

Nicola Gess

# Vom monströsen zum erotischen Körper

Algarotti, Wieland, Heinse und die Oper

I

Francesco Algarotti eröffnet seinen *Saggio sopra l'opera in musica* (zuerst 1755) mit einer Generalkritik der zeitgenössischen Oper: „e l'Opera in musica [...] torna una composizione languida sconnessa, inverisimile, mostruosa, grottesca, degna delle male voci, che le vengon date“ (in der zeitgenössischen deutschen Übersetzung von Rudolf Erich Raspe: „[S]o wird aus der Oper [...] ein zusammengeflicktes, mattes, unzusammenhängendes, monströses, groteskes, unwahrscheinliches Werk, das jeden Fluch verdient, womit man es belegt“).<sup>1</sup> Indem er die Oper ein „monströses Werk“ nennt, schreibt er sich in einen opernkritischen Diskurs des 18. Jahrhunderts ein, der die junge Gattung insgesamt als monströs ablehnt und insbesondere in Frankreich virulent war: „Weichet von uns, Monster aus Italien“, fordert z. B. Jean de Serré de Rieux im Jahr 1734.<sup>2</sup> Ich bin darauf an anderer Stelle bereits ausführlich eingegangen, möchte daher hier nur einige Eckdaten wiederholen, um Algarotti besser situieren zu können.<sup>3</sup> Zeitgenössische Lexika verstehen unter einem ‚Monster‘ das, was man im deutschen Sprachraum auch eine ‚Missgeburt‘ nannte, d. h. ein Lebewesen mit von Geburt an fehlgebildetem Körperbau. Im *Dictionnaire françois* von 1685 lautet die Definition z. B.: „Lebewesen, das mit viel zu großen oder viel zu kleinen Körperteilen geboren wird, die es von Natur aus nicht haben sollte. Lebewesen, das mit zu vielen Kör-

---

1 Francesco Algarotti: *Saggio sopra l'opera in musica*. In: *Opere del conte Algarotti*. Livorno 1764, Bd. II, S. 258, siehe Anhang, S. 246 (Z. 49–52; alle Zitatnachweise aus diesem Text in der Folge nach der Edition im Anhang); *Versuche über die Architectur, Mahlerey und musicalische Opera aus dem Italiänischen des Grafen Algarotti* übersetzt von R. E. Raspe. Kassel 1769, S. 221, siehe Anhang, S. 247 (Z. 149–152); alle Zitatnachweise aus diesem Text in der Folge nach der Edition im Anhang.

2 Jean de Serré de Rieux: *Les Dons des enfans de Latone. La musique et la Chasse du cerf, poèmes dédiés au roy*. Paris 1734, S. 104 (Übersetzungen, wo nicht anders angegeben, von d. Verf.).

3 Nicola Gess: *Oper des Monströsen – Monströse Oper. Zur Metapher des Monströsen in der französischen Opernästhetik des 18. Jahrhunderts*. In: *Monströse Ordnungen. Zur Typologie und Ästhetik des Anormalen*. Hg. von Georg Mein und Achim Geisenhanslüke. Bielefeld 2009 (Literalität und Liminalität 12), S. 655–667. Der folgende Absatz übernimmt Passagen aus diesem Aufsatz.

parteilen geboren wird, als die Natur für es vorgesehen hat“;<sup>4</sup> und die *Encyclopédie* definiert 80 Jahre später: „Lebewesen mit einem von Geburt an deformierten Körperbau, der gegen die Ordnung der Natur verstößt, d. h. mit einer Struktur von Körperteilen, die sehr unterschieden ist von derjenigen, die die Spezies charakterisiert, zu der es gehört“.<sup>5</sup> Wenn vom Monster die Rede ist, geht es also erstens um eine Verletzung der erkannten Ordnung der Natur, die diese Ordnung und ihre Erkennbarkeit bedroht. Zweitens klingt in den Lexikoneinträgen an, dass hinter der vermeintlichen Verletzung der natürlichen Ordnung die Verletzung kultureller Normen steht. Bei dem Versuch, die „Ordnung der Natur“ zu bestimmen, referiert die *Encyclopédie* auf die Spezies, die durch die gemeinsamen Merkmale ihrer Mitglieder und das heißt allein durch die Abgrenzung von denjenigen definiert wird, die zu wenige dieser Merkmale teilen: Was den monströsen Körper auszeichnet, ist seine Differenz zu einer durch die Mehrheit konstituierten Norm. Diese Differenz ist drittens vor allem eine quantitative: Das Monster hat nicht andere, sondern zu viele oder zu wenige, zu große oder zu kleine Gliedmaße im Vergleich mit dem Normkörper. Daraus ergibt sich eine insgesamt andere Körperform oder, wie die *Encyclopédie* schreibt, eine andere „Struktur von Körperteilen“, die im Vergleich mit dem Normkörper als Deformation begriffen wird und sich gegen ihre Klassifizierung sperrt. Als solches macht sie viertens auf den Körper überhaupt erst aufmerksam. Er tritt nicht, wie es bei einer erfolgreichen Identifizierung geschähe, hinter dem Signifikat zurück, sondern bleibt als skandalöser Signifikant im Rampenlicht der Betrachtung stehen. Das Körper-Monstrum ist also hier kein anthropologisches, sondern ein erkenntnis- und zeichentheoretisches Monster.

Algarotti setzt sich von der französischen Opernkritik ab, indem er nicht die Gattung Oper im Ganzen als monströs ablehnt, sondern nur die Opern seiner Zeit. Die Oper als Monstrum: Das meinte für die französische Opernkritik zunächst einmal, dass die aus Italien importierte Oper traditionelle Gattungsgrenzen und -normen sprengt und deswegen von einem Publikum, das sich stark generisch und das heißt an der französischen klassischen Tragödie orientiert, nicht nur als unschön, sondern auch als unverständlich abgelehnt wurde.<sup>6</sup> Für Algarotti hingegen meint es, dass die zeitgenössischen Opern der ursprünglichen Idee der Gattung Oper nicht mehr gerecht werden. Er hat die Oper bereits als vollwertige, theoretisch

<sup>4</sup> Pierre Richelet: Dictionnaire françois. Bd. 2. Genf 1685, S. 39.

<sup>5</sup> Denis Diderot/Jean d’Alembert (Hg.): Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Bd. 10 (1765). Paris 1751–1780, S. 671.

<sup>6</sup> Vgl. dazu Dills Hauptthesen in *Monstrous Opera* in Bezug auf die Rezeption Rameaus: Charles Dill: *Monstrous Opera. Rameau and the Tragic Tradition*. Princeton 1998, S. 3–31.

höchste Kunstgattung anerkannt und rügt nun deren Entwicklung im 18. Jahrhundert als Verfall:

Di tutti i modi, che, per creare nelle anime gentili il diletto, furono immaginati dall'uomo, forse il più ingegnoso e compito si è l'Opera in Musica. [...] Se non che egli avviene dell'Opera come degli ordigni della Meccanica, che quanto più riescono composti, tanto più ancora si trovano a guastarsi soggetti.<sup>7</sup>

Folgt man dieser Argumentation, handelt es sich bei Algarottis monströser Oper nicht um ein geborenes, sondern um ein gewordenes Monster; das generische Argument wird hier durch ein historisches ersetzt. Die zeitgenössische Oper verletzt in Algarottis Augen nicht die Grenzen und Normen der klassischen französischen Tragödie, sondern die der eigenen Gattung, deren reinste Ausprägung und vollkommenste Verwirklichung er in ihrem Ursprung, d. h. der frühen italienischen Oper oder sogar in der (als erste Oper verstandenen) griechischen Tragödie sieht. Es geht ihm darum, „a restituire all'Opera l'antico suo pregio e decoro“<sup>8</sup>, wieder „una viva immagine della Greca Tragedia, in cui l'Architettura, la Poesia, la Musica, la danza, e l'apparato della scena so riunivano“<sup>9</sup> zu schaffen.

Dies vorausgeschickt, greift Algarotti in seiner Kritik auf alle vier oben genannten Dimensionen des Monstrositätsbegriffs zurück. So spricht er von der Verletzung einer natürlichen Ordnung, wenn er beispielsweise rügt, dass die zeitgenössische Oper durch die eingestreuten Ballette ein ‚heiliges Gesetz der Natur‘ verletze, nämlich das der Kontinuität; oder dass die Melodien nicht „naturale“ („natürlich“)<sup>10</sup> seien und die Sänger nicht so sängen, wie „si sente nell'anima“ („man in der Seele fühlt“).<sup>11</sup> Zugleich wird mehr als deutlich, dass es ihm dabei eigentlich um die Verletzung kultureller Normen geht, wie etwa die der Wahrscheinlichkeit, die ja gerade nicht meint, dass Kunst ‚wahr‘ sein soll im Sinne einer genauen Abbildung von Natur, sondern dass sie in deren Idealisierung den Konventionen von Plausibilität genügen soll.<sup>12</sup> Entsprechend versteht Algarotti unter einem Singen aus

**7** Anhang, S. 246 (Z. 27–35)/247 (Z. 127–134): „Unter allen Vergnügungen schöner Geister ist die musicalische Oper vielleicht die vollkommenste und sinnreichste. [...] Es gehet aber mit der Oper als mit den mechanischen Instrumenten. Je zusammengesetzter sie sind, je leichter werden sie schadhaft“.

**8** Anhang, S. 248 (Z. 54)/249 (Z. 155 f.): „die Oper zu ihrer alten Vortrefflichkeit und Würde [...] zurück[zu]bringen“.

**9** Anhang, S. 310 (Z. 1105–1107)/311 (Z. 1246–1248): „ein wahres Bild der alten Tragödie [...], in der sich Architectur, Poesie, Musik, Tanz und Decoration vereinigten“.

