

Christiane Wiesenfeldt

Die Anfänge der Romantik in der Musik



BÄRENREITER
METZLER

Peter Gülke gewidmet

Christiane Wiesenfeldt

Die Anfänge der Romantik in der Musik

Bärenreiter

Metzler

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über www.dnb.de abrufbar.

eBook-Version 2022

© 2022 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Gemeinschaftsausgabe der Verlage Bärenreiter, Kassel,
und J. B. Metzler, Berlin

Umschlaggestaltung: +CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN

Umschlagabbildung: akg-images

Lektorat: Jutta Schmall-Barthel

Korrektur: Daniel Lettgen

Innengestaltung: Dorothea Willerding

Satz: Mathias Brösicke, Weimar

ISBN 978-3-7618-7276-5

DBV 327-01

www.baerenreiter.com

www.metzlerverlag.de

Inhalt

1. (Musikalische) Romantik: Was ist das?	7
2. Literaten hören Musik	26
3. Neue Debatten: Die Musik spricht – oder nicht?	51
4. Neue Modelle: Reflexion und Kritik	67
5. Neue Autorkonzepte	87
6. Die Entdeckung des Hörers	99
7. Alte Geschichte(n): Neue Inspiration	111
8. Romantische Orte im Lyrischen und Idyllischen	138
9. Relaunch: Fantasie, Arabeske und Nachtstück	157
10. Neue Werkkonzepte: Offenheit und Fragmentarik	176
11. Romantische Kippfiguren: Ironie und Ambiguität	198
12. Mozart – ein Romantiker?	216
13. Das Ende vom Anfang: Hoffmann rezensiert Beethoven	234
Nachwort und Dank	248
Anmerkungen	250
Quellen und Literatur	284
Personen- und Werkregister	297

1. (Musikalische) Romantik: Was ist das?

Romantik ist populär. Man braucht nicht die ca. 80 Millionen Treffer bei Google oder die jüngste Eröffnung eines ersten deutschen Romantik-Museums in Frankfurt am Main anzuführen, um zu wissen, dass wir es mit einem aktuellen Begriff zu tun haben. Einem Begriff, der neben ästhetischen Phänomenen – die er in den letzten über 250 Jahren ebenso bezeichnete wie Handlungen oder Gegenstände – heute nahezu alles meinen kann, was mit Sehnsucht und dem Bewusstsein darum zu tun hat. Sehnsucht nach der wahren Liebe, nach Vollkommenheit im Leben, Sehnsucht nach einem Idealzustand, in welchem Zusammenhang auch immer. Die Moderne hat diese Sehnsucht, seit sie um 1800 zu einer Welthaltung wurde, unterschiedlich intensiv erprobt, ihr unterschiedliche Nuancen mitgegeben. So gibt es heute zum Beispiel romantischen Konsum, romantische Blind Dates oder auch die romantische Achtsamkeitsbewegung – Phänomene, die auf neuzeitliche Beschleunigungen und Fremdheitserfahrungen reagieren und die Romantik als Konzept wieder aufrufen. Dabei ist es ganz gleichgültig, dass wir als moderne, aufgeklärte Individuen wissen, dass auch der exzessivste Konsum von Designerware, das zwanzigste Blind Date oder auch der kostspielige Meditationskurs in einem tibetanischen Kloster unsere Sehnsucht nicht stillen, nicht das Ziel und die Erfüllung sein wird. Doch angetrieben von der Sehnsucht, es könne irgendwann so sein, nehmen wir immer wieder daran teil – freilich nur, wenn wir ein Romantiker oder eine Romantikerin sind. Denn das macht ihn oder sie aus.

Was nach einer deprimierenden Mangel-Diagnose klingt, ist aber viel mehr als das. Denn zwar weiß der Romantiker um die Unmöglichkeit, seine Sehnsucht zu stillen und so die Perfektion oder auch

das Absolute jemals zu erreichen. Doch treibt ihn dieses Wissen, seine Reflexion darüber nicht in Verzweiflung (oder nur die wenigsten von ihnen, wollte man das romantische Klischee des Freitodes bemühen). Denn er hat etwas, was ihn aus dieser unzureichenden Situation befreit: die Kunst. Und nicht nur das: Indem der Romantiker die Kunst als eigentliche Wahrheit und Wirklichkeit umdeutet, nämlich in jenen Ort, wo die Sehnsucht erfüllt sein kann, wo alles absolut und ideal ist, braucht er sich um die Unzulänglichkeiten der Welt nicht mehr zu kümmern. Romantiker flüchten also nicht aus der Welt, sie betreiben keine Weltflucht aus einer realen in eine irrealer Welt, wie es so oft heißt, sondern sie deuten sich die Welt mithilfe der Kunst um. Nur so versteht man Aussagen wie jene berühmte, die Novalis alias Friedrich von Hardenberg 1794 machte und damit die Richtung vorgab, die bis heute die Romantik ausmacht: »Die Poesie ist das ächt absolut Reelle.«¹

Die Konsequenzen für die Kunst und mithin die Musik, die uns hier vor allem interessiert, sind enorm. Nicht nur, dass die Kunst damit als Realität gilt und andere Realitäten – wie etwa die Natur – als zweitrangig begreift bzw. der eigenen Realität unter- oder einordnet. Sondern auch, dass ihre Prämissen und Regeln konstitutiv werden. Und wer um die Rationalität der Welt bis um 1800 wusste, einschließlich aller Freiheitsdiskurse seit Immanuel Kant, Friedrich Schiller und Johann Gottfried Herder, dem musste klar werden, dass mit diesem Paradigmenwechsel das Unausprechliche, Undeduzierbare, Undefinierbare, Unerschöpfliche und Unendliche der Kunst als Realität anerkannt werden sollte. Kunst gibt also nicht mehr allein Sichtbares wieder, sie selbst ist sichtbar, sie ist wahr.

Indem die Romantiker um 1800 diese »kantische Grenzlinie«² zwischen Vernunft und Sinnlichkeit übertreten und Romantik zu ihrem neuen »Fahnenwort« erklären,³ gerät eine jahrhundertealte Tradition des an einer realen Welt und ihren Regeln ausgerichteten Kunst-Machens in einen neuen Sog von freier Kreativität, der bis heute anhält. Vergleichbar ist diese Sogkraft vielleicht jener religiösen Kunst-empfindung, die Mittelalter und Renaissance prägte (und für die sich die Romantiker nicht umsonst begeisterten, auch darüber wird zu berichten sein). Aber der romantische Sog ist doch anders, weil er infolge der

Aufklärung stärker auf das Individuum und sein Weltverhältnis abhebt und das Gemeinschaftliche in Sinnfragen zunehmend hintanstellt. Und er ist komplexer, weil er nun in der Nachfolge und Weiterentwicklung jener von Kant etablierten Theorie des Schönen von einer Ästhetik flankiert wird, die versucht, die Definition des romantisch Schönen in den Griff zu bekommen. Denn dass nur bleibt, wer schreibt, war auch den Romantikern klar, und dazu gehört ein tragfähiges philosophisches System, das die neue Wirklichkeit qua Kunst erklärt. Dass es eben diese Erklärungsversuche waren, die mit ihrem begrifflichen Besteck eine begriffslose Kunst zu beschreiben versuchten, ist den Romantikern später als inkonsequent und verfehlt vorgeworfen worden. Das hat aber dauerhaft nichts an der Attraktivität dieses Denk-, Deutungs- und Handlungsmodells des Romantischen bis heute ändern können.

