



Gesa Frömming

PASTORALE

Musik, Melancholie

und die Kunst der Selbstregierung
im Werk von Christoph Martin Wieland

Wallstein

Gesa Frömming
Pastorale

Gesa Frömming
Pastorale

*Musik, Melancholie und die Kunst
der Selbstregierung im Werk
von Christoph Martin Wieland*



WALLSTEIN VERLAG

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.

© Wallstein Verlag, Göttingen 2015
www.wallstein-verlag.de

Vom Verlag gesetzt aus der Adobe Garamond
Umschlaggestaltung: Susanne Gerhards, Düsseldorf
unter Verwendung des Gemäldes von

Tizian: Allegorie der drei Lebensalter [dpa/picture alliance]

Druck und Verarbeitung: Hubert & Co, Göttingen

ISBN (Print) 978-3-8353-1503-7

ISBN (E-Book, pdf) 978-3-8353-2724-5

Inhalt

Einleitung	9
Melancholie als Movens der Kritik 14 – Musik und Melancholie: ein zweideutiges Verhältnis 20 – Musik als Therapie 22 – Musikalische Kul- tivierung der Melancholie 26 – Melancholie – Musik – Kritik 31 – Zum Aufbau der Arbeit 34	
I Macht und Melancholie in Wielands <i>Goldnem Spiegel</i> . .	41
Die Melancholie des Herrschers	44
Anamnese	50
Der melancholische Staat	61
Ohnmächtiges Leiden: die Melancholie der Kritiker	69
Blindheit als Machteffekt	74
II Historische Kritik der Selbstregierung	81
Vermeidung melancholischer Mutlosigkeit: die wichtigste Maxime der politischen Vernunft	90
Melancholie der Unterdrückung 90 – Ordnungsverlust als Effekt von Unterdrückung 94 – Selbstermächtigung durch Bezug auf die mensch- liche Natur 96 – Rechte und Pflichten, Schuld und Schuldigkeit 98	
Neue emotionale Realitäten: ethische Idealbildung im Prozess der Aufklärung	102
Ordnung und Aufklärung 102 – Eros und Tätigkeit 104 – Lebhafte Be- wegung als politisches, ethisches und ökonomisches Ideal 107 – Ambiva- lenz als Movens der politischen Vernunft 111 – Angst und Verheißung 114	
Die Regentschaft Azors: Tyrannei des Kindes auf dem Thron . .	118
Gegenspielerinnen der politischen Vernunft 118 – Elend als Effekt miss- lingender Selbstregierung 120 – Allgemeines Versagen vor dem Ideal der Selbstregierung 124 – Erweiterung des Adressatenkreises von Kritik 131	
Despotismus einer »entfesselten« Aufklärung	133
Rückfall in die »Barbarey« durch Missinterpretation politischer Maxi- men 133 – Der ambivalente Moment der Entzauberung 139	

Gegenbild: die wunderbare Ordnung	144
Erziehung zur Selbstlosigkeit 144 – Bedürfnis nach Anerkennung: Zwang zur Selbstlosigkeit 150 – Praktische Konsequenzen 156	
III Von der Ästhetik des Wunderbaren zur Poetologie der Kritik	163
Bloße Märchen?	163
Abkehr vom Märchen 165 – Neuinterpretation der literarischen Therapie 167 – Ein neuer Ton philosophischer Literatur als Antwort auf die Krise 172	
Die Naturkinderutopie: Aporien frühaufklärerischer Glückseligkeitsphilosophie	176
Überwindung der Krise durch eine neue Lebensordnung? 176 – Ästhetik und Diätetik der Glückseligkeit 178 – Das Musikalisch-Schöne als Sym- bol und Techné der Glückseligkeit 187	
Melancholische Reflexion des musikalischen Glücksbilds	191
Narrative Dynamik der Utopie: Musik und Melancholie 191 – Unlebbar- keit des musikalischen Ideals: von der süßen zur schwarzen Melancholie 196 – Das Versagen der Sittenlehre der Glückseligkeit 200	
Die musikalische Utopie als Ausgeburt der schwarzen Galle	202
Der utopische Gesetzgeber als Melancholiker der Zivilisation 202 – Ge- fährliche Reize: Metaphorik der Infektion 204 – Brüchigkeit pastoral- patriarchalischer Idealbildung 208	
Politische Kritik und philosophische Verteidigung des Wunderbaren	213
Poetische Einbildungskraft als Herausforderung der politischen Vernunft 213 – Ökonomische Apologie der Dichtung 219 – Lust an der Selbstregierung 221 – Neubestimmung der gesellschaftlichen Funktion der Literatur 223	
Zwischenspiel: pastorale Idealbildung und ihre Kritik um 1770	229
IV <i>Die Wahl des Herkules</i> : musikalische Kritik des melancholischen Helden	249
Ein melancholischer Heros	256
Herkules als Vorbild tugendhafter Selbstregierung 257 – Unsterblichkeit im Andenken der Nachwelt 258 – Herkules im Kontext moralischer Er- ziehung 259 – Der melancholische Held 262	

Der glückliche Aristipp als Gegenspieler der heroischen Tugend . . .	266
Der neue Herkules	275
Psychologisierung des Mythos 275 – Epische Tugend 280 – Tugend und Widerstand 286 – Sprache der Tugend – Sprache der Gewalt 291 – Spra- che der Wollust – Sprache der Musik 293	
Das Drama der Tugend	300
Die Tugend – ein Traum 301 – Inszenierung der Abwesenden 305	
V Kritik des musikalischen Ideals in	
Wielands Essays zum Musiktheater	309
Wider den herrschenden Begriff der Oper	310
Der Kritiker zwischen den Fronten 312 – Tyrannei der Gewohnheit: Am- bivalenz gegenüber dem »allgemeinen Gefühl« 316 – Sittliche Verbesse- rung als Zweck des Musiktheaters 320 – Musikalische Machtausübung im Paradigma der Rhetorik 321 – Zweideutigkeit der musikalisch kultivi- erten Empfindsamkeit 327	
Was heißt »Vervollkommnung der Menschheit«?	332
Verteidigung musikalischer Verfeinerung gegen deren Verächter 332 – Interessenkonflikte als Prinzip der Vervollkommnung 338	
Befreiung des Herzens aus der Gewalt der Einbildungskraft . . .	345
Die Oper als Gegenbild einer leidenschaftsarmen Welt 345 – Entmeta- phorisierung des Pastoralen 348 – Musik und Traum 351 – Anthropolo- gie der Rührung 353 – Alleinherrschaft des Werkes 355	
Der Vertrag mit dem Publikum und seine Subtexte	357
Die Grenzen des Musikalischen 360 – Dramaturgie der Selbstlosig- keit 363 – »Weniger schön als die Natur«: Göttin der Selbstlosigkeit 366 – Tilgung der Schuld Admets 368	
Ausblick	373
Glückseligkeit durch Selbstregierung – Kritik eines aufklärerischen Ide- als 373 – Dialektik der Bezauberung: Literatur und Musik als Movens von Kritik 375 – Aporien des Ideals der Selbstlosigkeit 377 – Wider die Angst vor Mündigkeit 383	
Literatur	389
Verzeichnis der zitierten Werke Wielands 389 – Sonstige Quellen 390 – Forschungsliteratur 393 – Sach- und Personenregister 407	
Dank	416

Einleitung

Pastorale – dem Titel der vorliegenden Arbeit assoziiert sich eine Fülle musikalischer, dichterischer und bildnerischer Kunstwerke des sechzehnten bis frühen neunzehnten Jahrhunderts. Als Erstes mag vielleicht Ludwig van Beethovens *Pastoral-Symphonie* (berühmt vor allem der erste Satz: »Angenehme, heitere Empfindungen, welche bei der Ankunft auf dem Lande im Menschen erwachen«) in den Sinn kommen. Der Begriff Pastorale bezeichnet aber auch allgemein musikalische Stile und Gattungen, die mit der Musik der Hirten und dem Schäferleben in idealisierter Natur assoziiert werden. Dazu gehören Werke wie die einleitende Sinfonia des zweiten Teils von Johann Sebastians Bachs *Weihnachtsoratorium* (»Und es waren Hirten in derselben Gegend«) oder auch die Pifa aus Georg Friedrich Händels *Messias*, melodisch eingängige Stücke von relativ schlichter Faktur, die im wiegenden 12/8-Takt gehalten sind.

Während der Begriff des Pastoralen in den christlichen Traditionen vor allem im Bereich der Seelsorge verwendet wird, steht er in Kunst- und Literaturgeschichte für den Motivkomplex des Hirtenlebens oder auch für das ländliche im Gegensatz zum städtischen, das zurückgezogene im Gegensatz zum öffentlichen Leben. Es ist diese Tradition, auf die Beethovens Symphonie textuell Bezug nimmt. Sie ließe sich daher auch als Nachklang der in Dichtung und Oper des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts so beliebten »poetischen Schäferwelt«¹ hören, in der Topoi der Bukolik, die Mythologie Arkadiens und die des Goldenen Zeitalters bis weit ins achtzehnte Jahrhundert hinein fortleben.

Die Musik ist aus dieser Tradition nicht fortzudenken. Die Hirten der pastoralen Traditionen sind Flötenspieler und Sänger, Musik aber ist die Kunst des Goldenen Zeitalters schlechthin.² Auch in Gemälden, die auf

- 1 Christoph Martin Wieland: Versuch über das Teutsche Singspiel, und einige dahin einschlagende Gegenstände, in: Wielands Werke. Historisch-kritische Ausgabe, hg. von Klaus Manger und Jan Philipp Reemtsma, Berlin u. a. 2008 ff. [WOA], Bd. 12.1, S. 308-335, hier S. 324 [VTS]. Vgl. auch den wohl von Wieland mitverfassten Artikel »Hirtengedichte«, in: Johann Georg Sulzer: Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt, 2 Teile, Leipzig 1771, 1774, Teil 1, S. 537-540 (vgl. WOA, Bd. 9.1, S. 763-768).
- 2 Vgl. dazu Jean Starobinski: Enchantment. The Seductress in Opera, übersetzt von C. Jon Delogu, New York 2008, v. a. S. xi-xxii.

das pastorale Motivrepertoire zurückgreifen, ist sie allgegenwärtig.³ Umgekehrt erscheint noch dem Singspieltheoretiker Christoph Martin Wieland kein Sujet so geeignet für die Opernbühne wie die »Schäferwelt der Dichter« (VTS 325), verbindet er mit den pastoralen Welten der bildenden Kunst und Literatur doch dieselben Vorstellungsinhalte wie mit der Kunst der Musik: Unschuld, Glückseligkeit und Natur. Hier wie andernorts kristallisiert sich in der Kunst- und Literaturgeschichte des Pastoralen ein Assoziationskomplex, der Musik, Natur, Kindheit, Unschuld, Glückseligkeit, Goldenes Zeitalter, Liebe, Poesie und – unter dem Aspekt der Rezeption gedacht – Melancholie, in ihren »süßen« und elegischen Spielarten, umfasst. Mittelbar wird noch Friedrich Schiller diesen Ideenkomplex zur Charakterisierung der sentimentalischen Disposition der Moderne aufrufen.⁴

Neben der christlichen und der poetisch-musikalischen hat der Begriff des Pastoralen aber auch eine politische Tradition. Die Rede vom Herrscher als Hirten, der für seine Untertanen sorgt, sie zu ihrem eigenen Besten leitet und vor Feinden beschützt, reicht ebenfalls zurück bis in die Antike. In politischen Zusammenhängen wird der Topos des pastoralen Herrschers auch im achtzehnten Jahrhundert zuweilen noch aufgerufen. Von Voltaire, Friedrich II. oder auch Wieland wird die Rede vom Herrscher als Hirten jedoch polemisch entmetaphorisiert und erscheint dadurch inakzeptabel.⁵

3 Vgl. dazu Günter Bandmann: *Melancholie und Musik. Ikonographische Studien*, Köln, Opladen 1960 (Wissenschaftliche Abhandlungen der Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen 12), hier S. 94 f., 112-114 u. ö.

4 Friedrich Schiller: *Über naive und sentimentalische Dichtung*, in: ders.: *Theoretische Schriften*, hg. von Rolf-Peter Janz unter Mitarbeit von Hans Richard Brittnacher, Gerd Kleiner und Fabian Störmer (= Friedrich Schiller: *Werke und Briefe in 12 Bänden*, hg. von Otto Dann et al., Bd. 8), Frankfurt a. M. 1992 (Bibliothek Deutscher Klassiker 78), S. 706-810, hier S. 768 ff. u. ö.

