

Europäische Romantik in der Musik
Band 1

1. Präromantik und Romantik: *Frage und Antwort*

Christoph Willibald Gluck – Porträt des Künstlers als schaffender Genius

Schwärmerisch geht der Blick nach oben, das elegante, zugleich aber flauschig und weich herabfallende Habit, eine Art Morgenmantel, aus dem Spitzen und Fältelung des Hemdes hervorsehen, weist auf die Privatsphäre des vornehmen Herrn hin, der da am Clavecin sitzt. Das männliche, kräftig gespannte Gesicht mit den fast jugendlichen Lippen und der lebhaft vorspringenden Nase ist dagegen wie von feierlichem Glanz umgeben, von einer Aureole der Begeisterung. Als ob die Binde, die sorgsam die Falten des Halses verbirgt, die Grenzscheide zwischen der betonten Bürgerlichkeit der Situation und dem idealen Bereich der Kunst markiere. Der aufgehobene Arm, der in der Bewegung flüchtig verharret, und das wie auf einen Anruf hin nach oben gewandte Gesicht heben den Augenblick der Inspiration beim schöpferischen Musiker hervor. Das berühmte Wiener Bild des Pariser Akademie-Malers Joseph Siffrede Duplessis – zu Anfang 1775 gemalt, kurz nach dem ersten Doppeltriumph an der Académie Royale mit »Iphigénie en Aulide« und der französischen Version des »Orphée« – zeigte Christoph Willibald Gluck in der Haltung des aus dem Alltag entrückten Sehers, dem seine Werke aus höheren, nur ihm erreichbaren Sphären zukommen. Der Künstler als Genius – als der erhabene Priester einer neuen Religion, als der Bruder des Kalchas oder des Teiresias. So blicken in der höfischen Kunst die Feldherrn und die Staatenlenker, die vom Gott des Krieges oder der Weisheit in die Verantwortung berufenen Heroen der Menschheitsgeschichte. Wenn seit der Mitte des 17. Jahrhunderts analog dazu die Heraushebung des Künstlers gefeiert wurde, wenn Salvator Rosa oder Benedetto Castiglione den eigenen Genius beschworen, dann blieb es bei einer mythisch-allegorischen Entrückung des Melancholikers in die wüste Einsamkeit des Gedankens.¹

Erst das Selbstbewußtsein der aufgeklärten Bürgerkultur in Paris um die Mitte des 18. Jahrhunderts erlaubte eine Ikonographie, die den Dichter, den Philosophen, den Antiquar oder Maler im vornehm-entspanntem Ambiente des arrivierten Privatmanns *und* in der emphatischen Haltung der Unvergleichlichkeit zeigte. Der aus einfachen Verhältnissen und auf einem langen Weg aufgestiegene Opernmusiker, der einer blasierten Adelsgesellschaft die Achtung vor seiner *bescheidenen Nobilitierung* abnötigte und der als Ritter Gluck auch den vornehmsten seiner Zeitgenossen immer als Ebenbürtiger entgegentrat, verkörperte in diesen Jahren seines späten Ruhms wie kein anderer Künstler den neuen Typus des begnadeten, selbst göttlichen Schöpfers in der Kunst. Duplessis' Bildnis hält nur fest, was Glucks eigene Auffassung und die seiner Zeit war.

ängstliche Nachtgesicht und der Märchentraum, vor der Öffentlichkeit sich behaupten mußten, viel stärker als in Berlin oder Wien – die Bewunderung für das selbst- und kunstbewußte Auftreten dieses Propheten einer anderen Wirklichkeit. Keiner seiner angesehenen Rivalen, die an den Höfen Europas zu Hause waren und von der Aristokratie mit Gunstbezeichnungen überhäuft wurden, schon gar nicht die kaum dem Musikantentisch entlaufenen Wiener Komponisten, hatte es von innen heraus wagen können, mit gleicher Souveränität in die philosophischen und ästhetischen Kontroversen der Zeit einzugreifen. Keiner hatte auch das sichere Urteil in den Strömungen und Gegenströmungen der Epoche vor der Revolution, um von gleicher Ranghöhe aus das Gespräch mit Winckelmann und Rousseau, mit den adligen und bürgerlichen Salons in Paris, mit den Antikenkennern und den *philosophes*, jener aufsässigen Gruppe von Vorrevolutionären um Melchior Grimm und den Baron d’Holbach zu führen (im übrigen beides bittere Gegner seiner Musik und seiner Dramenkonzeption). Undenkbar, daß in all seiner Klugheit Joseph Haydn die Grenzen seines Metiers in der Gesellschaft überschritten hätte. Undenkbar auch, daß Mozart – an dramaturgischer Einsicht und an musikalischer Sensibilität Gluck so sehr überlegen wie in der schmerzlich scharfen Empfindung der Unterdrückung alles bürgerlichen Kunststrebens durch den Absolutismus – mit den Atheisten Voltaire oder Rousseau korrespondiert hätte. Christoph Willibald Gluck hält da eine Sonderstellung, gleich entfernt von der instinktsicheren Weiterentwicklung des eigenen Schaffens aus einer bruchlos bewahrten Handwerksgesinnung, wie sie den meisten Musikern der Epoche eigen war, und von der in sich problematischen, die eigenen Abgründe rastlos erforschenden und in Kunst umsetzenden Haltung des Stürmers und Drängers, die sich ja nicht nur in Kraftakten und derben Verletzungen des Dekorums äußerte, sondern auch in der subtilsten Abschattierung von Empfindungen und Ausdruck. Die Macht von Glucks Auftreten und die würdige Erhabenheit seiner Musik sind eins. Das Zeremoniöse an seiner Weltläufigkeit war die Voraussetzung für das strenge Maß, das er auch der Beschwörung des Dämonischen durch den Wohlklang in seinen Bühnenwerken zudiktierte. Erst in Beethoven tritt ihm, aus gleich hoher Selbsteinschätzung, aber in heftigerem Zerwürfnis mit der republikanisch verachteten Adelsgesellschaft, an die er in seinen Aufträgen gekettet war, ein verwandter Geist zur Seite.

