

Wirkungsästhetik

von Wilhelm Seidel

1. Rembrandts Bild „David und Saul“

Im Mauritshuis in Den Haag hängt ein Bild, das nicht nur darstellt, was an Musik augenfällig ist, sondern auch dem Ausdruck und Raum gibt, was sich nicht dem Auge offenbart: dem Klingenden und seiner Wirkung.*

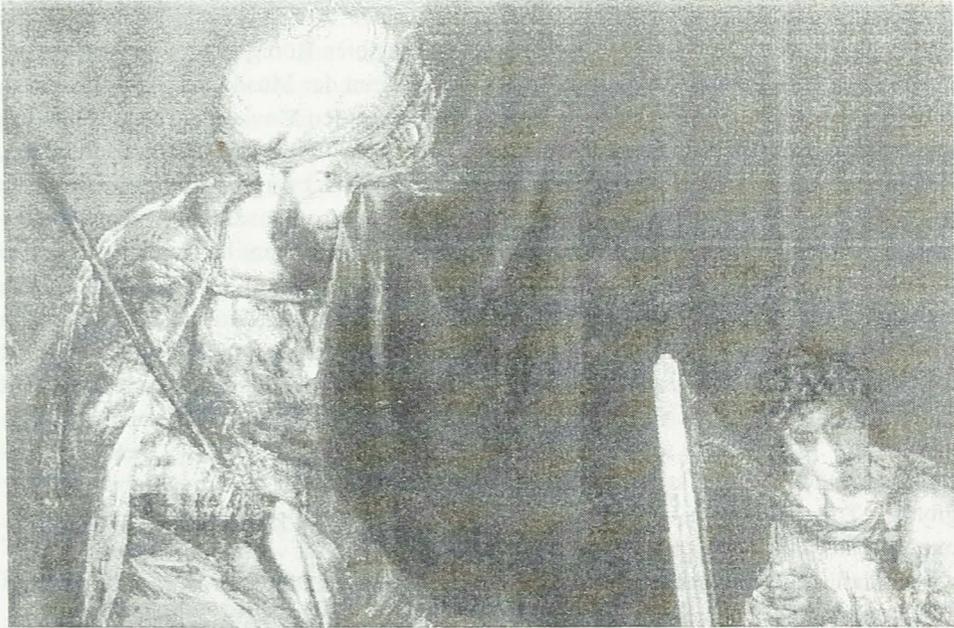


Abb. 1: Rembrandt, David und Saul, Mauritshuis, Den Haag

Das Bild ist seltsam disponiert. Die Personen, der König und der Hirte, geben die Bildmitte frei. Die Leerstelle fordert – wie Wolfgang Kemp sagt¹ – die Imagination des Betrachters. Sie verlangt, von ihm belebt zu werden.

* Der Aufsatz gibt den Vortrag wieder, den ich auf Einladung von Herrn Prof. Dr. Hans-Günter Ottenberg im Institut für Musikwissenschaft der Universität Dresden im Januar 2001 gehalten habe. – Ich bereite mit ihm eine größere Abhandlung über das Thema vor.

¹ Wolfgang Kemp, „Verständlichkeit und Spannung. Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts“, in: *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, hrsg. v. W. Kemp, Köln 1985, S. 253–278.

Rembrandt stellt Saul, den König, groß heraus; David, den Hirten, setzt er zurück und herunter². Gleichwohl ist es David, der das Auge des Betrachters auf sich zieht. Er ist tätig, er bewegt sich, spielt sein Instrument, spielt es – im ursprünglichen Wortsinn – sehr behend. Rembrandt weist darauf hin, wem das Spiel gilt. David richtet die Schwunglinie des schönen Harfenhalses auf den König aus, scheint mit dem Instrument auf ihn einzudringen, ja es auf ihn anzulegen, als wäre es eine Waffe. Und in einem übertragenen Sinne ist es dieses auch, ist die Harfe ein Instrument, das dem, der sie zu rühren versteht, Macht über den gibt, auf den er sie richtet. Der König scheint es zu erspüren. Er antwortet mit einer Gegenbewegung, sucht Schutz hinter einem schweren, dunklen Vorhang, Schutz vor der Musik und wohl auch vor dem Spieler. Und dies, obwohl und zugleich auch weil er erfahren hat, wie mächtig dessen Musik ist. Vielleicht ahnt er überdies, daß er in dem schönen Harfenspieler mehr als einen tapferen Musikkanten, daß er den künftigen, von Samuel bereits gesalbten König Israels vor sich hat³.

Die Richtung, die David dem Instrument gibt, scheint der Musik den Weg zu weisen, den Weg durch den dunklen Bildraum hin zu dem leidenden Monarchen. Man wußte seit jeher, daß das Erzittern einer Harfensaite, daß die Schwingungen, die die Töne bilden, sich in der Luft fortsetzen und darin ausbreiten, daß die Schwingungen der Instrumente so die Ohren der Menschen erreichen, deren Fibern sympathetisch berühren, in Bewegung versetzen und von da – wie man zu sagen pflegte – tief in ihr Inneres eindringen und am Ende die Seele rühren. Das 17. Jahrhundert aber hat diese Vorgänge aktualisiert, weitläufig erforscht und bedacht. Mit großer Entschiedenheit Marin Mersenne, der in Paris lebende Paulaner, 1635 bis 37 in der monumentalen *Harmonie universelle*: Er hat die Bewegung zum Schlüsselbegriff der Musiktheorie und -ästhetik erhoben und damit die bis dahin arithmetisch begründete Disziplin zu einer physikalisch ausgerichteten umgestaltet⁴. Fast will es scheinen, als trage Rembrandt dem Rechnung. Er tut das einzige, was ein Maler tun kann, der dem neuen Tonverständnis Ausdruck geben will: Er gibt den Tönen Raum, in dem sie sich ausbreiten können. Er gibt ihnen die ganze Bildmitte. Rembrandt sorgt zudem durch ein ganzes Bündel von verständnisbildenden Hinweisen dafür, daß ein wacher Betrachter die Bewegung und die Bewegungsrichtung der Musik erkennt. Davids Fingerspiel deutet an, daß er eine lebhaftere, erheiternde, mehr-

² Das Bild ist vermutlich von Rembrandt entworfen und von Gehilfen ausgeführt worden. – Dazu und zum folgenden Abschnitt: Günter Bandmann, *Melancholie und Musik*, Köln/Opladen 1960, S. 31f. – Dagmar Hoffmann-Axthelm, „David und Saul. Über die tröstende Wirkung der Musik“, in: *BJbHM* 20, 1996, S. 139–162. – Zur ‚Vorgeschichte‘: Hugo Steger, *Rex David et Propheta. König David als vorbildliche Verkörperung des Herrschers und Dichters im Mittelalter, nach Bildarstellungen des 8.–12. Jahrhunderts*, Nürnberg 1961. – Reinhold Hammerstein, *Die Musik der Engel*, Bern/München 1962. – Volker Scherliess, „David – Hirte, König und himmlischer Sänger“, in: *Dipingere la musica. Musik in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts. Eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museums Wien 2001*, hrsg. v. W. Seipel, Mailand/Wien, S. 61–64.

³ Ich verweise auf die *Bibel*: 1. Sam., 16–31; 2. Sam. 1–24; 1. Kön. 1, 1–38; 1. Kön. 2, 1–11; 1. Chron. 11–29; Jesus Sirach 47, 1–13.

⁴ Wilhelm Seidel, „Französische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert“, in: *Geschichte der Musiktheorie* 9, hrsg. v. Fr. Zamminer, *Entstehung nationaler Traditionen: Frankreich. England*, Darmstadt 1986, S. 64–69.

stimmige Musik spielt. Die Ausrichtung der Harfe zeigt die Richtung an, die sie nimmt, zeigt, daß sie die Bildmitte durchzieht, daß sie die Mittlerin ist zwischen dem jungen Hirten und dem alten König.

Saul, den König, rückt Rembrandt in die linke Bildseite. Er kleidet ihn nicht eigentlich prächtig, aber kostbar und vornehm in morgenländischem Stil. Im Scheitel seines schönen, weit und hoch drapierten Turbans trägt er eine kleine Krone, das Zeichen seines Königtums. Seine Rechte liegt sanft auf seiner Lanze, dem Symbol seiner Stärke, auf einer Waffe, die zu schleudern er – David wird es erfahren – durchaus noch die Kraft hat. Gerade aber, weil Rembrandt Saul als König kleidet und darstellt, als einen Monarchen, der auch während eines intimen Vorgangs auf die Insignien der Macht nicht verzichtet, vermag er das Mißverhältnis zwischen der Hoheit des Amtes und dem Elend seines Trägers sichtbar zu machen. Er malt einen Regenten, den das Leiden auf seine Kreatürlichkeit, auf eine elende Kreatürlichkeit, zurückgeworfen hat. In dem kostbaren Habit steckt ein alter, kranker Mann, den – so sagt es Samuel – der böse Geist in seine Gewalt gebracht hat. Wir wissen es: Seine Trabanten rieten ihm – so der Text der Bibel –, „einen Mann zu suchen, der auf der Harfe gut spielen kann, damit er mit seiner Hand darauf spiele“, wenn der böse Geist über ihn komme, damit es mit ihm besser werde⁵.

Und Rembrandt macht es ersichtlich: Davids Musik zeitigt Wirkung. Der böse Blick ist von Saul genommen. Der König weint. Die Musik erweicht sein Herz. Die Hand liegt offen auf der Lanze. Der König zieht sich zurück. Er führt den Vorhang zum Auge, um es zu trocknen, und zugleich wohl, um die Rührung vor der Welt, vor dem jungen Harfenisten zu verbergen. Sich durch Musik erweichen zu lassen, ist – so Aristoteles – eines Mannes, zumal eines homo politicus, unwürdig. Es setzt seine Tapferkeit herab.

Es ist offensichtlich: Die ungeheure Macht der Musik den Betrachtern vorzuführen, ist die Absicht Rembrandts.

2. Das Interesse der Wirkungsästhetik

Das Bild lehrt den an der Geschichte der Wirkungsästhetik Interessierten mehreres.

Zum einen: Wo Musik um ihrer Wirkung willen gemacht wird, richtet sich das Auge des Betrachters und auch das Interesse der Wissenschaft letztlich auf den, an dem sich die Wirkung vollzieht oder vollziehen soll, auf den Passiven. Rembrandt stellt den König hier deshalb mit gutem Grunde groß heraus.

