

III.9. Harmonie, Ton und Stimmung: Musikalische Metaphern in Poetik und Literatur des 18. Jahrhunderts

Boris Previšić

1. Lexikalische Begriffsverortung im 18. Jahrhundert

Die Musik als Bildspenderin der für die Literatur zentralen Begriffe wie Harmonie, Ton und Stimmung zu eruieren, liegt auf der Hand. Dennoch ist für ihre diskursive Anschlussstelle historisch auf die Epoche der Aufklärung zurückzugreifen, da später nur noch implizit auf die Musik Bezug genommen wird. Folgt man zunächst der lexikalischen Inventur des 19. Jahrhunderts, so erfahren die drei Begriffe im Laufe des 18. Jahrhunderts eine Übertragung aus dem akustisch-musikalischen Bereich in andere Disziplinen. So „erscheint“ das Wort „harmonie“ „recht eingebürgert seit der zweiten Hälfte“ des 18. Jahrhunderts; belegt wird Harmonie als „verbindung von einzelnen gleichzeitig angeschlagenen tönen zu einem wolklingenden ganzen“ bei Klopstock und Schiller (Grimm DWB 10, Sp. 484), in Rekurrenz auf die Sphärenharmonie bereits bei Hagedorn (Grimm DWB 10, Sp. 485). Auch wenn der Begriff partiell metaphorisiert wird „in ästhetischem, philosophischem, mathematischem Sinne“ (Grimm DWB 10, Sp. 485), steht der musikalische Kontext meist im Vordergrund. Komplexer gestaltet sich das Bedeutungsfeld von Ton: Zwar nimmt der Ton als Konzept in der Malerei, als „stimmung der farbe“ (Grimm DWB 21, Sp. 749) bzw. als physiologischer Fachbegriff des *tónos* (Grimm DWB 21, Sp. 751) deutlich weniger Raum ein. Doch selbst als akustischer Begriff bleibt er ambivalent zwischen „unmusikalische[m] ,geräusch“ und „kunstmässiger ,melodie“, als ,musikstück‘ und ,lied‘ überhaupt“ (Grimm DWB 21, Sp. 681). Spätestens in der Literatursprache des 18. Jahrhunderts tritt er „als der bestimmte ton in der musik, als musikalischer ,sonus“ markant hervor (Grimm DWB 21, Sp. 687).

Die größte Metaphorisierung durchläuft im 18. Jahrhundert jedoch der Stimmungsbegriff, der als explizit musikalischer Terminus bereits im 16. Jahrhundert bezeugt ist (Becker 2012, 261). So sehr er sich im 19. und 20. Jahrhundert vom musikalischen Bildspender löst, so sehr ist er im ausgehenden 18. Jahrhundert mit der Musik verknüpft, in deren Bereich er drei semantische Felder bespielt und entsprechend metaphorisiert wird:

1. Stimmung als Prozess, als „ausführung des stimmens“ an Musikinstrumenten (Stimmen der Saiten etc.), dessen Grundbedeutung in Musiktraktaten von

Johann Mattheson (1739) oder Carl Philipp Emanuel Bach (1759) und dessen Übertragung beispielsweise bei Voß und Goethe nachgewiesen wird (Grimm DWB 18, Sp. 3128);

2. Stimmung als Ergebnis „des stimmens“, das „erst seit ende des 17. Jhs. bezeugt“ ist und wiederum als „übertragung [...] meist auf innere kräfte des menschen“ (Grimm DWB 18, Sp. 3129) bei Kant, Wilhelm von Humboldt oder Goethe anzutreffen ist (Grimm DWB 18, Sp. 3130, vgl. dazu auch Wellbery 2003, 705–712);
3. Stimmung als „haltung, disposition, anwandlung des gemüts, im gegensatz zur intellektuellen haltung“. Dieser neue Stimmungsbegriff, dessen unvergleichliche Karriere um 1770 einsetzt und bis heute anhält, ist aber auf seine musikalischen Vorgaben von prozessualer Stimmung und von anschließender ‚Gestimmtheit‘ angewiesen (Grimm DWB 18, Sp. 3131).

2. Forschungseinblick

Während die Konzepte von Ton und Harmonie kaum nachhaltig und systematisch Gegenstand kulturwissenschaftlicher Forschungen waren, wird der Stimmungsbegriff gerade wegen seiner semantischen Polyvalenz im Deutschen (vgl. dazu David 2004) in unterschiedlichen disziplinären Kontexten untersucht (vgl. dazu Gisbertz 2011, von Arburg/Rickenbacher 2012, Meyer-Sickendiek/Reents 2013). Mehrheitlich werden meist einschlägige Stimmungsdebatten und -konzepte in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Ästhetik (Riegl 1929), Literaturwissenschaft (Kommerell 1943 und Staiger 1946) und Philosophie (Heidegger 1926) wieder aufgegriffen. Ein erster Impuls, den Stimmungsbegriff wieder vom musikalischen Bildspender des 18. Jahrhunderts her zu bestimmen, geht von Leo Spitzer aus – der als Ausgangspunkt für Wellberys Überblicksartikel und als Gegenposition zu Heidegger und Staiger gewürdigt wird (von Arburg 2012). Exemplarisch wird in dieser Diskussion deutlich, wie sehr sich die Forschung zum Stimmungsbegriff des ideologischen Hintergrunds einer Einfühlungsästhetik bewusst sein muss, um sich davon wieder abzuheben und begriffsemantisch wie begriffshistorisch zu differenzieren.

