

AngstBilderSchauLust

Katastrophenerfahrungen in Kunst, Musik
und Theater

Herausgegeben von
Jürgen Schläder und Regina Wohlfarth

Handwritten signature or mark

Henschel

Inhalt

7 **Vorwort**

Dieter Groh

9 **Zur Anthropologie von Naturkatastrophen**

Christian Drude

27 **Kultivierte Katastrophen**

Zur Ästhetisierung des Verfalls in Literatur und Malerei um 1900

Wolfgang Rathert

59 **Katastrophe und Katharsis als Grundfiguren
der Musik des 20. Jahrhunderts**

Jürgen Schläder

85 **»Gnade für unser Verbrechen!«**

Katastrophen-Dramaturgie auf dem Theater
des 19. und 20. Jahrhunderts

Hartmut Schick

105 **Geordnetes Chaos**

Zur musikalischen Darstellung von Naturkatastrophen
im 18. und 19. Jahrhundert

Hubertus Kohle

125 **Katastrophe als Strategie und Wunsch**

Englische und deutsche Landschaftsmalerei des 19. und
frühen 20. Jahrhunderts

- Ernst Rebel*
147 **Tod im Spiel**
Die Brandkatastrophe auf dem Münchner Künstlerfest 1881
- Jörg von Brincken*
166 **Erhabene Schau-Lust**
Faszination an der Katastrophe und Affinität zur Natur
bei Sade und Lautrémont
- Katja Kwastek*
196 **An den Grenzen der Darstellbarkeit**
Katastrophen als Thema der Medienkunst
- Gabriele Wimböck*
212 **In den Sternen geschrieben – in die Bilder gebannt**
Die Furcht vor der Großen Sintflut im Zeitalter der Reformation
- Claudia Steinhardt-Hirsch*
240 **»Seid wachsam, denn ihr wißt weder die Stunde noch
den Tag des Gerichtes«**
Die Pest und andere Katastrophen in der toskanischen Malerei
des Spätmittelalters
- 266 **Biographien der Autorinnen und Autoren**
- 269 **Register**
- 272 **Bildnachweis**

Geordnetes Chaos

Zur musikalischen Darstellung von Naturkatastrophen im 18. und 19. Jahrhundert

Darüber, daß nicht nur die Literatur und die Malerei, sondern auch die Musik prinzipiell in der Lage ist, Naturphänomene und -ereignisse zu reflektieren, nämlich in Tönen gleichsam abzubilden oder zu schildern, bestand in der kulturellen Öffentlichkeit Europas schon seit dem späten 16. Jahrhundert ein Konsens (der dann erst im 19. Jahrhundert von Eduard Hanslick und den radikalen Anhängern der Ästhetik der »absoluten Musik« aufgekündigt wurde¹). Schließlich waren im italienischen Madrigal des Cinquecento hochdifferenzierte Techniken der Tonmalerei entwickelt worden, an die im 17. Jahrhundert Oper und Instrumentalmusik anknüpfen konnten. Geht man der Frage nach, wie Komponisten des 18. und 19. Jahrhunderts musikalisch mit dem Phänomen der katastrophischen Naturgewalt umgegangen sind, dann fällt freilich auf, daß es dabei so gut wie nie um historische Naturkatastrophen geht, um solche also, die tatsächlich an einem bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit stattgefunden haben. Der Umstand, daß sich die großen Naturkatastrophen des 18. und 19. Jahrhunderts in der Musik, anders als in der Malerei und Literatur, so gut wie nicht widerspiegeln, zeigt einmal mehr die Sonderrolle, die die Musik im Kreis der Künste seit jeher spielt. Verständlich wird dies nur vor dem Hintergrund der Musikästhetik der betreffenden Zeit, und deutlich wird dabei auch etwas Grundsätzliches: daß nämlich das Phänomen des Chaotischen, das Naturkatastrophen ja eigen ist, noch bis zum 20. Jahrhundert als etwas galt, das den Kunstcharakter der Musik schlechthin bedroht und deshalb in der Musik mindestens zu bändigen, wenn nicht völlig zu vermeiden sei. Joseph Haydns geniale Darstellung des Chaos in der Ouvertüre zu seinem Oratorium *Die Schöpfung* von 1798 bestätigt als Ausnahme nur diese Regel und wurde von den Zeitgenossen denn auch als etwas Unerhörtes, kaum noch »Musik« zu Nennendes betrachtet.

Das verheerende, von den Zeitgenossen in ganz Europa als Jahrhundertkatastrophe wahrgenommene Erdbeben von Lissabon vom 1. November 1755 traf mit der portugiesischen Hauptstadt durchaus ein musikalisches Zentrum, in

dem auch Komponisten lebten, und doch hat anscheinend keiner diese Katastrophe musikalisch verarbeitet. Musikgeschichtliche Folgen hatte dieses Erdbeben offenbar nur in einem Fall und bezeichnenderweise in sehr vermittelter und transformierender Art und Weise. Der in Hamburg, also denkbar weit vom Ort des Erdbebens entfernt lebende Georg Philipp Telemann schrieb 1756, ein Jahr nach diesem Ereignis, zum Gedenken an das Erdbeben von Lissabon seine *Donner-Ode*, eine geistliche Kantate für Soli, Chor und Orchester.² Angeregt wurde er dazu offenbar durch den im März 1756 abgehaltenen Bußtag, den der Rat der Stadt Hamburg angeordnet hatte, mit der Begründung: »da die Erdbeben seit dem Nov. des vorigen Jahres so allgemein geworden, auch sich diesen Gegenden mehr zu nähern scheinen.«³ Freilich taten sowohl die Textdichter (Karl Wilhelm Ramler und Christian Gottfried Krause) als auch der greise Komponist Telemann alles, um der Bezugnahme auf die Katastrophe von Lissabon das Spezifische und Historische zu nehmen zugunsten einer zeit- und ortlosen, theologisch-moralischen Aussage: Der Text ist eine freie Nachdichtung der Psalmen 8 und 29, die Kernaussage dementsprechend ein Lobpreis Gottes und seiner Allmacht, die gerade in heftigen Naturereignissen ganz unmittelbar sinnlich erfahrbar wird:

Bringt her, ihr Helden aus göttlichem Samen,
bringt her dem Herrscher Ehr und Ruhm.
Feirt seinen Namen, den herrlichen Namen,
Feirt ihn in seinem Heiligtum.

Fallt vor ihm hin, mit dem heiligen Kleide
der frommen Unschuld angethan,
und betet Gott in bewundernder Freude
mit hingeworfnen Leibern an.

Die Stimme Gottes erschüttert die Meere.
Gewitter wandeln vor ihm her.
Der Höchste donnert, gekleidet in Ehre,
auf großen Wassern donnert er.

Die Stimme Gottes zerschmettert die Cedern,
den Ruhm, den er den Bergen gab,
die Stimme Gottes zerschmettert die Cedern
vom hohen Libanon herab.

Sie stürzt die stolzen Gebirge zusammen;
der Erdkreis wankt, wenn er sie hört:
Er hört des Donners Stimme, die Flammen,
um sich sprüht, zerschlägt, zerstört.

Er donnert, daß er verherrlichtet werde.
Sagt ihm in seinem Tempel Dank!
Vom Tempel schalle zum Ende der Erde
der lange laute Lobgesang.

