

Leonhard Euler, die Französische Gemeinde zu Berlin und die ästhetische Grundlegung der "absoluten Musik"

Autor(en): **Gerhard, Anselm**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia**

Band (Jahr): **17 (1997)**

PDF erstellt am: **31.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-835274>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Leonhard Euler, die Französische Gemeinde zu Berlin und die ästhetische Grundlegung der „absoluten Musik“

Anselm Gerhard

Der allem Anschein nach disparate Titel provoziert die Frage, was zwei recht weit auseinanderliegende Bereiche, die für unser Bild des 1707 in Basel geborenen Mathematikers Leonhard Euler überdies allenfalls eine periphere Bedeutung haben, miteinander zu schaffen haben. Denn auch wenn der in Sankt Petersburg und Berlin tätige Gelehrte einerseits persönliche Beziehungen zur kirchlichen Organisation der in Berlin angesiedelten Hugenotten pflegte und sich andererseits bisweilen auch mit musiktheoretischen Fragen befasste, so war Euler doch gewiss kein Angehöriger des „refuge“, also kein Hugenotte im eigentlichen Sinn, und ebensowenig Musiker oder gar Musikästhetiker, zumal wenn man bedenkt, dass sich Begriff und Sache der Musikästhetik erst im Verlauf des 18. Jahrhunderts von der Musiktheorie emanzipierten. Und umgekehrt tut man der hugenottischen Kultur im friderizianischen Berlin und in anderen Teilen des protestantischen Deutschland sicher kein Unrecht, wenn man ihre Bedeutung für die grossen Strömungen der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts als gering veranschlagt¹. Dennoch gibt es merkwürdige Berührungspunkte zwischen der – auf den ersten Blick so wenig musikalischen – hugenottischen Kultur im friderizianischen Berlin, den publizistischen Bemühungen um das theoretische Verständnis der Musik und der Biographie Leonhard Eulers, so dass die disparate Aufzählung im Titel dieses Beitrags nicht als willkürliche Laune erscheinen muss, sondern – wie im folgenden gezeigt werden soll – sinnvoll begründet werden kann.

1 Vgl. hierzu aber Annelies Krause, *Zur Rolle der Musik bei den Hugenotten in Berlin-Brandenburg*, in: *Studien zur Berliner Musikgeschichte. Eine Bestandsaufnahme*, hrsg. Horst Seeger und Wolfgang Goldhan, Berlin [Ost] 1988, S. 173–204; weitere Aspekte der hugenottischen Musikkultur im Deutschland des 18. Jahrhunderts wurden in verschiedenen unveröffentlichten Referaten beleuchtet, die – wie auch eine vorläufige Kurzfassung dieses Beitrags – an einem von Klaus Hortschansky geleiteten „round-table-Gespräch“ mit dem Titel *Die Hugenotten in der Musikkultur Deutschlands* am 9. Oktober 1992 in Erlangen gehalten wurden.

Euler und die reformierte Kirche

Denn – um zunächst das Verhältnis Eulers zum Berliner „refuge“ zu skizzieren – auch wenn Leonhard Euler kein „réfugié“ war, so war er doch in engster Berührung zu derselben reformierten Theologie aufgewachsen, die mit wenigen Modifikationen dem geistlichen und geistigen Selbstverständnis der Hugenotten zugrundelag. Eulers Vater Paulus, der am 16. Februar 1670 in Basel getauft wurde, hatte sich von 1685 bis 1693 an der Basler Universität zum „Sacri Ministerii Candidatus“ ausbilden lassen, musste dann aber bis zum Jahr nach der Geburt seines ältesten Sohns Leonhard warten, bis er 1708 in der kleinen Gemeinde Riehen nördlich von Basel eine Pfarrstelle fand, die er bis zu seinem Tod am 11. März 1745 innehatte². Nun ist es im Rahmen dieser Überlegungen unmöglich, auf die dogmatischen und theologischen Differenzen zwischen dem Basler Protestantismus der Frühaufklärung und dem der aus Frankreich vertriebenen „réfugiés“ einzugehen; festzuhalten bleibt aber einerseits, dass Paulus Euler, von dem sich mehrere gedruckte Predigten erhalten haben, in seinem Wirkungskreis die reformierten Traditionen gegen pietistische Strömungen verteidigte³, und andererseits, dass „Leonhard Eulers Herkunft aus einem [...] Pfarrhaus [...] in seinem Leben deutliche Spuren“ hinterlassen hat⁴, zumal auch seine Mutter Margarete Brucker in einer Basler Pfarrersfamilie aufgewachsen war⁵.

So war es für den herausragenden Naturwissenschaftler offensichtlich ein selbstverständliches Bedürfnis, in einer 1747, also sechs Jahre nach seiner Übersiedlung von Sankt Petersburg nach Berlin erschienenen Schrift die „göttliche Offenbarung gegen die Einwürfe der Freygeister“⁶, die wir unter den zeitgenössischen Wolffianern vermuten dürfen⁷, zu verteidigen, und daher dürfte es sich nicht zuletzt aus diesem Glauben an den göttlichen Ursprung aller Wissenschaft erklären, dass sich Euler in seinen letzten Berliner Jahren in der französisch-reformierten Gemeinde der Friedrichstadt

2 Vgl. Michael Raith, *Der Vater Paulus Euler. Beiträge zum Verständnis der geistigen Herkunft Leonhard Eulers*, in: *Leonhard Euler 1707–1783. Beiträge zu Leben und Werk. Gedenkband des Kantons Basel-Stadt*, Basel: Birkhäuser 1983, S. 459–470; hier S. 461–462.

3 Vgl. ebda., S. 464–465.

4 Ebda., S. 459.

5 Vgl. Karl Euler, *Das Geschlecht Euler-Schölpi. Geschichte einer alten Familie*, Giessen 1955, S. 46.

6 Vgl. Leonhard Euler, *Rettung der Göttlichen Offenbarung gegen die Einwürfe der Freygeister*, Berlin: Haude und Spener 1747; auch in: Euler, *Opera omnia sub auspiciis societatis scientiarum naturalium helveticae*, series tertia, Band XII, Zürich 1960, S. 267–286.

