



Lichtenberg Gesellschaft e.V.

www.lichtenberg-gesellschaft.de

Der folgende Text ist nur für den persönlichen, wissenschaftlichen und pädagogischen Gebrauch frei verfügbar. Jeder andere Gebrauch (insbesondere Nachdruck – auch auszugsweise – und Übersetzung) bedarf der Genehmigung der Herausgeber. Zugang zu dem Dokument und vollständige bibliographische Angaben unter tuprints, dem E-Publishing-Service der Technischen Universität Darmstadt: <http://tuprints.ulb.tu-darmstadt.de> – tuprints@ulb.tu-darmstadt.de

The following text is freely available for personal, scientific, and educational use only. Any other use – including translation and republication of the whole or part of the text – requires permission from the Lichtenberg Gesellschaft.

For access to the document and complete bibliographic information go to tuprints, E-Publishing-Service of Darmstadt Technical University: <http://tuprints.ulb.tu-darmstadt.de> – tuprints@ulb.tu-darmstadt.de

© 1987-2006 Lichtenberg Gesellschaft e.V.

Lichtenberg-Jahrbuch / herausgegeben im Auftrag der Lichtenberg Gesellschaft.

Erscheint jährlich.

Bis Heft 11/12 (1987) unter dem Titel: Photorin.

Jahrbuch 1988 bis 2006 Druck und Herstellung: Saarbrücker Druckerei und Verlag (SDV), Saarbrücken

Druck und Verlag seit Jahrbuch 2007: Winter Verlag, Heidelberg

ISSN 0936-4242

Alte Jahrbücher können preisgünstig bei der Lichtenberg Gesellschaft bestellt werden.

Lichtenberg-Jahrbuch / published on behalf of the Lichtenberg Gesellschaft.

Appears annually.

Until no. 11/12 (1987) under the title: Photorin.

Yearbooks 1988 to 2006 printed and produced at: Saarbrücker Druckerei und Verlag (SDV), Saarbrücken

Printer and publisher since Jahrbuch 2007: Winter Verlag, Heidelberg

ISSN 0936-4242

Old yearbooks can be purchased at reduced rates directly from the Lichtenberg Gesellschaft.

Im Namen Georg Christoph Lichtenbergs (1742-1799) ist die Lichtenberg Gesellschaft ein interdisziplinäres Forum für die Begegnung von Literatur, Naturwissenschaften und Philosophie. Sie begrüßt Mitglieder aus dem In- und Ausland. Ihre Tätigkeit umfasst die Veranstaltung einer jährlichen Tagung. Mitglieder erhalten dieses Jahrbuch, ein Mitteilungsblatt und gelegentliche Sonderdrucke. Weitere Informationen und Beitrittsformular unter www.lichtenberg-gesellschaft.de

In the name of Georg Christoph Lichtenberg (1742-1799) the Lichtenberg Gesellschaft provides an interdisciplinary forum for encounters with and among literature, natural science, and philosophy. It welcomes international members. Its activities include an annual conference. Members receive this yearbook, a newsletter and occasionally collectible prints. For further information and a membership form see www.lichtenberg-gesellschaft.de

Wolfgang Promies

Lichtenberg ganz Ohr. Physikers musikalische Lieben

Im achtzehnten Jahrhundert auf dem Lande geboren zu werden, als Kind und Jugendlicher in einer Kleinstadt aufzuwachsen wie Lichtenberg, schränkt die akustischen Sinneswahrnehmungen mit Sicherheit ein, schärft sie andererseits für die natürlichen Laute der Umwelt, als da sind: Hahnenschrei, das Muhen von Kühen, das Gurren der Tauben, auch das tagtägliche Geläut der Kirchenglocke, vor allem die: Denn sein Geburtshaus war das gleich neben der Kirche gelegene Pfarrhaus von Ober-Ramstadt und sein Vater der Ortspfarrer, der Jahr für Jahr seinem Schwager, dem Darmstädter Hofkomponisten Christoph Graupner, die Texte zu den zu allen Sonntagen im Kirchenjahr fälligen Kantaten schrieb – Lichtenberg war also von Haus aus von geistlicher Musik umtönt, in Kirchenlieder wie selbstverständlich eingestimmt. Kein Wunder demnach, dass ihm noch als Erwachsener *ein* Lied in den Sinn kommt, wenn ihm danach zu Mute ist: „In allen meinen Taten laß ich den Höchsten raten, der alles kann und hat“, ein um 1505 geschriebenes Kirchenlied, das nach der Melodie: „O Welt, ich muß dich lassen“ geht. Aber typisch Lichtenberg summt er es nicht, singt es nicht: Er *pfeift* es – das einzige Instrument, das er nach eigenem Geständnis völlig beherrschte.¹

Ein so ehrwürdiges Kirchenlied aus dem evangelischen Gesangbuch vor sich hin zu pfeifen mag gottvollen Ohren blasphemisch klingen, aber es entsprach bloß Lichtenbergs Stellung zu Pfarrhaus und Theologie: Auf den Kinderglauben hatte er, als er so daher redete, längst gepfiffen, aber in ihm eingewurzelt blieb zeitlebens tiefe Religiosität, die selbst bis zum Aberglauben, bis zur Anbetung seiner toten Mutter ging: „Mutter unser die du bist im Himmel“!² Entsprechend sein Verhältnis zur Musik: Er ist Dilettant, kann sich nur selber Luft und Töne verschaffen, muss es aber, von Empfindungen übermannt:

„Ich würde es vergeblich versuchen mit Worten auszudrücken, was ich empfinde wenn ich an einem stillen Abend *In allen meinen Taten* recht gut pfeife und mir den Text dazu denke, ich singe nicht gerne alleine. Wenn ich an die Zeile komme *hast du es denn beschlossen* pp, was fühle ich da oft für Mut, neues Feuer in Menge, was für Vertrauen auf Gott, ich wollte mich in die See stürzen und mit meinem Glauben nicht ertrinken, mit dem Bewußtsein einer einzigen Guttat eine Welt nicht fürchten.“³

Diese Haltung gegenüber der Musik und ihrer Fähigkeit, den Nerv des Hörenden zu treffen, aber auch die Abwehr aus Empfindlichkeit kennzeichnet Lichtenberg und nicht das von ihm gern beteuerte Unverständnis für das Reich der Töne. An gleicher Stelle fügt er an: „Spüre ich einen Hang zum Scherzhaften, so pfeife ich

(unter anderem): When you meet a tender creature pp.“ Was Lichtenberg da so selbstverständlich vor sich hin pfiff, als sei es ein Schlager, ein Gassenhauer, ein Ohrwurm seiner Zeit gewesen, ist die Arie des Damon aus Händels „Serenata“ mit dem Titel „Acis und Galatea“, wo es allerdings heißt: „Would you gain the tender Creature?“

Doch der Reihe nach. Auf die geistlichen Gesänge, die ihm im Ohr haften bleiben, folgen, seinem Werdegang entsprechend, die Studentenlieder, eine Spezies für sich, die im neunzehnten Jahrhundert, als sich die Studenten ordentlich korporiert hatten, dann zwischen den Deckel eines „Kommersbuches“ immer dargeboten wurde. Zuvor war auch schon gesungen worden. „Wenn man der Gottes-Lieder müde ist“, erfindet Lichtenberg in einem launigen Brief an Albrecht Ludwig Friedrich Meister vom 20. September 1782 für das musikalische Repertoire der Glockenuhr zu Weimar Melodien zu folgenden ‚burschikosen‘ Texten hinzu: „des Morgens um 6 das Lied: Ihr Schönen hört an; um 12 bey Meiner Schwarzen⁴ da bin ich gar zu gern pp um 6: wenn du mein Schätzlein wilt seyn, mußst Du mich lieben allein/lassen hinein ... und um Mitternacht: ach wenn ich dich nur einmal im Bettle drinne hätt. [...] die Sonntags Post bläuft ohne Lieb und ohne Wein. Für die übrigen hat man Sadon, Sadon gewählt.“ Einige Anspielungen sind leicht zu erläutern, etwa *Sadon, Sadon*: „Sa donk, sa donk, so leben wir alle Tage / In dem allerschönsten Saal-Athen ...“⁵ lautet der Anfang eines Studentenliedes aus dem achtzehnten Jahrhundert, ein Lobpreis auf die Universitätsstadt Halle. Sa donk ist die Verballhornung des französischen *ça donc*: wohlan denn.

Lichtenberg, der keinem „Orden“ angehörte – wie man seinerzeit die studentischen Verbindungen nannte –, hatte demnach das einschlägige Liedgut parat. Dazu gehört wie selbstverständlich auch „Ihr Schönen höret an“, ein Lied, das Johann Sigismund Scholze unter dem Namen Sperontes 1736 in seiner Sammlung „Singende Muse an der Pleisse“ in Leipzig veröffentlicht hatte.⁶

1.

Ihr Schönen höret an,
Erwehlet das Studiren.
Kommt her, ich will euch führen,
Zu der Gelehrten Bahn,
Ihr Schönen höret an:
Ihr Universitäten,
Ihr werdet zwar erröthen,
Wann Doris disputirt,
Und Amor präsidirt,
Wenn artge Professores,
Charmante Auditores.
Verduncklen euren Schein,
Gebt euch gedultig drein.

2.

Geht zum Pro-Rector hin,
Last euch examiniren,
Und immatriculiren,
Küst ihn vor den Gewinn,
Geht zum Pro-Rector hin.
Ihr seyd nun in den Orden
Der Schönsten Musen, worden,
Wie wohl habt ihr gethan,
Steckt eure Degen an
Doch meidet alle Händel,
Weil Adam dem Getendel
Mit seinen Geistern feind
Und der Pedell erscheint.

3.

Kommt mit ans schwartze Bret,
Da ihr die Lectiones,
Und Disputationes,
Fein angeschlagen seht,
Kommt mit ans schwartze Bret.
Statt der genähten Tücher,
Liebt nunmehr eure Bücher,
Kauft den Catalogum,
Geht ins Collegium,
Da könt ihr etwas hören,
Von schönen Liebes-lehren,
Dort von Galanterie
Und Amors Courtesie.

4.

Theilt hübsch die Stunden ein,
Um neun Uhr seyd beflissen,
Wie artge Kinder müssen
Galant und häuslich seyn,
Theilt hübsch die Stunden ein.
Um zehn Uhr lernt mit Blicken
Ein freyes Hertz bestricken,
Um ein Uhr musicirt,
Um zwey poetisirt,
Um drey Uhr lernt in Briefen
Ein wenig euch vertieffen,

Denn höret von der Eh,
Hernach so trinckt Coffee.

5.

Continuirt drey Jahr,
Denn könnt ihr promoviren,
Und andere dociren.
O schöne Musen-Schaar,
Continuirt drey Jahr.
Ich sterbe vor Vergnügen,
Wenn ihr an statt der Wiegen,
Euch den Catheder wehlt,
Statt Kinder Bücher zehlt,
Ich küst euch Rock und Hände,
Wenn man euch Doctor nennte,
Drum Schönste fangt doch an,
Kommt zur Gelehrten Bahn.