(Auszug aus dem Text zu G. Ph. Telemanns *Donner-Ode* (1756) von Karl Wilhelm Ramler und Christian Gottfried Krause nach Johann Andreas Cramers Übertragung von Psalm 29)¹

Ausgelassen ist in dieser Dichtung gegenüber der Psalmvorlage auffallenderweise jeder Hinweis auf den Zorn Gottes, und bezeichnenderweise bricht der Text auch dort ab, wo in Cramers Psalmnachdichtung die Naturkatastrophe als Strafe Gottes interpretiert wird mit den Zeilen: »Der Herr bereitete wider die Erde / Die Sündflut, ihren Untergang. / Und sie vertilgte die sichern Verbrecher, / Die seines Namens Ehr entweihet.« Dieses traditionelle Deutungsmuster traute man sich auf das Lissabonner Erdbeben offenkundig nicht mehr anzuwenden. Der Dank, in den der Text mündet, gilt hier allein dem Faktum, daß Gott sich dem Menschen durch die Naturkatastrophe in seiner Allmacht und Erhabenheit offenbart. Der strafende Gott weicht dem erhabenen Gott, dessen Motive das menschliche Fassungsvermögen sprengen.

Telemanns Musik wurde von den Zeitgenossen überwiegend sehr positiv aufgenommen, wenn auch mit Nuancen in der Rezeption, die aufschlußreich sind. Dazu zwei Beispiele.

Ein gewisser Johann Samuel Schröter schrieb in einem 1771 publizierten offenen Brief an einen Herrn Kleemann: »Und sollten Sie vielleicht dessen [= Telemanns] *donnernde Ode* gesehen haben, die diesen Namen mit desto mehrerm Recht verdienet, weil es diesem großen Musiker glückte, den Schall des Donners dabey so natürlich auszudrücken, daß in Hamburg ein Weib, da diese Ode aufgeführt wurde, in eine Ohnmacht sank, weil sie glaubte, es habe in dieser Kirche eingeschlagen; sollten Sie vielleicht diese Ode gesehen haben, so würden Sie mir vielmehr Beyfall geben, wenn ich sage, daß Telemann für tausenden die Natur glücklich nachahmen konnte.«⁵

Im Vorjahr 1770 hatte Christoph Daniel Ebeling Telemanns *Donner-Ode* ebenfalls gelobt, allerdings nicht wegen ihrer realistischen Nachahmung der Natur, sondern wegen ihrer Erhabenheit, und mit einer bezeichnenden Einschränkung. Es sei dieses Werk, so Ebeling, »eine der erhabensten Compositionen dieses Tonkünstlers, die keinen Fehler hat, als einige zu gewöhnliche Schilderungen des Donners u.d.gl.«⁶

Welche Stelle in Telemanns Werk Ebeling und Schröter jeweils meinen, ist ziemlich klar: das Duett für zwei Bässe zur Schluß-Strophe des I. Teils: »Er donnert, daß er verherrlichtet werde« – ein Satz, der übrigens anstelle einer Tempoangabe mit der ganz ungewöhnlichen Bezeichnung »Erhaben« versehen

ist. Das ist natürlich weniger eine Spielanweisung für die Musiker als ein Hinweis zur Intention und zur angemessenen Rezeption dieser Verklanglichung des Donners respektive Erdbebens. Die hauptsächlich musikalischen Mittel dazu sind lange Paukenwirbel und Streichertremoli sowie in Vokaltrillern und Tonrepetitionen regelrecht bebende oder zitternde Baß-Stimmen (Notenbeispiel 1). Ungewöhnlich genug ist bereits die Kombination von zwei Baß-Stimmen zu einem Duett. Der Beginn mit einem langen, solistischen Paukenwirbel und fast nur auf einem Ton bebenden Vokalstimmen war für die Zeitgenossen gewiß mehr Geräusch und Klang gewordenes Zittern als Musik und schockierend genug, daß die genannte Hamburgerin ob all der Realistik in Ohnmacht fallen konnte. Der größte Teil des Satzes freilich besteht dann aus einem Duettieren der beiden Bässe in einem kontrapunktischen Trio-Satz, der recht kunstvoll gesetzt ist und nach heutigen Begriffen wenig mit einer Katastrophe wie einem Erdbeben gemein hat.

Genau das nun, was Johann Samuel Schröter so beeindruckt hatte – die täuschend echte Nachahmung des Donners oder Erdbebens –, fand der andere Zeitgenosse, Christoph Daniel Ebeling, ein wenig degoutant, nämlich zu kunstlos, zu wenig stilisiert («einige zu gewöhnliche Schilderungen des Donners»). An diesem kleinen Beispiel zeigt sich schlagend etwas, das für die Musik und die Musikanschauung des 18. und auch noch des 19. Jahrhunderts von grundlegender Bedeutung ist: das Spannungsverhältnis zwischen wirkungsvoller Realistik der musikalischen Darstellung und dem Kunstcharakter der Musik, der nicht preisgegeben werden darf. Die Situation wird in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zusätzlich kompliziert dadurch, daß ein zweites Spannungsverhältnis hinzutritt: der Gegensatz zwischen der Nachahmungsästhetik und der Empfindungsästhetik – waren doch die Anhänger der Empfindungsästhetik mit Rousseau⁷ der Meinung, daß es gar nicht Aufgabe der Musik sei, äußere Phänomene wie etwa Naturereignisse in Tönen gleichsam abzumalen, sondern daß die Musik nur die Empfindungen vermitteln dürfe, die sich beim Betrachten solcher Ereignisse einstellen. (Telemann immerhin gelingt am Beginn seines Duetts beides zugleich: das Verklanglichen des Donners ebenso wie des Zitterns der mit dem Naturereignis konfrontierten Menschen.)

Das angedeutete Spannungsverhältnis zwischen Realistik der Darstellung und Kunstcharakter der Musik scheint nun – und das macht unser Thema so interessant – nirgendwo schärfer hervorzutreten als dort, wo es die Musik mit dem Phänomen der heftigen, in ihrer Wirkungsweise chaotischen Naturgewalt zu tun hat. Das Dilemma, in das die Komponisten bei der Auseinandersetzung mit diesem Themenkreis fast zwangsläufig gerieten, und die Art und Weise, wie sie damit umgingen, seien im Folgenden an einigen Beispielen veranschaulicht und diskutiert.

Erhaben

The musical score is for a piece titled "Erhaben" by G. Ph. Telemann. It features several instrumental parts and two vocal parts (Basso I and Basso II). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The lyrics are: "Er don - nert, er don - nert, er don - nert, daß er ver-herr - li-chet wer - de, daß er ver-herr - li-chet".

1 G. Ph. Telemann, *Donner-Ode*, 1756, Beginn des Duetts Nr. 7

Mit dem oben zitierten Lob, Telemann könne unter Tausenden von Komponisten am glücklichsten die Natur nachahmen, beruft sich Johann Samuel Schröter explizit auf die Nachahmungsästhetik, ein Erbe aus der Antike, das im 18. Jahrhundert in besonderer Weise aktuell wurde. Vor allem der französische

Ästhetiker Charles Batteux leistete hier theoretische Grundlagenarbeit und erzielte große Wirkung mit seiner 1746 in Paris publizierten Schrift *Les Beaux Arts réduits à un même principe*.⁸ Es handelt sich hier um den Versuch einer Systematisierung der alten Nachahmungsästhetik und des Nachweises, daß alle Künste, auch die Musik, sich dem Prinzip der Nachahmung der Natur verdanken und sich ihm auch verschreiben müssen, um als Kunst gelten zu können. Im Falle der Musik heißt Nachahmung der Natur für Batteux einerseits die Darstellung menschlicher Leidenschaften (also der Affekte), andererseits die Darstellung von Phänomenen der belebten und unbelebten Natur. Das erstere vergleicht er mit der Porträtmalerei, das letztere mit der Landschaftsmalerei. Eine Musik, die nichts von beidem darstellt, hat seiner Meinung nach keine Existenzberechtigung und kann nur langweilen, vergleichbar einer ungegenständlichen Malerei, die nur aus einem prismatischen Farbenspiel besteht.⁹

