

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:	21 (1997)
Artikel:	"Klassisch" und "Romantisch" - ein Denkmodell des frühen 19. Jahrhunderts zur Bestimmung "Alter" Musik
Autor:	Lichtenhahn, Ernst
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-869016

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: 04.02.2026

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

„KLASSISCH“ UND „ROMANTISCH“ – EIN DENKMODELL DES FRÜHEN 19. JAHRHUNDERTS ZUR BESTIMMUNG „ALTER“ MUSIK

von ERNST LICHTENHAHN

„Zur Eröffnung des Jahrgangs 1835“ der *Neuen Zeitschrift für Musik* formulierte Robert Schumann das bekannte Programm: „die alte Zeit und ihre Werke anzuerkennen, darauf aufmerksam zu machen, wie nur an so reinem Quelle neue Kunstschönheiten gekräftigt werden können – sodann, die letzte Vergangenheit als eine unkünstlerische zu bekämpfen, für die nur das Hochgesteigerte des Mechanischen einigen Ersatz gewährt habe – endlich eine junge, dichterische Zukunft vorzubereiten, beschleunigen zu helfen.“¹

Den Passus „die alte Zeit und ihre Werke anzuerkennen“ hat Schumann später bei der Redaktion der *Gesammelten Schriften über Musik und Musiker* umformuliert. Da heißt es dann: „an die alte Zeit und ihre Werke mit allem Nachdruck zu erinnern.“² Für diese Umformulierung kann Schumann verschiedene Gründe gehabt haben. Vielleicht sind es die inzwischen – in den knapp zwanzig Jahren von 1835 bis 1854 – neu gewonnenen, tieferen Einsichten in Eigenart, Wert und Bedeutung der alten Zeit und ihrer Werke, die ihn dazu bewogen haben, den Nachdruck zu verstärken. Vielleicht ist er auch der Auffassung, um Anerkennung gehe es eigentlich nicht mehr; die sei ja inzwischen erreicht. Mit Nachdruck daran zu erinnern könnte dann heißen, daß in Schumanns Augen mit der Anerkennung eine Gewöhnung und ein Interessensschwund, ja sogar in gewissen Kreisen eine Kritik einhergegangen seien, denen es zu wehren gelte. Für beides gibt es ja tatsächlich in jenen zwei Jahrzehnten zahlreiche Hinweise: einerseits die gewaltig voranschreitende philologisch-historische Erschließung alter Musik, die seit der Jahrhundertmitte zu den großen Unternehmungen der Gesamtausgaben und Denkmälerreihen führte, andererseits – und mit dem ersten verbunden – eine zunehmend eigengesetzliche Gegenwärtigkeit älterer Werke im Musik- und Konzertleben, die zum Neuen oftmals polemisch in Kontrast gesetzt wurde.

Doch in der hier gewählten Perspektive bilden diese Wandlungen sozusagen nur die Folie, vor der einige Grundzüge des Musikdenkens der früheren Jahrzehnte skizziert werden sollen, als es darum ging, „alte“ Musik überhaupt erst einmal diesem Denken einzufügen. Ausgehen läßt sich dabei von der Frage, was Schumann unter der alten Zeit denn eigentlich versteht,

¹ *Neue Zeitschrift für Musik* 2 (1835), 3.

² Robert Schumann: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, 5. Aufl. hg. v. Martin Kreisig, Leipzig 1914, 1, 37.

allgemeiner formuliert, wie weit seine Vorstellung von der alten Zeit und ihren Werken mit dem übereinkommt – oder überhaupt nur schon etwas zu tun hat –, was wir uns vorstellen, wenn wir von der „alten Musik im 19. Jahrhundert“ sprechen. Schumann bleibt da sehr vage. Das Bild vom „reinen Quell“ evoziert Ursprünglichkeit, ferne Vorzeit; das ließe dann mindestens etwa – in Schumannschen Dimensionen – an Johann Sebastian Bach denken. Ziehen wir jedoch einen andern, nicht weniger bekannten Schumann-Text mit heran, die Einleitung zur Besprechung von „Hummel's Pianofortestudien“ aus dem ersten Band der Zeitschrift von 1834, so entpuppt sich als „alte Zeit“ eher die Zeit Mozarts, benannt in dem Text als „jene schönen Kunstalter [...], die Mozart regierte“, gekennzeichnet durch ihre „helle Art zu denken und zu dichten“ und von Schumann etikettiert als „klassisch“.³

Nicht nur bei Schumann, sondern weithin im frühen 19. Jahrhundert wird in der Tat sehr verschiedenes, ferneres und näheres, unter „alter Musik“ begriffen, und die Grenzziehungen zwischen dem Alten und dem Neuen sind für uns oft merkwürdig und nicht leicht nachvollziehbar. Indes läßt sich feststellen, daß solche Grenzziehungen nach bestimmten Strategien, bestimmten Mustern erfolgen. Ein zentrales, in zahlreichen Abwandlungen begegnendes Muster zeichnet sich ab in dem Begriff des Klassischen, den Schumann für das Zeitalter Mozarts verwendet, das Muster der Dichotomie von klassisch und romantisch.