Musik bildet nicht nur eines von mehreren Ausdrucksmitteln des Romantischen neben der Prosa, der Poesie oder der Malerei. Sie ist das Epizentrum des Romantischen schlechthin, sie gehört zu seinen Urgründen und half den frühromantischen Literaten zu verstehen, was das Romantische im Kern ausmacht. Wenn E. T. A. Hoffmann am 26. Januar 1796 seinem Freund Hippel berichtet, »mich hat die Musik empfinden gelehrt, oder vielmehr schlummernde Gefühle geweckt«,⁴ so trifft dies den Kern: Die Musik weckt mehr als alle anderen Begegnungen mit Kunst das Romantische im (künstlerisch empfindsamen) Menschen überhaupt erst auf und regt ihn an, selbst romantisch künstlerisch tätig zu werden. Dass die so entstandene Kunst wiederum durch und durch musikalisch ist, auch dort, wo sie nicht Musik ist, muss nicht wundern. So liest Caroline Schlegel Ludwig Tiecks *Sternbald* zunächst einmal als »musikalische Wanderungen [...] wegen der vielen musikalischen Empfindungen und Anregungen«⁵ und erst in zweiter Linie als Literatur. Und der den Romantikern nahestehende norwegische Dichter und Philosoph Henrik Steffens erkennt in Tiecks Märchen *Der blonde Eckbert* eine »Zaubermusik«, die diese »leicht beflügelte Darstellung melodisch lockend zu begleiten [scheint], bis sie, in Wahnsinn verkehrt, verklingt.«⁶ Musik fungiert hier und in zahlreichen weiteren Dokumenten als Lackmustest für die Qualität von Literatur, sie muss nicht zwangsläufig von Musik handeln, obwohl sie es häufig tut, aber

musikalisch muss sie sein, durch und durch: in der Durchführung eines romantischen Themas, in der Option, jenseits formaler und tonaler Regelwerke Transzendenz, Reflexion und Hörfreiheit zu ermöglichen, und schließlich in der Verwendung musikalischer Mittel von der Wiederholung und Spiegelung über die Mehrstimmigkeit und wandelbare Dynamik bis hin zur flexiblen Rhythmik⁷ und offenen Schlussbildung. Hören ist das neue Lesen. Und Hören ist nicht nur Zuhören, sondern bedeutet, sich selbst als (romantischer) Mensch durch die Musik erkennen, wie Jean Pauls Romanfigur Quintus Fixlein es 1796 treffend beschreibt: »Dass die Töne, die in einem dunkeln Mondlicht mit Kräften ohne Körper unser Herz umfließen, die unsre Seele so verdoppeln, dass sie sich selber zuhört, und mit denen unsre tief heraufgewühlten, unendlichen, exaltirten Hoffnungen und Erinnerungen gleichsam im Schläfe reden, dass die Töne ihre Allmacht von dem Sinne des Grenzenlosen überkommen, dies brauche ich nicht erst zu sagen. Die Harmonie füllt uns zum Theil durch ihre arithmetischen Verhältnisse; aber die Melodie, der Lebensgeist der Musik, erklärt sich aus nichts, als etwa aus der poetischen Nachahmung der roheren Töne, die unsre Freuden und unsre Schmerzen von sich geben. Die äussere Musik erzeugt also im eigentlichen Sinn innere.«⁸

Dass es überhaupt so weit kommen konnte, dass die Musik zum Sinnstifter einer neuen Zeitempfindung wurde, mag eine Ursache darin haben, dass in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein zunehmendes Bedürfnis nach Antirationalismus spürbar wird.⁹ Am intensivsten fühlt dies – ausgerechnet im unmittelbaren pietistischen Königsberger Umfeld Kants – Johann Georg Hamann, den Isaiah Berlin einmal einen »der wichtigen, wenn auch oft ärgerlichen Partisanen der Zivilisation« genannt hat.¹⁰ Von Hamann sind nur fragmentarische Schriften überliefert, was Johann Wolfgang von Goethe, Søren Kierkegaard, aber auch Johann Gottfried Herder nicht daran hinderte, ihn als einen der ersten hartnäckigen Widerständler gegen einen puren empirischen Rationalismus zu verehren.¹¹ Hamann bemühte sich um die Aufwertung des Mythos, widerspricht Kant darin, dass Religion und Vernunft zusammengedacht werden können, und spricht von irrationalen Quellen der schöpferischen Kräfte.¹² »Denken Sie weniger

und leben Sie mehr«, soll Hamann gegenüber Herder geäußert haben.¹³ Dieses intensive, leidenschaftliche Aufbegehren gegen puren Rationalismus und universelle Wahrheitsansprüche in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist freilich nicht nur in pietistischen Kreisen, die der Innerlichkeit erhöhte Aufmerksamkeit widmen, zu beobachten. Es zeichnet sich insgesamt ein Wertewandel ab, der den Wunsch nach individueller Verwirklichung und selbstgesetzten Idealen auch in der Akzeptanz möglichen Scheiterns höher stellt als allgemeingültige Verhaltensregeln mit Wahrheitsanspruch. Dieses Freiheitsdenken, das für die Entwicklung der Romantik bedeutsam wurde, geht im Kern zwar auf Kants moralphilosophischen Grundsatz zurück, der Mensch sei frei und selbstbestimmt und habe einen autonomen, freien Willen; bei Kant jedoch sind die rationalistischen Wurzeln, dass aus Gründen der Vernunft alle Menschen eigentlich dieselbe Wahl treffen müssten, noch stark spürbar, die Freiheit somit nur eine relative. An dieser unausweichlichen Vorbestimmtheit leiden die Figuren, die zur selben Zeit Friedrich Schillers Dramen bevölkern, auch wenn sie noch nichts mit Musik zu tun, deren Kraft zum Entkommen aus diesen Korsetten noch nicht erkannt haben oder ihr keinen so großen Wert beimessen. Die Kunst baut indes schon bei Schiller an einer Idealität mit, in die sich die Figuren immerhin hineinwünschen können, auch wenn sie – wie etwa Karl Moor – in und an der Welt aus rationalistischer Perspektive scheitern. Dass das Ideale in den Status einer Utopie rückt, nimmt ihm nichts von seiner Anziehungskraft, das Potenzielle, das Sehnen danach, auch wenn es nicht als explizit romantisch bezeichnet wird, durchzieht Schillers Werke deutlich.¹⁴ Johann Gottlieb Fichte wiederum erkennt eben dieses Sehnen nach der Freiheit als eigentliche Kraft der Kunst: »Frei sein ist nichts, frei werden ist der Himmel.«¹⁵ Diese Freiheit und Selbstergründung muss aber gewollt werden, um sie dauerhaft als Ziel zu verstehen, ihre Möglichkeiten sind dann unerschöpflich und quasi unendlich: »Volo, ergo sum.«¹⁶

Diese Selbstergründung vollzieht sich, wie Friedrich Schelling wenig später ergänzt, ebenso bewusst wie unbewusst und damit in einer »romantischen Tiefe«,¹⁷ die nicht mehr rational erklärbar ist und von der Kraft des Potenziellen und einer besonderen Atmosphäre der

