

Zeitschrift: Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1989)

Heft: 21

Artikel: Das Chaos der Vernunft in Klängen = Le chaos de la raison mis en musique

Autor: Kooij, Fred van der

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927273>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 18.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Das Chaos der Vernunft in Klängen

Von paradoxen Entwicklungen in der Musik und Ästhetik am Vorabend der Französischen Revolution handelt dieser imaginäre Dialog. Just in dem Moment, wo die Vernunft ihren Siegeszug durch die zivilisierte Welt antritt, regt sich in ihrem Schoss der Wahnsinn. Michel Foucault entwickelt diese These anhand des Neffen von Rameau, über den der aufklärerische Philosoph Denis Diderot seine berühmte Satire schrieb und in dem er sich insgeheim selbst porträtiert, obwohl er ihn ablehnt. Eine ähnliche Gespaltenheit gegenüber der Verrücktheit ist auch in Opern zu beobachten, etwa wenn Rameau «La Folie» (in «Platée») mit liebenswürdigster Musik auftreten lässt oder wenn bei Grétry leidenschaftlichste Exaltationen ganz bieder daherkommen. Paradox entwickelt sich auch das Verhältnis zu den Bösewichten in der Oper: die Faszination durch diese Monster ist ebenso gross wie die moralische Ablehnung, die ihnen entgegenschlägt. Die moralischen Werte selbst kommen ins Schwanken – auch dies ein Zeichen der grossen Umwälzungen dieser Epoche.

Le chaos de la raison mis en musique
Le dialogue imaginaire suivant traite de l'évolution paradoxale de la musique et de l'esthétique à la veille de la Révolution française. Au moment même où la raison entreprend sa campagne victorieuse dans le monde civilisé, la folie s'ébroue en son sein. Voilà la thèse que Michel Foucault développe à partir du neveu de Rameau, sur lequel Denis Diderot, philosophe des Lumières, écrivit sa célèbre satire, et en qui il fait son autoportrait caché, tout en le méprisant. On trouvera une même ambiguïté dans certains opéras, ainsi quand Rameau, dans «Platée», fait intervenir «La Folie» sur une musique aimable, ou quand Grétry peint avec bonhomie les passions les plus exaltées. L'attitude de l'opéra vis-à-vis du méchant n'en évolue pas moins de façon paradoxale: la fascination qu'exercent ses monstres n'a d'égale que la réprobation morale qu'ils inspirent. C'est que les valeurs morales mêmes chancellent, signe des bouleversements de l'époque.

Von Fred van der Kooij

So gegen Mitte des 18. Jahrhunderts tagte es in einigen Köpfen. Aufklärung, verstehen Sie. Nieder mit dem Aberglauben! Weg mit dem Obskurantentum! – und so weiter. Wissen her, und zwar ordentlich! Bienenschwärme im Hirnkanal, Enzyklopädisten – und Vorläufer der Revolution.

Für die Siegesfeier der höheren Mathematik ist das Volk wohl kaum auf die Strasse gegangen, damals. Daran waren andere Rechenzettel Schuld. Zudem: diese Barrikadenstürmerei wäre den Damen und Herren Aufklärern sowieso viel zu chaotisch gewesen. Wo blieb denn da die Ordnung?

Da sitzen Sie Vorurteilen auf. Als wären Philosophen wie Rousseau und Diderot kalte Vernunftskadaver gewesen und hätte andererseits das Volk nur Blut gerochen. Der Witz lag doch gerade darin, dass die grossen Rationalisten unentwegt vom Chaos träumten und die Revolutionäre immerzu von einfachen, ordentlichen Zuständen. «Was ist diese Welt anderes, Madame» – seufzte Diderot einmal – «als ein Ort, der dauernd Umwälzungen, Revolutionen unterworfen ist, denen allen eine Tendenz zur

Zerstörung innewohnt; ein rasches Aufeinanderfolgen von Gestalten, die sich ablösen, gegenseitig verdrängen und wieder verschwinden; eine fliessende Symmetrie bloss; eine vorübergehende Ordnung.»

1746 schrieb er das, und keine zwei Jahre später bekam er's in Musik gesetzt. Offenbar ist die Musik nicht zwangsläufig diese etwas schwerfällige Klangvettel, die ihren Musenschwestern immerzu nur hinterherwackelt. In diesem Fall stürmte sie ganz schön voran. Mehr noch: Es war ausgerechnet Jean-Philippe Rameau, der heutzutage als galanter Hofkomponist des Absolutismus gehandelt wird, der das schöpferische Chaos zum Klingen brachte. Seiner Oper «Zaïs» stellte er eine Ouvertüre voran, die – fünfzig Jahre vor Haydns «Schöpfung» – die Entstehung der Welt gewissermassen nochmals nachkomponiert. Dabei schiebt Rameau raffiniertweise zwei sich gemeinhin schlecht vertragende kompositorische Verfahren deckungsgleich über- und ineinander. Zum einen ist die Ouvertüre klar programmatisch angelegt. Ein Kritiker hat damals staunend die Scheidung von Wasser und Feuer, die Entstehung von

Wind und Donner, das erste Auftreten der Vögel und die Flusswerdung eines Baches taktgenau mitverfolgt. Aber zum andern handelt es sich bei diesem Stück um eine rein musikimmanente Gestaltwerdung der Klänge an sich – vom unregelmässigen Pochen der Pauken, die in ihrer Tonhöhe noch zusätzlich durch Tücher getrübt werden, über das noch kahle Hinblättern des diatonischen Rohmaterials bis zur harmonischen und kontrapunktischen Entfaltung eines auch farblich immer reicher werdenden Orchestersatzes. Die heterogensten Elemente reiben sich aneinander bis alle die gleiche Politur haben. Die Musik wird regelmässig, fängt immer deutlicher an, sich zu wiederholen. Symmetrien entstehen – eigentlich ein recht demokratischer Vorgang, wenn ich an Diderots gewitzte Definition dieser Staatsform als «eine Unordnung, die sich auf ordentliche Weise zu einer Ordnung durcharbeitet», denke. Und ich meine, genau das macht das Wesentliche in Rameaus Verfahrensweise in dieser Komposition aus.

