

Imitation versus Autonomie : zum Musikdenken der französischen philosophes

Autor(en): **Durand, Béatrice**

Objektyp: **Article**

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

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

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-835241>

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.

Imitation versus Autonomie. Zum Musikdenken der französischen *philosophes*

Béatrice Durand

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

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

Anfänge eines Musikdiskurses

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Deutlicher könnte man die vermeintlichen Unzulänglichkeiten der Musik nicht formulieren.

Die Versuchung des Ramismus um 1740

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

«Les sens géomètres»

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

20 Ebd., S. 36–37.

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

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

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

Der Buffonisten-Streit und die Rückkehr der Imitation

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

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

21 Ebd., S. 30

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

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

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

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

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

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

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

23 Vgl. auch Denis Diderot, *Les Trois Chapitres ou la Vision du Mardi-Gras au Mercredi des cendres* [1753], in: Diderot, *Écrits sur la musique* (wie Anm. 11), S. 105–117; hier S. 114: «Je vis un château, des chaumières, un clocher, des habitants de la campagne rassemblés sous des arbres, il me sembla que j'avais été porté de la boutique de leur opéra dans un village; et c'était en effet un village que je voyais, [...] et c'était la fête au village.»

24 Denis Diderot, *Arrêt rendu à l'amphithéâtre de l'opéra sur la plainte du milieu du parterre intervenant dans la querelle des deux coins* [1753], in: Diderot, *Écrits sur la musique* (wie Anm. 11), S. 89–97; hier S. 92. Diese Schrift ist eine Antwort auf: [Claude Henri de Fusée, abbé de Voisenon], *Réponse du coin du roi au coin de la reine*, Paris [1753].

25 Denis Diderot, *Le Neveu de Rameau* (wie Anm. 5), S. 495.

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

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

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

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

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

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

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

27 Vgl. ebd., S. 126–129.

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

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

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

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

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

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

30 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