In der Einleitung wurde angedeutet, wie die Spannung zwischen der romantischen Musikästhetik und den auf sie vorverweisenden Zügen im Neoklassizismus *à la* Winckelmann dazu führen mußte, daß man den Zeitraum zwischen Glucks Opern für Wien und Paris auf der einen Seite und Haydns gleichzeitigen Instrumentalwerken auf der anderen sowie am Ende der von E.T.A. Hoffmann geprägten Vorstellung der romantischen Kunst als eines fernen Geisterreichs nur als Einheit begreifen kann. In einem solchen Prozeß der Verwandlung kann Christoph Willibald Gluck, ob der präromantischen Züge in seiner Musik und in seiner immanenten Musikästhetik, zum Begründer der romantischen Kunst schlechthin werden, zu einem Vorbild, an dem sich noch im Zwiespalt und in der Unabgeschlossenheit des Entwurfs die Aufgaben für die Zukunft erweisen lassen. Der ruhelos unter die Phi-

Der romantischen Künstler-Phantasie verband sich mit der Erinnerung an den Ritter Gluck die gleiche Vorstellung einer Begegnung mit dem Sublimen, einer fast religiösen Ekstase des Musikers. Wenn bei E.T.A. Hoffmann der enthusiastische Musikliebhaber zu dem Sonderling ins Allerheiligste seines Privatquartiers eingeladen wird, so folgt die Phantasmagorie des Genius, der am Klavier aus den leeren Seiten der Partitur die Musik aus der »Armida« spielt, aber neu und ungewohnt in der Erfindung, nur mit den Hauptgedanken der gedruckt vorliegenden Komposition durchzogen, der Künstler-Attitüde im Gemälde von Duplessis: das zur schauerlichen Maske verzerrte Gesicht des Musikers, das die Erwähnung des Namens Gluck in ein krampfhaftes Lächeln und in düstere Todeserinnerung versetzt, belebt sich im Augenblick des Spiels. »Sein Gesicht glühte; bald zogen sich die Augenbraunen zusammen und ein lang verhaltener Zorn wollte gewaltsam losbrechen, bald schwamm das Auge in Tränen tiefer Wehmut. Zuweilen sang er, wenn beide Hände in künstlichen Melismen arbeiteten, das Thema mit einer angenehmen Tenorstimme; dann wußte er, auf ganz besondere Weise, mit der Stimme den dumpfen Ton der anschlagenden Pauke nachzuahmen.«² Die Aufregung diktiert ihm gewissermaßen die Musik so wieder ins Klavierspiel, wie er sie nach der Rückkehr aus dem Reich der Träume aufgeschrieben hatte, unmittelbarer Ausdruck des Höchsten, die Unendlichkeit gespiegelt in der hohen Empfindung, ehe die Botschaft an den unheiligen Alltag verraten wurde. Die Musik bedient sich des Genius' als Mittler. So ist sein Leben und seine Würde an ihre Berührung gebunden, und der leichenfahle Greis gewinnt die Stimme und Spannkraft eines Jünglings. Der Schlußauftritt in E.T.A. Hoffmanns erster Novelle unterstreicht die gesellschaftliche Würde des Ritters Gluck und seine Fremdheit in der bürgerlichen Welt zugleich, die in Duplessis' Gemälde in die entspannte Nachlässigkeit des Privaten verwandelt waren: »Es hatte beinahe eine Viertelstunde gedauert; ich verzweifelte ihn wieder zu sehen, und suchte, durch den Stand des Klaviers orientiert, die Türe zu öffnen, als er plötzlich in einem gestickten Galakleide, reicher Weste, den Degen an der Seite, mit dem Lichte in der Hand hereintrat. Ich erstarrte; feierlich kam er auf mich zu, faßte mich sanft bei der Hand und sagte sonderbar lächelnd: ›Ich bin der Ritter Gluck!‹«³