5 Schon Voltaire und Friedrich II. weisen das Bild des Herrschers als Hirten zurück, weil es den Vergleich der Untertanen mit Nutztieren beinhaltet, die für die Interessen des Hirten geschert und geschlachtet werden. So aber lässt es sich auch als Inbegriff despotischer Machtausübung lesen. Vgl. dazu Dietmar Peil: *Untersuchungen zur Staats- und Herrschaftsmetaphorik in literarischen Zeugnissen von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1983 (Münstersche Mittelalter-Schriften 50), S. 96; zur Geschichte des Topos vom Herrscher als Hirten vgl. ebd., S. 29-165. Auch Wieland zerstört die Attraktivität des Bildes, indem er es gleichsam beim Worte nimmt. So formuliert er 1788 die politische Hoffnung der Kosmopoliten darauf, dass eines Tages die Völker einsehen würden, »dass nur Schafe einem Herren unterthänig sind, der sie bloss darum weiden lässt, um sie zu scheren, und, so bald es ihm einfällt oder gelegen ist, abzuschlachten; – und dass es nur an ihnen liegt, Spinnefäden, die sie in einer seltsamen Verblendung für unzerreissliche Stricke gehalten haben, für Spinnefäden zu erkennen« (Das Geheimniss des Kosmopoliten-Ordens. 1788, in: C. M. Wieland: *Sämmtliche Werke* [Reprint], hg. von der Hamburger Stiftung zur Förderung von

In gewandelter Form lebt das pastorale Denken allerdings auch im politischen Sinne weiter. So bringen Wielands Werke der 1770er Jahre, die im Zentrum der vorliegenden Arbeit stehen, die musikalisch-poetische mit der politischen Dimension des Pastoralen zusammen, um einem zentralen ethischen und politischen Versprechen der Aufklärungsbewegung – Verwirklichung menschlicher Glückseligkeit durch vernunftorientiertes Handeln – Gestalt zu verleihen.⁶ Das pastorale Paradigma gesellschaftlicher Machtausübung, wie es sich deutschsprachige Aufklärer in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts ausmalen, schreibt männlichen Autoritätsfiguren – politischen Regenten, Vätern, Pädagogen, Philosophen und nicht zuletzt Dichtern und Künstlern – die Aufgabe zu, die Glückseligkeit der ihrer Macht Unterworfenen zu sichern bzw. zu restituieren. Mit anderen Worten, man sieht sich mit der Aufgabe betraut, bzw. betraut sich selbst mit der Aufgabe, sich selbst und alle seiner Macht Unterworfenen (bzw. diejenigen, die dieser Macht zu unterwerfen man sich anschickt) glücklich zu machen.

Die auf diesem Wege angestrebte Form von Glückseligkeit wird in Dichtung, Moralphilosophie und Diätetik, aber auch in politischen Zusammenhängen assoziiert mit den Begriffen Vollkommenheit, Ordnung und Harmonie, mit den Vorstellungskomplexen Natur, Unschuld, Kindheit und mit einer sentimentalisierten Form paternaler Autorität, der abstrakten Figur eines benevolenten väterlichen Gesetzgebers bzw. Regenten. Als wichtige Voraussetzung gelingender pastoraler Machtausübung gilt dabei vor allem die Fähigkeit pastoraler Autoritäten zu vernünftiger Selbstregierung. Zentrale Elemente des politischen Bildes pastoraler Herrschaft (etwa das Schutzversprechen, die Bereitschaft des Herrschers zum Selbstopfer sowie die sorgende Voraussicht, mit der der Herrscher als Hirte das Wohlergehen seiner Schäfchen sicherstellen soll) leben im pastoralen Ideal der Machtausübung fort – darauf reduzieren lässt es sich jedoch nicht.

Schon diese abstrakteste Bestimmung dessen, was hier unter dem Begriff des Pastoralen verhandelt werden soll, zeigt, dass meine Verwen-

Wissenschaft und Kultur in Zusammenarbeit mit dem Wieland-Archiv, Biberach/Riß und Hans Radspieler, 14 Bde., Hamburg 1984, Bd. X (30), S. 155-203, hier S. 195). Weitere Belege für Wielands Auseinandersetzung mit dem Topos finden sich bei Peil: Untersuchungen zur Staats- und Herrschaftsmetaphorik, S. 158.

6 Vgl. zum Glückseligkeitsdenken in der bürgerlichen Ethik die Überblicksdarstellung von Cornel Zwielerlein: Das Glück des Bürgers. Der aufklärerische Eudämonismus als Formationselement von Bürgerlichkeit und seine Charakteristika, in: Bürgerlichkeit im 18. Jahrhundert, hg. von Hans Edwin Friedrich, Fotis Jannidis und Marianne Willems, Tübingen 2006 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 105), S. 71-113.

dung des Begriffs sich nur mittelbar an den Arbeiten Foucaults und den an ihm orientierten Kulturwissenschaften ausrichtet, durch welche die Rede von der Pastoralmacht eine Renaissance erfahren hat. Denn obwohl sich einige der hier analysierten Eigentümlichkeiten des pastoralen Paradigmas durchaus unter die von Foucault entwickelten Narrative subsumieren ließen, würden durch dieses Register der Abstraktion und durch die diesem Register angemessene Schreibweise die Konkretionsformen pastoralen Denkens aus dem Blick geraten, d. h. die dem Begriff assoziierten historisch und kulturell spezifischen Vorstellungsinhalte (Bilder, Narrative, Klänge) und die ihnen entsprechenden sinnlich-ästhetischen Erfahrungen, sowie die konkreten sozialen Konstellationen, in denen pastorale Denkformen zum Tragen kommen. Die literaturwissenschaftliche Analyse der widerständigen symbolischen und formalen Aspekte von Wielands politischen Dichtungen und seinen musikästhetischen Schriften zeigt jedoch, dass er zu einer durchaus eigenständigen Kritik des pastoralen Imaginären und dessen sozialen und politischen Implikationen gelangt, indem er sich dem Problem des Politischen unter dem Aspekt seiner Erfahrung im konkreten Bereich des zwischenmenschlichen Zusammenlebens annähert.

Die Angst vor der Melancholie, integraler Bestandteil der Angst der Aufklärung vor der Aufklärung, erweist sich dabei als dunkler Untergrund, vor dem die pastorale Spielart aufklärerischen Glückseligkeitsdenkens ihre Konturen gewinnt. Wo sich die Suche nach Hindernissen der Glückseligkeit ausgehend von der Erfahrung jenes komplexen Leidens stellt, das im achtzehnten Jahrhundert unter dem Begriff der Melancholie verhandelt wird, assoziiert sich der Frage nach den Ursachen melancholischen Leidens, denen das antimelancholische Denken auf die Spur kommen will, um sie zu beheben, unwillkürlich die Frage nach der Schuld daran.

Als Kehrseite der durch politische, ethische und diätetisch-medizinische Narrative des Aufklärungszeitalters gleichermaßen kultivierten Erwartungshaltung, der Einzelne sei in der Lage, sich und andere durch Wahrung eines hypothetischen ›rechten Maßes‹ gesund zu erhalten und glücklich zu machen, erweist sich das melancholische Bewusstsein des Einzelnen, Krankheit und Unglück selbst verschuldet zu haben. Umgekehrt stagniert der Versuch einer reflexiven Entlastung von der Verantwortung für das eigene Unglück immer wieder im bloßen Ressentiment gegen das Genießen der Glücklicheren sowie in einer destruktiven Form der Schuldzuweisung an andere, insbesondere an politische Autoritäten. Übertriebene Vorstellungen der Regierten davon, was legitimer- bzw. vernünftigerweise

von politischer, pädagogischer und künstlerischer Machtausübung zu erwarten sei, aber auch die Tatsache, dass innerhalb des pastoralen Paradigmas das Unglück der Beherrschten eine gefährliche Provokation der Machthaber darstellt, da es als gefühlter Ausweis des Versagens vor der ihnen zugeschriebenen pastoralen Aufgabe auch die Legitimität ihrer Herrschaft in Frage stellt, führen zur Entstehung einer explosiven zwischenmenschlichen Dynamik, die Wielands Werke zwar nur in Ansätzen begrifflich reflektieren, wohl aber symbolisch darzustellen vermögen.

Seine poetisch-philosophische Erkundung der Abgründe eines Selbst, das mit der Verantwortung für das eigene Glück auch die für das Glück der anderen zu übernehmen hat, legen nahe, dass die Selbsterzählungen der pastoralen Gesetzgeber *in spe* – denn als solche inszenieren sich die Aufklärer – aporetisch sind. Entsprechend konfliktgeladen sind die zwischenmenschlichen Verhältnisse, in denen das pastorale Ideal zum Tragen kommt. Wielands Werke lassen sich daher als Versuch lesen, die prekäre soziale und politische Dynamik, die innerhalb des pastoralen Paradigmas der Machtausübung entsteht, reflexiv zu brechen.

Allerdings geht es Wieland dabei nicht um eine Verabschiedung pastoralen Denkens überhaupt. Im Gegenteil verteidigen Werke wie *Der Goldne Spiegel* (1772), das lyrische Drama *Die Wahl des Herkules* (1773) und die Essays zum Musiktheater (1773, 1775) das Ideal pastoraler Machtausübung als positive Errungenschaft des Aufklärungsprozesses. Zugleich aber stellen sie das ihm korrespondierende politische bzw. soziale Imaginäre zum Zwecke der Kritik als Imaginäres dar und regen damit zur kritischen Hinterfragung der wechselseitigen Ansprüche von Herrschenden und Beherrschten an. Der pastoralen Idealbildung der Regierten korrespondieren dabei Bilder unschuldig-kindlicher Glückseligkeit im Zeichen der schönen Natur, die Wieland explizit als ›Träume‹ und ›Phantasien‹ bestimmter Bevölkerungsgruppen darstellt. Die künstlerischen Manifestationsformen der pastoralen Imagination in Märchen, Erzählungen, Singspielen oder auch Gemälden lösen das mit Wehmut und Freude vermischte *sentiment doux* der sanften Melancholie aus. Gerade in politischen Zusammenhängen interessieren Wieland die poetischen Schäferwelten nicht als Entwürfe einer anzustrebenden Lebensweise, sondern als kollektive Wunschvorstellungen, die ihren Niederschlag in Kunstwerken finden, die offenbar eine stark affektive, rührende⁷ Wirkung ausüben. Die hier analysierten Werke Wielands kreisen immer

7 Zum Begriff der Rührung im achtzehnten Jahrhundert und dessen Ausschreibung aus der Musikästhetik vgl. grundlegend Caroline Torra-Mattenklott: *Metaphoro-*

wieder um die Frage, was aus dieser Rührung spricht und ob, bzw. wenn ja, inwiefern den Gegenwelten der musikalisch-poetischen Einbildungskraft und der ihnen korrespondierenden Form von Rührung politisch und ethisch utopisches Potenzial zuzuschreiben wäre.

Melancholie als Movers der Kritik

Als Ausgangspunkt dieses politische, soziale, moralische und ästhetische Fragen gleichermaßen umfassenden Reflexionsprozesses, in dessen Verlauf das Ideal der pastoralen Machtausübung schließlich in all seinen Zweideutigkeiten, Widersprüchen, fragwürdigen Machtansprüchen und aporetischen Erwartungshaltungen zur Sprache kommt, inszenieren Wielands Werke eine Melancholie, die sich mit den gängigen Therapien nicht heilen, mit Palliativen wie Literatur und Musik nicht länger lindern lässt. Im *Goldnen Spiegel* und im *Herkules*-Libretto initiiert die Erfahrung einer vermeintlich grundlosen Melancholie⁸ eine gemeinsame Suche nach deren Ursachen. Man findet sie schließlich in der Abwesenheit eines Gesetzgebers, der dem pastoralen Ideal gerecht zu werden vermag. Gerade in politischer Hinsicht rückt damit die Erziehung eines pastoralen Subjekts, dessen weise Selbstregierung ihn und alle seiner Macht Unterworfenen glücklich machen soll, in den Mittelpunkt des utopischen Denkens. In Ansätzen zeichnet sich dabei jedoch ab, wie melancholietrchtig dieser Identitätswurf ist.

Meine Verwendung des Melancholiebegriffs geht dabei von der Frage aus, was in den siebziger Jahren des achtzehnten Jahrhunderts unter Melancholie verstanden wurde. Die Verwendung des Begriffs rekurriert also in erster Linie auf die Melancholieauffassung in Medizin und Anthropologie der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, berücksichtigt

logie der Rührung. Ästhetische Theorie und Mechanik im 18. Jahrhundert, München 2002 (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste 104).

- 8 Zur Restituierung des Wissens um die Grundlosigkeit der Melancholie aus historischer Perspektive vgl. Jean Starobinski: Geschichte der Melancholiebehandlung von den Anfängen bis 1900, in überarbeiteter Übersetzung neu hg. und mit einem Vorwort von Cornelia Wild, Berlin 2011, S. 35; Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl: Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst, übersetzt von Christa Buschendorf, Frankfurt a. M. 1990, S. 319; mit Blick auf den dadurch ermöglichten Reflexionsprozess Eckart Goebel: Schwermut/Melancholie, in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, hg. von Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs und Friedrich Wolfzettel, Stuttgart, Weimar 2000-2005, Bd. 5, S. 446-486, hier S. 449 f.

aber auch die Fortschreibung tradierter Symbolsysteme der Melancholie in den Diskursen der Aufklärung. Das Verfahren einer heuristischen Melancholie-›Diagnose‹ macht Wielands Dichtungen als Auseinandersetzung mit der Melancholieproblematik auch dort lesbar, wo der Begriff gar nicht fällt. Wieland verwendet ihn äußerst sparsam – vielleicht auch deswegen, weil die Diagnose ›Melancholie‹ eine ihm offenbar bereits problematisch gewordene Normalisierungs- und Ausgrenzungsfunktion besitzt.

