

MARBURGER THEOLOGISCHE STUDIEN

125

begründet von

Hans Graß und Werner Georg Kümmel

herausgegeben von

Friedhelm Hartenstein und Michael Moxter

MARBURGER JAHRBUCH

THEOLOGIE

XXVIII

WUNDER

herausgegeben von

Elisabeth Gräß-Schmidt und Reiner Preul



EVANGELISCHE VERLAGSANSTALT

Leipzig 2016

Notger Slenczka

## DAS WUNDER DES AUSDRUCKS IN MUSIK, BILD UND WORT

Bemerkungen zur affektiven Dimension religiöser Rede<sup>1</sup>

0. *Einleitung.* Wer die Geduld aufbringt, sich mit der Musiktheorie des 17. Jahrhunderts zu befassen, wird reich belohnt. Der erste Eindruck ist sicher befremdlich, nicht zuletzt dadurch, dass hier, der antiken Wissenschaftssystematik folgend, die Musik den mathematischen Wissenschaften zugeordnet wird und die Autoren zunächst nur unter dem Vorzeichen einer grundsätzlichen Rationalität und Berechenbarkeit mit dem Phänomen umgehen, das uns doch eigentlich als in höchstem Maße nichtrational, als Ausdruck emotionaler Individualität und als Ursprung unverrechenbarer Affekte gilt. Doch diese irrationale, affektive Dimension ist den Theoretikern des 17. Jhs. selbstverständlich nicht entgangen; sie wissen, dass sie mit einem vorrationalen und diesseits der Ratio wirksamen Medium umgehen, und sie versuchen, es zu beherrschen. Spannend wird der Umgang mit diesen Theorien dann, wenn sich die Widerständigkeit des Mediums gegen eine Rationalisierung in den Texten selbst meldet; und spannend wird es, wenn sich die Theorie wandelt, um dieser Widerständigkeit Rechnung zu tragen. Aber auch wenn dieser Widerständigkeit des Musikalischen gegen die Rationalität Rechnung getragen wird, rechnet doch der wissenschaftliche Umgang nicht damit, ins Ungefähr zufälliger Ausdrucksformen und Wirkungen zu geraten – sondern nach wie vor fragt der Theoretiker nach der Berechenbarkeit des Irrationalen, danach, wie und mit welchen Mitteln sich affektive Wirkungen aussprechen und wecken lassen. Emotionslenkung ist dann das Ziel einer Musiktheorie, die das Irrationale des Mediums erfasst hat und sich seiner zu bedienen sucht.

Zunächst werde ich also dem Verhältnis von Musik und Affekt bei Athanasius Kircher (1.), Andreas Hirsch (2.) und Johann Mattheson (3.) nachgehen. Ich werde mich dann in einem weiteren Teil des Textes einer der Quellen dieser Musiktheorien, nämlich dem großen und wirkungsreichen Rhetor-

<sup>1</sup> Dem Text liegt ein Vortrag zur musikalischen Affektheorie zugrunde, den ich 2013 auf einer Tagung an der Theologischen Fakultät zu Berlin gehalten habe.

rikliehrbuch des Quintilian und dessen Affektenlehre zuwenden (4.), was nicht ohne einen systematischen Gewinn abgehen wird, aus dem sich dann auch ein theologischer Ertrag, eine Fragestellung wenigstens, ergeben wird, die am Ende des Beitrags (5.) herausgestellt werden soll.

1. *Athanasius Kircher, Musurgia universalis.* »Componiren ist heutigs Tags gar gemein ... so viel Singer / so viel Componisten: ... wenig sind heutigs Tags / welche proprio marte, mit einer gewissen unfehlbaren Sciencz componiren / verlassen sich auf die blose Experientz / daher muß allezeit ein Clavicymbel neben ihnen stehen / daß sie zuvor probiren / was sie consoniret / was sie setzen sollen ... Ist nicht gnug / daß es auf dem Clavicymbel lautet / dann das Ohren-Urtheil ist falsch / aber di Kunst-wissenschaft unbetrieglich / regulae arithmeticae gehören darzu / nach denselben müßen die intervalla harmonica examinirt werden.«<sup>2</sup>

1.1. *Die Musurgia.* Athanasius Kirchers *Musurgia universalis*, hier zunächst zitiert nach der stark gekürzten Übersetzung von Andreas Hirsch, hat es sich zum Ziel gesetzt, der wild vagierenden, dem »Ohren-Urtheil« folgenden Setzkunst ein ihr angemessenes wissenschaftliches – und das heißt: mathematisches – Fundament zu geben.<sup>3</sup> In der Vorrede seiner zweibändigen, 10 insgesamt vielhundertseitige Bücher umfassenden Musiktheorie gesteht er ein, dass er selbst kein musikalischer Praktiker sei;<sup>4</sup> ihm geht es aber auch nicht darum, eine reine mathematische Musiktheorie zu entwerfen, sondern darum, eine Musiktheorie zu entwerfen, die den Übergang in die Praxis mündert: Das gesamte Buch 8 des Originaltextes stellt eine Anleitung dar, wie unusquisque etiam musicae imperitus – auch ein in der Musik Unerfahrener – ad perfectam componendi notitiam pervenire possit – zum vollkommenen Wissen um das Komponieren gelangen kann.<sup>5</sup> Der Weg zur Praxis ist in der

<sup>2</sup> A. Kircher, *Musurgia universalis*, dt. Teilübersetzung von Andreas Hirsch, Schwäbisch Hall 1662, 147f. [Original vgl. Anm. 3]; hier verwendet wird die von Melanie Wald-Fuhrmann besorgte Neuedition, Kassel 2006.

<sup>3</sup> A. Kircher, *Musurgia universalis*, 2 Bde., Rom 1650 (am einfachsten greifbar als Internet-Ressource bei google-books:

<http://books.google.de/books?id=EbV8SNgKNnoC> [Bd. 1];

<http://books.google.de/books?id=e1DD9jtL96MC> [Bd. 2]; letzter Aufruf 23.07.2016).

Im Folgenden zitiere ich unter Angabe des Bandes und der Seitenzahl.

Eine Bibliographie (bis 2011) fortgeführt, letzter Aufruf 23.7.2016) ist archiviert:

<http://web.archive.org/http://www.unilu.ch/files/forschungsbibliografie-kircher.pdf>

Zum Aufbau des Werkes vgl. auch: A. C. Bohnert, *Die arca musiaritmica Athanasius Kirchers*, Berlin 2010, hier bes. 10–12; M. Wald, *Welterkenntnis aus Musik*, Kassel 2006.

<sup>4</sup> Kircher, a. a. O. I, Praefatio II, ohne Paginierung (3. fol. Der praefatio Abs. 2).

<sup>5</sup> Kircher, a. a. O. I, Inhaltsverzeichnis zu Buch VIII [alle Übers. hier und im Folgenden von N.Sl.]; vgl. I praefatio I [ohne Paginierung] zu liber VIII [vid. Marginalie]

Tat steinig:<sup>6</sup> Zunächst bietet er in Buch 1 eine Theorie der Natur-, dann der Kunsttöne – dies in Buch 2. Es folgt in Buch 3 eine Arithmetik der zulässigen und unzulässigen Harmonien, sodann in Buch 4 eine der Geometrie entsprechende Lehre von den Intervallen, bevor er in Buch 5 zu einer Instrumentenkunde und in Buch 6 zu einer Typologie der Melodien kommt. Wenn sich der Leser dann noch durch die Unterscheidung und Zuordnung der Musik der Alten und der Moderne gequält hat wird er endlich in Buch 8 unter dem Titel »Musica mirifica« in die Kunst der arithmetisch hergeleiteten und arithmetischen Gesetzmäßigkeiten folgenden Komposition eingeführt – in die musikalische Umsetzung von Versmaßen; den Übergang in die Polyphonie; die Musik unterschiedlicher Völker, und dann eben die musikalische Rhetorik.<sup>7</sup> Auch hier versucht Kircher so weit wie möglich die Kontingenzen persönlicher Begabung und des Könnens auszuschalten, indem er eine »Musurgia mechanica« bietet, die er folgendermassen definiert:

»Die musurgia mechanica ist nichts anderes als eine von uns erfundene sicherere Weise, mit der jeder, auch ein unmusikalischer Mensch durch die Anwendung verschiedener Tonsetzwerkzeuge kunstgerechte Gesangsstücke komponieren kann.«<sup>8</sup>

Also: Hoffnung für den musikalisch Unbegabten: Kircher bietet in diesem Buch 8 Tabellen, mit deren Hilfe sich der Unmusikalische der in den vorausgehenden Teilen des Werkes mathematisch verschlüsselten Harmonien und Intervalle bedienen und sie zu Musikstücken zusammensetzen kann, ganz ohne etwas von Musik zu verstehen.