Klassisch und Romantisch bilden um 1800 ein kunst- und literaturästhetisches und zugleich ein geschichtsphilosophisches Begriffspaar. In Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik* von 1804 erscheint die Dichotomie bereits als etwas gängiges. Jean Paul sagt: „Niemand klassifiziert so gern als der Mensch, besonders der deutsche. Ich werde mich im folgenden in angenommene Abteilungen fügen. Die breiteste ist die zwischen griechischer oder plastischer Poesie und zwischen neuer oder romantischer oder auch musikalischer.“⁴ Zwar verwendet Jean Paul hier nicht den Begriff des Klassischen, das ist aber eher zufällig und nebenschließlich; an anderer Stelle verwendet er ihn durchaus für das, was er hier als „griechisch“ und „plastisch“ bezeichnet.

Die historischen Felder werden also in großen Dimensionen verstanden: Klassisch steht für griechisch, antik, heidnisch; romantisch im weiten Sinne für modern, abendländisch, christlich. In diesem, sagen wir primären Kontext der Dichotomie klassisch-romantisch sind „die Alten“ die Dichter und Künstler der Antike, ist auch „die Musik der Alten“ oder „die alte Musik“ im eigentlichen Sinne die der Griechen. – Betrachtet man die Ent-

³ *Neue Zeitschrift für Musik* 1 (1834), 73.

⁴ Jean Paul (Friedrich Richter): *Vorschule der Ästhetik*, hg. v. Norbert Miller, München 1975, 67 (Jean Paul Werke 9).

stehungsgeschichte dieses dualen ästhetischen Modells, so erscheinen „Alt“ und „Modern“ hier geradezu als aus dem Französischen übersetzte Begriffe, herstammend aus jener „Querelle des anciens et des modernes“, die für Generationen das ästhetische Denken bestimmt hatte und im späten 18. Jahrhundert in Deutschland in neuer Weise aufgenommen worden war. An Schillers Aufsatz „Über naive und sentimentalische Dichtung“ ist dabei zu denken, und gerade dieser Aufsatz ist in besonderer Weise hilfreich, wenn wir – noch ohne auf ihre Inhalte einzugehen – zu verstehen suchen, wie mit den Begriffspaaren klassisch-romantisch, naiv-sentimentalisch, alt und modern umgegangen wurde. Daß sie nämlich eben zugleich geschichtliche wie ästhetische Kategorien bilden, d.h. – trotz ihres primären Bezugs auf antik-heidnisch einerseits und abendländisch-christlich andererseits – chronologisch nicht fest gebunden sind, sondern, wie zu zeigen sein wird, in je neuen Konstellationen für verschiedene Zeitalter je neu wieder angewandt werden können – nach dem Muster eben, nach welchem – sehr grob gesagt – „naiv“ bei Schiller nicht nur den Wesenszug der antiken Dichtung, sondern – in die Gegenwart übertragen – auch derjenigen Goethes bildet, so wie andererseits das Sentimentalische zwar insgesamt für die nachantike, abendländische Kunst wesentlich erscheint, im speziellen aber für die Gegenwart – und ja nicht zuletzt für Schillers Verständnis des eigenen Schaffens – in besonderer Weise konstituierend ist.

Dem quasi absoluten Sprechen von klassisch und romantisch, alt und modern – angewandt auf Antike und Abendland – steht so die relative Verwendung der Begriffe gegenüber, in vielfältigen, historisch-chronologisch immer wieder neu definierten Konstruktionen. Für das Verständnis der Grenzziehungen im 19. Jahrhundert und insbesondere beim Versuch, in die unterschiedlichen Vorstellungen von „alter Musik“ im 19. Jahrhundert einige Ordnung zu bringen, ist diese sozusagen doppelte Anwendung von entscheidender Bedeutung. – Im vorliegenden Rahmen lässt sich dazu freilich nicht mehr als eine knappe Skizze geben; im Vordergrund steht dabei auch nicht die Absicht, detailliert zu untersuchen, wer was wann und warum als „alte“ und „klassische“ Musik bezeichnet hat, und noch viel weniger kann es darum gehen, die Einholung „alter“ Musik als solche – mit allen ihren historisch-antiquarischen und philologischen Hintergründen, die mit den philosophisch-ästhetischen immer mehr oder weniger eng verbunden sind – im einzelnen zu verfolgen. Es ist lediglich die Absicht, die Grundzüge einer Konstruktion sichtbar zu machen, die, ausgehend von der Entgegensezung des „Klassischen“ und des „Romantischen“, darauf gerichtet war, das Vergangene als „Altes“ und zugleich in die Gegenwart Hineinwirkendes zu verstehen.

