Zeitschrift: Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft : Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 3

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 4 (1980)

Artikel: Musikalisches Biedermeier und Vormärz

Autor: Lichtenhahn, Ernst

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-835363

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: 10.12.2025

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

Musikalisches Biedermeier und Vormärz

ERNST LICHTENHAHN

I

Die allmähliche Etablierung des Epochenbegriffs „Biedermeier", die sich seit etwa 1935 in der deutschen Literaturwissenschaft abzeichnete, war von Anfang an von einer Kritik begleitet, die in zunehmendem Masse mit dem Hinweis auf die „progressiven" und „revolutionären" Tendenzen der Jahre vor der Märzrevolution von 1848 darauf abzielte, das durch den Biedermeierbegriff suggerierte, oft verharmlosende und zu einseitig auf die konservativen Strömungen ausgerichtete Bild jener Epoche zu korrigieren. Aus dieser Kritik begann sich in den letzten Jahren eine eigenständige und ausgedehnte „Vormärz"-Forschung zu entwickeln.

Der Musikwissenschaft ist eine entsprechende Entgegensetzung der Blickrichtungen nicht geläufig. Für diese Tatsache scheint es gute Gründe zu geben. Insofern nämlich, als der Gegensatz zwischen Biedermeier und Vormärz danach bestimmt wird, ob und in welcher Weise im literarischen Kunstwerk eine politische Haltung, ein nationales und soziales Engagement zum Ausdruck komme, ist eine Übertragung auf die Musikgeschichte problematisch. Sie lässt sich kaum anders denken, als unter Zuhilfenahme einer ästhetischen oder sozialgeschichtlichen Konstruktion, einer Widerspiegelungstheorie etwa, die davon ausgeht, dass Musik als Abbild gesellschaftlicher Realität deutbar sei[1].

Zwar scheint es möglich zu sein und sogar dem Selbstverständnis jener Zeit zu entsprechen, politische Verhältnisse auf den Gegensatz musikalischer Richtungen zu beziehen, spricht doch bekanntlich Robert Schumann davon, dass die Gegenwart durch ihre Parteien charakterisiert sei und man wie die politische auch die musikalische „in Liberale, Mittelmänner und Reaktionäre oder in Romantiker, Moderne und Klassiker" teilen könne[2]. Dieser Vergleich stellt jedoch nur eine indirekte Beziehung zwischen Politik und Musik her; nichts spricht dafür, dass Schumann die Romantiker, obwohl er sie „auf der Linken" ansiedelt und „die phrygischen Mützen" nennt, einer in politischen Fragen revo-

1 Durch die Vorstellung einer „gedoppelten Mimesis" im Sinne von Georg Lukács, nach welcher die Musik „die menschliche Innerlichkeit, das menschliche Gefühlsleben" abbilde, die ihrerseits Abbildungen der Realität seien, gewinnt zwar die postulierte Widerspiegelung an Vorstellbarkeit, wird aber das Grundproblem, das besonders für die Musik in der „mangelnden Ähnlichkeit von Vorbild und Abbild" liegt, dennoch nicht kleiner; cf. Albrecht Riethmüller, *Die Musik als Abbild der Realität. Zur dialektischen Widerspiegelungstheorie in der Ästhetik,* Wiesbaden 1976 (*Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft* XV), die Zitate S. 33 und 24. Die Gefahr liegt noch immer nahe, dass eine solche Betrachtungsweise im Rückgriff „auf die Traditionsbestände einer veralteten Inhaltsästhetik und Biographik . . . musikalische Formen inhaltlich, Inhalte biographisch und Biographien soziologisch" zu dechiffrieren sucht. (Carl Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte,* Köln 1977, 220 [*Musik-Taschen-Bücher, Theoretica* XV]).

2 Rezension der Ouverture op. 38 von Kalliwoda, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker,* ed. Martin Kreisig, Leipzig [5]1914, I, 144 s.

lutionären Haltung verpflichtet sieht. Der Vergleich betrifft nicht das Verhältnis der Romantiker zu den Liberalen oder das der Klassiker zur politischen Reaktion; die Parallele besteht, nimmt man den Text beim Wort, nur insofern, als innerhalb der beiden Bereiche, der Politik und der Musik, vergleichbare Antagonismen in bezug auf Alt und Neu, Traditionalismus und Antitraditionalismus feststellbar sind. Musikalischer Ausdruck des Antagonismus ist für Schumann, dass die Alten als die „Kontrapunktler" und „Antichromatiker" den Jungen als den „Formverächtern" und „Genialitätsfrechen, unter denen die Beethovener als Klasse hervorstechen", gegenüberstehen. Und wenn Schumann anschliessend zu Kalliwoda, der ihm Anlass zu dem Vergleich bot und den er den Mittelmännern, dem Juste-Milieu zuordnet, bemerkt, dass dessen Symphonien Blitze seien, die einmal an römischen und griechischen Ruinen hinglitten, dass man sonst aber von ihm als Republikaner „nichts zu fürchten" habe, so ist damit bloss Kalliwodas musikalische Harmlosigkeit bezeichnet, die nur gelegentlich, in einzelnen Harmonien, „fast zu kühn für manche Ohren", veraltete Regeln in Frage stellt. Die Überzeugung jedoch, dass die Musik eines Republikaners als Kunst aus politischer Haltung für irgend jemanden zum Fürchten sein, im angesprochenen Sinne des Vormärz revolutionären Zündstoff enthalten könnte, ist damit – selbst indirekt – nicht ernsthaft ausgesprochen.

Somit braucht Schumanns Vergleich auch nicht in Widerspruch gesehen zu werden zu der Vorstellung, die wir uns von jenen Jahren zwischen 1830 und 1848, der Schumann- und Mendelssohnzeit, als der „musikalischen Romantik" zu machen pflegen. Denn eine Musikästhetik, die höchstens bildlich – metaphorisch, nicht im Sinne einer Theorie der Abbildung – Beziehungen zur politischen und gesellschaftlichen Realität herstellt, lässt sich ohne weiteres vereinbaren mit der romantischen Auffassung, dass die Musik, das Reich der Töne, eine abgesonderte Welt für sich sei, eine Gegenwelt zur Realität des Alltags und zur damals vielberufenen Zerrissenheit der Gegenwart. Dieser romantischen Auffassung entspricht es, wenn das musikgeschichtliche Interesse an jener Zeit vor allem den Aspekten gilt, die die Musik unmittelbar betreffen, dem isolierten Werk, dem Werkvergleich, den Entwicklungen des musikalischen Materials und der Kompositionstechnik in der Auseinandersetzung mit dem „klassischen" Erbe, wie auch den entsprechenden Anschauungen und Ideen der zeitgenössischen Ästhetik.

Wenn hier dennoch der Versuch unternommen wird, den Vormärzbegriff für die musikgeschichtliche Betrachtung nutzbar zu machen, so bedarf dies der Begründung. Von vornherein sei jedoch festgehalten, dass es nicht darum geht, einen weiteren „Epochenbegriff" vorzuschlagen; „Vormärz" wird hier vielmehr als Stichwort für eine Perspektive verstanden, die dazu dienen kann, nicht nur gewisse Erscheinungen und Tendenzen zusammenzufassen, sondern auch auf solche Erscheinungen und Tendenzen sowie deren Zusammengehörigkeit von neuem oder überhaupt erst aufmerksam zu machen.

Hinsichtlich der Gründe, die zu dieser Überlegung führten, sei zunächst darauf hingewiesen, dass sich gegenüber dem Begriff der musikalischen Romantik ein wachsendes Unbehagen feststellen lässt. Auch wenn anzunehmen ist, dass sich der Terminus als Epochenbezeichnung halten wird, so hat er sich doch zunehmende Einschränkungen gefallen zu lassen, oder aber in Kauf zu nehmen, mehr und mehr zu einer blossen Chiffre zu schrumpfen. Dies beruht zum einen, wie bereits angedeutet, darauf, dass der Romantik-

begriff als umfassender Terminus zwar um so eher seine Tauglichkeit erweist, je unbedingter er von einer Betrachtungsweise begleitet ist, die in ihrer stil- und ideengeschichtlichen Ausrichtung auf das absolute Kunstwerk selber „romantisch" bleibt, dass er aber um so weniger zu genügen vermag, je mehr sich die Betrachtung Fragen öffnet, die auf „Musikleben" und „Musikkultur" in einem weiteren Sinne gerichtet sind. Zum andern ist es um so schwieriger, zu einem Einverständnis über den Romantikbegriff zu gelangen, je stärker sich das Interesse den Vorstellungen zuwendet, die jene Zeit selber mit dem Terminus verband[3]. Zur Andeutung der Probleme, um die es dabei geht, sei an die Feststellung von Adolf Bernhard Marx erinnert, dass es zu den offenen Fragen der Jahre um 1850 gehöre, ob Beethoven oder Berlioz oder Schumann Erfinder der Romantik seien oder ob sie vielleicht von jeher im Wesen der Musik gelegen habe[4]. Jedenfalls ist die Auffassung, der frühromantische Begriff der Musik als einer abgesonderten Welt für sich gelte unverändert für die Romantik der Schumann- und Mendelssohnzeit, kaum mehr haltbar[5]. Wenn die damalige Musikanschauung im Gegensatz zur Dichtungsästhetik und Literaturkritik am Romantikbegriff überhaupt festhielt, so spielte dabei Hegels Bestimmung der Musik als romantischer Kunst par excellence eine wichtige Rolle. Zugleich aber – und gerade unter dem Einfluss Helgelscher Gedanken – wurde immer wieder versucht, dem Begriff neue Inhalte zu geben. Nicht zuletzt für das genauere Verständnis solcher Neuorientierungen, die sich etwa in Versuchen äussern, das Romantische als das Fortschrittliche im Einklang mit dem zeitgeschichtlich „Notwendigen" zu bestimmen, dürfte sich die Vormärzperspektive als hilfreich erweisen.