Solche seinerzeit populären Lieder und Gesänge sind eine wahre Fundgrube für Musikologen, die sich mit der Unterhaltungsmusik des achtzehnten Jahrhunderts befassen: Bisweilen fehlen ihnen die Noten zu den Texten und bisweilen die Texte zu Noten, die dazumal geläufig und ins Ohr gegangen sind. Zu diesen „Ohrwürmern“ zählt jedenfalls „Ohne Lieb und ohne Wein“, von dem gottlob Text und Melodie überliefert sind:

Liebe und Wein
Ohne Lieb und ohne Wein,
Was wär unser Leben?
Alles, was uns kann erfreun,
Müssen diese geben.
Wann die Großen sich erfreun,
Was ist ihre Freude?
Hübsche Mädchen, guter Wein,
Einzig diese beide.
Sieger, die des Siegs sich freun,
Fragen nichts nach Kränzen.
Sie erholen sich beim Wein
Und bei schlauen Tänzen.
Uns drückt oft des Lebens Pein,
Doch nur, wann wir dürsten;
Aber gebt uns Lieb und Wein,
O so sind wir Fürsten!

Christian Felix Weiße hat 1766 diese Strophe verfasst, in spätanacreontischer Manier, wie mit links geschrieben und desto einprägsamer. Liederinlage in dem Singspiel „Die verwandelten Weiber, oder: Der Teufel ist los“, das Johann Adam Hiller im gleichen Jahr vertont und Weißes Couplet mit seiner Melodie volkstümlich gemacht hat.

Es fällt nicht leicht, sich in musikalische Vorlieben anderer Generationen einzuhören und sie nachzupfeifen oder mitzusummen – Tatsache ist einmal, dass Lichtenberg diese Operettenmelodie mehrfach zitiert, gern darauf anspielt.⁷ Wie aber stand er zur zeitgenössischen Oper, den seriösen Komponisten seiner Zeit? Da ist zuerst einmal zu klären, wo und wie in einer Kleinstadt wie Göttingen Musik rezipiert werden konnte. Zum einen gab es das so genannte „Freie Concert“, das jeden Montagnachmittag um fünf Uhr „in des Herrn Geheimen Justizrath Pütters Behausung auf der Allee gehalten, dem jeder Studierende unentgeltlich beywohnen“ konnte.⁸ Waren es die höheren Töchter, die da ihre Stimme und das jeweilige Instrument strapazierten? Aber es gab zum anderen auch das „akademische Winterkonzert“, das von Michaelis bis Ostern wöchentlich am Samstagabend unter Direktion von Johann Andreas Forkel (1749-1818) abgehalten wurde, der seit 1777 als Privatdozent, seit 1778 als akademischer Musikdirektor an der Georgia Augusta fungierte. Was er zu Gehör brachte, ist unbekannt; aber Forkel ist in der Musikgeschichte als derjenige überliefert, der sich Jahrzehnte nach Bachs Tod erstmals um eine Renaissance dieses Komponisten bemüht hat. Lichtenberg muss ihn spielend beobachtet haben: „Es ist allemal ein gutes Zeichen, wenn Künstler oft von Kleinigkeiten gehindert werden können ihre Kunst gehörig auszuüben. Forkel steckte seine Finger in Hexenmehl wenn er auf dem Klavier spielen wollte ...“.⁹ Und es ist hübsch, nachlesen zu können, dass eine seiner Töchter, Agnese, bei ihm Unterricht genommen hat.

Dazu kamen gelegentliche Auftritte reisender Gesangsvirtuosinnen wie 1778 die der gefeierten Gertrude Elisabeth Mara (1749-1833), von Instrumentalvirtuosen wie Johann Carl Bischoff, der sich 1793 „bey mir auf seinem Harmonicello hören“ ließ – ob Gluck, Händel oder Haydn gesungen und musiziert wurden, ist nicht überliefert.¹⁰

Um eine Oper zu hören, musste der Göttinger Musikenthusiast nach Kassel fahren, was Lichtenberg auch getan hat, aber es sieht so aus, als sei er mit erheblichen Vorurteilen aus diesen von der italienischen Oper beherrschten Aufführungen in das wenig musikalische Göttingen zurückgefahren. London, wo sich Lichtenberg 1774 bis 1775 aufhielt, bestätigte ihm nur Kassel!

Aufschlussreich, dass der Göttinger Naturwissenschaftler seine Studienreise vor allem dazu nutzt, die Londoner Schauspieltheater zu frequentieren, den berühmten Shakespeare-Darsteller Garrick zu beobachten und zu bewundern, doch den Besuch in der italienischen Oper am Haymarket, der „Nuß im Flittergold einer Welt“,¹¹ versäumt er nicht – schließlich gibt die vergötterte Gabrielli ihr Gastspiel in der englischen Metropole. Aber sein Fazit, als es ihm endlich gelingt, sie zu hören – die Sängerin hat den Schnupfen –, ist bezeichnend genug.