Die Bewunderung der französischen Romantiker für die Gestalt des Musikdramatikers folgt den gleichen Grundlinien seines Bildes: der Erhabenheit seiner Inspiration, die sich im öffentlichen Auftreten des Komponisten vor der Gesellschaft manifestiert, der Einsamkeit des Genius, der einer zweiten Wirklichkeit angehört, und der märchengleichen Jünglingshaftigkeit des Enthusiasten. Berlioz zeichnet in seinen Essays und Rezensionen, in seinen Briefen und Memoiren ein Bild des Romantikers Gluck, das aus E.T.A. Hoffmanns Feder stammen könnte.⁴ An der Zugehörigkeit des Opernreformators, der zum Zeitpunkt seiner Pariser Triumphe ein alternder Mann war, dessen Denkgewohnheiten um Jahrzehnte zurückdatieren, zur romantischen Kunstbewegung hatten weder Berlioz noch Hoffmann den geringsten Zweifel. Er rechnet für sie zu den Vorläufern ihrer Musikauffassung, zu den Bahnbrechern für eine neue Kunst in einer Umbruchzeit. Dazu gehörte aber – in Frankreich, wo auch während der Romantik die scheuesten Züge des Ich, das

lister verbannte, unerlöst zwischen göttlicher Berufung und schaler Alltäglichkeit zerriebene Genius aus Hoffmanns Novelle ist eine Chiffre für diesen Zusammenhang. Die nachfolgenden Erörterungen zur Ausbildung der Tragödie für Musik sind, ganz unmißverständlich, von E.T.A. Hoffmanns, Adolph Bernhard Marx' und Hector Berlioz' untereinander verwandten Deutungen des »Opernreformers« geprägt. Sie suchen nach der Kontinuität in der Entwicklung zwischen dem 18. Jahrhundert und der Romantik, nach der Herleitung der Avantgarde nicht nur aus den erhabenen Nachtseiten der Aufklärung, sondern auch aus dem Klassizismus selbst. Aber gibt es, so muß sich aus dem Abstand jeder Exeget fragen, den Übergang aus einer zurückverlegten Vorromantik und der Romantik wirklich? Droht bei dem Versuch, europäische Entwicklungen über fast ein Jahrhundert als *einen* Vorgang darzustellen, nicht der Fehlschluß, beim Blick durch die romantische Brille auch das Fremde und Ungemäße in diese Perspektive zu rücken? Winkelmann, Rousseau, Sterne und Gluck – Romantiker *avant le lettre*? Nach dem eingangs Gesagten bleiben die Künstler oder Philosophen, die man unter die Präromantik einordnen kann, durchweg im Kern ihrer Überzeugung Zöglinge des Aufklärungs-Zeitalters. Sie ringen um die Erweiterung der Erkenntnis und des Ausdrucksvermögens. Nur in ganz vereinzelt Fällen sind es Vorromantiker im engeren Sinn, das heißt Vorläufer einer Weltansicht, die die Erfahrungswirklichkeit nur als Folie einer höheren anderen Wirklichkeit zu begreifen vermag. Als Paul Van Tieghem und A. Monglond nach 1920 den Versuch unernahmen, aus diesen Vorstufen der Romantik – *sensibilité*, Rousseauismus, Bestrebungen der Illuminaten, Okkultismus – eine eigene Epoche zu konstruieren oder mindestens eine die zweite Jahrhunderthälfte in Frankreich bestimmende Geistesrichtung: den von ihnen erstmals so genannten *préromantisme*, da versäumten sie es, ihr eindrucksvolles Panorama auf die Kohärenz der von ihnen beobachteten Neuerungen und Herausforderungen des Zeitgeschmacks mit den rationalistischen Zielsetzungen der Epoche hin zu überprüfen.⁵ Nur an drei Beispielen sei stellvertretend die Bedenklichkeit des Verfahrens anschaulich gemacht, den Übergang zwischen *préromantisme* und Romantik zu verwischen. So scharfsichtig und unbarmherzig wie keiner vor ihm hat Denis Diderot die Abgründe der menschlichen Seele hinter der geordneten Vernünftigkeit des Miteinander-Umgehens der Geselligkeit erkannt und in vielen Abhandlungen, Briefen und Erzählungen die beobachteten Ausnahmefälle als Zeit- oder Gesellschaftssymptome beschrieben. Niemand auch war in der gezielten Vorwegnahme der von ihm befürworteten Schrecknisse der Revolution so weit gegangen wie er in seinen Zusätzen zur »Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes« des Abbé Raynal, die er seiner verträglichen Seele ingrimmig abzwang. Aber sein Interesse galt in jedem Augenblick der kontrollierten Erweiterung des Bewußtseins, und wo sich ihm die erfahrungseelenkundliche Ausforschung des Ich zu verselbständigen drohte, hat er sie wie bei Rousseau oder Restif de la Bretonne als krankhaft abgewehrt. Von ihm führt zwar ein Weg zu E.T.A. Hoffmanns Nachtstücken, aber erst in der Umkehrung der Intention.⁶ Zweitens: Jacques Cazotte hat in den symbolischen Ausdeutungen orientalischer

