92/93.

<sup>229</sup> Marx, 503.



gezogen werden. Das Gerüst [...] [war, NG] von drapiertem, mit Sternen verziertem Stoff verdeckt«. <sup>230</sup> Am Thron angelangt sollten »die Personen vom Siegeswagen unmittelbar auf die oberste Stufe« des Throns treten, der »aus Gold, weißem Marmor u. Purpur« gefertigt war <sup>231</sup> und den ebenfalls Schinkel entworfen hatte. Hier nahmen nun Statira, Cassander und Olimpia »als Herrscher des wiederhergestellten alexandrinischen Reiches Huldigungen entgegen. Die Oper endet mit Chören und Ballett«. <sup>232</sup> Allein der Prospekt der Schlußszene, der den Blick in die Ferne schweifen läßt, bietet dem Betrachter eine Fülle von Details. »Bis in die Ferne hinein [werden, NG] charakteristische Motive deutlich, auch farblich differenziert« dargestellt, <sup>233</sup> u.a. die rot-gelben Wimpel auf den Zeltdächern, die eigenwillig geformten Schiffsrümpfe, die Tempel der Akropolis am rechten Bildrand, die Gipfel am Horizont. Mit der Straßen- und Brückenanlage, insbesondere den Trophäen in ihrer Mitte, dem Triumphwagen und dem Thron kommen ebenso aufwendig gestaltete, detailreiche und in ihrer Größe beeindruckende Objekte hinzu, ganz zu schweigen von dem Elefanten <sup>234</sup> und der Masse von (möglicherweise 340) Menschen, die am Ende des Triumphzuges auf der Bühne versammelt waren. Sie trugen sehr farbenfrohe, differenziert ausgearbeitete Kostüme, die jeweils denen ihrer Anführer glichen. So ähneln die Krieger Cassanders und Antigonus' ihren Heerführern, die Amazonen Statira, Priester und Priesterinnen dem Hiérophanten. Brühl widmete den Kostümen der Oper ein eigenes Heft der Reihe *Neue Kostüme auf den beiden königlichen Theatern*. Dort betonte er vor allem die historische Akkuratheit der Kostüme, wie die von Statiras Königskleid (siehe Abb. 3), in dem sich

durch die lang anliegenden Ärmel, so wie durch die Form des Kopfputzes, ihre asiatische, amazonische Abstammung [zeigt], wie auch die sehr breiten, reich mit Edelsteinen besetzten goldenen Armspangen und der ähnliche Gürtel dies gleichfalls andeuten. Die sehr wohlkleidende und reich zu verzierende Amazonenmütze nach Art der phrygischen Mützen, wie sie uns aus der Antike überliefert wor-

---

<sup>230</sup> Harten, 368.

<sup>231</sup> Notiz auf Schinkels Entwurf des Throns, zitiert bei Harten, 387.

<sup>232</sup> Ebd., 385.

<sup>233</sup> Ebd., 69.

<sup>234</sup> Der Elefant war wahrscheinlich kein echter. Schon in der Pariser Premiere der *Olympie* war im dritten Akt ein Elefant beteiligt, dem der Rezensent eine »ungemeine Ähnlichkeit« mit einem echten Elefanten bescheinigt, die »eine gänzlich unstatthafte Täuschung bewirken soll« und deshalb »dem wahrhaft gebildeten Zuhörer widerlich erscheinen muß« (AmZ 1820, Jg. 22, Nr. 7, Georg Ludwig Sievers: Rezension der *Olympie*, 125).



Abbildung 3: Königskleid Stativas<sup>235</sup>



den, mit dem daran befestigten Königsdiadem wäre hier wohl am rechten Ort [...]. Kleid und Mantel sind von dem feinsten, wollenen Merino und, so wie die Halbstiefeln, reich mit Gold gestickt.<sup>236</sup>

Die Kostüme der anderen Hauptpersonen stehen denen Statiras in nichts nach.<sup>237</sup> Nicht nur die große Anzahl von Menschen auf der Bühne, sondern auch die Farben- und Formenvielfalt und die Kostbarkeit ihrer Kleidung mußte den Betrachter, der schon durch den Anblick der reichen Dekoration, des Triumphwagens, des Throns und des kolossalen Elefanten überfordert war, überwältigen. Er konnte sich weder auf Einzelheiten konzentrieren, noch die Vielfalt in ein Ganzes zusammenfassen, sondern erlag dem Eindruck einer großen Pracht und eines großen Glanzes: »alles war herrlich, prächtig, [...] glänzend«.<sup>238</sup> Bauer nennt den Triumphzug deshalb treffend »sinnverwirrend« und verurteilt ihn als »wahnsinnigen Pomp«.<sup>239</sup> Zur visuellen Überwältigung des Zuschauers tritt die Reizung des olfaktorischen Sinnes hinzu. In der Partitur heißt es: »groupes des Jeunes Éphésiennes parsemant la terre de fleurs et déposant autour du trône de riches vases chargés de parfums.«<sup>240</sup> Da der Triumphzug der dritten Fassung der Oper der zweiten Fassung nicht nur musikalisch, sondern auch szenisch entspricht, wie der Partitur zu entnehmen ist, haben wahrscheinlich auch auf der Berliner Bühne junge Ephesosianerinnen Blumen verstreut und mit Parfum gefüllte Gefäße verteilt. Auch in anderen Szenen wurden Duftstoffe eingesetzt. Marx berichtet vom Finale des ersten Aktes, daß »zwanzig zugleich flammende, Opferweihrauch verbreitende Altäre« auf der Bühne standen.<sup>241</sup>

<sup>235</sup> Abbildung entnommen aus Brühl, Neue Kostüme, 12. Heft.

<sup>236</sup> Brühl, Neue Kostüme, 12. Heft.

<sup>237</sup> Der Hiérophant ist, so Brühl, als »oberster priesterlicher Machthaber zu Ephesus« sogar besonders reich gekleidet, »sein Gewand von glänzend goldgelben Stoffe mit strahlenden Sternen bestickt, so wie der grüne Mantel, den ein goldener Lorbeerkrantz umfaßt.« (Brühl, Neue Kostüme, 12. Heft). Der Tenor Carl Adam Bader, der die Rolle des Cassander sang, schwärmt in seinem Tagebuch von seinen aufwendigen Kostümen, wobei er besonders deren Neuheit und Kostbarkeit hervorhebt (Ernst Jacobi, Begegnungen eines deutschen Tenors 1820-1866. Aus den Tagebüchern des Hofopernsängers Carl Adam Bader. 1. Bd.: Begegnungen mit Komponisten, Künstlern und Schriftstellern, Frankfurt a.M. 1991, 93).

<sup>238</sup> Jacobi, Begegnungen, 93; siehe auch Zitate in: Harten, Bühnenentwürfe, 374.

<sup>239</sup> Bauer, Aus meinem Bühnenleben, 216. Wilhelm Gubitz sieht die Bühne »zu einem Schaugerüst umgeschafft«. Den »übertriebenen Prunk« könne nur ein Publikum genießen, das »sehen will, wie die Flitter-Sterne am Theater-Himmel culminieren« (zit. bei Harten, Bühnenentwürfe, 374).

<sup>240</sup> Partitur, 177.

<sup>241</sup> Marx, Die Lehre von der musikalischen Komposition, 563.

So wurde das Berliner Publikum mit vier Sinnen (Hören, Fühlen, Sehen, Riechen) in das Bühnengeschehen einbezogen und mußte sich mindestens akustisch und visuell überwältigt fühlen. Damit setzt sich Spontinis *Olimpia* über das Verdikt hinweg, das Schiller und nach ihm zahlreiche Musikkritiker aufgestellt hatten, nach dem es dem Künstler untersagt ist, die »innerlich widerstehende Kraft« des Publikums zu unterdrücken, sei es durch heftige körperliche oder seelische Wirkungen. Doch relativieren zeitgenössische Verteidiger Spontinis dieses Verdikt, indem sie die Darstellung »höchster Grade des Affekts« nur dann für falsch erklären, wenn sie nicht dramatisch motiviert ist. Zum entscheidenden Stichwort wird dann die »Wahrheit« der eingesetzten Mittel.<sup>242</sup> Sind die Ausbrüche der Leidenschaft »begreiflich«, »glaubwürdig«, »verständlich« im Ablauf des Geschehens, sind Lautstärke und ungewöhnliche Instrumente »am rechten Orte angewendet« und also »nothwendige« Mittel.<sup>243</sup> Davon gehen Spontinis Verteidiger aus.<sup>244</sup> Oder handelt es sich bei ihnen um ein Mittel ohne dramatischen Zweck, um ein »Streben nach dem frappantesten Effekt«, wie Hoffmann (im *Ersten Brief über Tonkunst in Berlin*, 1815) und Rellstab (in der *Agnes*-Rezension, 1827) und mit ihnen ein großer Teil des Publikums Spontini vorwerfen?<sup>245</sup> Nur wenige Zeitgenossen erkannten, daß hier ein Konflikt zwischen französischen und deutschen Kunstidealen im Spiel war. Denn tatsächlich strebte Spontini in seinen Opern nach dem »Effekt« – so wünschte er für den dritten Akt der Berliner Fassung eine »neue effectvolle Scene«, die Sterbeszene des Antigonos, und Hoffmann beklagte sich bei Rellstab, daß *Olimpia* »kolossal werden [könnte], wenn ich dem Mann nur das einzige Wort »Effect« nehmen könnte«. <sup>246</sup> Doch war der Begriff »Effekt« für Spontini anders konnotiert als für seine deutschen Kritiker, so daß deren Urteilkriterien schlichtweg nicht angemessen waren. Wie Reckow gezeigt hat, wurde »Effekt« in Deutschland »seit dem früheren 19. Jahrhundert zusehends einseitig pejorativ verstanden und [...] als negativer Gegenbegriff zu dem Begriff einer positiven

<sup>242</sup> Vgl. zu »dramatischen Wahrheit« auch Kapitel II.1.

<sup>243</sup> So Marx' Begrifflichkeiten, in: BAMZ, 3. Jg. 1826, Rezension der *Olympia* anlässlich der Erscheinung des Klavierauszugs, 388; und ders., Allerlei, 26.

<sup>244</sup> Z.B. Marx in seinen Texten aus dem ersten Jahrgang der BAMZ, Hoffmann in seiner *Olimpia*-Rezension von 1821.

<sup>245</sup> Vgl. zu dieser Debatte auch die Rossinirezeption der Zeit, Kapitel II.1.

<sup>246</sup> Brief von Brühl an Hoffmann, zitiert in: Harten, 383; Hoffmanns Äußerung gegenüber Rellstab zitiert in: Michael Walter: Hoffmann und Spontini. Zum Problem der romantischen Oper, in: Alain Montadon (Hg.), *ETA Hoffmann et la Musique*, Bern/Frankfurt a.M./New York 1987, 105.

künstlerischen ›Wirkung‹ gebraucht.<sup>247</sup> ›Effekt‹ fungiert einerseits als ›elastisch[e] Negativkategorie [...], deren nähere inhaltliche Ausfüllung und personelle Zuordnung weitgehend in das Belieben dessen gestellt ist, der sich ihrer bedient‹ – besonders auffällig in Richard Wagners Definition von ›Effekt‹ als ›Wirkung ohne Ursache‹.<sup>248</sup> Andererseits diente die Dichotomisierung von ›Effekt‹ und ›Wirkung‹ aber auch dazu, das Abrücken von ›Einwirkens-Vorstellungen und -Idealen‹, die fortan mit dem Begriff ›Effekt‹ verbunden wurden, und dagegen die Zuwendung zu der Vorstellung einer ›indirekten, inneren‹ ›Wirkung‹ deutlich zu machen. Indem man sich gegen den ›Effekt‹ wandte, wandte man sich gegen jedes ›direkte, äußere‹ Einwirken von Musik auf den Hörer.<sup>249</sup> In Frankreich hingegen ›war und blieb ›effet‹ [...] eine neutrale [...] kunsttheoretische Kategorie.« Am Beispiel von Berlioz zeigt Reckow, wie in Frankreich die ›anthropologisch-wirkungsästhetische Tradition der französischen Aufklärung‹ weiterwirkte, für die die unmittelbare Einwirkung auf den Rezipienten, die Nervenreizung des Zuhörers, eine kunsttheoretische Berechtigung hatte: ›Der ›effet‹, den Berlioz meint und den er zu verwirklichen sucht, ist, konkret gesprochen, stets ein ›effet sur le public‹.<sup>250</sup> Das gilt auch für Spontini. Und ähnlich wie bei Berlioz sind nicht die Kategorien des ›Schmeichelnden‹, ›Reizenden‹ und der ›Gefälligkeit‹ maßgeblich, sondern solche des vorkantischen Erhabenen: Es geht um die körperliche und seelische Überwältigung des Publikums.<sup>251</sup> Angesichts dessen läßt sich auch für Spontinis Musik fordern,

---

<sup>247</sup> Reckow, ›Wirkung‹ und ›Effekt‹, 6.

<sup>248</sup> Ebd., 20.

<sup>249</sup> Ebd., 10 und 10ff, 15 und 15ff.

<sup>250</sup> Ebd., 6, 33, 31.

<sup>251</sup> Norbert Miller nennt Spontinis dramatisches Konzept einen ›Klassizismus der Überwältigung‹ und betont, daß die ›angestrebte Vollkommenheit des dramatischen Kunstwerks und die ihr korrespondierende Wirkungsabsicht, durch das Neue, Ungewöhnliche des starken Effekts den Theaterbesucher wie den Musikkenner in Bann zu schlagen, [...] den Komponisten vor den Zwang einer ständigen Selbstübertrumpfung stellen [mußte]‹ (Norbert Miller, Der musikalische Freiheitskrieg gegen Gaspard Spontini. Berliner Opernstreit zur Zeit Friedrich Wilhelms III., in: Manfred Schlenke (Hg.), Preußen. Politik. Kultur. Gesellschaft. Rowohlt 1986, Bd. 1, 530-549, hier 535). Anno Mungen erwähnt, daß schon in Spontinis Oper *Fernand Cortez* das ›Moment des Überwältigenden, wie es für die Gattung der Grand Opéra [...] charakteristisch werden sollte, [...] in einer frühen Form angelegt [war], die den Zuhörer zu schockieren vermochte. Jene Entsetzen auslösenden Mittel, die auch als dramatische Qualität empfunden werden konnten, mußten jedoch gerade einem deutschen Publikum [...] fremd bleiben.« (Mungen, Musiktheater als Historienbild, 7).

ihr gegenüber auch Kategorien anzuwenden oder neu zu entwickeln, die nicht nur auf das komponierte Objekt als solches und die Qualität seiner ›kompositorischen Durchbildung‹ eingehen, sondern auch seiner intendierten ›Wendung gegen das Publikum‹ selbst Rechnung tragen: die also einen erklärenden und gewissermaßen wechselseitig begründenden Zusammenhang herzustellen versuchen zwischen den ›Eigenthümlichkeiten‹ des komponierten Objekts und der spezifischen Art und Weise, in der es auf das hörende Subjekt eingehen und einwirken soll.<sup>252</sup>

Dies aber ist in Deutschland, zumal zu Spontinis Lebzeiten, kaum geschehen, obwohl, wie Georg Wilhelm Friedrich Hegels Ausführungen über den Effekt unter Bezugnahme auf französische Kunst zeigen, auch in Deutschland ein anderer Effekt-Begriff greifbar gewesen wäre.<sup>253</sup> Nur Marx weist in seiner Rezension des Klavierauszugs der Berliner Fassung der *Olimpia* auf Spontinis Orientierung an der französischen Opernästhetik hin, die »stets auf Beobachtung des theatralisch Ausführbaren, Richtigen und Wirksamen [Herv., NG]« dränge. Die Oper *Olimpia* werde zwar, vor allem durch Mängel des Librettos, dem Prinzip der »dramatischen Wahrheit« nicht gerecht, doch erreiche sie ihr eigenstes Ziel, ein »großartiges, die Stärken der Tragödie als wirksame [Herv. NG] Stoffe in sich schließendes Gemälde« zu sein. Es ginge der Oper nicht um »tiefen und geistigern [...] Inhalt«, sondern sie wolle dem Publikum »Großartigkeit und Reiz [Herv. NG]« bieten, was ihr hervorragend gelinge. Sie wolle keine Tragödie, sondern eine »festliche Feier« sein.<sup>254</sup> Marx versucht, die Oper *Olimpia* einer immanenten Kritik vor dem Hintergrund der französischen Opernästhetik zu unterziehen. So vermag er es, die sonst als »Wirkungen ohne Ursachen« verurteilten »Effekte« der Oper als »Wirkungen mit Ursachen« kenntlich zu machen, und zwar genauer als »Wirkungen mit anderen Ursachen« als von den deut-

---

<sup>252</sup> Reckow, »Wirkung« und »Effekt«, 35.

<sup>253</sup> »Der Effekt, der sich [...] auch des Ungefälligen, Angestregten, Kolossalen, [...] schroffer Kontraste usf. als Mittel des Eindrucks bedienen kann«, »Effekt überhaupt ist die überwiegende Richtung nach dem Publikum hin, so daß sich das Gebilde nicht mehr für sich ruhig, selbstgenügend, heiter darstellt, sondern sich herauskehrt und den Zuschauer gleichsam zu sich heranruft.« (Zitiert ebd., 9: Georg Friedrich Hegel, *Ästhetik*, hg. von F. Bassenge, Berlin/Weimar: 1965, 2. Bd., 12.)

<sup>254</sup> Marx, Rezension der *Olympia*, 366, 395, 397, 401. Eine »Triumphesfeier beschließt das Ganze, es zu einer festlichen Feier einend. Denn dies scheint nun der Charakter, der an die Stelle des Tragischen getreten ist, und in dieser Weise scheint der größere [...] Theil des Publikums Spontini's Oper aufzunehmen [...]. Hiermit ist auch der große Aufwand zu Spontinischen Opern als nothwendig der Sache nach gerechtfertigt.« (Ebd., 398.)

schen Kritikern gemeinhin erwartet.<sup>255</sup> »Der große Aufwand«, sei es das gigantische Orchester oder die szenische Opulenz, ist »der Sache nach«, nämlich dem Streben nach möglichst intensiver Einwirkung auf das Publikum nach, »gerechtfertigt.« Auch Hoffmann hatte schon vor Marx erkannt, daß »der Geschmack des französischen Publikums [...] auf ihn [Spontini, NG] einwirkte.« Einen Beleg hierfür findet er im »Gewaltsamen« seiner Musik: »Eben so ist auch dem französischen Publikum wohl mehr mit dem Gewaltsamen als mit dem Gewaltigen, mehr mit dem plötzlichen Dreinschlagen des Donners in die tiefste Stille als mit der Steigerung zum Höchsten gedient, als dem deutschen.«<sup>256</sup> Deshalb liegen heutige Spontiniforscher wie Anno Mungen und Norbert Miller – meiner Auffassung nach – nicht ganz richtig mit der These, daß Spontinis Opern aufgrund ihrer Ausrichtung an der französischen Tradition von den Zeitgenossen eigentlich als der Inbegriff oder mindestens als Vorbild einer deutschen Nationaloper hätten rezipiert werden müssen, wenn dem nicht politische Gründe im Wege gestanden hätten, nämlich der nationalistische Chauvinismus der bürgerlichen Partei und ihr Widerstand gegen die höfische Repräsentation in der Oper. Wie Mungen darlegt, fungierte das französische Opernwesen bei namhaften Kritikern der Zeit als »Leitbild für ein eigenständig deutsches«, so daß im Grunde »niemand anderes die besten Voraussetzungen« hatte, »die deutsche Oper zu beleben, als ei[n] französisch gebildete[r] Komponist«: Spontini als »Lösung des deutschen Opernproblems«.<sup>257</sup> Zwar ist es einerseits richtig, daß die französische Oper aufgrund der formalen Geschlossenheit, der instrumentierten Rezitative, der Stoffhöhe und der Tendenz zum Gesamtkunstwerk den deutschen Kritikern auf der Suche nach einer deutschen Nationaloper als Vorbild galt, doch paßte andererseits die französische »Richtung nach dem Publikum hin« gar nicht zu ihrem Ideal. »Gewaltsame Effekte«, wie sie Spontini und nach ihm Meyerbeer oder Berlioz suchten, waren in der Vision einer deutschen Nationaloper nicht vor-

<sup>255</sup> Siehe dazu auch Reckow, »Wirkung« und »Effekt«, 36.

<sup>256</sup> Hoffmann, Nachträgliche Bemerkungen, 369.

<sup>257</sup> Mungen, Musiktheater als Historienbild, 11, 27. Dem pflichtet auch Miller bei, für den »von allen bedeutenden [damaligen, NG] Opernkomponisten keiner in so enger Beziehung zur deutschen Musik steh[t] wie gerade Gaspard Spontini. Seit der *Vestalin* strebte Spontini nach einem modernen Musikdrama aus dem Zusammenspiel von großer Kantilene, dichtestem Instrumentalgewebe und dramatisch-heroischer Gestik, das der Gattung Oper wieder den alten Rang neben und über der Symphonie verleihen sollte.« (Miller, Der musikalische Freiheitskrieg, 537)

gesehen. Zwar ist es richtig, daß einigen deutschen Musikkritikern das Ideal einer »romantischen Oper des erhabenen Stils« vorschwebte, wie Miller formuliert, und daß Spontinis Opern ebenfalls ein »Stilideal des Erhabenen« verfolgten,<sup>258</sup> doch handelte es sich um verschiedene Traditionen des Erhabenen, die nicht miteinander vereinbar waren. Die deutschen Musikkritiker wollten sich erhaben fühlen und wurden statt dessen von 36 Trompeten um den Verstand geblasen. Das konnten sie nicht akzeptieren – auch Marx und Hoffmann nicht, die noch in ihren wohlmeinenden Versuchen, angemessenere Kriterien für die Beurteilung der *Olimpia* zu finden, mit der »gewalt-samen Manier« Spontinis haderten, Schadenersatz für die Einbußen an »dramatischer Wahrheit« forderten und der »Reinheit« und »tiefen Bedeutung« in den Werken der »alten wahren großen Meister« (wie Gluck) nachtrauerten.<sup>259</sup> Hoffmanns Auseinandersetzung mit Spontini bedarf jedoch einer genaueren Betrachtung.

(c) rombach

---

<sup>258</sup> Miller, *Der musikalische Freiheitskrieg*, 537; Miller, *zwischen Hofoper und Nationaltheater*, 74.

<sup>259</sup> Marx, *Rezension der Olympia*, 419, Hoffmann, *Nachträgliche Bemerkungen*, 369/370.

## 2. Das Gewaltsame im Gewaltigen. Von trügerischen Puppen, erschütterten Hörern und erhabenen Rätseln bei Hoffmann und Kleist

[U]nd die [...] Gewalt der Töne durchzittert uns mit bangen Schauern [...].

Wilhelm Heinrich Wackenroder<sup>260</sup>

### E.T.A. Hoffmann und das Erhabene der Musik

Im Zentrum von Hoffmanns musikalischen Schriften steht die Wirkung von Musik auf ihre Hörer. In seinen musikkritischen Texten fordert und lobt er »steigende Wirkung« (I, 547), »eingreifende Wirkung« (I, 548), »imposant[e]« und »eindringend[e] Wirkung« (I, 555), »schauerliche Wirkung« (I, 623), »höchst[e] tragisch[e] Wirkung« (I, 623) u.s.w.<sup>261</sup> – die Liste ließe sich beliebig fortsetzen.<sup>262</sup> Dabei ist, wie die Adjektive zeigen, nicht etwa an eine sanfte, angenehme, sondern an eine starke und häufig unangenehme, den Körper und die Seele betreffende Wirkung gedacht. Hoffmann läßt Kreisler von der Oper »alles Starke, Erschütternde der Musik« und »die höchste, das Innerste tief ergreifende Wirkung auf das Gemüt« fordern (II/1, 439). Beim Finale des *Don Giovanni*, den Spontini 1820 mit vergrößertem Orchester aufführt, läuft es Hoffmann denn auch »eiskalt über den Rücken« und er verspürt »einiges Sträuben des Haupthaars« (III, 728); sieben Jahre zuvor hatte schon die Ouvertüre derselben Oper den »reisenden Enthusiasten« mit »Schauer« und »grausenerregende[n] Ahnungen des Entsetzlichen« erfüllt (I, 696); die Schlußszene der *Armida*, von »Gluck« auf dem Klavier vorgetragen, läßt »alle [...] Fibern« des Zuhörers »zittern« und ihn »außer [sich]« geraten (I, 511). Dasselbe gilt auch für Instrumentalmusik. Der »Musikfeind« wird schon vom ersten Satz einer Sinfonie über die

<sup>260</sup> Wackenroder, Phantasien über die Kunst, 212/213.

<sup>261</sup> Die Angaben in Klammern beziehen sich auf Band und Seitenzahl der folgenden Ausgabe: E.T.A. Hoffmann, Sämtliche Werke in sechs Bänden, hg. von Hartmut Steinecke, Wulf Segebrecht, Frankfurt a.M. 1985ff.

<sup>262</sup> Hoffmann fordert auch einen »Total-Eindruck« (I, 559; II/1, 439) oder einen »Total-effekt« (I, 765; II/1, 73) von der Oper, für den Musik, Dichtung und Szene optimal zusammenstimmen müssen – die Forderung nach einem Gesamtkunstwerk steht hier im Raum.



Maßen »aufgeregt, [...] gewaltsam erschüttert« (II/1, 436); Beethovens *Coriolan Ouvertüre* erregt »Grausen« (I, 615); seine Instrumentalmusik überhaupt, konstatiert Hoffmann in seiner berühmten Rezension, bewegt die »Hebel des Schauers, der Furcht, des Entsetzens, des Schmerzes« und erzeugt so einen »Schmerz, der [...] unsre Brust mit einem vollstimmigen Zusammenklänge aller Leidenschaften zersprengen will« (I, 534).

Empfindungen und Gefühle, die beim Hören von Musik entstehen können, werden von Hoffmann und seinen Figuren einerseits auf die Musik zurückgeführt, andererseits aber auch auf ein »Geisterreich«,<sup>263</sup> das sich in der Musik ausspricht. Vor diesem Reich entsetzt sich der Hörer nicht nur, sondern er entwickelt gleichzeitig eine »unendliche Sehnsucht« danach (z.B. I, 534; I, 760), in es einzugehen. Entsetzen erregt es, weil es dem Hörer »unbekannt« (I, 615), »unermesslich« und damit »ungeheuer« (I, 534) ist und weil es Gewalt über ihn hat, wie sich nicht nur in der Wirkung der Geistermusik, sondern auch im Eingriff des Geisterreichs in das Leben der Figuren Hoffmanns oder der Figuren in den von ihm favorisierten Opern zeigt. Die Oper *Don Giovanni* zeigt exemplarisch eine solche »Einwirkung höherer Naturen« (I, 761): Im Finale erscheinen »unter den entsetzlichen Akkorden der unterirdischen Geisterwelt« die Statue des Komturs und unter »Donner« und »Geheul« die Dämonen, um Don Giovanni in die Hölle zu ziehen (I, 701).<sup>264</sup> Auch in Hoffmanns Erzählungen greift das musikalische Geisterreich in das Leben der Figuren ein. Die Erzählung *Der unheimliche Gast* beginnt mit einem Gespräch über »die geheimnisvolle Geisterwelt, die uns umgibt und die oft in seltsamen Klängen [...] sich uns offenbart« und »Grauen, zerstörendes Entsetzen über uns« bringt (IV, 724). Als Beispiele für solche Klänge werden »seltsam[e] Geisterstimmen«, »Luftmusik«, »den Tönen einer tiefklagenden Menschenstimme ähnlich« (IV, 725), und »seltsamere Laute« mit unerforschlicher Ursache (IV, 729) genannt. Die »unbeschreibliche innere Angst«, mit der Angelika aus einem Traum erwacht, in

<sup>263</sup> Z.B. I, 533f., 550; I, 615; I, 701; IV, 419.

<sup>264</sup> Von der romantischen Oper fordert Hoffmann, daß sie die »wunderbaren Erscheinungen des Geisterreichs« (I, 760) auf die Bühne bringt und uns »an die Wunder [glauben läßt, NG], die als notwendige Folgen der Einwirkung höherer Naturen auf unser Sein [Herv., NG] sichtbarlich geschehen, und alle die starken, gewaltsam ergreifenden Situationen entwickeln, welche uns bald mit Grausen und Entsetzen« füllen (I, 761) In anderen Opern als *Don Giovanni*, z.B. in den »älteren, tragischen Opern« Glucks, greifen, so Hoffmann, keine Geister und Dämonen in das Leben der Figuren ein, sondern »die geheimnisvolle, dunkle Macht« des Schicksals, »die über Götter und Menschen waltet« – in »seltsamen, ahnungsvollen Tönen« verkündigt es seine »ewigen, unabänderlichen Ratschlüsse« (I, 766).

dem sie von der »Luftmusik« geträumt hat, wird von Dagobert als »Nachhall« [Herv., NG] eines »gewaltigen Zaubers« erklärt, »der uns uns selbst entrück[t]« (IV, 731). Wie im Traum bereits angekündigt, wird Angelika im Verlauf der Erzählung tatsächlich dem »gewaltigen Zauber« eines »gespenstischen« Grafen (IV, 739) zum Opfer fallen.<sup>265</sup> Auch Männer können bei Hoffmann durch »Geisterstimme[n]« »zerrüttet« (IV, 427) werden. In der Erzählung *Die Automate* hört Ferdinand Akkorde, aus denen eine »holde Geisterstimme« zu sprechen scheint, und den Gesang einer Frau, der ihn mit Tönen wie »Krystallglocken« in eine gefährliche körperliche und seelische »Überspannung« schickt (IV, 405). Fortan kann Ferdinand »nicht mehr lassen« von der Sängerin (IV, 407). Ihr Gesang gleicht der »Luftmusik«, wie sie Ludwig später seinem Freund Ferdinand beschreibt (IV, 422f.) und die beide am Ende der Erzählung tatsächlich hören (IV, 424f.). Sie scheint von einem »himmlischen« »Jenseits« zu künden, doch ergreift sie die Hörer mit »innerm Schauer« und dringt »ins Innerste des Gemüts« ein (IV, 424, 425). Ferdinand fühlt unmittelbar danach, »daß eine fremde Macht in mein Inneres gedrungen, und alle die im Verborgenen liegenden Saiten ergriffen hat, die nun nach ihrer Willkür erklingen müssen, und sollte ich darüber zu Grunde gehen«. (IV, 425).