Catarina Gabrielli sang die Hauptrolle in der Oper „La Didone abbandonata“ von Antonio Maria Gaspare Sacchini, nach dem Libretto von Pietro Metastasio, 1775 in London uraufgeführt:

„Nun geschwind, Gabrielli. Der Vorhang fuhr unter einem Donner von zwanzig Pauken und Trompeten auf, der meinen Odem aufhielt, und Dido Gabrielli, in Gold und weisser Seide, flog vor einer silbernen kathaginesischen Garde, unter dem Beifal Londons daher. Es ist keine Kleinigkeit, so was zu sehen und zu hören. [...] Stellen Sie sich unter Gabrielli eine Frau vor, mit rundlichem Gesicht, viel eher klein als gros, und der bereits die Tag- und Nachtgleichen des Lebens aus den Augen leuchteten; die schlechterdings keine Akzion hat, und im Vertrauen auf ihre Stimme ihre Arien, ³/₄ des Gesichts gegen die Zuschauer gewandt, abgurgelt, oft bei schiefgedrehtem Hals, mit den Augen auf eine individuelle Loge gerichtet, so haben Sie sie ganz. Einige Arien (...) sang sie vortreflich, allein mich dünkt, ich habe es in meinen Träumen besser gehört.“

Lichtenberg denkt insbesondere an Didos Arie am Schluß des 6. Auftritts, wo sie Hiarbas erwidert: „Geliebte bin ich, Königin! Und die Macht / Im Reich und Herzen ich allein nur übe./ Umsonst Gesetze mir zu geben meint / Wer mir bestreitet und das Recht verneint, / Mich zu entscheiden zwischen Ruhm und Liebe.“

Und Lichtenberg resümiert:

„Mit einem Wort, ich wolte, eine Viertelstunde in Druryläne, an einem schönen Abend, so wenig für diese Dido geben, als ein bequemes warmes Landhaus in Buckinghamshire, oder der Bergstrasse, für ihr papiernes Karthago. Damit Sie aber doch diesem Urtheil, das übrigens mit dem besten Theil von London einstimmt, nicht zu viel trauen, so mus ich Ihnen sagen, daß ich nicht so ganz unpartheyisch bin. In einem Kopf, an welchem ein solches Paar ungeübter, oder vielleicht unverwönter Ohren sitzt, wie der meinige, kan der feine Kizel einer komplizirten Musik unmöglich die schmerzhaften Stiche auch nur lindern, die ihm die unüberschwänglichen Absurditäten der italienischen Oper alle Augenblicke geben mus. Statt des virgilischen Aeneas und des wackern Montezuma [Anspielung auf eine Oper von Pasiello], der 200 schwangere Gemahlinnen auf einmal hatte, sehe ich hier einen gemästeten Hemling mit Waden bis an die Fersen, die Hand an ein schlappes Herz gelegt, hoch von Liebe trillern, daß sich die Steine erbarmen mögten. Ich kan und mag nicht mehr sagen. Sind Sie zufrieden damit?“¹²

Die „unüberschwänglichen Absurditäten der italienischen Oper“, angefangen vom Libretto, das antike oder exotische Stoffe wählte, als gelte es die attische Tragödie fortzusetzen, über die Starrheit der szenischen Darbietung, die nicht Handlung und Bewegung bot, sondern die Exekution musikalischer Nummern

mit Bravourarien für die Primadonna weiblichen und ehemals männlichen Geschlechts, den ‚Hämling‘, wie Lichtenberg schrieb: Der zu vokalischem Lustgewinn absichtlich kastrierte Sänger gehörte noch im achtzehnten Jahrhundert zu den von Lichtenberg zu Recht benannten „Absurditäten“ der Oper, ihrer künstlichen Welt. Was ging Lichtenberg die verlassene Dido, was geht sie uns an? Interessant, dass Lichtenberg zwischen abgeschmacktem Sujet und Intonierung unterscheidet. Deswegen ist es, wenn er auch aus seiner Abneigung gegenüber dem zeitgenössischen Musiktheater kein Hehl macht, kein Widerspruch, dass er den *Gesangsvortrag* der Gabrielli nicht aburteilt, aber eine andere Sängerin und ein anderes Musikstück, die und das er ebenfalls in London hört, ganz empfindlich betroffen rühmt: Gemeint ist das Singspiel „The Duenna“ von Richard Brinsley Sheridan, das Lichtenberg am 28. November 1775 in Coventgarden Theatre hörte, ist eine Sängerin namens Brown – ihr Vorname ist ebenso wenig überliefert wie ihre Lebensdaten –, die ihn mit dieser Arie hinriss:

Adieu thou dreary pile, where never dies
The sullen Echo of repentant sighs!
Ye sister mourners of each lonely cell,
Inured to hymns and sorrow, fare ye well!
For happier scenes I fly this darksome grove!
To saints a prison, but a tomb to love!

Das Singspiel wurde rasch populär, erlebte in der ersten Spielzeit fünfundsiebzig Aufführungen, viele seiner Melodien wurden Gassenhauer, Lichtenberg gestand sich selbst ein: „Als Miss Brown die schöne Arie in der Duenna zum Kloster sang [...] so ward ich ganz in Empfindung wie man sagt aufgelöset, ich glaubte nicht mehr durch die Ohren zu hören, sondern ich war ganz Musik, wenn ich Empfindungen beschreiben wollte, was für ein Gegenstand!“¹³ Und an anderer Stelle¹⁴ beteuert er, hier gesehen zu haben, „daß für jeden Menschen eine Musik möglich ist, die ihn den Körper vergessen macht.“

Aber das waren, alles in allem, Ausflüge, und der wahre Lichtenberg äußert sich mit der Überzeugung, dass der Mensch in seinen *Körper* „einorganisiert“¹⁵ ist! Deswegen ist es unerheblich, ob er Händel und Haydn geschätzt hat – er nennt die beiden Komponisten in London, wie er Pepusch nennt, den Komponisten der „Beggar’s Opera“ und des „Schweine-Konzerts“ – ist es nicht weiter der Rede wert, dass Mozart ihm ein Begriff ist, bleibt die briefliche Mitteilung von der Teilnahme an einem Kammerkonzert der seinerzeit in London gefeierten deutschen Instrumentalvirtuosen Karl Friedrich Abel und Johann Christian Bach nichtssagend, denn, da machte ihm nicht der Ton die Musik bemerkenswert, sondern die Tatsache, dass er dem Konzert in Gegenwart des englischen Königspaares beiwohnen durfte.¹⁶ Kehren wir also zu Lichtenbergs Körper zurück, dem Klangkörper vor allem, der – Musikalität hin, Musikalität her – jedem Menschen eignet: dem Ohr.

