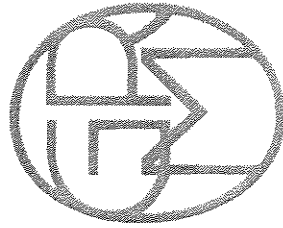


Germanisch- Romanische Monatsschrift



Neue Folge
Band 50 · Heft 4 · 2000

Begründet 1909 von

HEINRICH SCHRÖDER

Herausgegeben von

CONRAD WIEDEMANN

in Verbindung mit

WILHELM FÜGER

JOHANNES JANOTA

SEBASTIAN NEUMEISTER

RENATE STAUF

SONDERDRUCK

Universitätsverlag
C. WINTER
Heidelberg



CORINA CADUFF · ZÜRICH

Das Landschaftsbild und die Instrumentalmusik

Diderots Vernet-Besprechungen und Hoffmanns Beethoven-Rezensionen
am Übergang von Kritik und Literatur

Abstract

Landscape painting and instrumental music both came to recognition as art forms more or less simultaneously toward the end of the eighteenth century. To speak about these two genres, however, necessarily means to formulate the „topos of the unsayable,“ since that which is expressed by (landscape) painting and (instrumental) music cannot be said in words. But it is precisely this topos which inspires an inventive rhetorical engagement with music and painting. It thus comes as no surprise that landscape painting and instrumental music are responsible for some of the most innovative contributions to art and music criticism around 1800. Examples can be found in Diderot's descriptions of Vernet paintings in the Salons as well as in E. T. A. Hoffmann's reviews of Beethoven's instrumental works. Both cases bring the limits of art and music criticism to light, and both authors burst these limits asunder to set free the literary imagination, which moves precisely in the transitional space between criticism and literature.

Im 18. Jahrhundert bildet sich das ‚System der Künste‘ in der uns bis heute vertrauten Gestalt heraus: Musik, bildende Kunst und Literatur formieren sich als „Schöne Künste“, die sich von den Naturwissenschaften absetzen. Ihre Besprechung hat zwischen 1770 und 1848 Hochkonjunktur: es entstehen reihenweise ästhetische, theoretische und systemphilosophische Abhandlungen über das Verhältnis der Künste, Musik- und Kunstkritik formieren sich in ihren Anfängen. Diese forcierte Rede über die Künste steht in Zusammenhang mit der Säkularisierung und findet ihre Begründung wesentlich in der Verbürgerlichung bzw. in der öffentlichen Verbreitung von Malerei und Musik – Kunstgalerien und Konzerte werden im 18. Jahrhundert öffentlich zugänglich, und das Gesehene und Gehörte will *beschrieben*, d. h. es will kommuniziert sein.

Mehr oder weniger zeitgleich schaffen dabei gegen Ende des 18. Jahrhunderts zwei lange abqualifizierte ästhetische Ausdrucksweisen den Aufstieg zum anerkannten Kunstgenre: die Landschaftsmalerei und die Instrumentalmusik. Dieser Aufstieg bedeutet in beiden Fällen einen Verlust der bis dahin musikalisch und malerisch gültigen Darstellungs- und Deutungsmuster. Historische, mythische und biblische Stoffe verschwinden aus dem Landschaftsbild, dieses verweigert die Referenz auf einen vorgängig bekannten ‚Inhalt‘, es verweigert die Referenz auf eine tradierte Szene, Handlung oder Geschichte; die neue Landschaft kann nicht mehr wie eine Madonna-Darstellung dechiffriert werden, sie ist nicht mehr durch geschichtliches Wissen zugänglich wie die Historienmale-

rei. Ebenso lässt die Instrumentalmusik von der vokalen Vergegenwärtigung sakraler und weltlicher Stoffe ab. So müssen neue Zugänge, neue Beschreibungsmodi, neue Lektüre-Möglichkeiten gefunden werden, was für die Rede über das Landschaftsbild und die Instrumentalmusik eine extreme Herausforderung bedeutet, die schliesslich zur Aufwertung der beiden Genres führt.

In bezug auf die Instrumentalmusik wird deren neue Bedeutung generiert und reguliert, indem man sie als Sprache des Herzens tituliert. Auch für die Landschaft benötigt man entsprechend neue Sinngebungen – was bedeutet sie, was sagt sie aus, und: sagt sie etwas aus, oder legt der Betrachter die Bedeutung erst in sie hinein? In der Diskussion dieser Fragen¹ tritt eines deutlich hervor: die Betrachtung einer Landschaft, die sich als solche erst im Blick des Betrachters konstituiert, sowie die Betrachtung eines Landschaftsgemäldes erfordert *aktive Imagination*, zumal in einer historischen Situation, in der das Landschaft-Sehen gerade erst aufkommt.

Nebst der „Stimmung“, die zu einem zentralen Merkmal des Landschaftsdiskurses arriviert, begegnet man in ästhetischen Texten zur Landschaft und zum Landschaftsbild nun auch wiederholt dem Begriff des „Musikalischen“. So bezeichnet A. W. Schlegel in seiner *Kunstlehre* (1801/02) die Komposition des Landschaftsgemäldes als „musikalisch“: „Die Einheit, welche er [der Maler] in sein Werk legt, kann aber keine andere sein als eine musikalische“; „so ist die musikalische Einheit, wenn er sie in die Gegend hineingefühlt hat, sein Werk“.² Adam Müller, der 1808 in einem Aufsatz über die Landschaftsmalerei ebenfalls deren Neigung zu den tönenden Künsten ausmacht, spricht von ihr mit Vorliebe im musikalischen Vergleich: „Wie verschiedenartig nun auch die einzelnen Töne sein mögen, die eine reiche Landschaft in der Brust aufrührt, sie werden doch alle harmonisch verbunden durch einen immer wiederkehrenden Grundakkord.“³ Ebenso hebt Schiller die musikalische Wirkung der Landschaftsmalerei hervor⁴, und auch Carl Gustav Carus greift den Vergleich zwischen Musik und Landschaftsmalerei in seinen *Neun Briefen über Landschaftsmalerei*, allerdings ohne weiterführenden Bemerkungen, auf.⁵ – Das Landschaftsgemälde scheint also etwas ‚Musikähnliches‘ zu evozieren, wobei sich der Vergleich von Landschaft und Musik in der „Stimmung“, im „Gemüt“ trifft: „Wenn die Malerei [...] das Gemüt zu unbestimmten Fantastien anregt und in eine unennbare Sehnsucht verstrickt, sich entweder der Plastik oder der Musik annähert, so kann man die Landschaft

ihren musikalischen Teil nennen“⁶ (A. W. Schlegel). Die Verbindung bildet demnach die „unennbare Sehnsucht“, das Unausprechliche; das der Landschaftsmalerei zugesprochene „Musikalische“ markiert dieses Unausprechliche, es markiert (wie die Instrumentalmusik) ein nicht sagbares und unerreichbares Fernes und Abwesendes, auf das das Landschaftsbild verweist, steht also gleichsam für jenen imaginären Raum, den sowohl dieses Bild als auch die (Instrumental-)Musik selbst eröffnet und dem ein transzendentes Erfahrungsmoment innewohnt, welches sich im Wahrnehmungs-Zusammenspiel von äusserer Referenz (Landschaft, Ton) und innerem Bewusstsein konstituiert. – Was am Landschaftsbild unerklärlich, was nicht zu versprachlichen ist, wirkt also „musikalisch“, und dieses „Musikalische“ findet seine Begründung ebendarin, dass es selbst ebenfalls unaussprechlich ist. Argumentativ ist dieser Erklärungsvorgang ein tautologischer: die Musik wird als Beschreibungselement in den Bild-Diskurs eingeführt, weil sie ebenso wie das Bild von etwas spricht, das nicht sagbar ist. So deutet dieses Element ein visuelles ‚dahinter‘, ein ‚darüberhinaus‘ an, und ‚dort‘ verortet es die eigentliche Bedeutung des Landschaftsgemäldes, ‚dort‘, wo auch die Musik herkommt und wo sie hinzielt, ‚dort‘, im virtuellen Ursprungs- und Rückkehrtort.