Ungewissheit lebt. Es nimmt nicht wunder, dass sich die Kunst und insbesondere die Musik als Medien der Selbstergründung besonders gut eignen und in Schellings *System des transzendentalen Idealismus* von 1800, vor allem im vierten Hauptabschnitt, eine zentrale Rolle spielen: Kunstwerke können das Übersinnliche versinnlichen, sie können zwischen Bewusstsein und Unbewusstsein vermitteln.¹⁸ An dieser Schwelle endet sodann auch die Möglichkeit, dem Kunstwerk begrifflich beizukommen. In der *Philosophie der Kunst* wird Schelling sodann konkret, was den Rang der Musik in diesem Konzept betrifft: Ausgehend von der Idee, dass der Klang als »Ursynthese der Natur«,¹⁹ als der »durch alle Dinge tönende Begriff Gottes«²⁰ zu verstehen sei, ist klingender Musik per se eine Gründerfunktion aller Ausdrucks- und Empfindungsspektren zugeschrieben. Dabei vereint Musik das Ideelle einer Gleichheit von (begrifflicher) Natur und (unbegrifflichem) Gott, in Form von Rhythmus (Metrik), Modulation (Harmonik) und Melodie (Thematik).²¹ Letztere vereint Rhythmus und Harmonik in sich, von denen die Harmonik die dominante, weil klangqualitative Kategorie sei.²² Ohne dass Schelling dies explizit macht, wird damit jener Kategorie der Musik, die nach romantischer Vorstellung am meisten von freier Schöpferkraft abhängig ist, der größte Wert beigemessen: Rhythmus und Harmonik sind nun dem melodischen Primat untergeordnet. Das mag schematisch klingen und entspricht sicher nicht den Realitäten kompositorischer Prozesse. Das Argument verweist aber einerseits auf die musikästhetischen Debatten, die um 1800 längst in eine ähnliche Richtung zeigen und das Lyrische der Melodik als Hort der Romantik begreifen, andererseits auf die musikalischen Realitäten, die seit den 1770er- und 1780er-Jahren eine neue Qualität von Sanglichkeit, Belcanto und melodischer Inwendigkeit zeigen, ganz abgesehen von einer massiven Bedeutungszunahme langsamer, lyrischer Sätze im Verbund einer Sonate.²³

Friedrich Schlegel und Novalis sind sodann jene Frühromantiker, die dem System, insbesondere dem Denksystem der Philosophie, keine realitätsformende Kraft mehr zuerkennen und an deren Stelle die Kunst und damit auch die Musik setzen. Kunst müsse, so Schlegel um 1800, symbolisch darstellen, was der Philosophie und ihren Begriffen

entgleite, sie müsse Allgemeines und Individuelles, Unbewusstes und Bewusstes, Realität und Idealität, Unendliches und Endliches in ein Verhältnis setzen.²⁴ Das Mittel dazu ist die Reflexion, der Novalis mit den Fichte-Studien von 1794/95 seinen wohl bedeutendsten Beitrag zur frühromantischen Ästhetik gewidmet hat. Ihm zufolge kann »nur die unausdeutbare Sinnfülle des Kunstwerks« die Grenzen der Reflexion transzendieren, das Kunstwerk wird zur einzig möglichen »Darstellung des Undarstellbaren«, der »Unausschöpflichkeit«.²⁵ Damit ist die Bedeutung, die der Kunst als übergeordneter Kategorie der Weltdeutung zukommt, klar benannt, zugleich aber auch die Schwierigkeit markiert, dieser Bedeutung habhaft zu werden. Wenn Novalis formuliert: »Die Kunst, auf eine angenehme Weise zu befremden, einen Gegenstand fremd zu machen und doch bekannt und anziehend, das ist die romantische Poetik«,²⁶ so mag immerhin angedeutet sein, wohin die Reise geht. Auch die Feststellung »Wir sind aus der Zeit der allgemeingeltenden Formen heraus«²⁷ mag sich als Hinweis auf einen Wandel weg von der Regelpoetik hin zu einer Autorpoetik lesen lassen, die man für die Romantik generell als konstitutiv erachtet. Dennoch bleibt das Terrain vergleichsweise holperig, die Szene unscharf, was denn Romantik in der Musik um 1800 eigentlich sei. Wichtig ist, dass das Romantische von einem Ideal (Fichte) über eine qualitative Kategorie (Schelling) zu einer ernstzunehmenden Disziplin wird, Kunst zu machen und damit eine neue Wahrheit anzubieten (Novalis, Schlegel).²⁸

Auf dem Gebiet der Literatur ist in den letzten Dekaden weitaus intensiver und vielseitiger über das Romantische um 1800 diskutiert worden, auch in seinem Bezug zur Musik, als in der Musikforschung.²⁹ Das beginnt bei Studien zur Begriffsklärung,³⁰ die zeigen, dass Romantik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu einem kulturgeschichtlichen und kritischen Begriff wird: Kategorien wie ungewiss, geheimnisvoll (Ludwig Tieck), poetisch (Novalis, Jean Paul), verwirrend, sehnsüchtig, fantastisch (Friedrich Schlegel) und helldunkel (August Wilhelm Schlegel) zeigen unterschiedliche Qualitäten eines romantischen Modells, das im optischen Symbol einer Kippfigur – wie Stefan Matuschek jüngst plausibel gemacht hat³¹ – heuristisch gut darstellbar ist. Und das setzt sich fort in Studien wie jener von Lothar

Pikulik, die auf wesentliche Kriterien und Konzepte des Romantischen abheben und damit Gemeinsamkeiten ebenso wie Unterschiede in der frühromantischen Literatur herausarbeiten.³² Dazu zählen Aspekte wie die Abkehr von formaler Logik und Systemdenken, die Hochschätzung von Einfall und Witz, der Hang zum Experimentellen, zum Erproben und Erkunden, die Ironie, das Spiel mit Analogien und Ähnlichkeiten, die Sehnsucht nach Universalität³³ oder das Produktivmachen von Fragmentarik, die an verschiedenen Literaturproben geprüft und somit als analytische Kategorien auch anderer Künste handhabbar werden,³⁴ auch wenn sich die musikalische Romantik in Text und Ton am besten und unmittelbarsten aus den Texten und Musiken um 1800 selbst herausarbeiten lässt, was dieses Buch anstrebt. Es folgt darin, wenn auch aus musik- und nicht aus literaturwissenschaftlicher Perspektive, der Untersuchung Christine Lubkolls von 1995, die sowohl die musikalischen Konzepte in der Literatur um 1800 als auch deren musikästhetische Flankierungen untersucht.³⁵ Im Zentrum stehen bei Lubkoll einerseits *Hildegard von Hohenthal* als erster musikaffiner, rezeptionsstarker und entsprechend einflussreicher Roman Wilhelm Heineses von 1795, andererseits eine große Bandbreite von Autoren, die seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts über Musik diskutiert haben. Der (zu) große Kreis um frühe Temperaturdiskussionen, Gelehrtendiskurse um Johann Mattheson oder auch den französischen Opernstreit, den Lubkoll zieht, zeigt zwar die Reichweite musikästhetischer Interessen. Doch er läuft an der romantischen Gründungsdebatte in der Musikästhetik vorbei, wenn zentrale Texte und Journale nicht vorkommen und Johann Friedrich Reichardts enorm einflussreiche Prägung des Romantischen übersehen wird.³⁶ Bezogen auf Lubkolls Leitfrage nach dem Mythos und dessen Neubelebung um 1800 ist das indes zu verschmerzen, und es wird zu Recht betont, dass in den Texten von Christian Friedrich Michaelis »bereits ›romantische Klänge‹ ertönen«. ³⁷