Was hat man sich unter dem Geisterreich vorzustellen, das in diesen und anderen Erzählungen mit oder ohne Musik in das Leben der Figuren eingreift? Es ist zum einen religiös konnotiert, wenn von einem himmlischen Jenseits oder von der Hölle die Rede ist. Um Varianten dessen handelt es sich auch bei der Schicksalsmacht und der »Mutter Natur«, die die aus ihrer »Zucht« entflohenen Kinder mit ihrer entsetzenden Musik straft (IV, 724). Wichtig ist aber vor allem die psychologische Konnotation: das Geisterreich als Reich der menschlichen Psyche, die Gedanken und Gefühle gleichermaßen, seien sie in der Realität oder in der Phantasie, in der Vergangenheit oder in der Gegenwart begründet, umfaßt. So trägt jeder Mensch sein eigenes Geisterreich in sich. Dem Künstler wird es zur Inspirationsquelle: In seinem »innern romantischen Geisterreich« scheinen ihm die »Gestalten des gewöhnlichen Lebens« von einem wunderbaren »Schimmer« umflossen (II/1, 18; siehe auch IV, 67), und aus dieser »Begeisterung« erwächst das Kunstwerk. Doch in den oben referierten Erzählungen treten die Figuren scheinbar nicht mit ihrem eigenen, sondern mit einem fremden Geisterreich in Kontakt, erscheint das Geisterreich als ein Reich, in dem,

---

<sup>265</sup> Vgl. auch *Der Kampf der Sänger* und *Johannes Kreislers Lehrbrief*.

unabhängig von räumlichen und zeitlichen Einschränkungen, die Psyche eines Menschen mit der eines anderen kommunizieren kann. Wenn das mithilfe von Musik geschieht, fungiert Musik, wie der Musikfeind erkennt, gewissermaßen als Fluidum der Psyche: »Es ist mir so, als werde auf dem höchsten Punkt nur eine psychische Masse bewegt« (II/1, 436) – vom Komponisten oder Musiker zum Hörer. Einerseits wird mit solchen Überlegungen ein alter Topos der Gefühlsästhetik aktualisiert, andererseits klingt in ihnen die neue Angst an, daß die Psyche eines Menschen durch die eines anderen fremdgesteuert werden könnte: »[D]ies gänzliche Aufgeben des eigenen Ichs, diese trostlose Abhängigkeit von einem fremden geistigen Prinzip [...] erfüllte mich mit Grausen und Entsetzen« (IV, 330).

Aufgerufen ist das Phänomen des Magnetismus, das Hoffmann sein Leben lang faszinierte und das im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert rege diskutiert wurde.

Die Lehre des Magnetismus ist auf das engste mit der Person und Lehre von Friedrich Anton Mesmer verbunden. Die Grundthese des »Mesmerismus« ist es, daß das Weltall mit einer Flutmaterie erfüllt sei, die alle Dinge verbinde, in »magnetischen Rapport« setze. [...] Da das Fluidum auch Gedanken trägt, wie Licht und Schall, ist es möglich, daß ein Mensch auf einen anderen durch seine Gedanken einwirkt. [...] In den neunziger Jahren begannen einige seiner Schüler, vor allem Puysegur [...], die ursprünglichen Ansichten zu »romantisieren«. Sie behaupteten, die Beeinflussung des Magnetisierten geschehe vor allem durch den starken Willen des Magnetiseurs, zudem erfolge auch eine »psychische« Einwirkung auf die Seele.<sup>266</sup>

Hoffmann war, wie die neuere Forschung gezeigt hat, bestens über diesen Bereich der romantischen Medizin informiert.<sup>267</sup> Ihn faszinierte, daß es sich

---

<sup>266</sup> Diese sehr gute Zusammenfassung stammt aus dem Kommentar zu der Erzählung *Der Magnetiseur*, in: Hartmut Steinecke, Gerhard Allroggen, Wulf Segebrecht (Hg.), Bd. 2/1 (der Ausgabe E.T.A. Hoffmann, *Sämtliche Werke*), 728. Vgl. zu Mesmerismus und Magnetismus um 1800: Jürgen Barkhoff, *Magnetische Fiktionen. Literarisierung des Mesmerismus in der Romantik*, Stuttgart/Weimar 1995, 1-137.

<sup>267</sup> Vgl. u.a. Friedhelm Auhuber, *In einem fernen dunklen Spiegel. E.T.A. Hoffmanns Poetisierung der Medizin*, Opladen 1986; Barkhoff, *Magnetische Fiktionen*, 195-239; Henriette Lindner, »Schnöde Kunstwerke gefallener Geister«. E.T.A. Hoffmanns Werk im Kontext der zeitgenössischen Seelenkunde. Würzburg 2001. Hoffmann hatte u.a. Gottlieb Heinrich Schuberts' *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaften* (Dresden 1808), das ein Kapitel »Von dem thierischen Magnetismus und einigen ihm verwandten Erscheinungen« enthält, Karl Alexander Ferdinand Kluges *Versuch einer Darstellung des animalischen*

beim Magnetismus um ein wissenschaftlich erfaßbares Phänomen und zugleich um etwas Wunderbares handelte, zum anderen die Ambivalenz des Magnetismus als Heilkraft und dämonisches Machtinstrument. In der Erzählung *Der Magnetiseur*, Hoffmanns erster Arbeit zu diesem Thema, erklärt der Magnetiseur Alban den Glauben an den Magnetismus als medizinisches Heilmittel für »lächerlich« (II/1, 213). Tatsächlich sei er ein Machtinstrument, mit dem der Magnetiseur »die unbedingte Herrschaft über das geistige Prinzip des Lebens [...] erzwing[e]. Sich unter seinen Zauber schmiegend, muß das unterjochte fremde Geistige nur in Uns existieren, und mit seiner Kraft nur Uns nähren und stärken.« (II/1, 214) Einerseits zehrt der Magnetiseur vampirisch vom Geist der Magnetisierten, andererseits füllt er sie mit seinem eigenen Geist: »Marie ganz in mein Selbst zu ziehen, ihre ganze Existenz, ihr Sein so in dem meinigen zu verweben, daß die Trennung sie vernichten muß«, ist Albans Ziel (II/1, 216). Es funktioniert, denn Marie bekennt, daß sie »fremde Ideen« denkt und »daß Alban diese göttlichen Ideen in mir denkt, denn er ist dann selbst in meinem Sein, [...] und, entfernt er sich [...], so ist alles erstorben.« (II/1, 208/209) Daß der Magnetismus von machthungrigen Magnetisuren mißbraucht werden kann und seine Wirkungen, selbst bei wohlwollender Anwendung unberechenbar bleiben, schreckt auch den Serapiensbruder Theodor:

Ich will, ich kann nicht leugnen [...], daß [...] das fremde psychische Prinzip auf höchst mysteriöse Weise [...] die geistige Potenz des Magnetisierten erfassen und jenen Zustand erzeugen kann, der [...] selbst in seiner hochgerühmten Verzückung alles Entsetzen des fremdartigen Geisterreichs trägt. [...] aber immer und ewig wird mir dies Verfahren als eine blindlings geübte heillose Gewalt erscheinen, deren Wirkung, allen Theorien zum Trotz nicht zu berechnen bleibt. (IV, 319)

Die von Theodor beschriebenen Wirkungen des Magnetismus, die Ahnungen, Blicke in die Tiefen unserer Seele, träumerische Zustände, die er als verzückenden und entsetzenden Kontakt mit einem fremdartigen Geisterreich faßt, ähneln den von Hoffmann bzw. den von Hoffmanns Figuren beschriebenen Wirkungen der Musik. Tatsächlich hat Mesmer bei seinen Sitzungen Musik gezielt eingesetzt.<sup>268</sup> Mesmer beherrschte das Spiel auf der

---

*Magnetismus als Heilmittel* (Berlin 1811) und Ernst Daniel August Bartels' *Grundzüge einer Physiologie und Physik des Magnetismus* (Frankfurt a.M. 1812) intensiv gelesen.

<sup>268</sup> Vgl. dazu und auch zur Glasharmonika Manfred Schuler, *Musik im Mesmerismus*, in: *Freiburger Universitätsblätter*, Heft 93, Oktober 1986, 23-31; Gabriele Brandstetter, *Die*

Glasharmonika – ein Instrument, dem im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert wundersame Wirkungen zugeschrieben wurden. Es hieß, die Harmonika wirke »magisch auf die Nerven« und bemächte sich »aller empfindsamen Seelen« (III, 663), so Hoffmann im Jahr 1819, der in seinen Erzählungen immer wieder auf die Glasharmonika oder der Glasharmonika ähnliche Töne zu sprechen kommt. Die Wirkung des Instruments war umstritten. Man fürchtete, daß sie für Hörer und Spieler schädlich sein, ihre körperliche und seelische Gesundheit zerrütten könne. Karl Leopold Rölling berichtet aus eigener Erfahrung von »anhaltende[m] Beben der Nerven, Zucken der Muskeln, Schwindel, Kraempfe, Geschwulst und Laehmungen der Glieder, [...] krank gewordene[r] Einbildungskraft, die mich mit offenen Augen träumen [...] ließ, mir bei Abend und Nacht Gespenster vorgaukelte«. <sup>269</sup> Friedrich Rochlitz sah sich gar genötigt, 1798 einen Aufsatz *Ueber die vermeynte Schädlichkeit des Harmonikaspiels* für die *Allgemeine Musikalische Zeitung* zu verfassen, in dem er die These vertritt, daß die Glasharmonika nur psychisch labilen Menschen gefährlich werden könne. Gerade bei diesen Menschen wandte Mesmer aber die Glasharmonika als Medium des Magnetismus an, denn er war der Ansicht, daß animalischer Magnetismus »durch den Schall mitgeteilt, fortgepflanzt und verstärkt« werden könne. <sup>270</sup> Mesmer spielte also bei seinen Sitzungen die Glasharmonika. <sup>271</sup> Doch er setzte auch Musik anderer Instrumente ein, die er dann von Musikern spielen ließ, oder Gesang. <sup>272</sup> Dabei unterschieden sich »die Stücke in Absicht des Takts und der Bewegung« sehr voneinander, wie ein Zeitgenosse berichtete. <sup>273</sup> Offenbar war Mesmer, so Manfred Schuler, davon überzeugt, daß die »Veränderungen des Taktes und des Tempos [...] bestimmte leib-seelische Wirkungen zur Folge [haben]«. <sup>274</sup>

---

Stimme und das Instrument. Mesmerismus als Poetik in: E.T.A. Hoffmanns *Rat Krespel*, in: dies. (Hg.), Jacques Offenbachs *Hoffmanns Erzählungen*. Konzeption. Rezeption. Dokumentation, Laaber 1988, 15-39, hier 17-26; Heather Hadlock, Mesmerizing voices. Music, Medicine, and the Invention of Dr. Miracle, in: dies., Mad loves. Women and music in Offenbach's *Les contes d'Hoffmann*, Princeton 2000, hier 50-57; Barkhoff, Magnetische Fiktionen, 209, 213. Vgl. zur Überzeugung anderer Mediziner zum medizinischen Einsatz von Musik: Lindner, Schnöde Kunstwerke, Kapitel 4.2.3.

<sup>269</sup> J.L. Röllig, *Über die Harmonika*, Berlin 1787, 5, zitiert nach Schuler, *Musik im Mesmerismus*, 26.

<sup>270</sup> Zitiert nach Schuler, *Musik im Mesmerismus*, 27.

<sup>271</sup> Ebd., 23, 26, 27, 30.

<sup>272</sup> Ebd., 28ff. Vgl. auch Hadlock, *Mad loves*, 52ff.

<sup>273</sup> Zitiert nach Schuler, *Musik im Mesmerismus*, 30.

<sup>274</sup> Ebd., 30.

Hoffmann wußte von Mesmers Musik-Anwendungen in seinen Sitzungen. Er schreibt 1819: »An den Gebrauch, den Mesmer von dem Instrumente [das heißt der Glasharmonika, NG] machte, mag ich gar nicht denken!« (III, 663). In seinen Erzählungen wird dementsprechend häufig das Phänomen des Magnetismus mit musikalischen Anklängen sowie das heftiger musikalischer Wirkung mit Anklängen an den Magnetismus verbunden, u.a. in den Erzählungen *Der unheimliche Gast* und *Johann Kreislers Lehrbrief*, oder auch in *Das öde Haus* und *Rat Krespel* – »sobald nur die Musik im Spiele ist,« wirft Lothar Theodor vor, nachdem dieser seine Erzählung vom »Rat Krespel« beendet hat, »gerätst du in einen somnambulen Zustand und hast die seltsamsten Erscheinungen.« (IV, 65) Die Phänomene des Magnetismus, die Hoffmann in seinen Schriften vorführt, sollten deshalb auch als Fallstudien, Allegorien und Kommentierung der Wirkung von Musik auf ihre Hörer gelesen werden. Und wenn bei Hoffmann ein Hörer durch Musik in ein fremdes Geisterreich entführt wird, so ist dieser Vorgang wegen seiner Ambivalenz auch als »magnetischer« zu lesen: Musik als ein Fluidum, mittels dessen ein Mensch einen anderen Menschen psychisch beeinflussen, im Extremfall sogar beherrschen kann.<sup>275</sup>

Kommen wir vor diesem Hintergrund ein erstes Mal zu der Frage zurück, wie sich Hoffmanns Forderung nach einer heftigen, den Körper und vor allem die Seele erschütternden Wirkung von Musik zu einer Ästhetik des Erhabenen verhält. Die Nähe dieses Vorgangs zur »heillosen Gewalt« des magnetischen Verfahrens ordnet ihn, wie die Rede von Erschütterung, Schmerz und Schauer schon vermuten läßt, eher der vorkantischen Tradition des Erhabenen als gewaltsamer Überwältigung zu. Doch muß diese Zuordnung zum einen an der »unendlichen Sehnsucht« des Hörers nach dem fremden Geisterreich, zum anderen an der »Besonnenheit« überprüft werden, die Hoffmann bei Komponisten wie Beethoven und Spontini und in ihren Kompositionen feststellt und die er den Hörer zu entdecken animiert. Mit der Besonnenheit schließt Hoffmann an Forderungen an, die bereits von Zeitgenossen wie Michaelis, Rochlitz und Wendt bekannt sind: Der Komponist soll, trotz aller Begeisterung, eine Einheit und einen Zusam-

---

<sup>275</sup> Vgl. zur Tendenz bei Hoffmann und seinen Zeitgenossen, die intensive Wirkung von Musik »magnetisch« zu erklären: Dobat, Musik als romantische Illusion, 179, 181f.; Andreas Käuser, Klang und Prosa. Zum Verhältnis von Musik und Literatur, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 68.1994, 409-428; Barkhoff, Magnetische Fiktionen, 210; Bettine Menke, Töne-Hören, in: Joseph Vogl (Hg.), Poetologien des Wissens um 1800, Paderborn 1999, 69-95, hier 76/77, 82/83.



menhang in seiner Komposition schaffen, die bei Hoffmann den Hörer wie ein roter Faden durch die Irrgänge der Musik führen.<sup>276</sup> Doch hat sich bereits gezeigt, daß diese Forderung keineswegs mit der nach einer Mündigkeit des Hörers einhergehen muß. Besonders in der Beethovenrezeption zeigte sich, wie statt dessen der Komponist als erhabener Herrscher der musikalischen Materie bewundert wird, dessen Werken man sich gern hingibt, sogar hingeben muß. Das ist auch bei Hoffmann der Fall:

Er trennt sein Ich von dem innern Reich der Töne und gebietet darüber als unumschränkter Herr. [...] Tief im Gemüte trägt Beethoven die Romantik der Musik, die er mit hoher Genialität und Besonnenheit in seinen Werken ausspricht. Lebhafter hat Rez. dies nie gefühlt, als bei der vorliegenden Symphonie, die [...] den Zuhörer unwiderstehlich fortreißt in das wundervolle Geisterreich des Unendlichen. (I, 535)

Der kühlen Besonnenheit des Meisters, der sich von seiner Begeisterung ebenso wenig hinreißen läßt wie von seiner Musik, steht die Ohmacht des Zuhörers gegenüber, der »unwiderstehlich« in das »Geisterreich« des Meisters, das heißt in seine Musik »fortgerissen« wird. Die Besonnenheit des Komponisten trägt nicht dazu bei, die Gewalt der Musik zu schmälern, sondern sie genauer kalkulieren zu können.

Carl Dahlhaus hat in seinem Aufsatz zu *E.T.A. Hoffmanns Beethoven-Kritik und d[er] Ästhetik des Erhabenen* dennoch Spuren des Kantischen und Schillerschen Erhabenen bei Hoffmann gefunden, nämlich in der »unendlichen Sehnsucht« nach dem Geisterreich. Er liest sie als »inneren Widerpart zur Überwältigung durch eine äußere Macht«, setzt sie also an die Stelle, die die Vernunft bei Kant und Schiller einnimmt.<sup>277</sup> Doch geht es bei der »unendlichen Sehnsucht« nicht um einen »Widerpart zur Überwältigung« durch Musik, um eine Ermächtigung des Subjekts gegenüber einer »äußeren Macht«. Dagobert erklärt in *Der unheimliche Gast*, daß der Geist des Menschen unter seiner »Einkerkerung« leide, und er im Unterschied zu »jener goldenen Zeit« nun nicht mehr im »innigsten Einklange mit der ganzen Natur« lebe. Beides führe dazu, daß die Töne des Geisterreichs nun entsetzend klängen

<sup>276</sup> Carl Dahlhaus hat darauf hingewiesen, daß Hoffmanns Verschränkung von Enthusiasmus und Besonnenheit in der Odentheorie des 18. Jahrhunderts wurzelt, die eine Ästhetik des Erhabenen war und die die Ästhetik der Symphonie maßgeblich beeinflusst hat: ders., *E.T.A. Hoffmanns Beethoven-Kritik und die Ästhetik des Erhabenen*, in: *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber 1988, 98-111.

<sup>277</sup> Carl Dahlhaus, in: *E.T.A. Hoffmanns Beethoven-Kritik*, 108.



(IV, 724, 725). Gleichzeitig, so die Konsequenz, müssen sie im Hörer aber »unendliche Sehnsucht« nach dem Geisterreich wecken, weil der Geist des Menschen sich nach seiner Befreiung aus dem Körper-Kerker und nach einer Wiedervereinigung mit der Natur sehnt. Wenn also, wie Dahlhaus bemerkt, der Hörer auf die Überwältigung durch Musik unter anderem mit unendlicher Sehnsucht reagiert, so handelt es sich dabei nicht um eine Gegengewalt, sondern – der Logik der Ambivalenz folgend – um eine Unterwerfungsgeste, die das Entsetzen komplementiert. Die Anheimgabe an die Gewalt der Musik oder des Geisterreichs, das sich in ihr ausspricht, ist eben nicht nur entsetzend, sondern verspricht auch die Erfüllung von Wünschen. Die Position des Erhabenen kommt in diesem Modell der Musik oder dem Geisterreich zu, dessen Medium sie ist, und nicht der »unendlichen Sehnsucht« des Hörers, in der Macht, die Gewalt über ihn besitzt, aufzugehen.<sup>278</sup> Doch steht der Zuordnung von Hoffmanns Forderungen zu einer vorkantischen Ästhetik zwar nicht die Sehnsucht, aber das Geisterreich im Wege. Denn so wichtig auch die körperliche Wirkung von Musik bzw. die Sprachbilder aus dem körperlichen Bereich, mit denen Hoffmann die Wirkung von Musik beschreibt, in seinen Texten sind, so sehr zielt doch die Einkehr in das Geisterreich auf eine Transzendierung des Körperlichen, schwebt Hoffmann eine Erhebung des Geistes – obschon hier nicht Vernunft und Verstand gemeint sind – vor. Deshalb kritisiert er auch »gewaltsame« Musik, die nur durch äußere Mittel den Körper des Hörers erschüttert, zugunsten einer »gewaltigen« Musik, die durch ihre innere Wahrheit den Geist des Hörers affiziert. Dieser Unterscheidung von einer gewaltsamen und einer gewaltigen Musik gilt es genauer nachzugehen. Damit Musik heftig auf den Hörer wirken kann, bedarf es bestimmter musikalischer Mittel. Für Hoffmann sind dies vor allem harmonische, dynamische und instrumentale, wobei letzteren, zumal in den späteren Schriften, seine besondere Aufmerksamkeit gilt. Dafür einige Beispiele: In der Rezension von Beethovens fünfter Sinfonie fällt Hoffmann das »zum

---

<sup>278</sup> Daß Hoffmanns Konzeption nicht zu einer Ästhetik des Erhabenen in der Kantischen Tradition paßt, zeigt sich auch darin, daß Hoffmann nicht das Phlegma (Kreislers Gemüt ist z.B. »zu wenig Phlegma beigemischt«) und nicht gemäßigte Leidenschaften, sondern heftige, erschütternde Leidenschaften, auch und gerade in Reaktion auf Musik favorisiert. Und es zeigt sich nicht zuletzt an Hoffmanns gelegentlichen Seitenhieben gegen Schiller, z.B. wenn der Hund Berganza »den Verfall Eures Theaters von *der Zeit* [datiert], als man die moralische Verbesserung der Menschen als den höchsten, ja einzigen Zweck der Bühne angab«, statt auf die »Elektrisierung der Menge« zu zielen (II/1, 167, 166).

Akkord dissonierende C der Pauke« auf, das die »Schauer [...] der Geisterfurcht« erregt (I, 547); über den Anfang der *Coriolan Ouvertüre* schreibt er, daß er das »Gemüt unwiderstehlich« ergreife und fessele, was »vorzüglich [...] [an] der originellen Instrumentierung« läge (I, 16), und abermals bemerkt er die »schauerliche Wirkung [eines] dissonierenden C«, das »die Hoboen, Trompeten und Pauken« an einer späteren Stelle der Ouvertüre spielen (I, 621). In den *Kreisleriana* sind es die »donnernden Töne«, die in Beethovens Musik »das Reich des Ungeheuren« erschließen (II/1, 43); Kreisler hämmert auf dem Klavier »c-moll Akkorde (fortissimo hintereinander fort)« und droht dadurch in einen »düstern Abgrund« zu stürzen (II/1, 374); die Wirkung von Mozarts Musik ist der »mannigfachen, frappanten Modulation, auch d[er] häufige[n] Anwendung der Blasinstrumente« zuzuschreiben (II/1, 441). Mozarts *Don Giovanni*, so Hoffmann 1820 in einer Rezension, brauche ein großes Orchester, und vieles in der Oper sei »auf den mächtigsten Instrumental-Effekt (vorzüglich Rücksichts des Basses)« (III, 727, 728) berechnet; gleiches gelte für Gluck, dem »alle Kraft der Harmonie der Instrumentierung« noch nicht genug gewesen sei, und der deshalb »außer dem ganz fremden Gebrauch der Blasinstrumente, noch Instrumente ins Orchester einführt, die sonst an der Stelle gar nicht üblich [waren], wie z.B. die Posaune«, und sogar »neue Messing-Instrumente« hätte erfinden wollen, deren »gewaltig[e] erschütternd[e] Tön[e] [...] den Effekt auf nie gehörte Weise [...] steigern« sollten (V, 618). Zu Spontini, dessen *Olimpia* Hoffmann im selben Aufsatz würdigt, ist es dann nur noch ein kleiner Schritt. Hoffmann schwelgt also in erschütternden Klängen, doch betont er immer wieder, daß diese musikalischen Mittel nur wirken können, wenn sie aus dem »Gemüt« (IV, 419) des Komponisten stammen.

[D]er Künstler muß, um uns zu rühren, um uns gewaltig zu ergreifen, selbst in eigener Brust tief durchdrungen sein und nur das, in der Ekstase bewußtlos im Innern Empfangene mit höherer Kraft festzuhalten in den Hieroglyphen der Töne (den Noten) ist die Kunst, wirkungsvoll zu komponieren. Fragt daher ein junger Künstler, wie er es anfangen solle, eine Oper mit recht vielem Effekt zu setzen, so kann man ihm nur antworten: [...] In dem Feuer der Begeisterung, das deine Brust entflammt, entzünden sich Töne, Melodien, Akkorde, und in der wundervollen Sprache der Musik strömt das Gedicht aus deinem Innern hervor. (II/1, 442)

In der Oper stellt diese Prämisse außerdem die »Wahrhaftigkeit« der Musik sicher. Die Oper desjenigen Komponisten, der mit den Personen des Dramas mitfühle, habe eine »Wahrheit des Ausdrucks«, die »jeden rührt, jeden

erschüttert« (II/1, 439): »nur diese [das heißt die »Zauberkraft der poetischen Wahrheit«, NG] kann uns hinreißen« (I, 761). In diesen Texten, wie im zitierten *Über einen Ausspruch Saccini's, und über den so genannten Effekt in der Musik*, scheint es zuweilen, als ob es Hoffmann primär um das begeisterte Gemüt des Komponisten und um die Wahrhaftigkeit der Opernmusik ginge. Doch fungieren beide nur als Voraussetzungen für die erschütternde Wirkung, der sein primäres Interesse gilt. Die Wahrhaftigkeit der Musik dient nicht der tatsächlichen Wahrheit des Geschehens, sondern der Illusion: Je besser die Musik auf das Drama abgestimmt ist, desto perfekter die theatrale Illusion, desto gelungener die Täuschung des Publikums. Für die Musik gilt das Gleiche wie für die Dekorationen und Maschinen des Theaters, über die »der vollkommene Maschinist« klagt, daß sie den Zuschauer »aus der wirklichen Welt [...] hinaus[treiben], [...] ihn mit allen nur möglichen Empfindungen und Leidenschaften [...] quälen. Da muß er lachen – weinen – erschrecken, sich fürchten, sich entsetzen, [...] kurz [...] ganz nach ihrer Pfeife tanzen«. (II/1, 74) Er empfiehlt denn auch in ironischer Verkehrung von Hoffmanns Ansichten, ganz entgegen der dramatischen Logik die Personen auf der Bühne von »Getöse« sprechen zu lassen, bevor »Trompetenstöße, eintretend[e] Musik u.s.w.« (II/1, 79) erklingen – so wird das Publikum auf die Musik vorbereitet, damit es nicht erschreckt wird, nicht nach der Pfeife der Musik tanzen muß. Dient die Wahrhaftigkeit der Musik also der möglichst intensiven Wirkung auf das Publikum, so stellt das begeisterte Gemüt des Komponisten außerdem sicher, daß sich der Hörer dennoch nicht betrogen fühlen muß. Zwar ist alles Täuschung, doch hat der Komponist – und nach ihm die Ausführenden (so soll der Schauspieler mit »innige[m] tiefe[m] Gefüh[l] [...] sein[e] Rolle ganz in sich aufn[ehmen], ja gleichsam zu seinem eigenen Ich machen« (II/1, 162) – die Gefühle tatsächlich gefühlt, die nun den Hörer »quälen«.

Viele Passagen aus Hoffmanns Schriften wecken allerdings Zweifel an dieser Sicherheit. Könnte es sich nicht auch beim begeisterten Gemüt des Komponisten um eine bloße Illusion handeln? Wenn hinter den »tiefen schauerlichen Wäldern« des Dekorateurs und hinter dem »unterirdischen Donner« des Maschinisten nur »Malerei und Leinwand« und eine Donner-Maschine stecken (II/1, 74), warum sollte das dann nicht auch für die Leidenschaften gelten, die der Zuhörer in der Musik zu hören glaubt? Wenn Dekorateur und Maschinist mit ihren Mitteln »all[e] nur möglichen Empfindungen und Leidenschaften« beim Zuschauer erzeugen können, ohne diese selbst gefühlt, sondern nur geschmackvoll und geschickt ihre Kenntnisse angewandt zu haben (II/1, 73), warum sollte das dann nicht auch für den

Komponisten gelten? Ist Hoffmanns Puppe »Olimpia« Allegorie der Musik seiner Zeit, z.B. der *Olimpia* Spontinis, deren Libretto Hoffmann übersetzte?<sup>279</sup> Folgt man diesen Fragen, so zeigt sich, wie tief Hoffmanns Ansichten (nicht nur) zur Musik in einer Theaterästhetik verwurzelt sind, die sich vom Wissen um die und vom Horror vor der Täuschung durch Dekorationen, Maschinen und Puppen speist. Hoffmann selbst war nicht nur als Komponist und Dichter für das Theater tätig, sondern er war auch ein gewiefter Dekorateur, Maschinist und Regisseur.<sup>280</sup> In Bamberg wurde er, wie er in einem Brief berichtet, vom »recht geschickte[n] Maschinist[en] Holbein [...] in die Geheimnisse der Maschinerie praktisch ein[ge]weih[t]«. Zusammen mit ihm baute er »die einstürzende Burg zum Kätchen von Heilbronn, das auffliegende Kreuz in der Andacht [...], die Fantasmagorien in dem standhaften Prinzen« (I, 243). In *Schauspiele des Calderon de la Barca* lobt Hoffmann diese Arbeiten dafür, »jede Störung der Illusion« vermieden und den »Zweck der theatralischen [...] Täuschung« erreicht zu haben (I, 627), ebenso in der *Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza* (II/1, 167). Seine bereits zitierten Ansichten zum Dekorations- und Maschinenwesen, die er den »vollkommenen Maschinisten« ironisch als Verfehlungen darstellen läßt, gründen sich auf den Erfahrungen dieser Zeit. Was Hoffmann als Maschinist wie selbstverständlich akzeptiert – daß nämlich hinter dem Geschehen auf der Bühne, welches beim Zuschauer Empfindungen und Leidenschaften weckt, nur eine gut versteckte Maschine steckt und

<sup>279</sup> Vgl. dazu Dobat, Musik als romantische Illusion, 12f., 72, 78, 189-204, sowie ders., Zwischen Genie und Handwerk. »Geweihter, Musiker oder Mechaniker? Metamorphosen der Musikergestalt bei E.T.A. Hoffmann, in: Alain Montadon (Hg.), E.T.A. Hoffmann et la musique. Actes du Colloque International de Clermont-Ferrand, Bern 1987, 239-259, hier 239f., 244, 246f., 249f., 253. Dobat unterscheidet allerdings bei Hoffmann weiterhin zwischen Automaten, hinter deren Musik nur ein »Hörer mit wahnhaft verzerrte[r] Perspektive« ein Gemüt vermuten kann – dieser Aspekt des Wahns, auf den auch die »Illusion« im Buchtitel hinweist, steht im Zentrum seiner Ausführungen – , und Kunstwerken, die bei allen Hörern zu Recht »das Gefühl der »unendlichen Sehnsucht« erregen« (ders., Musik als romantische Illusion, 193). Ich hingegen behaupte, daß eben diese Unterscheidung bei Hoffmann ins Wanken gerät, daß sich gerade die Kunstwerke als Automaten offenbaren. Insofern ist die Puppe »Olimpia« für mich nicht, wie für Dobat, »Allegorie des romantischen Kunstenthusiasmus« (ebd., 202), sondern Allegorie der Musik der Zeit.

<sup>280</sup> Zu Hoffmanns Theatertätigkeit vgl. Rudolf Köppler, E.T.A. Hoffmann am Bamberger Theater. Ein Beitrag zur Kenntnis seiner Persönlichkeit, seiner Werke und der Theatergeschichte Bamberg, in: »Historischer Verein für die Pflege und Geschichte des ehemaligen Fürstbistums zu Bamberg, 81. Bericht, Bamberg 1929; Judith Rohr, E.T.A. Hoffmanns Theorie des musikalischen Dramas. Untersuchungen zum musikalischen Romantikbegriff im Umkreis der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung, Baden-Baden 1985, hier 154-190.

nicht etwa ein wahrer Vorgang und ein begeistertes Gemüt –, erfüllt ihn und seine Figuren als Hörer allerdings mit Schrecken.