Insbesondere in der Romantik ist sowohl der Instrumentalmusik als auch der Landschaftsmalerei – Landschaft, ein Medium, das „der Selbstbewusstwerdung der Kunst dient“⁷ – eine grosse Karriere beschieden. Diese beiden Genres finden ihre Analogie in einer Stimmung, der die Sprache letztlich nicht beikommt, die sie aber gerade deswegen umso dringlicher und häufiger einzufangen sucht. Insofern erstaunt es nicht, dass die innovativsten musik- und kunstkritischen Beiträge anhand von Landschaftsbildern und Instrumentalmusik zustandekommen, Beiträge, die nicht zufälligerweise genau am Übergang von Kritik und Literatur situiert sind, denn um 1800 ist das Landschaftsbild und die Instrumentalmusik sprachlich noch zu besetzen – ein freies Feld für neue Besprechungsverfahren, welche das Genre der Kritik sprengen.

Exemplarisch hierfür sind einerseits Diderots Beschreibungen von Vernet-Bildern in den *Salons* (1759–1781) sowie andererseits E. T. A. Hoffmanns Rezensionen von Instrumentalwerken Beethovens (1810 ff.). Während Diderot mit seinen Vernet-Besprechungen die Kunstkritik noch innerhalb dieses Genres selbst fiktionalisiert, vollzieht Hoffmann den Übergang von der Musikkritik zur Literatur: er schreibt die Rezensionen um und macht sie zu literarischen Texten. – Obschon zwischen diesen beiden Beispielen einige Jahrzehnte liegen, obschon sich Diderot im Feld der klassizistischen Kunstkritik bewegt, während Hoffmann als Begründer der romantischen Musikästhetik figuriert, lassen sie sich in bezug auf die *Poetisierung der Kritik* zusammen lesen. Denn beiden ist ein Ungenügen am (kunst- bzw. musik)kritischen Genre eingeschrieben, welches konventionelle Beschreibungsverfahren ausser Kraft setzt und sich in literarischen Imaginativen Luft verschafft. Insofern äussert sich die vom *délice* getriebene Poetisierung vor allem bei Diderot auch als Kritik an der Kritik.

⁶ A. W. Schlegel: *Die Kunstlehre* (Anm. 2), S. 175.

⁷ Busch (Anm. 1), S. 14.

¹ Siehe dazu Renate Fechner: *Natur als Landschaft. Zur Entstehung der ästhetischen Landschaft*. Frankfurt/M., Bern, New York 1986, insbes. S. 36 ff., und vgl. auch die von Werner Busch herausgegebene kommentierte Anthologie mit kunsttheoretischen Texten zur Landschaftsmalerei (von der Antike bis 1900, mit Schwerpunkt auf dem 18. und 19. Jahrhundert; Werner Busch (Hg.): *Landschaftsmalerei*. Berlin 1997).

² A. W. Schlegel: *Die Kunstlehre*, Stuttgart 1963, S. 176 und 177.

³ Müller in Friedmar Apel: *Romantische Kunstlehre. Poesie und Poetik des Blicks in der deutschen Romantik*. Frankfurt/M. 1992, S. 169.

⁴ Friedrich Schiller: *Theoretische Schriften, Werke und Briefe* Bd. 8. Frankfurt/M. 1992,

S. 1023 f. (Rezension von Matthiassons Gedichten).

⁵ Carus in Apel (Anm. 3), S. 203–279. Vgl. insbes. den Beginn des 8. Briefes, der von diesem Vergleich ausgeht (S. 259 ff.).

Die Gewinnung des Poetischen

Diderot berichtet zwischen 1759 und 1781 regelmässig von den Pariser Kunstausstellungen (im Salon Carré des Louvre, verantwortet von der Académie Royale de Peinture et de Sculpture), Ausstellungen, die den Kunstkritiker hervorbringen und mit denen die Gemäldekunst im Frankreich des 18. Jahrhunderts erstmals öffentlich zugänglich wird. Am längsten und kreativsten sind Diderots Berichte der Jahre 1765 und 1767; die späteren verlieren diesen gegenüber an Esprit und Umfang. Man ist sich einig darüber, dass die Bild-Besprechungen des Jahres 1767 eine Zäsur darstellen, die in Zusammenhang mit der explizit gewordenen Reflexion der Übersetzbarkeit steht („je révai à la différence des charmes de la peinture et de la poésie: à la difficulté de rendre d'une langue dans une autre les endroits qu'on entend le mieux.“⁸).⁹ Zu nennen ist dabei insbesondere die „Krönung aller Salonbeschreibungen“¹⁰, nämlich die „falschen Spaziergänge“¹¹ durch sieben Landschaftsbilder von Joseph Vernet (1714–1789). Diese Spaziergänge sind so „falsch“, d. h. fiktiv, dass die Kunstgeschichte teilweise gar keine und teilweise nur unsichere Angaben über die beschriebenen Bilder zu machen weiss.¹² Diderot selbst nennt in dem Vernet-Kapitel keine Bildtitel.

Er setzt bei diesen sieben Bildfiktionalisierungen jeweils konventionell ein mit einem technischen Beschreibungsverfahren, das die Gemäldefläche horizontal und vertikal systematisch zu erfassen sucht, sodass das Bild in kleine und kleinste Koordinaten zerlegt wird, ein Verfahren, das meist mit der unteren rechten Ecke beginnt: „À ma droite, dans le lointain, une montagne [...] La bas de cette montagne [...] un rocher. Le pied de ce rocher [...] Tout à fait vers la droite [...]“

⁸ Denis Diderot: *Salon de 1767. Salon de 1769. Beaux-Arts III. Edition critique et annotée*, présentée par Else Marie Bukdahl, Michel Delon, Annette Lorenceau. Paris 1990, S. 185.

⁹ Siehe dazu insbesondere Julie Arnold Wegner: *Art Criticism as Narrative. Diderot's „Salons de 1767“*. New York, Washington, et al 1995; Jean Renaud: *De la théorie à la fiction: les Salons de Diderot*. In: *Studies on Voltaire and the eighteenth century* 201, 1982, S. 143–162; August Längen: *Die Technik der Bildbeschreibung in Diderots „Salons“*. In: *Romanische Forschungen*, Bd. 61, 1948, S. 324–387.