Zum andern und infolgedessen rangiert der Aktive, der Sänger oder Spieler, nach und hinter dem Hörer. Er zieht zwar zunächst den Blick des Betrachters auf sich, behält ihn aber nicht. Das Auge folgt gleichsam der Musik, durchquert den Raum von rechts unten und hinten nach links oben und vorne. Was am Spieler interessiert, ist seine Fähigkeit, machtvoll zu wirken. Diese Fähigkeit aber erweist sich nicht an ihm, sondern am Hörer.

Zum dritten: Was der Sänger singt oder was der Instrumentalist spielt, ist Nebensache, interessiert nur am Rande. Jedenfalls spielt die Objektivität der Musik, spielen ihre

⁵ 1. Sam. 15.

Schönheit, Gestalt und Kunsthaftigkeit eine untergeordnete Rolle. Wie bei einer Medizin kommt es allein auf die Wirkung an. ‚Musica est dolorum medicina‘ besagt ein Satz der alten Wirkungsästhetik.

MUSICA.



*Musica leticiæ comes & medicina dolorum
Iure vocor, duce me cura sepulta iacet.*

Abb. 2: Hermann Finck, *Practica musica*, Bild und Rede der Musica⁶

⁶ Der Spruch besagt: „Ich, die Musica, werde zu Recht Gefährtin der Freude und Medizin gegen die Schmerzen genannt. Wo ich führe, liegt die Sorge begraben.“ – Hermann Finck, *Practica Musica*, Wittenberg 1556.

Zum vierten: Die Wirkungsästhetik unterstellt, daß die Menschen der Musik verfallen. Sie interessiert sich deshalb nicht so sehr für die Musik als für das, was an und in den Menschen vor sich geht. Sie versucht vor allem, ihnen ins Herz zu schauen. Und weil sie das nicht wirklich kann, schaut sie ihnen meist ins Auge, ins Angesicht, liest aus der Haltung ihres Kopfes, ihrer Hände, ihres Körpers ab, was tief in ihrem Innern vor sich gehen mag.

3. Über Form und Nutzen der Wirkungsästhetik

Die Form, in die man in unserer Welt, im alten Europa, das Wissen von der Macht der Musik gebracht und in der man es überliefert hat, ist der Mythos, das Märchen, die Geschichte: ist der Mythos von Orpheus, das Märchen vom wunderlichen Spielmann, die Geschichte vom Juden im Dornbusch⁷, die Geschichte von Saul und David, die Legende der heiligen Cäcilia, die Geschichte von Timoteus und Alexander. Diese Geschichten sind der Urstoff der Wirkungsästhetik. Deren elaborierte Weiterbildungen sammeln und ordnen die Beispiele, vermehren sie gelegentlich auch durch eigene Erfahrungen. Ein später Beleg einer so gearbeiteten Wirkungsästhetik bietet die *Historische Beschreibung der edelen Sing- und Kling-Kunst* von Wolfgang Printz, die 1690 in Dresden erschienen ist. Printz wendet nicht weniger als 26 Seiten darauf.⁸ Der zehnte Paragraph führt die Geschichte von David und Saul an. Sie lautet hier: „Es wurde ferner die Musik gebraucht den bösen Feind zu verjagen; wie zu sehen an dem Exempel des Sauls. Denn der Teufel ist ein Feind der Music / und weicht / wo dieselbe vernommen wird.“⁹ Es ist ersichtlich: Printz macht sich nicht die Mühe, das Exempel zu erzählen. Nicht einmal David erwähnt er. Er vertraut darauf und konnte gewiß darauf vertrauen, daß jeder Christenmensch ihn und seine Geschichte kennt, daß jeder weiß, daß er Saul durch sein Harfenspiel besänftigt und der Welt die Psalmen geschenkt hat. Allerorten war er zu sehen. Ich weise einen willkürlich gegriffenen Beleg vor aus der Marktkirche Sancti Benedicti in Quedlinburg.

⁷ Beides sind Märchen, die die Brüder Grimm gesammelt haben.

⁸ S. 170–207.

⁹ Wolfgang Printz, *Historische Beschreibung der edelen Sing- und Kling-Kunst*, Dresden 1690, S. 171.



Abb. 3: König David, Marktkirche St. Benedicti, Quedlinburg, Foto: Gregor F. Peda, D-94034 Passau

Dort sieht man David als König gekleidet, bedeckt mit dem gleichen, bekrönten, wenn auch etwas bescheidener gewundenen Turban wie Rembrandts Saul, im Gegensatz zu diesem aber in einer wahrhaft königlichen Haltung. Er führt eine Harfe mit sich. Sie hat hier die Funktion eines Attributs. Auf die Darstellung der Historie von David und Saul verzichtet der unbekanntene Holzschneider ebenso wie Printz. Das Attribut verweist darauf.

Als weiteren Beleg für die Form, in der die Geschichte von Saul und David unter die Leute gebracht und dort gehalten worden ist, zeige ich das folgende Blatt, einen Stich wohl aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, den ich in einem Leipziger Antiquariat erwerben konnte:



Abb. 4: David und Saul. Stich nach einem Gemälde C. Vanloos von Philipp Andreas Kilian

Ihm liegt ein Bild von Carle oder Charles Vanloo zugrunde. Die Unterschiede zu Rembrandts Fassung springen ins Auge. Vanloo wählt ein repräsentatives Ambiente. Er zeigt den König auf dem Thron, umgeben von seinem Hofstaat, einen starken, mannhaften König mit einer großen Krone. David, den Hirten, stellt er als in sich gekehrten, frommen jungen Mann dar, dessen sanftes raffaelitisches Gesicht einen seltsamen Gegensatz bildet zu seinem athletisch geformten Körper. Offensichtlich aber bewirkt seine Musik, was die Fürsprecher Davids von ihr erwartet haben, eine Musik, die – wenn sie dem Gemüt des Spielers entspricht – nicht anders als süß gewesen sein kann. Noch nicht ganz freilich. Noch – so scheint es – ist das Gesicht des König verzerrt, hat ihn der böse Geist nicht gänzlich verlassen. Seine Hand aber hat sich bereits gelöst. Die Lanze, die er so schnell gegen wirkliche und vermeintliche Widersacher zu richten imstande ist, ist ihm entglitten.

Ich zeige das Bild Vanloos nun nicht so sehr wegen der Fassung, in die es die Historie von Saul und David bringt, als wegen der wörtlichen Zutaten, um die es der Stich bereichert. Über dem Bild, in der zentralen Rocaille, steht der lateinische Bibeltext, den es illustriert: „Ejectus ex Saule spiritus furoris per citharam Davidis, I. Sam. VXI, vs. 22.23.“¹⁰ Darunter, unter dem Rahmen, finden sich zwei Beischriften. Ein weiteres lateinisches Bibelzitat, nun aus dem Neuen Testament: „Resistite diabolo, et fugiet a vobis: appropriate Deo, et appropinquabit vobis, Iac. I, vs. 7.8“. Ein Wort aus dem Brief des Jacobus¹¹. Es lautet in Luthers Übersetzung: „Widerstehet dem Teufel, so flieht er von euch. Nahet euch Gott, so nahet er sich zu euch“. Wenn man es liest vor dem Bild Vanloos, besagt es: Musik vertreibt den bösen Geist und mit ihm den Teufel. Musik bereitet damit den Menschen den Weg zu Gott und umgekehrt Gott den Weg zu den Menschen. Eine höhere Bestimmung konnten ihr Christen nicht zusprechen.

Die zweite, deutsche Inschrift lautet:

Saul[s] böser Geist muß fort, wann Davids Harfe klingt,
Seht wie den bösen Feind des Glaubens Krafft verdringt.

Das nun ist ein Merkvers, ein Lehrsatz. Er zieht eine Lehre aus der Geschichte von David und Saul. Sie besagt: Wie Musik den bösen Geist Sauls vertrieben hat, so vernichtet die Kraft des Glaubens den Teufel. Hier macht der Maler oder – was wohl wahrscheinlicher ist – der Stecher aus der Darstellung der biblischen Geschichte von David und Saul ein Emblem, ein Blatt, das eine Lebensregel illustriert. Sie erfährt ihre Zuspitzung im Merkvers.

Wir wissen: Die Menschen haben im Sinne solcher Weisheiten gehandelt. Wenn Luther „geistliche Anfechtungen hatte, pflegte er zu sagen: Kommet / laßt uns ein geistliches Lied singen / zur Verachtung des Teufels“¹². Er ist denn – so berichtet Printz –, als er während des Reichstags auf dem Schloß zu Coburg nächtigte und „unter andern teu-

¹⁰ „Vertrieben ist aus Saul der Geist des Zorns durch Davids Harfe.“

¹¹ Notabene: IV, vs. 7–8.

¹² *Historische Beschreibung* [s. Anm. 9], S. 172.

felischen Versuchungen / einmahl zur Nacht / drey brennende Fackeln in seine Schlaff=Kammer hinein fliegen sahe: ... hefftig darüber erschrocken. Da er aber wieder zu sich selbst kam / sagte er zu denen Umstehenden: kommet / laßt uns dem Teufel zum Verdruß das mit 4. Stimmen componirte De profundis singen. Daher er dann auch andern Betrübten dergleichen Rath mitgetheilet...“ Ein Beispiel – so Printz – wie „der böse Geist durch die Music“ vertrieben und „der gute Geist dadurch erlanget“ worden sei. Ein Beispiel auch dafür, wie die Geschichte von David und Saul nachgelebt worden ist. Hier in einer besonders intensiven Weise; denn Luther vereint in sich Saul und David. Der – wie er glaubte – vom Teufel außer sich Gebrachte greift in einem Augenblick der Besinnung zur Musik – hier zu einem polyphonen Satz, vielleicht zum vierstimmigen *De profundis clamavi* von Josquin Desprez, den er so geliebt hat – und bringt sich damit zur Ruhe.

