

Zeitschrift:	Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel
Herausgeber:	Schola Cantorum Basiliensis
Band:	7 (1983)
Heft:	[2]: Alte Musik : Praxis und Reflexion
Artikel:	Zur Instrumentenästhetik im frühen 19. Jahrhundert
Autor:	Lichtenhahn, Ernst
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-869174

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 25.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

ERNST LICHTENHAHN

ZUR INSTRUMENTENÄSTHETIK IM FRÜHEN
19. JAHRHUNDERT

Zur Diskussion über die sogenannte historische Aufführungspraxis gehört die Frage, wie weit die Musik vergangener Zeiten zu ihrer möglichst authentischen Vergegenwärtigung des originalen Klangbildes bedarf, oder wie weit sich als das zu vermittelnde Wesen eines musikalischen Kunstwerks der kompositionstechnische Sachverhalt, die „Form“, oder vielleicht ein in der kompositorischen Struktur stärker als im Klangbild verankerter „Gehalt“ abspalten lasse. Eine solche Trennbarkeit der Werkschichten kann bedeuten, daß in der klanglichen Vergegenwärtigung eine Art Übersetzung auf moderne Hörgewohnheiten hin – also etwa die Wiedergabe mit modernen Instrumenten und Spielpraktiken – nicht nur erlaubt, sondern geradezu erforderlich wäre, damit das Werk unter den veränderten Bedingungen „richtig“ verstanden werden kann. Abgesehen davon, daß die Antwort nicht nur von Interpret zu Interpret, sondern auch nach Epochen-, Stil- und Gattungszugehörigkeit eines Werkes verschieden ausfallen dürfte, haben beide Auffassungen, sowohl die auf „originale“ als auch die auf „moderne“ Wiedergabe abzielende, gewiß nur relative Gültigkeit. Auf der einen Seite ist zu berücksichtigen, daß einer völlig authentischen Vergegenwärtigung durch die Unwiederbringlichkeit des ursprünglichen Kontexts wie etwa auch des Assoziationsfeldes damaliger Hörer Grenzen gesetzt sind. Auf der andern Seite wäre es ein Irrtum anzunehmen, daß Form und Gehalt als Qualitäten zu gelten haben, die dem Veralten nicht unterworfen sind. Zudem zeichnet sich heute die Tendenz ab, die Auffassungen insofern miteinander zu verbinden, als Besonderheiten der Spielpraxis wie Artikulation und auch rhythmische Gestaltung vom ursprünglichen Instrumentarium, an dem sie ausgebildet wurden, auf moderne Instrumente übertragen werden. Dennoch behält die Frage, ob sich im musikalischen Kunstwerk gleichsam eine innere, historischem Wandel weniger ausgesetzte Seite von einer äußern, zeitgebundeneren unterscheiden lasse, zumal gegenüber alter Musik ihre Bedeutung. Und zweifellos ist dabei der Rolle des Instruments als Träger der unmittelbaren Klangwirklichkeit besondere Beachtung zu schenken.

Vor diesem Hintergrund möchten die folgenden Beobachtungen zur Instrumentenästhetik des frühen 19. Jahrhunderts nicht nur Einsichten in das Musikdenken einer vergangenen Zeit vermitteln, sondern auch als Anregungen in einer aktuellen Diskussion verstanden werden.

1. Das Nachdenken über Wesen und Bedeutung der Musikinstrumente ist im frühen 19. Jahrhundert zumal in Deutschland geprägt von den tiefgreifenden Wandlungen, die sich damals in den Bereichen der ästhetischen Reflexion wie auch der Musik vollzogen. Während einerseits die ästhetischen Theorien Kants besonders durch die Leipziger *Allgemeine musikalische Zeitung* einem weiteren Kreis von Musikern und Musikliebhabern vermittelt wurden und zugleich die romantische Kunstphilosophie Gestalt und Einfluß gewann, eroberte sich andererseits die reine

Instrumentalmusik ihre Vorrangstellung als moderne Kunst. Zudem wuchs das Interesse für die Musik der Vergangenheit, wodurch nicht nur der musikalischen Produktion Impulse gegeben wurden und das Musikleben eine Bereicherung erfuhr, sondern auch der Ästhetik neue Dimensionen hinsichtlich des musikalischen und historischen Zeitverständnisses sich erschlossen.

Der Versuch, einige Aussagen zur Instrumentenästhetik den genannten vier Aspekten – Kant-Einfluß, romantische Anschauung, Auffassung der Instrumentalmusik und Verständnis der alten Musik – unterzuordnen, macht in zweierlei Hinsicht einige Klarstellungen nötig:

Zum einen lassen sich die gewählten Gesichtspunkte weder scharf voneinander trennen, noch können sie den Anspruch erheben, ein vollständiges Bild des Musikdenkens jener Zeit abzugeben. Hinsichtlich der Beziehungen zwischen den Aspekten ist darauf hinzuweisen, daß Kants Ästhetik vielfach auf das romantische Denken eingewirkt hat, also keinesfalls als dessen bloßer Gegensatz angesehen werden kann, und daß die Bestimmung der neuen Instrumentalmusik als moderner Kunst nicht denkbar ist ohne das Gegenbild der alten Musik. Zudem erscheinen hier manche Aussagen zu den zwei letztgenannten Aspekten als praxisbezogene Spezifizierungen von Grundgedanken, die den ersten, mehr theoretischen Gesichtspunkten zugehören. Was weitere Aufschlüsse über die Instrumentenästhetik betrifft, so lassen sich solche etwa auch – nach einer mehr theoretischen Seite – von den damaligen akustischen Forschungen, besonders eines Chladni, und – nach einer mehr praktischen Seite – von den Einflüssen des französischen Orchesters, wie es sich in Zusammenhang mit der Revolutionsoper ausbildete, her gewinnen¹.

Zum andern sei von vornherein darauf hingewiesen, daß sich unter keinem der Gesichtspunkte so etwas wie eine geschlossene ästhetische Theorie darbietet. Dies mag zum Teil mit der Situation der Forschung zusammenhängen, die zwar Material und Studien in großer Zahl zum organologischen Aspekt der Instrumente und zur Spielpraxis, in zunehmendem Maße auch zur systematischen Instrumentenakustik, zur Klangforschung und zur Tonpsychologie und – in historischem Lichte – zum Zusammenhang zwischen musikalischem Satz und Instrument zur Verfügung gestellt hat, aber die Geschichte der ästhetischen Reflexion über das Instrument und sein Erklingen bisher eher vernachlässigte. Diese Forschungssituation läßt sich allerdings ein Stück weit als Abbild des zugrundeliegenden Sachverhalts verstehen. Zeigt es sich doch immer wieder, daß in der hier zur Rede stehenden Zeit – und wohl viel allgemeiner innerhalb abendländischer Traditionen des Musikverständnisses – der Realität des Erklingenden, also der sinnlichen Erscheinung selber, in der Reflexion geringere Bedeutung beigemessen wird als dem Vermittelten, d.h. dem „Werk“ im Sinne einer stark an der Schriftlichkeit orientierten Vorstellung. Während begreiflicherweise die Herstellung und Handhabung der Instrumente weitgehend dem Bereich der technischen Anleitungen zugeordnet bleibt und die Fra-

¹ Hierzu sei verwiesen auf die Arbeiten von Jürgen Maehder, *Klangfarbe als Bauelement des musikalischen Satzes*, Diss. Bern 1976 (Ms.) und „Verfremdete Instrumentation – ein Versuch über beschädigten Schönklang“, *Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft* 4, Bern/Stuttgart 1980, 103 ss.

gen der Instrumentation im Rahmen der Handwerkslehre aufgehoben sind, erscheint es nicht von vornherein als zwingend, daß z. B. das Phänomen der Klangfarbe als gegenüber Tonhöhe und Dauer „peripher“ Toneigenschaft gilt². Wenn Carl Dahlhaus festhielt, daß die Klangfarben, obwohl sie die Wirkung von Musik wesentlich mitbestimmen, eher verdeutlichende als konstitutive Funktion haben, weil sie, „im Unterschied zu Tonhöhen und Zeitwerten, keine Skala bilden“, so kann diese Erklärung eigentlich nur unter der Voraussetzung befriedigen, daß das „Zentrale“ zugleich das Meßbare sein müsse. Die Aufmerksamkeit gegenüber der Klangrealität kann aber auch in dem Maße abnehmen, als sich die Reflexion einem „Dahinterstehenden“ zuwendet. Verwiesen sei hier auf Jacques Handschins Kritik an Konzeptionen von der Art der Riemannschen „Tonvorstellungen“, die Handschin als „subjektiven Idealismus“ und Kantianismus abstempelte. Mit dem „schlagwortähnlich betonten Begriff der ‚Tonvorstellung‘“ sei nämlich die Frage nach dem Verhältnis zwischen diesen Vorstellungen und der tönenden Wirklichkeit ... beiseite geschoben, das heißt entweder offen gelassen oder für irrelevant genommen“ worden. So könne man sich einerseits leicht vorstellen, „wie weit man vorstoßen kann, wenn man das Gehörte nur als plastische Masse ansieht, mit der der Hörer autonom schalten und walten kann“. Andrerseits sei aus dieser Haltung das „Perhorreszieren der ‚Akustik‘ – als einer für die Musikbetrachtung zum mindesten ‚nutzlosen‘ Angelegenheit“ erwachsen, wie es nach Handschins Auffassung der „geistesgeschichtlichen“ Betrachtung angelastet werden muß³.