**10** Anhang, S. 266 (Z. 410)/267 (Z. 507).

**11** Anhang, S. 280 (Z. 640 f.)/281 (Z. 762 f.).

**12** Vgl. Lorraine Daston/Katharine Park: *Wonders and the Order of Nature. 1150–1750*. New York 1998, S. 212, mit Berufung auf die oben zitierte Stelle aus der *Encyclopédie*.

der Seele eine ästhetisch und moralisch veredelnde Verbindung von „eleganza“ und „naturalezza“, von „verità“ und „decoro“;<sup>13</sup> unter einer „natürlichen“ Melodie deren affektive Übereinstimmung mit den sprachlich vermittelten Ideen, durch die sie zu einer bestimmten Nachahmung allererst fähig werde und Herz und Einbildungskraft des Hörers gezielt rühren könne. Im Unterschied zu späteren Operntheoretikern hebt Algarotti diese „Künstlichkeit“ der Oper geradezu lobend hervor: Die Oper ist „una delle più artificiose congegnazioni dello spirito umano“,<sup>14</sup> ist ein „vernünftiges Drama“<sup>15</sup>. Zum Lob von Verstand und Vernunft passt ferner, dass Algarotti als erste Voraussetzung einer Regeneration der Oper nicht etwa die Annäherung an eine wie auch immer verstandene Natur ausmacht, sondern die Zivilisierung anarchischer Willkür, genauer: Disziplin und Gehorsam, die durch Ordnung, Gesetze und zu allererst fürstliche Souveränität etabliert werden sollen.<sup>16</sup> Monströs ist die Oper, wenn sie sich dieser Zivilisierung nicht beugt. Auch die eigentümliche „Struktur von Körperteilen“, die den monströsen Körper auszeichnet, spielt in Algarottis Kritik eine wichtige Rolle. Bei ihm geht es jedoch weniger um ein zu viel oder zu wenig an Körperteilen, sondern um ihre Disharmonie, wie sie schon Horaz mit seiner Rede von einem „phantastisch zusammenhanglose[n] Gebilde [...] wo weder der Kopf noch die Füße / Einer gestalteten Form sich fügen“ kritisiert.<sup>17</sup> Auch in Algarottis Schrift finden sich solche Mischwesen, wenn gleich weniger drastische: die Symphonie als ein Redner, dessen Gesicht und Miene nicht zu seiner Rede passen; die Musik, die sich vom ernsthaften Mann zum vergnügungssüchtigen, gezuckerten Weib verwandelt; der Sänger, der in seiner Rolle doch immer nur sich selbst präsentiert. Algarotti kritisiert also an der Oper seiner Zeit, dass sowohl die einzelnen Elemente *in sich* nicht stimmig sind, wie vor allem auch, dass die Elemente nicht *miteinander* zusammenstimmen, sich also der Komponist nicht nach den Vorgaben des Librettisten richtet, der Sänger nicht nach denen des Komponisten, der Bühnenbildner nicht nach den historischen Erfordernissen des Plots. Das extreme Beispiel ist für ihn hier das Ballett:

Parte del dramma esso non fece mai; è sempre forestiero nell'azione, e il più delle volte ad essa ripugnante: Finito un atto, saltano fuori tutto a un tratto dei ballerini, che per nulla

<sup>13</sup> Anhang, S. 280 (Z. 622–624).

<sup>14</sup> Anhang, S. 246 (Z. 50)/247 (Z. 150): die „künstlichste[] Erfindung des menschlichen Verstandes“.

<sup>15</sup> Anhang, S. 249 (Z. 161).

<sup>16</sup> Siehe ebd. (Z. 155–159).

<sup>17</sup> Quintus Horatius Flaccus: De arte poetica liber/Die Dichtkunst. Lateinisch und deutsch. Einführung, Übersetzung und Erläuterung von Horst Rüdiger. Zürich 1961, S. 13.

non hanno che fare con l'argomento dell'Opera. Se l'azione è in Roma, il ballo è in Cusco [...]; seria è l'Opera? e il ballo è buffo. Niente vi ha di meno degradato, e connesso [...].<sup>18</sup>

Das Problem an dieser monströsen Zusammenstellung unpassender Teile ist nicht, dass sie dem Publikum nicht gefällt. Im Gegenteil, schreibt Algarotti, das Publikum sei „così perduta“ („so vernarrt“) in die Ballette.<sup>19</sup> Sondern das Problem betrifft die vierte Dimension der Monstrosität, das erkenntnis- und zeichentheoretische Problem. Die Disharmonie der Teile verhindert, das bekennt Algarotti gleich zu Beginn und betont es immer wieder, die Illusionsbildung. Das Publikum genießt zwar die ausgestellte Kunstfertigkeit der Instrumentalisten, Sänger und Tänzer; doch sieht es gerade darum immer nur diese Künstler vor sich, kann nie von der Illusion einer anderen Welt eingenommen werden. Auf skandalöse bzw. monströse Weise rückt hier der Signifikant immer wieder ins Rampenlicht, statt hinter dem Signifikat zu verschwinden. Besonders gut lässt sich das an einer Passage über die Sänger illustrieren. Hier moniert Algarotti:

Pare che e' si sien fitti nell'animo di non mentire per conto niuno, di non volere a niun patto darla ad intendere all'udienza: E se ella per caso gli avesse mai presi in iscambio di | [291] Achille, o di Ciro che sono da essi rappresentati sulle scene, fanno ogni lor potere di trarla d'inganno, e di certificarla, come disse un bello umore, che essi pur sono in realtà il signor Petriccino [...].<sup>20</sup>

Gegen die Monstrosität des Signifikanten macht Algarotti Nachahmung, Wahrscheinlichkeit und Natürlichkeit stark, die auf allen Ebenen der Oper zum Einsatz kommen sollen. So hält er z. B. an der seit der frühen italienischen Oper praktizierten Strategie fest, den Gesang als Nachahmung der Sprache einer ‚Anderwelt‘ zu rechtfertigen, sei dies eine mythische, längst vergangene oder exotische. Mit der gleichen Begründung rechtfertigt er auch die Beibehaltung der Ballette und

---

**18** Anhang, S. 282 (Z. 666–670)/283 (Z. 787–793): „Nie war es ein Theil des Drama; es gehöret nie zur Handlung, und oft streitet es damit. Wenn ein Act vorbey ist, auf einmal springen aus allen Ecken Tänzer hervor, die mit der Oper nichts zu thun haben. Ist die Handlung der Oper in Rom, so ist das Ballet zu Cuzko [...]; ist die Oper ernsthaft, so ist das Ballet lustig. Nichts unzusammenhängender läßt sich denken [...].“

**19** Ebd.

**20** Anhang, S. 276 (Z. 563–568)/277 (Z. 684–690): „Es scheint, sie hätten sich mit aller Gewalt vorgenommen, nie die Unwahrheit zu sagen, sie nie den Zuhörern glaublich zu machen; und hätte man sich unglücklicher weise einmal geirret und sie einen Augenblick für den Achilles oder den Cirus genommen, den sie vorstellen, so geben sie sich alle Mühe von der Welt, einen wieder aus dem Irrthum zu reißen und vollkommen zu überzeugen, man habe es wirklich nur mit dem Signore Petriccino [...] zu thun.“

spektakulärer Dekorationen. In einer ‚Anderwelt‘ sind sie als ebenso wahrscheinlich zu beurteilen wie der Gesang:

Contro a tali inconvenienti non potrà il poeta far riparo se non collo scegliere il soggetto della sua favola con discrezione grandissima. [...] gli converrà prendere un'azione seguita in tempi, o almeno in paesi da' nostri molto remoti ed alieni, che dia luogo a più maniere di meraviglioso [...]. Lo essere l'azione a noi tanto peregrina, ne renderà meno inverisimile l'udirli recitare per musica. Il meraviglioso di essa darà campo al poeta d'intrecciarla di balli e di cori, d'introdurvi varie sorte di decorazione [...].<sup>21</sup>

Die Relativität dieses Wahrscheinlichkeitsbegriffs trifft auch auf den Begriff der Natürlichkeit zu. ‚Natürlich‘ ist der Gesang, sind Tanz und Maschinenspektakel nicht für diese, sondern nur für die ‚andere‘ Welt.

Zugleich ist bei Algarotti aber schon ein veränderter Begriff von Natürlichkeit im Spiel, der die Differenz zwischen Gesang und alltäglichem Sprechen, zwischen Tanz und alltäglichen Bewegungen nicht durch eine ‚Anderwelt‘ rechtfertigen will, sondern stattdessen auf die Verminderung der Differenz selbst abzielt. In dieser Argumentationslinie fordert Algarotti, dass der Gesang Rhythmus und Intonation der Rede nachahmen und so das jeweilige *sentiment* verstärken soll. Die Arie soll sich darum dem Rezitativ annähern und das Rezitativ so beschaffen sein, dass es „pigliava forma ed anima dalla qualità delle parole“ („sich nach der Beschaffenheit der Worte“) <sup>22</sup> richtet. Denn dann werde der Gesang nicht mehr als ‚Anderes‘ der Sprache, sondern als gehobenes, emotional gesteigertes Sprechen wahrgenommen und die Musik folge „passo passo la natura“, „der Natur Schritt für Schritt“ <sup>23</sup>. Analog fordert er vom Tanz, dass er ein „compendio sugosissimo di un'azione“, eine „kräftige Nachbildung einer Handlung“ <sup>24</sup> sein solle. Auf diese Weise soll der Zuschauer über die Zeichenhaftigkeit der musik-theatralen Zeichen getäuscht werden und sich der Illusion einer Wirklichkeit des Dargestellten hingeben können. Diese Lösung, die auf die Verminderung der Differenz zwischen Signifikant und Signifikat setzt und somit die Monstrosität des Signifikanten bannen will, steht natürlich quer zur ersten Lösung, die Differenz durch eine Anderwelt zu rechtfertigen, die die Monstrosität der theatralen Zeichen dadurch aber noch zu

<sup>21</sup> Anhang, S. 254/256 (Z. 188–196)/255/257 (Z. 295–303): „Gegen alle diese Schwürigkeiten kann sich der Dichter nur durch eine geschickte Wahl seines Sujets verwaren [...] [er] thut [...] sehr wohl, Handlungen zu wählen, die in weit entfernten Ländern und Zeiten vorgefallen, verschiedene Arten des Wunderbaren verstaten [...]. Sind sie fremd und ausländisch, so ist weniger unwahrscheinlich, sie singen zu hören. Das Wunderbare giebt dem Dichter Gelegenheit, sie mit Ballets und Chören zu vermischen und verschiedene Decorationen anzubringen [...].“

<sup>22</sup> Anhang, S. 262 (Z. 317)/263 (Z. 434).

<sup>23</sup> Ebd., Z. 311 f./Z. 427.

<sup>24</sup> Anhang, S. 284 (Z. 701 f.)/285 (Z. 823).

steigern droht. Die Opernkritik nach Algarotti, man denke etwa an Rousseau, wird sich an diesem Problem immer wieder abarbeiten.<sup>25</sup>

## II

Christoph Martin Wieland kannte Algarottis *Versuch über die Oper* sehr gut; möglicherweise rezipierte er bereits die italienische Ausgabe, vielleicht las er auch erst die deutsche Übersetzung von 1769, in seinen Überlegungen zum Singspiel bezieht er sich vor allem auf die französische Übersetzung, die 1772 in Berlin erschien. Seinen *Versuch über das teutsche Singspiel* von 1775 schreibt Wieland in enger Anlehnung an Algarotti. Zu Beginn zitiert er in extenso Algarottis Opernschelte und erläutert dann mit Bezug auf Algarotti seinen Plan, sich von der schadhafte Oper abzugrenzen und für Deutschland eine neue musik-theatrale Gattung zu schaffen, die „alle die Eigenschaften in sich vereiniget, die [Algarotti], mit Grund, als zum Wesen des Singspiels gehörend ansieht, aber in den Meisten Opern fast gänzlich vermißt“.<sup>26</sup> Auch in der Analyse der einzelnen Missstände, etwa im Verhältnis der Musik zum Libretto, gibt Wieland Algarotti recht.

