



**J.B.METZLER**

## DRITTES BUCH

### Deutsche und europäische Romantik

Victoria können wir schießen. Der Freischütz hat in's Schwarze getroffen....Die gestrige zweite Vorstellung ging eben so trefflich wie die erste, und der Enthusiasmus war abermals groß; zu morgen, der dritten, ist schon kein Billet mehr zu haben. Kein Mensch erinnert sich, eine Oper so aufgenommen gesehen zu haben, und nach der »Olympia«, da *Alles* gethan wurde, ist es wirklich der vollständigste Triumph, den man erleben kann. Sie glauben aber auch nicht, welches Interesse das Ganze einflößt, und wie vortrefflich alle Theile spielten und sangen. Was hätte ich darum gegeben, wenn Sie zugegen gewesen wären.

Carl Maria von Weber an seinen Textdichter Friedrich Kind nach der Premiere des »Freischütz«.

Berlin (18. Juni 1821)

Einleitung:  
Johann Friedrich Reichardt  
und die preußischen Anfänge der Romantik

Einen »öden Raum« nennt in E.T.A. Hoffmanns erster Erzählung der wunderliche Mann aus dem Tiergarten, der vielleicht mit dem Ritter Gluck identisch ist, seine mit Mißfallen wahrgenommene Umwelt, in der wie ein abgeschiedener Geist umherzuirren er verdammt sei. Bei seinem Gegenüber löst er damit die lebhafteste Überraschung aus: »Im öden Raume, hier, in Berlin?« fragt er mit dem angenommenen Ton der Kränkung, wie es sich von einem in seinem Kulturstolz getroffenen Operngänger und Musikliebhaber der preußischen Residenzstadt erwarten läßt. Zwar hatten der verlorene Krieg und die französische Okkupation ihre Spuren hinterlassen, und die Stimmung unter den ausübenden Künstlern war sicher nicht weniger gedrückt als in der verstörten Bürgerschaft. Aber waren Theater und Oper, das Konzertleben und die Geselligkeit von diesen politischen Umwälzungen wirklich beeinträchtigt? War nicht Berlin eine höchst lebendige Metropole und alles andere als eine öde Wildnis? Seinen eigenen Gedankengang bestätigend, nickt im Spiel der Phantasie die Schattenfigur dem Erzähler zu: »Ja, öde ists um mich her, denn kein verwandter Geist tritt auf mich zu. Ich stehe allein.«<sup>1</sup> Nichts habe er mit den Berliner Künstlern und Komponisten zu tun, die er mit einer Handbewegung beiseite fegt, nichts mit den als so herrlich gepriesenen Aufführungen im Theater. Über dem Kritteln und Schwatzen von Kunst kämen die einen nicht zum Schaffen und, wenn sie schon ein paar Gedanken ans Tageslicht beförderten, so zeige die furchtbare Kälte ihre weite Entfernung von der Sonne. Das Theater aber dokumentiere erst recht den Unverstand der Ausführenden und des Publikums in gleicher Weise, ob nun Mozarts Ouvertüre zum »Don Giovanni« ohne Sinn und Verstand abgesprudelt werde oder ob man der späteren »Iphigenie« Glucks die Ouvertüre zur früheren voranstelle. Wenn es der Ritter Gluck ist, der da zur Strafe für seine Profanierung der heiligen Kunst gezwungen ist, über seinen Tod hinaus rastlos durch eine erkältende und feindselig gleichgültige Nachwelt zu irren, warum wird ihm Berlin als Verbannungsort angewiesen? Warum erfindet E.T.A. Hoffmann, der doch selbst aus der preußischen, im engeren Sinn aus der Berliner Musik hervorgegangen ist, die Berliner Gegenwart der Jahre 1807 und 1808 als nüchterne Folie für das phantastische Musik-Bekenntnis des von ihm bewunderten Meisters? Nicht durch die Metropolen von Wien und Paris darf der Komponist, der in beiden seine Triumphe gefeiert hatte, als Gespenst umherirren, sondern ins fernste Exil ist er verstoßen, das vom Sonnenreich der Urklänge aus überhaupt vorstellbar ist, in den hohen, ans Eismeer

