

# TRAJEKTE

Eine Reihe des Zentrums für  
Literatur- und Kulturforschung Berlin

Herausgegeben von

Sigrid Weigel und Karlheinz Barck

# Figuren des Ausdrucks

Formation einer Wissenskategorie  
zwischen 1700 und 1850

Herausgegeben von  
Tobias Robert Klein und Erik Porath

Wilhelm Fink

Gedruckt im Rahmen des vom Bundesministerium für Bildung und Forschung  
geförderten Projekts „Ausdruckgebärden zwischen Evolutionstheorie und  
Kulturgeschichte“ am Zentrum für Literatur- und Kulturforschung, Berlin

*Umschlagabbildung:*

William Hogarth: Characters and Caricaturas Courtesy  
of the Department of Special Collections University of Chicago Library.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen  
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über  
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen  
Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung  
und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren  
wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und  
andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2012 Wilhelm Fink Verlag, München  
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: [www.fink.de](http://www.fink.de)

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München  
Printed in Germany.

Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5008-1

Nachahmung, Ausdruck und »Nervenerschütterung«:  
Zum epistemischen Ort von Johann Jakob Engels Schrift  
*Ueber musikalische Malerey*

Johann Jakob Engels 1780 vorgelegte Abhandlung *Ueber musikalische Malerey* gehört neben seinen noch von Philosophen und Psychologen wie Wilhelm Wundt, Ernst Cassirer, Ludwig Klages und Karl Bühler<sup>1</sup> gewürdigten *Ideen zu einer Mimik* zu den bekannteren Schriften des vielseitigen Schriftstellers, Gymnasialprofessors und Popularphilosophen.<sup>2</sup> Wiederholt fand sie Aufnahme in Sammelbände zur Musikästhetik,<sup>3</sup> vielleicht weil sie – zumal durch ihre ex- und implizite Rezeption englischer Kunst- und Erkenntnisdebatten – exemplarisch den Wandel von einer Orientierung der Musik an rhetorischen Vorgaben oder dem Paradigma der Nachahmung zu einer Ästhetik des subjektiv beeinflussten musikalischen Ausdrucks zu vollziehen schien.<sup>4</sup> In einigen neueren theater- und literaturwissenschaftlichen Arbeiten avancierte Engel überdies zu einer Schlüsselfigur der theoretischen Vermittlung zwischen der sich von den Konventionen der Barockbühne lösenden Schauspielkunst und der aus Medizin, Metaphysik sowie Ethos- und Seelenlehre hervorgehenden Anthropologie des 18. Jahrhunderts.<sup>5</sup> Diesem aus musikalischer Perspektive noch nicht erschöpfend beleuchteten diskursiven Umfeld wird man nur

- 
- 1 Karl Bühler: *Ausdruckstheorie: das System an der Geschichte aufgezeigt*, Stuttgart (Fischer) 1968, S. 36–52. Vgl. zu Bühlers gegenüber seinen sprachtheoretischen Arbeiten noch immer vernachlässigten Ausdrucksstudien auch Jens Loenhoff: »Karl Bühlers Ausdruckstheorie: zu einer Sematologie des Nichtsprachlichen«, in: *Ars Semeiotica*, 28 (2005) 1/2 (Special Issue: Karl Bühler), S. 109–119.
  - 2 Vgl. zu Engel die bibliographische Zusammenstellung von Alexander Košenina: »Johann Jakob Engel (1741–1802): Bibliographie seiner Werke und Briefe, zeitgenössischer Rezensionen und Sekundärliteratur«, in: *Das achtzehnte Jahrhundert*, 14 (1990) 1, S. 79–120 und – mit einem allerdings sehr unterschiedlichen Gewicht der einzelnen Beiträge – die von Wolf Völker herausgegebene Aufsatzsammlung *Johann Jakob Engel (1741–1802): Ein mecklenburgischer Spätaufklärer*, Norderstedt (Books On Demand) 2002.
  - 3 So mit einer selektiven und eigenwilligen Kommentierung der ideen- und theoriegeschichtlichen Grundlagen von Engels Abhandlung in der Anthologie von Ruth Katz (Hg.): *Contemplating Music*, Stuyvesant (Pendragon) 1992, Bd. 3, S. 125–127.
  - 4 So bereits bei Hugo Goldschmidt: *Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu seinem Kunstschaffen*, Zürich (Rascher) 1915, S. 229 und noch bei Britta Sweers: »Johann Jakob Engels Schriften zur Mimik. Eine ethnomusikalische Annäherung«, in: Wolf Völker (Hg.): *Johann Jakob Engel (1741–1802): Ein mecklenburgischer Spätaufklärer*, Norderstedt (Books On Demand) 2002, S. 96.
  - 5 Vgl. Alexander Košenina: *Anthropologie und Schauspielkunst. Studien zur ›eloquentia corporis‹ im 18. Jahrhundert*, Tübingen (Niemeyer) 1995 und Günther Heeg: *Das Phantasma der natürlichen Gestalt: Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. (Stroemfeld) 2000.

im Rahmen einer kultur- und wissensgeschichtlichen Kontextualisierung seiner Schrift gerecht werden können, die dringlicher erscheint als der Versuch, Engels Ideen als Vorwegnahme einer semiotischen Ontologisierung der Musik zu deuten.<sup>6</sup> Gerade mit der Verwendung der in diesem Zusammenhang außerhalb ihres begriffs- und ideengeschichtlichen Plausibilitätshorizonts akzentuierten Termini »natürliches und willkürliches Zeichen« erschließt Engel nämlich keineswegs konzeptuelles Neuland, sondern knüpft an Gedankenstränge an, die sich quer durch das 18. Jahrhundert spannen. Schon in seiner bis zu Batteux maßgeblichen Grundlegung der im Verlauf des Jahrhunderts umfänglich modifizierten Nachahmungslehre,<sup>7</sup> unterschied der Abbé Dubos 1719 musikalische Klänge als »von der Natur festgesetzte Zeichen der Leidenschaften« von den »willkürlichen Zeichen« verbal artikulierter Sprache.<sup>8</sup> Wie für zahlreiche Philosophen und Kunsttheoretiker dieser Zeit stehen auch für Batteux Töne gemeinsam mit Gebärden,<sup>9</sup> ohne dass er auf die pragmatischen Umstände ihres Gebrauchs eingeht, näher zur Natur und zu einer universalen menschlichen Empfindung (»dem Herzen«) als das gesprochene Wort:

Le Ton & le Geste arrivent au cœur directement & sans aucun détour. En un mot la Parole est un langage d'institution, que les hommes ont fait pour se communiquer plus distinctement leurs idées: les Gestes & les Tons sont comme le Dictionnaire de la simple Nature; ils contiennent un langage que nous savons tous en naissant, & dont nous servons pour annoncer tout ce qui a rapport aux besoins & à la conservation de notre être.<sup>10</sup>

In England und Deutschland wurde die Unterscheidung natürlicher und willkürlicher Zeichen ausgehend von Hobbes und Locke bzw. Christian Wolff<sup>11</sup> in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts von Lessing, Moses Mendelssohn oder dem schottischen Philosophen Henry Home (Lord Kames) aufgegriffen. Auf Engels

6 Volker Kalisch: »Zeichentheoretischer Diskurs und unbestimmte Sprache. Johann Jakob Engel und der musikästhetische Wandel im 18. Jahrhundert«, in: *Musiktheorie*, 13 (1998) 3, S. 195–205.

7 Vgl. für einen ersten Überblick auch die klassische Studie des Romanisten Herbert Dieckmann: »Die Wandlung des Nachahmungsbegriffs in der französischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts«, in: Hans Robert Jauf (Hg.): *Nachahmung und Illusion*, München (Eidos) 1964, S. 28–59.

8 Jean-Baptiste Du Bos: *Réflexions Critiques Sur La Poësie et Sur La Peinture*, Paris (Pissot) 1719 (Nachdruck Genf 1970), S. 466–467: »Ainsi que le Peintre imite les traits les couleurs de la nature, de même le Musicien imite les tons, les accens, les soupirs, les inflexions de voix, enfin tous ces sons, à l'aide desquels la nature même exprime ses sentiments ses passions«.

9 Diesen Gedanken übernimmt noch der Batteux sehr kritisch gegenüberstehende Diderot. Vgl. für den französischen Kontext dieser Debatten auch Werner Krauss: *Zur Anthropologie des 18. Jahrhunderts. Die Frühgeschichte der Menschheit im Blickpunkt der Aufklärung*, Berlin (Akademie-Verlag) 1978, S. 98–100, auch in: ders.: *Das wissenschaftliche Werk*, hg. v. Werner Bahner/Manfred Naumann/Heinrich Scheel, Berlin (Akademie-Verlag) 1984 ff., Bd. 6, S. 141–143.

10 Charles Batteux: *Les Beaux Arts reduit a une meme principe*, Paris (Durand) 1746, S. 254–255.

11 Vgl. Thomas Hobbes: *Grundzüge der Philosophie. Erster Teil: Lehre vom Körper*, übers. aus dem Lateinischen v. Max Frischeisen-Köhler, Leipzig (Meiner) 1915, S. 15; John Locke: *An Essay concerning Human Understanding*, hg. v. Peter Nidditch, Oxford (Oxford UP) 1975, S. 405 (Vol. 3, ch. 2) und Christian Wolff: *Vernünfftige Gedancken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen*, Frankfurt a. M. (Andrä & Hort) <sup>3</sup>1733, S. 160–162 (§ 191–196).

Rezeption von Moses Mendelsohns gegenüber Lessings Definition<sup>12</sup> häufig vernachlässigter Verwendung des Kategorienpaars hat dabei Hartmut Grimm hingewiesen.<sup>13</sup> Die in Homes *Elements of Criticism*<sup>14</sup> hervortretende sensualistische Perspektive hat hingegen in der musikwissenschaftlichen Literatur bislang noch nicht jene Aufmerksamkeit gefunden, die ihr als wichtige Quelle einer den Ausdruck ergänzend zur nachahmend-malenden Gestaltung als emotionale Affizierung fassenden Theorie zweifellos zukommt.

Die von älteren Untersuchungen aufgrund der mangelnden Berücksichtigung ihres wissenschaftlichen Umfelds insgesamt verkannte Bedeutung der Engelschen Abhandlung<sup>15</sup> liegt in ihrer bei den Zeitgenossen so nicht anzutreffenden Systematisierung einer seit der Mitte des Jahrhunderts nicht mehr allein auf den Vorgang adäquater Darstellung zu reduzierenden, zugleich aber zunehmend unscharf verwendeten Terminologie. Dabei bettet sie den Ausdrucksbegriff – als einen charakteristischen Sonderfall, wie auch als Gegenstück zur Malerei – in einen durch die Auflösung von Rhetorik und Affektenlehre geprägten psycho-physischen und anthropologischen Diskussionszusammenhang ein,<sup>16</sup> während seine musikalische Umsetzung zugleich zum Vorbild für weitere »energische Künste« wie Deklamation, Tanz oder Pantomime avanciert. In Engels Arbeit und ihrem diskursiven Umfeld ist die gleichzeitige Verwendung und textuelle Näherung zweier Begriffsfelder zu beobachten, die sich im 19. Jahrhundert zu dem diskursmächtigen Terminus der »Ausdrucksbewegung« vereinigen werden: Parallel zur Diskussion des schrittweise subjektivierten Verhältnisses von Ausdruck und Malerei wird auch die kinetische Metapher der »Bewegung« von Engel als Vermittlung zwischen einem physischen, u. a. dem Verlauf von Tönen entsprechendem Vorgang und seiner seelischen Wirkung auf den Rezipienten bemüht. Engels Bestreben, seine Ideen an einem breitgefächerten Repertoire zu illustrieren, das sich von Arien Grauns und Hasses über die *opéra comique* und das Singspiel bis hin zum durch seine Verbindung von Schauspiel und Musik neuartigen Melodram erstreckt, verleiht seinen

12 Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon*, in: ders.: *Werke*, hg. v. Herbert Georg Göpfert, München (Hanser) 1970 ff., Bd. 6, S. 52.

13 Hartmut Grimm: »Johann Jakob Engel«, in: Ludwig Finscher (Hg.): *Musik in Geschichte und Gegenwart: Personenteil*, Bd. 6, Kassel u. a. (Bärenreiter/Metzler) 2001, Sp. 338–342. Vgl. auch ders.: »Musik als schauerlich-schöne Kunst. Zur Musikanschauung Moses Mendelsohns«, in: Traude Ebert-Obermaier (Hg.): *Studien zur Berliner Musikgeschichte. Vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Berlin (Henschel) 1989, S. 51–58.

14 Henry Home (Lord Kames): *Elements of Criticism*, Edinburgh (Millar/Kincaid & Bell) 1762 (Nachdruck Hildesheim 1970). Engel betreute gemeinsam mit Christian Garve eine Überarbeitung der deutschen Übersetzung des Werks. Vgl. *Grundsätze der Kritik von Heinrich Home* (aus dem Englischen übers. v. Johann Nikolaus Meinhard, nach der vierten Englischen verbesserten Ausgabe, Leipzig (Dyck) 1772. Zur zeitgenössischen Home-Rezeption in Deutschland vgl. Norbert Bachleitner: »Die Rezeption von Henry Homes *Elements of Criticism* in Deutschland 1763–1793«, in: *Arcadia* 20 (1985) 1–3, S. 113–133.

