

Wolf Gerhard Schmidt (Saarbrücken)

Alexandra Kertz-Welzel: Die Transzendenz der Gefühle. Beziehungen zwischen Musik und Gefühl bei Wackenroder, Tieck und die Musikästhetik der Romantik, Röhrig Universitätsverlag: St. Ingbert, 2001. 326 S., Pb, 26,00 € (Saarbr. Beitr. z. Lit.-Wiss., 71)

Die Beschäftigung mit der (früh)romantischen Musikästhetik hat Konjunktur. Vor allem in den 80er und 90er Jahren sind einige Monographien erschienen, die – in je unterschiedlicher Perspektivierung – dieses Thema behandeln.¹ Daß die vorliegende Arbeit dennoch alles andere als redundant ist, liegt an der bisher kaum in den Blick geratenen Analyse der Interferenz von Musik und Emotion. Alexandra Kertz-Welzel wendet sich dabei sowohl gegen die These von der romantischen „Apotheose der Instrumentalmusik“ (9) als auch gegen die „Reduzierung des Phänomens Musik auf das bloß Semiotische bei Wackenroder und Tieck“ (11). Im Mittelpunkt stehen statt dessen „die Beziehungen zwi-

schen Musik und Gefühl, die Spannung zwischen einer subjektiv-emotional orientierten und einer auf Transzendenz und mystische Erfahrungen ausgerichteten Musik“ (13). Die Autorin möchte – ausgehend von begrifflichen Bestimmungen des Gefühls im 18. Jahrhundert – das Musikverständnis von Wackenroder/Tieck in bezug auf sinnliche Komponenten untersuchen und seine Bedeutung für die romantische Musikästhetik darstellen. Während die Empfindung in der Aufklärung noch diätetisch funktionalisiert werde, gewinne sie in den *Herzensergießungen* (1797) und den *Phantasien über die Kunst* (1799) zunehmend an ästhetischer Autonomie. Das Gefühl avanciert zu einem für den Menschen

¹ Vgl. – neben zahllosen Aufsätzen – Martin Bollacher: Wackenroder und die Kunstauffassung der frühen Romantik. Darmstadt 1983 (Erträge der Forschung; 202); Barbara Naumann: Musikalisches Ideen-Instrument. Das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik. Stuttgart 1990; Patrick Thewalt: Die Leiden der Kapellmeister. Zur Umwertung von Musik und Künstlertum bei W.H. Wackenroder und E.T.A. Hoffmann. Frankfurt a.M. u.a. 1990 (Bochumer Schriften zur deutschen Literatur; 20); Christine Lubkoll: Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800. Freiburg 1995 (Rombach Wissenschaft; 32) und Christine Zimmermann: Unmittelbarkeit. Theorien über den Ursprung der Musik und der Sprache in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts. Frankfurt a.M. u.a. 1995 (Europäische Hochschulschriften. Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur; 1521).

zentralen Erkenntnisorgan, das dem Verstand mitunter überlegen scheint. Diese These ist keineswegs neu, markiert jedoch die Grundlage für die bereits angedeutete Kritik an der von Carl Dahlhaus u.a. vertretenen Ansicht, daß die von der Romantik bevorzugte Instrumentalmusik zwar zum Medium des Transzendenten werde, dafür aber den Preis der ‚Entsinnlichung‘ und Abstraktion zahle (9f.). Im Gegensatz hierzu geht Kertz-Welzel von einem Wechselbezug beider Elemente aus: Die Tonkunst sei zugleich Ausdruck der Gefühle und Medium des Unendlichen. Nun zählt insbesondere die religiöse Funktionalisierung der Musik zu den Topoi sensualistischer Kunsttheorien im 18. und frühen 19. Jahrhundert. Bereits Shaftesbury sieht – auf der Grundlage neuplatonischer Vorstellungen von Sphärenharmonie (40, 47f.) – in den menschlichen Gefühlen einen Reflex kosmischer Sinnzusammenhänge; und auch bei Moses Mendelssohn ist es die durch Kunst evozierte Empfindung, mit der man die schöne Ordnung der Schöpfung sympathetisch nacherleben kann (36f.). Ähnliches gilt für Reichardt (66–74), den späten Herder (85–87) und Wackenroder/Tieck (182–195), bei denen die Musik zum Medium göttlicher Offenbarung wird, d.h. zum ästhetischen „Mythos“² am Beginn der Moderne, der das Unsagbare artikuliert. Gleichzeitig erscheint die Tonkunst aber schon früh als Ausdruck menschlicher Gefühle: Sie ist expressiv, narkotisierend und damit ethisch fragwürdig, weshalb Pla-