7 Vgl. Emil A. Fellmann, *Leonhard Euler. Ein Essay über Leben und Werk*, in: *Leonhard Euler 1707–1783* (wie Anm. 2), S. 13–98; hier S. 72.

engagierte. 1763 wurde er dort zum Ältesten ernannt und dann auch in mehrere Leitungsgremien der Gemeinde gewählt, wobei er sich an Diskussionen über Probleme der Gottesdienstgestaltung ebenso beteiligte wie er in zwei Manuskript gebliebenen Denkschriften konkrete Vorschläge zur Unterweisung der hugenottischen Jugend im Katechismus machte⁸.

Einen ungewöhnlich engen Kontakt zur hugenottischen Elite Berlins konnte der „tief religiöse“⁹ Naturwissenschaftler aber nicht nur im Schoss der Kirchengemeinde pflegen, auch in der „Académie Royale des Sciences et Belles-Lettres“, in die ihn der junge König Friedrich II. 1741 berufen hatte, war er von zahlreichen „réfugiés“ umgeben. Zwar war in der friderizianischen Akademie der 1740er und 1750er Jahre das Berliner „refuge“ nicht mehr in dem Masse überrepräsentiert wie am Beginn des Jahrhunderts, als Hugenotten „etwa ein Drittel der Mitglieder“ der „Societät der Wissenschaften“ stellten¹⁰, aber nicht zuletzt mit ihrem Präsidenten Maupertuis, den Euler dann in seinen letzten Jahren vor der Rückkehr nach Sankt Petersburg vertrat, war die Akademie immer noch von führenden „réfugiés“ dominiert.

Euler und die Musiktheorie

Wenn nun auszuführen ist, inwieweit Euler die musikästhetische Diskussion des 18. Jahrhunderts beeinflussen konnte und warum dieser Beitrag nicht isoliert von dem hugenottisch-reformierten Umfeld seines Autors gesehen werden sollte, so bleibt doch zunächst festzuhalten, dass Eulers Bedeutung für eine mathematisch-physikalisch begründete Musiktheorie unbestritten und in der modernen Sekundärliteratur wiederholt dargestellt worden ist.

8 Vgl. F[rédéric] G. Hartweg, *Leonhard Eulers Tätigkeit in der französisch-reformierten Kirche von Berlin*, in: *Hugenottenkirche* 32 (1979), S. 14–15 und 17–18; hier S. 15.

9 Ebda.

10 Frédéric Hartweg, *Die Hugenotten in Berlin. Eine Geschichte, die vor 300 Jahren begann ...*, in: *Die Hugenotten und das Refuge: Deutschland und Europa. Beiträge zu einer Tagung*, hrsg. Frédéric Hartweg und Stefi Jersch-Wenzel, Berlin [West] 1990 (= *Einzelveröffentlichungen der Historischen Kommission zu Berlin* 70), S. 1–56; hier S. 26; vgl. auch Frédéric Hartweg, *Die Hugenotten in der Berliner Akademie*, in: *Humanismus und Naturrecht in Berlin-Brandenburg-Preußen. Ein Tagungsbericht*, in Verbindung mit Otto Büsch, Stefi Jersch-Wenzel, Wilhelm Treue hrsg. von Hans Thieme, Berlin [West]/New York 1979 (= *Veröffentlichungen der Historischen Kommission zu Berlin* 48), S. 182–205; hier S. 198–199; und allgemeiner: Eckart Richter, *Die Aufklärung und die Berliner Hugenotten*, in: *Beiträge zur romanischen Philologie* 9 (1970), S. 52–61; insbesondere S. 59–60.

Vor dem nächsten Schritt seien daher kurz diese Zusammenhänge rekapituliert: Noch während seiner Tätigkeit in Sankt Petersburg hatte Euler den *Tentamen novae theoriae musicae, ex certissimis harmoniae principii dilucidae expositae* verfasst¹¹ – eine offenbar schon Mitte der 1730er Jahre entstandene Schrift¹² von fast dreihundert Seiten Umfang, die dann 1739 erschienen war. Dort wurde „auf dem Boden altpythagoreischer Harmonieprinzipien“ ein „zahlentheoretisch konzipierter Begriff des Konsonanzgrades“ eingeführt und auf dieser Grundlage ein nicht gleichschwebend temperiertes Tonsystem entwickelt, dessen vordringliches Ziel darin bestand, „die natürlich-harmonische Basis bzw. das ‚genus diatonicum‘ möglichst rein zu erhalten“¹³.

Die offensichtlich in grösserer Auflage erschienene¹⁴ Schrift wurde auch in Deutschland aufmerksam rezipiert – bereits im November desselben Jahres erschien eine anerkennende Besprechung in einer Göttinger gelehrten Zeitschrift¹⁵ und im Oktober 1741 unternahm Lorenz Mizler den Versuch, den Lesern seiner Zeitschrift „die Haupt-Dinge“ aus der Abhandlung des „berühmte[n] Herr[n] Euler“ vorzulegen, wobei der zunächst recht wohlwollende Ton der ausführlichen Besprechung bei der Auseinandersetzung mit Eulers Harmonie-Verständnis freilich in harsche Ablehnung umschlug¹⁶. Von besonderem Interesse in diesem Zusammenhang ist aber, dass im ersten Jahrgang der *Nouvelle bibliothèque germanique* Eulers Traktat mit einer

11 Leonhard Euler, *Tentamen novae theoriae musicae, ex certissimis harmoniae principii dilucidae expositae*, Sankt Petersburg: Typographia Academiae Scientiarum 1739; auch in: Euler, *Opera omnia sub auspiciis societatis scientiarum naturalium helveticae*, series tertia, Band I, Leipzig 1926, S. 197–427.