Vielleicht noch überzeugender als diese Geschichte zeigt eine Episode aus einem 1785 publizierten Roman, einem Roman, dem der Verfasser sein Leben anvertraut hat, wie Menschen mit dem biblischen Vorbild umgegangen sind und wie hilfreich es ihnen werden konnte. Die Geschichte ist der beste und schönste Beleg für den lebensweltlichen Umgang mit den musikalischen Exempla und den daraus gezogenen Spruchweisheiten, den ich einstweilen kenne. In jungen Jahren, als Kind noch, – berichtet der Autor¹³ – sei er in die Obhut und die Lehre eines Braunschweiger Hutmachers, eines äußerst hypochondrischen Schwärmers gegeben worden, der an Ahnungen und Visionen glaubte, „die ihm oft Furcht und Grauen erweckten“. Der ebenfalls sehr empfindliche und empfindsame Lehrbub hatte bei dem argwöhnischen und mißtrauischen Mann manches auszustehen. Eines Tages nun hatte sich der Junge – wie er meinte – ein kleines Versehen zu schulden kommen lassen. Und da die Zuneigung, die der Lehrherr bis dahin für ihn hatte, anfang, „sich in Haß zu verwandeln, so hatte dieser ihm des Abends vor dem Schlafengehen eine harte Züchtigung dafür zgedacht.“ In der Not erinnerte sich der Junge der Geschichte von David und Saul. Er zog daraus die Lehre und nahm sich vor, das Mittel, das sich damals als so probat erwiesen hatte, an seinem Lehrherrn zu erproben und dessen „bösen Geist ... durch die Kraft der Musik zu vertreiben.“ „Und als die Stunde [der Züchtigung] heranzunahen schien, faßte er den Mut, einen Choral, den ersten, den er gelernt hatte, auf dem Klavier zu spielen, und dazu zu singen. Dies überraschte Hrn. L... [den Lehrherrn], er gestand ihm, daß grade diese Stunde zu einer nachdrücklichen Bestrafung bestimmt gewesen wäre, die er ihm nun schenkte“.

Ein letztes Exempel: Seitenlang reiht Printz in seiner Abhandlung über die Wirkungen der Musik Beispiel an Beispiel, alle aus mehr oder weniger gelehrten Werken. Einmal aber erlaubt er sich eine Digression aus der gelehrten Welt in seine Lebenswirklichkeit. Er teilt eine „eigene Erfahrung“ mit. „Als einmahl mein Söhnlein Wolfgang Caspar / so Anno 1682 den 26. Augusti gebohren / und damahls kaum 14. Tage alt war / hefftig weinete / und auff gantz keine Weise kunte gestillet werden / nahm ich eine Spanische Cithar / die ich / weil ich keine Laute hatte / mit veränderten Steg auff die Art einer

¹³ Karl Philipp Moritz, *Anton Reiser*, in: ders., *Werke*, Bd. 1, hrsg. v. H. Günther, Frankfurt a. M., S. 77–81.

Lauten bezogen und gestimmt hatte / und spielte darauff ein annehmliches und bewegliches Lied. So bald solches das Kind hörte / hörte es auff zu weinen / horchte eine Weile gar auffmerksam zu / und fiel endlich in einen süßen Schloff. Als ich dieses hernach öffter versucht / hab ich mit höchster Verwunderung gesehen / daß meine Music allezeit ihre verlangte Würckung gethan. Allein scharff=lautende Instrumenta wollten dergleichen Effect nicht erweisen: ohn allen Zweifel / weil ihr Schall einem so zarten Gehöre nicht proportionirt war.“¹⁴ Dieses Exempel macht es – wenn es dessen noch bedurfte – ganz gewiß: Musik muß nicht auf Kunstverstand, ja nicht einmal auf so etwas Vages wie ein Ohr für Musik treffen, um auf einen Menschen einzuwirken, hier um ihn zu besänftigen.

4. Zum Status der Wirkungsästhetik

Das Exempel von David und Saul und der Nutzen, den Luther und der Hutmacherlehrling daraus zu ziehen wußten, sagen viel über den Status der Wirkungsästhetik.

Zum ersten: Die Wirkungsästhetik rangiert – chronologisch und vor allem systemtheoretisch – vor der musikalischen Kunstgeschichte und vor allen Ästhetiken der artifiziellen Musik. Luther griff in der Not wohl zu einer polyphonen Musik, und ohne Zweifel war ihr der hochgebildete Mann gewachsen. Er hat sie aber auf dem Coburger Schloß nicht gewählt, um sich an ihrer Kunsthaftigkeit zu erfreuen, sondern um einer Wirkung willen, die man damals jeder ordentlichen Musik zugetraut hat. Jedes rein klingende Glöcklein – besagt die alte Glockenmystik – vertreibt den Teufel.

Und der Braunschweiger Lehrbub hatte – wie er als gestandener und geachteter Mann über sich urteilte – „nicht viel Genie zur Musik“¹⁵. Die Klavierstunden, die ihm sein Lehrherr geben ließ, waren dem Knaben denn auch höchst unangenehm. Was er auf dem Klavier zusammenspielte, wird dementsprechend dürftig gewesen sein. Aber, um den musikalisch ebenso wenig gebildeten Lehrherrn zu beeindrucken, reichte es aus. Kritische Köpfe wie Herder haben aus solchen Erfahrungen und den alten Berichten über die Wirkungen der schlichten, einstimmigen Musik – dazu zählt die Geschichte von David und Saul – die Lehre gezogen: Musik ist am mächtigsten, wo sie situationsgeboren, wo sie wie im Falle des Braunschweiger Lehrbuben notgeboren, wahrer Ausdruck eines Leidens ist und deshalb unmittelbar das Mitleid der Mitmenschen erregt. Wo Kunst und Kunstverstand ins Spiel kommen, zerbricht leicht der schlichte, naturhafte wirkungsästhetische Zirkel. Hätte der Lehrjunge ordentlich Klavier spielen können und den banausischen Meister mit einer kunstvollen Fuge traktiert, hätte er ihn wohl kaum gerührt und milde gestimmt. Und im umgekehrten Fall, wenn der Lehrjunge mit seinem unbeholfenen Geklimper auf einen kunstgebildeten Meister getroffen wäre, dann wäre er wohl nicht nur für seine handwerklichen Fehler, sondern auch für seine musikalischen Schnitzer zur Verantwortung gezogen worden. Also: Der Gedanke Hanslicks, die Musik

¹⁴ *Historische Beschreibung* [s. Anm. 9], S. 192 f.

¹⁵ Moritz, *Anton Reiser* [s. Anm. 13], S. 81.

sei am stärksten, wo Banausen unter sich sind, hat einiges für sich¹⁶. Auch die Erfahrung, die Prinz gemacht hat, spricht dafür. Seiner Kunst verdankt er es jedenfalls nicht, daß er sein Kind in den Schlaf spielen konnte.

Die exponierten Exempla zeigen zum zweiten: Das Wissen über das, was Musik zu leisten imstande ist, besteht im Kern aus Geschichten, aus mythischen, historischen, fingierten und erfahrenen Geschichten. Hinter diesen Geschichten stehen die großen Autoritäten der alten Welt: die Bibel, Kirchenväter, antike Philosophen und Poeten. Nur ausnahmsweise steuern die Autoren eigene Erfahrungen bei. Die Geschichten zählten damals wohl zu dem, was jeder einigermaßen ordentlich Erzogene kannte. Wir wissen, daß die Mutter dem Braunschweiger Lehrjungen in Kindertagen aus der Bibel vorgelesen hat. Im übrigen war die Geschichte von David und Saul allgegenwärtig. Jede Harfe schien daran zu erinnern. Johann Christoph Weigel, der Nürnberger Stecher, bildet 1722 in seinem *musicalischem Theatrum* einen Harfenisten ab, nicht David, sondern einen höfisch gekleideten Musiker (s. Abb. 5).

Die Beischrift aber verweist auf den jüdischen König. Sie lautet:

Was Harffeklang vermag, kan David bestens zeigen
mit seinem Nebalim; und richtig: wer versteht,
was Geist und Ohr ergötzt, kan hier das Ziel erreichen,
wornach sein Hertze tracht und sein verlangen geht.
Drum bleibt diß meine Lust, weil ich mit diesen Saiten
mein gantzes All vergnüg' zu gut und bösen zeiten.¹⁷

Die Verse beschreiben nicht das Instrument, sondern seine Wirkung. Ihr Verfasser hat sich aber ersichtlich nicht die Mühe gemacht, die Wirkung der Harfe eigens in Erfahrung zu bringen, sie erproben zu lassen oder gar selbst zu erproben. Er vertraut – wie der Braunschweiger Lehrjunge – darauf, daß sich der Bericht Samuels auch in der Gegenwart bewahrheitet. Die Geschichte von David und Saul – meint er – lehre, was die Harfe vermag. Er zieht die Lehre daraus denn auch in großzügigster Weise. Er glaubt, ihr entnehmen zu können, daß die Harfe die Menschen delectiert, erfreut, ihr Ohr und ihren Geist ergötzt, daß sie den Menschen gibt, was ihr Herz verlangt, daß sie ihr Herz in guten und schlechten Tagen, in Lust und Not, erheitert.

Damit sind wir bei der Weisheit angelangt, die das 18. Jahrhundert – mit Wieland zu sprechen – als das Grundgesetz, für die *conditio sine qua non* der Musik angesehen hat¹⁸. Ich möchte deshalb kurz bei ihr bleiben und ihren Kontext andeuten. Er wird

¹⁶ Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig 1854, S. 74: „Je kleiner der Widerhalt der Bildung, desto gewaltiger das Dreinschlagen solcher Macht. Die stärkste Wirkung übt Musik bekanntlich auf Wilde.“

¹⁷ Johann Christoph Weigel, *Musicalisches Theatrum*, Nürnberg 1722: „Harffenist“ (Blatt 18). – Die Interpunktion ist von mir. – ‚Nebalim‘ ist der hebräische Namen für das Instrument.

¹⁸ Christoph Martin Wieland, „Versuch über das Teutsche Singspiel und einige dahin einschlagende Gegenstände“ (1775), in: ders., *Sämmtliche Werke*, Bd. 26, Leipzig 1796, S. 255.

anschaulich auf einem altertümlichen Bildchen, auf einer Schützenscheibe aus dem Jahr 1798, die das Museum der Stadt Regensburg aufbewahrt (s. Abb. 6).



HARFFENIST.

