



HÄNDEL-JAHRBUCH

2021

Bärenreiter

HÄNDEL-JAHRBUCH

Herausgegeben von der
Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e. V.
Internationale Vereinigung, Sitz Halle (Saale)
in Verbindung mit der Stiftung Händel-Haus, Sitz Halle (Saale)

67. Jahrgang 2021



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha 2021

Schriftleitung: Dr. Annette Landgraf
c/o Sekretariat der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e. V.
Händel-Haus
Große Nikolaistraße 5
D – 06108 Halle (Saale)

Mit freundlicher Unterstützung des Kultusministeriums
des Landes Sachsen-Anhalt

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <https://dnb.de> abrufbar.

eBook-Version 2021

© 2021 Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e. V.
Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Alle Rechte vorbehalten

Die Veröffentlichung der Abbildungen erfolgt auf Wunsch und in Verantwortung der Autoren.
Jede Verwertung des in allen seinen Teilen urheberrechtlich geschützten Werkes bedarf der Genehmigung des Verlages.

Umschlaggestaltung und Layout-Entwurf: Klaus Pockrandt, Halle

Satz: Annette Landgraf

ISBN 978-3-7618-7272-7

ISSN 2749-2745 (online)

DBV 323-01

www.baerenreiter.com

Inhalt

Vorbemerkung	7
Festvortrag im Rahmen der Internationalen Wissenschaftlichen Konferenz „Händels Bilder“	
Bernhard Jahn, Hamburg Händel und der Wettstreit der Künste im 18. Jahrhundert	11
<i>Händels Bilder – Handel Images</i>	
Referate der Internationalen Wissenschaftlichen Konferenz 2020 in Halle (Saale)	
Melanie Unseld, Wien Händel-Bilder – Oder: Wann ist ein Bild ein Künstlerporträt?	31
Daniel Ender, Wien Die Unsterblichkeit des Genies: Zu Ludwig van Beethovens Verhältnis zu Georg Friedrich Händel und seinem Selbstbild	45
Colin Timms, Birmingham Lord Gainsborough buys a bust of Handel from Roubiliac	59
Donald Burrows, Milton Keynes ‘Tun’d by thy Art, my artless Muse may live, And from thy pleasing Strains may Pleasure give.’ Contemporary references to, and commemorations of, Handel in English verse	73
Corinna Kirschstein, Wien „No Scenary, Dress or Action“. Bemerkungen zur szenischen Attraktivität von Händels Oratorien	97

Nicholas Lockey, Palm Beach Gardens, Florida, USA Images of Pleasure and Suffering: Beyond the Pastoral in Handel's <i>Sicilianas</i>	111
Graydon Beeks, Claremont An interesting late source for Handel's <i>L'Allegro ed il Penseroso</i>	121
Freie Forschungsbeiträge	
Annette Landgraf, Halle <i>Esther</i> – The metamorphosis of a private composition	141
Marc-Roderich Pfau, Berlin Weimar – Halle – Leipzig. Drei Orte, drei Anlässe und drei Fassungen der Musik von „Christen, ätzt diesen Tag“ (BWV 63)	153
Warren Kirkendale, Rome Addenda and Corrigenda to Handel's <i>Rodrigo</i>	175
Comments by Elena Abbado and Luca Della Libera	179
Berichte und Informationen	
Wolfgang Hirschmann, Halle Bericht des Präsidenten der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft im Dezember 2020	183
Nachruf auf Prof. Dr. Manfred Rätzer	193
Neuerscheinungen 2020 (Auswahl) zusammengestellt von Jens Wehmann, Stiftung Händel-Haus Halle	195

Vorbemerkung

Liebe Leserinnen und Leser,

es gehörte in dieser „Spielzeit“ schon eine gehörige Portion Optimismus dazu, die Herausgabe des vorliegenden Händel-Jahrbuchs überhaupt anzugehen in der Hoffnung, dass am Ende auch ein präsentabler Band herauskommen würde. Ich habe mich über jeden Beitrag gefreut, der dann schließlich in meiner Mailbox landete. Wegen geschlossener Archive, fehlender Möglichkeiten, Forschungsreisen zu unternehmen, und Arbeitsüberlastung wegen des zusätzlichen Aufwandes, den die Notwendigkeit der digitalen Lehre verursacht hat, sah sich ein großer Teil der Wissenschaftler, die ursprünglich einen Vortrag für die Konferenz zugesagt hatten, außer Stande, einen repräsentativen Artikel abzugeben. Der Band mag zwar jetzt etwas schmaler ausgefallen sein, als Sie es aus vergangenen Jahren gewöhnt sind, aber er ist dennoch gewichtig.

Bernhard Jahns Beitrag „Händel und der Wettstreit der Künste im 18. Jahrhundert“, ursprünglich als Festvortrag geplant, bietet eine anschauliche Einführung in die Thematik des vorliegenden Bandes.