Der Zweck und der Kunstcharakter der Musik besteht nach Batteux also in der möglichst verständlichen und überzeugenden Vergegenwärtigung von menschlichen Leidenschaften oder Naturphänomenen – je verständlicher, desto besser. Gleichzeitig betont der Philosoph allerdings, daß diese Nachahmung Grenzen und Regeln zu beachten hat, daß nämlich die Leidenschaften und Naturphänomene bei der künstlerischen Nachahmung durch den Geschmack veredelt werden und so nachgeahmt werden müssen, daß sie Vergnügen bereiten. Mit den Worten von Karl Wilhelm Ramlers zeitgenössischer Batteux-Übersetzung: Man muß die Natur nachahmen »nicht so [...] wie sie ordentlicher Weise ist, und wie sie uns täglich in die Augen fällt; sondern so, daß der Geschmack, für den die Künste gemacht sind und der ihr Richter ist, befriediget werde; welches geschieht, wenn die Natur gut gewählt, und durch die Kunst gut nachgeahmt wird.« Oder an anderer Stelle: »man müsse die Natur so nachahmen, daß man die Natur erblicke, nicht so, wie sie an sich selbst ist, sondern so, wie sie seyn kann, und wie sie sich denken läßt.«¹⁰ Gewählt werden dürfen ohnehin – das ist die Prämisse – nur solche Themen, die sich auch so darstellen lassen, daß dies Vergnügen bereitet, und in jedem Fall muß der Künstler veredelnd und idealisierend zu Werke gehen.

Wie das etwa bei der musikalischen Nachahmung besonders heftiger und wilder Leidenschaften gehen soll, erläutert Johann Adam Hiller, einer der vielen deutschen Musiker, die Batteux im 18. Jahrhundert eifrig rezipiert und interpretiert haben, im Jahr 1754 folgendermaßen: »So wird die Musik zwar die Wuth eines Rasenden nachahmen, aber nicht mit Unsinn: Sie wird ihn allemal vernünftig und ein wenig regelmäßig rasen lassen. Denn ohne diese Vorsichtigkeit würden wir es ihrer Nachahmung wenig dank wissen, wenn sie mehr Entsetzen als Vergnügen bey uns erweckete.«¹¹

Das Vergnügen muß also gegenüber dem Entsetzen immer überwiegen. Wolfgang Amadeus Mozart formulierte dies 1781 noch restriktiver, als er – bezugnehmend auf die musikalische Darstellung von Osmins rasendem Zorn

in seinem Singspiel *Die Entführung aus dem Serail* – an seinen Vater schrieb: »ein Mensch der sich in einem so heftigen zorn befindet, überschreitet alle ordnung, Maas und Ziel, er kennt sich nicht – so muß sich auch die Musick nicht mehr kennen – weil aber die leidenschaften, heftig oder nicht, niemals bis zum Eckel ausgedrückt seyn müssen, und die Musick, auch in der schaudervollsten Lage, das Ohr niemals beleidigen, sondern doch dabey vergnügen muß, folglich allzeit Musik bleiben muß, so habe ich keinen fremden ton zum f |: zum ton der aria :| sondern einen befreundten dazu, aber nicht den Nächsten, D minor, sondern den weitem A minor gewählt.«¹² Für Mozart wäre also bereits das Modulieren in eine weit entfernte Tonart zuviel an musikalischer Drastik gewesen – es hätte das Ohr beleidigt und den Kunstcharakter der Musik gefährdet.

Läßt sich aber etwas so Schreckliches wie eine Naturkatastrophe musikalisch überhaupt so darstellen, daß das Ohr nicht beleidigt, sondern vergnügt wird? Und ist ein Rasender, der im Sinne Hillers vernünftig und ein wenig regelmäßig rast, überhaupt noch ein Rasender und als solcher erkennbar? Hat ein heftiger Ausbruch der wilden Naturgewalt überhaupt noch etwas Bedrohliches, wenn ihm musikalisch das Regellose, Heftige und Schreckliche genommen wird, wenn er zu einer Musik stilisiert wird, die keineswegs die Kontrolle verliert, sondern die Contenance wahrt und die Regeln des guten Geschmacks beachtet? Wird dann aus dem lebensbedrohlichen Gewittersturm nicht so etwas wie ein erfrischender, warmer Landregen, aus dem Vulkanausbruch ein harmloses optisches Ereignis, das man genießen kann wie ein gut choreografiertes Feuerwerk am Hof von Versailles? Der innere Widerspruch bei der veredelten und rationalisierenden Darstellung eines an sich regellosen, wilden und irrationalen Phänomens bleibt ungelöst: Je überzeugender der Komponist das Phänomen nachahmt, desto ästhetisch bedenklicher wird es; je mehr er wiederum den Forderungen der Ästhetik nach Veredelung und Idealisierung Rechnung trägt, desto weniger entspricht das Resultat dem nachgeahmten Naturphänomen und den Empfindungen, die es im wirklichen Leben auslöst.

Gleichwohl haben die Komponisten seit dem Ende des 17. Jahrhunderts begonnen, Phänomene heftiger Naturgewalt bis hin zur Naturkatastrophe auf der Opernbühne und später auch in der reinen Instrumentalmusik musikalisch umzusetzen – zunächst und vor allem in Frankreich.¹³ In Frankreich deswegen, weil dort solche Phänomene auch auf der Bühne szenisch dargestellt werden durften, anders als in der im übrigen Europa vorherrschenden metastasianschen Oper, in der über Schlachten und Naturkatastrophen nur (im Rezitativ) berichtet werden durfte, ohne sie auf der Bühne sinnlich zu vergegenwärtigen. Auch nach der Metastasio-Ära blieb die italienische Oper hier lange noch sehr zurückhaltend: Der Vulkanausbruch am Ende von Giovanni Pacinis Oper *L'ultimo giorno di Pompei* von 1825 zum Beispiel wurde zwar szenisch mit großem bühnen- und pyrotechnischem Aufwand dargestellt¹⁴, von der Musik aber klanglich im Grunde nicht umgesetzt.

Die französische Oper kennt solche musikalische Zurückhaltung nicht. Hier entwickelt sich schon an der Wende zum 18. Jahrhundert, nach Lullys Tod, der szenisch-musikalische Typus der *Tempête*, also der Sturmscene, sei es als Gewittersturm an Land oder als heftiger Seesturm, ergänzt im Laufe des 18. Jahrhunderts durch weitere katastrophische Phänomene wie Erdbeben oder Vulkanausbruch. Eines der frühesten Beispiele dafür findet sich in Jean Baptiste Mathos 1714 uraufgeführter *Tragédie lyrique Arion*. Die Oper thematisiert den von Ovid überlieferten Mythos von Arion, dem reichen, griechischen Sänger, der während der Seefahrt von seinen meuternden Matrosen überwältigt wird, infolge der Kraft seines Gesanges aber wundersamerweise von Delphinen gerettet und übers Wasser getragen wird, während die Matrosen die gerechte Strafe trifft: Ein heftiger Seesturm bringt ihr Schiff zum Untergang.