Aufgrund dieser Voraussetzungen bieten die folgenden Beobachtungen nicht mehr als ein skizzenhaftes, vorläufiges und kaleidoskopartiges Bild vom Nachdenken über Wesen und Bedeutung der Musikinstrumente.

2. Sucht man sich den Zeitpunkt zu vergegenwärtigen, in dem Kants Musikaufassung, wie er sie in seiner *Kritik der Urteilskraft* dargelegt hatte, einem weiteren Kreis von Musikern und Musikliebhabern vermittelt wurde, so ist weniger aus einigen verstreuten Einzelpublikationen als vielmehr aus musikalischen Zeitschriften und enzyklopädischen Werken Aufschluß zu gewinnen. Interessant ist etwa ein Vergleich zwischen Heinrich Christoph Kochs *Musikalischem Lexikon* von 1802 und dem *Kurzgefaßten Handwörterbuch der Musik*, das derselbe Verfasser 1807 vorlegte. Während im Lexikon Musik definiert wird als „die Kunst durch Töne Empfindungen auszudrücken“, sagt Koch im Handwörterbuch, mit diesem Worte werde „heut zu Tage die Kunst, ein angenehmes Spiel der Empfindungen durch Töne auszudrücken“, bezeichnet⁴. Obwohl der Hinweis auf Kant im Lexikon an anderer Stelle nicht fehlt, wird hier deutlich, daß erst das Handwörterbuch Kants

² Carl Dahlhaus, „Klangfarbe“, *RieLex Sachteil*, Mainz 1967, 457. Die Formulierung „Tonhöhe und Dauer sind ‚zentrale‘, Lautstärke und Klangfarbe ‚peripher‘ Toneigenschaften (J. Handschin)“ ist insofern mißverständlich, als Jacques Handschin (*Der Toncharakter*, Zürich 1948, 2 u. 388) die Dauer gleichfalls zu den peripheren Eigenschaften des Tones rechnet.

³ J. Handschin, op. cit., 124 ss.

⁴ Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt 1802 (Ndr. Hildesheim 1964), 992; id., *Kurzgefaßtes Handwörterbuch der Musik*, Leipzig 1807 (Ndr. Hildesheim/New York 1981), 232.

spezifische Bestimmung der Musik aufnimmt. Ebenso wenig ist aber zu übersehen, daß diese Bestimmung Probleme mit sich bringt, die sowohl für Koch als auch für Kant bezeichnend sein dürften. Findet sich doch neben dem Stichwort „Musik“ im Handwörterbuch auch das Stichwort „Tonkunst“, von welcher es heißt, ein „schönes Spiel der Empfindung“ mache ihren Inhalt aus⁵. Eine Entscheidung darüber, ob die Musik als schöne oder bloß als angenehme Kunst zu gelten habe, wird also nicht getroffen. Die Kontroverse ist aber im Gange, und die Definitionsunterschiede zwischen Lexikon und Handwörterbuch zeigen an, daß sich das Schwerpunktswicht vom zentralen Begriff der „Empfindung“ auf den Gegensatz zwischen dem „angenehmen“ und dem „schönen“ Spiel der Empfindungen verlagert.

Für das Verständnis des Instruments und seiner klangsinnlichen Gegenwart ist diese Verschiebung von Bedeutung. Während die Bestimmung der Musik als Kunst, durch Töne Empfindungen auszudrücken, einer sensualistisch und gefühlsästhetisch ausgerichteten Auffassung zur Grundlage dienen konnte, rückt mit Kants Begriff der schönen Kunst, die von der bloß angenehmen abgehoben wird, die Form der Musik in den Mittelpunkt des Interesses. Koch gibt hierüber Aufschluß, indem er unter dem Stichwort „Kunst“ mitteilt, das Angenehme der Kunst, im Gegensatz zum Schönen, bestehe in der Beziehung auf sinnliche Lust, wobei dieses Gefühl der Lust nicht durch die angeschaute Form, sondern durch den Stoff und die an ihm empfundenen Reize erregt werde. „Schön“ hingegen sei eine Kunst, die ein uninteressiertes – uneigennütziges, freies – Wohlgefallen an der Form – Darstellungsart, Komposition, Gestalt – des Gegenstandes bewirke. In dieser Anschauung der Form gelange die Einbildungskraft in Übereinstimmung mit der Gesetzmäßigkeit des Verstandes⁶. Entsprechend heißt es unter dem Stichwort „Tonkunst“, daß die Schönheit der Musik, sofern diese als schöne Kunst gelte, „blos in der Komposition, also in der Form, nemlich der Melodie und Harmonie“ liege⁷.

Daß Kant selber dazu neigte, die Musik bloß für eine angenehme Kunst zu halten, für „mehr Genuß als Kultur“, und daß er sogar fand, es gebe „unter den Poeten nicht so viel seichte (zu Geschäften untaugliche) Köpfe, als unter den Tonkünstlern; weil jene doch auch zum Verstande, diese aber bloß zu den Sinnen reden“⁸, braucht hier ebenso wenig erörtert zu werden wie die Begründung dieser Auffassung. Wichtig ist für den vorliegenden Zusammenhang, daß eine Musikästhetik, die sich an Kant anschloß, zugleich aber die Musik in den Rang einer schönen Kunst erheben wollte, ihre Aufmerksamkeit der Frage nach der Form zuwenden mußte. Daß aber die „Anschauung der Form“ umso eher gewährleistet sei, je weniger der „Stoff“ mit seinen sinnlichen Reizen das Gefühl absorbiere, schien sich aus Kants Gegenüberstellung unmittelbar zu ergeben. Und daß zum Stofflichen, so wie in der Malerei die Farbe, in der Musik der Klang zu rechnen sei, war gleichfalls aus Kant abzulesen. Überdies hatte Kant selber der Musik einen Mangel an Urbanität

⁵ Op. cit., 367.

⁶ Ibid., 205 s.

⁷ Ibid., 367.

⁸ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 53; id., *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, § 68 (71).

nachgesagt, da sie, „vornehmlich nach Beschaffenheit ihrer Instrumente, ihren Einfluß weiter, als man ihn verlangt (auf die Nachbarschaft), ausbreitet und so sich gleichsam aufdringt, mithin der Freiheit anderer, außer der musikalischen Gesellschaft, Abbruch tut“⁹. Die Präzisierung „nach Beschaffenheit ihrer Instrumente“ ist freilich zu beachten; Kant mag an laute, in der Öffentlichkeit gespielte Instrumente denken, sagt er doch an anderer Stelle, eher vom Bild eines geschlossenen Konzertes ausgehend, die Musik sei „eine Mitteilung der Gefühle in die Ferne in einem Raume umher, an alle, die sich darin befinden, und ein gesellschaftlicher Genuß, der dadurch nicht vermindert wird, daß viele an ihm teilnehmen“¹⁰. — Wie es denn überhaupt verfehlt wäre, Kant der Sinnenfeindlichkeit zu bezichtigen. Vielmehr ist es ein Verdienst der Sinnlichkeit, „dem Verstande reichhaltigen Stoff, wogegen die abstrakten Begriffe desselben oft nur schimmernde Armseligkeiten sind, dargeboten zu haben“¹¹.

Der Gewährsmann, auf den sich Koch, dem Kants Schriften selber vielleicht zu fern lagen¹², im Handwörterbuch stützt, ist Christian Friedrich Michaelis, der auch in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* zu den wichtigsten Vermittlern von Kants Musikauffassung gehört. Michaelis hat unter anderem zwei Aufsätze zu Instrumentenfragen publiziert, die deutlich aus der geschilderten Tendenz erwachsen sind, das „stoffliche“ Moment der Klangwirklichkeit zwar in Rechnung zu stellen, seine der Musik als „schöner Kunst“ notwendige Unterordnung unter die Form jedoch stets zu betonen¹³.