1.2. *Die Pathe – affectus.* Hier zeigt sich aber nun, dass Kircher durchaus weiß, dass die Musik – wie die Rede – auch auf die »Pathe – Leidenschaften« wirkt, und so fügt er dem Buch 8 eine musikalische Rhetorik ein, die in Analogie zur Rhetorik des Quintilian diesem Aspekt der musikalischen Produktion nachgeht: dass sie eine Wirksamkeit und Kraft – vis – ausübt. Auch hier ist es eben nicht die faktische Wirkung, die eine experimentell begründete Theorie aus sich heraussetzt, sondern auch die Lehre von der Wirkung der Musik auf die menschlichen »Pathe-Leidenschaften« ist theoriegeleitet. Im Zentrum steht die Einsicht, dass die Musik, wie die Rede, auf das Gefühl wirkt;<sup>9</sup> aber es ist eine Zuordnung der Tonarten zu Gefühlszuständen<sup>10</sup> und eine den entsprechenden Abschnitten der Rhetorik-Lehrbücher parallelegeführte musikalische

<sup>6</sup> Zum folgenden vgl. das Inhaltsverzeichnis (I fol 2 [ohne Paginierung]) und jeweils die Einleitungen zu den Büchern.

<sup>7</sup> Vgl. dazu auch: Bohnert, arca (wie Anm. 3), hier bes. 12ff. und 65ff.

<sup>8</sup> Kircher, a. a. O. Bd. 2, 185.

<sup>9</sup> Prooemium zu cap 8, *Musurgia rhetorica*, a. a. O. 2, 141.

Figurenlehre, in der die affektiven Wirkungen der musikalischen Figuren dargestellt werden.<sup>11</sup> Das Ganze beruht auf der Basis einer Unterscheidung dreier Hauptaffekte: *laetitia* – Freude, darunter auch die Liebe und einige andere – entspringt aus dem Blut, schreibt Kircher. Die Gegenaffekte der Furcht und weitere ihr verwandte Affekte hingegen gehen aus dem Galligen hervor. Der zweite Affekt ist der Affekt der Erlösung – *remissio*; daran hängen alle spezifisch religiösen Affekte: Frömmigkeit; Gottesliebe; Geringschätzung der menschlichen Angelegenheiten; Liebe zum Himmlischen. Und der dritte Affekt ist die *misericordia* – Niedergeschlagenheit, muss man inhaltlich sagen; darunter Trauer; Seelenschmerz; Mitleid etc.<sup>12</sup>

Diese Zuordnung der Tonarten und der musikalischen Figuren zu bestimmten Affekten schließt das Buch 8 im Wesentlichen ab.<sup>13</sup> Es folgt aber als thematisches Seitenstück Buch 9, das Kircher mit »*Magia consonum et dissonum* – die magische Wirkung der Konsonanzen und Dissonanzen«<sup>14</sup> überschreibt: Hier geht es um die physiologische und psychologische, heilende Wirkung von Tönen und Harmonien,<sup>15</sup> die der des Magnetismus zu vergleichen sei.<sup>16</sup> Im Ausgang von der physiologischen Wirkung der Musik darzustellen unternimmt Kircher betrachtet diese Heilwirkung der Musik als physiologisches Phänomen.<sup>17</sup> Er sieht sie in ihrer Fernwirkung begründet und belegt sie etwa mit dem Vorgang, dass Tonmaterialien (Saiten) zu schwingen beginnen, wenn auf einer anderen Saite ein Ton angeschlagen wird; dies führt er anhand vieler analoger Beispiele vor.<sup>18</sup> Ausgangspunkt ist hier eine Einsicht, die im folgenden wichtig werden wird: Dass der gesamte Kosmos durch musikalische Harmonie bestimmt ist.<sup>19</sup> So führt er den Leser über eine beispielreiche Darstellung der physiologischen und dann psychologischen (Heil-)Wirkungen der Musik,<sup>20</sup> über eine groß angelegte und auf eine An-

<sup>10</sup> Kircher, a. a. O. 2.142f.

<sup>11</sup> Kircher, a. a. O. 2.142 zur Parallelführung zu den Rhetorik-Lehrbüchern; Figurenlehre ebd. 144f. (in meiner Ausgabe fälschlich 244).

<sup>12</sup> Vgl. a. a. O. 142 § II.

<sup>13</sup> Es folgen in Buch 8 noch lange, auf die praktische Umsetzung zielende Passagen (Neuensatz mit 2.145) und die erwähnte »*musurgia mechanica*« (2.185ff.), die Darstellung eines musikalischen Abakus sowie die Einführung in seinen Gebrauch, die hier aber irrelevant sind.

<sup>14</sup> Kircher, a. a. O. 2.200.

<sup>15</sup> Ebd.; vgl. bes. 213ff.

<sup>16</sup> A. a. O. 201; Kircher hatte zuvor ein dreiteiliges Werk über den Magnetismus verfasst: A. Kircher, *Magnes sive de arte magnetica opus tripartitum*, Rom 1643.

<sup>17</sup> Vgl. den Aufriss a. a. O. 2.200.

<sup>18</sup> Ebd. 2.206–212.

<sup>19</sup> Kircher, a. a. O. 2.202.

<sup>20</sup> Ebd. 213–236. Neben Beispielen aus der biblischen und klassischen Literatur findet man hier auch die Geschichte vom Rattenfänger von Hameln; die verschwundenen Kna-

wendung in der Architektur und in der Gestaltung von Musikinstrumenten abzielende mathematische Echolehre<sup>21</sup> hin zu mechanischen Musikautomaten<sup>22</sup> und zu einer musikalischen »Kryptologie«, in der die Musik zur verborgenen Kommunikation unter Freunden dienen kann.<sup>23</sup> In diesem Buch findet sich auch noch einmal eine Lehre von der affektiven Wirkung der Musik im Medium der Darstellung der Auswirkung der Musik auf die Elemente des Körpers.<sup>24</sup>

Worauf das Ganze abzielt, enthüllt das letzte, das 10. Buch, in dem Kircher zu einer Deutung der Schöpfung als Orgel Gottes und einer alle Bereiche des Kosmos einschließenden Harmonielehre übergeht: der gesamte Kosmos, und in ihr der Mikrokosmos des Menschen und die politische Gemeinschaft der Menschen, ist eine in mathematischen, d. h. musikalischen Verhältnissen fassbare Komposition Gottes, die sich eben in den mathematischen Gesetzmäßigkeiten der Musik widerspiegelt.<sup>25</sup> Die Gesetze des Kosmos, die Gesetze des individuellen und die Gesetze des kollektiven Lebens, so zeigt Kircher, sind letztlich Musik, unter Musik dabei verstanden: eine Gestalt der Mathematik.

1.3. *Das Programm der Musurgia*. Damit erschließt sich der Sinn der *Musurgia universalis*: Kirchers Werk geht eben den Weg von den Naturgrundlagen der Musik zur Darstellung ihrer mathematischen Grundlagen, und von dort aus über die diesen mathematischen Gesetzen folgenden kunstgerechten Ausübung der Musik bis hin zur Wirkung der Musik auf die Affekte und auf die Physis des Menschen und der belebten wie unbelebten Wirklichkeit. In der Musik spiegeln sich nämlich die Gesetze des gesamten Kosmos.<sup>26</sup> Durch die Musik werden die zur Unordnung und zum Widerspruch gegen Gottes Kosmos tendierenden Strukturen und Potenzen des Menschen, insbesondere seine »*Pathe* – *affectus* – *Leidenschaften*« gesteuert. Die Musik hat genau die Funktion, die in der philosophischen Ethik die Vernunft hat, und die in der-

ben, so vermutet er, seien vom Teufel, der da aufgetreten sei, nach Transsylvanien geführt worden, wo nach einer anderen Chronik in genau dieser Zeit Knaben unbekannter Sprache aufgetaucht seien und wo man noch heute sächsisches Deutsch spreche (ebd. 232f.). Der Übersetzer Kirchers, Andreas Hirsch (wie Anm. 2) identifiziert diese Transsylvanier mit den Siebenbürgern: (Hirsch a. a. O. 201).

<sup>21</sup> Ebd. 236–308.

<sup>22</sup> Ebd. 308ff.; mechanische Orgeln 330–359.

<sup>23</sup> Kircher, a. a. O. 2.360–363.

<sup>24</sup> Kircher, a. a. O. 2.204f. und 213f., vgl. die folgende Darstellung der heilenden Wirkung der Musik des David auf Saul.

<sup>25</sup> Kircher, a. a. O. 364ff., programmatische Einleitung 364f.

