

Eros, Körper und Musiktheorie

Wilhelm Heinses *Hildegard von Hohenthal* (1795/96)

CHARIS GOER

Er machte durch seine Briefe *Über einige Gemälde der Düsseldorfer Galerie* (1776/77) Rubens unter deutschen Kunstinteressierten bekannt, schrieb mit *Ardinghello* (1787) den ersten deutschen Künstlerroman, übersetzte Tasso und Ariost ins Deutsche, studierte bei Wieland und Friedrich Just Riedel, bereiste mehrere Jahre Italien (1780-83), war mit Goethe bekannt und mit Johann Wilhelm Ludwig Gleim, den Brüdern Jacobi und Samuel Thomas Soemmerring befreundet, er war von stupender Belesenheit und befasste sich mit Literatur, Musik, bildender Kunst, Philosophie, Theologie, Anatomie und vielem mehr. Trotz dieser bedeutenden Verdienste, wichtigen Verbindungen und breiten Kenntnisse ist Wilhelm Heinse (1746-1803) bis heute einer der großen Unbekannten des späten 18. Jahrhunderts. Die Wissenschaft hat sich schwergetan, ihn in bestehende Epochenkonstrukte einzuordnen – mal wird er dem Rationalismus¹, mal dem Sturm und Drang², mal einem »anderen« Klassizismus³ und mal der Romantik⁴ zugeordnet – und auch passt er nicht so ganz in einen bestimmten dis-

ziplinären Zuständigkeitsbereich, sei es der Literatur-, Musik-, Kunst- oder Kulturwissenschaft. Doch ist es genau dieses Querliegen, das in der Komplexität und Eigenwilligkeit der Schriften Heinses selbst angelegt ist, das ihn zu einer Schlüsselfigur der »Sattelzeit« um 1800 macht.

In diesem Sinne erkennen auch die Herausgeber des 2015 erschienenen Sammelbandes *Musikalisches Denken im Labyrinth der Aufklärung*⁵, der Heinses dreibändigem Musikroman *Hildegard von Hohenthal* (1795/96)⁶ gewidmet ist, in dieser Schrift »a window like no other on European musical thought in the late Enlightenment« (X) und unternehmen mit der vorliegenden Publikation, die auf zwei Veranstaltungen in Oxford und Würzburg 2005 zurückgeht, den begrüßenswerten Versuch, Heinse und seinen bislang nicht ins Englische übersetzten Roman einem internationalen Publikum vorzustellen. Dadurch vollziehen sie einen wichtigen nächsten Schritt in der wissenschaftlichen Erschließung und Anerkennung Heinses, die in den letzten rund 20 Jahren durch einige große

- 1 Vgl. Ruth E. Müller, *Erzählte Töne. Studien zur Musikästhetik im späten 18. Jahrhundert*, Wiesbaden 1989, S. 131-150.
- 2 Vgl. Hans Heinrich Eggebrecht, *Das Ausdrucks-Prinzip im musikalischen Sturm und Drang*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 29/29 (1955), S. 323-349.
- 3 Vgl. *Wilhelm Heinse – der andere Klassizismus*, hg. v. Markus Bernauer/Norbert Miller, Göttingen 2007.
- 4 Vgl. Werner Keil, *Heinses Beitrag zur romantischen Musikästhetik*, in: *Das Maß des Bacchanten. Wilhelm Heinses Über-Lebenskunst*, hg. v. Gert Theile, München 1997, S. 139-158.
- 5 *Musikalisches Denken im Labyrinth der Aufklärung. Wilhelm Heinses »Hildegard von Hohenthal«*, hg. v. Thomas Irvine/Wiebke Thormählen/Oliver Wiener, Mainz 2015.
- 6 Vgl. Wilhelm Heinses, *Hildegard von Hohenthal. Musikalische Dialogen*, hg. und kommentiert v. Werner Keil, Hildesheim 2002.