*Was Harffenklang vernag kan David besten zeigen
mit seinem Nebalm: und richtig wer versteht,
was Geist und Ohr ergötzt kan hier das Ziel erreichen
wornach sein Hertze tracht und sein verlangen geht
drum bleibt diß meine Lust: weil ich mit diesen Saiten
man gantzer All vergung zu gut und bösen Zeiten.*

Abb. 5: Der Harfenist, Johann Christoph Weigel, *Musicalisches Theatrum*, Nürnberg 1722



Abb. 6: Schützenscheibe (1798), Stadtmuseum Regensburg

Man sieht einen Eingekerkerten. Seine Füße umschließt der Block. Er schlägt die Laute, auf dem Block liegt ein Notenbuch. Daran lehnt ein Anker; auf ihn bezieht sich der Spruch, der sich über dem Ganzen wölbt: „Spes et patientia vincunt.“¹⁹ Das Emblem entdeckt den Hintersinn des Satzes, den Weigel der Harfe zuspricht. Musik – besagt es – erfreut die Menschen inmitten des Elends, dem sie in diesem Leben ausgesetzt sind. Gefängnis und Block sind Gleichnisse dieses Elends, der Anker ist das Symbol der Hoffnung auf ein seliges Ende. Und die Musik, sie ist die „*medicina dolorum*“, das Heilmittel gegen die Nöte des Daseins, ein Mittel, das Gott den Menschen geschenkt hat, damit sie sich darin ausruhen und erholen, ja mehr als dies, damit sie einen Vorgeschmack von den ewigen Freuden bekommen. Gott hat – so Mattheson – uns, den Menschen, die Musik gegeben, damit wir „*unser nach dem Fall [dem Sündenfall] so mühsames und beschwerliches Leben in etwas versüßen und / auch ohn' Verdruß / ... bien doucement des seeligen Todes / als des Eingangs durch Christum zur ewigen Harmonie erwarten mögen*“²⁰. Ähnliches liest man in der *Sing- und Klingkunst* von Printz. Printz ruft dafür einen Zeugen auf, der seinerseits weit ausholt, ein Zeichen dafür,

¹⁹ „Hoffnung und Geduld siegen.“

²⁰ Johann Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, S. 32.

wie tief gegründet und begründet diese Weisheit einst war. „Als einmal Lutherus“ – so Printz – „Anno 1538. etliche Sänger zu Gast gehabt / und / mit andern Gesten / unterschiedliche Muteten²¹ / so sie sungem / mit sonderbahrer Belustigung angehoret: hat er / gantz erfreuet / gesprochen: Wenn GOtt in diesem Leben / das doch nur ein lauterer Thränen-Thal ist / das so edle Geschencke der Music dem Menschen verliehen; was wird mit derselben erst in jenem Leben / da alle Dinge verneuert / und vollkommener seyn werden / geschehen? Thust du uns so grosse Wohlthaten in dem Gefängniß; sagt Augusti. in den Soliloquiis, was wirst du uns thun im Himmels-Saal? ... Wenn so grosse Annehmlichkeit in dem Gefängniß anzutreffen, was für unaussprechliche Lust wird in dem Vaterland zu finden seyn?“²²

Mit solchem Wissen ausgestattet waren bestimmt Luther und Printz und wohl auch der Braunschweiger Lehrbub. Sie wußten, daß Musik die Kraft hat, Menschen in der Not zu helfen, böse Geister zu vertreiben, das Herz zu befreien und Zorn in Milde und Unruhe in Ruhe zu wandeln. Sie haben sich im Sinne dieses Wissens verhalten und damit erreicht, was die alten Exempla und die davon abgeleiteten Sprüche verhieen. Die Geschichte von David und Saul besagt, Musik ist hilfreich, wo immer Unheil von einem Teufel oder einem Menschen droht, der bel gesonnen ist, eben weil ihr Endzweck, ja ihr Wesen darin besteht, die Menschen zu erheitern und zu vergnugen²³.

Es liegt auf der Hand: Ein solches Wissen ist aufs engste mit dem musikalischen Usus, mit dem natürlichen und dem zünftigen Usus verbunden, so eng, daß man es als einen Teil davon ansehen kann. Auch dies macht mit den Basischarakter der Wirkungsästhetik aus. Wer immer singt oder spielt, muß wissen, warum er es tut, wo Gesang und Spiel am Platze ist und welcher Gesang und welches Spiel an welchen Ort, zu welcher Zeit und zu welcher Gelegenheit paßt. Noch Mattheson war diese Rücksicht so wichtig, daß er sie zum Grundsatz der Musik erklärt hat. „Alles“ – lautet dieser – „muß gehörig singen“, gehörig singen, so singen eben, wie es die Umstände und die Wirkung, die den Umständen angemessen ist, verlangen²⁴. Das Wissen darüber war – wie es die Geschichte des Lehrbuben zeigt – jedermann hilfreich, auch Menschen, die ansonsten mit Musik wenig anzufangen wußten.

Kern der Wirkungsästhetik ist demnach ein Wissen, das seinen Ort im Leben der Menschen hat, das die Momente des Lebens beschreibt, zu denen Musik gehört, die ohne Musik nicht sein sollten, nicht sein können. Die Elemente solchen Wissens haben den Status von Weisheiten, bestehen in einem Wissen – um mit Jacob Burckhardt zu sprechen –, das nicht klug für ein andermal, sondern weise für immer macht. So besteht die Essenz der Wirkungsästhetik in Sprüchen, in Spruchweisheiten, in topischen Verhaltensregeln, Merkversen und Lehrsätzen.

²¹ Muteten ist eine alte Wortform von Motetten.

²² *Historische Beschreibung* [s. Anm. 9], S. 177.

²³ Daher der Satz, freudlose Musik sei keine Musik. Noch Schumann hat ihn im Blick auf den letzten Satz der Klaviersonate in *b*-Moll von Chopin niedergeschrieben. Siehe: Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Bd. 2, hrsg. v. M. Kreisig, Leipzig⁵1914, S. 15.

²⁴ J. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 2.

Manch einer dieser Sprüche mag zum Sprichwort und zur Losung geworden sein. Einige zierten Instrumente, ein Cembalo oder eine Orgel. Ein Bild Gottfried von Wedigs aus dem Jahr 1616 zeigt ein Virginal, in dessen Deckel die Wörter und Wortfragmente „MUSICA COMP ... TQUE IRAM ARDOREMQUE“ eingetragen sind.

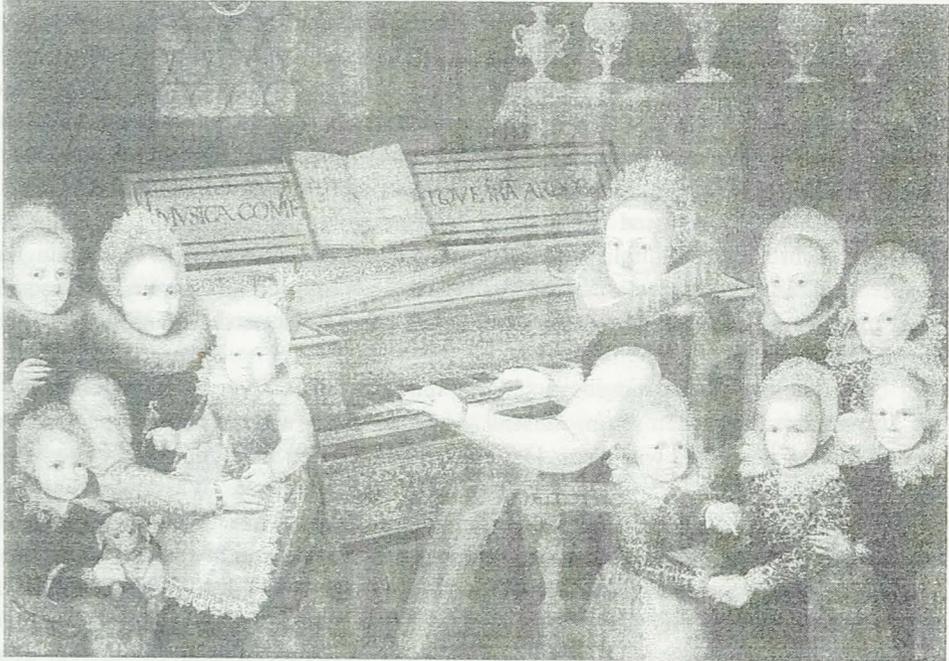


Abb. 7: Gottfried von Wedig, Gertrude Wintzler und ihre Töchter (1616), Wallraf-Richartz-Museum Köln

Was die Noten – eine Intavolierung des Madrigals „Come potrò fidarmi“ von Jacobus Arcadelt – verdecken, muß man erraten²⁵. Was sichtbar ist, läßt erkennen, was der Spruch besagt. Von Musik ist die Rede, von ira (Zorn) und ardor (Glut). Der Spruch lautet also wohl: ‚Musik besänftigt und vertreibt Zorn und Begierde‘, lateinisch: *MUSICA COMPONIT PELLITQUE IRAM ARDOREMQUE*²⁶. So steht er auch für die Geschichte von David und Saul. Ob man ihn auf die vor dem Virginal sitzende vor-

²⁵ François Lesure (*Musik und Gesellschaft im Bild*, Kassel ... 1966, S. 65) liest: *Musica componit pellitque iram ad ores*“ und übersetzt „Die Musik besänftigt und vertreibt den Zorn und die Begierden“. Hier wird Sichtbares falsch gelesen, das falsch Gelesene aber auf überzeugende Weise übersetzt. Wahrscheinlich hat sich der Übersetzer des Buches vertan.

²⁶ Wilhelm Seidel, „Die Macht der Musik und das Tonkunstwerk“, in: *AfMw* 42, 1985, S. 8f.

nehme Dame²⁷ und ihre neun Töchter beziehen darf oder muß, ist fraglich²⁸. Gewiß ist er die Devise des Instruments.

Zum dritten: Die Wirkungsästhetik ist durch die Geschichte unserer Kultur geprägt, durch jüdische Texte des alten Testaments, durch antike Mythen, durch die griechische Philosophie und die christliche Theologie. Und doch dürfte der Bereich ihrer Geltung – wenn man auf ihren Kern schaut – über unsere Kultur hinausgehen, dürfte sie durchaus einen, wenn nicht den Kern der musikalischen Anthropologie ausmachen. Die Vermutung ist nicht neu. Tinctoris, den großen Musikgelehrten des späten 15. Jahrhunderts, hat sie schon geleitet. Er schon scheint sie seinen Lesern nahebringen zu wollen. Sein Kommentar zum Effekt ‚Musik schmückt das Gotteslob‘ – in seiner Sprache ‚Musica laudes Dei decorat‘ – zeigt das sehr eindrücklich²⁹. Er favorisiert – das kann nicht anders sein – den christlichen Glauben und beginnt mit der Darlegung der christlichen Jenseitsvorstellung, beschreibt den himmlischen Lobgesang, den Gesang – wie er in Anlehnung an Augustin schreibt – der ‚ecclesia triumphans‘ vor Gott und schließt daraus, daß es sich gehöre, auch auf Erden – zumal in der christlichen Kirche, der ‚ecclesia militans‘ – Gott singend zu preisen.