Davon berichten zahlreiche Erzählungen, z.B. *Die Automate*.<sup>281</sup> Im Mittelpunkt der Erzählung steht zunächst »der redende Türke«. Es handelt sich um einen Automaten, der die Fragen seiner Besucher mit Orakelsprüchen beantwortet und ein unheimliches Wissen über die Geheimnisse der Fragenden offenbart. Im Verlauf der Erzählung rückt jedoch mehr und mehr die Figur einer Sängerin in den Mittelpunkt, die Ferdinand einmal gehört hat und von der er seither nicht mehr lassen kann. Es stellt sich heraus, daß das verbindende Glied zwischen dem Türken, der seltsamerweise von der Sängerin weiß, und der Sängerin Professor X ist, der bei der Konstruktion des redenden Türken mitgewirkt hat und aus dessen Haus/Laboratorium am Ende der Erzählung der Gesang der Sängerin zum zweiten Mal ertönt. Als Ferdinand ihn zum ersten Mal hört, scheint er ihm »die tiefe, wonnenvolle Schwermut der inbrünstigsten Liebe selbst« und die »dumpfen Seufze[r] einer hoffnungslosen Klage« zu sein. Davon wird er heftig körperlich und seelisch bewegt: »[D]ann fühlte ich, wie ein unnennbares Entzücken mein Innerstes durchbebte, wie der Schmerz der unendlichen Sehnsucht meine Brust krampfhaft zusammenzog, wie mein Atem stockte, wie mein Selbst unterging in namenloser, himmlischer Wollust.« (IV, 405) Ähnlich heftig ist die Reaktion beim zweiten Mal. Diesmal ist der Gesang nicht von Klavierakkorden wie von einer »holden Geisterstimme« begleitet, sondern von jenseitigen, »wunderbaren Klängen« im Garten (IV, 424). Wie schon erwähnt, dringt mit der Musik »eine fremde Macht« in Ferdinands »Inneres« ein, das nun »nach ihrer Willkür« funktionieren muß. »Mechanisch« (IV, 406) handelt Ferdinand denn auch schon nach der ersten Begegnung. Die Anklänge an das Phänomen des Magnetismus sind deutlich, zumal der Gesang als »dem Ton der Harmonika ähnlich«, die Klänge im Garten als »krystall[en]« (IV, 424, 425) und der Blick der Sängerin als »Strahl eines Krystalltons [...] wie ein glühender Dolchstich« (IV, 406) beschrieben wird. Handelt es sich bei der Sängerin um eine Magnetiseurin, die durch die Musik ihre Empfindungen und Leidenschaften in die Brust

---

<sup>281</sup> Zum Automaten Thema bei Hoffmann und seiner musikästhetischen Relevanz vgl. neben Dobat, *Musik als romantische Illusion*, 189-204, und ders., *Zwischen Genie und Handwerk*, 239f., 249f., 253; Wolfgang Rüdiger, *Die »geheime Musik der Natur« – Musikautomaten und Instrumentalmusik*, in ders., *Musik und Wirklichkeit bei E.T.A. Hoffmann. Zur Entstehung einer Musikanschauung der Romantik*, Pfaffenweiler 1989, 166-177; Silvio Vietta, *Das Automatenmotiv und die Technik der Motivschichtung im Erzählwerk E.T.A. Hoffmanns*, in: *Mitteilungen der E.T.A.-Hoffmann-Gesellschaft* 26, 1980, 25-33.

Ferdinands überträgt und ihn so manipuliert?<sup>282</sup> Wohl kaum, denn schon bald taucht der Verdacht auf, daß die Sängerin selbst ein Automat ist, die Automate nämlich, von der der Titel der Erzählung spricht.<sup>283</sup>

Nach einem Besuch bei Professor X, der ihnen einige Musikautomaten vorführt, erklärt Ferdinand es sei »schade, daß recht geschickte Mechaniker ihre Kunst dieser widrigen Spielerei, und nicht vielmehr der Vervollkomm(n)ung der musikalischen Instrumente zuwenden.« Ihr Ziel müsse eigentlich, so Ludwig, eine »höhere musikalische Mechanik« sein, die »die eigentümlichsten Laute der Natur« belausche und dann »diese geheimnisvolle Musik in irgend ein Organ fest zu bannen streb[e], das sich dem Willen des Menschen füg[e] und in seiner Berührung erkl[änge]«. Als Beispiele für solches Streben führt er alle Versuche an, »aus metallenen, gläsernen Zylindern, Glasfäden, Glas [...] Töne zu ziehen« (IV, 420). Letztlich liefen sie auf die »Auffindung des vollkommensten [musikalischen, NG] Tons« hinaus, der um so vollkommener sei, »je näher er den geheimnisvollen Lauten der Natur verwandt ist«. (IV, 421) Es folgen Erzählungen von der »Luftmusik«, die durch den Ton »menschlichen Jammer[s]«, durch ihr »unvermerkte[s] Entstehen, Anschwellen und Verschweben« und durch ihre heftige Wirkung auf den Hörer charakterisiert wird (IV, 422). Das Instrument, so Ludwig, das eben diese Luftmusik nachzuahmen vermag, »wird in eben dem Grade auf uns wirken müssen; mir scheint daher, daß die Harmonika rücksichtlich des Tons sich gewiß jener Vollkommenheit, die ihren Maßstab in der Wirkung auf unser Gemüt findet, am meisten nähert«, mehr noch aber das »Harmonichord«, das mittels einer »geheimen Mechanik« funktioniere, mittels derer der Spieler die Töne »noch mehr in der Gewalt« habe. Ferdinand bekennt, daß die Töne dieses Instruments tatsächlich einmal »recht in sein Inneres gedrungen« seien (IV, 423). Das Gespräch wird unterbrochen, als Ludwig von seiner Vermutung spricht, daß ein »von höherem Geiste beseelt[er] Physiker und Mechaniker« manche Geheimnisse der Natur lüften und bislang nur Geahntes »vernehmbar« machen werde. Es wird unterbrochen von einem »seltsamen Klang durch die Luft, der im stärkern Anschwellen dem Ton der Harmonika ähnlich wurde« (IV, 424).

---

<sup>282</sup> Barkhoff vermutet, daß es sich um eine Somnambule handelt (Magnetische Fiktionen, 204).

<sup>283</sup> Die Sängerin wird also gerade nicht als gemütvolltes Gegenmodell zum redenden Türken und den Musikautomaten des Professors gebracht, wie Helmut Müller-Sievers (»Verstimmung. E.T.A. Hoffmann und die Trivialisierung der Musik«, in: Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 63.1989, 98-119, hier 113) meint. Vielmehr dekonstruiert Hoffmann mit ihrer Figur diesen Dualismus.



Durch das Gespräch vorbereitet, muß der Leser diesen Ton mit Ludwigs »höherer Mechanik« in Verbindung bringen, zumal die Töne zur »tiefklagenden Stimme« werden – ein weiteres Charakteristikum der Luftmusik – und schließlich Professor X auftaucht, an Ludwigs beseelten Physiker und Mechaniker gemahnend. Mit seinen Bewegungen setzt er im Garten »alles« in Gang: »krystallene Klänge« klingen aus den Pflanzen und »[dringen] ins Innere des Gemüts [ein]« (IV, 425), ganz wie Ludwig es von einer mechanischen Nachahmung der Luftmusik gefordert hatte. Die Vermutung des Lesers wird bestätigt, wenn später ein Fremder die geheimen »Erfindungen des Professors in der Musik« rühmt und den Garten als »geheimnisvolles Laboratorium« offenbart (IV, 426).

Bei der geheimnisvollen Sängerin handelt es sich also wahrscheinlich – die Erzählung bleibt Fragment – um eine Automate des Professors. Ihre Musik erschüttert und beeinflusst Ferdinand zutiefst, doch steckt hinter ihr kein bewegtes Gemüt, wie er geglaubt hatte, sondern eine komplizierte Mechanik, kein beseeltes Inneres, sondern, wie beim redenden Türken, »ein künstliches Getriebe von vielen Rädern« (IV, 397). Die Maschine ahmt, ganz wie Ludwig es gefordert hatte, die Luftmusik perfekt nach, doch schon dabei handelt es sich nur um eine »Nachahmung« der Töne des »menschlichen Jammer[s]« (IV, 422). Folglich ist die Automate gleich doppelt entfernt vom unmittelbaren Gefühlsausdruck eines Menschen, doch vermag sie ihren Hörer zu täuschen: Ferdinand hört in ihrer Melodie Schwermut, Liebe und Hoffnungslosigkeit, und die Musik übt eine starke körperliche und vor allem seelische Wirkung auf ihn aus. Dieses Szenario ist beunruhigend in zweierlei Hinsicht. Erstens wird der Hörer hier nicht nur fremdbestimmt, sondern er wird fremdbestimmt durch eine Maschine: Da ist kein Gemüt hinter der Musik. Vielleicht, so könnte man angesichts Ferdinands »mechanischer« Handlungen am Tag nach der ersten Begegnung mit der Automate denken, ist auch er selbst nur ein gut geöltes Räderwerk. Zweitens wird die Maschine von einem geheimnisvollen Techniker gesteuert, dessen »Willkür« Ferdinand fortan ausgeliefert ist.<sup>284</sup> Man weiß nicht, ob Professor X es

---

<sup>284</sup> Eine dritte mögliche Interpretation wäre, daß Ferdinand nicht von einer wirklich erklingenden Musik so erschüttert wird, sondern von einer imaginierten, die er in die Töne hinein hört (vgl. Dobat, *Musik als romantische Illusion*, 194-204). Das deutet Ludwigs Vermutung über den redenden Türken an: Der Türke ist ein magnetisches Instrument, das »die Saiten in unserm Innern [...] anschlägt, daß sie vibrieren und ertönen, und wir den reinen Akkord deutlich vernemen; so sind wir aber es selbst, die wir uns die Antworten erteilen, indem wir die innere Stimme durch ein fremdes geistiges Prinzip geweckt außer uns verständlicher vernemen« (IV, 414).



gut mit ihm meint – Ferdinands »zerrütteter Seelenzustand« (IV, 427) am Ende der Erzählung deutet eher nicht darauf hin –, aber andere Erzählungen Hoffmanns, in denen sich junge Männer mit den Automaten/Puppen großer Techniker einlassen, haben kein gutes Ende, u.a. *Der Kampf der Sänger*. Der Meister des Gesangs, Klingsohr, ist ein Wissenschaftler, der sich mit Astronomie, Astrologie, Chemie und Physik bestens auskennt. Außerdem ist er ein »Negromant«, d.h. er kann Geister beschwören und Tote zum Leben erwecken. Sein Gesang, den er Heinrich von Ofterdingen lehrt, beruht auf beiden Prinzipien. Er stammt nicht »aus dem rein menschlichen Gemüt« (IV, 354), wie die Sänger der Wartburg fordern, sondern basiert auf wissenschaftlichen Kenntnissen (IV, 357) und einem »fremden [...] Reic[h]« (IV, 353); es handelt sich, da kein Gemüt dahinter steckt, um einen »toten Leichnam«, der nur mit »Prunk, [...] Schimmer, [...] Glanz« umhüllt wurde (IV, 357). Daß Ofterdingen sich mit diesem glänzenden Toten einläßt, kommt ihm teuer zu stehen: Er fährt zur Hölle, nachdem die Erzählung den gemütvollen Gesang des Wartburg-Sängers Wolfram von Eschinbach gegen ihn stark gemacht hat.

Wie die Erzählung *Der Kampf der Sänger* andeutet, können die Maschinen, Automaten und Puppen Hoffmanns als Allegorien musikalischer Kompositionen gelesen werden und die großen Techniker als Repräsentanten großer Komponisten – handelt es sich doch bei Klingsohr um einen Komponisten, der Lieder komponiert, die Leben und Gemüt nur vortäuschen, in Wahrheit aber »tote Leichname« sind.<sup>285</sup> Damit bewahrheitet sich Ludwigs Ahnung, daß Töne, die heftig erschüttern, nicht unbedingt aus dem Gemüt kommen müssen, sondern allein aus der Mechanik der Instrumente und ihres Spielers stammen können. Übertragen auf die musikalische Komposition hieße dies, »die Mittel allein das vollbringen zu lassen«, wofür man bis-

---

<sup>285</sup> Vgl. neben Dobat, *Musik als romantische Illusion*, 12f., 72, 78, 189-204, und ders., *Zwischen Genie und Handwerk*, 239f., 244, 246f., 249f., 253 (zu meiner Absetzung von Dobat siehe oben): Barbara di Noi, die sich eng an Dobat anlehnt: *Romantische Allegorie und E.T.A. Hoffmanns höhere musikalische Mechanik*, in: Werner Keil und Charis Goer (Hg.), *Seelenaccente – Ohrenphysiognomik. Zur Musikanschauung E.T.A. Hoffmanns, Heinse und Wackenroders*, Hildesheim/Zürich/New York 2000, 102-141. Noi nennt allerdings unpassend den Türken eine »Allegorie des instrumentalen Musikstücks« (ebd. 110). Günter Oesterle, der Dobats Interpretation des *Ritter Gluck* weiterführt: *Dissonanz und Effekt in der romantischen Kunst. E.T.A. Hoffmanns Ritter Gluck*, in: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch. Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft, 1.1992/1993, 58-79. Zu einer heftigen, aber wenig überzeugenden Kritik an Dobat und Oesterle vgl. Richarda Schmidt, *Klassische, romantische und postmoderne musikästhetische Paradigmen in E.T.A. Hoffmanns Ritter Gluck*, in: Keil, *Seelenaccente*, 11-62, hier 51-61.

lang die Belebung durch die »innere Kraft des Gemüts« für notwendig gehalten hatte (IV, 419). Ein Komponist, der die richtigen musikalischen Mittel wählt und sie geschickt miteinander zu einem Ganzen verbindet, so »künstlich und wohl ausgedacht, so schön geformt« (IV, 358) wie Klingsohrsche Lieder, kann den Zuhörer mit seinem Werk so erschüttern, als ob wirklich ein nach Ausdruck ringendes Gemüt dahinter stünde.

Dieser Verdacht durchdringt nicht nur die Erzählungen Hoffmanns, sondern auch seine Musikkritiken, selbst diejenigen, die die Werke emphatisch von ihm freisprechen wollen. Hoffmann unterscheidet zwischen Kunstwerken, die »trügerische Puppen« sind, weil sie nicht aus dem begeisterten Gemüt des Künstlers hervorgegangen sind, und »wahrhaften« Kunstwerken (IV, 67). Zu ersteren rechnet er einen großen Teil der Kunstwerke der vorangegangenen Jahrzehnte, insbesondere der Opern: Es »wurde nur glänzender Staat gewebt, dessen Flimmer der toten Puppe den Schein des Lebens verleihen sollte.« (II/1, 503) Im Vergleich mit Glucks Opern sieht Hoffmann in seiner Zeit die »wahre Opera seria ganz vernachlässigt«. Die neuen Komponisten reihen, so Hoffmann, nur eine effektvolle Szene an die andere. Besonders gern beeindrucken sie den Zuschauer/Zuhörer mit Rezitativen und Chören: »Hier vorzüglich ist es, wo der blinkende Flitterstaat vielleicht augenblicklich blenden, aber«, so Hoffmanns Hoffnung, »nie lange täuschen kann.« (II/1, 553, 554) In ihrem ewigen Streben nach »Effekt« (II/1, 441) orientieren sie sich etwa an Mozart, nehmen aber dessen »Mittel des Ausdrucks für den Ausdruck«, so daß sie in ihren eigenen Kompositionen nur Mittel anwenden, an die kein Ausdruck mehr gebunden ist (I, 559). Sie ahmen die bloße Form nach, die jedoch, so Hoffmann, »nie den Geist schafft, da nur der Geist die Form sich bildet« (II/1, 443). Das Ergebnis sind Formen ohne Geist, tote Puppen. Einer dieser Komponisten ist für Hoffmann Spontini, wie er 1814 in seinem ersten und einzigen *Brief[f] über die Tonkunst in Berlin* deutlich macht. Spontini, so der Vorwurf, komponiere nicht »aus dem Innersten« heraus, sondern seine Phantasie sei »nur vom Äußern« angeregt.<sup>286</sup> Seine Melodien seien »nach äußern Anregungen künstlich zusammengebaut«, auch in der harmonischen Struktur sei er »gar zu künstlich«.<sup>287</sup> Hoffmann spricht Spontinis Musik deshalb jegliche »inner[e] Wahrheit« ab. Hinter ihr gähne eine »Leere«, eine »innere Dürftigkeit«, die mit vielem szenischen »Pomp« verborgen werden solle.<sup>288</sup> Para-

---

<sup>286</sup> In: E.T.A. Hoffmann, *Schriften zur Musik*, 285.

<sup>287</sup> Ebd., 286, 284.

<sup>288</sup> Ebd., 288, 286, 289.

doxa beschreiben diese Musik am besten: der Schein von Trunkenheit, hinter der aber Nüchternheit steckt (»trunkne Nüchternheit«), der Schein von Glut, hinter der aber metallene Kälte steckt (»kalte Glut«). Hoffmann versucht, sich und seinen Lesern einzureden, daß solche Musik keinen Hörer täuschen, daß sie »nicht tief in das Gemüt des Hörers eindringen« könne.<sup>289</sup> Aber seine Erzählungen von trügerischen Puppen wissen es besser. Und tatsächlich vermochten Spontinis Opern Hoffmanns Zeitgenossen zu erschüttern. Um 1814 war er in Paris auf dem Höhepunkt seines Ruhms, und 1821 sollte er mit seiner *Olimpia* einen großen Teil des Berliner Publikums hinreißen, zu dem dann auch Hoffmann zählte.

Einige Komponisten sind für Hoffmann von Anfang an über jeden Verdacht erhaben, Musik-Maschinen zu komponieren, unter ihnen Gluck, Beethoven und Mozart. Doch selbst diese Komponisten und ihre Kompositionen offenbaren bisweilen eine unheimliche Nähe zu ihrem Widerpart. Obwohl bei diesen, so Hoffmann, die Musik aus der Begeisterung des Gemüts geboren wird und dann nur noch aus dem Innern hervorströmen muß (II/1, 442), scheinen sie doch auffällig oft ihre Kompositionen und deren Wirkungen genau zu »berechnen«, was wohl eher einem Techniker, nicht aber einem Enthusiasten zuzumuten wäre: Gluck »berechnet« die Exposition der *Iphigenia in Tauris* (I, 508), Mozart »berechnet« im *Don Giovanni* vieles »auf den mächtigsten Instrumental-Effekt« (III, 727), Beethoven hat in der *Coriolan-Ouvertüre* jeden Einsatz der Bläser »für die höchste Wirkung berechnet und angewandt« (I, 623), und in seiner Musik zu Goethes *Egmont* hat er das letzte Allegro »nur ganz, wie es sein soll, auf den richtigen Effekt berechnet« (I, 745) – genau wie Spontini, der zu einer Zeit, in der er von Hoffmann bereits zu den »großen Meistern« gezählt wurde, die Wirkung eines Konzertes »wohl berechne[t]« hat (III, 716). Außerdem »bewegt« Beethoven offenbar mit Vorliebe bestimmte »Hebel« in seinen Kompositionen – es gibt einen Hebel für jedes unangenehme Gefühl (I, 534, s.a. I, 723). Auch das kennzeichnet ihn eher als Maschinisten denn als Enthusiasten, zumal seine Werke, ebenso wie Mozarts, Spontinis und die anderer »Meister« aus »echte[m], edle[n] Metall« geprägt sind (III, 714, s.a. II/1, 42: die »metall[en] glühend[en] Arm[e]« von Beethovens Geist, s.a. V, 626: ein »glanzvoll gerüstete[s]« Werk Spontinis).<sup>290</sup> Obwohl Ludwig es für »unsinnig« erklärt,

---

<sup>289</sup> Ebd., 288.

<sup>290</sup> Hoffmann votierte auch mehrmals, obschon ironisch, dafür, anstelle von Schauspielern Marionetten auf die Bühne zu bringen, mit denen der Regisseur und Schauspielregisseur

durch »Ventile, Springfedern, Hebel, Walzen und was sonst noch alles zu dem mechanischen Apparat gehören mag, musikalisch wirken zu wollen«, legen Beethoven, Mozart und Gluck besonderen Wert auf die Vervollkommnung eben dieses Apparats, lassen sogar ihre Kompositionen durch ihn beeinflussen und verdanken ihm bisweilen deren Wirkung: Der Grund für die »jetzige Höhe der Instrumentalmusik« liege zwar nicht allein, aber immerhin auch bei »der Erleichterung der Ausdrucksmittel (Vervollkommnung der Instrumente, größere Virtuosität der Spieler)«, bekennt Hoffmann (I, 533). Vor allem die Tasteninstrumente, so Ferdinand, »öffnen dem geschickten Mechaniker ein weites Feld [zur Vervollkommnung, NG], und es ist wirklich zu bewundern, wie weit z. B. der Flügel in seiner Struktur« entwickelt worden ist, die wiederum auf »Ton und Behandlungsart« in der Komposition »den entschiedensten Einfluß hat« (IV, 420). Das zeigt sich in Beethovens Klaviertrios, für deren Komposition Beethoven »den eigenthümlichsten Geist des Instruments [das heißt des Flügels, NG] aufgefaßt und in der dafür geeignetsten Art gesorgt« hat (II/1, 59). Auch Glucks Opern zehren von den Apparaten, die er benutzt. Ihm genügten die Mittel des gewöhnlichen Orchesterapparats nicht, so daß er die Bläser in ungewöhnlicher Weise einsetzte und neue Instrumente ins Orchester einfügte, sogar neue Instrumente erfinden lassen wollte, wie Hoffmann immer wieder berichtet (V, 618; s.a. III, 724).<sup>291</sup> Auch für Mozart und die Wirkung seiner Opern sind, so Hoffmann, der große Orchesterapparat und seine »mächtigen Instrumental-Effekte« von zentraler Bedeutung (III, 727/728). Spontini schließlich hat ein riesenhaftes Orchester zum Einsatz gebracht und ebenfalls ungewöhnliche Instrumente verwendet, darunter Tamtam und Ophicléide.

Hoffmanns Unterscheidung zwischen einer Maschinen- und einer Gemüts-Musik wird somit hinfällig. Seine Ansichten zur Musik sind von solchen Dualismen geprägt: Mittel/Stoff/Form versus Geist (II/1, 441-447), äußerer Schmuck (»blinkender Flitterstaat«) versus innere Wahrhaftigkeit (»echtes, gediegenes Gold«),<sup>292</sup> effektloser Effekt (II/1, 443, s.a. I, 627) versus »wahrhaftiger Effekt« (II/1, 447), »Gewaltsam[keit]« versus »Gewaltig[keit]« (V, 629), und weitere Gegensatzpaare ließen sich anfügen. Sie alle basieren auf einer Logik des Supplements, wie sie Derrida für Jean Jacques Rousseaus

---

nach Belieben schalten und walten können (z.B. in: *Die Kunstverwandten* bzw. in: *Seltene Leiden eines Theater-Direktors*).

<sup>291</sup> S.a. E.T.A. Hoffmann, Briefe über die Tonkunst, in: ders., *Schriften zur Musik*, 287.

<sup>292</sup> I, 553; s.a. V, 657: »blendend[e] Glimmerstein[e] versus »echte[r] Diaman[t]«.

Schriften herausgearbeitet hat.<sup>293</sup> Hoffmann versucht, vor dem Hintergrund der Nachahmungs- und Ausdrucksästhetik, Musik so eng an das Ausgedrückte anzunähern, daß die Differenz zwischen beiden gegen Null geht. Die ideale Musik »supplementiert« es lediglich. Sie ist so »wahr«, daß der Hörer sich nicht von ihr, sondern vom »Moment der Handlung« ergriffen glaubt, wie Hoffmann anhand des *Don Giovanni* ausführt. Er nimmt nicht »die technische Struktur« der Musik wahr, sondern »erbebt im Innersten mit dem Leporello« (II/1, 440). Doch weiß auch Hoffmanns Text, daß die Musik mehr als eine bloße Addition zu einer an sich schon ergreifenden Handlung ist. »Durch die Wahrheit des Ausdrucks« erschüttere der Komponist jeden, »wie es der Moment der Handlung erfordert«. Doch, so ein verschämter Nebensatz, »schaffe« der Komponist »ja diesen Moment der Handlung selbst« erst (II/1, 439). Damit ist die Musik immer schon Teil dessen, was sie zum Ausdruck bringen soll. Ohne sie gäbe es das Ausdrückende nicht. In diesem Sinne fungiert Musik als Supplement: Sie supplementiert etwas, weil es nicht vorhanden ist. Sie schafft erst das (re-)präsentierte Geschehen. Ebenso ist die technische Struktur der Musik immer schon Teil der Musik, die durch Ausdrucksstärke erschüttert. Sie ist nicht ein Äußerliches, das zu einem gemütvollen Kern erst hinzugefügt wurde, wie es Hoffmanns Schöpfungsgeschichten (z.B. *Johann Kreislers Lehrbrief*) suggerieren, sondern erst mit ihrer Hilfe kann Musik ausdrucksstark werden. So ist die Maschinen-Musik immer schon in der Gemüts-Musik enthalten, kann nicht dichotomisch von ihr ausgegrenzt werden. Ebenso ist die »Gewaltsamkeit«, die Hoffmann in seinen frühen wie in seinen späten Schriften an Spontinis Musik kritisiert, immer schon Teil der »Gewaltigkeit« der Musik, die er fordert (V, 629). Denn beide Gewaltarten sind auf die gleichen musikalischen Mittel angewiesen, auch wenn Hoffmann versucht, sie im Fall des »Gewaltigen« auf eine bloße Ergänzung zu einer auch ohne sie bestehenden »Gewaltigkeit« des dramatischen Ausdrucks zu reduzieren. Doch seine Texte wissen es besser. Das zeigt sich auch darin, daß Hoffmann einerseits zusammen mit der »Gewaltsamkeit« die heftige Wirkung von Musik auf den Körper ablehnt oder vernachlässigt zugunsten der Wirkung »gewaltiger« Musik auf den Geist/das Gemüt des Hörers. Andererseits greift er aber zu Vorstellungen und Metaphern, durch die die körperliche Wirkung wieder zurück in den Text getragen wird. Zu Beginn dieses Kapitels wurden bereits einige dieser Metaphern aufgeführt (Sträuben der

---

<sup>293</sup> Derrida, *Grammatologie*, 244-459.

Haare, Zittern der Fibern, Schmerz in der Brust). Hier sei noch hinzugefügt, daß Hoffmann z.B. den Ritter Gluck, der den »Chor der Priesterinnen aus der Iphigenia in Tauris« singt, »beim Eintreten der Tutti an die Fensterscheiben klopf[en]« läßt (I, 504) und damit zeigt, daß die Erschütterung von Körpern integraler Teil der Gluckschen Musik ist. Wie die Erschütterung der Seele durch Musik von einer Erschütterung des Körpers abhängt, ist die »Gewaltigkeit« von Musik auf die »gewaltsamen« musikalischen Mittel angewiesen.<sup>294</sup> Was Hoffmann in seinem ersten *Brief über die Tonkunst* als »gewaltsame Manier« kritisiert, etwa den »starken Ton« von Spontinis Musik, wird in späteren Texten als Garant einer »gewaltigen« Wirkung gelobt, die nicht unbedingt dramatisch motiviert sein muß (III, 715).<sup>295</sup> Gewaltige Musik ist immer schon gewaltsame Musik. Die Frage, wie sich Hoffmanns Forderung nach einer »gewaltigen« Wirkung von Musik zu einer Ästhetik des Erhabenen verhält, ist damit beantwortet: Sie ist immer schon gebunden an die vorkantische Tradition, in der die Gewaltsamkeit der erhabenen Musik ihren Ort hat.

All das bedeutet, daß die von Hoffmann bewunderten Komponisten, wie Gluck, Beethoven und Mozart, immer schon große Mechaniker waren, die Werke komponiert haben, die immer schon »trägerische Puppen« waren. Diese Tatsache, die Hoffmann nie explizit formuliert hat, mag dazu beigetragen haben, daß er am Ende seines Lebens ausgerechnet eine *Olimpia* – die Puppe in Hoffmanns *Sandmann* trägt den gleichen Namen – hoch loben konnte, obwohl dort viele der musikalischen Mittel zum Einsatz kommen, die er wenige Jahre zuvor noch als künstlich, äußerlich und wirkungslose Effekte abgetan hatte (sehr große Besetzung, unübliche Instrumente, ungewöhnliche Harmonik, scheinbare Verwirrtheit der musikalischen Struktur).<sup>296</sup>

---

<sup>294</sup> Daß jede Affizierung der Seele über die Nerven, d.h. über den Körper laufen muß – das war den physiologisch orientierten Musiktheoretikern, die ich im letzten Kapitel referiert habe, klar – und daß umgekehrt ein seelischer Zustand körperliche Folgen haben kann, gehörte zu den Grundlagen des Magnetismus, wie z.B. Bartels schreibt: »Im Gebiete unserer Kenntniß gibt es keinen Geist ohne Materie, keine Seele ohne Leib.« (Bartels, Grundzüge, 2) Das wußte auch Hoffmann: »auf diese Erkenntnis«, nämlich des »Bandes, das Geist und Körper verknüpft«, »ist aber doch der Magnetismus ganz eigentlich basiert.« (IV, 318)

<sup>295</sup> Hoffmann rezensiert hier ein Konzert unter Leitung Spontinis »zur Feier des Allerhöchsten Geburtstages Sr. Maj. des Königs«. Spontini setzte dazu eine »große Masse« ein, nämlich Chor und Orchester aus »dreihundertfünfzig Personen«. Sie sangen ein Lied und spielten einen Festmarsch. Es gab also keinen dramatischen Kontext für die Musik.