Ein weiterer Grund für die musikwissenschaftliche Erprobung des Vormärzbegriffs liegt darin, dass zwar die Einsicht, unter romantischen Aspekten und dem Stichwort der „musikalischen Romantik" lasse sich die deutsche Musikgeschichte des mittleren 19. Jahrhunderts nicht vollständig erfassen, keineswegs neu ist und zu verschiedenartigen Versuchen geführt hat, von einem „musikalischen Biedermeier" zu sprechen, dass dabei aber immer wieder deutlich wurde, wie unbefriedigend der Biedermeierbegriff in mancher Hinsicht bleibt. Diese Problematik wird im zweiten Teil des vorliegenden Aufsatzes etwas näher beleuchtet. Andeutend sei hier lediglich festgehalten, dass einerseits ein unbestreitbares Verdienst namentlich der neueren musikalischen Biedermeierforschung darin liegt, die gerade für jene Zeit und in deren eigenem Bewusstsein zentrale Frage des Verhältnisses von Kunst und Leben, Musik und Öffentlichkeit aufgeworfen zu haben, dass andrerseits aber die kaum überwindliche Schwierigkeit besteht, das musikalische Biedermeier von der

3 vgl. hierzu etwa Arno Forchert, „‚Klassisch' und ‚romantisch' in der Musikliteratur des frühen 19. Jahrhunderts", *Die Musikforschung* XXXI (1978), 405–425.

4 Adolf Bernhard Marx, *Die Musik des 19. Jahrhunderts und ihre Pflege. Methode der Musik,* Leipzig 1855, 28 – cf. ib. 155 ss.

5 Dass dieser Musikbegriff, obwohl er sich von Tieck und E. T. A. Hoffmann her stützen lässt, auch für die frühere Romantik nur bedingte Gültigkeit hat, kann hier nur am Rande vermerkt werden. Beethoven repräsentiert schon für Hoffmann nicht nur in einem rein musikalischen Sinn die Gegenwart, sondern wird zu dieser in einem umfassenderen zeitgeschichtlichen – freilich eher geistes- als z. B. sozialgeschichtlichen – Bezug gesehen.

Romantik nicht bloss „als Inbegriff von Werken geringeren Ranges abzuheben"[6]. Von der abschätzigen Bedeutung des Adjektivs „biedermeierlich" scheint sich auch der wissenschaftliche Terminus „Biedermeier" nicht völlig lösen zu lassen. Zudem erweckt der Biedermeierbegriff, wenn er ähnlich wie Ernst Bückens Realismusbegriff darauf hinausläuft, „die Fügsamkeit der Komponisten gegenüber der sozialen Realität" zu bezeichnen[7], den einseitigen Anschein, die Berücksichtigung gesellschaftlicher Bedürfnisse entspringe zwar einer antiromantischen, gegen die abgesonderte Kunstwelt gerichteten, nicht aber einer antirestaurativen Haltung, der Künstler begnüge sich also letztlich damit, seinem Werk im Rahmen der „herrschenden Verhältnisse" einen Platz zu sichern. – Die für den vorliegenden Text gewählte Überschrift möchte darauf hinweisen, dass gerade in diesem Punkt der Frage nach einer musikwissenschaftlichen Verwendung des Vormärzbegriffs zentrale Bedeutung zukommt.

Schliesslich ist als Begründung des vorliegenden Versuchs zu erwähnen, dass die literaturwissenschaftliche Forschung neben dem hier eingangs unterstellten, eng auf eine politisch und sozial „aktivistische" Kunst ausgerichteten Vormärzbegriff auch andere, weiter gefasste Bedeutungsfelder des Terminus erarbeitet hat, die einer Übertragung auf musikgeschichtliche Sachverhalte weiter entgegenkommen. So gilt der dritte Teil dieses Textes einigen Aspekten der literaturwissenschaftlichen Forschung sowie der Frage, welche Möglichkeiten sich daraus für die musikgeschichtliche Betrachtung bieten.

Der vierte Teil ist die skizzenhafte Exemplifizierung einiger Ansatzpunkte für eine musikwissenschaftliche Vormärzdiskussion. Dabei erschien es als sinnvoll und fürs erste am verlässlichsten, sich an der Reflexion über Musik, also am Musikschrifttum jener Zeit zu orientieren und dabei der Zeitschriftenliteratur, in der sich Vielfalt der Auffassungen, Nähe zum „Musikleben" und Überschaubarkeit am besten vereinigen, den Vorzug zu geben. Zudem zeigte sich – wohl erwartungsgemäss –, dass innerhalb der Zeitschriftenliteratur das Forum der jüngeren Generation, Schumanns *Neue Zeitschrift für Musik* und besonders die von Franz Brendel herausgegebenen Jahrgänge 1845–1848 das reichste Material bieten. Abschliessend wird – im Sinne eines Ausblicks – der Versuch unternommen, die Bedeutungsfelder des Biedermeier- und des Vormärzbegriffs gegeneinander zu halten.

II

In der Musikgeschichtsschreibung verbinden sich mit „Biedermeier", stärker als in der Literaturwissenschaft, negative Inhalte wie kleinbürgerliche Enge, philiströser Bildungseifer, Sentimentalität und Trivialität. Der Ursprung des Wortes, das bekanntlich um 1850

6 Carl Dahlhaus, „Romantik und Biedermeier. Zur musikgeschichtlichen Charakteristik der Restaurationszeit", *Archiv für Musikwissenschaft* XXXI (1974), 33.

7 ib., 23 – cf. Ernst Bücken, „Romantik und Realismus (Zur Periodisierung der ‚romantischen' Epoche)", *Festschrift für Arnold Schering*, Berlin 1937, 48 ss.

in einer parodistischen Gedichtsammlung zuerst auftauchte[8], bleibt deutlicher gegenwärtig. Dies mag einen Grund darin haben, dass die Literaturwissenschaft, indem sie den Biedermeierbegriff zur Epochenbezeichnung erhob, dazu verpflichtet war, unmittelbar negativ gedeutete Erscheinungen in weiteren und vertieften Zusammenhängen historisch zu verstehen, dass diese Notwendigkeit aber für die Musikwissenschaft, der es nicht um die Etablierung eines neuen Epochenbegriffs ging, nicht in demselben Masse bestand.
In der Konzeption des „musikalischen Biedermeier" lassen sich verschiedene Ansätze unterscheiden. Die ältere Literatur zeigt, wie Carl Dahlhaus bemerkt, die Tendenz, den Begriff als „Sammelname für Phänomene" zu gebrauchen, „die nichts als das negative Merkmal gemeinsam haben, dass man sie – aus verschiedenen Gründen – nicht zur Romantik zählen mochte"[9]. Hans Joachim Mosers Etikettierung von Komponisten wie Kreutzer, Flotow und Nicolai als „Kleinmeister des Biedermeier" ist bezeichnend für diese Richtung, der auch Hans Christoph Worbs noch verpflichtet ist, wenn er es für fraglos hält, dass im Schaffen „heute zumeist vergessener Kleinmeister, der Stillen im Land", die Kunst des Biedermeier „ihre reinste Ausprägung gefunden" habe[10]. Daneben aber dient der Biedermeierbegriff auch dazu, Tendenzen im Schaffen der grossen „Romantiker", besonders Schumanns und Meldelssohns, zu kennzeichnen, die der „romantischen" Stilhöhe nicht gemäss sind. So spricht Worbs davon, dass Schumann schon 1840 „gegenüber einem philiströsen, biedermeierlichen Zeitgeschmack keineswegs immun" geblieben sei[11].
Zwar fehlt es bei diesen Ansätzen nicht an Versuchen, von einer bloss negativen Verwendung des Biedermeierbegriffs loszukommen, also etwa gattungs- und stilgeschichtliche Merkmale beizubringen, die sich als Ausdruck des Biedermeier verstehen lassen, sei es, dass auf das Vordringen des Liedes und des lyrischen Klavierstücks, den Hang zur Genreszene in Oper und Singspiel und die Neigung zu liedhafter und pittoresker Thematik in der Sinfonie hingewiesen wird[12], oder dass unter dem Stichwort der „musica candida" bestimmte Eigenschaften erfasst werden wie beispielsweise „Bevorzugung einer Kleinform, die Konflikte weitgehend ausspart"[13]. Meist sind jedoch diese Bestimmungen zu pauschal, als dass sie verlässliche Kriterien zur Abgrenzung gegen romantische Stilelemente abgeben könnten; vor allem aber zeigt sich immer wieder, dass die Bestimmungsversuche „romantischen" Grundvorstellungen verhaftet bleiben und unter dem Aspekt

8 „Die Gedichte des schwäbischen Schulmeisters Gottlieb Biedermaier und seines Freundes Horatius Treuherz" erschienen, herausgegeben von Ludwig Eichrodt und Adolf Kussmaul, ab 1855 in den Münchner *Fliegenden Blättern,* zusammengefasst in *Biedermaiers Liederlust* 1869. Die Sammlung enthält die ernst gemeinten Gedichte des schwäbischen Lehrers und Poeten Samuel Friedrich Sauter sowie eigene Beiträge der Herausgeber, die dem Ton Sauters parodierend angepasst sind.

9 Dahlhaus, „Romantik und Biedermeier", 24.

10 Hans Joachim Moser, *Geschichte der deutschen Musik* III, Stuttgart & Leipzig 1928, xi; Hans Christoph Worbs, „Politische Restauration und musikalisches Biedermeier", *Musica* XXXI (1977), 408.

11 ib., 410.

12 Horst Heussner, „Das Biedermeier in der Musik", *Die Musikforschung* XII (1959), 422 ss., zusammengefasst bei Dahlhaus, op. cit., 24.

13 Worbs, op. cit., 409 s.

des isolierten Werks und des isolierten Stils wiederum auf die blosse Feststellung von Rangunterschieden hinauslaufen. „Biedermeier" rückt in die Nähe von „Biedersinn" und wird so zum „Deckwort für schlichte Trivialität" [14].

