

Idee in der neuesten Naturwissenschaft wieder Gestalt gewinnt. Hans Kayser, der in seiner „Harmonia Plantarum“⁷⁷ die Identität der Zahlenprogression bei Obertönen und im Pflanzenwachstum nachgewiesen hat, kommt über die altägyptische Überlieferung auf die große normgebende Bedeutung des Klanges zurück. Und so scheint doch nicht nur Spielerei gewesen zu sein, wenn die Alten sagten: Im Anfang war das Wort, im Anfang war der Klang. Das „Wort“ verewigt den (mit bestimmten Tönen nicht faßbaren) Schöpferklang und der Ton (des Lieds) ist die Tat, die das Wort gebärt oder erneuert⁷⁸. Wenn der Chândogya Upanishad (I, 6, 1—4 und 8) erklärt, daß der mit richtiger Stimme vorgetragene Sonnengesang bis in die andere Welt hineinreicht und selbst den Willen der Götter zu beugen vermag, so meint er damit die unendliche Tatkraft des Klangopfers oder die Macht des Armes, mit dem der Heilige die kosmische Musik dirigiert. Daher kommt es, daß in Indien der erhobene Arm (ein Zeichen der aufgehenden Sonne) und im alten Mexiko die feuchte Hauchwolke mit Sonne, Opferseil und Kriegswahrzeichen die Symbole der Musik sind⁷⁹.

DER BEGRIFF DES KOMISCHEN IN DER MUSIKÄSTHETIK DES 18. JAHRHUNDERTS

VON HANS HEINRICH EGGBRECHT

Walther Vetter zum 60. Geburtstag

Johann Friedrich Reichardt nennt in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung vom Jahre 1813¹, in der er über seinen ersten Wiener Aufenthalt (1783) berichtet und den Unterschied zwischen der Berliner und Wiener Musik erörtert, Joseph Haydn „den komischen Romantiker“. Verwunderlich erscheint sowohl die Zusammenstellung von komisch und romantisch überhaupt, als auch die Beziehung, die dieses seltsame Begriffspaar zu Joseph Haydn beanspruchen soll. Nicht jedoch als groteskes ästhetisches Konglomerat ist jene Bezeichnung abzutun, sondern sie repräsentiert einen historischen Punkt, in welchem sich zwei Begriffe berühren, von denen der eine am Ende einer eigenen und eigenartigen Geschichte steht und die eigentliche Bedeutung des anderen sich erst zu entfalten beginnt, während wir Heutigen das Objekt, das sie charakterisieren sollen, als Drittes und Anderes zwischen den historischen Situationen erblicken, denen die beiden Begriffe angehören.

⁷⁷ H. Kayser, *Harmonia plantarum*. Basel 1943.

⁷⁸ Nach Abschluß dieser Arbeit kam dem Verfasser das hervorragende Buch Do Kamo von M. Leenhardt (Paris 1947) in die Hände, in dem auf Seite 164 ebenfalls die Identität der Begriffe Wort und Tat bei den Neukaledoniern betont wird.

⁷⁹ E. Seler, *Die holzgeschnitzte Pauke* . . . S. 277.

¹ Nr. 41, abgedr. bei H. M. Schletterer, J. F. Reichardt, Augsburg 1865, S. 324 ff.

Johann Joachim Quantz läßt um die Mitte des 18. Jahrhunderts² die Komische Musik bereits als eigene Gattung gelten, die gemäß ihrer Affektsphäre von den Ausführenden die Beachtung besonderer Regeln erfordert:

„Ein guter und der Sache gemäßer Vortrag muß sich aber auch bis auf die komische Musik erstrecken. Ein Zwischenspiel (Intermezzo), welches eine Carricatur oder das Gegentheil von einer ernsthaften Singmusik vorstellet und mehr aus gemeinen und niedrigen, als ernsthaften Gedanken von den Componisten verfertigt wird, auch keine andere Absicht, als die Critik und das Lachen zum Grunde hat, muß, wenn es seinen Zweck erreichen soll, von den begleitenden Stimmen, zumal in den lächerlichen Arien, nicht wie eine ernsthafte Oper, sondern auf eine niedrige und ganz gemeine Art accompagniret werden. Ein gleiches ist bey einem Ballet von gemeinem Charakter zu beobachten: weil, wie schon gesaget worden, das Accompagnement nicht nur an dem Ernsthaften, sondern auch an dem Komischen Antheil nehmen muß.“

Hier wird der Begriff des Musikalisch-Komischen noch nicht über den Bereich hinaus in Anspruch genommen, dem er entstammt: Quantzens Vorstellung, daß Musik Komisches bedeuten kann und dementsprechend vorgetragen werden muß, gründet in der Absicht und Eigenart der komischen Oper und — historisch ganz richtig — in einem ihrer Ursprünge, den Intermezzi, jenen in die neapolitanische Opera seria eingeflochtenen komischen Nebenhandlungen, die sich — bald abgesondert zu selbständigen Gebilden (Opera buffa) — besonders seit Giovanni Pergolesis „La serva padrona“ (1733) Geschmack und Gunst der musikalischen Welt eroberten. So stimmt es ebenfalls mit dem historischen Sachverhalt überein, daß Italien als Mutterland des Musikalisch-Komischen bezeichnet wurde, wann immer man über dessen Herkunft theoretisierte.

Die weitere Entwicklung der Komischen Musik beobachtet besonders Johann Adam Hiller in seinen „Wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen, die Musik betreffend“ (Jgg. I bis IV, 1766—1770):

„Jedermann weiß, daß die comische Oper heut zu Tage der herrschende Geschmack, wenigstens in Italien, sey . . . Sie ist eben nicht die beste Schule für die Sänger; desto mehr aber ist sie es für unsere heutigen Componisten geworden. Sinfonien, Concerten, Trii, Sonaten, alles nimmt heut zu Tage etwas von ihrer Schreibart an, welches eben nicht zu tadeln wäre, wenn dabey das Niedrige und Abgeschmackte allemal glücklich vermieden würde“ (III, 62).

Diese Vorstellung vom Hinübergreifen des Musikalisch-Komischen aus dem Bereiche der Oper in denjenigen der Instrumentalmusik — die, wie noch gezeigt werden soll, den historischen Tatsachen nur zum Teil entspricht — bezeichnet den wichtigsten Schritt in der Bedeutungsgeschichte unseres Begriffes³: Von nun an kann auch von komischer Instrumental-

² Versuch 1752: „Von den Pflichten aller Accompagnisten überhaupt“, § 13.

musik und einem „comischen Geschmack“ überhaupt die Rede sein, wobei der durch das Attribut komisch bezeichnete Grundaffekt zunächst durch die Inhalte und Stilmomente der komischen Oper italienischer Observanz bestimmt bleibt.

Aber nicht nur die Gefahr des Niedrigen und Abgeschmackten gereicht besonders den norddeutschen Ästhetikern zur Sorge; sie wehren sich gegen das Überhandnehmen des Komischen in der Musik überhaupt und insbesondere gegen das „seltsame Gemisch der Schreibart, des Ernsthaften und Comischen, des Erhabenen und Niedrigen, das sich so oft in ein und eben demselben Satze beysammen findet“ (Hiller III, 107); auch scheint ihnen durch den verbreiteten Geschmack am Komischen jegliches wahrhafte kompositorische Können in Verfall zu geraten.