Die primäre, geschichtlich großräumige Trennung von alt und neu finden wir, auf die Musik bezogen, in August Wilhelm Schlegels *Kunstlehre*, jenen Berliner Vorlesungen des Winters 1801/02, die mit ihrem enzyklopädischen Anspruch ein zentrales Zeugnis der frühromantischen, zugleich historisch und ästhetisch ausgerichteten Anschauung sind. Eine kurze Betrachtung von Schlegels Konstruktion (auf deren – wiederum in vielem französische – Herkunft hier nicht weiter eingegangen werden kann), gibt zugleich Gelegenheit, die Inhalte, die sich mit den Begriffen „alt“ und „modern“, „klassisch“ und „romantisch“ im Bereich der Musik verbinden, kurz ins Auge zu fassen.

Als „ursprünglichste Form der Musik“ bezeichnet Schlegel die „reine Sukzession“, also eine ihrem Wesen nach einstimmige Musik, „wo nur nach-nicht nebeneinander ein Mannigfaltiges wahrgenommen wird.“⁵ Der geschilderte Sachverhalt (der hier nicht daraufhin zu befragen ist, ob er die Gegebenheiten der griechisch-antiken Musik, die Schlegel im Sinn hat, richtig wiedergibt) dient Schlegel dazu, das eigentliche Wesen dieser Musik in einer nun durchaus nicht historisierend distanzierten, sondern unmittelbar nachzuvollziehenden Art zu bestimmen – ein deutlicher Hinweis eben auf die gegenseitige Durchdringung historischer und ästhetischer Interessen, die für das Denken im Rahmen der zur Rede stehenden Konstruktionen typisch ist: „In dieser Gestalt [sc. der reinen Sukzession]“, sagt er, ist diese Musik „ein Bild des nie ruhenden, beweglichen, ewig wechselnden Lebens.“ Damit erklärt er diese Musik, die er geprägt sieht von „dem energischen Rhythmus der Alten“, zu einer unmittelbar sinnlich wirkenden, der natürlichen Lebenserfahrung, dem Diesseitigen zugewandten Kunst.

Ganz anders konstruiert Schlegel die moderne (romantisch-abendländische) Musik. Ihr Kennzeichen ist die Harmonie, die Mehrstimmigkeit, und diese „Harmonie zugleich seiender, also in einen Zeitmoment fallender Töne, die in der Entgegensetzung doch zusammenstimmen, und in der Vielheit eins sind, würde uns eben diese mehr innerliche Anschauung des Lebens darstellen und hörbar machen. Die Harmonie wäre also das eigentlich mystische Prinzip in der Musik, welches nicht auf den Fortschritt der Zeit seine Ansprüche auf mächtige Wirkung baut, sondern die Unendlichkeit in dem unteilbaren Momenten sucht.“ Und wiederum im kühnen Wechsel von deutender Wesensbestimmung zu historischer Information fügt Schlegel bei: „Wir sehen auch in der Tat, daß die jetzige Ausbildung des harmonischen Teils der Musik ihren Ursprung aus dem Gebrauch derselben beim christlichen Gottesdienste genommen hat.“ Und dies – so

⁵ Dieses und die folgenden Zitate aus August Wilhelm Schlegel: *Kunstlehre*, hg. v. Edgar Lohner, Stuttgart 1963, 221 (Kritische Schriften und Briefe 2).