Matho, ein bretonischer Komponist der Lully-Nachfolge, stellt den Seesturm nach Begriffen der Zeit mit recht drastischen musikalischen Mitteln dar (Notenbeispiel 2): Er erweitert den üblichen fünfstimmigen Streichersatz zur Achtstimmigkeit, indem er die Baßgruppe in nicht weniger als vier getrennte Stimmen aufspaltet und die ersten Takte auch ausschließlich von Baßinstrumenten spielen läßt. Die Akzentuierung des Baßregisters spielt übrigens von Anfang an und dann durch die ganze Musikgeschichte hindurch bei Sturmdarstellungen eine große Rolle – hier wird sie ein erstes Mal ins Extrem getrieben. Zum Ausgleich allerdings verzichtet Matho auf ein anderes realistisches Mittel der Sturmdarstellung, das schon 1689, in der ersten überlieferten *Tempête* der Operngeschichte, Pascal Colasse mit großem Erfolg eingesetzt hatte in seiner Oper *Thétis et Pélée* und ebenso Marin Marais 1706 in *Alcyone*:¹⁵ Sie verwendeten dort zur Verstärkung der Kontrabaß-Stimme eine bzw. mehrere Trommeln mit gelockertem Fell, was nach Meinung der Zeitgenossen in täuschend echter, geradezu horribler Weise Sturm- und Donnergeräusche nachgeahmt hat.¹⁶

Bei Matho wird der Seesturm samt Blitz und Donner allein von Streichinstrumenten und Fagotten dargestellt, und zwar mit musikalischen Figuren, die dann bis ins 19. Jahrhundert hinein von den Komponisten fast stereotyp verwendet werden und so zu regelrechten Vokabeln der Gewitter- und Sturmdarstellung werden: permanenten Tonwiederholungen (pochend wie eine Trommel oder beschleunigt zu schnellem Tremolo), punktierten Rhythmen, schnellen, jagenden Tonleiter-Läufen aufwärts oder abwärts, langem Verharren auf einem einzigen Klang (in diesem Fall dem G-Dur-Dreiklang), also harmonischer Monotonie, und alles in allem völliger Abwesenheit kultivierter, sanglicher Melodik (was die Ferne zur Sphäre des Menschen symbolisiert).

Matho plaziert diese verschiedenen Figuren oder Motive allerdings nicht willkürlich oder gar chaotisch – so wie die sicht- und hörbaren Ereignisse bei einem wirklichen Seesturm ja durcheinandergehen, völlig unvorhersehbar und ungeordnet –, sondern er komponiert eine denkbar rationale, geradezu in ex-

Les Basses de violles

Pre Basse de violon

2.me Basse de violon

Basses pour les bassons

2 J. B. Matho, *Arion*, 1714, III, 4: *Orage*

tremer Weise geordnete Struktur: einen strengen Kanon. Beginnend mit einer Hälfte der Violonbässe setzen im Abstand von zumeist einem Takt nacheinander alle Instrumentengruppen mit demselben Thema aus akzelerierenden Tonwiederholungen und schnellen Läufen ein, zunächst stets auf den Quinttönen *g* und *d*, ab Takt 7 erweitert um die Dreiklangsterz *h*.

Dem Naturereignis des Gewittersturms auf hoher See wird also in der musikalischen Umsetzung jedes Moment von Chaos, Zufälligkeit oder unberechenbarer Wildheit ausgetrieben. Die ordnende Hand des Komponisten veredelt es – ganz im Sinne von Batteux und der zeitgenössischen Ästhetik – zu einer Künstlichkeit, die der empirischen Natur völlig fremd ist, die es aber ermöglicht, daß der Rezipient (und insbesondere der Kenner) ein intellektuelles Vergnügen selbst an einer klanglich derart düsteren und monotonen Musik empfinden kann. Ihren dramaturgischen Zweck erreicht diese strukturell so künstliche Musik trotzdem: Die drastische Überbetonung der Baßregion und das unaufhaltsame Crescendo der Takt für Takt um eine Stimme anwachsenden und sich systematisch beschleunigenden Musik hat auf die zeitgenössischen Hörer gewiß außerordentlich dramatisch, ja dämonisch gewirkt.

Wenn nun schon die Satzstruktur eine genuin musikalische, in der Natur so nie vorkommende ist, liegt die Frage nahe, ob wenigstens die Figuren oder musikalischen Vokabeln empirisch gewonnen, also dem Naturphänomen eines maritimen Gewittersturms abgelauscht und musikalisch per Nachahmung umgesetzt sind. Zweifel sind angebracht, auch wenn man natürlich gewisse Ähnlichkeiten zwischen dem Rollen eines Donners und solchen sich beschleunigenden Tonwiederholungen der Bässe heraushören kann, oder zwischen den jagenden Läufen und aufgepeitschten Wellen oder dem Pfeifen eines Sturms. Zweifeln kann man deswegen, weil es sich hier um genau dieselben musikalischen Figuren handelt, die schon fast hundert Jahre früher, im frühen 17. Jahrhundert, im Musiktheater erscheinen, dort allerdings zur musikalischen Illustration von Kampfszenen. Das mit Abstand eindrucksvollste (und im Musiktheater auch früheste) Beispiel für dieses Genre der Battaglia-Musiken ist Claudio Monteverdis dramatische Szene *Combattimento di Tancredi e Clorinda* von 1624.¹⁷ Musikalisch-technisch wird von den französischen Opernkomponisten und ihren Nachahmern außerhalb Frankreichs die Sturm- und Gewitterszene also behandelt wie ein menschlicher, kriegerischer Kampf – unfunktionierte zum Kampf der Elemente. Ein heftiges Gewitter oder einen Seesturm brauchte ein Komponist nie erlebt zu haben, um trotzdem zu wissen, wie man es musikalisch stilisiert – vorausgesetzt, er hat die musikalische Battaglia-Tradition des 17. Jahrhunderts studiert oder er kennt andere Gewitterdarstellungen.

Diese Selbstbezüglichkeit der Musik beim Geschäft der Nachahmung der Natur hat Karl Wilhelm Ramler in den eingestreuten Kommentaren zu seiner 1760 publizierten Batteux-Übersetzung schon feinsinnig erspürt, obwohl er selber gar kein Musiker vom Fach war: Er rät dem angehenden Komponisten, viel zu reisen und Erfahrungen zu sammeln, wie man Affekte und Naturphänomene musikalisch nachahme. Sammeln solle er diese Erfahrungen durch das Anhören und Kennenlernen von Kompositionen, die etwas Bestimmtes ausdrücken – von der Natur selber könne er sie in den meisten Fällen nicht beziehen. Auf die schon von anderen Komponisten angewandten Stilmittel solle er

sich dann tunlichst beziehen, immer auch einiges davon übernehmen, damit seine Musik bekannte, vom Hörer in ihrer Bedeutung verständliche Wendungen aufweise.¹⁸

Schauen wir uns unter diesem Aspekt die Vertonung eines ganz anderen, noch katastrophaleren Naturereignisses an: eines Erdbebens mit zusätzlichem Vulkanausbruch, komponiert von Jean-Philippe Rameau in seinem 1735 uraufgeführten Opéra-ballet *Les Indes galantes*.¹⁹ Rameaus vieraktiges Werk spielt in vier verschiedenen exotischen Ländern, unter Türken, Persern, nord- und südamerikanischen Indianern; der uns interessierende zweite Akt spielt bei den Inkas in Peru. Erdbeben und Vulkanausbruch werden hier von dem bösen Inka Huascar provoziert, als angeblich göttliches Zeichen, das die von ihm geliebte Phani davon abhalten soll, den spanischen Konquistador Carlos zu heiraten. Am Ende aber wird Huascar selber unter einem zweiten Vulkanausbruch begraben.