Ich ahne Schlimmes. Jetzt geht das grosse Hineininterpretieren wieder los. Die armen Klänge müssen erneut Politiker spielen; und dabei war ich gerade so froh, dass diese sozio-ökonomischen Musikbetrachtungen in letzter Zeit spürbar aus der Mode gerieten.

Dann müssten wir grundsätzlich das Thema wechseln, denn im Frankreich der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde immerfort über Musik politisiert. Oder wie es der Mitherausgeber der Enzyklopädie, der Mathematiker Jean d'Alembert, einmal ausdrückte: «Die Freiheit der Musik setzt die des Fühlens voraus; die Freiheit des Fühlens zieht die des Denkens nach sich, die Freiheit des Denkens – die des Handelns, und die Freiheit des Handelns ist der Untergang des Staates.»

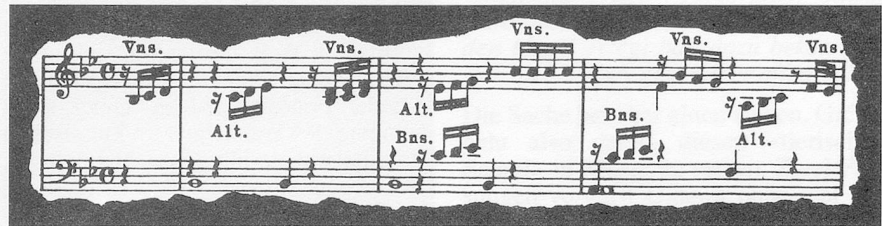
Dann darf ich Sie und Herrn d'Alembert mal beim Wort nehmen. Wir haben vorher gehört, wie aus Chaos Ordnung entsteht und Sie haben das dann sofort flott auf den Staat bezogen. Nun schlecht. Überzeugen würde mich aber erst das Gegenbeispiel: Nehmen wir mal an, ein Staatsgefüge bricht zusammen – schliesslich nahte damals das Jahr 1789 – und jetzt kommt ein Komponist und tondichtet, wie so eine Ordnung aus den Fugen gerät, und zwar ausdrücklich als musikalisches Abbild eines solchen gesellschaftlichen Zusammenbruchs.

Ich verstehe, Sie wollen nicht nur die Welterschöpfung nach-, sondern auch noch die Revolution vorkomponiert haben. – Nun, in jenem mechanikbesessenen Zeitalter müsste das eigentlich nach einem defekten Uhrwerk klingen, oder?

Es ist mir egal, wie es klingt. Sie sollen es bloss finden.

Was würden Sie von Folgendem sagen: Ein das Volk grausam unterdrückender Despot verliert im letzten Akt einer

Oper jegliche Kontrolle über die Mittel seiner Macht und stürzt. Vergeblich brüllt er «Obéissez!» über das an allen Ecken und Enden in ein kraftloses Klappern geratene Orchester (Beispiel 1). So zu hören im 5. Akt von Rameaus letzter Oper «Les Boréades» aus dem Jahre 1763.



Beispiel 1: J.-Ph. Rameau, «Les Boréades», 5. Akt (Anfang)

Aber ich nehme doch kaum an, dass ein derart kühnes Beispiel sich in der Musik jener Zeit nochmals wiederholt hat. Und damit würde sich Ihre These, dass die Zersetzung des Ancien Régime sich bis in die Faktur der Musik kritisch niederschlägt, auf ganze zwanzig Takte Vorspiel abstützen.

Aber wir reden bis jetzt doch nur über Ausnahmen! Oder meinten Sie, die Aufgabe, das Chaos der Weltentstehung in Klängen einzufangen, sei damals fester Bestandteil des kompositorischen Menuplans gewesen? – Aber Sie haben recht, wir sollten unsere Analogieschlüsse ein bisschen besser abstützen. Vielleicht am besten, indem wir auf jenen Analogieschluss zurückgreifen, den der musikalische Aufklärer Rameau selber in seiner Oper immer wieder benutzte: den Vergleich zwischen Willkürherrschaft und Naturkatastrophe. Die programmusikalische Nachahmung von Gewittern, Stürmen und Meeresbrandung hatte an und für sich Tradition in der Oper, zumal in der französischen. Keine *tragédie lyrique*, kein *opéra-ballet* kam ohne die obligatorischen *tonnerres* und *tempêtes* aus; Rameau macht darin keine Ausnahme. In die Handlung eingebunden waren diese Klang- und Szenenspektakel als Eingriffe der Götter in das Schicksal der Menschen. Doch gegen Mitte des 18. Jahrhunderts bekommen sie bei Rameau eine neue dramaturgische Bedeutung: Die Sturm- und Gewitterbilder werden zu Sinnbildern innerweltlicher Konflikte. Als Gegenstücke zu den immer eindrücklicher werdenden Freiheitschören versinnbildlichen sie in Opern wie «Dardanus», «Zoroastre» oder «Les Boréades» die politische Unterdrückungsgewalt, die ein geknechtetes Volk in Angst und Bangen hält.

