

## ÄSTHETIK DER ZWEIDEUTIGKEIT in François Raguenets Urteilen über italienische Oper und antike Statuen

Leonid Taruashvili

Französischer Abt und vielseitiger Schriftsteller François Raguenet (1660–1722), der seinen Namen durch die Schriften über Politik- und Militärgeschichte, sowie über Musik wohlbekannt gemacht hat, war ein glühender Verehrer der ihm zeitgenössischen italienischen Tonkunst, der er offen und entschieden vor der heimischen französischen den Vorzug gab. Motive solcher Bevorzugung waren von ihm in kleinem aber sofort aufsehenerregendem Traktat unter dem Titel „Vergleich der Italiener und Franzosen in ihrem Verhältnisse zur Tonkunst und zu den Opern“<sup>1</sup> (1702) dargelegt; seinem Stil hat er dort polemisch geschärfte Form verliehen.

Diese Raguenets Abhandlung rief eine heftige Ablehnung von Seite der Anhänger französischer Musiktradition hervor und damit breite und langfristige Diskussion einleitete. In diesem Streit den Vorzug zu bekommen, war es letzten Endes der klassizistisch eingestellten französischen Partei beschieden. Aber am Anfang schien dieses Ergebnis bei weitem nicht unvermeidlich; so verbreitet und stark war dann die Begeisterung für italienische Barockmusik.

Zu den Hauptvorzügen italienischer Vokalkunst zählt Raguenet eine große Menge der sich in ihr betätigten sogenannten *castrati*, deren Gesang er so würdigt:

„Am Anfang dieses ‘Vergleiches’ habe ich gesagt, dass wir [d.h. Franzosen] einen großen Vorzug vor den Italienern haben dank den tiefen Bässen, die unter uns so gewöhnlich und in Italien so selten sind. Aber unvergleichlich größer sind jene Vorzüge, die Italiener vor uns in Hinsicht der Opernszene haben dank ihren *castrati*, welche dort ohne Zahl sind, während es bei uns keinen einzigen gibt. Freilich sind Frauenstimmen manchmal auch bei uns gleich zart und angenehm, wie die Stimmen der solcherart Männer, aber inzwischen sind sie durchaus nicht so mächtig und eindringlich. In der Welt gibt es keine – sei es männliche oder weibliche – Stimme, die so schmiegsam seien, wie die Stimmen dieser *castrati*; sie sind rein, sie sind rührend, sie durchdringen die Seele (*Il n’y a point de voix ny d’homme ny de femme au monde si flexible que celles de ces castrati; elles sont nettes, elles sont touchantes, elles pénètrent jusqu’à l’ame!*) Manchmal hört man eine sosehr bezaubernde Melodie, dass es unmöglich ist, sich etwas Ähnliches vorzustellen; aber inzwischen erweist es sich, dass diese nur die Begleitung der noch schöneren Arie ist, die einer jener Stimmen vorträgt, eine Stimme also, die die Melodie mit ihrem hellsten und gleichzeitig zartesten Klang durchdringt, über allen Instrumenten mit solcher Gefälligkeit schwebend, die zu beschreiben unmöglich ist; sie muss man zuhören! Solche ist die Kehle, solcher ist der Gesang der Nachtigall, solches ist ein Legato, weswegen der Boden unter den Füßen wegschwimmt und der Atem sich beinahe abbricht (*Ce sont des gosiers & des sons de voix de rossignol; ce sont des haleines à faire perdre terre, & à vous ôter presque la respiration*)“<sup>2</sup>.

Nach einigen Seiten kehrt Raguenet zum Thema der *castrati* zurück, indem er diesmal über deren schauspielerisches Äußere spricht.