3. Periodisierung des 18. Jahrhunderts in drei Phasen

Harmonie, Ton und Stimmung können in ihrer Gesamtheit als wirkungsmächtiger Metaphernfundus des 18. Jahrhunderts erst richtig gewürdigt werden,

wenn sie als Begriffe zum einen als Ergänzung zueinander, zum anderen in ihrer musiktheoretischen Entwicklung genauer verortet werden. So kann das Jahrhundert der Aufklärung grob in drei Phasen periodisiert werden: Bis in die 1740er Jahre erfährt die Stimmung in der Fundierung der spezifischen Temperierungen und der entsprechenden Tonartencharakteristiken – d. h. im Spagat zwischen Modulierbarkeit der Tasten- und Bündinstrumente durch den ganzen Quintenzirkel (möglichst regelmäßige Verteilung des pythagoreischen Kommas) einerseits und möglichst reinen (d. h. ganzzahlig proportionalen) Intervallstrukturen andererseits – einen erheblichen theoretischen Schub (Phase 1). In den 1750er und 1760er Jahren wird die musikalische Terminologie auf andere Künste, namentlich auf die Malerei und die Literatur, Ästhetik und die Wissenschaften (vorab auf die Physiologie) übertragen (Phase 2) und löst sich bis 1800 und darüber hinaus zunehmend vom musikalischen Paradigma (Phase 3).

3.1. Phase 1: Musikalische Theoretisierung und literarische Absenz

Mit Andreas Werckmeister (1645–1706) trifft man im ausgehenden 17. Jahrhundert auf den wichtigsten Begründer einer temperierten Stimmung (Werckmeister 1691). Die 1707 posthum erschienenen *Musicalische[n] Paradoxal-Discourse* basieren auf einem christlichen Erklärungsmodell, das von einer göttlichen, reinen, nicht modulierbaren Sphärenharmonie die weltliche temperierte Stimmung ableitet. Die kohärente Argumentation – welche Werckmeister mit großer rhetorischer Finesse und mit einprägsamen Allegorien gestaltet – gelingt nur, weil das vollkommene System als Vorbild aus der Musikpraxis auslagert und die Temperierung als weltlich und unvollkommen apostrophiert wird: „Also ist die Temperatur ein unempfindlicher lieblicher Betrug unseres Gehöres in der Zusammenstimmung / wodurch uns GOtt unsere Unvollkommenheit will [...] zu verstehen geben.“ (Werckmeister 1707, 114–115) Dass seine musiktheoretische Begründung der temperierten Stimmung noch nicht Eingang in die Literatur findet und zunächst eine explizit offen gehaltene Leerstelle bildet (auch wenn Werckmeister von Heinrich Kleist ein Jahrhundert später rezipiert wird, vgl. dazu Lubkoll 1994, 340), versinnbildlicht der Musiker und Autor Johann Kuhnau, der mit Werckmeister in direktem Kontakt steht, in seinem Schelmenroman *Der musikalische Quacksalber* (1700). Darin schweigt sich die Hauptfigur über das „Pythagoräische silentium“ aus (Kuhnau 1700, 208), um mit dieser neologistischen Katachrese zu unterstreichen, dass in Bezug auf einen potentiellen Stimmungsdiskurs in der Literatur noch nichts zu erwarten ist (vgl. dazu Previšić 2012, 139). Spätestens mit Rameaus *Traité de l'Harmonie* (1722) wird die Stimmung und ihre Temperierung

auf einen Fundamentalbass und seine Obertöne zurückgeführt und als natürliches Prinzip cartesianischer Provenienz begründet.

Selbst das pandeistische Weltbild eines Brockes und die Parodierlust eines Hagedorn beziehen sich auf Descartes' Sinnenlehre (1649) und stellen im Kontext der akustischen Wahrnehmung die Frage nach dem Sitz der Seele. Durch Aufhebung einer reflektierten Mittelbarkeit kommt die wichtigste Aufgabe im Seelenhaushalt dem „rege[n] Ton“ zu; er bestimmt direkt die „Leidenschaft“ (Brockes 1738, 636/637). Selbst in seinem Heimat-Gedicht *Harvestehude* kann es der Brockes-Herausgeber Hagedorn nicht unterlassen, das akustische Vermittlungsorgan zwischen Körper und Seele zu parodieren: „Oft schallt hier bis zur Zirbeldrüse / Ein auserlesener Dudelsack.“ Damit nimmt er einerseits die cartesianische Schaltstelle zwischen Seele und Körper ins Visier, andererseits reifiziert er die Musik in ihrer unwürdigsten Form als volkstümlichen und überhaupt nicht mehr göttlich inspirierten „Dudelsack“ (Hagedorn 1757, 119).