Wie stellt nun Rameau das Erdbeben und den später hinzutretenden Vulkanausbruch dar? Der Beginn der Musik (Notenbeispiel 3) ähnelt in frappierender Weise der musikalischen Darstellung des gerade betrachteten Gewittersturms auf hoher See in Mathos *Arion* – ungeachtet dessen, daß es sich bei Rameau um ein ganz andersartiges Naturereignis handelt, ein Erdbeben in der Wüste. Rameau schreibt in den ersten Takten einen strukturell und auch motivisch fast identischen Satz: einen strengen Kanon aus fünf Stimmen, die lange Zeit nur auf einem Ton verharren, aber von Takt zu Takt ihren Rhythmus beschleunigen, bis hin zum extrem schnellen Tremolo, wobei die Einsatzfolge wie bei Matho vom Baß ausgeht und dann taktweise nach oben steigt. Später kommen noch schnelle Tonleiter-Läufe dazu, wie sie auch schon bei Matho begegnen, außerdem hohe Holzbläser und ein Chor, der das schreckliche Ereignis beschreibt und reflektiert. »Dans les abimes de la terre / les vents se déclarent la guerre« (In den Abgründen der Erde erklären sich die Winde den Krieg). Das ist nicht besonders präzise beobachtet, schließlich hat ein Erdbeben mit den Winden im Grunde nichts zu tun. Aber es bezeichnet (ob nun absichtlich oder nicht) genau den musikalischen Sachverhalt: Es erklingt weniger eine Erdbebenmusik – für die es 1735 gar keine rechte musikalische Tradition gab²⁰ –, als vielmehr eine herkömmliche Sturm- und Gewittermusik in der Tradition der *Tempête*, und diese wiederum wird musikalisch wie üblich mit dem Arsenal der *Battaglia*, der Kampfesdarstellung, bestritten. Das Erdbeben wird dem Sturm gleichgesetzt und dieser wiederum musikalisch wie ein menschlicher Kampf inszeniert.

Ob Rameau selber jemals ein Erdbeben erlebt hat, ist also völlig irrelevant, da die Musik das Naturphänomen ohnehin nach ihren eigenen Traditionen, also selbstbezüglich stilisiert und zu einer Angelegenheit der Kunst, nicht der empirischen Nachahmung macht. Wobei Rameau dann in vieler Hinsicht weiter

Tremblement de terre

The first system of the musical score for 'Tremblement de terre' features five staves: Flute (Fag.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. 2), Viola (Va.), and Bassoon (B.c.). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C). The Flute, Violin I, and Viola parts begin with a rest followed by a melodic phrase marked 'doux'. The Bassoon part starts with a rhythmic pattern of eighth notes, also marked 'doux'.

The second system continues the piece with five staves. All parts are marked 'fort' (forte). The Flute, Violin I, and Viola parts play a melodic line with eighth notes. The Bassoon part features a dense, rapid sixteenth-note tremolo. The Bass part continues with a rhythmic pattern of eighth notes.

The third system of the score is marked '(p)' (piano) for all parts. The Flute, Violin I, and Viola parts play a melodic line with eighth notes. The Bassoon part features a dense, rapid sixteenth-note tremolo. The Bass part continues with a rhythmic pattern of eighth notes.

3 J.-Ph. Rameau, *Les Indes galantes*, 1735, II, 5: Tremblement de terre

geht als Matho. So schichtet er zum Beispiel mit dem Kanon nicht nur einen konsonanten Dreiklang auf, sondern einen scharf-dissonanten Fünfklang, einen verminderten Septakkord *e-g-b-des* zum Grundton *F*. Zu vermuten ist, daß man bei den Aufführungen zu Rameaus Zeit zusätzlich noch die von Colasse für solche Zwecke erfundenen Trommeln mit gelockertem Fell eingesetzt hat.

Der Vulkanausbruch mit seinen Flammen und dem Auswurf von Lava- oder Felsbrocken wird von Rameau dann mit rasend schnellen, aufsteigenden Tonleitern sinnfällig gemacht – was im Sinne der Nachahmungslehre natürlich überzeugt. Musikalisch aber handelt es sich um eine Formel, die damals schon zum festen Arsenal der Sturm- und Gewitterdarstellung gehört und ebenfalls aus der Battaglia-Tradition stammt. Das musikhistorisch neue Phänomen der Vulkandarstellung wird also nicht als etwas schockierend Neuartiges inszeniert, sondern mit altbewährten Mitteln. So kommt es denn auch, daß Rameaus Erdbeben- und Vulkanausbruchszene sich musikalisch auch gar nicht sonderlich von der Darstellung des Seesturms in derselben Oper (I. Akt, 2. Szene)²¹ unterscheidet. Sich beschleunigende Tonwiederholungen und Tremoli der Streicher sowie jagende Skalenfiguren beherrschen auch dort die Musik in prinzipiell der gleichen Art und Weise.

Der für die französische Oper so wichtige Typus der Sturm- und Gewitterszene wurde im 18. Jahrhundert außerhalb Frankreichs vor allem in den Gattungen der reinen Instrumentalmusik rezipiert und nachgeahmt. Vivaldi schrieb gleich mehrere Instrumentalkonzerte, die eine *Tempesta* enthalten,²² Gregor Joseph Werner, Haydns Vorgänger als Hofkapellmeister auf Eszterháza, publizierte 1748 einen *Neuen und sehr curios-musicalischen Instrumental-Calender* in Gestalt von zwölf Triosuiten, die die zwölf Monate des Jahres beschreiben, wobei der Juni ein Erdbeben, der Juli ein Donnerwetter und der November einen Seesturm enthalten (neben vielen anderen Charakterstücken).²³ Joseph Haydn gestaltet 1761 das Finale seiner Sinfonie Nr. 8 als *Tempesta* und läßt dort den Blitz mit dem gleichen gezackten Flötenmotiv einschlagen wie Jahrzehnte später noch im Gewitter seines Oratoriums *Die Jahreszeiten* (1801). Ganz auf ein zentrales Gewitter fokussiert ist schließlich die wahrscheinlich erste echte Programm-Symphonie der Musikgeschichte, die 1785 publizierte große Symphonie mit dem Titel *Le Portrait musical de la nature* des Biberacher Kapellmeisters Justin Heinrich Knecht.²⁴

Knechts Symphonie ist musikgeschichtlich nicht zuletzt deswegen von Bedeutung, weil sie mit ziemlicher Sicherheit Ludwig van Beethoven als Modell für seine ebenfalls fünfsätzigte Pastoral-symphonie diente. Gemäß der Inhaltsangabe auf dem Titelblatt schildert der erste Satz die idyllische, heitere Natur, der zweite Satz die Verschlechterung des Wetters bis zu erstem Donnerrollen, der dritte Satz ein heftiges Gewitter mit Sturm und reißenden Sturzbächen, der vierte Satz die Beruhigung und Entfernung des Gewitters und der fünfte Satz das Lob des Schöpfers durch die wieder heitere Natur in angenehmen Gesängen.

Den zentralen Gewittersatz bestreitet Knecht im wesentlichen mit den musikalischen Vokabeln der Gewitterdarstellung aus der Tradition der französischen *Tempête*: Es begegnen wieder die typischen Tremoli, die schnellen

Oktavskalen, die scharf punktierten Rhythmen und trommelnden Dreiklangsbrechungen; später kommen noch rollende Wellenfiguren dazu. Gegenüber dem frühen 18. Jahrhundert neu sind vor allem die chromatischen Gänge (schon in den Tremoli der ersten Takte), die dann viel später auch noch bei Rossini, Wagner und Verdi eine wichtige Rolle spielen. Neu sind ferner die um ein vielfaches vergrößerten Dimensionen: Der Satz umfaßt für sich schon 225 Takte – die Sätze davor und danach, in denen das Gewitter auf- und wieder abzieht, noch gar nicht mitgerechnet.