„Übrigens haben Italiener dank seinen *castrati* noch einen großen Vorzug vor uns. Denn sie sind frei, diese Schauspieler mit verschiedensten Rollen zu beauftragen – sei es Frauen- oder Männerrolle – je nachdem was notwendig ist, weil die *castrati* sosehr für die Frauenrollen geeignet sind, dass auch erstrangige Schauspielerinnen der Welt nicht besser als sie in diesen Rollen erscheinen. Die Stimme dieser Schauspieler ist ebenso zart wie der Frauen, aber dabei viel mächtiger. Sie sind körperlich größer als die Frauen, weswegen ihr Äußeres mehr imposant

<sup>1</sup> François Raguenet, Parallele des Italiens et des François, en ce qui regarde la musique et les opéra, Paris 1702.

<sup>2</sup> A.a.O., 75–81.

ist. Als Regel sind sie in solchen Rollen sogar schöner als Frauen selbst (*ils sont plus grands que le commun des femmes, & ont par là plus de majesté qu'elles; ils sont mêmes ordinairement plus beaux en femmes, que les femmes mêmes*). Zum Beispiel, Ferini, wenn er im Jahre 1698 in Rom die Rolle von Sybaris in der Oper „Themistokles“ spielte, war majestätischer und schöner als die Frauen gewöhnlich sind, und unterschied sich dabei durch das Vornehme und die Bescheidenheit seiner Gestalt. Verkleidet als persische Prinzessin im Turban mit der Aigrette, er hatte wie eine Königin oder sogar wie eine Kaiserin ausgesehen, so dass man wohl niemals und nirgends eine schönere Frau sah, als jene, die er in dieser Kleidung dargestellte (*& l'on n'a peut-être jamais vû une plus belle femme au monde, qu'il le parroissoit sous cet habit*)<sup>3</sup>.

Solche Überlegungen, besonders die zweite von ihnen, können auch zu unserer, sich an die Extravaganzen gewöhnter Zeit etwas überraschend zu erscheinen. Mancher gegenwärtiger Kunsthistoriker dürfe, ohne sich lange zu besinnen, sie als Bekundung einer gewissen, von traditioneller Norm abweichenden Geschlechtsorientierung ausdeuten<sup>4</sup>. Ich bin kein Spezialist in dem besonderen Fach, in wessen Rahmen man gewöhnlich solche Fragen löst, darum nehme ich auf mich keine Verantwortung zu urteilen, ob dieser hypothetischer Kunsthistoriker recht habe oder nicht. Ich von meiner Seite werde mir die Freiheit nehmen, die hier angeführten Überlegungen von Ragueuet unter anderem – und zwar ästhetischem – Gesichtswinkel zu betrachten. Dafür muss ich sie mit übrigen Werturteilen dieses Autors zusammenstellen, um ins Klare zu bringen, ob sich in diesen Urteilen eine für ihn im allgemeinen bezeichnende Neigung zu grotesker Zusammensetzung und Versöhnung beliebiger Gegensätze (und nicht nur des Gegensatzes von Weiblichen und Männlichen), d.h. die Neigung zum beabsichtigten Übersehen des Problems ihrer Vereinbarkeit/Unvereinbarkeit widerspiegelt.

Gerade diese Zusammenstellung und Versöhnung rechnet Ragueuet den italienischen Komponisten als Verdienst an, wenn er sagt:

*Les Italiens unissent meme quelquefois des caracteres que les François croient incompatibles* („Die Italiener vereinen manchmal sogar solche Eigenschaften, die die Franzosen halten für unvereinbare“)<sup>5</sup>.

So Italiener

„machen das, was die französischen Musikanten sowie Musikanten aller anderer Völker können nicht und konnten niemals machen; denn sie zuweilen die Sanftmut mit der Beweglichkeit (*la tendresse avec la vivacité*) entzückend verbinden, ähnlich dem wie es berühmte Arie ‚*Mai non si vidde ancor piu bella fedeltà*‘<sup>6</sup> usf zeigt. Während von allen Arien, welche kann man hören, sie am süßesten und zartesten ist, klingt ihre Melodie lebendiger und stärker als alle, die man nur hören kann. Die Italiener verbinden diese gegensätzlichen Eigenschaften, so dass sie, ohne einander zu verderben, immer gegenseitig einander schmücken (*bien loin de gâter un contraire par son contraire, embellit toûjours l'un par l'autre*)“<sup>7</sup>.