Märchen, wie sie seine mit Dom Denis Chavis unternommene, »echte« Fortsetzung von »1001 Nacht« in durchlässiger Verkleidung enthalten, dem Märchen eine höhere Bedeutsamkeit verliehen, als sie dem spielerischen Umgang der Aufklärung mit dieser Kunstform vor ihm möglich war. Und daß er an eine zweite, höhere Wirklichkeit glaubte wie Wackenroder oder Novalis, beweisen die Prophezeiungen (*révélations*) aus seinen letzten Jahren, die mit zu seiner Hinrichtung während der französischen Revolution beigetragen haben. Aber der Illuminat Cazotte, der zeitlebens ein überzeugter Katholik geblieben war, hätte zu keinem Zeitpunkt den spielerischen Charakter des Märchens außer Betracht gelassen. Er war so überzeugt wie Voltaire oder der Graf Caylus, daß nur die Anmut des *Divertissements* die Wundergeschichte tauglich macht, Einsicht für den Leser zu vermitteln. Die Verwandlung des Wirklichen ins Märchen oder eine Flucht nach Atlantis hätte für ihn die Preisgabe der Vernunft und des Kunstcharakters seiner Schriften zugleich bedeutet.⁷ Nimmt man, drittens, ein so unheimliches Bild wie Fragonards »Gartenfest von Rambouillet« (Sammlung Gulbenkian, Lissabon), das den Einbruch der Wildnis in die geordnete Natur des Parks und die gespenstische Lebendigkeit der Marmorgötter mit der Eindringlichkeit Eichendorffs schildert, so sind da romantische Grundhaltungen bewußt eingenommen – der sensibelste und gefährdetste aller französischen Romantiker, Gérard de Nerval, hat Fragonards Bilder gekauft und bewundert, hat den Mythos der *fêtes galantes* in die Moderne weitergeführt, aber daß sich die Bedrohlichkeit des Orts in der Angst einer heiteren Geselligkeit spiegelt, die kurz vor ihrem Untergang steht, das ist für den Maler die notwendige Voraussetzung seines Themas: die Malerei als aufklärerische Zeitdiagnose.⁸

Wirft man einen zweiten, genaueren Blick auf das berühmte Porträt des Ritters Gluck, so gelten dafür die gleichen Überlegungen: Präromantik bezeichnet einen Zug in der Kunst, die auf Kommendes vorweist, aber nicht mehr. Das Trennende ist nicht weniger wichtig als das Verbindende. Der Seherblick des Künstlers, der das Göttliche seiner Sendung anschaulich macht, wird nur dann richtig nach der Intention von Künstler und Auftraggeber erfaßt, wenn er als Ausweis gesteigerter Geltung des Genius vor der Öffentlichkeit interpretiert wird. Die vornehme Lässigkeit der Kleidung, die Andeutung der für das künstlerische Schaffen wichtigen Privatsphäre und die bürgerliche Intimität sind zum Verständnis des Bildes unverzichtbar. Die Entdeckung des Erhabenen in der Kunst um 1760, die nicht nur das Reich des Schönen ins Unendliche ausweitete, sondern auch der Vorstellungskraft des schöpferischen Ich eine neue, tiefere Dimension gab, ist untrennbar mit dem Aufstieg des bürgerlichen Subjekts verbunden. Mit seinem Erkenntnisdrang, der auch die von der Vernunft gezogenen Grenzen nicht respektiert und das Gefühl und die Einbildungskraft für eine reichere Zukunft im Zeichen der Aufklärung freisetzen will! Und mit seinem Geltungsdrang, ständische oder materielle Hierarchien durch solche der schöpferischen oder sittlichen Besonderheiten zu ersetzen! Die Tiefe des musikalischen Gedankens oder die stoische Haltung gegenüber der politischen Verfolgung erweisen die gleiche Seelengröße, die den neuen, den aufgeklärten Adel der Humanität ausmacht. So ist es ganz selbstverständlich, wenn der Komponist der