<sup>296</sup> Zu Hoffmanns geänderter Haltung zu Spontini vgl. auch Norbert Miller, Hoffmann und Spontini. Vorüberlegungen zu einer Ästhetik der romantischen opera seria, in: Carl Dahl-



Zwar hält er auch in seinen *Nachträglichen Bemerkungen über Spontinis Oper Olympia* noch an seiner Unterscheidung zwischen wahrhaftiger, gemütvoller Musik, zu der jetzt auch Spontinis Opern zählen, und bloßen »blendenden Glimmersteinen« fest (hier meint er Rossinis Opern) – angesichts dessen und seiner früheren Beurteilung der Spontinischen Opern könnte man sich also auch fragen, ob Hoffmann vielleicht doch der *Olympia* als einer trügerischen Puppe auf den Leim gegangen ist –, doch belehrt zumal den Leser die supplementäre Logik von Hoffmanns Ansichten zur Musik eines besseren. Wichtig ist letztlich vor allem, daß *Olympia* den Hörer erschüttert, ob dahinter nun ein gemütvoller Komponist und dramatische Wahrhaftigkeit stecken, wie er suggeriert, oder eben immer schon auch eine klug kalkulierte kompositorische Mechanik und ein versierter Techniker, der mit seiner Musik die Hörer manipulieren und, wie ein Magnetiseur, auch unlaute Ziele verfolgen kann. Spontini jedenfalls wird von Hoffmann nun, ganz wie es von den Magnetisierten aus Hoffmanns Erzählungen vertraut ist, als »hoher herrlicher Meister«, als »mächtiger Fürst« verehrt, dessen »Gesang recht in unser Innerstes hinein« tönt, mit dessen »Genius« wir uns »begeistert« »erh[e]ben« und an dem schließlich unsere »ganze Seele hängt«. (III, 714)<sup>297</sup>

## Erschütternde Dichtung

Indem der Hörer Hoffmann über Musik schreibt, emanzipiert er sich aus der Rolle eines Magnetisierten und wird selbst zum Magnetiseur: der Musik zum einen, der Leser zum anderen. Als Musikkritiker und Schriftsteller nährt er sich vom Geist der Musik, bringt ihn zur Sprache und denkt seine Vorstellungen in ihn hinein. Wie der Musiker als Magnetiseur der Natur als Somnambule ihre geheime Musik entlockt (I/2, 454), zehren Hoffmanns Texte von den Rätselfragen der Musik, die sie »in lauten Worten verkünde[n]«. Dementsprechend stellt sich Hoffmann das musikalische Werk als »einen schönen herrlichen Baum« vor, dessen »Wunder« viele Leute

---

haus (Hg.), Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhundert, Regensburg 1980, 451-468; ders., E.T.A. Hoffmann und die Musik, in: Akzente. Zeitschrift für Literatur, 24/1977, 114-135; Michael Walter, Hoffmann und Spontini. Zum Problem der romantischen Oper, in: Montadon (Hg.), E.T.A. Hoffmann et la Musique, 85-121.

<sup>297</sup> Im *Don Juan* gerät der reisende Enthusiast bei der Begegnung mit Donna Anna in einen »Somnambulism« (II/1, 88).



nicht begreifen können. Der »Baum« selbst kann ihnen dabei nicht helfen, dafür aber der Musikkritiker, der »mittels eines geheimnisvollen Zaubers es zu bewirken [vermag], daß die Leute in die Tiefe der Erde wie durch Kryстал schauen den Kern entdecken« (III, 721). Die Musik ist die Muse des reisenden Enthusiasten. Sie animiert ihn zum Schreiben – doch das geht auf ihre Kosten: Er nimmt sie aus, schreibt sie sozusagen tot. Deshalb müssen einige Sängerinnen sterben, nachdem sie dem Enthusiasten begegnet sind (Donna Anna aus *Don Juan*, Antonia aus *Rat Krespel*), andere finden ihren Gesang durch die Erzählung des Enthusiasten ersetzt (Bettina aus *Das Sanctus*).<sup>298</sup> Die erschütternden Wirkungen der Musik, von denen die Texte Hoffmanns berichten, sind im doppelten Sinne die der Texte, da sie durch erzählte Musik verursacht werden und auf eine Erschütterung des Lesers zielen. Die Hebel des Schauers bewegt nicht länger Beethovens Musik, falls sie es außerhalb des Textes überhaupt je tat, sondern der musikkritische und stärker noch der literarische Text. Hoffmanns Erzähler betonen mehrfach, daß ein »Dichterwerk« wirkungsvoll sein, den Leser/Hörer »hinreißen« soll. Dafür muß es, wie die Musik, aus der Begeisterung des Dichters entsprungen sein (IV, 67). Doch nennt Hoffmann an anderer Stelle sein Schreiben »mechanisch«<sup>299</sup> – eine Beschreibung, zu der die vielfach beobachtete Formelhaftigkeit von Hoffmanns Stil paßt.<sup>300</sup> Um den Leser hinzureißen, bedarf es offenbar nicht nur des Enthusiasmus, sondern, wie in der musikalischen Komposition, bestimmter literarischer Mittel, inhaltlicher, narrativer oder figuraler Art. So sind Hoffmanns Texte musikalisch, nicht

<sup>298</sup> Vgl. Brandstetter, *Die Stimme und das Instrument*, 31ff.; Lubkoll, *Mythos Musik*, 276ff.; Caduff, *Die Literarisierung*, 261f., 266ff, 272ff, 277-281, 295ff. In Anlehnung an die seit Elisabeth Bronfens Untersuchung *Over her dead body. Death femininity and the aesthetic* (Manchester 1992) vertraute Figur, daß männliche Kunstproduktion mit der Tötung der sie inspirierenden Frau (Muse) einhergehe, gehen diese Autorinnen den Sängerrinnen bei E.T.A. Hoffmann und ihrer poetologischen Funktion nach. Analog zu dieser Figur konstituiert sich die literarische Künstlererzählung, so Caduff, über die Tötung der anderen Künste (Caduff, *Literarisierung*, 294).

<sup>299</sup> Brief vom 19.1.1822 an Schall, in: Hans von Müller, Friedrich Schnapp (Hg.), *E.T.A. Hoffmanns Briefwechsel*, 2. Bd. (1814-1822), Darmstadt 1968, 349.

<sup>300</sup> Siehe dazu Helmut Müller, *Untersuchungen zum Problem der Formelhaftigkeit bei E.T.A. Hoffmann*, Berlin 1964; Helmut Göbel, *E.T.A. Hoffmanns Sprache zur Musik*, in: *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch* 2, 1994, 78-87. In seiner Einleitung geht Müller auch auf verschiedene Befunde anderer Wissenschaftler ein, die z.B. über Hoffmanns Stil feststellen, daß er Intensität durch Kontraste, durch Adjektive wie »glühend« und durch »Bewegungsepitheta wie »wild« – ein Lieblingsadjektiv Hoffmanns – schaffe (16f.). Barkhoff betont mit Hinweis auf Lothar Pikulik außerdem, daß die »Formelhaftigkeit der Beschwörung des Lesers und der Welt dienen« (Barkhoff, *Magnetische Fiktionen*, 221;

insofern sie von Musik sprechen oder weil sie sich dem Klang von Musik anverwandeln würden, sondern insofern sie intensiv auf ihre Leser wirken. Die erschütternde Gewalt der Musik wird in den Texten thematisiert, um zum Vorbild für eine Literatur zu werden, die mit ihrer Wirkung auf den Leser die der Musik noch übertrumpfen will.

Im Juni 1820 schreibt Hoffmann an Theodor von Hippel, daß er »durch deutsche volltönende Kraftwörter« die »französischen Schlagwörter« des *Olimpia*-Librettos »todt [...] schlagen« wolle.<sup>301</sup> Was es mit diesem Prinzip auf sich hat, läßt sich am besten an einer Szene nachvollziehen, die Hoffmann neu für die Berliner Fassung der *Olimpia* geschrieben hat, nämlich Antigonus' Todesszene. Antigonus' Rede ist gespickt mit Ausrufen, die häufig nur ein Wort umfassen (»Mörder!«), und mit Imperativen (»zerfleischt ihn, Eumeniden!«). Hinzu kommen das Empfindungswort »ha«, das mehrmals wiederholt wird, und verschiedene rhetorische Figuren wie Apostrophen (»Cassander!«), Gradiationen (»Fluch dieser Stätte, grauser Fluch den Göttern!«, Anaphern (»Hört mich Dämonen! – hör' mich näch't'ge Schaar!«) und vor allem verschiedene Formen der Ellipse: Die Hälfte der Sätze ist unvollständig, sie werden von Gedankenstrichen und/oder Ausrufungszeichen unterbrochen, für Beiwörter ist erst recht keine Zeit (»Ha Rache – Blut – Verderben – Mord!«). Zum besseren Überblick sei hier Antigonus' Rede, unter Auslassung der Regieanweisungen und des Einwurfs Cassanders' vollständig zitiert:

Cassander! – Mörder! – Rache treffe dich! / Hinweg! – verstöß't du stolze Göttin mich? / Hohn sprech' ich deinem Donner, dem Altar. / Auf! Höllenmächte auf! ihn zu zerschmettern! / Fluch dieser Stätte, grauser Fluch den Göttern! / Hört mich Dämonen! – hör' mich näch't'ge Schaar! / Sprüh' glühend auf, des Orkus Flammengrab! / Jauchzt Furien, mich den Mörder zu empfangen. / In Alexanders Blut ha! seht mich prangen, / Triumph! zu euch – zu euch hinab! / Cassander! Fluch dir! – ha auf ewig reißt den Frieden / Aus des Verruchten Brust, zerfleischt ihn, Eumeniden! / Ha Rache – Blut – Verderben – Mord!<sup>302</sup>

---

Lothar Pikulik, E.T.A. Hoffmann als Erzähler. Ein Kommentar zu den Serapionsbrüdern, Göttingen 1987, 44-48.)

<sup>301</sup> Brief vom 24.6.1820, in: Müller/Schnapp, E.T.A. Hoffmanns Briefwechsel, 2. Bd., 264.

<sup>302</sup> Nach dem Textbuch *Olimpia*. Eine ernste Oper in 3 Aufzügen, von dem ersten Kapellmeister und Generalmusikdirektor Herrn Spontini, Berlin 1821. Die zitierte Szene ist abgedruckt in: Friedrich Schnapp, E.T.A. Hoffmanns Textbearbeitung der Oper *Olimpia* von Spontini, in: Jahrbuch des Wiener Goethevereins 66, 1962, 126-143.

Diese Worte verdanken ihre »volltönende Kraft« weniger ihren Inhalten – auch wenn schon allein die inhaltliche Ballung der furchterweckenden Vorstellungen den Hörer/Leser zu erschüttern vermöchte – als ihrer formalen Ordnung bzw. Unordnung. Würde man den letzten Satz in eine grammatisch richtige und vollständige Form bringen, die Reihenfolge der Worte ändern und das »ha« weglassen, entspräche er kaum der leidenschaftlichen Erregung der Figur und hätte einen weitaus geringeren Effekt auf den Hörer/Leser. Hoffmann greift in dieser Szene zu stilistischen Mitteln der pathetisch-erhabenen Rede, wie sie schon bei Longinus beschrieben werden. So empfiehlt Longinus etwa Amplifikationen, Apostrophen, Hyperbata und Asyndeta. Insbesondere die Verbindung mehrerer Figuren, etwa des Asyndetons und der Anapher, treffe die Empfindung der Hörer »Schlag auf Schlag«. <sup>303</sup> Diesen stilistischen Mitteln ist Hoffmann auch in anderen Texten verpflichtet, etwa im Aufsatz über *Beethovens Instrumental-Musik* oder im *Don Juan*.

Der Aufsatz *Beethovens Instrumentalmusik* unterscheidet sich von den beiden Rezensionen, die ihm zugrundeliegen, u.a. durch die Umwandlung von Aussagesätzen zu Frage- und Ausrufesätzen sowie durch die Einfügung von Gedankenstrichen. <sup>304</sup> So erlangt der Text eine größere Intensität und bezieht den Leser stärker ein. Letzteres wird auch durch die direkte Anrede des Lesers erreicht, dem nicht nur suggestive Fragen gestellt (»Ergreift Euch nicht wieder jene [...] Sehnsucht [...]!«), sondern auch Befehle erteilt werden (»Hört die eignen Modulationen [...]!« (II/1, 56). Auch die von Hoffmann kritisierten Komponisten und Kritiker werden direkt angesprochen (»Wie konnte es euch denn nur einfallen [...]«(II/1, 52), ebenso Beethoven (»du hoher Meister« (II/1, 57). Gleichzeitig tritt der fiktive Autor selbst in Erscheinung. Er identifiziert sich als »Kapellmeister Kreisler« (II/1, 58) und berichtet von seinen persönlichen Erfahrungen mit Beethovens Musik. Im Unterschied zu den Rezensionen werden einzelne Formulierungen verstärkt, indem u.a. Konjunktive in Indikative umgewandelt werden (»immer mächtiger mußte er [der Zauber der Musik, NG] jede Fessel einer andern Kunst zerreißen«; »hier tritt der furchtbare Geist [...] hervor« (II/1, 53, 56),

<sup>303</sup> Longinus, Vom Erhabenen, 59.

<sup>304</sup> Vgl. zur stilistischen Analyse nicht nur des Beethoven-Aufsatzes: Müller, Untersuchungen zum Problem der Formelhaftigkeit, 7-62; Göbel, E.T.A. Hoffmanns Sprache zur Musik; John Neubauer, Die Sprache des Unausprechlichen, in: Montadon (Hg.), E.T.A. Hoffmann et la musique, 25-35; Wolfgang Wittkowski, E.T.A. Hoffmanns musikalische Musikerdichtungen, in: Aurora 38, 1978, 54-74; Caduff, Die Literarisierung, 77-80.

indem Figuren wie Synekdoche (»Riesenschatten [...], die [...] uns vernichten«, statt »alles in uns vernichten« (II/1, 54), Anadiplosis (»fort und fortsteigend[e] Klimax«) und Anakoluthon (»In Wahrheit, der Meister, an Besonnenheit Haydn und Mozart ganz an die Seite zu stellen, trennt sein Ich [...]«) eingesetzt werden, oder indem schlicht Attribute hinzugefügt werden (»von der Ahnung des Ungeheuren, Vernichtung drohenden gepreßt« (II/1, 55) oder sogar ganze Nebensätze (»Es ist doch wahr, der Flügel [...] bleibt ein [...] Instrument« (II/1, 58)). Diese Figuren treten zu anderen hinzu, die schon in den Rezensionen wirksam waren, darunter elliptische und/oder klimaktische Formen, die an die »Rache-Blut-Verderben-Mord«-Reihung der Antigonus-Szene erinnern: »Jede Leidenschaft – Liebe – Haß – Zorn – Verzweiflung« oder »die Hebel der Furcht, des Schauers, des Entsetzens, des Schmerzes« (II/1, 52, 54). Vor allem aber werden im Aufsatz die musikanalytischen Teile der Rezensionen weitgehend ausgelassen. Übrig bleiben nur die deutenden und bilderreichen Passagen des ehemaligen Analyseteils, die durch neue entsprechende Passagen ergänzt werden. So folgen im Aufsatz das »Fortgerissen-Werden des Zuhörers in das Geisterreich des Unendlichen«, die »ängstliche unruhevolle Sehnsucht« des ersten Satzes, das »Gepreßt- und Beängstigt-Werden der Brust von der Ahnung des Ungeheuren« und die »glänzend daherziehende freundliche Gestalt« des G-Dur-Themas unmittelbar aufeinander (II/1, 55), während sie in der Rezension über sechs Seiten verteilt sind. In die aus der Rezension der Klaviertrios übernommenen Passagen fügt Hoffmann einen umfangreichen Vergleich ein (»wie einer, der in den mit allerlei seltenen Bäumen, Gewächsen und wunderbaren Blumen umflochtenen Irrgängen eines fantastischen Parks wandelt und immer tiefer und tiefer hineingerät«), eine Metonymie (»die holden Sirenen-Stimmen deiner [...] Sätze«) und sogar eine kleine Szene, in der eine Dame dem Kapellmeister Kreisler die Trios vorspielt (II/1, 57f.). Solche Tropen sind, wie Longinus bemerkt, Ausdruck starker Leidenschaften und tragen zur Erhabenheit der Rede bei. In enger Folge eignen sie sich auch für beschreibende Stellen, wo sie die Aufmerksamkeit des Hörers/Lesers fesseln.<sup>305</sup> Die Tropen des Beethoven-Aufsatzes stehen zum einen in der Tradition der empfindsamen Rede, zum anderen jener der enthusiastischen Rede, was vor allem für die »Bilder der Bewegung, des Höhenflugs und Fallens, der Schwingen oder Fittiche des Genies, der Licht- Schatten- und Feuermetaphorik« gilt.<sup>306</sup> Doch sorgen nicht nur die Tropen, sondern auch

<sup>305</sup> Longinus, Vom Erhabenen, 77.

<sup>306</sup> Göbel, E.T.A. Hoffmanns Sprache zur Musik, 85. Auch Dahlhaus und Caduff ordnen

der Wechsel von einem tropologischen zu einem anderen Modus für den Eindruck der Erhabenheit. Paul de Man hat in einem Aufsatz über Kants dritte Kritik vorgeschlagen, »in der Ordnung der Sprache« den »Punkt des Scheiterns« angesichts des Mathematisch-Erhabenen als »Wechsel von einem tropologischen Sprachmodus in einen anderen« zu bestimmen und angesichts des Dynamisch-Erhabenen als »Wechsel vom Tropus zur Performanz«. <sup>307</sup> Im Beethoven-Aufsatz sind solche Wechsel immer wieder zu beobachten. Ein Wechsel vom Tropus zur Performanz findet statt, wenn der Ich-Erzähler nach der Rede von »unaussprechlicher Sehnsucht« nicht mehr weiter spricht – er legt eine kurze Pause ein, im Text als Absatz kenntlich gemacht – und danach die »armen Instrumentalkomponisten« direkt anspricht und durch seine Kritik zu Reaktionen provoziert.

Die Intensivierung des sprachlichen Ausdrucks zugunsten einer stärkeren Wirkung auf die Leserschaft, wie sie die Transformation der Rezensionen in den Beethoven-Aufsatz exemplarisch vorführt, wird im *Don Juan* zu einem Thema der Erzählung. Der reisende Enthusiast wohnt einer Aufführung des *Don Giovanni* bei und versucht später, seine Erfahrungen in einem Brief in Worte zu fassen. Beides – Oper und Briefschreiben – werden im Brief thematisiert: Die Erzählung ist der Brief, gleichzeitig ist der Brief, der in der Erzählung geschrieben wird, die Erzählung en miniature. <sup>308</sup> Der Brief (der in der Erzählung geschrieben wird) im Brief (das heißt in der Erzählung) unterscheidet sich vom Vorhergegangenen durch einen Tempuswechsel. Während der Enthusiast seine Erlebnisse auf den vorangehenden Seiten im Imperativ schildert, mit Ausnahme des Geschehens auf der Opernbühne, greift er nun zum Präsens. Dieser Wechsel ist zum einen dadurch bedingt, daß zwischen Erleben und Schreiben nun keine zeitliche Verschiebung mehr besteht: Der Enthusiast hat sein »Schreibzeug« (II/1, 91) in die Loge geholt und schreibt alles auf, während es geschieht. Zum anderen zielt dieser Wechsel auch auf den Leser des Briefes. Er wird in das

---

Hoffmanns Tropen in diese Tradition ein: Dahlhaus, E.T.A. Hoffmanns Beethoven-Kritik, 100ff.; Caduff, Die Literarisierung, 77-80.

<sup>307</sup> Paul de Man, Phänomenalität und Materialität bei Kant, in: Christoph Menke (Hg.), Die Ideologie des Ästhetischen, übers. von Jürgen Blasius, Frankfurt a.M., 9-39, hier 36. Claudia Lieb und Arno Meteling versuchen, diese Bestimmung auf die Analyse des *Don Juan* anzuwenden, in: E.T.A. Hoffmann und Thomas Mann. Das Vermächtnis des *Don Juan*, in: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch 11, 2003, 34-59, 43ff.

<sup>308</sup> Verkompliziert wird das Ganze durch die Tagebuchform, bestehen doch die »Fantasiestücke« aus »Blättern eines reisenden Enthusiasten« (II/1, 9). Diese könnte man als Briefe an sich selbst verstehen, wird doch als Empfänger des Briefes »Theodor« genannt. Vgl. dazu Kommentar zur Struktur des *Don Juan* (II/1, 679-685).

Erzählte hineingesogen, da das, was er liest, jetzt geschieht. Bereits Longinus erwähnt den Tempuswechsel als stilistisches Mittel, das Erhabene zu erzeugen, weil das Präsens der Rede eine größere Dramatik verleiht, so daß sie stärker auf den Hörer/Leser wirkt.<sup>309</sup> Das betrifft vor allem Anfang und Ende des Briefes (im längeren Mittelteil legt der Enthusiast seine Deutung des *Don Giovanni* vor). Am Beginn des Briefes verwandelt der Enthusiast das leere Opernhaus in einen »fremde[n]« und »feenhaft[e]n« Raum, indem er es mit seinen »beiden Lichtern«, die man als Augen seiner Einbildungskraft lesen könnte, »magisch« beleuchtet (II/1, 91). Es folgt eine erneute Begegnung mit Donna Anna, die – obschon imaginär – für den Leser intensiver als die vorhergehenden Begegnungen (ihr Besuch in der Loge, der Kuß) ausfällt. Der Enthusiast greift zu anderen stilistischen Mitteln: Die Sätze werden kürzer; sie sind zum Teil grammatisch falsch oder unvollständig; werden von Gedankenstrichen unterbrochen. All das erzeugt den Eindruck von kurzatmiger Erregung. Es werden Fragen gestellt, im Konjunktiv, die unbeantwortet bleiben. Der Bezug einiger Pronomen bleibt unklar, was verunsichernd und beunruhigend wirkt. Die »heimlichen Schauer«, die die Nerven des Enthusiasten am Ende des Absatzes durchbeben, betreffen so vielleicht auch den Leser (II/1, 91f.). Es folgt, passend zu de Mans Vermutung, der Wechsel vom phantastischen in den analytischen Sprachmodus der Deutung des *Don Giovanni*. Am Ende des Briefes wiederholt sich die Begegnung mit Donna Anna ein letztes Mal. Die Beschreibung eines sinnlichen Eindrucks reiht sich an die nächste (»ein warmer elektrischer Hauch«, »leise[r] Geruch feinen italienischen Parfums«, »seliges Gefühl«), von Gedankenstrichen unterbrochen, schließlich mündend im Ausruf »Himmel!«. Komparative (»heftiger«) und Superlative (»unsäglichste«), vor allem aber die imperativen Ausrufe und Apostrophen (»Schließe dich auf, du fernes, unbekanntes Geisterreich [...]!«) tragen außerdem zur Steigerung der Intensität bei (II/1, 96). Wieder folgt auf den Höhepunkt, nachdem schon zweimal die Unsagbarkeit des Erlebnisses behauptet worden war, ein abrupter Wechsel in einen anderen Sprachmodus, nämlich zum »Gespräch des Mittags [...], als Nachtrag« (II/1, 97). Im Brief wendet der Enthusiast stilistische Mittel an, die auf die Wirkung auf den Leser zielen. Der Brief, den der Enthusiast nach der Opernaufführung schreibt, ist die Erzählung en miniature, die er nach seiner Reise schreibt, und die Erzählung ist der Brief, spricht doch der Enthusiast auch im ersten Teil schon den Empfänger des

---

<sup>309</sup> Longinus, Vom Erhabenen, 67.



Briefes, Theodor, direkt an. So dient der Brief im Brief dazu, die Transformation eines musikalischen Erlebnisses in einen Text zu präsentieren und die stilistische Finesse zu zeigen, die angewendet wird – obschon natürlich all dies innerhalb eines literarischen Textes passiert, für den diese Finesse selber gilt. Bei ihr handelt es sich um ein Pendant der musikalischen Mittel, die für die erschütternde Wirkung auf den Hörer mitverantwortlich sind. Der literarische Text nimmt sich diese Wirkung zum Vorbild, speist sich sogar inhaltlich aus ihr, und hofft, sie zu übertreffen, wie die Erzählung ver-rät: Sie präsentiert und produziert die imaginierte, geschriebene Donna Anna als wirkmächtiger als die »reale« Donna Anna auf der Bühne; Literatur soll letztlich mehr Gewalt haben als die Musik, von der sie zehrt.

## Kleist und das Erhabene der Musik

Obwohl Hoffmann mehr als jeder andere Schriftsteller seiner Zeit über Musik geschrieben und sich implizit und explizit mit der »Gewalt« der Musik über ihre Hörer auseinandergesetzt hat, reflektiert nicht er, sondern Heinrich von Kleist auf den topischen Charakter dieser Gewalt. Er machte sie zum Titel einer Erzählung, in der er den Topos untersucht, genauer bestimmt und kritisch hinterfragt. Dabei setzt er sich gleichzeitig mit Figuren des Erhabenen auseinander, was auf eine Korrektur des kantischen Modells durch ein vorkantisches hinausläuft.<sup>310</sup> Mit dem Gewitter, dem Dom, der alten italienischen Kirchenmusik und ihrer »Gewalt« gibt Kleist seinem Leser gleich mehrere Schlüssel in die Hand, die ihm einen Zugang zur Erzählung *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* ermöglichen. Caroline de la Motte Fouqué erkannte das bereits im Jahr nach ihrem Erscheinen:

---

<sup>310</sup> Zum Bezug von Kleists Erzählung zum Erhabenen vgl. Rosemarie Puschmann, Heinrich von Kleists Cäcilien- und Cäcilien- und literarhistorische Recherchen, Bielefeld 1988, 82ff., Bianca Theisen, Bogenschluß: Kleists Formalisierung des Lesens, Freiburg i.Br. 1996, 111-133, hier 116ff.; vor allem aber Bernhard Greiner, Die Wende in der Kunst – Kleist mit Kant, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literatur und Geistesgeschichte 64/1, 1990, 96-117, hier 104-110. Zuletzt hat sich Caduff in einem Vergleich von Kleists Erzählung mit Goethes *Novelle* mit diesem Thema beschäftigt (Die Literarisierung, 136-150). Im Unterschied zu Caduff halte ich den nächtlichen Auftritt der Brüder nicht für die Konsequenz einer »vorbehaltslosen sinnlichen Aussetzung an die Musik« (ebd., 141), sondern für die Konsequenz eines gewaltgeprägten Umgangs mit den Wirkungen von Musik, bei dem gerade der Versuch, eine Kantische Gegen-Gewalt zu etablieren, eine wesentliche Rolle spielt (im Widerspruch dazu: ebd., 143, 145).



Der Dom bleibt durch das Ganze hin der heilige Grund, die Partitur der begleitenden Musik [...] tönt der unglücklichen Mutter überall [...] sinnverwirrend in ihrer gewaltigen Erhabenheit entgegen. Das prachtvoll sinkende Gewitter und die beleuchtende Abendsonne sind die eigentlichen Worte des furchtbar ernsten Rätsels.<sup>311</sup>

Aufgerufen ist mit diesen Topoi das Erhabene. Um dessen Rätsel kreist die Erzählung, die sich, der zeitgenössischen Virulenz des Themas entsprechend, der Musik oder genauer des Hörens von Kirchenmusik bedient.

Kleists Novelle erzählt die Geschichte vier junger Männer, die am Ende des 16. Jahrhunderts in Aachen einen Bildersturm gegen einen katholischen Dom planen, in dem an diesem Tag von Nonnen die Fronleichnamsmesse gefeiert werden soll. Sie werden jedoch von der einsetzenden Kirchenmusik so stark ergriffen, daß sie ihren Plan nie ausführen, sondern ihr Leben einer Anbetung Christi verschreiben, die Formen des Wahnsinns trägt.<sup>312</sup> Im Text werden zwei Zeitebenen miteinander verschränkt, nämlich das Ende des 16. Jahrhunderts, das im Text selber als Zeit der Bilderstürmer angegeben wird (Cäcilia, 287), und Diskurse aus Kleists eigener Zeit. Die protestantischen Bilderstürmer wenden sich gegen die sinnlichen Elemente des katholischen Gottesdienstes und damit auch gegen die Vorstellung einer unmittelbaren Gegenwart Christi in seinen bildlichen Darstellungen sowie gegen die Lehre der Transsubstantiation, in der Oblate und Wein zum Leib und zum Blut Christi werden. Kleists Novelle hebt diese Stoßrichtung hervor, wenn sie den Bildersturm der Brüder auf den Fronleichnamstag legt. Der Protestantismus der Bilderstürmer steht ein für eine deutliche Trennung

---

<sup>311</sup> Zitiert im Kommentar zur Erzählung von Kleist, *Die heilige Cäcilie*, 884. Kleists Erzählung wird nach der »Abendblätter« und Buchfassung der Ausgabe zitiert als (Cäcilia + Seitenzahl).

<sup>312</sup> Die Erzählung präsentiert diese Geschichte in den unterschiedlichen Versionen vier verschiedener Erzähler, die sich gegenseitig in Frage stellen. Die Forschung hat sich mit dieser Komplexität, die im vorliegenden Kapitel ausgeblendet werden muß, bereits ausführlich beschäftigt. Vgl. u.a. Walter Hinderer, *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*, in: ders. (Hg.), *Interpretationen. Kleists Erzählungen*, Stuttgart 1998; Werner Hoffmeister, *Die Doppeldeutigkeit der Erzählweise in Heinrich von Kleists Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*, in: Herbert Lederer/Joachim Seyppel (Hg.), *Fs für Werner Neuse*, Berlin 1967; Wolfgang Wittkowski, *Die heilige Cäcilie und Der Zweikampf. Kleists Legenden und die romantische Ironie*, in: *Colloquia Germanica* 1, 1992, 17-59; Gerhard Neumann, *Eselsgeschrei und Sphärenklang. Zeichensystem der Musik und Legitimation der Legende in Kleists Novelle Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*, in: ders. (Hg.), *Heinrich von Kleist: Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall*, Freiburg i.Br. 1994, 365-389; Menke, *Prosopopöia*, 241-245.

von Zeichen und Bezeichnetem und will abstrakte Symbole an die Stelle der katholischen Bilder und Rituale setzen. Mit dieser Forderung wird er zum Vorboten der Aufklärung und ihrer Betonung des logos. Kleists Novelle zeigt die Wendung von Bild zu Zeichen, wenn die Brüder ein abstraktes Zeichen vereinbaren, auf das hin mit der Zerstörung begonnen werden soll (Cäcilia, 289).<sup>313</sup> Der Körper agiert hier schon unter der Oberherrschaft des Zeichens. Ebenso weist die Forderung des Protestantismus, die absolute Autorität des Papstes abzuschaffen, auf die emanzipative Grundhaltung der Aufklärung voraus. Folgerichtig verbringen die Brüder ihre Abendmahlkarikatur zu Beginn der Novelle »bei Wein und Speisen, unter Verwünschungen des Papstes« (Cäcilia, 287). In Kleists Novelle tritt auch der aufklärerische Verstand als »Scharfsinn« (wacher Verstand, hervorragendes Denkvermögen<sup>314</sup>) der Bilderstürmer auf, allerdings als »gottloser Scharfsinn« (Cäcilia, 297), der den Kern zum Atheismus schon in sich trägt.<sup>315</sup> Kants *Analytik des Erhabenen* beerbt die protestantischen Bilderstürmer, indem sie selbst einen doppelten Bildersturm vornimmt. Denn Kant richtet sich zum einen gegen einen Umgang mit sinnlichen Erscheinungen, in dem diese selbst und nicht die Vernunftideen, als deren bloßes »Schema« die Naturobjekte gelesen werden sollen, als erhaben beurteilt würden – Kant nennt das »Subreption« (KdU, 180). Zum anderen betont er, daß die Ideen nicht aus den sinnlichen Erscheinungen gewonnen werden, sondern im Gegenteil eine Voraussetzung dafür sind, »die Natur als ein Schema für die letztern zu behandeln«. Falsch wäre es also, von sinnlichen Erscheinungen und Erfahrungen auszugehen, um aus ihnen die Ideen erst herauszurätseln. Diese Verkehrung kritisiert Kant auf das Heftigste in seinem Aufsatz *Über einen neuerdings erhobenen vornehmen Ton in der Philosophie*. Es gilt statt dessen, die Einbildungskraft so weit »anzuspannen«, daß sie angesichts eines überwältigenden sinnlichen Eindrucks weder der Subreption Vorschub leistet,

<sup>313</sup> Zur Zeichenthematik vgl. u.a. Neumann, *Eselsgeschrei und Sphärenklang*, 376ff.; Theisen, *Die heilige – Gewalt der Musik*, 114f.; Menke, *Prospopoia*, 659ff.