Selbst wenn andere als stilgeschichtliche Aspekte ins Spiel gebracht werden, scheint es schwierig zu sein, sich von dem Vorurteil zu befreien, dass der Biedermeierbegriff allein dazu tauge, ästhetische Rangunterschiede und Qualitätsverluste anzuzeigen. In der Behauptung, Schumann und Mendelssohn seien besonders in ihren späteren Schaffensjahren „gegenüber einer biedermeierlichen Lebenshaltung nicht gefeit" gewesen [15], eröffnet sich eine Perspektive, die durchaus dazu geeignet wäre, die gerade für jene Zeit und in deren eigenem Bewusstsein zentrale Frage des Verhältnisses von Kunst und Leben in die Biedermeierdiskussion einzubringen. Die Möglichkeit wird aber nicht genutzt, wenn die Behauptung allein dazu dient, Kritik zu üben an einer Musik, die selber geprägt sein soll von dem „still verhaltenen Geist des Biedermeier, der oft genug alles Widerstrebende zu harmonisieren sucht". Die Kritik, die unter bestimmten Gesichtspunkten vertretbar wäre, geht hier der Erarbeitung sicherer Kriterien voraus und vermag um so weniger zu überzeugen, als sie nicht so sehr auf einem Biedermeierbegriff beruht, der durch historische Reflexion vermittelt ist, als vielmehr auf einer unmittelbar umgangssprachlichen Verwendung des Wortes „biedermeierlich".

Es ist das Verdienst von Carl Dahlhaus, mit einer bewussteren Trennung der Gesichtspunkte zu einer klareren Vorstellung vom musikalischen Biedermeier verholfen zu haben, indem er es unternahm, dieses nicht primär von ästhetischen Eindrücken und stilistischen Merkmalen her bestimmen zu wollen, sondern vielmehr bei der Frage nach dem besonderen Verhältnis zwischen Komponist, Werk und Öffentlichkeit anzusetzen. Es scheine, so sagt Dahlhaus, „als bildeten die Phänomene, die das musikalische Biedermeier ausmachen, weniger einen ‚Stil', in dem – wie in der musikalischen Romantik – Kompositions- und Ideengeschichte ineinandergreifen, als vielmehr eine ‚Musikkultur' (der Ausdruck ist eine Verlegenheitsvokabel), in der die Kompositionsgeschichte wesentlich und von innen heraus – und nicht bloss empirisch zufällig und unter äusserem Zwang – mit der Institutionsgeschichte zusammenhängt" [16]. So sei die musikalische Romantik „primär ideen- und kompositionsgeschichtlich, das musikalische Biedermeier dagegen institutions- und kompositionsgeschichtlich zu bestimmen" [17].

Ausdruck des musikalischen Biedermeier wäre demnach die in Gegensatz zu einem radikalen „romantischen" Absolutheits- und Autonomieanspruch tretende Anerkennung gesellschaftlicher Institutionen und Bedürfnisse durch den Komponisten. Sowohl die Komposition bestimmter Werke als auch die Ausprägung spezifischer Stilmittel kann unter diesem Aspekt der stillschweigenden oder programmatisch erklärten Berücksichtigung gesellschaftlicher Forderungen eine adäquatere Deutung finden. Dabei gehen solche Forderungen nicht nur von zeittypischen Einrichtungen und Musizierformen aus, von Sing-

14 Dahlhaus, op. cit., 33.
15 Worbs, op. cit., 408.
16 Dahlhaus, op. cit., 25.
17 ib., 29.

akademien, Liedertafeln, Musikfesten, vom Bereich der Hausmusik und der sich zunehmend institutionalisierenden Musikerziehung, sondern sie werden auch von der zeitgenössischen Ästhetik und Kritik als Ansprüche an die Verständlichkeit und den Unterhaltungswert von Musik erhoben. Sogar „wenn der Verfertiger bloss in der Absicht ein Kunstwerk zu liefern, an die Arbeit ging, so bedarf", nach Herbarts Auffassung [18], „die Willkür dieses Entschlusses . . . einer Gunst, welche selten durch das Schöne allein, und den darauf gelegten Wert, kann erreicht werden. Wenigstens wo uns zur Betrachtung des Werkes eine länger anhaltende Aufmerksamkeit angemutet wird, da fordern wir, im Aufmerken unterstützt zu werden durch Abwechselung; wir fordern *Unterhaltung.* Deshalb mischt sich in allen grössern Kunstwerken das Unterhaltende als ein beträchtlicher Zusatz zum Schönen."

Hier öffnet sich eine Perspektive, die auch dem Musikdenken jener Zeit keineswegs fremd ist, zur idealistischen Kunstauffassung aber in Widerspruch steht: Die Verfertigung eines Kunstwerks aus keiner andern Absicht heraus als der, ein Kunstwerk zu verfertigen – vom Standpunkt der autonomen und absoluten Kunst her gesehen die legitime Voraussetzung –, erscheint hier als Sonderfall, der sich abhebt von einer Art „heteronomer" Kunstproduktion, die ausser ihr liegende Zwecke berücksichtigt. Auch wäre es, idealistisch gesprochen, kaum zulässig, die zweckfreie Produktion um ihrer selbst willen auf einen Entschluss der „Willkür" statt auf „Freiheit" zurückzuführen [19]. Zudem entspricht es – zumindest schaffensästhetisch – nicht dem emphatischen Kunstbegriff der Romantik, dass das „Unterhaltende" als Kategorie gleichrangig neben das Schöne tritt.

Im Anschluss an das Herbart-Zitat macht der Literaturhistoriker Friedrich Sengle darauf aufmerksam, dass der „neue praktische Sinn", der hier zum Ausdruck komme, „wie so oft in der Restaurationszeit, zugleich der alten Wirkungsästhetik und Tönerhetorik wieder Geltung" verschafft habe [20]. Auf diesen Zusammenhang kommt auch Dahlhaus zu sprechen, wenn er die Bedeutung der musikalischen Tönerhetorik für jene Zeit hervorhebt und zugleich – durchaus im Sinne der Forderung Herbarts und Sengles Hinweis auf den „praktischen Sinn" – festhält, die Tatsache, dass ein Lied oder ein Klavierstück im „Volkston" oder im „Salonton" gehalten sei, schliesse kein Bekenntnis des Komponisten über seine Gefühle oder Neigungen ein, sondern besage lediglich, „dass er einen ‚Ton' – in

18 zitiert nach Friedrich Sengle, *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848,* I: *Allgemeine Voraussetzungen, Richtungen, Darstellungsmittel,* Stuttgart 1971, 87.

19 „Willkür heisst man zwar oft gleichfalls Freiheit; doch Willkür ist nur die unvernünftige Freiheit, das Wählen und Selbstbestimmen nicht aus der Vernunft des Willens, sondern aus zufälligen Trieben und deren Abhängigkeit von Sinnlichem und Äusserem." G. W. Fr. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, I, ed. Hotho, Stuttgart 1927, 144 (*Sämtliche Werke. Jubiläumsausgabe* XII).

20 Sengle, loc. cit. – Zur „Neuheit" dieses „praktischen Sinns" ist freilich zu bemerken, dass der Wiederanschluss an ältere Strömungen der Empfindungsästhetik nicht schlechthin als eine Wiederentdeckung zu gelten hat, sondern dass hier in vielleicht noch stärkerem Masse Ansichten und Überzeugungen zu Ehren kommen, die seit dem späten 18. Jahrhundert fortbestanden und deren Kontinuität oft nur aus einer zu einseitigen Ausrichtung späterer Geschichtsbetrachtung und Musikwissenschaft auf das Neue der Jahrhundertwende in Vergessenheit geriet.

dem traditionell musikalische Merkmale mit Assoziationen und Stimmungen verquickt sind – anzuschlagen weiss." So sei auch der „‚Wechsel der Töne', der Übergang vom Pathos zum Volkston oder von der Naivität zum Konversationston, . . . kein Zeichen von ästhetisch-moralischer Charakterschwäche, sondern ein Kunstprinzip" [21].

Aus dem Dargelegten geht hervor, dass sich der Begriff des musikalischen Biedermeier als um so prägnanter und brauchbarer erweist, je entschiedener seine Kriterien aus den in der damaligen Zeit selbst immer wieder aufgeworfenen Fragen nach einer gesellschaftgemässen Kunst gewonnen werden. Damit ist nicht gesagt, dass „musikalisches Biedermeier" nur als institutions- und sozialgeschichtlicher Terminus sowie zur Bezeichnung bestimmter Tendenzen damaliger Musikästhetik sinnvoll anzuwenden wäre; vielmehr können diese Aspekte durchaus zur Entwicklung stilgeschichtlicher Kriterien führen, sofern in diesen der Weg ihrer Ableitung gegenwärtig bleibt. Losgelöst, als bloss kompositionstechnische Eigenheiten betrachtet, verkümmern Merkmale wie „Aussparung von Konflikten" oder auch „Simplizität des Volkstons" fast zwangsläufig zu negativen Werturteilen, da sie so einem Massstab unterworfen werden, der der Ästhetik der „autonomen" Kunst entstammt und – für die Erfassung „biedermeierlicher" Kategorien zu ausschliesslich – auf den „Kunstwert" im Sinne der Investition von Gestaltungsmitteln und des kompositionstechnischen Niveaus ausgerichtet ist. Eine gemässere Betrachtungsweise hätte demgegenüber auch in stil- und kompositionsgeschichtlicher Hinsicht darauf zu achten, wie weit die Berücksichtigung gesellschaftlicher Ansprüche – Angemessenheit an Institutionen und Musizierformen, Respektierung der Forderungen nach Verständlichkeit und Unterhaltungswert – im Sinne einer eigenen Ästhetik die Wahl der Mittel und den Werkcharakter bestimmt. In der Zeit selber wird die Wertfrage, die aus dieser doppelten Ästhetik entspringt, immer wieder aufgenommen und oft dahingehend beantwortet, dass der niedrigere Rang einer Komposition – besonders etwa eines für Musik- oder Gesangsfeste bestimmten Werks – nicht von vornherein feststehe, wenn einer Einbusse an „Kunstschönheit" ein Zuwachs an Wirkungskraft entspreche. Diese Korrelation hat Sengle auf eine prägnante Formel gebracht, indem er einem Aufsatz zur Biedermeierzeit den Titel „Stilistische Sorglosigkeit und gesellschaftliche Bewährung" gab [22]