»Iphigénie en Aulide« dem Alltag durch den Augenblick der Inspiration entrückt wird und zugleich in seinem Ambiente vornehmen Privatlebens gezeigt wird, das ihm nicht anders als dem Hochadel offensteht. Entsprechend wird der Musikdramatiker alle Zustände erhabener Empfindung und alle Reiche des antiken Mythos, Tartarus wie Elysium, aus einer Vorstellungskraft erwecken, aber in modellhafter Geltung für seine Zeitgenossen. Er sucht im freiesten Flug der Phantasie das Gesetz. Das aber trennt ihn schroff von den Romantikern, die sich auf ihn stützen. Die Suche nach der einfachen Formel, nach dem göltigen, wie gemeißelten Ausdruck, der Verzicht auf die Halbschatten des Unwägbareren – das alles hält den Ritter Gluck auf dem Gemälde von Duplessis in seiner Epoche fest, so fest wie die ihm ähnlichen Wegbereiter der Romantik Anton Raphael Mengs, Johann Jacob Winckelmann und, nicht zuletzt, Goethe. Das Ineinander und Gegeneinander dieser Tendenzen muß man sich vor Augen halten, will man die außerordentliche Erscheinung von Glucks Musikdrama vor dem Hintergrund der sich gleichzeitig vollziehenden ästhetischen Wende in Europa in den richtigen Dimensionen vor Augen führen.

Die Klassik als Präromantik
Aspekte eines musikästhetischen Paradigmenwechsels

I.

Der Gedanke, daß die Musik – die »reine, absolute Tonkunst« im Sinne Eduard Hanslicks¹ – der Inbegriff der Kunst und das heimliche Vorbild der anderen Künste sei, war am Ende des 19. Jahrhunderts, als er von Walter Pater ausgesprochen wurde, eine Wahrheit, an der niemand zweifelte, am wenigsten die Dichter und Maler, die damals die »Moderne« repräsentierten.² Und der Einspruch Stefan Georges, der in der Priorität der Musik das Zeichen eines Kulturverfalls sah, ist kein Dokument für das Gegenteil, sondern besagt, daß gerade George die tiefgreifende Bedeutung der ideengeschichtlichen Tendenz, die er rückgängig zu machen versuchte, mit dem Scharfblick des Ressentiments erkannte.³

Die Vorstellung, daß die Musik das Modell der Kunst sei, eine Vorstellung, die um 1900 gewissermaßen von selbst und ohne Begründung einleuchtete, muß im späten 18. Jahrhundert, als sie entstand, den gebildeten Zeitgenossen, deren musikästhetisches Denken von Rousseaus »Dictionnaire de Musique« und Sulzers »Allgemeiner Theorie der schönen Künste« geprägt war, als herausforderndes Paradox erschienen sein. In einem Zeitalter, in dem Literatur und Philosophie so unbestritten dominierten, daß es absurd gewesen wäre, ihre Hegemonie in Zweifel zu ziehen, galt die Musik als »innocent luxury«, wie Charles Burney, durchaus kein Verächter, sondern ein Enthusiast und Historiker der Musik, es ausdrückte.⁴ Und in der Instrumentalmusik sah man einen defizienten Modus der Vokalmusik: eine Schrumpfform, die insofern, als sie des Textes und damit des fäblichen Sinns beraubt war, für Sulzer, den Repräsentanten des ästhetischen *common sense*, nichts als ein angenehmes Geräusch darstellte.⁵

Der Gedanke, daß die Instrumentalmusik die »eigentliche« Musik und als solche das Paradigma der Kunst schlechthin sei, ein Gedanke, dessen Voraussetzungen in Haydns Symphonien seit ungefähr 1770 lagen, der dann in den 1790er Jahren bei Wackenroder und Tieck literarische Gestalt annahm, 1810 in E.T.A. Hoffmanns Rezension von Beethovens Fünfter Symphonie eine publizistisch wirksame Formel erhielt und 1819 in Schopenhauers »Welt als Wille und Vorstellung« mit einer metaphysischen Begründung ausgestaltet wurde, bedeutete nichts Geringeres als einen ideengeschichtlichen Umsturz (dessen sozialgeschichtliche Folgen erst im 20. Jahrhundert, wo die Wirkung der Musik in gleichem Maße wächst, wie der Einfluß der Literatur zurückgeht, in ganzem Umfang fühlbar geworden sind).

War es jahrtausendelang selbstverständlich, daß die Musik – nach der platonischen Definition – aus geregelten Tonbeziehungen (Harmonia), Rhythmus und Sprache (Logos) besteht, daß also der Text der Vokalmusik zur Musik selbst gehört und nicht etwa einen »außermusikalischen« Zusatz darstellt, so wurde durch die These, daß einzig die Instrumentalmusik, wie E.T.A. Hoffmann es ausdrückte, »ohne jede Hülfe, jede Beimischung einer andern Kunst (der Poesie) verschmä-

hend, das eigentümliche, nur in ihr zu erkennende Wesen dieser Kunst rein ausspricht»,⁶ die Vokalmusik in eine zwiespältige ästhetische Situation gedrängt: konnte man den Text nicht mehr als Teil der musikalischen Struktur ansehen, so widerstrebt es andererseits dem ästhetischen Gefühl, ihn ähnlich wie ein Programm als »außermusikalische« Hinzufügung zu betrachten. (Das Wort »außermusikalisch« erfüllt die eigentümliche Funktion, Sachverhalte zu bezeichnen, die mit Musik zusammenhängen, ohne zu deren konstitutiven Bestandteilen gezählt zu werden.)

