

„Wirkung“ und „Effekt“. Über einige Voraussetzungen, Tendenzen und Probleme der deutschen Berlioz-Kritik*

von Fritz Reckow, Kiel

Die Musik von Hector Berlioz ist in Deutschland von Anfang an zwiespältig aufgenommen worden; und zwar zwiespältig auch und gerade dort, wo der Komponist Berlioz nicht abgelehnt, sondern im Gegenteil gefeiert – und vereinnahmt – wurde: als Neuerer, ja als Bahnbrecher, als „zweiter Beethoven“¹. So wenig diese allgemeine Tatsache angesichts der Ergebnisse einer in jüngerer Zeit stark intensivierte Berlioz-Forschung heute noch eigens betont werden muß, so wenig sind doch, wie es scheint, die Ursachen und Gründe, Voraussetzungen und Umstände jener zwiespältigen Aufnahme im Speziellen auch selbst bereits hinreichend analysiert oder gar geklärt worden. Und so kann auch der folgende Beitrag nicht mehr sein als der Versuch, einen eng umrissenen Aspekt aus einem Komplex von Symptomen und Problemen herauszugreifen und in seiner Bedeutung für das deutsche Verständnis von Berlioz zu diskutieren und zu interpretieren: nämlich die prekäre Rolle, die dem spezifisch deutschen Begriffspaar ‚Wirkung‘ und ‚Effekt‘ in der Auseinandersetzung mit der Musik und um die Musik von Berlioz zugefallen ist.

I

Bereits in den dreißiger und vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts, als das deutsche Publikum nach und nach Kompositionen von Berlioz kennenlernte, waren die Voraussetzungen für eine unvoreingenommene Beschäftigung mit französischer Musik und zumal mit der nicht eben leicht zugänglichen Musik von Berlioz in Deutschland nicht mehr allzu günstig. Nach den weitreichenden Konvergenzen der kosmopolitisch gestimmten Aufklärungszeit hatten sich französische und deutsche

* Erweiterte Fassung der Antrittsvorlesung vom 11. Mai 1979 an der Universität Freiburg i. Br.

¹ W. R. Griepenkerl berichtet 1843, daß „Berlioz ein zweiter Beethoven von Paris aus genannt“ worden sei, findet den „Ausdruck“ selbst allerdings „unpassend“: „Die höchste Bestimmung des Geistes ist nicht diese, einen bestimmten Punkt der Entwicklung zu fixieren, sondern weiterzubauen an jenem Tempel, dessen letzte Spitze keines Auges Kraft erreicht“. (*Ritter Berlioz in Braunschweig. Zur Charakteristik dieses Tondichters*, Braunschweig 1843, S. 22–24; Neudruck als Band XXI der Bibliophilen Schriften der Literarischen Vereinigung Braunschweig e. V., Braunschweig 1974, S. 37f.) Griepenkerl meint wohl den wenig schmeichelhaften Vergleich in einem Pariser Bericht der Leipziger AmZ 31, 1829, Sp. 863: man könne Berlioz „das angeborene Organ der Tonkunst nicht absprechen. Schade nur, daß es ohne alle Bildung war. Hätte er diese, so wäre er vielleicht – ein Beethoven“. In späteren Zitaten ist hieraus wiederholt ein „zweiter Beethoven“ geworden.

Kunsttheorie – und damit auch französische und deutsche Kunstideale – in ihren Grundsätzen inzwischen erheblich voneinander entfernt: in der Folge des Deutschen Idealismus und der deutschen Frühromantik seit etwa 1800 einerseits und des in seiner Programmatik sehr viel anders ausgerichteten französischen *Romantisme* seit den 1820er Jahren andererseits. Diese Distanz wurde noch verstärkt durch antifranzösische Ressentiments, die sich in Deutschland – bei durchaus unterschiedlicher politischer Motivation im einzelnen – in der Folge von Französischer Revolution, Napoleonischer Ära wie auch der anschließenden Restaurationsperiode und der Juli-Monarchie herausgebildet und verbreitet hatten: Ressentiments, die auch im Bereich der Kunstkritik zusehends mit jenen völkerpsychologischen Klischeevorstellungen untermauert wurden, nach denen „romanische“ Mentalität charakterisiert sei durch Vorliebe für primär „sinnliche Reize“, durch „Veräußerlichung“ und „Oberflächlichkeit“, „germanische“ Mentalität hingegen durch „Vergeistigung“, „Verinnerlichung“ und „Gemühtiefe“.

Die Situation wurde noch dadurch kompliziert, daß auch auf dem Felde des deutschen Musiklebens – wenn auch zunächst weit weniger prononciert und folgenreich als in der gleichzeitigen Literatur – sich seit den 1830er Jahren auseinanderstrebende „Richtungen“ zu profilieren begannen, die sich mit wachsender Emphase gegeneinander abgrenzten und sich seit der Jahrhundertmitte nach eigenem Verständnis als musikalische „Parteien“ regelrecht bekämpften. So konnte auch die deutsche Haltung gegenüber französischer Musik in jenen Jahrzehnten schwerlich homogen sein, zumal die Gegensätze zwischen den deutschen Richtungen und Parteien nicht nur künstlerisch-kompositorisch, sondern zum Teil auch ideologisch begründet waren². Richard Wagner distanzierte sich um die Jahrhundertmitte aus einer geschichtsphilosophischen Konstruktion heraus (durch die er *„sein eigenes Werk, dessen er sich um 1851 nicht sicher fühlte, in Gedanken zu stützen versuchte“*) schroff gegenüber Berlioz und bezichtigte ihn des „*ästhetischen Irrtums*“, da er von der (als geschichtlich überholt hingestellten) reinen Instrumentalmusik nicht zum „*allgemeinsamen Drama*“ weiterschreiten wollte³, während die Anhänger der „neudeutschen“ Partei um Franz Liszt eher die Konvergenz der künstlerischen Vermögen und Intentionen beider als individuell geprägter Protagonisten des musikalischen Fortschritts betonten; die konservativ eingestellten Gegner Wagners und der Neudeutschen schließlich verwarfen ohne sonderliche Unterscheidungen in der Regel alle zusammen – sofern sie Berlioz nicht sogar noch gegen den Erzfeind

² Die Situation ist zuletzt in einer Abhandlung von A. Forchert charakterisiert worden, die gerade dank der Konzentration auf einige Leitbegriffe des historischen und künstlerischen Selbstverständnisses der Zeit, auf deren unterschiedliche Bedeutungsebenen sowie ihre wechselnden Zuordnungen und Funktionen zu wesentlichen Differenzierungen führt („*Klassisch*“ und „*romantisch*“ in der *Musikliteratur des frühen 19. Jahrhunderts*, in: *Mf* 31, 1978, S. 405–425 [mit näheren Literaturhinweisen]; vgl. bes. S. 416 ff.).

³ Vgl. C. Dahlhaus, *Wagners Berlioz-Kritik und die Ästhetik des Häßlichen*, in: *Fs. A. Volk*, Köln 1974, S. 107–123 (S. 108 ff.).

Wagner in Schutz zu nehmen und gegen dessen „Ausschweifungen“ auszuspielen versuchten: gegen einen Wagner, der sich in späteren Jahren auch seinerseits wieder um mehr künstlerische Gerechtigkeit gegenüber Berlioz bemühte⁴.

Dazu kam, daß divergierende Bestrebungen auch in der zeitgenössischen französischen Musik selbst nicht übersehen werden konnten. Und Hector Berlioz nahm dabei insofern eine delikate Sonderstellung ein, als er sich nicht nur in einem außergewöhnlichen Maße besonders von der jüngsten deutschen Musik und Dichtung faszinieren und inspirieren ließ und mit dieser seiner „Verehrung für die Classiker unseres Vaterlandes“, wie man diesseits des Rheins bis hinein in die musikalische Populärliteratur alsbald geschmeichelt feststellte, „eine nahe geistige Verwandtschaft mit deutscher Natur und deutschem Geiste“ dokumentierte⁵, sondern sich zugleich – und zwar nicht zuletzt aufgrund seines „mächtigen Ringens an den deutschen Geist heran“⁶ – bei den eigenen Landsleuten zusehends isoliert fühlte. (La Mara tat dann noch ein übriges zur Komplizierung des Bildes, als sie „sich den nationalen Widersprüchen noch diejenigen seiner eigenen Individualität vereinen“ ließ⁷.) So konnte sich das antifranzösische Ressentiment sogar bei rückwärtsgewandten deutschtümelnden Patrioten bisweilen mit einer gewissen irrational-verschwommenen Sympathie zu dem im eigenen Vaterlande verkannten Berlioz vermischen, in dem man dann neben französischen auch typisch deutsche „Wesenszüge“ und endlich sogar den „germanischen Stammesverwandten“ schlechthin zu erkennen vorgab⁸.

Wie immer man aber zur Person Berlioz und dem künstlerischen Programm gestanden haben mag, das sie in Deutschland verkörperte oder verkörpern sollte: historisch entscheidend ist, daß sich das kompositorische Werk als derart beeindruckend – jedenfalls als derart provozierend – erwies, daß es in Deutschland immer wieder zu engagierter Stellungnahme herausgefordert hat, mochte diese selbst letztlich positiv oder negativ ausgefallen sein. „Berlioz ist einer von den Künstlern, deren Tonschaffen sofort die ausgeprägtesten Sympathien oder Antipathien erregt, aber keinen Einsichtsvollen indifferent lassen kann“, konstatierte 1862 Richard Pohl, sein wohl ergebenster Herold in Deutschland, anlässlich der Uraufführung von *Béatrice et Bénédict* in Baden-Baden nicht ohne Grund⁹. Ja es darf wohl sogar behauptet werden, daß dem umstrittenen Franzosen und seinem Œuvre über Jahrzehnte hinweg in Deutschland geradezu die Funktion eines Bezugs- oder Orientierungspunktes für die jeweils eigene ästhetische und kompositorische Standortbestimmung zugefallen

⁴ Näheres unten in Abschnitt III.

⁵ F. Gleich, *Charakterbilder aus der neueren Geschichte der Tonkunst*, Band II, Leipzig 1863, S. 102.

⁶ A. B. Marx, *Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege*, Leipzig (1855), ²1873, S. 107.

⁷ *Musikalische Studienköpfe*, Band II, Leipzig ²1874, S. 201.

⁸ F. Baser, *Hector Berlioz und die germanische Seele*, in: *Die Musik* 26, 1934, S. 259–263.

⁹ *Beatrice und Benedikt*; Wiederabdruck: R. Pohl, *Hektor Berlioz. Studien und Erinnerungen* (= *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Band III), Leipzig 1884, S. 181.

ist: im Verhältnis zu ihm, in Art und Ausmaß von Annäherung oder Distanzierung versichert man sich in Deutschland der eigenen künstlerischen Ideale und Prinzipien, präzisiert und demonstriert man die eigene künstlerische Identität, und von seiner Vereinnahmung – oder Ablehnung – als Vorkämpfer des Fortschritts erwartet man sich zugleich Rückhalt für die eigene künstlerische Sache. Berlioz ist in Deutschland zumal seit der Jahrhundertmitte mehr und mehr zu einer Art – positiver oder negativer – Symbolfigur stilisiert worden, an die dann auch eher die jeweils passenden deutschen Idealvorstellungen bzw. deren Gegenteil herangetragen wurden, als daß die spezifischen ästhetischen Überzeugungen, künstlerischen Intentionen und kompositorischen Leistungen von Berlioz selbst noch hinreichend zur Kenntnis genommen, analysiert und einer Beurteilung zugrundegelegt worden wären. Nach den „früheren Beurteilern wie Griepenkerl und Wagner“ habe man nicht den Punkt *ins Auge*“ gefaßt, kritisiert Rudolf Louis 1904 in seiner Berlioz-Monographie, „von dem Berlioz ausgegangen war, sondern das Ziel, auf das die durch ihn so gewaltig geförderte Entwicklung lossteuerte“, und ihn dabei „nicht um seiner selbst willen, sondern gewissermaßen nur als ‚Mittel zum Zweck‘“ eingeschätzt, „dessen sich der Genius der Musikgeschichte bediente, um der modernen Musik den Weg zu bahnen“¹⁰. Als Exempel, ja als Inbegriff künstlerischen Fortschritts – oder aber künstlerischen Scheiterns – gerät Berlioz immer mehr in eine Rolle, gegen die er sich seit den 1850er Jahren auch öffentlich zur Wehr setzt: „*On m'a longtemps attribué . . . , en Allemagne et ailleurs, des opinions qui ne sont pas les miennes; par suite, on m'a souvent adressé des louanges où je pouvais voir de véritables injures*“¹¹.

Aber auch nach solchen Erklärungen¹² ändert sich seine Rolle für die deutsche Berlioz-Kritik kaum. Einer kompositorischen Tradition und ästhetischen Idealen verpflichtet, denen man in Deutschland eher fremd gegenübersteht, einer Nation zugehörig, deren Bild mitgeprägt ist durch Argwohn und Vorurteile, und überdies hineingezogen in die unübersichtlichen Auseinandersetzungen zwischen den sich polarisierenden musikalischen Richtungen und Parteien, begegnet Berlioz mit seiner Musik in Deutschland überwiegend Reaktionen, wie sie der Kritiker F. Wiest bereits im Winter 1845/46 anlässlich der Wiener Berlioz-Aufführungen mit den Worten beklagt hatte: „*Überall Übertreibung, sowohl im Lobe als im Tadel; ein offenes freies Urteil, wie es sein außergewöhnliches Talent verlangt, war nicht zu erlangen . . . Überall, wo Berlioz mit seiner Musik erscheint, muß er Liebe und Haß hervorrufen*“¹³. So berechtigt und begründet diese Klage ist, so symptomatisch ist sie zugleich doch auch selbst für charakteristische Tendenzen und Probleme der deutschen Berlioz-

¹⁰ *Hector Berlioz*, Leipzig 1904, S. 193 und 198.

¹¹ *Concerts de Richard Wagner. La Musique de l'Avenir* (1859); Wiederabdruck in: *À travers chants* (1862), hrsg. von L. Guichard, Paris 1971, S. 328.

¹² Vgl. auch *Mémoires*, hrsg. von P. Citron, Band I, Paris 1969, S. 188: „*je dois l'avouer, mes partisans m'ont aussi bien souvent attribué des intentions que je n'ai jamais eues, et parfaitement ridicules*“.

¹³ Nach Louise Pohl, *Hector Berlioz' Leben und Werke*, Leipzig 1900, S. 176.

Kritik. Denn lediglich von „*Übertreibung*“ ist die harmlose Rede, wo grundsätzlich über Angemessenheit und Nichtangemessenheit der deutschen Urteilkriterien nachzudenken gewesen wäre. Und die höchst komplizierten und vermittelten deutschen Beziehungen zu Berlioz (die eingangs nur grob in einigen allgemeinen Voraussetzungen und Strukturmomenten haben skizziert werden können) erscheinen, wie eine bloß persönliche Angelegenheit, auf den schlichten Nenner von „*Liebe und Haß*“ gebracht. Richard Pohl spricht, wie oben zitiert, analog von „*Sympathien oder Antipathien*“, und auch der sich eigenständig aus einer gewissen Distanz heraus äußernde August Wilhelm Ambros nennt 1855 unter den „*nur gar zu vielen causae*“ für ungerechtfertigte Kritik an Berlioz neben „*Nationalhaß*“, „*politischem Antagonismus*“ und „*Antipathie gegen alles, was nicht den bequem ausgetretenen Pfad wandelt*“ nur noch so persönliche, ja private Motive wie „*Künstlerneid*“ und „*Rache für irgend eine nicht beachtete Composition*“¹⁴.

Die Konsequenz einer solchen Sichtweise, die das Problem (von gewissen politischen Erwägungen abgesehen) mehr oder weniger auf ein unmittelbar emotionales Verhältnis zu Berlioz reduziert, kann freilich nicht der bewußte Verzicht auf vermittelnde kunsttheoretische Begriffe und Kategorien sein, sondern ist im Gegenteil eine oft geradezu entwaffnende Unbedenklichkeit im Umgang mit diesen; und zwar eine Unbedenklichkeit, die von der fraglosen Allgemeingültigkeit der eigenen Kriterien offenbar so selbstverständlich ausgeht, daß sie sich deren Nichterfüllung nur als Versagen gegenüber den Prinzipien von Kunst schlechthin erklären möchte. Weder auf ihre Leistungsfähigkeit noch auf ihre Begrenztheit hin zureichend reflektiert und deshalb auch ideologischer Aufheizung und Inanspruchnahme weitgehend preisgegeben, verkommen diese Begriffe und Kategorien in dem Maße zu Klischees und erstarren zu Schlagwörtern (sofern sie dies nicht schon vorher gewesen sind), in dem Berlioz seinerseits als positive oder negative Symbolfigur verbraucht wird. Und diesem Vorgang wiederum verdanken die gängigen Begriffe und Kategorien einen nur desto stärkeren Einfluß, stehen sie nun doch mehr oder weniger unkontrolliert zwischen Berlioz und seinen deutschen Kritikern und können deshalb den Zugang zu seiner Musik um so nachhaltiger bestimmen: lenken oder auch blockieren. Wenn Wiests Ausschau nach einem „*offenen freien Urteil*“ über Berlioz vergeblich gewesen ist, dann also nicht einfach wegen gewisser „*Übertreibungen*“ und auch nicht wegen der offenkundigen Äußerungen von „*Liebe und Haß*“; sondern deshalb, weil Liebe und Haß in Deutschland weder Orientierung noch Schranke gefunden haben an klar umrissenen und sorgfältig begründeten Kriterien, Begriffen und Kategorien, die den Intentionen wie dem konkreten Schaffen von Berlioz gerade auch in ihrer Eigenständigkeit und Befremdlichkeit, und das heißt vor allem: in ihrer Fundierung in spezifisch französischen Voraussetzungen hätten gerecht werden können (und wollen).