Schlegel im Versuch, die Zweiheit des Alten und des Modernen zusammenfassend zu deuten – habe sich ereignet „in einem Zeitalter, wo der Sinn für die freie Bewegung des äußeren Lebens mit dem energischen Rhythmus der Alten verloren gegangen war, wo sich das Gemüt in sich selbst zurückwandte, um da ein höheres Leben aufzusuchen. Der feierliche Kirchengesang drückt dies Streben nach dem Unsinnlichen in einer geistlichen Vereinigung aus.“

Besonders zu betonen ist Schlegels Entgegensetzung von „Sinn für die freie Bewegung des äußeren Lebens“ und „Streben nach dem Unsinnlichen“. Sieht man von der spezifisch christlich-religiösen Färbung ab, die Schlegel dem „Streben nach dem Unsinnlichen“ hier gibt, so erscheint die Entgegensetzung als repräsentativer Ausdruck dessen, was in vergleichenden Wesensbestimmungen des Alten und des Modernen immer wieder auftaucht, sei es in Schillers (bei Batteux vorgebildetem) bündigem Ergebnis der „Vergleichung zwischen alten und modernen Dichtern“ in dem Satz: „Jene röhren uns durch Natur, durch sinnliche Wahrheit, durch lebendige Gegenwart; diese röhren uns durch Ideen“,⁶ sei es in der Formulierung Schellings, daß im Antiken „das Endliche [...] herrschend“ sei, während im Modernen „das Endliche für sich selbst nichts“ sei, „sondern nur, sofern es das Unendliche bedeutet“.⁷ Und ganz ähnlich wie Schlegel betont Schelling bezüglich der Musik, der Rhythmus bilde „die reale Form“, während die Harmonie „ihrer Natur nach ideal“ sei.⁸

Unverkennbar schließt E.T.A. Hoffmann an die frühromantische Entgegensetzung des Alten und Modernen, Klassischen und Romantischen an. Nur daß bei ihm – anders als bei Schlegel und Schelling – der Platz der alten Musik nun leer bleibt, gemäß der von Jean Paul festgehaltenen Bestimmung, nach welcher „musikalisch“ schlechthin als ein Synonym von „neu“ und „romantisch“ erscheint. In der Tat: Je stärker die „Harmonie“ zum Kriterium der Musik schlechthin erhoben wird, desto eher besteht die Tendenz, der Antike überhaupt keine Musik im eigentlichen Sinne mehr zuzugestehen.

Hoffmanns Konstruktion läßt sich im wesentlichen aus zwei Texten ablesen, aus der Rezension von Beethovens fünfter Sinfonie und aus dem Aufsatz über „Alte und neue Kirchenmusik“, bzw. aus den Wiederverwendungen dieser Texte in den *Fantasiestücken* und in den *Serapionsbrüdern*. Hoffmanns sagt: „Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf; eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle durch Begriffe bestimmbaren Gefühle zurück-

⁶ Friedrich Schiller: „Über naive und sentimentalische Dichtung“, in: Friedrich Schiller. *Sämtliche Werke*, hg. v. Gerhard Fricke u. Herbert G. Göpfert, 5, München 1960, 717.

⁷ Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: *Philosophie der Kunst*, Repr. der Ausgabe von 1859, Darmstadt 1966, 74.

⁸ Ebda. 235 u. 239.

läßt, um sich dem Unaussprechlichen hinzugeben.“⁹ Dem entspricht die zentrale Aussage, das Unendliche sei der „Vorwurf“ der Musik, und kraft dieser Ausrichtung sei sie „romantische“ Kunst. Oder in einer andern Formulierung Hoffmanns, mit unverkennbarem Bezug auf die abendländisch-christliche Gottesvorstellung, die schon Schlegel mit der harmonischen Musik ineins gesetzt hatte: „Keine Kunst geht so rein aus der innern Vergeistigung des Menschen hervor, keine Kunst bedarf so nur einzig rein-geistiger, ätherischer Mittel als die Musik.“

So apodiktisch hat sich Schlegel nicht geäußert, und Hoffmanns Bestimmung führt denn auch folgerichtig dazu, daß er geradezu behauptet: „Eben dieses ihres eigentümlichen Wesens halber konnte die Musik nicht das Eigentum der antiken Welt, wo alles auf sinnliche Verleiblichung ausging, sein, sondern mußte dem modernen Zeitalter angehören. Die beiden einander entgegengesetzten Pole des Antiken und des Modernen, oder des Heidentums und des Christentums, sind in der Kunst die Plastik und die Musik.“¹⁰ Damit aber droht das dualistische Modell von Alt und Modern, Klassisch und Romantisch, dem doch Literatur- und Kunstdtheorie um 1800 – weit über bloße chronologische Einteilungen hinaus – so viele Einsichten verdankten, für die musikgeschichtliche Betrachtung verloren zu gehen.

*

Genau an diesem Punkte kommt nun dem Musikdenken des frühen und mittleren 19. Jahrhunderts die Möglichkeit zu Hilfe, den Gegensatz von Antik und Modern, Klassisch und Romantisch von der ursprünglichen zeitlichen Fixierung auf Antike und Abendland zu befreien. In der Tat sind es nun vor allem die sekundären, relativen Anwendungen des Gegensatzes von alt und modern, die zum Tragen kommen.