Daß gerade die absolute Musik, die sich von der Sprache losgelöst hatte, zum Paradigma der Kunst schlechthin erhoben wurde, war in einer Umdeutung der Begriffslosigkeit begründet, durch die sich nach der Auffassung des 18. Jahrhunderts die Empfindungssprache der Musik von der Begriffssprache der Worte unterschied. War es bis zur Mitte des Jahrhunderts selbstverständlich, daß die Empfindungssprache einen niedrigeren Rang einnahm, so entdeckte man seit den 1770er Jahren ihre Fähigkeit, das Unsagbare, das Worte nicht zu erreichen vermögen, auszudrücken oder zumindest ahnen zu lassen.

Die ästhetische Statuserhöhung der Instrumentalmusik, von der man ohne Übertreibung sagen kann, daß sie das System der Künste revolutionierte, hing, wie später gezeigt werden soll, mit Strukturveränderungen zusammen, die sich in Haydns symphonischem Stil um 1770 vollzogen. Die Behauptung, daß die ideengeschichtliche Entwicklung ein bloßer Reflex des kompositionsgeschichtlichen Vorgangs gewesen sei, wäre allerdings ebenso widersinnig wie die entgegengesetzte These, daß die ideengeschichtliche Veränderung, um eine Entsprechung in der musikalischen Wirklichkeit zu haben, auf den Strukturwandel in Haydns symphonischem Stil projiziert worden sei. Eine Lösung des Problems, welche Momente als fundierend und welche als fundiert gelten sollen, scheint ohne ein metaphysisches Dogma, das man »dezisionistisch« voraussetzt, kaum möglich zu sein. Der Streit über Erklärungsprinzipien ist jedoch für einen Historiker von geringer Bedeutung, solange über den Sachverhalt, daß zwischen dem kompositions- und dem ideengeschichtlichen Vorgang ein Zusammenhang von weitreichender Geschichtswirkung besteht, Übereinstimmung herrscht.

Der Vorschlag, den musikgeschichtlichen Vorgang, der in groben Umrissen skizziert wurde, mit dem aus der Literaturgeschichte stammenden Begriff der »Präromantik« zu verknüpfen, mag zunächst überraschend und verwirrend wirken, weil er der Gewohnheit zuwiderläuft, das letzte Drittel des 18. Jahrhunderts musikgeschichtlich als Klassik aufzufassen, und zwar in dem Sinne, daß Klassik und Romantik einen ausschließenden Gegensatz bilden. Geht man aber, statt die Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts aus einer einseitig deutschen Perspektive zu betrachten, deren Enge in der Idee eines »Zeitalters der deutschen Musik« begründet ist, von gesamteuropäischen Gesichtspunkten aus, so erscheint als entscheidender Gegensatz zur Instrumentalmusik der Wiener Klassik nicht der Bachsche Spätbarock – der geschichtlich, trotz überragender ästhetischer Bedeutung, ein gleichsam »exterritoriales« Phänomen war –, sondern der Metastasianischen Operntypus, der in einem internationalen System von Hofopern, das sich über ganz Europa (außer

Frankreich) erstreckte, ein halbes Jahrhundert lang dominierte. (Wenn in der Ästhetik des früheren 18. Jahrhunderts von Musik schlechthin gesprochen wurde, war nichts anderes als die Oper gemeint.) Die Metastasianische Oper aber war das musikalisch-dramatische Gegenstück zum Drama des französischen Klassizismus, das von Corneille bis zu Voltaire die Vorstellung davon, was Literatur großen Stils sei, bestimmte. Und wenn die literarische »Präromantik« eine Gegenbewegung zum Klassizismus darstellte, dessen Ursprung in Frankreich lag, dessen Wirkung aber ganz Europa umfaßte, so ist es zumindest nicht abwegig, in dem gleichzeitigen musikgeschichtlichen Prozeß, durch den eine Instrumentalmusik großen Stils und höchsten ästhetischen Anspruchs neben die bisher unangefochten herrschende *opera seria* gerückt wurde, einen Vorgang zu sehen, dessen Parallelität eine Interpretation als musikalische »Präromantik« zuläßt.