¹⁴ *Die Grenzen der Musik und Poesie. Eine Studie zur Aesthetik der Tonkunst*, Leipzig (1855),
²1872, S. 160f.

Aus diesem Grunde sind es denn auch weniger die generellen Sympathie- oder Antipathiebekundungen, als vielmehr die speziellen an Berlioz herangetragenen Begriffe und Kategorien, Klischees und Schlagwörter, in deren Bestimmung und Anwendung sich das deutsche Verhältnis zu und das deutsche Verständnis von Berlioz und seiner Musik am markantesten und eindringlichsten niedergeschlagen haben. Und es hat den Anschein, als habe unter diesem Blickwinkel die Kategorie des ‚Effekts‘ eine besonders dominierende und problematische – mithin auch historisch besonders aufschlußreiche – Rolle gespielt. Und dies wohl nicht zuletzt auch deshalb, weil die etymologische Kongruenz mit dem französischen (auch Berliozschen) Schlüsselwort ‚*effet*‘ den deutschen Kritikern anscheinend suggeriert hat, sie besäßen in ihrer Kategorie des Effekts ein authentisches Äquivalent, mit dem sie zugleich auch ein wesentliches Ideal der französischen Kunsttheorie und Kunstpraxis für sich selbst auf den Begriff gebracht hätten, und das sie deshalb der Beurteilung auch bedenkenlos – in ihrem eigenen, deutschen Sinne – zugrundelegen könnten. In Wirklichkeit jedoch war und blieb ‚*effet*‘ in Frankreich eine neutrale – zum Positiven wie zum Negativen hin offene – kunsttheoretische Kategorie¹⁵, während ‚Effekt‘ in Deutschland seit dem früheren 19. Jahrhundert zusehends einseitig pejorativ verstanden und (beispielsweise in dem auch Berlioz gegenüber häufig erhobenen stereotypen Vorwurf der „Effekthascherei“) als negativer Gegenbegriff zu dem Begriff einer positiven künstlerischen ‚Wirkung‘ gebraucht wurde. Wagner hat dann um die Jahrhundertmitte in polemischer Wendung vor allem gegen Berlioz und Meyerbeer ‚Effekt‘ apodiktisch als „*Wirkung ohne Ursache*“ definiert¹⁶ und damit die beiden Ausdrücke vollends zu einem Gegensatzpaar zusammengespannt, bei dem – ganz im Sinne der von Reinhart Koselleck so genannten „*asymmetrischen Gegenbegriffe*“ – die positive Setzung der einen Seite, der ‚Wirkung‘, die negative Setzung der anderen Seite, des ‚Effekts‘, mehr oder weniger automatisch nach sich zog¹⁷. Was nicht der positiven Seite einer Wirkung gewissermaßen „mit Ursache“ zugehörte, verfiel dem Verdikt, Wirkung „ohne Ursache“, d. h. ohne ästhetische und künstlerische Motivierung, Begründung, Legitimation zu sein.

Kritische Aufmerksamkeit verdient die Dichotomie von Wirkung und Effekt aber nicht nur deshalb, weil sie wesentlichen Anteil an der Formung und Fixierung des deutschen Berlioz-Bildes im 19. Jahrhundert gehabt hat, sondern auch und vor allem deshalb, weil sie selbst heute noch eine problematische Rolle bei der Beschäftigung mit Berlioz spielt. Sogar Theodor W. Adorno, gegenüber der „*Dummheit der Cliché-Begriffe*“ ansonsten so überaus sensibel¹⁸, hat sich ohne erkennbare Scheu dem fragwürdigen Schema von Wirkung und Effekt anvertraut, wenn es ihm darum ging,

¹⁵ Näheres unten in Abschnitt IV.

¹⁶ *Oper und Drama* (1851), in: *Gesammelte Schriften und Dichtungen* (Volksausgabe), Leipzig 41907, Band III, S. 301 ff.; vgl. auch S. 282 ff.; Näheres unten in Abschnitt II und III.

¹⁷ *Zur historisch-politischen Semantik asymmetrischer Gegenbegriffe*, in: *Positionen der Negativität*, hrsg. von H. Weinrich (= *Poetik und Hermeneutik*, Band VI), München 1975, S. 65–104.

¹⁸ Vgl. *Ravel* (1930), in: *Moments musicaux*, Frankfurt/Main 1964, S. 68.

Berlioz – den er (nach Gluck) für den „ersten bedeutenden Komponisten“ hielt, bei dem „die Kompositionstechnik, die Fähigkeit zur einheitlichen, kohärenten, durchgebildeten Gestaltung, unzulänglich“ gewesen sei¹⁹ – als Exempel ästhetischen Irrs und künstlerischer Inferiorität hinzustellen.

Die „Brüche und Sprünge“ bei Berlioz seien zwar – nicht anders als später bei Richard Strauss – durchaus „gewollt“, „störten“ aber nichtsdestoweniger „den Schwung des musikalischen Verlaufs“, der dann „durch schwungvollen Gestus“ lediglich noch „surrogiert“ werde²⁰. Die Musik von Berlioz wird geradezu als Inbegriff des von Adorno (vor allem mit Blick auf die gesteigerte Bedeutung der „Orchestertechnik“) so genannten „technologischen Kunstwerks“ ausgegeben – die *Symphonie fantastique* wird zum „Seitenstück früher Weltausstellungen“ –, und eben dieses „technologische Kunstwerk“ krankt nach Adorno an der „Aushöhlung der subjektiven Vermittlung“²¹, genauer: der „subjektiven Vermittlung all seiner Momente“, vermöge deren das Kunstwerk überhaupt erst „objektiv“ werden könne, als „durch und durch Gemachtes“²². So muß sich Berlioz „Mangel an eigentlich kompositorischer Durchbildung“ bescheinigen lassen, und gegen das „technologische Kunstwerk“ wiederholt Adorno wörtlich den seit Wagner stereotypen Vorwurf, „häufig erpicht“ zu sein „auf den Effekt als ‚Wirkung ohne Ursache‘“²³: Indem bei Berlioz der „Schock“ den „Gehalt“ des „musikalischen Sinnes“ definiere, werde „Negation des Sinnes . . . zum Sinn wie im Positivismus die Negation der Philosophie zur Philosophie“²⁴. Es entspricht der Tendenz solcher Kritik, daß Adorno im Verhältnis zu Beethoven die „krasserer Effekte Jüngerer wie Berlioz“ unter dem zutiefst profanen Aspekt des „Überbietens“ betrachtet und ihnen lediglich das Verdienst zuerkennt, dazu beigetragen zu haben, daß Beethovens Musik – im Kontrast nämlich zu dergleichen „Effekten“ – um so adäquater hat „gehört“ werden können: Erst „nachdem der Gestus des Titanischen, seine [sc. Beethovens] primäre Wirkung“, durch eben jene „krasserer Effekte . . . überboten“ worden sei, sei auch der Zugang zu den wesentlichen „Meriten“ von Beethovens Œuvre, zu „seinem Formniveau, seiner inwendigen Gefügtheit“, geebnet gewesen. Von diesem indirekten Verdienst abgesehen, soll sich im „Überbieten“ durch das, was Adorno pauschal als „krassere Effekte“ apostrophiert, gerade die künstlerische Inferiorität der „Jüngerer wie Berlioz“ erweisen, so wie ja auch „die Superiorität der großen Impressionisten über Gauguin“ sich erst abgezeichnet habe, „seitdem dessen Innovationen angesichts späterer verblaßt sind“²⁵.

¹⁹ *Musik und Technik* (1958), in: *Musikalische Schriften I* (= *Gesammelte Schriften*, Band XVI), Frankfurt/Main 1978, S.232.

²⁰ *Ästhetische Theorie* (= *Gesammelte Schriften*, Band VII), Frankfurt/Main 1970, S.319.

²¹ Ebda., S.324.

²² Ebda., S.252.

²³ Ebda., S.324.

²⁴ *Musik und Technik*, S.232.

²⁵ *Ästhetische Theorie*, S.291.

Sowenig Adorno unterstellt werden kann und soll, mit seiner Berlioz-Kritik nur noch auszufüllen oder zu paraphrasieren, was die eingefahrene Dichotomie für ihre Negativseite des Effekts, der „*Wirkung ohne Ursache*“, ohnedies schon vorsieht, so wenig zwingend erscheinen doch seine Vorbehalte, sobald sie aus dem suggestiven Schema von Wirkung und Effekt herausgelöst und schlicht mit der Frage konfrontiert werden, ob das, was Adorno ohne näheren Hinweis als „*Mangel an eigentlich kompositorischer Durchbildung*“ konstatiert, sich aus der Perspektive der für Berlioz maßgeblichen Ästhetik nicht auch als künstlerisch motiviert, sinnvoll und legitim erkennen und anerkennen läßt. (Leider verzichtet Adorno auch darauf, zu erklären, worin sich – wie es in einer sehr deutschen Formulierung bei ihm heißt – „*eigentlich kompositorische*“ von gewöhnlicher „*kompositorischer Durchbildung*“ unterscheiden soll.) Gewiß muß auch diese Berlioz-Kritik zunächst im Kontext von Adornos eigener ästhetischer Theorie gesehen werden. Und ihr zufolge ist – seit „*Hegels Abwendung von der sensualistischen Geschmacksästhetik*“ – „*durch Vergeistigung . . . das Kunstwerk an sich zu dem*“ geworden, „*was man ihm einst unbesehen als Wirkung auf andern Geist zutraute oder attestierte*“²⁶, „*haben die Kunstwerke in sich durch Vergeistigung vollbracht, was die Griechen auf ihre auswendige Wirkung projizierten*“²⁷. Und vor dem Anspruch einer solchen „*Vergeistigung*“, die die Kunst befähigen soll, jenes „*An sich*“ zu vertreten, „*das noch nicht ist*“²⁸, kann „*Effekt*“ im polemischen Sinne einer „*Wirkung ohne Ursache*“ sicherlich nur noch als jenes „*Rohe*“ erscheinen, als jener „*subjektive Kern des Bösen*“, der „*von Kunst . . . a priori negiert*“ werde, da ihr „*das Ideal des Durchgeformten unabdingbar*“ sei²⁹. Dennoch bleibt zu fragen, ob Adorno im Umgang mit seinem Begriff von ‚Effekt‘ wirklich die volle Konsequenz aus der eigenen Forderung gezogen hat, Begriffe „*von ihrer Äußerlichkeit zur Sache zu befreien und sie in diese hineinzutragen*“³⁰ – was ja immer auch heißt, sie an der Sache selbst zu bewähren. Gegen den plakativ-polemischen Gebrauch der Wörter ‚Manier‘ und ‚Eklektizismus‘ beispielsweise hat er Alexander Zemlinsky mit Argumenten in Schutz genommen, die in Zusammenhang mit Berlioz auch im Blick auf den Effekt-Begriff als bedenkenswert erscheinen: „*Manier und Eklektizismus sind kein Makel des individuellen Vermögens sondern historische Male. Daß man mit beidem unverdrossen abwertend operiert, beweist nur, wie weit das ästhetische Denken hinter der konkreten Kunst zurückblieb; wie hilflos es ans ideologische Erbe sich klammert.*“ Und wenn er wenig später in bezug auf die Unterscheidung zwischen ‚Synthese‘ und ‚Eklektizismus‘ einräumt: „*An sachlichen Kriterien des Unterschieds fehlt es ebenso sehr wie an eindringlicher Besinnung darauf, was dabei zu billigen, was zu verwerfen sei*“³¹, so wäre ein entsprechender Zweifel

²⁶ Ebda., S. 365.

²⁷ Ebda., S. 354, mit Blick auf die Aristotelische Katharsislehre.

²⁸ Ebda., S. 373.

²⁹ Ebda., S. 344.

³⁰ Ebda., S. 270.

³¹ Zemlinsky (1959), in: *Musikalische Schriften II* (= *Gesammelte Schriften*, Band XVI), S. 352.

wohl auch gegenüber dem heiklen Begriffspaar von Wirkung und Effekt angebracht gewesen. Statt dessen macht sich Adorno den ressentimentgeladenen, polemisch zugespitzten und apodiktisch verhärteten Effekt-Begriff Richard Wagners nicht nur zu eigen, sondern er preist Wagner (dem er an anderer Stelle auch selbst die „alogische Beliebigkeit des Effekts“ vorhält³²) sogar noch dafür, die – so wörtlich – „schlagende Formel von der Wirkung ohne Ursache gefunden“ zu haben³³.

Nicht nur historisch, sondern auch sachlich hätte indes gerade gegenüber Berlioz jener Effekt-Begriff sehr viel näher gelegen, mit dem sich bereits Hegel in seiner *Ästhetik* eingehend auseinandersetzt. Der „Effekt“, so Hegel, „der sich . . . auch des Ungefälligen, Angestregten, Kolossalen, wohin z.B. das ungeheure Genie des Michelangelo oft ausgeschweift ist, schroffer Kontraste usf. als Mittel des Eindrucks bedienen kann“, dieser „Effekt überhaupt ist die überwiegende Richtung nach dem Publikum hin, so daß sich das Gebilde nicht mehr für sich ruhig, selbstgenügend, heiter darstellt, sondern sich herauskehrt und den Zuschauer gleichsam zu sich heranruft und sich mit ihm durch die Darstellungsweise selbst in Verhältnis zu setzen versucht“. Dem Ideal klassisch-klassizistischer Ausgewogenheit verpflichtet, fährt Hegel zwar fort: „Beides, die Ruhe in sich und die Wendung gegen den Beschauer, muß zwar im Kunstwerk vorhanden sein, aber die Seiten müssen sich im reinsten Gleichgewicht befinden.“ Und so tadelt er denn auch die Franzosen (bei denen es sich freilich noch nicht um die Berlioz-Generation und das allem „Leichtfertigen“ und „Gefälligen“ eher feindliche Programm des *Romantisme* handelt), da diese „vornehmlich . . . für das Schmeichelnde, Reizende, Effektvolle“ arbeiteten und „deshalb diese leichtfertige, gefällige Wendung gegen das Publikum als die Hauptsache ausgebildet“ hätten, „indem sie den eigentlichen Wert ihrer Werke in der Befriedigung der anderen suchen, welche sie interessieren, auf die sie eine Wirkung hervorbringen wollen“. Zugleich aber vermerkt Hegel nicht minder kritisch an die Adresse seiner eigenen Landsleute: „Wir Deutsche dagegen fordern zu sehr einen Gehalt von Kunstwerken, in dessen Tiefe dann der Künstler sich selbst befriedigt, unbekümmert um das Publikum, das selber zusehen, sich Mühe geben und helfen muß, wie es will und kann“³⁴.

Indem Hegel den Begriff des Effekts als die „Richtung“ des Kunstwerks „nach dem Publikum hin“ bestimmt, die er – ungeachtet der in Abgrenzung gegenüber der sensualistischen Wirkungsästhetik betonten „Vergeistigung“ – prinzipiell auch selbst für unverzichtbar hält, umschreibt er einen Rahmen, in dem sich ebenso über die Motive und den ästhetischen Sinn wie über die angemessenen Mittel der „Wendung gegen das Publikum“ offen diskutieren läßt, über die Grenzen künstlerischen Entgegenkommens (die der implizite Anspruch des Kunstwerks markiert) ebenso wie über unterschiedliche Rezeptionsvoraussetzungen bei den einzelnen sozialen Gruppen, die insbesondere Friedrich Rochlitz (unter dem Stichwort der ‚Wirkung‘) in den

³² *Einleitung in die Musiksoziologie*, Hamburg 1968, S.211.

³³ *Klassik, Romantik, Neue Musik* (1959), in: *Musikalische Schriften I*, S.139.

³⁴ *Ästhetik*, hrsg. von F.Bassenge, Berlin und Weimar 1965, Band II, S.12–14.

ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts wiederholt untersucht hat³⁵. (Hegel selbst lehnt nicht nur die „Geheimniskrämerei“ jenes Künstlers ab, „*der eine Tiefe der Bedeutung in das Kunstwerk hineinlegt, doch zur freien, leichten, heiteren Exposition der Sache nicht fortgehen, sondern es dem Zuschauer absichtlich schwermachen will*“, sondern distanziert sich gleichermaßen von jeder beifalltreibenden „Gefälligkeit“ gegenüber dem Publikum, die „*die Sache und ihre durch sich selbst begründete notwendige Form*“ vernachlässigt³⁶.) Und er bietet mit diesem seinem Begriff des Effekts zugleich ein Instrument, das es erlaubt, auch die unterschiedlichen künstlerischen Wirkenstendenzen, die sich in den einzelnen europäischen Traditionen seit der Aufklärung herausgebildet haben, unvoreingenommen zu analysieren und jeweils nach ihren eigenen Begründungen und Resultaten zu vergleichen und zu beurteilen.

Gerade weil aber Hegels Ästhetik für das frühere 19. Jahrhundert die Existenz eines differenziert-flexiblen und grundsätzlich (wenn auch keineswegs kritiklos) positiv bestimmten Konzepts künstlerischen Effekts bezeugt, muß sich die Frage aufdrängen, wie es innerhalb weniger Jahrzehnte in Deutschland zu jener dogmatisch-starren Entgegensetzung von Wirkung und Effekt hat kommen können, die in Wagners „*schlagender Formel von der Wirkung ohne Ursache*“ ihre nicht nur prägnanteste, sondern auch nachhaltigste Formulierung gefunden hat. Die folgenden Erörterungen sollen zunächst versuchen, das Verhältnis von Wirkungs- und Effekt-Begriff in Deutschland seit etwa 1800 zu verdeutlichen und den Ursachen und Gründen für den Wandel in ihrem Verhältnis zueinander nachzugehen (Abschnitt II); sie sollen sodann den Einfluß der Dichotomie von Wirkung und Effekt auf die deutsche Berlioz-Kritik insbesondere der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts analysieren (Abschnitt III) und schließlich diese Dichotomie und die ihr zugrundeliegenden ästhetischen Überzeugungen und Ideale mit dem für Berlioz selbst maßgeblichen Konzept von musikalischem ‚*effet*‘ konfrontieren (Abschnitt IV). Beginnen muß die Erörterung bei jenem spezifisch deutschen Wirkungs-Begriff, der in Anlehnung an Wagners Formulierung mit allen Vorbehalten als „Wirkung mit Ursache“ umschrieben werden könnte.

II

Der Umgang mit der kunsttheoretischen Kategorie der Wirkung ist in Deutschland seit dem späteren 18. Jahrhundert charakterisiert durch ein mehr oder weniger ausdrückliches Abrücken von den Einwirkens-Vorstellungen und -Idealen der barocken Affektenlehre samt ihren empfindungs- und gefühlsästhetischen Nachzülern, von der Aristotelischen Katharsislehre und ihren Auslegungen insbesondere durch die Aufklärung wie auch von den nicht minder traditionsreichen legendenhaf-

³⁵ Vgl. K.G.Fellerer, *Zur Musikrezeption im frühen 19. Jahrhundert*, in: Fs. A.Volk, Köln 1974, S.91–101.

³⁶ *Ästhetik*, Band II, S.13.

ten Berichten über Wunderwirkungen vor allem der alten Musik. Ihnen wird nun eine Autonomieforderung entgegengestellt, die sich gegen jegliche (noch so philanthropisch begründete) „Bevormundung“ mit künstlerischen Mitteln richtet und gerade im „autonomen Kunstwerk“ den „Anspruch . . . des zum Selbstbewußtsein erwachenden bürgerlichen Menschen“ gespiegelt sehen will, nämlich „Zweck sein selbst, ein unter Absehung von seinem Nutzen und seiner Verwertbarkeit, in sich selbst vollendetes Ganzes zu sein“³⁷. Der zunächst primär emanzipatorisch motivierte Anspruch („Der Mensch soll keinen Gran von den Vorzügen seines Wesens verlieren, um in irgend ein Ganzes, das außer ihm ist, gepaßt zu werden, da er selbst für sich das edelste Ganze ausmacht . . . Ich fordre so viel Freiheit und Muße, als nöthig ist, über mich selbst, über meine Bestimmung, und meinen Werth als Mensch zu denken“³⁸) findet im Bereich der Musik freilich alsbald sein Genügen darin, „daß sich der Hörer in eine selbst- und weltvergessene Kontemplation zurückzieht, in der die Musik als ‚abgesonderte Welt für sich selbst‘ erscheint“ – wobei dann (im Sinne der auf eine Theologie des Gefühls gegründeten Idee der „Kunstreligion“) häufig „ästhetische Kontemplation und religiöse Andacht ineinanderfließen“³⁹.

Terminologiegeschichtlich bemerkenswert ist an diesem Vorgang, daß mit den obsolet gewordenen Einwirkenstendenzen keineswegs auch das Wort ‚Wirkung‘ selbst preisgegeben worden ist. Sowenig von der Musik noch erwartet wird, daß sie „das Herz der Zuhörer auch wieder [sic] ihren Willen zu allerhand Passionen zwingen“ und auf diese Weise „moralische Wirkungen“ vollbringen könne⁴⁰, so selbstverständlich ist doch weiterhin von einer „Wirkung der Musik“ die Rede, deren besonderer Charakter nun allerdings durch neue spezifizierende Epitheta gegenüber den traditionellen Vorstellungen abgehoben wird. Denn lediglich noch eine „indirekte Wirkung“ (Novalis) ist unter dem Einfluß von Deutschem Idealismus und deutscher Frühromantik gemeint⁴¹, eine (nach Affekttypen oder auch Gefühlsschattierungen nicht mehr eingrenzbar) „unnennbare Wirkung“ der Musik als der „geheimnisvollen Sprache eines fernen Geisterreichs“, die sich den Frühromantikern wie E. T. A. Hoff-

³⁷ H. J. Schrimpf, *Der Schriftsteller als öffentliche Person. Zur Krise der Wertmaßstäbe* (1974); Wiederabdruck in: Schrimpf, *Der Schriftsteller als öffentliche Person. Von Lessing bis Hochhuth*, Berlin 1977, S. 30.

³⁸ K. Ph. Moritz, *Das Edelste in der Natur* (1786); Wiederabdruck in: Moritz, *Schriften zur Ästhetik und Poetik*, hrsg. von H. J. Schrimpf (Neudrucke deutscher Literaturwerke, Neue Folge 7), Tübingen 1962, S. 16f.

³⁹ C. Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel und München 1978, S. 82 und 89. Die Formulierung von der „abgesonderten Welt für sich selbst“ stammt von Wackenroder, „in dessen Sprache ein ganzes Jahrhundert die Andacht ausdrückte, zu der es sich durch Musik hingerissen fühlte“ (ebda., S. 83).

⁴⁰ Vgl. F. W. Marburg, *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Band I, Berlin 1754, S. 43.

⁴¹ Vgl. W. Preisendanz, *Zur Poetik der deutschen Romantik I: Die Abkehr vom Grundsatz der Naturnachahmung*, in: *Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive*, hrsg. von H. Steffen, Göttingen 1967, S. 54–74 (S. 67).

mann darin äußert, daß ihre „wunderbaren Akzente in unserm Innern . . . ein höheres, intensives Leben erwecken“ und daß „unsere Brust“ mit einer „unaussprechlichen Sehnsucht . . . erfüllt“ wird⁴². Habe die Musik einst (im traditionellen Sinne) „wirken“ können „als eine Art von Bezauberung oder Beschwörung, welche das Gemüt bald zur Liebe, bald zum kriegerischen Mute, ja im orgiastischen Tosen der Trommeln und Hörner zu wahrer Raserei unbewußt dahinriß“, so fragt sich Karl Wilhelm Ferdinand Solger 1815 angesichts der neueren Musik, ob diese nicht umgekehrt „durch die rauschendste Fülle nur desto tiefer einsingen“ könne „in die stille Ahnung des Ewigen“⁴³. Der Mensch soll, wie Schopenhauer anschaulich-drastisch formuliert, beim Musikhören nicht mehr selbst die „gespannte, gekniffene und zitternde Saite“, also auch nicht mehr selbst der „Erregte und Gequälte“ sein⁴⁴. Das von Schopenhauer so genannte Ideal spezifisch „ästhetischer Wirkung“⁴⁵ besteht vielmehr darin, daß uns – sofern wir „uns als rein Erkennende verhalten“ – nicht die „Affektionen des Willens selbst, also wirklicher Schmerz und wirkliches Behagen . . . erregt werden, sondern nur ihre Substitute . . . als Bild der Befriedigung des Willens“ bzw. als „Bild des größern oder geringern Schmerzes“⁴⁶. Als „Wirkung auf die verschiedensten Individuen und ihre verschiedenartigsten Affekte“ fordert Hans Georg Nägeli vom „Tonkunstwerk“, daß dieses „jeden besonderen Affekt, jede Mischung von Affekten“ nicht etwa erregen, sondern im Gegenteil „aus dem Gemüthe vertreiben“, also „den Affekt hinwegspielen“ müsse⁴⁷. Seit seiner Begegnung mit Schopenhauers Philosophie greift auch Wagner auf den metaphysisch orientierten Wirkungsbegriff der Frühromantik zurück und erklärt 1870 in seiner *Beethoven*-Schrift die „Kundgebung des inneren Wesens aller Dinge“ zur „eigentlichen Wirkung“ der Musik⁴⁸. Durch seine „entrückende Wirkung“, so Wagner unter Berufung auf Schopenhauer, dürfte „das vollendete Gleichniß des edelsten Kunstwerkes . . . sehr deutlich uns das Urbild auffinden lassen, dessen ‚Irgendwo‘ nothwendig nur in unserm, zeit- und raumlos von Liebe, Glauben und Hoffnung erfüllten Innern sich offenbaren müßte“⁴⁹. Es ist demnach nur konsequent, wenn Friedrich von Hausegger, der produktivste Theoretiker

⁴² *Der Dichter und der Komponist*, in: *Die Serapions-Brüder*, Band I (1819), München 1966, S. 83.

⁴³ *Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst* (1815), Berlin 1907, S. 294.

⁴⁴ *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Band II (1844), in: *Sämtliche Werke*, hrsg. von P. Deussen, Band II, München 1911, S. 514.

⁴⁵ *Op. cit.*, Band I (1818), in: *Werke*, Band I, S. 302.

⁴⁶ *Op. cit.*, Band II (wie Anm. 44).

⁴⁷ *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten*, Stuttgart und Tübingen 1826, S. 33.

⁴⁸ GS, Band IX, S. 79.

⁴⁹ „Was nützt diese Erkenntniß?“ *Ein Nachtrag zu: Religion und Kunst* (1880), in: GS, Band X, S. 262. Wagner bezieht sich auf die folgende Stelle der *Parerga und Paralipomena*, Band II (1851), Anm. zu § 205: „Das vollkommene Genügen, die finale Beruhigung, der wahre wünschenswerte Zustand stellen sich uns immer nur im Bilde dar, im Kunstwerk, im Gedicht, in der Musik. Freilich könnte man hieraus die Zuversicht schöpfen, daß sie doch irgendwo vorhanden seyn müssen“ (*Werke*, Band V, 1913, S. 454).

ker der Wagnerschen Ausdrucksästhetik, die Kategorie der künstlerischen Wirkung von jeder Vorstellung aktiven Einwirkens auf den Hörer vollends löst: „Das Kunstwerk wirkt. Das heißt, es ist kein toter Gegenstand, sondern ein lebendiger Vorgang“. Das „echte Kunstwerk“ übe „seine Hauptwirkung in Tiefen . . ., welche mit dem Begehren und den Zwecken des Tages nichts zu tun haben“, und so bestehe denn die „eigentliche Wirkung“ – eine Formulierung, mit der Hausegger den „erhabenen Beruf der Kunst“ schlechthin meint – auch einzig darin, „uns zu erlösen aus der Enge des Daseins, dem irdischen Auge den befreienden Blick in die Weiten unendlichen Werdens und Wirkens zu gewähren“⁵⁰.

Die gleiche Tendenz weg vom früheren Einwirkens-Ideal lassen im übrigen auch jene Autoren erkennen, für die der kunsttheoretische Wirkungsbegriff als solcher – ungeachtet der soeben skizzierten begrifflichen Neuorientierung in Deutschland – das Moment solchen Einwirkens auf den Hörer noch einschließt. Eduard Hanslick beispielsweise versucht, indem er musikalische „Wirkung“ zum bloß „pathologischen Ergriffensein“ herunterspielt, zugleich auch deren ästhetische Irrelevanz zu erweisen: die „sogenannten ‚moralischen Wirkungen‘ der Musik“ bedeuteten das „gerade Widerspiel alles Aesthetischen“, werde die Musik doch „hierbei . . . nicht im Entferntesten als ein Schönes genossen, sondern als rohe Naturgewalt empfunden“. Hanslicks Folgerungen sind ebenso radikal wie konsequent: „Sowie die physischen Wirkungen der Musik im geraden Verhältniß stehen zu der krankhaften Gereiztheit des ihnen entgegenkommenden Nervensystems, so wächst der moralische Einfluß der Töne mit der Unkultur des Geistes und Charakters. Je kleiner der Widerhalt der Bildung, desto gewaltiger das Dreinschlagen solcher Macht. Die stärkste Wirkung übt Musik bekanntlich auf Wilde“. Demgegenüber bestehe die einzig angemessene Einstellungsweise auf Musik in dem „contemplativen“, d.h. dem „bewußten reinen Anschauen eines Tonwerks“: „Ruhig freudigen Geistes, in affectlosem, doch innig-hingebendem Genießen sehen wir das Kunstwerk an uns vorüberziehen und feiern erkennend, was Schelling so schön ‚die erhabene Gleichgültigkeit des Schönen‘ nennt“⁵¹. Auf die Spitze getrieben ist der „Hanslicksche Rigorismus“ dann bei August Halm⁵², demzufolge es die Musik „auf einen Zuhörer überhaupt nicht abgesehen hat“, sondern ebensogut existieren kann „wie Sonne und Sterne, die eben ihrer Natur nach strahlen, ob sie nun auf Menschen, Tiere und Pflanzen, oder auf Wüstensand und leeren Weltraum scheinen“⁵³. Dementsprechend macht Halm jene „Wirkung . . . auf unser Gemüt und unseren Nervenapparat“, wie sie an der Musik

⁵⁰ *Das Jenseits des Künstlers* (1893), in: *Gesammelte Schriften*, hrsg. von S. von Hausegger (Deutsche Musikbücherei, Band 26), Regensburg 1939, S. 439, 483 und 493.

⁵¹ *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig 1854, S. 74–78.

⁵² Vgl. Dahlhaus, *Absolute Musik*, S. 44.

⁵³ *Programm Musik und absolute Musik* (1928); Wiederabdruck in: Halm, *Von Form und Sinn der Musik. Gesammelte Aufsätze*, hrsg. von S. Schmalzriedt, Wiesbaden 1978, S. 68; vgl. auch den einführenden Essay von Schmalzriedt, S. 17.

Beethovens von musikalisch „vergewaltigten Zuhörern“ erfahren worden ist, als „die Logik der Schwachen“ verächtlich, „deren Eitelkeit auf eine große Ursache schließt, wo eine große Wirkung auf sie ausgeübt wird“⁵⁴. Wohl um jegliche Assoziation in Richtung auf einen solchen dynamisch dem Zuhörer zugewandten Wirkungsbegriff, aber auch jeden inhaltsästhetischen Gedanken auszuschließen, bedient sich Heinrich Schenker etwa zur gleichen Zeit mehrfach des Epithetons ‚absolut‘, das es ihm erlaubt, im positiven Sinne an dem traditionsreichen (und schwer ersetzbaren) Wort selbst festzuhalten: indem die „Kontrapunktlehre . . . Tongesetze und -wirkungen von ihrer absoluten Seite“ nachweise, mithin „die eigenste Wirkung der Töne, man möchte sagen deren Eigenbewegung“ lehre, befreie sie den „Kunstjünger“ zugleich „am sichersten von dem Wahn, als müßten die Töne außer eben ihrer absoluten Wirkung auch noch was anderes, Gegenständliches, Äußerliches zu bedeuten haben“⁵⁵.

Natürlich sind daneben im 19. Jahrhundert auch gewisse Wirkungs-Vorstellungen der traditionellen – von Hanslick als „verrottet“ abgelehnten – Gefühlsästhetik lebendig geblieben, so etwa, wenn Ambros in seiner Replik auf Hanslicks Kampfschrift behauptet, die „Wirkung der Musik“ bestehe „wesentlich darin, daß sie im Hörer Stimmungen weckt, und zwar Stimmungen von sehr bestimmter Färbung“, die sie diesem „gleichsam oktroyirt“⁵⁶. Dennoch dominiert in Deutschland seit etwa 1800 und bis weit ins 20. Jahrhundert hinein eindeutig die Tendenz, als „eigentliche Wirkung“ der Musik im Sinne einer „indirekten“, „entrückenden“, „absoluten“ Wirkung das staunende Gewahrwerden einer „unaussprechlichen Sehnsucht“ zu verstehen, das ergriffene Teilhaftigwerden metaphysischer Offenbarung, die unmittelbar-bildhafte Anschauung des „wünschenswerten Zustands“ einer harmonisch-idealen Welt- und Gesellschaftsordnung (bzw. die Konfrontation mit Gebilden, durch die hindurch jene „Versöhnung“ erfahrbar werden soll, „welche die empirische Realität verweigert“⁵⁷) oder auch den kontemplativ genießenden Nachvollzug komponierter Strukturen gemäß der Überzeugung, „daß Form in der Musik Geist sei und Geist in der Musik Form“⁵⁸: die Tendenz also, die kunsttheoretische Kategorie der Wirkung abzugrenzen wenn nicht abzuschirmen gegenüber der Vorstellung einer aktiven, auf direktes („moralisches“) Einwirken hin konzipierten „Wendung“ des Kunstwerks „gegen das Publikum“.