Die Vorsicht vieler Autoren, um 1800 bereits von romantischer Musik zu sprechen, ist beinahe allen Studien bislang gemein, selbst jenen, die sich explizit mit der ästhetischen Phase um 1800 befassen, und – wie Christoph E. Hänggi – einen romantischen Ästheteten wiederentdecken, der fachkundig über Musik schreibt: Hänggis lesenswerte und

gegenüber althergebrachten Deutungen der Dichotomie von Klassik und Romantik anregend kritische Studie zu den romantischen Schriften Georg Ludwig Peter Sievers (geboren 1775) hebt im Fazit mit dem Satz an: »So paradox es auf den ersten Blick klingen mag: Es scheint, dass die Geschichte einer romantischen Musikästhetik ihren Anfang bereits in der Aufklärung nahm.«³⁸ Traut hier jemand seinen eigenen Analysen nicht? Dies ist kein Einzelfall und liegt wiederum maßgeblich an dem Einfluss, den Carl Dahlhaus' Schrift *Die Idee der absoluten Musik*³⁹ bis heute auf die Deutungen romantischer Musik(-Ästhetik) hat, obwohl renommierte Autoren wie – vor allem – Ulrich Tadday⁴⁰ oder auch Melanie Wald-Fuhrmann⁴¹ dieser Deutung bereits mehrfach und überzeugend widersprochen haben. Dahlhaus' Studie findet sich dennoch im Literaturverzeichnis fast aller Studien zur Romantik, das handliche Taschenbuch auf gerade einmal 150 Druckseiten gehört darüber hinaus noch immer zur Standardlektüre so mancher Curricula. Dabei ist festzuhalten: Bis auf die korrekte Feststellung, dass romantische Musikästhetik keine Gefühlsästhetik sei,⁴² enthält das Buch aus heutiger Perspektive nicht nur zahlreiche Widersprüche und Fehldeutungen, sondern zeigt vor allem anderen eine mangelnde Kenntnis der zeitgenössischen Quellen, keine Seltenheit in Dahlhaus' Publikationen.⁴³ Die Forschung wäre gut beraten, es künftig selbst als historisches, dabei durchaus anregendes und eminent einflussreiches Dokument der Romantik-Deutung zu behandeln.

Schon zu Beginn taucht mit dem titelgebenden Begriff des Absoluten das Hauptproblem der Argumentation auf, dem Dahlhaus sodann auch nicht mehr ausweichen kann, obwohl er selbst kurz darauf verweist:⁴⁴ Er verwendet erstens einen Terminus, der erst Mitte des 19. Jahrhunderts in Gebrauch war, und behauptet zweitens, um 1800 habe sich »absolute Musik« (bei ihm stets gleichzusetzen mit Instrumentalmusik) von »außermusikalischen Funktionen und Programmen losgelöst«, sie strebe »weg von Programmen und Charakteristiken«.⁴⁵ In keinem frühromantischen ästhetischen Text ist von störenden Funktionen und Programmen die Rede, wird textbezogene Musik als Funktionsmusik oder gar als zweitrangig betrachtet, ja überhaupt tauchen Programme, die die Diskurse um die Jahrhundertmitte

prägen sollten, in den Debatten um 1800 überhaupt nicht auf, allenfalls im positiven Sinne, wenn über Opern als kernromantische Gattung seit den 1780er-Jahren nachgedacht wird. Autoren wenden sich stattdessen mehrfach und vehement gegen aus ihrer Sicht überkommene Tonmalerei, musikalisch-plastische Darstellungen von Äußerlichkeiten, die man um 1800 als unzeitgemäß empfindet, wenn sich der ästhetische Blick zunehmend nach Innen richtet.⁴⁶ Ebenso wenig lässt sich in den Debatten zeigen, dass Instrumentalmusik »zum Inbegriff dessen, was Musik überhaupt ist«, wurde oder man Probleme mit wortgebundener Musik hatte.⁴⁷ Die Aussage, Tieck und Hoffmann hätten sogar die »Fixierung von Instrumentalmusik an Endliches und Begrenztes [...] als inadäquat« empfunden, entbehrt sodann jeglicher Grundlage – ein zunehmendes Interesse an Instrumentalmusik setzte keineswegs eine Abwertung von Vokalmusik in Gang, ganz im Gegenteil wurde das Instrumentale zunächst einmal so aufgewertet, dass es auf Augenhöhe zum Vokalen aufschloss.⁴⁸ Zwei Argumentationslinien prägen sodann den Verlauf der Dahlhaus'schen Argumentation: Richard Wagner wird als Zielpunkt der Entwicklung inszeniert, auf den alles in einer teleologischen Welle gleichsam »zutreibt« bzw. »hindrängt«,⁴⁹ und E. T. A. Hoffmanns Rezension der 5. Sinfonie Ludwig van Beethovens – die Dahlhaus eher irritiert als begeistert – wird als »Gründungsurkunde der romantischen Musikästhetik« bezeichnet und zugleich als »Theorie der Instrumentalmusik« der Romantiker missverstanden und verengt.⁵⁰ Den seltsamen Widerspruch, dass der Hoffmann'sche »Startschuss« von 1810 keine romantische Musik nach sich zog, sondern das Rennen um den ersten romantischen Komponisten erst Jahrzehnte später entschieden wird, löst Dahlhaus nicht auf.⁵¹ Entsprechend bleiben zwei (revisionsbedürftige) Hauptthesen des Buches stehen: 1. Die Romantik in der Musik ist ein verspätetes Phänomen und folgt jener in der Literatur mit jahrzehntelangem Rückstand (prophetisch bei Beethoven, andeutungsweise bei Robert Schumann, endgültig bei Wagner), und 2. Die romantische Musikästhetik um 1800 ist identisch mit der Ästhetik zur absoluten Musik um 1850 und bezieht sich allein auf Instrumentalmusik.

Die Konsequenzen dieser starken Thesen – die ein experimentelles, mit dem Verlassen Wiens kaum noch übersichtliches Gelände klassisch-romantischen Komponierens einfach überspringen und zum »Ereignis Wagner« übergehen – für die Romantik-Forschung sind bis heute enorm.⁵² So schreibt Corinna Caduff in ihrer Studie zur Literarisierung von Musik um 1800, bezogen auf Dahlhaus, dass die »Aneignung von Musikfragen [...] wesentlich ein sprachliches Ereignis« gewesen sei: »Literatur schreibt Musikgeschichte.«⁵³ Sie möchte den Zusammenhang beider Künste und die Konzepte der Literarisierung untersuchen, setzt aber die (von Dahlhaus behauptete) Stifterrolle der Literatur für die romantische Musikästhetik als fix. Damit entsteht eine merkwürdige elliptische Argumentation, in der die Musik um 1800 als Fundus für »Literarisierungen« verstanden, nicht aber diskutiert wird, auf welche konkrete Musik sich die Literaten denn beziehen konnten, wenn sie (mit Dahlhaus) nicht um 1800, sondern erst viel später existierte. Wurde romantische Musik schlicht in der Literatur »erfunden«? Was ist die Henne, was ist das Ei? Es lohnt, zur Annäherung an die für dieses Kapitel titelgebende Frage zunächst einmal einen Schritt zurückzutreten.