3.2. Phase 2: Physiologisierung

Nicht mehr nur die rhetorische Figur, sondern zusehends auch die musikalische Temperatur und die daraus resultierende Tonartencharakteristik bestimmen das Temperament und somit den Gefühlshaushalt des Rezipienten. Johann Sebastian Bachs *Wohltemperiertes Klavier* (Teil I: 1722, Teil II: 1740/1742) basiert nicht auf einer gleichstufigen Temperierung, in der alle Tonarten gleiche Mikrointervallstrukturen aufweisen; vielmehr sollen die tonartenspezifischen Intervalle und Akkorde zur ‚Wohltemperierung‘ der Seele ausgehört werden (Lindley 1997, Roch 2002). Wenn sich Rousseau in seinem *Dictionnaire de musique* (1768) von Rameau absetzt, so geht es zum einen um die Bevorzugung der Melodie vor der Harmonie – ganz im Sinne der populären *opera buffa* –, zum anderen um eine humoralpathologische Temperamentenlehre in der musikalischen Sprache. Exemplarisch lässt sich das dem Eintrag „tempérament“ entnehmen: Rousseau unterscheidet in einem nicht-temperierten System zwischen einer rein gestimmten großen Terz im Verhältnis 4:5 (einer Terz, „qui nous excite naturellement à la joie“, Sanguiniker) und einer zu weit gestimmten großen Terz (die „des idées de fureur“ hinterlässt, Choleriker), zwischen einer rein gestimmten kleinen Terz im Verhältnis 5:6 (einer Terz, „qui nous porte à la tendresse & à la douceur“, Phlegmatiker) und einer zu eng gestimmten kleinen Terz („qui nous attriste“, Melancholiker) (Rousseau 1768, 503). Doch die durchwegs zu weit gestimmten großen Terzen des Rameau'schen Systems seien inakzeptabel, d. h. nur noch „dures et choquantes“ (Rousseau 1768, 504; vgl. dazu Previšić 2012, 130 f.). Die Übertragung auf poetologische oder literarische Konzepte erfolgt in den 1750er Jahren noch zögerlich.

Als eigentliche Bindeglieder zwischen Musik und Literatur figurieren zum einen physiologische, zum anderen ästhesiologische Überlegungen. In diesem Kontext sind die *Träume* (1754) des Arztes Johann Gottlieb Krüger (1715–1759) von zentraler Bedeutung. Die Figur des „Philosoph[en] durch die Töne“ (Krüger 1785 [1754], 105. Traum, 423 f.) wird aufgefordert: „Phantasiret durch alle Töne [...]“ (Krüger 1785 [1754], 425) Ganz im Sinne Rameaus erklärt er den Fundamentalbass, das Wechselspiel zwischen dissonanten und konsonanten Akkorden, um schließlich den „Ursprung des Uebels in der Welt aus der Temperatur begreiflich [zu] machen“ (Krüger 1785 [1754], 431). Veranschaulicht wird dieses „Uebel“ in einem späteren Traum, in dem die musikalisch-rhetorische Figur des *passus duriusculus* (des allzu harten Gangs), der nur dank einer nicht gleichstufigen Temperierung und somit einer ihrem Namen gerecht werdenden Chromatik mit ungleichmäßigen Halbtonabständen entstehen kann: „[D]ie Uebelklänge bleiben bey der besten Ehe nicht aus, und sollten sie auch durch das Geschrey der Kinder entstehen, welche gemeiniglich auf eine sehr unregelmässige Art durch die Semitonia gehen.“ (Krüger 1785 [1754], 575)