12 Euler spricht in einem lateinischen Brief an Johann [I.] Bernoulli vom 20. (31.) Dezember 1738 davon, er habe diese Abhandlung „jam ante aliquot annos“ geschrieben; vgl. die Erstveröffentlichung dieses Briefs in: G[ustaf] Eneström, *Der Briefwechsel zwischen Leonhard Euler und Johann I Bernoulli. II. 1736–1738*, in: *Bibliotheca mathematica* 3. Folge 5 (1904), S. 248–291 (hier S. 286); das Regest R 210 in: Euler, *Opera omnia sub auspiciis societatis scientiarum naturalium helveticae*, series quarta, Band A/I: *Briefwechsel. Beschreibung, Zusammenfassungen der Briefe und Verzeichnisse*, hrsg. Adolf P[avlovič] Juskevič, Vladimir I[vanovič] Smirnov und Walter Habicht, Basel 1975, S. 46; und die deutsche Teilübersetzung dieses Briefs in: Fellmann, *Leonhard Euler. Ein Essay* (wie Anm. 7), S. 74–76.

13 Fellmann, *Leonhard Euler. Ein Essay* (wie Anm. 7), S. 73–74.

14 Dies lässt sich zumindest aus dem Umstand vermuten, dass sich die Originalausgabe in zahlreichen Bibliotheken erhalten hat.

15 Vgl. den Korrespondenzbericht aus „Petersburg“, in: *Göttingische Zeitungen von gelehrten Sachen* 1 (1739), S. 823–827 (94. Stück vom 23. November).

16 [Lorenz Mizler], II. *Tentamen novae theoriae musicae. Das ist: Versuch einer neuen theoretischen Music, aus untrüglichen Gründen der Harmonie deutlich vorgetragen von Leonhard Euler. Petersburg 1739, I Alphabet 10 Bogen*, in: *Median-Quart*, in: *Zuverlässige Nachrichten von dem gegenwärtigen Zustande, Veränderung und Wachstum der Wissenschaften* 2 (1741), S. 722–751 (22. Theil vom Oktober 1741); hier S. 722 und 723; Ulrich

elfseitigen Besprechung als eine Leistung gefeiert wurde, „[qui] ne dément point la renommée de l'Auteur“ „& qui [...] donnera à cette aimable Science [la Musique] de nouveaux accroisemens, qui l'approcheront beaucoup de sa perfection“¹⁷. Diese publizistische Aktion ging nun offensichtlich nicht auf Euler zurück, obwohl dieser Funktionen eines Petersburger Korrespondenten dieser Zeitschrift übernommen hatte¹⁸, die nicht nur die Verbreitung deutschsprachiger Schriften in der frankophonen Welt sicherstellte¹⁹, sondern vor allem auch auf das in Preussens östlichen Nachbarländern erschiene gelehrte Schrifttum aufmerksam machte²⁰.

Im Text der Besprechung von Eulers Traktat ist nämlich ausdrücklich von einer Schrift die Rede, „que nous annonçons“²¹ und nicht wie in anderen Anzeigen von einem „extrait [qui a] été fourni“²², so dass manches für die Vermutung spricht, dass einer der literarisch fruchtbarsten Vertreter des Berliner „refuge“, Jean Henri Samuel Formey, der 1741 zum ständigen Sekretär der friderizianischen Akademie ernannt worden war und schon seit 1734 Mitherausgeber der älteren *Bibliothèque Germanique* gewesen war, hier seinen Einfluss geltend gemacht hatte. Denn die Aufnahme von Eulers musiktheoretischer Abhandlung in eine überwiegend vom Horizont des „refuge“ bestimmte und vom überzeugten Wolffianer Formey geprägte

Leisinger, Leonhard Eulers „Vermutung über den Grund für einige allgemein gebräuchliche Dissonanzen in der Musik“, in: *Musiktheorie* 8 (1993), S. 157–164; hier S. 163, Anm. 7, weist ausserdem noch eine 1742 in Leipzig erschienene Rezension in den *Nova acta eruditorum* nach.

- 17 Article premier. *Tentamen novae Theoriae MUSICAE, ex certissimis Harmoniae Principiis dilucide expositae, auctore Leonhardo Eulero [...]*, in: *Nouvelle bibliothèque germanique, ou Histoire littéraire de l'Allemagne, de la Suisse, & des Pays du Nord* 1 (janvier–juin 1746), S. 241–251; hier S. 242 und 251.
- 18 Vgl. Jürgen Kämmerer, *Zur Rezeption von Russica und Polonica in einer Gelehrten-Zeitschrift des 18. Jahrhunderts*, in: *Buch- und Verlagswesen im 18. und 19. Jahrhundert. Beiträge zur Geschichte der Kommunikation in Mittel- und Osteuropa*, hrsg. Herbert G. Göpfert, Gerard Kozierek und Reinhard Wittmann, Berlin [West] 1977 (= *Studien zur Geschichte der Kulturbeziehungen in Mittel- und Osteuropa* 3), S. 347–366; hier S. 355.
- 19 Vgl. den Abschnitt *J[ean] H[enri] S[amuel] Formeys journalistische Aktivitäten*, in: Rolf Geissler, *Die Hugenotten im literarischen Leben Berlins*, in: *Hugenotten in Berlin*, hrsg. Gottfried Bregulla, Berlin [Ost] 1988, S. 363–390; hier S. 374–380.
- 20 Vgl. die Charakterisierung der Zeitschrift durch Jürgen Kämmerer, in: *Dictionnaire des journaux 1600–1789, sous la direction de Jean Sgard*, Band I, Paris/Oxford 1991, S. 188–189.
- 21 Article premier. *Tentamen novae Theoriae MUSICAE* (wie Anm. 17), S. 242 (Hervorhebung nicht im Original).
- 22 Anmerkung (a) zu dem ersten in Anm. 23 nachgewiesenen Artikel.