Ein frühes Beispiel findet sich in der *Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung* von 1806 in der anonymen Rezension des Dalbergischen Buches *Fantasien aus dem Reiche der Töne*. Wieder heißt es da zunächst, von einer eigentlichen „Musik der Alten“, will sagen der Antike, könne nicht die Rede sein. Dann aber vollzieht der Rezensent den entscheidenden Schritt, indem er betont, dennoch lasse sich durchaus von alter Musik, ja geradezu vom „Alterthum“ der Musik sprechen, nur habe sich dieses nicht in der Antike, sondern erst vor etwa zweihundert Jahren abgespielt. Als Vertreter dieses musicalischen Altertums wird Gregorio Allegri genannt. Die „Neuzeit“, die diesem „Altertum“ gegenübergestellt wird, ist in dem Text folgendermaßen charakterisiert: „Seit der freyen Ausbildung der Instrumentalmusik, ist das moderne – wem es besser lautet: das romantische Zeitalter für die Tonkunst gekommen.“¹¹

⁹ E.T.A. Hoffmann, *Schriften zur Musik*, hg. von Friedrich Schnapp, München 1977, 34.

¹⁰ Ebda., 212.

¹¹ *Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung* 8 (1805/06), 577 ff.

Wiederum kann es im Rahmen dieser Skizze nicht darum gehen, die hier vollzogene Grenzziehung inhaltlich im einzelnen zu analysieren und zu deuten. Nur soviel: ohne weiteres ersichtlich ist der Wunsch, griffige und gewichtige Kategorien zur Verfügung zu stellen für den um 1800 ja tatsächlich in neuer Weise fundamentalen Gegensatz von Vokalmusik – denn für diese steht Allegri ohne Zweifel – und moderner Instrumentalmusik. Hinzu kommt hier ebenso zweifellos der Nord-Süd-Gegensatz: italienische versus deutsche Musik, wobei die Affinität zwischen dem Italienischen und dem Antiken jener Zeit ja ebenso gegenwärtig ist wie die zwischen dem Nördlichen und dem Romantischen, und zwar durchaus auch wieder mit der Bedeutung eines Gegensatzes zwischen dem Sinnlichen und dem Geistigen. – Für das Allegri-Bild, und namentlich im Blick auf jene berühmte Touristenattraktion, die Allegris neunstimmiges Karwochen-Miserere in der sixtinischen Kapelle darstellte, heißt das natürlich auch Bezugnahme auf Wilhelm Heinses *Hildegard von Hohenthal* und das dort gezeichnete Bild von der zugleich sinnlichen und antik-ursprünglichen Nacktheit, als welche der Allegrische a-capella-Gesang Heinse erschien. – Süd-Nord-Gegensatz: ein Umstand übrigens, der – zusammen mit der Entgegensetzung des Vokalen und des Instrumentalen – im Bach-Bild des 19. Jahrhunderts mit zu der merkwürdigen Sonderstellung beitrug, zufolge welcher Bach langezeit eher als Moderner denn als Alter erschien: in der ihm vor allem zugeschriebenen Rolle des Vorbereiters der Wiener klassischen Instrumentalmusik wie auch in der gelegentlich hervorgehobenen Affinität zur nördlich-mittelalterlichen „Romantik“ des Straßburger Münsters im Gegensatz zur südlich-antikisierenden Gleichsetzung von Petersdom und alt-italienischer Kirchenmusik.¹²

Auch Hoffmann übernimmt die vom Dalberg-Rezessenten skizzierte Übertragung des alt-modern-Gegensatzes auf die Gegenüberstellung von alt-italienischer und neuerer Kirchenmusik; auch bei ihm erscheinen die „alten Italiener“, und nun nicht Allegri, sondern Palestrina in erster Linie – oder was er eben für Palestrina hält – im Lichte einer im emphatischen Sinne alten, ursprünglichen und klassischen Kunst. Zur vorher erwähnten primären Applikation des alt-modern-Gegensatzes auf griechische Antike und christliches Abendland steht das nur scheinbar im Widerspruch: Es liegt im Wesen der relativen Begriffsverwendungen, daß hinter ihnen das primäre Muster immer wieder erscheinen kann. Romantisch gesprochen – etwa im Sinne von Schellings *Philosophie der Kunst* – schließen sich die Gegensätze nicht aus; vielmehr ist es so, daß die Musik insgesamt als moderne, romantische Kunst gesehen werden kann, innerhalb dieser Kunst dann aber doch – nach demselben Muster – Unterscheidungen vorgenommen werden können. In der Weise, wie es im Jenaer Kreis durchaus üblich