Er setzt sich jedoch von ihm in drei grundsätzlichen Aspekten ab, auf die ich mich im Folgenden konzentrieren will. Erstens: Dem Standardvorwurf, der Gesang sei unnatürlich, begegnet er nicht wie Algarotti mit der Beibehaltung des Wunderbaren, sondern betont das Unnatürliche *jeder* theatralen Darstellung und beruft sich darum auf einen Fiktionsvertrag:

Jede Schauspielart setzt einen gewissen bedingten Vertrag zwischen dem Dichter und Schauspieler und den Zuschauern voraus; die letztern gestehen jenen zu, daß sie sich [...] durch nichts anders, was entweder eine nothwendige Bedingung der theatralischen Vorstellung ist, oder bloß um mehrern Vergnügens der Zuschauer willen dabey eingeführt worden, in der Illusion stören lassen wollen.<sup>27</sup>

Es geht im Theater also darum, dass die Bühnenhandlung den ästhetischen „Schein“ von Wahrheit und Lebendigkeit haben, nicht aber darum, dass sie für

<sup>25</sup> Vgl. Nicola Gess: *Musique déguisée. Jean-Jacques Rousseau und das merveilleux der Barockoper*. In: *Barocktheater heute. Wiederentdeckungen zwischen Wissenschaft und Bühne*. Hg. von Nicola Gess, Tina Hartmann, Robert Sollich. Bielefeld 2008, S. 145–151.

<sup>26</sup> Christoph Martin Wieland: *Versuch über das Teutsche Singspiel und einige dahin einschlagende Gegenstände*. In: *Wielands Werke. Oßmannstedter Ausg.* Hg. von Klaus Manger und Jan Philipp Reemtsma. Bd. 12.1. Berlin, New York 2009, S. 308–335, hier S. 314.

<sup>27</sup> Ebd., S. 315.

„die Natur selbst“ gehalten werden muss<sup>28</sup> – so nimmt Wieland den Kritikern, die die Oper als unnatürlich kritisieren, den Wind aus den Segeln.

Um diesen Schein zu erzeugen, setzt Wieland zweitens nicht mehr auf die Nachahmung der leidenschaftlich bewegten Rede, sondern auf die Leidenschaften als solche, deren „Sprache“ zu sprechen die „Natur“ der Musik sei.<sup>29</sup> Er fordert also nicht, dass Musik den Tonfall der Rede nachahmen soll, sondern dass sich umgekehrt das Libretto auf die ‚Seelenkunde‘ und dabei auf die Aufrufung derjenigen Leidenschaften konzentrieren soll, die Musik besonders gut zum Ausdruck bringen kann. Wieland argumentiert hier nicht rhetorisch, sondern paragonal, indem er fragt, was die Musik besser als andere Künste kann, anthropologisch, indem er von der Seelenkunde ausgeht, und ausdrucksästhetisch, insofern nicht Nachahmung, sondern der Ausdruck von Leidenschaften im Zentrum stehen. Die Sanftheit, die Wieland den musikalischen Leidenschaften zuschreibt, steht dabei quer zur Stärke ihrer Wirkung auf den Zuhörer, zur Heftigkeit der Bewegung und zur Intensität des Gefühls: „Sind es nicht diejenigen [Szenen], wo der Dichter und der Tonkünstler, mit vereinigten Kräften, uns von einer Empfindung zur andern, einer Stufe des Affekts zur andern, mit sich fortreißen“<sup>30</sup>; „wo die Musik ihre ganze Seelenbezwingende Macht ausüben kann; wo [...] unsre Herzen sich erhitzen, glühen, schmelzen?“<sup>31</sup>

Dieser Widerspruch hängt mit dem dritten Aspekt zusammen, in dem sich Wieland von Algarotti unterscheidet. Und zwar spielen moralische Fragen, speziell die Frage der Sittlichkeit, bei ihm eine wesentlich größere Rolle. Dass er, obwohl es seiner Ansicht nach nicht des Wunderbaren zur Rechtfertigung des Gesangs bedarf, wunderbare Sujets trotzdem für besonders geeignet hält, hat vor allem mit ihrem Vorbildcharakter zu tun. Sie sind, wie er schreibt, „schicklich[er]“, weil sie in der „idealische[n] Sprache“ der Musik ‚idealische‘ Gestalten, Götter, Helden oder Hirten auf die Bühne bringen.<sup>32</sup> Insbesondere die Hirten haben es Wieland angetan, insofern sie einen Gegenpol zum städtischen und höfischen Leben, eine „von Wildheit und Verkünstelung gleich weit entfernte schöne Einfalt und Güte der Sitten“ darstellen.<sup>33</sup> Wieland erklärt zwar Algarottis Lamento über den Verfall der Kunst für lächerlich, doch ist seine Idealisierung der vorzivilisatorischen Hirtenzeit ebenso rückwärtsgerichtet. Der „sinnliche[n] Woll[u]st[ ]“, der „Gewalt der Mode, des Luxus und der üppigsten Sinnlichkeit“, wie sie den Gebrauch von Kunst

<sup>28</sup> Vgl. ebd., S. 322.

<sup>29</sup> Vgl. ebd., S. 318.

<sup>30</sup> Ebd., S. 321.

<sup>31</sup> Ebd., S. 320 f.

<sup>32</sup> Vgl. ebd., S. 323.

<sup>33</sup> Vgl. ebd., S. 325.



zu seiner Zeit auszeichnen würden, setzt Wieland die „Herrschaft der unverdorbenen Natur“, den „Syrenenkünsten“ den „einfachen Gesang“ entgegen.<sup>34</sup> Deswegen beschränkt er die Musik auch auf den Ausdruck affirmativer Leidenschaften, verpflichtet sie auf die idealisierende ‚Verschönerung‘ aller Affekte und grenzt sie von destruktiven und heftigen Leidenschaften ebenso ab, wie er einen rein sinnlichen Genuss von Musik vermeiden will.<sup>35</sup> Mit dem Begriff der ‚Wollust‘ hat er darum ebenfalls Probleme. Er kommt einerseits nicht umhin, den Missbrauch von Oper zur „sinnliche[n] Woll[u]st[.]“ zu beklagen,<sup>36</sup> und will doch andererseits von diesem Begriff nicht lassen, wenn er z. B. von den „wollüstigen Thränen“<sup>37</sup> schreibt, die Musik erzeugen soll. Die Voraussetzung dafür ist jedoch eine moralische Reinigung des Begriffs. Er betont, dass er „Wollust und wollüstig [...] in einer höchstunschuldigen Bedeutung nehme: worinn ich unter andern durch das Beyspiel der heil. Schrift gerechtfertiget werde, die dies nehmliche arme vermailigte Wort Wollust sogar von den Freuden der Seeligen im Himmel gebraucht“.<sup>38</sup> Wollust soll hier offenbar nicht mehr den Körper, sondern lediglich ein empfindsames, ein „innigst-gerührte[s] Herz[.]“ betreffen.<sup>39</sup> Überhaupt spielt der Körper in Wielands Theorie musikalischer Wirkung kaum eine Rolle. Zwar distanziert er sich von der rhetorischen Begründung, bietet aber auch keine andere Erklärung für die starke emotionale Wirkung der Musik. Weil er den Körper ausblendet, bleibt sie bei ihm eine „Würkung ohne Ursache“.<sup>40</sup>

Wieland übernimmt die Rede vom Monströsen aus Algarottis Text, wenn er in Anlehnung an Algarotti von der Oper als „groteske[m] Ungeheuer“ spricht,<sup>41</sup> wenige Seiten später anlässlich zusammenhangloser Libretti auch an Horaz „Ungeheuer“ erinnert<sup>42</sup> und immer wieder betont, dass es sich beim Singspiel gerade nicht mehr um ein „unnatürliches Ungeheuer“<sup>43</sup> handeln solle. In Ergänzung zu Algarottis Verständnis des Monströsen ist das Ungeheuer bei Wieland aber vor allem auch moralisch konnotiert; bei der Oper seiner Zeit haben wir es aus seiner Sicht sozusagen mit einem Sittenmonster zu tun. Diese Tendenz ist schon bei Algarotti angelegt, wenn er die Verwandlung von der männlichen zur weiblichen, mit

---

<sup>34</sup> Vgl. ebd., S. 334.

<sup>35</sup> Vgl. ebd., S. 318 f.

<sup>36</sup> Vgl. ebd., S. 334.

<sup>37</sup> Vgl. ebd., S. 320.

<sup>38</sup> Ebd.

<sup>39</sup> Ebd.

<sup>40</sup> Ebd., S. 309.

<sup>41</sup> Ebd., S. 313.

<sup>42</sup> Ebd., S. 318.

<sup>43</sup> Ebd., S. 315.

Zuckerguss überzogenen Oper beklagt und wenn er über die Kritik am Schmuck und an der Affektiertheit immer wieder die Vorstellung von der Oper als oberflächlichem Weibsbild aufruft. Wieland nimmt diesen Wink auf. Er mokiert sich zunächst über Algarotti, ihm sei wohl seine Braut (d. h. die Musik) zu schön: „[S]o gemahnen Einen Algarottis Klagelieder über den Verfall der guten Musik an den Bräutigam, der sich beklagte daß seine Braut zu schön sey“.<sup>44</sup> Doch Wieland selbst ist mit dieser Braut ebenfalls nicht einverstanden. Er erkennt zwar ihre Schönheit, klagt aber über ihre Sittenlosigkeit. In einer „Zeit [der] Verderbnis der Sitten, d[er] Weichlichkeit der Lebensart, d[er] Entnervung der Leiber durch zügelloseste Ausgelassenheit in natürlichen und unnatürlichen Wollüsten“ bleibe es nicht aus, dass auch die Musik, die am stärksten auf die Leidenschaften wirke, mit den Sitten ausarte, Einfach, Kraft und Würde verliere.<sup>45</sup>

### III

Wieland greift auch deswegen so massiv auf Algarotti zurück, weil er, wie er schreibt, „[voraussetzen kann], daß diejenigen, die diese meine Gedanken lesen, auch des berühmten Grafen Algarotti Versuch über die Opera, entweder im Original oder in der Übersetzung gelesen haben“.<sup>46</sup> Algarottis „Versuch“ war also unter Operninteressierten weithin bekannt, und man kann schon allein deshalb vermuten, dass auch der junge Wilhelm Heinse ihn gelesen hatte, als er sich 1770 in seinen *Musikalischen Dialogen* mit operntheoretischen Fragen befasste.<sup>47</sup> Noch wahrscheinlicher ist dies aber, weil Heinse seine *Dialogen* in unmittelbarer räumlicher und geistiger Nähe zu Wieland verfasste, der sich zu dieser Zeit bereits mit seinen Überlegungen zu einer Erneuerung der deutschen Oper beschäftigte, die dann drei Jahre später in die *Alceste* und fünf Jahre später in den *Versuch über das teutsche Singspiel* münden sollten. Umgekehrt kannte auch Wieland Heinses *Musikalische Dialogen*, versuchte sogar, wenn auch erfolglos, sie an einen Verleger zu vermitteln.