<sup>26</sup> Zum weiteren Hintergrund des im Folgenden Angedeuteten: Th. Leinkauf, *Mundus combinatus*. Studien zur Struktur der barocken Universalwissenschaft am Beispiel Athanasius Kirchers SJ (1602–1680), Berlin 2009.

jungen christlichen Tradition, der Kircher angehört, die Gnade hat: Die Pathe auf das ›rechte Maß‹ hin zu steuern und in Harmonie mit dem Ganzen des Mikro- und Makrokosmos zu bringen. Durch die Musik kommt der Mensch in Einklang mit dem Ganzen, in ihr und durch ihre geheimnisvolle Wirkung werden die Leidenschaften in den großen Zusammenklang des Kosmos eingefügt – jedenfalls dann, wenn die Musik den Regeln der Mathematik entspricht und nicht unordentlich und von dem neben dem Komponisten stehenden Clavicymbel geleitet als purer Wohlklang, der den Ohren gefällt, daherkommt.<sup>27</sup>

1.4. *Musik als »discors concordia«*. Woran liegt das, oder anders: Welches Verständnis der Musik liegt dem zugrunde? Die Musik, so definiert Kircher, »ist im weitesten Sinne genommen nichts anderes als eine auseinanderstrebende Einheit oder ein einheitliches Auseinanderstreben [discors concordia vel concors discordia] unterschiedlicher Dinge, die zur Einheit zusammengehören.«<sup>28</sup>

Die Musik als Wesen und Mittel der Einheit des Unterschiedlichen – das Stichwort des ›consonum‹ und ›dissonum‹ zieht sich durch die Titel vieler der Bücher der Musurgia hindurch. Die Musik ist dasjenige, was die auseinanderstrebende Vielfalt zur Einheit verbinden kann – und es ist nicht umsonst, dass Kircher auch die Gestalt wohlgeordneter politischer Herrschaft in musikalische Verhältnisse fasst: Kircher schreibt vor dem Hintergrund des 30jährigen Krieges, der in seiner Jugendzeit tobte und der ihn nach Rom ins Exil trieb. Es sind die menschlichen Pathe – Leidenschaften, die diesen Krieg auslösten und die Menschen die eine keiner Ordnung mehr gehorchende Vielfalt auseinanderlaufen und einander bekämpfen lassen. Die Musik ist nicht das Ende der Vielfalt, sondern das Medium der Konsonanz der Vielfalt und des Disharmonischen. Die Musik, die sich an der Seele durchsetzt und die Affekte beruhigt, eröffnet somit die Möglichkeit, dass die Einheit sich wieder herstellt, die im Dreißigjährigen Krieg auseinandergegangen ist. Durch die Musik kommt der Mensch und kommt die menschliche Gemeinschaft mit dem Logos in Kontakt, der die Schöpfung durchwaltet, mit dem Sinn, der mathematisch ist, die große Komposition des Schöpfers, in der die Vielheit zur Einheit zusammengeht – concurrunt, schreibt er.

1.5. *Platon im Hintergrund*. Dass hier letztlich Platon im Hintergrund steht, ist deutlich. Er weist in der Politeia der Musik eine zentrale Funktion in der Erziehung der Wächter zu: Diese Wächter werden auf der präreflexiven Ebe-

ne der Musik, des Schauspiels etc. und nicht auf dem Wege der theoretischen Information in das Wahrnehmen von Harmonie eingeführt:

»Beruht nun nicht eben deshalb, o Glaukon, sagte ich, das Wichtigste in der Erziehung auf der Musik, weil Zeitmaß und Wohlklang vorzüglich in das Innere der Seele eindringen und sich ihr auf das kräftigste einprägen, indem sie Wohlständigkeit [εὐσημοσύνη] mit sich führen und also auch wohlständig machen ... Und weil auch wiederum, was verfehlt und nicht schön durch Kunst gearbeitet oder von Natur geartet ist, wer hierin, wie es sich gebührt, erzogen ist, am schärfsten bemerken und mit gerechtem Unwillen darüber das Schöne loben wird und freudig in die Seele es aufnehmend sich daran nähren und gut und edel werden.«<sup>29</sup> Die Musik verschwiftet auf dem Wege einer präkognitiv wirkenden Konditionierung mit dem Kosmos. Die Musik ist auf ihre Weise stärker als das Wort, das ebenfalls die Affekte aufrühren und besänftigen kann, stärker, weil sie subkutan, ohne den Umweg über das Verstehen wirkt und zur Einheit bringt. Die Musik ist dabei als ›discors concordia vel concors discordia‹ nicht das Chaos, aber auch nicht die ungeschiedene Einheit, sondern eben die Ordnung der Vielfalt auf Eines hin. Die Dissonanz ist kein Webfehler in der Einheit, sondern ohne die Dissonanz kommt die Harmonie nicht zustande. Die Musik ist die Macht der Versöhnung.

1.6. *Befremdliches*. Auf seine Weise ein – gerade auf dem Hintergrund dieses Fundaments und dieser letztlich politischen Zielsetzung einer Harmonie des Antithetischen – großartiges Werk, aber eben im Blick auf das Verständnis der Musik ein heute eher fremd anmutendes Anliegen: Es geht bei der Musik gerade nicht um persönliches Ingenium, um die Selbstaussprache einer individuellen Subjektivität, um eine Begabung, der jenseits von mathematisierbaren Gesetzmäßigkeiten die tönende Welt als Ausdrucksmedium erschlossen ist. Vielmehr geht es darum, diese Subjektivität auf Gesetze zu bringen, sie als Faktor in der musikalischen Produktion und Rezeption auszuscheiden und jedem Menschen – gleich, welcher Begabung, auch dem Unmusikalischen – die Fähigkeit der musikalischen Produktion zu vermitteln. Selbstverständlich ist das Werk – die Identifizierung von Wissenschaftlichkeit und Mathematisierbarkeit und der Zug zur Mathematisierung des Individuellen – typisch für die Barockzeit; und vor dem Hintergrund seines auch politischen Programms kommt es natürlich wesentlich darauf an, dass die Fähigkeit zur Vermittlung des Gegensätzlichen jedem – und nicht nur besonders begabten Subjekten – offensteht. Aber das Programm einer Musik vom Reif-

<sup>27</sup> Vgl. die bereits zitierte Passage des Kircher-Übersetzers Hürsch: oben S. 120.

<sup>28</sup> Kircher, a. O. 1,47

<sup>29</sup> Platon, Politeia III 401 d 3 ff.

brett, als Ergebnis der mathematischen Mechanik und des Umgangs mit großformatigen Tabellen<sup>30</sup> ist doch befremdlich.

2. *Andreas Hirschi*. Athanasius Kircher war ein 1602 geborener, 1680 verstorbener Schüler der Jesuitenschule in Fulda, der dann selbst der Societas Iesu beitrug, sich nach dem Studium der Philosophie und Theologie zu einem Universalgelehrten entwickelte und seine Tage als Bibliothekar in der Vatikanischen Bibliothek in Rom beschloss.<sup>31</sup> Hier, in Rom, begegnete ihm der zweite Musiktheoretiker, der wenigstens kurz zu Wort kommen soll, nämlich der lutherische Pfarrer Andreas Hirsch, eine Generation jünger als Kircher, 1633 geboren und 1703 verstorben. Dieser Pfarrer begleitete seinen Landesherrn Schenk Franziskus von Limburg auf eine Studienreise nach Rom, wo diese Protestanten dem Athanasius Kircher begegneten und Schenk von Limburg gerade von der Musurgia universalis so fasziniert ist, dass er das Unternehmen der auszuweisenden Übertragung ins Deutsche, das Hirsch in Angriff nimmt, finanziert.<sup>32</sup>

2.1. *Abweichungen: Die Erfahrung*. Es sollen aus dieser Übertragung nur ein paar Besonderheiten der Affektenlehre und der Deutung der Wirkung der Musik auf die Affekte, die über Athanasius Kircher hinausführen, hervorgehoben werden. Denn Hirsch übersetzt die Musurgia nicht etwa wörtlich und auch nicht annähernd vollständig, die ca. 1300 Folio-Seiten des Originals schrumpfen auf 375 Oktavseiten zusammen. Das liegt zum Teil daran, dass Hirsch die umfangreichen Notenbeispiele und Tabellen weglässt, die Kircher seiner Musurgia beifügt; das liegt aber auch daran, dass Hirsch in seiner Übertragung auch unter den weiteren verbleibenden Teilen auswählt. An einigen Stellen aber ergänzt Hirsch die Ausführungen des Athanasius Kircher. So konzentriert er die musikalische Affektenlehre, die auch bei Kircher nicht das Zentrum ausmacht, auf wenige Abschnitte unter dem Titel der ›Pathetischen Musik‹: »als eine harmonische melothesi oder Composition / von einem erfahrenen musurgo der Kunst nach also zugerichtet / daß sie den Zuhörer bald zu diesem / bald zu einem andern affectu bewegen kann ...«<sup>33</sup>

Mit dem Rekurs auf die ›Erfahrung‹ des Musikers (›von einem erfahrenen musurgo‹) tritt ein fremdes Moment neben das Kriterium des Kunstgerech-

<sup>30</sup> Vgl. nur: Kircher, a. a. O. 2, 185 f.

<sup>31</sup> Zur vita vgl.: J. Godwin, Athanasius Kircher. A Renaissance Man and the Quest for Lost Knowledge, London 1979; Bohmert, *arca* (wie Anm. 3), 6–8.

<sup>32</sup> Dazu die Einleitung im Nachdruck der Hirsch'schen Übersetzung: Wald, Musurgia (wie Anm. 2).