¹² Vgl. E.T.A. Hoffmann, *Schriften zur Musik*, a.a.O., 412 f.

ist, vom einfach romantischen und vom potenziert romantischen zu sprechen: Die neue Instrumentalmusik ist so gesehen – nicht zuletzt eben dadurch, daß sie die „Realität“ des gesungenen Wortes aufgibt – romantisch-romantische oder eben potenziert romantische Kunst, die alte italienische Kirchenmusik dagegen klassisch-romantische. – Für die Bestimmung von „alter“ Musik im Verständnis des 19. Jahrhunderts ist das von Belang, und nach diesem Muster wären zumal auch die Bach-Bilder des 19. Jahrhunderts neu zu hinterfragen.

In immer wieder neuer Weise transportiert, relativiert, werden so nicht nur gleichsam leere Begriffshülsen – sonst wären diese Applikationen weiter nicht von großem Interesse, außer vielleicht dem, zu zeigen wie sich Grenzziehungen verschieben. Transportiert werden immer ein Stück weit auch die ursprünglichen Inhalte von „alt“ und „modern“, klassisch und romantisch, Gegensätze wie: sinnlich und geistig, diesseitig und jenseitig, begrenzt und unendlich. Das ist auch deswegen wichtig, weil sich darin zeigt, daß keinesfalls Kunsturteile immer nur aus der Sache selber gewonnen werden, sondern daß die Denkmodelle, die Paradigmen, die zu ihrer Unterscheidung herangezogen werden, ihre eigenen, sozusagen vorfabrizierten, jedenfalls von außen herangetragenen Charakterisierungen enthalten.

Schumanns Mozart-Bild in der eingangs erwähnten Hummel-Rezension dokumentiert das aufs beste und soll hier zugleich als ein letztes Beispiel für die je neue Anwendung des Gegensatzes von alt und modern stehen. Im Sinne des Griechisch-Antiken erscheint Mozarts musikalisches Kunstalter in Schumanns Text als klassisch, mithin alt. Wörtlich: „Ruhe, Grazie, Idealität, Objectivität, die Träger der antiken Kunstwerke, sind die der Mozart'schen Schule. Wie der menschliche Grieche seinen donnernden Jupiter noch mit heiterm Gesicht zeichnete, so hält Mozart seine Blitze.“¹³ Die vier zu Beginn des Textes gereihten Begriffe könnten den Eindruck erwecken, ihre Wahl sei aus Schumanns Beschäftigung mit Mozarts Musik und den dabei gewonnenen Eindrücken erfolgt. Tatsächlich sind sie aber allesamt herangetragen, übernommen aus Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik*, in der es heißt, vier „Hauptfarben“ kennzeichneten die griechischen Dichter, nämlich – in Jean Pauls Formulierung: „Die erste ist ihre Plastik oder Objektivität [...]. Die zweite [...] das Ideale oder das Schöne [...]. Heitere Ruhe ist die dritte Farbe der Griechen. Ihr höchster Gott wurde, ob er gleich den Donner in der Hand hatte, (nach Winckelmann) stets heiter abgebildet [...]. Die vierte Hauptfarbe [...] ist sittliche Grazie.“¹⁴

Offenbar erschienen für Schumann selber später zwei dieser „vier Hauptfarben“ – Idealität und Objektivität – wohl als doch zu wenig vermittelt, auf Mozart bezogen als zu allgemein und vage; bei der Redaktion der *Ge-*

¹³ Neue Zeitschrift für Musik 1 (1834), 73.

¹⁴ Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik*, a.a.O., 67 ff.

sammelten Schriften ließ er sie weg, dafür machte er aus der dritten Farbe, „heitere Ruhe“, zwei: Heiterkeit und Ruhe. Das Detail mag belanglos scheinen, es verweist aber auf wesentliche Wandlungen in der Art des 19. Jahrhunderts zu kategorisieren und damit eben auch „alte Musik“ zu bestimmen und zu bezeichnen: „Ruhe, Grazie, Idealität, Objectivität“, diese ursprüngliche Reihung ist gemischt aus Begriffen, deren erste zwei der Ästhetik und dem Empfinden unmittelbar angehören, deren andere zwei jedoch – auf Kosten unmittelbarer Anschaulichkeit – auf den philosophischen Systemzusammenhang verweisen, dem sie entstammen. Genau dieser wird nun später zugunsten der sachenäheren Unmittelbarkeit zurückgenommen. „Heiterkeit, Ruhe, Grazie“,¹⁵ diese drei Begriffe lassen sich grundsätzlich (ob man sie nun für passend hält oder nicht) umstandslos verstehen als aus der Betrachtung und dem Erleben Mozartscher Musik selber gewonnen. Der Systemzusammenhang wird nicht eliminiert, aber verschleiert, und das ist ein Vorgang der sich im 19. Jahrhundert zunehmend feststellen lässt. Beim Versuch, jeweils genau zu verstehen, was mit „alter“ Musik gemeint und wie die Abgrenzung begründet ist, müssen solche Wandlungen bedacht werden.