*

Eine derartige Einengung des Begriffs musikalischer Wirkung war deshalb leicht möglich, weil im Deutschen mit ‚Effekt‘ ein zweites Wort zur Verfügung stand, das im 18. und auch noch im frühen 19. Jahrhundert weitgehend synonym mit ‚Wirkung‘ gebraucht worden ist. (Karl Philipp Moritz z. B. spricht im *Andreas Hartknopf* ohne

⁵⁴ *Unsere Zeit und Beethoven* (1911), ebda., S. 152–164.

⁵⁵ *Kontrapunkt (Neue musikalische Theorien und Phantasien, Band II)*, Stuttgart und Berlin 1910, S. 21.

⁵⁶ *Grenzen* (vgl. Anm. 14), S. 54–56.

⁵⁷ Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 203.

⁵⁸ Dahlhaus, *Absolute Musik*, S. 21.

erkennbare semantische Differenzierungsabsicht, also wohl primär um der *Variatio sermonis* willen, im Abstand von nur wenigen Zeilen sowohl von der „wunderbaren Wirkung“ als auch von dem „wunderbaren Effekt“ der Musik⁵⁹.) Dieses Wort Effekt konnte in dem Maße den sogenannten „äußeren“ Wirkungen zugeordnet werden – und zwar zunächst noch im durchaus positiven Sinne der z.B. auch von Hegel erwarteten Fähigkeit des Kunstwerks, das Publikum „gleichsam zu sich heranzurufen“ –, in dem das Wort Wirkung speziell auf „indirekte“, gewissermaßen „innere“ Wirkungen bezogen und von manchem Autor diesen spezifischen Wirkungen geradezu vorbehalten wurde. Je entschiedener aber solch „innere“ zugleich zur „eigentlichen“ Wirkung, mithin zum Ideal musikalischer Wirkung erklärt wurde, desto mehr mußte der Begriff des „äußeren“ Effekts ins Negative ableiten und so nach und nach regelrecht zu einem Gegenbegriff zu dem der („ästhetischen“) Wirkung werden. Dies lag um so näher, als – weit über jede künstlerisch vertretbare „Wendung gegen das Publikum“ hinaus – zumal seit dem früheren 19. Jahrhundert angesichts einer immer zwangvolleren musikalischen Marktsituation zusehends kommerziell motivierte Zugeständnisse an ein Publikum zu beklagen waren, auf dessen Interesse, Beifall und Zahlungswilligkeit der Künstler sich angewiesen sah, mochte er auch den „Publikumsgeschmack“ selbst nur verachten.

So wird ‚Effekt‘, wie E. T. A. Hoffmann 1814 in seinem diesem Problem gewidmeten Aufsatz *Ueber einen Ausspruch Sachini's, und über den sogenannten Effect in der Musik* kritisiert, immer mehr zum „Losungswort“ nicht nur derjenigen Komponisten, deren „Bemühungen“ einzig darauf gerichtet seien, „Effect zu machen“ (d.h. beim Zuhörer „anzukommen“), „koste es was es wolle“ – und sei es mit dem „Unfug der überladenen Instrumentirung und des bizarren, unmotivirten Modulirens“. Sondern es wird ebenso auch zum „Losungswort“ der um die Einnahmen besorgten „Theaterdirectoren“ wie wohl auch sonstiger Konzertveranstalter und Verleger: „Das ewige Schreyen der Theaterdirectoren, die . . . das Publicum gepackt haben wollen: ‚Nur Effect! Effect!‘ und die Forderungen der sogenannten ekeln Kenner, denen der Pfeffer nicht mehr gepfeffert genug ist, reizen oft den Musiker an, in einer Art verzagter Verzweiflung, wo möglich, jene [sc. großen klassischen] Meister noch im Effect zu überbieten, und so entstehen die wunderlichen Compositionen, in denen ohne Motiven – das heisst, ohne dass die Momente des Gedichts nur irgend den Anlass dazu in sich tragen sollten – grelle Ausweichungen, mächtige Accorde aller nur möglichen Blasinstrumente, aufeinander folgen, wie bunte Farben, die nie zum Bilde werden . . . Tondichter dieser Art sind höchlich verwundert, wenn ihr Werk, trotz den Bemühungen, womit sie sich gequält, durchaus nicht den Effect, wie sie sich ihn vorgestellt, machen will, und denken gewiss nicht daran, dass die Musik, wie sie ihr individueller Genius schuf, wie sie aus ihrem Innern strömte, und die ihnen zu einfach, zu leer schien, vielleicht unendlich mehr gewirkt haben würde“⁶⁰.

⁵⁹ Andreas Hartknopf. *Eine Allegorie*, Berlin 1786, S.132.

⁶⁰ AmZ 16, 1814, Sp.480f.

Bereits dieser kurze Passus vereinigt eine Reihe negativer Charakterisierungen von ‚Effekt‘, die den Begriff als Gegenbegriff künstlerischer ‚Wirkung‘ seither begleiten und mitprägen:

1. Effekt gilt als „*unmotiviert*“, d. h. als nicht von einem legitimierenden – hier dichterischen – „*Anlaß*“ her begründet; Wagners Formel von der „*Wirkung ohne Ursache*“ ist schon hier vorbereitet.

2. Effekt ist dadurch gezeichnet, daß er bereits bekannte und bewährte Werke und Effektmittel „*überbieten*“ soll: Auch Adornos Kritik an den „*krasseren Effekten Jüngerer wie Berlioz*“, mit denen Beethoven „*überboten*“ worden sei, findet sich hier praktisch bereits vorformuliert.

3. Effekte bleiben vereinzelt, anstatt sich zu einem Ganzen, zu jener Einheit eines geschlossenen „*Bildes*“ zu fügen, deren Unabdingbarkeit insbesondere durch die allgegenwärtige Organismus-Metapher suggeriert wird; statt dessen fallen Effekte aus dem Ganzen des Kunstwerks eher heraus und verfehlen damit – zumindest bei einem „*einsichtsvollen*“ Publikum – zugleich auch den Eindruck (den „*Effect*“), den man sich von ihnen verspricht.

4. Auch die antithetische Verwendung von ‚Wirkung‘ und ‚Effekt‘ deutet sich an: Wenn Hoffmann auf den seriösen künstlerischen Erfolg zu sprechen kommt – den Erfolg, der durch das einseitige „*Bemühen nach dem Effect*“ gerade zunichte gemacht werde –, so schwenkt die Rede vom „*Effect machen*“ hinüber zum „*Wirken*“, und zwar – ein weiteres, in Zukunft sehr wesentliches Bestimmungsmoment – zum „*Wirken*“ aus dem sogenannten „*Innern*“ heraus, während der Effekt nicht nur nach „*außen*“ wirken, sondern dem Kunstwerk überhaupt „*äußerlich*“ bleiben (d. h. nicht in dessen „*Organismus*“ selbst begründet sein) soll. Dies ist ein Bestimmungsmoment, das eine Nachprüfung in concreto kaum zuläßt und sich deshalb für ideologische Zwecke als um so geeigneter erweisen wird.

Der Effekt-Begriff gleitet, so scheint es, in Deutschland zunächst in dem Maße ins Negative ab, in dem das Publikum aus kommerziell bestimmten Erwägungen heraus mit musikalischen „*Wirkungen*“ „*gepackt*“ werden soll, die das skizzierte Ideal „*innerer*“, „*entrückender*“ Wirkung nicht nur verfehlen, sondern kompromittieren. Daneben muß allerdings festgehalten werden, daß das Wort Effekt für Hoffmann noch keineswegs definitiv im einseitig negativen Sinne fixiert ist. Wie er schon im Titel vom „*sogenannten Effect*“ spricht, also einen eher noch speziellen Wortgebrauch ankündigt, so verwendet er (mit Unterstützung durch ein verdeutlichendes Epitheton) das nämliche Wort auch positiv, wenn er z. B. am Ende des gleichen Aufsatzes als den „*wahrhaftigen Effect des aus dem Innern hervorgegangenen Tongedichts*“ rühmt, daß dieses „*in wunderbarem Nachklänge den Zuhörer mächtig ergreifen*“ könne, „*so dass er der Seligkeit theilhaftig wird, die den Musiker in jenen Stunden der [schöpferischen] Weihe umfing*“⁶¹. Und in anderem Zusammenhang erscheint bei Hoffmann im gleichen Jahr sogar das – ebenfalls mit dem relativierenden Zusatz

⁶¹ Ebda., Sp. 485.

„sogenannt“ eingeführte – Wort Wirkung in analog kritischer Funktion wie das Wort Effekt in der zuerst zitierten Textpassage: Die Werke Händels, Hasses und Bachs *„tragen . . . das Gepräge der Wahrhaftigkeit und kein ängstliches Streben nach sogenannter Wirkung; keine gesuchte Spielerey und Nachäffung entweicht das rein vom Himmel Empfangene; daher kommt nichts vor von den sogenannten frappirenden Modulationen, von den bunten Figuren, von den weichlichen Melodien, von dem kraftlosen, verwirrenden Geräusch der Instrumente, das den Zuhörer betäuben soll, damit er die innere Leere nicht bemerke . . .“*⁶². Andererseits ist in Hoffmanns – positiv gemeinten – „leitenden Winken“ zu der Frage, *„wie man den Effect in der Musik hervorbringen soll“*, wiederum überwiegend von ‚Wirkung‘ die Rede. (Auf einer einzigen Spalte der AmZ finden sich die Wendungen *„wunderbare Wirkung“*, *„tiefe Wirkung“*, *„gewaltige Wirkung“*, *„erstaunliche Wirkung“*.⁶³)

Ist schon bei Hoffmanns Wortgebrauch der Einfluß eines cäcilianistisch inspirierten Purismus unverkennbar, so äußert sich dieser rund ein Jahrzehnt später ganz unverhohlen in Anton Friedrich Justus Thibauts Buch *Ueber Reinheit der Tonkunst*. Mit heiliger Entrüstung beklagt der Verfasser in einem eigenen Kapitel *Ueber den Effect* (der nur noch im Innern des Kapitels als „sogenannter“ bezeichnet wird), *„daß unter dem belobten Namen des Effects das verderblichste Gift empfohlen wird, nämlich dieses krampfhaft, verzerrte, übertriebene, betäubende, rasende Unwesen, welches in dem Menschen alles Schlechte hervorwühlt, und am Ende den wahren musikalischen Sinn ganz zu tödten drohet“*⁶⁴. Der „Name des Effects“ wird hier nun also – offenkundig in Wendung gegen einen als allzu läblich empfundenen Wortgebrauch bei den Zeitgenossen – radikal pejorativ bestimmt. Und wenn sich in der Folgezeit die Bedeutungsverengung hin zum einseitig Negativen in Deutschland rasch durchgesetzt hat, so wohl nicht zuletzt dank der weiten Verbreitung und nachhaltigen Präsenz gerade dieses Dokuments eines cäcilianistisch geprägten musikalischen Konservatismus, das noch 1893 (in siebenter Auflage) erneut herausgebracht worden ist. Der Eindruck der Effekt-Kritik mag um so stärker gewesen sein, als sich Thibaut nicht mit einem generellen Verdikt bescheidet, sondern das, was er unter ‚Effect‘ versteht, dem Leser in einem ganzen Katalog pikanter Einzelheiten drastisch vor Augen führt, die, Schlag auf Schlag, sogar alle in einem einzigen Stück aufeinanderfolgen sollen (der Katalog ist übrigens unter geringfügigen Kürzungen in der Rezension einer späteren Auflage noch 1871 abgedruckt worden⁶⁵): *„Erst ein geheimnißvoller Anfang; dann ein Schreckschuß; plötzliche Stille; unerwartet etwas Walzerhaftes; aber, wie dadurch ein gewisses Feuer entstehen will, mit gleicher Genialität ein rascher Uebergang in das Tiefsinnige und Weinerliche; von da unmittelbar in einen wilden Sturm: aus der Mitte*

⁶² *Alte und neue Kirchenmusik*, ebda., Sp. 593f.

⁶³ *Ueber einen Ausspruch Sachini's*, ebda., Sp. 482 und 483.

⁶⁴ Zit. nach der 7. Aufl., Freiburg i. Br. und Leipzig 1893, S. 49f.; die 1. Aufl., erschien 1824 in Heidelberg (Titelblatt 1825), die 2. Aufl. mit der „endgültigen Fassung“ 1826 (vgl. W. Kahl, in: MGG 13, 1966, Sp. 334).

⁶⁵ NZfM 67, 1871, S. 276 (von W. Christern).

des Sturms, nach einer kleinen spannenden Pause, zu etwas Tändelndem, und am Ende so eine Art von Juchhe, wobei mit schreiender Liebe sich Alle kräftig umfassen“⁶⁶. Untermauert wird die Effekt-Kritik mit Hilfe der Sentenz, daß „die Natur . . . nicht in Sprüngen“ gehe, sowie mit dem Zusatz: „das Gefühl, wenn es gesund ist, schweift nicht wirrig umher, und überfliegt nicht sich selbst“⁶⁷. Nicht mehr die „Wendung gegen das Publikum“, die diesem den „wahren musikalischen Sinn“ nahebringen und erschließen helfen soll, wird mit dem Effekt-Begriff assoziiert, sondern die Hingabe ans „Widernatürliche“ und „Ungesunde“, die jenen „wahren musikalischen Sinn ganz zu tödten drohet“, mithin auch jeder „moralischen Wirkung“ spottet, wie sie der musikalisch konservative Thibaut in Anlehnung an die Ideale seiner „alten Meister“ von der Musik erwartet⁶⁸.

Der Effekt-Vorwurf, von Thibaut im Blick auf die „beliebten Symphonien, Phantasien, musikalischen Potpourri's u.s.w.“ seiner Zeitgenossen noch ohne ausdrückliche Unterscheidung nach nationalen Tendenzen artikuliert, wird zumal seit den 1830er Jahren aus dem wachsenden Abgrenzungsbedürfnis gegenüber der später so genannten „westlichen“ Kultur heraus von deutschen Autoren zusehends gezielt gegenüber französischen (daneben auch italienischen) Komponisten erhoben. Gefördert wohl auch durch die etymologische (aber eben keineswegs zugleich auch semantische) Kongruenz der Wörter *effet* und *Effekt*, stützt sich diese spezielle Kritik vor allem auf das völkerpsychologische Vorurteil, demzufolge „der Franzose“ – so Wagner in einem seiner durchaus noch maßvoll gehaltenen Pariser Berichte aus dem Jahre 1841 – „zunächst daran denkt, zu unterhalten“: er „sucht die Vervollkommnung seiner Kunst in der Veredlung, in der Vergeistigung dieser Unterhaltung, verliert aber nie den unmittelbaren Zweck aus dem Auge, nämlich, daß sie gefällig sei und die größtmögliche Zahl von Zuhörern zu fesseln vermöge“⁶⁹. Der „Effekt“, den Wagner hier, ebenfalls recht zurückhaltend, als „augenblickliche Wirkung“ definiert, bleibe dem Franzosen deshalb die „Hauptsache“; sei dieser indes „mit wahrhaft schöpferischer Kraft begabt“, so bediene er sich des „Effektes allerdings, aber nur als ersten und wichtigsten Mittels, um seine innere Anschauung allgemein kund zu geben“.

Anders als Wagner, der mit diesen Bemerkungen zugleich dem für ihn faszinierend-befremdenden Phänomen Berlioz gerecht zu werden versucht, streicht Adolf Bernhard Marx 1839 in seiner auf breite reformerische Wirkung hin angelegten

⁶⁶ *Op. cit.*, S.48. Wohl nach solchem Vorbild hat später z.B. auch W.H.Riehl in bezug auf Meyerbeer einen ähnlich drastischen Effekt-Katalog entworfen: „Sein größter Effekt lag ja in den schroffen Gegensätzen, und der Freibrief der Neuromantik gab ihm volles Recht dazu. Kirchenmusik neben einer Galoppade für den Kunstreiterzirkus, eine schlichte Romanze neben schauervollen Melodramenaccorden, Grabmusik neben einem Ballett – solche Dinge konnten allenfalls noch reizen, nachdem man das herkömmliche Gebet neben dem Trinklied sattsam gehört hatte“ (*Musikalische Charakterköpfe*, Stuttgart ⁸1899, Band I, S. 394).