„Es sey fern, daß wir den comischen Geschmack an und für sich für schlecht und verwerflich halten sollten“, betont Hiller immer wieder, „dennoch aber möchten wir wohl wünschen, daß er sich nicht so sehr an andern Orten, wo er nicht hingehört, eindringen möchte; oder daß die Componisten nicht alle Augenblicke Comisches und Ernsthaftes in einerley Stück unter einander würfen. Wie viele Concerte, Sinfonien u. d. g. bekommen wir heut zu Tage zu hören, die uns die Würde der Musik in gesetzten und prächtigen Tönen fühlen lassen; aber, ehe man es vermuthet, springt Hans Wurst mitten darunter, und erregt durch seine pöbelhaften Possen um so viel mehr unser Mitleid, je ernsthafter die vorhergegangene Rührung war“ (II, 14). — Überdies wird sich der Kunst des Kontrapunktes „schwerlich irgend einer unserer jetzigen neuesten italiänischen Modecomponisten und ihrer deutschen Nachsprecher mit Wahrheit rühmen können. Denn die meisten dieser Herren sind jetzt so in den komischen Geschmack vertieft, daß sie auch eine notwendige und für rechte Componisten unumgängliche Mühe nicht sonderlich zu lieben scheinen“ (I, 214).

Ähnlich Quantz spricht auch Hiller von Regeln zur Aufführungspraxis der Komischen Musik, die aber nun bei ihm weit über das ursprüngliche Gebiet der „lächerlichen Arien“ und „gemeinen Ballette“ hinausreicht:

„In der ernsthaften Musik wird das meiste aneinander gehangen, gezogen und geschleift, und die Violinisten brauchen lange Bogenstriche; in komischen Musiken aber werden die meisten Noten abgestoßen, und die Violinisten bedienen sich kurzer Bogenstriche. Unterläßt man das letzte, so werden die neumodischen Musiken vollends abgeschmackt und unerträglich werden, denn sie sind mehr komisch als ernsthaft. Vor einiger Zeit mußte man sich über den allzuschmachtenden und immer seufzenden Vortrag beschweren, jetzt soll alles hüpfend und muthwillig klingen. Es ist nur zu wünschen, daß wir nicht das Schicksal der alten Musik erfahren, von welcher die Geschichte

* Sulzers Definition des Komischen läuft dem Sachverhalt im Gebiete der Musik parallel (Allgem. Theorie der Schönen Künste I, 1771, Artikel Comisch): „In dem eigentlichen Sinne bedeutet dieses Wort die Eigenschaft einer Sache, in sofern sie sich auf die Comödie bezieht. . . Weil man fast durchgehends der Meinung ist, daß das Wesentliche der Comödie in dem Lustigen und Lächerlichen bestehe, so hat der Ausdruck comisch die besondere Bedeutung bekommen, kraft deren er etwas lustiges und lächerliches bedeutet.“

sagt, daß sie auf eben diese Weise ausgeartet sey, endlich nichts mehr ausgedrückt habe, und daher ganz verfallen müssen“ (I, 167).

Im Grunde sprechen Einschränkung und Ablehnung des komischen Geschmacks aus sämtlichen Äußerungen Hillers. Damit vertritt er eine allgemeine Anschauung⁴, zu deren Verfechtern besonders auch Philipp Emanuel Bach gehört, der 1774 über den musikalischen Geschmack bemerkt⁵:

„... wie oft verändert sich dieser in der Musik, wie verderbt ist er nicht schon jetzt! Alles muß närrisch und komisch seyn.“

Näheres berichtet Lessing, der Hamburger Mitbürger Bachs, in seinen Kollektaneen⁶:

„Bach klagt über den itzigen Verfall der Musik. Er schreibt ihn der Komischen Musik zu und sagt mir, daß Galuppi selbst, der einer von den ersten komischen Komponisten ist ... ihm versichert habe, daß der Geschmack an der komischen Musik sogar die alte gute Musik aus den Kirchen in Italien verdränge. Er selbst habe eine von seinen komischen Symphonien in einer Kirche zu Rom gehört, der man einen geistlichen Text untergelegt. Eine wesentliche Eigenschaft von der komischen Musik ist, daß sie fast nichts als Allegros hat und die Adagios gänzlich verbannt, kaum, daß sie noch dann und wann eine Andante erlaubt.“

Um 1785 schreibt selbst der Süddeutsche Christian Friedrich Daniel Schubart in seinen „Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst“ (Festung Asperg 1784/85⁷):