<sup>33</sup> A. Hirsch, Musurgia universalis [dt. Übertragung des Kircher], Schwäbisch Hall 1662, 153; zit. nach der in Anm. 2 genannten Ausgabe.

ten, auf das Kircher sein Augenmerk konzentriert, und in der Tat ergänzt Hirsch die Ausführungen Kirchers durch Hinweise auf den rechten Ort und die rechte Zeit als Bedingungen erfolgreicher Affektlenkung: Er erläutert über Kircher hinaus die akustischen Verhältnisse, die sich aus der architektonischen Gestaltung eines Konzertgebäudes ergeben; er legt den Sängern eine sorgfältige Vorbereitung auf, die das Stück auf seine affektive Wirkung hin nicht etwa ausrechnen, sondern erproben sollen: »die musici [sollen] probiren ..., welche Distantz [zum Publikum], was für eine Stimm / intensa oder remissa, diesen oder jenen effectum producire ...«<sup>34</sup>; und auch das Publikum muß sich vorbereiten, ein präpariertes, sorgenfreies Gemüt haben, muß vor dem Hören das musikalische Thema auf seine affektive Wirkung hin analysieren, »sich auch dazu gemächlich exercitieren: dann diese vorgehende dispositio muß das Hertz erweichen / damit die Music ihre impressio[n] und Kraft desto besser erhalten kann.«<sup>35</sup>

Also: Hier findet die Mathematisierung ein Gegengewicht in einer deutlichen Berücksichtigung nicht nur der kontingenten und jeder Berechnung entzogenen Bedingungen erfolgreicher musikalischer Einwirkung auf das Gemüt, sondern auch darin, dass Hirsch die Erfahrung der Komponisten und auch der Hörerinnen und Hörer in seine Überlegungen einbezieht und als Faktor erfolgreichen Komponierens und Hörens in Rechnung stellt: Es reicht nicht, Wirkungen auszurechnen; man muss sie erfahren. Und Hirsch stellt in Rechnung, dass sich diese Erfahrung nicht einfach mit dem korrekt berechneten Musikstück ergibt, sondern einer affektiven Disposition bedarf. Hirsch rechnet dabei auch mit kulturellen Unterschieden in der Wahrnehmung des affektiven Gehaltes der Musik: Über Kircher hinaus berichtet er von einem Experiment, das er in Gang gesetzt habe, um herauszubekommen, ob denn alle Menschen auch unterschiedlicher Kulturen in derselben Weise und durch dieselben musikalischen Ausdrucksmittel affektiv bewegt werden.<sup>36</sup> Er habe 8 Affekte ausgewählt – Liebe, Leid, Freude, Zorn, Klagen, Traurigkeit, Zorn, Verzweiflung. Er habe diesen Affekten Schriftworte zugeordnet und diese 8 Schriftworte an die 8 besten Komponisten Europas geschickt mit der Bitte, diese Worte nach den Regeln der Kunst, aber unter Beachtung der Affekte umzusetzen. Dadurch wollte er herausbekommen, »zu welchen Affecten eines ieden Geist / erstlich die Componisten selbst / darnach ihre Zuhörer / inklinierten würden / ob alle Nationes, Italia, Germania, Anglia, Gallia, in dergleichen Affecten überein stimmen / oder widerinander sein wür-

<sup>34</sup> Hirsch, a. a. O. 155.

<sup>35</sup> Ebd. 155.

<sup>36</sup> Vgl. Hirsch, a. a. O. 156 f.

den / uns worinnen solche Discrepantz bestehe / und dardurch hat er [der Verf.] zur völligen restauration der Pathetischen Music kommen wollen ...<sup>37</sup>

Dies war ein ambitioniertes Forschungsprogramm, das wie so viele an der Kontingenz gescheitert ist: Die Rückmeldungen der Komponisten trafen nicht rechtzeitig ein. Dennoch ist die Anlage des Forschungsvorhabens eben ein Indiz dafür, dass Hirsch deutlicher als Kircher sich der Grenzen der Berechenbarkeit der Wirkung der Musik bewusst ist – sie hängt ab nicht nur vom Raum und von der Zeit, sondern auch von der Erfahrung und den Fähigkeiten des Komponisten, der ausführenden Musiker und des Publikums. Es bedarf des »Momentes«, des Zusammenspiels vieler Faktoren, damit sich die erwünschte Wirkung einstellt. Darauf komme ich zurück.

Grundsätzlich gilt aber, dass derjenige, der den »Consens zwischen dem spiritu animali und dem Affekt / wie auch zwischen dem inner- und äusserlichen Luft vollkommenlich verstehen sollte / der würde einem ieglichen Menschen nur blos mit der stimm in alle Affecten / wie er will / bewegen können.«<sup>38</sup>

2.2. *Die Wirkweise der Musik auf die Affekte.* Dieses Programm einer universalen Lenkung aller Affekte durch den Einsatz kunstgerechter Musik bildet natürlich das Ziel der Berücksichtigung der kontingenten Umstände dieser Wirkung auch bei Hirsch – diese Kontingenz soll berechenbar werden. Und in dem Zitat wird deutlich, wie diese affektive Wirkung funktioniert – und das folgende gilt nun für Hirsch ebenso wie für Kircher.<sup>39</sup> Wie Kircher berichtet Hirsch von einem Experiment: Gläser werden mit Flüssigkeiten unterschiedlicher Dichte gefüllt – vom Wasser über Öl bis hin zum Aquavit und Wein. Wenn man nun mit feuchtem Finger den Rand bestreicht und das Glas zum Klingen bringt, schwingen die übrigen Flüssigkeiten mit. Dieses Mitschwingen, so Kircher, so auch Hirsch, ist das Prinzip, nach dem die Musik sich in Affekte übersetzt: der spiritus animalis, der Lebensgeist, durch den sich alle körperlich gestützten seelischen Vollzüge realisieren und der das »Instrument« der Seele darstellt, wird durch die Musik zum Schwingen gebracht und überträgt diese Schwingung auf die Seele, wobei sich die Wirkung je nach dem Charaktertypus der Aufnehmenden unterscheidet:

»Nun eben auf diese weis erregt auch die Music unsere Affecten: dann wann unser Geist subtil und warm ist / so wird die Music stolze / vermessene und zornige motus erregen: ist er subtil und moderirter Qualität / wird sie zur Lieb / Freud und Venerischen Affecten bewegen: ist er et-

<sup>37</sup> Hirsch, a. a. O. 157.

<sup>38</sup> Hirsch, a. a. O. 153f.

<sup>39</sup> Hirsch, a. a. O. 167–170; Kircher, a. a. O. 2.206–212.

was constipiret und dick-grob / wird sie zum Weinen und anderen Pathetischen Affecten moviren: ist er aber gar grob und dick / wie in bestrübten Leute / wird sie gar keine Bewegung haben.«<sup>40</sup>

Hier ist nun die typenabhängige Aufnahmefähigkeit der Seele derart betont, dass man den Eindruck gewinnen könnte, dass eine identische Musik unterschiedliche Wirkungen hat. Dieser notwendigen Disposition der Zuhörer schaft trägt auch Kircher selbst Rechnung – ohne dies läuft gar nichts.<sup>41</sup> Aber er weiß auch – das führt einen Schritt weiter – dass neben der kunstvollen Gestaltung der Musik eben auch der Text und damit ein intellektuelles Moment die Wirkung der Musik bestimmt. Stößt man auf diese Auskunft, so fällt eben auf, dass beide Theoretiker davon ausgehen, dass die affektive Wirkung der Musik eigentlich textunabhängig ist, unmittelbar und nicht – so Kircher ausdrücklich – oder nicht allein über das unterlegte Wort und damit die ratio erfolgt. Denn durch die Musik werden auch Tiere affektiv bewegt.<sup>42</sup>

Und die Möglichkeit der Bewegung durch Musik hat Grenzen; so weist Kircher darauf hin, dass wir durch die Musik nicht zur Liebe oder zum Hass bewegt werden können, da Liebe und Hass keine immanenten Affekte, sondern auf etwas bezogen sind, auf das sie sich richten und durch das sie entstehen.<sup>43</sup> Ebenso kann die Musik nicht zur Traurigkeit bewegen, so Kircher, weil die Traurigkeit auf den Tod ausgerichtet sei, die Musik aber zum Leben – der deutlicher erfahrungsgelitete Übersetzer, Andreas Hirsch, gibt diesen Satz zwar wieder, widerspricht ihm aber wenig später, wenn er ausdrücklich notiert, dass Musik Menschen, die in besonderer Weise körperlich disponiert sind, zu Tränen rühren kann.<sup>44</sup>

2.3. *Kircher und Hirsch – Gemeinsamkeiten und Unterschiede.* Kircher und seinen Übersetzer und freien Interpreten Hirsch verbindet das Interesse daran, die affektiven Wirkungen der Musik beherrschbar zu machen. Das Projekt beruht auf einer wissenschaftlichen Grundlage, der These nämlich, dass die Musik eine Schwingung darstellt, die über physiologische Medien sich letztlich in die Seele fortsetzt und dort die Pathe beeinflusst. Beide unterscheiden sich in der Einschätzung der Möglichkeiten, diesen Prozess zu rationalisieren – während Kircher von einer wissenschaftlichen Berechenbarkeit und Beherrschbarkeit des Vorganges ausgeht und die Musik letztlich als Heilmittel für die aus der Kosmosharmonie entflozene menschliche Seele betrachtet,

<sup>40</sup> Hirsch, a. a. O. 170.