Editionsprojekte⁷ sowie verschiedene vor allem literaturwissenschaftliche Studien⁸ erhebliche Fortschritte gemacht hat, jedoch weiterhin zahlreiche Desiderate aufweist. Der Band enthält insgesamt acht Beiträge deutscher, österreichischer und britischer Musikwissenschaftlerinnen und -wissenschaftler, von denen allerdings – was die erhoffte internationale Rezeption wohl etwas erschweren dürfte – lediglich einer auf Englisch verfasst ist (ein weiterer ist eine deutsche Übersetzung eines bereits auf Englisch publizierten Aufsatzes), doch gibt es ergänzend zumindest auch ein englisches Vorwort sowie englische Kurzzusammenfassungen aller Beiträge. Es ist der bislang erste Sammelband, der ausschließlich Heineses *Hildegard* gewidmet ist, einem Roman, der für viele Zeitgenossen ein Ärgernis, gar ein Skandalon war: So empörte sich etwa Friedrich Reichardt über diese »abgeschmackt[e]« »Sudelei« voller »grober Sinnlichkeit und roher Leidenschaft«⁹, E.T.A. Hoffmann monierte langweilige und pedantische Abhandlungen¹⁰, und Goethe und Schiller dichteten spöttisch: »Gerne hört man dir zu, wenn du mit Worten Musik machst./ Mischtest du nicht sogleich hundische

Liebe darein.«¹¹ Nicht nur für damalige Kritiker ist der Roman eine Herausforderung, wird er doch nur durch eine rudimentäre Handlung um die titelgebende junge, adelige Sängerin Hildegard und ihren Mentor und Verehrer, einen bürgerlichen Kapellmeister und Komponisten mit dem sprechenden Namen Lockmann, zusammengehalten. Darin sind zahlreiche, oft ausschweifende Darlegungen Lockmanns sowie Gespräche der Protagonisten über musikalische Werke insbesondere der Opera seria, über den Vergleich von Vokal- und Instrumentalmusik, über den Ursprung von Sprache und Musik, über das Verhältnis von Melodie und Harmonie, über musikalische Stimmungssysteme und zahlreiche andere musikgeschichtliche, -theoretische und -praktische Themen eingebettet. Diese komplizierte Anlage der *Hildegard* beschreiben die Anthologie-Herausgeber in Anlehnung an Umberto Eco als »Netzwerk-Labyrinth«, um so zum Ausdruck zu bringen, »dass Heineses Roman im Rahmen der Spätaufklärung auf eine erstaunliche Vielzahl von Wissensfeldern und Kunstdiskursen in nachgerade enzyklopädischer Weise zugreift, so dass ein ausgreifendes thematisches Netzwerk

-
- 7 Vgl. bes. Wilhelm Heine, *Über einige Gemälde der Düsseldorfer Galerie. Aus Briefen an Gleim*, in: *Frühklassizismus. Position und Opposition. Winkelmann, Mengs, Heine*, hg. v. Helmut Pfotenhauer u. a., Frankfurt a.M. 1995, S. 253-322; Heine, *Hildegard von Hohenthal. Musikalische Dialogen* (Anm. 6); Wilhelm Heine, *Die Aufzeichnungen. Frankfurter Nachlass*, 5 Bde., hg. v. Markus Bernauer u. a., München/Wien 2003 und 2005.
- 8 Vgl. Charis Goer, *Ungleiche Geschwister. Literatur und die Künste bei Wilhelm Heine*, München 2006; Leonhard Herrmann, *Klassiker jenseits der Klassik. Wilhelm Heineses »Ardinghello« – Individualitätskonzeption und Rezeptionsgeschichte*, Berlin 2010; Almut Hüfler, *Vermittlung und Unmittelbarkeit. Wilhelm Heineses Romanpoetik zwischen Leben und Literatur*, Heidelberg 2011; Gerold Schipper-Hönicke, *Im klaren Rausch der Sinne. Wahrnehmung und Lebensphilosophie in den Schriften und Aufzeichnungen Wilhelm Heineses*, Würzburg 2003; Gert Theile, *Wilhelm Heine. Lebenskunst in der Goethezeit*, München 2011; Björn Vedder, *Wilhelm Heine und der so genannte Sturm und Drang. Künstliche Paradiese der Natur zwischen Rokoko und Klassik*, Würzburg 2011.
- 9 F. [= Johann Friedrich Reichardt], *Neue deutsche Werke. Hildegard von Hohenthal* (u. a.), in: *Deutschland 1/1 und 3* (1796), S. 127-147 und 413-426, hier S. 147, 143 und 128.
- 10 E.T.A. Hoffmann, *Zufällige Gedanken beim Erscheinen dieser Blätter*, in: *Ders., Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, 9 Bde., hg. v. Hans-Joachim Kruse, Bd. 9: *Schriften zur Musik. Singspiele*, Berlin/Weimar 1988, S. 354-361, hier S. 357 f.
- 11 Johann Wolfgang Goethe/Friedrich Schiller (*Xenie Nr. 372*), in: Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, 40 Bde., hg. v. Friedmar Apel u. a., Bd. 1/1: *Gedichte 1756-1799*, hg. v. Karl Eibl, Frankfurt a. M. 1987, S. 538.