⁶⁷ *Op. cit.*, S. 48.

⁶⁸ Vgl. ebda., S. 66.

⁶⁹ GS, Band XII, S. 89.

Allgemeinen Musiklehre in Zusammenhang mit dem Stichwort des Effekts gerade das „Verderbliche“ und „Zersetzende“ der „fremden“ Musik heraus, deren Einfluß in Deutschland ihn alarmiert. „Das Materielle, als Element gewaltsamer Erregungen und Effekte oder als weicher geistlullender Sinnengenuss, [hat] eine den Höhen der Kunst fremde Geltung, ja Herrschaft erlangt, und es wiederholt sich das mehrmals schon gesehene Schauspiel, dass in solchen Momenten, wo die Spannung des deutschen Geistes und Charakters in den Massen des Volks und den unmittelbar an ihr Gemüth Redenden nachlässt, das Ausland, besonders die Frivolität und der fixfertige Prosaismus der Franzosen und die entnervende Sinnlichkeit Italiens, das Scepter stehlen“. Das „untrennbare Gefolge dieser Herrschaft“ des „fremden Wesens“ aber seien „Sinnreiz und Sinnerschütterung, äusserer Prunk bei innerer Armuth, oberflächliche Gefallsamkeit an der Stelle von Charakter und Tiefe, eine Hingebung an das Niedere, eine Herabwürdigung eben“, wie Marx zusammenfaßt, „der bedeutsamsten Zustände und Formen zu bloßen Effektmitteln“⁷⁰. Einerseits muß dem Patrioten Marx zugute gehalten werden, daß er mit seiner Kritik, die auch die eigenen Landsleute nicht schont, als orthodoxer Hegelianer grundsätzlich vor dem drohenden Verfall der Kunst in eine „Charakter- und Bedeutungslosigkeit“ warnen möchte, deren Symptome er persönlich vor allem im französischen und italienischen „Ausland“ bereits diagnostiziert. Andererseits jedoch ist nicht zu verkennen, daß durch eben solche Tiraden (mögen sie sich auf noch so achtbare Motive gründen) all jene schlagwortartig starren tendenziös-völkerpsychologischen Antithesen ins Spiel gebracht worden sind, die seither eine unbefangen-flexible Auseinandersetzung vor allem mit der französischen Musik – mithin auch das „offene freie Urteil“ über Berlioz – so sehr erschwert haben: „Geist“ oder „Sinnlichkeit“, „Charakter“ oder „Frivolität“ bzw. „Gefallsamkeit“, „Idealismus“ oder „Materialismus“, „Tiefe“ oder „Oberflächlichkeit“, „Innerlichkeit“ oder „Veräußerlichung“, „Hohes“ oder „Niederes“, „Bedeutendes“ (im Sinne jener „eigentlichen“ künstlerischen Wirkung) oder bloßen „Sinnreiz“. Und all diese suggestiv-„asymmetrischen“ Antithesen, die die „fremde“ Position a priori abwerten, münden ein in den pauschalen Vorwurf der „Herabwürdigung . . . der bedeutsamsten Zustände und Formen zu bloßen Effektmitteln“: „Effekt“ wird zum Inbegriff dessen, was die deutsche Kunst zu „zersetzen“ droht, zu einer Denunzierungsformel, deren Schlagkraft sich später auch die antisemitische Propaganda zunutze gemacht hat. (Bei Alfred Rosenberg ist z.B. Arthur Schnitzler ein „sinnlicher Effektmacher“, und was „jüdische Wunderkinder“ brandmarken soll, ist: „Talmi, Technik, Mache, Effekt, Quantität, Virtuosität, alles was man will, nur keine Genialität, keine Schöpferkraft“⁷¹.)

Wenn Wagner um die Jahrhundertmitte in seiner Abrechnung mit der musikalischen französischen Romantik – insbesondere mit Berlioz und Meyerbeer – die Dichotomie von Wirkung und Effekt aufgreift und ‚Effekt‘ apodiktisch als „Wirkung

⁷⁰ Leipzig 1839, S.308f.

⁷¹ *Der Mythos des 20. Jahrhunderts*, München (1930), ⁶⁰1935, S.364f.

ohne Ursache“ definiert, so kann er einerseits an einem ganzen Arsenal inzwischen landläufiger negativer Bestimmungsmomente anknüpfen (in bezug auf Berlioz' Musik ist z.B. in rascher Folge vom „Mechanischen“, „Unnatürlichen“, „Ungesunden“, „Unmenschlichen“ die Rede⁷²); und es ist kennzeichnend für das geistige Klima, in dem *Oper und Drama* verfaßt worden ist, daß Wagner zugleich auch gegen das „ausländische“ Wort Effekt selbst Ressentiments zu wecken oder zu bestätigen sucht: „Unser natürliches Gefühl stellt sich den Begriff ‚Wirkung‘ immer nur im Zusammenhange mit der vorhergehenden Ursache vor: wo wir nun, wie im vorliegenden Falle [bei der „Meyerbeer'schen Opernmusik“], unwillkürlich zweifelhaft darüber sind, ob ein solcher Zusammenhang bestehe . . ., so wenden wir ein ausländisches, unserem natürlichen Gefühle nicht unmittelbar nahe stehendes Wort, wie eben dieses ‚Effekt‘ an. Wollen wir daher genauer das bezeichnen, was wir unter diesem Worte verstehen, so dürfen wir ‚Effekt‘ übersetzen durch ‚Wirkung ohne Ursache“⁷³. Andererseits geht Wagner jedoch über die herkömmliche deutsche Effekt-Kritik insofern entschieden hinaus, als er „Effekt“ nicht allein zum „Wesen“ jener französischen Musik schlechthin erklärt („die Äußerlichkeiten der Kunst sind [bei Meyerbeer] zu ihrem Wesen gemacht; und als dieses Wesen erkennen wir – den Effekt . . .“⁷⁴), sondern ihn zugleich – auf einer inkommensurabel anderen Ebene als derjenigen von nationaler Eigentradition, kompositorischem Vermögen, künstlerischem Geschmack oder kommerzieller Abhängigkeit – als Symptom prinzipiellen Scheiterns hinstellt. Und zwar, wie schon angedeutet, aus einer geschichtsphilosophischen Konstruktion heraus, die einzig noch das von ihm selbst konzipierte „allgemeinsame Drama“ als „musikweltgeschichtlich“ legitim und notwendig gelten läßt, alles andere Kunstschaffen aber, mithin auch und gerade das rein instrumentale Komponieren eines Berlioz, als Zeugnis verzweifelten ästhetischen wie historischen Irrsins erweisen soll⁷⁵.

Die terminologische Pointe von Wagners Effekt-Bestimmung, die die deutsche Haltung gegenüber Berlioz wie gegenüber französischer Musik überhaupt bis heute mitgeprägt hat, liegt darin, daß die Unterscheidung zwischen (positiver) Wirkung und (negativem) Effekt praktisch nur noch von der Anerkennung oder Aberkennung bzw. Ablehnung der jeweiligen „Ursache“ (der ästhetischen oder geschichtsphilosophischen Legitimationsgründe) abhängt, auf die sich eine Wirkung, eine bestimmte Art und Weise des Komponierens, stützt. ‚Effekt‘ ist zu einer elastischen Negativkategorie geworden, deren nähere inhaltliche Ausfüllung und personelle Zuordnung weitgehend in das Belieben dessen gestellt ist, der sich ihrer bedient. So ist denn mit der gleichen Argumentationsstrategie (obschon nicht mit der gleichen gnadenlosen Unbedingtheit) auch ihrem Urheber selbst „Effekthascherei, das anspruchsvolle und

⁷² GS, Band III, S. 283.

⁷³ Ebda., S. 301.

⁷⁴ Ebda., S. 305.

⁷⁵ Es sei nochmals verwiesen auf die eingehenden Erörterungen bei Dahlhaus, *Wagners Berlioz-Kritik* (vgl. Anm.3), bes. Abschnitt 1 und 3.

kalt überlegte Streben nach Wirkungen“ vorgehalten worden, „welche nicht durch sicheren Kunstgeschmack hervorgebracht“ seien⁷⁶.

Wie sich die Prägung der Formel von der „Wirkung ohne Ursache“ speziell auf die deutsche Berlioz-Kritik ausgewirkt hat, wird im folgenden Abschnitt noch zu erörtern sein. Generell gesehen ist bemerkenswert, daß sie selbst bei Autoren Anklang gefunden hat, die sich, wie Louis Köhler, um eine ausgewogene Beurteilung dessen bemühten, was gemeinhin unter ‚Effekt‘ subsumiert worden ist. So räumt Köhler gerne ein, daß „Mozart . . . z. B. in die Passagen seiner ewig schönen Clavierconcerte die Eleganz wie den Effect“ nicht nur „hineingeschaffen“, sondern diese auch „zur schönsten Bedeutung erhoben“ habe. Trotzdem läßt er es sich nicht entgehen, Effekt zuvor wiederholt als „ein Ding der Speculation auf die Sinne“ zu bestimmen, „und zwar auf die Sinne allein, ohne daß dazu ein ideeller Grund vorhanden wäre (‚Effect ist Wirkung ohne Ursache‘, sagt Rich. Wagner kurz und treffend)“⁷⁷. Im übrigen dürfte Wagners vielgelesene Effekt-Definition wohl auch dort, wo nicht eigens auf sie Bezug genommen wird, die Polarisierung zwischen den Begriffen von Wirkung und Effekt weiter gefördert, zugleich aber auch der weiteren Popularisierung dieser Antithese selbst gedient haben. Friedrich Nietzsche z. B. setzt 1881 offenkundig auch bei seinen *Morgenröte*-Lesern Vertrautheit mit der Dichotomie samt ihren kritischen Implikationen voraus, wenn er das „Vielzuviel“ und das „Vielerlei“ zeitgenössischer Eßgewohnheiten mit der gewiß anzüglich gemeinten Feststellung beklagt, daß nun sogar „die Speisen auf den Effekt und nicht auf die Wirkung hin zubereitet werden“⁷⁸. Auch mag die Formel von der „Wirkung ohne Ursache“ zu ähnlich „schlagenden“ Bildungen wie etwa der vom „Mögen ohne Vermögen“ inspiriert haben, mit der Rudolf Louis nach der Jahrhundertwende die gängige antisemitische Polemik gegen die „Effekte“ Gustav Mahlers „bereichert“ hat: „Dass diese absolute Ohnmacht des

⁷⁶ G. Freytag, *Der Streit über das Judentum in der Musik* (1869); Wiederabdruck in: *Meister der deutschen Kritik*, Band II: *Von Börne zu Fontane, 1830–1890*, hrsg. von G. F. Hering, München 1963, S. 233. – Den traditionellen Effekt-Vorwurf hatte sich Wagner von seiten der Nicht-Anhänger ohnedies längst zugezogen. O. Jahn beispielsweise bedient sich wie selbstverständlich der seit Hoffmann, Thibaut und Marx geläufigen einschlägigen Reizwörter, wenn er 1853 den „neuen und zum Theil sehr schönen Instrumentaleffecten“ des *Tannhäuser*, sofern „in höherem Sinne betrachtet“, unter den „Mitteln der künstlerischen Darstellung“ doch nur „die letzte Stelle“ einräumt, „weil sie rein materieller Natur sind“, wenn er den für die Zeit überhaupt als symptomatisch erachteten „ausgekünstelten, mit sorgsamer Berechnung vertheilten einzelnen Effecten des Orchesters“ entgegenhält, „wie gesund und frei . . . sich dagegen der instrumentale Leib“ bewege, „mit dem die wahren Meister ihre schönen und großen Gedanken bekleideten“, oder wenn er 1854 im *Lohengrin* das musikalische Charakterisierungsprinzip „nur zu dem Nebeneinanderstellen einzelner Effecte“ führen sieht, „von denen einer den andern zu überbieten sucht“, wobei die „Haltung des Ganzen . . . verloren“ gehe (*Gesammelte Aufsätze über Musik*, Leipzig 1866, S. 75 f. und 157; Sperrungen F. R.).

⁷⁷ *Die neue Richtung in der Musik*, Leipzig 1864, S. 69 und 63 (vgl. auch S. 69: „die Effectuirung in blos materieller ‚Wirkung ohne Ursache‘ . . .“).

⁷⁸ Drittes Buch, Aphorismus 203, in: *Werke*, hrsg. von K. Schlechta, Band I, München 1966, S. 1151.

schöpferischen Willens bei Mahler, diese Impotenz eines ‚Mögens‘ ohne jegliches ‚Vermögen‘ jemals verkannt wurde, hätte unmöglich geschehen können, wenn die Mahlersche Tonsprache nicht über gewisse Hilfsmittel verfügte, die zum Täuschen geeignet sind. Die äussere und äusserliche Wirkung, der ‚Effekt‘ kann bei ihm so stark sein . . ., dass man denen, die sich etwa durch die zweite Symphonie . . . kaptivieren liessen, mildernde Umstände zubilligen mag“⁷⁹.

Neben der antithetisch-„asymmetrischen“ Verwendung der beiden Ausdrücke ist in Deutschland freilich auch jener traditionelle, eher unbefangenen-pragmatisch konvergierende Wortgebrauch nicht völlig verdrängt worden, dem die Überzeugung zugrundeliegt, daß jedes Kunstwerk „Effect, d. h. Wirkung . . . verursachen“ müsse, wenn es nicht „kalt lassen“ solle. Und es gibt sehr wohl noch Autoren, die diesen Gesichtspunkt nicht aus den Augen verloren haben und deshalb, wie J. Schucht, auf den „gedankenlosen“ Umgang mit der „stereotypen Phrase ‚Effecthascherei““ ziemlich heftig reagieren: Während die „einseitigen Kritiker über die Werke eines ihnen verhassten Meisters weiter nichts zu sagen wissen, als: ‚Speculation auf den Effect, um die große Masse zu blenden‘, reden sie doch wieder bei Beurtheilung anderer Werke und Aufführungen von ‚effectvollen Stellen‘, ‚effectreichen Situationen‘, u.s.w.; d. h. ihre Lieblinge dürfen Effect, ja colossale Effecte machen, aber nur den Verhassten, nicht zur Partei gehörigen ist es nicht erlaubt“⁸⁰.

Gerade die – hier besonders deutlich herausgestellte – Ambivalenz des deutschen Effekt-Konzepts, das situations- und funktionsbedingte Schwanken und Schillern zwischen neutral/positiven und negativen Bedeutungsmomenten wiederum dürfte manchen Autor dazu veranlaßt haben, analog zu dem oben skizzierten Umgang mit der Kategorie der Wirkung auch dem Wort Effekt eigens noch präzisierende und konkretisierende Epitheta beizufügen, wo immer es ihm auf eine unmißverständliche Entgegensetzung von Wirkung und Effekt angekommen ist. Und zumal in Büchern des Schlages der *Musikalischen Charakterköpfe* von Wilhelm Heinrich Riehl, die bis ins 20. Jahrhundert hinein wohl eine der einflußreichsten populären Informationsquellen des musikinteressierten Laien gewesen sind, begegnen neben den beliebten Generalisierungen à la „deutscher Ernst, französischer Effekt und welsche Anmut“⁸¹ denn auch immer wieder speziellere Formulierungen, in denen nicht nur in Zusammenhang mit ‚Wirkung‘ emphatisch vom „Inneren“, „Höheren“, „Echten“, „Vergeistigten“ die Rede ist (und was dergleichen „Sammelnamen“ mehr sind, die „keine Verpflichtung, sondern nur eine höchst annehmliche Verklärung mit sich“ führen⁸²), sondern in denen analog ‚Effekt‘ ausdrücklich als „äußerlich“, „grobsinn-

⁷⁹ *Die deutsche Musik der Gegenwart*, München und Leipzig 1909, S. 183.

⁸⁰ *Die Darstellungsmittel in der Tonkunst*, in: NZfM 67, 1871, S. 314.

⁸¹ *Op. cit.* (vgl. Anm. 66), S. 269 (hier bezeichnenderweise mit Blick auf Rossinis *Tell* formuliert). Das Buch, 1853 erstmals publiziert und seitdem durch neue Beiträge kontinuierlich erweitert, ist 1927 in 9. Aufl. erschienen.

⁸² Vgl. D. Sternberger, *Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert* (1938), Frankfurt/M. 1974, S. 122.

lich“, „nervenreizend“, „frivol“, „gesucht“, „mechanisch“, „berechnet“, „routiniert“, „billig“, „materiell“ usf., also klar pejorativ charakterisiert wird. Damit aber ist in Deutschland auch ohne förmliche Definitionen und Distinktionen für weite Kreise ein in vielfältiger Hinsicht negativ bestimmtes Vorstellungs- und Bewertungsraster präsent gehalten worden, das auch im Blick auf die Musik von Berlioz als zuständig – und weithin zugleich als zutreffend – galt.