„Weil der Geschmack am Komischen so große Verheerungen unter uns angerichtet, so müßte unsere erste Bemühung dahin gehen, diesen Geschmack so viel möglich einzuschränken, und dem Ernst, Heroischen und Tragischen, dem Pathos und dem Erhabenen wieder Platz zu machen.“

Und noch zehn Jahre später will Heinrich Christoph Kochs Journal der Tonkunst (I, Erfurt 1795, S. 99 ff.) mit dem auf alle musikalischen Bezirke hinüberwuchernden „allgemeinen Hang zum Komischen“ gründlich aufzuräumen:

„... weil aber das Lächerliche oder Komische anjetzt die Lieblingssuppe des Modegeschmacks ist, so möchte vielleicht alles in den Wind gesagt seyn ... Man vergißt bey dem Schimmer der modischen Biagsamkeit und Geschmeidigkeit der Einkleidungsart der fröhlichen Affekten und bey der Rundheit und Flüchtigkeit der jetzigen Vortragsart zwar nicht, die Gravität und Würde unserer durch die Mode verdrängten Tonstücke für Trockenheit auszugeben; man vergißt aber, daß die scheinbare Trockenheit denjenigen Empfindungen

⁴ So schreibt z. B. Marpurg schon 1760 in seinem 42. Kritischen Brief über die Tonkunst (I, 331), daß der ideale Musikgeschmack das Unsymmetrische, Leichtsinrige, Freche und Komische der italienischen Schreibart ablehnt.

⁵ Brief an den Berliner Verleger Decker (29. 11. 1774), abgedr. bei C. H. Bitter, C. Ph. Em. Bach u. W. F. Bach u. deren Brüder, Berlin 1868, II, 108.

⁶ Lessings Werke, hgg. von E. Stemplinger, 19, 213 f.

⁷ Veröffentlicht von seinem Sohne Ludwig, Wien 1806; zitiert nach Schubarts Ges. Schriften, Stuttgart 1839, Bd. V, S. 280.

vollkommen entspricht, die auf uns einen weit stärkeren Eindruck machen können, als das Fröhliche oder das Komische. Was würde man von einem Menschen denken, der, nachdem er durch Erlernung der Tanzkunst seinem Körper mehr Biegsamkeit und Flüchtigkeit erworben hat, entweder beständig tanzen, oder auch diejenigen Handlungen tanzend verrichten wollte, welche Anstand und Würde erfordern?“

Zerlegt man — ausschließlich an Hand der hier angeführten Schriftstellen — den Grundaffekt komisch in seine affektuoson, spiel- und vortragstechnischen Eigenschaftsworte (herabgewürdigt — niedrig — närrisch — pöbelhaft — abgestoßen — kurz — rund — flüchtig — fröhlich — hüpfend — leichtsinnig — mutwillig — biegsam — geschmeidig — tanzend), so wird deutlich, wieso der Begriff des Komischen den Musikästhetikern des 18. Jahrhunderts geeignet erscheinen konnte, durch ihn insbesondere die neumodische Schreibweise der süddeutschen (Mannheimer und Wiener) Musik zu bezeichnen und — da sie es zunächst meist so wollen (fast alle Musiktheoretiker schrieben in Norddeutschland!) — abzulehnen, indem sie solche Musik mit dem ursprünglichen, theatralischen Unterton des Begriffes (Hanswurst, pöbelhafte Possen) in Verbindung brachten. Indem die Vorstellungsreihe eigentlich heißt: unbeschwert — oberflächlich — flach — populär, bezeichnet der Begriff „pöbelhaft“ im negativ gemeinten Sinne dasselbe, was die Musikwissenschaft als volkstümlich-urmusikantisch im eminent positiven Sinne für die junge süddeutsche Musik geltend macht. So falsch (weil einseitig) es wäre, jenen neuen Stil im wesentlichen als Ergebnis italienischer Einflüsse aufzufassen, so fehlerhaft war es, von den theatralischen Inhalten des Komischen aus, das man aus Italien importiert glaubte, an die neue Schreibweise heranzugehen.