Angesichts dieser Dimensionen hätte Knecht an sich eine auch im zeitlichen Ablauf ganz realistische Gewitterdarstellung schreiben können. Doch das Gegenteil ist der Fall: Die musikalische Form folgt geradezu schulmäßig den Gesetzen der Sonatenform. Auf eine Exposition aus Hauptsatz, Überleitung und Seitensatz in der Oberquinttonart folgen eine verarbeitende und modulierende Durchführung und schließlich eine komplette Reprise der Exposition. Die schöne Symmetrie, die sich durch die komplette Wiederholung der ersten achtzig Takte in der Reprise ergibt, widerspricht natürlich diametral dem Ablauf eines natürlichen Gewitters, der ja ein durch und durch chaotischer ist, in jeder Phase gekennzeichnet durch unvorhersehbare, überraschende Ereignisse. Knechts Musik ist zwar in ihrem Gestus stürmisch, aufgeregt, heftig und laut. Die Ereignisfolge aber, durch die sich die Form ergibt, ist alles andere als überraschend, im Kleinen ebenso wie im Großen: Musikalisch Neues tritt stets nur nach 4, 8 oder 16 Takten ein, wie man es von der Musik der Zeit gewohnt ist, und zumindest für den Kenner bewegt sich die Form in leicht vorhersehbaren, eben den gewohnten Bahnen der Sonatenform. Knecht verzichtet nicht einmal darauf, als zweites Thema im Seitensatz ein kantables, lyrisches Thema einzuführen. Das hübsche, sogar mit einer Verzierung versehene Thema entspricht an dieser Stelle den Forderungen der Sonatensatzform, freilich auf Kosten der Gewitterschilderung.

Kein Zweifel: Auch hier wird – ganz im Sinne der Nachahmungsästhetik von Batteux – das Naturphänomen musikalisch idealisiert und so zurechtgestutzt, daß im künstlerischen Resultat das Wilde und Chaotische nahezu verschwunden ist. Knechts Musik läßt die Natur gerade so wüten, wie Hiller das bei der Darstellung der »Wuth eines Rasenden« empfiehlt: »nicht mit Unsinn«, sondern »allemahl vernünftig und ein wenig regelmäßig« – im Grunde sogar denkbar regelmäßig, ganz nach den Regeln musikalischer Formenlehre.

Erst die Musiker der Romantik stellen das Konzept von der idealisierenden Nachahmung der Natur grundsätzlich in Frage.²⁵ Am weitesten geht hier zweifellos Hector Berlioz, indem er das Konzept von Batteux kurzerhand auf den Kopf stellt. Deutlich wird das in seiner großen Rezension von Rossinis Grand opéra *Guillaume Tell* (1829), die er 1834 in der *Gazette musicale de Paris* veröffentlicht. Der mittlerweile vollzogene Paradigmenwechsel zeigt sich in dieser Rezension nicht zufällig am schärfsten bei der Frage, wie die katastrophische

Naturgewalt musikalisch umzusetzen sei. Berlioz lobt vieles in Rossinis Tell-Oper, die ja voll ist von genuin romantischen Momenten. Umso mehr fällt auf, wie er Rossinis Gewittermusik in der Ouvertüre kritisiert: Dort begehe Rossini den Fehler, die üblichen Prinzipien der Syntax beizubehalten, also viertaktige, korrespondierende Phrasen mit Kadenzen in regelmäßigen Abständen zu schreiben. Überall lasse sich der Musiker noch sehen, faßt Berlioz seine Kritik zusammen, während es doch gerade darum gehe, die Musik hinter der Natur verschwinden zu lassen. Wie das funktionieren könne, habe bisher einzig Beethoven gezeigt, mit einer realistischen Gewitterdarstellung ohnegleichen – eben dem Gewittersatz der Pastoral-symphonie, der 6. Symphonie op. 68. Hier bei Beethoven vergesse der Hörer gänzlich, daß es sich noch um Musik und nicht um die Natur selber handle: Das sei kein Orchester mehr, keine Musik mehr, die man höre, sondern die tumultuöse Stimme der vom Himmel kommenden Wasserfälle, gemischt mit dem Tosen der irdischen Sturzbäche, den wütenden Einschlägen der Blitze, dem Krachen der entwurzelten Bäume, den Wirbeln des mörderischen Sturms, den Schreckensschreien der Menschen und dem Gebrüll der Herden. »Cela consterne, cela fait frémir, l’illusion est complète.«²⁶

Natürlich übertreibt Berlioz bei seiner Beethoven-Interpretation. Aber er trifft doch Wesentliches: Beethovens Gewittersatz in der Pastoral-symphonie verstößt in vieler Hinsicht gegen die guten Sitten und Regeln des Komponierens. Zum einen ist er nach traditionellen Kriterien formlos wie überhaupt kein anderer Satz bei Beethoven: Er hat nicht einmal den Ansatz zu einer Reprise oder sonstiger herkömmlicher Formbildung, vielmehr verläuft er geradezu chaotisch – wie die realistische Nachzeichnung eines echten Gewitters.²⁷ Zum ändern werden die Instrumente so eingesetzt, daß dezidiert häßliche, geräuschhafte Wirkungen entstehen. In den Takten 21ff. zum Beispiel (Notenbeispiel 4) überlagern sich in tiefster Lage extrem schnelle Figuren von Celli und Kontrabässen, die inkompatibel sind: Quintolenläufe von *F* bis *c* und Quartolenläufe von *F* bis *B*. Das akustische Resultat ist, verstärkt noch durch den Fortissimo-Wirbel der Pauken, nicht mehr hörbar aus Tönen zusammengefügt, sondern eine dumpfe Klangwolke, reines Geräusch – geradezu naturalistische Nachahmung des Donners mit musikalischen Mitteln, die dem späten 20. Jahrhundert zu entstammen scheinen.

Verglichen damit wirkt sogar manches von dem, was der große Klangzauberer Richard Wagner in diesem Genre beigetragen hat, beinahe konventionell. So hat beispielsweise der Gewittersturm in d-Moll, der das Vorspiel zur *Walküre* bildet, eine regelmäßige fünfteilige Scherzoform, und die Musik ist fast durchweg »quadratisch« organisiert, also in Viertaktgruppen und ihrem Vielfachen.

Einen Schritt weiter im Hinblick auf akustischen Realismus geht dann noch der späte Verdi in seiner vorletzten Oper *Otello* (1887). Den Seesturm am Beginn der Oper stellt Verdi mit vielen konventionellen, aber auch einigen neuen

4 Ludwig van Beethoven, Symphonie Nr. 6 F-Dur op. 68 (*Pastorale*), (1807/08),
III. Satz *Gewitter, Sturm*, T. 21ff.

Mitteln klanglich dar. Das auffälligste ist der chromatische Cluster im Orgelpedal: Die tiefsten drei Orgelpfeifen *C*, *Cis* und *D* werden minutenlang gleichzeitig gespielt, was (insbesondere dann, wenn ein 32-Fuß-Register zur Verfügung steht) wegen der Schwingungs-Interferenzen den ganzen Raum zum Vibrieren und die Kronleuchter zum Klirren bringen kann. Das wirkt mit seinem regelrecht physisch erfahrbaren Beben revolutionär, ist aber nicht ganz so neu, wie es in einschlägigen Darstellungen immer heißt, ist doch der Effekt als solcher bereits im späten 18. Jahrhundert erfunden worden – in der damals florierenden und beim Publikum offenbar sehr beliebten Gattung des »Orgelgewitters«.