Zeitschrift war alles andere als selbstverständlich, wurden dort doch nur in einem einzigen weiteren Fall und fast anderthalb Jahrzehnte später ausführlicher Schriften angezeigt, die musikalische Fragen betrafen – drei Lehrbücher Friedrich Wilhelm Marpurgs²³.

Die musikalische Wahrnehmung und die Rätsel-Metapher

Eulers lateinischer Traktat beschränkt sich aber nicht auf musiktheoretische Implikationen des Tonsystems, wie sie übrigens 1761 von Moses Mendelssohn weitergeführt werden sollten²⁴, in der Schrift von 1739 findet sich inmitten einer Untersuchung der Bedingungen eines Geschmacksurteils auch ein Satz, dessen gedankliches Potential weit über mathematische und physikalisch-akustische Fragen hinausweist: „concentus igitur musicus placebit, si ordinem sonorum eum constituentium percipimus“²⁵. Auch wenn der Begriff der „Ordnung der Klänge“ zunächst an pythagoräische Theorien einer universalen Harmonie denken lässt, handelt es sich hier nicht mehr um „ein unbewusstes, unwillkürliches überindividuelles Auffassen von Zahlenverhältnissen“ der letztlich in einer göttlichen Ordnung begründeten harmonischen Proportionen, die Herder noch an der Wende zum 19. Jahrhundert in seiner *Kalligone* beschwor²⁶, sondern – wie schon die gewählte grammatische Form der ersten Person Plural verrät – um eine aktive Perzeption

23 Vgl. *Article XI. Handbuch beym General-Baß und der Composition &c. [...] par Mr. Marpourg [...]*, in: *Nouvelle bibliothèque germanique, ou Histoire littéraire de l'Allemagne, de la Suisse, & des Pays du Nord* 24 (avril–juin 1759), S. 433–437; *Article XII. Anfangsgründe der Theoretischen Musik &c. [...] par Mr. Marpourg [...]*, ebda., S. 438–444; *Article XIII. Anleitung zur Sing Composition &c. [...] par Mr. Marpourg [...]*, ebda., S. 444–446; vgl. jedoch auch die anonyme Kurzanzeige des „*Traité de la Poésie Musicale an Allemand*“ [Christian Gottfried Krause, *Von der musikalischen Poesie*, Berlin: Voss 1752], in: *Nouvelle bibliothèque germanique [...] 10* (avril–juin 1752), S. 465.

24 Vgl. Anselm Gerhard, *Einleitung. Die Bedeutung der jüdischen Minderheit für die Musikkultur der Berliner Aufklärung*, in: *Jüdische Aufklärung, ästhetische Bildung und musikalische Praxis im Berlin des späten 18. Jahrhunderts. Bericht vom Kolloquium Wolfenbüttel 30. November–2. Dezember 1992*, hrsg. Anselm Gerhard, Stuttgart/Weimar, im Druck; Laurenz Lütteken, *Zwischen Ohr und Verstand: Moses Mendelssohns Bedeutung für Johann Philipp Kirnberger und die zeitgenössische Musikästhetik*, ebda.

25 Euler, *Tentamen novae theoriae musicae* (wie Anm. 11), S. 226.

26 Walter Wiora, *Herders Ideen zur Geschichte der Musik*, in: *Im Geiste Herders. Gesammelte Aufsätze zum 150. Todestage J[ohann] G[ottfried] Herders*, hrsg. Erich Keyser, Kitzingen 1953 (= *Marburger Ostforschungen* 1), S. 73–128; hier S. 82.

der Ordnung, die einer Komposition als abstraktem Kunstwerk zugrunde liegt. Denn unmittelbar zuvor hatte Euler ausdrücklich eine mathematische Reihe als Beispiel für eine Ordnung eingeführt, deren „Gesetzmäßigkeit erst durch [den] Vergleich [ihrer] Glieder erkennbar“ wird²⁷. Obwohl hier Eulers Gedanken in ihrer strengen Sprache und den abstrakten Beispielen noch ganz den Traditionen einer mathematisch-physikalischen Musiktheorie verhaftet sind, zeichnet sich doch bereits insofern das Kategoriensystem der modernen Musikästhetik ab, als hier das Subjekt des Rezipienten anstelle einer metaphysischen Konstante zur entscheidenden Instanz für die Rekonstruktion der immanenten Ordnung des musikalischen Werks wird – eine Wendung, die mit den bisher Eulers Musiktheorie allein zugeschriebenen cartesianischen und wolffianischen Einflüssen²⁸ kaum erklärt werden kann und vielmehr eine direkte Auseinandersetzung mit den sensualistischen Theorien Lockes vermuten lässt, die in Lockes eigenem Land freilich erst im Gefolge der Assoziations-Psychologie und unter der Wirkung von Hutchesons kunsttheoretischen Schriften – so von Charles Avison in *An essay on musical expression* (1752) – auf die Musik angewandt wurden²⁹.

Euler liess es aber keineswegs bei dieser verhaltenen Andeutung einer musikästhetischen Fragestellung im modernen Sinne bewenden, zwei Jahrzehnte später ging er vielmehr noch einen entscheidenden Schritt weiter – in einer Schrift, die wegen ihres allgemeinen Titels von der musikwissenschaftlichen Sekundärliteratur weitgehend übersehen wurde³⁰ und bis heute nicht adäquat behandelt worden ist, obwohl sie als wichtigster musikästhetischer Beitrag des Basler Mathematikers betrachtet werden kann.

27 Hermann Richard Busch, *Leonhard Eulers Beitrag zur Musiktheorie*, Regensburg 1970 (= *Kölner Beiträge zur Musikforschung* 58), S. 19.

28 Vgl. ebda., S. 26–28.

29 Vgl. Anselm Gerhard, *London und der Klassizismus in der Musik. Die Ausprägung einer autonomen Instrumentalmusik in der britischen Musikästhetik des 18. Jahrhunderts und in Muzio Clementis Klavierwerk*, Habilitations-Schrift Münster (Westfalen) 1991, S. 65–66 (eine überarbeitete Druckfassung erscheint 1998 im Metzler-Verlag, Stuttgart/Weimar).