grenzenden Norden, wo noch jede kulturelle Regung den Mangel an Verständnis offenbart, wo jede musikalische Hervorbringung zur »Lappländischen Arbeit« verkommt. In Paris könnte der Musikdramatiker den Heroen der aus gleichem Geist erwachsenen Revolution und der napoleonischen Feldzüge begegnen, erst recht seinen großen, lebhaft in seinem Sinne weiterwirkenden Schülern wie Luigi Cherubini, wie Jean-François LeSueur und neuerdings einem dämonischen Schwärmer, der in seinem Zeichen zu höchstem Ruhm aufgestiegen war: Gaspare Spontini. In dem vertrauteren und behaglicheren Wien war zwar nach dem Tod der jüngeren Freundes Mozarts nur dessen künstlerisch mäßigere Freundesschar übriggeblieben, aber neben Joseph Haydn und Dittersdorf wirkte doch noch immer sein engster Schüler Antonio Salieri segensreich und hatte selbst in dem aus dem Rheinland zugewanderten Beethoven einen ihn überragenden Schüler gewonnen, in dem Gluck den wahlverwandten Genius, den Logenbruder aus der gleichen unsichtbaren Kirche der Musik erkannt hätte. Daß E.T.A. Hoffmann vielleicht mit einer solchen Idee gespielt hat, könnte man aus der Formulierungsnähe der Beethoven-Rezensionen zu den Visionen der Erzählung schließen, aber auch aus der kontrastierenden Einfügung des Aufsatzes: »Beethovens Instrumentalmusik« in den Zusammenhang der satirischen oder ohnmächtig-ironischen Ausfälle des Kapellmeisters Kreisler gegen seine mittel- und norddeutsche Bürger-Umwelt (im ersten Band der »Fantasiestücke«). Auffallend an allen Wiener Musikern, in denen Gluck ihm nahestehende Seelen erblicken konnte, war die Selbstverständlichkeit, mit der die musikalische Inspiration und die Besonnenheit der kompositorischen Durchbildung aus *einer* Vorstellung hervorgingen, ohne der theoretischen Vermittlung zu bedürfen. Stattdessen steht er jetzt, ein zweiter Ovid am Schwarzen Meer, allein in der lebhaft bewegten Einöde von Berlin und kann mit den Musikern so wenig anfangen wie mit den selbsternannten Kennern und Kritikern in der Gesellschaft. Die Musikwissenschaft hat sich diesen Standpunkt gewissermaßen zu eigen gemacht und die romantische Musikästhetik, die nur auf dem Boden einer protestantisch vorgeprägten, aufklärerisch rasonierenden und, im Formalen wie im Ausdrucksstreben, traditionalistischen Kultur gedeihen konnte, von der Wiener Klassik getrennt, jenem einzigartigen Phänomen einer in der ästhetischen Diskussion beinahe stummen, aber selbstverständlich alle Anregungen Italiens und Frankreichs in sich aufnehmenden und zur höchsten Steigerung weiterführenden Musikentwicklung.<sup>2</sup> War Berlin nach 1800 für einen aus dem Süden oder Westen kommenden Musiker wirklich ein zweites Tomis am Schwarzen Meer? Entsprach Glucks nörgelnde Diagnose, das Kritisieren und Zergliedern der Musik, das eitle Spiel um Begriffe und eine frostige Regelgerechtigkeit in der Komposition hätten in der Residenz der Preußischen Könige jeden schöpferischen Impuls zerstört, auch E.T.A. Hoffmanns eigener Beobachtung? Aus dem Brief an Friedrich Rochlitz vom 29. Januar 1809 läßt sich diese Zustimmung zu den Äußerungen seines literarischen Gegenübers allenfalls mittelbar erschließen: »Zu dem gerügten Ausfall gegen [Bernhard Anselm] Weber konte mich daher auch nur der tiefe Aerger aufregen, den ich in Berlin empfand wenn ich die hohen Meisterwerke Mozarts