Ausgangspunkt der Darstellung ist zunächst der psychopathologisch-medizinische Negativbegriff⁹ der Melancholie, also weder die poetische Melancholie als ambivalentes transitorisches Gefühl unbestimmter Trauer noch die mit erhabener Größe assoziierte *melancholia generosa*, jene melancholische Disposition, die seit Humanismus und Renaissance als Signum außergewöhnlicher Männer gilt. In Einklang mit dem anti-melancholischen Impuls der Aufklärung interessiert die Melancholie in ethischen wie (in Analogie dazu) politischen Zusammenhängen als Zustand untragbaren Leidens, das therapeutische Bemühungen auf den Plan ruft. Die Frage nach den Ursachen wird dabei gestellt, um Wege zur Heilung bzw. zur Prävention aufzuzeigen.

In diesem Sinne lässt sich unter Melancholie zunächst ein Symptomkomplex rubrizieren, welcher – der außergewöhnlichen historischen Variabilität und Komplexität des Melancholiebegriffs zum Trotz – über Jahrhunderte hinweg mit erstaunlicher Konstanz diagnostiziert wird.¹⁰ Zum melancholischen Krankheitsbild gehören quälende Zustände innerer Unruhe, anhaltende Schwermut, wahnhaftige Angst und beständige Sorge, zuweilen durchbrochen von Episoden manischer Freude – affektive Aberrationen, die als pathologisch deswegen gelten, weil sie von außen betrachtet als grundlos erscheinen. Zum erweiterten Spektrum der melancholischen Pathologien zählt außerdem das gefürchtete Gefühl der Gefühllosigkeit, das in Medizin, Ethik, Ästhetik und Literatur des Aufklärungszeitalters in unterschiedlichen Schattierungen immer wieder zur Sprache kommt und – verwandt dem modernen Ennui – als Grenzwert aufklärerischer Ethik gelten kann.¹¹

9 Vgl. Goebel: Schwermut/Melancholie, S. 449.

10 Vgl. Stanley W. Jackson: *Melancholia and Depression. From Hippocratic Times to Modern Times*, New Haven 1986.

11 Zur Rekonstruktion des historischen Melancholiebegriffs wurden u.a. die folgenden Studien herangezogen: Hellmut Flashar: *Melancholie und Melancholiker in den medizinischen Theorien der Antike*, Berlin 1966; Hans-Jürgen Schings: *Melancholie und Aufklärung. Melancholiker und ihre Kritiker in Er-*

Nach außen hin erscheint der Erkrankte – gerade das macht ihn als Feindbild einer Aufklärung geeignet, die sich den Idealen Heiterkeit, Geselligkeit, Glückseligkeit verschrieben hat – als unversöhnlicher Misanthrop, überhaupt als Gegner all dessen, was ihn von seinem dumpfen Brüten, seinen ängstlichen Vorstellungen und seinem grämlichen Missmut ablenken könnte. Hört er Musik, so ist es traurige, liest er Bücher, so sind es – das jedenfalls glaubt Heinrich Wilhelm Lawätz, der seinen 1777 veröffentlichten *Versuch über die Temperamente* Wieland zueignet – jedenfalls nicht die Werke Wielands, die sich eher in der Bibliothek des Sanguinikers finden.¹² Im Extremfall zieht sich der Melancholiker ganz aus menschlicher Gesellschaft zurück und verfällt in finsternes Schweigen. In Hertels Neuauflage von Cesare Ripas (für die Ikonographie der Melancholie im achtzehnten Jahrhundert einschlägigen) *Iconologia* wird der Melancholicus daher mit einer Binde vor dem Mund dargestellt als Zeichen der Sprachlosigkeit.¹³ Gefoltert durch die Chimären seiner Einbildungskraft verliert der Erkrankte schließlich alle Hoffnung. Nichts und niemand kann ihn aus seinem Elend erlösen. Im Hintergrund der Figur des Melancholikers ist in Hertels Ausgabe daher ein Suizid abgebildet.

fahrungsseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts, Stuttgart 1977; Wolfgang Riedel: Die Anthropologie des jungen Schiller. Zur Ideengeschichte der medizinischen Schriften und der »Philosophischen Briefe«, Würzburg 1985 (Epistemata Reihe Literaturwissenschaft XVII); Jackson: Melancholia and Depression; Klibansky et al.: Saturn und Melancholie; Harald Schmidt: Melancholie und Landschaft. Die psychotische und ästhetische Struktur der Naturschilderungen in Georg Büchners »Lenz«, Opladen 1994; Roland Lambrecht: Der Geist der Melancholie. Eine Herausforderung philosophischer Reflexion, München 1996; Martina Wagner-Egelhaaf: Die Melancholie der Literatur. Diskursgeschichte und Textfiguration, Stuttgart 1997. Zur Soziologie der Melancholie vgl. Wolf Lepenies: Melancholie und Gesellschaft. Mit einer neuen Einleitung: Das Ende der Utopie und die Wiederkehr der Melancholie, Frankfurt a. M. 1998 (stw 967); Elizabeth S. Goodstein: Experience without Qualities. Boredom and Modernity, Stanford 2005; Goebel: Schwermut/Melancholie.

12 »Der Melancholicus entflieht, wenn sich ihm die Schauspielkunst naht, – sie mögte ihm denn ein rührendes Trauerspiel bieten, – entflieht, [...] wenn das Concert ihn zu bezaubern versucht, dem er indessen, doch in dem einzigen Falle, sein Ohr leihet, wenn es ihm traurige Gesänge verspricht; wirft das muntere Buch, das tändelnde Lied erzürnet von sich weg, das ihn zu erheitern hingelgt war« (Heinrich Wilhelm Lawätz: Versuch über die Temperamente, Hamburg 1777, S. 69 f.); zu Wielands Werken vgl. ebd., S. 40.

13 Vgl. den Abdruck in: Cesare Ripa: Des berühmten italiänischen Ritters Caesaris Ripae allerley Künsten und Wissenschaften dienliche Sinnbilder und Gedanken. Verlegt bei Johann Georg Hertel in Augsburg. Nachdruck, versehen mit einer Einleitung, Legenden zu den Tafeln und mit einem Register von Ilse Wirth, München 1970, S. 1-200, hier S. 109.

In der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts versteht man die Symptome der Melancholie unter Zuhilfenahme des nerventheoretischen, zum Teil auch noch des humoralpathologischen Modells mit Bezug auf die Fakultät der Einbildungskraft,¹⁴ welche sich beim Melancholiker auf wahnhaftige Vorstellungsinhalte fixiert hat, die quälende Unruhe, Angst oder Schwermut auslösen. Realität und Einbildung sind freilich nur in den Begriffen der medizinischen Anthropologie klar zu trennen. Im Erleben des Melancholikers verschwimmen die Grenzen zwischen dem auto-affektiven Wirken der Einbildungskraft und der an Außenreize gekoppelten Empfindung, daher die Nähe von Melancholie und Wahnsinn.

Allerdings ist die einseitige Reduzierung dessen, was historisch unter dem Begriff Melancholie fassbar wurde, auf einen bloß medizinisch zu kurierenden Symptomkomplex, der in heutiger Terminologie wohl als »depressives Syndrom« klassifiziert werden würde, nicht unproblematisch. Die Realität des damit verbundenen Leidens bzw. die Notwendigkeit therapeutischer Interventionen zu relativieren, wäre zwar zynisch. Doch historische Studien zur Melancholie haben gezeigt, dass über und durch die Auseinandersetzung mit der Melancholie auch all das zur Sprache kommt, was gesellschaftlich tabuisiert wird. Daher entspricht dem »melancholische[n] Unbehagen an der Kultur« durchaus auch ein »kulturelle[s] Unbehagen an der Melancholie«.¹⁵ Der Melancholiker als

14 Einschlägig ist in dieser Hinsicht das Melancholieverständnis des französischen Arztes Anne Charles Lorry. Er erklärt Melancholie als eine »von einem verdorbenen Zustande des Körpers herrührende Schwäche des Geistes, in welcher wir von Gegenständen, die entweder wirklich außer uns da sind, oder die uns von unsrer Einbildungskraft vorgemalt werden, so empfindlich gerührt sind, daß wir nunmehr den daraus entspringenden Vorstellungen unmöglich widerstehen, uns davon losreissen, oder uns mit Vernunft dagegen waffnen können« (Annäus Carl Lorry der Arztney Doctor in Paris von der Melancholie und den melancholischen Krankheiten. Aus dem Lateinischen übersetzt von M. C[hristian] A[ugust] W[ichmann]. Mit Fleiß übersehen und mit einer Vorrede begleitet von D. Carl Christian Krausen, 2 Bde., Frankfurt a. M., Leipzig 1770, Bd. 1, S. 3). Auch Zedlers Eintrag »Schwermuth, Schwermüthigkeit, Melancholey« betont die Rolle der Einbildungskraft in diesem Sinne (in: Johann Heinrich Zedler: Grosses vollständiges Universal Lexicon Aller Wissenschaften und Künste, Welche bishero durch menschlichen Verstand und Witz erfunden und verbessert worden, 64 Bde., 4 Supplementbände, Halle, Leipzig 1732-1754, Bd. 36, Halle, Leipzig 1743, Sp. 464-476, hier Sp. 464). Zu Melancholie und Einbildungskraft in Literatur und Anthropologie der Aufklärung vgl. grundlegend Schings: Melancholie und Aufklärung, sowie Riedel: Die Anthropologie des jungen Schiller.

15 Lambrecht: Der Geist der Melancholie, S. 37.

semiotischer und sozialer »Störfall«¹⁶ der gesellschaftlichen Ordnung ruft Disziplinierungsbestrebungen hervor, die sich selbst fragwürdig werden müssen. Der angewandte Melancholiebegriff dient, wie es Harald Schmidt in Anlehnung an Hans-Jürgen Schings' wegweisende Studie zu Melancholie und Aufklärung prägnant formuliert, der »bürgerlichen Aufklärung als Instrumentarium, die im Prozeß ihrer Selbstkonstitution hervorgetriebenen Gegentypen ihrer Vernünftigkeit und ihres normativen affektiven Habitus medizinisch zu erfassen und als pathologisch auszugrenzen«.¹⁷ Hartmut Böhme sieht in dieser Abwertung »einen der großen gesellschaftlichen Abwehrmechanismen, die seit dem christlichen Mittelalter in allen Gesellschaftsformen wiederkehren: jede Ordnung erhält sich durch Ausgrenzung dessen, was als Unordnung gilt. Darum wird der Melancholiker nicht als Leidender oder Opfer ins soziale Mitgefühl eingeschlossen [...]; wer [...] nicht von den kodifizierten Zielen des Handelns [...] getragen scheint, macht sich verdächtig«.¹⁸

Die fatale Eigenlogik des antimelancholischen Denkens im achtzehnten Jahrhundert haben Schings' Studie zur Dialektik des aufklärerischen Melancholieverdikts und Wolf Lepenies' Anomie-Theorie der Melancholie auf ganz unterschiedlichen methodischen Wegen erschlossen. Ordnung bezeichnet bei Lepenies den »Zustand einer Gesellschaft, die bestehenbleibt und »funktioniert«, weil sich ihre Mitglieder so verhalten, *daß* sie funktioniert«.¹⁹ In einer solchen Gesellschaft erscheint das passive Rückzugsverhalten der Melancholiker als eine Form prekärer Unordnung. Dynamisch gesprochen, bedeutet Melancholie Ordnungsverlust, in statischer Deskription »Nicht-Ordnung, Non-Konformität, Un-Ordnung«.²⁰ Dem begegnet das utopische Denken mit einem antimelancholischen Ordnungsimpuls, der Trauer unmöglich machen, zumindest aber eine Aversion gegen sie anziehen will.²¹ Traum, Nostalgie, Heimweh, Sehnsucht nach verlorenen Paradiesen und eine daran gebundene Aversion gegen jede Form der Aktivität²² werden pathologisiert. Die dieser Strategie der Abwehr korrespondierende Form von Utopie als »Machttheorie« lässt sich mit Lepenies als

16 Vgl. dazu Ingo Stöckmann: Anthropologie und Zeichengemeinschaft: Schillers Grammont-Berichte, in: Reiz, Imagination, Aufmerksamkeit. Erregung und Steuerung von Einbildungskraft im klassischen Zeitalter (1680-1830), hg. von Jörn Steigerwald und Daniela Watzke, Würzburg 2003, S. 127-145, hier S. 132.