¹⁰ Busch (Anm. 1), S. 193.

¹¹ Oskar Bätschmann: *Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750–1920*. Köln 1989, S. 11.

¹² Die Herausgeber der frz.-sprachigen kritischen *Salon*-Ausgabe (Anm. 8) machen aufgrund von Diderots Beschreibungen folgende Vernet-Gemälde als Vorlagen geltend: 1er site: *La Source abondante*; 2e site: kein Nachweis; 3e site: *Une Marine* (in einigen Details entsprechend); 4e site: *Occupations du rivage*; 5e site: unschlüssiger Hinweis auf *Fanal exhausté*; 6e site: wahrscheinlich *La Marine*; 7e tableau: mögliche Vorlagen: *Nuit sur terre*, *Nuit à la mer*, *Clair de lune*. In der Diderot-Ausgabe von Vernière (1959) wird für das 7. tableau das Bild *Port de mer au clair de lune* angegeben. Sichere Nachweise bestehen damit lediglich für den 1er und den 4e site. – Zur Möglichkeit der Identifizierung der in den *Salons* besprochenen Gemälde (Ausstellungs- und Verkaufskataloge, Rezensionen, Gemälde-Kopien, etc.) siehe Else Marie Bukdahl: *Les problèmes d'identification des œuvres d'art dans les „Salons“*. In: *Studies on Voltaire and the eighteenth century* 254, 1988, S. 343–350.

(1^e site); „C'étaient à droite des montagnes [...] Au pied de ces montagnes [...]“ (2^e site), etc.¹³ In früheren Salonberichten Diderots sowie auch in Bildbeschreibungen anderer Verfasser, etwa in Heines *Düsseldorfer Gemäldebrüden* (1776/77), ist die Problematik derartiger systematischer Bild-Erfassungs-Versuche eklatant: gerade das überaus präzise, an der räumlichen Topologie der Bilder orientierte Beschreibungsverfahren verhindert die Entstehung einer Bildvorstellung beim Leser. Die Vernet-Thematisierung von 1767 aber führt die gleichermassen begonnenen Beschreibungen nicht zu Ende; vielmehr wird das Landschaftsbild anhand verschiedener Fiktionalisierungsverfahren in Geschehen aufgelöst. Die narrative Belebung der Bilder erfolgt zunächst durch die Einführung einer fiktiven Situation: der Bildbetrachter, nun zum Erzähler avanciert, wandert, mit einem Abbé über Natur und Kunst diskutierend, an zwei aufeinanderfolgenden Tagen durch die Landschaft¹⁴; damit werden die sieben „sites“ verzeitlicht, und ihre Isolierung (der Bildrahmen) wird aufgehoben, sie verschmelzen zu einer einzigen grossen Landschaft. Der Erzähler selbst gibt sich dabei als Regisseur¹⁵; wie heutige Cyberspace-Spezialisten haucht er den Staffage-Figuren¹⁶ Leben ein und setzt sie in Szene, er aktiviert ihre Körper und beschreibt sie als sich bewegende Figuren: der Wanderer, der den Berg entlang eilt, die Bewohner eines Schlosses, mit denen er am Spielisch sitzt und die teilweise Geschrittenen zugesprochen bekommen („voilà la vieille comtesse qui continue d'arracher les yeux à son partenaire une invite qu'il n'a pas réponde.“¹⁷). Und er führt den Ton ein (menschliche Schreie und Rufe, das Klingelzeichen zum Abendessen, die Laute der Natur). Wesentlich beteiligt an der Herstellung dieser Ordnung ist die Mobilität des Erzählers selbst: er wandert nicht nur durch die Landschaften, sondern steigt auch selbst in ein (im Vernet-Gemälde *Une Marine* bereitstehendes) Schiff ein, das ihn zur Schlossgesellschaft hinüberbringt. Was das Raumverhältnis dieser Mobilität zum Bild selbst betrifft, so wird hier der vielbemühte Topos vom 'Eintritt ins Bild' geltend gemacht (l'invitation à entrer¹⁸); und auch wo die umgekehrte Bewegung

¹³ Diderot (Anm. 8), S. 175 f. und 181.

¹⁴ Die Wanderung kommt in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als neue Begegnungsart mit der Landschaft auf. Nun entdeckt auch die Oberschicht die bis anhin verachtete und den Mittellosen vorbehaltene Fussreise als einfühlsame Begegnung, als Austausch mit der Natur. Das freie Flanieren, der Genuss an der Landschaft etabliert sich als subjektives Aufgehen in der Natur und hat sich bis heute als Sonntagsspaziergang erhalten (siehe dazu Petra Raymond: *Von der Landschaft im Kopf zur Landschaft aus Sprache. Die Romanisierung der Alpen in den Reisebeschreibungen und die Literarisierung des Gebirges in der Erzählprosa der Goethezeit*, Tübingen 1993, S. 26 ff.).

¹⁵ Vgl. Arnold (Anm. 9), *Who's On Stage?*, S. 100 ff.

¹⁶ Die Staffage-Figur – z. B. Bauern, Schäfer, Wanderer, Einsiedler, Kinder, Frauen am Bildrand, oft als Betrachter der Landschaft – finden sich zu dieser Zeit auf allen Landschaftsbildern. Erst im 19. Jahrhundert gibt es das Landschaftsgemälde ohne Person.

¹⁷ Diderot (Anm. 8), S. 188 f.

¹⁸ Siehe Francesca Lederlin: *Les „Salons“ de Diderot: la translittération de l'image en discours*. In: *French Studies in Southern Africa* 24, 1995, S. 72.

favorisiert wird, auch wo es heisst, dass der Erzähler samt seinen Spielfiguren aus dem Bild herausgefallen ist, da wird dieses Herausstreuen zurückgenommen mit der finalen Rückkehr ins Bild („sorti tout droit [...] d'un tableau de Vernet, où ils retournaient à la fin.“¹⁹). Die Rede vom Eintritt ins Bild orientiert sich letztlich am Rahmen, der das Bild-Denken stabilisiert: zugelassen wird, dass die Figuren im Bild verschwinden und dass damit die Distanz von Bild und Betrachter aufgehoben ist. Entscheidend aber ist, dass Diderot mit seinem grossen Vernet-Betrag die *einzelnen Bilder zum Verschwinden bringt* – ein Vorgang, den gerade die zweifelhafte kunsthistorische Identifizierung der Gemälde bestens bestätigt. Es handelt sich also nicht nur um eine Loslösung vom vorliegenden Kunstwerk, sondern um dessen Auflösung in Schrift. Das Bild selbst ist nicht mehr erkennbar, es ist höchstens noch über Versatzstücke zu rekonstruieren bzw. zu vermuten. Derart zeigt die Poetisierung der Vernet-Bilder, derart zeigt Diderots Verzicht auf die Nennung von Bildtiteln exemplarisch die Substituierung der Kunstvorlage durch die literarische Imagination, welche zwar durch ihre Gewinnung, nicht mehr aber durch ihre Gestalt an diese Vorlage gebunden bleibt.