Ragueuet zufolge sind Töne der italienischen Musik manchmal so ungeordnet, dass sie

<sup>3</sup> A.a.O., 98–101.

<sup>4</sup> Auf die Wahrscheinlichkeit der Entstehung ähnlicher Auslegungen hat Julia Prest hingewiesen: *In response to his* [d.h. Ragueuet's] *remarks suggesting that castrati make more convincing and more beautiful women than women themselves, one might well accuse him of misogyny*. Julia Prest, *Theatre under Louis XIV. Cross-Casting and the Performance of Gender in Drama, Ballet and Opera*, New York: Palgrave Macmillan 2006, 146.

<sup>5</sup> François Ragueuet, Parallele. 28.

<sup>6</sup> Arie aus der Oper des Giovanni Bononcini *Il Trionfo di Camilla, regina de' volsci* („Triumph von Camilla, die Königin der Volsker“), deren Uraufführung Ende 1696, im neapolitanischen Theater *San Bartolomeo* stattgefunden hatte. Diese populärste aller von Bononcini geschriebenen Opern hatte einen großen Erfolg. Ihr ist die Vermischung der melodramatischen und komischen Zügen eigen.

<sup>7</sup> A.a.O., 49–50.

„...die Angst und Erstaunen in die Seele des Zuhörers einflößen, dem es scheint, dass ganzes Konzert sich mit schauerlicher Dissonanz enden soll, und, wenn er schon auf das Scheitern der Musik wartet, beruhigen ihn plötzlich die Schlussakkorde, die so regelrecht sind, dass jeder bemerken kann, wie eine Harmonie aus selben Dissonanzen entsteht und wie die größte Schönheit aus jenen Ungeordnetheiten geboren wird, die, wie es vor kurzem schien, sie zerstört haben sollen“<sup>8</sup>.

In Rücksicht angeführter Beispiele wird auch die von Ragueuet ausgesprochene hohe Wertschätzung der entwickelten Polyphonie in italienischer Musik<sup>9</sup> ganz erwartbar: Gleichzeitige selbständige Entfaltung der gleichwertigen Stimmen konnte nicht umhin, jenem Kenner zu imponieren, dem die konfliktlose Verbindung der wenig oder gar nicht vereinbarer Gestalten so sehr gefällte.

Über ästhetische Bevorzugungen Ragueuets können wir auch nach dem zu urteilen, was er von den antiken Statuen Roms, dessen Kunstdenkmälern er ein ganzes Buch gewidmet hat<sup>10</sup>, sagte. Nehmen wir als erstes Beispiel seine Überlegungen um die Statue der Flora, die derzeit einen Bestandteil der römischen Farnese-Sammlung darstellte:

„Leichtigkeit dieser Statue ist nicht weniger entzückungswert, als Feinheit ihrer Drapierungen; unsere anmutigste Tänzerinnen zeigen solche Eigenschaft weniger indem sie tanzen (*en dansant*), als Flora indem sie tritt (*en marchant*). Sie steht auf ihrer Basis nicht, sondern kaum diese Basis mit ihrem leichten Fuß allein berührt; sie streift nur ein wenig den Boden; sie schwingt empor über die Oberfläche mit zephyrischer Leichtigkeit (*Elle ne tient point à sa base, elle n’y pose qu’un pied leger qui à peine la touche, elle ne fait qu’effleurer la terre, elle est emportée sur la surface avec une légèreté semblable à celle de Zephyrs*). Je mehr man sie betrachtet, desto weniger scheint sie unbeweglich zu sein; sie sieht eher fliegend als zu Fuß gehend aus (*il semble qu’elle vole plutôt qu’elle ne marche*). Aber am meisten bewunderungswert ist, dass diese Statue die Naturgröße bedeutend übersteigt; denn es ist nicht schwierig, ein kleines Figürchen anmutig zu machen, aber einem Marmorclumpen, der so groß und schwerfällig ist wie jener Block, aus welchem Flora herausgemeißelt war, die Anmut zu verleihen, ist ein Vollbringen, dessen nur die größten Künstler allein fähig sind. Aber inzwischen gibt es in der Welt freilich keine andere – sei sie auch die kleinste – Statue, die gleiche Leichtigkeit und Ungezwungenheit besitze, wie diese (*il n’y a constamment nulle statue au monde, quelque petite qui le soit, qui ait la légèreté & le dégagement de celle-ci*)<sup>11</sup>“.