Ziel der Internationalen Wissenschaftlichen Konferenz anlässlich der Händel-Festspiele in Halle, die unter dem Motto „Musikalische Malereien“ standen, sollte die Auseinandersetzung mit „Händels Bildern“ sein. Der Gegenstand ist offen für viele Aspekte – Bilder seiner Gemäldesammlung und Bilder, die er an seinen verschiedenen Wirkungsorten gesehen hat, visuelle Eindrücke, die ihn bei seinem Schaffen inspiriert haben. Interessant ist, wie bildende Künstler ihn gesehen haben und welche Gesichtspunkte bei der Gestaltung ihrer Händel-Bilder und -Skulpturen von Händel eingeflossen sind. Dem gegenüber steht die Betrachtung der musikalischen Bilder des für seine Tonmalerei berühmten Meisters, die er mit seinen Kompositionen erschaffen hat. Vor uns liegt nun ein Band, der sich vorwiegend mit Abbildungen von Händel selbst und Händels musikalischer Malerei auseinandersetzt. Es besteht die Hoffnung, dass im nächsten Jahr noch einige der ursprünglich zugesagten Artikel nachgereicht werden, die das Spektrum vergrößern.

Melanie Unseld gibt eine wunderbare Einführung zu dem Thema des Bild-Begriffs, sie erörtert die Bedeutung eines Komponisten-Porträts an sich und diskutiert speziell auch die Verortung der Händel-Porträts. Dazu passt ganz ausgezeichnet der anschließende Beitrag von Daniel Ender, der sich mit Beethovens Händel-Bild auseinandersetzt. Sie erfahren außerdem, warum Lord Gainsborough von Roubiliac eine Händel-Büste gekauft hat. In dem Artikel von Donald Burrows, der über Händel-Bilder in der Poesie schreibt, können Sie ein besonderes Juwel entdecken. Wir freuen uns, dass er uns mit seinem Beitrag die Möglichkeit gegeben hat, ein bisher unbe-

kanntes und unveröffentlichtes Ölgemälde von etwa 1740 abbilden zu dürfen (siehe S. 84). Es zeigt, wie Milton, geleitet von Calliope, Händel einen Band seiner Werke präsentiert. Dieses Bild, inspiriert von der Händel-Statue in Vauxhall Gardens, diente als Vorlage für einen bereits bekannten Stich, den der Buchdrucker und Musikverleger Henry Roberts als Frontispiz für seine Ariensammlung *The New Calliope* verwendete.

Corinna Kirschstein setzt sich mit der Frage nach verschiedenartigen Wirkungsstrategien hinsichtlich der szenischen Attraktivität von Theaterproduktionen auseinander und anderen zusätzlichen Anreizen, die die nicht-szenischen Oratorien in Publikumsmagnete verwandeln können.

Schließlich kommen wir zu den Illustrationen durch Musik. Nicholas Lockey untersucht, wie Händel das *Siciliano*, das nicht zwingend im pastoralen Kontext verwendet wird, einsetzt, um Bilder von Freude und Leid heraufzubeschwören. Graydon Beeks erhellt durch die Untersuchung aller Sänger-Einträge in einer späten Quelle von Händels *L'Allegro ed il Penseroso*, einem für seine Tonmalereien berühmten Werk, wie die Aufführungen dieses Oratoriums am Covent Garden Theatre in dem halbem Jahrhundert nach Händels Tod abgelaufen sind.

Als einen weiteren Glücksfall für das vorliegende Buch sehe ich den freien Beitrag von Marc-Roderich Pfau an, der ein Rätsel der Bach-Forschung um die Kantate „Christen, ätzt diesen Tag“ (BWV 63) gelöst hat. Er rekonstruiert den Hintergrund und die Chronologie ihrer Entstehung und kann ihre gelegentliche Zuschreibung an den Organisten der Marktkirche und Musikdirektor Halles Gottfried Kirchhoff als Komponisten eindeutig widerlegen. Außerdem finden Sie einen Beitrag zu den verschiedenen Fassungen von Händels Oratorium *Esther* von Annette Landgraf, die *Esther* HWV 50b für die Hallische Händel-Ausgabe herausgibt.

Wie immer ist auch der Bericht des Präsidenten enthalten, und Jens Wehmann hat wieder in mühevoller Kleinarbeit die Bibliographie zusammengestellt.