30 Bereits als rühmliche Ausnahme erscheint so die oberflächliche Würdigung bei Emmi Kalla-Heger, *Leonhard Euler und die Musikwissenschaft*, in: *Die deutsch-russische Begegnung und Leonhard Euler. Beiträge zu den Beziehungen zwischen der deutschen und der russischen Wissenschaft und Kultur im 18. Jahrhundert*, hrsg. in Verbindung mit P[avel] N[aumovič] Berkov, N[ikolaj] A[leksandrovič] Figurovskij und V[asilij] P[avlovič] Zubov von E[duard] Winter, Berlin [Ost] 1958 (= *Quellen und Studien zur Geschichte Osteuropas* 1), S. 184–185.

Es handelt sich um die 1760 geschriebenen, aber erst acht Jahre später publizierten *Lettres à une princesse d'Allemagne sur divers sujets de physique & de philosophie*, mit denen Euler zur Ausbildung der gerade fünfzehnjährigen Markgräfin Friedrike Charlotte Ludovica Luise von Brandenburg-Schwedt beigetragen hatte. Gleich am Beginn dieser mehrbändigen Schrift, die man als naturwissenschaftliche Abart eines „Fürstenspiegels“ betrachten könnte und die noch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts neu aufgelegt wurde, ist in mehreren Briefen von der Musik die Rede. Dabei geht es Euler, dessen waches Interesse an musiktheoretischen Problemen ihn sogar mit Rameau³¹ und Tartini³² hatte korrespondieren lassen, zunächst wieder vor allem um akustische Fragen und Probleme der Konsonanztheorien sowie der Temperatur, bevor er sich und seiner Schülerin im achten Brief die Frage stellt, „pourquoi une belle musique excite en nous le sentiment du plaisir“³³ („warum eine schöne Musik in uns die Empfindung von Vergnügen erregt“³⁴). Der traditionelle Verweis auf die Proportionen der Klänge und der Rhythmen wird dabei ausführlich diskutiert, letztlich aber doch verworfen: „Car la seule connoissance de toutes les proportions qui regnent dans une musique, tant à l'égard de l'harmonie que de la mesure, ne suffit pas encore pour exciter le sentiment du plaisir; il y faut quelque chose de plus, que personne n'a pas encore développé“³⁵. („Aber die bloße Vorstellung aller der Verhältnisse die in einer Musik, sowohl in Ansehung der Harmonie als des Taktes, herrschen, ist noch nicht genug, um die Empfindung von Vergnügen zu erregen; es muß noch etwas mehr hinzu kommen, welches bisher noch niemand auseinander gesetzt hat“³⁶.) Dieses gewisse „Etwas“ liegt aber zuallererst im Verantwortungsbereich des Komponisten: „Il faut donc que le compositeur ait suivi, dans la composition, un certain plan ou dessein qu'il ait exécuté par des proportions réelles et perceptibles; et alors lorsqu'un

31 Vgl. Jean Pelseneer, *Une Lettre inédite d'Euler à Rameau*, in: *Académie royale de Belgique/Koninklijke belgische Academie, Bulletin de la classe des sciences/Mededelingen van de klasse der wetenschappen*, 5e série/5de reeks 37 (1951), S. 480–482; vgl. auch die Regesten 2032 und 2033 in: Euler, *Opera omnia*, series quarta, Band A/I (wie Anm. 12), S. 343.

32 Vgl. Patrizio Barbieri, *Tartinis Dritter Ton und Eulers Harmonische Exponenten. Mit einem unveröffentlichten Manuskript Tartinis*, in: *Musiktheorie* 7 (1992), S. 219–234.

33 Brief Eulers an Friederike Charlotte Ludovica Luise Markgräfin von Brandenburg-Schwedt vom 6. Mai 1760, in: Leonhard Euler, *Lettres à une princesse d'Allemagne sur divers sujets de physique & de philosophie*, Sankt Petersburg: Académie Impériale des sciences 1768; auch in: Euler, *Opera omnia sub auspiciis societatis scientiarum naturalium helveticae*, Series tertia, Bände XI und XII, Zürich 1960; hier Band XI, S. 22.

34 Leonhard Euler, *Briefe an eine deutsche Prinzessinn über verschiedene Gegenstände aus der Physik und Philosophie. Aus dem Französischen übersetzt*, Band I, Leipzig: Junius 1769, S. 24; [neu paginierter] Reprint [in einem Band]: Wiesbaden 1986 (= *Edition Vieweg* 3), S. 12.

35 Euler, *Lettres à une princesse d'Allemagne* (wie Anm. 33), Band XI, S. 23.

36 Euler, *Briefe an eine deutsche Prinzessinn* (wie Anm. 34), Band I, S. 26 (bzw. S. 12).

connoisseur entend cette piece, et qu'outre les proportions il en comprend le plan et le dessein même que le compositeur a eu en vue, il sentira cette satisfaction qui est ce plaisir dont une belle musique frappe les oreilles intelligentes. Ce plaisir vient donc de ce qu'on devine pour ainsi dire les vues et les sentiments du compositeur³⁷. („Also ist es nothwendig, daß der Componist nach einem gewissen Plane oder Entwurfe gearbeitet habe, den er durch wirkliche und empfindbare Verhältnisse ausführt; und dann, wenn ein Kenner das Stück hört, und er außer den Verhältnissen noch den Plan und den Entwurf selbst einsieht, den der Componist vor Augen gehabt hat: so wird er die Befriedigung empfinden, die das Vergnügen ausmacht, womit eine Musik verständige Ohren annimmt. Das Vergnügen kommt also daher, weil man, so zu sagen, die Absichten und Empfindungen des Componisten erräth³⁸.)