Ein Sturm als Sinnbild einer Despotie – das leuchtet mir so weit ein; bloss, wenn ich mich recht erinnere, ist eine Revolution auch nicht gerade eine wohlgeordnete Angelegenheit. Immerhin hob die französische mit einem «Sturm auf die Bastille» an. In den beiden angesprochenen Rameau-Beispielen ist das Chaos eindeutig negativ besetzt, es erscheint als tönendes Abbild des Ver-

werflichen, des zu Überwindenden. Das scheint mir ein Widerspruch in sich: wie kann der Umsturz gewollt und zugleich das Chaos verdammt werden?

Wenn Sie den Bastillesturm in irgendeiner Partitur des 18. Jahrhunderts vorwegmusiziert finden wollen, werden Sie vergeblich suchen.

Ich habe es fast vermutet. Aber trotzdem: Was mich an Diderots Auffassung vom Chaos – und davon sind wir ja ursprünglich ausgegangen – fasziniert hat, war gerade diese Bejahung des Chaos als etwas Schöpferisches, Positives.

Politisch gesehen blieb das Chaos ein schimpfliches Ding, ohne Zweifel – auch Revolutionäre träumen, wie gesagt, von nichts lieber als von Ordnung. In der Musik dagegen trat mit der Schöpfungsovertüre zur Oper «Zais» vielleicht erstmals in der europäischen Kunstgeschichte eine ganz neuartige Auffassung von ungestaltetem Material, von Chaotischem auf: Komponieren als Klangwerdung des schöpferischen Prozesses selber. Schliesslich war es gerade die Aufklärung, allen voran wieder unser pffiger Diderot, der die destruktive Gewalt der Einbildungskraft entdeckt hat. Der schöpferische Mensch wird nicht länger als der auf Gleichgewicht bedachte Disponent gesellschaftlich sanktionierter Kunstmittel gesehen, sondern im Gegenteil: im Künstler wird etwas zutiefst Subversives entdeckt, eine die vorgegebene Ordnung eher zersetzende als bewahrende Instanz. Der Komponist, der diese Offenlegung der kreativen Energie wohl am radikalsten betrieben hat und deshalb auch von Diderot sehr bewundert wurde, war Carl Philipp Emanuel Bach. Bei ihm schaut man der Fantasie sozusagen direkt in den Kochtopf. Klänge nehmen Gestalt an, andere Entwicklungen wieder brechen abrupt ab, manchmal ist auch nur ein Werkeln und Brodeln zu vernehmen, als würden die schöpferischen Triebkräfte selbst Klang. «Während die Gelehrten», nach Diderot, «die Sprache erweitern, sprengen die Dichter ihre Fesseln. Es sind erhabene Verrückte, die hemmungslos ihre Meinung sagen». Und insbesondere bei den Musikern muss sogar die ehrwürdige Enzyklopädie feststellen, dass sie «alle eine Prise Wahnsinn» besitzen.

Arme Zuhörer. Im Buch «Der Mensch eine Maschine» beschreibt der Arzt-Philosoph La Mettrie im Jahr 1747 mit dem Blick des geübten Diagnostikers die Wirkung der neuen Musik auf eine

Zuhörerin. Abwechselnd bleich und rot sehe sie aus: «Alle Eindrücke des Orchesters wechseln sich auf ihrem Gesicht wie auf einer Leinwand ab; ihre Augen fangen an zu glänzen, sie wird ohnmächtig, lacht oder wirft sich in kämpferische Posen. Man hält sie für verrückt.»

Merkwürdig: Just in dem Moment, wo die Vernunft ihren Siegeszug durch die zivilisierte Welt antritt, regt sich in ihrem eigenen Schoss der Wahnsinn. Michel Foucault hat in seiner «Geschichte des Wahnsinns im klassischen Zeitalter» materialreich nachgewiesen, wie gegen Mitte des 18. Jahrhunderts, zeitgleich mit dem Einsperren der Geisteskranken in geschlossene Anstalten, der Bürger die Verrücktheit als Schatten seines Selbst entdeckt, als «blinden Spiegel», dem die Rationalität der Aufklärung vorgehalten wird. Bezeichnenderweise entwickelt Foucault seine These anhand des Porträts eines Musikers! Besser noch: anhand des leibhaftigen Neffen unseres schon beschworenen grossen Rameau, eines gewissen Jean-François Rameau, einer wirren, parasitären, aber überaus eigenwilligen Erscheinung, die in jenen Tagen die Pariser Cafés frequentierte und über den Diderot diese grossartige Satire geschrieben hat.

Demnach war das also kein virtuos entworfenen Hirngespinnst eines immer wieder voller Überraschungen steckenden Philosophen, sondern eine real existierende Gestalt, und Diderot wäre identisch mit dem andern Dialogpartner, diesem dauernd leicht angewidert zuhörenden Philosophen. Dieser piquierte Biedermann, ja, dieser Moralonkel! Was für ein Kerl ist dagegen dieser verrückte Rameau-Neffe! Hier, nehmen Sie das als Beispiel, stellt dieser brotlose Geiger, kaum hat er die Kompositionen seines Onkels zum alten Eisen geworfen, folgende Forderungen an die Musik: «Die Leidenschaften müssen stark sein. Die Zärtlichkeit des lyrischen Poeten und des Musikers muss extrem sein. (...) Wir brauchen Ausrufungen, Zwischenrufe, Verzögerungen, Unterbrechungen, Bejahungen, Verneinungen, wir rufen, wir flehen, wir schreien, wir seufzen, wir weinen, wir lachen von Herzen. Kein Witz, keine Sinngedichte, keine hübschen Gedanken, das ist zu fern von der einfachen Natur. Und glaubt nur ja nicht, dass das Spiel der Theaterkünstler und ihre Deklamation uns zum Muster dienen können. Pfui doch! Wir müssen es kräftiger haben, weniger maniert, wahrer. Einfache Gespräche, die alltägliche Stimme der Leidenschaft sind uns umso nötiger, als unsre Sprache monoton ist und wenig Akzente hat. Der tierische Schrei, der Schrei des leidenschaftlichen Menschen bringt ihn hervor.»