Er belegt die christliche Jenseitsvorstellung mit einer Vision des Apostels Johannes³⁰: Die Stimme des Singenden sei im Jenseits – so Johannes – wie ein neues Lied vor dem Throne Gottes gewesen, wie wenn Harfenisten auf Harfen spielten. Es sei dies eine ungeheure Stimme, die vom Himmel herab kam ‚wie ein großes Wasser und wie die Stimme eines großen Donners‘³¹. Es ist nur auf den ersten Blick erstaunlich, daß sich Tinctoris damit nicht begnügt. Er läßt der Schau des Apostels, dem seinerzeit stärksten Zeugnis für das Dasein und den Zweck der himmlischen und der ihr nachgebildeten irdischen Lobgesänge, drei Zeugnisse folgen, die den Brauch der Griechen und Römer belegen, ihren Göttern singend zu huldigen. Das erste korrespondiert unmittelbar dem Zeugnis des Johannes. Tinctoris zitiert Verse aus dem sechsten Buch der *Aeneis* von Vergil. Sie beschreiben eine Begebenheit, die sich im Elysium, im Jenseits der alten, heidnischen Welt, ereignet hat. (Das sechste Buch der *Aeneis* schildert den Gang des Aeneas durch die Unterwelt.) Tinctoris zitiert den Vers: ‚Da erblickt er [Aeneas] zur Rechten und Linken andere, die sich tanzend ergötzen beim Gesang des fröhlichen Pääns‘³². Der Satz zeigt – so Tinctoris –, daß auch Heiden ihren Gott – Apoll – im Jen-

²⁷ Gertrude Wintzler war verheiratet mit dem Zensor der Kölner Stadtbehörde (Lesure, *Musik und Gesellschaft* [s. Anm 25], S. 64).

²⁸ Vgl. dazu: Svetlana Alpers, *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln 1985, S. 310–315.

²⁹ Johannes Tinctoris, *Opera theoretica*, Bd. II, hrsg. v. A. Seay (= CSM 22, II), 1975, S. 165 ff. – Die Edition von Seay ist fehlerreich. Statt ihrer zu empfehlen: Thomas A. Schmid, ‚Der Complexus effectuum musices des Johannes Tinctoris‘, in: *BJbHM* 10, 1986, S. 121–160. – Ich zitiere im folgenden nach dieser Edition. – Der angeführte Effekt: S. 144.

³⁰ Cap. 14, 2f.

³¹ Diese biblische Vorstellung scheint Friedrich Schillers Gedicht über *Die Macht des Gesanges* geprägt zu haben.

³² Vergil, *Aeneis*, VI, 656f.:

Conspicit ecce alios dextra laevaue per herbam

seits singend und tanzend gelobt und gepriesen haben. Zwei weitere Beispiele führen den Nachweis, daß die Alten auf Erden nicht anders verfahren sind. Tinctoris zitiert Verse aus dem achten Buch der *Aeneis*. Sie lauten: „Dann erscheinen die Salier³³ zum Gesang um den angezündeten Altar. Ihr Haupt ist mit Pappelzweigen bekränzt, und sie singen in zwei Chören – dem Chor der Alten und dem der Jungen – Loblieder auf die Heldentaten des Herkules.“³⁴ Der dritte Beleg, ein Satz von Quintilian, bestätigt den eben angeführten. Er besagt: „Auch die Verse der Salier haben gesungene Melodien.“³⁵

Tinctoris schweift nicht ab von der christlichen in die heidnische Welt der Römer, um seine Belesenheit zur Schau zu stellen, wie gelegentlich vermutet wird³⁶. Er tut es aus gutem Grund. Er führt damit den Lesern vor, daß die Menschen, schon bevor sie den neuen, – wie er sagt – wahren Glauben angenommen haben, gleichsam von Natur aus, wußten, was zu sein hat und was sich gehört, nämlich daß man im Jenseits und im Diesseits dem Gott mit Gesang und Musik begegnet, in einer gehobenen, mit Musik gezierter Sprache. Wenn also König David, ein Herrscher, der – wie Tinctoris anmerkt – die wahre Religion übt, das rituelle Gotteslob dafür begabten und geschulten Sängern überträgt, so institutionalisiert er, was allgemeiner Usus und allgemeine Menschenpflicht ist. Die Christen sind dem jüdischen König denn auch gefolgt. Ambrosius, der Bischof von Mailand, hat – so Tinctoris – nach dem Vorbild Davids die Musik in der Kirche, der „*ecclesia militans*“, eingerichtet.³⁷

Alan P. Merriam, der bedeutende Ethnologe, hat 1964 in seiner *Anthropology of Music* die „Uses“ und „Functions“, die Verwendungszwecke der Musik und die Funktionen, die damit verbunden sind, versammelt und gewürdigt³⁸. Demnach hat der Brauch, den Gott durch Musik zu beschwören, die Funktion, eine Gemeinschaft, einen Stamm oder eine Gemeinde, zu stärken und zu schützen. Mit der Inkantation, der beschwörenden Anrufung des Gottes, glaubt die Gemeinschaft, sich Schutz vor den Gefahren zu verschaffen, die ihnen von der unbeherrschbaren Natur und dem ungeheuren Universum drohen. Kurz: Die Wirkungsästhetik hat eine hohe anthropologische Komponente. Viele ihrer Sätze dürften breite, wenn nicht allgemeine Geltung haben.

Vescentis laetumque choro paeana canentis.

³³ Salier sind Angehörige einer kriegerischen Priesterschaft.

³⁴ Ebd., VIII, 285–288:

Tum salii ad cantus incensa altaria circum

Populeis adsunt evincti tempora ramis:

Hic invenum chorus, ille senum; qui carmine laudes

Herculeas et facta ferunt ...

³⁵ Quintilian, *Institutio oratoria* I, 10, 20: versus quoque Saliorum habent carmen.

³⁶ Thomas A. Schmidt („Der Complexus“ [s. Anm. 29], S. 126) hält den Traktat für eine „Blütenlese“.

³⁷ Nicht anders verhält sich im übrigen Printz. Auch er bezieht Beispiele aus der – wie er sagt – heidnischen Welt in seine Ästhetik ein, um die allgemeine Geltung herauszustellen, die die Zwecke der Musik hatten und haben. – *Historische Beschreibung* [s. Anm. 9], S. 170 f.

³⁸ Alan P. Merriam, *Anthropology of Music*, Northwestern 1964, S. 209–227.

5. Der Kreis der Effekte: Tinctoris

Der Ort, an dem Musiker und Theoretiker die Effekte der Musik aufzuzählen und zu rühmen pflegen, sind die Vorreden ihrer Publikationen. Hier hat die Wirkungstheorie meist den Charakter einer Lobrede. Eine der schönsten und inhaltsreichsten Lobreden, die ich kenne, ist Luthers *Encomion musices* aus dem Jahr 1538; sie leitet Georg Rhaws *Symphoniae iucundae* ein. Zu den wenigen Schriften, die sich zur Gänze dem Thema widmen, zählt der *Complexus effectuum musices* von Tinctoris³⁹. Ich blättere ihn auf, um den Ambitus der alten Wirkungsästhetik zu umreißen. Tinctoris benennt und behandelt nur eine Auswahl der – wie er schreibt – ungeheuren Wirkungen, die Musik zu evozieren imstande sei, nicht mehr als zwanzig. Er zählt sie in der Vorrede auf. Demnach ist es der Musik bestimmt:

Deum delectare⁴⁰
 Dei laudes decorare
 Gaudia beatorum amplificare
 Ecclesiam militantem triumphanti assimilare
 Ad susceptionem benedictionis divine preparare

Animos ad pietatem excitare
 Tristiciam depellere
 Duriciam cordis resolvere
 Dyabolum fugare
 Exstasim causare

³⁹ Thomas A. Schmid, „Der Complexus“ [s. Anm. 29], S. 142.

⁴⁰ Ebd., S. 143: Musik soll demnach:

- Gott erfreuen
- Den Lobpreis Gottes verschönen
- Die Freuden der Seligen mehren
- Die kämpfende Kirche der triumphierenden ähnlich machen
- Bereiten zum Empfang göttlicher Segnung
- Die Herzen zur Frömmigkeit erwecken –
- Trübsinn vertreiben
- Verstocktheit des Herzens lösen
- Den Teufel austreiben
- In Begeisterung versetzen
- Den irdischen Sinn erheben
- Von böser Absicht zurückrufen
- Menschen fröhlich machen
- Kranke heilen
- Mühsal lindern
- Die Gemüter zum Kampf anspornen
- Liebe anlocken
- Die Feststimmung beim Gastmahl steigern
- Kundige Musiker zu Ruhm bringen
- Seelen selig machen.

Die Abteilung der Effekte stammt vom Autor des Aufsatzes.

Terrenam mentem elevare
Voluntatem malam revocare

Homines letificare

Egrotos sanare

Labores temperare

Animos ad prelium incitare

Amorem allicere

Jocunditatem convivii augmentare

Peritos in ea glorificare

Animas beatificare

Die Effekte, die Tinctoris versammelt, dürften – von einer Ausnahme abgesehen – den Status weltläufiger Weisheiten haben. Über allem steht Gott. Der erste Satz besagt: „Musik erfreut Gott.“ Er war und ist die Basis aller Gott gewidmeten Musik, der himmlischen und der irdischen. Vier weitere Sätze folgen daraus. Wenn Gott sich an der Musik erfreut, ist es angebracht, Gotteslob singend vorzubringen, haben auch die Seligen Anteil an der göttlichen Freude, hat sich die irdische der himmlischen Kirche anzugleichen und darf man der Musik die Kraft zusprechen, die Menschen auf den göttlichen Segen vorzubereiten.

Mit dem nächsten, sechsten Effekt beginnt eine zweite Gruppe von insgesamt sieben Effekten. Sie vermittelt zwischen der ersten, gänzlich auf Gott, und der dritten, gänzlich auf die Menschen zentrierten Gruppe. Diese Effekte haben – wenn man vom zehnten Effekt, dem Fremdling der Gruppe, absieht – das Ziel, die Musik zur Besserung der Menschen zu nützen, um ihre Geister zur Frömmigkeit anzuregen, die Traurigkeit niederzuhalten, ihre Hartherzigkeit zu lösen, den Teufel zu vertreiben, den irdischen Geist zu erheben und den schlechten Willen zu beschränken. Den zehnten Effekt, die Fähigkeit der Musik, Menschen außer sich zu bringen, einen Effekt, den Aristoteles durchaus als nützlich anerkannt hat, scheint Tinctoris für ambivalent anzusehen. Er belegt ihn durch ein affirmatives und durch ein warnendes Exempel.