<sup>41</sup> Kircher, a. a. O. 2.205.

<sup>42</sup> Hirsch, a. a. O. 195f.

<sup>43</sup> Kircher, a. a. O. II.2.205.

<sup>44</sup> Hirsch, a. a. O. vgl. 166, wo er die Auskunft Kirchers referiert, mit 170.

wird Hirsch deutlicher als Kircher der Momente des Prozesses ansichtig, die sich der Berechnung entziehen, und er reflektiert entsprechend Momente, die dem vorrationalen Charakter der musikalischen Produktion und Rezeption Rechnung tragen – etwa der ›Erfahrung‹ des Künstlers und der emotionalen Prädisposition des Hörers. Und schließlich: Beide betrachten die Musik in ihrer Wirkung als autonom. Sie unterstreicht nicht die Wirkung sprachlicher Emotionslenkung, die in klassischen Rhetoriken beschrieben wird und bei denen durchaus geläufig war, sondern die Musik ist selbst ein Analogon der Sprache mit einer eigenen Wirksamkeit, die über den Körper, nicht über die Begriffsbildung und das Verstehen verläuft.

Das wird spezifisch anders mit der Musiktheorie Johann Matthesons.

3. *Johann Mattheson*. Ich wende mich nun einem weiteren Musiktheoretiker der Barockzeit zu, nämlich Johann Mattheson, bei dem es nun erst richtig interessant wird – nicht nur der Lebensumstände wegen: Er ist noch einmal deutlich eine Generation jünger als Hirsch: 1681 wurde er in Hamburg geboren, hielt sich zeitweilig weitestgehend im norddeutschen Raum auf, war Freund und Konkurrent Händels, mit dem er sich einer musikalischen Frage wegen auch einmal duellierte. Mit ihm konkurrierte er um die Nachfolge Buxtehudes als Organist in Lübeck – beide lehnten die Stelle schließlich ab, weil sie mit der Verpflichtung verbunden war, die Tochter Buxtehudes zu heiraten.

Wie Kircher war Mattheson ein weit über die Musiktheorie hinaus wissenschaftlich bewandeter Universalgelehrter, anders als dieser zudem ein aktiver Musiker und Komponist, von der Oper über Oratorien bis hin zur Kammermusik.

3.1. *Musik als Ausdrucksakt*. Mattheson leitet seine 1739 im Druck erschienene musiktheoretische Hauptschrift – »Der vollkommene Kapellmeister« – mit einer Vorrede ein, in der er zunächst einmal – nach einem Lobpreis der Harmonie – nach dem Ursprung des Gesanges fragt und im Anschluss an Miltons ›Paradise lost‹ feststellt, dass hier nicht der Gesang der Vögel das Vorbild abgegeben haben könne, denn:

»... ob sie [die Vögel inklusive der Nachtigallen] zwar den Ohren einiger maassen gefallen, können sie doch unserm Verstand, unser Hertz nicht rühren, noch irgend eine Gemüthsbewegung, an und für sich selbst, verursachen: sie bleiben auch unfähig solcher durchdringenden Beugungen und abwechselnden Zusammenstimmungen, welche die harmonische Wissenschaft herbeizuführen weiß, als die da allemahl was neues und

schönes, was fremdes und verschiedenes hören läßt, wobey ieder Klang N.B. auch eine Gedanke ist.«<sup>45</sup>

Den Halbsatz am Schluss hat Mattheson hervorgehoben, und das ›N.B. – Nota bene‹ stammt von ihm; um dieser hervorgehobenen Wendung willen zitiert er Milton; das will er unterstreichen und vermitteln: Der menschliche Gesang ist dadurch gekennzeichnet, dass er absichtlich ist, dass er einen Gedanken in sich schließt, der Verstand und Herz anrührt, und das tut er eben dadurch, dass er kunstgerecht, wissenschaftlich ist.

Damit scheint ein Programm angedeutet zu sein, das dem Kirchers entspricht – aber das ist weit gefehlt. Zwar bietet Mattheson ebenfalls eine vollständige Erläuterung aller mathematischen Grundlagen der Musik und legt großen Wert darauf, dass die Musik kunstgerecht – gesetzsgemäß – sein muss. Darauf legt er schon darum Wert, weil er die musikalischen Verhältnisse als natürlich, in der Schöpfung gegeben ansieht; er exemplifiziert das an den streng gesetzsmäßigen Verschiebungen der Halbtonschritte, die Dur und Moll zustandebringen – hier gelte eben das, was nach Ps 148 für Sonne, Mond und Sterne gilt: »Gott ordnet sie, daß sie nicht anders gehen müssen.«<sup>46</sup>

3.2. *Die Mathematik ist nicht Seele und Herz der Musik*. Freilich schließt er gleich einen weiteren Abschnitt in der Vorrede an, in der er zunächst feststellt, dass der Satz, dass die Mathematik zur Musik nicht helfe, unrichtig sei – bzw. genauer: der Erläuterung bedürfe. Faktisch zeigt er dann in dem gesamten Kapitel der Vorrede, in welchem Sinn der Satz richtig ist, ereifert sich über die jesuitische Musiktheorie – im Visier ist Kircher – und versucht zu zeigen, dass die Mathematik und die Kenntnis der mathematisierbaren Verhältnisse mitnichten das ›Herz und die Seele‹ der Musik sei. In wunderbaren Sätzen weist er in diesem Kapitel, dem längsten seiner Vorrede, darauf hin, dass die Mathematik niemals der Ursprung des Schönen und des Rührenden sei, sondern immer nur nachgeordnet sei, immer nur die äußerlichen, messbaren Gesetze entdecken könne, die die Natur bestimmen, niemals aber die inneren Verhältnisse und Maßstäbe erfassen können, die den Künstler leiten, die etwas Natürliches schön oder eine Melodie ergreifend machen:

<sup>45</sup> J. Mattheson, Der vollkommene Capellmeister, Hamburg 1739, 11 [Neusatz Kassel 1999, 13], kursiv auch im Original hervorgehoben. Im Folgenden gebe ich die Paginierung des Originals, die im genannten Nachdruck als Randziffern geboten sind und füge, wo möglich, die originalen Paragraphenziffern hinzu. Die Vorrede hat eine eigene Paginierung ohne Paragraphenziffern. Das Original ist wieder am einfachsten bei google-books zugänglich: <http://books.google.de/books?id=isiCAAAA-AcAAJ> (zuletzt abgerufen 23.07.2016).

<sup>46</sup> Mattheson, a. a. O. 14.



»Ich habe viele Portraits machen, aber niemals einen Maasstab dabei brauchen gesehen. Es giebt unzählbare *innerliche Verhältnisse*, die sich von großen Künstlern mahlen, aber von niemand messen lassen. Ich meyne, des Menschen Gemüthsbewegungen, welche sich in den allerfeinstn Gesichtszügen und geringsten Wendungen der Augen, Muskeln, Linien etc. unbegreiflicher Weise verrathen und verändern. Da hört die Mathematik gantz auf, da fängt die wahre Schönheit erst recht an.«<sup>47</sup>

Die Schönheit entspringt nicht der Mathematik, die nur, so Mattheson, ein Werkzeug der Natur ist, das nur in den äußerlichsten Verhältnissen anwendbar ist: »Die unendliche, unbegreifliche, unermessliche Mischung, die gescheute und geübte Anwendung; die ungenannte angeborne und nie zu erlernende Anmuth: das ich weiß nicht was [!]; die innerlichen, natürlichen und moralischen Verhältnisse, samt derselben herzzühendem Gebrauch, enthalten die wahren Kräfte melodischer und harmonischer Wirkungen, zur Erregung des empfindlichsten Wohlgefallens.«<sup>48</sup>

Das ist Romantik avant la lettre ...!<sup>49</sup> Die Mathematik ist eine nachgeordnete Wissenschaft, die die physiologischen Grundlagen des emotional Anrührenden beschreiben kann, aber nicht an dessen Stelle treten und auch nicht berechenbar diese Wirkungen hervorrufen kann. Die Schönheit und das emotional Anrührende entzieht sich der Rationalisierung.

3.3. *Die Natur*. Mattheson führt mit der Natur – der Anlage des Künstlers, dem Funktionieren der Töne und ihrer Relationen; den Affekten und des unberechenbaren Zusammenhangs von Klang und Affekt – ein Moment in das Wesen der Musik, ihrer Durchführung und ihrer Wirkung ein, das sich der Berechnung entzieht bzw. das – so ausdrücklich – nur durch Erfahrung gelernt werden kann. Experimente machen den Musiker, Experimente, die er sich nicht anlesen kann, sondern die er selbst anstellen muss:

»Ein Rechenmeister, der ohne große und lange musikalische Erfahrung von der Tonkunst reden will, ist wie ein Physicus ohne Experiment. Beide urtheilen wie Blinde von der Farbe.«<sup>50</sup>

Also: Der Clavicymbel, dessen Gebrauch bei der musikalischen Produktion Kircher verbieten wollte, steht wieder neben dem Komponisten und die mathematischen Bücher wandern ins Regal: sie sind nicht der Ursprung der

<sup>47</sup> Mattheson, a. a. O. 20 – kursiv auch im Original hervorgehoben.