um das zentral gestellte Medium, die Musik, sichtbar wird.« Die »Ariadnefäden« der verschiedenen Beiträge des Bandes, so die Herausgeber weiter, die Metaphorik im Bemühen um Kohärenzbildung zwischen den trotz des gemeinsamen Gegenstands doch recht heterogenen Texten etwas überstrapazierend, zögen sich insbesondere durch »drei Schichten des Labyrinths aus aufgeklärten und gegenauflärerischen Diskursen – Eros, Körper, Musiktheorie« (VI.f.) oder, wie im englischen Vorwort etwas präziser formuliert wird, diskutieren insbesondere »the novel's place as document of music-theoretical discourse, the insights it offers to musical practice around 1800 and its striking attention to questions of gender.« (XII)

Die Beiträge der ersten Hälfte des Bandes setzen den Akzent auf musiktheoretische Aspekte und stellen *Hildegard* in verschiedene Traditionslinien: Historisch am weitesten zurückgehend diskutiert Karsten Mackensen in seinem Eröffnungsbeitrag *Wissenschaft und Magie. Zum Naturbegriff in Heineses »Hildegard von Hohenthal«* ausführlich Parallelen der heineschen Musikauffassung zur frühneuzeitlichen Musiktheorie Franchino Gaffurios und Bartolomeo Ramos de Parejas sowie dem neuplatonischen Naturbegriff Marsilio Ficinos und Athanasius Kirchers. Dieser Rückgriff auf Episteme der Renaissance, speziell deren »vor-aufklärerisches Verständnis von Natur und Kosmos« diene Heine, so Mackensen, der »Kritik rationalistischer und

klassizistischer Denkformen« und erhebe »mit ihrem Plädoyer für eine Restituierung des Wunderbaren und Magischen [...] Einspruch gegen die Entzauberung der Welt.« (1 f.)¹² Der folgende Beitrag von Wolfgang Fuhrmann, »*Alle inneren Gefühle hörbar in die Luft gezaubert*«. *Wilhelm Heine und die Theorie des musikalischen Ausdrucks nach dem Verblässen der Figurenlehre* widmet sich unter eingehender Analyse ausgewählter in *Hildegard* vorgestellter Musikbeispiele Heineses »Existenzialhermeneutik« (61) des musikalischen Ausdrucks. Insbesondere die im Roman von Kapellmeister Lockmann vorgetragenen Überlegungen zu spezifischen Ausdrucksqualitäten von Akkorden wertet Fuhrmann vor dem musikgeschichtlichen Hintergrund der Ablösung der barocken musikalischen Rhetorik durch die empfindsame Ausdrucksästhetik als »so originelle wie isolierte Leistung Heineses« (37) und »bedeutenden Beitrag« zu einer »noch wenig registrierte[n] Vorgeschichte der Idee der absoluten Musik« (72 f.). Entgegen dem im Vorwort der Herausgeber ausdrücklich formulierten richtigen und wichtigen poetologischen Hinweis darauf, dass das für Heineses Werke charakteristische »dialogische Verfahren bedingt, dass der jeweilige Dissens in musikästhetischen oder philosophischen Fragen nicht ein-eindeutig auf eine Autorenwahrheit reduziert werden kann, sondern in der Schwebung bleibt« (VI), identifizieren allerdings Mackensen und Fuhrmann weitgehend ungebrochen den Verfasser Heine mit seiner Figur Lock-