Im vollen Bewusstsein, hier die Bedingungen des musikalischen Kunstwerks auf eine Weise definiert zu haben, die zuvor „noch niemand“ in Angriff genommen hatte, gelangt Euler also zu einer Formulierung, die nicht zufällig Adornos – freilich darüber hinaus in der Überzeugung einer Teleologie der Geschichte begründetes – Diktum assoziieren lässt, „alle Kunstwerke, und Kunst insgesamt“, seien „Rätsel“³⁹. Denn in unmittelbarem Anschluss an die zitierten Sätze vergleicht Euler das Vergnügen einer solchen Wahrnehmung der musikalischen Komposition mit der Befriedigung, die man bei der Lösung eines Rätsels verspürt – ein Vergleich, den er mit dem Verweis auf ein damals populäres und seiner Schülerin offenbar besonders vertrautes enigmatisches Gedicht von Antoine Houdar de la Motte veranschaulicht⁴⁰. Von dort ist es aber nur noch ein kleiner Schritt zu dem verallgemeinerten hermeneutischen Prinzip des britischen Geschichtsphilosophen Collingwood, für den die entscheidende Voraussetzung für das Verständnis von Kunstwerken wie von historischen Ereignissen, von Sachaussagen wie von archäologischen Funden im Versuch besteht, die Frage zu rekonstruieren, auf die solche kulturellen Leistungen Antwort geben⁴¹ – oder um es mit Adorno dialektisch-geheimnisvoller und vorsichtiger zugleich zu formulieren: „Jedes authentische Werk schlägt auch die Lösung seines unlösbaren Rätsels vor“⁴².

37 Euler, *Lettres à une princesse d'Allemagne* (wie Anm. 33), Band XI, S. 23–24.

38 Euler, *Briefe an eine deutsche Prinzessin* (wie Anm. 34), Band I, S. 26–27 (bzw. S. 13).

39 Theodor W[iesengrund] Adorno, *Ästhetische Theorie* (= Gesammelte Schriften 7), Frankfurt am Main 1970, S. 182.

40 Vgl. Euler, *Lettres à une princesse d'Allemagne* (wie Anm. 33), Band XI, S. 24 mit der Anm. 1 des Herausgebers A[ndreas] S[peiser]; und Andreas Speiser, *Einleitung zu den „Lettres à une princesse d'Allemagne“*, ebda., S. VII–XXXIII; hier S. IX.

41 Vgl. R[obin] G[eorge] Collingwood, *An autobiography*, Oxford 1939 (R1970), S. 31–42; deutsch: *Denken. Eine Autobiographie*, Stuttgart 1955, S. 31–42.

42 Adorno, *Ästhetische Theorie* (wie Anm. 39), S. 192.

So vertraut uns im ausgehenden 20. Jahrhundert diese von der Metapher des Rätsels inspirierten Gedanken also erscheinen – zumal wenn man bedenkt, welchen Einfluss die von Gadamer im Deutschland der 1950er Jahre propagierte⁴³ Geschichtsphilosophie Collingwoods in der deutschsprachigen Musikwissenschaft der letzten Jahrzehnte gewonnen hat⁴⁴ –, so sollten wir doch versuchen, uns das Revolutionäre von Eulers Argumentation zu vergegenwärtigen. Denn der musikalisch interessierte Naturwissenschaftler hat hier mit einer noch heute verblüffenden Orientierung an „strukturell“ definierten produktions- und rezeptionsästhetischen Fragestellungen nicht weniger geleistet als eine radikale Abwendung vom Dogma der Sprach-Ähnlichkeit der Musik, das den meisten deutschen Theoretikern noch an der Wende zum 19. Jahrhundert selbstverständlich schien⁴⁵. Zwar präzisiert Euler an keiner Stelle, ob sich seine Überlegungen auf instrumentale oder vokale, textlose oder textgebundene Musik beziehen, die Verwendung von abstrakten kunsttheoretischen Termini wie „plan“ und „dessein“ lässt aber unwillkürlich an Kompositionen denken, die solcher abstrakter Ordnungsprinzipien in weit stärkerem Masse bedürfen als die vom zu vertonenden Text bereits vorstrukturierte Vokalmusik.

Die offensichtlich von Shaftesbury und dessen rhapsodischer Würdigung des künstlerischen Schöpfungs-Akts als originaler Leistung des gottgleichen Künstlers beeinflusste⁴⁶, aber in dieser abstrakten Klarheit nichtsdestoweniger sensationelle Orientierung an dem Produzenten des Kunstwerks war so wohl nur einem Aussenseiter möglich, der sich selbst als „un homme“ („einen Menschen“) bezeichnete, der von der Musik „entend rien du tout“⁴⁷ („nicht das geringste versteht“⁴⁸). Obwohl Shaftesburys kunsttheoretische Schriften jedem gebildeten Zeitgenossen Eulers vertraut gewesen sein dürften und obwohl sich in der britischen musikästhetischen Literatur bereits 1752 in der Euler womöglich bekannten Schrift Avisions malerei- und architekturtheoretische Begriffe wie „plan“ und „design“ auf die instrumentale Musik angewandt finden⁴⁹, wurden in Deutschland, dem damaligen Wirkungsland des Basler Mathematikers, diese formtheoretischen Kategorien zunächst überhaupt nicht in die

43 Vgl. Hans-G[eorg] Gadamer, *Einleitung*, in: Collingwood, *Denken* (wie Anm. 41), S. V–XIV.

44 Vgl. James Hepokoski, *The Dahlhaus project and its extra-musicological sources*, in: *19th-century music* 14 (1990/91), S. 221–246; hier S. 233–234 und 242.

45 Vgl. John Neubauer, *The emancipation of music from language: departure from mimesis in eighteenth-century aesthetics*, New Haven/London 1986, S. 176.