15 Vgl. exemplarisch die zurückhaltende Bewertung der Schrift bei Walter Serauky: *Die musikalische Nachahmungsästhetik im Zeitraum von 1700 bis 1850*, Münster (Helios) 1929.

16 Hierüber informiert die materialreiche Arbeit von Rüdiger Campe: *Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen (Niemeyer) 1990.

ästhetischen Überlegungen durch den ersichtlichen Kontakt mit der künstlerischen Praxis dabei zusätzliches argumentatives Gewicht.

## 2

Engels in der Form eines offenen Briefes dem seit 1775 als preußischer Hofkapellmeister amtierenden Johann Friedrich Reichardt gewidmete Abhandlung setzt sich mit vier eingangs aufgestellten Grundfragen auseinander:

- Was heißt Malen?
- Was für Mittel hat die Musik zum Malen?
- Was ist die durch diese Mittel im Stande zu malen?
- Was soll sie malen, und was soll sie nicht malen?<sup>17</sup>

Die Metapher des »Malens«, erscheint gleichzeitig zum Paradigma der Nachahmung bei Georg Muffat, Allesandro Scarlatti oder in den Instrumentalschulen von Quantz, Bach und Leopold Mozart zur Beschreibung der als »Schattierung« charakterisierten musikalischen Dynamik<sup>18</sup> und wird in Avisons Erörterung der »Analogies between Music and Painting«<sup>19</sup> auf die Vorbereitung und Auflösung von Dissonanzen bezogen. Engel stellt den Begriff in einen weiteren, philosophischen, sprachtheoretischen und psychologischen Kontext:<sup>20</sup> Malen bedeutet seiner Definition zufolge zunächst »durch natürliche Zeichen zur sinnlichen Darstellung brin-

17 Johann Jakob Engel: *Ueber musikalische Malerey*, Berlin (Voß) 1780, S. 3. Alle weiteren Seitenangaben beziehen sich auf diesen Erstdruck der später auch in verschiedene Ausgaben der Schriften ihres Verfassers aufgenommenen Abhandlung.

18 Zu Muffat vgl. Werner Braun: »Licht und Schatten in der Musik: Aspekte eines Denkbildes«, in: Hans-Caspar Graf von Bothmer/Klaus Güthlein/Rudolf Kuhn (Hg.): *Festschrift Lorenz Ditmann*, Frankfurt am Main u. a. (lang) 1994, S. 37-46. Scarlatti spricht nach Mario Fabbri: *Alessandro Scarlatti e il Principe Ferdinando de' Medici*, Florenz (Olschki) 1961, S. 72 in der Vorrede zu seiner Oper *Il gran Tamerlano* vom Piano und Forte als dem Helldunkel (»Il chiascuro«) des Gesangs und Klanges, während Leopold Mozart – ähnlich wie Johann Joachim Quantz in seinem *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Berlin (Voß) 1752 (Nachdruck hg. v. Horst Augsburg, Kassel [Bärenreiter] 2004), S. 140 und Carl Phillip Emmanuel Bach im *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Nachdruck hg. v. Lothar Hoffmann-Erbrecht, Leipzig [Breitkopf & Härtel] 1957) S. 119 und 130 – in der *Gründlichen Violinschule* (Augsburg [Lotter] <sup>3</sup>1789, Nachdruck hg. v. Hans Rudolf Jung, Wiesbaden u. a. [Breitkopf & Härtel] 1991), fordert, »das schwache mit dem Starken, ohne Vorschrift, auch meistens selbst abzuwechseln und jedes am rechten Orte anzubringen [...], denn dieß heißt nach dem bekannten Malerspruche, Licht und Schatten« (S. 287).

19 Vgl. *Charles Avison's Essay on Musical Expression: With Related Writings by William Hayes and Charles Avison*, hg. v. Pierre Dubois, Alderhot (Ashgate) 2004, S. 11–13. Dieser Neuedition liegt die 1753 gedruckte zweite Auflage von Avisons Abhandlung zugrunde.

20 Vgl. zur Kontextualisierung des »Mahlerischen« in der Musik auch Laurenz Lütteken: *Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785* (= Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung, Bd. 24), Tübingen (Niemeyer) 1998, S. 193–199 sowie die umfassende Darstellung der Debatten des englischen Sprachraums bei Anselm Gerhard: *London und der Klassizismus in der Musik. Die Idee der absoluten Musik und Muzio Clementis Klavierwerke*, Stuttgart (Metzler) 2002 S. 101–121.

gen«. Das von Engel in diesem Zusammenhang eingeführte Kategorienpaar der »natürlichen« und »willkürlichen« Zeichen lehnt sich dabei sichtlich an Mendelsohns Bestimmung an, der zufolge sich »eine Gemüthsbewegung durch die ihr zukommenden Töne, Geberden und Bewegungen ausdrückt« und sich dafür im Gegensatz zu den »willkürlichen Zeichen« der Sprachlaute, Buchstaben und Hieroglyphen »natürlicher Zeichen« bedient: »Der Ausdruck in der Mahlerey, Bildhauerkunst, Musik und Tanzkunst setzt keine Willkühr voraus, um verstanden zu werden; er bezieht sich sehr selten auf die Einwilligung der Menschen diesen oder jenen Gegenstand vielmehr so als anders zu bezeichnen.«<sup>21</sup> Während »der Ausdruck der Leidenschaften« durch natürliche Zeichen »ähnliche Bewegungen in den Gliedmaßen der Sinne [sowie] dunkle und unbestimmte Begriffe in der Seele«<sup>22</sup> erregt, haben willkürliche Zeichen klarere Vorstellungen, aber eine schwächere sinnliche Bewegung zur Folge. Durch ihre Betonung der »sinnlichen Darstellung« und lautlichen Wirkung einzelner Wörter steht Engels Definition aber auch zu Homes universalistischer Klassifikation der »external signs of passion« in Beziehung:

The external signs of expression are of two kinds, voluntary and involuntary. The voluntary signs are also of two kinds: some are arbitrary and some natural. Words are arbitrary signs, excepting a few simple sounds expressive of certain internal emotions; and these sounds, being the same in all languages, must be the work of nature. But though words are arbitrary, the manner of employing them is not altogether so; for each passion has by nature peculiar *expressions* and tones suited to it. Thus the unpremeditated tones of admiration are the same in all men; as also of compassion, resentment, and despair.<sup>23</sup>

Bei musikalischen Tönen handelt es sich, anders als im Falle der Sprache, dezidiert nicht um arbiträre, sondern um von einer verbalen Verabredung unabhängige »natürliche Zeichen«. Freilich fügt Engel schon hier einen vermittelnden Hinweis auf die Möglichkeit onomatopoetisch bedingter Lautmalereien hinzu. (Die von ihm zur Entwicklung seiner Thesen herangezogenen sprachtheoretischen Überlegungen werden gezielt durch einen Hinweis auf den »malerischen« Charakter des Wortes »brüllen« und seine Umsetzung in Georg Anton Bendas Duodrama *Ariadne auf Naxos* ergänzt.<sup>24</sup>) Der Dichter wird umso mehr zum »Maler«, je individueller er agiert und von der Sprache bereitgestellte »allgemeine Notionen für den Verstand« schärft. Durch den Einklang zwischen Wortklang und Silbenmaß mit dem innern

21 Moses Mendelsohn: »Betrachtungen über die Quellen und die Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften«, in: ders.: *Ausgewählte Werke – Studienausgabe*, hg. v. Christoph Schulte/Andreas Kennecke/Grażyna Jurewicz, Darmstadt (WBG) 2009, Bd. 1, S. 178–179.

22 Moses Mendelsohn: »Gedanken vom Ausdrücke der Leidenschaft«, in: ders.: *Ästhetische Schriften*, hg. v. Otto Friedrich Best, Darmstadt (WBG) 1974, S. 203.

23 Home: *Elements of Criticism* (Anm. 14), Bd. 2, S. 119. Vgl. zur Beziehung von »sound« und »signification« auch ebd., Bd. 2, S. 234–235 und 333–335.

24 Vgl. zur Kontextualisierung dieses Melodrams u. a. mit theoretischen Äußerungen Engels und Lessings Arne Stollberg: »Leitmotiv – Gebärde – Charakter. Zum Verhältnis von Körperausdruck und musikalischer Dramaturgie in Georg Anton Bendas Melodram *Medea*«, in: *Musiktheorie* 17 (2002) 2, S. 135–150.

Sinn der Rede – nach Home die Übereinstimmung von »sound« und »sense«, die das ausgedehnte achtzehnte Kapitel der *Elements of Criticism* prägt – hat der Dichter somit die Möglichkeit, willkürliche und natürliche Zeichen einander anzunähern. In der Musik besteht hingegen, da Töne als natürliche Zeichen nur »durch sich selbst« wirken,<sup>25</sup> lediglich die Möglichkeit, Vorstellungen verwandter oder ähnlicher Gegenstände zu erregen:

In der Musik fällt der erste Verstand des Worts Malerey weg, und nur der zweyte bleibt. Die Töne der Musik sind keine willkürlichen Zeichen; denn es ist nichts, was man sich dabey denken wollte, verabredet; sie thun ihre Wirkung nicht durch etwas, das durch sie angedeutet würde, sondern durch sich selbst, als solche und solche Eindrücke auf unser Gehör: Der Tonsetzer hat nichts Allgemeines zu individualisiren; er hat keine Notionen des Verstandes, dadurch dass er sie specieller machte, zu verschönern. Allein er kann durch seine Töne, als durch natürliche Zeichen, Vorstellungen anderer verwandten Gegenstände erwecken; kann uns durch sie diese Gegenstände, wie der Maler die seinigen durch Farben, andeuten wollen. Und dann muß er thun, was der Dichter, als Maler in der zweyten Bedeutung, that: er muss seine Töne so nachahmend machen, und ihnen mit dem Gegenstande selbst so viel Aehnlichkeit geben, als möglich. (6–7, vgl. Anm. 17)

Vollständige Malerei – die Verwendung des Begriffs rechtfertigt sich zugleich durch eine von Engel wiederholt angedeutete Äquivalenz von Tönen und Farben – liegt somit nur dann vor, wenn ein Phänomen vollständig vor die Empfindung tritt, d. h. nur bei explizit akustisch wahrnehmbaren Gegenständen. Unvollständige Malerei ist hingegen gegeben, wenn sich die Nachahmung auf den hörbaren Anteil eines Gegenstandes (z. B. in der musikalischen Darstellung einer Schlacht oder eines Naturphänomens) beschränkt, oder aber ein unhörbarer Gegenstand in der Vorstellung des Hörers Eigenschaften wie Langsam- oder Schnelligkeit mit hörbaren Tonfolgen teilt. Zur Konkretion solcher abstrakten, mehrere Sinne umfassenden Ähnlichkeiten werden von Engel Analogien benannt, die eine unmittelbare Beziehung zwischen musikalischer Bewegung und körperlich erfahrbaren Gegenständen veranschaulichen:<sup>26</sup> So erwähnt er die musikalische Umsetzung der Geschwindigkeit des Laufs der mythischen Jägerin Atalante, der durch ihr Keuchen eine akustisch wahrnehmbare Komponente an die Seite tritt. Derartige Analogien eröffnet dem Komponisten als »an Begriffen ergiebigste[r] äußere[r] Sinn« besonders das Gesicht, was zugleich eine wissenschaftliche Verbindung der Engelschen Überlegungen etwa zu Burneys Beschreibung des am Clavichord fantasierenden Carl Philipp Emanuel Bach<sup>27</sup>

25 Vgl. Mendelsohn: »Betrachtungen« (Anm. 21), S. 179: »Daher muß sich eine jede Kunst mit dem Theile der natürlichen Zeichen begnügen, den sie sinnlich ausdrücken kann. Die Musik, deren Ausdruck durch unartikulierte Töne geschieht, kann unmöglich den Begriff einer Rose, eines Pappelbaums u.s.w. anzeigen; so wie es der Malerey unmöglich fällt uns einen musikalischen Accord vorzustellen.«

26 Vgl. mit besonderem Bezug auf Herder auch Rafael Köhler: *Natur und Geist. Energische Formen in der Musiktheorie*. (=Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Band 37), Stuttgart (Steiner) 1995, S. 29–32.