*

Wiederholt war hier darauf hinzuweisen, daß die von der Entgegensetzung alt-modern, klassisch-romantisch ausgehenden Versuche zur Bestimmung musikalischer Eigenschaften keineswegs auf bloße chronologische Ordnungen abzielen. Immer sind auch unmittelbare ästhetische Betrachtungen mit im Spiel, zu verstehen als deutliches Bestreben, das Alte in seiner Aktualität, seinem Wert für die Gegenwart – und darüber hinaus sogar für die Zukunft – zu erkunden.

Schumann fordert Anerkennung für die alte Zeit und ihre Werke (oder erinnert mit Nachdruck daran) in der besonderen Perspektive, daß sie den „reinen Quell“ bilden, an dem allein „neue Kunstschönheiten gekräftigt werden können.“ Von vornherein wird also das kompositorische Interesse an der alten Musik betont, und zwar in dem unverkennbaren Aktualitätsbezug, den Schumann signalisiert mit dem triadischen Modell: aus dem reinen Quell der alten Musik schöpfen, um in eine für unkünstlerisch gehaltene Gegenwart hineinzuwirken und so eine künstlerisch wiederum hochstehende Zukunft vorzubereiten. Diese Zukunft wird von Schumann als „dichterisch“, in der späteren Redaktion der *Gesammelten Schriften* als „poetisch“ bezeichnet. Insofern als „dichterisch“ und „poetisch“ – zwar nicht ausschließlich aber doch schwergewichtig – eine Geisteshaltung und nicht das Material und die Kompositionstechnik betreffen, führt das zu der Frage, wie sich denn beides zueinander verhält, was – postulierter oder

¹⁵ Robert Schumann: *Gesammelte Schriften*, a. a. O., 1, 9.

vollzogener – kompositorischer Anschluss an alte Musik eigentlich meint. – Wie denn ja auch Schumanns Bezugnahme – nicht auf alte Musik, sondern – auf die „alte Zeit und ihre Werke“ darauf hinweist, daß nicht allein Musikalisch-Technisches zur Rede steht.

Hoffmann hat sich bekanntlich dem Verdacht ausgesetzt, seine Kritik an der neuen Kirchenmusik – eine Kritik, die ja auch vor Haydn und Mozart nicht haltmacht – propagiere die Rückkehr zu einem alten Stil, die weniger musikalisch als vielmehr gesinnungsmäßig begründet sei. Allerdings scheint es, daß eine deutlichere Trennung der beiden Seiten sich im Verlaufe des 19. Jahrhunderts erst allmählich vollzog. Für Hoffmann war es offenbar kein Widerspruch, von den neuen Kompositionen „Würde und Kraft“ nach dem Vorbild der „alten, wahrhaft heiligen“ Musik zu verlangen und zugleich einzugehen, „daß dem heutigen Komponisten kaum eine Musik anders im Innern aufgehen wird, als in dem Schmuck, den ihr die Fülle des jetzigen Reichtums gibt“.¹⁶ Je stärker sich späterhin historisches, stilgeschichtliches Bewußtsein im Sinne kompositionsgeschichtlicher Kenntnis durchsetzt, desto weniger herauslösbar, frei verfügbar erscheinen dann die einzelnen Momente, desto untrennbarer erscheinen dann auch Form und Gehalt.

Schumann hatte in dieser Beziehung – hinsichtlich der Selbständigkeit und Eigengesetzlichkeit kompositionsgeschichtlicher Konstellationen – mitunter merkwürdige Vorstellungen, so als vollziehe sich Kompositionsgeschichte linear und kumulierend. So heißt es einmal: „Die Quellen werden im großen Umlauf der Zeit immer näher aneinander gerückt. Beethoven brauchte beispielsweise nicht alles zu studieren, was Mozart –, Mozart nicht, was Händel –, Händel nicht, was Palestrina –, weil sie schon die Vorgänger in sich aufgenommen hatten.“¹⁷

Dann folgt allerdings wieder – wie es schon vorher bei den Grenzziehungen zwischen alter und neuer Musik festzuhalten war – der Sonderfall Bach. Schumann fährt nämlich fort: „Nur aus einem wäre von allen immer von neuem zu schöpfen – aus J. Seb. Bach! –“. Bach erscheint als derjenige, dessen Kunst für sich steht, in keiner Musik der nachfolgenden Komponisten so aufgehoben ist, wie Schumann sich das bei andern vorstellt, sondern als einer, der in stets neuer Weise zum „reinen Quell“ wird.