Anlässlich der hier angeführten Passage und des darin berührten Themas der Leichtigkeit muss man das Folgende zu bemerken. Jeder Gegenstand, wenn er tastbar und sichtbar ist, wird als wirklich existierender aufgefasst. Aber im Rahmen unmittelbarer, d.h. nicht-reflexierter (darunter auch ästhetischen als prinzipiell nicht-reflexierter) Auffassung mindert die Leichtigkeit, wenn sie ihm eigen ist, seine Daseins-Bestimmtheit herab! Die Gestalt der leichten Gegenstandes ist (je nach dem Grad der Leichtigkeit) ambivalent, weil er, von einer Seite, mehr oder weniger sichtbar und tastbar ist, womit uns bezeugt, dass er *ist*, aber, von anderer Seite, einer genügenden Gewichtigkeit entbehrt, weswegen seine Tastbarkeit auch merklich herabmindern muss. Im Übrigen wird auch ohnedies der Anspruch des beraubten der Gewichtigkeit Gegenstandes auf den Status des realen von dem Gefühl als zweifelhaft aufgefasst.

<sup>8</sup> A.a.O., 34–35.

<sup>9</sup> A.a.O., 51–60.

<sup>10</sup> François Ragueuet F. Les Monumens de Rome, ou Descriptions des plus beaux ouvrages de peinture, de sculpture et d’architecture, Paris 1700.

<sup>11</sup> A.a.O., 82–83.

Schon nach dem, dass Raguenet sich über Apollo von Belvedere ausspricht als über „schwimmendem, wie es scheint, in der Luft, ohne sich irgendwie auf dem Boden zu halten“<sup>12</sup>, – kann man seinen besonders starken Hang zum Effekte der ätherischen Leichtigkeit zu bemerken – den Hang nämlich, der ihn veranlasst, solche Leichtigkeit dort zu sehen, wo es sie nicht gibt. Muss man sich aber solche Vision des vatikanischen Apollo zu viel befremden, wenn sogar das Pferd der kapitolinischen Marcus Aurelius’ Statue sich in Darstellung Raguenets der zwingenden Levitation unterworfen ist?!<sup>13</sup>

Und doch wie auch stark sein Wunsch wäre, das Schauspiel der in der Luft schwebenden Gegenstände zu genießen, ist dieser Wunsch nur die Bekundung einer in der Seele des postantiken Menschen tief eingewurzelten Einstellung, die als Ästhetisierung der Ambivalenz von sich wissen lässt. In dieser Hinsicht ist das bezeichnend, was Raguenet für Hauptvorteil der Floras-Statue hält. Es ist nicht jene von ihm eingebildete und hoch eingeschätzte extraordinäre Leichtigkeit, die an und für sich schon ambivalent ist; nein, es ist Beisammensein schwebender Leichtigkeit der Gestalt mit dem diese Leichtigkeit negierenden Effekte des riesigen und schweren Marmorlumpen, Vereinigung in einem Bild nicht nur physisch, sondern auch logisch unvereinbarer Kennzeichen.