Solche musikalischen Gewitter- und Sturmdarstellungen wurden von Organisten und Komponisten wie insbesondere dem Abbé Georg Joseph Vogler häufiger improvisiert als komponierend fixiert. Die Eigenart dieses Genres zeigt in großangelegter Form eine exemplarische Komposition wiederum von

Justin Heinrich Knecht mit dem Titel *Die durch ein Donnerwetter unterbrochene Hirtenwonne. Eine musikalische Schilderung auf der Orgel*. Die 1794 publizierte Komposition ist, auch in ihrer fünfsätzigen Form, ein Gegenstück zu Knechts Symphonie *Le Portrait musical de la nature* und interessant nicht zuletzt dadurch, daß Knecht im Vorwort zur Druckausgabe systematisch alle Möglichkeiten erklärt, wie sich auf der Orgel Donnergeräusche unterschiedlichster Art erzeugen lassen. Eine zentrale Rolle kommt dabei dem Spielen von vielen nebeneinanderliegenden Tönen gleichzeitig zu – Clustern in der Terminologie des 20. Jahrhunderts: mit dem Manual, dem Pedal, crescendierend und sich abschwächend durch zunehmenden Einsatz des ganzen Unterarms und der quergestellten Füße. So lautet etwa Knechts Anweisung für einen tiefen, stark bebenden Donner: »Auf dem Pedal tritt man mit dem linken überzwerchgesetzten Fuße auf einmal *C D E F*, und mit dem rechten, ebenfalls in de Queere gerichteten Fuße zugleich *Cis Dis* und *Fis*.«²⁸

Verdis Donnerrollen am Beginn des *Otello* fällt gegenüber dem, was Knecht ein Jahrhundert früher bereits kennt, mit dem Dreiton-Cluster *C-Cis-D* geradezu verhalten aus. Ansonsten aber ist in seiner Gewitter- und Sturmdarstellung alles ins Extrem gesteigert. Schon der Anfangsakkord ist ohrenbetäubend laut und denkbar häßlich: ein scharf dissonanter Sechsklang mit Tamtam-Schlag und extra großer Trommel im Fortissimo. Später erscheint dann noch ein veritabler Kanonenschuß. Alles zielt auf maximalen Schockeffekt – von der kunstgerechten Veredelung und regelhaften Stilisierung des katastrophischen Naturphänomens im Sinne des 18. Jahrhunderts ist wenig übriggeblieben, und das Vergnügen, das der Hörer an der schönen oder in ihrem Schrecken erhabenen Natur empfinden soll, ist dem lustvollen Schauer am Schrecklichen gewichen.

Kehren wir abschließend noch einmal zum 18. Jahrhundert und zum Phänomen des Erdbebens zurück. Joseph Haydn komponierte 1786 ein Orchesterwerk über die Sieben Worte des Erlösers am Kreuz,²⁹ das mit einem Terremoto schließt, einem Satz, der das Erdbeben nach dem Tod Christi, von dem das Matthäus-Evangelium berichtet, zum Klingen bringt. Haydn gelingt es hier, eine Katastrophenmusik zu schreiben, die kaum äußerliche Effekte braucht, um doch außerordentlich zu wirken. Der ursprünglich für Orchester geschriebene Satz³⁰ behält seine Wirkung auch noch in Haydns Bearbeitung für Streichquartett allein (op. 51, vgl. Notenbeispiel 5), was zeigt, daß der Effekt keineswegs vom Einsatz lauter oder gar geräuschhafter Orchesterinstrumente abhängt.

Haydn verwendet hier zwar durchaus traditionelle Vokabeln der Erdbeben- und Sturmdarstellung: chromatische Gänge, energische Unisoni, schnelle Läufe und Tremoli. Die Form ist auch zumindest ansatzweise noch »vernünftig«, insofern die Musik immerhin von *c*-Moll zur Tonikaparallele *Es*-Dur (T. 50)

5 J. Haydn, *Musica instrumentale sopra le 7 ultime parole del nostro Redentore in croce* für Streichquartett (1785), Beginn des Finalsatzes

moduliert und gegen Ende einen kurzen Reprisesansatz aufweist (ohne allerdings der Sonatenform zu folgen). Die eigentliche Katastrophe aber ereignet sich in der Syntax, im Phrasenbau.³¹ Sogar Beethovens Gewitter in seiner Pastoralsymphonie erscheint noch regelmäßig gebaut im Vergleich mit der Art und Weise, wie Haydn hier Gruppen von 1, 2, 3, 4 oder 5 Takten in geradezu chaotischer Folge einander abwechseln läßt, ohne daß sich noch irgendwelche regelmäßigen Gruppierungen ergeben. Weniger »quadratisch« ist im 18. Jahrhundert wohl nie komponiert worden (und auch kaum je im 19. Jahrhundert).

Hinzu kommt, daß die Musik immer wieder ihr Metrum vergißt und phasenweise in einen 2/4-Takt abgeleitet (etwa T. 24–26 und T. 37–45), wobei heftige Synkopen und unerwartete Generalpausen vollends jede Ordnung zerstören. Die Musik wirkt tatsächlich so, als sei das Chaos schlechthin ausgebrochen; in fast jedem Moment ist für den Hörer völlig ungewiß, was der nächste Takt bringen wird. Damit aber malt die Musik nicht nur ein reales Erdbeben mit seinen unvorhersehbaren Erdstößen in chaotischer Folge, sondern sie erzeugt auch einen psychischen Extremzustand: das Gefühl des Verlustes jeglichen Haltes, jeglicher Orientierung. Genau darum aber geht es ja beim bib-

lischen Erdbeben nach dem Tod Christi: Es bebt wohl nur im übertragenen Sinne die Erde. Das Erdbeben ist vor allem Sinnbild für die innere Haltlosigkeit und Orientierungslosigkeit, die der Tod Christi beim gläubigen Menschen auflöst.

Indem nun Haydns *Terremoto* zwar mit tonmalerischen Mitteln die Naturkatastrophe Erdbeben malt, darüber hinaus und vor allem aber auch eine innere, seelische Katastrophe fühlbar macht, löst Haydn in diesem Satz tatsächlich das Spannungsverhältnis zwischen darstellender Tonmalerei und den Forderungen der Empfindungsästhetik auf. Und er tut das auf eine Art und Weise, die sogar einen Berlioz hätte begeistern müssen, wenn dieser sich denn noch interessiert hätte für den scheinbar längst überholten Haydn und dessen anarchische, die Grundfesten der Musik erschütternde Subtilitäten.