Die dritte Gruppe, die die Effekte 13 bis 19 umfaßt, beschreibt die Wirkungen, die dem Menschen unmittelbar zugute kommen. Der erste Effekt der Gruppe, der Effekt ‚Musik erfreut die Menschen‘ ist der Tenor der folgenden. Er ist ein Hauptsatz der Wirkungsästhetik, im 18. Jahrhundert wird er – wie gesagt – ihr Grundgesetz. Tinctoris schon zeichnet ihn aus. Er versieht ihn mit einer klugen Bemerkung über die besondere Freude, die die kunsthafte Musik seiner Tage denen bereitet, die sie zu rezipieren wissen. Die Effekte, die dem 13. Effekt folgen, differenzieren ihn. So kann man sagen: Musik erleichtert und steigert das Leben, die Lebenstüchtigkeit und die Lebenslust der Menschen dadurch, daß sie Kranke heilt, die Arbeit erleichtert, die Geister im Kampf stärkt, die Liebe befördert und die Freuden des Gastmahls mehrt. Nicht recht in das Schema, ja mehr als dies: nicht in das System des Tinctoris paßt der letzte Effekt der Gruppe, der 19. Effekt

„Musik glorifiziert diejenigen, die darin erfahren sind“: die Musiker also, die Ausführenden und mehr noch als sie die Komponisten. Dieser Effekt ist ersichtlich ein Produkt der musikalischen Kunstgeschichte. Tinctoris führt hier denn auch in seinem Kommentar die Großen der Epoche auf, von Dunstable und Dufay an bis hin zu Obrecht.

Bleibt der letzte Effekt, der 20., der besagt „Musik macht die Seelen selig“. Ein großer, vielleicht der größte der ganzen Sammlung. Er faßt den ganzen Complexus zusammen. Denn was kann zugunsten einer Kunst in der Welt des Tinctoris Besseres gesagt werden, als daß sie die Menschen selig macht, selig macht in dieser Welt, wenigstens solange eine Musik währt, und vollends und ohne Ende in der anderen?

Es sind demnach im wesentlichen drei Bereiche, in denen Tinctoris die Musik stark und wirksam weiß. Sie setzt zum einen die Menschen instand, den Gott zu beschwören, sich vor ihm Gehör zu verschaffen, ihm zu huldigen, ihn zu bitten, sich auf seinen Segen zu bereiten. Sie vermag zum zweiten die Menschen zu bessern, ihrer schwachen Natur aufzuhelfen und damit ihr Verhältnis zu Gott und zu Ihregleichen zu ordnen und zu richten. Und drittens erleichtert sie ihr irdisches Dasein, erfreut die Menschen, schafft ihnen Refugien, in denen sie sich erholen, erfrischen, ausruhen können.

Es ist keine Frage: Der Katalog, den Tinctoris bietet, und die Ordnung, die er widerspiegelt, sind in einem hohen Maße kultur- und in Details auch kunstgeschichtlich geprägt. Es sind die Gläubigkeit des späten Mittelalters, das neue Selbstbewußtsein der seinerzeit tätigen Komponisten und die Achtung, die ihnen die Welt entgegenbringt, die darin zusammen und zur Geltung kommen. Die Substanz des Komplexes aber besteht aus den alten Sprüchen über die Wirkungen und damit auch über die Orte und Funktionen der Musik. Man kann Merriams anthropologisch fundierten Komplex in ähnlicher Weise zusammenfassen. Demnach hilft Musik zum einen dem Liebenden, die Geliebte zu gewinnen. Sie befördert damit die Erhaltung der Population. Sie erlaubt es zum zweiten den Menschen, ihren Gott oder ihre Götter zu beschwören, und sichert so ihre Gesellschaften vor den Gefahren, die Natur und Kosmos über sie bringen können. Und sie setzt drittens die Jäger instand, Tiere anzulocken, die sie töten können, und trägt so zum Erhalt des Lebens bei.

Hier, in Merriams Anthropologie, wie dort, im Traktat des Tinctoris, gilt demnach: Musik erlaubt es den Menschen, mit den Göttern zu verkehren und sich ihres Schutzes zu versichern. Musik stärkt die Ausbildung von Eigenschaften, die den Erhalt von Gemeinschaften, Gruppen, Stämmen, Gemeinden und Staaten fördern. Und Musik erfreut die Menschen, sie erleichtert ihnen die Arbeit und sichert damit ihr Dasein.

Das Bild „Kirmes im Wirtshaus zum Halbmond“ (s. Abb. 8 S. 224/225) von David Teniers d. J. setzt nicht nur den Gebrauch, sondern auch die Funktion der Musik ins Bild.

Die Kirche hat der Maler in den Hintergrund des Bildes gerückt. Den Kirchgang haben die Menschen hinter sich. Daß sie am Kirchweihfest Gott gegeben haben, was sie ihm schulden, daß sie sein Lob gesungen haben, ist gewiß. Nun begehen sie das Fest auf ihre Weise vor einem Wirtshaus. Und da sie wissen, daß man an Kirchweih nicht nur Gott mit Musik lobt und delectiert, sondern danach auch sich selbst damit erfreuen darf und soll, spielen Musikanten, ein Geiger und ein Dudelsackspieler, auf. Die Musikanten

bilden das Haupt der kleinen Gesellschaft, stehen hoch über alle erhoben – Regenten gleich – auf einem Podest oder einem Stein. Ihre Musik übt ersichtlich gleich mehrere der 20 Wirkungen aus, die Tinctoris aufzählt. Sie ist zuerst eine Zierde des Festes, die Zierde eines Bauernfestes, dem auch einige Personen von Stande beiwohnen. Man geht allerhand Lustbarkeiten nach, unterhält sich, ißt und trinkt. Und man tanzt. Durch nichts kann ein Maler die Wirkung von Musik so bildhaft vor Augen führen als dadurch, daß er zeigt, daß und wie sie Menschen in die Glieder fährt. Teniers rückt die Tanzenden denn auch in die Mitte der Gesellschaft. Sie tanzen einen fröhlichen, ausgelassenen Reigen. Im Tanz begegnen sich die Geschlechter. Man sieht es: Die Musik belebt Vergnügen aneinander. Sie macht einen Bauern so mutig, daß er aus dem Reigen heraustritt und eine vornehme junge Dame zum Tanz lädt, die dem munteren Treiben bislang nur zugehört hat. Aber auch jenseits dieses ‚spektakulären‘ Auftritts tut sich einiges. Rechts am Tisch karessiert ein alter Mann eine junge Frau. Hinten, links neben dem Faß, umfassen sich in rührender Weise ein alter Mann und eine alte Frau. Links, jenseits des Festplatzes, streben zwei, ein Mann und eine Frau, ins Freie. Und rechts vor dem Tisch sieht man, was daraus werden kann: Eine junge Mutter stillt ihr Kind.

Der jüngere Teniers stellt Wirkungen der Musik dar. Er führt vor, daß und wie Musik ein Fest belebt, die Menschen erfreut, ihre Beine und ihre Herzen in Bewegung versetzt und damit der Liebe aufhilft. Ja er geht einen Schritt weiter: Er setzt nicht nur die Wirkung der Musik ins Bild, sondern zudem – in der ihr Kind stillenden Frau – ihre Auswirkung. Man sieht es: Die Musik trägt bei zum Erhalt der Population.

6. Die alten Mythen und die moderne, neuzeitliche Kunst

Die bislang angeführten Beispiele scheinen den Schluß zuzulassen, die Wirkungsästhetik sei – wenigstens solange sie in Exempeln und Sprüchen besteht – unberührt vom Wandel der allgemeinen Geschichte und der musikalischen Kunstgeschichte. Im Grunde mag das richtig sein. Und doch muß man sagen: Ganz so unveränderlich, wie sich die Wirkungsästhetik dem ersten Blick darstellt, ist sie und ist auch ihr Kern nicht. Es schwankt die Bedeutung der Sätze, die sie vereint. Der Effekt ‚Musik treibt die Menschen in die Ekstase‘ hat im System der griechischen Ethik einen guten Platz. Aristoteles achtete ihn, weil er mit der Ekstase eine Seelenreinigung verbunden wußte. Im christlichen Mittelalter, noch im Barock begegnete man ihm dagegen mit Mißtrauen. Im 19. Jahrhundert kam er wieder auf⁴¹. Ähnliches macht der Effekt ‚Musik stärkt den Staat‘ durch. Die griechische Staatstheorie sprach ihm große Bedeutung zu. Im Mittelalter spielt er – so viel ich sehe – keine Rolle. Auch Tinctoris übergeht ihn. Der Effekt ‚Musik stärkt die Kirche‘ scheint an seine Stelle zu treten. Im 16. Jahrhundert erinnert man sich der antiken Theorie wieder. Bodinus widmet ihr in seiner Staatslehre ein ganzes, großes, das letzte Kapitel⁴².

⁴¹ Wilhelm Seidel, „Musik bringt die Menschen außer sich. Zur Interpretation und Realisation des Topos“, in: *Kongreß-Bericht Madrid* 1993 (= RdM 16), Madrid 1996, S. 1341–1350.

⁴² Johannes Bodinus, *Respublica ins Teutsche übers. von M. J. Oswaldt*, Mumpelgart (Montbéliard) 1592, S. 742–775.