Ebenso gegensätzliche Verbindung, aber diesmal ganz anderer Eigenschaften – der Kraft und Schwäche – schätzt Raguenet, wie wir es weiter sehen werden, in Herkules Farnese sehr hoch ein.

Vom selben Moment, wenn dieses Standbild berühmt wurde, und lange Zeit danach war es üblich, sich über ihn billigend oder sogar begeistert zu äußern, ohne sich auf Einzelheiten analytischer Art einzugehen. So, indem John Evelyn diese Antik um die Mitte 17 Jhs in höchsten Ausdrücken lobt, versucht er inzwischen sogar nicht, dem Leser die Ursache seines Lobes klarzumachen, wenn nur für solche Klarmachung nicht eine fehlerhafte Bezugnahme des Evelyn auf die Meinung der antiken Autoren zu halten<sup>14</sup>. Auch J.G. Keyßler spricht sich anlässlich dieser Statue etwas über Jahrhundert und noch immer ebenso einfältig aus<sup>15</sup>.

Im Unterschied zu Evelyn, Keyßler und anderen Autoren versuchte Raguenet zu verstehen und erklären, worin ein von so vielen Zuschauern erlebter unwiderstehlicher Reiz dieses Kolosses besteht, und kam, wie es scheint, nahe zur Lösung dieser Frage an. Der Zauber dieses Bildes steckt, nach Raguenet, in seiner folgerichtig wiedergegebenen Zweideutigkeit:

„Diese Statue zeigt Herkules als einen Mann, der mit seiner Körperkraft alle irgendwann gelebten Männer übertrifft. Um es anschaulich zu machen, stellt der Bildhauer all seinen Körper dar mit gewölbten Muskeln bedeckt. Aber erstaunenswert ist es, dass indem er den Helden ermüdet von seinen Arbeiten dargestellt, vermochte er in derselben Statue ein Wunder der Stärke und Schwachheit gleichzeitig sichtbar machen (*il a sù faire voir, dans une même statue, un prodige de force & de foiblesse tout ensemble*).

Die Stärke scheint hier gewaltig und fähig alles jene Erstaunliche zu vollbringen, was die Sage diesem Halbgotte hinzuschreibt, weil man mehr muskulösen und sehnigen Körper nirgends sehen kann. Der Bildhauer hat wunderbare Stärke mittels der Größe und Fülle der Muskeln wiedergegeben, doch die Schwachheit durch Zustand und Lage derselben Muskeln dargestellt, die – wie sie auch groß und mächtig seien – der Frische beraubt aussehen; sie alle herunterhängen schlaff, ohne sich dem Leibe zu widersetzen, dessen ermüdete Masse auf einen Fuß kommt; Eben dieser Fuß zusammen mit der Keule, auf die Herkules sich anstemmt,

<sup>12</sup> A.a.O., 303.

<sup>13</sup> „Wenn man seine [d.h. des Pferdes von Marcus Aurelius] Leichtigkeit sieht, mag man sagen, dass es sich auf den es tragenden Sockel nicht stützt und dass es keine Unterstützung bedürft“. A.a.O., 43.

<sup>14</sup> John Evelyn, *The Diary. With an Introduction and Notes*, hg. Austin Dobson Bd 1. Cambridge University Press 2015, 155.

<sup>15</sup> Johann Georg Keyßler, *Neueste Reisen durch Deutschland, Böhmen, Ungarn, die Schweiz, Italien und Lothringen*. Neue und vermehrte Auflage, Hannover: N. Förster 1751, 652.