So stellt Michaelis grundsätzlich fest, daß die Tonkunst darin „ein großes Mittel zu mächtiger Wirksamkeit“ besitze, daß sie „nicht nur zu verschiedenen Werken, sondern zu einem und demselben Werke ganz verschiedene Instrumente anwenden“ könne. Unter allen „Instrumenten“ erscheint Michaelis, jahrhundertealter Auffassung gemäß, das „menschliche Stimmorgan“ als das „interessanteste...“, mit dessen Tönen wir am unmittelbarsten und am innigsten sympathisiren“, wie denn auch die „natürliche Annehmlichkeit, der natürliche Reiz der andern musikalischen Instrumente ... im Verhältnis zu der Ähnlichkeit ihrer Töne mit der Menschenstimme“ stehe, sofern diese rein und wohlönend sei. Die ideale Klangwirklichkeit sieht Michaelis in der ausgewogenen Stimme, die „zwischen dem Stumpfen und Schneidendenden, zwischen dem Weichlichen und Harten, zwischen dem gar zu Feinen und

⁹ *Kritik der Urteilskraft*, § 53.

¹⁰ *Anthropologie*, § 16 (18).

¹¹ *Ibid.*, § 9.

¹² Dies ist jedenfalls die Ansicht des ungenannten Rezensenten des Handwörterbuchs (vielleicht Friedrich Rochlitz), dem es insgesamt als sinnvoller erschienen wäre, Koch hätte die allgemeinen Wörterklärungen aus Kant oder einem Kantschen Wörterbuch bezogen, die Begriffe dann aber selber auf die Musik angewandt — cf. *AmZ* 9 (1806/07), 763 ss. Daß Kant als Autorität akzeptiert war, geht aus dieser Auffassung ebenso deutlich hervor wie die Tatsache, daß die Kantrezeption im Musikdenken auf Schwierigkeiten stieß.

¹³ Christian Friedrich Michaelis, „Einige Bemerkungen über den Mißbrauch der Blasinstrumente in der neuern Musik“, *AmZ* 8 (1805/06), 97 ss; id., „Einige Bemerkungen über den ästhetischen Charakter, Werth und Gebrauch verschiedener musikalischer Instrumente“, *AmZ* 9 (1806/07), 241 ss.

gar zu Materiellen in der Mitte liegt“¹⁴. Je stärker ein Klang nach einem der Extreme tendiert, für desto notwendiger hält Michaelis „Mannigfaltigkeit und Abwechslung“ der Töne. Auch die „süßeste Musik“, etwa die „reinsten, fast ätherischen Töne“ der Glasharmonika und der Aeolsharfe, aber auch eine „Musik von lauter sanften Blasinstrumenten“ halte unser Gefühl „nur eine Zeitlang mit Vergnügen aus“; sie „ermüdet ... , wenn sie nicht durch andre, weniger feine, mehr materielle Töne unterbrochen wird“. Das Andauern allzu immaterieller Töne wird dabei mit der „Aufeinanderfolge lauter reiner Consonanzen“ verglichen¹⁵.

Nachdrücklicher und ausführlicher wendet sich Michaelis, unverkennbar auf Kant anspielend, jedoch gegen ein Übermaß des „Materiellen“. Dabei vollzieht er eine generelle Unterscheidung zwischen Blas- und Saiteninstrumenten. Die Blasinstrumente haben für ihn „in ihren Tönen zu viel Reiz, zu viel die blos sinnliche Empfindung Aufregendes und Ausfüllendes; sie mischen mehr Materielles in unser Vergnügen, dessen wir auch (wie überall, wo zu große Bestimmtheit der Einbildungskraft Schranken setzt) leichter überdrüssig werden.“ Dagegen geben die Saiteninstrumente „die reine Form der Musik, mithin den reinen ästhetischen Genuss“¹⁶. Wiederholt nimmt Michaelis in diesem Zusammenhang auf den Vergleich mit der Malerei Bezug, nach welchem die musikalische Form der Zeichnung und der Klang der Farbe entspricht: Während die Saiteninstrumente, „sobald ihr Ton den Blasinstrumenten nicht zu sehr ähnelt, die blose Form der Musik gleichsam nach ihren Umrissen reiner zeichnen“, tragen die Blasinstrumente „bunte Farben auf die musikalische Komposition“ auf. „An sich wirken die Blasinstrumente unmittelbar zu sehr auf den blosen Sinn, und rauben der Einbildungskraft zu leicht ihr freyes Spiel, als daß sie nicht eine sehr weise und feine Behandlung verdienen sollten, wenn man durch sie eine Musik erhöhen, verschönern und beleben will.“¹⁷

Noch in Hans Georg Nägeli's *Vorlesungen über Musik* scheinen Gedanken Kants und der musikästhetischen Kantrezeption lebendig zu sein, wenn als „Ziel und Gipfel der Instrumentalwirkung“ ein „Phantasie-Leben“ postuliert wird, das weniger durch das „Tonspiel“ als vielmehr „durch den Formgehalt des Kunstwerks“ gewonnen werde¹⁸. Das Schöne verwandelt sich für Nägeli geradezu in das Häßliche, wenn es „mit Überhäufung von Materialität, also mit sinnlicher Klangzuthat und sinnlichem Übermaß, das Gefühl überwältigt“¹⁹. Was in dieser Hinsicht die generelle Unterscheidung zwischen Instrumentengruppen betrifft, so kommt Nägeli allerdings zu einem wesentlich andern Schluß als Michaelis. Für Nägeli ist das Kriterium die Tondauer. Zumal in der Musikerziehung zieht er das Klavier – allgemeiner im privaten Musikleben allenfalls auch Harfe und Gitarre – jedem andern

¹⁴ AmZ 9, 241 s.

¹⁵ Ibid., 243 s.

¹⁶ AmZ 8, 97.

¹⁷ Ibid., 98.

¹⁸ Hans Georg Nägeli, *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten*, Stuttgart/Tübingen 1826, 252 s.

¹⁹ Ibid., 256.

Instrument vor, weil es als „Instrument mit verklingendem Ton“ weit eher als die „Instrumente von gehaltenem Ton“ dem Wesen der Instrumentalmusik – die eben mehr im „Formgehalt“ als im „Tonspiel“ liegt – „und folglich auch der musikalischen Gemüthsbildung“ entspreche und förderlich sei²⁰.

3. In einem Aufsatz, der den Versuch unternimmt, die Wirkung der Musik als Einfluß auf den Charakter des Menschen zu bestimmen, schrieb Amadeus Wendt, gleichfalls ein Mitarbeiter der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*, das „göttliche Kunstwerk“ unterscheide sich „von dem gemeinen Reitze sinnlicher Gegenstände“ dadurch, daß letztere „nur zunächst die Sinne ansprechen und durch diese die Sinnlichkeit aufregen“, während das „göttliche Kunstwerk ... , das selbst aus der ungeteilten Kraft der Menschheit, aus dem Gleichgewichte geistiger Kräfte entsprungen, auch das ganze Gemüth anspricht, so daß sich dasselbe in lieblicher Hülle wiedererkennt, und den verwandten Sinn des Werkes sich zueignet“²¹.

Sieht man ab von der Emphase, mit der das Kunstwerk schlechthin – Wendt scheint an keine besondere Art von Musik, etwa nur kirchliche, zu denken – als „göttlich“ bezeichnet wird, so stellt sich die Frage, ob sich nicht in bezug auf Instrument und Klangrealität ein ähnliches Bild wie bei Michaelis ergibt. Wird doch hier wie dort das sinnliche Moment als bloß Äußeres von einem Inneren, Wesentlichen abgehoben, auf das hin bezogen die klangliche Erscheinung der Musik gleichsam nur als Mittel zum Zweck Geltung hat. Der Unterschied läge erst in der Bestimmung des „Zwecks“, den der auf Kant ausgerichtete Michaelis in der „Anschaung der Form“ sah, während Wendts Blickrichtung auf das „Göttliche“ des Kunstwerks in den Bereich der romantischen Kunstreligion zu weisen scheint. Eine Verwandtschaft läßt sich auch insofern hervorheben, als Kants Auffassung vom „Schönen“ des Kunstwerks ja keinesfalls auf einen Formalismus oder gar einen Formbegriff, wie er der „musikalischen Formenlehre“ zugrundeliegt, reduziert werden kann²². Vielmehr ist auch Kants Ästhetik auf ein „Dahinterliegendes“ ausgerichtet, das im Begriff der „ästhetischen Idee“ angesprochen ist und auch in der Kategorie des „Erhabenen“ durchscheint. Bezeichnenderweise glaubte denn auch die romantische Kunstphilosophie, etwa August Wilhelm Schlegels, über die Begriffe der ästhetischen Idee und des Erhabenen am ehesten an Kant anschließen zu können.