- 1 Enorme Wirkung entfaltete hier bekanntlich Hanslicks Schrift *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Tonkunst*, Leipzig 1854 (mit neun meist verbesserten Folgeauflagen bis 1902), in der Hanslick apodiktisch behauptet, Musik könne höchstens das »Dynamische« von Naturphänomenen und Gefühlen darstellen, aber nicht diese selber, und die Musik könne nie einen Stoff für ihre Werke in der Natur vorfinden (S. 24f., 91 und passim).
- 2 Edition nach einer Partiturschrift (das Autograph ist verloren) in: Georg Philipp Telemann, *Die Donnerode. Das befreite Jerusalem*, hg. von Wolf Hohohm, Kassel u.a. 1971 (G. Ph. Telemann, Musikalische Werke, Band 22). Vgl. Wolf Hohohm, Anmerkungen zur *Donnerode*, in: Günter Fleischhauer u.a. (Hgg.), *Telemann-Beiträge. Abhandlungen und Berichte*, 1. Folge, Magdeburg 1987 (Magdeburger Telemann-Studien, Band 9), S. 23-30; Laurenz Lütteken, *Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785*, Tübingen 1998 (Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung, Band 24), S. 149-169.
- 3 Zit. nach Hohohm, Anmerkungen, S. 26.
- 4 Der komplette Text des I. Teils samt Cramers Vorlage ist abgedruckt bei Lütteken, *Das Monologische*, S. 166-169.
- 5 J. S. Schröter, Von der vorteilhaften Einrichtung der Kirchenmusik. An Herrn Kleemann, in: *Mannigfaltigkeiten* 3, 1771/72, S. 332.
- 6 Chr. D. Ebeling, Versuch einer musikalischen Bibliothek, in: *Unterhaltungen* 10, 1770, S. 317.
- 7 Vgl. etwa den Art. *Imitation (I)* in Jean Jacques Rousseaus *Dictionnaire de Musique*, Paris 1768, S. 250f.
- 8 Krit. Neuausgabe, hg. von Jean-Rémy Manton, Paris 1989; Teilabdruck der die Musik betreffenden Abschnitte in (erweiternder) deutscher Übersetzung von Karl Wilhelm Ramler in: Friedrich Wilhelm Marburg, *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik* 5, 1760, S. 20-44. Vgl. auch Walter Serauky, *Die musikalische Nachahmungsästhetik im Zeitraum von 1700 bis 1850*, Münster 1929.
- 9 Batteux, *Les Beaux Arts*, Chapitre III.
- 10 Marburg, *Historisch-Kritische Beyträge* 5, S. 23 und S. 29.
- 11 Johann Adam Hiller, *Abhandlung von der Nachahmung der Natur in der Musik*, in: Marburg, *Historisch-Kritische Beyträge* 1, 1754, S. 522.
- 12 Brief vom 26. September 1781, in: Mozart. Briefe und Aufzeichnungen, Gesamtausgabe, gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, Band 3: 1780-1786, Kassel u.a. 1963, S. 162.
- 13 Dazu grundlegend Claus Bockmaier, *Entfesselte Natur in der Musik des achtzehnten Jahrhunderts*, Tutzing 1992 (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Band 50); Sylvie Boissou, *Le Phénomène de la catastrophe naturelle dans l'opéra baroque français, 1671-1774*, in: *Revista de musicologia* 5, 1993, S. 3004-3016; Jérôme de La Gorce, *Tempêtes et tremblements de terre dans l'opéra français sous le règne de Louis XIV*, in: Hervé Lacombe (Hg.), *Le mouvement en musique à l'époque baroque*, Metz 1996, S. 171-188.
- 14 Vgl. den Beitrag von Jürgen Schläder im vorliegenden Band.
- 15 Abbildung der Tempête von Colasses *Alcyone* bei Bockmaier, *Entfesselte Natur*, S. 38f.
- 16 Vgl. Jérôme de la Gorce, Art. »Alcyone«, in: Stanley Sadie (Hg.), *The New Grove Dictionary of Opera*, Band 1, London 1992, S. 74 (mit Zitat von 1732). Der Beginn von Marais' *Tempête* ist abgebildet bei Bockmaier, *Entfesselte Natur*, S. 38, ein Ausschnitt der Seesturm-Musik von Colasses *Thétis et Pélée* bei La Gorce, *Tempêtes et tremblements de terre*, S. 175.
- 17 Publiziert in Monteverdis 8. Madrigalbuch *Madrigali guerrieri et amorosi*, Venedig 1638, aber bereits 1624 in einem venezianischen Palast aufgeführt.
- 18 Vgl. Marburg, *Historisch-Kritische Beyträge* 5, S. 33f.

- 19 J. Ph. Rameau, *Les Indes Galantes*. Ballet héroïque (rev. Fassung von 1736), hg. von Paul Dukas (Rameau, *Œuvres complètes*, Band 7), Paris 1902, Repr. New York 1968. Vgl. Bockmaier, *Entfesselte Natur*, S. 73-87 (und Bemerkungen zu Rameaus *Hippolyte et Aricie*, S. 61-72).
- 20 Vor Rameau scheint es eine Erdbebenmusik einzig in Marin Marais' Tragédie lyrique *Sémélé* von 1709 gegeben zu haben (V, 3); spätere Beispiele finden sich in Antoine Dauvergne's *Polyxène* von 1763 (II, 1) und Rameaus *Les Boréades* aus demselben Jahr (III, 4).
- 21 Rameau, *Œuvres complètes*, Band 7, S. 82-105.
- 22 Vgl. Bockmaier, *Entfesselte Natur*, S. 89-127; dort auch S. 129-222 Diskussion von Unwettermusik in Kantaten von J. S. Bach und Oratorien von G. Fr. Händel.
- 23 Neuausgabe, hg. von Fritz Stein, in: *Das Erbe deutscher Musik*, Band 31, Kassel 1956.
- 24 Partiturdruk 1785 bei Bossler in Speyer; Faksimile-Nachdruck in: *The Symphony 1720-1840*, hg. von Barry S. Brook, Serie C, Band 13, New York und London 1984. Vgl. Bockmaier, *Entfesselte Natur*, S. 267-291.
- 25 Zur – hier ganz ausgeblendeten – romantischen Oper bis hin zu Wagner und Verdi vgl. Gudrun Busch, *Die Unwetzerszene in der romantischen Oper*, in: Heinz Becker (Hg.), *Die »Couleur locale« in der Oper des 19. Jahrhunderts*, Regensburg 1976, S. 161-212.
- 26 Hector Berlioz, *La Critique musicale 1823-1863*, Band 1, hg. von H. R. Cohen/Y. Gérard, Paris 1996, S. 401-404 und 413-424, hier S. 402f.
- 27 Im Gegensatz dazu faßt Rossini den Gewittersturm auf dem Vierwaldstätter See am Ende seines *Guillaume Tell* in eine ganz regelhafte musikalische Reprisesform A-B-A'-B', die zudem durchweg aus Viertaktgruppen besteht.
- 28 Neuausgabe, hg. von Heinz Werner Höhn, Wiesbaden 1982, Vorwort (Faksimile), S. V.
- 29 *Musica instrumentale sopra le 7 ultime parole del nostro Redentore in croce ossiano 7 sonate con'un introduzione ed al fine un terremoto* (Hob. XX/1A), ediert in: Joseph Haydn, *Werke*, hg. vom Joseph-Haydn-Institut Köln, Reihe IV, München 1959; die Streichquartett-Fassung (Hob. III:50-56), hg. von H. C. Robbins Landon, London o.J. (Eulenburg Nr. 162).
- 30 Haydn hat das Werk 1796 auch noch zu einem deutschen Oratorium für Soli, Chor und großes Orchester umgearbeitet, die Musik also nachträglich textiert (Hob. XX:1).
- 31 Vgl. Theodor Göllner, *Entfesselte Natur in der Musik*, in: Venanz Schubert (Hg.), *Was lehrt uns die Natur? Die Natur in den Künsten und Wissenschaften. Eine Ringvorlesung der Universität München*, St. Ottilien 1989, S. 281-310; ferner Bockmaier, *Entfesselte Natur*, S. 323-331.