17 Schmidt: Melancholie und Landschaft, S. 52 f.

18 Hartmut Böhme: Natur und Subjekt, Frankfurt a. M. 1988 (es 1470), S. 258.

19 Lepenies: Melancholie und Gesellschaft, S. 16.

20 Ebd., S. 17.

21 Ebd., S. 36.

22 Ebd., S. 40.

»Gegenbild zur herrschenden Melancholie«²³ verstehen, das von einer prekären »Hypertrophie des Glücksverlangens«²⁴ zeugt. Umgekehrt machen Lepenies' Überlegungen Melancholie als Folge eines gesellschaftlichen Überschusses an Ordnung lesbar. So erklärt er etwa den tödlichen Ennui im prärevolutionären Frankreich als Effekt einer »auf Dauer gestellten Ordnung« und der in dieser Ordnung gebotenen Formen der Affektkontrolle. Langeweile muss versteckt werden, denn sie ist ein Affront gegen die Mächtigen: »Offene Langeweile läßt Veränderungen ahnen.«²⁵ Die Studien von Schings und Lepenies zeigen, dass der vom kurativen Impuls getriebene antimelancholische Aktivismus der problematischen Eigendynamik des Melancholieverdikts stets eingedenk bleiben muss, soll er nicht zu einer in Ansätzen totalitären Form des Macht- bzw. Ordnungsdenkens verkümmern. Die »angewandte Melancholiedoktrin, der Melancholieverdacht, bestreitet [...] ein weiteres Kapitel der ›Dialektik der Aufklärung‹.«²⁶

Tatsächlich scheint sich ein ähnlicher Gedankengang bereits bei Wieland abzuzeichnen. Im Umgang mit der Melancholieproblematik bedient er sich sowohl in moralphilosophischen als auch in politischen Zusammenhängen einer Schreibweise, welche die kurativen Bemühungen der philosophischen Ärzte aller Arten (denn Medizin ist auch das Paradigma der Heilung moralischer und politischer ›Pathologien‹) in zweideutigem Licht erscheinen lässt, ohne umgekehrt die Notwendigkeit solcher Bemühungen in Frage zu stellen. Wielands Werke der 1770er Jahre inszenieren, wie die Erfahrung einer Machthaber wie Machtlose gleichermaßen bedrohenden Melancholie zum Ausgangspunkt von Gesprächen wird, in denen unterschiedliche Ansätze zur Überwindung der diagnostizierten Ursachen des allgemeinen Leidens diskutiert werden. Zugleich gibt insbesondere der *Goldne Spiegel* eine philosophische Anleitung zur Selbstkritik aller an solchen Gesprächen Beteiligten.

Auch wo diese Gespräche in politischer Hinsicht ergebnislos bleiben, scheinen sie für alle Beteiligten bereits eine gewisse therapeutische Funktion zu besitzen, wobei die Gesprächsteilnehmer auf dem einen oder anderen Wege immer wieder zu dem Schluss gelangen, dass es zur Realisierung der öffentlichen und privaten Glückseligkeit notwendig sei, »in die Verfassung der Welt ein[zug]reifen, worinn wir uns

23 Ebd., S. 29.

24 Ebd., S. 34.

25 Ebd., S. 63.

26 Schings: Melancholie und Aufklärung, S. 9.

befinden«. ²⁷ Ob die Abfassung literarisch-philosophischer Werke, die solche Gespräche überhaupt erst ermöglichen, als Eingriff in diesem Sinne gelten könnte, lässt der *Goldne Spiegel* zwar offen. Die dadurch ermöglichten philosophischen Gespräche zwischen Inhabern der Macht und selbsternannten Fürsprechern der Machtlosen werden jedoch als wichtigstes Instrumentarium zur Verhinderung eines sich bereits abzeichnenden, mit den Extremen Bürgerkrieg oder Suizid assoziierten Ordnungsverlusts dargestellt.

Gerade dort, wo die unterschwellige Angst vor dem Ordnungsverlust – eine Angst, die Wieland ebenso als Symptom von Melancholie wie als deren Ursache darstellt – zur kritischen Auseinandersetzung mit dem politischen Imaginären der Zeit führt, wird immer wieder das pastorale Paradigma der Machtausübung aufgerufen. Dabei kommt jedoch eine fundamentale Ambivalenz gegenüber pastoraler Idealbildung zum Vorschein, die insbesondere in Wielands poetisch-philosophischer Auseinandersetzung mit der Musik eine zentrale Rolle spielt. Musik und die literarisch-philosophische Reflexion musikalischer Erfahrung spielen daher eine wichtige Rolle im Prozess der Formulierung, Durchsetzung und Kritik des pastoralen Ideals. In den hier analysierten Werken wird Musik, wie die Melancholie, zum *Movens* eines prinzipiell unabschließbaren Reflexionsprozesses, den Wieland als unerlässlich für das Projekt der Versöhnung von privater und öffentlicher Glückseligkeit darstellt.

Musik und Melancholie: ein zweideutiges Verhältnis

Im Einklang mit der musikalischen Wirkungsästhetik seiner Zeit theoretisiert Wieland das Wesen der Musik über Rekurs auf musikalische Erfahrung, also mit Blick auf musikalisch induzierte bzw. induzierbare Stimmungen, Gefühle und Affekte. Seine Werke inszenieren Musik als symbolischen Inbegriff ›unschuldiger‹ Glückseligkeit. Musikalische Erfahrung wird dabei zum sinnlich konkreten, begrifflich und bildlich allerdings abstrakten, mit Inhalten also erst zu füllenden Leitbild des auf Glückseligkeit zielenden Handelns. Am sinnfälligsten wird diese Tendenz in der Naturkinderutopie des *Goldnen Spiegels*. Hier kulminiert die Fiktion der Verwirklichung des pastoralen Ideals in der Etablierung einer

27 Christoph Martin Wieland: Der Goldne Spiegel, oder die Könige von Scheschian, eine wahre Geschichte. Aus dem Scheschianischen übersetzt, in: WOA, Bd. 10.1/1, S. 1-323 [GS], hier S. 72.

Gesellschaft voller glücklicher, moralisch vollkommener Individuen, deren Sprache und Bewegungen selbst zu Musik geworden sind.

Andererseits schreibt Wieland der Musik aber auch die bedrohliche Macht zu, den Willen zum tugendhaften Handeln – d. h. im Zusammenhang der hier analysierten Werke: zum Handeln im Sinne einer bestimmten Spielform pastoraler Idealbildung, die auf einem verabsolutierten Machtgefälle zwischen Regierten und Regierenden insistiert – zu korrumpieren. Denn die Musik, verstanden als Sprache der Leidenschaften und Empfindungen, kommuniziert mit allem, was der durch Autorität und Tradition gestärkten gesellschaftlichen Vernunft und ihren Tugendvorstellungen widerstrebt. Da aber an eine tugendhafte Lebensführung im Sinne dieser Vernunft das Versprechen von Glückseligkeit geknüpft ist, wird das wichtigste Paradigma musikalischer Machtausübung die Verführung, d. h. die Verlockung, gegen das durch Tugend und Vernunft Gebotene zu handeln. Darauf aber steht nach Maßgabe pastoraler Rhetorik die Strafe der ›schwarzen‹ Melancholie.

Wielands literarische und theoretische Auseinandersetzung mit der aus dieser Zweideutigkeit der Musik resultierenden Ambivalenz gegenüber musikalischer Erfahrung kulminiert daher in der Artikulation bestimmter Tugendvorstellungen, deren realitätsbildende – da Affekte wie Furcht (vor Melancholie) und Hoffnung (auf Glückseligkeit) erzeugende – Macht seine musikphilosophischen und literarischen Texte letztlich nur um den Preis bestätigen, sie in der gleichen Denkbewegung auch in Frage zu stellen. Denn um das Drama musikalischer Verführung als Drama anschaulich darstellen zu können, muss das Verführende in einer Geste der Abwehr dargestellt werden, kommt also zur Sprache bzw. zur sinnlichen Anschauung. Dieser Form der philosophisch-literarischen Reflexion der Grenzen dessen, was als wahr und wirklich gilt, schreibt Wieland mittelbar – über den Umweg eines sozioökonomischen und politischen Narrativs, das er insbesondere im *Goldnen Spiegel* entwickelt – melancholitherapeutisches Potenzial zu.

Damit partizipieren seine Werke der 1770er Jahre an der Neuinterpretation eines jahrtausendealten Topos. Denn der Verweis auf das kurative Potenzial der Musik ist seit der Antike integraler Bestandteil der Kulturgeschichte der Melancholie.²⁸ Das Interesse an den Heilwirkungen der

28 Vgl. dazu in historischer Perspektive Starobinski: Geschichte der Melancholiebehandlung, 158-173; Werner Friedrich Kümmel: Musik und Medizin. Ihre Wechselbeziehungen in Theorie und Praxis von 800 bis 1800, Freiburg, München 1977 (Freiburger Beiträge zur Wissenschafts- und Universitätsgeschichte 2), S. 137-173, 277-306; mit Blick auf das ausgehende achtzehnte Jahrhundert: Anne Amend:

Musik im Allgemeinen, bei der Behandlung melancholischer Erkrankungen aber im Besonderen bleibt auch im achtzehnten Jahrhundert ungebrochen. Doch das Verständnis dessen, wie die Wirkung einer musikalischen Therapie zu verstehen und welche Art von Gesundheit zu befördern sie im Stande sei, verändert sich grundlegend. Denn weil die Ursachen melancholischen Leidens zunehmend in sozialen und politischen Realitäten bzw. in allzu rigiden religiös fundierten Moralsystemen verortet werden, muss sich allmählich auch die Einschätzung des musikalischen Therapeutikums wandeln. Während die musikalische Kur als bloßes Palliativ allein die Symptome der Melancholie bekämpft, verspricht die Bekämpfung der nunmehr postulierten gesellschaftlichen Ursachen des Leidens die Heilung bzw. Prävention der Melancholie. Das wahre antimelancholische Heilmittel wäre also die Durchsetzung von Reformen, die als melancholieinduzierend erkannte materielle Realitäten verändern. So verstanden kann der Kampf gegen die Ursachen der Melancholie nicht länger mit bloß ästhetisch-medizinischen Mitteln am Körper der Einzelnen ausgetragen werden. Denn für die auf Glückseligkeit zielende praktische Vernunft, die nach Maximen ihres Handelns sucht, ist der Versuch, sich mit dem Leiden an der Melancholie einzurichten, so lange obsolet, wie »sich die Möglichkeit bietet, ihre Gründe in Konkretem, etwa Sozialgeschichtlichem, zu vermuten«²⁹ und damit Handlungsperspektiven zu eröffnen. Eine musikalische Kur, die bloß die Symptome lindert, wäre innerhalb dieses Narrativs im ethischen wie politischen Sinne ein bloßes Palliativ bzw. erfüllte vielleicht gar eine ideologische Funktion. Auch unter diesem Aspekt scheint von der Musik im ausgehenden achtzehnten Jahrhundert eine gewisse Beunruhigung auszugehen, die insbesondere dort zum Tragen kommt, wo das therapeutische Potenzial der Musik verhandelt wird.

Musik als Therapie

Einer der damals wohl bekanntesten Traktate des frühen achtzehnten Jahrhunderts zum medizinischen Einsatz der Musik ist der *Tractatus phy-*

»Un bien qu'un autre appellerait douleur«. Melancholie und Musik zwischen Aufklärung und Romantik, in: Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft, hg. von Albert Gier und Gerold W. Gruber, Frankfurt a. M. u. a. 1995 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 36, Bd. 127), S. 95-120; in systematischer Perspektive Daniel Lettgen: »... und hat zu retten keine Kraft.« Die Melancholie der Musik, Mainz u. a. 2010.

29 Gert Mattenklott: Melancholie in der Dramatik des Sturm und Drang. Erweiterte und durchgesehene Auflage, Königstein/Taunus 1985, S. 11.

sicus de effectibus musices in corpus animatum (1734) des Mediziners Johann Wilhelm Albrecht (1703-1736),³⁰ der von Ärzten³¹ ebenso zitiert wird wie von Musikgelehrten wie Johann Mattheson³² oder Jacob Adlung.³³ Weitere prominente Beispiele wären etwa Ernst Anton Nicolais *Die Verbindung der Musik mit der Artzneygelahrtheit* (1745),³⁴ Richard Brocklesbys *Reflections on Antient and Modern Musick* (1749)³⁵ oder auch die Ausführungen zum therapeutischen Potenzial der Musik in der Abhandlung des französischen Arztes Anne Charles Lorry *Von der Melancholie* (dt. 1770), um nur einige zu nennen.

Obwohl sich diese Texte in der Regel mit den Heilwirkungen der Musik im Allgemeinen auseinandersetzen, spielt die musikalische Therapie der Melancholie darin eine prominente Rolle, auch dort, wo das Krankheitsbild nicht explizit genannt wird. Denn als musikalisch therapierbar werden vor allem die symptomatischen Affekte der Melancholie – Angst und Schwermut – vorgestellt.³⁶ Die mit Abstand am häufigs-

30 Johann Wilhelm Albrecht: *Tractatus physicus de effectibus musices in corpus animatum*, Leipzig 1734.

31 Lorry: *Von der Melancholie*, Bd. 2, S. 151.

32 Johann Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister*. 1739. Faksimile-Nachdruck, hg. von Margarete Reimann, Kassel, Basel 1954 (*Documenta Musicologica*, Reihe 1, Bd. V), S. 15.

33 Vgl. Jacob Adlung: *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*. 1758. Faksimile-Nachdruck, hg. von Hans Joachim Moser, Kassel, Basel 1953 (*Documenta Musicologica*, Reihe 1, Bd. IV), S. 61.