27 Charles Burney: *The Present State of Music in Germany, The Netherlands and United Provinces*, London 1775 (Nachdruck New York 1969), Bd. 2, S. 270–271: »He played, with little intermission,

oder Lavaters physiognomischen Zergliederungsversuchen an den gegenüber Malern fließender anmutenden Gesichtszügen bedeutender Komponisten nahe legt.<sup>28</sup> Gerade die in beiden Fällen als Charakteristikum musikalischer Gestaltungsfähigkeit hervorgehobenen Augen und Augenbrauen sind jüngst in der musikbezogenen Neurokognitionsforschung erneut zu Ehren gelangt.<sup>29</sup>

Freilich sind derartige, schon im Zuge einer rhetorisch-figurativen Bestimmung der Musik thematisierte<sup>30</sup> »transcendentelle Aehnlichkeiten« in einem größeren semantischen Zusammenhang kaum ohne verbale Unterstützung zu erfassen. Schon Avison hatte betont, dass Musik nur durch »sound« und »motion« (und in letzterer Kategorie auch nur bedingt) zu imitatorischen Leistungen im Stande sei, »true musical expression« hingegen über eine ungegenständliche »happy Mixture of Air and Harmony, as will affect us most strongly with the Passions or Affections which the Poet intends to raise«<sup>31</sup> erreicht werde. Auch Daniel Webb – im Gegensatz zu Avison ein musikalischer Amateur – insistierte in seinen zehn Jahre vor Engels

---

till near eleven o'clock at night. During this time, he grew so animated and possessed, that he not only played, but looked like one inspired. His eyes were fixed, his under lip fell, and drops of effervescence distilled from his countenance.«

- 28 Johann Caspar Lavater: *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, Leipzig u. a. 1778 (Nachdruck Leipzig 1969), Bd. 3, S. 195–202. Die Darstellung bezieht sich besonders auf Portraits von Carl Phillip Emmanuel Bach und Niccolò Jomelli.
- 29 Patrik N. Juslin: »Five Facets of Musical Expression: A Psychologist's Perspective on Music Performance«, in: *Psychology of Music*, 31 (2003) S. 273–302 und Steven R. Livingstone/William Forde Thompson/Frank A. Russo: *Facial expressions and emotional singing: A study of perception and production with motion capture and electromyography*, in: *Music Perception*, 26 (2009), S. 475–488.
- 30 Vgl. die Erläuterung des »Stylus theatralis« bei Christoph Bernhard: *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, hg. v. Joseph Müller-Blattau, Kassel (Bärenreiter) <sup>3</sup>1999, S. 83: »Daher soll man das freudige, freudig, das traurige, traurig, das geschwinde, geschwind, das langsame, langsam [etc.] machen.« Schon Zarlino attestiert in der *Institutioni Harmoniche*, Venedig (Senese) <sup>3</sup>1573 (Nachdruck Ridgewood 1966), S. 182 (lib. 3, cap. 10) sich jeweils ausdehnenden bzw. zusammenziehenden großen und verminderten imperfekten Konsonanzen (also Terzen und Sexten) einen heiter-lebhaften bzw. matt-traurigen Charakter. Johann Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg (Herold) 1739, S. 16, Studienausgabe im Neusatz des Textes und der Noten, hg. v. Friederike Ramm, Kassel (Bärenreiter) 1999, S. 67 weist noch im 18. Jahrhundert weite Intervalle generell der Darstellung der Freude als Ausbreitung der Lebensgeister, enge Intervalle in Folge der Zusammenziehung des Leibes hingegen der musikalischen Repräsentation von Trauer zu.
- 31 Avison: *Essay* (Anm. 19), S. 28. Eine mit musikalischen Mitteln angestrebte Imitation wird von Avison auch deshalb kritisch gesehen, da sie zumeist die Betonung einer der beiden, im Sinne der Rhetorik durch ihr adäquates Zusammenwirken die Voraussetzung von »Expression« bildenden Konstituenten (Melodie und Harmonie) zur Folge hat (vgl. S. 24–25). James Beattie's *Essays, on the nature and immutability of truth in opposition to sophistry and scepticism. On poetry and music as they affect the mind. On laughter and ludicrous composition. On the utility of classical learning*, Edinburgh (Creech) 1776 schließen die Musik ebenfalls aus dem Kreis der imitativen Künste aus. »Music [...] is pleasing not because it is imitative, but because certain melodies and harmonies have an aptitude to raise certain passions, affections and sentiments in the soul« (S. 454). Aus dieser begrifflich-emotionalen Indeterminiertheit leitet Beattie den Vorrang der Vokalmusik und die Forderung ihrer rhetorisch geschulten und wortverständlichen Darbietung unter Vermeidung von »grimace and finical gesticulations« (S. 467) ab.

Abhandlung erschienenen *Observations on the Correspondence between Poetry and Music*, »that music can no otherwise imitate any particular sound, than by becoming the thing it imitates: it hath an equal facility in conforming with simple ideas of motion.«<sup>32</sup> Allein auf die Bedeutung »natürlicher Zeichen« beschränkt – ein Begriff, in dem Carl Dahlhaus eine implizite Voraussetzung des musikalischen Ausdrucksdiskurses vermutete<sup>33</sup> – bleibt Nachahmung also fast immer unvollständig. Die implizit schon aus Batteux' Einschränkung der Künste auf den Grundsatz einer idealisierten »imitation de la belle nature« folgende Präferenz für eine nicht unvermittelt abmalende, sondern wirkungsorientierte Darstellung wird als insgesamt vorzuziehende dritte Möglichkeit daher auch für Engel zu einem wichtigen Ansatzpunkt seiner Argumentation. Er begründet diese Prämisse jedoch weder durch einen Rückgriff auf die aristotelische Poetik<sup>34</sup> oder entsprechende Überlegungen bei Batteux, Avison, Webb oder Krause,<sup>35</sup> sondern verweist auf die Überlieferung der stoischen Sprachphilosophie, deren Unterscheidung zwischen Gegenstand, tonhafter Artikulation und Bedeutung zugleich die lautliche Vermittlung des seelischen Eindrucks eines Gegenstandes impliziert.<sup>36</sup> Jenseits des Logos »willkürlicher Zeichen« liegende Elemente der sprachlichen Verständigung werden somit herangezogen, um die Funktion »natürlicher Zeichen« zu präzisieren und zugleich zu begründen, dass auch die Erzeugung eines »inneren Einflusses auf die Seele« einer geregelten Anwendung der zu diesem Zweck zur Verfügung stehenden Mittel bedarf. Eine Auflistung technischer Gestaltungsmöglichkeiten – aus der die

32 Daniel Webb: *Observations on the Correspondence between Poetry and Music*, London (Dodsley) 1769 (Nachdruck New York 1970), S. 144. Der mit zahlreichen Zitaten antiker und englischer Literatur versehene Traktat ist ein charakteristisches Beispiel einer »Gentleman«-Ästhetik, der durch Johann Jakob Eschenburgs Übertragung auch in Deutschland beträchtliche Aufmerksamkeit zu Teil wurde: Vgl. die kritisch-engagierte Besprechung des Buches in Johann Nicolaus Forkels *Musikalisch-Kritischer Bibliothek*, Gotha (Ettinger) 1778 f., Bd. 2 (Nachdruck Hildesheim 1964), S. 126–141, die einer Rezension der Übersetzung von Avisons *Essay on Musical Expression* (ebd., S. 142–165) unmittelbar vorangeht.

33 Carl Dahlhaus: *Musikästhetik*, Laaber (Laaber) <sup>4</sup>1986, S. 35, auch in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Hermann Danuser/Hans-Joachim Hinrichsen/Tobias Plebuch, Laaber (Laaber) 2000–2008, Bd. 1, S. 464.

34 Vgl. Aristoteles: *Poetik*, übers. und hg. v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart (Reclam) 1993, S. 85 (Abschnitt 1460b): »Da der Dichter ein Nachahmer ist, wie ein Maler oder ein anderer bildender Künstler, muß er von den drei Nachahmungsweisen, die es gibt, stets eine befolgen: er stellt die Dinge entweder dar, wie sie waren oder sind, oder so, wie man sagt, daß sie seien und wie sie zu sein scheinen, oder so, wie sie sein sollten.«

35 Vgl. Lütteken: *Das Monologische als Denkform* (Anm. 20), S. 197.

36 Ein späterer Abdruck der Abhandlung in Engels *Gesammelten Schriften*, Berlin (Mylius) 1802 (Nachdruck Frankfurt a. M. 1971), Bd. 4, S. 297–342 enthält dementsprechend eine kurze Fußnote, die auf Dieterich Tiedemanns *System der Stoischen Philosophie*, Leipzig (Weidmann) 1776, Bd. 1, verweist: »Die Stoiker hingegen sagten, daß die Menschen da wo sie den Schall des Objectes durch ein Wort nicht ausdrücken konnten, den Eindruck, den der Gegenstand auf das Gefühl macht, durch den Schall nachzuahmen gesucht hätten; so daß diejenigen Dinge, die sanft anzu fühlen sind, durch sanft klingende, die rauem hingegen durch hart klingende Buchstaben ausgedruckt worden wären« (S. 148). Ein ähnlicher Gedanke – vgl. dazu Lütteken: *Das Monologische als Denkform* (Anm. 20), S. 203 – wird auch von Rousseau im Artikel »Opéra« seines *Dictionnaire de musique*, Paris (Duchesne) 1768, S. 350 f. vertreten.

rhetorisch-musikalischen Figuren älterer Musiktraktate wohl bewusst ausgeschlossen bleiben – schließt sich daher unmittelbar an diese grundsätzlichen Überlegungen an. Mittel der Musik zum Malen sind demnach die Wahl der harten oder weichen Tonart (Dur/Moll) und des Grundtons,<sup>37</sup> der Verlauf der sich aus Notendauern, Intervallik und Verzierungen konstituierenden Melodie, die durch die Taktart vermittelte schnelle und langsame Bewegung der Stimme und der Rhythmus als Verhältnis der Tondauern. Als weitere Kriterien benennt Engel schließlich die aus den Verhältnissen der Akkorde, ihrer Ausweichung und Fortschreitung, Dunkelheit, Klarheit usw. resultierende Harmonie sowie Stimme (Mischung, Oktavlage), zur Verwendung gelangende Instrumente und die als Stärke und Schwäche bezeichnete Artikulation und Nuancierung der Musik.

## 3

Es gehört zu den charakteristischen Eigentümlichkeiten der Rezeption von Engels Schrift, dass der an diesen Katalog technischer Gestaltungsmittel anschließende und zumal für eine von der Auseinandersetzung mit naturwissenschaftlichen Fragen noch nicht separierten Ästhetik<sup>38</sup> zentrale Abschnitt gerade in der musikologischen Literatur weitgehend übergangen worden ist.<sup>39</sup> In seiner sich vom Ursache-Wirkungs-Prinzip der kartesischen Maschine lösenden, und auch über Webbs Verbindung von Tonwahrnehmung und Nervenvibration noch hinausgehenden Beschreibung geht es Engel primär um einen Anschluss an die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts noch immer aktuellen Versuche der Verbindung von Seelenvorstellungen mit nervlich vermittelten »Erschütterungen«: Nicht nur der Körper reproduziert solchen Darstellungen zufolge seelische Vorstellungen, sondern umgekehrt auch die Seele körperliche Erschütterungen – ein ebenso von Home erwähn-

37 Vgl. ausführlich zu den im Verlauf des 18. Jahrhunderts, in dem sich die gleichschwebende Temperatur durchzusetzen beginnt, für (u. a. von Rousseau, Kirnberger, Vogler, Schubart) bzw. gegen (von Heinichen, Marburg und Forkel) eine übergreifende Charakteristik der verschiedenen Tonarten vorgebrachten Argumenten sowie der ambivalenten Position Matthesons Wolfgang Auhaugen: *Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main u. a. (Lang) 1983.

38 Vgl. Wolfgang Welsch: »Ästhetik außerhalb der Ästhetik – Für eine neue Form der Disziplin«, in: ders.: *Grenzgänge der Ästhetik*, Stuttgart (Reclam) 1996, S. 135–177 sowie Johannes Bierbrodt: *Naturwissenschaft und Ästhetik 1750-1810*, Würzburg (Könighausen & Neumann) 2000.