So hat der Begriff des Musikalisch-Komischen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts drei Komponenten: einmal meint er den auf die Instrumentalmusik übertragenen Affektbereich der komischen Oper. von daher umfaßt er eine Reihe von Stilmerkmalen der modernen süddeutschen Musik und bedeutet damit (gleichsam ohne es zu wollen) das Jugendhaft-Volkstümliche, das sich uns in diesen Stilmerkmalen repräsentiert.

In diesem Sinne wird der Begriff des Komischen meist in ablehnendem Tone mit der Wiener und Mannheimer Musik in Verbindung gebracht⁸. So lesen wir beispielsweise in Hillers Wöchentlichen Nachrichten (III, 107), man habe in neuerer Zeit eine Menge Kompositionen gesehen,

„welche vermöge der ihnen gegebenen neuen Einrichtung und des veränderten Tones, der oft ins Comische und Tändelnde fällt, alles bisher Angeführte bey-

⁸ Auch der norddeutsche Widerstand gegen das Menuett als Sinfoniesatz hat Beziehungen zur Auffassung vom Musikalisch-Komischen; vergl. M. Flueter, Die Norddeutsche Sinfonie zur Zeit Friedrichs d. Gr., Diss. Berlin 1908, S. 70 ff.

nahe verdrungen zu haben scheinen. Man erräth vielleicht, daß wir von den Sinfonien der Herren Hofmann⁹, Hayden, Ditters, Filz¹⁰ usw. reden.“

Und in Carl Ludwig Junkers (von Forkel¹¹ zu Unrecht so heftig als „Geschwätz“ geschmähter) Skizze von „Zwanzig Componisten“ (Bern 1776) heißt es im Abschnitt über Karl Ditters von Dittersdorf:

„Das aus dem theatralischen Gebiet verwiesene komische Mädchen scheint die Tonkunst um Aufnahme angefleht zu haben; der Priester, ein Mann, der zur Laune geschaffen zu seyn schien, wurde erweicht — ergriff das drolligste Ding, — und stieß sie in seinen Tempel hinein; — und seitdem lachen wir über Wiener Musik. Ob aber's Lächerliche die ächte sättigende Empfindung der Tonkunst sey, — ob es nicht zu ermüdend, zu einförmig ist, als daß es national werden sollte; — ob es nicht unter der Kunst, — nicht zu niedrig ist?“

Ähnlich urteilt auch Schubart über Dittersdorf, den „beliebten Symphoniecomponisten“: er habe eine ganz eigentümliche Manier, die nur zu oft ins Burleske und Niedrigkomische ausarte. Man müsse oft mitten im Strome der Empfindungen laut auflachen, so buntscheckige Stellen mische er in seine Gemälde. „Das Lächerliche versagt ihm nie“ (Ideen, 239). — Im Ganzen jedoch wird er dem Wiener Geschmack bereits gerechter als seine norddeutschen Zeitgenossen, wenn freilich es auch ihm immer noch nahe liegt, einen Rest des ästhetischen Eindrucks als komisch zu charakterisieren:

„Gründlichkeit ohne Pedanterey, Anmuth im Ganzen, noch mehr in einzelnen Theilen, immer lachendes Colorit, großes Verständnis der blasenden Instrumente, vielleicht etwas zu viel komisches Salz, sind der Charakter der Wiener Komischen“ (Ideen, 83).

Und selbst wo er die Mannheimer Musik ins böhmische Land zurückverfolgt, vergißt er den hergebrachten Begriff nicht mitzunehmen:

„... so bildeten sich die Böhmen einen ganz eigenen Geschmack in der Musik, der voller Anmuth und Eigenthümlichkeit ist; nur nähert er sich in etwas dem Komischen“ (Ideen, 83).