Nun zeigt allerdings Sengles Formel von neuem mit aller Deutlichkeit, dass auch auf dem eingeschlagenen Wege die grundsätzlichen Schwierigkeiten des Biedermeierbegriffs nicht ausgeräumt sind: denn wenn die Vorstellung von „gesellschaftlicher Bewährung" mit der Vorstellung von „stilistischer Sorglosigkeit" – was immer im einzelnen darunter verstanden werden mag – verbunden bleibt, so bleibt auch das negative Werturteil erhalten. In dieselbe Richtung scheint es zu weisen, wenn Dahlhaus am Ende seines Aufsatzes feststellt: „Was oberhalb des Souterrains der Musikkultur an Ideen und Werken überdauerte, war romantischen Ursprungs. Erscheint darum im Rückblick die Restaurationszeit als Zeitalter der musikalischen Romantik, so war sie in der Wirklichkeit des frühen 19. Jahrhunderts, wie sie sich den Zeitgenossen zeigte, eher eine Epoche des musika-

21 Dahlhaus, op. cit., 40.

22 *Arbeiten zur deutschen Literatur 1750–1850*, Stuttgart 1965, 155–174.

lischen Biedermeier." [23] Geht man davon aus, dass das Bleibende das Bedeutendere ist – eine Annahme, die gewiss nicht bedingungslos gilt, aber auch nicht nur einem blinden Glauben an den „waltenden Weltgeist" zu entspringen braucht –, so wäre die Biedermeierperspektive trotz allem auf das Unbedeutendere gerichtet. Daran ist nichts auszusetzen, und der Nutzen des Biedermeierbegriffs läge dennoch darin, so wie es hier skizziert wurde, einem zu wenig reflektierten, vorschnellen Urteil einen sichereren Grund zu geben, selbst wenn es letztlich ein negatives Werturteil bleibt, oder aber dazu zu verhelfen, Urteile zu revidieren und gewisse Erscheinungen – etwa im Schaffen Mendelssohns – von einer oft unterstellten, oberflächlich verstandenen Biedermeierlichkeit freizusprechen. Der Schluss liegt indes nahe, dass einerseits dem Biedermeierbegriff so weit als möglich ein historischer Sinn zu geben ist – in der angedeuteten Richtung einer Respektierung der mit ihm eigentümlich verbundenen „andern" Ästhetik im Zusammenhang mit „gesellschaftlicher Bewährung" –, dass dies aber andrerseits nicht dazu verleiten sollte, einen scheinbar wertfreien Relativismus erzwingen zu wollen. Wenn Dahlhaus sagt, beim Werk eines Komponisten, der sich im beschriebenen Sinne an die Rhetorik der „Töne" halte, könne von „Unechtheit" nicht die Rede sein, „da ‚Echtheit' – unverstellter Ausdruck seiner selbst – gar nicht intendiert" sei [24], so liegt zumindest das Missverständnis nahe, im Interesse vorurteilsloser Historizität werde einem radikalen Relativismus das Wort geredet. Insofern aber als zwischen dem Bleibenden als dem Romantischen und Autonomen einerseits und dem Souterrain des Wirklichkeitsbezogenen andrerseits eine Lücke klafft, so als gebe es oberhalb des Souterrains keine „gesellschaftliche Bewährung", bleibt ein Unbehagen bestehen, verdeutlicht sich aber auch die Veranlassung, aus einem andern Standpunkt als dem des Romantik-Biedermeier-Gegensatzes einen neuen Zugang zu suchen.

III

Mit Friedrich Sengles grundlegendem Werk [25] ist es in der deutschen Literaturwissenschaft weithin üblich geworden, mit „Biedermeier" oder „Biedermeierzeit" die gesamte Restaurationszeit von 1815 bis 1848 in ihrer konservativen Grundhaltung zu bezeichnen. Als Epochenbegriff dient „Biedermeier" so zur Abgrenzung gegen die vorausgehende Romantik und den nachfolgenden Realismus. Liberale Strömungen des Jungen Deutschland und des Vormärz werden dabei als „Opposition" innerhalb des Biedermeier verstanden. Unruhe, Zwiespältigkeit und Schwermut, letztere in der Äusserung als „dämonische Zerrissenheit" und „sentimentaler Weltschmerz", gelten Sengle als „der beherrschende Zug" der Epoche [26]. Demgegenüber sieht etwa Rainer Rosenberg [27] mit der

23 Dahlhaus, op. cit., 41.
24 ib., 40.
25 cf. supra n. 18. Band II: *Die Formenwelt,* Stuttgart 1972.
26 *Biedermeierzeit,* I, 2.
27 Eine Übersicht über die Arbeiten Rosenbergs gibt Peter Stein, *Epochenproblem „Vormärz" (1815–1848),* Stuttgart 1974, 42 ss. (*Realien zur Literatur, Abt. D: Literaturgeschichte. Sammlung Metzler* CXXXII). Das Zitat S. 42.

französischen Julirevolution von 1830 „politisch-philosophische und ästhetische Auffassungen zur Geltung kommen, die das Gesamtbild der deutschen Literatur entscheidend verändern" und in zunehmendem Masse, besonders nach 1840, zu einer „Verschärfung des ideologischen und politischen Kampfes" führen. Für die Geschichte der deutschen Literatur erscheint so die Zeit von 1830 bis 1848 als die Epoche des Vormärz. Eine noch grössere zeitliche Ausdehnung nimmt Peter Stein vor, wenn er seine Diskussion des „Epochenproblems ‚Vormärz'" mit den Jahreszahlen 1815–1848 versieht [28].
Eine chronologische Abstufung findet sich dagegen bei Jost Hermand [29], welcher – deutsche Literatur und politische Geschichte gleichermassen ins Auge fassend – die Zeit von 1815 bis 1848 in fünf Phasen einteilt, wobei (1.) die Jahre von 1815 bis 1820 charakterisiert seien „durch den Geist der enttäuschten Befreiungskrieger und Burschenschafter", deren Aktionen – Wartburgfest, Ermordung Kotzebues – zu den Karlsbader Beschlüssen und zur Wiener Schlussakte, mithin zur in der Bundesverfassung verankerten Unterdrückung jeder nationalen Regung führten. Die Folge sei (2.) von 1820 bis 1830 ein Jahrzehnt strenger Zensur mit „einer ersten Ausbreitung biedermeierlichen Geistes". 1830, ausgelöst durch die Pariser Julirevolution, beginne dann (3.) die jungdeutsche Periode, gekennzeichnet durch einen wesentlich liberaleren Ton, der allerdings durch das 1835 im Frankfurter Bundestag ausgesprochene Verbot jeder Form von Tendenzpoesie wieder auf ein Minimum reduziert werde. So wirkten (4.) die Jahre zwischen 1835 und 1840 wiederum biedermeierlich, wobei die Literatur dieser Periode jedoch einen viel gespannteren Eindruck mache als die der zwanziger Jahre, da sich zu den nationalen Ressentiments gegen die Metternichsche Restauration nun auch in steigendem Masse politisch-liberale Widerstände gesellten. Für den „eigentlichen Vormärz" bleibe (5.) die Zeit zwischen 1840 und 1848 übrig, also „die unmittelbare Vorbereitung der Märzrevolution und der Wahlen zum Frankfurter Paulskirchen-Parlament".
Nicht nur unter dem Gesichtspunkt der Periodisierung, sondern auch vom Wortsinn her sind bis heute auch in der Literaturwissenschaft sowohl der Biedermeier- wie der Vormärzbegriff umstritten. Was den letzteren betrifft, so hält etwa Elfriede Neubuhr in ihrem Forschungsbericht zum literarischen Biedermeier [30] die seinerzeit von Paul Kluckhohn formulierte Kritik noch immer für berechtigt, dass nämlich mit einem Kennwort wie „Vormärz", das nur aussage, ein Zeitabschnitt liege vor einem bestimmten Ereignis, der Epoche „eigentlich ihr Eigenwert abgesprochen" werde [31]. Dieselbe Autorin bedauert aber auch, dass durch Sengles Epochendarstellung „Biedermeier" und „Biedermeierzeit" als Begriffe „für die nächsten Jahrzehnte endgültig festgelegt sein dürften, sehr zum Nachteil einer klareren literaturwissenschaftlichen Terminologie". Es sei zu fragen, warum Sengle, der immer wieder betont habe, „Restauration" sei das „herrschende System"

28 op. cit.
29 im Nachwort zu der von ihm herausgegebenen Sammlung *Der deutsche Vormärz. Texte und Dokumente,* Stuttgart 1967, 359.
30 *Begriffsbestimmung des literarischen Biedermeier,* Darmstadt 1974, 13 (*Wege der Forschung* CCCXVIII).
31 Paul Kluckhohn, „Biedermeier als literarische Epochenbezeichnung", *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* XIII (1935), 2.

jener Epoche, „nicht bei dem so viel neutraleren und von pejorativen Assoziationen freien Begriff ‚Restaurationszeit' geblieben" sei. Neubuhr selber gibt allerdings unter stilgeschichtlichen Aspekten dem Terminus „Frührealismus" den Vorzug [32]. Er erscheint ihr auch deswegen als „nützlicher und angemessener", weil er nicht wie „Biedermeier, ... Liberalismus, Junges Deutschland, Vormärz usw., geistesgeschichtlich und historisch-politisch belastet" sei, also auch nicht Assoziationen wecke, „auf die man gerne verzichten würde".