Ich hoffe, dass Sie Freude an dem vorliegenden Buch haben, und möchte Sie mit einem optimistischen Spruch von Epikur von Samos aus der Vorrede entlassen:

*Ein einziger Grundsatz wird dir Mut geben,
nämlich der, dass kein Übel ewig währt.*

Annette Landgraf

Festvortrag im Rahmen der
Internationalen Wissenschaftlichen Konferenz
„Händels Bilder“

Bernhard Jahn, Hamburg

Händel und der Wettstreit der Künste im 18. Jahrhundert

Die Frage nach einem Ranking der Schönen Künste erscheint in der Gegenwart des 21. Jahrhunderts nicht naheliegend, ja wahrscheinlich sogar absurd. Ob etwa die Musik wichtiger ist als die Malerei oder die Dichtung – darüber wird heute nicht diskutiert oder allenfalls indirekt, wenn es um Verteilungskämpfe von Landes- und städtischen Budgets für das Theater, die Gemäldegalerie oder den Konzertsaal geht. Ganz anders sah dies hingegen in der Frühen Neuzeit aus. Seit dem 15. Jahrhundert wurde von Italien ausgehend und weit bis ins 18. Jahrhundert hinein in ganz Europa eine vielgestaltige Debatte über die Frage geführt, welcher Kunst der erste Rang gebühre. Das Besondere dieser meist als Paragone¹ (ital. Vergleich, Wettstreit) bezeichneten Debatte besteht darin, dass sie nicht nur in Form einer philosophischen Abhandlung geführt werden konnte, sondern dass die Künste selbst am Wettstreit teilnahmen. Was beispielsweise Malerei ist und zu leisten vermag, kann sich so in der Malerei selbst definieren und benötigt nicht die diskursiven Mittel einer Nachbarkunst, d. h. der Sprache, die ja das Medium der Poesie bildet.

Zunächst trat der Paragone in der italienischen Renaissance allerdings vor allem in Texten in Erscheinung, so etwa in dem 1528 gedruckten *Libro del Cortegiano*² von Baldassare Castiglione, einem zentralen Text der höfischen Literatur, in dem es um das richtige Verhalten bei Hofe geht. Zum Bildungsideal eines höfischen Menschen gehörte der Umgang mit den Künsten, und so führt Castiglione das Muster eines Paragone vor. Castigliones Buch ist in Dialogform abgefasst, wie nahezu alle Texte der italienischen Renaissance. Das Gespräch der vornehmen Runde kommt darauf zu sprechen, ob die Malerei oder die Bildhauerei kunstvoller sei. Diese beiden Künste bilden in den frühen Wettstreit-Traktaten fast immer die Sparringspartner. Die dabei entwickelten Argumente wurden bis weit ins 18. Jahrhundert dann immer wieder

-
- 1 Zum Paragone vgl. *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*, hrsg. von Ekkehard Mai und Kurt Wettengl, Wolfratshausen 2002; Ulrich Pfisterer, *Paragone*, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hrsg. von Gert Ueding, Bd. 6, Tübingen 2003, Sp. 528–546; *Gedächtnisparagone – Intermediale Konstellationen*, hrsg. von Sabine Heiser und Christiane Holm, Göttingen 2010; Christiane J. Hessler, *Zum Paragone. Malerei, Skulptur und Dichtung in der Rangstreitkultur des Quattrocento*, Berlin 2014; *Intermedialität in der Frühen Neuzeit. Formen, Funktionen, Konzepte*, hrsg. von Jörg Robert, Berlin, Boston 2017 (Frühe Neuzeit 209).
 - 2 Castigliones Buch wird nach folgender Ausgabe zitiert: Baldesar Castiglione, *Das Buch vom Hofmann (Il libro del Cortegiano)*, übersetzt und erläutert von Fritz Baumgart, mit einem Nachwort von Roger Willemsen, München 1986.

vorgetragen. Im Folgenden seien einige Beispiele gegeben, um einen Eindruck für die Art der Argumentation zu vermitteln:

Joanni Cristoforo antwortete: Ich meine, Signora, daß die Bildhauerei mehr Mühe macht, und mehr Kunst und Würde besitzt als die Malerei. – Der Graf erwiderte: Da die Statuen dauerhafter sind, könnte man vielleicht behaupten, daß sie mehr Würde haben; denn da sie zum Gedächtnis von etwas gemacht werden, entsprechen sie mehr als die Malerei dem Zweck, für den sie geschaffen sind.³

In dem zitierten Gesprächsausschnitt wird unter anderem das Argument der Materialität der Künste thematisiert. Je edler oder je haltbarer das Material ist, aus dem ein Kunstwerk besteht, desto edler und dauerhafter die Kunst, deren Absicht die Stiftung von Memoria ist. Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, wären Künste wie Bildhauerei und Architektur, die Stein und Metalle als Medien verwenden, gegenüber Künsten wie der Poesie und Musik zu bevorzugen, denn letztere bedienen sich vergänglicherer Medien wie Papier oder gar Schallwellen.