34 Ernst Anton Nicolai: *Die Verbindung der Musik mit der Artzneygelahrtheit*. 1745, mit einem Nachwort von Christoph Schwabe, Kassel u. a. 1990 (*Bibliotheca musica-therapeutica* 2).

35 Richard Brocklesby: *Reflections on Antient and Modern Musick, with the Application to the Cure of Diseases. To which is subjoined, an ESSAY to solve the Question, wherein consisted the Difference of antient Musick, from that of modern Times*, London 1749. Zur deutschen Rezeption vgl. z. B. A[braham] G[otthelf] Kästner: Rezension [Brocklesby: *Reflections on Antient and Modern Musick*], in: *Hamburgisches Magazin, oder gesammelte Schriften, zum Unterricht und Vergnügen*, Bd. 9, 1752, S. 87-106. Einen ersten Überblick über das umfangreiche aufklärerische Schrifttum zum Thema gibt Carl Ferdinand Becker: *Systematisch-chronologische Darstellung der musikalischen Literatur von der frühesten bis auf die neueste Zeit*, Leipzig 1836, Sp. 11-17.

36 Dass Musik Furcht und Traurigkeit ebenso wie die charakteristische quälende Unruhe zu beseitigen vermag, erwähnen fast alle von mir eingesehenen Traktate zur Musik. Vgl. zu diesem Topos in theologischen Zusammenhängen etwa auch »Die Christen hören darum gerne einen guten Gesang und liebliche Melodey oder eine schöne Tage-Weise, daß Sie der traurigen Gedancken ein wenig looß werden, und sich nicht, und der Welt zu Gefallen, zu tode plagen« (Johann Joachim Weidner: *De Usu Musices in Ecclesia Christiana*, Rostock 1728, S. 18); vgl. auch Gresset: »[D]eine heilsame Kraft, unvergleichliche Harmonie, hat sich alzeit noch merklicher bey den tiefen Schmerzen des Gemüthes bewiesen [...]:

ten zitierte Fallgeschichte einer musikalischen Kur ist (neben dem Phänomen des Tarantismus) die Heilung König Sauls durch Davids Harfenspiel. Für Mediziner der zweiten Jahrhunderthälfte ist das längst nicht mehr die Geschichte der Austreibung eines bösen Geistes, sondern die der Heilung eines Melancholikers.³⁷

Der diachrone Blick auf das medizinische Schrifttum legt jedoch nahe, dass das gängige Repertoire biblischer, mythologischer oder auch historischer Erzählungen von den Heilwirkungen der Musik im Laufe des Jahrhunderts immer mehr an Bedeutung verliert. Im Gefolge der anthropologischen Wende und der damit einhergehenden Aufwertung von Beobachtung und Erfahrung verändert sich auch der theoretische Umgang mit den Heilwirkungen der Musik. Schon um die Jahrhundertmitte werden die hippokratischen und pythagoräischen Schriften, die Ausführungen Homers, Platons, Ciceros oder Plutarchs wohl mehr aus historischem Interesse referiert. Physiologische bzw. seelenkundliche Überlegungen dominieren. Auch bemüht man sich zunehmend um empirische Verifizierung überlieferter ›Fallgeschichten‹ oder argumentiert ausgehend von allgemeiner Erfahrung.

Die Hinwendung zur Erfahrung in der Reflexion iatromusikalischer Praktiken lässt sich auch in Musikästhetik und Literatur beobachten. Hier wird das Wissen um die heilsamen Wirkungen der Musik ebenfalls fortgeschrieben. Musikgelehrte wie Mattheson und Adlung oder auch der Schriftsteller Jean-Baptiste Louis Gresset in seiner heute kaum noch rezipierten, in der zweiten Jahrhunderthälfte aber im deutschsprachigen Raum weithin bekannten Rede über *Die Harmonie* tradieren das überlieferte Wissen um die therapeutischen Wirkungen der Musik, indem sie die entsprechenden Erzählungen aus Antike und Neuzeit aufrufen.³⁸ Wieder ist die Geschichte von der Heilung Sauls durch Davids Harfenspiel das wohl am häufigsten zitierte Beispiel. Wie in der medizinischen

Du allein vermagst [...] die schwarzen Sorgen einzuschläfern, die Wolken der finstern Melankolie zu erheitern« (Jean-Baptiste Louis Gresset: *Die Harmonie*. Eine Rede, übersetzt von A. F. W., Berlin 1752, S. 8).

³⁷ Vgl. Starobinski: *Geschichte der Melancholiebehandlung*, S. 158 f.; Bandmann: *Melancholie und Musik*, S. 11-21, v. a. S. 14; Werner Friedrich Kümmel: *Melancholie und die Macht der Musik*. Die Krankheit König Sauls in der historischen Diskussion, in: *Medizinhistorisches Journal* 4, 1969, S. 189-209, v. a. S. 207 f.; Amend: »Un bien qu'un autre appellerait douleur«, S. 106 f.; Lettgen: »... und hat zu retten keine Kraft.«, S. 77-83.

³⁸ Vgl. etwa Adlung: *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, S. 156-160; Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister*, S. 14; Gresset: *Die Harmonie*, S. 8-11, 24 f. u. ö.

Literatur finden sich besonders oft Verweise auf die musikalische Heilung der Melancholie bzw. auf die musikalische Linderung von Furcht und Schwermut. Dass die Überlegungen des Arztes Johann August Unzer *Von der Musik*, die sich insbesondere auch mit deren Heilwirkungen beschäftigen, sowohl in einem medizinischen Journal als auch in Johann Adam Hillers *Musikalischen Nachrichten und Anmerkungen* erscheinen,³⁹ kann als ein Zeugnis der vielfältigen Interferenzen zwischen medizinischer und ästhetischer Auseinandersetzung mit dem musikalischen Therapeutikum gelten. Darüber hinaus inszenieren auch Dichtung und Dramatik der zweiten Jahrhunderthälfte immer wieder iatromusikalische Praktiken: Lotte am Klavier, Anton Reiser im Hause des Hutmakers, Wallensteins Befehl und Theklas Verweigerung – die Beispiele ließen sich vermehren. Vieles spricht dafür, dass das melancholitherapeutische Potenzial der Musik als Erfahrungstatsache, nicht etwa als gelehrtes Theorem interessiert.

Einhellig preisen diätetische Traktate und Aufsätze in den Zeitschriften der Aufklärung, musiktheoretische und theologische Abhandlungen, Dichtung und Philosophie in den ersten beiden Dritteln des achtzehnten Jahrhunderts vor allem die stimmungsaufhellende, besänftigende und beruhigende Wirkung der Musik. In der einen oder anderen Formulierung wird ihr das immer gleiche Loblied gesungen: Musik vertreibe düstere Gedanken und angsteinflößende Vorstellungen, sie besänftige quälende innere Unruhe, mildere schmerzhaft Leidenschaften, erheitere das Gemüt und mache auch den schwarzgalligsten Misanthropen zum vergnügten Gesellschafter. Als Mittel der Beruhigung, Besänftigung und Aufheiterung ist Musik eine heitere, weltzugewandte Kunst, die die Menschen das gesellschaftliche Leben lieben lehrt, sie friedlich und zufriedener macht und die sozialen Bande zwischen den Mitgliedern einer Gesellschaft bestärkt. Unter sittlichem Aspekt betrachtet, gilt die Musik als Mittel der Mäßigung und Verfeinerung der ›rohen‹ Leidenschaften bzw. als Kulturtechnik zur Ausbildung des moralischen Empfindens, insbesondere der Mitleidsfähigkeit. Stilisiert zur ›Sprache des Herzens‹, ist sie die Kunst zwischenmenschlicher bzw. leib-seelischer Sympathie schlechthin. Unter Verweis auf Platon, Cicero und Plutarch wird aber

39 Johann August Unzer: *Von der Musik*, in: *Musikalische Nachrichten und Anmerkungen auf das Jahr 1770*, hg. von Johann Adam Hiller, Teil 4, 40. Stück, S. 307-311, 41. Stück, S. 315-319, 42. Stück, S. 323-325, Leipzig 1770. Reprografischer Nachdruck, Hildesheim, New York 1970 [Erstdruck in: *Der Arzt. Eine Medicinische Wochenschrift von D. Johann August Unzer*, Bd. 3, Hamburg, Lüneburg, Leipzig 1769, 141. Stück, S. 457-471].

auch jenseits dieses Themenkomplexes gern über den potenziellen Beitrag der Musik zur Ausbildung eines tugendhaften Ethos spekuliert. Durch Fortschreibung antiker Erzählungen vom Einsatz der Musik in der öffentlichen Erziehung junger Männer wird auch die Perhorreszierung der musikalischen Verweichlichung bzw. Verweiblichung (im Sprachgebrauch des achtzehnten Jahrhunderts: der wollüstigen ›Verzärtelung‹ und luxurierenden ›Empfindeley‹) fortgeschrieben, wobei Vorbehalte gegen die verweichlichende Macht der Musik rhetorisch mit religiös fundierter Kritik an bzw. Angst vor der lustvollen Kultivierung sinnlicher Vergnügungen amalgamiert werden.

Musikalische Kultivierung der Melancholie

Insbesondere in der zweiten Jahrhunderthälfte werden im musikästhetischen und medizinischen Schrifttum jedoch zunehmend andere Töne vernnehmbar. Einiges spricht dafür, dass insbesondere die jüngere Generation die Musik zunehmend zur lustvollen Kultivierung der Spielarten der ›sanften‹, stimmungshaften Melancholie einsetzt, die korreliert ist mit Begriffen wie ›Wehmut, Mitleid, Sehnsucht, Heimweh, Melancholie, Schwermut, Traurigkeit‹.⁴⁰ Musik wird zur *paragon art* der Empfindsamkeit,⁴¹ das ›schmelzende Adagio‹ tritt seinen Siegeszug an.⁴² Die dabei zu beobachtende Tendenz zur Melancholisierung der Musik bzw. des musikalischen Rezeptionsverhaltens gibt Ärzten und Musiktheoretikern gleichermaßen zu denken. Etwas in der musikalischen Praxis scheint sich dem charakteristischen antimelancholischen Impuls der Aufklärung mit ihrem normativen Ideal der Heiterkeit, Geselligkeit und Tätigkeit zu widersetzen.

40 Gerhard Sauder: *Empfindsamkeit*, Bd. 1: Voraussetzungen und Elemente, Bd. 3: Quellen und Dokumente, Stuttgart 1974, 1980, hier Bd. 1, S. 189, zur empfindsamen Kultivierung ›vermischter Empfindungen‹ vgl. ebd., S. 183-192.

41 Vgl. dazu Lothar Pikulik: *Leistungsethik contra Gefühlskult. Über das Verhältnis von Bürgerlichkeit und Empfindsamkeit in Deutschland*, Göttingen 1984, S. 271 ff.; Ruth E. Müller: *Erzählte Töne. Studien zur Musikästhetik im späten 18. Jahrhundert*, Stuttgart 1989 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 30); Wolfgang Hirschmann: *Empfindsamkeit*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, begr. von Friedrich Blume, hg. von Ludwig Finscher, 26 Bde., 2. Aufl. Kassel u. a. 1994-2007, Sachteil, Bd. 2, Sp. 1765-1771; Laurenz Lütteken: *Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785*, Tübingen 1998 (Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung 24), bes. S. 18 ff.; Julia Cloor: *Geheime Texte. Jean Paul und die Musik*, Berlin 2001 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 2001), S. 62-84.

42 Vgl. dazu Müller: *Erzählte Töne*, S. 52-56.

So konstatiert etwa Friedrich Wilhelm Marpurg bereits 1749 einen bemerkenswert melancholischen Einschlag der deutschen Musik, den französische Hörer nicht zu Unrecht monierten. Schließlich sei die Musik eigentlich eine heitere Kunst und den Menschen zur Freude gegeben.⁴³ Im Vorfeld eines erneuten Schubs von ›Nobilitierung der Melancholie‹⁴⁴ als Zeichen geistiger Größe im Kontext des Geniediskurses kommt es offenbar auch zu einer gewissen Melancholisierung von Musik und Musikrezeption, insbesondere im Umfeld der Empfindsamkeit.

Natürlich ist die musikalische Kultivierung des sanftmelancholischen Selbstgefühls keine Erfindung des achtzehnten Jahrhunderts. Bereits im Spätmittelalter zeichnet sich insbesondere in der Lyrik ein neuer Gebrauch des Wortes ›Melancholie‹ ab. In der neuzeitlichen Literatur Europas bezeichnet der ursprünglich negativ konnotierte Begriff dann auch eine stimmungshafte, schmerzhaft und lustvoll zugleich erfahrene ›Traurigkeit ohne Ursache‹, nimmt also die Bedeutung eines transitorischen Gemütszustands an.⁴⁵

Von Anfang an steht das Spektrum sanftmelancholischer Empfindungen in besonders enger Verbindung zur Musik. Musik steht »exempla-

43 »Vielleicht ist das Temperament unserer Nation auch Schuld, daß wir manchmal zu sehr ins zärtliche, paßionirte, melancholische fallen. Den Franzosen gehet daher unsere Music nie lustig genug, und man kann doch ihren Geschmack zur frölich machenden Music nicht gantz verwerfen, da die Music ja von der Heiterkeit des Gemüthes, und von der Freude gebohren, und uns von dem Himmel hauptsächlich dazu gegeben worden.« (Friedrich Wilhelm Marpurg: Fortsetzung der Gedancken über den musicalischen Vortrag, in: ders.: *Des critischen Musicus an der Spree* erster Band. Reprografischer Nachdruck der Ausgabe Berlin 1749-1750, Hildesheim, New York 1970, S. 215-218, hier S. 217).