<sup>44</sup> Ebd., S. 330.

<sup>45</sup> Ebd., S. 328.

<sup>46</sup> Zit. n. Christoph Martin Wieland: Neue Wieland-Hs. Hg. von Friedrich Beißner. Berlin 1938, S. 18.

<sup>47</sup> In seinen Notizbüchern findet sich gleichwohl kein Hinweis darauf; lediglich zwei kleine Referenzen auf Algarotti finden sich in den Notizbüchern, von denen einer (Wilhelm Heinse: Die Aufzeichnungen. Frankfurter Nachlass. Hg. von Markus Bernauer u. a. Bd. 1: Texte 1 1768. 1783. München, Wien 2003, S. 1299) zumindest darauf hinweist, dass Heinse Algarottis Schrift über die Malerei kannte.

Heinse's *Musikalische Dialogen* bestehen aus drei Gesprächen, die nacheinander erst Jomelli und Rousseau, dann Metastasio und eine Prinzessin und schließlich zwei angehende Komponisten und einen alten Kantor zu Wort kommen lassen, abgerundet durch einen ironisch kommentierenden Herausgeber und ein Intermezzo, in dem sich die Grazien über Amors wüstes Treiben beklagen. Tatsächlich stimmen die *Dialogen* mit einigen der späteren Positionen Wielands überein, etwa der Beschränkung von Opersujets auf solche, die für die Musik geeignet sind, d. h. Leidenschaften zur Darstellung bringen.<sup>48</sup> Außerdem setzt sich auch Heinse mit dem gängigen Vorwurf auseinander, die Oper sei „unnatürlich“, weil in ihr heroische Charaktere ihre Gedanken singen statt sprechen würden.<sup>49</sup> Im zweiten Dialog lässt Heinse die Figur Metastasio diesen Vorwurf zurückweisen, indem er dem Menschen einen „Grundtrieb“<sup>50</sup> zur Vervollkommnung unterstellt, der sich in der Idealisierung des Sprechens zum Gesang realisiere. Die Zuschauer wünschten sich die „verschönerte Natur in die Wirklichkeit“ und ließen sich deswegen bereitwillig auf die theatrale Illusion ein: „Die handelnden Personen in der Oper sind [also] unwahrscheinlich, allein nicht unnatürlich“.<sup>51</sup> „Natürlich“ sind sie im doppelten Sinne, nämlich als Realisierung eines Naturtriebes nach Vervollkommnung und als vervollkommnete Natur. Als solche setzen sie den Zuschauer „in eine solche Vergessenheit der Unwahrscheinlichkeit [...], daß er glaubt, er sähe den wahren Alexander“.<sup>52</sup> Die Differenz zwischen Sprechen und Singen wirkt hier also nicht

---

**48** Wilhelm Heinse: *Musikalische Dialogen*. In: Ders.: Hildegard von Hohenthal. *Musikalische Dialogen*. Unter der Mitarbeit von Bettina Petersen hg. und kommentiert von Werner Keil. Hildesheim 2002, S. 377–461, hier S. 432.

**49** Ebd., S. 426. – Heinse lässt im zweiten Dialog Metastasio diesen Vorwurf zurückweisen, indem er zunächst wie später Wieland behauptet, „nur kalte Philosophen [...], deren Köpfe und Ohren unerhitzbare Lebensgeister und keine Verbindung mit dem Herzen haben“ (ebd.), könnten so fühlen. Die Übereinstimmung mit Wieland ist hier fast wörtlich (Wieland [Anm. 26], S. 314). Dann aber führt er anders als Wieland *keinen* Fiktionsvertrag gegen dieses Argument ins Feld und folgt auch nicht Algarotti darin, dass sich wunderbare Sujets besser zur idealischen Sprache der Musik schicken würden. Vielmehr lässt er Metastasio wunderbare Sujets und Figuren grundsätzlich ablehnen, da sie die Unwahrscheinlichkeit, die man der Musik vorwerfe, nur noch steigern würden (Heinse [Anm. 48], S. 426 f.).

**50** Ebd., S. 433.

**51** Ebd.

**52** Ebd., S. 429. – Der Maxime der Vervollkommnung folgt Heinse übrigens auch in seiner Ablehnung einer Orientierung an den Alten. Viel stärker noch als Wieland betont er den Fortschritt, den die Musik seit der Antike gemacht habe: „Die Vergleichenungen unsrer Künste mit den Künsten der Alten sind allemal lächerlich. Die neuere Musik ist ganz etwas anders, als die Musik der Alten“ (ebd., S. 428). Eine Sehnsucht nach dem vermeintlich besseren Ursprung, wie er auch bei Wieland noch zu beobachten war, findet sich hier nirgends.

illusionsstörend, sondern im Gegenteil als Nachahmung einer idealen Natur, die sich in der Illusion realisiert und das Publikum entzückt.

Auch bezüglich des musikalischen Ausdrucks von Leidenschaften argumentiert Heineses Metastasio, dass der Tonkünstler den „Ton der gewöhnlichen Aussprache einer Person, die sich in einer gewissen Leidenschaft befindet“, vervollkommne, indem er ihn zum Gesang erhöhe und so ‚annehmlich‘ und ‚schön‘ mache.<sup>53</sup> Wie unsicher sich Heines jedoch letztlich in der Frage ist, ob eine Orientierung an der Rede für den musikalischen Ausdruck und die Erregung von Leidenschaften überhaupt nötig ist, zeigt der erste Dialog, der sich vor allem um die Auseinandersetzung mit der Nachahmungstheorie dreht. Heines legt hier zunächst Rousseau die besagte Annahme in den Mund, die Melodie ahme den Tonfall leidenschaftlicher Rede nach. (Tatsächlich verhält es sich in Rousseaus *Essai sur l'origine des langues* genau umgekehrt: nicht der Gesang ahmt die Rede nach, sondern die Rede erwächst aus dem Gesang als der ursprünglichen Sprache der Leidenschaften und verliert dabei an Intensität und Wirksamkeit.) In Heineses Dialog wird gegen die Überzeugung der Figur Rousseau nun der Komponist Niccolò Jomelli in Stellung gebracht, dem der Herausgeber seine eigene Meinung zuschreibt, dass sich in den gothischen Sprachen keine „Spur von Melodie in [der] natürlichen Rede finde[]“<sup>54</sup> und die musikalische Erregung der Leidenschaften daher auch nicht über die Nachahmung der Rede zu erklären sei. Für eine alternative Erklärung hakt er dann an derjenigen Stelle ein, an der sich auch Wieland später von Algarotti absetzen wird: Er geht von einer ursprünglichen Affinität der Leidenschaften zur Musik aus, indem er es die „Natur“ der Musik (und nicht etwa der Dichtung) nennt, die Sprache der Leidenschaften zu sprechen. Bei Wieland bleibt diese Affinität unerklärt, und auch Heines verweist zunächst nur auf das Genie, das „nach unbekanntem Regeln [arbeite]; wir wissen und sind überzeugt, daß diese Melodie die Wirkung thun wird, die wir verlangen; allein wir wissen nicht, warum?“<sup>55</sup> Dann aber lässt er Jomelli doch noch eine Begründung liefern, die über die bisherigen Erklärungsschemata hinaus geht: „Ich glaube, daß der Grund, woraus wir alle die großen Wunder unserer Kunst erklären können, nichts weiter als die Wirkung des Tons der Nerven des menschlichen Körpers sind, und daß wir die Quelle davon gar nicht in den Accenten der Sprache suchen dürfen“.<sup>56</sup> Heines lässt seinen Jomelli hier also sensualistisch argumentieren, indem er die Wirkung von Musik auf den Körper, die in Wielands Argumentation verdrängt oder als unsittlich beurteilt wird,

<sup>53</sup> Ebd., S. 431 und 434.

<sup>54</sup> Ebd., S. 387.

<sup>55</sup> Ebd., S. 394.

<sup>56</sup> Ebd., S. 395.

in die ästhetische Diskussion hinein Holt, genauer: auf die Nerven, die durch Musik in Schwingungen versetzt werden, aber auch selbst schon über eine musikalische Gestimmtheit („Ton der Nerven“) verfügen.<sup>57</sup> Der Anschluss an die Genieästhetik bleibt gleichwohl gewahrt, indem Heineses Jomelli davon ausgeht, dass das Genie von Natur aus mit einer verfeinerten Sinnlichkeit ausgestattet sei, die es ihm erlaube, die unterschiedlichen Wirkungen der Töne auf die Nerven zu studieren:

Alles dieses soll er mit dem menschlichen Ohre, mit seinen Nerven und Herzen ausstudirt haben. Er kann nur von sich selbst das Mehrste lernen, in seiner eignen Seele, in seinem Herzen und seinen Nerven lesen. [...] Wer nicht Genie, das ist, das feinste Gehör und die delikatesten Nerven, von der gütigen Natur empfangen hat, wird nie [...] [d]ie Leidenschaften zu erregen [lernen].<sup>58</sup>

Genie ist also, wer auf der Klaviatur der Nerven zu spielen weiß, wer die Saiten des Körpers zum Schwingen bringt.

Auch Wielands Skepsis gegenüber der Wollust, grundlegend für das spätere Zerwürfnis mit Heine,<sup>59</sup> setzen die *Dialoge* eine andere Position entgegen. Sie zeichnen sich durch zunehmende erotische Spannungen aus, eingeleitet durch den Bericht der Grazien über Amors Machenschaften, gefolgt vom galanten Dialog der Prinzessin mit Metastasio, gefolgt vom Geplänkel der angehenden Komponisten mit

---

57 Ebd., S. 395. – Vgl. zur sogenannten Resonanztheorie, die die Wirkung von Musik über ihre Wirkung auf die Nerven erklärt: Caroline Welsh: Hirnhöhlenpoetiken. Theorien zur Wahrnehmung in Wissenschaft, Ästhetik und Literatur um 1800. Freiburg i.Br. 2003, S. 29–53.