unterstützt all diese Last. Wahrlich ist ein mehr kräftiger und gleichzeitig mehr schwacher Mensch nie gesehen. Hier erscheint uns ein am meisten muskulöser und starker Körper, welchen es nur geben kann; inzwischen sind alle Muskeln gänzlich entspannt und Haltung ist so niedergedrückt, insoweit man sich nur vorstellen darf. Also je länger man diese Statue betrachtet, desto mehr verliert man in Vermutungen, ob der Bildhauer Absicht hatte, sie zum Symbol der Kraft zu machen oder umgekehrt das Bild der Schwachheit in ihr vorzustellen wünschte. Denn sein wahres Ziel war, jene und diese gleichzeitig auszudrücken. Ja, das ist eine Kraft, aber solche Kraft, die ausgeht; das ist eine Schwäche, aber solche Schwäche, durch die sich die Gründe der ungewöhnlichsten Macht offenbaren. Das ist die Lebenskraft selbst, aber die Lebenskraft, die erschöpft ist und stirbt. Das ist eine letzte Belastung, aber die Kennzeichen der unüberwindlichen Kraft sind schon in ihr erkennbar. Diese Muskeln und Sehnen sind höchst mächtig, aber entleert und abgezehrt; es ist die bis zu voller Kraftlosigkeit erreichende Niedergedrücktheit, aber sie herrscht in dem Körper, der alle irgendwann gesehene Körper an Stärke übertrifft. Schließlich ist es eine Macht, die nichts vermag, eine Erschöpfung, die hat in sich etwas Furchtbares und immer noch Angst einflößt (*Enfin c'est une puissance qui n'en peut plus; & un épuisement qui a quelque chose de terrible & qui épouvante encore*); solche Gedanken erwachen in jedem achtsamen Geiste bei Betrachtung dieses Meisterwerkes der Skulptur<sup>16</sup>.

Es sei freilich nicht schwer, eingedenk der Abt-Würde von Ragueuet, die angeführte Passage als Ausdruck der christlichen Dialektik von Kraft und Schwachheit auszudeuten, Zitate aus Paulus-Epistel – „...Meine Kraft ist in den Schwachen mächtig“ (2. Kor. 12, 9) und „...Wenn ich schwach bin, so bin ich stark“ (2.Kor. 12,10) – sowie eine Reihe anderer ähnlicher Beispiele als Bestätigung anzugeben. Es ist aber genug, das von Ragueuet über den farnesischen Herkules gesagte seinen in demselben Buche ausgesprochenen Urteilen über einige anderen antiken Statuen gegenüberzustellen, um diese Meinung abzulehnen. Wie wir schon bemerkt haben, sieht Ragueuet den Hauptvorteil der Flora Farnese in dem, was wir „Synthesis der Antithese“ nennen dürfen, oder, anders gesagt, die Vereinigung in einer Gestalt einander logisch ausschließender Eigenschaften, und zwar gewaltiger Schwere von kolossaler Statue und luftiger Leichtigkeit dargestellter Figur. In gleichem Sinne fasst er auf und behandelt die Statue des Barberinischen Faun, welches Denkmal des spätantiken Naturalismus er für eine der besten Antiken hält. Den Faun preist Ragueuet wegen des Vielen, aber vor allen Dingen wegen kunstvoller Vereinigung der gegenseitig ausschließenden Eigenschaften, obschon diesmal anderen als in Flora und Herkules Farnese. . Eine Zusammensetzung, die ihm hier imponiert, ist, nach seinen Worten, die Zusammensetzung des Bildes von Schlaff, welches ein Todesbild (*une image de la mort*)<sup>17</sup> vorstellt, und des auffallend sprechenden Ausdrucks von Leben<sup>18</sup>. Dieselbe Geschmackseinstellung ist, so wie wir es schon gesehen haben, auch den Urteilen Ragueuets über italienische Oper eigen.

Also entspricht demonstrativer Akt der Neutralisierung der Antithese seinem ästhetischen Bedürfnis. Für diesen Autor ist die Semantik der Bestandteile dieser abzutötenden Antithese nicht wichtig: Es ist genug, dass sie ursprünglich einander widersprechen; unterdessen besteht die Aufgabe und höchste Meisterschaft des Künstlers darin, um diese Bestandteile trotz ihrer Natur zur Eintracht zu zwingen.