Da hat man wirklich das Gefühl, es werde eine Bombe geworfen, die das ganze tonale System mit in Stücke reissen wird. Bloss, wer wirft hier die Bombe? Man könnte es sich natürlich

einfach machen und sagen: Das ist eben Diderot selbst, der sich in diesem Dialog nur geschickt als sozialer Aussen-seiter verummmt hat.

Wozu verummmt? Vor der Zensur brauchte er sich nicht zu verstecken, er hielt den Text wohlweislich sein ganzes Leben in der Schublade; sogar Freunde sollen von seiner Existenz nichts gewusst haben.

Vielleicht musste er sich vor sich selbst verstecken.

Werden Sie nicht spitzfindig!

Und sei's drum! Angefangen wurde «Le neuve de Rameau» eindeutig als Satire, als Abrechnung mit ganz konkreten Gegnern, einer antiaufklärerischen Clique, zu der unter anderen auch dieser Jean-François gehörte. Diderot hatte die Absicht, einen eindeutig asozialen Lump vorzuführen, doch dieser Neffe entwickelte sich immer mehr zu einem irritierenden, zutiefst verstörenden Selbstporträt des Dichters, der sich in der Rolle des moralisch rigiden Gegenspielers doch so fein aus dem Schneider wählte. Vor dem Rationalisten tut sich der blinde Spiegel des Wahnsinns auf, von dem Foucault spricht. Und es gibt dafür in der Musik jener Zeit selbst ein ebenso merkwürdiges wie bezeichnendes Beispiel, und zwar – beim Onkel.

Jean-Philippe Rameau war ein geradezu fanatischer Vernunftsapostel, er fand keine Ruhe, bis er nicht in jedem, aber auch absolut jedem Aspekt der Musik irgendeine mathematische Gesetzmässigkeit entdeckt hatte. Sogar seinen aufklärerischen Freunden, die seine Konstruktionen anfänglich noch voller Bewunderung nachgerechnet hatten, ging das mit der Zeit gehörig auf den Wecker. Und ausgerechnet diesem Mann passierte etwas durchaus Vergleichbares wie Diderot mit seinem blinden Spiegelbild. In Rameaus Oper «Platée» wähnt eine idiotische Sumpflüthe, die Geliebte Jupiters, des Herrschers des Olympos, zu sein. Gnadenlos gibt der Komponist die Macken der schwachsinnigen Dame der Lächerlichkeit preis. Er lässt sie stottern, mit falschen Betonungen die Sprache malträtieren, ihre Arien an unsinnigen Ton-sprüngen zerschellen und in deplazierten Koloraturen zerbröseln. Wenn im dritten Akt dann zudem noch *La Folie*, der Wahnsinn selbst auf die Szene heruntersinkt, erwartet der Zuschauer gelassen die Hypertrophierung des Vernunftlosen. Wie gross aber die Überraschung, wenn das Sinnbild des Irrsinns zu singen anfängt und – nach ganz lebenswürdigem Rameau klingt! Der bedeutende Rameau-Forscher Curthbert Girdlestone, der wegen der für seinen Geschmack nachgerade inhumanen Parodien sonst keine grossen Stücke auf die Oper «Platée» hält, ist indessen ganz charmiert von der Musik, die Rameau zum Erscheinen der *Folie* einfiel; er attestiert ihr gar volksmusikhafte Qualitäten. Nun, ich meine, schon die schnarrend die Strophen gliedernden Harfen-



Denis Diderot, Zeichnung von Jean-Baptiste Greuze (vor 1767)

arpeggien hätten ihn ob der Doppelbödigkeit dieser Idylle eines Besseren belehren sollen. In Wahrheit parodiert hier Rameau unbarmherzig die empfindlichste Seite seines eigenen Stils. Gerade durch die scheinbar unverstellte Natürlichkeit dieser Musik lässt Rameau den dargestellten Wahnsinn so beunruhigend nah an sich herankommen, dass sogar Fachleute Ernst und Wahn nicht mehr voneinander unterscheiden können.

Treiben wir unser Vexierspiel zwischen Wahnsinn und Vernunft noch etwas weiter. Eines Tages besuchte der in seiner Zeit hochangesehene Komponist André-Ernest-Modeste Grétry Diderot mit der Bitte, ihm bei der Komposition einer Arie behilflich zu sein, für die er trotz aller Mühe den richtigen Ton nicht finden konnte.

Unser Philosoph war derart musikalisch bewandert, dass sogar erfolgreiche Komponisten ihn um seinen Rat angingen?

Oh ja; er hat zwar nicht wie Jean-Jacques Rousseau selber komponiert, aber seine verschiedenen musikalischen Schriften, darunter eine als Klavierschule getarnte Harmonielehre, zeigen, dass er weit mehr als ein besonders redigewandter Meloman war. Dennoch,

es ist natürlich höchst bezeichnend für die musikalischen Umwälzungen, die in jener Zeit stattfanden, dass ein Komponist einen der Chefideologen der bürgerlichen Opposition mit einem anscheinend rein handwerklichen Problem aufsucht.

Und wie löste dieser «Chefideologe» die kompositorischen Nöte des Monsieur Grétry?