Hören wir noch ein weiteres Argument:

Joanni Cristoforo: Es erscheint mir zwar richtig, daß beide [Bildhauerei und Malerei] eine kunstvolle Nachahmung der Natur darstellen; ich verstehe aber nicht, wie ihr behaupten könnt, daß in einer Figur aus Marmor oder Bronze, bei der alle Glieder rund und ausgebildet und abgemessen sind, wie die Natur sie schafft, die Wirklichkeit, und zwar wirklich die der Natur, nicht genauer nachgeahmt sei, als auf einem Tafelbild, auf dem man nichts anderes sieht als Oberfläche und Farben, die die Augen täuschen. Ihr wollt mir doch nicht erzählen, daß das Sein dem Wirklichen nicht näher stände als der Schein.⁴

Cristoforo geht in seiner Bemerkung von der Idee der Naturnachahmung als oberstem Prinzip der Künste aus, eine Vorstellung, die für den Paragone bis ins 18. Jahrhundert hinein zentral bleiben wird. Ferner spielt er auf die in der Paragone-Literatur häufig anzutreffende Kombination von Künsten mit Sinnesorganen an. Die Malerei spricht nur das Auge an, die Skulptur indes Auge und Tastsinn. Der Tastsinn galt in der Renaissance außerdem als derjenige Sinn, der sich am wenigsten täuschen lässt. Wieder sind all diese Argumente aus der je unterschiedlichen Materialität der Künste gewonnen.

3 Ebd., S. 90.

4 Ebd., S. 90f.

Doch der Graf, ein Liebhaber der Malerei Raffaels, gibt sich noch keineswegs geschlagen:

Ihr sagt ganz richtig, daß beide Künste Nachahmung der Natur bedeuten; es ist aber nicht so, daß die Malerei scheine und die Bildhauerei sei. Denn obgleich die Statuen rund wie das Lebendige sind, und man die Malerei nur als Oberfläche sieht, fehlen den Statuen doch viele Dinge, die der Malerei nicht fehlen, hauptsächlich Licht und Schatten. [...] Erscheint Euch ferner die Nachahmung der natürlichen Farben beim Darstellen von Fleisch, Stoffen und allen anderen farbigen Dingen von geringem Gewicht? Dies kann der Bildhauer nicht machen und noch weniger den Blick schwarzer und blauer Augen mit dem Glanz verliebten Strahlens ausdrücken.⁵

Der Streit geht auf diese Weise noch eine Weile hin und her, ohne dass es zu einem Sieg der einen über die andere Kunst käme. Das ist auch nicht beabsichtigt, denn zum einen ziemt es sich in der höfischen Kultur nicht, seinen Gegner definitiv zu widerlegen, und zum andern, und das ist noch wichtiger, können die Künste wegen ihrer Verschiedenheit eben Verschiedenes leisten.

1549 erschien in Florenz erstmals ein kleines Werk, das den Paragone zu seinem Hauptthema macht: Es sind Benedetto Varchis *Due lezioni* (Zwei Vorlesungen).⁶ Die zweite der Vorlesungen behandelt laut Titel die Frage, „ob die Bildhauerei oder die Malerei vornehmer sei“.⁷ Was der Titel verschweigt: Es geht in Varchis Buch auch um den Wettstreit zwischen Malerei und Poesie. Varchi hatte die Vorlesungen 1547 an der Florentiner Accademia, einem Zusammenschluss von Adligen und Gelehrten, vorgetragen.

Varchi kannte das Buch Castigliones, und so kehren einige Argumente Castigliones bei ihm auch wieder. Vorab sei außerdem darauf hingewiesen, dass sich bei Varchi noch Elemente des alten mittelalterlichen Kunstbegriffs finden lassen. Zu Beginn grenzt er die Künste von den Wissenschaften ab. Die Wissenschaften betreffen die Herstellung bzw. beschäftigen sich mit notwendigen Dingen, die Künste hingegen mit nicht-notwendigen Dingen. Diese Definition kommt den dann im 18. Jahrhundert auftretenden Bestimmungen der Künste als zweckfreie schöne Künste schon recht nahe.

5 Ebd., S. 91f.

6 Hier zitiert nach: Benedetto Varchi, *Paragone – Rangstreit der Künste, italienisch und deutsch*, hrsg., eingeleitet, übersetzt und kommentiert von Oskar Bättschmann und Tristan Weddigen, Darmstadt 2013.

7 Ebd., S. 146.

Varchi bestimmt die Rangfolge der Künste über ihren Endzweck – je edler der Zweck, um so höher die Kunst – und kommt dann zu dem Ergebnis, dass die Medizin die edelste Kunst sei, denn sie habe als Ziel, den Menschen zu heilen oder vor Krankheiten zu bewahren. Die Medizin zählte seit dem 18. Jahrhundert nicht mehr zu den Künsten, oder jedenfalls nicht zu den schönen Künsten.

Auf Rang zwei folgt bei Varchi die Architektur, denn sie hat den Zweck, dem Menschen eine Behausung zu bieten. Daran anschließend diskutiert Varchi die Rangfrage von Malerei und Bildhauerkunst, eine Diskussion, bei der es auch um mediale Aspekte, um die Beschaffenheit der Materialität und um die Leistungsfähigkeit der Zeichensysteme geht. Zunächst aber trägt er das für Mittelalter und frühe Neuzeit so wichtige Argument des Ansehens vor. Die Malerei stehe seit der Antike in höherem Ansehen, sie werde im Gegensatz zur Bildhauerkunst von Fürsten und Herrschern ausgeübt, und sei von daher die würdigere Kunst.