Eine andere Weise der Gewinnung des Poetischen stellen E. T. A. Hoffmanns Musikkritiken dar. Seit 1809 rezensiert Hoffmann für die angesehene Leipziger *Allgemeine Musikalische Zeitung* (AMZ), später auch fürs *Dramaturgische Wochenblatt* und die *Vossische Zeitung*. Er bespricht zunächst überwiegend Musikwerke, ab 1814 dann auch Konzerte und Opernaufführungen. Vor seiner ersten Musikkritik erscheint in der AMZ 1809 der *Ritter Gluck*, seine erste Erzählung. Gleichzeitig mit der Übersendung dieses Textes an die AMZ bot sich Hoffmann der Redaktion als Musikkritiker an – der Anfang einer jahrelangen Zusammenarbeit, während der die AMZ für den Musikkritiker und Schriftsteller E. T. A. Hoffmann ein zentrales Publikationsorgan ist. Hoffmanns Tätigkeit als Musikkritiker hält bis kurz vor seinem Tode (1822) an.

Nahezu sämtliche Musikkritiken Hoffmanns haben einen dreiteiligen Aufbau: eine Einleitung mit grundlegenden musikästhetischen Darlegungen, eine detaillierte Werk-/Aufführungsanalyse und schliesslich eine abschliessende Betrachtung mit expliziter qualitativer Einschätzung des Werks/der Aufführung. Die Gewinnung des Poetischen ereignet sich dabei jeweils vorwiegend im analytischen Teil. Hoffmanns Werkbeschreibungen sind meist seitenlange Detailanalysen von Melodieführung, Harmonieverhältnissen, Tonarten, Themenverläufen und Instrumentierung.

In seiner berühmten Kritik der 5. Symphonie Beethovens (1810) beispielsweise heisst es, nachdem der grosse Aufakt beschrieben und das zweite Thema als „Nachahmung des Hauptgedankens“ eingeführt ist:

In der weitem Fortführung dieses [zweiten] Themas wiederholen die erste Violine und das Violoncell, in der Tonart Es moll, eine aus zwei Takten bestehende Figur fünfmal, während die Bässe chromatisch aufwärts steigen, bis endlich ein neuer Zwischensatz zum Schluss führt, in welchem die Blasinstrumente das erste Tutti in Es

¹⁹ Jacques Proust: *L'originalité du „Salon“ de 1767*. In: Dietrich Harth/Martin Raether (Hg.): *Denis Diderot oder die Ambivalenz der Aufklärung*. Würzburg 1987, S. 35.

dur wiederholen, und endlich das ganze Orchester mit der oft erwähnten Nachahmung des Hauptthemas im Basse in Es dur schliesst.²⁰

Analog zur systematischen Bildbeschreibung, die gerade durch die präziseste topologische Deskription eine Bildvorstellung beim Leser verhindert, scheint hier eine entsprechende Hörvorstellung verstellt durch die lückenlose technische Beschreibung der Musik. So wie sich die Kunstkritik behilft mit Skizzen und Reproduktionen, die den Ausstellungsberichten beigegeben sind, so untermauert auch die Musikkritik ihre Besprechungen, zunächst (bei Rezensionen von Opern, Liedern, Oratorien oder anderen Vokalwerken) mit teilweise sehr ausführlichen und gar zweisprachigen Textzitate(n) aus den Libretti, Liedtexten, etc.)²¹, später auch mit der Wiedergabe von Notenbeispielen. Hoffmann fügt in seine Musikkritiken kürzere und längere Notenabdrücke ein, die jeweils die von ihm besprochenen Klangfiguren und -verläufe darstellen. Die Ko-Lektüre von Noten und Beschreibungstext ermöglicht also insbesondere dem Musikkritiker doch eine Hörvorstellung, die auf rein technische Art (fachliche Deskription und Notenbeispiel) vermittelt wird. Dies ist aber nur *eine* Art der Hörvorstellungs-Vermittlung; eine zweite bietet die *poetische Paraphrasierung* der technischen Deskription. Solche Paraphrasierungen tauchen im werkanalytischen Teil von Hoffmanns Rezension der 5. Beethoven-Symphonie an insgesamt zehn Stellen auf; einige davon seien hier exemplarisch zitiert:

[...] indem Bratsche und erste Violine in Nachahmungen eintreten, bis diese endlich dem Hauptgedanken zwei Takte anreihet, die dreimal wiederholt (zum letztenmal mit einfallendem ganzen Orchester) und in eine Fermate auf der Dominante ausgehend, des Zuhörers Gemüte das Unbekannte, Geheimnisvolle ahnen lassen.²²

Nun folgt die Wiederholung des Themas des ersten Teils von den Bässen: [...] Hierauf, wie im ersten Teil, der verlängerte Hauptsatz, aber statt der halben Noten stehen jetzt Viertel und Viertelpausen; [...] Die unruhvolle Sehnsucht, welche das Thema in sich trug, ist jetzt bis zur Angst gesteigert, die die Brust gewaltsam zusammenpresst; ihr entfliehen nur einzelne abgebrochene Laute.²³

Warum der Meister das zum Akkord dissonierende C der Pauke bis zum Schluss gelassen, erklärt sich aus dem Charakter, den er dem Ganzen zu geben strebte. Diese dumpfen Schläge ihres Dissonierens, wie eine fremde, furchtbare Stimme wirkend, erregen die Schauer des Ausserordentlichen – der Geisterflucht.²⁴

²⁰ E. T. A. Hoffmann: *Schriften zur Musik. Aufsätze und Rezensionen*. Darmstadt 1978, S. 39 f.

²¹ Siehe die Beispiele im Magazin der Musik I (z. B. die Wiedergabe der Ouvertüre zu Leonardo Leos Oratorium *Cain und Abel*, S. 568–570) und II (verschiedene Arien- und Cantaten-Texte, S. 1319 ff. „damit man wisse, was man für Ausdruck von Empfindungen ohngefähr hier zu suchen habe“, 1319.). *Magazin der Musik I und II*, hg. von Carl Friedrich Cramer. Reprint der Ausgabe von 1783. Hildesheim, New York 1971.

²² Hoffmann (Anm. 20) S. 37.

²³ Ebd., S. 46.

²⁴ Ebd., S. 47. – Zu weiteren poetischen Paraphrasierungen der technischen Deskription siehe S. 37 (eine durch die Töne evozierte ahnungsvolle Stimmung), S. 39 (Sehnsucht), S. 43, 44 und 47 (die Töne als Sprache des Geistesreiches).