12 Zur weiteren Kontextualisierung und zur besseren Einordnung dieser Überlegungen wäre es aufschlussreich, die »Metaphysische Unterredung« aus Heineses Renaissance-Kunstroman *Ardinghello* miteinzubeziehen, in der, in einem für den Roman charakteristischen Anachronismus, unter Einbeziehung vorsokratischer, aristotelischer und (neo-)platonischer Theorien der zeitgenössische Pantheismus-Streit aufgegriffen wird; vgl. Wilhelm Heine, *Ardinghello und die glückseligen Inseln. Kritische Studienausgabe*, hg. und kommentiert v. Max L. Baeumer, Stuttgart 1975, S. 256-317. Vgl. dazu z.B. Max L. Baeumer, »*Eins zu seyn mit Allem*«. *Heine und Hölderlin*, in: Ders., *Heine-Studien. Mit einer bisher unveröffentlichten Schrift Heineses zur Erfindung der Buchdruckerkunst in Mainz*, Stuttgart 1966, S. 49-91 und Anne Eusterschulte, »*Die ganze Natur leben, denken und empfinden*«. *Heine und der Spinoza-Streit*, in: *Wilhelm Heine und seine Bibliotheken*, hg. v. Gernot Frankhäuser u. a., Mainz 2003, S. 33-45.

mann, was bei allem Aufschlussreichtum der Einzelbeobachtungen die Tragfähigkeit ihrer Argumentationen im Ganzen erheblich unterminiert.

Diesem methodischen Manko, die Literarizität der Schriften Heinses zu unterschätzen oder gar zu negieren, auf das auch viele der widersprüchlichen Deutungen in der älteren Heinse-Forschung zurückzuführen sind, entgeht dagegen Oliver Wiener in seinem Beitrag über *System in Heinses Musikroman*, indem er gerade nach den Möglichkeiten und Risiken der Auseinandersetzung Heinses mit den von ihm aus einer Rationalismus-kritischen Grundhaltung heraus skeptisch gesehenen philosophischen, musikalischen, literarischen, anthropologischen und anderen Systementwürfen seiner Zeit im Medium der Literatur fragt. So kann Wiener u. a. am Beispiel von Forkels *Theorie der Musik* (1777), die er als »Blaupause für eine abstrakte Gliederung des musikalischen Wissens um 1780« einer »Parallel-Lektüre« mit *Hildegard* unterzieht (91), überzeugend darlegen, dass Heinse gegenüber solchen Systemen die Position einer »Beobachtung zweiter Ordnung« (80) einnimmt, der er mithilfe der Vielstimmigkeit des Romans, wenngleich zulasten des Plots, Ausdruck verleiht. Mit Heinses Rezeption der Theorien seines Freundes Samuel Thomas Soemmerring über das Ohr als »sensus communis«, auf die bereits Wiener abschließend als möglicher Ansatzpunkt einer alternativen, körperbasierten Systematik der Musik verweist, beschäftigt sich im Folgenden Thomas Irvine eingehender. In seinem Beitrag über *Lesen, Hören und Handeln in Wilhelm Heinses »Hildegard von Hohenthal«* diskutiert er die intertextuellen Referenzen zwischen *Hildegard*, Kants *Kritik der Urteilskraft* (1790) und Soemmerings Kant gewidmeter und von