Doch kommen wir zu den medialen Argumenten im engeren Sinne: Die Malerei ist, modern reformuliert, das leistungsfähigere Medium, denn sie kann mehr Dinge nachahmen, besitzt also ein differenzierteres Zeichensystem. Die Malerei ist ferner das bequemere und leichter zu handhabende Medium, es kann in intermediale Verbände eintreten. Varchi verweist hier auf die Buchillustration.

Im Zusammenhang mit der Bildhauerkunst werden folgende Argumente diskutiert: Zunächst das altbekannte Argument der Dauer. Skulpturen aus Stein oder Metall sind dauerhafter. Hier wendet Varchi ein, das sei allerdings kein eigentliches Verdienst der Kunst, sondern beruhe auf der Qualität und Eigenschaft des Materials. Letztlich auf platonische Vorstellungen zurück geht der Vorwurf an die Malerei, sie täusche, denn sie stellt dreidimensional Körperliches auf einer zweidimensionalen Fläche dar, und darüber hinaus noch perspektivisch verkürzt, also den Sichtverhältnissen, aber nicht der tatsächlichen Größe entsprechend. Gott selbst habe sich bei der Erschaffung des Menschen als Bildhauer betätigt, denn wie in der Genesis berichtet, formte Gott Adam aus Lehm, also eine typische Bildhaueraktion, und hauchte ihm dann Leben ein. Obwohl Varchi dies nicht explizit ausspricht, scheint der Paragone mit einem Punktsieg der Bildhauerkunst über die Malerei zu enden.

Es schließt sich der Wettstreit zwischen Malerei und Dichtkunst an. Varchi betont zunächst die enge Verwandtschaft, die zwischen beiden Künsten bestehe, arbeitet dann aber besonders deutlich die Differenzen heraus:

Aber es ist darauf hinzuweisen, dass der Dichter sie [die Natur] mit Worten nachahmt und die Maler mit Farben. Wichtiger noch, die Dichter ahmen vor allem das Innere nach, das heisst, die Vorstellung und die Leidenschaften der Seele, auch wenn sie oftmals die Körper und alle Eigenschaften aller belebten

und unbelebten Dinge beschreiben und sozusagen mit Worten ausmalen. Die Maler hingegen ahmen vor allem das Äußere nach, das heißt die Körper und die Eigenschaften aller Dinge.⁸

Medientheoretisch reformuliert meint dies zweierlei: Nachahmung bedeutet in den Künsten nicht identische Reproduktion des Nachzuahmenden, sondern es entsteht eine jeweils medienspezifische Nachahmung. Zweitens sind bestimmte Medien für bestimmte Themen oder Gegenstände besser geeignet als andere.

Doch wer gewinnt den Streit zwischen Malerei und Dichtung bei Varchi? Der Autor lässt diese Frage unbeantwortet, gibt allenfalls Hinweise. Wenn der Dichtung die Seele als eigentliches Thema zugeordnet wird, impliziert das im antik-christlichen Denksystem eine Höherwertigkeit gegenüber dem Körper. Vielleicht scheint es Varchi, wie bei vielen anderen Paragone-Diskussionen auch, gar nicht um einen Sieg der einen über die andere Kunst zu gehen, sondern um die Frage, wie die Künste zu einander in Beziehung treten können, also um die Möglichkeit, intermediale Bezüge herzustellen. Varchi, so könnte man den Schluss seiner Schrift deuten, möchte zeigen, dass trotz aller medialen Verschiedenheiten die Künste in ein intermediales Wechselverhältnis treten können.

Der Paragone, findet sich nun aber nicht nur, wie an zwei Beispielen vorgestellt, in literarischen Traktaten, sondern in allen Künsten. Und dies macht in der Frühen Neuzeit seinen besonderen Reiz aus.

Betrachten wir nun zwei Beispiele für einen Paragone im Medium der Malerei und im Medium der Bildhauerei. Das Gemälde „Allegorie der Künste“ (Abb. 1, S. 16) aus dem Jahre 1740 von Pompeo Girolamo Batoni befindet sich heute im Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt am Main.⁹

8 Ebd., S. 194.

9 Vgl. dazu *Wettstreit der Künste* (wie Anm. 1), S. 280f.



Abbildung 1
Pompeo Girolamo Batoni: *Allegorie der Künste*, 1740

Zu sehen ist eine Gruppe von fünf Frauen, die fünf Künste darstellen. Als allegorische weibliche Figuren rufen die fünf Frauen den Topos von den Schwesternkünsten auf. Aber trotz ihrer Schwesternschaft führen die Künste dem Betrachter einen Wettstreit vor. Im Zentrum des Bildes thront die Malerei. Sie hält Pinsel und Palette in den Händen und sie ist die einzige der fünf Künste, der die Betrachter direkt bei der Tätigkeit zuschauen dürfen. Links zu Füßen der Malerei sitzt die Bildhauerei, in der einen Hand hält sie einen Hammer, mit der anderen Hand berührt sie die Malerei. Eine Porträtbüste ist zu erkennen, Bildhauerwerkzeuge liegen an ihrer Seite. Die Dichtung, in ein weißes Gewand gehüllt, mit der Leier unter dem Arm, steht auf der gleichen Höhe wie die Malerei. Zu Füßen der Dichtung liegen zwei Bücher, die Werke Homers und Vergils.