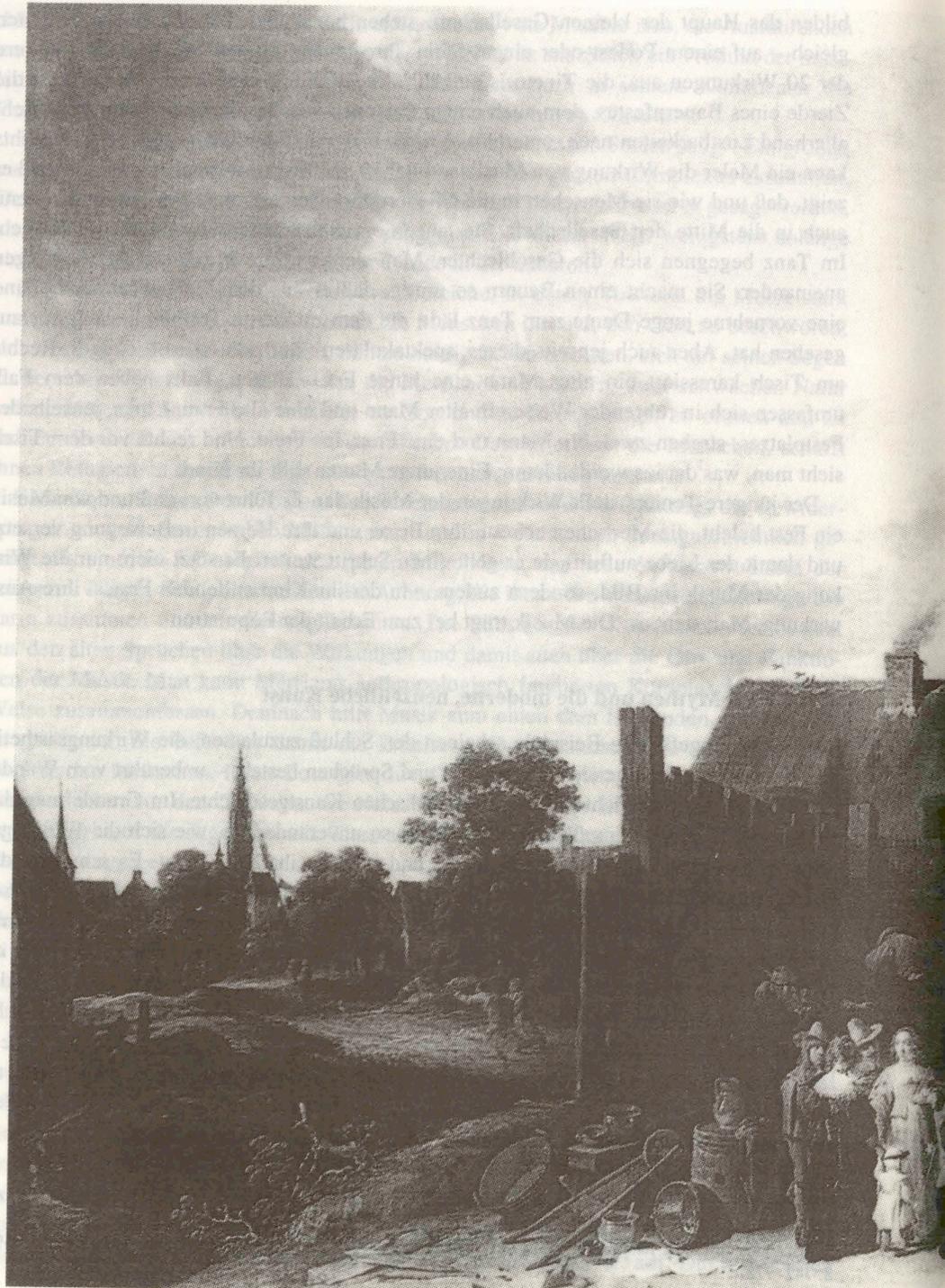
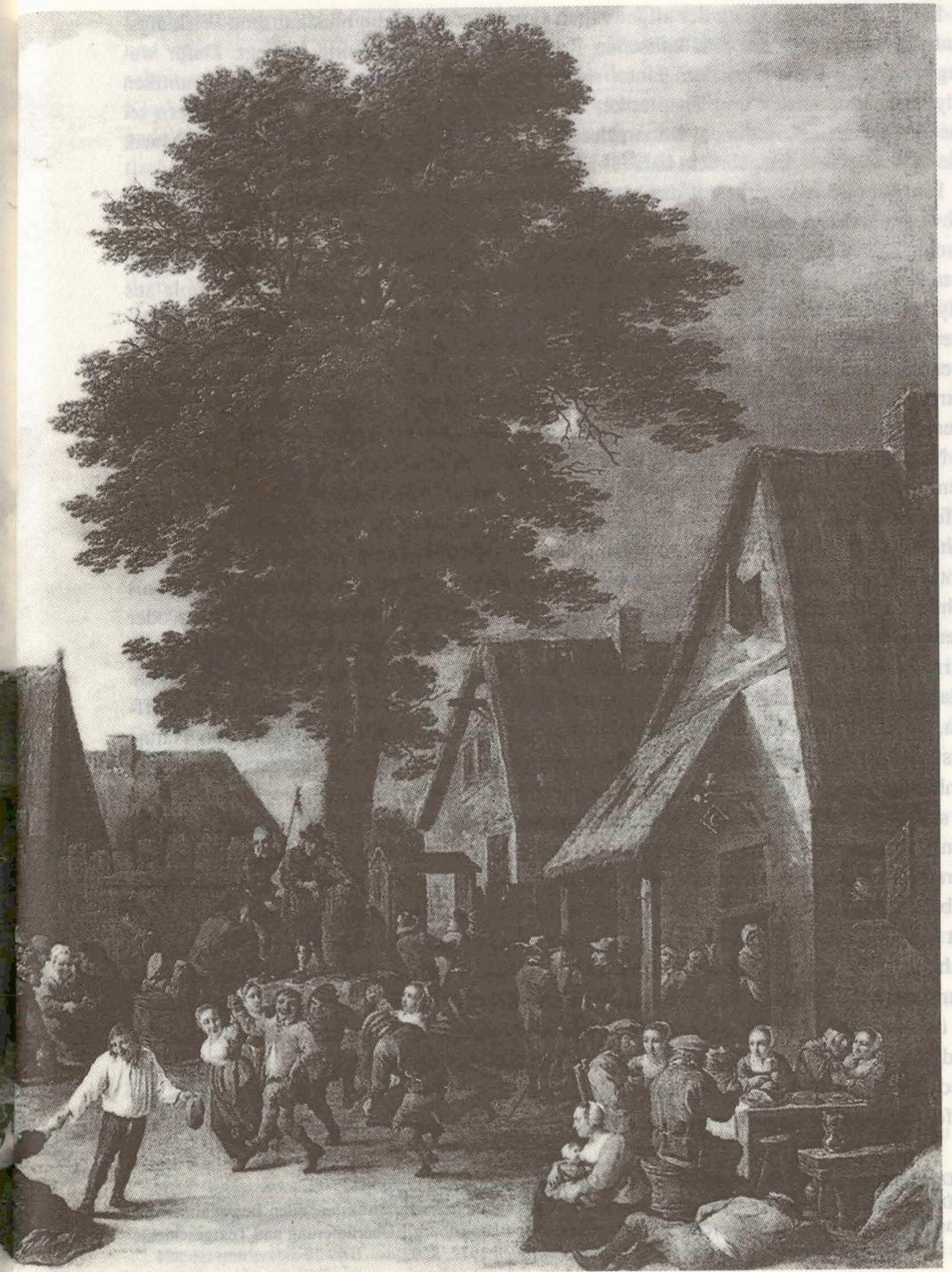


Abb. 8: David Teniers d. J., Kirmes im Wirtshaus zum Halbmond



Staatliche Kunstsammlungen Dresden

Kräftiger als vom Gang der allgemeinen Geschichte wird die musikalische Wirkungsästhetik vom Gang der musikalischen Kunstgeschichte erfaßt und bewegt. Dafür wenigstens zwei Beispiele: Zum einen sei das Problem angedeutet, vor das die antiken Mythen Komponisten und Theoretiker der Neuzeit gestellt haben. Und zum andern sei die Krise skizziert, in die die Kanonisierung der danach so genannten klassischen Musik die Wirkungsästhetik gebracht hat.⁴³

Der Satz ‚Musik wirkt auf die Menschen ein, regiert‘ – wie Luther gesagt hat – ‚die Bewegung des menschlichen Herzens‘⁴⁴ war eine Vorgabe, zu der sich jede musikalische Kunstübung und jedes musikalische Kunstwerk der Neuzeit ins Verhältnis zu setzen hatte. Diese Vorgabe war nicht zuletzt deshalb so stark, weil ihre Exempla aus Mythen bestanden, die sich jeder Prüfung entzogen. Niemand hat je die Musik vernommen und erfahren, durch die einst Orpheus die Gottheiten der Unterwelt überwunden, niemand je die Klänge, durch die David König Saul befriedet, und niemand die Lieder, durch die Timoteus König Alexander bezaubert hat. Man vermutete wohl, daß die alten Geschichten poetisch überhöht worden seien, aber ernst nahm man sie gleichwohl.

Nichts hat die Musikverständigen der Neuzeit – die ihrerzeit oft so genannten Modernen – so erstaunt und auch verwirrt wie der Umstand, daß die Musik der Alten, deren offenbar einfache, einstimmige, kunstlose Musik Wirkungen hervorgerufen zu haben scheint, die zu evozieren ihrer neuen, komplexen, vielstimmigen, kunstreichen Musik trotz vieler und intensiver Bemühungen verwehrt war. Die schmerzliche Erkenntnis führte zu vielen und vielerlei Erörterungen der alten Topoi. Manche – die mehr oder weniger doktrinären Humanisten – rieten zur Mäßigung, vor allem zur Zurücknahme der harmonischen Kunsthaftigkeiten, einige gar rieten, gänzlich darauf zu verzichten. Glarean, Salinas, Issac Vossius zählen zu ihnen. Andere – die Freunde der Oper – hofften, es werde den modernen Musikern gelingen, durch Kunst den verlorenen Naturzustand, die natürliche Macht der Musik, einigermaßen wenigstens zu restaurieren. Die Anhänger der „*musique mesurée à l'antique*“ hofften darauf, auch Rousseau und Herder in seinen späten Jahren. Doch allmählich dämmerte es einigen, daß das Ziel der modernen Musik nicht der unmittelbare Zugriff auf den Hörer ist und sein kann, daß die moderne Kunst wegen ihrer Kunsthaftigkeit und formalen Gefäßtheit die Kraft und Unmittelbarkeit der ursprünglichen Musik nicht mehr haben kann und haben soll. Prinzipiell hat dies schon 1719 Jean-Baptiste Du Bos, einer der Klassiker der Nachahmungsästhetik, erkannt und auch erklärt. Grundsätzlich – glaubte er zu wissen – vermag kein Kunstwerk die Wirkung des natürlichen Vorbildes, das es imitiert, einzuholen oder gar zu übertreffen. Jeder Affekt, den ein Kunstwerk nachahmt, ist ein nachgebildeter Affekt und als solcher ein Artefakt, das schwächer ist als das Vorbild. Auch Mattheson war der Gedanke nicht fremd. Er hat darunter nicht gelitten. Denn er hat die Schwächung der Affekte und Effekte – zumal der widrigen, menschenfeindlichen – als einen Akt der

⁴³ Dazu: Seidel, „Die Macht der Musik“ [s. Anm. 26], S. 1–17.

⁴⁴ Die Musik ist – so Luther – „*Domina et gubernatrix affectuum humanorum*“ oder „allen Bewegungen des menschlichen Herzens eine Regiererin“. – Zit. nach: Walter Blankenburg, „Überlieferung und Textgeschichte von Martin Luthers ‚*Encomion musices*‘“, in: *Luther-Jahrbuch* 1972, S. 92.