So nach Ragueuet! Den Geschmack dieses Autors kann man teilen oder nicht teilen. Aber es gibt keine Notwendigkeit, extra zu beweisen, dass dieses Herangehen mit der Antithesen-Kultur, die z.B. für das dem Ragueuet gewiss wohlbekanntes klassische französische Drama des 17. Jhs

<sup>16</sup> [François Ragueuet] Les monumens de Rome ou descriptions des plus beaux ouvrages de peinture, de sculpture, et d'architecture, Amsterdam 1701, 84–87.

<sup>17</sup> A.a.O., 80. Nach Ragueuet ist Barberinischer Faun ... *au dessus de toute comparaison, puisque le sommeil qui est une image de la mort, & la rêverie qui est une espèce de suspension de la vie, y sont pourtant plus vivement exprimez, que les actions les plus animées & les passions les plus violentes ne sont dans toutes les autres Statues.* A.a.O., 79–80.

<sup>18</sup> A.a.O., 8–80.

kennzeichnend ist, nichts Gemeinsames hat. Ein Lesebuch-Vorbild dieser klassischen Antithesen-Kultur ist Don Rodrigues Monolog in „Le Cid“ von P. Corneille (1636); hier zeigen alle Antithesen scharf dramatisches Charakter, wessen Überwindung entweder tapfere und entschlossene Handlungen oder prinzipielle Veränderung der Verhältnisse erfordert. Scharf sind Antithesen auch in klassischer französischer Komödie (Molière), wo sie berufen sind, das Lachen nicht durch demonstratives Ignorieren (welches dem Raguenet so lieb war), sondern durch Betonung sinnloser Unverträglichkeit der mit ihren Bestandteilen bezeichneten Eigenschaften hervorzurufen.

Solches Herangehen ist ganz vereinbar mit traditioneller Logik, womit es gleich den anderen formalen Kennzeichen das realistische Wesen des klassischen Stils bezeugt. In der Ästhetik Raguenets ist alles umgekehrt. Ihr entsprechend ist demonstrative Ignorierung des Satzes vom Widerspruch ein wichtiger Faktor des ästhetischen Vergnügens. Somit bricht Raguenet seine Verbindung mit der zu seiner Zeit noch lebendigen Tradition des Zeitalters ab, das der Ehrenname *Grand siècle* bei seinen Verehrern bekommen hat, indem er von dessen „kartesianischem“ Rationalismus in seiner Ästhetik tatsächlich lossagt.

So verfahren, zeigt Raguenet sich als typischer Vertreter der mächtigen anticlassischen Tradition mit ihr eigener unüberwindlicher Neigung zur Ambivalenz. Doch der schon oben festgestellte ungewöhnlich hohe Grad der Besinnung des Ambivalenzkriteriums gewährleistet für Raguenets Schriften über Ton- und Bildkunst einen Platz in gesonderter Nachfolgeeihe. Eben seine ästhetische Reflexion macht Raguenet zu einem Nachfolger jener Ideenrichtung, die um die Mitte 17. Jhs, in Italien, das lieb seinem Herzen war, entstanden ist. Stammvater dieser Richtung war Emanuele Tesauo, der in seinem Traktat *Cannocchiale Aristotelico* („Das aristotelische Fernrohr“; 1654, erw. Aufl. 1670)<sup>19</sup> theoretische Begründung der Barock-Poetik gegeben hat. Mit den Ansichten Tesaus sind ästhetische Urteile Raguenets durch die Ablehnung, in logischer Bündigkeit eine der notwendigen Bedingungen künstlerischer Vollwertigkeit anerkennen, eng verbunden. So schrieb prominenter russischer Philologe-Romanist I.N. Goleniščev-Kutuzov darüber:

„Tesauro sagt wiederholt, dass die Kunst der geschwinden Vernunft ist unabhängig von Logik und logischer Konstruktionen. Die Welt der von der Phantasie geborenen poetischen Schöpfungen lebt nach seinen eigenen Gesetzen, die sich von den Gesetzen des Denkens unterschieden sind“<sup>20</sup>.