ton allein wortgebundene Kompositionen für sein Gesellschaftsmodell erlaubt (41).

Darüber hinaus wird im ersten Teil der Dissertation der kaum zu überschätzende Einfluß von Johann Friedrich Reichardt untersucht. Insbesondere die Essays im *Musikalischen Kunstmagazin* (1782–1791) stellen für Wackenroder/Tieck wichtige Inspirationsinstanzen dar, was die Gestaltung der eigenen Texte betrifft. Reichardts Vorstellungen erweisen sich dabei als „eklektizistisch und originär“, denn sie „bilden eine Zusammenschau der Ästhetik des ausgehenden 18. Jahrhunderts und tragen bereits Spuren romantischen Denkens an sich“ (66). Wie bei Herder wird beispielsweise eine ethisch-religiöse Fundierung der Tonkunst gefordert: „Musik wirkt aufs moralische Gefühl. Schöne einfachedle Melodie kann es verfeinern; reine große Harmonie mit jener verbunden berichtigen, veredeln und festen; bedeutende charakteristische Bewegung Ordnung und Verhältnißgefühl bewirken; und die Vereinigung dieser Theile sammt den Vortheilen der Ausführung können hohe edle himmlische Gefühle und Andacht wecken und erhöhen“.³ Gleichzeitig antizipiert Reichardt den (früh)romantischen Traum von der Wiederherstellung der ursprünglichen Einheit von Kunst und Religion im ekstatischen ästhetischen Erlebnis. „Musik wird als ganzheitliche Offenbarung erfahren, die die reale Welt mit ihren Konflikten zum bloßen Schein degradiert“ (76). Damit ist

² Vgl. Lubkoll: *Mythos Musik* (wie Anm. 2), S. 13 und passim.

³ Johann Friedrich Reichardt: *Wichtigkeit ächter Musikanstalten*. In: Ders.: *Musikalisches Kunstmagazin*. Berlin 1791. Bd. 2. St. 5, S. 5.

nach Kertz-Welzel jedoch eine Umkehrung der pythagoräischen Sphärenharmonie verbunden: Erschien die Tonkunst ursprünglich als klingende Ordnung des Kosmos, so verinnahmt der Komponist nun als ‚alter deus‘ die Wirklichkeit und macht deren Substanz zum rein musikalischen Effekt, d.h. er erfährt das reale Leben als Spannung von Konsonanz und Dissonanz (vgl. 77).

Im zweiten Teil ihrer Arbeit befaßt sich die Autorin mit der Beziehung zwischen Musik und Gefühl bei Wackenroder/Tieck und unterzieht die entsprechenden Grundlagentexte einer partiellen Neuinterpretation. Sie kommt u.a. zu dem Ergebnis, daß die romantische Ästhetik nicht nur von der Kunst-Leben-Problematik bestimmt ist, sondern auch von intrinsischen Ambivalenzen. Die Musik ist bei Wackenroder Vorbote des Himmels, kontaktiert aber zugleich mit dämonischen Mächten, und der Komponist erscheint als ‚Zauberlehrling‘, dem der Himmel versprochen, aber die Hölle gebracht wird. Denn die Entscheidung für Subjektivität, Sinnlichkeit und Kunst ist in den Berglinger-Texten eine Art ‚Teufelspakt‘, bei dem sich der Musiker unbekanntem Zauberkünsten ausliefert (vgl. 119, 199). Die Ursache hierfür liegt in der Mehrfachkodierung des Gefühls: als Substanz und Resultat