Aus diesen Beispielen wird ersichtlich, wie die rationale Musikbeschreibung immer wieder ins Poetische übersetzt, wie sie gleichsam ins Poetische hinein verlängert wird. Quantitativ, d. h. im Vergleich zum seitenlangen werkanalytischen Rezensionsteil gesehen, sind diese einzelnen poetischen Verlängerungen der technischen Deskription verschwindend klein. Qualitativ hingegen sind sie absolut zentral, denn sie werden sowohl eingangs als auch im Schlussteil der Rezension als das Eigentliche von Beethovens Fünftter genannt. In der Einleitung preist Hoffmann die Beethovensche Musik als „Reich des Ungeheueren und Unermesslichen“, eine Musik, die „das wundervolle Reich des Unendlichen aufschliesst“, eine Musik „voller unendlicher Sehnsucht“, die einen „fortreißt in das wundervolle Geisterreich des Unendlichen“.²⁵ Im werkanalytischen Teil wiederholt er all diese Topoi, wobei er sie hier vom Material der Musik herleitet. Und zum Schluss werden sie noch einmal als *die* Quintessenz wiederholt: der Zuhörer werde „gewiss von *einem* fortdauernden Gefühl, das eben jene unnenntbare, ahnungsvolle Sehnsucht ist, tief und innig ergriffen und bis zum Schlussakkord darin erhalten; ja noch manchen Moment nach demselben wird er nicht aus dem wundervollen Geisterreiche, wo Schmerz und Lust in Tönen gestaltet ihm umfingern, hinaustreten können.“²⁶ Diese poetische Paraphrasierung von Beethovens Musik lässt sich im wesentlichen auf drei Topoi reduzieren: die Musik als unnenntbare Sehnsucht, als Ahnung des Unendlichen und als Sprache des Geisterreiches. Nicht von ungefähr macht die Musikgeschichte E. T. A. Hoffmann als wesentlichen Mitbegründer der romantischen Musikästhetik geltend. Hoffmann selbst umrahmt seine Kritik unmissverständlich mit der Aussage, dass Beethovens Musik „das Wesen der Romantik“ sei, dass sie „in sehr hohem Grade die Romantik der Musik ausspreche“²⁷ – eine Setzung, die Anfang des 20. Jahrhunderts im Sinne eines epochalen Beanspruchungs-Streites zum Vorwurf führte, Hoffmann (und mit ihm auch die anderen Romantiker) habe „den wirklichen Beethoven [...] verfehlt“ und einen Komponisten „romantisiert“, der nicht der Romantik angehöre.²⁸ Dahlhaus hat diesen Vorwurf später verschiedentlich überzeugend zurückgewiesen.²⁹

In der Musikkritik stellt dieses *Aussprechen des Romantischen*, das bis dahin der Literatur vorbehalten blieb, ein Novum dar.³⁰ Ganz entscheidend dabei ist, etwa im Vergleich zu Wackenroder/Tieck – die ihrerseits als Begründer der frühromantischen Musikästhetik gelten, jedoch keinerlei Arbeit am konkreten Musikmaterial präsentieren –, dass Hoffmann die Topoi des Romantischen *unmittel-*

²⁵ Ebd., S. 36 und 37.

²⁶ Ebd., S. 50.

²⁷ Ebd., S. 36 und 50.

²⁸ Arnold Schmitz: *Das romantische Beethovenbild. Darstellung und Kritik*. Berlin, Bonn 1927, Vorwort, S. VII, S. 6 und 7.

²⁹ Siehe Carl Dahlhaus: *Romantische Musikästhetik und Wiener Klassik*. In: Archiv für Musikwissenschaft, Heft 1, 1972, S. 167–181 und Carl Dahlhaus: *Klassische und romantische Musikästhetik*. Laaber 1988, S. 98 ff.

³⁰ Vgl. dazu Peter Schmaus: *E. T. A. Hoffmann als Beethoven-Rezensent der Allgemeinen Musikalischen Zeitung*. München, Salzburg 1977, S. 84.

bar der konkreten Musik abgewinnt. Im Gegensatz zu Wackenroder/Tieck kommt er dabei ohne christliche Pathosformeln aus: die musikalische Referenz ‚Gott‘ ist durch den Namen Beethoven ersetzt.

défire / Enthusiasmus

Am Übergang von Kritik und Literatur wird nicht nur die Gewinnung des Poetischen wirksam, sondern dieser Übergang ist auch getragen von enthusiastischen Formeln, die von einem Überschuss an Kunstbegeisterung zeugen, welcher im Genre der konventionellen Kritik sprachlich nicht einzulösen ist. Diderot und Hoffmann zeigen beide, wie sich solch ein Überschuss im kunstkritischen bzw. musikessayistischen Text niederschlagen kann. So bricht der Erzähler der Vernet-Bilder angesichts der durchschrittenen Gegenden wiederholt in begeisterte Exclamationen ob der Naturlandschaft aus: „O Nature, que tu es grande! O Nature, que tu es imposante, majestueuse et belle!“³¹ Worin diese Begeisterung begründet ist, zeigt der Anfang des vierten „site“, der die grosse Einführungsszene am Schluss des sechsten „site“ entkräftet, in der der Erzähler seine Landschaften als Beschreibungen von Vernet-Bildern ausgibt. Dieser vierte „site“ nämlich setzt als einziger *nicht* mit einer Bildbeschreibung ein; stattdessen präferiert der Erzähler hier die zweifelhafte Herkunft seiner Bilder:

4^e SITE. J'en étais là de ma rêverie, nonchalamment étendu dans un fauteuil, laissant errer mon esprit, à son gré; état délicieux [...] mes yeux étaient attachés sur un paysage admirable, et je disais, l'abbé a raison, nos artistes n'y entendent rien, puisque le spectacle de leurs plus belles productions ne m'a jamais fait éprouver le délire que j'éprouve; le plaisir d'être à moi, le plaisir de me reconnaître aussi bon que je le suis, le plaisir de me voir et de me complaire, le plaisir plus doux encore de m'oublier. Où suis-je dans ce moment? qu'est-ce qui m'environne? je ne le sais, je l'ignore.³²

Diese kleine Passage enthält gleichsam in nuce das poetische Programm der Vernet-Beiträge. Die Generierung der erschaute herrlichen Landschaft wird hier nämlich präzise in der Schwebe gehalten: beschreibt der Erzähler, der sich seinem Träumen hingibt, eine tatsächliche Landschaft, oder sieht er diese vor seinem inneren Auge? Gerade dieses Sprechen im Dazwischen, das Sprechen zwischen Beschreibung und Fiktion wird als „existence divine“³³ bezeichnet und versetzt den Erzähler in trunkenen Begeisterung (*délire*). Und genau dieser Zustand erscheint als gute Voraussetzung für die literarische Imagination, denn jetzt kommt sie ins Spiel: „Qu'elle vienne ici seulement, qu'elle m'apparaisse [...] Il me man- que un sentiment que je cherche, et qu'elle seule peut m'inspirer.“³⁴ Die Idee der Muse, das Verlangen nach der Frau, die Gewinnung des Frauenkörpers ist

³¹ Diderot (Anm. 8), S. 211.

³² Ebd., S. 191. H. v. m.

³³ Ebd., S. 192.

³⁴ Ebd., S. 192 f.

ein wesentliches Kennzeichen der Literarisierung der Künste; die Inszenierung der Geschlechter im Kontext von Musik und Kunst ist höchstprominent. Bei Diderot allerdings formt sich das Personalpronomen „elle“ im weiteren nicht zu einer Gestalt aus, es bleibt bei den sehnsüchtigen Zwischenrufen. Die Sprech-Existenz zwischen Beschreibung und Fiktion aber, die der Verfasser mit dieser *délicé*-Passage poetologisch exakt zum Ausdruck bringt und der die Imagination der Frau einhergeht, markiert genau den Übergang ins Literarische.