<sup>48</sup> Mattheson, a. a. O. 20.

<sup>49</sup> Vgl. zu diesem Umbruch im Verständnis der Musik bei Mattheson und seinen Zeitgenossen: B. Petersen-Mikkelsen, *Die Melodielehre des Vollkommenen Capellmeisters Johann Mattheson. Eine Studie zum Paradigmenwechsel in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts*, Eutin 2002.

Musik, wenn sie auch bei der kunstmäßigen Bewältigung einer musikalischen Aufgabe helfen können:

»Das Ziel der Musik nun ist, durch Gesang und Klang, Gott auf das schönste, thätlich und mündlich zu loben. Alle anderen Künste, ausser der Theologie und ihrer Tochter der Musik, sind nur stumme Prediger. Sie bewegen auch lange die Hertzen und gemüther so stark nicht, noch auf so vielerley Art. Die dazu benöthigte Wissenschaft gründet sich auf die Naturlehre, sättiget sich an ihren mütterlichen Brüsten; ohn allezeit zu wissen, wie es zugehet. und ehret den König, ihren Vater ... Es ist hiemit eben so beschaffen, als mit dem Worte Gottes und der vernunft. Die Musik ist *über*, aber nicht *wider* die Mathematik.«<sup>51</sup>

Natürlich: Im Hintergrund steht ein neues wissenschaftliches Paradigma, das der Experimentalmethode – Jürgen Mittelstraß hat das in »Neuzeit und Aufklärung« beschrieben.<sup>52</sup> Aber im Hintergrund steht doch noch mehr, nämlich die Einsicht, dass es Wirklichkeitsbereiche gibt, die sich der wissenschaftlichen Erfassung im Sinne der Frage nach den sie bestimmenden Gesetzmäßigkeiten entziehen, Bereiche, in denen das kontingente Ingenium, die Begabung, und die unableitbar kontingente Situation, etwas nicht Beherrschbares, ihr Recht behauptet, das sich eben einstellt wie eine berührende Melodie. Und das ist der Grund dafür, dass Mattheson die Musik der Theologie zuordnet und nicht der Mathematik – ohne, wohlgemerkt, damit die Musik unter das Kuratel einer gar noch konfessionellen Theologie zu stellen: Mutter und Tochter sind Theologie und Musik, nicht Herrin und Sklavin. Aber Musik und Theologie haben dies gemeinsam, dass sie den Menschen als Naturwesen und nicht als Verstandeswesen ansprechen und beeinflussen. Sie gehören zum Feld des prärrationalen und dessen, was nicht wider die, wohl aber über der Vernunft, ist in dem Sinne, dass es der Vernunft vorgegeben und von ihr nicht letztlich beherrschbar ist.

3.4. *Die Affektenlehre*. Entsprechend begründet Mattheson die musikalische Affektenlehre auf die Naturkunde, empfiehlt dem Musiker, der die Grundlagen der Figurenlehre und die affektive Wirkung der Musik verstehen will, das Studium der Physik der Affekte.<sup>53</sup> Traurigkeit, so klärt er den Musikus auf, sei eine Zusammenziehung der »subtilen Theile unsers Leibes«<sup>54</sup> – und entsprechend sind enge Klangstufen zu deren Ausdruck und Auslösung

<sup>50</sup> Mattheson, a. a. O. 21.

<sup>51</sup> Mattheson, a. a. O. 21; Hervorhebungen im Original.

<sup>52</sup> J. Mittelstraß, *Neuzeit und Aufklärung*, Frankfurt 1970.

<sup>53</sup> Mattheson, a. a. O. 16 (§ 55).

<sup>54</sup> Mattheson, a. a. O. 16 (§57) und ff.

geeignet. Freude geht hingegen auf die Ausbreitung der Lebensgeister zurück, ihr entsprechen und sie wird hervorgerufen durch weite Intervalle; die Hoffnung ist eine Erhebung, die Verzweiflung ein Niederbrechen der Lebensgeister – ihnen entsprechen aufsteigende und absteigende Melodiebewegungen, und so fort.<sup>55</sup>

Mattheson verweist den Komponisten darauf, dass er sich nicht nur oben hin, sondern differenziert mit den Affekten zu befassen habe; es reicht nicht, den Affekt der Liebe benennen zu können, sondern man muss ihre Differenzen kennen – und die kennt man nur durch – so ausdrücklich – persönliche Erfahrung.<sup>56</sup> Die Leidenschaft der Seele, auf die die Musik abzielt, wird aber nur da durch die Musik erreicht, wo der Komponist oder der Ausführende selbst diese Leidenschaft verspürt:

»Wird er [der Komponist] aber auf eine edlere Art gerührt, und will auch andre mit der Harmonie rühren, so muß er wahrhaftig alle Neigungen des Herzens, durch bloße ausgesuchte Klänge und geschickte Zusammenfügung, ohne Worte dergestalt auszudrücken wissen, daß der Zuhörer daraus, als ob es eine wirkliche Rede wäre, den Trieb, den Sinn, die Meinung und den Nachdruck ... völlig begreifen und deutlich verstehen möge. Alsdenn ist es eine Lust! Dazu gehöret viel mehr Kunst und eine stärkere Einbildungskraft, wemns einer ohne Worte, als mit denselben Hülffe, zu Wege bringen soll.«<sup>57</sup>

Es ist der genius des Komponisten, so wenig später ausdrücklicher, der oft ohne das Wissen und Zutun desselben ein Melodie und ein Stück zustande bringt, die dann ihrerseits eine affektive Wirkung aus sich heraussetzen. Wieder: Die Wahl geeigneter Formen, von der er im Kontext handelt, kann dazu helfen – aber es herrscht ein unverfügbares Moment vor, etwas, was sich – vgl. genius – des Künstlers bemächtigt; hier ist etwas, was sich nicht erlernen lässt durch Kunstgriffe, was man vielleicht nachträglich in seiner Wirkung analysieren, aber nicht durch das gesetzmäßige Zusammensetzen musikalischer Elemente verfertigen kann:<sup>58</sup> Die Natur schafft sich ihre Komponisten selbst.

3.5. *Kurzer Vergleich mit Kircher und Hirsch.* Auch Mattheson geht, wie Kircher und Hirsch<sup>59</sup>, davon aus, dass die Musik sich gleichsam physikalisch, durch

<sup>55</sup> Mattheson, a. a. O. 16 (§ 56).

<sup>56</sup> Mattheson, a. a. O. 16 (§ 68); vgl. 15 (62f.) und 207f. (§ 31).

<sup>57</sup> Mattheson, a. a. O. 208 (§ 31).

<sup>58</sup> Mattheson, a. a. O. 313 (§ 37); vgl. 16–22.

<sup>59</sup> S. o. 10–12.

das Medium der Schwingungen, mitteilt:<sup>60</sup> Wie eine Saite andere zum Klängen bringt, so bringt eine Melodie die Lebensgeister – eben jene spiritus animales – in Bewegung und den Affekt hervor.<sup>61</sup> Aber der Schritt, der sich bei Hirsch andeutet, ist ausdrücklich gegangen: Die Musik und gerade ihre affektive Wirkung ist etwas Vorrationales, das wie eine Sprache oder als eigene Affektsprache über den Leib auf den Menschen wirkt. Das Beherrschende dieser Sprache lässt sich nicht lernen und ableiten, sondern erfahren und durch Erfahrung einüben. Musikalität ist eine Begabung oder die Teilhabe an einem Genius. Diese Fähigkeit lässt sich ausbilden, wie die Mathematik natürliche Verhältnisse nachträglich beschreiben kann – aber die Natur lässt sich durch Mathematik nicht konstruieren.

Und: Wie bei Kircher und Hirsch ist auch bei Mattheson, wie das zuletzt gebotene Zitat zeigt, die Musik eine eigene Sprache; zu ihrer Wirkung ist sie nicht auf die Wortsprache angewiesen.

4. *Übergang: Musik als Rede.* In allen bisherigen Positionen ist deutlich geworden – und das verbindet Kircher und Hirsch einerseits mit Mattheson andererseits – dass das Modell der Musik und des musikalischen Ausdrucks die Sprache ist, die Rede genaunommen. Das hängt nicht daran, dass sie alle den Gesang als Grundmodell der Musik nehmen – das tun sie, zweifellos. Aber die Tatsache, dass sie alle die Musik in Analogie zur Sprache verstehen, hängt mehr noch daran, dass sie die Musik insgesamt als Lautartikulation verstehen, ob sie nun von Worten begleitet ist, oder nicht. Entsprechend organisieren sie die Gestaltungsmittel der Musik nach den Grundsätzen der Rhetorik, genauer: Das Modell ist das Lehrbuch des größten aller Rhetoriklehrer, die Institutiones des Marcus Fabius Quintilianus, dessen Vorbild wiederum, wie könnte es anders sein, Cicero ist.