der Musik sowie als ästhetisches Erkenntnismedium (114, 129). Dominiert nun der Wirkungsaspekt, dann kann aus dem Signum des Göttlichen reiner Selbstgenuß werden, so daß wir „im Taumel nicht wissen, ob wir unser eignes menschliches Herz, oder ob wir den Schöpfer, von dem alles Große und Herrliche herabkommt, verehren“.⁴ Dadurch avanciert die Musik – trotz aller Transzendenzbindung – zum alleinigen Medium der Eigenwahrnehmung. Berglinger erliegt der Macht Cäcilias, die nicht mehr als keusche Heilige, sondern als heidnische Göttin erscheint und menschliche Seelen zu verführen sucht. Diese ‚Emanzipation‘ des Sinnlichen wird zwar bei Herder angedacht, sprengt dort aber noch nicht die Grenzen der Diätetik.⁵ Erst Wackenroder hinterfragt die emotional orientierte Musikerexistenz, indem er die Empfinderei des Dilettanten Anton Reiser zum Grundproblem künstlerischer Produktion ausweitet.⁶ Im Unterschied zu älterer Forschungsliteratur weist Kertz-Welzel überzeugend nach, daß Berglinger keineswegs an fehlender Kreativität scheitert, weil er trotz intensiver Empfindungsfähigkeit qualitativ hochwertige Stücke komponiert (92). Dies gilt insbesondere für das letzte Werk, eine Passionsmusik, die den Zenit seines Schaffens bildet und

⁴ Wilhelm Heinrich Wackenroder: Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Hrsg. von Silvio Vietta und Richard Littlejohns. 2 Bde. Heidelberg 1991, hier Bd. 1, S. 207 (Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst [Die Wunder der Tonkunst]).

⁵ Vgl. Herders Sämtliche Werke. Hrsg. von Bernhard Suphan. 32 Bde. Berlin 1877-1899, hier Bd. 15, S. 163 (Die heilige Cäcilia oder wie man zu Ruhm kommt, ein Gespräch).

⁶ Vgl. Ulrich Hubert: Karl Philipp Moritz und die Anfänge der Romantik. Tieck – Wackenroder – Jean Paul – Friedrich und August Wilhelm Schlegel. Frankfurt a.M. 1971, S. 156-162.

„am heiligen Tage im Dom“⁷ uraufgeführt wird. In ihr gelingt es Berglinger, die eigene Existenz zum anthropologischen Muster zu transzendieren und damit ein musikalisches „Extrakt“ des Lebens und Leidens „in intensiver Sinnlichkeit“ zu schaffen (109). Solche Ästhetisierung individuellen Glücksverlangens überfordert jedoch die Kunst und führt zur Absage an jede zweckrationale Orientierung. Wackenroder inszeniert diesen Unterschied zwischen ‚gesunder‘ Empfindsamkeit und solipsistischer Schwärmerei anhand der im 18. Jahrhundert beliebten Vater-Sohn-Konstellation (95). Problematisch ist also nicht nur die Existenz des musikalischen Dilettanten, sondern auch (oder gerade) die des produktiven Künstlers (100).