Es läßt sich aber zeigen, daß nicht nur die Hintergrundsvorstellungen trotz solcher Beziehungen verschieden sind, sondern daß der Unterschied auch auf das Verständnis des Instruments und seines Erklingens zurückwirkt. Bei Wendt erscheinen „göttliches Kunstwerk“ und „sinnlicher Gegenstand“ fast als getrennte Dinge, so als hätte die Sinnlichkeit am Kunstwerk keinen Anteil mehr. Freilich kann eine

²⁰ Ibid., 246 s.

²¹ Amadeus Wendt, „Von dem Einflusse der Musik auf den Charakter“, *AmZ* 11 (1808/09), 83.

²² Es ist freilich nicht zu übersehen, daß sich, wie es bei Michaelis deutlich wird, die musikästhetische Kantrezeption von Kants eigener Musikästhetik mindestens in der Gewichtung der Aspekte unterscheidet. Da die Frage nach der Form als Kriterium zwischen angenehmer und schöner Kunst nahelag und es zudem in der musikalischen Kantrezeption darum ging, die Musik als schöne Kunst zu „retten“, ergab sich fast notwendigerweise eine einseitiger formalistische Auffassung als bei Kant selber.

solche Scheidung, so lange überhaupt von realer Musik die Rede ist, nicht ernstlich gemeint sein, und Wendt geht in der Tat auch nicht so weit, erkennt sich doch das vom Kunstwerk angesprochene Gemüt nicht in abstrakter Weise, etwa in „reiner Anschauung“, sondern „in lieblicher Hülle“ wieder. Dennoch entsteht der Eindruck, der Gedanke einer gänzlichen Scheidung sei tendenziell in Wendts Ausdrucksweise angelegt und seine Idealvorstellung von Musik sei die einer möglichst weitgehenden Entmaterialisierung. Das Bild der lieblichen Hülle paßt, mit Michaelis verglichen, am ehesten mit Aeolsharfe und Glasharmonika, also der „süßen Musik“ zusammen, die bei Wendt offenbar keines Ausgleichs durch materiellere Töne bedarf.

Neben dem Begriff des „göttlichen Kunstwerks“ ist es vor allem diese Vorstellung einer entmaterialisierten, verinnerlichten Musik, die Wendt in die Nähe romantischer Anschauungen rückt. Von hier aus fällt nun aber auch ein neues Licht auf Nägelis Bevorzugung des Klaviers; denn mit dem Verklingen des Tones vollzieht sich gleichsam in jedem Augenblick des Musizierens die Entmaterialisierung, die der Verinnerlichung dient. Diese Deutung wird dadurch gestützt, daß Nägeli selber die tendenzielle Ausrichtung auf völlige Entmaterialisierung, die sich bei Wendt vermuten läßt, zur Sprache bringt: Tendenz der Kunst müsse es nämlich sein, „so fühlbar wie möglich“ zu werden, „bis der Mensch auch im Kunstgewand den größern Stoff abgestreift hat, bis die Kunst so zu einer höhern Läuterung und Veredlung mit ihm hinanschreitet, bis in das Reich Gottes hinein, das die Bibel verheißt, der Gläubige hofft, der Begeisterte ahnt, und der Kunstbegabte, auch ein Prophet, auch ein Apostel des Heils und der Gnade mitherbeyzuführen gewürdigt ist“²³.

Daß sich religiöse Emphase und Betrachtung der musikalischen Wirklichkeit in solcher Weise durchdringen, mag heutigen Vorstellungen vom Sprechen über Musik fern liegen, muß aber, wenn sich die romantische Musikanschauung – auch hinsichtlich Instrument und Klangrealität – unserem Verständnis wenigstens ein Stück weit erschließen soll, stets in Rechnung gestellt werden. Dabei mag es dem Verständnis hilfreich sein, daß endzeitliche und heilsgeschichtliche Vorstellungen, wie sie bei Nägeli durchscheinen, nicht bloße Jenseitssehnsucht und Weltflucht bedeuten, sondern zugleich als leben- und diesseitsbezogene Forderung nach Ausbildung der eigenen Gemütskräfte und – hier im Speziellen – der musikalischen Fähigkeiten aufgefaßt werden wollen. Die romantische Parole vom „Weg nach Innen“ und das religiöse Sprechen über Kunst, das den christlichen Erlösungsgedanken evoziert, lassen sich nicht voneinander trennen. Auch durchdringen sich in den romantischen Vorstellungen Außen und Innen in der Weise, daß „Verinnerlichung“ nicht in jedem Falle und von vornherein mit Abkapselung und Wirklichkeitsverlust gleichgesetzt werden darf, sondern viel eher als Bestreben aufzufassen ist, trotz und in der Gegenwart des Sinnfälligen den Stoff zu vergeistigen. Auch in dieser Beziehung taugt Nägelis Vorliebe für das Instrument mit verklingendem Ton recht gut zum Bild romantischer Anschauung, und zwar in einem wörtlichen Sinne, insofern nämlich, als „Anschauen“ – für Musik gleichsam mit „Anhören“ zu übersetzen – ja gerade

²³ Nägeli, op. cit., 281.

solche gegenseitige Durchdringung des Realen und Idealen in jedem Augenblicke meint.

Wenn Kant die Sinne mit dem „gemeinen Volk“ verglich, das „seinem Obern, dem Verstande, sich zwar gern unterwirft, aber doch gehört werden will“²⁴, so gab er in diesem Bild einer weit stabileren Ordnung der Erkenntniskräfte Ausdruck, als sie der romantischen – man ist versucht zu sagen: von der Revolutionszeit geprägten – Auffassung entsprechen konnte. Die gegenseitige Durchdringung von Äußerem und Innerem, von Diesseits- und Jenseitsvorstellungen ist die Forderung nach einem Gleichgewicht der Kräfte, das sich immer wieder als äußerst labil erweist. So ist auch die romantische Instrumentenästhetik von Spannungen und Widersprüchen gekennzeichnet, was freilich bei Nägeli, der – als ein Später – romantische Spannung durch biedermeierliche Innigkeit und Gelassenheit ausgleicht, nicht mehr so deutlich zu Tage tritt wie etwa bei E. T. A. Hoffmann²⁵.

In diesem spannungsvollen romantischen Bild der Musikinstrumente ist die skizzierte Tendenz nach Entmaterialisierung nur eine Seite, wenngleich eine sehr wichtige. Das unmerkliche Entstehen und Vergehen von Tönen fasziniert ebenso wie eine unsichtbare oder nicht eindeutig zu lokalisierende Klangquelle und eine durch räumliche Distanz gleichsam entmaterialisierte leise Musik aus der Ferne. Der „lieblichen Hülle“, die Wendt dem „göttlichen Kunstwerk“ für angemessen hält, entspricht die häufig bezeugte Vorliebe für Klänge, die „wie aus dem Jenseits herüber tönen“ – bis hin zu der Vorstellung, in den Tönen der Aeolsharfe suchten die Geister Abgeschiedener, die sich vom Erdendasein noch nicht völlig gelöst hätten, verwandte Seelen anzusprechen²⁶. Bezeichnend ist nun aber, daß hier nicht nur der – mit Nägelis Auffassung verglichen – materiellere, weil ausgehaltene Ton zum Inbegriff des Geistigen wird, sondern daß sogar der sinnlich wahrgenommene Ton selber bewerkstelligt, wozu er sonst auch nach romantischer Vorstellung nur als Vermittler kompositorischer Kunstgestalt fähig ist, nämlich „den Zuhörer unwiderstehlich fort in das Geisterreich des Unendlichen“ zu führen²⁷. Dieser Aspekt begegnet besonders deutlich in der Auffassung von Hoffmanns Gestalt des Kapellmeisters Kreisler, dem schließlich ein Adagio und ein einziger lang ausgehaltener Ton als im

²⁴ Kant, *Anthropologie*, § 10.

²⁵ Übersichten und reiche Zitatensammlungen zu Hoffmanns Auffassung der Musikinstrumente bieten die Aufsätze von Dieter Krickeberg, „Einige Zusammenhänge zwischen Klang und Ästhetik bei E. T. A. Hoffmann“, *Studia instrumentorum musicae popularis* 3, Stockholm 1974, 95 ss., und „Die Orchesterinstrumente im literarischen Werk E. T. A. Hoffmanns“, *Jb. des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* 1979/80, 101 ss.