diesem mit einem kritischen Nachwort versehener Schrift *Ueber das Organ der Seele* (1796) als »Netzwerk von Debatten über Wahrnehmung, Urteil und (dank Heinse) musikalische Semiose« (108). So habe die unter anderem von E.T.A. Hoffmann geschmähte ausgedehnte Roman-Passage über das Klavierstimmen¹³, in der Lockmann eine eigenwillige dynamisch-variable »imaginäre Temperatur« als Gegenentwurf zur vereinheitlichenden temperierten Stimmung entwickelt, die Funktion, »den Bedeutungsraum der Metapher Stimmung auszuleuchten.« (113) Die Ausführungen des Kapellmeisters zur Stimmung seien, wie Irvine in seiner differenzierten Lektüre plausibel macht, »kaum als Beitrag zur Akustik[,] sondern vielmehr als Reflexion auf den Gegensatz von Natur (ausdrucksvollem Vortrag) und Kultur (Technik des Klavierstimmens) zu lesen« und öffneten somit »ein Fenster zu einem weiter gefassten Diskurs über die Natur des Urteilens selbst.« (115) Nach diesen primär philosophisch-musikästhetischen Beiträgen setzt anschließend Peter Niedermüller in seinem Beitrag *Zu den Konzertbeschreibungen in Wilhelm Heinses »Hildegard von Hohenthal«* den Akzent stärker auf sozialgeschichtliche Aspekte. So scheint die im Roman dargestellte Konzertpraxis auf den ersten Blick der musikgeschichtlichen Grundannahme zu widersprechen, dass das Konzert im späten 18. Jahrhundert der bevorzugte Ort einer aufkommenden bürgerlichen Autonomieästhetik sei, wohingegen es in *Hildegard* in einem aufgeklärt-feudalistischen Kontext situiert ist und das Repertoire statt aus Instrumentalwerken fast ausschließlich aus konzertant aufgeführten Opern besteht. Jedoch werde im Roman eine »paradoxe Haltung zum Phänomen Konzert« (140) eingenommen, insofern

13 Vgl. Heinse, *Hildegard von Hohenthal. Musikalische Dialogen* (Anm. 6), S. 40-54.

einerseits klar szenischen Darbietungen der Opern der Vorrang vor konzertanten gegeben werde, andererseits letzteren aber durchaus die pädagogische Funktion zukomme, das Publikum mit einem Kanon historisch bedeutender musikalischer Werke vertraut zu machen und bei ihnen eine aufmerksame, nicht allein vergnügungsbetonte Rezeptionshaltung zu kultivieren. Damit werde, resümiert Niedermüller, dem »Supplement« Konzert« (I43) im Roman ein neuer Wert hinzugefügt, worin sich unterschwellig bereits der Wandel hin zu einer bürgerlichen Konzertkultur andeute.

Die letzten drei Beiträge des Bandes widmen sich Gender-Aspekten in *Hildegard* und lenken damit erfreulicherweise den Blick auf einen bedeutsamen, jedoch bislang noch wenig diskutierten Bereich in Heineses Werk.¹⁴ Zunächst wirft Sophie Bertone in ihrem Beitrag »*Benedetto il coltello?* – *Wilhelm Heine und die Kastraten* einige Schlaglichter auf die Kultur- und Sozialgeschichte des Kastratenwesens, verknüpft diese jedoch nur sehr lose mit dem Roman, in dessen Titelheldin Heine »das Bild eines vollkommenen Gesangskastraten« entworfen habe, da sich in ihr als »Zwitterwesen« »männlicher« gelehrter Geist mit weiblicher Anmut und Schönheit« paarten (I45). Deutlich textnäher argumentiert dagegen Hansjörg Ewert im folgenden Kapitel *der Körper der Stimme der Sängerin. Zur Poetologie der Oper in Heineses »Hildegard von Hohenthal«*, in dem er verschiedene äs-