erst auf dem Theater mißhandeln sah' und denn darüber so gemein aburtheilen hörte als wären es *Exercitia* eines Anfängers«. <sup>3</sup> Das Erstaunen des Enthusiasten über Glucks Äußerung spiegelt mindestens zum Teil E.T.A. Hoffmanns denkbare Reaktion auf eine so schroffe Feststellung. Schließlich war er in Königsberg und später in Berlin im Geist dieser preußischen Sonderentwicklung der Musik aufgewachsen und fühlte sich diesem seinem Herkommen zeitlebens verpflichtet.

Um die Rolle dieser Stadt für die Entstehung der romantischen Oper verstehen zu können, bedarf es eines Rückblicks auf die äußeren und inneren Verhältnisse der Musik, die dort seit der Mitte des 18. Jahrhunderts herrschten, und in denen Johann Friedrich Reichardt (1752–1814), als tief ins Bewußtsein eingreifender Musiker wie als schwer zu bändigender Exzentriker, als eigenwilliger Publizist und als Repräsentant des bürgerlichen Fortschritts, eine entscheidende Rolle spielte. <sup>4</sup> Dort herrschte ungebrochen eine nach rückwärts ausgerichtete, teils vom Geist der Frühaufklärung, teils von der Tradition des höfischen Absolutismus und teils vom Protestantismus bestimmte Haltung in der Musikpflege, die im strengen Gegensatz zu der gleichzeitigen Entwicklung am Kaiserhof und in den Wiener und Prager Adelsresidenzen stand. Der Schatten Friedrichs des Großen lag tief und lange über der kulturellen Entwicklung in Berlin und Potsdam. Noch der Synkretismus der Stile und Ausdrucksformen, der sich unter seinem Nachfolger ausbreitete und die Ausnahmestellung Preußens in diesen Jahren charakterisierte, ist nur verständlich von den sehr eigenständigen, dann aber zur Norm erstarrten Grundsätzen her, auf die in den dreißiger und vierziger Jahren die Musik bei Hof und in der Kirche festgelegt worden war. Diese Anfänge waren, man weiß es, alles andere als verächtlich: als Kronprinz hatte Friedrich 1732 in Neu-Ruppin gegen den Willen des Vaters eine Hofmusik um sich geschart, deren 17 Mitglieder ihn 1736 nach seiner Residenz in Rheinsberg begleitet hatten. Zu ihnen gehörten der in Dresden ausgebildete Komponist Johann Gottlieb Graun (um 1702–1771), der eine entscheidende Rolle in der Entwicklung der vorklassischen Instrumentalmusik spielen sollte, und die beiden aus der jüngeren böhmischen Tradition herkommenden Violinisten Franz (1709–1786) und Johann Georg Benda (1713–1752), denen 1742 noch der jüngere und berühmteste der Brüder Georg Anton (1722–1795) an den Hof des Königs in Potsdam nachfolgte (Den Namen sind hier die Lebensdaten beigefügt, um den Überblick über die meist lange Wirkungsdauer dieser Musikergeneration sichtbar zu machen.). Als Friedrich diesen Kreis nach seinem Regierungsantritt zur Hofkapelle erweiterte, nahm er als einen der ersten Mitwirkenden den seit 1738 bereits für ihn tätigen Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788) als Cembalisten und persönlichen Begleiter bei der Auf-führung von Flötensonaten unter Vertrag. 1741 wurde Johann Joachim Quantz (1697–1773), den Friedrich in Dresden kennen und bewundern gelernt hatte, als Flötist und als Leiter der Kammermusik engagiert. Die Jahreszahlen belegen, auch wenn manche der Protagonisten wie der zweitälteste Sohn Bachs den Wirkungskreis später verließen und durch andere Musiker ersetzt wurden, die eigentümlich in sich geschlossene Kontinuität der mit so leidenschaftlichem Schwung ins