39 Eine nennenswerte Ausnahme bildet lediglich Arne Stollbergs Arbeit *Ohr und Auge – Klang und Form: Facetten einer musikästhetischen Dichotomie bei Johann Gottfried Herder, Richard Wagner und Franz Schreker* (= *Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft*, Band 58), Stuttgart (Steiner) 2006, S. 51-53, die Engel zur Kontextualisierung von Herders Auseinandersetzung mit der durch den Begriff der »Resonanz« gleichgestimmter Saiten gekennzeichneten psychophysischen Wechselwirkung von Klang- und Nervenschwingung heranzieht. Der Vergleich zwischen dem »human mind« und einem Saiteninstrument wird allerdings vor Herder bereits von David Hume: *A Treatise of Human Nature*, hg. v. Lewis A. Selby-Bigge und Peter H. Nidditch, Oxford (Clarendon) 1985, S. 440–441 verwendet.

ter<sup>40</sup> als auch von deutschen Zeitgenossen Engels, wie Ernst Platner und Johann August Unzer, vertretener Gedanke:<sup>41</sup> Im Kontext der an Einfluss gewinnenden materialistischen und neurophysiologischen Medizin sind somit »gerade am Scheitelpunkt der Moderne, ab 1750 [...] intensive Bemühungen zu verzeichnen, das Gleichgewicht von Leib und Seele, Körper und Geist neu zu begründen.«<sup>42</sup> Im Zuge der von Entwicklungspsychologen propagierten »embodied cognition«, in der der Körper die tatsächliche Vermittlungsinstanz zwischen neuronalen Prozessen und phänomenologischen Kategorien wie Wahrnehmung, Erinnerung, Vorstellung und Urteilen bildet, wird diese Diskussion in einem veränderten Referenzrahmen bis heute wissenschaftlich fortgeschrieben.<sup>43</sup>

So gewinnen ergänzend zu ihrer rhetorischen Ableitung schrittweise auch körperliche Zustandsbeschreibungen in der musikalischen Ausdrucksästhetik an Bedeutung. Festzuhalten bleibt in diesem Zusammenhang vor allem, dass eine Wechselwirkung zwischen Leib und Seele bei Engel ähnlich wie bei Herder<sup>44</sup> privilegiert durch Töne erzielt werden kann. Auch der mit Engel in ständigem Verkehr stehende Mendelssohn verwies auf die nur in der Musik erreichte Verbindung von Vollkommenheit (»Einhelligkeit im Mannigfaltigen«) und Schönheit (»Einerlei im Mannigfaltigen«) mit der von »allen Saiten der harmonischen Spannung der nervigten Gefäße« erzeugten »sinnlichen Lust« als dem »verbesserte[n] Zustand unser Leibesbeschaffenheit«.<sup>45</sup> Mit seinem Rekurs auf eine naturgeschichtlich begrün-

40 Vgl. Home: *Elements of Criticism* (Anm. 14), Bd. 2, S. 116.

41 Zur zeitgenössischen Auffassung der Wechselwirkung zwischen Körper und Seele – als deren zentrale kinetische Metapher der Begriff der »Bewegung« fungiert – vgl. auch den Artikel »natürlicher Einfluß« in Zedlers *Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, Halle (Zedler) 1732 ff., Bd. 23, Sp. 980 sowie die summarische Betrachtung bei Erika Fischer-Lichte: »Entwicklung einer neuen Schauspielkunst«, in: Wolfgang Bender (Hg.): *Schauspielkunst im 18. Jahrhundert*, Stuttgart (Steiner) 1991, S. 69, die das zeitgenössische Theater nicht nur als »moralische«, sondern auch »wissenschaftliche Anstalt« der Beobachtung charakterisiert.

42 Ralph Köhnen: »Der ganze Mensch. Friedrich Schillers medizinische Konzepte im Horizont der zeitgenössischen Anthropologie«, in: Dietrich Grönemeyer/Theo Kobusch/Heinz Schott (Hg.): *Gesundheit im Spiegel der Disziplinen, Epochen, Kulturen*, Tübingen (Niemeyer) 2008, S. 205. Der Autor bietet in seinem sich den medizinischen Studien des jungen Schillers widmenden Aufsatz zugleich einen Überblick über die philosophisch-theoretischen Debatten in der deutschsprachigen Medizin der zweiten Jahrhunderthälfte. Zur zeitgenössischen Relation von »Empfindsamkeit« und Körpersprache vgl. auch Michael Bernsen: »Körpersprache als Bedingung authentischer Subjektivität?«, in: Richard Behrens/Roland Galle (Hg.): *Leib-Zeichen. Körperbilder, Rhetorik und Anthropologie im 18. Jahrhundert*, Würzburg (Königshausen & Neumann) 1993, S. 85–86.

43 Sean Gallagher: *How the Body Shapes the Mind*, Oxford (Oxford UP) 2005.

44 Vgl. Stollberg: *Ohr und Auge* (Anm. 39), S. 42–48.

45 Moses Mendelssohn: »Über die Empfindungen«, in: ders.: *Ausgewählte Werke* (Anm. 21), Bd. 1, S. 70. Vgl. hierzu auch Arno Forchert: »Vom Ausdruck der Empfindung in der Musik«, in: Hermann Danuser/Helga de la Motte-Haber/Silke Leopold/Norbert Miller (Hg.): *Das Musikalische Kunstwerk. Festschrift Carl Dahlhaus zum sechzigsten Geburtstag*, Laaber (Laaber) 1988, S. 39–50, bes. S. 41. Noch in seinem Fragment gebliebenen »Brief über die Kunst«, in: ders.: *Gesammelte Schriften. Jubiläumsausgabe*, Berlin (Akademie) 1931, hg. v. Ismar Elbogen u. a., Bd. 2, S. 173, stuft Mendelssohn allerdings die gegenüber der Vollkommenheit einer Verbindung von Poesie und Tonkunst das Gehirn nur unzureichend affizierende Instrumentalmusik deutlich zurück: »Ohne

dete Sympathie – einer zentralen Kategorie sensualistisch-sozialer Interaktion bei David Hume<sup>46</sup> und in Homes *Elements of Criticism* – steht Engel dabei nicht nur in der sich im 17. und 18. Jahrhundert verfestigenden Tradition akustischer Affektbewegung. Durch seinen Verweis auf das aus Leidensschreien der Tiere füreinander erwachsende Mitleiden beteiligt er sich zugleich an den in dieser Zeit verstärkt angestellten proto-evolutionären Überlegungen zum Ursprung der Musik:<sup>47</sup>

Alle leidenschaftlichen Vorstellungen der Seele sind mit gewissen entsprechenden Bewegungen im Nervensystem unzertrennlich verbunden, werden durch Wahrnehmung dieser Bewegungen unterhalten und verstärkt. Aber nicht allein entstehen im Körper diese entsprechenden Nervenerschütterungen, wenn vorher in der Seele die leidenschaftlichen Vorstellungen erweckt worden; sondern auch in der Seele entstehen die leidenschaftlichen Vorstellungen, wenn man vorher im Körper die verwandten Erschütterungen bewirkt. Die Einwirkung ist gegenseitig; eben der Weg, der aus der Seele in den Körper führt, führt zurück aus dem Körper in die Seele [...] Durch nichts aber werden diese Erschütterungen so sicher, so mächtig, so mannigfaltig bewirkt, als durch Töne. Daher bedient sich auch die Natur vorzüglich der Töne, um die unwillkürliche Sympathie, die sich unter Thieren einerley Gattung findet, zu bewirken. Das Schreyen des leidenden Thiers setzt die Nerven des nicht leidenden in eine ähnliche Erschütterung, welche in der Seele des letztern die ähnliche Empfindung erweckt; die daher den Namen des Mitleidens fuhr. Das nehmliche gilt von der Mitfreude (Engel 18–19, vgl. Anm. 17).

Die aus seelisch-körperlicher Interaktion resultierenden »leidenschaftlichen Vorstellungen« unterscheiden sich zum einen durch die in ihnen vereinigten Elemente (eine im Kern noch in ihrer Definition durch Wundt als Resultat elementarer Assoziationsprozesse vertretene Auffassung<sup>48</sup>) und zum anderen durch die spezifische Art ihrer Verbindung. Durch »die langsamere oder schnellere Folge der Vorstellungen aufeinander«, die »engern oder weitem Schritte, da bald mehr bald weniger Zwischenvorstellungen übersprungen werden«, und schließlich »die grössere oder geringere Gleichförmigkeit« differieren erhabene Vorstellungen mit schwerem Inhalt von fröhlichen mit leichtem Fortgang.

---

Beihülfe der Poesie [...] bringt sie Bewegungen in unserm Körper hervor, welche sonst auf die Affecte zu folgen pflegen«, und ihrerseits »in der Seele, kraft der wechselweisen Verbindung des Leibes mit der Seele, die Vorstellungen der respondierenden Affecte [erzeugen]. Daher hat die Musik, wenn sie von der Poesie getrennt wird, keinen Nutzen in der Moral.«

46 Vgl. z. B. Wolfgang H. Schrader: *Ethik und Anthropologie in der englischen Aufklärung. Der Wandel der moral-sense-theorie von Shaftesbury bis Hume* (= *Studien zum achtzehnten Jahrhundert*, Band 6), Hamburg (Meiner) 1984, S. 162–165 und Astrid von der Lühe: *David Humes ästhetische Kritik* (= *Studien zum achtzehnten Jahrhundert*, Band 20), Hamburg (Meiner) 1984, S. 50–54 und 91–101.

47 Vgl. Matthew Head: »Birdsong and the Origins of Music«, in: *Journal of the Royal Musical Association*, 22 (1997), S. 1–23.

48 Wilhelm Wundt: *Grundzüge der physiologischen Psychologie*, Leipzig (Engelmann) <sup>4</sup>1893, Bd. 2, S. 453.

Engels Überlegungen zur Wahrnehmung der Musik sollten jedoch außer zu popularphilosophischen Diskursen der Relation von seelischer Erregung und Nervenspannung wie bei Mendelsohn oder Tiedemann<sup>49</sup> zumindest mit einem Seitenblick auch mit den körperbezogenen Theoriendebatten der zeitgenössischen Medizin in Beziehung gesetzt werden: Zum einen verweisen seine Ansichten auf die breite Rezeption von Georg Ernst Stahls sich vom mechanistisch-hydraulischen Rationalismus der kartesischen Maschine zugunsten einer den Körper psychodynamisch steuernden Seele lösenden Modells, demzufolge Affekte sich unmittelbar auf Zustand und Funktionalität des Organismus auswirken.<sup>50</sup> Die Idee einer Wechselwirkung zwischen »Bewegungen des Körpers« und »gewissen Veränderungen in der Seele« machten sich, wie Alexander Košenina gezeigt hat, sowohl Lessing<sup>51</sup> als auch Mediziner wie Samuel Schaarschmidt, Ernst Anton Nicolai und Johann August Unzer<sup>52</sup> in ihren Beschreibungen von Muskelkontraktion, Atmung und Blutumlauf zu eigen.<sup>53</sup> Durch den Terminus »Nervenschütterung« besteht schließlich ein direkter Bezug zu der auf Francis Glisson zurückgehenden und im 18. Jahrhundert von Albrecht von Haller, William Cullen oder Johann Georg Zimmermann aufgegriffenen Beobachtung einer sich in Muskelfasern und Nerven manifestierenden natürlichen Irritabilität: Von Haller beschrieb sie – bereits ein Stück weit entfernt von dem für Engels Perspektive noch relevanten Seelenmodell – als »eingepflanzte Tugenden« (*vires insitae*) des Lebendigen. Im gleichen Jahr, in dem Engel seine musikästhetischen Betrachtungen vorlegte, propagierte der schottische Modemediziner John Brown schließlich sein Konzept der »excitability« als ein summarisches, an »sense, motion, mental function and passion« geknüpftes Indiz der Gesundheit und Lebenskraft.

Die Musik wählt als ein »natürliches Zeichen« nun jeweils solche Töne, die den darzustellenden Empfindungen entsprechende Wirkungen auf das Nervensystem ausüben. Als ein zunächst eher krudes Beispiel konfrontiert Engel – ohne bereits

49 Dieterich Tiedemann: *Untersuchungen über den Menschen*, Leipzig (Weidmann/Reich) 1777, Bd. 2, S. 362. Wolfgang Bender: »Vom ›tollen Handwerk‹ zur Kunstübung«, in: ders. (Hg.): *Schauspielkunst im 18. Jahrhundert*, Stuttgart (Steiner) 1991, S. 40–41 hebt für Engels später verfasste *Mimik* hingegen den Einfluss von Johannes Nikolaus Tetens, einem Begründer der zeitgenössischen »Erfahrungsselenkunde«, hervor.

50 Vgl. Johanna Geyer-Kordesch: *Pietismus, Medizin und Aufklärung im Preußen des 18. Jahrhunderts. Das Leben und Werk Georg Ernst Stahls*, Tübingen (Niemeyer) 2000. Stahls als ein wichtiger Ausgangspunkt vitalistischer und animistischer Ideen wirkende Lehre wurde zunächst besonders in Frankreich, zum Teil aber auch in England und Deutschland von zahlreichen Medizinnern aufgegriffen.

51 Gotthold Ephraim Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*, in: ders.: *Werke* (Anm. 12), Bd. 4, S. 245: »zu Folge dem Gesetze, daß eben die Modifikationen der Seele, welche gewisse Veränderungen des Körpers hervorbringen, hinwiederum durch diese körperliche Veränderungen bewirkt werden«.

52 Johann August Unzer: *Neue Lehre von den Gemüthsbewegungen*, Halle (Hemmerde) 1746 (Nachdruck hg. und kommentiert v. Carsten Zelle, Halle 1995).