Im Hintergrund der Gruppe findet sich, über der Malerei positioniert, die Architektur mit Zirkel und Winkelmaß. Sie sitzt fast ganz im Dunkeln. Rechts hinter der Poesie steht die Musik. Ganz schwach zu erkennen ist, dass die Musik eine Doppelflöte trägt. Die Musik neben der Architektur: Beides sind Künste, die auf Zahlenproportionen beruhen. Die Musik hinter der Poesie: Das ist eine typische Denkfigur des 17. und 18. Jahrhunderts. Sie wird verständlich, wenn man von der Vorrangigkeit der Vokalmusik gegenüber der Instrumentalmusik ausgeht. Die Musik bleibt in diesem Konzept wie auf dem Bild der Dichtung nachgeordnet. Sie steht in ihrem Schatten. Während die Malerei bei der Arbeit beobachtet werden kann und während Skulptur und Poesie immerhin noch ihre Produkte sichtbar neben sich liegen haben, sind Architektur und Musik ohne ihre Hervorbringungen dargestellt. Mit den Mitteln bildlicher Darstellung wird der Wettstreit zwischen den Künsten ausgefochten. So, wie die Künste inszeniert werden, verdanken sie ihre Eigenschaften dem Medium der Malerei, und wenig überraschend bleibt die Malerei in ihrem Medium Siegerin.



Abbildung 2

Jacques Buirette: Vereinigung von Malerei und Skulptur. 1661

Das zweite Beispiel, die „Vereinigung von Malerei und Skulptur“ (Abb. 2), stammt aus dem Bereich der Bildhauerei und wurde von dem französischen Bildhauer Jacques Buirette 1661 geschaffen.¹⁰ Auf dem Marmorrelief sind zwei weibliche Figuren zu sehen, einträchtig beieinander stehend, links die Bildhauerei, rechts die Malerei. Der Konvention entsprechend sind beide Frauen als Halbakte dargestellt. Eine ausgewo-

¹⁰ Ebd., S. 267.

gene Darstellung, die weder für die Skulptur noch für die Malerei Partei ergreift? Doch dem ist nicht so. Die Skulptur stützt sich auf den sogenannten Torso von Belvedere, einen berühmten antiken Statuen-Torso. Die Bildhauerei als Kunst besitzt also ein antikes Vorbild, sie ist durch die Antike legitimiert, während die Malerei ohne eine solche Legitimation auskommen muss. Der antike Torso verweist auf die Dauerhaftigkeit der Bildhauerei. Und besonders boshaft vom Bildhauer: Dem Grundmedium der Malerei, der Farbe, wird das Sein abgesprochen. Sie ist auf dem Relief nicht wahrnehmbar: Die Malerpalette, die der kleine Putto in der Hand hält, weist zwar einige Erhebungen auf, das ist die Farbmasse, die Farbigkeit der Farbe als solche ist jedoch nicht zu sehen, bzw. da wir es mit einem Relief zu tun haben, nicht zu tasten, sie ist bloßes Akzidenz.

Der Paragone der Künste findet sich im 18. Jahrhundert auch im unmittelbaren Umfeld Georg Friedrich Händels. Dies sei am Beispiel zweier Texte von Johann Mattheson und James Harris vorgestellt. Beide Abhandlungen rücken die Musik ins Zentrum ihrer Betrachtung. Ob Händel selbst die Texte kannte, muss offenbleiben, es ist aber denkbar, dass er sich mit James Harris in den 1740er Jahren über den Wettstreit der Künste unterhalten haben könnte.

Beginnen wir mit Johann Mattheson, den Händel in Hamburg kennenlernte. 1713 erscheint in Hamburg Matthesons erste wichtige musiktheoretische Schrift *Das Neu-Eröffnete Orchestre*,¹¹ die im Kontext der im Verlag Benjamin Schillers publizierten galanten Konversationstraktate zu sehen ist. Der galante Mann (bis zu einem gewissen Grad auch die galante Frau) soll sich im Gespräch zu allen galanten Themen äußern können, und damit auch zum Thema Musik. Angesichts dieser Funktion von Matthesons Schrift, nämlich zur Konversationskultur beizutragen, ist es naheliegend, dass der Paragone zum Thema wird. Mattheson steht hier in der langen Tradition des italienischen Höflichkeitsdiskurses, der mit Baldasare Castigliones *Libro del Cortegiano* eingangs schon kurz vorgestellt wurde.