4.1. *Quintilian* lebte im 1. nachchristlichen Jahrhundert in Rom, 35 geboren, 96 gestorben, Prinzenerzieher unter Domitian und der erste Inhaber eines öffentlich besoldeten Lehrstuhls im Abendland.<sup>62</sup> Die Institutiones haben eine komplexe Überlieferungsgeschichte; erst 1416 findet man in St. Gallen ein vollständiges Exemplar des bis dato nur verstümmelt bekannten Werkes, das damit seinen Siegeszug durch die Gelehrtenbibliotheken antritt. Der Einfluss

<sup>60</sup> Mattheson, a. a. O. 13 (§ 31 ff.)

<sup>61</sup> Mattheson, a. a. O. 15 ff. (§ 49 ff.).

<sup>62</sup> Vgl. M.F. Quintilianus, *Ausbildung des Redners* [Institutiones Oratoriae libri XII], lat.-dt. hg. und übers. von H. Rahn, 2 Bde. (durchgehend paginiert), Darmstadt 1972/75, hier das Nachwort des Hg. (805–839). Den Text zitiere ich im Folgenden nach der Bucheinteilung und gebe in eckigen Klammern die Paginierung der Übersetzung von H. Rahn an, der ich weitestgehend folge.

auf die protestantische Predigtkultur verläuft über die Humanistenkreise, in denen sich Quintilian größter Wertschätzung erfreute – als Gegenmodell übrigens zu Aristoteles.

4.2. *Der Ort der Affektenlehre.* Quintilian unterscheidet bekanntlich drei Redegattungen – das *genus iudiciale*, die Gerichtsrede; dann die Rede zum Zweck der Beratung öffentlichen Handelns – das *genus deliberativum*. Und schließlich das Lob der Vergangenheit, das *genus panegyricum* oder demonstrativum, die Lobrede.<sup>63</sup> Allen Redearten ist es gemeinsam, dass sie beim Hörer etwas erreichen wollen, und zwar wollen sie neben und mit der rationalen Überzeugungsarbeit insbesondere auf die Leidenschaften einwirken, sie besänftigen oder erregen.

Dieser Einwirkung der Rede auf die Affekte widmet Quintilian ein eigenes Kapitel im 6. Buch. Bekanntlich ist der größte Teil der Institutiones dem *Genus der Gerichtsrede* gewidmet; der Aufbau der Unterabschnitte orientiert sich daher an der Abfolge der klassischen Teile einer Gerichtsrede.<sup>64</sup> Nachdem Quintilian den Schlussteil der Rede behandelt hat, wendet er sich den Gefühlswirkungen der Rede zu,<sup>65</sup> die insbesondere in diesem Schlussteil der Rede gesucht werden. Der Schlussteil einer Gerichtsrede ist nämlich dazu da, die Fakten noch einmal mit dem Ziel der Hinführung auf eine gewünschte Entscheidung zu rekapitulieren. Nicht nur, aber besonders hier gehört das Wecken von Emotionen hin, denn, so sagt Quintilian: Hier wirken die Redner auf die Gemütsverfassung ein, die die Richter mit in ihr Beratungszimmer nehmen und unter der sie ihre Entscheidung fällen.<sup>66</sup>

4.3. *Authentizität ...* Die sicherste Quelle für die Wahl der Mittel ist, so hält Quintilian fest, die eigene Erfahrung: Greife nach dem Mittel, das dich, wenn du Richter wärest, am sichersten in der beabsichtigten Richtung beeinflussen würde, so meint er – und darauf kommt er am Schluss des Abschnitts noch einmal zurück, nachdem er die Arten und Weisen, unterschiedliche Gefühle zu erregen oder zu mäßigen, dargestellt und je nach Situation Handlungsmöglichkeiten für die Anklage und die Verteidigung dargestellt hat. All das, was sich auch in anderen Lehrbüchern findet, habe er damit getan, sagt er – und nun kommt er zur Hauptsache:

»Das Geheimnis der Kunst, Gefühlswirkungen zu erregen, liegt nämlich, wenigstens nach meinem Empfinden, darin, sich selbst der Erregung hinzugeben. Denn es kann doch zuweilen sogar lächerlich wirken, Trauer,

<sup>63</sup> Vgl. Quintilianus, a. a. O. VI,4 (295–301).

<sup>64</sup> Quintilianus, a. a. O. IV und V.

<sup>65</sup> Quintilianus, a. a. O. VI, hier bes. 2. (697–715).

<sup>66</sup> Quintilianus, a. a. O. VI,1 (679).

Zorn, Empörung wiederzugeben, wenn wir nur unsere Worte und Miene, nicht aber auch unser Inneres [animum] darauf einstellen. Denn woran liegt es denn sonst, daß das, was Trauernde im ersten Schmerz ausrufen, am allerberedtesten wirkt, und daß der Zorn zuweilen auch Menschen ohne jede kunstgerechte Schulausbildung Redegabe verleiht, als daran, daß aus ihnen die Kraft ihres eigenen Denkens und Fühlens und die Echtheit ihrer ganzen Bewegung spricht [quam quod illis inest vis mentis et veritas ipsa morum [v. l. motuum<sup>67</sup>]? Deshalb sollten wir bei dem, was der Wahrheit gleichen soll, auch selbst in unseren Leidenschaften denen gleichen, die wirkliche Leidenschaften durchmachen, und unsere Rede sollte auch aus einer Gemütsstimmung [a tali animo] hervorgehen, wie wir sie auch bei dem Richter zu erzeugen wünschen. Oder wird etwa der Richter Schmerz empfinden, der mir, während ich zu diesem Zweck rede, keinen Schmerz anhört [an ille dolebit, qui audit me, qui in hoc dicam, non dolentem]?<sup>68</sup>

Die menschliche Rede wirkt dann, wenn sie den Emotionen, von denen sie spricht und die sie wecken will, selbst entspringt und diese authentisch zum Ausdruck bringt; und dies gelingt, wenn sie selbst Ausdruck des emotional bewegten Inneren ist, ausspricht, was den Redenden bewegt. Der Redende muss sich also, wie ein Schauspieler, in die Emotionen versetzen, die er dem Hörer bzw. Richter zu vermitteln sucht. Und je deutlicher die Rede Ausdruck eines emotional bewegten Inneren ist, je authentischer sie Aussprache eines emotionalen Zustandes ist, desto erfolgreicher vermittelt die Rede genau diese Intention.

4.4. ... und wie man sie herstellt. Der Redner hat selbstverständlich, so hält sich Quintilian selbst entgegen, die eigenen Emotionen nicht in der Hand. Emotionen bzw. Affekte kann man nicht herstellen und in sich wecken.<sup>69</sup> Aber wir haben die Phantasie, fährt er fort. Wir können uns das Bild der Ereignisse, über die wir sprechen – den Mord, dessen Begeher wir anklagen – vor Augen malen, werden dann selbst vom Schrecklichen, vom Empörenden, vom Schmerzlischen dieses Ereignisses erfasst, werden hineingezogen in das Geschehen. Die Anempfindung des Schmerzes in der Phantasie, die anschauliche Schilderung gleichsam aus der Innenperspektive ist das Mittel zum Transport der Gefühle, die das Ereignis weckt; so etwa im Falle des Mitleids:

»Wir selbst sollten die Menschen sein, von denen wir zu klagen haben ... und wir dürfen den Vorgang nicht in der Verhandlung vortragen, als sei

<sup>67</sup> Der Übersetzung zugrunde gelegt.

<sup>68</sup> Quintilianus, a. a. O. VI 2,26 f. (709).

<sup>69</sup> Quintilianus, a. a. O. (709).

er einem anderen widerfahren, sondern müssen den Schmerz eine Weile zu unserem machen. So werden wir sagen, was wir sagen würden, wenn uns das gleiche begegnet wäre.<sup>70</sup>

Der Redner ist ein Schauspieler, übernimmt hier eine Rolle, spricht nicht nur für den, den er zu verteidigen oder für den er anzuklagen hat, sondern er spricht *als* derjenige, den er vertritt. Er weckt damit in der Phantasie des Hörers die Situation, das Verbrechen oder das Leiden des Opfers, um das es im Prozess geht. Er weckt die Situation und die dazu gehörigen Emotionen, tut dies aber, indem er die Situation nicht von außen beschreibt, sondern sie und die darin involvierten Emotionen darstellt wie ein Schauspieler. Genau dann, wenn der Redner dies tut – sich wie ein Schauspieler in die Rolle des Opfers begibt – greift er nach dem richtigen, d.h. nach dem die Emotion vermittelnden Ausdruck und weckt die gewünschten Emotionen im Hörer und, bestenfalls, im Richter.