3.3. Phase 3: Übertragungsleistung

Die wesentliche Metaphorisierung kann man bei Herders Kritik an Rameaus *Traité de l'harmonie* ansetzen. Die Kritik richtet sich in erster Linie gegen die Proportionalität zwischen den harmonischen Tönen über dem Fundamentalbass (Herder W 2, 340) und zielt auf die emotive Funktion jedes einzelnen Tons. In der physiologischen Erklärung der Stimmung der „Gehörffibern“ und in der Beschreibung ihrer unterschiedlichen Wirkungsweisen, welche auf dem Prinzip der Resonanz beruhen (Krüger 1748 und Hartley 1749), erfährt der Stimmungsbegriff seine Umwertung von einem innermusikalischen zu einem „transversale[n]“ Theoriemodell (Welsh 2009, 144–147). Wenn nun Herder den ‚Ton‘ als Garant unverfälschter Empfindung heranzieht, weil die Direktheit und die Unmöglichkeit reflektierender Distanznahme in der akustischen Wahrnehmung zu suchen ist, so impliziert er zumindest noch die Spezifik der Tonartencharakteristik, in welcher der ‚Ton‘ nicht nur die Dur-Moll-Differenz kennzeichnet, sondern vor allem den unterschiedlichen ‚Charakter‘ beispielsweise von ‚C-Dur und As-Dur‘: „weil die Fortschreitungen ihrer Tonleitern am meisten unterschieden sind“ (Engel 1780, 308). Da offenbar ein direkter Zusammenhang zwischen ‚Tonart‘ und ‚Physiologie‘ besteht, postuliert Herder nicht nur die Erfassung „aller einfachen Musikalischen Akzente“, sondern auch die ‚Enträtselung‘ der ‚Physiologie‘ (Herder W 2, 351). Stimmung ist somit nicht Thema der Dichtung, sie wird nicht bezeichnet, sondern ist Rhema: Stimmung ist bestimmend im Ausdruck, in der Akzentuie-

nung der Empfindungen, welche die Dichtung ihrerseits nur annähernd bezeichnen, nur ‚stammeln‘, aber nicht direkt ausdrücken kann: „Gedanken zu bezeichnen ist uns die Rede gegeben; Empfindungen stammelt sie nur, und drückt ihnen mehr aus durch das was sie nicht, als was sie saget. Eine schwätzende Empfindung wird unerträglich, indem dies Geschwätz sie eben ersetzen will und damit als unwahr zeigt.“ (Herder W 8, 817) ‚Sympathetik‘ versteht Herder aber nicht nur als Resonanz zwischen ästhetischer Außen- und Innenwelt, zwischen wahrgenommenem Objekt und wahrnehmendem Subjekt, sondern auch als intersubjektive Gleichstimmung. Damit leistet Herder bereits eine zweite Übertragung des Stimmungsbegriffs: Die Stimmung ist gemeinschaftsbildend innerhalb der einzelnen Kulturen. Was er später in der *Kalligone* als musikalische Differenzierung von Nationaltypen festmacht (Herder W 8, 704), formuliert er im *Vierten Wäldchen* grundsätzlicher: So sei die menschliche Natur in ihren Empfindungen je nach „Himmelstrich“ anders, „ein andres Gewebe von Saiten der Empfindung; eine andere Welt von Gegenständen und Tönen“. Die Kulturdifferenz begründet sich somit ästhesiologisch: „[W]ie sehr kann sie [die Natur] nicht ein Menschliches Wesen heterogenisieren?“ (Herder W 2, 902) Damit formuliert Herder bereits sein Interesse am unterschiedlichen Ton der ‚Volkslieder‘, welche erst sechs Jahre später erscheinen.

Ebenso lässt sich der Stimmungsbegriff, der im 19. und 20. Jahrhundert derart Karriere macht, auf diese Diskurslinie einer doppelten Sympathetik zwischen Innen- und Außenwelt zum einen und einer intersubjektiven zum anderen zurückführen. Sie basiert durchwegs auf dem präkognitiven Begriff, wie ihn auch das Grimm'sche Wörterbuch als drittes Bedeutungsfeld und Wellbery als ‚Disposition‘ bei Schiller und Humboldt festmachen. Die „mittlere Stimmung“ in Schillers Schrift *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795) operiert noch durchwegs mit dem musikalischen Bildspender, der auf Bachs *Wohltemperierte[s] Klavier* zurückgeführt werden kann (Welsh 2009, 150 f.). In Wilhelm von Humboldts Abhandlung *Über Goethes Hermann und Dorothea* (1799) hingegen hat sich der Stimmungsbegriff endgültig aus der musikalischen Stimmungsemantik herausgelöst: So figuriert „die subjective Stimmung“ als Voraussetzung einer wirksamen literarischen Produktion der Phantasie, welche vom Leser nachempfunden wird (Wellbery 2003, 711). Damit ist Humboldt zum einen wegweisend für die „Stimmung als radikale Innerlichkeit“ von „Fichte bis Hofmannsthal“ (Wellbery 2003, 712–718); zum anderen impliziert er die ‚Rezeptivität‘, wie sie bei Hölderlin noch eine zentrale Rolle spielen wird. Damit ist vorgezeichnet, wie sich der Stimmungsbegriff im ausgehenden 18. Jahrhundert von der musikalischen Vorgabe löst. Dennoch schwingt der musikalische Bezug latent mit: Während Hegel die Stimmung ins Innere des Subjekts ‚versenkt‘, interessiert sich Nietzsche für Stimmungen, weil an ihnen „die sonst durch Schematisierung zugedeckte Schicht

unseres Seins zum Vorschein kommt“ (Wellbery 2003, 713; 716). Daran lässt sich zwar selbst Heideggers Desiderat anschließen, Stimmung als wahrheitsvermittelndes ‚Existential‘ zu begreifen (Wellbery 2003, 725). In einer solchen Genealogie wird aber leicht übersehen, dass der Stimmung in Kombination mit dem musikalischen Konzept von ‚Harmonie‘ und ‚Ton‘ noch eine andere Bedeutung in der Poesie von Herder über Klopstock bis hin zu Hölderlin zukommt und sie somit zusätzlich auf das ausgehende 18. Jahrhundert zurückgebunden werden muss.