*

Die „*asymmetrischen Gegenbegriffe*“ Wirkung und Effekt sind keine Einzelercheinungen in der deutschen Kunsttheorie. Sie verweisen z.B. auf die „*rigorose Alternative hoch oder niedrig, oben oder unten, geistig oder sinnlich, groß oder klein, erhaben oder gemein*“, die schon Hans Joachim Schrimpf in der deutschen Literaturtheorie seit dem 19. Jahrhundert als Folge einer „*rigoristischen Aufspaltung der Literatur in eine hohe Kunstliteratur, die Dichtung, einerseits und eine niedere Gebrauchsliteratur andererseits*“ analysiert und als „*falsche, wirklichkeitsfremde Alternative*“ kritisiert hat. Die deutsche „*Isolierung von der sonstigen europäischen Geschmacksbildung*“ – wie sie sich ja in gewisser Weise auch in der Ratlosigkeit gegenüber der Berliozschen Musik manifestiert – gehöre zu den „*verarmenden Folgen*“ nicht zuletzt solch kompromißlos „*antithetischer Trennung*“, die freilich einer in Deutschland ohnehin verbreiteten Tendenz zu „*dualistischem Denken und Qualitätsbewußtsein*“ entspreche, an deren Stelle bei „*realistischer Neuorientierung ein gradualistisches [Denken] treten*“ müsse⁸³. Und auch im Musikschrifttum steht die Alternative von Wirkung und Effekt keineswegs allein. Abgesehen von ideologisch mehr oder weniger verhärteten Dichotomien allgemeinen Charakters, wie sie oben vor allem im Ausgang von Adolf Bernhard Marx und dessen Effekt-Kritik zusammengestellt worden sind (ihnen wären weitere Alternativen wie die von „organisch“ und „mechanisch“, „poetisch“ und „prosaisch“ anzufügen), können auch speziell musikbezogene Gegensatzpaare wie „Tondichter“ und „Tonsetzer“, „Tonsprache“ und „Tonspiel“, „Oper“ und „Drama“, „absolute Musik“ und „Programm Musik“ eine analoge Funktion erfüllen, indem sie nicht nur unterschiedliche künstlerische Möglichkeiten oder Ideale benennen, sondern zugleich einseitige Wertungen bzw. Abwertungen suggestiv vorwegnehmen, anstatt erst zur Reflexion darüber anzuregen, was im einzelnen Fall jeweils wirklich „*zu billigen, was zu verwerfen sei*“⁸⁴.

⁸³ *Op. cit.*, S. 19f.

⁸⁴ Vgl. das Adorno-Zitat oben S. 8. – Zu weiteren Dichotomien, von denen sich die deutsche Kunsttheorie zumal seit etwa 1800 leiten läßt, und die zum Teil auf die „*Querelle des anciens et des modernes*“ zurückzuführen sind, vgl. Dahlhaus, *Absolute Musik*, S. 58, 60, 97; zu der vor allem für die deutsche kunstwissenschaftliche Forschung charakteristischen Neigung zu „*antithetischer Herausarbeitung zweier polar entgegengesetzter Idealtypen*“ etwa K. Lankheit, *Revolution und Restauration (Kunst der Welt. Ihre geschichtlichen, soziologischen und religiösen Grundlagen*, Band XXIII), Baden-Baden 1965, S. 17ff. Daß gerade die Wölfflinschen kunsttheoretischen

III

Es steht außer Frage, daß in der Musik von Berlioz tatsächlich eine erhebliche Anzahl jener charakteristischen Züge und Elemente nachgewiesen werden kann, wie sie in deutschen Effekt-Katalogen zusammengetragen worden sind. So liest sich die oben zitierte Effekt-Persiflage von Thibaut stellenweise geradezu wie eine Vorwegnahme von Einzelheiten, die alsbald auch bei Berlioz selbst auszumachen gewesen sind. Schon Wolfgang Robert Griepenkerl sieht sich 1843 genötigt, Berlioz anlässlich seiner ersten Deutschland-Reise gegen den Vorwurf der „Effekthascherei“ zu verteidigen⁸⁵: gegen jenen Vorwurf also, der zu den ältesten Rezeptionskonstanten von Berlioz' Musik überhaupt gehört⁸⁶. Ambros spielt wohl bewußt auf den Thibaut-Text an, wenn er 1855 die „chromatischen Sextaccorde mitten im ersten Allegro der *Sinfonie fantastique*“ wörtlich als „bloßen Schreckschuß“ apostrophiert, „da sie nicht an rechter Stelle (also willkürlich und unmotiviert) auftauchen“⁸⁷. Selbst polemisch zugespitzte Feststellungen wie z. B. die der „harmonischen, melodischen und rhythmischen Wunderlichkeiten“ und der „Zerfahrenheiten der Form“⁸⁸, der „Zerrissenheit

schen Grundbegriffe „so bereitwillig in die Historie anderer Künste übernommen worden“ sind, hat W. Dömling u. a. mit der „Polarität der Begriffsbildung“ begründet und insbesondere am Beispiel der musikwissenschaftlichen Theoriebildung eingehend kritisiert (*Über den Einfluß kunstwissenschaftlicher Theorien auf die Musiktheorie*, in: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1974, Berlin 1975, S. 7–45, hier S. 18).

Lexikalisch ist die antithetische Verwendung der Wörter Wirkung und Effekt (ohne spezifizierende Zusätze) wohl erstmals durch den Artikel *Wirkung* in A. von Dommers *Musikalischem Lexicon* (Heidelberg 1865) ausdrücklich bestätigt worden: „Was die Wahl der Mittel anbelangt, so greift der echte Künstler stets zu den natürlichsten und einfachsten; denn so kunstgemäss und dauernd es ist, grosse Absichten und Wirkungen mit einfachen Mitteln zu erreichen, so unkünstlerisch und vergänglich ist der äusserliche Effect, von dem wir uns hinwegwenden sobald wir ihn als etwas Unwahres erkannt haben. – Dem entsprechend macht man auch einen Unterschied zwischen den an sich gleichbedeutenden Worten Wirkung und Effect, bezeichnet mit jenem eben die organische Folge einer Ursache, mit diesem die bloss äusserliche Verwendung und Ausbeutung der Mittel, ohne innere Nothwendigkeit“ (S. 965).

⁸⁵ Ritter Berlioz (vgl. Anm. 1), S. 26f. (Neudruck, S. 40).

⁸⁶ Dergleichen „Rezeptionskonstanten“ sind freilich, anders als dies H. H. Eggebrecht für die Beethoven-Rezeption annimmt, nicht durch Berlioz selbst „initiiert“ und auch nicht speziell im Blick auf seine Musik erfunden worden (auch wenn sie gerade durch die Auseinandersetzungen mit Berlioz eine spezifische Färbung und Prägung erfahren haben mögen); vgl. Eggebrecht, *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption. Beethoven 1970* (Akademie der Wissenschaften und der Literatur zu Mainz, Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse, Jg. 1972, Nr. 3), Wiesbaden 1972, S. 30, 47ff. Eine reichhaltige Zusammenstellung der (nicht nur in Deutschland) gegenüber Berlioz erhobenen einschlägigen Vorwürfe bietet J. Barzun, *Berlioz and the Romantic Century* (1950), New York und London ³1969, Band I, S. 383f.

⁸⁷ *Grenzen* (vgl. Anm. 14), S. 186.

⁸⁸ Th. Uhlig, *Die Ouvertüre zu Wagners Tannhäuser* (1851); Wiederabdruck in: Uhlig, *Musikalische Schriften*, hrsg. von L. Frankenstein (Deutsche Musikbücherei, Band XIV), Regensburg 1914, S. 313.

und aphoristischen Fassung seines Orchesterstils“⁸⁹, des „Schwankens zwischen trockener Alltäglichkeit und rasender Exaltation“⁹⁰, der „Maßlosigkeit der Werke“⁹¹, des „Flickwesens . . . , welches durch die häufige Wiederkehr melodischer Fetzen von fragwürdiger Charakteristik nicht entschädigen“ könne, der „Kurzatmigkeit und geringen Noblesse“ der „Kernthemen“, ja vielleicht sogar noch der „an Aberwitz grenzenden Anhäufung von Geschmacklosigkeiten“⁹² – selbst solche Feststellungen also, die kritisch an der Musik von Berlioz zu konkretisieren versuchen, worauf sich der meist pauschal erhobene Effekt-Vorwurf gründet (und die zugleich belegen sollen, daß der Vorwurf zu Recht besteht), verweisen auf Merkmale und Sachverhalte, die für das Komponieren von Berlioz grundsätzlich bezeichnend sind und keinesfalls bagatellisiert oder gar ignoriert werden dürfen, mögen Formulierung und Wertung hier auch einseitig wenn nicht verständnislos ausgefallen sein⁹³.

Ausgangs- und Bezugspunkt solcher Feststellungen ist das praktisch zur Allgemeingültigkeit verabsolutierte spezifisch deutsche Ideal jener sogenannten „indirekten“, „inneren“, „entrückenden“, „absoluten“ ästhetischen ‚Wirkung‘ und das hiermit engstens verbundene Ideal des Kunstwerks als eines „fest gefügten, fest in sich geschlossenen und abgegrenzten, organischen Ganzen“⁹⁴, das Ideal einer kompositorischen „Logik“ und „Durchbildung“, vor dem das, was in Deutschland polemisch unter ‚Effekt‘ verstanden wird, nur als das „Unausgetragene“, als das „Überschüssige“ erscheinen kann, das der „konstruktiven Rechtfertigung“ entbehrt⁹⁵.

Symptomatisch für Tendenzen und Probleme der deutschen Kritik an Berlioz ist nun allerdings, daß sich auf dieses Ideal nicht nur seine Gegner und Verächter berufen, die ihm von solcher Warte aus, wie z. B. Hugo Riemann, „unzulängliches Können“ bescheinigen und hieran das wegwerfende Urteil knüpfen, „daß Berlioz als Komponist eine einwandfreie Erscheinung nicht ist“⁹⁶. Sondern auch seine deutschen Anhänger und Fürsprecher sind so stark in den nämlichen Idealvorstellungen befangen, daß sie analogen Folgerungen vielfach kaum auszuweichen vermögen. So vermißt z. B. auch Hugo Wolf in *La damnation de Faust* die Verwirklichung eben jenes deutschen Idealmodells eines „organischen, nach Form und Inhalt kongruenten

⁸⁹ A. Reissmann, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Leipzig 1864, Band III, S. 329; fast wörtlich in dess. *Grundriss der Musikgeschichte*, München 1865, S. 134.

⁹⁰ E. Hanslick, „*Fausts Verdammung*“ von H. Berlioz (1886); Wiederabdruck in: Hanslick, *Aus dem Tagebuche eines Musikers (Der „Modernen Oper“ VI. Theil)*, Berlin 1892, S. 217.

⁹¹ A. W. Ambros, *Hector Berlioz*; Wiederabdruck in: Ambros, *Bunte Blätter*, Leipzig 1872, S. 100.

⁹² H. Riemann, *Geschichte der Musik seit Beethoven (1800–1900)*, Berlin und Stuttgart 1901, S. 365 und 369.

⁹³ Dementsprechend ist auch Eggebrechts These: „*Die Rezeptionsgeschichte beweist die Gehalte der Musik Beethovens*“ (op. cit. [vgl. Anm. 86], S. 74) auf die deutsche Berlioz-Rezeption nur unter erheblichen Einschränkungen übertragbar.

⁹⁴ Ambros, *Grenzen* (vgl. Anm. 14), S. 171.

⁹⁵ Adorno, *Klassik, Romantik, Neue Musik* (vgl. Anm. 33), S. 139.

⁹⁶ Op. cit. (vgl. Anm. 92), S. 369.

Kunstwerks“ und bemängelt „planlosen Bau“ (zwar „voll der schönsten Details, aber ohne ein bewußtes Ziel“), ein „müßiges Spiel willkürlicher Phantastereien“, ja sogar „innere Haltlosigkeit“⁹⁷. Und selbst Franz Brendel, der wohl engagierteste Kenner und Apologet der vor allem durch Franz Liszt repräsentierten „Richtung“, kann nicht umhin, dem Franzosen Berlioz ausdrücklich zu attestieren, daß man bei ihm „von Einheit und Geschlossenheit der Form im Grossen in den meisten Fällen ganz absehen“ müsse: „Abgeschlossene Kunstwerke, organische Gebilde im deutschen Sinne, hat er nur selten gegeben“. Zwar räumt er ein, man könne von Berlioz „nicht . . . verlangen, was er nicht gewährt, um nicht mit falschen Forderungen heranzutreten“. Doch läßt er nicht allein offen, worin „richtige“ Forderungen gegenüber Berlioz bestehen könnten, sondern zieht sogar prinzipiell in Zweifel, „ob . . . dieses französische Naturell ausreicht, Kunstwerke im deutschen Sinne, wenigstens auf dem Gebiete der Instrumentalmusik, zu schaffen“. Und ein „Kunstwerk im deutschen Sinne“ ist, wie für die Phalanx der deutschtümelnden Patrioten, auch für Brendel nicht etwa Produkt einer begrenzten kulturellen Tradition neben anderen, sondern, wie er umstandslos fortfährt und durch Sperrung eigens noch hervorhebt, „das Höchste innerhalb dieser Sphäre“, hier der Sphäre der reinen Instrumentalmusik⁹⁸. Bezeichnenderweise mündet Brendels von großem Wohlwollen getragene Auseinandersetzung mit Berlioz denn auch in die eher unverbindliche Empfehlung, gegenüber der „durch Nationalität und Individualität bedingten Einseitigkeit“ Berlioz’ „gewisse Concessionen [zu] machen“ und erst „dann Fragen nach den Schattenseiten seines Kunstschaffens . . . zur Entscheidung“ zu bringen, „wenn man über das Positive im Reinen ist“. Genau dies aber ist offenkundig auch bei den Anhängern und Fürsprechern nicht der Fall, und so schließt Brendel mit dem halbherzigen Plädoyer dafür, die Werke eines Berlioz „in ihrer Eigenthümlichkeit“ – und das meint im Klartext wohl: trotz ihrer „Eigenthümlichkeit“ – wenigstens „gelten“ zu lassen⁹⁹.

Die Berlioz gegenüber wohlgesonnene deutsche Kritik unterscheidet sich, so hat es den Anschein, von derjenigen seiner Gegner und Verächter vor allem in der Tonlage sowie in der (ästhetisch wenig ergiebigen) Überzeugung von seiner „historischen Notwendigkeit“, kaum aber in einem intensiveren Bemühen um analytischen Zugang zu seinem kompositorischen Œuvre oder um adäquate kategoriale Einkreisung jenes ominösen „Positiven“, mit dem auch ein Franz Brendel noch nicht „ins Reine“ gekommen ist. Dabei wäre von diesem erklärten Hegelianer wohl noch am ehesten Verständnis zu erwarten gewesen für die (von ihm selbst so beschriebene) Berliozsche „Darstellung des Grossartigen, Gigantischen, Ungeheuerlichen“, die doch unverkennbar auf eben jenen Effekt-Begriff verweist, mit dem sich Hegel speziell im Blick auf Tendenzen der französischen Kunst positiv auseinandergesetzt hatte¹⁰⁰. Statt dessen

⁹⁷ „Fausts Verdammung“ (1886); Wiederabdruck in: Wolf, *Musikalische Kritiken*, hrsg. von R. Batka und H. Werner, Leipzig 1911, S. 257.

⁹⁸ *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich*, Leipzig 1878, S. 514 f.

⁹⁹ Ebd., S. 518.