²⁶ Johann Friedrich Hugo von Dalberg, *Die Aeolsharfe. Ein allegorischer Traum*, Erfurt 1801 – cf. *AmZ* 3 (1800/01), 472ss.

²⁷ Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, „Beethovens Instrumental-Musik“, *Fantasie- und Nachstücke*, München 1960, 44. Die Stelle ist bezogen auf Beethovens Fünfte Sinfonie. Der klangliche Eindruck und das Verständnis der kompositorischen Struktur führen gleichermaßen zu der Aussage. Dem gegenüber wird gerade am Ertönen der Aeolsharfe die nicht kunstmäßige Organisation gerühmt: „Regellos entsteigt das Freye zu der Ideale Höhn“ (Christian Schreiber, „Die Aeolische Harfe“, *AmZ* 6 (1803/04), 635).

Grunde genommen ein und dasselbe und gleichermaßen in den Himmel führend erscheinen²⁸.

Was hier in extremer, selbst von Kreislers Freunden als Wahnsinn deklarierter Konsequenz vorliegt, hat seinen Gegenpol in der Auffassung, das innerste Wesen einer Komposition – zum Beispiel die Einheit von Beethovens Fünfter Sinfonie, die Hoffmann als „tiefere Verwandtschaft“ zwischen den Sätzen erkennt – lasse sich weder durch die Instrumentierung noch durch die Thematik erklären, sondern spreche „oft nur aus dem Geiste zum Geiste“²⁹. So weit diese Positionen auseinanderzuliegen scheinen, so nahe kommen sie sich doch im Lichte der romantischen Überzeugung, daß in allen Erscheinungen, auch den sinnlichsten und alltäglichsten, Geist sich manifestieren kann, beziehungsweise daß sie vom menschlichen Geist als Geistiges aufgefaßt werden können. Selbst im kindlichen „Klaviersklappern und Gesangesstümpern ...“, da lautet wahr und wahrhaftig ein wenig Engels harmonie daraus hervor, allen unreinen Erdentönen zum Trotz“³⁰. Und auch die romantische Vorliebe für Naturstimmen, in denen die Materialisierung oft so weit getrieben ist, daß die Grenzen zwischen Ton und Geräusch verschwimmen³¹, läßt sich am besten damit erklären, daß eben „nur der musikalischen Seele ... das Rauschen des Waldes – das Pfeifen des Windes, der Gesang der Nachtigall, das Plätschern des Bachs melodisch und bedeutsam“ erscheint. „Der Musiker nimmt das Wesen seiner Kunst aus sich – auch nicht der leiseste Verdacht von Nachahmung kann ihn treffen“³².

Insofern aber, als Hoffmann zumal in seinen musikalischen Schriften ein Gleichgewicht der Kräfte anstrebt, wo Klangeindruck, Formverständnis und tiefere Einsicht zusammenwirken, erscheint die Klangrealität in romantischer Sicht kaum als ein von Form und Gehalt ablösbare, sekundäres Element.

4. Daß Idealität und Realität sich durchdringen, ist Hoffmanns Überzeugung auch hinsichtlich der Gründe, die seiner Ansicht nach zum Aufstieg der Instrumentalmusik geführt haben. Zwar legt er besonderes Gewicht darauf, daß die hervorragende Eigenschaft der Sinfonien Haydns, Mozarts und Beethovens „in dem tieferen innigeren Erkennen des eigentümlichen Wesens der Musik“ liege – bekanntlich eben darin, daß der Vorwurf dieser Musik „nur das Unendliche“ und daher „romantisch“ sei, sich also nicht in bestimmten Gefühlen fassen lasse – ; zugleich verweist er aber auch auf die „Erleichterung der Ausdrucksmittel (Vervollkommnung der Instrumente, größere Virtuosität der Spieler)“, die gleichfalls dazu beitragen, „daß geniale Komponisten die Instrumental-Musik zu der jetzigen Höhe erhoben“³³. Karl Gottlob Horstig, einem Theologen und Mitarbeiter der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*, gilt „die Vervollkommnung der musikalischen Instrumente“

²⁸ Hoffmann, „Kreisleriana“, *Fantasie- und Nachtstücke*, 284.

²⁹ Id., Rezension der 5. Sinfonie Beethovens, *Schriften zur Musik*, München 1977, 50.

³⁰ Id., „Brief des Barons Wallborn an den Kapellmeister Kreisler“, *Fantasie- und Nachtstücke*, 289.

³¹ Cf. Jürgen Maehder, „Die Poetisierung der Klangfarben in Dichtung und Musik der deutschen Romantik“, *Aurora. Jb. der Eichendorff-Gesellschaft* 38 (1978). 13.

³² Novalis, *Schriften* 2, Darmstadt 1965, 574.

³³ Hoffmann, „Beethovens Instrumental-Musik“, *Fantasie- und Nachtstücke*, 41 s.

geradezu als Beispiel für die „Perfektibilität des Menschengeschlechts“³⁴, und Johann Friedrich Schubert, nach Gerber „ein braver Komponist, Violinist und denkender Künstler“³⁵, stellte für die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts im besonderen fest: „Durch manche sinnreiche Erfindung und künstliche Ausführung ist die musikalische Welt seit einem halben Jahrhundert mit ganz neuen, zum Theil sehr schönen Instrumenten bereichert worden, und durch manche zweckmäßige Änderung sind die meisten von den gewöhnlichen Instrumenten verbessert; was man für Fehler ihrer Natur hielt, ist größtentheils weggeschafft, und sie sind ihrer Vollkommenheit näher gebracht worden.“³⁶

Bei den neuen Erfindungen mochte Schubert vor allem an Instrumente wie die Glasharmonika, das Euphon und den Clavicylinder denken, die damals immer wieder ob ihrer Eigenschaft gerühmt wurden, den Ton „mit anwachsender, gleichbleibender, oder abnehmender Stärke fortdauern“ zu lassen und gleichzeitig „die Vollstimmigkeit der Tasteninstrumente“ zu bieten³⁷. Hinsichtlich der Verbesserungen dürfte sich Schuberts Bemerkung wohl eher auf Blas- als auf Saiteninstrumente beziehen, sucht er doch in seinem Aufsatz gerade für die Violine, die er in dieser Beziehung für vernachlässigt hält, Änderungen in der Bauweise vorzuschlagen. Zwar habe man zur Bequemlichkeit der Spieler, die sich nicht mehr mit dem Umfang bis zum viergestrichenen *e* begnügen wollten, das Griffbrett verlängert, damit aber sei ein Verlust an Ton verbunden, da die Decke weniger gut schwinge. Schubert glaubt nun, eine bessere Resonanz lasse sich vor allem dadurch erreichen, daß die Winkel abgerundet und Boden und Zargen muldenförmig aus einem Stück geschnitten würden. Unter den bestehenden Instrumenten gebe es übrigens zwei Hauptgattungen von guten Geigen, die Cremoneser und Rauchschen mit großem Ton, die für den Konzertsaal paßten, und die Stainer und Mittenwalder mit kleinem Ton, die im Theaterorchester geeigneter seien³⁸.

Das instrumentenkundliche Beispiel möge genügen als Hinweis darauf, daß – neben der Verbesserung der Intonation und dem Ausgleich der Register, wie sie etwa durch zahlreiche Klappensysteme an Blasinstrumenten gesucht wurden – die Erweiterung des Ambitus und die Vergrößerung des Klangvolumens wichtige Zielvorstellungen sind, die sich an den akustischen Erfordernissen des Konzertsaals ebenso orientieren wie an dem sinfonischen Repertoire. Wie aber einerseits aus technischem Fortschrittsglauben die Überzeugung erwächst, die Grenzen der Natur, oder was man bisher dafür gehalten habe, erweitern oder überschreiten zu können – bis hin zu Harmonika und Euphon, die das Ideal der menschlichen Stimme nach verbreiteter Ansicht besser realisierten als die Stimme selber –, so mehrt sich

³⁴ Karl Gottlob Horstig, „Musterung der gewöhnlichen musikalischen Instrumente“, *AmZ* 1 (1798/99), 373.

³⁵ Ernst Ludwig Gerber, *Neues Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler* 4, Leipzig 1813/14 (Ndr. Graz 1966), 130.

³⁶ Johann Friedrich Schubert, „Über den mechanischen Bau der Violin“, *AmZ* 5 (1802/03), 769.

³⁷ Ernst Florens Friedrich Chladni, *Beyträge zur praktischen Akustik*, Leipzig 1821, (Ndr. Leipzig 1980), 33.