4. Horizontalisierung des Harmoniebegriffs: Sukzession von Tönen

Bei Herder wird deutlich, dass der Ton nicht mehr als Harmonie, als vertikale Simultanität verschiedener Töne betrachtet wird, sondern als horizontale Sukzession, die bereits – obwohl Herder diesen Sachverhalt nicht rezipiert – in Rameaus Harmonieauffassung angelegt ist, wenn dieser von der „progression des Dissonances“ und von der „progression des Tierces & des Sixtes“ spricht (Rameau 1722, 81–93). Zedlers *Universallexikon*, in dem die „Stimmung“ ohne Vorsilbe in einem weiteren Feld vor allem von „Uebereinstimmung“ lediglich als musikalische Stimmung unter dem Lemma „Quarte“ als Intervall erfasst wird (Zedler 1741, Sp. 101), situiert den Harmoniebegriff nicht mehr unter dem religiösen Überbau eines Werckmeister, sondern wie bei Rameau auf dem Schnittpunkt zwischen vertikaler ‚Zusammenfügung‘ und horizontaler ‚Folge‘: Soseidie „Harmonia“ „ein geschicktes zusammenlassen, zusammenfügen; welches entstehet, wenn etliche oder viele ungleiche Klänge dergestalt miteinander vereiniget, und zugleich gehöret werden, daß auch die dabey befindlichen, aber recht angebrachten Dissonanzen dem Gehör nicht allein verdrießlich fallen, sondern auch die daran folgenden Consonanzen desto schöner und lieblicher machen“. (Zedler 1735, Sp. 567) Der Harmoniebegriff fokussiert sich inzwischen vor allem auf den Zusammenklang von dissonanten, von „ungleiche[n] Klänge[n]“ und für die daraus entstehende Dynamik, welche den zwischen musikalischer Spannung und Entspannung, zwischen physiologischer Systole und Diastole, zwischen sprachlichem Akut und Gravis bestimmt.

Das gesamte Diskurskonglomerat wird spätestens in Rousseaus Sprachursprungsschrift in der Definition des ‚Akzents‘ zusammengedacht: „Les passions [...] ont leurs accents, et ces accents qui nous font tressaillir, ces accents auxquels on ne peut dérober son organe pénètrent par lui jusqu’au fond du cœur.“ (Rousseau 1755, 58) Im „Ton“ manifestiert sich die „Pathetik“ des dichterischen Akzents, der vom Stimmungsbegriff her gedacht ist (Herder 1769, 350). Seine ver-

meintlich antirameauistische Haltung unterstreicht Herder noch selbst um 1800: So sei es das „Amt des Gehörs“, „uns *Sukzessionen*, nicht Koexistenzen, *Progressionen*, nicht *Continua* des Raums, Bewegung, nicht Stillstand zu geben“ (Herder 1800, 902). Die Übertragung von der Musik auf die Dichtung erfolgt über den „gleichnatürliche[n] Ausdruck ihrer Energie [...], der Zeitmäßigen Schwingung, des Rhythmus“ (Herder 1800, 915): So sei das „Wesen“ der „Ton- und Dichtkunst“ „das Maß [...], wie alle ihre Benennungen (metrum, modi, Modulation, Rhythmus, *mélos*, *drama*, u. f.) sagen“ (Herder 1800, 904).