44 Der Begriff wird m. W. erstmals von Klibansky, Panofsky und Saxl verwendet, und zwar mit Blick auf den Renaissancehumanismus. Die Bereicherung des Melancholiebegriffs um eine »denkerisch oder künstlerisch produktive« Dimension entspringe dem »Wunsch nach Emanzipation, der die Persönlichkeit des einzelnen Menschen ebenso wie deren vermeintliches Parallelphänomen, die ›Persönlichkeit‹ des einzelnen Volkes, zu befreien und zu aktivieren sucht«, wobei die Persönlichkeit von den »zugleich Halt gewährenden und beschränkenden Bindungen der Hierarchie und der Tradition« möglichst unabhängig gemacht werden solle (Saturn und Melancholie, S. 351 f.) – ein Anliegen, das auch im Mittelpunkt von Wielands Auseinandersetzung mit der Melancholie steht und das hier wie dort im Zusammenhang mit der Ausbildung von Individualität steht. Zur komplementären Ausschreibung der Heiterkeit aus den Wissenschaften und Künsten im ausgehenden 18. Jahrhundert vgl. Detlev Schöttker: *Metamorphosen der Freude. Darstellung und Reflexion der Heiterkeit in der Literatur des 18. Jahrhunderts*, in: DVjs 72, 1998, S. 354-375; Lettgen: »... und hat zu retten keine Kraft.«, S. 161-168, bes. S. 163 f.

45 Vgl. dazu Klibansky et al.: *Saturn und Melancholie*, S. 319-350, hier S. 319.

risch für alle irdischen Vergnügungen und Tätigkeiten«, bedeutet »Leben und Sorglosigkeit«, ist jedoch zugleich »vergänglicher als alles andere«. ⁴⁶ Doch insbesondere in der italienischen Dichtung der Renaissance wird die Musik (und mit ihr die Liebe) der daraus einst resultierenden »negativen Beurteilung entrückt und trotz der unveränderten Einsicht in die Vergänglichkeit zu einem schmerzlich empfundenen Sinnbild des Glückes«. ⁴⁷ Raymond Klibansky, Erwin Panofsky und Fritz Saxl bringen das entsprechende »spezifisch ›poetische‹ Melancholiegefühl der Moderne« auf den Begriff. Es ist

ein sich beständig aus sich selbst erneuerndes Doppelgefühl, in dem die Seele ihre eigene Einsamkeit genießt, um sich durch eben diesen Genuß ihrer Einsamkeit erneut bewußt zu werden, ›die Freude im Kummer‹, ›die trauervolle Freude‹, ›der traurige Luxus des Leids‹ [...]. Dieses moderne Melancholiegefühl ist im wesentlichen ein gesteigertes Ich-Gefühl, da das Ich die Achse ist, um die sich jene Kugel von Lust und Wehmut dreht; und es hat auch eine enge Beziehung zur Musik, die nun der Erzeugung subjektiver Gefühle dient.

Musik, früher nur Heilmittel gegen eine Krankheit, gilt seither »als Erlösung und Nahrung dieser doppeldeutigen, wehmütig-süßen Empfindung«. ⁴⁸ Für die Geschichte des modernen ›Selbstgefühls‹ – der lustvollen Kultivierung des autoreferentiellen ›Fühlens des Fühlens‹ – böte die Erfahrungsgeschichte der Musik, wie sie sich aus literarischen, philosophischen, musikessayistischen, theologischen und medizinischen Schriften des achtzehnten Jahrhunderts rekonstruieren ließe, reichlich Material.

Die musikalische Kultivierung des sanftmelancholischen Selbstgefühls erscheint Kritikern der zweiten Jahrhunderthälfte jedoch in einigen Aspekten fragwürdig. Die Melancholisierung der Musik und der damit assoziierte Hang zum Genuss des eigenen Leidens besitzt für das ästhetische und medizinische Denken im Zeitalter der Aufklärung schon früh ein gewisses Irritationspotenzial. Warum so viele Menschen die traurige Musik liebten, fragt schon Johann Mattheson im *Vollkommenen Capellmeister* (1739), obgleich doch die Freude dem Menschen so viel »natürlicher« und zudem eine »Freundin des Lebens und der Gesundheit« sei.

46 Bandmann: Melancholie und Musik, S. 83.

47 Ebd., S. 91; zur engen Korrelation von Musik und Eros in der Geschichte der Musiktherapie vgl. Kümmel: Musik und Medizin, S. 306-312.

48 Klibansky et al.: Saturn und Melancholie, S. 338 f.; zur poetischen Melancholie als gesteigerter Selbsterfahrung vgl. ebd., S. 334-350. Vgl. auch Goebel: Schwermut/Melancholie, S. 450; Lettgen: »... und hat zu retten keine Kraft.«, S. 143 ff.

Die Traurigkeit, jene »tödliche [...] Gemüths=Bewegung«, laufe »dem Zweck der menschlichen Erhaltung höchst zuwieder [...], indem die Traurigkeit der Welt den Tod wircket; Sorge im Hertzen kräncket; wenns Hertz bekümmert ist, auch der Muth fällt; ein betrübter Muth das Gebeine vertrocknet; die Traurigkeit viele Leute tödtet; die Kräfte schwächt [...] [et]c. obgleich der Mensch offermahls seine unlustige Lust daran zu finden dencket«. Für den Hang zur Kultivierung musikalischer Wehmut hat Mattheson eine einfache Erklärung. Der Grund, »warum die meisten Menschen lieber traurige, als freudige Music hören«, sei ganz einfach der, dass »fast iedermann misvergnügt ist«. ⁴⁹

Traurige Menschen bevorzugen traurige Musik: diese Beobachtung macht man auch andernorts. Der Arzt Nicolai besteht darauf, dass es wichtig sei, die Traurigen in ihrem Hang zur Dürsterkeit nicht auch noch musikalisch zu bestärken. Traurigkeit gilt als gesundheitsschädigender Affekt, der, wenn er zu lange anhält, negative Auswirkungen auf den gesamten Organismus hat. ⁵⁰ Solche Affekte auch noch künstlich zu kultivieren, ist aus medizinischer Sicht nicht weniger gefährlich als zum Beispiel ständige angestrengte Geistesarbeit. Traurige Musik gilt als pathogen, sie vermag die »schwarze«, pathologische Melancholie nicht nur zu heilen, sie kann sie auch erzeugen: Die »Affecten der Seele können durch sie [die Musik] allesammt rege gemacht, beruhiget, die Gemüther besänftiget,

49 Mattheson: Der vollkommene Capellmeister, S. 17. Noch Sulzer teilt die Einschätzung, dass der historische Ursprung der Musik bzw. des Gesangs in der »Fröhlichkeit« gelegen habe, der zweite darin, sich »selbst in schwerer Arbeit zu ermuntern«. »Die zärtlichen, traurigen und die verdrießlichen Empfindungen scheint die bloß natürliche Musik gar nicht, oder sehr selten zum Zweck zu haben« – Gedanken, die auch bei ihm im weiteren Zusammenhang mit Überlegungen zum Verhältnis zwischen Musik und Nationalcharakter stehen (Sulzer: Musik, in: ders.: Allgemeine Theorie der Schönen Künste, Teil 2, S. 780-793, hier S. 783).

50 »Bey der Freude bewegen sich das Hertz und die Pulsadern stärker, daher bekommt das Blut und die Säfte einen freyen, ungehinderten, und lebhaften Umlauf, und die Ausdünstung und übrigen Abführungen [...] gehen wohl von statten. Wer wollte also zweifeln, daß die Freude zur Erhaltung und Beförderung der Gesundheit sehr vieles beytrage. [...] Bey der Traurigkeit hingegen geschieht von allen den Veränderungen das Gegentheil. Das Hertz bewegt sich langsam, das Blut und die übrigen Säfte laufen nicht geschwind genug, sondern stocken sehr leichte, und die Absonderung der reinen und unreinen Theile geht nicht wohl von statten. Und eben darum ist dieser Affect der Gesundheit sehr nachtheilig und verursacht öfters sehr gefährliche Kranckheiten, vornemlich, wenn er lange anhält.« (Nicolai: Die Verbindung der Musik mit der Artzneygelahrtheit, S. 38 f.); vgl. ähnlich auch Johann Friedrich Zückert: Von den Leidenschaften. Zweyte sehr vermehrte und verbesserte Auflage, Berlin 1768, S. 60-62.

und durch Töne wieder empöret werden, woraus dann zur Genüge erhellt, wie viel dieselbe zur Heilung der Melancholie, und vielleicht auch so gar zu Erregung derselben, wenn sie unrecht gebraucht wird, beytragen könne«, schreibt auch Lorry.⁵¹ Nicolai warnt vor der musikalischen Forcierung jeder »Gemüthsbewegung«, die der »Hauptneigung« eines Temperaments – etwa des melancholischen – entspricht. Da diese Hauptneigung und alle Leidenschaften, die mit ihr »übereinstimmen«, dann besonders stark werden, könne sich das bis zum Wahnsinn – der Verwechslung von Einbildungen mit Empfindungen – steigern.⁵² Wenn Leonore aus Goethes *Torquato Tasso* berichtet, dass die Ärzte ihr als jungem Mädchen die Musik verboten hätten, so hatte das wohl eben darin seinen Grund, denn damals zeigte sie alle Symptome einer beginnenden Melancholie. Der musikalische Arzt sollte vielmehr zu heiteren Tönen greifen, die angenehme Vorstellungen erregen und die Einbildungskraft der Kranken von ihrer Fixierung auf traurige und angsteinflößende Vorstellungen befreien: »Solchergestalt wird man der Musik den Vorzug nicht streitig machen können, daß sie geschickt sey die Melancholie zu vertreiben und die in Unordnung gerathene Einbildungskraft in Ordnung zu bringen.«⁵³

In medizinischen wie (analog dazu) politischen Kontexten hängt der Glaube an die Heilwirkung der Musik sehr eng mit der Vorstellung leibseelischer Harmonie zusammen, die im Falle der Melancholie als gestört gilt. An Nicolais Abhandlung lässt sich besonders gut nachvollziehen, dass die Heilwirkung der Musik, abstrakt gesprochen, in der Restitution von ›Ordnung‹, d. h. der Wiederherstellung des verloren gegangenen Gleichgewichts zwischen Körper und Seele besteht bzw. in der ordnenden Disziplinierung der Einbildungskraft, jener melancholischen Fakultät *par excellence*, der in medizinischen wie übrigens auch politischen Zusammenhängen ein beträchtliches »ordnungspolitische[s] Störpotential«⁵⁴ zugeschrieben wird.

Statisch gedacht, ist Musik Inbegriff von Harmonie und Ordnung,⁵⁵ damit im weiteren Sinne von Gesundheit und Glückseligkeit. Dynamisch

51 Lorry: Von der Melancholie, Bd. 2, S. 152. Vgl. zu dieser doppelten Wirkung der Musik auch Amend: »Un bien qu'un autre appellerait douleur«, S. 95 f.

52 Nicolai: Die Verbindung der Musik mit der Artzneygelahrtheit, S. 28.

53 Ebd., S. 44.

54 Jochen Schulte-Sasse: Einbildungskraft/Imagination, in: Ästhetische Grundbegriffe, hg. von Karlheinz Barck et al., Bd. 2, S. 88-120, hier S. 99.

55 Zum Begriff der Harmonie und dessen interdisziplinärer Bedeutung vgl. Paul von Naredi-Rainer: Harmonie, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, hg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 4, Sp. 116-132.

gedacht, gilt sie als Kulturtechnik zur Restituierung von Ordnung,⁵⁶ und zwar auch und insbesondere der Ordnung der Einbildungskraft. In einer Episteme, die mit konsequenten Analogiebildungen zwischen Ethik und Politik, zwischen individuellem und gesellschaftlichem ›Körper‹ operiert, hat diese Vorstellung erhebliche soziale und politische Implikationen.

Gerade gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts scheint das aufklärerische Melancholieverdikt auch die sanften, der musikalischen Praxis der Empfindsamkeit so eng korrelierten Spielarten der Melancholie zu treffen. Wo die ästhetische Steigerung des Selbstgefühls in das übergeht, was man abschätzig ›Empfindeley‹ nennt, wo man entsprechend fürchtet, dass Musik die jungen Männer ›verweichliche‹ bzw. ›verweibliche‹ (eine Furcht, die zwar aus antiken Texten fortgeschrieben, nun aber in ganz anderen sozialen Zusammenhängen virulent wird) und zu ›männlichem‹ Handeln unfähig mache, ruft sie Disziplinierungsbestrebungen hervor. Dem entspricht die polemische Abwehr der tränenseligen Musikrezeption, später aber auch die Abwehr einer offenbar zunehmend als gewaltsam erfahrenen Form musikalischer Überwältigung um 1800.⁵⁷

Melancholie – Musik – Kritik

Wenn aber das aufklärerische »Melancholieverdikt« (Schings) auch die Spielarten der sanften Melancholie, d. h. die Lust am Leiden und mit ihr die poetisch-musikalische Kultivierung des *joy of grief* trifft, gerät das antimelancholische Denken unter einen gewissen Rechtfertigungszwang. Denn wer, wie Lessings Tempelherr, sich gern melancholisch fühlt, hat kein Interesse an einer Therapie.