Die Kriterien, die von René Wellek⁷ entwickelt wurden, um die »Präromantik« in England, Frankreich und Deutschland – wo sie »Sturm und Drang« genannt wurde – zu charakterisieren, lassen auf dem Abstraktionsniveau, auf dem Wellek argumentiert – einem Abstraktionsniveau, das bedenklich hoch erscheinen mag, aber nicht so überhöht ist, daß die Begriffe zu leeren Hülsen werden, – eine Anwendung auf musikgeschichtliche Sachverhalte zu, von der man schwerlich behaupten kann, daß sie in bloßen Verbalanalogien bestehe. Am offenkundigsten ist die Übereinstimmung zwischen musikalischer und literarischer Poetik bei der Abkehr vom Nachahmungsprinzip. Wenn Ludwig Tieck das Wesen der »reinen, absoluten Tonkunst« darin sah, daß sie eine »abgesonderte Welt für sich selbst«⁸ ist, so dürfte die Abhängigkeit von Johann Jacob Breitingers Theorie der »möglichen Welten«, die durch Poesie hervorgebracht werden, unverkennbar sein; und Breitingers Poetik wiederum stellt eine frühe Ausprägung der Überzeugung dar, daß die »schöpferische Einbildungskraft« das eigentliche dichterische Vermögen sei: einer Überzeugung, die nach Wellek zu den Wesensmerkmalen der Romantik gehört. Die Meinung, daß Instrumentalmusik, sofern sie nicht einen Vorgang oder eine Handlung begleitet, ein Programm in Töne fassen müsse, um nicht ein zwar angenehmes, aber leeres Geräusch zu bleiben, ist den bedeutenden Werken der Gattung niemals gerecht geworden, bildete jedoch – im Zeichen der Nachahmungsästhetik – die herrschende Doktrin des 18. Jahrhunderts; und die Interpretation der Symphonie – der paradigmatischen Gattung der Instrumentalmusik – als »abgesonderte Welt für sich selbst« stellte demgegenüber eine Rangerhöhung dar, die doppelt begründet war: einerseits in der Vorherrschaft einer Ästhetik der schöpferischen Einbildungskraft, die geeignet erschien, einer selbständigen Instrumentalmusik, die einen hochgesteigerten, hinter der Dichtung nicht zurückstehenden Kunstanpruch erhob, gerecht zu werden; andererseits in strukturellen Veränderungen der Symphonie, die es sinnvoll erscheinen ließen, daß Johann Nikolaus Forkel 1788 von »musikalischer Logik« sprach und Friedrich Schlegel 1800 in den Athenäums-Fragmenten die autonome Instrumentalmusik mit einer »philosophischen Meditation« verglich.⁹ Die Vorstellung, daß Instrumentalmusik, die eine interne Logik ausprägt, eine »Welt für sich« sei, war also sowohl technisch in der Struktur der Werke als

auch ästhetisch in gleichzeitig in der Literatur hervortretenden Ideen fundiert; und daß Haydns thematisch-motivische Arbeit und die Entwicklung der Sonatenform zu einem in sich geschlossenen Funktionszusammenhang seit dem frühen 19. Jahrhundert mit der Idee einer musikalischen Klassik assoziiert werden, sollte nicht daran hindern, sich den inneren Zusammenhang bewußt zu machen, der zwischen der ästhetischen Rangerhöhung der Symphonie und dem Komplex von Phänomenen, den Wellek »Präromantik« nannte, besteht.

Welleks zweites Kriterium, die organisch-dynamische Naturauffassung, ist insofern, als man in der Goethe-Zeit zwischen Natur und Kunst eine Analogie oder innere Affinität zu sehen glaubte, auch musikästhetisch – im Hinblick auf die musikalische Form – nicht ohne Bedeutung: Goethes Morphologie bildete im 19. Jahrhundert, vor allem bei Adolf Bernhard Marx, die tragende ästhetische Voraussetzung einer musikalischen Formenlehre, die nichts anderes als eine Theorie der autonomen Instrumentalmusik war. Das Organismusmodell, der Versuch, ein Werk als Funktionszusammenhang: als Differenzierung, aus der eine Integration erwächst, zu erklären, erscheint als ideengeschichtliches Korrelat zu dem kompositionsgeschichtlichen Vorgang, daß Instrumentalmusik – unabhängig von einem Programm, das sie illustriert, oder einem Affekt, den sie ausdrückt – als tönende Form ein Kunstwerk darstellt, das dazu da ist, um seiner selbst willen gehört zu werden. Das musikgeschichtliche Ereignis, daß, wie Hanslick es ausdrückte, musikalische Form als Geist und Geist in der Musik als Form – und nicht als sprachlich formulierter oder formulierbarer Inhalt – begriffen wurde,¹⁰ fand in der Organismusidee, in der Wellek ein Merkmal der »Präromantik« erkannte, ein Interpretationsschema, dessen ideengeschichtlicher Rang der Bedeutung des musikgeschichtlichen Vorgangs angemessen war.