58 Heine (Anm. 48), S. 396–397.

59 Vgl. dazu Max Lorenz Baeumer: „Mehr als Wieland seyn!“ Wilhelm Heineses Rezeption und Kritik des Wielandschen Werkes. In: Christoph Martin Wieland. Nordamerikanische Forschungsbeiträge zur 250. Wiederkehr seines Geburtstages 1983. Hg. von Hansjörg Schelle. Tübingen 1984, S. 115–148, der darauf hinweist, dass auch schon zwischen dem jungen Heine, der sich noch als Wieland-Verehrer darstellte, und Wieland ein tiefer Dissens zwischen dem „Verkünder grenzenloser Sinnenfreiheit“ und dem „vernunftbeherrschte[r] Sinnlichkeit“ besteht (ebd., S. 130). Als Reaktion auf die „ausgelassenste[] Geilheit“ (zit. n. ebd., S. 134), die sich in Heineses Texten zeige, schreibt Wieland 1773, er wolle sich fortan von Heine distanzieren (nicht zuletzt, damit dessen Sittenwidrigkeit nicht auf seinen eigenen Ruf abfärbe, da Heine sich immer wieder auf ihn berufe). Wieland reagiert hier insbesondere auf die italienischen Stenzen (1773, dem *Laidion* angehängt), die ihm Heine zugeschickt hatte, in denen ebenfalls eine sehr explizite Bade- bzw. Sexszene geschildert wird – auf diesen Szenentypus wird unten zurückzukommen sein. Vgl. zu Wieland und Heine auch Manfred Dick: Der junge Heine in seiner Zeit. Zum Verhältnis von Aufklärung und Religion im 18. Jahrhundert. München 1980, S. 148–164; Rosemarie Elliott: Wilhelm Heine in relation to Wieland, Winckelmann, and Goethe. Heine's „Sturm und Drang“ aesthetic and new literary language. Frankfurt am Main 1996, S. 13–50.

drei jungen Mädchen, die sie mit „leichtfertige[n] Liederchen“<sup>60</sup> verführen wollen. Den Rügen des alten Kantors, der sie auf Kontrapunkt und Keuschheit verpflichten will, setzen sie das „glücklich[e] [L]eben“ entgegen, zu dem ein „weise[r] Genuß der Wollüste“ gehöre.<sup>61</sup> Auch im ersten Dialog macht sich Heineses Jomelli schon über den Vorwurf lustig, Musik könne „Gelegenheit zu bösen Handlungen [geben], und der Wollust fröhn[en]“.<sup>62</sup> Dies nicht etwa, weil er Musik für eine keusche Kunst hielte, sondern weil er die Wollust, als höchste Ausprägung sinnlichen Genusses, grundsätzlich positiv beurteilt.<sup>63</sup> So spottet er z. B. über Jünglinge, die die günstige Gelegenheit verstreichen lassen würden, ihre Geliebte beim Nacktbaden zu überraschen. Die schöne Braut, über deren Unsittlichkeit sich Wieland beklagen wird, wird bei Heine gewissermaßen entkleidet und sexuelles Begehren und Musizieren bzw. Komponieren in enge Nähe gebracht.

Beobachtete Nacktbadeszenen spielen in Heineses Werken immer wieder eine Rolle; sie finden sich etwa auch im *Laidion* (1774), an dessen Ende eine Prinzes-

---

**60** Heine (Anm. 48), S. 439.

**61** Ebd., S. 453.

**62** Ebd., S. 403.

**63** Zur zentralen Rolle des sinnlichen Genusses beim jungen Heine vgl. Manfred Dick (Anm. 59), sei es im Sinne einer „Selbststeigerung in der Ekstase des Genusses“ (S. 21) oder in der „unmittelbaren Verherrlichung der Sinnlichkeit“ (S. 151), die in einer Ästhetik mündet, die die Wirkung und das Ziel des Kunstwerks in einer „Dauer völligen Genusses ohne Zeitfolge“ sieht (S. 185). Vgl. außerdem Gerhard Sauder: Die Sexualisierung des Ästhetischen bei Heine. In: Das Maß des Bacchanten. Wilhelm Heineses Über-Lebenskunst. Hg. von Bernd Kauffmann, Gert Theile. München 1998, S. 77–91. Für diesen zielt Heineses Erotisierung des künstlerischen Gegenstands – mit Anschluss an Boehm – auf die Anteilnahme des Rezipienten am Kunstwerk. Vgl. auch Gottfried Boehm („Eins zu sein und Alles zu werden“. Wilhelm Heine und die bildende Kunst. In: Hölderlin-Jahrbuch 26 [1988–1989], S. 20–38), der betont, dass sich Heine mit seinem Begriff des Genusses in einem vormodernen Sprachgebrauch bewegt: „Heineses Ästhetik ist eine der glänzendsten und letzten Ausprägungen dieses älteren Verstehens, für welches Erkennen und Genießen sich nicht nur nicht widersprechen, sondern sich wechselseitig verbinden konnten. Der Genuß vereinigt in sich die Grunderfahrungen der Poiesis, der Aisthesis und der Katharsis, er erweitert unsere Einsicht, weiß den Beteiligten zu bewegen und gibt ihm Nutznießung. Um so mehr, wenn Heine die Ineinsbildung des Gefühls mit dem schönen Gegenstand unter dem Vorzeichen der Liebe beschreibt“ (ebd., S. 27). „Heineses Bildbeschreibungen faszinieren, weil die Intensität des Fühlens nicht ins Dumpfe führt, sondern die Augen öffnet, den Kreis des Subjektes und seiner privaten Bedürfnisse überwindet. Genuß wird zur zentralen Kategorie gelingender Erkenntnis, denn in ihm ist die Ineinsbildung völlig vollzogen, fallen Intention und Gehalt zusammen. Damit ist im hedonistischen Heine ein anderer entdeckt, dessen Kunstbeschreibungen unter Vorzeichen eines Erkenntniswillens stehen. Genuß ist in diesem Sinne eine Erkenntniskategorie, in der die Vereinigung des abgespalteten Subjekts mit etwas Anderem gelingt: mit nichts weniger als mit dem übergreifenden Zusammenhang der Natur“ (ebd., S. 26).

sin beim Nacktbaden vom Helden der Stanzenerzählung beobachtet, verfolgt und schließlich zum Geschlechtsakt genötigt wird, in den Gemäldebrieffen an Gleim (1776/1777), in denen Heinse eine „Susanna“ von Van Dyk und Dominichino erwähnt und insbesondere eine „Susanna von Annibal Caraccio“ bewundert;<sup>64</sup> sie finden sich auch in den Notizen zur italienischen Reise (1780–1783)<sup>65</sup> und später in großer Zahl im Roman *Hildegard von Hohenthal* (1794), auf den unten zurückzukommen sein wird. Mit der Thematisierung von Nacktheit im ästhetischen Diskurs positioniert sich Heinse natürlich, das kann hier nur kurz erwähnt werden, zu der seit Winckelmann geführten Debatte um die ideale Schönheit des nackten Körpers, wie sie sich in den antiken Statuen zeigt.<sup>66</sup> Schon in den *Dialogen* setzt er sich dabei von mehreren Prämissen Winckelmanns ab, indem er die Ausrichtung an und die Idealisierung der griechischen Antike weit von sich weist,<sup>67</sup> indem er die mit der Stilisierung zur idealen Schönheit verbundene Entsexualisierung des nackten Körpers anzweifelt und indem er statt des nackten Männerkörpers den nackten Frauenkörper ins Blickfeld rückt und sich dabei nicht auf antike Statuen oder Gemälde, sondern auf lebendige Frauenleiber bezieht. Wichtig ist außerdem, dass die beobachteten Nacktbadeszenen, anders als die Susanna-Topik nahelegt, mit den *Musikalischen Dialogen* bei Heinse von Anfang an einen dezidiert musikalischen, also nicht primär bildkünstlerischen Ausgangspunkt haben, und dies mit

**64** Wilhelm Heinse: Über einige Gemälde der Düsseldorfer Galerie. In: Frühklassizismus. Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse. Hg. von Helmut Pfotenhauer, Markus Bernauer und Norbert Miller. Frankfurt am Main 1995, S. 253–321. Der Kommentar informiert, dass es sich bei der „Susanna von Annibal Caraccio“ um „eine der zahlreichen im Settecento angefertigten Kopien [handelt], die sich auf eine gleichnamige Komposition Guercinos, Susanna und die Alten, entstanden um 1617, beziehen“ (ebd., S. 742).

**65** In den Notizbüchern findet sich dreimal die Erwähnung einer „Susanna von Caracci“: „Ein wollüstig Geschöpf, die linke Hand mit dem Gewand am rechten Schenkel, womit sie kniet / mit der rechten hält sie das Gewand vor, das ihr der eine nehmen will; reizende Stellung“ (N22, 21', s. a. 25' und 28') (Heinse [Anm. 47], S. 1017; siehe auch S. 1023 und 1026).

**66** Zu Winckelmann und Heinse vgl. ausführlich: Max Lorenz Baeumer: Winckelmann und Heinse. Die Sturm-und-Drang-Anschauung von den bildenden Künsten. Stendal 1997, der Heinse eine in der Auseinandersetzung mit Winckelmann entwickelte „Sturm-und-Drang-Auffassung“ der bildenden Künste (S. 51) attestiert, die gleichwohl (als „irrationalistische“, auf dem „unbegrenzten Gefühl und Erleben des großen Einzelnen“ basierende und jede „Norm und Gemeinschaftsausrichtung ablehnende“ [S. 52]) keine allgemeingültige werden konnte; sowie: Elliott (Anm. 59), S. 51–126; Élisabeth Décultot: Heinse als Leser Winckelmanns. Eine kritische Beleuchtung. In: Wilhelm Heinse. Der andere Klassizismus. Hg. von Markus Bernauer und Norbert Miller. Göttingen 2007, S. 86–98.

**67** „Die Vergleichenungen unsrer Künste mit den Künsten der Alten sind allemal lächerlich. Die neuere Musik ist ganz etwas anders, als die Musik der Alten“ (Heinse [Anm. 48], S. 428). Zu einer Winckelmann wieder näheren Position in den Gemäldebrieffen vgl. Dick (Anm. 59), S. 203–206.

gutem Grund, wie unten anhand seiner Theorie musikalischer Nacktheit zu zeigen sein wird.

Gleich zweimal imaginiert Heinse in den *Dialogen* eine Nacktbadeszene: Im dritten Dialog gibt einer der Komponisten ein Lied auf ein Gedicht von Johann Peter Uz zum Besten, mit dem er seine Zuhörerinnen verführen will:

Da sah ich durch die Sträuche  
Mein Mädchen bei dem Teiche,  
Das hatte sich zum Baden  
Der Kleider meist entladen,  
Bis auf ein untreu weiß Gewand,  
Das keinem Lüftchen widerstand.