Das hat natürlich seine guten Gründe, und Bach ist in der Tat der erste – chronologisch gesehen – „Alte“, dem das 19. Jahrhundert immer wieder zugleich den Rang des Alten – im Sinne des „reinen Quells“ – und des Modernen, dem unmittelbar, auch kompositionsgeschichtlich in die Gegenwart Wirkenden zuerkennt. Eines der frühesten und deutlichsten Zeugnisse aus dem 19. Jahrhundert findet sich – für die moderne Seite – in Ernst

¹⁶ E.T.A. Hoffmann, *Schriften zur Musik*, a.a.O., 228 ff.

¹⁷ Robert Schumann: *Gesammelte Schriften*, a.a.O., 1, 18.

Ludwig Gerbers *Neuem Historisch-Biographischen Lexikon*. Dieses erschien zwar 1812/14, die betreffenden Stellen sind aber nach Gerbers eigener Mitteilung um 1800 geschrieben. Da findet sich zum einen die folgende eindrückliche Schilderung der Bedeutung Haydns und seiner neuen absoluten Instrumentalmusik: „In diesem unglücklichen Zeitalter, welches der Kunst ihren gänzlichen Untergang drohet, ist Er es, der ihre Ehre rettet und der Welt ein Beyspiel ihrer edlen und hohen Bestimmung vor Augen stellt: [...] Und weit entfernt, daß er diese große Wirkung, dies Wunder, unter dem Beystande irgend eines sinnbetäubenden Schauspiels hervorbrächte, [...] ist das täuschungslose Orchester in Konzertsälen sein ganzer Zauberkreis, wo nichts, als seine Töne, wirken und wirken können.“¹⁸

Zum andern aber weist Gerber darauf hin, daß diese neue Instrumentalmusik ihrem Wesen nach aus Bach entspringe: Haydn habe die Instrumentalmusik auf den gegenwärtigen Stand gebracht, „indem er, statt der bisher an einander gereihten Flicklappen aller Art, durch die Bearbeitung und Zerlegung eines einzigen Satzes, ein großes, schönes Ganzes zu bilden, und gleich dem Goldarbeiter, aus einem kleinen Kügelchen, einen langen, aus lauter homogenen Theilen bestehenden Faden zu ziehen wußte [...]. Und nun auf einmal wurde die Wichtigkeit der Muster, welche uns Sebastian Bach in dieser Art von Kunst hinterlassen hatte, einleuchtend. Man fand das Studium derselben immer nothwendiger, da es nun nicht sowohl mehr um Herbeyschaffung musikalischer Ideen, Figuren, Ausdrücke und Rhythmen ankam, sondern auf die Fertigkeit, den gesammelten Vorrath von Materialien kunstgerecht behandeln und verarbeiten zu lernen.“¹⁹

Fuge, Kontrapunkt als alter Stil, Orgelmusik, Vokalmusik und Kirchenmusik – das sind dann die andern Anknüpfungspunkte, wo Bach im wesentlichen nicht als „Moderner“, sondern als „Alter“ erscheint. Das steht in Zusammenhang mit der zunehmenden Kenntnis des Bachschen Werkes, läßt aber zugleich erkennen, daß das Musikdenken in einem Wandel begriffen war: Die vielschichtige Entgegensetzung des „Klassischen“ und des „Romantischen“, die den Anspruch erhoben hatte, zugleich Geschichtsbetrachtung und Ästhetik zu sein, begann nun einem Denken den Platz zu räumen, in welchem quasi „objektive“ historische Kenntnis – als Bewußtsein geschichtlicher Ferne – und Urteil über Wert und Unwert alter Musik in der Gegenwart – als ästhetische Unmittelbarkeit – auseinandertraten.

¹⁸ Ernst Ludwig Gerber, Art. „Haydn (Joseph)“, in: *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler 2*, Leipzig 1812, Repr. Graz 1966, 536.

¹⁹ Ebda., „Bach, Johann Sebastian“, 1, 220 f.