Auch Hoffmann entwirft in einer Passage über Haydns Musik eine „geliebte Gestalt“, die keine eigentlichen Konturen erhält; genauso wie Diderots „elle“ angesichts der erschaute Landschaft gleichsam als deren Erfüllung erscheint, erweckt auch die Musik das Verlangen nach dieser Gestalt:

Seine [Haydns] Symphonie führt uns in unabsehbare, grüne Hüne, in ein lustiges, buntes Gefühl glücklicher Menschen. [...] kein Leiden, kein Schmerz; nur süßes, wehmütiges Verlangen nach der geliebten Gestalt, die ferne im Glanz des Abendrotes daher schwebt, nicht näher kömmt und nicht verschwindet.³⁵

Beide Fälle zeigen exemplarisch, dass die Gewinnung der Geliebten bereits genuin in der Kunst- und Musikkritik angelegt ist. Hoffmanns kleine Beschreibung der Haydn-Symphonie belegt ausserdem einmal mehr, wie nah beieinander Kritik und Fiktionalisierung schon im kritischen Diskurs sind.

In Hoffmanns ersten erzählerischen Publikationen *Ritter Gluck* (1809), *Kreiseriana* (1810–1814) und *Don Juan* (1813), zeitlich parallel zu seinen vielen Musikrezensionen verfasst, ist die Musik das zentrale Thema. Der literarische Text erlaubt ihm, sich insbesondere im *Don Juan* und im *Ritter Gluck* nicht nur mit der Musikästhetik Mozarts und Glucks beschäftigen, sondern zudem phantastische Begegnungen mit der Sängerin der Donna Anna sowie mit Gluck in Szene zu setzen. Die Begeisterung für die Musik der beiden Komponisten hält bei Hoffmann ein Leben lang an, er rezensiert während Jahren immer wieder Aufführungen von Gluck- und Mozart-Opern. Aus Enthusiasmus für Mozart lässt er seinen dritten Vornamen Wilhelm in Amadeus umändern, der Enthusiasmus für Musik begründet überhaupt ganz wesentlich sein literarisches Schreiben, und der Autor gewinnt auch das später so zentrale poetologische ‘serapiontische Prinzip’ an der Musik. So geht der Dichter Hoffmann aus dem Musikkritiker und dem (gescheiterten) Komponisten Hoffmann hervor – aber ohne dass der Dichter den Musiker und Kritiker abgelöst hätte, vielmehr bleibt Hoffmann in seinem letzten Lebensjahrzehnt in all den verschiedenen Betätigungsfeldern aktiv.³⁶

³⁵ Hoffmann (Anm. 20), S. 35.

³⁶ In seiner Hoffmann-Monographie *Musik als romantische Illusion* (Tübingen 1984) spricht Klaus-Dieter Dobat wiederholt von „Hoffmanns Weg vom Musiker und Musikkreuzentzen zum Dichter“ (S. 4 und 118). Dies legt nahe – auch wenn der Verfasser allerdings wenig vermittelt lediglich in einer Fussnote, diesen Eindruck abzuwehren sucht (S. 4, Anm. 12) – dass es sich dabei um chronologisch aufeinanderfolgende Beschäftigungsfelder handle. Diese Sicht unterstützt Dobat irreführend z. B. mit der Bemerkung, dass Hoffmann gleichzeitig mit seinem Entschluss zum literarischen Schrei-

Es ist der Enthusiasmus für Musik, der Hoffmann ins literarische und essayistische Erzählen treibt, ein Enthusiasmus, der das Genre der Musikkritik sprengt und sich stattdessen in der Fiktionalisierung binden lässt. Einige wenige der in der AMZ erschienenen Musikkritiken hat Hoffmann umgearbeitet und in seine Erzählbände aufgenommen: seine Besprechung von Beethovens C-Dur-Messe (1813) sowie den Aufsatz über *Alte und neue Kirchenmusik* (1814)³⁷ publiziert er Jahre später, nun als Dialog gestaltet, im zweiten Band der *Serapionsbrüder* (1819) unter dem Titel *Alte und neue Kirchenmusik*. Und die Rezensionen der fünften Symphonie (1810) sowie zweier Klaviertrios Beethovens (1813)³⁸ fügt er als Nummer 4 der *Kreiseriana* / in seine *Fantasiestücke* (1814) ein. Die Schreibweise der einzelnen, als Niederschrift der fiktiven Gestalt des Kapellmeisters Kreisler ausgegebenen *Kreiseriana*-Nummern, ist unterschiedlich; kleine Erzählungen Kreislers, versehen mit vielen fiktiven Gestalten und Ereignissen, wechseln sich ab mit musikessayistischen Beiträgen, in denen die Musikästhetik und nicht die Erzählfigur im Vordergrund steht. Ein solcher Essay ist die Nummer *Beethovens Instrumentalmusik*, eben jene umgearbeitete Fassung der zwei Beethoven-Rezensionen aus der AMZ. Diese Umarbeitung wird hier unter der Annahme betrachtet, dass der Übergang von der Musikrezension zum Musikessay Literarisierungselemente enthält, die gerade deswegen mehr oder weniger deutlich als Ausdruck von Enthusiasmus zu lesen sind, weil dieser hier gleichsam ungebunden erscheint: in der Musikkritik darf er (noch) nicht emphatisch ausgesprochen werden, in der Musikerzählung ist er in der Fiktionalisierung aufgehoben und also kaum (mehr) als ‚Enthusiasmus pur‘ greifbar.

Der *Kreiseriana*-Essay *Beethovens Instrumentalmusik* besteht im wesentlichen aus folgenden zusammenmontierten Teilen der AMZ-Rezensionen: Einleitung und Schluss der Besprechung von Beethovens Fünftler, Einleitung und Schluss der Besprechung der beiden Klaviertrios. Hoffmann verzichtet hier also auf die grossen werkanalytischen Passagen der Zeitungsrezensionen. Es trifft m. E. nun nicht zu, dass abgesehen von diesem Verzicht „kaum Veränderungen festzustellen“³⁹ seien, vielmehr manifestieren gerade die vielen kleinen sprachlichen Modifikationen eben jenen expliziten Enthusiasmus, der in der Kritik noch nicht möglich und in der Erzählung nicht mehr nötig, im Essay aber als *pathetischer Enthusiasmus* präsent ist. Eine zunächst auffällige Ausdrucksweise des Enthusiasmus ist die Interpunktion; im Vergleich zu den AMZ-Rezensionen weist *Beethovens Instrumentalmusik* weitaus mehr Ausrufezeichen und spannungssteigernde Gedankenstriche auf („wer sie [die Musik] da mit voller Liebe anschaute [...] ist – Beethoven!“; „[...] leben wir fort und sind entzückte Geisterseher!“; „Hört

ben die Rezensionen für die AMZ abgeschlossen habe (S. 117); dabei bleibt unberücksichtigt, dass Hoffmann im folgenden für andere Organe rezensiert hat und dass er stets auch als Komponist tätig geblieben ist.

³⁷ In: Hoffmann 1978 (Anm. 20), S. 154–169 bzw. S. 209–235.