53 Košenina: *Anthropologie und Schauspielkunst* (Anm. 5), S. 4–5 und 24–25. Seine philologisch und wissensgeschichtlich orientierte Arbeit grenzt sich sowohl von der zeichentheoretischen Betrachtung in Erika Fischer-Lichtes *Semiotik des Theaters. Eine Einführung: Vom ›künstlichen‹ zum ›natürlichen‹ Zeichen. Theater des Barock und Aufklärung*, Narr (Tübingen) 1983 als auch der zeitgleich bei Joseph Roach: *The Player's Passion*, Newark (Delaware UP) 1985 in den Vordergrund tretenden »mechanistischen« Sichtweise ab.

den akustisch komplexen Begriff des Timbres<sup>54</sup> zu kennen – den wehmütigen Klang der franklinschen Glasharmonika mit dem als Symbol politischer Herrschaft einschlägig konnotierten Schall der Pauken und Trompeten. Ein weiteres Beispiel entnimmt er Johann Adolf Hasses auf einen Metastasio-Text komponierten Oratorium *St. Elena al Calvario*, in dem er sich auf die Wortausdeutung in der Arie »Sacri orori, ombre felice« bezieht. Anscheinend war Engel gerade dieses Stück durch die Leipziger Aufführungen Johann Adam Hillers geläufig, über welche dieser – unter Erwähnung der Arie als »voll wahrer Bilder, voll Feuer und Bewegung in allen Stimmen« – in seinen *Wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen zur Musik* berichtete.<sup>55</sup> Musikalische Empfindungsmalerei wird Engel zufolge dadurch verwirklicht, dass die Vorstellung der Nerven mit den oben erwähnten Gestaltungsmitteln und »transcendentellen Aehnlichkeiten« (z. B. über den Verlauf der Tonhöhe) in Analogie gebracht wird. Wenngleich auch dieses Vorgehen über den Status einer »unvollständige[n] Malerey« zumeist nicht hinaus gelangt,<sup>56</sup> gelingt der Musik die emphatische Malerei von Empfindungen besser als die Konstruktion entfernter Ähnlichkeiten mit materiellen Gegenständen. Die Empfindung wird durch die Vorstellung des zu erweckenden Gegenstandes individualisiert, wohingegen die Musik – ein Gedanke, der an Kants (pejorative) Charakterisierung der Tonkunst als Produzent von »Empfindungen ohne Begriffe« erinnert<sup>57</sup> – nur in der Lage ist, verschiedene Klassen und Arten der Empfindung anzugeben:

Wenn die höhern Töne für alle muntern, fröhlichern; die mittlern für alle weichern, sanftern Empfindungen schicklicher sind: so sind es die tiefen wieder für alle traurigen, schauervollen, lugubern. Daher ist Hasse in der Zeile:  
*Sacri orori, ombre felici!*

mit den drey ersten Wörtern immer weiter in die Tiefe gestiegen; das dritte hat er auf einmal in die Höhe gelegt. Aber noch unendlich besser malt die Musik die Empfin-

- 
- 54 Vgl. z. B. Carol L. Krumhansl: »Why is musical timbre so hard to understand?«, in: Sören Nielsen/Olle Olsson (Hg.): *Structure and Perception of Electroacoustic Sound and Music*, Amsterdam (Elsevier) 1989, S. 43–53.
- 55 *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*, hg. v. Johann Adam Hiller, Bd. 1 (Nachdruck Hildesheim 1970), 42. Stück (14. April 1767), S. 327. Über eine weitere Leipziger Aufführung mit der von Goethe bewunderten Corona Schröter und Gertrud Elisabeth Schmeling in den Sopranpartien berichtet unter Nennung seiner »Lieblingsarie« »Sacri orori ombre felici« Johann Carl Tiedemann in einem Brief an Klopstock vom 18. September 1769. Vgl. Friedrich Gottlob Klopstock: *Briefe 1767-1772*, hg. v. Klaus Hurlebusch, Berlin u. a. (de Gruyter) 1989, S. 209.
- 56 Vgl. auch Webb: *Observations* (Anm. 32), S. 134–135: »music hath no other means of representing a visible object, than by producing in the soul the same movements which we should naturally feel were that object present«, der sich hierfür auf den Artikel »Imitation« in Rousseaus *Dictionnaire de Musique* bezieht.
- 57 Vgl. Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, in: ders.: *Werkausgabe*, hg. v. Wilhelm Weischedel, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1974 ff., Bd. 10, S. 267–268: Als »Sprache der Affekten« die »nach dem Gesetze der Assoziation, die damit natürlicher Weise verbundenen ästhetischen Ideen allgemein mitteil[t]«, vermag die Musik, da ihre »ästhetischen Ideen keine Begriffe und bestimmte Gedanken sind«, nur »die ästhetische Idee eines zusammenhängenden Ganzen einer unnennbaren Gedankenfülle, einem gewissen Thema gemäß, welches den in dem Stücke herrschenden Affekt ausmacht, auszudrücken«.

dungen, indem sie in die Vorstellung von diesen entsprechenden Nervenerschütterungen und besonders in die Folge derselben, durch eine weise Wahl des Tons, der Tonart, der Harmonie, Melodie, Tactart, Bewegung, alle die oben bemerkten Analogien mit den Empfindungen bringt, der Harmonie mehr oder weniger Reichthum oder Armuth, Leichtigkeit oder Schwierigkeit giebt, die Melodie durch nähere oder entferntere Verhältnisse fortschreiten läßt, die Bewegung schneller oder langsamer, gleichförmiger oder ungleichförmiger macht. (Engel 22–23, vg. Anm. 17)

Aus einer solchen Spezifikation der Empfindungsmalerei ergeben sich verschiedene von Engel anhand von Instrumentalmusik exemplifizierte ästhetische Forderungen an den Komponisten: Erstens soll die Musik lieber ihr unmittelbar zugängliche Empfindungen (den Zustand, in den der Körper durch eine Betrachtung versetzt wird) als die überwiegend nicht akustisch darstellbaren Gegenstände solcher Empfindungen malen. Daher ist die Empfindungen während eines Unwetters darstellende »Gewittersymphonie« aus Hillers Singspiel *Die Jagd* derjenigen des französischen Komponisten Philidor vorzuziehen. Die Thematisierung dieser Zwischenmusik – eine ähnliche Referenz findet sich drei Jahre zuvor bei Carl Ludwig Junker<sup>58</sup> – ist einerseits charakteristisch für eine Zeit, in der aus der Sphäre der entfesselten Natur entnommene Begriffe wie »rollen« oder »donnern« zunehmend auch zur metaphorischen Charakterisierung musikalischer Vorgänge verwendet werden.<sup>59</sup> Zugleich kann sie aber auch als eine Hommage an Reichardt, den Widmungsträger der Engelschen Schrift, verstanden werden. Dieser hatte Hillers Komposition seinerseits heranzogen, um die »Malerey« von Empfindungen, die als »bloßes Spielwerk des Witzes [...] nur das Ohr des Zuhörers kitzeln, von solchen, die »darauf abzielen, [...] die Empfindung, die damit verbunden ist, auszudrücken und zu erregen, dezidiert abzugrenzen:

Wenn aber Hiller in der Jagd, während des Sturms eine wilde, rauschende Symphonie spielen läßt, so geschieht dieses nicht, um das Sausen und Brausen des Windes auszudrücken, sondern um bey dem Zuhörer dieselbe Empfindung zu erregen, die ein Ungewittersturm bey ihm erregt.<sup>60</sup>

Zweitens soll die Musik darauf verzichten, eine von anderen Begebenheiten und Betrachtungen abhängige Folge von Empfindungen zu malen, die losgelöst von ihrer verbalen Artikulation unverständlich bleibt: Ein instrumentales *Accompagnato* ohne Gesang oder der Orchesterpart eines Melodrams erscheinen dem Zuhörer ohne semantische Kontextualisierung des musikalisch unstillen Satzes als »wilde

58 Carl Ludwig Junker: *Tonkunst*, Bern (Typographische Gesellschaft) 1777, S. 77.

59 Vgl. z. B. Max Becker: »Die schöne Natur als empfindsame Darbietung und musikalisiertes Psychodrama – musikästhetische Wandlungen im späteren 18. Jahrhundert«, in: Petr Macek (Hg.): *Colloquium An der Epochen- und Stilgrenze – Music in metamorphoses of Aesthetic categories Brno 1985–1986*, Brno (Masarykova univerzita) 1993, S. 200–207.

60 Johann Friedrich Reichardt: *Über die deutsche comische Oper nebst einem Anhang eines freundschaftlichen Briefes über die musicalische Poesie*, Hamburg (Bohn) 1774 (Nachdruck hg. v. Walter Salmen, München 1974), S. 114–115.

Phantasie eines Fieberkranken.«<sup>61</sup> Zugleich folgt hieraus auch die Ablehnung einer dem Bühnengeschehen vorausgehenden Vorwegnahme von Empfindungen, die Engel den Ouvertüren zu Monsignys damals weit verbreiteten Opern *Le Déserteur* und *La Belle Arsene* attestiert. Eine weder sprachlich noch mimisch unterstützte Instrumentalmusik muss hingegen, wenn sie mehr als ein »bloßes Geräusch« (J. A. Scheibe) und »liebliches Geschwirre« (im Sinne des Fontenelle zugeschriebenen Diktums »Sonate, que me veux tu«<sup>62</sup>) sein will, Leidenschaften in einer künstlerisch gestalteten »lyrischen Ideenreyhe« präsentieren, deren Beschreibung als sukzessives Resultat der »in dem freyen Lauf ihrer Ideen ununterbrochenen Seele« an Homes Beschreibung von »perceptions and ideas in a train« erinnert.

Da die Musik eigentlich für die Empfindung geschaffen ist; da bey ihr auf diesen Zweck alles hinwirkt: so kann es nicht fehlen, dass der Tonsetzer, auch wenn er bloß einen Gegenstand zu malen vorhat, nicht gewisse Empfindungen angebe, in welche sich die Seele einläßt und welche sie zu verfolgen wünscht. Nun aber wird sich fast immer finden, daß über dem Bestreben des Tonkünstlers eine Sache oder Begebenheit nachzuahmen, die Seele auf eine widrige Art von Empfindung auf Empfindung verschlagen und in der ganzen Folge ihrer Vorstellungen irre gemacht wird. Die zweite Regel ist: daß der Tonsetzer keine solche Reihe von Empfindungen muß malen wollen, die von einer andern Reyhe von Begebenheiten oder Betrachtungen abhängig, und deren Folge unbegreiflich oder gar widersinnig ist, sobald man nicht zugleich diese andere Reyhe denkt, von welcher jene eben abhängt. [...] Eine Symphonie, eine Sonate, ein jedes von keiner redenden oder mimischen Kunst unterstütztes musikalisches Werk, – sobald es mehr als bloß ein angenehmes Geräusch, ein liebliches Geschwirre von Tönen seyn soll – muß die Ausführung einer Leidenschaft, die aber freylich in mannigfaltige Empfindungen ausbeugt, muß eine solche Reihe von Empfindungen enthalten, wie sie sich von selbst in einer ganz in Leidenschaft versenkten, von aussen ungestörten, in dem freyen Lauf ihrer Ideen ununterbrochenen Seele nach einander entwickeln. Wenn ich eine noch nicht bekannt gewordene Theorie von den verschiedenen Ideenreyhen und ihren Gesetzen hier voraussetzen dürfte; so würd ich sagen, dass die Ideenreyhe keine andere als die lyrische seyn muß. (Engel 26–27 und 29–30 vgl. Anm. 17)

Bei Daniel Webb, der die Fähigkeit der Musik den Leidenschaften analoge »movements to the nerves and spirits« zu kommunizieren auf vier mit Gefühlen wie Ärger, Liebe, Grandeur, Traurigkeit usw. assoziierte Kategorien solcher »passions« beschränkt, heißt es dementsprechend: »Music cannot, of itself, specify any particular passion, since the movements of every class must be in accord with all the

61 »Das schönste accompagnirte Recitativ eines Hasse ohne die Singstimme, oder noch besser vielleicht, dass ein Bendaisches Duodram ohne die Rollen, bloss vom Orchester ausgeführt werde; was würden Sie in dem besten, mit dem feinsten Geschmack und der richtigsten Beurtheilung geschriebenen. Stücke zu hören glauben? Ganz gewiss die wilden Phantasieen eines Fieberkranken« (28). In der erweiterten Fassung seiner *Sketches of the History of Man*, Edinburgh (Creech) <sup>2</sup>1778 (Nachdruck London 1993) kritisierte Engels philosophischer Mentor Home das italienische Opernrecitativ als »disjunction of sound from sense« und »unnatural movement between pronouncing and singing« (Bd. 1, S. 289).

62 Vgl. Maria Rika Maniates: »Sonate, que me veux-tu? The Enigma of French Musical Aesthetics in the 18th Century«, in: *Current Musicology*, 9 (1969), S. 117–140.

passions of that class.«<sup>63</sup> Das durch Musik und Leidenschaften bereitete Vergnügen »springs from a successions of impression and is greatly augmented by sudden or gradual transition from one kind of strain of vibrations to another«. Zwei Jahre nach Engels Abhandlung greift Heinrich Christoph Koch in seinem noch deutlich von Batteux und dessen Rezeption durch Sulzer geprägten *Versuch einer Anleitung zur Composition* zur Beschreibung der (textgeleiteten) Darstellung seelischer Bewegung hingegen auf den Terminus »lebendiger Ausdruck« zurück.<sup>64</sup> Sowohl im Zuge einer inneren Dynamisierung der alten Affektenlehre als auch der Abgrenzung musikalischer Sachverhalte von ihrer theologischen, sozialen oder rhetorischen Fundierung hatte sich die Formel vom »Ausdruck der Empfindung«<sup>65</sup> bereits nach 1750 zu einem Allgemeinplatz verselbstständigt, der analog zur Intensität seiner Verwendung inhaltlich zugleich an Prägnanz und Aussagekraft verliert. Der Verdienst von Engels im Folgenden näher zu betrachtender Kontextualisierung des Begriffs besteht also nicht in seiner terminologischen Emanzipation, sondern ist gerade in seiner aus dem deutschsprachigen Musikschritftum seiner Zeit herausragenden theoretischen Präzisierung zu sehen.