Sie erinnern sich doch an die Worte von Rameaus Neffen – schliesslich haben Sie sie selbst zitiert – «Der tierische Schrei, der Schrei des leidenschaftlichen Menschen bringt ihn hervor», den wahren Ton der Musik. Fast identisch hat sich unser Philosoph dem Komponisten gegenüber geäußert: «Das Modell des Musikers», belehrt er ihn, «ist der

Schrei des leidenschaftlichen Menschen. Versetzen Sie sich in das Gefühl Ihrer Gestalt; suchen Sie den Ton, den ihre Worte in einer verzweifelten Situation haben müssen: und Sie haben Ihre Arie.»

Diderot gab sich also als sein eigenes Spiegelbild zu erkennen: Was er in «Rameaus Neffe» vorsorglich einem wahnsinnigen Kneipenmusikanten in den Mund gelegt hat, dazu bekennt er sich nun Grétry gegenüber offen selbst.

Die Sache hat aber einen Haken. Grétry geht also daran, diesen «tierischen Schrei» in Musik zu setzen. Zwei Fassungen verwirft Diderot ohne viel Federlesens, erst mit dem dritten Versuch ist er vollauf zufrieden. Dafür hatte er denn auch dem Komponisten den zu vertonenden Text derart energisch vorklamiert, dass das Resultat genau genommen nichts anderes ist als das exakt notierte Stenogramm seiner Stimme.

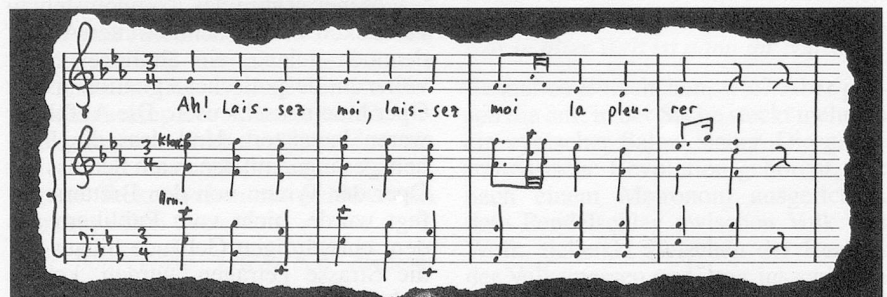
Klingt spannend. Bloss, wo liegt der Haken?

Dann schauen Sie nur mal die Noten an (Beispiel 2).

Mein Gott, ist das bieder! Da lenkt ein Vordenker die Musik in immer grössere Nähe zum Wahnsinn, und als Offenbarungseid kommt dann so etwas Kreuzbraves dabei heraus! Pfui, Herr Philosoph! – Ehrlich gesagt, ich verstehe etwas immer noch nicht ganz. Wir hatten doch vorhin bei Rameau weit kühnere Sachen. 1760 – das sind immerhin elf Jahre, bevor die Grétry-Arie entstand – hatte Rameau für seine Ballett-Oper «Les Paladins» die Textzeile «Je suis la Furie qui crie» zu vertonen. Die an sich schon für falsettierende Männerstimme gesetzte Arie springt auf dem Wort «crie» ruckartig oktavierend in ein noch höheres Register. Der Sänger kann fast nicht anders, als dabei einen ganz naturalistischen Schrei von sich geben. Rameau war einfach der bessere Komponist.

Das ohne Zweifel. Aber der Fall ist verzwickter. Denn obwohl Rameau, wie wir jetzt mehrfach gehört haben, in erstaunlichem Masse über das stilistische Rüstzeug verfügte, die kühnste Zukunftsmusik aus den Hitzköpfen der Aufklärung in die Klangkörper hinein zu lenken, wurde er von den Philosophen bald als alter Zopf verunglimpft und seine Musik als gothisch und überlebt tituliert.

Undank ist des Menschen Lohn! Schon beim Lesen von «Rameaus Neffe» fielen



Beispiel 2: A.-M.-E. Grétry, «Ah! Laissez-moi la pleurer» aus «Zémire et Azor»

mir die abschätzigen Bemerkungen über den grossen Onkel auf.

In jenem Buch liegt, wie ich meine, auch der Schlüssel zur Lösung dieses hübschen Paradoxons verborgen. Ich sagte schon, jener Dialog ist, vielleicht ohne dass Diderot es wollte, zum Doppelporträt seines Schöpfers geworden. Hier der rücksichtslos Energische, dort der wohlstandige, sprich biedere Bürger, der ob der illusionslos-zynischen Weltansicht seines deklassierten Gesprächspartners dauernd von moralischem Schüttelfrost befallen wird.

Zu dessen Ansichten würde eigentlich die rührselige Grétry-Arie viel besser passen.

Darauf will ich ja gerade hinaus. Während Diderot mit den Worten des beinahe Wahnsinnigen eine neue Musik fordert, klingt das Resultat dann, als sei es von den auf Moral und Anstand erpichten Gegenspielern des Dialogs initiiert.

Ich verstehe. «Ach, ich hab' zwei Seelen in meiner Brust.» Der diderotsche Dialog ist nichts anderes als eine philosophische Variante des Dr. Jekyll-Mr. Hyde-Themas. Das Monster und der Biedermann erklären brüderlich die Welt.