Denn wer sich fragt, was musikalische Romantik ist, steht vor einem Problem. Veraltet, aber erstaunlich zählebig ist die Idee, sie sei eine klar umrissene Epoche. Was in der Literaturwissenschaft noch recht gut funktioniert, indem die Romantik dort den Zeitraum der etwa 1790er- bis 1820er-Jahre und damit gerade einmal drei Dekaden umfasst, während die Jahrzehnte danach als Spätromantik gelten und jemand wie Joseph von Eichendorff als romantischer Dichter diese Phase bereits ausklingen lässt, herrscht in der Musikhistoriographie ein großes Durcheinander. So gilt die musikalische Romantik als Epoche, die großzügig gerechnet, die Zeit von 1789 bis 1914 umfasst und sich darin wiederum kleinteiliger gestaltet.⁵⁴ Darin gehören Komponisten wie Felix Mendelssohn Bartholdy und Robert Schumann, wenngleich auch hierzu abweichende Meinungen existieren, der »hochromantischen« Phase der 1830er- bis 1850er-Jahre an; Richard Wagner, Anton Bruckner und Johannes Brahms sind tendenziell eher Spätromantiker, da sie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erfolgreich waren; dabei ist Wagner aber genauso alt wie Mendelssohn

und Schumann. Gustav Mahler gilt irgendwie auch noch als Romantiker, obwohl er erst 1911 starb. Und noch Richard Strauss' Musik klingt den meisten eigentlich zu romantisch, um eindeutig modern zu sein. Bei Beethoven streiten sich die Geister, wenngleich er – wie sein Zeitgenosse Goethe – der Romantik immerhin doch zugeneigt gewesen sei, wenn auch noch nicht als vollkommen von ihr beherrscht gilt, was immer das heißen mag. Wolfgang Amadé Mozart scheidet völlig aus – entsprechend groß ist das Irritationspotenzial, dass E. T. A. Hoffmann ihn wie auch schon Joseph Haydn 1810 als Romantiker bezeichnet. Der 1797 geborene Franz Schubert ist allein wegen seines Liedschaffens für viele klar ein romantischer Gründervater, was für Kenner der deutlich früher komponierten Beethoven-Lieder wiederum schief ist, während der gleichaltrige Gaetano Donizetti keineswegs allein als romantischer Opernkomponist gilt, sondern auch die durch und durch rationalistische Komödie pflegt. Die Liste ließe sich leicht fortsetzen, klarer wird das Bild damit keineswegs. Noch Rüdiger Görner ist in seiner jüngsten Romantik-Studie davon überzeugt, dass »diese europäische Kulturphase« sich nicht nur im Wesentlichen von Schubert und Schumann bis Bruckner ereignete, sondern hier sogar ihren eigenen Abgang komponierte, »als wollten sie den Abschied von dieser ihrer Epoche intonieren«. ⁵⁵

Wie problematisch diese epochale Perspektive auf Romantik ist, zeigt sich nicht nur daran, dass sie sozial- und kulturgeschichtlich einflussreiche Zäsuren wie 1815, 1848 oder auch 1870/71 und ihre Folgen in der Regel ignoriert (merkwürdigerweise aber nicht in ihren Grenzen 1789 bzw. 1914). Sondern auch daran, dass sie die synchronen Ereignisse und Debatten in der Literatur oder Kunst nicht als Kennzeichen verwandter romantischer Diskurse auch in der Musik wahrnimmt. Dadurch ergibt sich musikhistoriographisch der merkwürdige Umstand, dass – durch Dahlhaus' einflussreiche Deutung der absoluten Musikästhetik der 1850er-Jahre als eigentlicher Repräsentant musikalischer Romantik – die literarische Frühromantik der 1790er-Jahre um Wilhelm Heinrich Wackenroder, den Brüdern Schlegel oder Tieck stark auf Musik fokussiert ist, ja ihr überhaupt wesentliche ästhetische Impulse verdankt, während die musikalische Romantik mit

Beethovens Spätwerk einen vergleichsweise frühen, aber aufgrund dessen prospektiven Komponierens zunächst einmal folgenlosen Anfang nahm, an den erst Wagner erfolgreich anknüpfen konnte. In diesem Geschichtsmodell gehören alle Komponisten zwischen 1750 und 1850 einer übergreifenden, diffusen »klassisch-romantischen« Periode an, die von einem monumentalen, seiner Zeit enthobenen Beethoven überschattet wird, auf den – ganz gleich, ob vergangen oder zukünftig – alles konzentrisch zuzulaufen scheint, und der in Wagner seinen Vollender der Jahrhundertmitte findet, der wiederum weit in das 19. und 20. Jahrhundert vorausgreift. Man muss kein Gender-Forscher sein, um zu erkennen, dass diesem Narrativ heroisch-chauvinistische Motive innewohnen, neben denen das weitere Komponistenpersonal der Zeit zur Staffage verblasst.

Romantik ist demzufolge keine klare Epoche oder Periode, aber sie ist auch kein Stil.⁵⁶ Denn wer will behaupten, dass Schuberts etwas mit Wagners Stil, Brahms' etwas mit Mahlers Stil in einer Art romantischem Kern gemeinsam habe? Denn während Charles Rosens *Der klassische Stil*⁵⁷ souverän dechiffrieren konnte, wie eine in Wien zwischen etwa 1770 und 1800 komponierte Werkgruppe aus ähnlichen strukturellen Parametern schöpfte – freilich nur auf wenige Gattungen, vor allem Kammermusik beschränkt, aber immerhin –, so ist sein Buch *Die Musik der Romantik* eine wiederum nach Epochen angelegte Sammlung aus Einzelstudien zu verschiedenen Komponisten.⁵⁸ Überhaupt unterscheiden sich die musikwissenschaftlichen Überblickspublikationen, die »Romantik« oder »romantisch« im Titel führen, allenfalls durch die historische Spanne, die sie als Romantik auf der Suche nach Besonderheiten durchmessen, nicht aber darin, dass sie das Phänomen als solches nicht greifen können oder wollen. Manchen Musikwissenschaftlern, wie Alfred Einstein, ist die Romantik sogar zutiefst unsympathisch, er kann mit dieser Art der Weltsicht nichts anfangen. Schon Beethoven gilt ihm als »gefährliches Vorbild« der Romantik, E. T. A. Hoffmann war zu sehr »Beamter«, um Beethoven zu begreifen, seine Romantik-Rezension sei daher eine Ursache späterer »Mißverständnisse«, und überhaupt seien romantische Komponisten von einer »Krankheit Ergriffene«.⁵⁹

Muss man gar ein Romantiker sein, um eine vorurteilsfreie Romantik-Sicht zu entwickeln? Vielleicht ist es tatsächlich so – immerhin galt auch den Romantikern nur jener Kritiker von Kunst als qualifiziert, der selbst Künstler war. Doch das ist beileibe nicht der Punkt. Das Problem liegt nicht in den vielen bunten und zum Teil widersprüchlichen Deutungen romantischer Zeitrechnung oder romantischen Komponierens. Ganz im Gegenteil könnte man sagen, diese multiperspektivischen Deutungen hätten den Romantikern sogar gefallen. Nicht nur, weil sie Reflexion über Kunst betreiben und das per se romantisch ist, sondern weil sie klarmachen, dass gerade romantische Kunst – erst recht, wenn sie gut ist – ambivalente Deutungsangebote macht und eben nicht mehr in klare, eindeutige Raster passen will. Das Problem ist ursächlicher, nämlich in der Unklarheit darüber, wo die Anfänge der Romantik in der Musik überhaupt liegen. Einfach gesagt: Wer nicht weiß, wo und wann etwas anfängt, kann auch seinen Wandel nicht verstehen: ohne Ursachen- keine Wirkungsforschung.