In dem Maße, wie die Eigenart der süddeutschen Musik sich auch im Norden durchsetzte, mußte der Begriff des Komischen in seiner erwiesenen Geltung aus dem musikästhetischen Vokabular verschwinden. Aber die zähe Langlebigkeit der Affektenlehre, deren Vorstellungsfundament er angehört, ließ ihn — indem er gleichsam seine pöbelhafte Niedrigkeit durch ein Beiwort abstreifte — als das „hohe Comische“ eine Zeitlang auch dort noch weiterleben, wo man die neueste süddeutsche Musik bereits anerkannte. Der Begriff des Hohen Komischen stammt ebenfalls aus der Theaterästhetik und wird in Sulzers Allgemeiner Theorie der Schönen Künste (I, 1771, Artikel Comisch) folgendermaßen definiert:

„Die comische Materie ist die, welche sich zur Comödie schicket, und die itzt,

⁹ Der Wiener Leopold Hoffmann, 1730—93.

¹⁰ Der Mannheimer Anton Filtz, 1730—1760.

¹¹ Musikalisch-kritische Bibliothek III, Gotha 1779, S. 236 ff.

da dieses Schauspiel so verschiedene Gestalten angenommen hat, in das niedrige, mittlere und hohe Comische eingetheilt wird . . . Das hohe Comische ist der Inhalt und Ton der Comödie, der ans Trauerspiel gränzet, und wo schon starke und ernste Leidenschaften ins Spiel kommen.“

Als Beispiel für die musikästhetische Anwendung zitieren wir den Musikalischen Almanach auf das Jahr 1782 (Alethinopel, S. 19), wo es über Joseph Haydn heißt:

„Musikalischer Spaßmacher, aber so wie Yorick¹², nicht fürs Bathos, sondern fürs hohe Comische . . . Selbst seine Adagios, wo der Mensch eigentlich weinen sollte, haben oft das Gepräg des hohen Comischen.“

Tadelt Schubart an Haydns Kirchenmusik noch das Niedrig-Komische, weil auch in den Messen „aus Vorneigung gegen den österreichischen Geschmack zuweilen Verzierungen hineingetändelt werden, die oft dem buntscheckigen Kleide des Harlekins gleichen“ (Ideen, 87), so zeichnet sich ihm an anderer Stelle der Gesamtcharakter der Wiener Schule — in Anlehnung an das Hohe Komische — durch das „Komischtragische“ aus (Ideen, 137).

Es ist offenbar geworden, woher in Reichardts Charakteristik Haydns als „comischer Romantiker“ die Bezeichnung komisch stammt. Der ästhetischen Terminologie einer vergangenen Zeit angehörend, war sie um 1813 bereits völlig veraltet und konnte nur als Beiwort eines neuen, modernen Begriffes noch einmal in Erscheinung treten. Die geschichtliche Stellung eines Musikers wird hier durch ein einziges (aus zwei Worten bestehendes) ästhetisches Urteil schlagartig erhellt: Reichardt, der Meister zwischen den Zeiten, einst einer der eifrigsten Wortführer der Berliner Schule um Friedrich II., war — wie Hanns Dennerlein anschaulich darstellt¹³ — „wandlungsfähig genug, in die Bahnen der jüngsten Musik einzulenken und die herrschend gewordene Zeitströmung (der Romantik) in sich aufzunehmen und sich ihr anzuschließen“. Der Begriff des Romantischen nähert sich bei ihm (dem Schwager Ludwig Tiecks, Lehrer E. T. A. Hoffmanns, Lobsprecher C. M. v. Webers), etwa wenn er die „romantische“ Umgebung seines Wohnortes Giebichenstein (ab 1810) beschreibt, durchaus den Inhalten der neuen Bewegung, und die Beurteilung Haydns als Romantiker erinnert etwa an E. T. A. Hoffmanns romantische Auffassung der Wiener Klassiker¹⁴.