³⁸ Ebd., S. 34–51 bzw. 118–144.

³⁹ So Oliver Huck: *E. T. A. Hoffmann und „Beethovens Instrumental-Musik“*. In: E. T. A. Hoffmann-Jahrbuch 2, 1994, S. 91.

[...] das Thema selbst!“, etc.).⁴⁰ In diesen Interpunktionen scheint der Enthusiasmus entfesselt. Weitere Pathosformeln zeitigt die Übersteigerung einzelner Formulierungen:

Wer diese Weihe nicht in sich fühlt, wer die Musik [...]

Wer diese Weihe nicht in sich fühlt, wer die heilige Musik [...]⁴¹

[Die] Wiederholung [...] welche das Gemüt festhält in einer unnennbaren Sehnsucht.

[Die] Wiederholung [...] die das Gefühl einer unnennbaren Sehnsucht bis zum höchsten Grade steigert.⁴²

Wo in den Rezensionen die Namensnennung der Komponisten der Behandlungsreihenfolge entspricht („Haydn und Mozart“), da werden diese Namen im Essay vertauscht („Mozart und Haydn“)⁴³ – nicht mehr die Chronologie zählt, sondern Hoffmanns eigene Vorliebe. Zu nennen gilt es auch die Umschreibung der „kontrapunktischen Imitationen“ in die „kontrapunktischen Verschlingungen“; wo Hoffmann in der AMZ-Rezension die Sätze eines *Allegro* als kontrapunktisches Verfahren charakterisiert – „die Sätze dieses *Allegro* sind [...] zu kontrapunktischen Imitationen geeignet“⁴⁴ –, da macht er dies in *Beethovens Instrumentalmusik* für das Finale der 5. Beethoven-Symphonie geltend („Welche wunderbare kontrapunktische Verschlingungen verknüpfen sich hier wieder zu einem Ganzen.“⁴⁵); gleichzeitig benutzt er diese Formulierung als Überleitung, denn sie bezeichnet genau eine Schnittstelle, an der Hoffmann zwei Textteile der AMZ-Rezension (unter Auslassung einer diese Teile verbindenden Passage⁴⁶) zusammenmontiert. Die „kontrapunktische Verschlingung“ bezieht sich hier also auch aufs *Textverfahren* selbst, indem sie das Ineinander-Verschlingen zweier Textteile vollzieht. Geht man davon aus, dass das Modell des Kontrapunkts der *Kreisleriana* als poetologisches Prinzip innewohnt⁴⁷, so markiert die „Verschlingungs“-Formulierung dies Textverfahren hier gleichsam als *mise en abîme*.

Eine weitere aussagekräftige Modifikation betrifft die Gewinnung einer „freundlichen Gestalt“. In der AMZ-Rezension (5. Symphonie, 1. Satz) heisst es über eine Akkordwirkung und den folgenden Einzug eines Themas:

Es sind Laute, womit sich die Brust [...] gewaltsam Luft macht; wie eine freundliche Gestalt, die glänzend, die tiefe Nacht erleuchtend, durch die Wolken zieht, tritt nun ein Thema ein, das im 59. Takte des ersten Teils von dem Horn in Es dur nur

⁴⁰ E. T. A. Hoffmann: *Fantasiestücke*. Gesammelte Werke in Einzelausgaben Bd. 1. Berlin, Weimar 1994, S. 50, 51 und 54.

⁴¹ Vgl. Hoffmann 1978 (Anm. 20), S. 143 mit Hoffmann 1994 (Anm. 40), S. 58.

⁴² Vgl. Hoffmann 1978 (Anm. 20), S. 43 mit Hoffmann 1994 (Anm. 40), S. 53.

⁴³ Vgl. Hoffmann 1978 (Anm. 20), S. 35 mit Hoffmann 1994 (Anm. 40), S. 50.

⁴⁴ Hoffmann 1978 (Anm. 20), S. 48.

⁴⁵ Hoffmann 1994 (Anm. 40), S. 54.

⁴⁶ Vgl. Hoffmann 1978 (Anm. 20), S. 48 und 50 mit Hoffmann 1994 (Anm. 40), S. 54. In seinem *Kreisleriana*-Beitrag überspringt Hoffmann die Seiten 48–50 der AMZ-Rezension.

berührt wurde. Erst in G dur, dann in C dur, tragen die Violinen *alla diva* dieses Thema vor, während die Bässe [...]⁴⁸

In *Beethovens Instrumentalmusik* lautet diese Passage folgendermassen:

Die Brust, von der Ahnung des Ungeheuern, Vernichtung Drohenden gepresst und beängstet, scheint sich [...] gewaltsam Luft machen zu wollen, aber bald zieht eine freundliche Gestalt glänzend daher und erleuchtet die tiefe grauvolle Nacht. (Das liebliche Thema in G-Dur, das erst von dem Horn in Es-Dur berührt wurde.) –⁴⁹

Die Herleitung der läuternden, freundlichen Gestalt aus dem musikalischen Material erscheint hier nur noch marginal als Klammerbemerkung. Die Klammer zeigt an, wie sehr diese Herleitung vom Verschwinden bedroht ist, sie zeigt an, dass die Schilderung des Gefühls auf dem Wege ist, von der konkreten Musik abzuweichen – ein kleiner Schritt noch, und die Klammerbemerkung entfällt; was bliebe, wäre die Imagination einer *literarischen Gestalt* und nicht die Personalisierung eines musikalischen Themas. So kann man sich anhand dieses Beispiels gut vorstellen, wie die Literarisierung der Künste vonstatten geht, ja man mag sich gar vorstellen, dass verschiedene der phantastischen Figuren von E. T. A. Hoffmann einstmals musikalische Stimmen waren, die der Autor den Musikstücken abgelauscht und poetisch in Szene gesetzt hat.

Die Figur Kreisler tritt erst im zweiten Teil von *Beethovens Instrumentalmusik*, in dem von Beethovens Klaviertrios die Rede ist, als Ich-Erzähler auf. Diese Ich-Rede verstärkt das enthusiastische Pathos erheblich („Mit welcher Lust empfinde ich dein siebzigstes Werk, die beiden herrlichen Trios“), sie ermöglicht zudem Narrationsformen, die der musikkritische Diskurs verbietet („Die geistreiche Dame, die heute *mir*; dem Kapellmeister Kreisler, [...] das Trio Numero 1 gar herrlich spielte [...]“; „Eben jetzt habe ich auswendig einige frappante Ausweichungen der beiden Trios auf dem Flügel wiederholt.“, etc.⁵⁰) und verdeutlicht gerade im Vergleich zur neutralen Erzählsituation des ersten Teils, wie die Etablierung einer Erzählfiktion an Imaginationen gebunden ist, die über den Rahmen einer Musikbesprechung hinausgehen. – Derart enthält dieser Musikessay nicht nur Literarisierungselemente, die am Übergang von Kritik und Literatur situiert sind, sondern er spricht, analog zu Diderots *délice*-Passage, den (Musik)Enthusiasmus, der diesen Übergang begründet, auch ausdrücklich aus.