³⁸ J. F. Schubert, op. cit., 770 ss.

anderseits die Kritik an dieser Überzeugung. Schuberts Änderungsvorschläge für den Geigenbau stoßen auf heftigen Widerspruch, da die Violine die beste Form habe, die sie haben könne³⁹, und an den Tromlitzschen Verbesserungen der Flöte, denen einerseits zugute gehalten wird, daß sie den stumpfen Tönen des Instruments „durchdringende Schärfe“ gegeben haben⁴⁰, wird anderseits bemängelt, daß die Klappen nicht nur das Spiel erschweren, sondern auch den Geräuschfaktor erhöhten⁴¹.

Enge Grenzen zwischen Perfektionierung und Mißbrauch werden aber nicht nur hinsichtlich des Instrumentenbaus, sondern auch für Instrumentenspiel und kompositorische Verwendung gesetzt. „Daß man sich bescheiden müsse, nicht alles spielen zu wollen, was der Natur des Instruments nicht angemessen ist, daß man folglich auch hier die natürlichen Grenzen nicht überschreiten könne“, wird nachdrücklich betont⁴². Nicht darin bestehe „das kunstvolle Spiel eines Instruments, daß man alles darauf machen will, was auf andern möglich ist, sondern darin, daß man in den Schranken desselben alles so schön, so genießbar macht, als es möglich ist. Der Mensch überschreitet aber so leicht in jeder Sache die Schranken!“⁴³ Schenkt man einerseits der charakteristischen Klangeigenschaft der Instrumente besondere Aufmerksamkeit – der Flötenton verbindet sich mit der Vorstellung des Sanften, und vom Klarinettenton sagt Gerber, er verhalte sich zum Oboenton wie das Sonnen- zum Mondlicht⁴⁴ –, so kritisiert man anderseits, daß beispielsweise von vielen Virtuosen das Horn trompetenartig, die Trompete aber hornartig verwendet werde⁴⁵. Wie denn überhaupt bedauert wird, daß man den Instrumenten „in Absicht auf Höhe und Tiefe, Langsamkeit und Geschwindigkeit, und Fortschreitung, Modulationen zumuthet, welche ihrem Bau nicht angemessen sind“⁴⁶. „Mäßigung“ wird auch hinsichtlich der „Verstärkung des Vortrages“ gefordert⁴⁷, und die zunehmende Intensivierung des Tons zumal im Spiel der Streichinstrumente mag denn auch mit dazu beigetragen haben, daß Nägeli nicht wie früher Michaelis die Streicher gegen die Bläser abhob, sondern dem Klavier vor allen Instrumenten mit ausgehaltenem Ton den Vorzug gab. Nägeli bemerkt hierzu selber, daß „nach dem bey vielen Orchesterspielern zur eigentlichen Sucht gewordenen Bestreben, auf ihrem Instrumente den möglichsten Ton herauszuziehen, alle unsere Orchester, und die vornehmsten am allermeisten, von barbarischem Lärm wiederhallen“⁴⁸.

³⁹ Franz Anton Ernst, „Noch etwas über den Bau der Geige“, *AmZ* 7 (1804/05), 49 ss.

⁴⁰ Johann Friedrich Christmann, „Nachricht von dem Schnellschen Animo-Corde“, *AmZ* 1 (1798/99), 39.

⁴¹ (Ungenannt), „Über die Fehler der bisherigen Flöten, besonders der Klappenflöten, nebst einem Vorschlage zur besseren Einrichtung derselben“, *AmZ* 5 (1802/03), 609ss.

⁴² *Ibid.*, 677s.

⁴³ Friedrich Guthmann, „Über Guitarrenspiel“, *AmZ* 8 (1805/06), 365.

⁴⁴ E. L. Gerber, „Versuch einer näheren Beleuchtung des Serpent“, *AmZ* 6 (1803/04), 18.

⁴⁵ F., „Bescheidene Anfrage an die modernsten Komponisten und Virtuosen“, *AmZ* 1 (1798/99), 144.

⁴⁶ C. F. Michaelis, *AmZ* 8 (1805/06), 99.

⁴⁷ Id., „Ein Versuch, das innere Wesen der Tonkunst zu entwickeln“, *AmZ* 8 (1805/06), 693.

⁴⁸ Nägeli, *op. cit.*, 271.

Nicht erst bei Nägeli begegnet die Auffassung, die Tendenz zu solcher Entwicklung sei in den sinfonischen Werken selber angelegt, wie jeder an sich selber wahrnehmen könne, „dem noch so viel Besinnung übrig bleibt, um zu beobachten, was in ihm vorgeht, wenn er eine Orchestermusik anhört, wie die Sturm- und Drang-Allegros der drey großen Mozart'schen Sinfonieen, die Beethovenschen und Winterschen ‚Schlachtstücke‘ und so viele andere schlachtartigen, die jedesmal dem Kunstgefühl selbst eine Schlacht liefern, ja wirklich dieses zarte Wesen ganz unbarmherzig abschlachten“⁴⁹. Nägelis unbarmherziger Apodiktik stehen freilich differenziertere Urteile gegenüber, so etwa bei Michaelis die Auffassung, in neueren Zeiten sei „durch die vervollkommnete Anwendung der Blasinstrumente ... eine reiche Quelle des Schönen und Erhabenen“ erschlossen worden; Haydn und Mozart hätten diesen „Gebrauch ... allgemeiner gemacht“, aber auch ihre Nachahmer verführt, „schon hierin einen überwiegend großen Effekt zu suchen“, bis hin zu einer Verwendung, die als „verschwenderisch und oft ganz zweckwidrig“ angesehen werden müsse und zu einer Abstumpfung des Gefühls „für die zarten Nüanzen der Musik“ führe. „Man will dann, wie bey der Malerey nur recht lebhaftes Kolorit, so bey der Musik nur recht starke sinnliche Rührung. Die bloße Würze ist zum Bedürfniß geworden. Das Einfache will nicht mehr gefallen. Man verlangt nur rauschende Sinfonieen, und verachtet das feine Quartett. Man will heftig gereizt und bestürmt seyn, weil man für den Zauber der sanften, ruhigen Schönheit keinen Sinn mehr hat“⁵⁰.

5. Entsteht so das Bild einer weitgehend ablehnenden Haltung gegenüber der modernen Sinfonie und ihrer Klangwirklichkeit und insgesamt der Eindruck einer ängstlichen Bedachtsamkeit auf Mäßigung, um nicht zu sagen auf Mittelmaß, so darf darüber nicht vergessen werden, daß zumal in Hoffmanns romantischer Sicht die moderne Instrumentalmusik auch mit der ganzen Macht ihrer Klangsinnlichkeit als durchaus positiv erscheinen konnte. Diese andere Beurteilung aber lässt sich kaum richtig verstehen, wenn sie nicht zugleich im Lichte des Geschichtsbildes, das sich aus der Gegenüberstellung alter und neuer Musik erschließt, betrachtet wird. Schon im bedauernden Nicht-mehr des Michaelis-Textes zeigt sich das Bewußtsein einer Wandlung in der Zeit; um jedoch den Anspruch auf ein Geschichtsbild erheben zu können, bedarf wohl dieses Bewußtsein — wenn nicht in der zeitlichen Distanz der verglichenen Erscheinungen, so doch in seiner grundlegenden historischen Orientierung — größerer Dimensionen. Solche sind gegeben in dem historisch verstandenen Gegensatzpaar des Klassischen und Romantischen, wie auch in dem triadischen Geschichtsbild, nach welchem die Entwicklung der Menschheit aus einem ursprünglichen goldenen Zeitalter durch eine disharmonische Gegenwart in ein verheißenes goldenes Zeitalter führe. In welcher Weise diese Konzeptionen auf das romantische Denken und im besonderen auf Hoffmanns Musikauffassung ein-

⁴⁹ Ibid., 256.

⁵⁰ Michaelis, *AmZ* 8 (1805/06), 97 ss.

gewirkt haben, lässt sich hier nicht darstellen⁵¹; dennoch dürfte ihre Einbeziehung, auch wenn sie nur in Andeutungen möglich ist, dem Verständnis der hier vorliegenden Fragen der Instrumentenästhetik hilfreich sein.