5. Sympathetik und Dynamik: Klopstock und Hölderlin

Der Ton, der als „Mitausdruck“ bei Klopstock die Funktion des Wortfußes übernimmt und der sich präreflexiv auf den Zuhörer überträgt, schreibt sich in erster Linie in den Erhabenheitsdiskurs ein: Das Gehör werde „durch die Modulazion vergnügt; durch die Bewegung fortgerissen“ (Klopstock 1767, 199). Durch rhythmische Muster, die im Grundmuster daktylisch seien – wobei sich Klopstock direkt auf *Peri hypsous* von Pseudo-Longinos bezieht –, lasse sich „Harmonie mit dem Erhabnen“ erzeugen (Klopstock 1767, 205). Damit extrahiert der Dichter in seinen poetologischen Überlegungen die Sympathetik aus dem bisherigen Stimmungsdiskurs, wenn er präzisiert, es handle sich um „eine Harmonie, [...] die zugleich mit der Mischung und Abwechslung ihrer Töne die Leidenschaft des Redenden in die Herzen derer, die um ihn sind, ergießt, und sie zur Theilnehmung bringt“ (Klopstock 1767, 205). Klopstocks Ausführungen reflektiert Hölderlin in seinen eigenen poetologischen Überlegungen *Wenn der Dichter einmal des Geistes mächtig*. Die einstimmige Poesie gerät in ein Spiel verschiedener, auch entgegengesetzter Kräfte und Stimmen, die es in einer Harmonie zweiter Ordnung zu theoretisieren gilt. Auch wenn davon auszugehen ist, dass Hölderlin mit dem naiven, idealischen und heroischen Ton und einer Simultanität von Grundton und Ausdruckston operiert (Ryan 1960, 142), so kann man seine Dichtung weder auf diese Ton-Paradigmen beschränken, noch in eine vertikal-simultane oder horizontal-sukzessive Statik der genannten Töne einbinden.

Vielmehr fokussieren Hölderlins poetologische Überlegungen eine Sympathetik zweiter Ordnung: „[S]o kommt ihm [dem Dichter] alles an auf die Receptivität des Stoffs zum idealischen Gehalt und zur idealischen Form.“ (Hölderlin FHA 14, 305) Obwohl sich dieser Satz ans *Älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus* anschließen ließe, als dessen Urheber Hölderlin neben Hegel und Schelling diskutiert wird, erscheint der Rückgriff auf Herders Sympathetikmodell im diskursiven Zusammenhang des Stimmungsbegriffs sinnvoller. Bindet man

nämlich die drei durch Hölderlin festgelegten Stoffarten von ‚Begebenheiten‘, ‚Bestrebungen‘ und ‚Phantasien‘ ein, so kann man zum einen bei der ‚Receptivität‘ von Rezeptionsrealitäten, Rezeptionsbedingungen und Rezeptionsoptionen sprechen. Zum anderen wird auf einer zweiten Ebene die Reziprozität zwischen Subjektivität und Objektivität, zwischen dichterischer Produktion und Rezeption reflektiert. Wenn Hölderlin vom „Widerstreit“ zwischen dem „Reinen“ „als besondere[r] Stimmung“ und dem „Fortstreben im Ganzen“, wenn er von den „harmonischentgegengesetzten Stimmungen“ spricht (Klopstock 1767, 309 f.), dann wird hier ein dynamisches und kontrapunktisches Prinzip von Polyphonie angedacht. Stimmung ist in diesem Fall weder eine statische Größe der Sphärenharmonie noch ein diffuser emotionaler Zustand, sondern ein Vorgang (wie ein Instrument gestimmt wird), in dem das Resultat des Stimmens als Verhältnisstruktur immer wieder neu zur Disposition steht. Damit werden die drei Kategorien von Stimmungen (als Vorgang, Resultat und Disposition) immer wieder neu miteinander verknüpft und selber zueinander in ein dynamisch-stimmiges Verhältnis gebracht.

6. Fazit und Forschungsperspektiven

Im Unterschied zu einer heute ‚dumm gewordenen‘ „Stimmungssemantik“ (Wellbery 2003, 733) ist diese um 1800 hochkomplex angelegt, vereint sie doch im Laufe des 18. Jahrhunderts zusehends auch disziplinär unterschiedliche Diskurse, welche aber fast immer auf die musikalische Grundbedeutung zurückverfolgt werden können. Das weitere semantische Feld von Harmonie, Ton und Stimmung kann daher nicht auf einen Begriff reduziert werden, vielmehr können sie nur als differenzierende und miteinander konkurrierende Systeme pluraliter verstanden werden: erstens die temperierte Harmonie, welche sich von einem statischen Begriff der reinen Sphärenharmonie löst, modulierbar wird und somit auch aus Dissonanzen besteht, um eine horizontale Dynamik des Wechsels zwischen Spannung (Akut) und Entspannung (Gravis) zu entwickeln; zweitens der Ton, der durch die ungleiche musikalische Temperierung zum einen die Tonartencharakteristik bezeichnet, zum anderen als physiologische Resonanz die Sympathetik bestimmt und als dichterischer Akzent spezifische Leidenschaften transportiert; und drittens die Stimmung, die in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts verschiedene Bedeutungsebenen ausbildet, welche alle bis um 1800 den poetologischen Diskurs bestimmen. Auf der Schwelle zur epistemischen Neuordnung der Moderne lassen sich die musikalischen Metaphern in Poetik und Literatur gerade nicht auf eine Dimension reduzieren, vielmehr manifestiert sich im