46 Vgl. Gerhard, *London und der Klassizismus in der Musik* (wie Anm. 29), S. 47.

47 Euler, *Lettres à une princesse d'Allemagne* (wie Anm. 33), Band XI, S. 24.

48 Euler, *Briefe an eine deutsche Prinzessin* (wie Anm. 34), Band I, S. 27 (bzw. S. 13).

49 Vgl. Gerhard, *London und der Klassizismus in der Musik* (wie Anm. 29), S. 86–87 und 105–107.

zünftige und unverändert an der überkommenen Lehrbuch-Rhetorik orientierten Musiktheorie übernommen. Allem Anschein nach rezipierte das zeitgenössische Musikschrifttum Eulers originäre Argumentation ebensowenig wie die moderne Musikgeschichtsschreibung, obwohl die von der Musik handelnden Briefe bereits 1770 in einer von Johann Adam Hiller herausgegebenen Musikzeitschrift nachgedruckt worden waren⁵⁰.

Lessing dagegen lehnte den Vergleich des musikalischen Kunstwerks mit einem zu entschlüsselnden Enigma ausdrücklich ab⁵¹, und auch in Herders *Kalligone* von 1800 wurde Euler im Blick auf die Tonkunst für das „Unhinreichende seiner Hypothese“ getadelt⁵². Erst Goethe, der schon in den 1790er Jahren die Tradition des enigmatischen Gedichts auf seine Weise fortgesetzt hatte⁵³, griff am Ende seines Lebens die Rätsel-Metapher wiederholt auf, so wenn er sich 1827 rühmte, in seinen Werken seien „psychisch-sittlich-ästhetische Räthsel [...] mit freygebigen Händen ausgestreut“⁵⁴, oder wenn er 1831 als Ziel seiner Arbeit am zweiten Teil des *Faust* die Absicht formulierte, dass „alles zusammen ein offenbares Räthsel bleibe, die Menschen fort und fort ergetze und ihnen zu schaffen mache“⁵⁵, verzichtete aber ebenfalls auf die Übertragung solcher Überlegungen auf die Musik⁵⁶. Diese relative Wirkungslosigkeit von Eulers Gedanken kann jedoch die Leistung des universal gebildeten Naturwissenschaftlers kaum schmälern, wurde hier doch die musikalische Komposition erstmals im deutschen Sprachraum unabhängig von ihrer Funktion und ihrer Textgrundlage und unter bewusstem Verzicht auf die überkommenen Lehrsätze von einer Nachahmung archetypischer Affekte als abstraktes Kunstwerk begriffen.

50 Vgl. Leonhard Euler, [Neun Briefe], in: *Musikalische Nachrichten und Anmerkungen* [4] (1770), S. 237–244, 245–249, 253–258 und 261–265.

51 Vgl. Gotthold Ephraim Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, Siebenundzwanzigstes Stück vom 31. Juli 1767, in: Lessing, *Werke*, hrsg. Kurt Wölfel, Band I, Frankfurt am Main 1967, S. 137.

52 Johann Gottfried Herder, *Kalligone. Vom Angenehmen und Schönen. Erster Theil*, Leipzig: Hartknoch 1800, S. 113–114; Neuausgabe in: Herder, *Sämmtliche Werke*, hrsg. Bernhard Suphan, Band XXII, Berlin 1880 (Reprint: Hildesheim 1967), S. 67.

53 Vgl. Albrecht Schöne, *Liebeszauber: „Alexis und Dora“*, in: Schöne, *Götterzeichen, Liebeszauber, Satanskult. Neue Einblicke in alte Goethetexte*, München 1982, S. 53–106; insbesondere S. 68–78 und 103–106.

54 Brief Goethes an Carl Friedrich Zelter vom 4. Dezember 1827, in: [Johann Wolfgang von] Goethe, *Briefe*, Band XLIII (= Goethe's Werke, hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, IV. Abteilung 43), Weimar: Böhlau 1908, S. 197.

55 Brief Goethes an Carl Friedrich Zelter vom 1. Juni 1831, in: [Johann Wolfgang von] Goethe, *Briefe*, Band XLVIII (= Goethe's Werke, hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, IV. Abteilung 48), Weimar: Böhlau 1909, S. 206.

56 Für die bereitwillige Unterstützung bei entsprechenden Recherchen bin ich den Mitarbeitern der Arbeitsstelle Hamburg des Goethe-Wörterbuchs zu herzlichem Dank verpflichtet.

Von Euler zu Hanslick

Nun lässt sich mit guten Gründen argumentieren, dass in der Geschichte fast alles irgendwie schon einmal dagewesen ist und dass Eulers Musikästhetik trotz aller innovativen Aspekte Leibniz und Wolff entschieden näher steht⁵⁷ als etwa Hanslick. Von „tönend bewegten Formen“ ist in Eulers Schriften keine Rede, vielmehr wird vom an die Zeit gebundenen und in der Zeit vergänglichen Ereignis der musikalischen Aufführung eine ideale und weitgehend statische Form abstrahiert. Da aber sehr wohl eine zumindest mittelbare Abhängigkeit Hanslicks von der musikästhetischen Diskussion im Berlin der 1750er und 1760er Jahre wahrscheinlich gemacht werden kann, möchte ich abschliessend die Frage stellen, warum diese Vorahnung einer „absoluten Musik“ ausgerechnet von einem theologisch gebildeten Naturwissenschaftler formuliert wurde und inwieweit sich strukturelle Übereinstimmungen zwischen dem geistigen Hintergrund Eulers und dem späterer Vorkämpfer einer Autonomie-Ästhetik der Instrumentalmusik feststellen lassen.