¹⁰⁰ Vgl. oben S. 9.

bescheidet sich auch Brendel mit einer lauen Kritik am „*Uebergewicht*“ solcher „*Eigenschaften*“ und nähert sich schließlich sogar dem polemischen Ton der Berlioz-Gegner, wenn er sich auf die „*Folgen*“ (und nicht etwa auf die Motive) jenes „*Uebergewichts*“ konzentriert und dabei dann kühl „*gewisse Auswüchse, oder – wenn es nicht zu viel gesagt ist – gewisse Geschmacklosigkeiten*“ feststellt¹⁰¹. Das Ideal des „organischen Kunstwerks“ und seiner „inneren Wirkung“ ist in Deutschland offenbar so fraglos, ja so übermächtig selbstverständlich geworden, daß Brendel gar nicht erst versucht, Berlioz von jenem traditionellen Effekt-Begriff her zu interpretieren. Vielmehr nimmt er ihn lieber gleich in Schutz gegenüber dem neueren polemischen Effekt-Begriff, der die deutsche Berlioz-Kritik beherrscht und ihr Berlioz-Bild bestimmt. Höchst aufschlußreich ist dabei auch die verschleierte Formulierung selbst: „*diese etwas herbe, bizarre Weise, diese brennenden Farben der Instrumentation, diese scheinbare Richtung auf Effect sind der nothwendige Ausdruck französischen Wesens*“¹⁰². Als „*nothwendiger Ausdruck französischen Wesens*“ wird eine „*Richtung auf Effect*“ hingestellt, die durch das Prädikat des „*Scheinbaren*“ zuvor bereits dementiert worden ist: Brendel vermag der Erwartung des stereotypen antifranzösischen Effekt-Vorwurfs nicht mit ästhetischen Argumenten entgegenzutreten, sondern gibt ihr „*scheinbar*“ nach, ohne doch selbst zu diesem Vorwurf stehen zu wollen. Bei La Mara wird der Vorwurf bezeichnenderweise dadurch relativiert, daß der (nicht weiter problematisierten) „*dämonischen Lust am Effect*“ ausgleichend eine „*Tiefe der Conception*“ gegenübergestellt wird¹⁰³; und Hugo Wolf weicht dem Problem dadurch aus, daß er sich auf den Effekt-Vorwurf selbst gar nicht erst einläßt: In einer Art Gegenkatalog, der fast wahllos jedem etwas „*Positives*“ bietet, preist er (unter Bezugnahme auf Schumanns berühmte Rezension) an der *Symphonie fantastique* „*die Schönheiten, die kolossalen Dimensionen, die Kühnheiten, die genialen Auswüchse, die Tiefe der Empfindung, die Kraft der Gedanken, die Prägnanz des Ausdruckes, die Beherrschung der Form, die Logik des Aufbaues dieses geharnischten Schmerzenskindes der Berliozschen Muse*“. Und er läßt hierauf nicht etwa detaillierte Nachweise darüber folgen, wie z.B. die „*genialen Auswüchse*“ motiviert, wie die „*Logik des Aufbaues*“ begründet und nachvollziehbar seien usf., sondern argumentiert in Richtung auf das Pauschalbekenntnis zu einer irrational-anmaßenden Genie-Ästhetik: „*Der Kometenlauf des Genies läßt sich nicht in hergebrachte Bahnen lenken. Er schafft die Ordnung und erhebt seinen Willen zum Gesetze. Und Berlioz ist ein Genie*“¹⁰⁴.

Die Zwiespältigkeit der deutschen Berlioz-Kritik besteht also weniger darin, daß gegensätzliche Richtungen und Parteien auch gegensätzliche Positionen beziehen, als

¹⁰¹ *Op. cit.*, S. 517.

¹⁰² *Ebda.*, S. 515.

¹⁰³ *Studienköpfe* (vgl. Anm. 7), Band II, S. 201.

¹⁰⁴ *Über die Aufführung der „Symphonie phantastique“ von Hector Berlioz (1885)*, in: *Kritiken* (vgl. Anm. 97), S. 170 und 172f.

vielmehr darin, daß für diese gegensätzlichen Positionen mehr oder weniger die gleichen ästhetischen Ideale „innerer Wirkung“ maßgeblich sind, und daß sich auch den Anhängern das „Positive“ nicht recht erschließen will: daß es auch ihnen so schwerfällt, dem stereotypen Vorwurf „äußerlichen Effekts“ dadurch zu begegnen, daß sie begründete Verbindungen herstellen zwischen ihren eigenen Beobachtungen an der Musik von Berlioz und jenem (sozusagen blanko zugestandenem) „Positiven“. So suchen sie teils ihre Zuflucht bei apologetisch oder provokativ gestimmten Sympathiebekundungen allgemeinen Charakters (historische Notwendigkeit, Autonomie des Genies), teils führen sie das Befremdliche und Beunruhigende auf Faktoren wie „französisches Naturell“, „Widersprüchlichkeit der Individualität“ oder „Einseitigkeit der Begabung“ zurück und neutralisieren damit die spezifisch ästhetische Herausforderung der Berliozschen „*Eigenthümlichkeiten*“ – indem sie diese praktisch zu Phänomenen herunterspielen, die hinzunehmen sind, aber nicht weiter erklärt, begründet und kategorial gefaßt, sondern allenfalls entschuldigt werden können. „*Wenn uns . . . die Liebesszene bei aller vollen Schönheit des Grundgedankens manche unbehagliche Dehnungen zu enthalten schien*“, so Peter Cornelius in einem erklärtermaßen um Verständnis werbenden Artikel über *Roméo et Juliette*, „*ja wenn selbst in der ‚Fee Mab‘ das Schöne in zu ungleicher Schwere über der vollen Schale des Charakteristischen schwebt, so hat das in der ungleichen Begabung des Meisters seinen Grund, in einem einseitigen Vorwiegen des Körperlichen und Phantastischen über das Innerliche und die Stimmungsfülle . . .*“¹⁰⁵.

*

Die prekäre Rolle der Dichotomie von Wirkung und Effekt in der deutschen Berlioz-Kritik ist indes mit dem Dominieren des spezifisch deutschen Ideals künstlerischer Wirkung allein noch nicht hinreichend erklärt. Hinzu kommt, daß der polemische Begriff von Effekt den deutschen Berlioz-Gegnern insofern einen besonderen Dienst erwiesen hat, als mit ihm schon seit dem früheren 19. Jahrhundert zusehends die Vorstellung (bzw. Unterstellung) des „Unmotivierten“ verbunden worden ist. Sofern beim Wort genommen, mußte demnach die Frage nach (künstlerischen) „Motiven“ für die als ‚Effekt‘ etikettierten Gestaltungsmittel und Gestaltungsweisen a priori als sinnlos, mithin auch als überflüssig erscheinen. Und Wagners Negativformel von der „*Wirkung ohne Ursache*“ implizierte dann vollends eine Art Generaldispens von allen Bemühungen, eine („positive“) Motivierung, Begründung, Legitimation des „*Eigenthümlichen*“, Befremdlichen, Anstößigen am Berliozschen Komponieren überhaupt noch zu suchen. Die Vorliebe der Berlioz-Gegner für die polemische Effekt-Formel (aber wohl auch die mitunter geradezu resigniert ratlose Haltung der Berlioz-Freunde gegenüber seiner Musik) dürfte also wenigstens zum

¹⁰⁵ *Musikbericht* (1863); Wiederabdruck in: Cornelius, *Aufsätze über Musik und Kunst* (*Literarische Werke*, hrsg. von E. Istel, Band III), Leipzig 1904, S. 243.

Teil auch mit dieser ihrer entlastenden (bzw. entmutigenden) Funktion zu erklären sein.

Und diese entlastende Funktion wiederum ist in hohem Maße jener charakteristischen „Untugend“ entgegengekommen, mit der bereits Hegel „vor allem . . . die Deutschen . . . behaftet“ gesehen hat: Denn, so Hegel 1802 in seiner Schrift *Die Verfassung Deutschlands*, „zwischen die Begebenheiten und das freie Auffassen derselben stellen sie eine Menge von Begriffen und Zwecken hinein und verlangen, daß das, was geschieht, diesen gemäß sein soll. Und wenn [es] ohne Zweifel meist anders ist, so überheben sie sich ihrer Begriffe, als ob in diesen die Notwendigkeit, in demjenigen aber, was geschieht, nur der Zufall herrschte“. Darin nun, daß sie „ihre Begriffe behaupten“, fänden sie zugleich „das Recht, das Geschehene bitter zu tadeln“ und zeigten sich gerade deshalb als „unwahr und unredlich“, weil sie auf diese Weise „aus den Begebenheiten ganz etwas anderes zu machen suchen, als sie wirklich sind, und die Erklärung derselben nach gewissen Begriffen zu drehen“¹⁰⁶.

In der Tat wird die Effekt-Formel zumal seit Wagners apodiktisch-polemischer Bestimmung vielfach geradezu als eine Instanz behandelt, die – weit davon entfernt, selbst noch in ihrer sachlichen Legitimation und Zuständigkeit kritisch geprüft oder gar nach weiteren Auslegungs- und Anwendungsmöglichkeiten befragt zu werden – wie selbstverständlich zwischen der Berliozschen Musik und ihrem „freien Auffassen“ steht: als ein gewissermaßen institutionalisierter Vorwurf, vor dem die Musik eines Berlioz nun ihrerseits entschuldigt werden muß. Die Art und Weise, in der Franz Brendel den Effekt-Vorwurf gegen Berlioz zwar verschleiert zurückweist, gegen die problematische Kategorie des Effekts selbst jedoch keinerlei Einwände erhebt, ist für den beherrschenden Einfluß der einmal etablierten „Begriffe und Zwecke“ (samt der impliziten Vorurteile) auf die ästhetischen Erörterungen ebenso symptomatisch wie z. B. die bemüht apologetische Beteuerung Richard Pohls, „Ursachen“ gebe es sehr wohl auch bei jenen Partien in *Roméo et Juliette*, die eine nur sehr schwer erklärbare „Wirkung“ ausübten: „Die gewaltige Wirkung . . . wird zwar von den wenigsten Hörern in ihren Ursachen erfaßt werden können, aber in jedem Fall wird dadurch ein Totaleindruck hervorgebracht, der zu den höchsten Wirkungen gehört, deren die instrumentale Kunst überhaupt fähig ist“¹⁰⁷.

Richard Wagner selbst hat übrigens 1879, als ihm die geschichtsphilosophischen Konstruktionen der Jahrhundertmitte nichts mehr bedeuteten, in der Schrift *Über die*

¹⁰⁶ *Theorie-Werkausgabe*, Band I, Frankfurt/Main 1971, S.463f. Die Kenntnis der Stelle verdanke ich W. Hennis, *Verfassung und Verfassungswirklichkeit. Ein deutsches Problem* (Recht und Staat, Heft 373/374), Tübingen 1968, S. 24f.; Hennis interpretiert hier auch das spezifisch deutsche Begriffspaar ‚Verfassung‘ und ‚Verfassungswirklichkeit‘ im Sinne der oben zur Sprache gebrachten antithetischen Denkform und verweist auf die zentrale Bedeutung, die „die Erfahrung der Differenz von Sein und Sollen, Aufgegebenem und Gegebenem, Gnade und Sünde, Heil und Verworfenheit, Licht und Finsternis“ als Voraussetzung dieser Denkform besitzt.

¹⁰⁷ *Romeo und Julie. Dramatische Symphonie von Hektor Berlioz* (1857); Wiederabdruck in: *Berlioz* (vgl. Anm. 9), S. 139.

Anwendung der Musik auf das Drama die einstige Kritik an Berlioz und dessen „*Wirkungen ohne Ursache*“ in bemerkenswert deutlicher Weise widerrufen. In einer Textpassage, deren Formulierung zugleich beispielhaft erkennen läßt, wie sehr ihm auch jetzt noch an einer semantischen Unterscheidung zwischen ‚Wirkung‘ und ‚Effekt‘ (wenn auch kaum mehr an einer kompromißlos polemischen Entgegensetzung) gelegen ist, erteilt Wagner zunächst allgemein den Rat, „*nicht auf harmonische und instrumentale Effekte auszugehen, sondern zu jeder Wirkung dieser Art erst eine hinreichende Ursache abzuwarten, da die Effekte sonst nicht wirken*“. Als Kronzeugen für diesen Rat aber benennt er anschließend niemand anders als Hector Berlioz: Dieser habe „*nicht tiefer gekränkt werden*“ können, „*als wenn man ihm Auswüchse jener Art auf Notenpapier gebracht, vorlegte und vermeinte, dies müsse ihm, dem Komponisten von Hexensabbathen und dgl., besonders gefallen*“¹⁰⁸. Nichtsdestoweniger ist Wagners „*schlagende Formel von der Wirkung ohne Ursache*“ auch weiterhin ein einflußreiches Instrument der deutschen Berlioz-Kritik geblieben, von dem sich nicht einmal ein so unabhängiger Fürsprecher des Komponisten von *Harold en Italie* wie Arthur Seidl gelöst hat: „*Wenn wir . . . in seiner Musik so oft erkältenden ‚Effekt‘ finden zu sollen glauben, wo auf seiner Seite, wenn wir nur biographisch ernstlich nachgehen, meist heiss erglühendes Liebeswerben um eine redliche, überzeugende Wirkung mit rechtschaffener, echter Grund-Ursache vorlag, so wollen wir uns doch auch darüber klar werden, dass dies oft sozusagen an uns selber, will sagen: an der natürlichen Verfassung unseres germanischen Empfindens liegen mag, die uns das Seelische vor dem Körperlichen, Inneres vor Äusserlichem nun einmal bevorzugen lässt*“¹⁰⁹.

Gerade die betont wohlwollende Argumentation erweist, wie sehr die Antithese von Wirkung und Effekt der deutschen Kritik ein „*freies Auffassen*“ von Berlioz erschwert hat. Anstatt auch nur zu versuchen, seine Musik von der Kategorie des Effekts aus „*positiv*“ zu verstehen, unterstellt Seidl dem Franzosen mit fast schon parodistisch anmutendem Pathos „*heiss erglühendes Liebeswerben um eine redliche, überzeugende Wirkung mit rechtschaffener, echter Grund-Ursache*“, intensivstes Bemühen also darum, sich gerade vor einem Ideal künstlerischer Wirkung im spezifisch deutschen Sinne zu bewähren. Berlioz ist nicht nur, wie Wilfried Mellers mit vollem Recht beanstandet hat, nach „*irrelevantly Teutonic criteria*“ beurteilt worden¹¹⁰, sondern wird hier sogar noch als ein Komponist dargestellt, der sich diesen Kriterien freiwillig zu unterwerfen trachtet. Und wenn ihm die angeblich ersehnte Wirkung schließlich doch versagt geblieben ist, so ist dafür nicht etwa eine

¹⁰⁸ GS, Band X, S.186; wenig später ist z.B. ausdrücklich von „*gesuchtem Effekt*“ und „*wohlmotivierter Wirkung*“ die Rede (S.190).

¹⁰⁹ *Harold en Italie* (1896); Wiederabdruck in: Seidl, *Wagneriana*, Band II, Berlin und Leipzig 1901, S.295f.

¹¹⁰ *Man and His Music. The Story of Musical Experience in the West* (1962), London 1977, Band III, S.179; vgl. D.K.Holoman, *The Present State of Berlioz Research*, in: *AMI* 47, 1975, S.61.

der Seidlschen Ästhetik unzugängliche spezielle künstlerische Intention verantwortlich, sondern, wie es unverblümt heißt, ein unbehebbarer „Nationalfehler“ des letztlich eben doch exzentrisch-extravaganten Franzosen¹¹¹.

IV

Der ‚*effet*‘, den Berlioz meint und den er zu verwirklichen sucht, ist, konkret gesprochen, stets ein „*effet sur le public*“¹¹². Und wenn, ausgehend von diesem ungeteilt-umfassenden Wirkungsbegriff, Unterscheidungen getroffen werden, so zielen diese nicht auf abstrakt-ideologische Antithesen wie die Trennung in das „Äußerliche“, „Sinnliche“, „Materielle“ von ‚Effekt‘ einerseits und das „Innerliche“, „Vergeistigte“, „Ideelle“ von ‚Wirkung‘ andererseits, sondern gelten der kritisch-pragmatischen Abwägung dessen, inwieweit eine Wirkung gelungen oder verfehlt sei, ob künstlerische Zielsetzung und Resultat die Wahl und den Aufwand der Mittel rechtfertigen oder nicht¹¹³. Auch und gerade bei Berlioz steht also jener Begriffsaspekt im Vordergrund, den Hegel als die „*Richtung nach dem Publikum*“ umschrieben hat, d. h. als jene Ausrichtung, derzufolge das künstlerische „*Gebilde*“ sich mit dem Publikum auch durch die „*Darstellungsweise*“ selbst, durch eine „*ardeur communicative*“, wie es bei Berlioz einmal heißt¹¹⁴, „*in Verhältnis zu setzen versucht*“: eine Tendenz, die nach Hegels Erfahrung ja auch speziell für die französische Kunst kennzeichnend sein sollte.

Maßgeblich sind dabei für Berlioz, der durch den *Romantisme* geprägt ist, freilich nicht Kategorien wie die des ‚Schmeichelnden‘ und ‚Reizenden‘, der ‚Leichtfertigkeit‘ und ‚Gefälligkeit‘, sondern ‚*énergie*‘, ‚*intensité*‘, ‚*chaleur*‘, ‚*puissance*‘, ‚*force*‘, ja ‚*violence*‘: Kategorien also, die nicht auf den Beifall eines unterhaltungssüchtigen *public* abzielen, sondern auf eine eher befremdende und erschreckende wenn nicht gewaltsame Eindringlichkeit. Und dementsprechend preist und fordert er vor allem einen ‚*effet*‘ (worunter nicht nur die ‚Wirkung‘, sondern auch das Mittel verstanden wird, diese hervorzurufen), der „*neuf et inattendu*“ ist und deshalb eine „*impression*“ zu bewirken vermag, die je nach künstlerischer Intention als „*étrange*“, „*sinistre*“, „*poignante*“, „*frappante*“, „*grandiose*“, „*profonde*“, „*déchirante*“, „*cruelle*“, „*horrible*“, „*violente*“ näher charakterisiert wird. Gilt es demnach als höchste Tugend eines

¹¹¹ *Op. cit.* (vgl. Anm. 109), S. 296.

¹¹² Vgl. etwa *Mémoires*, Band I, S. 160 und passim.