4.5. *Das Bild.* Die Nähe zu dem musikalischen Konzept des Mattheson und die Distanz zu dem mathematischen Verständnis der musikalischen Produktion bei Kircher ist deutlich. Deutlich ist auch, dass sich hier eine Fülle nicht allein theologischer, sondern darüber hinaus medientheoretischer Implikationen aufdrängen – Quintilian äußert beispielsweise nur Verachtung für die Gerichtsredner, die sich Bilder einer Untat mit in den Gerichtssaal bringen, weil sie anders als mit einem tatsächlichen Bild die Phantasie der Hörer nicht berühren können;<sup>71</sup> die Sprache schafft es allein, so Quintilian, und der exzessive Redner zeichnet sich dadurch aus, dass er Geschehenes sprachlich vergegenwärtigen kann. Aber dies tut und erreicht der Redner, indem er mit der Phantasie der Hörer spielt, er weckt in sich und weckt in den Hörem Bilder, die ihrerseits Emotionen transportieren und wecken – und hier nicht an das Medium des Films zu denken wäre ein Verzicht auf ganz naheliegende Gedankengänge.

4.6. *Kurzer Exkurs: Affekt und Bild.*<sup>72</sup> Die Emotionen werden in der Rede dadurch geweckt, dass durch die Rede affektgeladene Bilder von Situationen im Hörer entstehen, so Quintilian, und es sich vorgestellte Situationen und in diesem Sinne Bilder, die im Redner die Emotionen wecken, die dann emotionsvermittelnde Rede möglich macht. Dem Entstehen affektgeladener Bilder dient das die Rede begleitende Medium: das ausdrucksvolle Schauspielern des Redners bei Quintilian; die Bilder, mit denen offenbar münderbegab-

<sup>70</sup> Quintilianus, a. a. O. VI 2,34 (710–713).

<sup>71</sup> Quintilianus, a. a. O. VI,1 (689).

<sup>72</sup> Die im folgenden nur angedeuteten Überlegungen zum Verhältnis von Musik und Bild verdanke ich der Diskussion des Referats auf dem in Anm. 1 genannten Symposium.

te Redner, von denen, wie gesagt, Quintilian verächtlich berichtet, die Phantasie der Zuhörer und Richter in Gang bringen wollten. Und auch die Musik hängt in ihrer affektiven Wirkung mit dem Entstehen von Bildern zusammen, wobei zu fragen wäre, in welchem Verhältnis die Bilder zur Musik stehen. Dass die Wirkung der Musik Bildern korreliert ist, scheint mir außer Frage zu sein, das gilt auch für nicht von Worten begleiteter Musik: Der Tod und das Mädchen; die Titel der Beethovensymphonien; die Forelle; oder die den zweiten Satz von Beethovens 4. Klavierkonzert begleitenden situativen Anmutungen des Weges des Orpheus mit Euridike aus dem Hades heraus, aber eben auch die Situationen des Tanzes oder der Titel der ›Trauermusik‹, die die Barockmusiken überschreiben: alle diese Titel rufen Bilder hervor und geben dadurch der Phantasie der Hörer eine Richtung, in der die Musik ihre affektive Wirkung entfalten kann. In welchem Verhältnis die anlässlich des Titels in der Phantasie aufsteigenden Bilder und die Musik stehen, wäre zu untersuchen: ob die Titel einen hermeneutischen Schlüssel bieten, einen Raum eröffnen und so die Wirkung unterstreichen? Ob sie eine Wirkung steuern, die ohne sie nicht entstünde? Oder ob sie der Phantasie nur einen Anstoß geben zum Entstehen von Bildern, die die Musik selbst mit Taktnaß, Rhythmus, Tonart, Tempo gleichsam wie körperliche Bewegungen strukturiert – man denke an den Marsch oder den Walzer und deren geradezu physische Motivationskraft! Dann würden der Musik selbst ursprünglich Emotionen und Bewegungsimpulse entsprechen, die sie und nicht das begleitende Wort in uns aufsteigen lässt und die uns dann eben nicht nur körperlich, sondern im übertragenen Sinne bewegen. Dies alles wäre weiter zu untersuchen.

Deutlich wird mit den Ausführungen Quintilians aber eben auch dies: Die Rede ist nicht Information. Das ist sie auch. Aber die Rede ist ein Mittel, mit dem jemand die eigene Subjektivität ausdrückt und in eine fremde Subjektivität eingreift, sie in Bewegung bringt, in ihr Bilder aufsteigen lässt, durch die jemand eines anderen Gefühlshaushalt beeinflusst. Menschliche Rede tut das – oder besser: das gelingt durch das Mittel menschlicher Rede, weil diese selbst nicht einfach Mitteilung über etwas ist, sondern Mitteilung unserer selbst, Mitteilung der Emotionen, die den Redenden bewegen, und der Bilder, die in ihm sind – wie bei Quintilian der Rhetor schauspielert.

Dass die Musik genau darin der Rede verschwistet ist, ist die Einsicht, die die neuzeitliche Musiktheorie dazu motiviert hat, eine musikalische Rhetorik und eine in ihr verortete Affekttheorie zu entwickeln. Wie genau das Verhältnis von Wort und Musik zu fassen ist, ob es sich um Adoptivschwestern oder um ein Zwillingsspaar, bei dem es das eine ohne das andere nicht gibt, handelt, bleibt hier offen.

5. *Ausblick.* Ich bleibe nun doch konsequent stehen am Rande der Neuzeit, an dem wir uns bisher bewegt haben, und werfe – wie könnte es anders sein – abschließend einen Blick auf Luther. Dass und wie er die Musik in die Nähe der Theologie gerückt hat, ist bekannt; er begründete diese Nähe damit, dass sie dasselbe tut wie die Theologie: Sie tröstet. Bringt zur Ruhe. Nimmt die Angst. Sie wirkt auf das Gemüt.<sup>73</sup>

Dabei ist Quintilian Luther nicht fremd. Dafür spricht einerseits sein Umgang mit den Psalmen in der ersten Psalmenvorlesung, in der er diese als Ausdruck der emotionalen Zustände Jesu insbesondere in der Situation des Kreuzes auslegt und darauf abzielt, diese Emotionen im Hörer zu wecken, und zwar durchaus so, dass er den Hörer dazu anleitet, sich genau in die Situation des in der Hölle oder angesichts eines unvorbereiteten Sterbens Stehenden zu versetzen.<sup>74</sup> Ähnlich beschreibt er im Sermon von der Bereitung zum Sterben<sup>1519</sup> die Situation des Sterbens:<sup>75</sup> Bilder tauchen vor dem Sterbenden auf, die bedrohlichen Bilder des Todes, des Gerichtes, der Hölle. Und das Bild Christi, das der Mensch in sich aufrufen und in das er die drei anderen, furchterregenden Bilder einzeichnen soll. Von Quintilian her gelehen haben diese Bilder die Funktion, Emotionen auszudrücken und auszulösen. Die theologische Rede ist, so gesehen, Umgang mit Emotionen, gibt der Angst um sich selbst oder dem Leiden unter sich selbst mit der Verkündigung der Hölle und des Gerichtes Begriff und Bild, diese Angst auszusprechen,<sup>76</sup> und leitet dann dazu an, das Bild des Kreuzes Christi als den Ort zu betrachten und zu erfassen, an dem die eigene Angst und der eigene Tod vorkommt – im fremden Medium vorkommt – und in einen Modus ›getroster Angst‹ überführt. Das ist gleichsam die Gegensituation zu der Identifikation, die Quintilian von seinem Rhetorikschüler erwartet: Dieser eignet die fremde Situation an wie ein Schauspieler, versetzt sich in sie hinein und spricht aus ihr. Der Sterbende bei Luther sieht die eigene Situation im fremden Medium, sieht Christus gleichsam selbst als den Schauspieler, der die eigene Situation des Sterbenden aneignet und vor Gericht trägt.

Dass die Musik, wie Mattheson sagt, damit zu tun hat, dass ein Mensch sich selbst und sein affektives Innerstes im fremden Medium nicht nur betrachtet, sondern wiederfindet und so durch den Komponisten oder Interpre-

<sup>73</sup> Vgl. etwa: Brief an Ludwig Senfl vom 1. Oktober 1530, WA.Br.5, (635–)639.

<sup>74</sup> Vgl. dazu N. Slenczka, *Cognitio hominis et Dei*, in: H. Schilling (Hg.), *Der Reformator Martin Luther 2017*, Berlin u. a. 2014, 205–229, hier 222–224.

<sup>75</sup> Zum folgenden vgl. M. Luther, *Sermon von der Bereitung zum Sterben*, WA 2.685–697. Ich verzichte auf Detailnachweise.

<sup>76</sup> Dazu N. Slenczka, *Quid sum miser tunc dicturus? Gewissen und Personidentität*, in: *Trigon 10*, Berlin 2013, 169–182; ders., *Gericht*, in: C. Breitenbach (Hg.), *Der Römerbrief als Vermächtnis an die Kirche*, Neukirchen 2012, 161–176.

ten, der selbst sein Innerstes ausspricht, zu sich selbst gebracht wird, das verbindet die Musik nicht nur mit der Theologie, sondern mit aller wahren Rede. Dass diese Wirkung letztlich unverfügbar ist, wissen jene musikalischen und rhetorischen Seelenkundigen wie die Theologen, die an diesem Punkt vom ›Heiligen Geist‹ sprechen und damit nicht irgendetwas Abgehebenes meinen, sondern den eigentümlichen Vorgang der Übertragung von Emotionen.