In unmittelbarem Zusammenhang mit jener Reichardtschen Äußerung über Haydn, von der wir ausgingen, findet sich die Anwendung eines weiteren Begriffes, der in unsere Untersuchung mit einzubeziehen ist: die Beurteilung Philipp Emanuel Bachs als „Humoristen“. Der Begriff des Musikalisch-Humoristischen im 18. Jahrhundert ist nicht als Absenker der ästhetischen Kategorie des Komischen anzusehen, sondern

¹² Yorick = Pseudonym für Lawrence Sterne.

¹³ J. F. Reichardt und seine Klavierwerke, Münster i. W. 1930.

¹⁴ Z. B.: „Die Instrumentalkompositionen aller drei Meister (Haydn, Mozart und Beethoven) atmen einen gleichen romantischen Geist“ (im Aufsatz über „Beethovens Instrumentalmusik“).

scheint sich hauptsächlich als Sonderbezeichnung der Schreibweise Ph. Em. Bachs herausgebildet zu haben. Im Sinne des „Spielenden Witzes“ (Schubart ¹⁵), auch in Anlehnung an den Eindruck von Bachs Persönlichkeit („sein spaßhafter Ton, sein munteres und lebhaftes Gemüt“ [Burney], „sein lebhafter Witz, seine fröhliche Laune“ [Reichardt], ein Mann „voll Witz und Laune, heiter und fröhlich“ [Nachruf im Hamburger Correspondenten]) erfindet Reichardt — anscheinend um Ph. Em. Bach „eingruppiert“ zu können — eine Klasse der Humoristen:

„Wenn er als Tonsetzer zu irgend einer bestimmten Classe gerechnet werden kann, so ist's wohl zu der der Humoristen“ (Selbstbiographie ¹⁶);

und über Bachs sechs Sinfonien für vierstimmiges Streichorchester von 1773 schreibt er ¹⁷, es sei schwerlich eine Komposition „von höherem, keckerem, humoristischerem Charakter einer genialeren Seele entströmt“.

Der unterschiedliche Geltungsbereich der Bezeichnungen komisch und humoristisch wird besonders dadurch deutlich, daß von dem Humoristischen nie in ablehnendem Sinne die Rede ist, während — wie bereits gezeigt — gerade der „Humorist“ Ph. Em. Bach zu den eifrigen Gegnern des Komischen Geschmacks gehört:

„Wer kennt den Zeitpunkt nicht, in welchem mit der Musik sowohl überhaupt als besonders mit der accuratesten und feinsten Ausführung derselben eine neue Periode sich gleichsam anfang, wodurch die Tonkunst zu einer solchen Höhe stieg, wovon ich nach meiner Empfindung befürchte, daß sie gewissermaßen schon viel verloren habe. Ich glaube mit vielen einsichtsvollen Männern, daß das itzt so beliebte Komische hieran den größten Antheil habe“ (Selbstbiographie ¹⁸).

Im Gegensatz zum Komischen als einem in seiner Bedeutung durch die allgemeinen ästhetischen Prinzipien des 18. Jahrhunderts determinierten Begriff steht derjenige des Humoristischen — sofern er auf Emanuel Bach und Haydn angewandt wurde — in göltigerem Einklange mit dem musikalischen Sachverhalt, den er bezeichnen soll. Während die Bedeutungsinhalte des Komischen längst verloren gegangen waren, bringt die Musik des Hamburger Bach C. H. Bitter ¹⁹ von neuem auf den Gedanken, dieser habe es „gewagt, den Humor in die Musik einzuführen“, oder schreibt beispielsweise Rudolf Steglich ²⁰, „beide (Philipp Emanuel und Haydn) gleichen sich . . . besonders in dem humoristischen Grundton“. — Daß man auch mit dem Terminus humoristisch besonders die Wiener Musik begrifflich zu fassen suchte, zeigt, wie er schließlich doch in den Bedeutungsbereich des Komischen hinübergrieff, freilich ohne ablehnenden Sinn. So nennt in Übereinstimmung mit Äußerungen anderer

¹⁵ Ideen, 166.

¹⁶ Schletterer, a. a. O., S. 164.