56 Musik könne Nervensaft und Blut in eine »weit ordentlichere Bewegung« versetzen, schreibt schon Nicolai (Die Verbindung der Musik mit der Arzneygelahrtheit, S. 46 f.); insbesondere könne sie auch »die Einbildungskraft, so von grosser Liebe und andern Ursachen in Unordnung gerathen ist, in Ordnung bringen« (ebd., S. 44). Unzer spricht von der Musik als Mittel der Restituierung von »Ordnung und Harmonie in der Seele« und preist sie als ein Mittel zur Erhaltung der »Gesundheit« insbesondere mit Blick auf den Arbeitsmann, der sein Leben »wie ein Lastthier im schweresten Dienste der Welt« verbringen muss (Von der Musik, S. 316 f.). Lorry spricht der Musik die Fähigkeit zu, »den Körper in einen organischen Gleichlaut oder in Homotomie« zu bringen (Von der Melancholie, Bd. 2, S. 169); vgl. zur musikalischen Kur der »disorders of the mind« auch Brocklesby: Reflections, S. 25 ff., 43, 59 u. ö.; Kästner: Rezension [Brocklesby], S. 103.

57 Zur zunehmenden Angst vor musikalischer Überwältigung mit Blick auf Literatur und Musikkritik um 1800 vgl. Nicola Gess: Gewalt der Musik. Literatur und Musikkritik um 1800, Freiburg 2006 (Berliner Kulturwissenschaft 1).

In diesem Zusammenhang wird sich die Frage stellen, inwiefern die Kultivierung der ambivalenten Lust am musikalischen Schmerz dem auf den Erhalt einer bestimmten symbolischen Ordnung zielenden Denken auch deswegen problematisch wird, weil sich zugleich mit der leidenden Anerkennung der sozialen Realität als Realität auch ein Impuls fühlbar macht, der über sie hinausdrängt. So gesehen, ließe sich die Musik als eine Kulturtechnik zur Restituierung von Unordnung verstehen, die insbesondere dort ihre Wirkung entfalten kann, wo die bestehende Ordnung selbst als Melancholie verursachend erscheint.

Symptomatische Bedeutung erhielte dann die Frage: Was genau kommt zur Sprache, wo Musik bzw. musikalische Erfahrung als Herausforderung einer bestimmten moralischen, sozialen bzw. politischen Ordnung inszeniert wird?

Dass Ästhetik bzw. Moralphilosophie der Musik sich produktiv unter dem Aspekt der Anomie betrachten lassen, zeigt bereits Lettgen, der die Anomie-Theorie der Melancholie unter Rückgriff auf die in Martina Wagner-Egelhaafs wegweisender Studie zur Melancholie der Literatur entfaltete Strukturformel von Melancholie als »Ordnungsfigur der Unordnung« für die kultur- und diskursgeschichtliche Betrachtung von Musik und Melancholie fruchtbar gemacht hat. Musik »beschwört [...] Ordnung und deckt zugleich Ordnungsverlust auf«⁵⁸ – damit bringt Lettgen die Dialektik von Musik und Melancholie auf den Begriff. Mit ihrem abstrakten Begriff der Ordnung schreibt diese Formel eine textuelle Konfiguration des Aufklärungszeitalters fort, die den Komplex Melancholie in Verbindung mit Ordnungsverlust liest.

So produktiv diese Formel für kulturgeschichtliche Erwägungen auch sein mag, droht auf dieser Ebene der Abstraktion jedoch aus dem Blick zu geraten, was historisch auf dem Spiel steht, wo die Restituierung bzw. Etablierung von Ordnung musikalisch beschworen wird. Die abstrakte Rhetorik der Anomie, die es ermöglicht, zwischen medizinisch-psychologischen, ästhetischen, ethischen und politischen Diskursen zu vermitteln, kann die Auseinandersetzung mit den jeweiligen historischen Erfahrungsbereichen, in denen Ordnungsdenken zum Tragen kommt, erhellen, aber nicht ersetzen. Eine Lektüre der Werke Wielands im Zusammenhang des diätetischen, moralphilosophischen und ästhetischen Denkens seiner Zeit zeigt jedenfalls, dass es ganz spezifische soziale und politische Konstellationen sind, in denen musikalische

⁵⁸ Lettgen: »... und hat zu retten keine Kraft.«, S. 142.

Erfahrung ordnungspolitisches Denken gleichermaßen provoziert wie affirmiert.

Die vorliegende Arbeit stellt also die Frage nach den Gründen der Melancholie, indem sie am Beispiel von Wielands Werken der 1770er Jahre aufzeigt, was denkbar wird, wo auf der literarisch-philosophischen Suche nach Hindernissen der Glückseligkeit die historischen Spielarten der Melancholie ins Verhältnis zu musikalischer Erfahrung gesetzt werden. Es geht also weder um eine Ideengeschichte der musikalischen Kur, noch um Melancholie in der Musik. Meine Arbeit zielt vielmehr auf die Rekonstruktion einer Konstellation, innerhalb derer Musik und Melancholie als wechselseitig aufeinander bezogene Momente innerhalb eines prinzipiell unabschließbaren Reflexionsprozesses erscheinen, der in enger Beziehung zur Ausbildung des Autonomiegedankens und zur Ideengeschichte dessen steht, was die Aufklärer unter dem Begriff der ›Mündigkeit‹ verhandeln.

Melancholie ist den hier analysierten Texten als Ausgangspunkt einer auf praktische Sicherung und Restituierung von Glückseligkeit gerichteten Reflexion eingeschrieben, die im Nachdenken über musikalische Erfahrung zur Sprache bringt, was sich anders vielleicht nicht artikulieren ließ. Musik wird als ein Moment inszeniert, das solche Reflexion erzwingt, sie aber umgekehrt auch zu annullieren vermag, und zwar insbesondere dort, wo das Handeln im Einklang mit dem sich auf die Autorität von Vernunft, Wissen und Erfahrung berufenden Realitätsprinzip fragwürdig wird. So lässt sich nicht nur die Erfahrung der Melancholie, sondern auch die Musik als *Movens* einer ›therapeutischen‹ Vernunft ganz eigener Art verstehen.

Wielands Werke werfen also die Frage nach der Historizität einer auch musikalisch reflektierten Vernunft auf, als deren Substrat sie das affektive Erleben im weitesten Sinne darstellen. Meine Lektüren fragen nach der Historizität solchen Erlebens, insofern es sich in der literarischen Reflexion musikalischer Erfahrung abzeichnet. Deren Ambivalenzen kristallisieren sich immer wieder in poetischen Denkbildern, die zum Nachdenken einladen. Dazu gehören etwa Wielands Erzählungen vom musikalischen Glück der Menschen im Naturzustand oder seine musikalische Reformulierung des Mythos von der Wahl des Herkules, die in seinem gleichnamigen Singspiel durch den tödlichen Gesang einer verführerischen Sirene erzwungen wird. Der Mythos von Odysseus' Begegnung mit den Sirenen ist, wie schon Hartmut Böhme und Gernot Böhme im Anschluss an Horkheimers und Adornos *Dialektik der Aufklärung* schreiben, die »älteste, selbst schon mythische Figur« der »Ambiva-

lenz von angestrebter Selbstbehauptung und versuchender Selbstauflösung –: eine die Geschichte der Subjektentfaltung dauerhaft begleitende Ambivalenz. Die Frage ist, woher sie kommt und was sie bedeutet.⁵⁹

In solcher Verallgemeinerung lässt sich diese Frage wohl stellen, nicht aber beantworten. Daher arbeitet die vorliegende Studie in mikroskopischer Analyse diejenigen poetischen, medizinischen, moralischen und politischen Narrative heraus, innerhalb derer sich insbesondere männliche Subjektformierung in dem hier untersuchten Ausschnitt aufklärerischen Denkens vollzieht. Die Kritikbedürftigkeit dieser Narrative, aber auch deren ethisch vielversprechendes Potenzial zeigt sich im Lichte der literarisch-philosophischen Reflexion musikalischer Erfahrung. So ermöglichen Wielands Werke vielleicht ein neues Verständnis dessen, was gelingende Regierung des Selbst und der anderen im Horizont des achtzehnten Jahrhunderts auch hätte bedeuten können.

Zum Aufbau der Arbeit

Das erste Kapitel arbeitet am Beispiel des *Goldnen Spiegels* die Logik des antimelancholischen Imaginären der Spätaufklärung heraus. Es zeigt, dass der Melancholie in Wielands politischem Roman eine strukturelle Schlüsselrolle zukommt. Dass nämlich der mächtige Herrscher von Indostan, dessen Reichtum und Machtvollkommenheit ihn eigentlich zum Wunschbild der Glückseligkeit prädestinieren, nicht glücklicher ist als seine zu melancholischem Elend verdamnten Untertanen, ermöglicht ein Gespräch zwischen ihm, seiner alternden Favoritin Nurmahal und seinem Hofphilosophen Danischmend. Es entspinnt sich anhand der gemeinsamen Lektüre einer eigens zu diesem Zweck verfassten fiktiven Geschichtsschreibung. Wie das erste Kapitel zeigt, gelangt der Roman auf der gemeinsamen Suche nach den Ursachen der Melancholie des Herrschers unter Rückgriff auf die Metapher des melancholischen Staatskörpers schließlich zur Formulierung einer Sozialpsychologie der Melancholie aus Unterdrückung. In einem auf Unterdrückung gebauten Machtstaat sind, so lautet die philosophische Diagnose, Herrschende und Beherrschte gleichermaßen unglücklich. Die melancholischen Pathologien aller Parteien sind über einen unbegriffenen gesellschaftlichen Zusammenhang vermittelt, den der Roman symbolisch und theoretisch einzuholen versucht. Als »wahrer Grund« der Melancholie erweist sich dabei das politische Versagen

59 Hartmut Böhme, Gernot Böhme: Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants, Frankfurt a. M. 1985 (stw 542), S. 20.

des Herrschers vor dem, was sein philosophischer Gesprächspartner ihm als seine politische Pflicht vorstellt: eine gesellschaftliche Ordnung zu etablieren, in der zugleich die öffentliche Glückseligkeit und die Privatglückseligkeit aller Untertanen realisiert ist. Als ersten Schritt hin zur Etablierung einer solchen Ordnung präsentiert der Roman die Fähigkeit des Herrschers zu einer neuen Form vernünftiger Selbstregierung.

Die historische Entstehung des pastoralen Ideals der Selbstregierung im doppelten – ethischen und politischen – Sinne beschreibt die auf Ebene der erzählten Welt rezipierte ›Geschichte der Könige von Scheschian‹. Wie das zweite Kapitel zeigt, entwirft diese fiktive Chronik zugleich mit der Anamnese des modernen Staatskörpers eine Geschichte des politischen Imaginären der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts und veranschaulicht dabei Grundsätze und Grundbegriffe der Kunst der Selbstregierung. Ethisches und politisches Denken wird dabei zwischen den Polen Melancholie und Glückseligkeit aufgespannt. Die Art und Weise, wie die Grundsätze gelingender Selbstregierung dargestellt werden, wird vom strategischen Denken des Philosophen bestimmt, der den melancholischen Herrscher im Wechsel von Lektüre und Gespräch dazu bringen will, sein politisches Handeln bzw. sein prekäres Nicht-Handeln im Lichte des Gesagten selbstkritisch zu hinterfragen. Das zweite Kapitel analysiert die Rhetorizität der Chronik von Scheschian daher stets mit Blick auf die politische Funktion dieser Erzählung in Indostan bzw. die Rhetorizität des *Goldnen Spiegels* mit Blick auf das politische Imaginäre des Jahres 1772, auf das der Roman explizit Bezug nimmt. Die ›Geschichte der Könige von Scheschian‹ kulminiert in zwei Zukunftsvisionen, die sich aus Perspektive der indostanischen Gegenwart bzw. der Gegenwart des Jahres 1772 abzeichnen: die Tyrannei einer ›entfesselten‹ Aufklärung unter Isfandiar und die Herrschaft eines vollkommenen Fürsten namens Tifan. Indem der Roman die Tifan-Episode ausdrücklich als »Traum« und »schöne Phantasie« des latent melancholischen Philosophen darstellt, wirft er zugleich die Frage nach der Psychologie des politischen Imaginären auf. Mittelbar mahnt der Roman auf diesem Wege eine bewusste Auseinandersetzung mit der prekären zwischenmenschlichen Dynamik an, die die Kritik absolutistischer Machtausübung durch die Angehörigen der Gelehrtenrepublik prägt.