Der dritte Teil der Dissertation („Die Transzendenz der Gefühle“) behandelt Filiationen des 19. Jahrhunderts. Im Zentrum des Interesses steht Schopenhauer, dessen Musikästhetik durch den bisher marginalisierten Bezug zu Wackenroder/Tieck neu verortet wird. Kertz-Welzel gelingt der Nachweis, daß Tonkunst keineswegs eine „rein geistige Offenbarung des Willens“ darstellt (218), sondern dessen Abbild in kaum gemilderter Sinnlichkeit (225). Gerade dadurch gewinnt die Musik bei Schopenhauer eine wichtige epistemologische Funktion, denn sie zeigt „den ganzen Willen in all seinen Nuancen, seine verborgensten Strebungen und Triebe, alle inneren Bewegungen, die vom rationalen Standpunkt aus, mangels einer besseren Bezeichnung, als Gefühle benannt werden“ (226). Diese scheinen

Negationen von Verstand bzw. Vernunft zu sein, gehorchen aber – wie jede Form rationaler Weltaneignung – demselben Prinzip des Willens. Die Musik wird daher „zu einem überaus sinnlichen Medium, das ebenso wie der Wille von der Sehnsucht nach Befriedigung und der kurzen Phase der Entspannung geprägt ist, versinnlicht im Verhältnis von Konsonanz und Dissonanz“. Oder anders formuliert: Die Musik besitzt eine transzendente Dimension ohne „heilige Akzente“ (226f.).

Die Hinweise auf Wagner (253-261) sowie Hegel, Nägeli und Hanslick (261-272) sind etwas kurz gehalten und in den Kapitelüberschriften auch nicht explizit bezeichnet. Deutlich wird allerdings der fundamentale Gegensatz der Konzepte: auf der einen Seite die erkenntnistheoretische und wirkungsästhetische Idolatrie des Gefühls, auf der anderen Seite der Versuch, Sinnlichkeit und Emotionen aus dem Musikerlebnis zu verbannen. Daß E.T.A. Hoffmann nahezu vollständig ausgespart wird, muß nicht als Defizit der Arbeit gewertet werden. Bereits in der Einleitung weist Kertz-Welzel darauf hin, daß sie „keine umfassende Geschichte der Musikästhetik“ liefern wolle und könne. „Ziel der Untersuchung“ sei lediglich, „ausgehend vom Stellenwert der Sinnlichkeit und des Gefühls für Wackenroder/Tieck, die Bedeutung des Sinnlichen und Emotionalen in romantischer Musikästhetik neu zu bestimmen“ (16f.). Verständlich wird solche Reduktion angesichts der Fülle von Sekundärliteratur, die zu Hoffmann existiert. Hinzu kommt, daß letzterer nicht die

⁷ Wackenroder: Sämtliche Werke und Briefe (wie Anm. 5), hier Bd. 1, S. 144.

einzigste prominente Auslassung darstellt. Sicher müßte man – obwohl das bisher kein Forscher getan hat – auch das halbe Dutzend Künstler- und Musikernovellen von Friedrich de la Motte Fouqué einbeziehen, die stark von Wackenroder/Tieck beeinflußt sind und auch interessante Parallelen zu Hoffmann und Eichendorff aufweisen.

Abgerundet wird die überaus informative und verständlich formulierte Studie durch einen „Ausblick“ auf die Musikästhetik des 20. Jahrhunderts bis hin zu Thomas Manns *Doktor Faustus* (300-303). Dabei betont Kertz-Welzel das Scheitern aller nachromantischen Versuche, die Musik zur bloßen Form zu erklären, und entlarvt das von Strawinsky gefor-

derte Primat des Handwerklich-Rationalen als unzulänglichen ‚Rettungsversuch‘ vor einer ‚kreativen Problematik‘, der sich kein Künstler entziehen könne (300). Hierin liegt auch ein Hauptgrund für den bis heute erfolglosen Versuch, die musikalische Avantgarde des 20. Jahrhunderts nachhaltig im Konzertbetrieb zu etablieren. Kulturanthropologisch fundierte Studien könnten dieses Dilemma, das bei der Kunstgattung ‚Literatur‘ in dieser Form nicht existiert, sicher noch eingehender behandeln. Für die Romantik hat Kertz-Welzel allerdings die These von der Aufopferung des Sinnlichen an das Unendliche mit Recht in Frage gestellt und damit eine Neubewertung der Thematik angeregt.