Dass aber die in Rede stehende Zeit sich kaum anders betrachten lässt als „historisch-politisch belastet" und zumal in Deutschland gegenwartbezogene Assoziationen weckt, kann durch die Reduktion auf einen scheinbar neutralen Stilbegriff schwerlich – und kaum sinnvollerweise – geleugnet werden. Man braucht kein radikaler Vertreter der Kritik an der heute vielberufenen „Perspektivelosigkeit" zu sein – die „Perspektive" wird von der Gegenseite oft zu Recht als „Parteilichkeit" abgelehnt – um festzustellen, dass gerade für die Biedermeier/Vormärz-Zeit die prägnanteren Darstellungen von gegenwartbezogenen Erkenntnisinteressen getragen sind. So gibt Sengle, auch wenn es ihm erklärtermassen um die Vermeidung von Parteilichkeit geht, offen zu, dass für seine Erkenntnis der Restauration als einer „gesetzmässigen Funktion des menschlichen Geistes" die eigene „Erfahrung der Adenauerschen Restauration" eine wichtige Grundlage war [33]. Andrerseits leuchtet es ein, dass der Vormärz, wie Rosenberg 1967 schrieb, „zu den Epochen der deutschen Literaturgeschichte" gehört, „mit denen sich die Literaturwissenschaft der DDR in den letzten Jahren intensiver beschäftigt hat", zeigen sich doch aus marxistischer Sicht in der Zeit vor 1848 „die ersten Zeugnisse einer Literatur, die vom Klassenstandpunkt des Proletariats geschrieben ist" [34].

Die Frage nach Biedermeier und Vormärz bliebe für das Verständnis jenes spannungsgeladenen Zeitabschnitts belanglos, wenn mit der perspektivischen Ausrichtung und der aus ihr abgeleiteten Entscheidung für den einen oder den andern Terminus eine entsprechende Auswahl des zu behandelnden Stoffs verbunden wäre. Die Tendenz zu solcher Einseitigkeit besteht in der marxistischen Literaturgeschichtsschreibung dort, wo fast ausschliesslich die „fortschrittliche Klassenlinie deutscher Literatur" [35] in Betracht gezogen wird. Die Überwindung dieses Standpunktes hat indes Rainer Rosenberg 1967 gefordert und 1969 in der „Feinkonzeption" zum neunten Band der *Geschichte der deutschen Literatur* genauer skizziert: seine Konzeption ist es, nicht bei einem blossen Dualismus Vormärz-Biedermeier stehen zu bleiben, sondern zu einer dialektischen Vermittlung zu

32 op. cit., 26 et 33.

33 Der Hinweis auf die Adenauersche Restauration *Biedermeierzeit,* I, ix, der Hinweis auf die „gesetzmässige Funktion" in „Voraussetzungen und Erscheinungsformen der deutschen Restaurationsliteratur", *Arbeiten,* 120; cf. Gerhard Bott, „Zur Rezeption des Vormärz in der BRD", *Der literarische Vormärz 1830 bis 1847,* München 1973, 252 (*List Taschenbücher der Wissenschaft. Literatur als Geschichte: Dokument und Forschung* MCDLXII).

34 zitiert nach Stein, op. cit., 42 – cf. Hans-Wolf Jäger, „Zur Rezeption des Vormärz in der DDR", *Der literarische Vormärz,* 256 ss. Neubuhr, op. cit., 29, bemerkt lakonisch: „Die Germanistik der DDR hält aus ideologischen Gründen natürlich streng an dem Terminus ‚Vormärz' fest."

35 zitiert nach Stein, op. cit., 45.

gelangen. Inhaltlich geht er davon aus, dass zu jener Zeit sich ein „Prozess der generellen Ablösung von der klassisch-romantischen Literaturtradition" abzuspielen beginne und dass nach zwei „Grundrichtungen" eine „Suche nach dem Ausweg" einsetze, die sich in einer „veränderten Haltung gegenüber der Wirklichkeit" äussere. Diese veränderte Haltung kündige sich zuerst in dem Teil der Literatur an, „die den Ausweg aus der Krise in der Gewinnung eines bürgerlich-oppositionellen politischen Standpunkts findet", also etwa bei Heine, Grabbe und Büchner, sie sei jedoch nicht schlechthin „gleichlaufend mit dem bürgerlich-oppositionellen Engagement des Vormärz", sondern enthalte „Momente eines ins Politisch-Aktivistische gewendeten – dem Ursprung nach romantischen – Subjektivismus". Eine zumindest teilweise Ablösung von der Tradition sieht Rosenberg aber auch in jenem Teil der Literatur verwirklicht, wo im Rückzug auf das individuelle seelische Erleben, auf heimatliche Natur, Sage und Geschichte und das lokal und sozial vertraute Milieu „nicht mehr von einer universalen dichterischen Idee aus, sondern in den Grenzen individueller Erfahrung . . . empirische Wirklichkeit gestaltet wird". Als Verkörperungen dieser Richtung werden Mörike, Grillparzer und die Droste angeführt. Peter Stein zieht aus Rosenbergs Skizze die Folgerung, dass es „verkehrt wäre", der literarischen Hauptrichtung des Vormärz „alle ‚Progressivität' und der anderen (kurz: biedermeierlichen) Linie alle ‚Regressivität' zuzuschreiben", da dies ja eben auf den zu überwindenden Dualismus hinausliefe: „Indem Rosenberg, die orthodoxe marxistische Theorie der planen Widerspiegelung durchbrechend, ausging von der Erkenntnis, dass Kunst und Literatur ‚eine relative Eigenbewegung haben, die die allgemeinen historischen Gesetzmässigkeiten spezifisch variiert', schärfte er den Blick für ideologische und künstlerische Ungleichzeitigkeiten bzw. für dialektische Pro- und Regressionen in der Vormärzliteratur und vermochte nun Schriftsteller und literarische Prozesse in ein Vormärz-Epochenkonzept zu integrieren, die bislang von der marxistischen Literaturwissenschaft unbeachtet geblieben bzw. nicht vollständig interpretiert worden waren." [36]

Für die musikgeschichtliche Betrachtung lassen sich die Aspekte der literaturwissenschaftlichen Diskussion in mehrerer Hinsicht fruchtbar machen, wobei in dem vorliegenden Zusammenhang dem zuletzt skizzierten „dialektischen Verhältnis" von Biedermeier und Vormärz besondere Bedeutung zukommt. Denn insofern als auch für die Vormärzperspektive der Akzent auf die „relative Eigenbewegung" künstlerischer Äusserungen und Anschauungen gelegt wird, die Erscheinungen also nicht mehr allein danach beurteilt werden, ob sie unmittelbar „aktivistische" politische und gesellschaftskritische Züge tragen, zeichnet sich die Möglichkeit zu differenzierterem Vorgehen ab. Dies bedeutet für das musikgeschichtliche Verständnis, dass es einerseits nicht darum gehen muss, nach „regressiven" und „progressiven" Tendenzen strikte scheiden zu wollen, dass aber andrerseits auch dort, wo Kritik an Bestehendem, Programme für die Zukunft, Forderungen nach „Freiheit" und „Fortschritt" eng auf musikalische Sachverhalte bezogen bleiben, auf

36 ib., 43 ss.

Grund der zum Ausdruck gebrachten Haltungen von „Vormärz" in dem weiter gefassten Sinne durchaus die Rede sein kann [37].

Was einzelne Aspekte betrifft, so mag es gegenüber der Tendenz, vom Romantik- und Biedermeierbegriff aus die Jahre 1815–1848 zu einem Ganzen zusammenzufassen, auch für die musikgeschichtliche Betrachtung von Nutzen sein, sich der einzelnen Etappen, wie sie Jost Hermand resümiert, und besonders auch des entscheidenden Einschnitts von 1830, wie er den Vormärzkonzeptionen meist zu Grunde liegt, zu erinnern. Der Eindruck, an einer Zeitenwende zu stehen, der durch den Tod Beethovens, das Verstummen Goethes, aber auch durch die Pariser Revolution und das Auftreten des Jungen Deutschland bestimmt wurde und in Heines Diktum vom „Ende der Kunstperiode" Ausdruck fand, hat Komponisten wie Schumann und Wagner in ihren Anfängen unverkennbar geprägt. Und auch in Rückblicken lässt sich immer wieder feststellen, dass die eigentliche „Restaurationszeit" als mit dem Jahre 1830 abgeschlossen betrachtet wurde. So erklärt Zuccalmaglio sein Einverständnis mit Heines Charakterisierung Rossinis „als Vertreter der Restaurationszeit; jener Zeit," wie Zuccalmaglio beifügt, „die so schnell der alten Wunder, der ewigen Lehren vergass, und über die Gräber und Schlachtfelder leichtsinnig weghüpfte" [38]. Franz Brendels Gedanken gehen in eine ähnliche Richtung, wenn er sagt: „Die politischen Zeitverhältnisse, jene allgemeine Erschlaffung, welche nach grosser Aufregung in der Restaurationsepoche der Jahre 1815 bis 1830 eintrat, die Geistesverwandtschaft dieser Epoche mit dem unmännlichen Charakter der neueren italienischen Musik" habe dazu beigetragen, „die erneute Herrschaft derselben in Deutschland, in ganz Europa zu erklären" [39]. Für Adolf Bernhard Marx ist „die gesinnung- und gehaltlose Restaurationszeit" die Periode, die „den Franzosen ihren Auber" brachte und „gähnend unter dem Thronhimmel hervor nach Belebungskräften umher" blickte [40].