Welleks drittes Kriterium, die Herrschaft des Symbolbegriffs in der Poetik, läßt gleichfalls eine musikhistorische Interpretation zu. Geht man – im Hinblick auf das 18. Jahrhundert, nicht in systematischer Absicht – von Goethes Unterscheidung zwischen Symbol und Allegorie aus, so erweist sich der musikästhetische Symbolbegriff Arnold Scherings, der die musikalisch-rhetorischen Figuren des 17. und des frühen 18. Jahrhunderts einschließt, als zu weit gefaßt. Ein Symbolbegriff, der auf das Neue in der Musik des späten 18. Jahrhunderts zielt, müßte gerade in Abgrenzung vom Figurbegriff des Barock, dessen letzte Ausprägung das Werk Johann Sebastian Bachs bildet, entwickelt werden. Was 1788 bei Johann Nikolaus Forkel von der Figurenlehre übrig blieb, war nichts als ein karger Rest, dessen zurückhaltende Darstellung ein Gefühl für den Sachverhalt verrät, daß das Phänomen, wie Hegel sagen würde, seine geschichtliche Substanz verloren hatte. Ein adäquater Symbolbegriff, der geeignet wäre, das Neue zu erfassen, was aus dem Zerfall der Figurenlehre hervorging, ist allerdings bisher nicht entwickelt worden, weil im 19. und frühen 20. Jahrhundert der Streit zwischen einem Formalismus, der den Symbolbegriff an den Rand drängte, und einer Inhaltsästhetik, die ihn allzu handgreiflich interpretierte, eine angemessene Formulierung des Problems, die ein erster Schritt zu einer Lösung gewesen wäre, verhinderte. (Nur vereinzelt, etwa in Hermann Lotzes Re-

zension von Hanslicks Schrift »Vom Musikalisch Schönen«, deutete sich ein Bewußtsein der Schwierigkeiten an, die zu überwinden waren, wenn man den Rigorismus der Formalisten ebenso vermeiden wollte wie die Kunstfremdheit der Inhaltsästhetiker.¹¹⁾

II.

Der Gegensatz, der zwischen der Interpretation des späten 18. Jahrhunderts als »Präromantik« und der gewohnten, seit Mitte des 19. Jahrhunderts herrschenden Auffassung als Klassik besteht, verliert an Schärfe, wenn man sich bewußt macht, daß der Begriff der Wiener Klassik in Analogie zu dem der Weimarer Klassik geprägt worden ist, so daß eine Betonung der romantischen Züge bei Goethe und Schiller – sie sind nach Wellek in Goethes Lyrik, im »Faust« und in den Romanen ebenso unverkennbar wie in Schillers Dramen – auch für die ideengeschichtliche Interpretation der Wiener Klassik nicht ohne Konsequenzen bleiben kann. Und von Friedrich Blume ist denn auch, ohne daß ein Einfluß der Literaturwissenschaft fühlbar wäre, in den repräsentativen Artikeln der Enzyklopädie »Die Musik in Geschichte und Gegenwart« über »Klassik« und »Romantik« die These exponiert worden, daß »sich ›Klassik‹ in der Einheit mit ›Romantik‹ und im Widerspruch zu ihr durch das ganze 19. Jahrhundert und bis weit in das 20. erstreckt.¹² Es gibt keine ›klassische‹ Stilepoche der Musikgeschichte, sondern nur eine ›klassisch-romantische‹, innerhalb derer mit ›klassisch‹ bestimmte Erscheinungsformen, allenfalls Phasen bezeichnet werden können.«¹³

Blumes Vorstellungen über den Beginn des klassisch-romantischen Zeitalters, das er als in sich widerspruchsvolle Einheit begreift, sind allerdings seltsamen Schwankungen unterworfen; die Daten, die er nennt, wechseln, ohne daß die Divergenz erläutert würde, zwischen 1720 (»Altersschicht von Johann Joachim Quantz und Johann Adolf Hasse«), 1740 und 1770. Die Unsicherheit wirkt befremdend, läßt sich aber erklären, wenn man berücksichtigt, daß bei musikhistorischen Periodisierungen entweder das kompositions- oder das ideengeschichtliche Moment akzentuiert werden kann. Die Zäsur um 1740, die Johann Samuel Petri 1782 als »Katastrophe« – im Sinne von »Umwendung« – bezeichnete,¹⁴ bildet das Ende des Barockzeitalters, das von Hugo Riemann unter einem satztechnischen Gesichtspunkt als »Generalbaßzeitalter« charakterisiert wurde.¹⁵

Der kompositionstechnische Begriff besagt – wenn er zur Kennzeichnung einer Epoche tauglich sein soll –, daß sich der »Generalbaßsatz« von der tonalen Harmonik des 18. und 19. Jahrhunderts tiefgreifend unterscheidet; und daß es bisher nicht gelungen ist, die Differenz zureichend zu beschreiben, sollte nicht den Blick dafür verstellen, daß sie grundlegend ist und mit einem anderen fundamentalen Unterschied zwischen der Satztechnik des Barock und des klassisch-romantischen Zeitalters, dem Gegensatz zwischen der Kontinuität des *style d' une teneur* – des »Einheitsablaufs«, wie Heinrich Bessler übersetzte¹⁶ – und der Diskontinuität einer an der