<sup>314</sup> Artikel »Scharfsinn«, in: Wissenschaftlicher Rat der Dudenredaktion/Günter Drosowski et. al. (Hg.), *Der Duden, Mannheim/Wien/Zürich 1989, Bd. 7: Herkunftswörterbuch*, 621.

<sup>315</sup> Außerdem wird in der Novelle der Bildersturm der Brüder mit dem Vorgang einer »Säkularisierung« verglichen. In der Forschung haben auf die Affinität von Bildersturm und Aufklärung hingewiesen z.B. Martin Warnke, »Bilderstürme« und »Von der Gewalt gegen Kunst zur Gewalt der Kunst. Zur Stellungnahme von Schiller und Kleist zum Bildersturm«, in: ders. (Hg.), *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks*, Frankfurt a.M. 1988, 7-13 u. 99-107; Theisen, *Die heilige – Gewalt der Musik*, 116ff.

noch der »Schwärmerei« als einem unendlichen Bilderrausch verfällt, sondern die sinnliche Erscheinung als eine Analogie der Vernunftideen begreift (KdU, 190, 202).<sup>316</sup> »Das Wohlgefallen am Erhabenen der Natur«, so Kant, »ist daher auch nur negativ [...], nämlich ein Gefühl der Beraubung der Freiheit der Einbildungskraft durch sie selbst, indem sie nach einem andern Gesetze, als dem des empirischen Gebrauchs, zweckmäßig bestimmt wird« (KdU 195). Sie ergibt sich in ihre Unangemessenheit, die sie als den Vernunftideen angemessen zu sehen angehalten ist, als deren Analogien deshalb die überwältigenden Naturobjekte gelten können.<sup>317</sup>

Kleist, der mit Kants *Kritik der Urteilskraft* gut vertraut war, greift in seiner Erzählung Kants Erhabenen-Szenario von zwei widerstrebenden Mächten – einer Macht und einer Gewalt, die der Macht überlegen ist (KdU 184) – auf, indem er einen Bildersturm initiiert und ihn an der Musik scheitern läßt. Der Erfolg der Brüder scheint von Anfang an zweifelhaft. Sie wollen den Bildersturm als »Schauspiel« (Cäcilia, 287) in Angriff nehmen und bleiben so, wie in der Forschung bemerkt wurde, selbst der Logik der Bilder verhaftet, gegen die sie sich richten.<sup>318</sup> Außerdem tragen sie Züge von romantischen Schwärmern, wie sie von Wackenroder und Eichendorff her vertraut sind. Sie sind von »Schwärmerei [...] erhitzt«, »ausgelasse[n]«, leicht zu beeindrucken von »Angehörtem«, und »merkwürdigen Auftritten« (Cäcilia, 287).<sup>319</sup> Nachdem sich die Brüder mit ihrem Anhang in die Kirche begeben haben, verursachen sie dort Aufruhr, noch bevor sie das Zeichen zum Angriff gegeben haben (Cäcilia, 291). Auch der Körper agiert offenbar nur in der Theorie unter der Herrschaft des Zeichens bzw. des Bezeichneten. In der Praxis lassen sich die Brüder und ihre Gesellen zur Rauferei hinreißen. Der Bildersturm der Brüder im Namen eines Glaubens, der von sinnlichen Erscheinungen und Erfahrungen gelöst sein will, richtet sich also nicht nur

---

<sup>316</sup> Vgl. Greiner, Die Wende in der Kunst, 96-100; zu Kants Begriff der »Analogie« in diesem Zusammenhang vgl. Menninghaus, Zwischen Überwältigung und Widerstand, 15-19.

<sup>317</sup> Vgl. Hamacher, Beben der Darstellung, 157-162, hier besonders 161.

<sup>318</sup> Darauf weisen z.B. Donald P. Haase und Rachel Freudenberg hin in: Power, Truth, and Interpretation. The Hermeneutic Act and Kleist's *Die heilige Cäcilia*, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 60/1, 1986, 88-104, hier 96; sowie Theisen, Die heilige – Gewalt der Musik, 114-118; Menke, Prosopopöia, 662f.

<sup>319</sup> In der Forschungsliteratur wurde darauf hingewiesen, daß sich die Brüder von Anfang an und immer mehr im Verlauf der Geschichte außerhalb der bürgerlichen Ordnung befinden. Vgl. z.B. Haase/Freudenberg, Power, Truth, and Interpretation, 92ff.; Gordon Birrell, Kleist's *St. Cecilia* and the Power of Electricity, in: The German Quarterly 62/1, Winter 1989, 72-84, hier 73f.; Lubkoll, Mythos Musik, 209-212.

gegen äußere Instanzen, sondern auch gegen innere der Brüder selbst, die sie offenbar noch nicht unter Kontrolle haben. Deshalb überrascht es nicht, daß die Brüder schließlich zum entscheidenden Zeitpunkt das Zeichen nicht geben, sondern von der einsetzenden Musik ergriffen werden und in demütiges und inbrünstiges Beten verfallen (Cäcilia, 299). Ihr weiteres Leben nach diesem Gottesdienst verläuft in einem steten Wechsel von asketisch-religiösem Stupor und animalisch-musikalischen Ausbrüchen.

Kleist bricht den kantischen Bildersturm der Brüder, indem er diesen mit der Musik als einer Kunst konfrontiert, die durch ihre Bilder- und Begriffslosigkeit einen inneren Bilderrausch ermöglicht. Wie im dritten Kapitel gezeigt wurde, affiziert Musik nicht nur den akustischen und haptischen Sinn, sondern sie regt mittels ihres sinnlichen Reizes auch die Einbildungskraft zur Produktion von Bilderfluten an. Kant ist das ein Dorn im Auge, setzt doch Musik »die Einbildungskraft in Freiheit«, ohne durch die »Schranken eines [...] Begriffs« eingegrenzt zu sein (KdU, 267). Dieses Gedankenspiel führt bei Kant nicht zu der Erkenntnis eines Sinns oder einer gestalthaften Form, sondern zu einem flüchtigen, disparaten, sinnleeren Gedankenspiel. Darin ähnelt die Tätigkeit der Einbildungskraft beim Musikhören jener, die Kant für den Umgang mit überwältigenden Naturobjekten befürchtet und ablehnt. Auch hier fehlen der Einbildungskraft (aufgrund der Unermeßlichkeit des Objekts) die Schranken; auch hier könnte sie sich in dem Versuch, das Objekt zu fassen und/oder zu deuten, in einen unendlichen Bilderrausch (Schwärmerei) verlieren. Damit das nicht geschieht, fordert Kant, daß die Einbildungskraft sich selbst ihrer Freiheit beraube, indem sie sich zur Ausrichtung auf Vernunftideen »anspanne«. Das könnte er auch für die Rezeption von Musik fordern, doch offenbar steht ihm sein Verdikt einer »physischen Abhängigkeit« von Musik und Musikrezeption sowie ihr Begriffsmangel im Weg. Kleist konfrontiert den »vernünftigen« Bildersturm der Brüder also mit einer Kunst, die paradoxerweise durch ihren Sturm auf Bilder und Zeichen einen Bilderrausch der Einbildungskraft hervorruft. In diesem Sinne mobilisiert auch Wackenroder die Musik, um gegen eine Sprache der Zeichen vorzugehen, die sich störend zwischen das Ich und das Göttliche stellt, während die Musik die ersehnte Unmittelbarkeit zurückbringt. Gleichzeitig erzeugt sie eine Flut von Bildern im Innern des Hörers, die bei Wackenroder als Annäherung an das Göttliche und als Ausdruck einer »reichen Innerlichkeit« geschätzt wird, so ambivalent sie auch besetzt sein mag. Der Überwältigung durch Musik begegnet der Hörer also nicht mit der kantischen Wendung zum Erhabenen der Vernunft, sondern mit einer Hingabe an diesen Rausch, in dem das Erhabene,

sei es das Göttliche oder das Vermögen der Phantasie, erfahren werden kann.<sup>320</sup>

Doch die Erklärung, daß Kants Vernunft-Ästhetik des Erhabenen hier durch die Bilderrausch-Ästhetik des Erhabenen ersetzt worden ist, gegen die er so heftig polemisiert, greift zu kurz. Denn im Unterschied zu den schon untersuchten Musiktexten fehlen bei Kleist die Beschreibungen des musikalischen Bilderrausches in auffälliger Weise. Zwar werden die Brüder einige Male in einer Weise beschrieben, die eine »Schwärmerei« im Innern (die ja in den Brüdern von Anfang an angelegt war) nahelegt – wie »heißer Inbrunst voll«, »träumerisch«, »Seufzer«, »herzzerreißende(s) Umsehen nach der Kathedrale«, »gedankenvoll auf den Boden schauen«, »Tränen« (Cäcilia, 301) – aber der Leser erhält niemals Einblick in das Innere der Brüder, wie das bei den Nonnen der Fall ist. Kleist verweigert die Wendung nach innen und beschreibt statt dessen das Verhalten der Brüder und dessen Interpretation durch ihre Umgebung. Es erscheint daher angebracht, sich diesem Verhalten genauer zuzuwenden und eine weitere »Paradoxität« der Musik ins Blickfeld zu rücken, die schon thematisiert wurde: ihre scheinbare Immaterialität, die ihre Verehrung als »rein geistige« Kunst ermöglicht, die aber Hand in Hand geht mit einer starken physischen Wirkung der Musik auf den Körper des Hörers.

Die Novelle bietet, schon in ihrem Titel, zwei mögliche Erklärungen für die überraschende Wendung der Ereignisse in der Messe, die von den handelnden Personen vorgeschlagen werden. Erstens die Erklärung der katholischen Kirche: Die heilige Cäcilie rettet im Auftrag Gottes die Kirche und bestraft die Brüder lebenslänglich, beides mittels der alten italienischen Messe. Diese Erklärung setzt jene absoluten Autoritäten wieder ein, von denen sich die aufklärerischen Bilderstürmer emanzipieren wollten. Am Beispiel der Nonnen zeigt sich, wie gut diese alte Ordnung funktioniert. Sie, die sich der Autorität unterordnen, haben keinerlei Probleme, die seit der Aufklärung einander eher feindlich gesinnten Bereiche des »Verstandes« und der »Empfindung« in der Musik zu koordinieren, wie es in der Novelle heißt (Cäcilia, 289). Außerdem verhilft ihnen die Musik zu eben den Erfahrungen, die aus anderen romantischen Novellen über Musik vertraut sind, die den Brüdern aber verwehrt bleiben oder zumindest dem Leser nicht mitgeteilt werden: In ihre Herzen kommt »ein wunderbarer, himmlischer

---

<sup>320</sup> Zum Bilderrausch als Bildersturm bei Wackenroder in Verbindung und im Unterschied zu Kleist vgl. Menke, *Prosopopöia*, 662, 682-690.

Trost«, und ihre Seelen werden »durch alle Himmel des Wohlklangs« »wie auf Schwingen« geführt (Cäcilia, 293). Die Erklärung der katholischen Kirche aber macht mißtrauisch. Denn die gestraften Brüder leben seit dem Fronleichnamstag ein Leben, das die katholische Religion eher karikiert als bestätigt. Deshalb ist die Kirche an einer Wegsperrung oder Verdrängung der Brüder als »Verrückten« durchaus interessiert. Das zweite Erklärungsmodell, das die Novelle anbietet, ist eine säkularisierte Version der ersten. Die »Gewalt der Töne« könne das Gemüt ihrer Söhne zerstört haben, vermutet die Mutter nach dem Bericht des gut situierten Bürgers und ehemaligen Bilderstürmers Gotthelf. Doch mystifiziert diese Erklärung die Musik lediglich, statt weiter zu fragen, was es mit dieser Gewalt auf sich haben könnte. Sie bleibt also eine Scheinerklärung.<sup>321</sup> Wilhelm Grimm deutet schon früh ein drittes Erklärungsmuster an. Er schreibt am 14.10.1812 über Kleists Erzählung: »[E]s ist eine von den Legenden, die auf einem *psychologischen* [Herv., NG] Grunde ruhen und nicht zuviel Wunderglauben fordern.«<sup>322</sup> Die Konfrontation mit der Kirchenmusik wirkt auf die Brüder offenbar wie ein Schock, den sie fortan 23 Stunden des Tages zu verdrängen suchen und der sie deshalb in der Geisterstunde verzerrt heimsucht. Auf die einsetzende Kirchenmusik reagieren die Brüder, indem sie eine demütige Haltung einnehmen und in dieser wie »tot« oder wie »zu Stein erstarrt« verharren (Cäcilia, 293, 301). Diese Körperhaltung erinnert an die *Berglinger*-Erzählung. Hier wie dort liegt der Hörer demütig auf den Knien, hier wie dort blickt er auf den Boden, hier wie dort verharrt der Körper in Regungslosigkeit. Die körperliche Erstarrung der Brüder in der Kirche setzt sich in ihrem weiteren Leben fort als strenge Askese. Die Brüder unterwerfen die Bedürfnisse ihres Körpers (Nahrung, Schlaf, Bewegung, Kontakt mit anderen Menschen) strengster Kontrolle, sie »verschließen ihre Sinne« (Cäcilia, 301) für alles außer dem Zeichen des Kreuzes, sie treten nicht mehr in Kontakt mit der Außenwelt. Ihr Verhalten scheint darauf gerichtet, ein Leben als »reiner Geist« zu leben, der von körperlichen Bedürfnissen nicht mehr tangiert wird. Diese Haltung der Brüder läßt sich als Extremversion oder gar Karikatur der protestantischen Wendung gegen eine Sinnlichkeit von Religion verstehen.<sup>323</sup> Die Novelle registriert die Fratzenhaftigkeit die-

<sup>321</sup> Auf das Scheitern der ersten beiden Erklärungsmuster weist ausdrücklich auch hin Lubkoll, *Mythos Musik*, 206.

<sup>322</sup> Kommentar zur Cäcilien-Erzählung, 883.

<sup>323</sup> Auch fehlt im religiösen Wahn der Brüder im Unterschied zum Katholizismus jegliche Marienverehrung, und bei dem von ihnen angebeteten Kreuz handelt es sich um ein



ses rein geistigen Lebens, indem sie die Brüder nicht etwa als Geistliche beschreibt, sondern als Geister (»geisterartig«) und Gespenster (»gespensterhaft«) (Cäcilia, 295, 301). Damit verweist sie sowohl auf die angestrebte Leiblosigkeit der Brüder als auch auf die Unheimlichkeit dieses leiblosen Lebens. Um Mitternacht schlägt das Verhalten der Brüder eine Stunde lang in sein Gegenteil um. Sie erheben sich, statt sich niederzulassen; sie brüllen, statt zu schweigen; sie bringen ihre Körper ins Schwitzen, statt reglos zu sein; sie sind aggressiv, statt friedlich und still; sie treten in (destruktiven) Kontakt mit der Außenwelt. Verglichen mit ihrem sonstigen Verhalten sind die Brüder in dieser Stunde sozusagen »ganz Körper«. Dem »Gloria,« das sie brüllen, geht deshalb jede Form verloren. Statt einer Harmonie von »Verstand und Empfindung«, erklingt ein auf die reine Schallkraft der Töne reduziertes Musikstück.<sup>324</sup> Diese Verzerrung betrifft auch sie selbst. Reduziert auf ihren Körper und dessen Ausdrucksmöglichkeiten (Gebrüll, physische Kraft) regredieren sie zu wilden Tieren (Leoparden, Wölfe) (Cäcilia, 303). Die Persönlichkeit der Brüder zerfällt gewissermaßen in zwei Hälften – Geist und Körper –, und sie bleiben für den Rest ihres Lebens unfähig, diese beiden Seiten miteinander zu vermitteln.<sup>325</sup>

Warum aber fungiert gerade die »alte italienische Messe« als Auslöser für diese Desintegration? Zum einen kann Musik keinem der beiden Bereiche, in die die Persönlichkeit der Brüder zerfällt, eindeutig zugeordnet werden: Sie wird von Kleists Zeitgenossen einerseits als »rein geistige« Kunst gefaßt, ist aber in ihrer Produktion nicht nur auf den Körper des Musikers angewiesen, sondern hat auch eine intensive Wirkung auf den des Hörers; ihre Unabhängigkeit von sprachlichen und visuellen Zeichen wird als Garantin von Unmittelbarkeit gefeiert, doch regt sie die Produktion von Bildern in der Einbildungskraft und von Worten an; man weiß um ihre Fundierung auf Regeln und Gesetzen, die analysier-, versteh- und lernbar sind, und ist doch fasziniert von ihrer scheinbar so irrationalen Wirkungsmacht. Musik läßt sich nicht auf die Grenzziehungen ein, die in diesen Oppositionen implizit sind. Wie der Ort der Novelle selbst steht sie auf der Grenze, mit

---

abstraktes. Vgl. zur Zweifelhaftigkeit ihrer Konversion auch Wittkowski, *Die heilige Cäcilia*, 17ff.; Theisen, *Die heilige – Gewalt der Musik*, 116f.

<sup>324</sup> Birrell (Kleist's *St. Cecilia*, 75ff.) und Menke (Prosopopoiia, 690-701) widmen der physischen Wirkung der Musik auf die Brüder ganz besondere Aufmerksamkeit im Kontext des Magnetismus und als Materialität des Klangs jenseits jeder Zeichenhaftigkeit.

<sup>325</sup> Greiner beschreibt diese Teilung als Gegenüberstellung von einem Zustand ohne Bewußtsein und einem Zustand göttlichen Bewußtseins (ders., *Die Wende in der Kunst*, 110).



einem Bein auf der einen, mit dem anderen auf der anderen Seite. Historisch gesehen ist es diese Eigenschaft der Musik, die es der Kirchenmusik möglich machte, die Reformation relativ unbeschadet zu überstehen. Weil Musik als geistige, unbildliche und rationale Kunst verstanden werden konnte, konnte sie auch in der protestantischen Kirche (mit Ausnahme der Zwinglischen Kirche) ihren Platz finden und so zum Träger jenes Restes von Sinnlichkeit und Emotionalität im Gottesdienst werden, den selbst Calvin für unabdingbar hielt.<sup>326</sup>

Zum anderen werden die Brüder nicht von irgendeiner Musik überwältigt, sondern von einer alten italienischen Messe. Damit greift Kleist einen um 1800 weit verbreiteten Topos auf. Wie im ersten Teil des Kapitels bereits erwähnt, wurde das Erhabene der Musik nicht nur in Sinfonie und tragischer Oper lokalisiert, sondern auch in der Kirchenmusik, insbesondere in alter italienischer Kirchenmusik. In seinem *Musikalischen Kunstmagazin* veröffentlicht Reichardt 1791 ein *Gloria* Palästrinas und schreibt dazu:

Palestrina [...] war der größte [...] Komponist in dem erhabnen feierlichen Kirchenstil, dessen Hauptcharakter in der nachdrücklichen und oft kühnen Folge von größtentheils konsonierenden Accorden besteht. [...] Ich habe ein kleines Stück aus seiner Messen [...] gewählt, das durch die kühne Fortschreitung der Accorde von gewaltiger Wirkung ist. Wenn man sich denkt, daß diese Folge von Akkorden, von fünfzig und mehreren schönen und reinen Stimmen vollkommen rein intoniert, und mit Anstand und Gewicht gehalten werden, so zweifelt man an keiner noch so wunderbaren Wirkung der Tonkunst mehr.

Reichardt betont, daß für die Erhabenheit und die Wirkung des *Glorias* vor allem seine Fremdheit verantwortlich ist:

Izt kömmt freylich das Befremdende einer solchen ungewöhnlichen Folge von vollkommenen Dreyklängen [...]. [A]llein es liegt in dem inneren Wesen dieser Accordfolge [...] doch wahre Erhabenheit. Die übergangenen Zwischenaccorde [...] geben hier jedem Schritt eine Riesengröße, und lassen die Seele nur dunkel den Weg ahnen, den die Harmonie genommen. Auch überfällt jeder einzelne Accord den Zuhörer mit seiner ganzen Kraft, und trifft ihn doppelt stark, da er ihn unvorbereitet trifft.<sup>327</sup>

---

<sup>326</sup> Vgl. Kapitel I a.

<sup>327</sup> Johann Friedrich Reichardt, *Musikalisches Kunstmagazin*. Zweiter Band (VON-VIII. Stück), Berlin 1791, 55.

Herder greift 1793 Reichardts Lob der alten italienischen Kirchenmusik auf, als deren Hüterin er die heilige Cäcilia feiert: »Dem Tonkünstler [sind] [...] die unerreichbaren Muster der ältern Kirchenmusik [unentbehrlich]. Denn, heilige Cäcilia, mit welchen Wundern und Herzenstönen hast du deine Lieblinge, einen Leo, Durante, Palestrina [...] begeistert!«<sup>328</sup> Kleists Griff zum *Gloria* eines alten italienischen Meisters, im Kloster der heiligen Cäcilie aufgeführt, hat also eine lange Tradition. Auch bei ihm wird angedeutet, daß die Fremdheit dieser Musik (die Brüder sind, schließt man von der Mutter auf die Söhne, musikalische Illiteraten und katholische Messen nicht gewohnt, schon gar nicht solch alte Messen) für ihre Wirkung verantwortlich ist, außerdem aber die Tatsache, daß es sich um klingende und damit auch verkörperte Musik handelt (die zudem von Frauen aufgeführt wird<sup>329</sup>), wie in der Erzählung durch mehrfache Hinweise auf den Vorgang des Musik-Machens betont wird.

Kurioserweise ist dabei allerdings nur vom Instrumentalspiel die Rede – Orgel, Geigen, Oboen und Bässe werden genannt (Cäcilia, 289, 291, 293). Von einer Messe, zumal einer alten italienischen Messe wäre aber Vokalmusik zu erwarten. Verwirrend wirkt auch die Bezeichnung der Messe als Oratorium: »[D]as Oratorium ward mit der höchsten und herrlichsten musikalischen Pracht ausgeführt« (Cäcilia, 293) – obwohl es sich doch gerade bei dem Stück, das zunächst *statt* der Messe aufgeführt werden sollte, um ein Oratorium handelte (Cäcilia, 291). Ein Oratorium ist eine opernartige Komposition mit einem religiösen oder semi-religiösen Thema, die szenisch oder konzertant aufgeführt werden kann und eigentlich nicht für den liturgischen Gebrauch gedacht ist.<sup>330</sup> Neben der italienischen Schule des Oratoriums gab es auch eine deutsche Schule, die mit Heinrich Schütz' Oratorien beginnt und von Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel und Joseph Haydn fortgeführt wird. Somit war das Oratorium auch im protestantischen deutschen Raum beheimatet. Handelt es sich bei der »Messe« also überhaupt um eine katholische Messe? Kleists Rede von Instrumental-

---

<sup>328</sup> Herder, Cäcilia, 260.

<sup>329</sup> Überhaupt wird der Musik eine »weibliche Geschlechtsart« (Cäcilia, 289) zugeschrieben. Im zweiten Kapitel hatte ich gezeigt, daß diese geschlechtliche Codierung von Musik zusammenhängt mit ihrem sinnlichen Reiz auf den Hörer und dessen moralischer Verurteilung. Zur Weiblichkeit der Musik bei Kleist siehe Barbara Naumann, Zur Legende des Geschlechts in Kleists Erzählung *Die heilige Cäcilie oder Die Gewalt der Musik*, in: Caduff/Weigel (Hg.), *Das Geschlecht*, 105-135.

<sup>330</sup> Das erste erhaltene Oratorium (von Emilio del Cavaliere) wurde 1600 in Rom aufgeführt.

spiel und Oratorium nähert die aufgeführte Musik vielmehr jenen Gattungen an, die durch ihre Musik den Hörer erschüttern, ohne dabei religiös abgesichert zu sein: dem »mere sound« (Burke) der Instrumentalmusik und den affektgeladenen Klängen der Oper. Gegen solche Tendenzen in der Kirchenmusik haben sich schon früh Vertreter der katholischen Kirche gewandt, vor allem die Reformatoren und ihre Kirchen. Denn diese Tendenzen verstärken die Gefahr, daß Musik zu einem Wolf im Schafspelz werden könnte. Man will zwar auf sie als Vehikel religiöser Erfahrung nicht verzichten, doch wurde immer schon befürchtet, daß eine von Gottes Wort gelöste sinnliche Lust und weltliche Affekte das Musikhören dominieren könnten – und je instrumentenlastiger und opernhafter die Musik, desto größer diese Gefahr.

Auch Luther, der eine große Offenheit gegenüber Musik zeigte (im Unterschied zur späteren lutherischen Kirche, die sich in ihrem Umgang mit Musik dem Calvinismus annäherte), teilte solche Befürchtungen. So zitiert Forkel in seiner *Allgemeinen Geschichte der Musik* einen Text von Luther, in dem er zwischen einer gottgefälligen und einer gefallenen Musik unterscheidet, die vom Teufel in die Welt gesetzt wurde und »schendlicher, toller unzüchtiger Liebe« diene. Außerdem spricht er von »groben Kl[ö]tz[en]«, die »kein Lust noch Liebe« zur göttlichen Kunst der Musik haben, und die darum »das wüste wilde Eselgeschrey [...] oder der Hunde oder Seue Gesang und Musica« hören sollen.<sup>331</sup> Luther schickt sie damit gewissermaßen in die Hölle, für deren klangliche Ausgestaltung in antiken Hadesschilderungen und in mittelalterlichen Quellen (Visionen, Legenden, Hymnologie, geistliches Spiel) Tierstimmen eine große Rolle spielen: »Heulend wie bei Hunden, grunzend wie bei Schweinen klingt der Gesang der Teufel [...]. Der Teufel heult wie die Wölfe [...] und bellt wie die Hunde. [...] Versuch[t] er [der Teufel, NG] [...] [laut zu singen, NG] [...], so kling[t] es, wie wenn ein Esel plärret.«<sup>332</sup> Mit der tierischen Musik wird eben jene Musik aus dem kirchlichen Kanon ausgeklammert, die die Brüder von sich geben: Sie fangen »mit einer entsetzlichen und gräßlichen Stimme, das Gloria in excelsis zu intonieren an. So mögen sich Leoparden und Wölfe anhören lassen« (Cäcilia, 303). Das heißt nicht unbedingt, daß die Brüder zu Teufeln geworden wären. Vielmehr repräsentiert ihr Gesang das, was sich schon in der

---

<sup>331</sup> Forkel, *Allgemeine Geschichte*, Bd. 2, 79.

<sup>332</sup> Reinhold Hammerstein, *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, Bern/München 1962, 105.



seelisch überwältigt – und nicht etwa ein phlegmatisches oder heroisches Bewußtsein von der Erhabenheit der Vernunft oder einen Rausch der Phantasie auslöst. So korrigiert Kleists Erzählung die kantische und die auf den Bilderrausch fokussierte Rede vom Erhabenen und von erhabener Musik. Doch bleibt sie dabei nicht stehen. Denn im Unterschied zu Burke behauptet sie nicht, daß die Gewaltwirkung nur auf das erhabene Objekt zurückzuführen sei. Statt dessen zeigt sie, wie zumal die »Gewalt der Musik« in Reaktion auf einen gewaltsamen Umgang mit den sinnlichen Reizen von Musik und Musikhören entsteht und somit eine Konsequenz aus einem repressiven kulturellen Habitus ist. Denn gewalttätig wird die Musik erst in der mitternächtlichen Szene.

Die Bilderstürmer werden am Fronleichnamstag durch die alte italienische Messe mit eben der Sinnlichkeit von Religion konfrontiert, gegen die sie sich eigentlich wenden. Aber sie können dem nichts entgegensetzen, weil sich die Musik dem christlichen, protestantischen und aufklärerischen Gegensatz von Körper und Geist nicht fügt – sie lassen sich sozusagen auf das Schaf ein, weil sie darin den Wolf nicht erkennen. Außerdem sind die Brüder anfälliger als die anderen Hörer für die sinnlichen Reize der Musik, weil sie sich in einem überschwenglichen Kraftakt von alten Autoritäten emanzipiert haben, die sonst die Vermittlung von Sinnlichkeit und Vernunft regelten (wie noch bei den Nonnen), und gleichzeitig noch kein neues Gleichgewicht gefunden haben, das diese alte Regelung ersetzen könnte (wie es bei den Bürgern der Geschichte, allen voran bei Gotthelf der Fall ist). Und sie sind anfällig für diese Seite der Musik, weil sie ihre eigene Sinnlichkeit noch nicht unter Kontrolle gebracht haben, wie sich an ihrem widersprüchlichen Verhalten vor dem Einsetzen der Kirchenmusik zeigt. So werden sie, halbherzig und kopflos, vom sinnlichen Reiz und der physischen Kraft der Musik überwältigt. Auf diese Erfahrung reagieren sie mit einer strikten Disziplinierung des Körpers. Doch der Erfolg dieser Maßnahme wird durch das Geschehen der Geisterstunde in Frage gestellt. Denn nun sucht sie in verzerrter Form heim, was sie 23 Stunden des Tages durch ein asketisches Leben zu verdrängen suchen: die physische Kraft der Musik, auf die sie als Wiedergängerin reduziert wird, und ihre eigene Körperlichkeit. Erst jetzt, als Wiedergängerin, wird die Musik gewalttätig. Erst jetzt erschüttert das »Gloria« Mauern, zerstört Fensterscheiben, schreckt die Menschen aus dem Schlaf auf und löst panikartige Fluchtinstinkte aus. Und erst jetzt werden die Brüder, die Sänger des »Glorias«, zu wilden Tieren. In Kleists Erzählung wird die »Gewalt der Musik« damit in einer Kette von Gewaltakten verortet, deren Zwischenergebnis die Erfahrung von Musik

als Gewalt und die Verkehrung von Musik in Gewalt ist: Gewalt der Bilderstürmer – Gegenwehr der Nonnen mittels Musik (Erfahrung von Musik als Gewalt) – radikale Askese der Brüder – bestialischer Ausbruch um Mitternacht (Verkehrung von Musik in Gewalt) – Einsperrung der Brüder. Mit dem mitternächtlichen Ausbruch und der anschließenden Wegsperrung zeigt die Novelle, worauf die Autoaggression des zivilisierten Menschen am Ende hinausläuft. Seine Gewalt kehrt als Attribut des Verdrängten zurück und wendet sich nach außen gegen Menschen und Objekte in der Umgebung. Musik verzerrt sich zu Gebrüll – Kultur verkehrt sich in bedrohliche Raubtiernatur. So wird die »Gewalt der Musik« lesbar als Symptom und literarischer Ausdruck dafür, daß die Autoaggression, die die Aufklärung fordert, mißlingt. An die Stelle eines aufgeklärten Subjekts, das Vernunft und Sinnlichkeit selbständig miteinander vermittelt, tritt ein Zerfall der Persönlichkeit in eine rein geistige und rein leibliche Hälfte,<sup>337</sup> der letztlich den Fortbestand von Kultur bedroht.