Dass die strenge Zensur der Jahre vor 1848 auch das Musikschrifttum betroffen habe, wird zumindest nachträglich, im Augenblick der wiedergewonnenen Pressefreiheit empfunden und vermerkt. So sagt Brendel im April 1848, „das friedliche Gebiet, auf welchem wir uns hier bewegen", das Gebiet der Musik also, kenne zwar nicht „die Kämpfe und Stürme, welche andere Bestrebungen mit der Zensur zu bestehen hatten", und namentlich Norddeutschland sei davor verschont geblieben; dennoch aber habe das „System der Bevormundung, welches in Deutschland lange Jahre hindurch jeden geistigen Aufschwung niederhielt, . . . so wie auf alle Verhältnisse, so insbesondere auch auf die Gestaltung

37 Dieser weiter gefasste Vormärzbegriff bleibt freilich deutlich geschieden von einem Vormärzbegriff, wie er besonders in österreichischen oder Österreich betreffenden Arbeiten als blosse Zeitbezeichnung und allenfalls – ähnlich wie andernorts der Biedermeierbegriff – zur Charakterisierung nicht-romantischer Erscheinungen des Musiklebens verwendet wird. Ein Beispiel hierfür bietet Otto Brusatti (*Schubert im Wiener Vormärz. Dokumente 1829–1848,* Graz 1978, 11), der den musikalischen Vormärz charakterisiert als „Zeit der aufbrechenden Unterhaltungsmusik für alle Schichten der Bevölkerung" und „des beginnenden Virtuosentums" wie auch als „noch immer stark durch die italienische und französische Opernmusik" geprägten Abschnitt.

38 „Vertraute Briefe", *Neue Zeitschrift für Musik (NZfM)* VIII (1838), 149.

39 „Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der Oper", *NZfM* XXIII (1845), 151.

40 *Die Musik des 19. Jahrhunderts,* 115 et 174.

unseres gesamten Lebens" höchst ungünstig eingewirkt. Vollends aber für Österreich „bestand selbst für künstlerische Bestrebungen eine Strenge der Zensur, welche der dortigen Presse gar nicht gestattete, die Zustände in ihrer Wahrheit zur Darstellung zu bringen"[41]. Diese Aussage Brendels mochte mitbestimmt sein durch den kurz zuvor eingetroffenen Bericht des Wiener Korrespondenten, in welchem dieser – wohl nicht nur aus ironischer Übertreibung – bekannte, ihm sei „wie einem Gefangenen, der Jahre lang in einem finsteren Kerker sass, und endlich befreit, mit unsicherem Blicke umhersieht, bis er endlich zu bemerken anfängt, er habe den Gebrauch seiner Augen nicht verloren"[42]. – Als kleines Detail sei in diesem Zusammenhang erwähnt, dass Schumann in dem hier eingangs herangezogenen Parteienvergleich erst bei der späten Redaktion der *Gesammelten Schriften* von den „Reaktionären" spricht, im ursprünglichen Zeitschriftenaufsatz – vielleicht aus einer Art Selbstzensur – jedoch von den „Legitimen", und dass er diesen Aufsatz, wie auch einen zweiten, in welchem er auf das Parteiengleichnis anspielt, im Frühjahr 1834 veröffentlichte und nicht erst nach der Verschärfung der Zensurbestimmungen 1835 oder 1836[43].

Als hilfreich für die musikgeschichtliche Betrachtung erscheint ferner die Auffassung, dass die Biedermeier-Vormärz-Generation geprägt sei von der Auseinandersetzung mit der klassisch-romantischen Tradition und dass der Ausweg immer wieder gesucht werde im Bewusstsein einer veränderten Haltung gegenüber der Wirklichkeit. Bloss andeutend – der Gesichtspunkt wird im vierten Teil wieder aufgenommen – sei daran erinnert, dass ein deutlicher Unterschied natürlich insofern besteht, als im Bereich der Musik das „Romantische" auch dem Wort nach nur bedingt als „Tradition" zur Vergangenheit gezählt wird. Scharfe Abrechnungen wie im Bereich der Literatur etwa Ruges und Echtermeyers „Romantischer Katechismus" finden sich im Musikschrifttum – mindestens zunächst – kaum[44]. Aber auch für Schumann sind die „Romantiker", zu denen er sich selber nur

41 Franz Brendel, „Fragen der Zeit. I. Die Ereignisse der Gegenwart und der Einfluss derselben auf die musikalische Presse", *NZfM* XXVIII (1848), 181.

42 ib., 175.

43 *NZfM* I (1834), 38 et 62. Die irrtümlichen Datierungen 1835 und 1836 bei Carl Dahlhaus, „Klassizität, Romantik, Modernität. Zur Philosophie der Musikgeschichte im 19. Jahrhundert", *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik,* Regensburg 1969, 264 (*Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* XIV).

44 *Hallische Jahrbücher für deutsche Wissenschaft und Kunst* III (1840), 445 s.: „Ein ächter Romantiker glaubt: . . . an das Mittelalter, an den Katholicismus, an die mittelaltrige Kunst und an die vor-Raphael'sche Malerei . . . An die Poesie des Aberglaubens, an die Volkspoesie im Gegensatz gegen die Kunstpoesie, an die Volkslieder und Volksbücher, nach der Melodie: ‚das Beste wird durch Worte nicht deutlich!' . . . Sein drittes Wort ist tief und mystisch . . . Er hasst die Aufklärung und die Franzosen, . . . Die Wörter Nutzen und Geschmack in den Mund zu nehmen ist trivial." – Entsprechungen und Unterschiede zum Bereich der Musik werden deutlich, wenn Schumann zwar einerseits auch das „Mystische" mit dem Romantischen verbindet, andrerseits aber – in der Zeitschriftenfassung des Parteienvergleichs – nicht die Romantiker, sondern die Klassiker u. a. als die „Volkstümler" bezeichnet. Eine Annäherung an die literarische Kritik zeigt sich dann etwa bei A. B. Marx (op. cit., 158), wenn er sagt, dass in einer Romantik, die „Flucht aus der Wirklichkeit" sei, nicht „die Hoffnung der Zukunft" liegen könne.

bedingt rechnet[45], nicht fraglos die Fortschrittlichen oder Zukunftgerichteten. Die zwiespältige Auffassung äussert sich darin, dass „Eusebius" in seinem bekannten Wort vom „unbequemen classisch-romantischen Halbschlaf" der Gegenwart das Romantische als überkommene Hypothek mit Beethoven in Zusammenhang bringt, wie ja auch im Parteienvergleich die „Beethovener" eine Klasse der „Romantiker" darstellen, dass „Florestan" aber in seiner Antwort sagt, er halte Eusebius selbst „für einen verkappten Romantiker – nur noch mit etlicher Namensscheu, welche die Zeit wegspülen wird"[46]. Und was die „veränderte Haltung gegenüber der Wirklichkeit" betrifft, so sei etwa an den jungen Richard Wagner erinnert, der unter dem Eindruck jungdeutscher Forderungen nach einem Künstlertypus, der „freudig im Geiste seines Volkes" ruht, sich der Revolutionsstadt Paris zuwendet, weil er dort nach Meyerbeers Vorbild den Durchbruch zu echter „Popularität" zu schaffen hofft[47].

Nun liegt freilich der Einwand nahe, dass es sich bei den erörterten Beziehungen zu Literaturgeschichte und literaturwissenschaftlichen Konzeptionen allenfalls um Parallelen, nicht aber um wirkliche Entsprechungen handle, da gerade im Zeitalter der absoluten Musik ein grundlegender Unterschied hinsichtlich der Bezugnahme auf Wirklichkeit und zeitgeschichtliche Ereignisse bestehe und die Musik als Kunst der subjektiven Innerlichkeit letztlich weitgehend abgesondert bleibe; so könne auch kaum im Blick auf die Musik selber, sondern höchstens bezogen auf Musikanschauung, Rezeptionsgeschichte und „Musikleben" von deutlich veränderten Haltungen gegenüber der Wirklichkeit die Rede sein. Hierzu lassen sich, soweit das Verhältnis von Dichtung und Musik angesprochen ist, folgende Überlegungen vorbringen: Es zeigt sich immer wieder, dass durch die Emanzipation der Instrumentalmusik zu Beginn des 19. Jahrhunderts die Verbindung zwischen Musik und Dichtung sich nicht gelöst, sondern nur verändert hatte. Schon Hoffmanns Proklamation des romantischen Wesens der selbständigen Musik sollte nicht vergessen lassen, dass erstens die romantische Dichtungssprache selber die Tendenz entwickelt hatte, die Kunst zu „musikalisieren" und von der Reduzierbarkeit auf den Begriff zu befreien, und dass es zweitens gerade die so aufgefasste romantische Dichtungssprache war, die zur Vermittlerin der Idee der absoluten Musik wurde. Mag es somit auch zutreffen, dass die romantische Deutung der Instrumentalmusik von Voraussetzungen ausging, die auf die Musik der Wiener Klassik eher projiziert wurden, als dass sie deren eigenen Voraussetzungen entsprachen, so ist doch nicht zu übersehen, dass zumal die Musik Beethovens und ihre literarische Deutung im Verlauf der folgenden Jahrzehnte in zunehmendem Masse ineins gesehen wurden. Die engen Beziehungen zu Dichtung und Dichtungstheorie zeigen sich auch darin, dass die Abgrenzung des spezifisch Musikalischen immer wieder im Vergleich mit der Dichtung erfolgt. Dem entspricht etwa die besondere

45 A. Forchert (*Musikforschung* XXXI (1978), 421) bemerkt: „Immer wenn Schumann vom ‚Romantischen' im Sinne des ‚Neuen', ‚Fortschrittlichen' spricht, ist ein Ton ironischer Distanzierung zu spüren".

46 *NZfM* I (1834), 73 s. – cf. *Gesammelte Schriften,* I, 9 s.