Mattheson konzentriert sich in seiner Darstellung des Paragone auf den Wettstreit zwischen Musik und Malerei. Der Titel des Paragone-Kapitels lautet: „Auflö-

11 Johann Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre* [...], Hamburg 1713. Zum Paragone im *Orchestre* vgl. Joachim Kremer, *Johann Matthesons Vergleich der Malerei mit der Musik im „Neu-Eröffneten Orchestre“*, in: *Telemann, der musikalische Maler – Telemann-Kompositionen im Notenarchiv der Sing-Akademie zu Berlin*, hrsg. von Carsten Lange und Brit Reipsch, Hildesheim u. a. 2010 (Telemann-Konferenzberichte XV), S. 104–113.

sung der Fragen[,] Ob die Music oder die Malhrey höher zu achten: In welchen Stücken es eine der andern zuvor thue“.¹²

Anhand von neun Leitfragen, die er der rhetorischen Erfindungslehre, der *Inventio*, entnimmt, will er die Fragen beantworten. Mattheson ergreift dabei ganz dezidiert Partei für die Musik und gerät in einen sehr polemischen Tonfall, der für ihn nicht untypisch ist, der aber dem galanten Konversationsideal, das auf Höflichkeit ausgerichtet ist, deutlich zuwiderläuft.

Ich möchte nun die Argumentation Matthesons nicht im einzelnen vorstellen, sondern nur auf einige Grundzüge abheben. Mattheson polemisiert gegen das Nachahmungsprinzip, und damit gegen jenes Prinzip, das der Malerei *prima vista* ihre Überlegenheit gegenüber den anderen Künsten sichert. Die Malerei, so Mattheson, liefere nur Kopien, oder wie er sagt, „leere Schatten“, sie *kopiere* nur Dinge, die es als Originale in der Natur schon gebe. Und eine Kopie denkt Mattheson sich mit Platon immer als defizitär gegenüber einem Original. Die Malerei werde deshalb zu einer „Äffin der Natur“,¹³ sie könne nur nachäffen, aber keine Originale schaffen und sei deswegen nicht natürlich. Die Malerei sei ferner auf das Sichtbare beschränkt. Was nicht gesehen werden könne, könne auch nicht gemalt werden. Und zudem bestehe das Medium der Malerei, die Farben, laut Mattheson bloß aus irdischer Materie und habe „ein gantz grobes Corpus“.¹⁴ Malerei ist also irdisch und materiell.

Die Musik hingegen könne zwar auch natürliche Dinge, d. h. Klänge, nachahmen, wenn wir etwa an den Gesang der Nachtigall denken, doch das mache nicht ihr Wesen aus. Das Principium der Musik sei vielmehr die „Vorstellung solcher Dinge [...] die kein Auge gesehen / noch kein Ohr je gehöret“.¹⁵ Mit diesem Zitat aus dem ersten Korintherbrief des Apostels Paulus fundiert er die Musik als *das* Medium einer genuin religiösen Erfahrung. Die Musik, verstanden als universelle Harmonie, sei ein Wesenszug Gottes und insofern ewig. Während die Malerei materiell sei, ist die Musik spirituell, sie könne im Gegensatz zur Malerei weder gesehen noch gefühlt werden. Das klingt, nebenbei bemerkt, nicht besonders einleuchtend, denn dass Schallwellen gefühlt werden können, wusste auch Mattheson. Aber darüber geht er hinweg, weil er die große Antithese benötigt: Die Malerei sei irdisch, materiell, tot, unnatürlich, die Musik hingegen göttlich, spirituell, lebendig und natürlich.

12 Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre* (wie Anm. 11), S. 300.

13 Ebd., S. 321.

14 Ebd., S. 320.

15 Ebd., S. 307.

Deswegen könne man in den Gottesdiensten auf Kirchenmusik nicht verzichten, wohl aber auf Malerei. Die Malerei sei vielmehr, wie man in den katholischen Kirchen sehen könne, ein Einfallstor des Aberglaubens.¹⁶ Mit diesem bilderstürmerischen Argument verlässt Mattheson allerdings den Boden der Lutherischen Orthodoxie, denn Luther war immer für den sinnvollen Gebrauch der Bilder eingetreten.¹⁷ Was den Wettstreit der Künste angeht, so ist die Musik nach Mattheson der Malerei haushoch überlegen. Auch wenn Matthesons Argumentation an vielen Stellen schwächelt, ist seine Ausgangsthese, das Nachahmungsparadigma in seiner universellen Gültigkeit für die Künste in Frage zu stellen, auf jeden Fall bemerkenswert, da das Paradigma der Naturnachahmung seit der Renaissance ausgesprochen dominant war.¹⁸ Mit der Zurückweisung des Nachahmungsparadigmas kann die Rolle der Musik neu bestimmt werden. Musik kann eine genuin religiöse Erfahrung vermitteln, wie dies die anderen Künste so nicht vermögen. Damit nähert sich Mattheson der später entwickelten romantischen Vorstellung, dass die Musik als transzendente Kunst das Unsagbare zu sagen vermöge, bei Mattheson allerdings noch ohne die Vorstellung einer Autonomie der Künste.