thetische und anthropologische Diskurse und deren geschlechtliche Codierung diskutiert, die sich an dem auf einem metastasianischen Libretto basierenden fiktiven »opus magnum« Lockmanns, der Oper *Achille in Sciro*¹⁵, festmachen. Insbesondere das für den *Achille*-Stoff zentrale und auf raffinierte Weise mit dem Romangeschehen verklammerte Travestie-Motiv¹⁶ lässt sich so, wie Ewert auffächert, als vielschichtige Metapher für das Verhältnis von Form und Inhalt, Natur und Kunst, Sprache und Musik sowie Komponist und Sängerin deuten. Mit diesem Verhältnis zwischen männlichem Komponist und weiblicher Sängerin befasst sich auch Wiebke Thormählen in ihrem sehr lesenswerten abschließenden Kapitel über *The Muse as Hero(ine). Gender and Creative Process in »Hildegard von Hohenthal«*, in dem sie darlegt, dass und warum nicht Lockmann, sondern Hildegard die Titelheldin des Romans ist: »it is her role as woman, performer and muse that binds this novel into a coherent whole.« (187) Zwar sei *Hildegard* insgesamt »not a proto-feminist novel« (202), konstatiert Thormählen – eine Einschätzung, die gerade auch unter Berücksichtigung ihrer eigenen Ausführungen durchaus noch weiter zu diskutieren wäre –, doch sei Heine, wie sie kenntnisreich und luzide darlegt, sensibilisiert für die Geschlechterdiskurse seiner Zeit und subvertiere mit diesem Roman und seiner Protagonistin die gängigen Rollenvorstellungen und Machtverhältnisse, wie

14 Vgl. insbesondere Christine Lubkoll, *Von der Musikdebatte zum literarischen Diskurs. Wilhelm Heineses »Hildegard von Hohenthal«*, in: Dies., *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*, Freiburg 1995, S. 83-117 und dies., »Ohren-Zeugen«. *Weibliche Musik und männliche Künstlerschaft in Wilhelm Heineses Roman »Hildegard von Hohenthal«*, in: *Das Geschlecht der Künste*, hg. v. Corina Caduff/Sigrid Weigel, Köln u. a. 1996, S. 70-174. Befremdlicherweise werde diese bislang eingehendsten Lektüren der *Hildegard* aus dezidiert Gender-Perspektive für die vorliegenden Argumentationen nicht berücksichtigt.

15 Vgl. Heine, *Hildegard von Hohenthal. Musikalische Dialogen* (Anm. 6), S. 287-309.

16 Vgl. Charis Goer, *Angezogen/Ausgezogen. Das Travestiemotiv bei Wilhelm Heine*, in: *Der Stoff, an dem wir hängen. Faszination und Selektion von Material in den Kulturwissenschaften*, hg. v. Gerald Eggerhoff/Michael Eggers, Würzburg 2002, S. 43-53.

sie etwa von den schottischen Moralisten, in zeitgenössischen Frauenzeitschriften oder sentimentalischen Romanen vertreten werden.

Wie häufig bei Tagungsbänden – und in diesem Fall kommt wohl auch noch der lange, fast zehnjährige Entstehungsprozess erschwerend hinzu – sind die versammelten Beiträge recht heterogen in ihrer jeweiligen Schwerpunktsetzung, ihren theoretischen Referenzrahmen, ihren methodischen Zugriffen wie schließlich auch ihrer fachlichen Qualität. Dies

überrascht in diesem Fall ein wenig, gibt es hier doch wie selten mit Heineses Musikroman einen sehr klar umgrenzten gemeinsamen Gegenstand. Man kann diese schwache Kohärenz der Beiträge jedoch auch als Indikator für die Stärke ihres Bezugstextes verstehen, insofern dieser eine solche Vielzahl unterschiedlicher Lesarten ermöglicht und darüber hinaus zu noch vielen weiteren Lektüren einlädt, wofür von diesem Sammelband hoffentlich einige Impulse ausgehen werden.