47 „freudig im Geiste seines Volkes": Ludolf Wienbarg, *Ästhetische Feldzüge,* Hamburg 1834, Neued. Berlin & Weimar 1964, 15; cf. E. Lichtenhahn, „Die ‚Popularitätsfrage' in Richard Wagners Pariser Schriften", *Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft* I, Bern & Stuttgart 1972, 143 ss.

Bedeutung der Begriffe des „Dichterischen" und „Poetischen" bei Schumann: im Postulat der „dichterischen Musik" (die nach Schumann die Musik einer „dichterischen Zukunft" sein soll) liegt die Betonung sowohl auf dem einen als auch auf dem andern Wort, sowohl auf der Beziehung zur Dichtung wie auf der Eigenständigkeit der Musik. Die Musik soll einerseits in einer der Dichtung vergleichbaren Weise aus Erlebnis- und Gedankenreichtum entstehen und solchen Reichtum wiederum erzeugen oder wecken, wobei für Schumann ja die wirkliche Beziehung zur Dichtung oder auch die „dichterische", verinnerlichte Beziehung zur Wirklichkeit, auch der politischen, eine besondere Rolle spielt. Dieser Erlebnis- und Gedankenreichtum soll jedoch andrerseits im Kunstwerk so vollständig in Musik verwandelt, im reinen Tönen aufgehoben sein, dass in keinem Augenblick die Vorstellung aufkommt, die Musik könnte durch den Gedanken in andrer Form ersetzt und damit überflüssig gemacht werden. – Dass zumal im Begriff der „poetischen Musik" die allgemeinere Forderung nach künstlerischem Wert im Gegensatz zu einer für unkünstlerisch gehaltenen „prosaischen" Musik enthalten ist, steht zu der besonderen Beziehung auf Dichtung nicht in Widerspruch, orientierte sich doch die Kunstphilosophie seit dem frühen 19. Jahrhundert – ihrer vorwiegend dichtungstheoretischen und dichtungsgeschichtlichen Fundierung entsprechend – auch in der allgemeinen Bestimmung des Künstlerischen vor allem an der Dichtung. Überdies verstärkte sich ja bereits gegen die Jahrhundertmitte die Beziehung der Musik und des Musikdenkens zur Dichtung zusätzlich, indem auf der Grundlage der hegelschen Philosophie die Frage nach dem Wirklichkeits- und Zeitbezug der Musik als Frage nach „Idee" und „Geist" des Kunstwerks neu gestellt wurde und etwa in der neuen, primär inhaltlichen Problematisierung der Oper [48] und der Entwicklung zur sinfonischen Dichtung vielfältigen Ausdruck fand.

Dies führt zu der Überlegung, dass (1.) die literaturwissenschaftliche Diskussion, besonders was die „veränderte Haltung gegenüber der Wirklichkeit" in ihren verschiedenen, aber dialektisch zu vermittelnden Richtungen betrifft, Fragen herausgearbeitet hat, die auch musikgeschichtlich relevant sind, die jedoch für die Musikwissenschaft – aus spezifisch musikalischen, aber auch aus wissenschaftsgeschichtlichen Gründen – weniger offen zutage liegen als im literaturwissenschaftlichen Forschungsgegenstand mit seinen vergleichsweise fassbareren, inhaltlichen Bezügen zur Zeitgeschichte [49]; dass demgegenüber (2.) die durchaus eigenständigen Entwicklungen und Tendenzen der Musikgeschichte nicht ausser acht bleiben dürfen, dass aber (3.) die Beziehungen zu Dichtung und Dichtungstheorie und damit zur Literaturgeschichte grundsätzlich eng genug sind, um diese eigenständigen

48 cf. infra 29 s.

49 Sofern wissenschaftsgeschichtliche Gründe im Spiel sind, die, wie oben bereits angesprochen, zur Bevorzugung „romantischer", eng auf das „Rein-Musikalische" gerichteter Betrachtungsweisen geführt haben, lassen sich auch in der Musikwissenschaft „perspektivische" Ausrichtungen in der Auseinandersetzung mit jener Zeit feststellen. So sind es auf der andern Seite auch bezeichnenderweise Forscher aus der DDR, die der Frage nach dem „Wirklichkeitsbezug" der Musik jener Zeit besondere, oft allerdings einseitige und von vorgefassten Theorien bestimmte Aufmerksamkeit geschenkt haben. Im vorliegenden Zusammenhang sei etwa verwiesen auf das Kapitel „Fortschritt als gebrochene Kategorie. Über Objektivität und Parteilichkeit der Musikhistoriker des 19. Jahrhunderts" in Georg Kneplers *Geschichte als Weg zum Musikverständnis,* Leipzig 1977, 422 ss.

Entwicklungen und Tendenzen nicht als schlechthin unvergleichbar und beziehungslos erscheinen zu lassen, sondern vielmehr als bedeutungsvolle Differenzen.
Es mag überraschen, ist aber kein Widerspruch, wenn selbst ein Vertreter des Jungen Deutschland wie Wienbarg, der immer wieder mit Nachdruck eine zeit- und gesellschaftgemässe Kunst fordert, von der Musik sagt, sie dürfe „nie aus dem reinen Äther herabsinken und ihren Fuss auf den glatten Boden der Wirklichkeit setzen" [50]. Hier zeigt sich vielmehr, dass die Frage, was Wienbarg und was andere unter dem „Boden der Wirklichkeit" oder dem „Realitätsbezug" der Musik verstehen, komplex und schwer zu beantworten ist. Wenn hier dennoch keine Theorie des musikalischen Realitätsbezugs errichtet oder aufgenommen wird [51], so nicht deshalb, weil das Problem umgangen werden soll, als vielmehr aus dem Grunde, dass es in dem vorliegenden Zusammenhang als sinnvoller erscheint, die Frage der in Rede stehenden Zeit des mittleren 19. Jahrhunderts zurückzugeben in der Überzeugung, aus dem Selbstverständnis der Zeit verlässlichere Ansatzpunkte gewinnen zu können als aus einer herangetragenen Theorie. Dass dabei Aspekte zu skizzieren sind, die in einem sehr weiten Sinne das Musikleben betreffen, besagt nicht, dass Verlängerungen und Übertragungen auf unmittelbare Fragen des Werkcharakters und der Schaffenshaltung nicht möglich seien, wie denn überhaupt die Auffassung, aus dem Selbstverständnis einer Zeit ergäben sich sicherere Anhaltspunkte als aus einer herangetragenen Theorie, nicht verwechselt werden sollte mit der Meinung, im Einholen dieses Selbstverständnisses erschöpfe sich auch das historische Verständnis des Betrachters.

IV

Wenn in den dreissiger und vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts auch im deutschen Musikschrifttum zunehmend von den „grossen Aufgaben" der Gegenwart die Rede ist und dabei die Frage aufgeworfen wird, in welchem Verhältnis die Musik zu ihrer Zeit stehe, so verbinden sich häufig die Klagen darüber, dass sie abseits stehe, mit mehr oder weniger konkreten Forderungen nach vermehrter Öffnung und Bezugnahme auf die „Bedürfnisse der Gegenwart". Dabei tritt eine Vielfalt der Ansatzpunkte zutage, die von der Frage der Musik in den Fabriken über Probleme des Konzertlebens und der musikalischen „Bildung", besonders auch der Musikkritik, bis hin zu den speziellen Aufgaben der Oper und der Frage nach „zeitgemässem" Stil und Ausdruck der Musik überhaupt reicht.
Die Ausgangssituation wird 1845, in dem bewusst radikalen Ton, der zu jener Zeit häufig ist, etwa folgendermassen beschrieben: Betrachte man die Gegenwart, „wie alle Künste sich regen im Hinstreben zu einem grossen und heiligen Ziele, zu einem einigen Ganzen", so bereite es ein „eignes Grauen" zu sehen, „wie bei all' diesem Drängen und Treiben doch die Muse der Musik still steht, die träumenden Blicke rückwärts oder in sich hineingekehrt, unberührt von dem grossen Sehnen und Kämpfen, Mühen und Hoffen des Tages. . . . Sie will nicht einen Augenblick der Zeit dienen wie die Andern – sie will einen eignen Cultus für sich haben, dem alle Profanen entfernt bleiben – sie will nichts wissen vom bewegten Leben, nichts wissen von einem eignen Volk, nichts wissen von einer neuen

50 op. cit., 140 s.
51 zu den von Friedrich Bassenge aufgestellten „sechs Beziehungen zwischen Wirklichkeit und Kunst" vgl. Riethmüller, *Musik als Abbild,* 36 ss.

Zeit – sie will von gar nichts etwas wissen, als von den eignen Kunstvorschriften, über welche Niemanden ein Urtheil zustehen soll als Componisten und Musikkennern." So sei „eine ungeheure Kluft entstanden zwischen der Musik und dem Leben" [52]. Eine weit radikalere, nicht auf Musik beschränkte Kritik an der Gegenwart erhebt gleichfalls in der *Neuen Zeitschrift* der Hamburger Mitarbeiter Theodor Hagen, wenn er sagt, die „ganze geistige Production" der Gegenwart sei „nichts als eine Auferstehung verstorbener Ideen, ein Kadaver, den man durch alle möglichen Mittel einige Zeit auf seinem Grabe tanzen macht, bis der Hahn der neuen Welt kräht, dann muss er freilich für immer zu den Toten hinab". Die ganze „Civilisation" erscheint ihm als „hinfälliges Gebäude", das von denjenigen, „welche die Macht in Händen haben", noch immer so gut wie möglich ausgeflickt werde, da diese nur zu gut fühlten, „dass ihre Existenz daran hängt. Aber das Gebäude wird und muss zusammenstürzen, alle Anzeichen dazu sind da." Zwar erinnert sich Hagen „all' des Grossen, was die Kunst, was speciell die Musik geleistet hat"; was er aber beklagt und die „schreiende Dissonanz" in der Menschheit nennt, ist, dass die Kunst, von „Wenigen gepflegt, . . . nur Wenigen zugänglich" sei. „Wie es seit Jahrtausenden in allen Dingen nur die Minderzahl war, die genoss, so war es auch in der Musik. Wer kann mir sagen, welchen Nutzen die Masse aus den Werken zog, die wir in unserer Kunst gross nennen. Unsere bedeutendsten Meister haben bloss für sich oder für die kleine Zahl derer gelebt, welche die nöthige Weihe hatten, sie zu begreifen." Das Volk hingegen, „welches den Boden cultiviert, auf dem wir stehen, welches uns existiren macht, und dem wir dafür einen Fusstritt geben", habe mit der Kunst nichts zu tun [53].