Der freie Busen lachte,  
Der Jugend reizend machte;  
Kein Blick blieb lüstern stehen  
Bei diesen regen Höhen,  
Wo Zephyr unter Lilien bließ,  
Und sich die Wollust greifen ließ!

Sie fieng nun an, o Freuden!  
Sich vollends auszukleiden [...].<sup>68</sup>

Auf diesem Höhepunkt der voyeuristischen Verzückung wird der Komponist jedoch vom strengen Kantor unterbrochen und zum Komponieren von Kirchenmusik angehalten.<sup>69</sup> Im ersten Dialog ist es die Figur Jomelli, die ebenfalls eine unterbrochene Nacktbadeszene anführt, um das Ineinandergreifen von musikalischer Begabung und erotischer Dummheit zu illustrieren. Mit der Nachtigall, die „äußerst wollüstig ihre leisen Accente“ singt und doch „der dümmste unter allen Vögeln ist“<sup>70</sup>, vergleicht er Petrarca, der sich nicht getraut habe, seine Laura beim Baden zu überfallen:

Petrarch, der so feurig, so brennend durstig nach den Küssen seiner Laura war, traf sie in einer Quelle unter den muthig machenden Schatten der Bäume nackend im Bade an; ihre Kleider lagen seitwärts. Was würde der Jüngling, ja sogar der Greis Anakreon? was würde Ovid? was würden alle Heiligen gethan haben? [...] und er? „er lief davon!“<sup>71</sup>

<sup>68</sup> Ebd., S. 439 f.

<sup>69</sup> Ebd., S. 440. – Im Original wird der Träumende hier durch das Aufwachen unterbrochen: „Ach! aber eh’s geschiehet, / Erwach’ ich, und sie fliehet. / O schlief ich doch von neuem ein! / Nun wird sie wohl im Wasser sein“ (Johann Peter Uz: Ein Traum. In: Ders.: Lyrische Gedichte. Berlin 1749, S. 12).

<sup>70</sup> Ebd., S. 402.

<sup>71</sup> Ebd.



– und schrieb seine Kanzone Nr. 52, in der er das Nacktbad schildert. Heines Rousseau macht Jomelli jedoch darauf aufmerksam, das man es hier nicht mit Dummheit, sondern der „schönste[n], [...] erhabenste[n] Handlung“ zu tun habe.<sup>72</sup> So deutet sich bereits hier an, dass sich kompositorisches Genie und sexuelle Abstinenz nicht unbedingt widersprechen müssen, sondern sogar aufeinander angewiesen sein könnten: die Komposition als Sublimierung erotischen Begehrens, sei es in kontrapunktischer Kirchenmusik, im Sonettgesang oder, wie später in der *Hildegard von Hohenthal*, in der Oper.

In den Gemäldebriefen an Gleim taucht dieses Muster einer Transformation erotischer in künstlerische Energie anlässlich der beobachteten Nacktbadeszene ebenfalls auf.<sup>73</sup>



**Abb. 1:** Kopie nach Guercino: *Susanna im Bade* (seit 1806 in der Alten Pinakothek München, zuvor in der Gemäldegalerie Düsseldorf)

<sup>72</sup> Ebd.

<sup>73</sup> Vgl. zu den Gemäldebriefen: Dick (Anm. 59), S. 183–226; Elliott (Anm. 59), S. 51–121; Helmut Pfotenhauer/Markus Bernauer/Norbert Miller: Kommentar zu den Gemäldebriefen. In: Frühklassizismus (Anm. 64), S. 678–756.

Heinse zeigt sich entzückt von Annibal Caràccios<sup>74</sup> *Susanna*:

Das Mädchen sitzt von der rechten Seite nackt, im schönsten Gewächs jugendlicher weiblicher Natur, in der Größe der Mediceischen Venus, in einem Gartenbade da, das mit Gesträuch umschattet ist [...]. Über der Hüfte [...] liegt zwischen den Beinen ein schmal gefaltetes dünnes Leinen zum trocken; und der schwanenweiße Rücken, [...] und die mutwillige Hebenbrust, [...] und das unvergleichliche ovale Gesicht [...] werfen einen zur Anbetung nieder, wie die Stimme vom Himmel: Was verfolgst du mich?<sup>75</sup>

Die Reize des Mädchens wollen Heinse der Badeszene „aus Leibeskräften beispringen“ lassen,<sup>76</sup> als sei er selbst einer der beiden alten Lüstlinge hinter bzw. neben Susanna. Ebenso begeistert wie von der Schönheit des Mädchens ist Heinse jedoch von der malerischen „Schönheit der Erfindung“,<sup>77</sup> d. h. sowohl von der „[U]ngekünstelt[heit]“ und „schönste[n] Einfalt“ der Darstellung wie vor allem von dem Vermögen des Malers, „die Geschichte, wie sie ist, in eine schönere Idee [zu] denken“.<sup>78</sup> Letzteres ist allerdings nicht zuletzt Heinses eigenes Verdienst; mit seiner Ekphrasis bringt er die abgebildeten Handlungen in eine zeitliche Abfolge („Und nun kommen hinter ihr her [...] die zween alten Sündenböcke [...] herangeschlichen“<sup>79</sup>), verleiht den Gestalten das Vermögen der Rede („St!“<sup>80</sup> – lässt er einen Alten sagen; außerdem imaginiert er eine „Stimme vom Himmel“<sup>81</sup>) und schafft dadurch allererst das Narrativ, als dessen „schönere Idee [der Geschichte]“ er das Bild bewundert.<sup>82</sup> Die Transformierung erotisch-ästhetischer Lust („beispringen“) in Erzählenergie ist hier vorbildlich umgesetzt. Blickt man von hier aus zurück auf die Nacktbadeszenen der *Dialogen*, so fällt auf, dass

<sup>74</sup> Vgl. o. Anm. 64.

<sup>75</sup> Wilhelm Heinse: Düsseldorfer Gemäldebrieve. Mit farbigen Abbildungen. Frankfurt am Main 1996, S. 49.

<sup>76</sup> Ebd., S. 50.

<sup>77</sup> Ebd., S. 49.

<sup>78</sup> Ebd., S. 50.

<sup>79</sup> Ebd., S. 49.

<sup>80</sup> Ebd., S. 50.

<sup>81</sup> Ebd., S. 49.

<sup>82</sup> Ebd., S. 50. – Mit Heinses Ekphrasis haben sich Boehm sowie auch Sauder auseinandergesetzt. Boehm betont dabei die Wirkung, die Heinses Bildbeschreibungen erzielen, nämlich den Anteil, den der Betrachter dadurch am Bild nimmt (Gottfried Boehm: Anteil. Wilhelm Heinses „Bildbeschreibung“. In: *Kunstliteratur als Italienerfahrung*. Hg. von Helmut Pfotenhauer. Tübingen 1991, S. 21–39, hier S. 22); Sauder konkretisiert dies, indem er zeigt, wie Heinses „erotischer Blick das Kunstwerk nachschafft, um [...] dem Betrachter ‚Anteil‘ zu ermöglichen“ (Sauder [Anm. 63], S. 87). Zugleich weist er darauf hin, dass Heinse durch seine Kunstbeschreibungen „Erinnerung an ekstatische Bilderfahrung“ festhalten und „so auch die Wiederholung des ekstatischen Augenblicks“ ermöglichen möchte (ebd., S. 90).

es auch hier zum einen immer schon nicht nur um Erotik, sondern zugleich auch um Kunstrezeption (Sonett Petrarcas, Gedicht Uz'), zum anderen um eine Ersetzung der eigentlichen Verführung durch die erzählte Verführung geht: Der Komponist, der die beiden jungen Mädchen verführen will, vertont statt dessen (und zugleich zu diesem Zweck) ein von Uz gedichtetes Verführungsgeschehen und erreicht so die „Anteilnahme“<sup>83</sup> des Zuhörers an dem durch Komposition und Performance animierten Verführungsgeschehen des Gedichts.

## IV

Musikästhetisch ausformuliert wird diese Nähe von erotischer Verführung, sexuellem Begehren, Musikhören und Komponieren, die Heinse bereits in den *Musikalischen Dialogen* entwirft, erst im Roman *Hildegard von Hohenthal* (1794).<sup>84</sup>

<sup>83</sup> Boehm (Anm. 82), S. 22.

<sup>84</sup> Im Folgenden greife ich zurück auf einige Passagen aus: Nicola Gess: *Gewalt der Musik. Literatur und Musikkritik um 1800*. Freiburg 2011, S. 112–120. – Die Stellung von Heinses Roman im Kontext der zeitgenössischen Ästhetik ist umstritten. Eggebrecht ordnet ihn im Hinblick auf seine Musikanschauung der Ausdrucksästhetik zu (Hans-Heinrich Eggebrecht: *Das Ausdrucks-Prinzip im musikalischen Sturm und Drang*. In: *DVJS* 29 [1955], S. 323–349, hier S. 343). Dem widerspricht Müller, indem sie auf der Verankerung zumal der musikanalytischen Passagen des Romans in der Affektenlehre besteht. Müller grenzt Heinses Roman einerseits von der Musikanschauung in empfindsamen Romanen ab, andererseits aber auch von der „romantischen Musikästhetik“, auf die lediglich einige Darstellungen geistlicher Musik im Roman hindeuten. Müller folgert, dass der Roman im Vergleich zu zeitgenössischen Texten „rückständig“ sei (Ruth E. Müller: *Erzählte Töne. Studien zur Musikästhetik im späten 18. Jahrhundert*. Stuttgart 1989, S. 131–151, hier S. 133–149). Dem widerspricht Lubkoll, für die die „poetische Vision“ Heinses auf das „frühromantische Musikalitäts-Konzept“ hinweist, wobei diese „Neuorientierung“ von der „poetischen Instrumentalisierung des weiblichen Gesangs“ ausgehe (Christine Lubkoll: *Ohren-Zeugen. Weibliche Musik und männliche Künstlerschaft in Wilhelm Heinses Roman Hildegard von Hohenthal*. In: *Das Geschlecht der Künste*. Hg. von Corina Caduff und Sigrid Weigel. Köln, Weimar, Wien 1996, S. 70–105, hier S. 72 f., für eine ältere Version des Aufsatzes siehe dies.: *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*. Freiburg i. Br. 1995, S. 83–119). Auch Werner Keil versucht, Heinse als Vorboten der Romantik zu lesen, wobei er sich vor allem auf E. T. A. Hoffmanns (hier insbesondere die Anschauungen zur Kirchenmusik der Renaissance) und Richard Wagners Rezeption Heinses stützt (Werner Keil: *Heinses Beitrag zur romantischen Musikästhetik*. In: *Das Maß des Bacchanten. Wilhelm Heinses Über-Lebenskunst*. Hg. von Bernd Kauffmann und Gert Theile. München 1998, S. 139–159). Theile ermöglicht einen neuen Blick auf den Roman, indem er keinen Versuch der musikästhetischen Einordnung unternimmt, sondern zeigt, wie Heinse hier anhand der Figur der Hildegard demonstriert, dass „Tyrann Amor“ und der Musiker als ‚Tyrann‘, welchem der Zuhörer durch seine Kunst willenlos ausgeliefert ist [...] die Eigenwilligkeit des Individuums so stark untergraben, daß die Gefahr der Selbstaufgabe besteht“