Denn gerade wenn man bedenkt, dass sich in den Schriften von nord- und mitteldeutschen Musiktheoretikern, die wie Kirnberger und Marpurg in einem weitgehend von der lutherischen Orthodoxie und der rhetorischen Tradition geprägten Umfeld aufgewachsen waren, allenfalls tastende und höchst widersprüchliche Versuche finden, die instrumentale Musik von der Sprache zu emanzipieren, dann könnte die hugenottische Publizistik sehr wohl eine entscheidende Rolle für die Ausbildung von Eulers musikästhetischen Ideen gespielt haben. Im wesentlich „anti-hierarchisch“ geprägten französischen Protestantismus hatte sich mehr als in Deutschland mit seiner immer auf den Landesherrn bezogenen Kirchenstruktur eine „Betonung des religiösen Individualismus“ durchgesetzt⁵⁸ und es war das Amsterdamer „refuge“ um Pierre Bayle und Jean Le Clerc gewesen, das „erstmalig Locke und dessen sensualistische Theorie in Frankreich“⁵⁹, aber auch in anderen – eher an der französischen als an der englischen Sprache orientierten – Kulturräumen bekanntgemacht hatte und damit zum „Wegbereiter des antimetaphysischen Denkens“ einer bestimmten Richtung der europäischen Aufklärung geworden war. Ja mehr noch: Wie in einer 1959 erschienenen und unter dem Einfluss von Paul Hazards Kulturtheorien entstandenen

57 Vgl. Leisinger, *Leonhard Eulers „Vermutung“* (wie Anm. 16), S. 158.

58 Vgl. Rolf Geissler, *Die protestantische Kontroversliteratur als Wegbereiter des antimetaphysischen Denkens*, in: *Französische Aufklärung. Bürgerliche Emanzipation, Literatur und Bewußtseinsbildung*, [hrsg. vom] Zentralinstitut für Literaturgeschichte der Akademie der Wissenschaften der DDR, Leipzig 1979, S. 122–145 und 836–837; hier S. 123.

59 Ebd., S. 140.

Studie aufgezeigt werden konnte, kann die Durchsetzung „analytischer Denkformen“ in der Philosophie des 18. Jahrhunderts durchaus als Resultat der publizistischen Bemühungen des Amsterdamer, aber auch des Berliner „refuge“ verstanden werden⁶⁰.

Nicht nur diese individualistischen und analytisch orientierten Tendenzen der hugenottischen Publizistik können freilich als implizite Grundlage von Eulers ungewöhnlicher Musikästhetik begriffen werden, eine derartige ästhetische Verselbständigung der Musik dürfte mehr noch – so paradox es klingt – ihre immanente Voraussetzung in selbstverständlichen Grundlagen der reformierten Theologie haben. Gerade weil in der calvinistischen Tradition mit ihrem bis zum „Kunsthass“ übersteigerten Bilderverbot Musik von artifiziellem künstlerischem Anspruch weitgehend unmöglich gemacht worden war, konnte in diesem Kontext Musik als ästhetisches Objekt erstmals völlig unabhängig von ihrer Funktion in sakralen Zusammenhängen betrachtet werden, eine bis dahin ausschliesslich theologisch begründete Kunst konnte von ihren religiösen Begründungszusammenhängen absolutiert, aus ihrer Bindung an die Denkfiguren einer dogmatischen Theologie losgelöst werden, so dass insofern aus dem bewussten Verzicht des „refuge“ auf eine entwickelte Musikkultur doch ein entscheidender Anstoss für die Musikkultur überhaupt erwachsen konnte. Unter dieser Perspektive dürfte es freilich kaum als Zufall betrachtet werden, dass nicht nur der calvinistisch geprägte und hugenottisch „kontaminierte“ Euler, sondern auch die anderen Vorkämpfer des ästhetischen Paradigmas der „absoluten Musik“ in enger Berührung mit einer Religion aufgewachsen waren, die jedenfalls vor dem 19. Jahrhundert keine Figuralmusik im Gottesdienst kannte: Ich meine Moses Mendelssohn, dessen überragende Bedeutung für die deutschsprachige Musikästhetik des späten 18. Jahrhunderts bisher kaum angedeutet wurde⁶¹, mehr noch denke ich aber an Adolf Bernhard Marx, der in Halle an der Saale als Sohn eines jüdischen Arztes zur Welt kam, und vor allem an Eduard Hanslick, der in seinen Lebenserinnerungen die geistige Prägung durch einen Grossvater hervorhob⁶², der sich der genauen Recherche als Sohn des Abraham Kisch erschliesst⁶³, der im Berlin Eulers als Lateinlehrer und geistiger Mentor Moses Mendelssohns tätig gewesen war.

60 Vgl. Erich Haase, *Einführung in die Literatur des Refuge. Der Beitrag der französischen Protestanten zur Entwicklung analytischer Denkformen am Ende des 17. Jahrhunderts*, Berlin [West] 1959, S. 526–528.

61 Vgl. Gerhard, *Einleitung* (wie Anm. 24).

62 Vgl. Eduard Hanslick, *Aus meinem Leben*, Berlin 1894, Band I, S. 12–14 (Neuausgabe, hrsg. Peter Wapnewski, Kassel/Basel 1987, S. 13–14).

63 Vgl. Bruno Kisch, *Eduard Hanslicks jüdische Abstammung*; in: *Jüdische Familienforschung* 2 (1928–1930), S. 210–211; hier S. 211.

Damit schliesst sich der Kreis: So unbestritten inzwischen die These ist, dass nur die massive Ansiedlung von Hugenotten und die Tolerierung einer jüdischen Elite dem rückständigen Brandenburg-Preussen den Modernisierungsschub ermöglichte, der für die Ausbildung eines prosperierenden merkantilistischen und absolutistischen Staatswesens unabdingbar war, so darf man diesen beiden Minderheiten auch im Bereich der Musikkultur und der musikästhetischen Diskussion eine Funktion zuerkennen, die Stefi Jersch-Wenzel in das Schlagwort vom „Ersatzbürgertum“ gefasst hat⁶⁴. Ohne die Einflüsse des Berliner „refuge“ und ohne die von Moses Mendelssohn vorangetriebene jüdische Emanzipation wäre es im vorindustriellen Deutschland vermutlich noch schwieriger gewesen, allmählich die Idee vom ästhetischen Eigenwert nicht textgebundener Musik durchzusetzen.

64 Vgl. Stefi Jersch-Wenzel, *Juden und „Franzosen“ in der Wirtschaft des Raumes Berlin/Brandenburg zur Zeit des Merkantilismus*, Berlin [West] 1978 (= Einzelveröffentlichungen der Historischen Kommission zu Berlin 23), S. 240 und 244.