Revolutionäre Zeiten stellen auch in Sachen Moral die Dinge auf den Kopf. Was Jahrhunderte lang als gut und ehrenwert galt, bekommt auf einmal etwas Anrüchiges, und umgekehrt: Wer eben noch als Schurke zähnefletschend und stumpf vor sich herräuberte, kommt plötzlich als Retter der Armen aus dem Gebüsch hoch. Ja, auch der Umsturz hat seine psychologischen Feinheiten, und immer landet auch ein Couch mit auf den Barrikaden. Also gut, reden wir über die Bösewichte in der Oper am Vorabend der Revolution! Mein Vorschlag: Wir fangen mit dem Schwärzesten an und arbeiten uns vor bis zum Zwielficht. Und nichts ist schwärzer als der 4. Akt von Rameaus «Zoroastre», glauben Sie mir, im ganzen 18. Jahrhundert gibt es nichts Vergleichbares. Das ist der reinste Agitprop! Da fällt zunächst nicht der winzigste Freudenstrahl, nicht ein Funken Hoffnung ins unterirdische Kellergewölbe, da wird das Volk gnadenlos unterdrückt und auf der ganzen Linie triumphiert Tyrannenwillkür. Kein Wunder, war ein vergleichbarer Stoff, den kein Geringerer als Voltaire für Rameau schrieb, von der Zensur verboten worden. Und es war wohl nur dem mittlerweile kräftig gewachsenen Ruhm des Komponisten zu verdanken, dass es beim zweiten Anlauf dennoch gelang, ein ähnliches Sujet voller antidespotischer Agitation in eine Oper hineinzuschleusen. Die Aufklärer waren begeistert. Und dass die Freiheitsgesänge, mit denen am Schluss der Oper der Tyrann von den Brettern gefegt wurde, nicht vom Publikum aus dem ehrwürdigen Gebäude hinaus auf die Strasse getragen wurden, konnte sich Diderot nur mit der mangelhaften musischen Veranlagung der Zuhörer

erklären. «Ach!», seufzte er, «wäre unser Parterre bloss mit einem ähnlich musikalischen und sensiblen Volk gefüllt gewesen, wie es die Jugend von Athen war: Der 4. Akt des «Zoroastre» hätte erneuernd unter uns gewirkt.» Und wirklich: Da tobt der Tyrann, stöhnt das Volk und frohlockt der Befreier. 45 Jahre vor Ausbruch der Revolution komponiert, scheint kaum eine Steigerung mehr möglich: das Libretto argumentiert bereits ... naja, wie soll ich sagen, wie ein Flugblatt, nicht wahr. Es hat de facto auch keine Steigerung mehr gegeben. Ganz im Gegenteil. Die Künste wurden zwar nicht unpolitisch in den noch verbleibenden Jahren vor dem Bastillesturm, aber ihre Schurken eindeutig weniger schwarz. Erstaunt entdeckte der Bürger im Bösewicht auf der Bühne etwas merkwürdig Verwandtes. Höchst beunruhigend, nicht wahr.

Da haben wir es! Das coming out der Bourgeoisie. «Geliebtes Volk, auch ich bin schweinish.» Wenn ich Sie richtig verstehe, entdeckte der Bürger am Vorabend des Umsturzes nicht nur den Wahnsinnigen in sich, sondern auch noch den Schurken. Ich muss sagen: hübsche Vorzeichen für eine anstehende Machtübernahme!

Ja, da konnte nachher keiner aufstrecken und jammern: ich hab' mir das alles eigentlich anders vorgestellt. – Aber ich bin gerührt, dass Sie mir mittlerweile auch meine kühnsten Thesen unesehen glauben. Gestatten Sie dennoch, dass ich die musikalischen Beweise nachreichte.

In Christoph Willibald Glucks Oper «Iphigénie en Tauride», die 1774 ihre Pariser Premiere erlebte, gibt es eine erstaunliche Passage, in der der Held seine Schattenseite zeigt. Orest, der sich blutig an seiner Mutter gerächt hat, indem er sie, die Gattenmörderin, kurzerhand abschlachtete, singt im zweiten Akt ein Lied davon, wie die Ruhe wieder in sein von Gewissensbissen geplagtes Herz zurückkehrt. «Oui, le calme rentre dans mon cœur» atmet er erleichtert auf. Bloss das Orchester macht das autogene Training des Helden nicht mit; es verbreitet Unruhe (Beispiel 3).

Die Musiker der Uraufführung machten Gluck diskret auf die Diskrepanz zwischen Text und Musik aufmerksam. «Weil er lügt, dieser Orest!», soll Gluck ihnen entgegengeschrien haben. «Warum», so überlegte sich Diderot, «sollten wir den Menschen nicht als eine Art Monster betrachten, ein Monster, das bloss länger lebt als andere Missgebilde. Das ganze Universum erscheint einem manchmal wie eine Ansammlung von Monstrositäten. Wenn alles in Bewegung ist, woran es wohl keinen Zweifel mehr gibt, dann sind alle Wesen Ungeheuer, das heisst mehr oder weniger unvereinbar mit der Ordnung, in der sie hineingeraten sind.»

Welch eine treffende Definition der Gattung Oper, nebenbei bemerkt!

Ja, da soll noch einer kommen und das Musiktheater unrealistisch schimpfen!

«Die Oper ist ein Monster», das wusste schon Jean-Jacques Rousseau, «und» – so hat er fast resignierend hinzugefügt – «es ist gerade ihre Monstrosität, die anzieht».

Drei Jahre vor Glucks moralischem *clair-obscur*-Helden Orest macht uns Grétry in der schon erwähnten Oper «Zémire et Azor» mit einem veritablen Biest bekannt. Mag es noch so furchterregend aussehen und nach Rache und Vernichtung schreien, im Grunde ist es nur ein armes Schwein. Ihm fehlt zur Güte bloss die Liebe. Die *da-capo*-Form seiner Antrittsarie plaudert das süsse Geheimnis schon aus, bevor das Ekel richtig loslegen kann. Während es in den Wiederholungsteilen noch mit den traditionellen Mitteln der Oper den Bösewicht mimt, entpuppt sich das Monster im Mittelteil bereits als liebes- und rettungsbedürftig. Sie sehen, während Gluck an seinem Orest uns die