Dass die Musikwissenschaft sich für diese Anfänge bislang kaum interessiert hat, hat nur partiell mit der auf den ersten Blick einleuchtenden These von Dahlhaus zu tun, man habe eben erst verspätet romantisch komponiert (ganz abgesehen davon, dass Dahlhaus' Musikbilder oft so evident und bezwingend logisch erscheinen, dass man sich daran gewöhnt hat, sie zu glauben). Vielmehr ist ein tiefer Blick in das komplexe romantische Umland um 1800 nötig, um die Musik als eine Kunst unter vielen darin zu verorten, ihre besondere Rolle herauszuarbeiten und ihre Teilhabe an einem romantischen Programm zu begreifen. Das möchte das Buch leisten. Es möchte ein Romantik-Verständnis vermitteln, das sich von inkonsistenten Epochen- und diffusen Stilzuschreibungen und Klischees abhebt und stattdessen die sachliche Innovationsleistung ins Zentrum rückt. Es geht um die neuen ästhetischen Phänomene, die in den 1780er- und 1790er-Jahren in der Musik aufkommen, von Musikspezialisten beobachtet und begleitet sowie von den frühromantischen Literaten (zuerst in Jena) gehört, erkannt, reflektiert und literarisch anverwandelt werden. Damit kann zugleich die Frage beantwortet werden, worauf sich die literarische Romantik konkret bezieht, wenn sie über Musik

und Musikerleben spricht und dies in den 1790er-Jahren in ein literarisches Programm gießt. Die Romantik kann so als musikalisch produktive, moderne Phase um 1800 sichtbar werden, die an etablierte kompositorische Mechanismen der Aufklärung anschließt, diese erweitert und sodann überformt, ohne deshalb als Gegenbewegung zu gelten. Ganz im Gegenteil ist auch jüngst wieder von der literaturwissenschaftlichen Romantik-Forschung plausibel gemacht worden, dass Aufklärung und Romantik beide zu gleichen Teilen das gestalten, was wir heute Moderne nennen.⁶⁰ Durch eine Konkretisierung, wo, wie und wann die Romantik in der Musik anfängt, wird zugleich ein differenzierender Beitrag zur um 1800 behaupteten »Stunde Null« der künstlerischen Moderne geleistet.⁶¹ Als zeitlicher Rahmen wird entsprechend Mozarts »Spätwerk« (1780er-Jahre) als terminus post quem und E. T. A. Hoffmanns Rezension zur 5. Sinfonie Beethovens (1810) als terminus ante quem festgelegt, um den Anfängen der Romantik in der Musik vor diesem berühmten Text, der seinerseits kaum voraussetzungslos ist, auf die Spur zu kommen.

Bedeutsam ist, sich zunächst zu fragen, was denn die frühromantischen Literaten – die sämtlich musikbegeistert waren, ja die Musik zur höchsten aller Künste erklärten und mithilfe der Musik ihre Dichtung und Prosa nichts weniger als erneuern wollten – überhaupt für Musik kannten. Beethovens Sinfonien und Schuberts Lieder, die wir heute selbstverständlich als romantisch bezeichnen, waren noch nicht geschrieben. Was kannten sie also, was hörte man für Musik, welche Stücke waren es, die derart begeisterten und Schule machten? Indem diese zeitgenössische Hörlandschaft kartiert wird, können die vielseitigen Inspirationen der Literaten durch reale Musik einen Einblick in ein erwachendes literarisches Interesse an der Musik geben. Zu den Musikerlebnissen gehören Konzerte und musikalische Aufführungen aller Art, persönliche Begegnungen mit Musikern, Komponisten, aber auch die eigene musikalische Kompetenz, gegebenenfalls sogar das eigene Musizieren bzw. Komponieren. Und schließlich besaßen viele Literaten musiktheoretische bzw. musikwissenschaftliche Kenntnisse, konnten sich also einen Eindruck von aktuellen Diskursen und Geschichtsbildern in der Musik machen.

Um diese Debatten seit den späten 1780er-Jahren soll es im Anschluss gehen. Welche musikalischen Gegenstände werden diskutiert? Inwieweit werden aufklärerische Konzepte hinterfragt, weitergedacht und durch neue Zugänge ersetzt? Welche zentralen Themen werden behandelt, welche Veränderungen werden wahrgenommen? In Rezensionen werden zum Beispiel ehemals nebensächliche Dinge wie Klavierbegleitungen oder Klavierfassungen aufgewertet, ja überhaupt bekommt die Instrumentalmusik ab den 1770er-Jahren einen ästhetischen Eigenwert zugesprochen, ohne dass die Vokalmusik – vor allem Opern, Lieder, Oratorien, Singspiele usw. – an Bedeutung verliert. Man debattiert über die Textierung von Instrumentalmusik und überlegt, ob musikalische Malerei noch legitim ist, und wenn ja, in welcher Form. Im Grunde handelt es sich mit diesen Trends und Initiativen um nichts weniger als die ersten Grundfesten einer romantischen Musikästhetik, an denen fleißig, wenn auch in Fragmenten gebaut wird, und die mithilfe von Exempla zum tragfähigen Fundament eines neuen Musikverständnisses werden.

Mit der Bedeutungszunahme von Musikästhetik und Kritik in den 1780er-Jahren, also der Professionalisierung des ästhetischen Musikschritftums wandeln und vervielfältigen sich nicht nur die Gegenstände der Debatten, sondern auch die Sprechakte über die Musik selbst. Wir wollen fragen: Ab wann wird anders über Musik gesprochen, wie werden diese Veränderungen wiederum wahrgenommen? Reflexion und Kritik werden Teil des romantischen Kunstsystems. Nun schürft die junge Musikästhetik, die in neuen Medien als Träger und Vermittler der Diskurse erarbeitet wird, aus philosophischen Diskursen. Die Zeitschrift »als romantische Form der Enzyklopädie«⁶² ist dabei plural und systemoffen, das Rezensieren und Reflektieren über Musik wird zum Bedürfnis und gilt selbst als Kunst.

Sodann werden wir den romantischen Autor in den Blick nehmen. Mit einer zunehmenden Betonung der Originalität des Einzelwerkes um 1800 und einer Entfernung von Regelpoetiken hin zu Individualpoetiken verschieben sich die Autorkonzepte, wird dem Autor bzw. dem Komponisten ein neuer Status, eine neue Rolle zuerkannt. Dies zeigt sich vordergründig an einer rein quantitativen Zunahme an Komponisten-Biographik sowie deren Rezensionen, an Autobiographik, meist gepaart

mit genieästhetischer Modellierung mit einem Hang zum Tragischen, Schicksalhaften, aber auch Anekdotischen, und einer auch rückwirkend konstruierten Originalitätsdebatte am Beispiel von Komponisten ab Joseph Haydn. Zugleich wird der Komponist nun in eine historische Fortschrittskonzeption der Romantik eingegliedert, seine Position in der Geschichte wird als Schwellensituation gedeutet, sein auf eine ideale Zukunft hin ausgerichtetes Werk entsprechend als maßgebend und zukunftsstiftend verstanden: »Romantiker sein heißt auf der Kippe stehen.«⁶³ Sodann werden wir fragen, was die Romantik mit dem Hörer-Konzept macht. In neuer Intensität interessierte man sich um 1800 für die Hörerperspektive, die Wahrnehmungsseite der Musik. Hörer- und Hör-Empfindungen werden als Wertekategorien für gute Kunst etabliert, es gibt erstmals Konzertzettel und Anleitungen. Man überlegt zudem, wie man einen Hörer heranziehen kann, der das »Ganze« im Hören des Werkes eigenständig bilden kann.