## Zusammenfassung

Die dritte Ausprägung der Diskursfigur der »Gewalt der Musik«, die Überwältigung durch erhabene Musik, wird als Bedrohung erlebt, weil sie nicht nur mit heftigen und häufig unangenehmen Empfindungen und Leidenschaften einhergeht, sondern weil der Hörer seine Autonomie an eine äußere Macht zu verlieren droht. Er wird von der Musik bestimmt, statt sich selbst zu bestimmen. So ist im musikästhetischen Diskurs um 1800 einerseits ein Wissen um vorkantische Theorien des Erhabenen präsent, nach denen das Erhabene der Musik als gewaltsame Überwältigung des Hörers verstanden werden muß. Besonders deutlich zeigt sich dies in den physiologisch orientierten Schriften der Zeit. Andererseits wendet man sich mit Kant gegen diese Theorien, indem man das Erhabene als gewaltsamen Widerstand »unserer übersinnlichen Natur« (Koch) *gegen* die Überwälti-

---

<sup>337</sup> In zwei Hälften spaltet sich schließlich auch Brentanos und Görres Uhrmacher Bogs, nachdem ein Team von Ärzten und Wissenschaftlern versucht hat, durch eine rabiate Gehirnuntersuchung seinem Musikwahnsinn auf die Spur zu kommen: Er spaltet sich in den Sanguinikus, der als »stillter, gesetzter, sedater Mensch« in die Schützengesellschaft aufgenommen wird – was Bogs' Ziel gewesen war, und wobei ihm nur sein Musikwahnsinn im Weg gestanden hatte –, und in den Cholerikus, der fortan für vogelfrei gilt (Brentano, Bogs, 904/905).

gung durch Musik bestimmt und mit Schiller von erhabener Musik eine formale, materiale und inhaltliche Selbstbegrenzung fordert – sie also dem Schönen annähert –, so daß dem Hörer der geforderte Sieg der Vernunft leichter fällt.

Eine Musik, die diesen Forderungen nicht gehorcht, sondern den Hörer mit sehr lauten Klängen und heftigen Leidenschaften konfrontiert, wird daher als gefährlich erachtet oder mindestens abgelehnt. Das betrifft in den späten 10er und 20er Jahren des 19. Jahrhunderts vor allem Spontinis Opern. Sie gelten als Inbegriff einer alle Sinne überwältigenden Musik und werden dafür heftig kritisiert. Tatsächlich setzen diese Opern, wie ich am Beispiel von *Olimpia* zeigen konnte, entsprechende musikalische Mittel ein, wie sehr große Lautstärken, sowie dissonanzträchtige Harmonik, beschleunigte und abwechslungsreiche Rhythmik, unterbrochene Melodielinien der Singstimmen und Geräuschhaftigkeit des Klangs, die zur Darstellung und Erzeugung heftiger Leidenschaften genutzt werden. Hinzu kommen starke visuelle und olfaktorische Reize. Mit diesen Mitteln zielt *Olimpia* auf die sinnliche und seelische Überwältigung des Publikums, was vor dem Hintergrund der französischen Opernästhetik der Zeit eine kunsttheoretische Berechtigung hat. Dieser Hintergrund wurde von den deutschen Kritikern allerdings kaum berücksichtigt. Sie maßen *Olimpia* mit ihren Maßstäben, zu denen eine Orientierung an Kant und Schillers Theorien des Erhabenen und nicht an der vorkantischen Tradition gehörte, der Spontinis Opern zuneigten.

Auch Hoffmann hat Spontini schon früh für die »Gewaltsamkeit« seiner Musik kritisiert. Doch zeigt die genauere Analyse der Schriften Hoffmanns, daß die »Gewaltigkeit«, die er statt dessen von Musik fordert, immer schon eine gewaltsame Überwältigung des Hörers einschließt, daß sie auf die Gewaltsamkeit der musikalischen Mittel angewiesen ist, daß es sich bei der gewaltigen Musik ebenfalls um »Automaten« handelt, die von einem gewandten Techniker auf Wirkung »berechnet« wurden, statt Ausdruck eines vollen Gemüts zu sein. Die Ablehnung eines gewaltsamen zugunsten eines gewaltigen Erhabenen der Musik gehorcht damit, zumal bei Hoffmann, einer supplementären Logik, nach der ersteres in letzterem immer schon enthalten ist. Ähnliches gilt für Hoffmanns Texte selbst. Die erschütternden Wirkungen der Musik, von denen sie berichten, sind im doppelten Sinne die seiner Texte, da sie durch erzählte Musik verursacht werden und auf eine Erschütterung des Lesers zielen. Wie die Analyse einer von Hoffmann verfassten Szene der *Olimpia* Spontinis, des Aufsatzes *Beethovens Instrumentalmusik* und der Erzählung *Don Juan* ergeben hat, setzen sie dafür genau



»berechnete« rhetorische Mittel ein, so daß es sich bei ihrer »Gewaltigkeit« ebenfalls um eine »gewaltsame« handelt. Im mehrfachen Sinne zeigen sich Hoffmanns Texte also von der »Gewalt der Musik« inspiriert: Nicht nur setzt Musik, wie in Kapitel III.1. geschildert, die Phantasie des Hörers/Schriftstellers in Gang, nicht nur spendet sie dem Text das Motiv, sondern sie fungiert für den literarischen Text auch als Vorbild für eine Wirkungsmacht, die die der Musik letztlich sogar noch übertrumpfen soll.

Wie Hoffmann führt auch Kleist in seiner Cäcilien-Erzählung die »Gewalt der Musik« auf ein vorkantisches Erhabenes zurück und korrigiert damit sowohl Kants Rede vom Erhabenen als auch die zeitgenössische Vorstellung erhabener Bilderfluten, die durch Musik ausgelöst würden. Doch geht sie noch einen Schritt weiter, indem sie zeigt, daß die Gewalt nicht nur auf die erhabene Musik zurückzuführen ist, sondern daß deren Gewalt erst in Reaktion auf eine subjektkonstituierende Gewalt entsteht. Sie verortet die »Gewalt der Musik« in einer Kette von Gewaltakten. So entlastet sie die Musik und übt gleichzeitig Zivilisationskritik. Hellsichtig zeichnet der Text eine mögliche Geschichte der Romantiker voraus. Ihre Zukunft liegt in Wahnsinn, fratzenhaftem Katholizismus und vergeistigter Weltferne. Alle drei Extreme, ebenso wie die ihnen inhärente Neigung zum Umschlag in Terror, treten einerseits im folgenden Jahrhundert wirklich ein und werden andererseits gleichzeitig und auch schon in der Novelle vom Bürgertum erfolgreich verdrängt.

## Ausblick

»Les Allemands, s'ils ne savent pas jouer des grands instruments de la liberté, savent jouer naturellement des tous les instruments de musique«, schreibt Balzac 1839<sup>1</sup>. Kleists Erzählung scheint diese Aussage zu bestätigen. Die Revolte der Brüder gegen die überkommene Herrschaft der katholischen Kirche scheitert. Sie scheitert, so die Vermutung der Mutter, an der »Gewalt der Töne«. Andererseits gelingt es den Brüdern später doch noch, die Ordnung des Städtchens zu erschüttern. Ihr Gebrüll zertrümmert Fensterscheiben und schlägt Menschen in die Flucht – offensichtlich ist eine »Gewalt der Musik« am Werk. Kommt der Diskursfigur der »Gewalt der Musik« also eine politische Dimension zu? Dient die manipulative Kraft der Musik in den Texten, die von ihr erzählen, der bestehenden Ordnung oder einem Aufstand gegen diese Ordnung, der allerdings in negativer Weise auf sie bezogen bleibt? Letzteres legt Thomas Mann nahe, wenn er die obige Äußerung Balzacs in »Deutschland und die Deutschen« zitiert. Er leitet in diesem Vortrag den Nationalsozialismus aus einer spezifisch deutschen Gemütsverfassung her, die musikalisch charakterisiert sei – d.h. »abstrakt und mystisch« in ihrem Zugang zur Welt.<sup>2</sup> Diese so strukturierte »deutsche Innerlichkeit« habe politische Implikationen, nämlich »[das] Auseinanderfallen des spekulativen und des gesellschaftlich-politischen Elements menschlicher Energie und [die] völlige Prävalenz des ersten vor dem zweiten.«<sup>3</sup> Die Mißachtung von politischer Freiheit zugunsten einer »Freiheit des Geistes« führe zur der für Deutschland typischen Struktur der konservativen Revolution. Die romantische Innerlichkeit lehne mit dem politischen Handeln auch aufklärerische und humanistische Ideale ab und könne schnell zur nackten Machtpolitik kippen und durch eine »tiefere Verbundenheit mit dem Heiligen« den Rückgriff auf »hysterische Barbarei« rechtfertigen.<sup>4</sup> Genau dies sei im Nationalsozialismus geschehen. Manns Diagnose, die in Romanform auch der *Dr. Faustus* stellt, ist so suggestiv wie problematisch. Denn sie führt die idealistische Tradition, die sie kritisieren will, fort, indem sie die Möglichkeit des

---

<sup>1</sup> Zitiert bei Thomas Mann, *Deutschland und die Deutschen*, in: Thomas Mann, *Gesammelte Werke*, Oldenburg 1d68, Bd. 11, 1126-1148, hier 1132.

<sup>2</sup> Ebd., 1132.

<sup>3</sup> Ebd., 1132.

<sup>4</sup> Ebd., 1143, 1146.

Nationalsozialismus allein aus der geistigen Beschaffenheit »der Deutschen« erklärt, ohne soziale oder ökonomische Überlegungen auch nur anzudeuten. Sie ist außerdem geprägt von essentialistischem Denken, indem sie »den Deutschen« ein bestimmtes Wesen zuschreibt, ohne dieses etwa historisch oder soziologisch zu begründen. Außerdem verharrt sie in einem »Sonderweg-Schema«, das eine genauere Differenzierung seiner Argumente durch eine fehlende Auseinandersetzung mit philosophischen Traditionen und politischen Systemen anderer Länder vermeidet. Allerdings wird Manns Vortrag dann interessant, wenn man ihn als späte Reflexion eben der kritisierten Tradition auf sich selbst (z.B. auf die Überlegungen zur Musik in Manns *Betrachtungen eines Unpolitischen* oder Blochs *Geist der Utopie*) und ihre Rolle in den Jahren vor und nach dem Ersten Weltkrieg versteht. In diesem Sinne macht er die Relevanz ideologiekritischer Analysen von Texten über Musik aus den 10er und 20er Jahren deutlich. Am Schluß dieser Arbeit soll daher ein Ausblick gegeben werden auf die weitere Entwicklung der Denkfigur der »Gewalt der Musik« im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Sie zeichnet sich durch eine zunehmende Politisierung aus. Musik wird als Disziplinarmacht und Vorbild eines straff organisierten Staates oder als Entfacherin von Mord- und Kriegslust, die in einen von roher Gewalt geprägten Naturzustand münden, beschrieben. In beiden Fällen wird die »Gewalt der Musik« für eine Ideologie instrumentalisiert, die es auf die Identifizierung mit Herrschaft abgesehen hat und sich von Gewalt fasziniert zeigt. Diese Tendenz soll exemplarisch anhand von zwei Beispielen aus den 1910er Jahren skizziert werden.<sup>5</sup>

Im vierten Kapitel hatte ich darauf hingewiesen, daß die Beethovenrezeption im 19. Jahrhundert zunehmend zu einer Apotheose von Herrschaft wird: Beethoven wird als souverän waltender Machthaber vorgestellt, der Musik und Hörer zu formen weiß. Von Hoffmann, der Beethoven »Macht« und »Herrschaft« über die Töne zuspricht,<sup>6</sup> über Marx, der Beethovens Komponieren mit Napoleons Lenkung »größere[r] Heeresmassen«<sup>7</sup> vergleicht, und Bettina von Arnim, die in Beethoven die Ankündigung eines späteren »Weltherrschers«<sup>8</sup> sieht, nimmt diese Rezeption Beethovens ihren

---

<sup>5</sup> An dieser Stelle können nur Hypothesen aufgestellt werden, die anhand einer Kontextualisierung der Texte und einer genauen Textanalyse zu überprüfen wären.

<sup>6</sup> Hoffmann, Rezension der fünften Sinfonie Beethovens; Rezension der zwei Klaviertrios Beethovens, in: *Schriften zur Musik*, 36, 136.

<sup>7</sup> Marx, Ludwig van Beethoven, 314.

<sup>8</sup> Bettina von Arnim, Goethes Briefwechsel mit einem Kinde, in: Gustav Konrad (Hg.), Bettina von Arnim. Werke und Briefe, Frechen 1959, Bd. 2, 249.

Ausgang. Sie läßt sich bis ins frühe 20. Jahrhundert verfolgen, in dem sie auch das Beethovenbild der Musikwissenschaft prägt. So taucht Beethoven bei Hugo Riemann und Paul Bekker als Bändiger chaotischer Kräfte, als »unfehlbare[r] Despo[t]« und autoritäre Führerpersönlichkeit auf.<sup>9</sup> August Halm einflußreiches Buch *Von zwei Kulturen der Musik*<sup>10</sup> feiert mit Beethoven das Prinzip der Disziplinargewalt. Wie zentral das Denken in Herrschaftskategorien für Halm's Musikauffassung ist, zeigt sich schon daran, daß er an den Schluß seiner Einleitung die Frage nach den Herrschaftsverhältnissen in der Musikrezeption stellt: »Zwingen wir uns, der verantwortlichen Frage ins Gesicht zu sehen, ob wir die Herren über die Musik oder ob diese Herr über uns sein soll.«<sup>11</sup> Halm entscheidet sich für die zweite Möglichkeit. Denn nur der Hörer, der die Musik zu seinem Herrn mache, nehme den »Sieg der [musikalischen, NG] Formen« über alles »Störende« wahr und gelange dazu, in diesen Formen die Verkörperung derjenigen Form zu sehen, die ihm als »Gebot« schon immer ein »Bedürfnis« war.<sup>12</sup> Mit der Verschränkung von Gebot und Bedürfnis trifft Halm ein Schlüsselmoment in der Logik dieser Beethovenrezeption. Durch den Wegfall alter Ordnungen ist seit der Aufklärung ein Vakuum entstanden, das dem Autonomieideal zufolge jeder Mensch durch den eigenständigen Gebrauch seiner Vernunft und seines Verstandes füllen soll. Doch sieht sich das »unfertige Subjekt« mannigfachen Bedrohungen ausgesetzt und sehnt sich daher nach Autoritäten, die ihm durch Gebote und Verbote die Verantwortung für sein Denken und Handeln abnehmen. So wird ihm die Form, die es sich selber geben soll, zum äußeren Gebot und das Gebot zum Bedürfnis. In der Musik Beethovens findet der Hörer laut Halm ein Formprinzip der Strenge und Disziplin, dem er sich gern unterwirft.<sup>13</sup> Je gewalttätiger die Herrschaft des Komponisten über sein Material und der Musik über ihren Hörer ausfällt, desto besser gefällt sie offenbar Halm. Das drückt sich in der Wahl der Metaphern aus, die er für die Beschreibung von Beethovens kompositorischer Arbeit bemüht. So erscheinen ihm die Themen als Lebewesen, die Beethoven »wie leblose Wesen« brutal mißhandelt.<sup>14</sup> Diese blutige Gewalt will Halm jedoch nicht als »vernichtend« verstanden wissen, sondern im Gegen-

<sup>9</sup> Hugo Riemann, *Musiklexikon*, bearb. von Alfred Einstein, Berlin <sup>10</sup>1922, 98, 2. Spalte, Paul Bekker, *Beethoven*, Berlin/Leipzig 1912, 99.

<sup>10</sup> August Halm, *Von zwei Kulturen der Musik*, München 1913.

<sup>11</sup> Ebd., 31.

<sup>12</sup> Ebd., 32.

<sup>13</sup> Ebd., 35, 36.

<sup>14</sup> Ebd., 77, s. a. 131.

teil »werden hier Werte geschaffen«, nämlich Disziplin und Gehorsam.<sup>15</sup> Es mag verwirren, wenn Halm in seinem Buch trotzdem immer wieder vom »aktiven, freien Zuhörer«<sup>16</sup> spricht. Damit ist jedoch ein Hörer gemeint, der sich mit den Geboten, die er befolgt, vollständig identifiziert und sich daher frei fühlt. Das drückt sich in Halms Unterscheidung des Verhältnisses Führer-Geführter und Herr-Knecht aus. Angesichts einer musikalischen Unklarheit fragt er, empört über die Verletzung der Ansprüche des Hörers: »Ist das etwa das [Verhältnis, NG] des Führers zum Geführten und nicht vielmehr das des launischen Herrn zu seinem untergebenen Knecht?«<sup>17</sup> Während der Herr nur seinen Launen folgt, befriedigt der Führer mit seinen Handlungen das Bedürfnis des Geführten nach einer Form und danach, dieser Form und ihrem Schöpfer folgen zu dürfen.<sup>18</sup> Dabei hat der Führer den Plan eines großen Ganzen im Auge. In der Einleitung und am Schluß seines Buches betont Halm, daß seine Musikästhetik politisch motiviert sei. Die Sonate sei Abbild und Vorbild für den Aufbau eines Staates als »Organismus im grossen«.<sup>19</sup> Und in der formfesten Musik kündige sich eine neue Weltordnung, nämlich eine Welt »von strengeren und höheren Gesetzen« an, die vorbestimmt und notwendig sei und zu ihrem Entstehen den Einsatz von »Strenge« und »Unmenschlichkeit« rechtfertige.<sup>20</sup> Wie in der vorliegenden Arbeit gezeigt wurde, gehören die Sehnsucht nach einer Musik, die den Selbstzwang sprengt, und die Angst vor dieser Musik, die Erfüllung der Sehnsucht und der Untergang des Subjekts zusammen, weil sie beide Resultat desselben gewaltgeprägten Umgangs des Menschen mit dem »Anderen der Vernunft«<sup>21</sup> sind. Entsprechend hat auch die Diskursfigur der »Gewalt der Musik«, wie sie in Kapitel II bis IV entfaltet wurde, eine Kehrseite, nämlich die Vorstellung von Musik als Disziplinarmacht. Schon um 1800 wird immer wieder die musikalische Form als Bollwerk gegen eine Sinnlichkeit und Einbildungskraft erregende Klanglichkeit

---

<sup>15</sup> Ebd., 43.

<sup>16</sup> Ebd., 134.

<sup>17</sup> Ebd., 134.

<sup>18</sup> Ebd., 32.

<sup>19</sup> Ebd., 32, s. a. 139.

<sup>20</sup> Ebd., 250, 251.

<sup>21</sup> »Das Andere der Vernunft: von der Vernunft her gesehen ist es das Irrationale, ontologisch das Irreale, moralisch das Unschickliche, logisch das Alogische. Das Andere der Vernunft, das ist inhaltlich die Natur, der menschliche Leib, die Phantasie, das Begehren, die Gefühle – oder besser: all dieses, insoweit es sich die Vernunft nicht hat aneignen können.« (H. Böhme/G. Böhme, Das Andere der Vernunft, 13)

und Formlosigkeit von Musik eingesetzt. Bei Halm wird die Musik Beethovens nun zum Inbegriff der Ausübung disziplinarischer Gewalt. Die formstrenge Musik ergreift den Hörer, diszipliniert ihn und implementiert den Zwang, den sie verkörpert, in ihn hinein. Das Ergebnis ist ein Hörer, der die Disziplin, der er sich unterwirft, nun erst recht als eigenes Bedürfnis empfindet bzw. als Willen einer höheren Macht, mit der er sich identifiziert. Diese Art von Führung und Gehorsam entspricht offenbar Halms Ideal von Herrschaft und Staatswesen, weshalb er Musik, die manipulative Kraft und Formstrenge zugleich besitzt, als Instrument politischer Erziehung begreift. In den Texten, die der vorliegenden Arbeit zugrunde liegen, erscheint die »Gewalt der Musik« zumeist als eine Gewalt, die die Musik dem Hörer antut. Nur in Kleists Erzählung taucht sie auch als eine Gewalt auf, die ehemalige Hörer anderen Menschen zufügen. Diese Wandlung des Hörers vom Opfer zum Täter findet in literarischen Texten der 1910er Jahre ihre Fortsetzung. Hermann Hesse beschreibt seine Novelle *Klein und Wagner* als »Geschichte des Philisters, den es in die Welt des Abenteurers, in die Sphäre des Unsicheren, ihm Fremden, Bösen, Gefährlichen hinüberreißt und der darin untergeht.«<sup>22</sup> Zu dieser Sphäre gehört auch die Musik Wagners, und der Name »Wagner« steht in der Novelle ein für die Ambivalenz der fremden Welt zwischen Verlockung und Gefahr. Anders als in den meisten romantischen Erzählungen fällt Klein dieser Wagner-Welt jedoch nicht einfach zum Opfer, sondern er wird selbst zu einem Wagner, der seinen Nächsten nach dem Leben trachtet. Klein erinnert sich, wie er in seinem früheren Leben als Philister immer wieder von einem »wahnsinnigen Gelüst« heimgesucht worden war: »Es war die Vorstellung oder Vision einer furchtbaren Bluttat, die er beging, indem er sein Weib, seine Kinder und sich selbst ums Leben brachte.«<sup>23</sup> Kleins Vorbild für diese Tat ist das Verbrechen eines Mannes namens Wagner, der Frau und Kinder »auf eine furchtbar blutige Weise abgeschlachtet« hat und auch sich selbst töten wollte. Klein flieht vor dieser Vision aus seinem alten Leben, doch auch in seinem neuen Leben als Aussteiger wird er von der Wagnerschen Mordlust heimgesucht, die sich nun

---

<sup>22</sup> Zitiert im Klappentext der folgenden Ausgabe der Novelle: Hermann Hesse, Klein und Wager. Novelle, Frankfurt a.M. 1973 (aus Bd. 3 der Gesammelten Dichtungen, Frankfurt a.M. 1952). Zu einer ausführlichen Auseinandersetzung mit der »Gewalt der Musik« bei Hesse vgl.: Nicola Gess, Musikalische Mörder. Krieg, Musik und Mord bei Hermann Hesse, in: Joachim Grage (Hg.), Literatur und Musik in der klassischen Moderne, Würzburg, erscheint 2006.

<sup>23</sup> Ebd., 19.

gegen seine Geliebte Teresina, Verkörperung von Sinnelust und Luxus, richtet.<sup>24</sup> Bei den Mordphantasien handelt es sich für Hesse und seine Novel- lenfigur Klein nicht etwa um eine Folge der übermäßig starken Verdrängung sinnlicher Bedürfnisse, sondern jene sind wie diese natürliche Triebe, die ausgelebt werden müssen, wenn der Mensch nicht krank werden will.<sup>25</sup> Daher stehen sie auch außerhalb jeder Moral, sind nicht bewertbar, sondern schlichtweg notwendig. Auch in Romanen wie *Steppenwolf* und *Demian* und in politischen Schriften wie *Zarathustras Wiederkehr* oder *Die Brüder Karamasov oder der Untergang Europas* betont Hesse, daß jeder Mensch seiner inneren Stimme folgen müsse, selbst wenn sie ihn zum Morden führe. Hesse wird diese Logik zum Schlüssel für die Erklärung, Rechtfertigung und Bewältigung des Ersten Weltkriegs.<sup>26</sup> Statt die Tatsache zu problematisieren, daß die gesellschaftlichen Machtstrukturen seiner Zeit mit starken Repressionen verbunden waren und Krieg verursachen konnten, liest Hesse die im Ersten Weltkrieg offenbar gewordene Gewalt als Hinweis auf ein urtümliches, d.h. nicht gesellschaftlich-historisch bedingtes Gewaltbedürfnis des Menschen und affirmiert sie auf diese Weise. Die Mordgelüste des Einzelnen verschmelzen mit den historischen Ereignissen, so daß der Erste Weltkrieg zum Schicksal einer ganzen Generation wird. Dabei werden das »Totschlagen«<sup>27</sup> anderer Menschen und das Opfern des eigenen Lebens als Voraussetzungen

---

<sup>24</sup> Ebd., 75, 88.

<sup>25</sup> In einem Brief an Carl Seelig vom Herbst 1919 schreibt Hesse: »Beides muß sein, ohne das Tier und den Mörder in uns sind wir kastrierte Engel ohne rechtes Leben, und ohne den immer neuen flehentlichen Drang zum Verklären, zur Reinigung, zur Anbetung des Unsinnlichen und Selbstlosen sind wir auch nichts Rechtes. [...] ich glaube längst nicht mehr an Gutes und Böses, sondern glaube, daß alles gut ist, was wir Verbrechen, Schmutz und Grauen heißen.« (zit. bei Siegfried Unseld, Hermann Hesse. Eine Werkgeschichte, Frankfurt a.M. 1977, 74) S.a. Hesse, Klein und Wagner, 51, 93.

<sup>26</sup> Hesse hatte seit Beginn des Krieges ein zwiespältiges Verhältnis dazu. Einerseits hat er sich schon 1914 und in den folgenden Jahren immer deutlicher gegen den Krieg ausgesprochen, weil die Massenhaftigkeit und grausame Technik des Mordens und das durch den Krieg verursachte allgemeine Leid seinen Idealen des Weltfriedens, der internationalen Toleranz, der Menschlichkeit und dem christlichen Tötungsverbot widersprachen. Andererseits unternimmt er ebenfalls seit 1914 immer wieder den Versuch, für das Kriegsgeschehen einen höheren Sinn zu finden. In diesem Zusammenhang stehen die folgenden Ausführungen. Zu einer ausführlichen Auseinandersetzung mit Hesses Stellung zum Ersten Weltkrieg vgl.: Nicola Gess, Kunst und Krieg. Zu Thomas Manns, Hermann Hesses und Ernst Blochs künstlerischer Verarbeitung des Ersten Weltkriegs, in: Lars Koch, Marianne Vogel (Hg.), Imaginäre Welten im Widerstreit. Krieg und Geschichte in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts, Würzburg, erscheint 2006.

<sup>27</sup> Hermann Hesse, *Demian*. Die Geschichte von Emil Sinclairs Jugend, Frankfurt a.M. 2000, 140, 159.



eines notwendigen Neuanfangs gerechtfertigt.<sup>28</sup> Die Welt, die daraus hervorgehen soll, ist von einem »völlig amoralische[n] Denken und Empfinden« geprägt und von der »Fähigkeit, das Göttliche, Notwendige, Schicksalhafte auch noch im Bösesten [...] zu erfühlen« und gerade dieses Böseste besonders zu verehren.<sup>29</sup> Die Rebellion gegen die alte Ordnung geht in die Unterwerfung unter eine neue Ordnung über, nämlich unter ein »Naturgesetz« roher Gewalt. Musik fungiert in diesen Imaginationen als Entfacherin der Mordlust. So kann sie in Hesses Erzählung *Klingsor* auch als Omen oder Verursacherin des Ersten Weltkriegs beschrieben werden: »Musik des Untergangs ist angestimmt. [...] Wir gehen unter, Freunde, so ist es uns bestimmt, die Tonart Tsing Tse ist angestimmt.«<sup>30</sup> Hesse (und in ähnlicher Weise auch Mann in den *Betrachtungen*) versteht die »sinnenschwüle«<sup>31</sup> Musik seiner Zeit als Ausdruck und Anregung der Triebnatur des Menschen, zu der für ihn auch die Mordlust gehört. Als solche stellt Musik einen moralfreien Raum dar, in dem Gewalt und Schönheit ineinanderfließen.<sup>32</sup> Deshalb kann Hesse das Musikbedürfnis der Menschen als verdeckten Hinweis auf ihr Gewaltbedürfnis, die zeitgenössische Musik als Ankündigung des Ersten Weltkriegs lesen.

Es ist argumentiert worden, daß in diesen Texten Hesses die Musik von ihrer Dämonisierung als existentielle Bedrohung befreit und statt dessen zum Agens einer revolutionären Auflehnung des Subjekts gegen die repressiven Moralvorstellungen wird, die überhaupt erst zu ihrer Dämonisierung geführt haben.<sup>33</sup> Doch bleibt diese Musikauffassung dem Denkmuster, gegen das sie angehen will, verhaftet. Musik regt hier weiterhin verdrängte Triebe an, und weiterhin gelten diese Triebe als gewalttätig. Nur werden diese Anregung und diese Triebe nun nicht mehr gefürchtet, sondern bejaht. An die Stelle der Repression tritt nur ihre Kehrseite: Die Gewalt kehrt

---

<sup>28</sup> Ebd., 159.

<sup>29</sup> Hermann Hesse, *Die Brüder Karamasov oder der Untergang Europas*, in: Volker Michels (Hg.), *Materialien zu Hermann Hesses *Demian**, Frankfurt a.M.1993, Bd. 1, 291-305, hier 292, 293.

<sup>30</sup> Hermann Hesse, *Klingsors letzter Sommer. Erzählung*, Frankfurt a.M. 1985, 68, 70/71.

<sup>31</sup> Hesse, Klein und Wagner, 30.

<sup>32</sup> Hesse, *Demian*, 98.