Wenden wir nun den Blick über den Kanal nach London. Dort publizierte 1744 James Harris (1709–1780) eine Sammlung von drei Traktaten, deren zweiter Traktat „Concerning Music, Painting and Poetry“,¹⁹ der Titel lässt es schon erahnen, ein Paragone darstellt. James Harris, nach Händels Tod als Politiker bekannt geworden, darf wohl als ein Freund des Komponisten bezeichnet werden. Er stand mit ihm in direktem Kontakt, abonnierte seine Notendrucke, führte Händels Werke außerhalb Londons auf und war an der Textfassung von Händels Milton-Vertonung *L'Allegro, il*

16 Ebd., S. 315.

17 Vgl. die umfassende Dokumentation mit instruktiver Einleitung: Jörg Jochen Berns, *Von Strittigkeit der Bilder. Texte des deutschen Bilderstreits im 16. Jahrhundert*, 2 Bde., Berlin u. a. 2014 (Frühe Neuzeit 184).

18 Zur Debatte um Nachahmung der Natur in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts generell vgl. Hans Peter Herrmann, *Naturnachahmung und Einbildungskraft. Zur Entwicklung der deutschen Poetik von 1670–1740*, Bad Homburg v. d. H., Berlin, Zürich 1970 (Ars poetica 8); Ulrich Hohner, *Zur Problematik der Naturnachahmung in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts*, Erlangen 1976; Jürgen H. Petersen, *Mimesis – Imitatio – Nachahmung. Eine Geschichte der europäischen Poetik*, München 2000, vor allem S. 137–186 mit Korrekturen an der Darstellung Herrmanns.

19 James Harris, *Three Treatises. The First Concerning Art. The Second Concerning Music, Painting, and Poetry. The Third Concerning Happiness*, London 1744. Zu Harris vgl. Clive T. Probyn, *The Sociable Humanist: The Life and Works of James Harris (1709–1780). Provincial and Metropolitan Culture in Eighteenth-Century England*, Oxford 1991.

Penseroso ed il Moderato beteiligt. Harris' Traktat *Concerning Music* zeigt an mehreren Stellen die Vertrautheit mit Händels Musik und lobt den Komponisten.²⁰

Dass es bei Harris um einen traditionellen Paragone geht, spricht er im ersten Kapitel sogleich aus:

The Design of this Discourse is to treat of Music, Painting, and Poetry; to consider in what they agree, and in what they differ; and which, upon the whole, is more excellent than the other two.²¹

Harris möchte die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den drei Künsten Musik, Malerei und Poesie feststellen und klären, welcher von ihnen der erste Platz gebührt.

Dabei geht er zunächst von der Nachahmungsdoktrin aus und stellt fest, dass alle drei Künste die Natur nachahmen, jedoch die Medien der Nachahmung verschieden sind:

Art:	Media:
Painting:	Colour and Figure
Music:	Sounds and Motions
Poetry:	Sounds and Motions ²²

Die Malerei kann alles, was Farbe und Gestalt aufweist, nachahmen, Musik und Poesie alles, was aus Klängen und Bewegungen besteht. Bei der Poesie ist außerdem noch folgendes zu berücksichtigen: Harris betrachtet Poesie in einem ersten Schritt ausschließlich als erklingende Dichtung, d. h. als mündliche Dichtung. Dichtung als Schriftphänomen blendet er aus, was typisch ist für das Poesie-Verständnis des 18. Jahrhunderts. Außerdem möchte Harris das Hauptvermögen der Sprache, dass Klangfolgen auf willkürliche Art bestimmten Dingen zugeordnet werden, und mit diesen eine feste Verbindung eingehen, so dass wir immer, wenn wir ein bestimmtes Phänomen sehen, dieses mit einem bestimmten Wort bezeichnen können, außer Acht lassen. Er möchte zunächst Sprache lediglich als Klang betrachten. Anschließend legt er fest, dass diejenige Kunst am edelsten sei, die ihre Gegenstände am genauesten nachzuahmen vermag und die zudem in der Lage ist, die würdigsten Gegenstände nachzuahmen.

In den folgenden Kapiteln mustert er nun die von den Künsten zu imitierenden Gegenstände hinsichtlich ihrer Würde und hinsichtlich der Genauigkeit, mit der die Künste diese nachahmen. Die Malerei, so sein vorläufiges Fazit, hat unter

²⁰ Harris, *Three Treatises* (wie Anm. 19), S. 99.

²¹ Ebd., S. 55

²² Ebd., S. 56–58.