## 4

Der sich im Verlauf des 18. Jahrhunderts zu einer festen Größe der Beschreibung von Produktion und Reproduktion von Tönen aufschwingende Ausdrucksbegriff trat seinen langen Marsch durch die Theoretica und Nachschlagewerke des Aufklärungszeitalters zunächst freilich in recht unscheinbarer und terminologisch biegsamer Gestalt an: Noch Walthers *Musikalisches Lexicon* führt den Begriff 1734 fast beiläufig und überwiegend in Form von aus dem Lateinischen und Französischen übernommenen Adjektiven und Komposita auf.<sup>66</sup> Auf sie folgt zunächst seine sensualistische Kontextualisierung, wie sie bei Avison oder noch 1777 in knapper, aber

63 Webb: *Observations* (Anm. 32), S. 10–11. Webb ist in der Folge bemüht, seine ästhetischen Ansichten durch die Bildung umfangreicher Analogien zwischen Musik und Dichtung zu stärken.

64 Vgl. Heinrich Christoph Koch: *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Rudolstadt (Böhme) 1782 (Nachdruck Hildesheim 1969), Bd. 1, S. 5: »Wenn die Tonkunst sich mit der Dichtkunst vereinigt, wenn [...] der Dichter den Zustand seiner Seele, da er zwischen Furcht und zwischen Hoffnung schwebt, schildert, unter Donner und Blitz auf dem ungestümmen Meere im Nachen herumtreibt, und die Tonkunst unterstüzt diese Bilder des Dichters, so weit es in ihrer Gewalt steht, durch ein gewisses Schwanken, durch ein gewisses ungestümmes anhaltendes Braußen, u. d. gl., so ist ihr Ausdruck lebendig«. Demgegenüber wird ein nur textausdeutender »Ausdruck« im Sinne eines »Wörterbuchs« von Koch als »ein großer Fehler« betrachtet.

65 Vgl. Forchert: »Vom ›Ausdruck der Empfindung‹« (Anm. 45), S. 39–50.

66 Vgl. Johann Gottfried Walther: *Musikalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothek*, Studienausgabe hg. v. Friederike Ramm, Kassel u. a. (Bärenreiter) 2001, S. 214: »Expressif (gall.) aptus ad significandum (lat.) – das etwas recht vorstellt und ausdrucket; Expression de tristesse & de douleur (gall.) – eine traurige und schmerzhaftige Vorstellung; Expression des Sanglots, de Soupirs (gall.) – Vorstellung unterbrochener Seufftzer; Expression d'Etonnement (gall.) – Vorstellung des Schreckens«.

charakteristischer Weise in der *Tonkunst* des Theologen und Komponisten Carl Ludwig Junker erscheint: »Ausdruck, ist die geschickte Anwendung der Harmonie und Melodie aufs Thema; mit anderen Worten auf die zu Grunde gelegte, concentrirte Empfindung.«<sup>67</sup> Aber schon im gleichen Jahr verbindet der 21-jährige Wolfgang Amadé Mozart den Vorgang des »Ausdrückens« pragmatisch mit einem subjektiven Artikulationsbedürfnis, das sich nicht nur in der Rhetorik, Malerei oder auch körperlichen Kommunikationsmedien wie Tanz und Pantomime, sondern auch »in Tönen« realisieren lässt:

Ich kann nicht Poetisch schreiben; ich bin kein dichter. ich kann die redensarten nicht so künstlich eintheilen, daß sie schatten und licht geben; ich bin kein maler. ich kann sogar durch deuten und durch Pantomime meine gesinnungen und gedanken nicht ausdrücken; ich bin kein tanzer. ich kann es aber durch töne; ich bin ein Musikus.<sup>68</sup>

Spätestens um die Wende zum 19. Jahrhundert avanciert der Begriff schließlich zu einer ubiquitär gebrauchten, sowohl die Erfordernisse der Komposition (die Äußerung von »Empfindungen in ihrer verschiedenen Modifikationen«) wie auch der Exekution der Musik (als »richtig[e] Auffassung der in den Tonstücken enthaltenen Empfindungen und Ideen des Tonsetzers«) umfassenden Universalkategorie.<sup>69</sup> Durch die Bindung des »Ausdrucks der Gemüthsbewegungen« an eine durch seine adäquate Umsetzung sicherzustellende soziale Hierarchie (z. B. die dem gesellschaftlichen Status einer Bühnenfigur entsprechende Trennung der Stile) betonte Johann Adolf Scheibe schon 1745 einen weiteren im 18. Jahrhundert durchgehend zu beachtenden Aspekt der Expressionsterminologie.<sup>70</sup>

Engels Erörterung der ästhetisch nach wie vor als vorrangig betrachteten Vokalkomposition führt den Ausdrucksbegriff als bewussten Gegensatz, wie auch spezifischen Sonderfall zur nachahmenden Malerei ein, welche die vorhergehenden Überlegungen bestimmt. Diese Bestimmung erscheint zunächst als gezielte Differenzierung von Batteux' Unterscheidung der Nachahmung nicht-leidenschaftlicher Klänge (ihr entspricht als künstlerische Analogie die Landschaftsmalerei) von der mit den Leidenschaften zusammenhängenden »Expression« beseelter (d. h. menschlich generierter) Töne. Ohne ihren noch im 18. Jahrhundert vertretenen Rangunterschied prinzipiell aufzuheben, vermeidet es Engel durch die Zuweisung verschiedener Produktionstechniken (»Malerey« bzw. »Ausdruck«) an Sing- und

67 Junker: *Tonkunst* (Anm. 58), S. 2.

68 *Mozart, Briefe und Aufzeichnungen, Gesamtausgabe*, hg. v. der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer/Otto Erich Deutsch, Kassel (Bärenreiter) 1962 ff., Bd. 2, S. 110 f. (Geburtstagsgratulation an den Vater Leopold Mozart vom 8. November 1777 aus Mannheim).

69 Heinrich Christoph Koch: *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt a. M. (Herrmann) 1802 (Nachdruck Kassel 2001), S. 184–187. Auch für seinen Artikel »Ausdruck« stützt sich Koch in wesentlichen Passagen noch auf Sulzers *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*.

70 Johann Adolf Scheibe: *Critischer Musicus*, Leipzig (Breitkopf) 1745 (Nachdruck Hildesheim 1970), S. 9 und 314.

Instrumentalmusik<sup>71</sup> zugleich, letztere ausschließlich als nachrangiges Resultat einer zweifachen Mimesis, nämlich als Nachahmung des bereits die Natur imitierenden Gesanges zu betrachten.

Der weitere Argumentationsgang wird durch eine von Engel eingeführte Differenzierung des Verhältnisses des Komponisten zu seinem Sujet bestimmt – in einer sensualistischen Perspektive setzt »Ausdruck« einen zum musikalisch darzustellenden in Beziehung stehenden Eindruck voraus und hat einen solchen zugleich zur Folge. Da eine bloße Idee oder Vorstellung einer Sache ohne ethische Erwägungen wie Begehren, Schätzung oder Verachtung als Gegenstand der Poesie und Musik nicht in Frage kommt, besteht die vermittelnde Aufgabe des Komponisten darin, in jedem Gegenstand beschreibende und objektive Bestandteile von subjektiven des »Begehungsvermögens« – einem heute vor allem mit Kant assoziierten Begriff<sup>72</sup> – strikt zu unterscheiden, wobei jedoch auch Subjektives (z. B. im Rahmen des zuvor eingeführten Empathiegedankens) selbst wieder zum Gegenstand einer objektiven Betrachtung werden kann. In der Vokalmusik repräsentiert der mit der Nachahmung identifizierte Vorgang des Malens dabei das objektive Moment. Die Darstellung des Subjektiven hingegen heißt »ausdrücken« und erscheint sowohl als Gegensatz wie auch als folgerichtiges Supplement – Malerei des »Subjektiven«, der »Rührung« und »Empfindung« – zum Vorgang der objektiven Abbildung. Sobald allerdings die Empfindung selbst zum Gegenstand einer neuen Empfindung avanciert, erfordert auch diese Unterscheidung noch eine partielle Differenzierung:

Ich komme zu dem, was Sie vorzüglich von mir erwarten: zur Bestimmung der Regeln für die Singkomposition. Hier muß ich vor allen Dingen die Stimme von der Begleitung unterscheiden. Zuerst von jener. Alles was ich hier zu sagen habe, beruht auf den Unterschied von Malerey und Ausdruk, den man zwar längst gemacht, aber wie ich fürchte, noch nie ganz ins Licht gesetzt hat. Eine bloße Idee des Verstandes, ohne Beziehung auf unsre Begehrungskraft; die bloße kalte Vorstellung einer Sache, wie sie ist, ohne mitverbundene Vorstellung; ob sie gut oder böse sey? ob sie irgend einer der Neigungen unsrer Natur schmeichle oder zuwiderlaufe? ist kein ästhetischer für die schönen Künste schicklicher Gedanke; kein solcher, den der wahre Dichter schreiben, und am wenigsten, den er für die Musik schreiben wird. In jedem wahrhaftig poetischen, und noch mehr in jedem musikalischpoetischen, Gedanken muß also zweyerley können unterschieden werden: die Vorstellung des Gegenstandes, und die Vorstellung der Beziehung, welche dieser Gegenstand auf unser Begehrungsvermögen hat, da wir ihn schätzen oder verachten, lieben oder hassen, darüber zürnen, erschre-

71 Diese von Engel implizit vorgenommene Einteilung der künstlerischen Darstellungsmittel auf Vokal- und Instrumentalkomposition ist häufig übersehen und unterschlagen worden – zuletzt auch in Alexander Košeninas kursorischer Behandlung des Textes in seinem Buch *Literarische Anthropologie. Die Neuentdeckung des Menschen*, Berlin (Akademie-Verlag) 2008, S. 158. Das dort als Beispiel »ausdrückender« Kunst figurierende Beispiel der musikalischen Darstellung eines Gewitters wird von Engel noch vor der Einführung des Ausdrucksbegriffs gerade als (von »transcendentellen Ähnlichkeiten« freie) »Malerey« von Empfindungen aufgefasst.

72 Vgl. Immanuel Kant: *Kritik der Praktischen Vernunft*, in: ders.: *Werkausgabe* (Anm. 57), Bd. 7, S. 267–268.

cken, oder uns freuen, ergötzen, uns davor fürchten, oder uns danach sehnen, u. s. w. Mit einem Worte: in jedem solchen Gedanken muß zweyerley können unterschieden werden; das Objektive, und das Subjektive. [...] Nun heißt man Malen in der Singmuck: das Objektive darstellen; hingegen das Subjektive darstellen, heißt man nicht mehr Malen, sondern Ausdrücken. Im Grunde zwar fällt beydes unter unsern obigen Begriff von Malerey. Ausdruck könnte man erklären durch Malerey des Subjektiven, Malerey der Empfindung. Doch mögt ich nicht gerne sagen: Empfindung; eben weil das, was Empfindung ist, nicht immer das Subjektive ist, nehmlich die jetzt in der Seele herrschende Empfindung. (Engel 30–32 und 33, vgl. Anm. 17)

Die Vokalmusik soll dementsprechend primär zum Mittel des Ausdrucks greifen und nicht malen. Erstens steht ihr die Vermittlung von Empfindungen künstlerisch eher zu Gebote als die üblicherweise unvollständig bleibende Malerei, und zweitens wäre die (malerische) Darstellung eines objektivierten Sekundärgefühls gegenüber der Wiedergabe der eigentlich vorherrschenden Empfindung offensichtlich widersinnig. Gesang soll – ungeachtet des latenten Widerspruchs zwischen individuellem Ausdruck und der notwendigen grammatischen Formalisierung sprachähnlicher Äußerungen<sup>73</sup> – beim Hörer den Eindruck der »lebhafteste[n], sinnliche[n], leidenschaftlichste[n] Rede« hinterlassen. Zwar führt ein solches, von dinglichen Vorgaben gelöstes Verständnis des Ausdrucksbegriffs zunächst, indem es »dem Zuhörer die wirkungsästhetische Freiheit eines linearen Urbild-Abbild Verhältnisses raubt [...] das Nachahmungsprinzip in eine fundamentale Aporie«.<sup>74</sup> Gegenüber einer reflexiv-objektivierenden Beschreibung des Gegenstandes gewinnen sich im Ton der Stimme, den Gesichtsmuskeln sowie Händen und Füßen manifestierende, körperlich-kommunikative Reaktionen an Bedeutung, die über den rhetorisch adäquaten Körpereinsatz im Sinne von Matthesons musikalischer »Geberden-Kunst«<sup>75</sup> bereits hinausgehen.