Der Gegensatz zwischen Klassisch und Romantisch, der im historischen Verständnis zunächst den Gegensatz zwischen dem heidnisch Antiken und dem christlich Abendländischen bezeichnete und sich in der Theorie der Dichtung und der bildenden Künste als fruchtbar erwies, schien sich der Musikbetrachtung insofern zu verweigern, als eine lebendige Anschauung der antiken Musik nicht zu gewinnen war. Verband sich deshalb mit diesen Voraussetzungen einerseits die Tendenz, die Musik schlechthin als romantische Kunst zu bezeichnen, so suchte man andererseits doch die begrenzten Kenntnisse griechischer Musik und außerdem im Analogieverfahren die an den andern Künsten entwickelten Merkmale für eine musikästhetische Konstruktion nutzbar zu machen. Daraus ergab sich die Auffassung, die alte Musik sei in ihrer primär melodischen Ausprägung zugleich die naturbezogenere, materiellere und sinnlichere, die moderne Musik dagegen als harmonische Kunst die geistigere. Mochte diese Auffassung weitgehend Spekulation bleiben, solange sie sich auf antike und abendländisch-christliche Musik bezog, so gewann sie in dem Maße an praktischer Bedeutung, als der Gegensatz zwischen dem Klassischen und dem Romantischen – freilich noch nicht im heutigen Sinne – innerhalb der abendländischen Musikgeschichte angewandt wurde. Die Möglichkeit hierzu war in der Konstruktion von vornherein dadurch gegeben, daß das Begriffspaar – wie schon sein Vorbild in Schillers Entgegensetzung des Naiven und Sentimentalischen – nicht nur historische Kategorien, sondern auch außergeschichtliche oder geschichtlich wiederholbare Seinsweisen und Stile bezeichnen konnte.

So findet sich in der unsignierten Rezension einer Dalberg-Schrift eine Gegenüberstellung, die von vornherein die Antike ausklammert, das „Alterthum“ der Musik ins 17. Jahrhundert verlegt – als Beispiel wird Allegri genannt – und „das moderne – wem es besser lautet: das romantische Zeitalter für die Tonkunst“ mit „der freyen Ausbildung der Instrumentalmusik“ beginnen lässt⁵². Insofern als sich mit dieser historischen Einteilung das Modell verband, nach welchem die alte Musik mehr Natur, die neue aber mehr Kunst sei⁵³, ließen sich aus solcher Perspektive zwar Argumente gegen den bloßen „Effekt“ und ein Übermaß an sinnlicher Materialität in der an sich „geistigen“ modernen Instrumentalmusik beibringen⁵⁴; es finden sich durchaus aber auch Deutungen, die es dem Geiste dieser Instrumentalmusik zugute halten, daß er die gewaltigen Tonmassen des modernen Orchesters zu bewegen und sich untertan zu machen vermöge. Obwohl es nach Hoffmanns

⁵¹ Cf. E. Lichtenhahn, „Zur Idee des goldenen Zeitalters in der Musikanschauung E. T. A. Hoffmanns“, *Romantik in Deutschland*, Stuttgart 1978, 502 ss.

⁵² Rezension der Fantasien aus dem Reiche der Töne von F. H. von Dalberg, *AmZ* 8 (1805/06), 582.

⁵³ So bei Amadeus Wendt, op. cit., *AmZ* 11 (1808/09), 82.

⁵⁴ Zu späteren ähnlich lautenden Urteilen wie bei Michaelis und besonders Nägeli, der von der Kunst sagt, sie habe „ursprünglich bey der Massivität“ begonnen (op. cit., 281), cf. Fritz Reckow, „Wirkung“ und „Effekt“. Über einige Voraussetzungen, Tendenzen und Probleme der deutschen Berlioz-Kritik“, *Mf* 33 (1980), bes. 13 u. 19.

Aussage das innere Reich der Töne ist, über das Beethoven als unumschränkter Herr gebietet⁵⁵, ist es unverkennbar, daß Hoffmann, der gerade in seinen Beethoven-Aufsätzen das Ineinanderwirken der Kräfte unterstreicht und sprachlich exemplifiziert, damit ebenso die zur Klangwirklichkeit gewordenen „äußersten“ Töne meint. In ähnlicher Weise bestimmt er „das höchste Ziel“ des ausübenden Künstlers als „die völlige Freiheit des Spiels, die unbedingte Herrschaft über das Instrument, so daß es keinen Kampf mit dem mechanischen Mittel des Ausdrucks mehr gibt, sondern das Instrument zum unmittelbaren, zwanglosen Organ des Geistes wird“⁵⁶. Als entscheidend für die Entgegensetzung der alten und neuen Musik nach dem skizzierten Muster des Klassischen und Romantischen ist schließlich aber hervorzuheben, daß sie als dualistische Betrachtungsweise verstanden wurde, bei der es darum ging, verschiedenen Stilen und Zeiten in ihrer Eigenart gerecht zu werden, nicht aber eines gegen das andere herabzusetzen⁵⁷.

Wenn auch bei Hoffmann gelegentlich Zweifel am Wert und an der Berechtigung der modernen Klangfülle auftauchen, so zum einen überall dort, wo ihm die legitimierende geistige Grundlage nicht gegeben scheint, der Klang also leeres Tönen aus bloßer Mechanik bleibt. Zum andern aber läßt sich mitunter ein Mißtrauen feststellen, das sich auf durchaus für bedeutend gehaltene, selbst Beethovensche Musik bezieht. Hier ist dann oft eine direkte Verbindung zu dem triadischen Geschichtsbild feststellbar, das sich mit dem klassisch-romantischen Schema vielfach überschneidet. Die Vorstellung nämlich, daß die Menschheit, mithin die Kunst, ein ursprüngliches goldenes Zeitalter gekannt habe, ist im romantischen Denken ebenso wie die Dualität von Klassik und Romantik historisch freigestellt, das heißt, ein konkreter musikgeschichtlicher Abschnitt, bei Hoffmann die Palestinazeit, erscheint mit den Attributen eines geradezu als paradiesisch vorgestellten Zustandes. Für den vorliegenden Zusammenhang ist dabei wichtig, daß der Klang der menschlichen Stimme als ursprüngliche und unmittelbare Lautgabe gott- und geisterfüllter Natur verstanden wird. Das a-cappella-Ideal des 19. Jahrhunderts steht mit dieser geschichtsphilosophischen Ansicht in direktem Zusammenhang. Weit stärker als die Dualität von Klassik und Romantik ist nun aber das triadische Geschichtsbild mit der Forderung verbunden, die Gegenwart, als eine Periode der Disharmonie, auf die Vergangenheit als Vorbild auszurichten. So erklärt es sich denn, daß die Ausbildung der Klangfülle im modernen Orchester bei aller Faszination, die von ihr ausgeht, zugleich als Entfernung vom Ursprung in Frage gestellt wird. Hoffmann hat dies eindrücklich formuliert: „Mich hat manche Produktion des hiesigen Orchesters schon recht hoch erhoben, in ganze, tönende Himmel, voll leuchtender, funkelnder Sterne. Aber bewährt sich nicht auch hier ein besonderes

⁵⁵ Hoffmann, „Beethovens Instrumental-Musik“, *Fantasie- und Nachtstücke*, 44.

⁵⁶ Id., „Briefe über Tonkunst in Berlin“, *Schriften zur Musik*, 281.

⁵⁷ So sind auch zahlreiche Künstlervergleiche, die immer wieder paarweise auftreten, daraufhin angelegt, jeweilige Eigenarten als autonom voneinander abzuheben. Der Dalberg-Rezensent (*AMZ* 8 [1805/06], 582) sagt, der romantische Mozart sei vom klassischen Allegri so verschieden wie Shakespeare von Sophokles, „ohne daß die einen durch die andern untergehen würden“.

Zeichen der Zeit, nämlich, daß die Instrumentalmusik, immer kecker, immer kühner beschwingt, mit starken, gewaltigen Fittigen den Gesang zu Boden schlägt? Der Ton bricht, wie in erster, riesiger Urkraft, die Fessel des Worts: aber soll denn die vox humana ganz verstummen vor dem gewaltigen Geist, der wie ein mächtiger Magus, alle Töne, die in der ganzen Natur, wie ein tiefes Geheimnis, verborgen, hervorruft — diese vox humana, die, wie ein treuer Nachhall der ersten Naturlaute, noch eingehaucht von der schaffenden Mutter, das Höchste, ahnend im Innern, widerklinget? — ⁵⁸ Ein nüchternes Gegenstück hierzu ist Hoffmanns Feststellung, „im Gesange ahmt man jetzt die Instrumentalmusik nach, so wie der Sänger den Instrumentisten: sonst war es umgekehrt“⁵⁹.