¹¹³ Wenn Berlioz dem „*peuple italien*“ gelegentlich den Vorwurf macht, es schätze an der Musik nur deren „*effet matériel*“, unterscheide lediglich ihre „*formes extérieures*“ und begnüge sich mit dem „*plaisir des sens*“ (ebda., S. 276f.), so erscheint dies bei Berlioz merkwürdig zitathaft-unoriginell: so als ob er die Klischees der inzwischen hinreichend bekannten deutschen Kritik an französischer wie an italienischer Musik nun seinerseits auf den wenig geachteten südlichen Nachbarn zu konzentrieren suchte.

¹¹⁴ Zweite Besprechung der *Sapho* von Gounod (1852); Wiederabdruck in: Berlioz, *Les musiciens et la musique*, Paris (1903), 4. Aufl. o.J., S. 282.

„effet“, sich in bezug auf den Hörer als „vigoureux“ und „saisissant“ zu bewähren, so straft Berlioz insbesondere jene künstlerische „médiocrité“ und „routine“ mit unverhohlener Verachtung, deren Produkt „plat“, „pâle“, „froid“, „vide“, „mesquin“ bleibt und insofern allenfalls „peu d'effet“ oder, noch schlimmer, einen „effet ridicule“ erzeugt.

Ob ein ‚effet‘ eher „saisissant“ oder eher „pâle“ ausfällt, ob er gar als unangebracht oder als geschmacklos erscheint, hängt indes nicht allein von den gewählten Mitteln ab. Entscheidend ist vielmehr – Berlioz wird nicht müde, dies zu betonen und auch an konkreten Beispielen zu erörtern –, wie „motiviert“ und „gerechtfertigt“ diese Mittel in ihrem jeweiligen Zusammenhang und in ihrem Bezug auf die jeweilige künstlerische Intention sind (bzw. gemäß seinen – nicht immer ganz uneigennützig angewandten – Kriterien erscheinen). Wenn z. B. Jean François Lesueur über die Worte „*Quis enarrabit coelorum gloriam*“ eine Fuge geschrieben hat, findet Berlioz, nicht eigentlich ein Fugenfremd, diese dennoch „justifiée par le sens des paroles“¹¹⁵. Im Freischütz sind es die Personen in ihrer sozialen Durchschnittlichkeit, die „motivent . . . l'emploi d'un moins haut style“¹¹⁶. Und wenn er im Fliegenden Holländer „certains effets orageux“ als besonders bemerkenswert heraushebt, so deshalb, weil diese „parfaitement motivés“ seien „par le sujet“¹¹⁷; der Sturm in Beethovens Pastorale seinerseits würde, sofern in eine andere Komposition verpflanzt, „une grande partie de son effet“ verlieren, wenn dort „sa présence ne serait pas motivée“¹¹⁸. Charakteristisch ist, daß Berlioz – mögen seine Urteile auch persönlich gefärbt und bisweilen taktisch überformt sein – konkret sachbezogen argumentiert und dabei auch beim gleichen Komponisten von Fall zu Fall jeweils neu entscheidet. Während Wagner ‚Effekt‘ im Sinne einer (unmotivierten und ungerechtfertigten) „Wirkung ohne Ursache“ als das „Wesen“ der Meyerbeerschen Musik schlechthin ausgegeben und verurteilt hat¹¹⁹, erachtet Berlioz z. B. die „hardiesse“ in der Cavatine „*Tu l'as dit*“ in Meyerbeers *Huguenots* als „parfaitement motivée“¹²⁰, insistiert mit Blick auf die Arie „*Comme un éclair*“ im *Prophète* aber unnachsichtig: „rien à mon sens ne saurait y justifier l'emploi du style di bravura dans le rôle d'une vieille femme . . .“¹²¹. Und analog flexibel zeigt er sich, wenn er in Gounods *Faust* die „tournure gothique“ in der „chanson du roi de Thulé“ als „bien motivée“ beurteilt, deren Unterbrechung durch ein kurzes Rezitativ indes als keineswegs „suffisamment motivée“ tadelt¹²².

Schon diese wenigen Zitate (die sich beliebig vermehren ließen) machen deutlich, wie unangemessen es ist, Berlioz eine Neigung zu „Effekten“ im Sinne von

¹¹⁵ *Mémoires*, Band I, S. 99.

¹¹⁶ Ebda., S. 117.

¹¹⁷ *Mémoires*, Band II, S. 100.

¹¹⁸ *De l'imitation musicale*, in: *Revue et Gazette Musicale de Paris* 4, 1837, S. 10.

¹¹⁹ Vgl. oben, Abschnitt II.

¹²⁰ *Les Huguenots*, Teil II (1836), in: *Les musiciens*, S. 102.

¹²¹ *Le Prophète* (1849), ebda., S. 114.

¹²² *Faust* (1859), ebda., S. 295.

„Augenblickswirkungen“ ohne künstlerische „Motivierung“ vorzuhalten. Gewiß ist nicht zu übersehen, daß Berlioz immer wieder auch auf ‚effets‘ zu sprechen kommt, die sich unmittelbar und oft wirklich geradezu augenblickshaft an das „*systeme nerveux des auditeurs impressionnables*“¹²³ richten; ja er betrachtet es sogar als besonderen Erfolg, daß z.B. die *Symphonie fantastique* 1832 nicht nur allgemein einen „*effet foudroyant*“ hervorgerufen, sondern ebenso wie auf die „*poétique imagination*“ auch auf die „*organisation nerveuse*“ des Publikums eine „*impression aussi profonde qu'inattendue*“ ausgeübt hat¹²⁴. Doch besitzen für Berlioz auch „effets“ bzw. „impressions“ dieser Art ihre volle kunsttheoretische Berechtigung, mögen sie angesichts des spezifisch deutschen Ideals einer „indirekten Wirkung“ (die von der Erfahrung des „organischen Ganzen“ eines „in sich abgeschlossenen Kunstwerks“ ausgehen soll) vordergründig auch als bloß „äußerlich-sinnliche“ und „aphoristisch“-zusammenhanglose „Nervenkitzel“ oder „Nervenreize“ erscheinen. Denn in der Bedeutung, die Berlioz solcher Nervenreizung beimißt, ist ein Stück Aufklärungs-Anthropologie wirksam geblieben, derzufolge – wie auch bei Baudelaire noch zu lesen – „*toute pensée sublime*“ begleitet sei „*d'une secousse nerveuse, plus ou moins forte, qui retentit jusque dans le cerveau*“¹²⁵. Um diese Erschütterung des Nervensystems auszulösen, gilt aber nicht nur der unvermittelte Kontrast, sondern sogar der Schock als ein probates und auch legitimes Mittel. Vermögen doch gerade unverhoffte Schockwirkungen, so Grétry in einem eigenen Kapitel *Des contrastes* in seinen *Mémoires*, in der Seele einen regelrechten Vorrat an Ideen anzuregen, so wie Kontrastbildungen nicht zuletzt dadurch gerechtfertigt werden, daß all das, was sich einem Künstler in ihrer Begleitung darbietet, nicht mehr aus dessen Vorstellungs- bzw. Erinnerungsvermögen verschwinden soll: „*Tout ce qui se présente à l'artiste, accompagné de contrastes, ne s'efface plus de son imagination; c'est par les chocs inopinés que son âme reçoit, qu'il se forme un magasin d'idées . . .*“¹²⁶. Wenn Hanslick in seinem Vergleich der beiden „*Tuba mirum*“-Stellen des *Requiem*s bei Mozart „ästhetische Wirkung“ konstatiert, bei Berlioz sich hingegen „*physischer Gewalt*“ ausgesetzt fühlt¹²⁷, so mag diese Formulierung aus deutscher Sicht zwar ähnlich polemisch gemeint sein wie Thibauts Wort vom „*Schreckschuß*“; aus der für Berlioz selbst maßgeblichen Kunsttheorie heraus aber kann es sehr wohl auch als Bestätigung einer spezifischen Wirkensabsicht, als Beweis für einen gelungenen „*effet sur le public*“ im Sinne der französischen Aufklärungstradition verstanden werden.

Lassen sich verschiedene „*Eigenthümlichkeiten*“ des Berliozschen Komponierens am besten aus der anthropologisch-wirkungsästhetischen Tradition der französischen

¹²³ Vgl. Berlioz' Aufsatz über Glinka (1845), ebda., S. 212.

¹²⁴ *Mémoires*, Band I, S. 287.

¹²⁵ Ch. Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne* (1863), in: *Œuvres complètes* (Pléiade), Paris 1961, S. 1159.

¹²⁶ *Mémoires ou Essais sur la musique*, Band II (1797), Bruxelles und Paris 21829, S. 118.

¹²⁷ *Requiem von H. Berlioz* (1890), in: *Aus dem Tagebuche eines Musikers* (vgl. Anm. 90), S. 312.

Aufklärung heraus begreifen und rechtfertigen, so können andere Erscheinungen, die in Deutschland gleichfalls bereitwillig als „Effekte“ oder als „Bizzarrien“ etikettiert worden sind – Wolfgang Dömling hat namentlich auf Charakteristika wie „*Exzessivität des Ausdrucks, ungewöhnliche Instrumentierung, Einbeziehen des Raums, Brüche im musikalischen Verlauf, Zitate und ‚Collagen‘*“ oder „*Verzerrung und Deformation*“ hingewiesen –, bis zu einem gewissen Grade wohl auch schon bei Berlioz (wie später bei Gustav Mahler) „*als Signum einer Moderne gelten, die auf tradierte ästhetische Normen opponierend antwortet*“: als Symptome für den „*Beginn einer modernen Kunst*“, der sich in Gestalten wie Hugo und Balzac, Stendhal und Vigny, Nerval, George Sand und Gautier, Corot, Delacroix und Courbet manifestiert, deren „*gemeinsamen Nenner*“ Dömling wiederum in dem „*gleichsam nahtlosen Übergang von Romantik zu Realismus*“ gesehen hat¹²⁸. Und es scheint, als leiste gerade die Kategorie des ‚*effet*‘ bei Berlioz einen wesentlichen Beitrag zur Vermittlung zwischen Aufklärungstradition und beginnender Moderne insofern, als sie all die verschiedenartigen Gestaltungsmittel und Gestaltungsweisen unter dem übergeordneten Gesichtspunkt der „*Wendung gegen das Publikum*“ zusammenfassen hilft.

Natürlich können und sollen dergleichen Vermittlung und Zusammenfassung nicht im geringsten auch eine (stilistisch-formale) Vereinheitlichung im Sinne des deutschen „Organismus“-Ideals bedeuten. Viel eher läßt sich die Berliozsche Musik in dieser Hinsicht mit der spezifisch französischen Erscheinungsform „*romantischer Poesie*“ vergleichen, wie sie Carl Gustav Jochmann mit großem Interesse und Verständnis bereits 1828 charakterisiert hat: gerade „*ihr näheres und schärferes, ihr unmittelbares Bezielen der vorgesetzten Wirkung*“ gebe ihr „*jenes unvorbereitete und daher regellose Ansehen . . . , in dem so Viele das Eigenthümliche derselben zu erkennen sich einbildeten*“. Im Unterschied zur „*classischen*“ erscheine die „*romantische Poesie*“ Frankreichs deshalb als „*unregelmäßiger, weil sie, mehr die Wirkung in's Auge fassend, und unbekümmerter um die Art sie hervorzubringen, sich der ersten ihr unter die Hände kommenden Waffe bedient, zufrieden, wenn sie nur trifft*“. Und dementsprechend strebe sie denn auch weniger dem „*Ideale*“ nach als dem „*treueren Wiedergeben einer mit allen ihren Mängeln uns doch näher liegenden Wirklichkeit*“¹²⁹. In welchen Aspekten und bis zu welchen Grenzen Jochmanns Charakteristik des literarischen auch auf den musikalischen *Romantisme* eines Berlioz zutrifft, kann in diesem Rahmen nicht näher diskutiert werden. Immerhin steht fest, daß sich Berlioz nicht nur durch seine Kompositionsweise, sondern auch durch die Einbeziehung der „*mit allen ihren Mängeln uns doch näher liegenden Wirklichkeit*“ (sei es durch die Wahl von Sujets, die als „*abstoßend*“ wenn nicht als „*unsittlich*“ empfunden worden sind, sei es auch durch die wiederholte Verweigerung einer „*harmonischen Lösung der vorhergehenden Conflict*“¹³⁰) vor allem in Deutschland Gegner und Verächter

¹²⁸ *Hector Berlioz in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek 1977, S. 7f., 40, 57.

¹²⁹ *Die Rückschritte der Poesie*, in: *Ueber die Sprache*, Heidelberg 1828, S. 301–303.

¹³⁰ Ambros, *Hector Berlioz* (vgl. Anm. 91), S. 70, hier speziell auf die *Symphonie fantastique* gemünzt.

geschaffen hat – und zwar wohl nicht zuletzt deshalb, weil man hier, wie Rudolf Louis kritisch vermerkt hat, „gleich von allem Anfang an versucht“ habe, der „Erscheinung Berlioz' von der rein musikalischen Seite her beizukommen“¹³¹. (Jacques Barzun hat mit Recht darauf hingewiesen, daß Kritiker „often pretend to disregard the subject of a work of art“, nichtsdestoweniger aber „respond to it; and if repelled, attempt to rationalize the impression by impugning the form“¹³².)

Feststehen dürfte aber ebenso, daß gerade in der auch von Jochmann so stark betonten Einwirkenstendenz des französischen *Romantisme* eine gemeinsame Motivierung, Begründung, Legitimation zumindest gesucht werden muß für diejenigen Phänomene und Prozeduren, die insbesondere bei deutschen – und zwar auch bei wohlgesonnenen deutschen – Kritikern so wenig Verständnis gefunden haben. Was von ihnen als „Zerfahrenheit“ und „Zerrissenheit“, als „Maßlosigkeit“ und „Exaltation“, als „Mangel an Noblesse“ und „innere Haltlosigkeit“, als „Auswuchs“ und „Geschmacklosigkeit“ apostrophiert worden ist, würde durch den Versuch einer rein musikalisch-strukturellen Rechtfertigung nur um die künstlerische Pointe gebracht werden. Denn angesichts der zentralen Bedeutung, die der *effet* für Berlioz besitzt, fordern all jene inkriminierten Erscheinungen nachgerade dazu heraus, der Berliozschen Musik gegenüber auch Kategorien anzuwenden oder neu zu entwickeln, die nicht nur auf das komponierte Objekt als solches und die Qualität seiner „kompositorischen Durchbildung“ eingehen, sondern auch seiner intendierten „Wendung gegen das Publikum“ selbst Rechnung tragen: die also einen erklärenden und gewissermaßen wechselseitig begründenden Zusammenhang herzustellen versuchen zwischen den „Eigenthümlichkeiten“ des komponierten Objekts und der spezifischen Art und Weise, in der es auf das hörende Subjekt eingehen und einwirken soll.

Berlioz selbst hat wichtige Fingerzeige für eine angemessene *effet*-Interpretation gegeben, wenn er im Blick auf eigene oder fremde Kompositionen beispielsweise das „Erschütternde“ oder „Erschreckende“, das „Beklemmende“ oder „Bedrohliche“, das „Quälende“ oder „Lähmende“, die „Aufdringlichkeit“ oder „Unerbittlichkeit“ gewisser Stellen betont hat. Und in den nämlichen Kontext des spezifisch französischen *effet*-Konzepts – allerdings primär aus der Perspektive der beginnenden Moderne zu sehen – gehören wohl auch jene bisweilen bewußt befremdenden und verstörenden Züge bei Berlioz, gehört die wenigstens in Ansätzen immer wieder erkennbare Tendenz, Erwartetes vorzuenthalten, klare Orientierungen und sogenannten „organischen Zusammenhang“ zu verweigern, Bekanntes zu beschädigen, Vertrautes zu parodieren oder zu entstellen: die Tendenz also, den Hörer in den Nachvollzug musikalischer Vorgänge hineinzuzwingen, die ihn nicht dem Alltag „entrücken“, sondern ihn umgekehrt konfrontieren mit Problemen und Widersprüchen, mit Banalitäten wie mit Extremsituationen, die analog auch jene Wirklichkeit prägen, die täglich erfahren wird. So gesehen aber dürfte es nicht schwerfallen, auch

¹³¹ Hector Berlioz (vgl. Anm. 10), S. 183.

¹³² Berlioz (vgl. Anm. 86), Band I, S. 385.

den ‚*effet*‘ eines Hector Berlioz als „Wirkung mit Ursache“, als eine motivierte, begründete, legitime Wirkung zu erkennen und anzuerkennen, wenn auch, genauer gesagt, als Wirkung „mit anderen Ursachen“ – und zwar mit Ursachen, zu denen sich die deutsche Berlioz-Kritik aus ihren hehren, aber einseitigen Idealen heraus und mit Begriffen, die gerade das Spezifische am französischen *effet*-Konzept nicht zu fassen vermochten, den Zugang allzu lang selbst versperrt hat.