Was soll der Gesang anders seyn als die lebhafteste, sinnliche, leidenschaftlichste Rede? Und was sucht nun der Mensch in Leidenschaft vor allem andern mit der Rede? Was ist ihm das Wichtigere? Ganz gewiß nicht, die Natur des Gegenstandes bekannt zu machen, der ihn in Leidenschaft setzt, sondern sich dieser Leidenschaft selbst zu entschütten, sie mitzuthemen. Darauf arbeitet alles bei ihm: Ton der Stimme, Gesichtsmuskeln, Hände und Füße. Also: nur Ausdruck erreicht den Zweck des Gesanges; Malerey zerstört ihn. (Engel 35–36, vgl. Anm. 17)

Die von Engel eingeführte Kategorie des »Ausdrucks« fungiert somit zum einen als Ergänzung der (nachahmenden) Malerey – nämlich als durch Töne vollzogene Darstellung innerer Rührung und Empfindung – und erscheint zum anderen als (künstlerisch sublimierte) Vermittlung eines von den Leidenschaften erregten

73 Vgl. Dahlhaus: *Musikästhetik* (Anm. 33), S. 37–38 bzw. 465.

74 Lütteken: *Das Monologische als Denkform* (Anm. 20), S. 201.

75 Vgl. Mattheson: *Capellmeister* (Anm. 30), S. 33–41 (bzw. S. 90–101), besonders S. 37 (bzw. S. 95): »Die Meinung mit dieser ganzen Wissenschaft zielt dahin, dass Geberden, Worte und Klang eine dreifache Schnur machen, und zu dem Ende mit einander vollkommen übereinstimmen sollen, daß des Zuhörers Gemüth bewegt werde.«

Kommunikationsbedürfnisses. Laurenz Lüttekens emphatische Distanzierung des Engelschen Ausdrucksbegriffs von der Kategorie des »Subjektiven«<sup>76</sup>, die seit der Jahrhundertmitte die Verhältnisse der Gefühlswelt gegenüber äußeren und objektiven Gegenständen kennzeichnet, ist angesichts früherer Verabsolutierungen<sup>77</sup> zwar verständlich. Sie übergeht durch ihre einseitige Kontextualisierung der Engelschen Schrift mit Avisons Traktat aber sowohl den Einfluss des homeschen Sensualismus als auch Engels Bindung des Ausdrucksbegriffs an eine spezifische Axiologie von Instrumental- und Vokalmusik. Ein während des Gesangs in Leidenschaft gesetzter Mensch verspürt den mit Körpersignalen einhergehenden Drang, »sich dieser Leidenschaft selbst zu entschütten, sie mitzuteilen«: Der erst in der Erörterung der »Singkomposition« eingeführte Ausdrucksbegriff unterscheidet sich von der anhand von Instrumentalmusik demonstrierten Empfindungsmalerei gerade durch das von Engel allein mit ihm assoziierte »Begehrungsvermögen.«

Allerdings können Malerei und Ausdruck einander auch durchaus entsprechen,<sup>78</sup> so dass sich Engel zu einer Abschwächung seiner Regel veranlasst sieht: Der Vokal Komponist soll, wenn er dennoch malt, dies zumindest nicht wider den Ausdruck tun. Die Ursache dieser Einschränkung bildet der verschiedene Charakter der auf ein Objekt reagierenden Gefühle: Homogene Empfindungen, bei denen sich das Subjektive allumfassend ins Objektive verliert (so dass Malerei und Ausdruck korrelieren) unterscheiden sich von heterogenen, in denen ein immanentes Spannungsverhältnis zwischen subjektiver und objektiver Darstellung existiert:

Bey der einen Art von Empfindungen verschmilzt, verliert sich das Subjektive ins Objektive; die Leidenschaft befriedigt sich nicht anders, als indem sie das Objekt so viel umfasst, wie möglich; die ganze Seele demselben so viel nachbildet, als möglich. Bei der andern Art von Empfindungen, steht Subjektives und Objektives einander deutlich entgegen; die Leidenschaft befriediget sich dadurch, daß sie die Seele in eine der Natur des Objekts ganz entgegenstehende Fassung setzt. Da durch diesen Unterschied die Empfindungen anders abgetheilt werden, als sie es in irgend einer der bekannten Klassifikationen sind, so wage ich eine neue Benennung, um mich kurzer ausdrücken zu können. Jene Art von Empfindungen will ich die homogenen, diese die heterogenen nennen. (Engel 37–38, vgl. Anm. 17)

Engels Erklärung des Gegensatzes »homogener« und »heterogener« Empfindungen knüpft dabei eng an Homes durch körperliche Reaktionen verdeutlichte Erläuterungen von »Grandeur and Sublimity« an: Die Bewunderung eines großen und erhabenen Gegenstands ist eine homogene Empfindung. Die Stimme wird voll, die

76 Lütteken: *Das Monologische als Denkform* (Anm. 20), S. 199–200.

77 Vgl. die ebenso ingeniose wie historisch einseitige Darstellung bei Hans-Heinrich Eggebrecht: »Das Ausdrucks-Prinzip im musikalischen Sturm und Drang«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 29 (1955), S. 323–349, auch in: ders.: *Musikalisches Denken – Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik*, Wilhelmshaven (Heinrichshofen) 1977, S. 69–111.

78 Vgl. auch den entsprechenden Gedanken bei Avison: *Essay* (Anm. 19), S. 25.

Brust weitet sich, Haupt und Hände richten sich empor<sup>79</sup> – es kommt zu einer Nachbildung des darzustellenden Objektes. Anbetung erscheint demgegenüber als eine heterogene Empfindung. Das Subjekt fühlt seine Niedrigkeit und senkt (unwillkürlich) Kopf,<sup>80</sup> Stimme und Hände. Auch gegen das Subjekt gerichtete Furcht ist eine heterogene Empfindung, bei der – im Gegensatz zu den beiden in homogenen Empfindungen zusammenfallenden Grundkategorien – Malerei den Ausdruck gerade zerstört.

Auch wenn ein musikalisch darzustellendes Objekt malbare Prädikate aufweist, dürfen demzufolge nur solche beachtet werden, deren »Ideenreihen« der seelischen Wahrnehmung entsprechen.<sup>81</sup> Die Vermeidung der Betonung von Nebenaspekten setzt dabei – im Sinne der schon von Marpurg geforderten Analyse der durch Affekte in Körper und Seele ausgelösten »Bewegung«<sup>82</sup> – eine Abwägung der einzelnen Vorstellungen gegeneinander voraus: Falls das Objekt nichts malbares enthält, bleibt nur die Möglichkeit der einfachen Deklamation. Als Resultat seiner Überlegungen attestiert Engel Hasses zuvor eingeführter Arie mit einer für die Zeit um 1780 nicht untypischen nationalen Emphase eine fehlerhafte kompositorische Umsetzung des Textes, indem sie das sanfte Wellenschlagen des Meeres illustriert, anstatt furchtsame Aspekte der Metapher wie Tiefe oder Unberechenbarkeit zu betonen:

An dem Begriffe Meer z. B. können, in der itzigen Verbindung der Gedanken, vielleicht nur die Gefahren, die Tiefe, der weite Umfang in Betrachtung kommen: es wäre der offenbarste Fehler wider den Ausdruck, wenn man in diesem Fall das sanfte

79 Vgl. Home: *Elements of Criticism* (Anm. 14), Bd. 1, S. 264: »The emotions raised by great and by elevated objects, are clearly distinguishable, not only in the internal feeling, but even in their external expressions. A great object dilates the breast, and makes the spectator endeavor to enlarge his bulk. This is remarkable in persons, who, neglecting delicacy in behaviour, give way to nature without reserve. In describing a great object, they naturally expand themselves by drawing in air with all their force«.

80 Ebd., Bd. 2, S. 121.

81 Eine ähnliche Ansicht vertritt bereits der sich noch stark an Batteux anlehrende Johann Georg Sulzer im Artikel »Nachahmung« seiner *Allgemeinen Theorie der schönen Künste*, Leipzig (Weidmann) 21793, S. 489: »Der Künstler aber hat einen natürlichen Gegenstand nur zu einem Zwecke gewählt, und fehlet, wenn er aus demselben auch das, was ihm nicht dienet, nachahmet. Findet er z. B. nöthig, eine rührende Scene vorzustellen, und trifft er sie in der Natur an, so lasse er alles daraus weg, was nicht rührend ist, wenn er es gleich in der Natur findet. Hat er nötig einen von heftigem Schmerz ergriffenen Menschen abzubilden, so wähle er ihn in der Natur; aber das Widrige oder gar Ekelhafte, das sich oft in den Gesichtszügen und Gebärden stark leidender Personen findet, braucht er nicht nachzuahmen; es ist seinem Zweck nicht gemäß.«

82 Nach Friedrich Wilhelm Marpurg: *Historisch-Kritische Beyträge zur Musik*, Berlin (Lange) 1757, Bd. 3, S. 20–21 sind in der Vokalmusik Stärke und Zusammensetzung der Empfindungen des ihrer Textvorlage zugrundeliegenden Affektes, in der Instrumentalmusik die für Zeit, Ort und vorhandene Mittel passenden Empfindungen zu bestimmen. Zu untersuchen ist dabei »welcherley Bewegungen die Seele dabey ausgesetzt sey; wie der Körper auch dabey leide, was ihm für Bewegungen dabey abgedrungen werden« und welche Töne durch ihre Schwäche, Stärke, Höhe, Tiefe, Geschwindigkeit und Langsamkeit »der Bewegung unserer Sehnen, die wir beym Affect selbst haben«, am nächsten kommen.

Schlagen der Wellen malte. Wenn ich mich von so vielen Jahren her recht erinnere; so ist Hasse in der schon oben angeführten Arie der S. Elena, von diesem Fehler nicht frey geblieben. Die Dehnung, die er in den Zeilen:

*Questo è il suol, per cui passai  
Tanti regni e tanto mar*

dem letzten Worte nach italienischem Gebrauch, gegeben hat, drückt ein sanftes Wal-len aus, woran hier die singende Elena unmöglich denken konnte. Ueberhaupt war hier diese Idee ganz und gar nicht zu malen. Aber es ist unglaublich, wie sehr, auch bey unsern Genievollsten Tonsetzern, der italienische Singsang den Ausdruck zerstört hat. (Engel 40–41 vgl. Anm. 17)

## 5

Engel erweist sich trotz seiner ästhetischen Wertungen auch in seiner Abhandlung *Ueber Musikalische Malerey* als ein vorsichtig argumentierender Autor, der potentiellen Kritikern durch die Vorwegnahme möglicher Einwände den Wind aus den Segeln zu nehmen trachtet. So konzidiert er die Möglichkeit, auch bei heterogenen Empfindungen gelegentlich malbare Gegenstände zu thematisieren (z. B. im Falle eines in der Finsternis wahrgenommenen fernen Getöses), wobei sich selbst die zuvor noch abgelehnte Ausmalung von Nebenempfindungen für den Ausdruck als förderlich erweisen kann. Hierfür bezieht sich Engel erneut auf Hasse, betont die Freiheit des Genies, ästhetische Theoreme zu modifizieren und tritt für eine an den Werken orientierte deduktive Theoriebildung ein. Einer bereits von Mattheson, Heinichen und auch Avison vertretenen Ansicht entsprechend ist zudem in der Instrumentalbegleitung eines Gesangsstücks ein größeres Ausmaß an Malerei (und somit eine gegenständlichere Darstellung von Empfindungen) als in der Singstimme erlaubt: Auch der mit Engel persönlich bekannte Hiller wies in einer von Rousseaus Artikel »Expression« im *Dictionnaire de musique* inspirierten, seine Ansichten durch die Analysen Hassescher Arien verdeutlichenden Artikelserie die malerische Gestaltung primär der instrumentalen Begleitung einer Vokalkomposition zu:

Es kommen Gelegenheiten vor, wo der Componist, anstatt der Leidenschafften gewisse natürliche Dinge nachahmen soll; die meisten Arien, die Gleichnisse enthalten, gehören hieher. Wie nun überhaupt in dergleichen Fällen dem Componisten eine große Vorsichtigkeit und Mäßigung zu rathen ist, um die Sache nicht ins Abgeschmackte und Lächerliche zu treiben, so ist es auch fast immer besser, wenn er dergleichen Nachahmungen den Instrumenten überlässt, und die Singstimme damit verschont.<sup>83</sup>

In seinem abschließenden musikalischen Beispiel illustriert Engel diese verbreitete Ansicht anhand des Largos »Wenn ich am Rande dies Lebens«, dem modulierenden Mittelteil einer da-capo-Arie (Nr. 3) aus Johann Gottlieb Grauns Passionsora-

83 Johann Adam Hiller: »Fortsetzung über den musikalischen Ausdruck«, in: *Musikalische Nachrichten und Anmerkungen*, hg. v. Johann Adam Hiller, Bd. 3 (Nachdruck Hildesheim 1970), 7. Stück (12. Februar 1770), S. 51.