Der nackte, erotisch anziehende Frauenkörper rückt hier in eine ästhetische Schlüsselposition. Im Roman werden die Nacktbadeszenen der *Dialogen* mehrfach aufgegriffen und ausgeführt, was der Dialog von Rousseau und Jomelli nur andeutete. Zu Beginn des Romans beobachtet der Komponist Lockmann voller Lüsterheit die Sängerin Hildegard beim Nacktbaden:

Unvermerkt drangen seine Blicke [...] in eine[n] Garten, [...] wo ein Frauenzimmer sein Morgenewand ablegte, nackend, göttlich schön wie eine Venus, da stand [...] und [...] sich in eine große Wasservertiefung stürzte, [...] sich auf die Seite legte [...], daß das himmlische Kolorit der gewölbten Hüften und Schenkel wie ein Blitz auf der Oberfläche hervor leuchtete. [...] *Lockmann* stand die ganze Zeit wie eine Bildsäule mit seinem Fernrohr, verwandte nicht einen Blick, und schaute, noch lange nachher das reizende Schauspiel im Auge, wie

---

(Gert Theile: Der kultivierte Rausch. Anmerkungen zu Wilhelm Heineses Roman „Hildegard von Hohenthal“. In: Lenz-Jahrbuch 4 [1994], S. 174–195, hier S. 184): daher Hildegards Flucht nach Italien, durch die sie ihre Bestimmung als große Sängerin ausleben kann. Daran angelehnt argumentiert Plachta, dass Heine in seinem Roman das „Aktualisierungspotential“ (Bodo Plachta: Wilhelm Heineses „Hildegard von Hohenthal“. Ein Abgesang auf die Barockoper an der Schwelle vom 18. zum 19. Jahrhundert. In: Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000 „Zeitenwende – Die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jahrhundert“. Hg. von Peter Wiesinger unter Mitarbeit von Hans Derkits. Bern u. a. 2002, S. 227–234, hier S. 234) des metastasianischen (d. h. zu dieser Zeit schon veralteten) Operntypus zeigt, indem er seine „Utopie uneingeschränkter Selbstbestimmung des Individuums“ (ebd., S. 230) im Modell der metastasianischen Oper ausdiskutiert: mit/als Achill entscheidet sich Hildegard gegen das Joch Amors, für ihren freien Willen und ihre Gesangskarriere (ebd., S. 232). Goer denkt diese Überlegungen weiter, erkennt in Lockmanns Oper aber vor allem seine Aspirationen auf ein „Gesamtkunstwerk“ als ein „System sensualistischer Totalität“, dessen Scheitern sie dann als Heineses Absage an ein „tyrannisches“ Geniekonzept (Charis Goer: Wie Tyrann Amor seine Meisterin fand: Die Geburt des Individuums aus dem Geist der Musik in Wilhelm Heineses Musikroman Hildegard von Hohenthal. In: Self-Reflexivity in Literature. Hg. von Werner Huber, Martin Middeke, Hubert Zapf. Würzburg 2005, S. 39–48, hier S. 48) deutet. Werner Keil rückt in seinem Nachwort zur neuen Ausgabe schließlich Heineses Konzentration auf das „sinnliche Erleben“ (Werner Keil: Nachwort. Das Nackende und die Musik bei Wilhelm Heine. In: Wilhelm Heine: Hildegard von Hohenthal. Musikalische Dialogen. Unter Mitarbeit von Bettina Petersen hg. und kommentiert von Werner Keil. Hildesheim u. a. 2002, S. 644–660, hier S. 653) ins Zentrum, zum einen bezogen auf seine Thematisierung von Nacktheit, zum anderen von Klangfarbe (insbesondere der Stimme). In der Tat ist die musikgeschichtliche Einordnung des Romans vor allem deswegen so schwierig, weil er im Unterschied zur barocken Affektenlehre, zur Musikanschauung empfindsamer Zeitgenossen und zur romantischen Musikästhetik – also den Hauptbezugspunkten der bisherigen Einordnungsversuche – eine erotisierte Sinnlichkeit ins Zentrum seiner Musikästhetik stellt, ohne diese moralisch abzuwerten oder als Gefahr zu begreifen; diese materialistisch-sensualistische Ausrichtung seiner Musikästhetik steht in den 1790er-Jahren relativ solitär da.

einer geblendet noch lange nachher die aufgehende Sonne hat, in die er zu lüstern hineinschaute.<sup>85</sup>

Danach setzt er sich an das Fortepiano und lässt „seine Gefühle in die Saiten“<sup>86</sup> strömen. Immer wieder wird Lockmann im Roman zum Voyeur von Hildegards nacktem Körper, den er mit jedem Mal stärker begehrt.<sup>87</sup> Lockmann und Hildegard kommen sich im Verlauf des Romans körperlich zwar näher, jedoch wird Lockmanns Begehren nie vollständig befriedigt, weil sich ihm Hildegard immer wieder entzieht. An die Stelle der sexuellen Befriedigung tritt stattdessen regelmäßig, wie schon in der Initialszene des Romans, das Komponieren oder Musizieren. Die Produktion von Musik erklärt Heinse in diesem Roman also sehr deutlich aus der Sublimierung sexuellen Verlangens,<sup>88</sup> wie z. B. auch in dieser Szene, die wie viele andere zum gemeinsamen Musizieren überleitet:

[D]as weiße Sommergewand verhüllte nur leicht die herrlichen Säulen des stolzen Körperbaus. Von Leidenschaft überwältigt, wollt' er mit beyden Händen wie ein kühner Adler darauf stürzen; aber plötzlich in reizenden Zorn verwandelt sprang *Hildegard* auf, und stieß ihn bitter von sich. Beschämt ergriff er die Oper, die er mitgebracht hatte, unter so gewaltigem Herzklopfen, daß man die Pulsschläge an Hemd und Weste zählen konnte. [...] Der Blick auf die Musik seines Lieblings [des Komponisten Francesco Majo], brachte ihn nach und nach wieder zu sich.<sup>89</sup>

Musikästhetisch relevant ist die beobachtete Nacktbadeszene aber vor allem deswegen, weil Lockmann, wie mehrfach besprochen,<sup>90</sup> auch den menschlichen Gesang mit einer Szene der Entkleidung bzw. mit einem Sich-Nackt-Zeigen vergleicht: „Wenn ein Mensch singt; so ist es, als ob er auf einmal seine Kleider abwürfe, und sich im Stande der Natur zeigte“.<sup>91</sup> Man kann in diesem Vergleich durchaus, wie etwa bei Eggebrecht geschehen, einen unschuldigen Hinweis

**85** Wilhelm Heinse: Hildegard von Hohenthal. In: Ders.: Hildegard von Hohenthal. Musikalische Dialogen. Unter der Mitarbeit von Bettina Petersen hg. und kommentiert von Werner Keil. Hildesheim u. a. 2002, S. 7–376, hier S. 10 f.

**86** Ebd., S. 11.

**87** Besonders drastisch fällt die letzte solche Szene aus, die eine versuchte Vergewaltigung enthält: „[U]nd als sie eben mit den Armen das Hemd über das Gesicht breitete, und es ausziehen wollte: war er in drey Sätzen bey ihr, und hielt sie mit dem rechten Arm, um den Rücken her, umschlungen. Sie that vor Schrecken einen durchdringenden Schrey. Er ließ sich dadurch nicht stören, und betastete gierig mit der linken Hand den entzückenden Leib“ (ebd., S. 311).

**88** Vgl. Lubkoll, *Mythos Musik* (Anm. 84), S. 93 ff. und 108 ff.

**89** Heinse (Anm. 85), S. 170 f. (Hervorh. im Orig.).

**90** Vgl. Eggebrecht (Anm. 84); Müller (Anm. 84); Lubkoll, *Mythos Musik* (Anm. 84); ders., *Ohrenzeugen* (Anm. 84); Keil, *Nachwort* (Anm. 84); *Plachta* (Anm. 84).

**91** Heinse (Anm. 85), S. 165.

auf die angestrebte Natürlichkeit und Unmittelbarkeit des Gesangs sehen.<sup>92</sup> Der Roman ist durchsetzt von zahlreichen Diskussionen über Opern, Musikästhetik und Kunsttheorie. Auf einem Morgenspaziergang diskutieren z. B. Lockmann, der alte Architekt Reinhardt und Hildegard über musikästhetische Fragen.<sup>93</sup> Algarttis Thesen findet man hier vor allem beim alten Reinhardt wieder, der etwa den Gesang auf die Akzente der Rede zurückführt, der die Unbestimmtheit der musikalischen Nachahmung hervorhebt, welche immer den Text zu ihrer genaueren Bestimmung brauche, und der sich auf Vernunft und Verstand beruft, die mit Empfindung und Leidenschaft in der Vokalmusik ideal zusammenstimmen sollten. Lockmann wiederum greift Thesen auf, die wir zum Teil schon aus Heines *Dialogen* kennen und die es ermöglichen, seine Rede von der Nacktheit musikästhetisch zu begründen. Stark an Rousseau orientiert, geht er davon aus, dass die Vokalmusik im Ausdruck der Leidenschaften der gesprochenen Sprache nicht nur überlegen, sondern auch vorgängig sei. Während die Melodie ursprünglicher Ausdruck der Leidenschaften sei, ruiniere die gesprochene Sprache bereits die Melodie und sei daher zum Ausdruck vieler Leidenschaften gar nicht mehr fähig. Zugleich betont Lockmann, dass die Vokalmusik die Natur der Leidenschaften bereits veredle, d. h. sittsam und schön mache, indem sie z. B. den Schrei zum melodiösen Ton umforme. „Nackt“ ist diese Musik also, insofern sie auf den ursprünglichen Ausdrucksmodus des Menschen zurückgreift und in idealisierender Weise eine unmittelbare Übersetzung der Leidenschaften für den Hörsinn liefert. Zugleich sind diese Leidenschaften in ihrem drängenden Charakter, in ihrer Sehnsucht nach Erfüllung das, was für Heine das Grundprinzip allen Lebens ausmacht. Im *Ardinghello* (1787) bestimmt er das Leben, wie Keil erinnert, als ein unendliches Streben nach sinnlichem Genuss, nach Berührung und Vereinigung:<sup>94</sup>

Nehmen wir die einfachste Substanz von Leben [...]. Nun gesellen wir dieser Substanz eine andre zu: Erster Ursprung von Gefühl. [...] Und sie werden nicht satt werden, sich umeinander zu bewegen und sich zu berühren [...].<sup>95</sup>

Männliche und weibliche Elemente [...] erklär[en] die ewige unaufhörliche Bewegung und den wütenden Trieb zur Begattung [...]: daraus best[eht] die Welt.<sup>96</sup>

<sup>92</sup> Vgl. Eggebrecht (Anm. 84), S. 344.