Die rhetorische Analyse zeigt zudem, dass diese Kritik innerhalb eines Begriffssystems operiert, das eine abstrakte Analogiebildung zwischen ethischen und politischen Fragestellungen ermöglicht. Sie arbeitet mit einem dichotomischen Begriffs- und Assoziationsfeld, das Glückseligkeit mit Natur, Gesundheit, Harmonie, Vollkommenheit und Ordnung asso-

ziiert, wodurch Unordnung, Krankheit und Melancholie als negative Fluchtpunkte utopischen Denkens erscheinen. Es zeigt sich, dass die innerhalb dieser Episteme operierende politische Vernunft geprägt ist von einer latenten Angst vor dem Ordnungsverlust, der jedoch immer schon stattgefunden zu haben scheint. Was in diesem dichotomischen Begriffsfeld jedoch nicht aufgeht, ist die Sphäre zwischenmenschlicher Interaktion, die der Roman mit narrativen Mitteln darstellt. Erst die Analyse der symbolischen Konkretion des abstrakten begrifflichen Feldes zeigt, dass der Roman das Projekt der Realisierung von Glückseligkeit wesentlich an die Etablierung einer neuen Ordnung der Geschlechter bindet. In der Analyse und Kritik dieses symbolischen Feldes versteht sich meine Arbeit auch als Beitrag zur »Rekonstruktion der imaginären und phantasmatischen Qualität des anthropologischen Wissens selbst« bzw. zur »Poetologie der Anthropologie«. ⁶⁰

Das dritte Kapitel analysiert das antimelancholische Imaginäre der Gelehrtenrepublik am Beispiel der Naturkinderutopie, einer Geschichte, die der Philosoph dem Herrscher als eine aus der Perspektive der Gegenwart denkbare Antwort auf die Frage präsentiert, wie dem drohenden politischen Ordnungsverlust entgegenzuwirken sei. Gezeigt wird, dass der *Goldne Spiegel* die Naturkinderutopie als eine proto-politische Phantasie der Jahrhundertmitte vorstellt. Im Wesentlichen ist sie dem Gedanken der gesellschaftlichen Durchsetzung einer ganz bestimmten Glückseligkeitsvorstellung verpflichtet, wie sie in Dichtung, Ästhetik und Diätetik der Frühaufklärung kultiviert wird. Durch die politische Verteidigung dieser Art von Literatur und die Kritik ihres latenten Anspruchs darauf, dass Erziehung zu der von ihr propagierten Art der Glückseligkeit eine Antwort auf die politische Krise der Gegenwart bieten könnte, wirft der Roman zugleich die Frage nach dem komplexen Verhältnis dieser Spielart des Glückseligkeitsdenkens zu den melancholischen Pathologien der Gegenwart auf.

Denn das Ordnungsdenken der Naturkinderutopie, das der Roman als sozial und historisch spezifischen Lösungsvorschlag für die politische Krise der Gegenwart lesbar macht, setzt seine politische Hoffnung auf Überwindung der Krise auf die imaginäre Figur eines pastoralen Gesetzgebers, dessen Aufgabe insbesondere die Disziplinierung der Einbildungskraft seiner metaphorischen Kinder sein soll. Diese sollen bei Androhung der Strafe Melancholie auf eine ganz spezifische Vorstellung

60 Stöckmann: Anthropologie und Zeichengemeinschaft, S. 145.

von Glückseligkeit festgelegt werden. Der Effekt einer solchen Erziehung soll eine gleichsam musikalische Gesellschaft sein, in der die Menschen durch Verbannung unordentlicher Leidenschaften bzw. deren ästhetische Sublimierung in vollkommener Harmonie leben. Eine durch musikalische Erfahrung symbolisierbare Form zwischenmenschlicher Harmonie wird also einerseits zum ästhetischen Inbegriff der anzustrebenden Glückseligkeit stilisiert. Andererseits aber wird das Ideal musikalischer Harmonie unter der Herrschaft eines benevolenten paternal-pastoralen Gesetzgebers als potenziell melancholieverursachend dargestellt. Die durch musikalische Erfahrung symbolisierbare Spielart pastoraler Machtausübung erscheint gleichermaßen als Symptom und Ursache von Melancholie. Auf der Ebene der Rahmenhandlung veranlasst Danischmends Märchen von den Kindern der Natur daher eine Diskussion über das ethische und politische Potenzial von Dichtungen wie der Naturkinderutopie, Produkten einer die melancholische Realität übersteigenden Einbildungskraft, die das ästhetische Ideal einer vollkommen harmonisierten Gesellschaft entwerfen. Die Analyse dieser Diskussion im Kontext der ›Einleitung‹ des *Goldnen Spiegels* zeigt, dass der Roman nicht zuletzt eine Neubestimmung der gesellschaftlichen Funktion von Literatur im Zeichen der von ihm diagnostizierten Krise versucht.

Das dem dritten Kapitel folgende Zwischenspiel fasst die in den ersten drei Kapiteln analysierte Logik pastoraler Idealbildung zusammen, um so den gedanklichen Ausgangspunkt für Wielands politisch-ästhetische Neuinterpretation des melancholietherapeutischen Potenzials der Musik zu markieren.

Das vierte Kapitel analysiert Wielands Libretto *Die Wahl des Herkules*, das 1773 in einer Vertonung von Anton Schweitzer am Hoftheater von Weimar uraufgeführt wurde. Das Libretto psychologisiert die in politischen und moralpädagogischen Kontexten des Aufklärungszeitalters gleichermaßen prominente Erzählung von Herkules am Scheidewege. Gegenstand von Wielands musikalischem Drama ist die Psychologie derjenigen Tugend, die im Rahmen pastoraler Idealbildung männliche Subjektformierung bestimmt. Ausgangspunkt der Handlung ist auch hier die Erfahrung einer mit Melancholie assoziierten Handlungshemmung, die durch eine bewusste Entscheidung für eine bestimmte Tugendvorstellung überwunden werden soll. Als Ursache der melancholischen Handlungshemmung erscheint ausgerechnet die gesellschaftliche Forderung nach erotischer Entsagung, die bereits der *Goldne Spiegel* in den Mittelpunkt der Diskussion um eine in ethischer und politischer Hinsicht gelingende Form der Selbstregierung stellt.

Das im dritten Kapitel bereits thematisierte problematische Verhältnis von Musik und Melancholie steht im Zentrum des von Wieland inszenierten Dramas. Musik wird hier zum Inbegriff all dessen, was eine bewusste Entscheidung für oder gegen die Forderungen der von (vermeintlich) pastoralen Autoritäten forcierten Tugendvorstellungen gleichermaßen erzwingt und zu annullieren droht. Dabei wird erkennbar, dass die Tugend, die im Namen von Vernunft, Gesetz und Erfahrung spricht, durch Androhung der Strafe Melancholie bei Überschreitung ihrer Gesetze herrscht: eine Strategie der Drohung, die ethisches und politisches Denken gleichermaßen prägt. Die Herrschaft der Tugend wird von Wieland letztlich zwar als rechtmäßige Herrschaft einer historisch spezifischen Vernunft inszeniert, die auf Sicherung von Glückseligkeit zielt. Sie lässt dabei aber zugleich auch Züge einer reflexionslosen Gewaltherrschaft internalisierter, über die Mechanismen sozialer Anerkennung forciert Tugendvorstellungen über menschliches Fühlen und Handeln erkennen. Die Musik wird in diesem Kontext zu einer zweideutigen Macht, die zur Überschreitung der Gebote einer Tugend verlockt, die im Namen von Wissen, Gesetz und Erfahrung spricht und Glückseligkeit an die Befolgung dessen bindet, was sie verlangt. Indem aber Musik – ohne Worte – mit allem kommuniziert, was der Tugend widerstrebt, erzwingt sie sowohl ein Ringen um Sprache, als auch die argumentative Verteidigung der Entsagungen, die die Tugend verlangt. So aber affirmiert und subvertiert Musik die auf Glückseligkeit zielende historische Vernunft gleichermaßen.

Die abschließende Analyse von Wielands Essays zum Musiktheater führt die in Kapitel eins bis vier dargelegten Problemstellungen zusammen. Sie zeigt, dass Wielands Auffassung von der Aufgabe des Musiktheaters im Projekt der Aufklärung ebenfalls durch das pastorale Ideal bestimmt wird. Denn im Einklang mit der Rhetorik zeitgenössischer Musiktheorie beschreibt Wieland musikalische Erfahrung als die Erfahrung einer Form der Gewalt. Dass die Wirkung der Musik in der Metapher der Zauberei beschrieben wird, weist darauf hin, dass es sich dabei um eine Form nicht-rationalisierbarer Machtausübung handelt. Wieland bindet diese Machtausübung in politischer Rhetorik an einen »stillschweigenden Vertrag« zwischen Künstler und Publikum. Beide Seiten legen sich darauf fest, dass die legitime Ausübung musikalischer Macht lediglich der Vermehrung des ›Vergnügens‹ des Publikums dienen darf, ein Begriff, der in Wielands Werken sowohl ästhetische als auch moralphilosophische Dimensionen besitzt. Den Künstlern wird dabei die pastorale Aufgabe zugeschrieben, die »wahren Interessen« des Publikums zu

vertreten, und zwar nicht zuletzt gegen die das Projekt der Realisierung von Glückseligkeit potenziell limitierende Macht der Gewohnheit, die den Raum des Theaters sowohl mit Blick auf die musikalischen Formen als auch mit Blick auf die Sitten des Publikums beherrscht. In den Mittelpunkt rückt dabei einmal mehr das Problem der Etablierung bzw. Fortschreibung einer bestimmten Ordnung der Geschlechter, die durch Musik und deren philosophische Reflexion zwar bestärkt, zugleich aber auch unterwandert wird. Im Nachdenken über die Gewalt der Musik gelangt Wieland schließlich zu einer neuen Auffassung dessen, was »Vervollkommnung der Menschheit« jenseits der Zurichtung anderer nach Maßgabe abstrakter Tugendideale bedeuten könnte und welche Rolle die Musik bei der Ermöglichung neuer Erfahrungen zu spielen hat.

I Macht und Melancholie in Wielands *Goldnem Spiegel*

Eines Abends erzählt der gutherzige Danischmend, Philosoph am Hofe des mächtigen Sultans von Indostan, seinem Herrscher »eine kleine Geschichte« (GS 42). Seine Erzählung – kein Märchen zwar, aber doch, wie Schah-Gebal später nicht ohne Ironie anmerken wird, eine »Historie, die so gut als ein Märchen ist« (GS 73) – handelt von einem reichen Emir, den es aufgrund abenteuerlicher Umstände in ein abgelegenes Bergtal verschlägt. Dort begegnet er den Kindern der Natur, die, durch die Weitsicht eines weisen Gesetzgebers weitgehend unberührt von den Problemen der modernen Zivilisation, eine glückselige Existenz in immerwährender Freude, Liebe und Unschuld führen. Mit seiner Geschichte lässt Danischmend den Sultan am Wunschbild der Glückseligkeit im Zeichen der Natur teilhaben, wie es sich in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts nicht nur die Dichter ausmalen.¹

Allerdings ist das Erzählvorhaben des Philosophen nicht unproblematisch. Denn Schah-Gebal ist der »nüchternste Sultan seines Jahrhunderts« (GS 34) und den Vergnügungen der Einbildungskraft im Allgemeinen, den Feenmärchen aber im Besonderen (vgl. GS 23 f.) gänzlich abgeneigt. Die Natur, so konstatiert der Erzähler in der dem erzählenden Teil des *Goldnen Spiegels* vorangestellten »Einleitung«, habe dem Sultan eine ihrer besten Gaben verwehrt, nämlich diejenige, Märchen »amüsan zu finden« (GS 19). Im Gegenteil. Schah-Gebal »hass[t]« nicht nur alles,

1 Zur Naturkinderutopie im Kontext der kulturkritischen und politischen Auseinandersetzungen der 1770er Jahre vgl. Burghard Dedner: *Topos, Ideal und Realitätspostulat. Studien zur Darstellung des Landlebens im Roman des 18. Jahrhunderts*, Tübingen 1969 (Studien zur deutschen Literatur 16), S. 109-137; Dietrich Naumann: *Politik und Moral. Studien zur Utopie der deutschen Aufklärung*, Heidelberg 1977 (Frankfurter Beiträge zur Germanistik 15), S. 162-189; Herbert Jaumann: Nachwort, in: Christoph Martin Wieland: *Der goldne Spiegel und andere politische Dichtungen*. Nach dem Text der Ausgaben letzter Hand und der historisch-kritischen Akademie-Ausgabe, hg. von Herbert Jaumann, München 1979, S. 859-889, hier S. 866-874; Frank Baudach: *Planeten der Unschuld – Kinder der Natur. Die Naturstandsutopie in der deutschen und westeuropäischen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts*, Tübingen 1993 (Hermæa 66), S. 558-606; Florian Gelzer: »Nenne doch, o Muse, den Sitz der kleinen Kolonie«. Wieland's Portrayals of Nature Utopias in Verse and Prose, in: *Neophilologus* 88, 2004, S. 1-18; Matthias Löwe: *Idealstaat und Anthropologie. Problemgeschichte der literarischen Utopie im späten 18. Jahrhundert*, Berlin 2012 (Communicatio 44), S. 145 ff.; zu meiner Interpretation der Naturkinderutopie vgl. Kapitel 3.