Liest man Lichtenbergs Briefe und geheim geführte Sudelbücher, stößt man immer wieder auf Stellen, die vermuten lassen, dass er auf Geräusche ungemein empfindlich reagierte, fast wie „Der aufgebrachte Musiker“ in dem Kupferstich von William Hogarth, den Lichtenberg noch 1794 genüsslich mitfühlend kommentiert hat.¹⁷ „In dem Hause, wo ich wohnte, hatte ich den Klang und die Stimmung jeder Stufe einer alten hölzernen Treppe gelernt, und zugleich den Takt, in welchem sie jeder meiner Freunde, der zu mir wollte, schlug, und, ich muß gestehen, ich bebte allemal, wenn sie von ein Paar Füßen in einem mir unbekanntem Ton herauf gespielt wurden.“¹⁸

Das war noch als Studiosus; aber der Professor schreibt einem Freund von anderen Treppen und anderen Tönen, dieses Mal in Noten gesetzt, nichts anderes, nur versierter. Wohl im November 1778 signalisiert Lichtenberg vom ersten Stock, wo er wohnte, zur ebenen Erde des gleichen Hauses seinem Hausbesitzer Johann Christian Dieterich¹⁹: „Ich habe vor einer Stunde Bacelli auf den Gang rufen hören: Frau Hackfeldin, [Noten] ich habe gemeint, Deine Nachtigall wäre aus dem Käfig gewischt, und ich suchte schon meinen Pantoffel sie zu haschen, aber ich konnte nicht fertig werden.“ Für diese vier Noten wäre zu viel Text erforderlich, der nicht ins Ohr geht: Frau Hackfeld, eigentlich Hachfeld, ist demnach Lichtenbergs Zugehfrau, die Bacelli eine von ihm geschätzte Balletttänzerin und Sängerin aus London, mit der er hier jedoch seine Geliebte, die kleine Stechardin, umschreibt. Es geht aber nicht um Personen, sondern Klänge, Töne, Geräusche – ganz Ohr.

Ich stelle mir vor, das Merkmal noch des achtzehnten Jahrhunderts, sieht man einmal von Weltstädten wie Paris und London ab, ist die Lärmlosigkeit und das Kennzeichen der Zeitgenossen, auf Stille und Unterbrechungen der Stille besonders hellhörig zu reagieren. Lichtenberg hatte sich von dem Pfarrhaus in Ober-Ramstadt räumlich und geistig längst entfernt, als er notierte: „Was das Glockenläuten zur Ruhe der Verstorbenen beitragen mag, will ich nicht entscheiden; den Lebendigen ist es abscheulich.“²⁰ Da wohnte er in Göttingen nahe der allmächtigen Jacobikirche und unweit der Johanniskirche. Und der Reiz einer Anekdote, die Lichtenberg andernorts nacherzählt, liegt in eben diesem Kontrast zwischen deutscher Provinz und tosender Metropole, die Deutschland seinerzeit nicht besaß: „Ein Deutscher, der eben aus Paris kam und nun wieder in seinem Städtgen aus dem Fenster sah, wo es sehr still war, fragte in der Hitze: Mon Dieu, est ce qu'il n'y a point de bruit ici?“ – Mein Gott, gibt es hier denn überhaupt keinen Lärm?²¹

Man hört ja Bekannte hin und wieder von deren Bekannten, eingefleischten Großstädtern, berichten, dass sie die brüske Stille am Urlaubsort schlaflos mache – da ist für die örtliche Kurverwaltung guter Rat teuer. Lichtenberg, registriert seinerseits einmal gegen Abend und aus dem geöffneten Fenster seines Gartenhauses die Geräusche, die aus der Stadt Göttingen an sein Ohr dringen:

„Als ich im Frühling 1792 an einem sehr schönen Abend am Gartenfenster lag, das etwa 2000 Fuß (also etwa sechshundert Meter) von der Stadt entfernt

ist, war ich begierig zu hören, was nun von dem berühmten Göttingen noch zu meinen Ohren herüber kam, und das war

1. das Rauschen des Wassers bei der großen Mühle
2. das Fahren einiger Wagen oder Kutschen
3. Ein sehr helles und emsiges Schreien von Kindern vermutlich auf der Maikäfer-Jagd auf dem Walle
4. Hundegebell in allerlei Distanzen und mit allerlei Stimmen und Affekten
5. drei bis vier Nachtigallen in den Gärten nah bei oder in der Stadt
6. unzählige Frösche
7. das Klirren geworfener Kegel und
8. ein schlecht geblasener halber Mond der von allem das Unangenehmste war.“²²

Was ist von diesen Geräuschen und Lauten, die Lichtenberg so unangenehm berührten, übrig geblieben? Die Nachtigallen nicht und kaum die Frösche, von Kindern, die *Maikäfer* jagen, ganz zu schweigen; bleiben Kutschen und Wagen, inzwischen phonverstärkt durch die Krafträder. Der schlecht geblasene halbe Mond wirkt dann wie eine schmerzhaft schöne visuelle Metapher für den ansonsten stillen „Gedankenfreund“, ist aber Lichtenbergs Art entsprechend – ganz und gar akustisch zu verstehen: Mond hieß im achtzehnten Jahrhundert ein Musikinstrument, der Klarinette vergleichbar. Lichtenberg war also nicht nur geräuschempfindlich – wer ist das nicht –, sondern auch tonhörig, und das nicht zuletzt von Berufs wegen. Zu den physikalischen Gegenständen, die er in seinen Kollegs zu behandeln hatte, gehörte auch die Akustik, und er bestellte dafür von dem berühmten Anatomen Soemmerring in Mainz zu Demonstrationszwecken das Modell eines Ohrs. Es liegt ganz auf der Linie des Naturwissenschaftlers, dass Lichtenberg nach Mozarts Tod, arg mechanistisch denkend, formuliert: „Eines solchen Mannes wie Mozarts Ohr hätte man notwendig sezieren sollen, denn wenn wir nicht durch monströse Vergrößerungen endlich der Natur dort etwas abmerken, so wird es nie geschehen“.²³