An der Würde der solchermaßen als ursprünglich verstandenen Vergangenheit partizipieren auch die alten Musikanstrumente, wie etwa Hoffmanns Erzählung *Rat Kespel* zeigt, wo der Klang einer alten Geige und die Stimme einer Sängerin als identisch vorgestellt werden⁶⁰. In der Biographie Johannes Kreislers findet sich ein Bericht, in welchem Hoffmann — zweifellos mit autobiographischen Zügen — den Kapellmeister von musikalischen Jugendindrücken erzählen lässt. Dabei erinnert er sich mehrerer Verwandter, die „meistenteils Instrumente spielten, die schon damals sehr selten waren, jetzt aber zum Teil verschwunden sind, so, daß ich nur noch im Traum die ganz wunderbar klingenden Konzerte vernehme“. Erwähnt wird neben dem Spinett „das Spiel auf der Viola di gamba“ und „auf dem uralten Instrument, auf der Viola d'amore“. Auch erinnert sich Kreisler der „Trompete marine“ als eines Instruments, „dessen Ton mein Innerstes durchbebt“. Kreisler fühlt sich jedoch „Eiswasser über die heiße Stirn gegossen“, als jemand auf die Erwähnung des Instruments hin zu Kochs Lexikon greift und den — von Hoffmann fast vollständig wiedergegebenen — diesbezüglichen Artikel vorliest⁶¹. Technische Beschreibung eines „alten, ganz einfachen“ Instruments und begeisterte Klang-erinnerung vertragen sich schlecht. So kann schließlich die positive Haltung gegenüber dem Alten auch die Auffassung der am Instrumentenbau exemplifizierten Perfektibilität in der Weise in Frage stellen, daß nicht nur Abweichungen vom Stimmideal, sondern auch Verbesserungen, die auf klangliche Verfeinerung und Nuancierung abzielen, als Verlust an Ursprünglichkeit und Energie erscheinen. Das Massivere und Rohere kann auch als das Kräftigere, das Verfeinerte und Differenzierte hingegen als das Verweichlichte verstanden werden. Wie denn Hoffmann auch hinsichtlich des musikalischen Repertoires dem Schüler empfiehlt, zunächst eher „ältere, energische Werke zu studieren, als ohne dieses Studium der hohen Romanik Mozarts nachzujagen“⁶².

⁵⁸ Hoffmann, „Briefe über Tonkunst in Berlin“, *Schriften zur Musik*, 280.

⁵⁹ Id., Rezension des Klavierauszugs der Iphigénie en Aulide von Gluck, *Schriften zur Musik*, 67.

⁶⁰ Id., *Die Serapions-Brüder*, München 1963, 50: „Kaum hatte er die ersten Töne angestrichen, als Antonie laut und freudig rief: ‚Ach das bin ich ja — ich singe ja wieder.‘ Wirklich hatten die silberhellen Glockentöne des Instruments etwas ganz Eigenes Wundervolles, sie schienen in der menschlichen Brust erzeugt.“

⁶¹ Id., *Die Elixiere des Teufels. Lebens-Ansichten des Katers Murr*, München 1961, 375 ss.

⁶² Id., *Schriften zur Musik*, 66.

Das triadische Geschichtsbild kann aber nicht in dem Sinne als Orientierung der „disharmonischen“ Gegenwart an der Vergangenheit verstanden werden, daß eine Rückkehr zu den früheren Zuständen und zur Klangwirklichkeit der alten Musik die einzige Absicht wäre und auch schon das kommende goldene Zeitalter herbeiführen würde. Vielmehr steht die Vorstellung im Vordergrund, der Weg führe aus einem gleichsam kindlich unbewußten Einssein mit der geist- und gotterfüllten Natur über eine Spaltung von Gedanke und Gefühl, Geist und Natur zu der erstrebten harmonischen Vereinigung der Kräfte. Dies bedeutet, daß der Weg nicht umkehrbar ist, folglich auch die Gegenwart ihren geschichtlich bestimmten Platz einnimmt. Bei allen sehnsgesuchten Erinnerungen an alte Musik und bei allen Unendlichkeitsahnungen fehlt Hoffmann doch keineswegs die Einsicht in die Zeitgemäßheit der modernen Instrumentalmusik und ihrer Klangwirklichkeit, was sich auch aus der oben mitgeteilten Reflexion zur „vox humana“ ablesen läßt.

Eine mit Hoffmann verwandte Auffassung der Zeitgemäßheit scheint vorzuliegen, wenn Dalberg äußert, die Musik sei „ein Kind der Zeit“. Dalberg meint aber nichts anderes als Kant mit dem „Transitorischen“, daß nämlich die Musik „flüchtig“ sei wie die Zeit selbst⁶³. Erst Dalbergs Rezensent biegt die Aussage um, indem er einen Gegensatz zwischen einer Musik, die „den flüchtigen Gehörsinn vergnügt und nur ihn vergnügen soll“ und den „eigentlichen Werken der Kunst“ aufstellt. Die „eigentlichen Werke der Kunst“ sind eine Musik, „die, außer dem Ohr, Phantasie und Gefühl beschäftigt, die beym geistigen Genuß zugleich zu denken giebt, die den Menschen in seinem innersten Wesen aufregt, spannet, die ihn erhebt, begeistert, fähiger macht in Ideen“. Von dieser Musik heißt es, „sie vergehet nicht; sie bleibt, wenn auch nur für Menschen höhern Sinnes, edlern Geschmacks, über der Mode stehend“⁶⁴. Nur für die erste Kategorie bleibt somit Dalbergs Auffassung gültig, Musik sei „flüchtig“, „flüchtig“ aber nun eben im geschichtlichen Sinne des bloß Modischen und daher Vorübergehenden. Friedrich Rochlitz, der Herausgeber der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* und vielleicht selber der Dalberg-Rezensent, äußert einen ähnlichen Gedanken, wenn er, nun nicht von verschiedenen Arten von Musik, sondern von verschiedenen Schichten im Kunstwerk ausgehend, eine Unterscheidung zwischen dem Bleibenden und dem Vergänglichen vornimmt. Der Geist, wie er in bedeutenden Werken lebe, veralte nicht. „Dieser Geist bleibt, bleibt sicher; selbst wenn die Formen veralten sollten, und früher noch ihr Schmuck, ihre Verzierungen, die freilich überall, mehr oder weniger, dem Momenten angehören“⁶⁵. Sofern mit dem Schmuck auch – ähnlich wie mit der ersten Kategorie des Dalberg-Rezensenten – das sinnliche Moment, mithin das Klangbild gemeint ist, scheint hier nun in der Tat die Auffassung vorgezeichnet zu sein, daß sich die Klanggestalt vom Eigentlichen des Werkes ablösen und jeweiligen zeitlichen – um nicht zu sagen: modischen – Gegebenheiten anpassen lasse. Sowohl Kantsche wie auch roman-

⁶³ F. H. von Dalberg, *Fantasien aus dem Reiche der Töne*, Erfurt 1806, 3. Stück: „Polyhymnia, oder vom Geiste und den Wirkungen der Musik“ – cf. *AmZ* 8 (1805/06), 580 s.

⁶⁴ Loc. cit.

⁶⁵ Friedrich Rochlitz, „Der Frühlingstag“, *Für Freunde der Tonkunst* 2, Leipzig 1825, 245 s.

tische Ansichten scheinen zu dieser Auffassung hinzuführen, unerachtet der Frage, ob das Klangliche eher gegen die Form oder gegen den Geist abzusetzen sei.

Demgegenüber sagt Hoffmann aber, „daß dem heutigen Komponisten kaum eine Musik anders im Innern aufgehen wird, als in dem Schmuck, den ihr die Fülle des jetzigen Reichtums gibt“, und zudem betont er, es sei „der forttreibende Weltgeist selbst“, der den „Glanz der mannigfachen Instrumente ... in die geheimnisvolle Kunst des neuesten, auf innere Vergeistigung hinarbeitenden Zeitalters geworfen“ habe⁶⁶. Hier wird noch einmal die Untrennbarkeit der Schichten, also auch die Nicht-Ablösbarkeit des Klangbildes vom „Werk“ hervorgehoben, wie sie der von Hoffmann immer wieder versuchten ganzheitlichen Betrachtung ebenso entspricht wie dem in den romantischen Geschichtsbildern angelegten Bestreben, jede Erscheinung in der Gesamtheit ihrer Eigenarten zu erfassen.

Eindeutige Antworten auf Fragen der historischen Aufführungspraxis ließen sich hier freilich nicht gewinnen; zumindest aber dürfte sich gezeigt haben, daß die Ästhetik des frühen 19. Jahrhunderts, die oft als eine bloße Ästhetik der Form und des geistigen Überbaus angesehen wird, eine reiche Fülle anregender Gedanken zu den Musikinstrumenten und ihrer Klangwirklichkeit entwickelt hat.

⁶⁶ Hoffmann, „Alte und neue Kirchenmusik“, *Schriften zur Musik*, 232.