<sup>33</sup> In diese Richtung weist Marc Weiners Interpretation in ders., *Music and the Subversive Imagination*, in: James McGlathery (Hg.), *Music and German literature. Their relationship since the Middle Ages*, Columbia 1992, 292-315, hier 308-315. Vgl. auch ders., *Undertones of Insurrection, Music, Politics and the Social Sphere in the Modern German Narrative*, Lincoln/London, 101-151.

als Attribut des Verdrängten zurück; Mord und Krieg sind die Folgen. Bei Halms und Hesses Imaginationen einer formstrengen und einer sinnlichen Musik, einer strikten Disziplin und einer leidenschaftlichen Mordlust, eines straff organisierten Staates und eines gewaltbestimmten Naturzustands handelt es sich, wie bei der radikalen Askese und dem nächtlichen Ausbruch in Kleists Erzählung, um zwei Seiten einer falschen Medaille. Gleiches gilt für die Imaginationen einer »Gewalt der Musik«, die Disziplinarmacht und Selbstzwang, und einer »Gewalt der Musik«, die Naturgesetz und Triebnatur meint. Beiden, Halm und Hesse, schwebt als Ideal die vollständige Identifizierung des Menschen mit der Herrschaft vor, der er sich unterstellt. Halm scheint dieses Ziel über eine Reform der bestehenden Ordnung erreichen zu wollen, im Sinne einer Radikalisierung des preußischen Disziplinarstaats. Hesse scheint dieses Ziel über eine Rebellion gegen die Disziplinarmacht im Sinne eines gewalttätigen Ausbruchs der verdrängten Triebnatur erreichen zu wollen, wobei er der alten Ordnung negativ verhaftet bleibt oder sie durch eine neue, »natürliche« Herrschaftsform ersetzt.<sup>34</sup> In beiden Fällen wird aber das Prinzip von Herrschaft letztlich nicht angetastet. Es geht nicht darum, sich von ihr zu emanzipieren, sondern sich mit einer reformierten oder neuen Herrschaft besser identifizieren zu können. Diesem Prozeß dient beide Male die Musik, bei Halm als Verkörperung von Disziplin, bei Hesse als Verkörperung von Triebnatur. Sie ergreift den Hörer mit einer Gewalt, die sie gleichzeitig in ihn hinein implementiert, so daß er die Ausübung von Gewalt gegen sich oder gegen andere nun erst recht als »natürliches« Bedürfnis empfindet. Es dürfte in der vorliegenden Arbeit deutlich geworden sein, daß die Musik nur begrenzt für diese Instrumentalisierung verantwortlich zu machen ist. So ist Beethovens Musik sowohl als formstreng als auch als anarchisch interpretiert worden, und selbst in Form dieser Interpretationen leistet sie nur einen Vorschub dafür, als Gewalt erfahren oder eingesetzt zu werden. Vielmehr deutet diese doppelte Interpretierbarkeit einmal mehr darauf hin, daß Musik sich nicht an die Grenzen hält, in denen sich das moderne Subjekt eingerichtet hat. In diesem Grenzgängertum liegen ihre eigentliche Bedrohung und ihr Versprechen.

---

<sup>34</sup> Vgl. dazu Fromms Unterscheidung zweier verschiedenener Arten der Auflehnung gegen Autorität. Der revolutionären Auflehnung steht die Rebellion gegenüber, bei der die »autoritäre Charakterstruktur« beibehalten wird und an die Stelle des positiv-autoritären nur ein negativ-autoritärer Charakter tritt oder das Autoritätsobjekt ausgetauscht wird (Erich Fromm, Studien über Autorität und Familie. Sozialpsychologischer Teil, in: ders., Gesamtausgabe, Stuttgart 1980, Bd. 1: Analytische Sozialpsychologie, 141-187, hier 184/185).

# Bibliographie

## Quellentexte

*Anonym erschienene Texte aus der AmZ und der BAMZ werden nicht gesondert nachgewiesen.*

Adelung, Johann Christoph: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart, Leipzig 1796.

Amadeus: Korrespondenz. *Elisabeth, Königin von England*, Musik von G. Rossini, in: BAMZ, Jg. 1, 1824, 225.

Ambros, August Wilhelm: Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart, Leipzig 1860.

AmZ = Allgemeine musikalische Zeitung, Leipzig 1798/99 (Jg. 1) – 1848 (Jg. 50).

Apel, August: Über musikalische Behandlung der Geister, in: AmZ, Jg. 8, 1805/1806, 119-134.

Apollonius von Rhodos: Die Argonauten, übers. von Thassilo von Scheffer, Leipzig 1940.

Arnim, Bettina von: Goethes Briefwechsel mit einem Kinde, in: Gustav Konrad (Hg.), Bettina von Arnim. Werke und Briefe, Frechen 1959, Bd. 2, 5-407.

Augustinus, Aurelius: Die Bekenntnisse des heiligen Augustinus, übers. von Otto F. Lachmann, Leipzig 1888.

B., A.: Noch einige Bemerkungen über die Gewalt der Harmonie, in: Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den Oesterreichischen Kaiserstaat, Jg. 5, 1821, 785-790.

Bach, Carl Philipp Emanuel: Sonate No. 6, F minor, aus: Achtzehn Probe-Stücke in sechs Sonaten, Wq 63/1-6 (1753), in: The collected works for solo keyboard by C.P.E. Bach, New York/London 1985, Bd. 1.

---Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen. Erster und zweiter Teil, hg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht, Leipzig 1969 (Faksimile-Nachdruck der 1. Auflage, Berlin 1753 und 1762).

BAMZ = Berliner allgemeine musikalische Zeitung, Berlin 1824-1830.

Bartels, Ernst: Grundzüge einer Physiologie und Physik des Magnetismus, Frankfurt a.M. 1812.

Bauer, Caroline: Aus meinem Bühnenleben. hg. von Karl von Hollander, Weimar 1917.

Beethoven, Ludwig von: Klaviertrio op. 70/2, in: ders., Complete edition of all his works, Huntington Station, Bd. XV.

- Symphonie Nr. 3 in Es-Dur, op. 55, Partitur Urtext, hg. von Jonathan Del Mar, Kassel 1997.
- Bekker, Paul: Beethoven, Berlin/Leipzig, 1912.
- Berlioz, Hector: Große Instrumentationslehre, in: Matthias Brzoska (Hg.), Hector Berlioz. Literarische Werke in zehn Bänden, Laaber 2004, Bd. 10 (Nachdruck der Gesamtausgabe Leipzig 1921, Bd. 10).
- Börne, Ludwig: Henriette Sontag in Frankfurt, in: Inge und Peter Rippmann (Hg.), Ludwig Börne. Sämtliche Schriften, Düsseldorf 1964, Bd. 1, 432-445.
- Brentano, Clemens und Johann Joseph von Görres: Geschichte von Bogs dem Uhrmacher, in: Friedhelm Kemp (Hg.), Clemens Brentano. Werke, München 1963-1968, Bd. 2, 873-907.
- Brühl, Karl Friedrich Moritz Paul von: Neue Kostüme auf den beiden königlichen Theatern, 2. Bd. oder 9.-16. Heft, Berlin 1823, darin 12. Heft.
- Burke, Edmund: A philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful, hg. von James T. Boulton, Oxford 1987.
- Chladni, Ernst Florens Friedrich: Die Akustik, Leipzig 1802.
- Cramer, Carl Friedrich: Magazin der Musik, Hildesheim 1971 (Nachdruck Hamburg 1783-1786).
- Eichendorff, Joseph von: Das Marmorbild, in: Wolfdietrich Rasch (Hg.), Joseph von Eichendorff. Werke in einem Bd., München <sup>3</sup>1995, 833-873.
- Werke in sechs Bänden, hg. von Wolfgang Frühwald u.a., Frankfurt a.M. 1985ff.
- Engel, Johann Jakob: Ueber die musikalische Mahlerey, in: Cramer, Magazin der Musik, Bd. 2, 1. Jg., 2. Hälfte, 1139-1183.
- Forkel, Johann Nicolaus: Allgemeine Geschichte der Musik, Leipzig 1788 und 1801.
- Musikalisch-kritische Bibliothek, I-III, Hildesheim 1964 (Nachdruck Gotha 1778).
- Gathy, August: Musikalisches Conversations-Lexikon, Hamburg <sup>2</sup>1840.
- Goethe, Johann Wolfgang von: Maximen und Reflexionen, in: Aufbau Verlag/Siegfried Seidel (Hg.), Goethe, Berliner Ausgabe. Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen (Bd. 17-22), Berlin 1960ff, Bd. 18, 475-681.
- Grimm, Jacob und Wilhelm: Deutsches Wörterbuch, Leipzig 1854ff.
- Halm, August: Von zwei Kulturen der Musik, München 1913.
- Hand, Ferdinand: Ästhetik der Tonkunst, Jena 1841.
- Hanslick, Eduard: Die moderne Oper, Kritiken und Studien, Berlin <sup>2</sup>1875.
- Vom Musikalisch Schönen, hg. von Dietmar Strauß, Teil I: Historisch-kritische Ausgabe, Mainz 1990.
- Heine, Heinrich: Werke und Briefe in zehn Bänden, hg. von Hans Kaufmann, Berlin/Weimar <sup>2</sup>1972.

- Heinse, Wilhelm: Hildegard von Hohenthal, in: ders., Sämtliche Werke, Leipzig 1906, Bd. 5 und Bd. 6.
- Herder, Johann Gottfried: Sämtliche Werke. hg. von Bernhard Suphan, Hildesheim 1967 (Nachdruck Berlin, 1877-1913).
- Kalligone, hg. von Heinz Begenau, Weimar 1955.
- Werke in zehn Bänden, hg. von Martin Bollacher u.a., Frankfurt a.M. 1985-2000.
- Hesse, Hermann: Die Brüder Karamasov oder der Untergang Europas, in: Volker Michels (Hg.), Materialien zu Hermann Hesses *Demian*, Bd. 1: Die Entstehungsgeschichte in Selbstzeugnissen und Dokumenten, Frankfurt a.M. 1993, 291-305.
- Demian. Die Geschichte von Emil Sinclairs Jugend, Frankfurt a.M. 2000.
- Klein und Wager. Novelle, Frankfurt a.M. 1973.
- Klingsors letzter Sommer. Erzählung, Frankfurt a.M. 1985.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: Hoffmanns Briefwechsel, hg. von Hans von Müller, Friedrich Schnapp, Darmstadt 1968, Bd. 2 (1814-1822).
- Sämtliche Werke in sechs Bänden, hg. von Hartmut Steinecke u.a., Frankfurt a.M. 1985ff.
- Schriften zur Musik. Aufsätze und Rezensionen, Darmstadt 1979.
- Holtei, Karl von: Vierzig Jahre. Lorbeerkranz und Wanderstab. Lebenserinnerungen des Schauspielers und Poeten Karl von Holtei, Berlin 1932.
- Homer: Odyssee, übers. von Roland Hampe, Stuttgart 1982.
- Jacobi, Ernst: Begegnungen eines deutschen Tenors 1820-1866. Aus den Tagebüchern des Hofopernsängers Carl Adam Bader. Bd. 1: Begegnungen mit Komponisten, Künstlern und Schriftstellern, Frankfurt a.M. 1991.
- Jean Paul: Hesperus oder 45 Hundposttage, in: ders., Werke, hg. von Norbert Miller, Gustav Lohmann, München 1959-1963, 1. Abt., Bd. 1, 472-1236.
- K.: Aufführung des Barbier von Sevilla, von Rossini, in: BAMZ, Jg. 1, 1824, 372.
- Kant, Immanuel: Werke in 12 Bänden, hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt a.M. 1977.
- Werke in zehn Bänden, hg. von Wilhelm Weischedel, Darmstadt Sonderausgabe 1983.
- Kausch, Johann Joseph: Psychologische Abhandlung über den Einfluß der Töne und ins besondere der Musik auf die Seele nebst einem Anhang über den unmittelbaren Zweck der schönen Künste, Breslau 1782.
- Kircher, Athanasius: Neue Hall und Thonkunst / Oder mechanische Geheim-Verbindung der Kunst und Natur durch Stimme und Hall-Wissenschaft gestiftet, übers. von Agatho Carione, Eiwangen 1684, Neuauflage Hannover 1983.

- Kleist, Heinrich von: Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik. Eine Legende, in: Ilse-Marie Barth u.a. (Hg.), Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden, Frankfurt a.M. 1990, Bd. 3, 276-313.
- Koch, Heinrich Christoph: Musikalisches Lexikon, Hildesheim 1964 (Nachdruck Frankfurt 1802).
- Kuhnau, Johann: Der musicalische Quacksalber, Faksimiledruck der Erstauflage von 1700, hg. von James Hardin, Bern 1992.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Emilia Galotti, in: Herbert G. Göpfert (Hg.), Gotthold Ephraim Lessing. Werke, München 1970ff., Bd. 2, 127-204.
- Longinus: Vom Erhabenen, übers. u. hg. von Otto Schöneberger, Stuttgart 1988.
- Mann, Thomas: Deutschland und die Deutschen, in: Thomas Mann, Gesammelte Werke, Oldenburg 1968, Bd. 11, 1126-1148.
- Marx, Adolf Bernhard: Allerlei, in: BAMZ, Jg. 1, 1824, 26.
- Andeutung des Standpunkts der Zeitung, in: BAMZ, Jg. 2, 1825, 421-422.
- Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit, Leipzig 1841.
- Die Lehre von der musikalischen Komposition praktisch theoretisch, Leipzig 1851.
- Erinnerungen aus meinem Leben, Berlin 1865.
- Korrespondenz. Königstädtisches Theater, in: BAMZ, Jg. 2, 1825, 280-284, 287-289.
- Korrespondenz. Rossini und *Die diebische Elster* auf dem Berliner Theater, in: BAMZ, Jg. 2, 1825, 22-23, 29-31, 36-37.
- Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen. Zwei Bände in einem Band, Hildesheim/New York 1979 (Nachdruck Berlin 1859).
- Rezension der *Olimpia* anlässlich des Erscheinens des Klavierauszugs, in: BAMZ, Jg. 3, 1826, 349-419.
- Mattheson, Johann: Der vollkommene Capellmeister. Studienausgabe, hg. von Friederike Ramm, Kassel/New York 1999.
- Michaelis, Christian Friedrich: Ueber den Geist der Tonkunst und andere Schriften, Chemnitz 1997.
- Mosel, Ignaz Franz Edler von: Versuch einer Ästhetik des dramatischen Tonsatzes, hg. von Eugen Schmitz, München 1910 (urspr. Wien 1813).
- Müller, Johannes: Zur vergleichenden Physiologie des Gesichtsinns des Menschen und der Thiere nebst einem Versuch über die Bewegungen der Augen und über den menschlichen Blick, Leipzig 1826.
- Müller, Wilhelm Christian: Aesthetisch-historische Einleitungen in die Wissenschaft der Tonkunst, Leipzig 1830.

- Nietzsche, Friedrich: Menschliches, Allzumenschliches I+II, in: Giorgio Colli/Mazzino Montinari (Hg.), Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, München 1999, Bd. 2.
- Pfenninger, Johann Konrad: Briefe an Nicht-Musiker. Ueber Musik als Sache der Menschheit, Zürich 1792.
- Platon: Der Staat, in: Otto Apelt, Kurt Hildebrand, Constantin Ritter (Hg.), Platon. Sämtliche Dialoge, Hamburg 1998 (Nachdruck von 1923), Bd. 5.
- Reichardt, Johann Friedrich: Musikalisches Kunstmagazin, Berlin 1782 und 1791.
- Relstab, Ludwig (Pseudonym: Freimund Zuschauer): Henriette, oder die schöne Sängerin. Eine Geschichte unserer Tage, Leipzig 1826.
- Die Gestaltung der Oper seit Mozart, in: Die Wissenschaften im 19. Jahrhundert, Heft 4.5, 1859.
- Gesammelte Schriften, Leipzig 1860ff.
- Ihre Jünger der Göttin, Gedicht, in: BAMZ, Jg. 1, 1824, 1.
- Iris im Gebiete der Tonkunst, Berlin 1830.
- Über mein Verhältnis als Kritiker zu Herrn Spontini als Komponisten und Generalmusikdirektor in Berlin nebst einem vergnüglichen Anhang. Ein Beitrag zur Kunst- und Tagesgeschichte, Leipzig 1827.
- Ueber Spontinis neueste Oper (*Agnes von Hohenstaufen*), in: BAMZ, Jg. 4, 1827, 196-206.
- Riehl, Wilhelm Heinrich: Musikalische Charakterköpfe. Ein kunstgeschichtliches Skizzenbuch. Stuttgart/Augsburg 1857.
- Riemann, Hugo: Musiklexikon, bearb. von Alfred Einstein, Berlin <sup>10</sup>1922.
- Ritter, Johann Wilhelm: Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers. Ein Taschenbuch für Freunde der Natur. Leipzig/Weimar 1984 (Nachdruck Heidelberg 1810).
- Rochlitz, Friedrich: Der Besuch im Irrenhaus, in: AmZ 6, 1804, 645-654, 661-672, 677-685, 693-706.
- Über den unzumutbaren Gebrauch der Mittel der Tonkunst, in: Allgemeine musikalische Zeitung, Jg. 8, 1805/1806, 3-10, 49-119, 193-201, 241-249.
- Rossini, Gioachino: Semiramide, hg. von Philip Gossett, Alberto Zedda, Pesaro 2001.
- Tancredi, hg. von Philip Gossett, Pesaro 1984.
- Rousseau, Jean Jacques: Musik und Sprache. Ausgewählte Schriften, übers. von Dorothea Gülke, Peter Gülke, Wilhelmshaven 1984.
- Schiller, Friedrich: Sämtliche Werke, hg. von Gerhard Fricke, Herbert G. Töpfert, Herbert Stubenrauch, 5 Bde, München <sup>3</sup>1962.



- Schlegel, Friedrich: Gespräch über die Poesie, in: Ernst Behler, Jean-Jacques Anstett, Hans Eichner (Hg.), Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Erste Abteilung: Kritische Neuausgabe, München/Paderborn/Wien 1959ff., Bd. 2, 284-351.
- Schubart, Christian Friedrich Daniel: Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst. Vorbemerkung und Register von Fritz und Margrit Kaiser, Hildesheim 1969 (Nachdruck Wien 1806).
- Sievers, G.L.P.: Charakteristik der deutschen Musik, in: AmZ 9, 1807, 677-689, 693-702.
- Spitta, Philipp: Zur Musik. Sechzehn Aufsätze, Berlin 1892.
- Spontini, Gasparo: Olympia (Klavierauszug), große Oper in drei Akten, Friedrich Wilhelm III. zugeeignet, vom Ritter Spontini, Berlin 1823.  
 ---Olimpie, New York/London 1980.
- Sulzer, Johann Georg: Allgemeine Theorie der schönen Künste, Hildesheim/Zürich/New York 1994.
- Thibaut, Anton Friedrich Justus: Ueber Reinheit der Tonkunst, Heidelberg <sup>2</sup>1826.
- Tieck, Ludwig: Werke in vier Bänden. Nach dem Text der *Schriften* von 1828-1854, unter Berücksichtigung der Erstdrucke, hg. von Marianne Thalmann, Bd. 1-4, München 1963.
- Triest: Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im achtzehnten Jahrhundert, in: AmZ 3, 1801, 225-235, 241-249, 257-264, 273-286, 297-331, 369-379, 389-401, 405-410, 421-432, 437-443.
- Vogler, Georg Joseph: Betrachtungen der Mannheimer Tonschule, Hildesheim 1974 (Nachdruck Mannheim 1787-1781).
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich: Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe., hg. von Silvio Vietta, Richard Littlejohns, Heidelberg 1991.
- Wagner, Richard: Oper und Drama, in: Dieter Borchmeyer (Hg.), Dichtungen und Schriften, Frankfurt a.M. 1983, Bd. 7.
- Wend, Julius: Berlioz und die moderne Symphonie. Ein Beitrag zu einer Philosophie der Musik, in: Wiener allgemeine Musik-Zeitung, Jg. 6, 1846, 157-158, 161-162, 169-170.
- Wendt, Amadeus: Freie Aufsätze. Ueber das Wesen der Musik. Ein Fragment aus der Aesthetik der Tonkunst, in: BAMZ, Jg. 1, 1824, 297-298.  
 ---Gedanken über die neuere Tonkunst, und van Beethovens Musik, namentlich dessen Fidelio, in: AmZ 17, 1815, 345-353, 365-372, 381-389, 397-404, 413-420, 429-436.  
 ---Rossinis Leben und Treiben, vornehmlich nach den Nachrichten des Herrn von Stendhal geschildert und mit Urteilen der Zeitgenossen über seinen musikalischen Charakter begleitet, Leipzig 1824.

## Forschungsliteratur

- Abbate, Carolyn: *In Search of Opera*, Princeton 2001.
- Adorno, Theodor W.: *Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 1997.
- Agamben, Giorgio: *Homo Sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*, übers. von Hubert Thüring, Frankfurt a.M. 2002.
- Albert, Claudia: *Tönende Bilderschrift: ›Musik‹ in der deutschen und französischen Erzählprosa des 18. und 19. Jahrhunderts*, Heidelberg 2002.
- Alewyn, Richard: *Ein Wort über Eichendorff*, in: Stöcklein, Eichendorff heute, 7-18.
- Anderson, Warren und Thomas J. Matthiesen: *Artikel: Aristotle*, in: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hg. von Stanley Sadie, London/Washington D.C. 1980ff.
- Applegate, Celia und Pamela Potter (Hg.): *Music and German National Identity*, Chicago 2002.
- Applegate, Celia: *Germans as the ›People of Music‹. Genealogy of an Identity*, in: dies., *Music and German National Identity*, 1-35.
- Ästhetische Grundbegriffe. *Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hg. von Karlheinz Barck u.a., Stuttgart 2000ff.
- Auhagen, Wolfgang: *Artikel: Augustinus*, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hg. von Ludwig Finscher, Kassel/New York/Stuttgart 1994ff.
- Auhuber, Friedhelm: *In einem fernen dunklen Spiegel. E.T.A. Hoffmanns Poetisierung der Medizin*, Opladen 1986.
- Baeumer, Max L.: *Das Dionysische in den Werken Wilhelm Heineses. Studien zum dionysischen Phänomen in der deutschen Literatur*, Bonn 1964.
- Barkhoff, Jürgen: *Magnetische Fiktionen. Literarisierung des Mesmerismus in der Romantik*, Stuttgart/Weimar 1995.
- Becker, Max: *Narkotikum und Utopie. Musik-Konzepte in Empfindsamkeit und Romantik*, Kassel 1996.
- Begemann, Christian: *Furcht und Angst im Prozess der Aufklärung. Zur Literatur und Bewußtseinsgeschichte des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M. 1987.
- Besseler, Heinrich: *Das musikalische Hören der Neuzeit*, in: ders., *Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte*, Leipzig 1978, 104-174.
- Grundfragen des musikalischen Hörens*, in: Bernhard Dopheide (Hg.), *Musikhören*, Darmstadt 1875, 48-74.
- Birrell, Gordon: *Kleist's St. Cecilia and the Power of Electricity*, in: *The German Quarterly* 62/1, Winter 1989, 72-84.

- Blaukopf, Kurt: Hexenküche der Musik, Wien o.J.
- Blume, Friedrich und Ludwig Finscher: Geschichte der evangelischen Kirchenmusik, Kassel 1965.
- Boehm, Gottfried (Hg.): Was ist ein Bild?, München <sup>2</sup>1995.
- Böhme, Gernot: Kants Kritik der Urteilskraft in neuer Sicht, Frankfurt a.M. 1999.
- Böhme, Hartmut und Gernot Böhme: Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants, Frankfurt a.M. <sup>3</sup>1996.
- Böhme, Hartmut: Eros und Tod im Wasser – Bändigend und Entlassen der Elemente. Das Wasser bei Goethe, in: ders., Kulturgeschichte des Wassers, 208-233.
- Kulturgeschichte des Wassers, Frankfurt a.M. 1988.
- Romantische Adoleszenzkrise. Zur Psychodynamik der Venuskult-Novellen von Tieck, Eichendorff und E.T.A. Hoffmann, in: Text & Kontext, Sonderreihe, Bd. 10: Literatur und Psychoanalyse, München 1981, 133-176.
- Bormann Alexander von: Natura loquitur. Naturpoesie und emblematische Formel bei Joseph von Eichendorff, Tübingen 1968.
- Bradl, Beate: Die Rationalität des Schönen bei Kant und Hegel, München 1998.
- Brandstetter, Gabriele: Die Stimme und das Instrument. Mesmerismus als Poetik in: E.T.A. Hoffmanns *Rat Krespel*, in: dies. (Hg.), Jacques Offenbachs *Hoffmanns Erzählungen*. Konzeption. Rezeption. Dokumentation, Laaber 1988, 15-39.
- Breuer, Dieter: Marmorbilder. Zum Venus-Mythos bei Eichendorff und Heine, in: *Aurora* 41, 1981, 183-194.
- Bronfen, Elisabeth: Over her dead body. Death femininity and the aesthetic, Manchester 1992.
- Bullerjahn, Claudia: Grundlagen der Wirkung von Filmmusik, Augsburg 2001.
- Bürger, Peter: Theorie der Avantgarde, Frankfurt a.M. 1974.
- Burghauser, Jarmil und Antonín Špelda: Akustische Grundlagen des Orchestrierens. Handbuch für Komponisten, Dirigenten und Tonmeister, dt. von Aldolf Langer, Regensburg 1971.
- Burnham, Scott: Beethoven Hero, Princeton 1995.
- Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt a.M. 1991.
- Caduff, Corina und Sigrid Weigel (Hg.): Das Geschlecht der Künste, Köln/Weimar/Wien 1996.
- Caduff, Corina: Die Literarisierung von Musik und bildender Kunst um 1800, München 2003.
- Campe, Rüdiger: Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert, Tübingen 1990.
- Carr, Bruce: Artikel: Lutheran Church Music, in: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hg. von Stanley Sadie, London/Washington D.C. 1980ff.

- Carvalho, Mário Vieira de: Belcanto-Kultur und Aufklärung: Blick auf eine widersprüchliche Beziehung im Lichte der Opernrezeption, in: Hans-Werner Heister, Karin Heister-Grech, Gerhard Scheit (Hg.), *Zwischen Aufklärung und Kulturindustrie*, Hamburg 1993, Bd. 2, 11-41.
- Celletti, Rodolfo: *Geschichte des Belcanto*, übers. von Frederica Pauli, Kassel 1989.
- Citron, Marcia J.: *Gender and the Musical Canon*, Cambridge 1993.
- Csipák, Károly: *Probleme der Volkstümlichkeit bei Hans Eisler*, München/Salzburg 1975.
- Dahlaus, Carl: *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber 1988.
- Die Idee der absoluten Musik*, Kassel 1978.
- Die Musik des 19. Jahrhunderts*, in: ders. (Hg.), *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Laaber 1980, Bd. 6.
- Textgeschichte und Rezeptionsgeschichte*, in: Danuser, *Rezeptionsästhetik*, 105-114.
- Zu Kants Musikästhetik*, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 10, 1953, 338-347.
- Dangel-Pelloquin, Elsbeth: *Eigensinnige Geschöpfe, Jean Pauls poetische Geschlechter-Werkstatt*, Freiburg i.Br. 1999.
- Danuser, Hermann und Friedhelm Krummacher (Hg.): *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft. Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover 3*, Laaber 1991.
- Danuser, Hermann: *Zur Interdependenz von Interpretation und Rezeption in der Musik*, in: ders., *Rezeptionsästhetik*, 166-177.
- Darmstädter, Beatrix: *Das Präscholastische Ethos in Patristisch-Musikphilosophischem Kontext*, Tützing 1996.
- Denneler, Iris: *Die Kehrseite der Vernunft. Zur Widersetzlichkeit der Literatur in Spätaufklärung und Romantik*, München 1996.
- Derrida, Jacques: *Die Wahrheit in der Malerei*, Wien 1992.
- Grammatologie*, übers. von Hans-Jörg Rheinberger, Hanns Zischler, Frankfurt a.M. <sup>6</sup>1996.
- Dobat, Klaus-Dieter: *Musik als romantische Illusion. Eine Untersuchung zur Bedeutung der Musikvorstellung E.T.A. Hoffmanns für sein literarisches Werk*, Tübingen 1984.
- Zwischen Genie und Handwerk. ›Geweihter‹, Musiker oder Mechaniker? Metamorphosen der Musikergestalt bei E.T.A. Hoffmann*, in: Montadon, E.T.A. Hoffmann et la musique, 239-259.
- Dunn, Leslie C. und Nancy A. Jones: *Embodied Voices. Representing female vocality in western culture*, Cambridge 1994.

- Eggebrecht, Hans Heinrich: Das Ausdrucks-Prinzip im musikalischen Sturm und Drang, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 19, 1955, 323-349.
- Eichhorn, Andreas: Augustinus und die Musik, in: Musica, 50. Jg., 1996, 318-323.
- Beethovens Neunte Symphonie. Die Geschichte ihrer Aufführung und Rezeption, Kassel/Basel/London 1993.
- Elias, Norbert: Über den Prozeß der Zivilisation, Frankfurt a.M. <sup>13</sup>1997.
- Ellenberger, Henry F.: Die Entdeckung des Unbewußten, übers. von Gudrun Theusner-Stamper, Bern/Stuttgart/Wien 1973.
- Esser, Andrea (Hg.): Autonomie der Kunst? Zur Aktualität von Kants Ästhetik, Berlin 1995.
- Fähnrich, Hermann: Schillers Musikalität und Musikanschauung, Hildesheim 1977.
- Feger, Hans: Die Macht der Einbildungskraft in der Ästhetik Kants und Schillers, Heidelberg 1995.
- Flashar, Hellmut: Artikel: Aristoteles, in: Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik, hg. von Ludwig Finscher, Kassel/New York/Stuttgart 1994ff.
- Flückiger, Barbara: Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films, Marburg <sup>2</sup>2002.
- Föllmi, Beat A.: Das Weiterwirken der Musikanschauung Augustins im 16. Jahrhundert, Bern 1994.
- Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt a.M. 1976.
- Wahnsinn und Gesellschaft, Frankfurt a.M. 1969.
- Frank, Manfred: Selbstgefühl. Eine historisch-systematische Erkundung, Frankfurt a.M. 2002.
- Freier, Hans: Ästhetik und Autonomie. Ein Beitrag zur idealistischen Entfremungskritik., in: B. Lutz (Hg.), Deutsches Bürgertum und literarische Intelligenz 1750-1800, Stuttgart 1974, 329-383.
- Freund, Winfried: Literarische Phantastik. Die phantastische Novelle von Tieck bis Storm. Stuttgart/Berlin/Köln 1990.
- Fromm, Erich: Studien über Autorität und Familie. Sozialpsychologischer Teil, in: ders., Gesamtausgabe, Stuttgart 1980, Bd. 1: Analytische Sozialpsychologie, 141-187.
- Gadamer, Hans Georg: Wirkungsgeschichte und Applikation, in: Rainer Warning (Hg.), Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis, München 1975, 113-126.
- Geck, Martin und Peter Schleuning: Geschrieben auf Bonaparte. Beethovens *Eroica*: Revolution, Reaktion, Rezeption, Reinbek 1989.