<sup>93</sup> Heine (Anm. 85), S. 159–170.

<sup>94</sup> Keil: Nachwort (Anm. 84), S. 647–649.

<sup>95</sup> Wilhelm Heine: *Ardinghello* und die glückseligen Inseln. Kritische Studienausg. Hg. von Max L. Baeumer. Stuttgart 1998, S. 302.

<sup>96</sup> Ebd., S. 291.

„Nackt“ ist diese Musik also auch, insofern sie in ihren leidenschaftlichen Melodien, in ihren harmonischen Spannungen und Lösungen und nicht zuletzt in ihrer steten Bewegung (als Zeitkunst) zum Urtrieb des Daseins eine unmittelbare, d. h. hier analogische Beziehung unterhält.

Diese Überlegungen zur Nacktheit als Metapher sind allerdings dadurch zu ergänzen, dass Heinse die Nacktheit im Gesang durchaus auch ganz wörtlich versteht. Lockmanns Voyeurismus entspricht sein unstillbares Verlangen, Hildegard wieder und wieder singen zu hören und sich dabei ihre nackte Erscheinung in Erinnerung zu rufen. Tatsächlich wird für Lockmann diese Fantasie bald Wirklichkeit: Während Hildegard eine Arie singt, „öffnete sich bey der heftigen Bewegung das Gewand: und beyde Brüste blickten hervor in herber jungfräulicher Ründlichkeit, zart und schwanenweiß [...] Lockmann [...] war ganz lüsterne Auge“.<sup>97</sup> In Szenen wie dieser wird mehr als deutlich, dass es in dem Roman auch um die umfassende Erotisierung des Musikalischen, insbesondere der Vokalmusik geht. Es sind nicht allein visuelle Reize, die über das lüsterne Auge das Begehren anstacheln können, sondern es sind auch akustische Reize, die über das lüsterne Ohr das Verlangen anheizen. Auf doppelte Weise ist Musik hier also der Erotik verbunden: als Sublimierung *und* als Auslöser sexuellen Verlangens.

Das hat natürlich auch Konsequenzen für die Operntheorie Lockmanns. Als Lockmann Hildegard seine Oper vorführt, wird vom Erzähler und den Figuren zwar immer wieder betont, wie gut geeignet, weil auf die Leidenschaften konzentriert, das Sujet sei, wie gut Dichtung und Komposition harmonieren würden, wie sehr alles „nach der Natur“ geschaffen sei und Musik als einen „Seelenklang“ zu hören gebe,<sup>98</sup> der die Zuhörer zutiefst rühre. Zugleich aber ist mehr als deutlich, dass es in dieser Oper immer schon um die Beziehung von Lockmann und Hildegard, um ihre Leidenschaften und ihre Seelenleiden geht: Die Rührung erwächst hier gerade nicht aus der vollständigen Illusionierung, sondern aus der Verwicklung der leibhaftigen Darsteller in ihre Rollen: „Achilles hat in der Musik Ihre Physiognomie; und wer Sie kennt, sieht Sie in seinen Melodien“,<sup>99</sup> bekennt Hildegards Mutter gegenüber Lockmann; zugleich hat Lockmann, wie verschiedentlich gezeigt wurde, Hildegard als Modell für den als Frau verkleideten Achill vor Augen gehabt, verewigt sich selbst außerdem in Achilles väterlichem Freund Ulysse und zusätzlich Hildegard in Deidamia, die ihre Jungfräulichkeit verteidigt.<sup>100</sup> Als die Oper schließlich in Italien aufgeführt wird und Hildegard die Hauptrolle singt, verhält es

<sup>97</sup> Heinse (Anm. 85), S. 88.

<sup>98</sup> Ebd., S. 301.

<sup>99</sup> Ebd., S. 306.

<sup>100</sup> Theile (Anm. 84), S. 182–184; Plachta (Anm. 84), S. 231; Goer (Anm. 84), S. 44.

sich ähnlich. Die Zuhörer sind tief bewegt, aber weniger von der Opernfigur als von Hildegard selbst: „*Passionei* [d. h. Hildegard] erschien immer mit neuen Reizen, und ward vergöttert, angebetet“.<sup>101</sup> Sie tritt inkognito in doppelter Verkleidung auf, nämlich als Kastrat *Passionei*, der die Rolle des (zunächst als Frau verkleideten) Achill singt,<sup>102</sup> und doch ist es auch hier wieder unvermeidlich, dass ihr Gesang sie entkleidet: Als ein englischer Lord die Oper hört, die ja aus der Sublimierung des Verlangens nach Hildegards nacktem Leib entstanden ist, erkennt er im Sänger des Achill sogleich die begehrenswerte Frau („Wer ist sie?“<sup>103</sup>) und verliebt sich in sie ebenso leidenschaftlich wie vormals Lockmann, sexuelle Übergriffe inklusive: „Er faßte entzückt die lieblich warmen herblich zarten schönsten Formen des Gefühls, die er bald von aller Hülle freygemacht hatte. [...] Dein Geschlecht war mir den ersten Augenblick, als ich dich sah, nicht verborgen.“<sup>104</sup>

Algarotti und Wieland hätten eine solche Oper, in der man aus Achills Gesang immer schon den nackten Körper der Sängerin heraushört, monströs genannt. Heinse hingegen denkt an eine Oper, in der sich die Feier glaubwürdiger Leidenschaften auf das Personal der Oper und ihre Zuhörer überträgt und alle in ein Netz der erotischen Lüste verstrickt, die durch die Töne wachgerufen werden. Das „Bacchanal“, das in Lockmanns Oper zelebriert wird, weitet sich darum auch auf ihre Zuhörer aus: Dessen Musik, Tanzrhythmen und ein Klang „wie Wellen im Sturm aus der Tiefe“ führen dazu, dass sich auch die Zuhörer in Bacchantinnen verwandeln: „Die süße Wuth des Gottes zuckte in den Nerven der Zuschauer, und alle hätten mitjubeln mögen“.<sup>105</sup> Dass die Oper das Publikum rühren soll, steht auch

---

**101** Heinse (Anm. 85), S. 338.

**102** Goer argumentiert, dass es Lockmann mit der Modellierung Achills zugleich nach ihm (vor allem in dessen kriegerischen Anteilen) wie nach Hildegard darum geht, Hildegard als sein weibliches „Alter Ego“ kenntlich zu machen im Sinne einer intendierten „Gleichschaltung“ Hildegards (Goer [Anm. 83], S. 46). Doch geht dieses Ziel, wie Goer betont, nicht auf. Hildegard entwickelt aus ihrer Übernahme der Rolle des kriegerischen Achill gewissermaßen ein „emanzipatorisches Gegenmodell“ und beschließt, ihre Heimat und damit auch Lockmann zu verlassen und eine Gesangskarriere in Italien zu verfolgen (ebd., S. 46 f.).

**103** Heinse (Anm. 85), S. 336.

**104** Ebd., S. 349. – Eine Differenzierung Lockmanns und des Lords nimmt Theile (Anm. 84), S. 186–192, vor.

**105** Heinse (Anm. 85), S. 335. – Auch in den *Dialogen* wird die Wirkung der Musik schon so beschrieben: „Die Seele, in Zähnen aufgelöst, fließt in die Augen, Wonne geht vor ihr her, das Herz wallt empor, und der allzuschnelle Flug der erhitzten Lebensgeister macht sie stille stehen; und Seele, Blut, Fleisch und Gebein, kurz der ganze Mensch voll von Leidenschaft zittert, aufgeschwollen von Entzückungen, die Ihre Melodien zu fühlen befehlen“ (Heinse [Anm. 48], S. 392). Dick betont zu Recht, dass diese leidenschaftliche Bewegtheit, die jedes Kunstwerk nach Heinse bewirken soll und die die Musik besonders gut hervorrufen kann, von der empfindsamsten Rührung deutlich verschieden ist: „Die Ergriffenheit der empfindsamsten Seele ist auf eine



bei Heinse außer Frage: „[S]o hat mich noch kein Mensch gerührt!“<sup>106</sup> Doch Heinse weist darauf hin, dass keine Rührung der Gefühle ohne die körperliche Erregung zu haben ist, in der sich ästhetischer und erotischer Genuss, Bezugnahme auf die fiktive und die reale Figur auf der Bühne vermischen. Seelische Bewegung, körperliche Empfindung und haptisches Fühlen des begehrten Anderen fließen für Heinse im Begriff des Gefühls immer schon zusammen. Deshalb kann sich für ihn das Gefühl auch wortwörtlich im anziehenden Leib der Sängerin verkörpern: Als der Lord Hildegards Leib umfasst, umfasst er die „schönsten Formen des Gefühls“, d. h. des gefühlten Leibes. Und ist ein unmittelbares Fühlen des Leibes nicht möglich, tritt an seine Stelle ein Hören des Leibes im Gesang, der vom Zuhörer als nicht weniger wirkmächtige Form der Berührung erlebt wird: „Jeder Ton war ein elektrischer Schlag, und Parterre und Logen eine Fluth von göttlichem Gefühl“.<sup>107</sup>

---

höhere, idealere Wirklichkeit bezogen. [...] die Erhebung oder Steigerung des Ich [geschieht durch] seine Öffnung auf umfassendere Verbindungen, Ordnungen, Harmonien hin. Bei Heinse dagegen wird sie allein als Verstärkung des leidenschaftlichen Fühlens des Ich verstanden“ (Dick [Anm. 59], S. 87). Anders als den britischen Sensualisten geht es ihm dabei auch nicht um die Vermeidung von Langeweile, sondern die Kunst soll damit auf naturhaftes Empfinden zielen: Die Erregung der Affekte bildet sich bei Heinse „zur Vorstellung eines naturhaften, ursprünglichen Lebensgefühls des Menschen“ um (ebd., S. 90), in dem sich das Prinzip des Lebens, wie oben bereits beschrieben, abbildet.

**106** Heinse (Anm. 85), S. 338.

**107** Ebd.