Nun bestand Mozarts Ingenium ja gewiss nicht in seinem so oder so beschaffenen Ohrgehäuse, aber Lichtenberg wollte auf das physikalische Experiment im Großen hinaus, das zugleich auch das Mysterium der Tongebung betraf.

Darum verwundert es nicht, wenn Lichtenberg fasziniert Chladnis Klangfiguren betrachtete, die dieser Physiker und Musikwissenschaftler analog zu Lichtenbergs elektrischen Figuren bedacht und entdeckt hatte, verwundert es auch nicht, wenn er über die Farbenmusik reflektiert, immer auf der Suche nach der Analogie, selbst der Synästhesie, und dadurch zu frappierenden Fragen kommt, etwa ob es Menschen von Gerüchen wie von Musik träume oder ob die „Musik die Pflanzen wachsen mache“, wenn man ihnen täglich etwas vorgeigte oder bliese, mit der Trompete und auf dem Waldhorn, oder ob es „unter den Pflanzen welche gebe, die musikalisch sind“.²⁴ Er ist überzeugt, dass, wie Farben einen metallischen Glanz annehmen können, auch Töne etwas Metallisches an-

nehmen: „Unter den Tönen der Nachtigall sind einige die ich metallisch nennen würde.“²⁵

Er beobachtet den „Baß-Ton den eine kleine Schmeiß-Fliege verursachte“ und vergleicht sie mit der „Wirkung eines Mundstücks bei der Klarinette, der Lippen bei dem Waldhorne.“ Überlegt eine Art von Feen-Märchen, gebaut auf kantische Philosophie, andere Formen der Anschauung, „wo das Licht Musik wird“.²⁶

Die Frühromantiker, allen voran Novalis, hätten solche Gedankenexperimente mit Verständnis und Behagen gelesen – wären sie ihnen zu Gesicht gekommen. Ihnen vielleicht auch ähnlich in seiner Vorliebe für bestimmte Musikinstrumente, die erst im achtzehnten Jahrhundert erfunden wurden und in Mode kamen, etwa die Drehorgel, die seinerzeit zu den „Lumpeninstrumenta“ gerechnet wurde, aber deswegen nicht weniger populär war. Ihr Ursprung liegt im Dunkeln. Folgt man dem Französischen, ist sie seit den dreißiger Jahren des 18. Jahrhunderts als „Orgue de Barberie“ oder „vielmehr aus Deutschland“ ein Requisit des Pariser Straßenbilds und -lärms. Lichtenberg lernt den Leierkastenmann zuerst 1773 kennen. Da geht er in Hamburg „bey der Börse“, so für sich hin, „in der Absicht etwas zu sehen oder zu dencken zu bekommen, das ich in mein Tagebuch tragen könnte, denn fast der gantze Morgen war schon zu dergleichen Einnahme leer ausgegangen“, da begegnet ihm ein *armer* Poet, wie dieser betont, und dadurch Lichtenberg veranlasst, ihm ein Dreigroschenstück zu geben. Die Begegnung hatte Lichtenberg nicht heiterer gestimmt, „nicht recht aufgeräumt“, wie er schreibt, weshalb er nach einem „Kerl mit einer englischen Orgel“ suchte: die Art und Weise, sich vor Erfindung von Grammophon und Schallplatte der jeweiligen Stimmung gemäß Musik frei Haus und Ohr zu liefern. In diesem Fall und Gemütszustand war es jedoch nicht das Rechte: „Ohne Lieb und ohne Wein, das er spielte, machte die Sache noch schlimmer.“ Noch schlimmer? „Ohne Lieb und ohne Wein“ war ja eines von Lichtenbergs Lieblingsliedern! In diesem Brief aber nicht seiner Gemütslage entsprechend, so dass er den Straßenmusikanten fragt, „kan er den Dessauer spielen. Oh ja, war die Antwort. Und mit dem Dessauer brachte mich der Kerl wieder zurück.“²⁷ Mit dem rasch volkstümlich gewordenen ‚Dessauer Marsch‘ also, genannt nach dem *Alten Dessauer* – Leopold I. von Anhalt Dessau –, der bei seinem Einzug in Turin 1706 mit diesem Marsch und dem Text „So leben wir ...“ empfangen wurde.