Disziplinierung betrachtet, als einen Dienst, den die Kunst der Ethik leistet⁴⁵. Vollends und offen – ohne Rücksicht auf die Ethik – aber brachte erst Adam Smith, der schottische Nationalökonom, in den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts die Einsicht zur Klarheit, daß dem Wesen der modernen Tonkunst nicht ein wirkungsergebendes, pathologisches Hören, sondern ein objektgerichtetes Zuhören, eine kundige, freie ästhetische Wahrnehmung, angemessen ist⁴⁶. In dem Maße, in dem sich diese Position Bahn brach, wandte sich das Interesse der Ästhetik weg von der Wirkung hin auf das Werk.

Nirgends tritt der Abstand zwischen der ungeheuren Wirkung der alten Musik und der disziplinierenden und disziplinierten Nachahmung eben dieser Wirkung durch die moderne Musik so deutlich hervor wie in den englischen *Caecilienoden* und dem *Alexanderfest*. Es sind dies komponierte Wirkungsästhetiken, Kompositionen, die wie die alten Ästhetiken die musikalischen Weisheiten Satz für Satz abgehen. Dabei binden sie – sieht man vom *Alexanderfest* ab – die Affekte, die sie ins Werk setzen, jeweils an das Instrument, das dafür – gleichsam von Natur aus – prädestiniert ist. Die Ermutigung der Krieger ist beispielsweise Sache der Trompete, die Verbindung von Himmel und Erde die der Orgel. Nirgends – so scheint es – bewahrheitet sich die Ästhetik Du Bos' so sinnfällig wie an diesen Oden. Sie haben – in seinen Kategorien gesagt – die Macht der natürlichen Musik zum Vorbild. Die Poesie ruft sie auf und beschreibt sie. Die kunsthafte Musik aber, die kunstvollen Kompositionen von Purcell, Draghi und Händel, die diese Macht nachahmen, evoziert nur einen Schatten der Wirkung, die das Original – wenn man der Poesie glauben darf – erregt hat. Der Abstand zwischen dem Original und der Nachahmung aber garantiert, was sich Du Bos davon versprochen hat. Dieses nämlich, daß die Effekte der Urmusik⁴⁷, daß ihre Ungeheuerlichkeit in einer Weise zur Erscheinung gebracht wird, die das Verlangen der Zuhörer nach Vergnügen, nach Delektation nicht ernsthaft beeinträchtigt. Händel ahmt am Ende der *Caecilienode* den Lärm der Posaunen⁴⁸ nach, die der Welt das Ende bereiten und das jüngste Gericht ankündigen (Notenbeispiel S. 228).

Die Wirkung seiner Imitation ist – es kann nicht anders sein – weit, unendlich weit vom Original entfernt. Die Hörer sind dem schlechthin Schrecklichen nicht wirklich konfrontiert, sondern nur einer schwachen Nachbildung, einer Imitation, die zudem so gebildet ist, daß sie trotz ihrer Stärke die Ohren nicht wirklich verletzt. Sie vernehmen das schreckliche Ereignis par distance und in harmonischen Proportionen. Sie können es goutieren, sich seiner sogar freuen. Die kunsthaften Darstellungen verschaffen so dem Satz Geltung, der im 18. Jahrhundert zum Prinzip der Wirkungsästhetik aufzusteigen scheint, dem Satz ‚Musik vergnügt die Menschen‘.

⁴⁵ Mattheson, *Capellmeister* [s. Anm. 24], S. 15.

⁴⁶ Der Text ist zugänglich in: Adam Smith, „Of the Nature of that Imitation which Takes Place in what are Called the Imitative Arts“, eingeleitet von W. Seidel, in: *Mth* 15, 2000, S. 195–232.

⁴⁷ Auch Tinctoris hat sie mit dem Attribut „ingens“ belegt. – Siehe: Thomas A. Schmid, „Der Complexus“ [s. Anm. 29], S. 140. – Schmid übersetzt das Wort mit ‚bedeutsam‘. Das ist zu schwach; gemeint ist ‚ungeheuer‘.

⁴⁸ Händel imitiert sie durch Trompeten.

Solo.

pa - geant shall de - vour, The trum - pet
 pa - geant shall de - vour,
 pa - geant shall de - vour,
 pa - geant shall de - vour,

shall be heard on high,

Trumpet.

Tutti.
 The trum - pet
 The trum - pet
 The trum - pet
 The trum - pet

Notenbeispiel: Georg Friedrich Händel, *Ode on St Cecilia's Day* (1739)⁴⁹

⁴⁹ Ich zitiere aus dem bei Novello erschienenen Klavierauszug, S. 55.

7. Krise

In eine tiefe, existentielle Krise bringt die musikalische Kunstgeschichte die Wirkungsästhetik erst um und nach 1800. Von ihr hat sie sich bis heute nicht gänzlich erholt.

Niemand hat die prekäre Lage, in die die alte Ästhetik damals kam, so klar erkannt und so scharfsinnig zur Sprache gebracht wie E. T. A. Hoffmann. Die „Gedanken über den hohen Wert der Musik“, die er 1812 in der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* publiziert hat, sind mehr als eine Neuinterpretation der überkommenen Weisheiten⁵⁰. Sie greifen tiefer: Sie rechnen mit ihnen ab. Hoffmann blickt aus einer neuen, hohen, wenn nicht überhöhten Warte auf sie zurück und herab. Die Warte, aus der er über sie urteilt, hat er und haben seine Geistesgenossen im Gefolge der großen Künstler ihrer Tage erklimmt. Die Kunst Haydns, Mozarts und zuletzt Beethovens gab ihnen die Ahnung und schließlich die Gewißheit, Zeugen einer Zeit zu sein, in der die Geschichte der Tonkunst einen, wenn nicht ihren absoluten Höhepunkt erreicht, Zeugen also zu sein eines ungeheuren qualitativen Sprungs – um einen neuen Begriff zu verwenden –, eines Sprunges, der die musikalische Landschaft radikal verändert.⁵¹

Nach diesem Sprung – so erschien es ihnen verständlicherweise – war nichts mehr wie zuvor. Auch ein Wissen, das so stabil, so unangreifbar schien wie das über den Ort, die Wirkung und Auswirkung der Musik, konnte daraus nicht heil hervorgehen. Sein System ist darüber zerbrochen. Dies eben war es, was Hoffmann – der leidenschaftliche Anhänger der neuen Kunst – erkannt und seinen Lesern in einer fantastischen, ironischen Abhandlung dargelegt hat. Seine Gedanken über den hohen Wert der Musik gehen das alte System durch. Hoffmann kennt seine Geschichtstiefe. Er weiß, daß es auf uralten Sätzen ruht. Er erwähnt Tubalkain, in dem die Alten einen, den biblischen Vater der Musik, die biblische Gegenfigur gleichsam des griechischen Orpheus erblickt haben. Er operiert mit Sätzen, die die griechischen Philosophen geprägt haben: mit dem Spruch ‚Musik stärkt den Staat‘, mit dem Satz ‚Musik fördert die Erziehung junger Männer‘, mit dem Gegensatz ‚Musik selbst zu üben, macht einen erwachsenen Mann lächerlich‘ und mit dem Spruch ‚Musik führt in den Wahnsinn‘. Er greift den christlich getönten Satz auf ‚Musik nähert die Menschen dem Himmel an‘. Und er weiß, daß der Spruch ‚Musik erfreut, erheitert die Menschen und bietet ihnen einen Ort der Erholung in der Drangsal des Lebens‘ deren höchstes Prinzip ist. Kurz: Er ruft das ganze Ensemble auf. Aber er fügt es nicht mehr – wie einst Tinctoris – zu einem Complexus, zu einem geschlossenen System.

Hoffmann erkennt und konstatiert die schlichte Tatsache, daß die neue Kunst, schon die Mozarts und vollends die Beethovens, die Sinne der Menschen nicht delectiert und nicht erfreut, daß sie das Grundbedürfnis, das die Menschen seit jeher gegenüber Musik geltend gemacht haben, das Bedürfnis, darin Freude und Erholung zu finden, nicht mehr

⁵⁰ Danach ein Teil der *Fantasie und Nachtstücke*. – E. T. A. Hoffmann, *Fantasie und Nachtstücke*, hrsg. von W. Müller-Seidel, München 1964, S. 36–41.

⁵¹ Dazu: Erich Reimer, „Repertoirebildung und Kanonisierung. Zur Vorgeschichte des Klassikbegriffs (1800–1835)“, in: *AfMw* 43, 1986, 241–260.

beachtet und nicht mehr befriedigt. Damit fallen die menschenfreundlichen Effekte, die im 18. Jahrhundert den Kern der Wirkungsästhetik ausgemacht haben, aus der Ästhetik der neuen Tonkunst heraus. Kein Werk der neuen Epoche macht es so sinnfällig wie Beethovens neunte Sinfonie. Ihr letzter Teil hat die Freude zum Thema. Die Freude aber, die darin zum Ausdruck kommt, ist nicht die alte heitere, delectable, gottvergnügli- che Freude, sondern eine neue Freude, eine Freude, die errungen, die erkämpft werden muß, die nicht gegenwärtig, sondern utopisch ist, – mit Hoffmann zu reden: die eine Vision von Geistersehern ist. So prägen denn diejenigen Effekte des alten Systems, die das Schlichtmenschliche transzendieren, die Substanz der neuen Ästhetik: der Satz vor allem ‚Musik bringt die Menschen dem Himmel nahe‘. Ihn romantisiert Hoffmann. Er lautet in seiner Version: ‚Musik läßt die Menschen das Unendliche ahnen, öffnet ihnen eine neue Welt‘.

Im Zuge seiner Romantisierung löst sich dieser Satz von dem Effekt, mit dem sein Vorbild einträchtig verbunden war, vom Satz ‚Musik erfreut die Menschen‘. Die Steigerung und Ernsthaftigkeit der Musik, für die er steht, machte diese Trennung unvermeidlich. Das neue Tonkunstwerk war und ist nicht willens und fähig, den Menschen die Zeit zu vertreiben, sie zu erfreuen, ihnen einen Ort der Erholung im Elend der Zeit zu sein. Seine Ästhetik mußte deshalb den Satz, den Wieland noch für das Grundgesetz der Musik angesehen hatte, freigeben. Sie strafte ihn mit Spott und Verachtung. Er sank – von Hoffmanns hoher Warte aus betrachtet – ab. Er wurde zur Devise der Musik, die für diejenigen entstand, die sich der neuen, hohen, ernsten Kunst nicht gewachsen fühlten: zur Devise der popularen Musik.