- Georges, Karl Ernst: Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch. Unveränderter Nachdruck der achten verbesserten und vermehrten Auflage von Heinrich Georges. 2 Bde, Darmstadt 1998 (Nachdruck Hannover 1913-1918).
- Gess, Nicola und Florian Schreiner, Manuela Schulz (Hg.): Hörstürze. Akustik und Gewalt im 20. Jahrhundert, Würzburg 2005.
- Gess, Nicola: Kunst und Krieg. Zu Thomas Manns, Hermann Hesses und Ernst Blochs künstlerischer Verarbeitung des Ersten Weltkriegs, in: Lars Koch, Marianne Vogel (Hg.), Imaginäre Welten im Widerstreit. Krieg und Geschichte in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts, Würzburg, erscheint 2006.
- Musikalische Mörder. Krieg, Musik und Mord bei Hermann Hesse, in: Joachim Grage (Hg.), Literatur und Musik in der klassischen Moderne, Würzburg, erscheint 2006.
- Göbel, Helmut: E.T.A. Hoffmanns Sprache zur Musik, in: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch 2, 1994, 78-87.
- Gossett, Philip: Gioachino Rossini, in: ders. (Hg.), Meister der italienischen Oper: Rossini – Donizetti – Bellini – Verdi – Puccini, dt. von Annette Holoch, Stuttgart 1993.
- The Operas of Rossini: Problems of Textual Criticism in Nineteenth-Century Opera, Princeton University, PhD 1970, University Microfilms, Inc., Ann Arbor 1971.
- Gratzer, Wolfgang (Hg.): Motive einer Geschichte abendländischen Musikhörens, Laaber 1997.
- Greiner, Bernhard: Die Wende in der Kunst – Kleist mit Kant, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 64/1, 1990, 96-117.
- Grey, Thomas: ›...wie ein rother Faden‹: on the origins of ›leitmotiv‹ as a critical construct and musical practice, in: Ian Bent (Hg.), Musik theory in the age of Romanticism, Cambridge 1996, 187-211.
- Grimminger, Rolf: Ideologiekritische Aspekte zum Autonomiebegriff am Beispiel Schillers, in: Müller-Seidel, Historizität, 579-597.
- Haase, Donald P. und Rachel Freudenberg: Power, Truth, and Interpretation: The Hermeneutic Act and Kleist's *Die heilige Cäcilie*, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 60/1, 1986, 88-104.
- Hadlock, Heather: Mad loves. Women and music in Offenbach's *Les contes d'Hoffmann*, Princeton 2000.
- Hamacher, Werner: Das Beben der Darstellung, in: David E. Wellbery (Hg.), Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists *Das Erdbeben in Chili*, München <sup>3</sup>1993, 149-173.

- Hammerstein, Reinhold: Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikan-  
schauung des Mittelalters, Bern/München 1962.
- Macht und Klang. Tönende Automaten als Realität und Fiktion in der alten und  
mittelalterlichen Welt, Bern/München 1986.
- Harrer, Gerhard: Beziehung zwischen Musikwahrnehmung und Emotion, in: Her-  
bert Bruhn, Rolf Oerter, Helmut Rösing (Hg.), Musikpsychologie. Ein Hand-  
buch, Hamburg 1993, 594ff.
- Harten, Ulrike (Hg.): Die Bühnenedwürfe (aus der Reihe Karl Friedrich Schinkel:  
Lebenswerk, hg. von Helmut Börsch-Supan, Gottfried Riemann), München/  
Berlin 2000.
- Heister, Hans Werner: Vollkommenes Musikerlebnis und Stillstellung des Lebens.  
Kommunikationsstruktur, Normen und Verhaltensweisen im Konzert, in: Jahr-  
buch des staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz,  
1981/82, 147-209.
- Hertrich, Elmar: Joseph Berglinger. Eine Studie zu Wackenroders Musiker-Dich-  
tung, Berlin 1969.
- Hinderer, Walter: *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*, in: ders. (Hg.), Interpretation-  
en. Kleists Erzählungen, Stuttgart 1998.
- Hoffmann-Cobineau, Angelika: Testament und Totenmaske. Der literarische  
Mythos des Ludwig van Beethoven, Hildesheim 2000.
- Hoffmeister, Werner: Die Doppeldeutigkeit der Erzählweise in Heinrich von Kleists  
*Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*, in: Herbert Lederer/Joachim Seyppel  
(Hg.), Fs für Werner Neuse, Berlin 1967, 44-56.
- Hörisch, Jochen und Georg Christoph Tholen (Hg.): Eingebildete Texte. Affären  
zwischen Psychoanalyse und Literaturwissenschaft, München 1985.
- Irwin, Joyce L.: Neither Voice nor Heart Alone. German Lutheran Theology of  
Music in the Age of the Baroque, New York 1993.
- Jakobson, Roman und Grete Lübke-Grothues: Ein Blick auf *Die Aussicht* von Höl-  
derlin, in: Roman Jakobson, Hölderlin, Klee, Brecht. Zur Wortkunst dreier  
Gedichte, Frankfurt a.M. 1976, 27-97.
- Janz, Rolf-Peter: Autonomie und soziale Funktion der Kunst. Studien zur Ästhetik  
von Schiller und Novalis, Stuttgart 1973.
- Jauf, Hans Robert: Rückschau auf die Rezeptionstheorie, in: Danuser, Rezeptions-  
ästhetik, 13-36.
- Kamper, Dietmar: Zur Geschichte der Einbildungskraft, Reinbek 1990.
- Käuser, Andreas: Klang und Prosa. Zum Verhältnis von Musik und Literatur, in:  
Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte,  
68/1994, 409-428.



- Keil, Werner und Charis Goer (Hg.): Seelenaccente – Ohrenphysiognomik. Zur Musikanschauung E.T.A. Hoffmanns, Heinses und Wackenroders, Hildesheim/Zürich/New York 2000.
- Keil, Werner: Heinses Beitrag zur romantischen Musikästhetik, in: Teile, Das Maß des Baccanten, 139-159.
- Kern, Andrea: Schöne Lust. Eine Theorie der ästhetischen Erfahrung nach Kant, Frankfurt a.M. 2000.
- Kerst, Friedrich (Hg.): Die Erinnerungen an Beethoven, Stuttgart 1913.
- Ketteler, Rolf und Jörg Jewanski, Ludwig Finscher: Artikel: Musik in der Kirche, in: Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik, hg. von Ludwig Finscher, Kassel/New York/Stuttgart 1994ff.
- Kielholz, Jürgen: Wilhelm Heinrich Wackenroder. Schriften über die Musik. Musik- und literaturgeschichtlicher Ursprung und Bedeutung in der romantischen Literatur, Frankfurt a.M. 1972.
- Kittler, Friedrich A.: Der Dichter, die Mutter, das Kind. Zur romantischen Erfindung der Sexualität, in: Richard Brinkmann (Hg.), Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres Symposium. Sonderband der DVjs, Stuttgart 1978, 102-114.
- Klinger, Uwe R.: Wilhelm Heinses problematische Erotik, in: Lessing Yearbook IX, München 1977, 118-134.
- Koestenbaum, Wayne: The Queen's Throat. Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire, New York 1994.
- Köhler, Rita: Poetischer Text und Kunstbegriff bei W.H. Wackenroder. Eine Untersuchung zu den *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* und den *Phantasien über die Kunst*, Frankfurt a.M. 1990.
- Köhnke, Klaus: Hieroglyphenschrift. Untersuchungen zu Eichendorffs Erzählungen, Sigmaringen 1986.
- Kohut, Adolph: Friedrich Schiller in seinen Beziehungen zur Musik und zu Musikern, Stuttgart 1905.
- Köppler, Rudolf: E.T.A. Hoffmann am Bamberger Theater. Ein Beitrag zur Kenntnis seiner Persönlichkeit, seiner Werke und der Theatergeschichte Bambergs, in: Historischer Verein für die Pflege und Geschichte des ehemaligen Fürstbistums zu Bamberg, 81. Bericht, Bamberg 1929.
- Koschorke, Albrecht: Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts, München 2003.
- Kramer, Lawrence: Music as Cultural Practice, Berkeley/Los Angeles 1990.
- Krones, Hartmut: Artikel: Musik und Rhetorik, in: Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik, hg. von Ludwig Finscher, Kassel/New York/Stuttgart 1994ff.

- Kuhn, Helmut: Die Vollendung der klassischen deutschen Ästhetik durch Hegel, in: ders., Schriften zur Ästhetik, München 1966, 15-145.
- Kunze, Stefan (Hg.): Ludwig van Beethoven. Die Werke im Spiegel seiner Zeit, gesammelte Konzertberichte und Rezensionen bis 1813, Laaber 1987.
- Laplanche, Jean und Jean-Bertrand Pontalis: Das Vokabular der Psychoanalyse, Frankfurt a.M. <sup>13</sup>1999 (1972).
- Leaver, Robin A.: Artikel: Luther, Martin, in: New Grove Dictionary of Music and Musicians, hg. von Stanley Sadie, London/Washington D.C. 1980ff.
- Leuenberger, Gabriele: Musikalischer Gestus und romantische Ästhetik. Eine werk-immanente Poetik von Eichendorffs Prosa, in: Wilhelm Gössmann, Christoph Hollender (Hg.), Joseph Eichendorff. Seine literarische und kulturelle Bedeutung, Paderborn 1995, 79-143.
- Leuschner, Pia Elisabeth: Orphic Song with Daedal Harmony. Die ›Musik‹ in Texten der englischen und deutschen Romantik, Würzburg 2000.
- Lieb, Claudia und Arno Meteling: E.T.A. Hoffmann und Thomas Mann. Das Vermächtnis des *Don Juan*, in: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch 11, 2003, 34-59.
- Lindner, Henriette: Schnöde Kunstwerke gefallener Geister. E.T.A. Hoffmanns Werk im Kontext der zeitgenössischen Seelenkunde. Würzburg 2001.
- Lippman, Edward A. (Hg.): Musical aesthetics: a historical reader, New York 1986.
- History of Western Musical Aesthetics, Lincoln/London 1992.
- Lubkoll, Christine: Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800. Freiburg i.Br. 1995.
- Ohren-Zeugen. Weibliche Musik und männliche Künstlerschaft in Wilhelm Heines Roman *Hildegard von Hohenthal*, in: Caduff, Das Geschlecht, 70-105.
- Man, Paul de: Ästhetische Formalisierung: Kleists *Über das Marionettentheater*, in: ders., Allegorien des Lesens, übers. von Werner Hamacher, Peter Krumm, Frankfurt a.M. 1988, 205-233.
- Phänomenalität und Materialität bei Kant, in: ders., Die Ideologie des Ästhetischen, übers. von Jürgen Blasius, Frankfurt a.M. 1993, 9-39.
- Marquard, Odo: Transzendentaler Idealismus, Romantische Naturphilosophie, Psychoanalyse, Köln 1987.
- Martens, Wolfgang: Die Botschaft der Tugend. Die Aufklärung im Spiegel der deutschen Moralischen Wochenschriften, Stuttgart 1968.
- Matala de Mazza, Ethel: Der verfaßte Körper: Zum Projekt einer organischen Gemeinschaft in der Politischen Romantik, Freiburg i.Br. 1999.
- Mathy, Dietrich: Zur frühromantischen Selbstaufhebung des Erhabenen im Schönen, in: Pries, Das Erhabene, 143-165.
- Menke, Bettine: Prospopopoiia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka, München 2000.

- Töne-Hören, in: Joseph Vogl (Hg.), *Poetologien des Wissens um 1800*, Paderborn 1999, 69-95.
- Menninghaus, Winfried: *Lob des Unsinnns. Über Kant, Tieck und Blaubart*, Frankfurt a.M. 1995.
- Zwischen Überwältigung und Widerstand. Macht und Gewalt in Longins und Kants Theorien des Erhabenen*, in: *Poetica* 23, 1991, 1-19.
- Miller, Norbert: *Der musikalische Freiheitskrieg gegen Gaspare Spontini. Berliner Opernstreit zur Zeit Friedrich Wilhelms III.*, in: Manfred Schlenke (Hg.), *Preußen. Politik. Kultur. Gesellschaft*, Reinbek 1986, Bd. 1, 530-549.
- E.T.A. Hoffmann und die Musik, in: *Akzente. Zeitschrift für Literatur* 24/1977, 114-135.
- Hoffmann und Spontini. Vorüberlegungen zu einer Ästhetik der romantischen opera seria, in Carl Dahlhaus (Hg.), *Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhundert*, Regensburg 1980, 451-468.
- Musik als Sprache. Zur Vorgeschichte von Liszts Symphonischen Dichtungen*, in Carl Dahlhaus (Hg.), *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*, Regensburg 1975, 223-288.
- Zwischen Hofoper und Nationaltheater*, in: Georg Quander (Hg.), *Apollini et Musis. 250 Jahre Opernhaus unter den Linden*, Berlin 1992, 49-51.
- Mog, Paul: *Ratio und Gefühlskultur. Studien zu Psychogenese und Literatur im 18. Jahrhundert*, Tübingen 1976.
- Montadon, Alain (Hg.): *E.T.A. Hoffmann et la musique. Actes du Colloque International de Clermont-Ferrand*, Bern 1987.
- Mosse, Georg L.: *The Crisis of German Ideology. Intellectual Origins of the Third Reich*, London 1966.
- Motte-Haber, Helga de la und Carl Dahlhaus (Hg.): *Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 10: Systematische Musikwissenschaft*, Wiesbaden 1982.
- Motte-Haber, Helga de la: *Handbuch der Musikpsychologie*, Laaber 1985.
- Musik als Affektlaut. Musikalische Emotionen im 18. Jahrhundert*, in: *Welt auf tönerne Füßen. Die Töne und das Hören*, Göttingen 1994, 222-233.
- Musik und bildende Kunst. Von der Tonmalerei zur Klangskulptur*, Laaber 1990.
- Müller, Götz: *ICH und MOI oder Wer marschiert denn da unten so mit? Eine Zitatcollage zum Körperhaß bei Arno Schmidt und Jean Paul (1986)*, in: ders., *Jean Paul im Kontext. Gesammelte Aufsätze*, Würzburg 1996, 59-63.
- Müller, Helmut: *Untersuchungen zum Problem der Formelhaftigkeit bei E.T.A. Hoffmann*, Bern 1964.
- Müller, Ruth E.: *Erzählte Töne. Studien zur Musikästhetik im späten 18. Jahrhundert*, Stuttgart 1989.

- Müller-Seidel, Walter (Hg.): Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaft. Vorträge und Berichte der Stuttgarter Germanistentagung, München 1974.
- Müller-Sievers, Helmut: Verstimmung. E.T.A. Hoffmann und die Trivialisierung der Musik, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 63/1989, 98-119.
- Mungen, Anno: Artikel: Olimpie, in: Dahlhaus Carl (Hg.), Pipers Encyclopädie des Musiktheaters, München/Zürich 1986-1997.
- Musiktheater als Historienbild, Tübingen 1997.
- Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik, hg. von Ludwig Finscher, Kassel/New York/Bärenreiter/Stuttgart 1994ff.
- Naumann, Barbara: »Musikalisches Ideen-Instrument«. Das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik, Stuttgart 1990.
- Zur Legende des Geschlechts in Kleists Erzählung *Die heilige Cäcilie oder Die Gewalt der Musik*, in: Caduff, Das Geschlecht, 105-135.
- Neubauer, John: Die Sprache des Unaussprechlichen, in: Montadon, E.T.A. Hoffmann et la musique, 25-35.
- Neumann, Gerhard und Günter Oesterle (Hg.): Bild und Schrift in der Romantik, Würzburg 1999.
- Neumann, Gerhard: Eselsgeschrei und Sphärenklang. Zeichensystem der Musik und Legitimation der Legende in Kleists Novelle *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*, in: ders. (Hg.), Heinrich von Kleist: Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall, Freiburg i.Br. 1994, 365-389.
- New Grove Dictionary of Music and Musicians, hg. von Stanley Sadie, London/Washington D.C. 1980ff.
- Nieberle, Sigrid: Stimme, Identität, Geschlecht: Konstruktionen in den Gender Studies, in: Gabriele Busch-Salmen, Eva Rieger (Hg.), Frauenstimmen, Frauenrollen in der Oper und Frauen-Selbstzeugnisse, Herbolzheim 2000, 19-36.
- Noi, Barbara di: Romantische Allegorie und E.T.A. Hoffmanns höhere musikalische Mechanik, in: Keil, Seelenaccente, 102-141.
- Och, Gunnar: Der Körper als Zeichen. Zur Bedeutung des mimisch-gestischen und physiognomischen Ausdrucks im Werk Jean Pauls, Erlangen 1985.
- Oesterle, Günter: Arabeske, Schrift und Poesie in E.T.A. Hoffmanns Kunstmärchen *Der goldne Topf*, in: Athenäum. Jahrbuch für Romantik I, 1991, 69-107.
- Oesterle, Günter: Artikel: Arabeske, in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, hg. von Karlheinz Barck u.a., Stuttgart 2000ff.
- Dissonanz und Effekt in der romantischen Kunst. E.T.A. Hoffmanns *Ritter Gluck*, in: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch. Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft, 1.1992/1993, 58-79.

- Vorbegriffe zu einer Kunst der Ornamente. Kontroverse Formprobleme zwischen Aufklärung, Klassizismus und Romantik am Beispiel der Arabeske, in: Herbert Beck (Hg.), *Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert*, Berlin 1984, 119-139.
- Öhlschläger, Claudia: Die Macht der Bilder. Zur Poetologie des Imaginären in Joseph von Eichendorffs, *Die Zauberei im Herbst*, in: Neumann, Bild und Schrift, 279-301.
- Ottenberg, Hans-Günter (Hg.): *Der critische Musicus an der Spree. Berliner Musikschritftum von 1748 bis 1799. Eine Dokumentation*, Leipzig 1984.
- Palmi, Regine: Die Frau – überlegen oder unterlegen?, in: Programmheft *Semiramide*, Deutsche Oper Berlin, 2003, 17-22.
- Pikulik, Lothar: E.T.A. Hoffmann als Erzähler. Ein Kommentar zu den Serapionsbrüdern, Göttingen 1987.
- Poizat, Michel: *L'Opéra, ou Le Cri de l'ange. Essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra*, Paris 1986.
- Pries, Christine (Hg.): *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Weinheim 1989.
- Puschmann, Rosemarie: *Heinrich von Kleists Cäcilienzählung. Kunst- und literarhistorische Recherchen*, Bielefeld 1988.
- Rajewsky, Irina O.: *Intermedialität*, Tübingen/Basel 2002.
- Ränsch-Trill, Barbara: *Phantasie. Welterkenntnis und Welterschaffung. Zur philosophischen Theorie der Einbildungskraft*, Bonn 1996.
- Reckow, Fritz: ›Wirkung‹ und ›Effekt‹. Über einige Voraussetzungen, Tendenzen und Probleme der deutschen Berlioz-Kritik, in: *Die Musikforschung* 33, 1980, Heft 1, 1-36.
- Richards, Annette: *The Free Fantasia and the Musical Picturesque*, Cambridge 2001.
- Riedel, Wolfgang: Erkennen und Empfinden. Anthropologische Achsendrehung und Wende zur Ästhetik bei Johann Georg Sulzer, in: Hans-Jürgen Schings (Hg.), *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*, Stuttgart/Weimar 1994, 410-439.
- Rieger, Eva: *Frau Musik und Männerherrschaft. Zum Ausschluß der Frau aus der deutschen Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Musikausübung*, Frankfurt a.M./Berlin/Wien 1981.
- Riethmüller, Albrecht: Musik zwischen Hellenismus und Spätantike, in: ders. und Frieder Zamminer (Hg.), *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Laaber 1989, Bd. 1.
- Musikästhetik und musikalischer Genuß, in: *Jahrbuch des staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1979/80*, 171-202.

- Roebing, Irmgard (Hg.): Sehnsucht und Sirene, Pfaffenweiler 1992.
- Rohr, Judith: E.T.A. Hoffmanns Theorie des musikalischen Dramas. Untersuchungen zum musikalischen Romantikbegriff im Umkreis der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung, Baden-Baden 1985.
- Rösing, Helmut (Hg.): Rezeptionsforschung in der Musikwissenschaft, Darmstadt 1983.
- Rotermund, Erwin: Musikalische und dichterische ›Arabeske‹ bei E.T.A. Hoffmann, in: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*, 1968, 2/1, 48-69.
- Rüdiger, Wolfgang: Musik und Wirklichkeit bei E.T.A. Hoffmann. Zur Entstehung einer Musikanschauung der Romantik, Pfaffenweiler 1989.
- Rutschky, Katharina (Hg.): Schwarze Pädagogik. Quellen zur Naturgeschichte der bürgerlichen Erziehung, Frankfurt a.M./Wien/Berlin 1977.
- Sauder, Gerhard: Die Sexualisierung des Ästhetischen bei Heinse, in: *Das Maß des Bacchanten*, 77-91.
- Empfindsamkeit, Bd. 1-3, Stuttgart 1974-1980.
- Schafer, Muray: Klang und Krach. Eine Kulturgeschichte des Hörens, übers. von Kurt Simon, Eberhard Rathgeb, hg. von Heinz Boehncke, Frankfurt a.M. 1988.
- The music of the environment, No. 1 of an occasional journal devoted to soundscape studies, hg. von Muray Schafer, Wien 1973.
- Schäfer, Thomas: Modellfall Mahler. Kompositorische Rezeption in zeitgenössischer Musik, Fink 1999.
- Schafhäutl, Karl Emil von: Abt Georg Joseph Vogler. Sein Leben, Charakter und musikalisches System, seine Werke, seine Schule, Bildnisse, Augsburg 1888.
- Schleuning, Peter: Die Freie Fantasie. Ein Beitrag zur Erforschung der klassischen Klaviermusik, Göppingen 1973.
- Schmenner, Andreas: Die Pastorale. Beethoven, das Gewitter und der Blitzableiter, Kassel/Basel/London, 1998.
- Schmidt, Lothar: Arabeske. Zu einigen Voraussetzungen und Konsequenzen von Eduard Hanslicks musikalischem Formbegriff, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 1989, 91-120.
- Schmidt, Richarda: Klassische, romantische und postmoderne musikästhetische Paradigmen in E.T.A. Hoffmanns *Ritter Gluck*, in: Keil, Seelenaccente, 11-62.
- Schmitt, Ulrich: Revolution im Konzertsaal: zur Beethoven-Rezeption im 19. Jahrhundert, Mainz 1990.
- Schnapp, Friedrich: E.T.A. Hoffmanns Textbearbeitung der Oper *Olimpia* von Spontini, in: *Jahrbuch des Wiener Goethevereins* 66, 1962, 126-143.
- Schneider, Manfred: Das Grauen der Beobachter. Schriften und Bilder des Wahnsinns, in: Neumann, Bild und Schrift, 237-253.

- Schneiders, Werner: Hoffnung auf Vernunft. Aufklärungsphilosophie in Deutschland, Hamburg 1990.
- Scholz, Oliver Robert: Artikel: Bild, in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, hg. von Karlheinz Barck u.a., Stuttgart 2000ff.
- Schreiber, Ulrich: Opernführer für Fortgeschrittene. Eine Geschichte des Musiktheaters, Kassel 1988.
- Schubert, Giselher: Zur Musikästhetik in Kants *Kritik der Urteilskraft*, in: Archiv für Musikwissenschaft, Jahrgang XXXII, Heft 1 (1975), 12-25.
- Schuler, Manfred: Musik im Mesmerismus, in: Freiburger Universitätsblätter, Heft 93, Oktober 1986, 23-31.
- Schulte-Sasse, Jochen: Autonomie als Wert. Zur historischen und rezeptionsästhetischen Kritik eines ideologisierten Begriffes, in: Gunter Grimm (Hg.), Literatur und Leser. Theorien und Modelle zur Rezeption literarischer Werke, Stuttgart 1975, 101-119.
- Einbildungskraft/Imagination, Phantasie, in: Ästhetische Grundbegriffe, Bd. 2, 88-120, Bd. 4, 778-798.
- Seidel, Wilhelm: Die Macht der Musik und das Tonkunstwerk, in: Archiv für Musikwissenschaft, XLII/1, 1985, 1-17.
- Zwischen Immanuel Kant und der musikalischen Klassik. Die Ästhetik des musikalischen Kunstwerks um 1800, in: Das musikalische Kunstwerk: Geschichte – Ästhetik – Theorie; Fs für Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag, hg. von Hermann Danuser, Laaber 1988, 67-84.
- Seidlin, Oskar: Eichendorffs symbolische Landschaft, in: Stöcklein, Eichendorff heute, 218-241.
- Silverman, Kaja: The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema, Bloomington/Indianapolis 1988.
- Sipe, Thomas: Beethoven. *Eroica Symphony*, Cambridge 1998.
- Sloterdijk, Peter: Der Zauberbaum. Die Entstehung der Psychoanalyse im Jahr 1785. Epischer Versuch zur Philosophie der Psychoanalyse, Frankfurt a.M. 1985.
- Söhngen, Oskar und Joyce Irwin: Sacred Sound: Music in Religious Sound and Practice, Chicago 1983.
- Söhngen, Oskar: Theologie der Musik, Kassel 1967.
- Solie, Ruth A.: Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Musical Scholarship, Berkeley/Los Angeles/London 1993.
- Sörensen, Bengt Algot (Hg.): Allegorie und Symbol. Texte zur Theorie des dichterischen Bildes im 18. und frühen 19. Jahrhundert, Frankfurt a.M. 1972.
- Sponheuer, Bernd: Musik als Kunst und Nicht-Kunst. Untersuchungen zur Dichotomie von ‚hoher‘ und ‚niederer‘ Musik im musikästhetischen Denken zwischen Kant und Hanslick, Kassel 1987.



- Reconstructing Ideal Types of the ›German‹ in Music, in: Applegate/Potter, *Music and German National Identity*, 36-58.
- Sprengel, Peter: *Innerlichkeit. Jean Paul oder Das Leiden an der Gesellschaft*, München/Wien 1977.
- Steinbeck, Dietrich: Ein deutsches Mißverständnis. Das absurde Musiktheater des Gioacchino Rossini, in: *Spielzeit. Hamburgische Staatsoper*, 79/80, 155-169.
- Stephan, Inge: Weiblichkeit, Wasser und Tod. Undinen, Melusinen und Wasserfrauen bei Eichendorff und Fouqué, in: *Böhme, Kulturgeschichte*, 234-263.
- Stöcklein, Paul (Hg.): *Eichendorff heute*, 1966.
- Stuby, Anna Maria: *Liebe, Tod und Wasserfrau*, Opladen 1992.
- Suchalla Ernst (Hg.): *Carl Philipp Emanuel Bach, Briefe und Dokumente. Kritische Gesamtausgabe, Bd. 2*, Göttingen 1994.
- Carl Philipp Emanuel Bach im Spiegel seiner Zeit. Die Dokumentensammlung Johann Jacob Heinrich Westphals, Hildesheim 1993.
- Teile, Gert (Hg.): *Das Maß des Bacchanten. Wilhelm Heineses Über-Lebenskunst*, München 1998.
- Terras, Rita: The Power of Masculinity. Wilhelm Heine's Aesthetic, in: Richard Critchfield/Wulf Koepke (Hg.), *Eighteenth-Century German Authors and their Aesthetic Theories: Literature and the Other Arts*, Columbia 1988, 45-61.
- Theilacker, Jörg: *Der erzählende Musiker. Untersuchungen von Musikererzählungen des 19. Jahrhunderts und ihrer Bezüge zur Entstehung der deutschen Nationalmusik*, Frankfurt a.M. 1988.
- Theisen, Bianca: *Bogenschuß: Kleists Formalisierung des Lesens*, Freiburg i.Br. 1996.
- Thewalt, Patrick: *Die Leiden der Kapellmeister. Zur Umwertung von Musik und Künstlertum bei W.H. Wackenroder und E.T.A. Hoffmann*, Frankfurt a.M. 1990.
- Theweleit, Klaus: *Männerphantasien 1+2*, München/Zürich 2000.
- Unsel, Siegfried: *Hermann Hesse. Eine Werkgeschichte*, Frankfurt a.M. 1977.
- Utz, Peter: *Das Auge und das Ohr im Text. Literarische Sinneswahrnehmung in der Goethezeit*, München 1990.
- Vieta, Silvio: Das Automatenmotiv und die Technik der Motivschichtung im Erzählwerk E.T.A. Hoffmanns, in: *Mitteilungen der E.T.A.-Hoffmann-Gesellschaft* 26, 1980, 25-33.
- Die literarische Frühromantik, Göttingen 1983.
- Literarische Phantasie: Theorie und Geschichte. Barock und Aufklärung, Stuttgart 1986.
- Walter, Michael: Hoffmann und Spontini. Zum Problem der romantischen Oper, in: *Montadon, E.T.A. Hoffmann et la Musique*, 85-121.

- Warnke, Martin: Bilderstürme, Von der Gewalt gegen Kunst zur Gewalt der Kunst. Zur Stellungnahme von Schiller und Kleist zum Bildersturm, beide in: ders. (Hg.), Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks, Frankfurt a.M. 1988, 7-13 und 99-107.
- Weber, Max: Vorbemerkung, Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus, in: ders., Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie, Tübingen 1986 (1. Auflage 1920), Bd. 1, 1-206.
- Weiner, Marc: Undertones of Insurrection. Music, Politics and the Social Sphere in the Modern German Narrative, Lincoln/London 1993.
- Music and the Subversive Imagination, in: James McGlathery (Hg.), Music and German literature: their relationship since the Middle Ages, Columbia 1992, 292-315.
- Weisrock, Katharina: Grenzüberschreitung im Phantastischen, in: Krzysztof Kuczyński und Thomas Schneider, Das literarische Antlitz des Grenzlandes, Frankfurt a.M. 1991, 210-221.
- Welsh, Caroline: Hirnhöhlenpoetiken. Theorien zur Wahrnehmung in Wissenschaft, Ästhetik und Literatur um 1800, Freiburg i.Br. 2003.
- Wiethölter, Waltraut: Die Schule der Venus. Ein diskursanalytischer Versuch zu Eichendorffs *Marmorbild*, in: Michael Kessler und Helmut Koopmann (Hg.), Eichendorffs Modernität, Tübingen 1989, 171-202.
- Wittkowski, Wolfgang (Hg.): Revolution und Autonomie. Deutsche Autonomieästhetik im Zeitalter der Französischen Revolution. Ein Symposium, Tübingen 1990.
- Die heilige Cäcilie und Der Zweikampf*. Kleists Legenden und die romantische Ironie, in: Colloquia Germanica 1, 1992, 17-59.
- E.T.A. Hoffmanns musikalische Musikerdichtungen, in: Aurora 38, 1978, 54-74.
- Wittmann, Michael: Das Bild der italienischen Oper im Spiegel der Kritik der *Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung*, in: Maria Teresa Muraro (Hg.), Le Parole della Musica II, Studi di Musica Veneta 22, Florenz 1995, 195-226.
- Wölfel, Kurt: Zur Geschichtlichkeit des Autonomiebegriffs, in: Müller-Seidel, Historizität, 563-577.
- Wolfzettel, Friedrich: Artikel: Malerisch/Pittoresk, in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, hg. von Karlheinz Barck u.a., Stuttgart 2000ff.
- Zelle, Carsten: Schönheit und Erhabenheit. Der Anfang doppelter Ästhetik bei Boileau, Dennis, Bodmer und Breitinger, in: Pries, Das Erhabene, 55-73.
- Zollna, Isabel: Einbildungskraft (imagination) und Bild (image) in den Sprachtheorien um 1800. Ein Vergleich zwischen Frankreich und Deutschland, Tübingen 1990.