Größeren Umfang nehmen in Lichtenbergs Sinnen zwei andere im achtzehnten Jahrhundert erfundene Musikinstrumente ein: die Glasharmonika und die Äolusharfe! 1762 baute Benjamin Franklin eine Glasharmonika, bei der er die mit Flüssigkeit gefüllten Gläser, die populären englischen Glasspiele, durch glockenförmige Glasschalen verschiedener Größe ersetzte. Der zarte und doch durchdringende Klang ist rein und fast obertonfrei, so dass ihm ein sphärischer Reiz eignet. Für die Wertherzeit und die Romantik war die Glasharmonika geradezu eine Offenbarung, und Komponisten wie Gluck, Mozart, Beethoven und E. T. A. Hoffmann haben eigens für dieses Instrument Kompositionen geschaffen. Man höre etwa Mozart mit seinem Adagio in C-Dur für Glasharmonika solo, Köchel-

Verzeichnis 617a, geschrieben wohl für die blinde Virtuosin auf diesem Instrument Marianne Kirchgessner. Virtuosinnen, Virtuosen auf diesem Instrument hat Lichtenberg in Göttingen nicht gehört, aber doch einen Eindruck von seiner Klangwirkung mitbekommen. An Johann Andreas Schernhagen schreibt Lichtenberg am 26. Juni 1783 von dem Besuch zweier sächsischer Edelleute: „Die reisenden Sächsischen Cavaliere haben mich bey ihrer Retour von Caßel noch einmal besucht, und einer darunter ließ sich auf einer von ihm selbst verfertigten Harmonika bey mir hören. Was das für eine Musik war! Er griff Accorde, die mir durch die gantzee Seele giengen. [...]. Ich muß gestehen ich habe nie in meinem Leben etwas anmuthigeres gehört.“²⁸

Hört man solche Töne, liest man solche Sätze, erstaunt es, dass dieses Instrument im Verlauf des neunzehnten Jahrhunderts mehr und mehr aus der Mode kam und in Vergessenheit geraten ist. Hatte jenes Jahrhundert, Tonkünstler wie Auditorium, nicht mehr den Nerv dafür? Ein Musiklexikon wenigstens bemerkt noch 1966:²⁹ „Schädliche Einwirkungen auf das Nervensystem der Spieler waren nicht von der Hand zu weisen: die Überbeanspruchung der feinen Tastnerven in den Fingerkuppen und die durch sie dem Körper mitgeteilten Schwingungen der Glasglocken.“

Einem anderen Instrument hat Lichtenberg noch mehr Aufmerksamkeit geschenkt, und dies, obwohl oder weil er den Klangkörper nie zu Gehör bekommen hat, was seine Phantasie nur desto reger spielen ließ. Das ist die Äolsharfe, auch Wind- oder Geisterharfe benannt:

„Die Vorstellung von einer Folge harmonischer Töne, die ohne bestimmte Melodie sanft anschwellend, nach und nach wieder in der Ferne hinsterven, gleich den Bewegungen einer erquickenden Frühlingsluft, hat, ob ich gleich nie etwas von der Art gehört habe, doch immer viel Reitzendes für meine Phantasie gehabt. Ich glaube, ich habe die erste Idee hiervon in den Jahren der Kindheit von dem singenden Baum in den tausend und einer Nacht aufgefangen. Dieser Baum, wenn ein Lüftchen seine Blätter bewegte, ließ entzückende Töne hören, die mit dem Winde sich hoben und sich mit ihm wieder verloren. Eine Stelle in des phantasiereichen Zauberers, Spenser's *Ruins of time*, werde ich daher nicht müde zu lesen. Er sah Orpheus Harfe nach dem Himmel steigen, und hörte in diesem Fluge die Saiten, von dem Winde gerührt, himmlische Töne verbreiten.“

So weit Lichtenberg in einem Kalenderartikel 1792, überschrieben „Von der Aeolus-Harfe“.³⁰ Die akustische Erscheinung war bereits im Altertum bekannt, aber erst Mitte des siebzehnten Jahrhunderts entwarf Athanasius Kircher die erste moderne Äolsharfe, einen rechteckigen Resonanzkörper mit Schalllöchern, über die bis zu zwölf Darmseiten unterschiedlicher Stärke gezogen wurden. Wird das Instrument dem Luftzug ausgesetzt, so entstehen laut Lexikon³¹ „seltsame und reizvolle Zusammenklänge der verschiedenen Partialtöne des gemeinsamen Grundtons: Je stärker der Wind ist, desto höhere Partialtöne sprechen an und

desto fremdartiger wird der Klang.“ Dieses Modell verbreitete sich seit dem siebzehnten Jahrhundert in England und Deutschland und erlebte in der Zeit der Romantik eine regelrechte Blüte, um danach, mir unverständlich, wieder zur Bedeutungslosigkeit herabzusinken: Gab es im neunzehnten Jahrhundert zu viel Windstille? Es ist wohl eher so, dass die Zeit des Englischen Gartens mit seinen literarischen, visuellen und akustischen Innovationen auch in Deutschland ein für allemal vorbei war, die ihm folgenden Schrebergärten hatten nicht das gehörige Format. Lichtenberg hat einmal notiert: „So angenehm die Musik dem Ohre ist, wenn es sie hört, so unangenehm ist sie ihm oft, wenn man ihm davon vorspricht.“³² Wie recht er hat, ist dem Verfasser bewusst, wenn er hier nur von einer neutönerisch zu hörenden Äolsharfe schwärmen kann, deren Töne ‚live‘ mitgeschnitten in einem Schlosspark irgendwo im Schwäbischen in der Tat, „sanft anschwellend, nach und nach wieder in der Ferne hinsterven“. Ich könnte mir gerade deshalb vorstellen, fürchte, dass die Installation einer solchen ‚Geisterharfe‘ im eigenen Garten, so reizend der Gedanke ist, den Hausherrn von nebenan veranlassen wird, eine der obligaten Nachbarschaftsklagen anzustrengen, zum Beispiel wegen nächtlicher Ruhestörung oder auch nur groben Unfugs, und das vermutlich mit Erfolg. Wind ist schon widrig genug, Windharfen sind nicht besser als Hahnenschrei, Taubengurren oder das unverbesserliche Muhen von Kühen. Und da Lichtenberg, was die ‚Geisterharfe‘ betrifft, nur seine Phantasie schweifen lassen konnte, kehren wir mit ihm am Ende in die Welt der Lärme zurück und schließen mit den Worten, die er ebenso empfindlich, empfänglich für Sinneseindrücke gerade musikalischer Natur, wie aus dem Grunde seiner Reizbarkeit abwehrend, an das Ende – des ihn verratenden – Artikels „Von der Aeolus-Harfe“ gesetzt hat:³³