Im Folgenden werden wir beobachten, dass die Vergangenheit, die Geschichte als Motor romantischen Komponierens um 1800, zunehmende Bedeutung erhält. Das meint sowohl die Mittelalter- und Renaissance-Begeisterung der Romantiker, aber auch die Entdeckung des Volksliedes als neue, historisch vermeintlich gestützte Ideal-Konzeption. Der Mythos wird sogar als emotionale und ästhetische Antwort auf rationale Problemdiagnosen empfunden. Das erwachte Interesse an der Geschichte ist dabei stets produktiv, nicht allein rezeptiv – und erneut spielt die Reflexion hier eine große Rolle. In der Musikkritik ist sodann seit den 1780er-Jahren eine signifikante Aufwertung des Lyrischen und Idyllischen zu beobachten, was wir ebenso genauer anschauen wollen. Hier steht die Vokalmusik im Zentrum, aber auch die langsamen Sätze, die als freie Formen zu romantischen Orten in der Instrumentalmusik verklärt werden. Das Lyrische wird »das Subjective, Besondere und Freie«⁶⁴ in der Musik und somit Ausdruck einer künstlerischen Individualität, die den äußerlichen Subjektivismus der Empfindsamkeit des 18. Jahrhunderts endgültig überwindet.

Die Romantik interessiert sich in besonderem Maße für Fantastik, die Nacht und das Wunderbare: Man kann zeigen, wie die Fantastik um 1800 – als Resultat aufklärerischer Wunder- und Schwärmerei-Kritik –

zum romantischen Wunderbaren wird, indem sie nun zwischen Sinnen und Vernunft vermitteln möchte. Fantasien und Nachtstücke werden – neben langsamen Sätzen – als freie Formen zunehmend attraktiver, Arabesken werden auf- und umgewertet. Auch lässt sich eine Zunahme fantastischer Werkpassagen beobachten, die auch von der Musiktheorie als bedeutsam erkannt werden.

Mehr noch ein romantisches Konzept denn eine romantische Form ist das Fragment, für das sich die Romantiker um 1800 interessieren. Sie verstehen es nicht mehr als historisches Artefakt, das es zu bewahren gilt, sondern als Kunstmittel, Formkonventionen zu hinterfragen und zu öffnen. Wie in der Literatur ist auch in der Musik ein spürbares Interesse am Zulassen von Offenheit und Unabgeschlossenheit festzustellen. Zwar kennen wir keine bewusst komponierten Fragmente im Sinne der Blütenstaub-Fragmente eines Novalis (tendenziell mag man hier an die winzigen Charakterstücke für Klavier der 1790er-Jahren denken). Doch sind in der Musik ähnliche Mechanismen am Werk, wenn Vermeidungsstrategien regelpoetischer Erwartungen, Relativierungen von Konventionen in Form, Harmonik, Motivid, auskomponierte Kippfiguren, also merkbare ästhetische Aufwertungen von Doppeldeutigkeiten zunehmen und Eindeutigkeit und Abgeschlossenheit suspendieren. Dabei kann das Verfahren ein ironisches sein, denn die romantische Ironie kommt auch in der Musik um 1800 zur Anwendung, die Humorkonzepte wandeln sich. Diesen beiden zentralen Konzepten der Fragmentästhetik und der Ironie werden sich zwei eigene Abschnitte zuwenden.

Sodann wollen wir den großen romantischen Anlauf, den wir bis dahin genommen haben, nutzen, um Mozarts Musik durch die romantische Brille zu lesen – freilich nicht den gesamten Mozart, aber einige Werke ab den 1780er-Jahren, die die Romantik geprägt haben und ihrerseits romantisch verstanden wurden. Ohne dass man Mozart als ersten Romantiker apostrophieren muss (was eine Konstruktion wäre, denn er starb 1791, bevor die Frühromantiker in Jena ihr romantisches Programm im *Athenaeum* 1798 gefestigt hatten): Seine Werke hielten vieles bereit, boten den Hörern viele neue Überraschungen und Ungewohntes, konfrontierten sie mit neuen Klangkonzepten,

Topoi und Individualismen und hatten somit Anteil an einem gewandelten künstlerischen Zeitgeist, an gänzlich neuen Erfahrungen durch und mit Musik.

Das Buch schließt mit jenem berühmten Beethoventext von E. T. A. Hoffmann, mit dem für gewöhnlich Beschreibungen des musikalisch Romantischen beginnen: seiner Rezension der 5. Sinfonie aus dem Jahr 1810. Mit dem erarbeiteten Wissen darum, dass dieser Text nicht voraussetzungslos ist, sondern ein Programm formuliert, das in den zwei bis drei Dekaden zuvor kontinuierlich und vielseitig aufgebaut, diskutiert und weiter ausgefeilt worden war, lässt sich dieser Text neu lesen und als Ende der Anfänge der Romantik in der Musik verstehen. Danach kommt nur noch die romantische Unendlichkeit, und die passt schlecht zwischen zwei Buchdeckel.

2. Literaten hören Musik

Um uns den Musikerfahrungen und -kenntnissen der Literaten anzunähern, unternehmen wir zur Einstimmung einen kleinen Exkurs nach Weimar – um 1800 kaum eine einstündige Reise zu Pferd oder Kutsche von Jena entfernt, wo sich jene für die Frühromantik bedeutende Gruppe von jungen Dichtern, Literaturkritikern, Philosophen und Naturwissenschaftlern versammelte. Dort, in Weimar, wurde 1799 im Tiefurter Park, der an der Ilm gelegenen Sommerresidenz der Herzogin Anna Amalia, die sich hierher auch zum Komponieren zurückzog, auf Veranlassung Johann Wolfgang von Goethes das erste, in einem öffentlichen Raum aufgestellte Mozart-Denkmal Europas errichtet (vgl. Abbildung 1 auf Seite 27).¹ Der heute noch zu besichtigende Park wurde als Musenhain konzipiert, hier konnten Singspiele und Theaterstücke geprobt und uraufgeführt werden, Lesungen stattfinden und natürlich reichlich Musik aller Art erklingen.² Die Errichtung der Mozart-Gedächtnisstätte ist somit Teil einer besonderen Parkkonzeption, in der die Kunst nicht als Dekor, sondern als Teil eines Kunst und Natur sinnfällig verbindenden Gesamtkonzeptes verstanden wurde, das sich auch in der Parkgestaltung selbst zwischen künstlicher Anlage und Naturbelassenheit spiegelt.

Man kann sich mit Laurenz Lütteken zu Recht wundern, wie nun Mozart ausgerechnet nach Weimar gelangt ist, war er doch selbst nie dort und spielte seine Musik doch in den Hofmusiken kaum eine Rolle, sodass er gar als »Fremder«³ erscheint. Allerdings ist Mozart in den 1790er-Jahren durchaus präsent im Weimarer Hoftheater, das seinerzeit unter Goethes Leitung spielt, und dies in einem beeindruckenden Umfang: 1791, in Mozarts Todesjahr, inszeniert Goethe zuerst Mozarts



Abbildung 1

Erinnerung an große Opernerlebnisse in Weimar. Schlosspark Tiefurt.