Stimmungsbegriff eine Reflexion und eine Metareflexion zugleich, welche sich auf die Simultanität wie auf die Sukzessivität als vektorielle Größen transversal beziehen und entscheidend für das Verständnis der Dichtung vor und um 1800 sind. Aus diesen Gründen können sich zwei Forschungsperspektiven als besonders fruchtbar erweisen: Zum einen sind die literatur- und kulturwissenschaftlichen Überlegungen an die historisch und musikalisch bestimmbareren Vorgaben – wie hier aufgezeigt – zurückzubinden; zum anderen könnte in Absetzung von einer psychologisierenden Einfühlungsästhetik zur interkulturellen Aktualisierung der musikalischen ‚Sympathetik‘ in Kombination mit einem ergänzenden pluralisierenden Polyphoniekonzept der Stimmungsbegriff neu als literarisches Analyseinstrument operationalisiert werden. Dazu scheint es vielversprechend zu sein, latente musikalische Konzepte beispielsweise in der Philosophie Heideggers herauszuarbeiten (Wallrup 2014) und auf der Basis einer performativen Aneignung und Einverleibung von Literatur (Gumbrecht 2011) zu reflektieren.

Literatur

- Arburg, Hans-Georg von (Hrsg.). *Stimmung – Mood. Themenheft. Figurationen. Gender, Literatur, Kultur* 11.2 (2010).
- Arburg, Hans-Georg von und Sergej Rickenbacher (Hrsg.). *Concordia discors. Ästhetiken der Stimmung zwischen Literaturen, Künsten und Wissenschaften*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012.
- Arburg, Hans-Georg von. „Stimmung und Methode? Überlegungen zur Staiger-Heidegger-Spitzer-Debatte (1950/51)“. *Concordia discors. Ästhetiken der Stimmung zwischen Literaturen, Künsten und Wissenschaften*. Hrsg. von Hans-Georg von Arburg und Sergej Rickenbacher. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012. 261–280.
- Becker, Alexander. „Die verlorene Harmonie der Harmonie. Musikphilosophische Überlegungen zum Stimmungsbegriff“. *Concordia discors. Ästhetiken der Stimmung zwischen Literaturen, Künsten und Wissenschaften*. Hrsg. von Hans-Georg von Arburg und Sergej Rickenbacher. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012. 261–280.
- Brockes, Barthold Heinrich. *Auszug der vornehmsten Gedichte aus dem Irdischen Vergnügen in Gott*. Hrsg. von Friedrich von Hagedorn. Hamburg: Christian Herold, 1738.
- David, Pascal. „Stimmung“. *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*. Hrsg. unter der Leitung von Barbara Cassin. Paris: Le Robert, 2004. 1217–1219.
- Descartes, René. *Les passions de l'âme* [1649] / *Die Leidenschaften der Seele*. Französisch-Deutsch. Hrsg. und übers. von Klaus Hamacher. Hamburg: Meiner, 1984.
- Engel, Johann Jacob. *Über die musikalische Malerei*. Berlin: Voss, 1780.
- Gisbertz, Anna-Katharina (Hrsg.). *Stimmung. Zur Wiederkehr einer ästhetischen Kategorie*. München: Fink, 2011.
- Grimm, Jacob und Wilhelm. *Deutsches Wörterbuch (=DWB)*. 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig: Hirzel, 1854–1961.