„Zum Beschluß merke ich noch an, daß diese natürliche *Aeolus-Harfe* also angenehmer klingen muß, als die Musik der noch natürlicheren *Aeolus-Orgeln*, womit uns zuweilen bey einem Regenwindchen unsere schlecht verwahrten Fenster und Thüren unterhalten. Jedoch erinnere ich mich in einem Gartenhause, wo die Ritzen in Fenstern und Thüren, durch die Stäbe verschlossener Sommerläden gar mannigfaltig angeblasen wurden, auch angenehme Töne gehört zu haben. Es waren gewöhnlich Octaven, Quinten, und zuweilen Septimen. Was aber das Vergnügen hierbey gar sehr verminderte, war die beständige Arbeit der Vernunft von diesen Empfindungen die stark associirten Ideen von schlechter Beschaffenheit des Hauses, Zahnweh, Schnupfen und rauher Witterung zu trennen, welches aller Mühe unerachtet, nicht immer gelingen wollte.“

1 B 97. Dieser Aufsatz beruht auf einem Rundfunkvortrag zum Jubiläum 1992, den der Verf. 1999 auf der Jahrestagung der Lichtenberg-Gesellschaft in Göttingen wiederholt hat. Seinerzeit war der vollständige Titel berechtigt: Lichtenberg ganz Ohr. Physikers musikalische Lieben zu Gehör gebracht. Und der Reiz des Vortrags bestand nicht zuletzt darin, Lichtenbergs musikalische Vorlieben tatsächlich *zu Gehör zu bringen*.

- Insofern ist dieser Aufsatz ein auf das Visuelle beschränkter Artikel, der nur auf das innere Ohr der geneigten Leserin, des wohl meinenden Lesers hoffen darf.
- 2 J 12.
 - 3 B 97.
 - 4 Bw 2, Nr. 973, 435-436. „bey Meiner Schwartzten“: Von Lichtenberg auch E 303 notiertes Vexierlied, dessen schwäbische Version Bw 2, 436 Anm., mitgeteilt wird. – „wenn du mein Schätzlein wilt seyn“: In der Craillsheimischen Liederhandschrift aufgeführt, wohl vor 1747 entstanden (s. Bw 2, 437 Anm.). – *ach wenn ich dich*: Dieses erotisch eindeutige ‚Volkslied‘ konnte nicht nachgewiesen werden.
 - 5 SB 3, 623, auch Bw 1, 16.
 - 6 Abgedruckt nach: *Epochen der deutschen Lyrik* 5, 1969, 140, wo auch die Noten mitgeteilt sind.
 - 7 S. B 323; SB 3, 519; Bw 1, Nr. 206, 391; Nr. 316, 624; Bw 2, Nr. 973, 436. In einem Brief an Albrecht Ludwig Friedrich Meister, der wohl aus dem Frühjahr 1779 stammt (Bw 1, Nr. 581, 942) schreibt Lichtenberg von C. C. Kühner, ihm aus Osnabrück bekannt, der in Lichtenbergs Wohnung „auf einem Flügel einige Hillersche Arien vorspielen“ wird, darunter gewiss auch das besagte Couplet!
 - 8 Moses Rintel: *Versuch einer skizzirten Beschreibung von Göttingen nach seiner gegenwärtigen Beschaffenheit*. Göttingen 1794, 126.
 - 9 D 257.
 - 10 S. Bw 1, Nr. 535, 900; SK 460. 463. 464.
 - 11 *Briefe aus England* (SB 3, S. 362). Caterina Gabrielli (1730-1796), berühmte ital. Sopranistin.
 - 12 *Briefe aus England* (Bw 1, 598-599).
 - 13 E 270; vgl. Materialheft I, 140.
 - 14 Materialheft I, 67.
 - 15 J 775.
 - 16 Bw 1, Nr. 283, 531.
 - 17 Wiederabgedruckt in *Lichtenbergs Hogarth*. Hrsg. v. Wolfgang Promies. München 1999, 260-261.
 - 18 B 79.
 - 19 Bw 1, Nr. 421, 761.
 - 20 H 103. Über deutsches und englisches Glockengeläut lässt sich Lichtenberg in seiner Kalendererklärung des Kupferstichs *The enraged musician* von William Hogarth aus, wiederabgedruckt in *Lichtenbergs Hogarth* (wie Anm. 17), 260-261. Wie sehr Lichtenberg dieser Gegenstand auch als Physiker interessierte, geht daraus hervor, dass er im *Göttinger Taschen Calendar* für 1782, 26-41, über *Die Glocken* reflektiert; wiederabgedruckt im *Lichtenberg-Jahrbuch* 1999, 7-12, und erläutert von Ulrike Freiling.
 - 21 B 207.
 - 22 J 1004.
 - 23 K 343.
 - 24 L 813. J 1465. 1357. 1358.
 - 25 L 889.
 - 26 L 890. J 711.
 - 27 An Johann Christian Dieterich (Bw 1, Nr. 206, 390 f.).
 - 28 Bw 2, Nr. 1100, 637.
 - 29 Horst Seeger: *Musiklexikon*. Leipzig 1966, Bd. 1, 337.
 - 30 GTC 1792, 137; wiederabgedruckt in diesem Jahrbuch, 19-21.
 - 31 Wie Anm. 28, a. a. O., I, 40: Äolsharfe.
 - 32 UB 38. 33 GTC 1792, 144-145.