Mozart und den Musen. Denkmal für Wolfgang Amadé Mozart, 1799

Klassik Stiftung Weimar, Bestand Fotothek

Entführung, noch im selben Jahr *Così fan tutte* und *Figaro*. 1794 folgt die *Zauberflöte*, die in Weimar nicht weniger als 82 Mal gegeben wird, und 1799, im Jahr der Denkmal-Aufstellung, schließlich noch *La clemenza di Tito*. Die mit Abstand wichtigste Inszenierung – neben der erfolgreichen *Zauberflöte*, die Goethe bekanntermaßen zu einer Nachschöpfung anregte, die er dann aber nicht vollendete – ist aber jene von Mozarts *Don Giovanni*. Nach der Premiere am 30. Januar 1792 in der deutschen Übersetzung von Friedrich Ludwig Schröder, sonst aber unbearbeitet, geht die Oper insgesamt 68 Mal über die Weimarer Bühne. Zahlreiche Dokumente des Umfeldes sprechen von einer zupackenden »Macht der Musik«,⁴ Goethe berichtet selbst wiederholt in seinen Briefen über die vielen Besucher aus dem Umland, darunter Jena, die eigens wegen Mozart nach Weimar pilgerten.⁵

Vor diesem Hintergrund nimmt nicht wunder, dass in Weimar, in unmittelbarer Nähe zur komponierenden Herzogin, Mozart als einziger Komponist mit einem Denkmal gewürdigt wird, gleichsam als Ergebnis und Emblem einer intensiven künstlerischen Auseinandersetzung mit seinen Opern. Dies erklärt auch die Gestaltung des Denkmals, das kein Porträt – wie im Falle der in Tiefurt ehemals aufgestellten, mittlerweile verfallenen Literatenbüsten von Goethe, Herder und Wieland –, sondern eine symbolische Trias aus zwei Masken, Melpomene, tragische Muse der Tragödie, und Thalia, heitere Muse des Schauspiels und der Komödie, sowie einer Leier zeigt. Die Leier gilt um 1800 längst nicht mehr nur als klassisches Instrument der Dichter, sondern ist mindestens ebenso ein poetisches Symbol für eine unerhört moderne Musik, deren bedeutendster Vertreter nach Goethes Überzeugung Mozart ist.⁶ Dazu passt, dass die in der Gestaltung des Denkmals pointierte, doppelte Rahmung des Tragischen und Komischen in Mozarts Musik zahlreiche Rezeptionsstränge des Intendanten Goethe selbst und der herbeireisenden Frühromantiker spiegelt, die in Mozarts Musik eben diese Ambivalenz aus traurigen und süßen, aus schaurigen und schönen, aus tragischen und komischen Momenten nachempfinden und in Worte zu kleiden versuchen. E. T. A. Hoffmann beschreibt diese spannungsreiche Vielseitigkeit 1795, bezogen auf *Don Giovanni*, so: »Das Anschwellen von sanfter Melodie bis zum Rauschenden, bis

zum erschütternden des Donners, die sanften Klagetöne, der Ausbruch der wüthendsten Verzweiflung, das Majestätische, das edle des Helden, die Angst des Verbrechers, das Abwechseln der Leidenschaften in seiner Seele, alles dieses findest Du in dieser einzigen Musik – sie ist allumfassend, und zeigt dir den Geist des Componisten in allen möglichen Modifikationen.«⁷ Diese Ansammlung von musikalischen Eindrücken, die geradezu als Kaleidoskop menschlicher Empfindungen wirkt, die in immer neue bunte Konstellationen umkippen können, ist keine Sache Hoffmanns allein. Frühe Rezensionen versammeln ähnliche Begriffe wie schaurig, schön, erschütternd, heiter, haarsträubend usw., wenn sie über das Werk sprechen.⁸ Bemerkenswerterweise gilt dies für den *Don Giovanni* ebenso wie für die *Zauberflöte*, die beide als Träger dieser Stilvermischung gelten.⁹

Das kleine Weimarer Denkmal versammelt diese Vielfalt in nur drei Symbolen, die diese Kippfigur einfangen und mit der Leier zugleich auf das Poetisch-Musikalische des Zeitalters verweisen. Man muss es deshalb nicht als rein romantische Perspektive auf Mozart deuten, zumal Goethe selbst, unabhängig von seiner Rolle als Inspirator wie als Kritiker der Romantik, dies wohl nicht intendiert hat. Die Momente indes, die die Romantiker in Mozarts Musik als inspirierend, als klingendes Signum einer neuen Musikerfahrung deuten und sich gegenseitig in ihren Briefen, Berichten und auch Rezensionen vielfach mitteilen, sind bereits erkennbar: Momente, die das Denkmal nicht mehr als Objekt einer klassischen Wirklichkeitserfahrung, sondern als Symbol für die in Mozarts Musik erkannte, die Realität geradezu transzendierende Unmittelbarkeit betrachten lassen. Das symbolische Arrangement hat darüber hinaus etwas Exklusives: Denn dass man dem Weimarer Mozart-Denkmal am ehesten in seinem Umfeld des Parkes und eigentlich auch nur dort adäquat begegnen kann, wird nur wenige Monate nach seiner Errichtung in der Presse in geradezu schwärmerischer Diktion beschrieben, nicht ohne den Verweis auf den eindrucksvollen *Don Giovanni*, den der Berichterstatter bei der Anschauung stets mitklingen hört: »Den traurigsüßen Eindruck, den dieß Monument an der Stelle, wo es errichtet ist, von mahlerischen Baumgruppen umgeben, in deren Wipfeln oft ein lindes Abendlüftchen seine Klagen flüstert, in der

Nähe der stets geschwätzigen Ilmnympe, und von der scheidenden Abendsonne vergoldet, mahlt kein Bild. Es kann nur in diesem heiligen Haine der Weihe selbst empfunden werden.«¹⁰

Mozarts Musik, die in Weimar in den 1790er-Jahren nicht nur fast eine ganze Dekade kontinuierlich gepflegt wird, sondern auch eine singuläre Würdigung durch ein in seinen Deutungsangeboten reiches Denkmal in den herzoglichen Parkanlagen erfährt, konnte – so hat die kleine Reise zeigen können – vor allen den im nahegelegenen Jena wirkenden Literaten und jungen Künstlern sowie ihren zahlreichen Gästen und Besuchern neue Hörerfahrungen und -zugänge eröffnen. Es ist deshalb nicht überraschend, dass der Name »Mozart« in Briefen und Schriften des Jenaer und später Berliner Frühromantiker-Kreises immer wieder auftaucht, sei es im Zusammenhang des schon erwähnten Nachdenkens über diese bemerkenswerte Musik, sei es im Dokumentieren des Hörens oder gar Spielens dieser Musik, oder sei es gar in der persönlichen Begegnung mit dem Komponisten selbst. Dabei ist Mozart freilich nicht der einzige Komponist, der gehört wird und das Bild von Musik der jungen Literaten maßgeblich prägt. Die Notwendigkeit, sich mit ihrem Musikbild zu befassen, liegt auf der Hand und soll an dieser Stelle nochmals unterstrichen werden: Einerseits geben alle Literaten, die heute als maßgeblich für die Frühromantik gelten, kund, von Musik fasziniert zu sein und mithilfe der Musik ihre Prosa und vor allem Lyrik revolutionieren zu wollen; nicht wenigen von ihnen gilt Musik gar als die höchste aller Künste. Andererseits sind ihre literarischen Werke selbst voller Musik, voller Musikerlebnisse, sie spielen mit musikalischen Metaphern und Symbolen und schreiben in Anlehnung an musikalische Formen. Musik gehört somit zum Kerngeschäft der philosophischen und literarischen Praxis um 1800 – so liegt die Frage nahe, was es denn genau für Musik war, die man kannte, an der man sich begeisterte und von der man sich berühren und inspirieren ließ. In mehreren Etappen wollen wir die Musikerlebnisse der literarischen Romantiker befragen, wie sie aus den Briefen und Schriften erkennbar werden, die deren musikalische Kompetenz, auch ihr Musizieren und Komponieren, erwähnen. Ebenso sollen persönliche Begegnungen mit Musikern und Komponisten, vertiefende Debatten und Reflexionen