Leben gerufenen Musikpflege, durch die Friedrich die europäischen Musikzentren zugleich mit den großen Höfen in die Schranken forderte. In der Oper hatte er auf strengen Anschluß an die empfindsam verfeinerte *opera seria* bestanden, wie er sie in den Werken des »Caro Sassone«, des Dresdner Hofkomponisten Johann Adolf Hasse als eine moderne Errungenschaft zu Recht bewunderte. Die lange Folge der glänzenden und prachtvoll ausgestatteten Bühnenwerke, die der jüngere Carl Heinrich Graun (1701–1759) in engster Verbindung mit seinem König geschaffen hatte – von »Cesare e Cleopatra«, womit am 7. Dezember 1742 das Opernhaus Unter den Linden feierlich eröffnet wurde, über die Jahre des Siebenjährigen Krieges hinweg bis zu der vom König verfaßten »Merope« (nach Voltaire) aus dem März 1756 –, gehorchte dem strengen, ein für allemal festgelegten Reglement des Königs, an das sich dessen Komponisten-Freund zu halten hatte. Nicht die kleinste Abweichung oder Freiheit vom Pfad der Hassischen Tugend durfte sich Graun nach des Königs Starrsinn erlauben, wie sein zweiter Nachfolger Reichardt aus der Rückschau anmerkte.<sup>5</sup> Und diese streng behauptete Reinheit der *opera seria* prägte über Grauns frühen Tod hinaus die Hofoper bis zum Tod Friedrichs des Großen im Jahre 1786. Hatte der König als Librettist und als Komponist den Kunstcharakter der von ihm geduldeten Gattung in der harschen Gängelung seines Hofkomponisten bestimmt, so sorgte er nach dessen Tod für die unverfälschte Pflege des einmal aufgestellten Ideals. Nichts hatte Zugang zur Opernbühne, was nicht dem Vorbild Hasses und Grauns bis in die Nuance entsprach. Der erste Diener seines Staats, als der Friedrich nach dem unerwarteten Sieg aus dem Siebenjährigen Krieg in seine Residenzen zurückgekehrt war, hatte die Leichtigkeit im Ausgleich zwischen Politik und Kunst, die selbstverständliche Pflege der Philosophie und der Musik, die Neugier auf alle Veränderungen, die in Frankreich oder Italien sich vollzogen, weithin verloren. Um es genauer zu sagen: er nahm in seinen Gesprächen, Briefen, gelegentlich auch in seinen Handlungen diesen Zeitwandel wahr, maß aber alle Neuerungen an jenem jugendlichen Ideal des Musenreichs in der Mark, dessen aus den Farben Watteaus und den Klängen der neapolitanischen Oper gewobenes Traumbild immer blasser wurde vor den nüchternen, mit ebensoviel Redlichkeit wie Ingrimms auf sich genommenen Tagesgeschäften, und fand von Jahr zu Jahr weniger Vergnügen an den alten Beschäftigungen und Leidenschaften. Mit dem frühen Tod seines Hofmalers Antoine Pesne, dem Schüler und Jünger Antoine Watteaus, und des befreundeten Genius der Musik, Carl Heinrich Graun, beide in den Anfangsjahren des Kriegs verstorben, war für den König der Faden zur lebendigen Kunstentwicklung in Europa gerissen. Die Ernennung des biedereren, seit 1751 als Hofkomponist wirkenden Johann Friedrich Agricola (1720–1774) zum Nachfolger Grauns war eine Notlösung. Friedrich wußte es, zumal er nach persönlichen Zerwürfnissen dem kenntnisreichen, als Musiktheoretiker und Publizist sehr angesehenen Bach-Schüler zunehmend mißtraute. Die späteren Jahre des im italienischen Stil groß gewordenen Komponisten waren eine einzige Serie von Demütigungen, da der König Agricola einerseits jede Neuerung untersagte, dann aber die in Grauns Manier gefertigten Bühnenwerke (»Amor e Psiche« 1767, »Oreste e Pilade«, umgearbeitet zu »I Greci in Tauride« 1772) als talentlos verwarf.