schen Milieu verharrend und dessen Libertinage glossierend, ist der Schluss von Mozarts «Don Giovanni» das wohl frappierendste Beispiel dafür, wie sehr die moralischen Werte mit Anbruch des bürgerlichen Zeitalters ins Rutschen geraten. Bekanntlich hat die Oper zwei Schlüsse: Im ersten fährt Don Juan, bis zuletzt aufbegehrend und reuelos, zur Hölle; im zweiten, dem eigentlichen Finale, sammeln sich die braven Bürger und atmen mehrstimmig auf. Schon bald nach der Premiere erkannten viele, unter ihnen vermutlich auch Mozart selber, dass das erste, das Höllenfinale, weder musikalisch noch inhaltlich zu überbieten war, und seitdem hat sich der Wunsch kaum mehr gelegt, an Stelle des lüsternen Helden die Moralonkel und -tanten des anschließenden Sextetts zum Teufel zu schicken oder sie wenigstens bei Inszenierungen dem Rotstift anheimfallen zu lassen. Nun, so ver-

chelei hat das alles nichts zu tun! Die moralische Empörung ist ebenso echt empfunden wie die Sehnsucht nach dem hemmungslos freigesetzten Individuum. Und die beiden sich im Grunde ausschliessenden Empfindungen sind gleichermaßen Triebkräfte der Revolution gewesen und haben als solche eine ganze Gesellschaft aus den Angeln gehoben. Je mehr der Bürger in seine eigenen Abgründe schaute, desto mehr brauchte er einen moralisch einwandfreien Mit- und Gegenspieler, einen ideologischen Doppelgänger sozusagen. Aber da weit und breit keiner in Sicht war, hat er sich selber einen konstruiert. Der Bürger knöpfte sich das Volk vor und bastelte es – zunächst in seinen künstlerischen Tagträumen – zu einem gesitteten Gemeinwesen um.

Frankenstein lässt grüssen. Aber warum gerade das Volk?

Wer hätte sonst dafür erhalten können? Unter dem *Ancien Régime* hatte es ebenso zu leiden wie das Bürgertum, wenn nicht mehr. Und zudem: Politisch gesehen, war der vierte Stand noch herrlich jungfräulich. Es war wie in einer Vernunftsehe; man liebt sich nicht, aber Vorteile hat's. Allein hätte die Bourgeoisie es doch nie geschafft, der alten Herrschaft den Garaus zu machen! Dazu brauchte sie dringend Bündnispartner. Bereit standen aber nur ihre eigenen Knechte, die Mägde in der Küche, die Tintenkulis vorne im Kontor, die Tagelöhner hinten in der Werkstatt; kurz und nach gutbürgerlichem Mass: Gelichter! Nüchtern besehen konnte man die neue Zeit also besser gleich wieder vergessen.

Wäre da nicht dieses ungestüme Drängen in des Bürgers Brust.

Eben. Es brauchte dringend eine Illusion, eine heroische! Also wurde dem Volk die -tümlichkeit verpasst. Das Zeitalter der Folklore hob an. In der Musik machte sich eine durchaus künstliche Naivität breit. In den höfischen Menuetten stampfte plötzlich der bäuerliche Holzschuh zum Tanz auf, zu einem rein fiktiven – einem Kunsttanz eben. Das reale Volk blieb ja draussen, die Musen zeugten ein Wunschvolk, ein «Wolk», – wenn Sie mir diese Wortschöpfung erlauben. Im Gegensatz zum Volk ist das Wolk adrett, diszipliniert und willfährig, das ideale Stimmvieh der Zukunft.

Ich verstehe: Hier der befreite Bürger, dort das befriedete Volk. Wie sagte Oscar Wilde doch: «Wenn die niedrigen Stände uns kein gutes Beispiel setzen, was in aller Welt ist dann ihr Nutzen?»

Boshafte Bürschchen, wie? Aber passen Sie auf, in der Sache steckt mehr als ein zynischer Salonkalauer. Die ganze französische Revolution gehorcht, wie nach einem Metronom ausgerichtet, dem Pendelschlag zwischen Volk und Wolk, ticketakt zwischen der Realität der Volksmassen und ihrer inszenierten Utopie. Gerade noch wüteten die Sansculotten wie ein unzählbarer Orkan

Beispiel 3: Ch.W. Gluck: «Iphigénie en Tauride»

Schattenseite des Helden vorführte, zeigt Grétry am Beispiel seines Azors, dass auch Ungeheuer bloss Menschen sind. «Meine Rache wird dich bis ans Ende der Welt verfolgen. Aber, ach!», so seufzt die Kreatur, «wenn du mich zufriedienst, werden meine Wohltaten meine Versprechen noch übertreffen». Die moralischen Werte kommen schleichend und mit trügerischem Wohlklang ins Schwimmen.

Weit sind wir der Politik entflohen. Welch unverhoffte Gnade!

Im Zentrum des Orkans ist jede Ruhe trügerisch. Und wir stecken mittendrin im Larventanz der Bourgeoisie. An ihr haftet die Doppelmoral wie bei anderen das Fett an den Knochen! Ich sage Ihnen, in diesen zwielichtigen Helden der Opernbühne steckt schon im Keim die Tragik vieler Revolutionäre von 1789 – ob Sie nun den äusserlich so moderaten und volksverbundenen Danton nehmen, der sich handkehrum als zynischer Spekulant entpuppt, oder Robespierre, der in seiner beispielhaften Integrität antrat, die junge Republik vor einer Handvoll Gauner zu bewahren und dafür einen Terror entfachte, für den bald auch das geöltste Fallbeil nicht mehr ausreichte. Wenn auch scheinbar im aristokrati-