- Gumbrecht, Hans Ulrich. *Stimmungen lesen. Über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur*. München: Hanser, 2011.
- Hagedorn, Friedrich von. *Sämmtliche Poetische Werke*. Dritter Teil. Hamburg: Bohn, 1757.
- Hartley, David. *Observations on Man, his Frame, his Duty and his Expectations*. London: Richardson, 1749.
- Heidegger, Martin. *Sein und Zeit*. Halle: Niemeyer, 1927.
- Herder, Johann Gottfried. „Viertes Wäldchen über Riedels Theorie der schönen Künste“ [1769]. *Werke 2: Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767–1781 (=W 2)*. Hrsg. von Gunter E. Grimm. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993. 247–442.
- Herder, Johann Gottfried. „Kalligone“ [1800]. *Werke 8: Schriften zu Literatur und Philosophie 1792–1800 (=W 8)*. Hrsg. von Hans-Dietrich Irmscher. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998. 641–971.
- Hölderlin, Friedrich. „Wenn der Dichter einmal des Geistes mächtig [Über die Verfahrensweise des poetischen Geistes]“ [1800]. *Frankfurter Ausgabe. Historisch-kritische Ausgabe 14: Entwürfe zur Poetik (=FHA 14)*. Hrsg. von Wolfram Groddeck und D. E. Sattler. Frankfurt am Main: Stroemfeld, 1979. 179–322.
- Klopstock, Friedrich Gottlieb. „Vom deutschen Hexameter“ [1767]. *Sämmtliche Werke 15: Klopstocks sämtliche sprachwissenschaftliche und ästhetische Schriften III*. Hrsg. von A. L. Back und A. R. C. Spindler. Leipzig: Fleischer, 1830. 185–220.
- Krüger, Johann Gottlob. *Naturlehre. Zweyter Theil*. Halle: Hemmerde, 1748.
- Krüger, Johann Gottlob: *Träume*. Mit einer Vorrede von Johann August Eberhard. Neue, verbesserte Auflage. Halle: Hemmerde, 1785 [1754].
- Kommerell, Max. *Gedanken über Gedichte*. Frankfurt am Main: Klostermann, 1943.
- Kuhnau, Johann. *Der musikalische Quack-Salber*. Leipzig: Riedel, 1700.
- Lindley, Mark. „A Quest for Bach’s Ideal Style of Organ Temperament“. *Stimmungen im 17. und 18. Jahrhundert. Vielfalt oder Konfusion?* Hrsg. von Günter Fleischhauer, Monika Lustig, Wolfgang Ruf und Frieder Zschoch. Michaelstein: Kloster Michaelstein, 1997. 45–67.
- Lubkoll, Christine. „Die heilige Musik oder die Gewalt der Zeichen“. *Heinrich von Kleist – Kriegsfall, Rechtsfall, Sündenfall*. Hrsg. von Gerhard Neumann. Freiburg im Breisgau: Rombach, 1994. 337–364.
- Meyer-Sickendiek, Burkhard und Friederike Reents (Hrsg.). *Stimmung und Methode*. Tübingen: Mohr Siebeck, 2013.
- Previšić, Boris. „Gleichschwebende Stimmung und affektive Wohltemperierung im Widerspruch. Literarisch-musikalische Querstände im 18. Jahrhundert“. *Concordia discors. Ästhetiken der Stimmung zwischen Literaturen, Künsten und Wissenschaften*. Hrsg. von Hans-Georg von Arburg und Sergej Rickenbacher. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012. 127–142.
- Rameau, Jean-Philippe. *Traité de l’harmonie réduite à ses principes naturels* [Paris 1722]. Hrsg. von Joseph-François Kremer. Bourg-la-Reine: Zurfluch, 2009.
- Riegl, Alois. „Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst“. *Gesammelte Aufsätze*. Hrsg. von Karl M. Swoboda. Augsburg und Wien: Benno Filser, 1929. 28–39.
- Roch, Eckhard. „Temperatur und Charakter. Johann Sebastian Bachs Wohltemperiertes Klavier aus der Sicht seines Schülers Kirnberger“. *Bachs „Wohltemperiertes Klavier“ in Perspektiven*. Hrsg. von Volker Kalisch. Essen: Blaue Eule, 2002. 29–41.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. Fac-similé de l’édition de 1768 augmenté des planches sur la lutherie tirées de l’Encyclopédie de Diderot. Edition préparée et présentée par Claude Dauphin. Paris: Actes Sud, 2007 [1768].

- Rousseau, Jean-Jacques. *Essai sur l'origine des langues, où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*. Paris: Gallimard, 1993 [1755; posthum 1781].
- Ryan, Lawrence J. *Hölderlins Lehre vom Wechsel der Töne*. Stuttgart: Kohlhammer, 1960.
- Staiger, Emil. *Grundbegriffe der Poetik*. Zürich und Freiburg im Breisgau: Atlantis, 1946.
- Wallrup, Erik. *Being Musically Attuned. The Act of Listening to Music*. Farnham, 2014.
- Welsh, Caroline. *Hirnhöhlenpoetiken. Theorien zur Wahrnehmung in Wissenschaft, Ästhetik und Literatur um 1800*. Freiburg im Breisgau: Rombach, 2003.
- Welsh, Caroline. „Die ‚Stimmung‘ im Spannungsfeld zwischen Natur- und Geisteswissenschaften. Ein Blick auf die Trennungsgeschichte aus der Perspektive einer Denkfigur“. *NTM Zeitschrift für Geschichte der Wissenschaften, Technik und Medizin* 17 (2009): 135–169.
- Wellbery, David E. „Stimmung“. *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden* 5. Hrsg. von Karlheinz Barck et al. Stuttgart und Weimar: Metzler, 2003. 703–733.
- Werckmeister, Andreas. *Musicalische Temperatur, oder Deutlicher und warer mathematischer Unterricht [...]*. Frankfurt und Leipzig: Riedel, 1691.
- Werckmeister, Andreas. *Cribrum musicum, oder Musicalisches Sieb*. Frankfurt und Leipzig: Riedel, 1700.
- Werckmeister, Andreas. *Musicalische Paradoxal-Discourse, oder Angemeine Vorstellungen, wie die Musica einen Hohen und Göttlichen Ursprung habe [...]*. Frankfurt und Leipzig: Riedel, 1707.
- Zedler, Johann Heinrich (Hrsg.). *Grosses vollständiges Universalexikon 12: H–He*. Halle und Leipzig: [s. n.], 1735.
- Zedler, Johann Heinrich (Hrsg.). *Grosses vollständiges Universalexikon 30: Q–Reh*. Halle und Leipzig: [s. n.], 1741.