

Musikalische Paradigmenwechsel im Zeitalter der Aufklärung

Autor(en): **Garda, Michela**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **20 (2000)**

PDF erstellt am: **29.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-835240>

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.

Musikalische Paradigmenwechsel im Zeitalter der Aufklärung

Michela Garda

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

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

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

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

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

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

1. Die Entstehung einer musikalischen Öffentlichkeit

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Die Entdeckung des geographischen und geschichtlichen Anderen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. Die Doppelästhetik des Schönen und Erhabenen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

44 Ebd., Sp. 198.