Die Kritik an der Kritik

E. T. A. Hoffmann erweist sich als sehr beweglich, was die Genrewechsel (von der Kritik zum Musikessay zur Musikerzählung) betrifft. Zweifellos gewinnt er

⁴⁷ Vgl. dazu Dobat (Anm. 36), S. 68 ff. und Christine Lubkoll: *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*. Freiburg i. Br. 1995, S. 238 ff.

⁴⁸ Hoffmann 1978 (Anm. 20), S. 40.

⁴⁹ Hoffmann 1994 (Anm. 40), S. 53.

⁵⁰ Ebd., S. 55.

seine Anschauung des Romantischen in seinen musikkritischen Beiträgen⁵¹, und er entwirft in diesen Kritiken auch eine Art 'Schauer-Musik'⁵². Was aber die Grenzen der Musikkritik betrifft, so sucht Hoffmann sie nicht wie Diderot von innen her zu sprengen, sondern er löst das Problem durch den Genrewechsel; was er als Rezensent im Rahmen der Musikkritik nicht sagen kann, das rettet er als Essayist und Erzähler leichtfüßig ins literarische Genre hinüber. So übt er gleichzeitig verschiedene Darstellungspraktiken aus, und gerade diese Gleichzeitigkeit, gerade die Fortsetzung seiner Tätigkeit als Musikkritiker *neben* dem literarischen Schreiben erübrigt den Zweifel an der Musikkritik. Diderots Umgang mit den Vernet-Bildern hingegen ist nicht nur exemplarisch für die Fiktionalisierung von Kunst, sondern er stellt gleichzeitig auch eine hochgradige Diffusion der Kunstkritik dar. Der Verfasser tut so, als würde er reale Landschaften beschreiben; in diesem Kontext präsentiert er diese Landschaften als Natur, die der Kunst überlegen sei, und zu dieser Täuschung gehört mithin, dass die Figur des Abbé den Reizen dieser (falschen) Natur erliegt („L'abbé placé à côté de moi s'exasiait, à son ordinaire, sur les charmes de la nature.“⁵³) Wenn Diderot am Ende des sechsten „site“ enthüllt, dass es sich bei den Landschaften gar nicht um reale Gegenstände, sondern um Gemälde von Vernet handelt, dann stellt er damit auch die vorgegangenen Dialoge mit dem Abbé über Natur, Naturnachahmung und Kunst in Frage – denn diese Dialoge wurden auf der nun als 'falsch' enthüllten Annahme geführt, dass die ansichtliche Landschaften 'echt' seien. So erscheinen die grossen kunstkritischen Dialoge, die insbesondere der sechste „site“ präsentiert, im nachhinein als zweifelhaft, als fragwürdiges Produkt einer (Sinnes)Täuschung. Diese Täuschung aber besteht nicht nur in der blossen Vertauschung von Natur und Kunst, denn hinzu kommt noch die ungewisse Rede des *délicé*, die träumende Rede zwischen Beschreibung und Fiktion, die ihrerseits wiederum die Behauptung, es handle sich eigentlich um Beschreibungen von Vernet-Gemälden, infrage stellt. Die Bild-Referenz bleibt also immer uneindeutig.

Derart wird hier der ganze kunstkritische Diskurs buchstäblich zersetzt. Neben dieser dem Verfahren inhärenten Kritik an der Kritik äussert Diderot aber auch ganz explizit, was er von der Urteilskraft der Kritiker, was er von den Vorgaben der Akademie hält:

⁵¹ Wie bereits oben dargelegt, repräsentiert für E. T. A. Hoffmann an erster Stelle Beethovens das Romantische. Der Komponisten-Name wird dabei in den musikkritischen Beiträgen nur selten ausgesprochen und oft grammatisch substituiert durch die Begriffe 'Romantik' oder 'Musik' (siehe dazu Schnaus, Anm. 30, S. 81), d. h. Beethoven selbst wird von Hoffmann zum „Medium des 'Romantischen'“ umgeschrieben (Dobat, Anm. 36, S. 64).

⁵² So heisst es beispielsweise von der Musik Beethovens, dass sie „die Hebel des Schauerns, der Furcht, des Entsetzens, des Schmerzes“ bewege, dass sie „ängstliche, unruhvolle Sehnsucht“ evoziere, dass sie „das Gemüt ergriff und ängstete“ (Hoffmann 1978, Anm. 20, S. 36, 39 und 44).

⁵³ Diderot (Anm. 8), S. 194.

Le génie crée les beautés. La critique remarque les défauts. Il faut de l'imagination pour l'un, du jugement pour l'autre. Si j'avais la raison à peindre, je la montrerais attachant les plumes à Pégase, et le pliant aux allures de l'Académie. Ce n'est plus cet animal fougueux qui hennit, gratte la terre du pied, se cabre et déploie ses grandes ailes; c'est une bête de somme, la monture de l'abbé Morellet, prototype de la méthode. La discipline militaire naît, quand il n'y a plus de génie.⁵⁴

Dieser harschen Abrechnung mit der Kritik, die Diderot hier im Bild des gerupften, gezähnten und militärisch disziplinierten Pegasus festhält, geht das Plädoyer für die Imagination, für ein fiktionalisierendes Verfahren einher. Seine Begründung findet es – nach Jahren der Beschäftigung mit den Salonausstellungen und der Kunstkritik überhaupt – im Überdruß an der konventionellen Bildbeschreibung: „c'est pour rompre l'ennui et la monotonie des descriptions“⁵⁵

Diderots Vernet-Beiträge von 1767 sind einzigartig kreativ, motiviert durch das Aufbegehren gegen die langweilig gewordene Berichterstattung. Doch diese Motivation hält nicht an; die Besprechungen nach 1767, die der Autor als Auftragsarbeiten ausführt, ähneln den Bildbeschreibungen der frühen 60er Jahre: sie sind – geschrieben „dans la lassitude“⁵⁶ – kurz, unscheinbar und gleichförmig, und sie lassen die 1767 hochgeprägte „imagination“ vermissen. Die poetische Reflexion, die die Vernet-Beiträge dieses Jahres darstellen, zeitigt also kaum weitere innovative Schreibweisen. Auch ist bei Diderot nicht festzustellen, dass er, wie E. T. A. Hoffmann, die Fiktionalisierung der Kunst ins literarische Genre hinüberrettet. Seine Vernet-Beiträge aber sowie Hoffmanns Musikkrezensionen zeigen an, wie das Imaginäre über das Beschriebene hinausschiesst, wie es das Genre der Kritik aufbricht und einen Raum für literarische Darstellungen eröffnet, sie zeigen an, woran sich die grosse literarische Karriere, die den Künsten und Künstlerfiguren zwischen 1800 und 1848 beschieden ist, entzündet.

⁵⁴ Ebd., S. 216. – Diderot hatte den Abbé Morellet bereits früher in seiner Rezension von dessen *Prospectus du Dictionnaire de commerce* als „prototype de la méthode“, als „esprit de méthode“, bezeichnet; „il est clair, exact et surtout méthodique.“ (nach der Anm. 343 in Diderot, Anm. 8, S. 216.)

⁵⁵ Diderot (Anm. 8), S. 224.

⁵⁶ Renaud (Anm. 9), S. 159.