¹⁷ Allg. Mus. Ztg. 16, Nr. 2.

¹⁸ In Burneys Tagebuch (übers. von Ebeling) III, Hamburg 1773, S. 201.

¹⁹ a. a. O. I, 44.

²⁰ K. Ph. Em. Bach und der Dresdner Kreuzkantor G. A. Homilius im Musikleben ihrer Zeit, Bachjahrbuch 1915, S. 125.

Ästhetiker²¹ Reichardt in seiner Selbstbiographie²² Haydn „unseren großen musikalischen Humoristen“ und, indem er auch diese Bezeichnung zur Kategorie ausweitet, in seinen Wiener Briefen²³ Haydn, Mozart und Beethoven „die drei echten Humoristen“.

Ähnlich wie von einem „hohen Comischen“ die Rede war, verbindet Reichardt die Bezeichnung Humorist, um ihr in einer verwandelten Zeit Würde und Haltbarkeit zu bewahren, mit dem Attribut „ernst“. Diese ebenfalls seltsame Zusammenstellung zweier Worte bezeugt, daß auch der Begriff des Humoristischen aus Reichardts Munde noch der Affektsprache des 18. Jahrhunderts angehört, für die unser nun vollständig wiedergegebenes Ausgangszitat²⁴ einen sehr merkwürdigen Endpunkt bezeichnet:

„Die Erscheinung C. Phil. Em. Bachs, des ernststen Humoristen und Joseph Haydns, des comischen Romantikers gaben endlich der Berliner und Wiener Musik neues Leben und entschieden deren Genre für immer.“

Richard Hohenemzers Aufsatz „Über Komik und Humor in der Musik“ (Petersjahrbuch 1917) bildet die unmittelbare Fortsetzung unserer Untersuchung. Hohenemzers Ziel ist die (im Anschluß an Lipps durchgeführte) psychologisch begründete Begriffsdefinition, die nach seiner Darstellung erstmals Stephan Schütze in seinem 1817 veröffentlichten „Versuch einer Theorie des Komischen“ beschäftigt hat:

„Die Musik kann an sich das Komische (weil dieses von einer Vorstellung herrührt) nicht erreichen; als ein Ausdruck des Gefühls hindert sie dasselbe eher, weil das Komische die freie Beschauung voraussetzt . . .“ (S. 223).

Hier ist der Faden zur Vorstellungswelt des 18. Jahrhunderts bereits völlig abgeschnitten und unser Begriff zum Objekt ästhetischer Untersuchungen im modernen Sinne geworden. Dabei lenkt Schütze die Geltung des Komischen zunächst wieder in den Bereich des musikalischen Theaters zurück: die Musik könne das Komische zwar nicht erreichen, jedoch auf dreierlei Weise mit dem Komischen in Verbindung treten, in den Zauberoperen, in den komischen Operetten und in den komischen Balletten (S. 224 ff.). Indessen scheint eine innere Beziehung zwischen den Ergebnissen der systematischen Untersuchungen des Komischen und seiner Bedeutung im 18. Jahrhundert dennoch zu bestehen, da man entdecken kann, daß bei der musikästhetischen Deutung von Komik und Humor beispielsweise Ernst Bücken²⁵, der im Gegensatz zu Hohenemser beide Begriffe nicht ausdrücklich unterscheidet, ausschließlich Beispiele von Ph. Em. Bach, Haydn, Mozart und Beethoven gewählt hat.

²¹ Vergl. z. B. Junkers ausführliche Definition des Humors in seinen 20 Skizzen im Abschnitt über Haydn, a. a. O., S. 55 ff.

²² Dennerlein, a. a. O., S. 10.

²³ Vertraute Briefe geschr. auf einer Reise nach Wien, Amsterdam 1810, I. Bd., 14. Brief, S. 231.

²⁴ Siehe Anmerkung 1.

²⁵ Geist und Form im musikalischen Kunstwerk, Potsdam 1929, S. 168 ff.