ständig der Wunsch angesichts der Antiklimax auch sein mag, dies würde den moralischen Treibsand, in den die Intrige zuletzt gerät, doch arg zuschütten. Ziehen wir doch mal Bilanz: Auch Don Giovanni gehört zu jenem neuen Typ des ambivalenten Helden, dem wir schon mit Orest und Azor begegnet sind; ein Held jenseits der etablierten ethischen Werte der Zeit – Ungeheuer und Identifikationsfigur zugleich. In Diderots literarischer Begegnung mit Rameaus Neffen schlägt die völlige Verunsicherung, die entwaffnende Faszination angesichts solch asozialer, rücksichtslos nur sich selbst verwirklichender Subjekte am drastischsten zu Buche. Der Bürger – es lässt sich nicht leugnen – ist angewidert und hingerissen zugleich. Sein moralisches Pendel gerät wild aus dem Gleichgewicht, und nur gewalttätig lässt sich die Balance wieder herstellen. Deshalb immer wieder dieser empörte Spiessertön bei Diderot, der nun wirklich alles andere als ein Kleingeist war, deshalb auch das fast bigotte Teekränzchen am Schluss von Mozarts «Don Giovanni».

Das bourgeoise Triebleben braucht eben Feigenblätter.

Nein, das ist zu einfach, mit Heu-

durch die Strassen von Paris, schon lassen sie sich tags darauf in säuberlich geordneten Reihen zum Marsfeld dirigieren, die Frauen links, die Männer rechts, die Kinder und die Greise voran; und auf den Lippen die simpel-symmetrischen Gesänge der Freiheit. Gerade die Symmetrie, dieser immergleiche Bauplan der Melodien in endlosen Vierergrüppchen – technisch gesehen also just das, was für unsere Ohren ihre Volkstümlichkeit ausmacht – verrät ihre Künstlichkeit! Denn ursprünglich sang

zwicktheit dieser Konstruktion irgendwie gespürt hat, rein als musikalischer Erfinder, versteht sich, als listenreicher Fuchs, gebeugt über die Tücken des Materials. Im Trio des Menuetts der Sinfonie Nr. 93 (*Beispiel 4*) geschieht etwas Überraschendes, wirklich Freches: Die so sorgfältig ausgetüftelte Kunstfolklore bricht in sich zusammen! Ausgerechnet hier, in diesem sonst für zartere Töne reservierten Mittelteil schmetterten Bläseersignale herein, und aus deren Klangschatten tritt noch ein-



Beispiel 4: Joseph Haydn, Symphonie Nr. 93, 3. Satz (Trio)

das Volk alles andere als wohlgeordnet. Die Diktatur der geraden Zahlen wurde ihm erst vom Kampfgenossen Bürger ins Ohr gesetzt.

Mit erschütterndem Erfolg, wie man feststellen muss.

Ein Grund mehr, den Gesangsideologen von damals mal in den Kreissaal zu schauen. Nehmen wir einen politisch relativ unverdächtigen Geburtshelfer: Joseph Haydn. Seine wahre Liebe zur Volksmusik erwacht relativ spät, so richtig bricht sie erst Mitte der achtziger Jahre bei ihm durch. Aber obwohl die Volksweisen, mit denen er ab jetzt immer öfters aufwartet, wie zitiert klingen, sind sie alles andere als authentisch. Das volkstümliche Material erscheint – vor allem in seinen Menuetten – tüchtig gewaschen, um dann in verschiedenen kompositorischen Prozeduren veredelt zu werden.

Aber das Menuett war doch seit Mitte des 17. Jahrhunderts die beliebteste Tanzform der Aristokratie. Also dürfte es doch nicht gar so harmlos gewesen sein, dass ausgerechnet hier die niederen Stände in die Musik eindringen und ihren Brotherren den Tanzboden streitig machen!

Gewiss, aber es ist ein völlig künstlich fabriziertes Volk, das hier aufgeboten wird, kastrierte Wunschplebejer, verstehen Sie? Aber Sie haben vollkommen recht, unpolitisch ist der Vorgang so oder so nicht. Und ich würde sogar behaupten, dass es von Haydns Grösse zeugt, ja, von seinem Sinn für Realismus, dass er die ideologische Ver-

mal wie ein Phantombild der ursprünglich höfische Tanz hervor. Sofort fährt wieder der schon beethovenschen anmutende «Schicksalsrhythmus» dazwischen, und nach drei Anläufen ist das Menuettchen weggefegt, übrig bleibt der nackte Gestus plebejischen Tanzgepolters.

Darf man Programmmusikalisches vermuten? Ein weiterer haydnischer Streich, wobei der alte Herr Hofkapellmeister diesmal den Umsturz aufspielen lässt?

Kaum. Obwohl es sicher eine Rolle spielte, dass die Symphonie eine der ersten war, die für das bürgerliche England geschrieben wurden und zudem noch im Jahr 1791, als die französische Revolution in einer Phase steckte, die ihr die Sympathie vieler Intellektueller bescherte. Aber Programmmusik? Nein. Dafür bricht ihre Klangwelt allzu symmetrisch zusammen. Aber ich meine, gerade darin steckt das eigentlich Aufregende, dass hier nämlich einerseits mit gesellschaftlich klar definierbaren Klangmustern gearbeitet wird, andererseits aber ihr Aufeinanderprallen völlig innerhalb der vorgegebenen Formensprache eines Sinfoniesatzes verharrt. Bringen wir den Vorgang doch mal ideologisch etwas genauer auf den Nenner: Das klingende Wunschbild einer Sozialpartnerschaft, das jenes Haydn-Menuett gerade mit seinem Pseudo-Volkston heraufbeschwört, gerät ganze 26 Takte lang aus den Fugen. Der Kitt, der die Utopie zusammenkleistern soll, hält nicht mehr.

Fred van der Kooij