Ebenso lobt Tesauo, in Vorwegnahme der Urteile Raguenets über die Musik und Skulptur, die Vereinigung verschiedenartiger Eigenschaften in einem und demselben Kunstwerke. Nach dem zitierten Goleniščev-Kutuzov:

„Folgerichtiger als alle andere Theoretiker des Barock entwickelte Tesauo die Lehre über Verträglichkeit des Unverträglichen... Eine Fähigkeit, das Ernsthafte und Lustige, das Komische und Traurige zu verbinden, erklärt Tesauo eine der Haupteigenschaften des Scharfsinnes zu sein. „Du sagst: ‘Wenn sich das Witzige dem Ernsthaften entgegengestellt und das eine die Lustigkeit und das andere die Schwermut erregt, wie kann der Witz denn ernsthaft und der Ernst spottlustig sein?’ Auf das antworte ich, dass es kein so ernsthaftes oder so trauriges oder so erhabenes Ding stattfindet, das könne nicht sowie nach Form als auch nach Inhalt zum Spaß werden“<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> Emanuele Tesauo, *Il cannocchiale aristotelico*, o’ sia, idea dell’arguta et ingeniosa elocutione, che serve a tutta l’Arte Oratoria, Lapidaria, et Simbolica, Venetia: Baglioni 1670.

<sup>20</sup> Ivan Nikolaevič Goleniščev-Kutuzov, Bualo barokko. Emanuèle Tezauro. In: Ivan Nikolaevič Goleniščev-Kutuzov, *Romanskije literatury, Stat’i i issledovanija*. Moskau: Nauka, 1975, 327.

<sup>21</sup> Ivan Nikolaevič Goleniščev-Kutuzov, a. a. O., 329–330.

Ich gebe den Originaltext der von Goleniščev-Kutuzov hier angeführten Zitat an:

Also darf man sagen, dass Kriterium der ästhetischen Einschätzungen, die François Ragueneau manchmal gab (ihre Beispiele sind oben angeführt), die früher erarbeitete beachtenswerte theoretische Basis unter sich hatte. Ihrerseits können auch Werturteile von Ragueneau als ein Zwischenpunkt bestimmter Nachfolgelinie, die in der Richtung nach derselben Ästhetik der Alogisten führt, welche sich in der 3. Viertel des 19. Jh. ausgesprochenen und später von den Surrealisten als Wahlspruch aufgegriffenen und noch heute oft zitierten Phrase widerspiegelt: „...Schön... wie das zufällige Begegnung einer Nähmaschine mit einem Regenschirm auf einem Autopsietische“<sup>22</sup>.

---

*„Ma dirai tu, se la Facetudine si contrapone alla Serietà, perche questo cagiona malinconia, e quella giovialità, com'esser può una Facetudine seria, od una Serietà faceta? Una giovialità mesta od una Mestitia gioviale? Hor'io rispondo, che non è soggetto niuno così grave, ne così mesto, ne così fiero, che non possa divenir faceto con la Materia, e con la Forma“.* In: Emanuele Tesauro, *Filosofia Morale*. Derivata dall'alto Fonte Del Grande Aristotele Stagirista, Venedig: Tivanni 1689, 306.

<sup>22</sup> ...*Beaux... comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie*. Die Quelle dieser Zitat ist eine Dichtung von dem französischen Dichter und Schriftsteller Protosurrealist Lautréamont „Die Gesänge des Maldoror“ (*Les chants de Maldoror*, 1869), Gesang 6. Darüber eingehend s.: Peter W. Nesselroth, *Lautréamont's Imagery. A Stylistic Approach*, Genf; Paris: Droz 1969, 21–51.