torium *Der Tod Jesu*, deren Instrumentalpart sich durch eine adäquate malerische Darstellung des »gefürchteten Richters« auszeichne. Gegenüber dieser punktierten und zwischen mehreren Tonrepetitionen abwärtsfallenden Streicherfigur bleiben Schmerz und Trauer gemäß älteren Konventionen der musikalisch-rhetorischen Figurenlehre artikulierende Darstellungsmittel<sup>84</sup> bezeichnenderweise unbeachtet. Die in der Begleitung angebrachte Malerei soll sich auf »wesentliche, auf die Empfindung einflussende, Prädicate des Objects« beschränken und darf überdies nicht heterogen zum Ausdruck der Singstimme erscheinen (etwa im Falle einer die Empfindung einer »ernsthaften Gedankenreihe« unterbrechenden »komischen Malerey«):

Was ich von der Begleitung der Instrumente zu sagen habe, läuft hauptsächlich darauf hinaus: daß hier weit mehr Malerey, als in der Singstimme erlaubt ist. Daher haben auch die besten ausdrückvollsten Tonsetzer im Accompagnement ihrer Arien, und vorzüglich ihrer Recitative, nicht immer bloß den Ausdruck der Empfindung fortgesetzt, sondern oft auch durch Darstellung des veranlassenden Gegenstandes ihn zu unterstützen und zu heben gesucht. Graun hat in der bekannten Arie:

*Wenn ich am Rande dieses Lebens*

*Abgründe sehe, u. s. w.*

prächtige Malerey des gefürchteten Richters in die Begleitung gelegt, und es ist kein Fehler; in der Singstimme hingegen ist's offener Fehler. (Engel 46–47 vgl. Anm. 17)

In Engels sechs Jahre nach seiner Abhandlung *Ueber musikalische Malerey* publizierten *Ideen zu einer Mimik*, einer darstellungsorientierten »Erforschung und Interpretation der Körpersprache aus psychologischer Perspektive«<sup>85</sup>, wird Malerei als eine räumliche Kunst von der zeitlich determinierten Musik zunächst deutlich getrennt. Die Sphäre des »Musikalischen« wird unter Rückgriff auf den antiken Begriff der *musicé* zugleich als übergreifende Kategorie für alle nicht über den Raum, sondern primär sinnlich wirkenden Künste verstanden – »für das Auge, die Kunst der Bewegungen und Gebärden, mit ihrem lyrischen Theile, dem Tanz; für das Ohr, die Kunst der Declamation, ebenfalls mit ihrem lyrischen Theile, dem Gesange und der begleitenden Musik der Instrumente.«<sup>86</sup> Schon in der Schlusspassage der *Musikschrift* hatte Engel dementsprechend die Möglichkeit angedeutet, ihre ästhetischen Prämissen auf Deklamation, Pantomime und alle weiteren »energisches« Künste – ein bereits von Sulzer eingeführter, jedoch auch heute im Zuge der neurophysiologischen Verbindung von Motorik und Lautlichkeit<sup>87</sup> aktuell anmutender Begriff – auszudehnen:

84 So der eine große Sext abwärtsspringende »saltus duriusculus« auf dem Wort »Abgrund« und besonders der zwischen zwei punktierten Tonfolgen auftretende, als »passus duriusculus« deutbare chromatische Quartgang der Streicher zu den Worten »und die Sphäre von seinem Fußtritt bebte«.

85 Košenina: *Anthropologie und Schauspielkunst* (Anm. 5), S. 157.

86 Johann Jakob Engel: *Ideen zu einer Mimik*, Berlin (Mylius) 1785/86 (Nachdruck Darmstadt 1968), Bd. 2, S. 72.

87 Vgl. z. B. Gerhard Neuweiler/György Ligeti: *Motorische Intelligenz. Zwischen Musik und Naturwissenschaft*, Berlin (Wagenbach) 2007.

Wenn es in einem Briefe an Sie nicht zu unschicklich wäre, so würd ich auch die herausgebrachten Regeln auch noch auf Deklamation und Pantomime anwenden. Denn in der That gelten sie für alle energischen Künste. Doch diese Anwendung macht sich auch von selbst sobald man von diesen Künsten und den Mitteln, wodurch sie wirken, nur den geringsten Begriff hat. (Engel 48, vgl. Anm. 17)

Vor diesem Hintergrund erscheint es kaum überraschend, dass – obwohl dies gerade theaterwissenschaftliche Darstellungen nach wie vor geflissentlich ignorieren<sup>88</sup> – zentrale Elemente von Engels *Mimik* aus seiner Auseinandersetzung mit nicht primär objekt-, sondern empfindungsgebundenen musikalischen Phänomenen hervorgehen. Die besonders von Bühler hervorgehobene, aus der Metapher des Malens abgeleitete »sematologische« Unterscheidung von Darstellung und Ausdruck<sup>89</sup> wird, einer erstmals in dem Aufsatz »Ueber Handlung, Gespräch und Erzählung« angedeuteten wirkungsorientierten Perspektive folgend,<sup>90</sup> zu einem geschärften und vollgültigen System in Engels musikästhetischer Abhandlung entwickelt, aus der sie anschließend unmittelbar in die Theorie der Schauspielkunst übergeht:

Malerey ist mir auch hier wieder jede sinnliche Darstellung der Sache selbst, welche die Seele denkt; Ausdruck jede sinnliche Darstellung der Fassung, der Gesinnung, womit sie sie denkt; des ganzen Zustandes, worinn die durch ihr Denken versetzt wird. Jene, die Malerey, ist auch hier wieder vollständig oder unvollständig. Vollständig lassen sich nur Figur, Stellung, Bewegungen eines des unsrigen ähnlichen Körpers malen; alles übrige Mimischmalbare lässt nur unvollständige Darstellung nach einzelnen, nach allgemeinemachten Beschaffenheiten zu.<sup>91</sup>

Diese Bestimmung führt Engel im Verlaufe seiner Argumentation – nach der Einteilung ausdrückender Gebärden in absichtliche, nachahmende und physiologisch-unwillkürliche Erscheinungen – zu der der Stellung der Vokalmusik entsprechenden Forderung, »daß Schauspieler und Redner durch ihre Gebärden nicht malen, daß sie nur ausdrücken sollen.«<sup>92</sup> Aber auch die in der *Mimik* anzutreffende Abgrenzung homogener von heterogenen Empfindungen, die Einschränkung des Ausdrucks auf die jeweils vorherrschende Empfindung und Homes bereits angeführte Definition der körperlichen Wirkung von Grandeur erweisen sich als Übernahme oder Weiterführung von Überlegungen aus der Abhandlung *Ueber musikalische Malerey*. Die mehrfach angedeutete Verbindung der verschiedenen musischen

88 Vgl. Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters* (Anm. 53), S. 157–159 und Heeg: *Phantasma* (Anm. 5), 2000, S. 305–306. Im Gegensatz zu diesen theaterwissenschaftlichen Arbeiten weist Košenina literaturwissenschaftlich orientierte Studie (vgl. Anm. 5) an zwei Stellen auf Engels musikästhetische Abhandlung hin, ohne jedoch explizit zu verdeutlichen, dass gerade dessen ästhetische Auseinandersetzung mit der wortlosen, gleichwohl jedoch wie kein anderes Medium die Wechselwirkung zwischen Seele und Körper beeinflussen Musik eine zentrale Voraussetzung seiner Theorie der Mimik und Gebärdenkunst bildet.

89 Bühler: *Ausdruckstheorie* (Anm. 1), S. 40.

90 Vgl. Košenina: *Anthropologie und Schauspielkunst* (Anm. 5), S. 159–160.

91 Engel: *Mimik* (Anm. 86), Bd. 1, S. 79–80.

92 Ebd., S. 373–374.

Künste vollzieht sich in ihrer vollendetsten Form in von Engel als »lyrisch« bezeichneten Darstellungen, die trotz ihrer Exaltation und dem Abstand von einer gegenständlichen Abbildung zugleich einer ihren artifiziellen Charakter unterstreichenden metrisch-motionalen Ordnung unterliegen. Engel, der wie auch Home das mit der höfischen Sphäre identifizierte Versdrama ablehnt, beschränkt eine solche Analogie des Ausdrucks allerdings auf spezifische Momente der theatralischen Darstellung:

Mit dem Gebrauch dieser verschiedenen Ausdrücke ist es, eben wie in den Künsten der Declamation und des Rhythmus. Auch die Mimik hat ihre lyrischen, ihre enthusiastischen Werke, in welchen sie auf das Höchste und Vollkommenste geht, und die vollendetsten, abgemessensten, dem Charakter jeder Leidenschaft entsprechenden, Bewegungen wählt. Sie hat hier die ganz bestimmten Füße, den völlig entschiednen »Numerus des Sylbenmaaßes; sie ist hier gleichsam Musik für das Auge, so wie diese gleichsam Tanz für das Ohr.«<sup>93</sup>

Eine derartige, synästhetisch äquivalente Sensualität von Auge und Ohr erscheint allerdings nicht unanfechtbar, da eine latente Spannung zwischen einer idealen Einheit der »energischen Künste« und ihren aus realen Aufführungen, Beobachtungen und Werken abgeleiteten Gestaltungsprinzipien besteht. Bereits in seiner Abhandlung »Über die Schönheit des Einfachen« (1776) hatte Engel darauf hingewiesen, dass Farbsinn und Tonwahrnehmung durch ihren gegenüber Geruch, Geschmack und Gefühl einfacheren Charakter besonders zur sensuellen Produktion von Artefakten geeignet seien, die in ihrer Zusammensetzung als »schön« wahrgenommen werden. Die größte Einfachheit und Bestimmtheit solcher Elemente des »Mannigfaltigen« wird von ihm dabei anhand von musikalischen Tönen exemplifiziert, die gegenüber dem modulierenden Sprechen an eine feste Frequenz gebunden bleiben. Unter Bezugnahme auf Eulers gegen Newtons Korpuskeltheorie gerichtete Erklärung des Lichts als Ätherschwingung wird diese Unterscheidung zugleich auf die Ordnung der Farben übertragen. Farben und Töne werden »sanft« und Töne »süß«, da sich diese Ausdrücke nur »auf den gemilderten körperlichen Eindruck«, sowie die »angenehme Erschütterung des Werkzeuges« beziehen, und »diese Erschütterung allen Sinnen gemein ist.«<sup>94</sup> Während die Malerei in der Musik ein legitimes und überwiegend auf ihre instrumentale Erscheinungsform gerichtetes Gestaltungsmittel bildet, wird sie aus der Schauspielkunst fast vollständig verbannt, in der musisch-lyrische Momente (auch im Sinne ihrer antiken Ableitung) ein im dramatischen Dialog wenig statthafter Ausnahmefall bleiben.<sup>95</sup> Paradigma-

93 Engel: *Mimik* (Anm. 86), Bd. 2, S. 107–108.

94 Johann Jakob Engel: »Über die Schönheit des Einfachen« (1776), in ders.: *Schriften*, Frankfurt a. M. (Athenäum) 1971, Bd. 4, S. 269–296, hier S. 289 f.

95 Dies gilt selbst für die Pantomime, die sich auf die Darstellung allgemein bekannter Stoffe beschränken soll, und dadurch auf die Verwendung »malerischer« Elemente verzichten kann. Eine Ausnahme bildet lediglich die in homogenen Empfindungen mögliche Verbindung malender und ausdrückender Elemente. Vgl. Engel: *Mimik* (Anm. 86), Bd. 1, S. 80 sowie S. 82–86, S. 190 und – im Rückgriff auf frühere Passagen die ausführlichen Erläuterungen des achtundzwanzigsten Briefes – in: Ebd., Bd. 2, S. 4: »Da, wo die Seele sich wirklich ganz im Object befindet und ihr

tisch wird für die theatralische Darstellung hingegen der nicht als gegenständliche Repräsentation, sondern abstrakte Umsetzung innerer Zustände fungierende rhythmisch segmentierte Bewegungscharakter der Musik. Dass die Musik im Rahmen einer solchen Bildung ästhetischer Analogien zu einem integralen Bestandteil des Deklamation und Gebärdenkunst einschließenden Systems der »energischen Künste« avanciert, legt eine trotz ihrer historischen Ambivalenz epistemologisch gleichwohl nicht ungerechtfertigte retrospektive Lesart der Engelschen Schriften nahe, die ein einseitiges post hoc ergo propter hoc zudem vermeidet: Gerade weil feststeht, dass die *Mimik* entscheidende Überlegungen seiner musikästhetischen Schrift verdankt, ist man zugleich geneigt, der schon in dieser früheren Arbeit angedeuteten Beziehung von Musik und Körpermedien einen größeren Stellenwert einzuräumen, als er sich aus einer allein auf sie beschränkten Lektüre ergibt.

---

eigenes Selbst von der Vorstellung dieses Objects nicht unterscheidet, oder kürzer: dass bey allen homogenen Empfindungen die Malerey eben deswegen erlaubt ist, weil sie sich nicht vom Ausdruck trennen lässt, weil eben durch sie der Ausdruck geschieht.«