In diesen einleitenden Stellungnahmen sind, was die „grossen Aufgaben" der Gegenwart betrifft, zwei der zentralen Anliegen enthalten: der „nationale Gedanke", d. h. die Verwirklichung eines einheitlichen Deutschland, und die Veränderung der sozialen Verhältnisse. Für Louise Otto geht es darum, „das gelobte Land der neuen, freien Zukunft zu erreichen und zu erobern, und dort neue Altäre zu bauen im festen Tempel der Nation"; demgegenüber betont Hagen, er glaube an „keine blos politische Reorganisation Deutschlands, wohl aber an eine sociale". Hinsichtlich der Kritik an den musikalischen Zuständen und an der Musik selber zeichnen sich zwei Blickrichtungen ab: zum einen besteht die Tendenz, Isolation und Wirkungslosigkeit dem Wesen der gegenwärtigen Musik und ihrer stilgeschichtlichen Entwicklung zuzuschreiben, zum andern aber zeigt sich die Auffassung, nicht die Musik selber, sondern die gleichsam elitäre Abschirmung seitens der Musiker wie auch die im Musikleben sich auswirkenden sozialen Verhältnisse trügen die Verantwortung für die Wirkungslosigkeit dieser Kunst. Die beiden Blickrichtungen lassen sich nur selten scharf trennen, sie bezeichnen jedoch charakteristische Positionen, deren Unterscheidung für das Verständnis der Musikauffassung im Vormärz hilfreich scheint. Die erste dieser beiden Blickrichtungen kommt in verabsolutierter Form dort zum Ausdruck, wo die Wirkung der Musik in Beziehung auf Zeit und Gesellschaft überhaupt in Frage

52 Louise Otto, „Die Nibelungen als Oper", *NZfM* XXIII (1845), 50.

53 Theodor Hagen, „Die Civilisation in Beziehung zur Kunst mit specieller Berücksichtigung der Musik", *NZfM* XXIII (1845), 153 s.; Hagens Buch *Civilisation und Musik,* Leipzig 1846, wurde von Franz Brendel in der *NZfM* XXV (1846), 91–93, rezensiert.

gestellt oder abgelehnt wird. So heisst es etwa in einer Erzählung Karl Gutzkows, die Musik sei „absolut nichts; die Bildung legt erst hinein, was wir darin zu finden glauben. Wenn ich für mein Teil bei irgend einem Musikstück geneigt bin, an die Unsterblichkeit der Seele zu glauben, so verbinden zu gleicher Zeit Sie damit einen Begriff, der vielleicht der entgegengesetzte ist . . . Nein, mein Herr, die Musik wird aufhören zu den ersten Künsten gerechnet zu werden." [54]

So wenig originell in ihrem Rekurs auf Inhaltsleere und blosse Sinnlichkeit der Musik eine solche Kritik auch ist und so wenig die pauschale Verurteilung Anlass zu wirklicher Diskussion bieten konnte, so ist doch nicht zu übersehen, dass gerade solche Ablehnungen der Musik auf der Seite ihrer Verteidiger dazu führten, die eigenen Anschauungen und Forderungen zu verdeutlichen. So ist für Franz Brendel die Tatsache, „dass gerade Viele der liberalen Partei unserer Kunst feindlich gesinnt sind, und sie häufig als unbrauchbar bei einer neuen Gestaltung der Dinge bezeichnen", ein deutliches Zeichen dafür, dass zu befürchten sei, die Nation werde „bei den grossen Bewegungen der Gegenwart die Tonkunst fallen lassen, wenn diese allzulange säumt, einen höheren Flug zu nehmen, und sich den geistigen Bestrebungen der Zeit anzuschliessen" [55]. Die Verteidiger gehen dabei immer wieder von der Überzeugung aus, dass die Musik ihrem Wesen nach eine „gesellige", „gesellschaftliche" und „populäre" Kunst sei, ein „belebendes Princip des sozialen Lebens", wie Julius Becker es einmal formuliert [56]. In eine ähnliche Richtung weist Brendels folgende Stellungnahme, wobei die Frage, ob die Ursache des gegenwärtigen Mangels an Bedeutung in der Musik selber oder in den Verhältnissen liege, dahingehend beantwortet wird, dass beide Gründe aufeinander bezogen zu betrachten seien: „Die Musik ist die geselligste der Künste und bringt daher auch den Tonkünstler vorzugsweise in die Gesellschaft. Aber unser sociales Leben ist krankhaft, die Formen desselben sind, dem Geist der Neuzeit durchaus widersprechend, morsch und alt, und nicht mehr im Stande, irgend eine lebendige Anregung zu geben . . . Daher das Matte und Hohle, im günstigeren Falle aber überwiegend Weibliche in so vielen Compositionen. Die Künstler des Salons, frühzeitig an die Gesellschaft gewöhnt und in der Entwicklung ihres Inneren gebrochen, gehen in Äusserlichkeiten unter. Andere, die solche Einflüsse meiden, verfallen leicht in den entgegengesetzten Fehler einer eigensinnig auf sich beharrenden Individualität." [57]

Dass die Musik nicht nur – auf Grund ihres Charakters als „geselligste der Künste" – dazu geeignet sei, im Rahmen der Aufgaben der Gegenwart eine Rolle zu spielen, sondern dass dazu auch eine Notwendigkeit bestehe, wird wiederum nach zwei Richtungen hin begründet, die sich indes gleichfalls gegenseitig nicht ausschliessen. Während nämlich nach der einen Seite – oft implizit oder explizit auf Hegel bezogen – geäussert wird, dass die Kunst in der Jetztzeit nicht mehr die höchste Äusserungsform des menschlichen Geistes

54 Karl Gutzkow, *Wally, die Zweiflerin,* 1835; *Ausgewählte Werke,* ed. Houben, Leipzig s. d., V, 101.
55 Franz Brendel, „Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der Oper", *NZfM* XXIV (1846), 63.
56 Julius Becker, „Über die hohe Bedeutung der Musik in der Gegenwart", *NZfM* XVI (1842), 169.
57 Franz Brendel, „Polemische Blätter", *NZfM* XXV (1846), 88 s.

sei und daher auch die Musik Aufgaben im Dienste höherer Bestrebungen zu erfüllen habe, wird mit umgekehrter Blickrichtung auf die Musik hin immer wieder betont, dass sie selber nur zu wahrer Bedeutung gelange, wenn sie geprägt sei von dem, was die Zeit bewege.

Damit ist die weitere Frage angesprochen, in welcher Weise sich die Beziehung der Musik zu den Aufgaben der Gegenwart äussern solle. Dabei seien zunächst einige Auffassungen skizziert, die sich in erster Linie auf Musik- und Konzertleben beziehen. So wendet sich Theodor Hagen, entsprechend seiner Kritik an der „Civilisation", dagegen, dass der grossen Masse und namentlich den Bauern und Arbeitern „die Wohltaten einer Kunst" vorenthalten werden, „welche erstlich die zugänglichste von Allen, und zweitens diejenige ist, die dem Menschen so reine Freuden zu bereiten vermag". Deshalb solle die Musik, die zu erheben und zu läutern fähig sei, wenigstens denjenigen Menschen Geist und Erziehung ersetzen, „welchen unsere Gesellschaft blos vergönnt, zu arbeiten und zu schlafen". Auf dem Lande seien „musikalische Institutionen" ins Leben zu rufen, von denen sich Hagen mehr verspricht als von den „Gemeinplätzen", die man in Schule und Kirche verkündige, besonders nämlich auch dies, dass Musik ein Menschsein entwickeln helfe, das sich kommenden sozialen Veränderungen gewachsen zeige. Hagens Überzeugung, „dass die Musik berufen ist, die Gemüther auf eine sociale Umwälzung vorzubereiten", führt ihn schliesslich zu dem Vorschlag, auch die Fabrikarbeiter „unter den Schutz der erhabenen Trösterin Musik" zu stellen: „In jeder Fabrik sei ein Vereinigungssaal, in diesem eine Orgel. Des Morgens beim Kommen der Arbeiter ertöne ein Choral, bei ihrem Fortgehen ebenfalls. . . . Das einfache Choralsingen würde zu weiteren Schritten führen, und binnen Kurzem eine Volksliedertafel zur Folge haben. Es ist nothwendig, dass an dieser Alle Theil nehmen, welche in der Fabrik beschäftigt sind, also auch die Kinder und die weiblichen Arbeiter. . . . In der Tat, die Sehnen der Arbeiter würden sich spannen, sie würden die Fittige ihres Geistes zu regen suchen, und innerlich wie äusserlich stark werden." [58] – Diese Utopie der choralbegleiteten Fabrikarbeit mag befremden, und es ist gewiss nicht nur der oft emphatischen Sprache zuzuschreiben, wenn hier mitunter der Eindruck einer – niemals intendierten – ironischen Verzerrung entsteht. Vielmehr mag das Beispiel, das im Rahmen des Musikschrifttums wohl eine der dezidiertesten Stellungnahmen zu Gunsten sozialer Umwälzungen darstellt, in Erinnerung bringen, dass Vormärz und Märzrevolution – entgegen häufigen ideologischen Überzeichnungen – insgesamt betrachtet eine bürgerliche Periode und eine bürgerliche Revolution waren. Die Vormärzperspektive, in den richtigen, d. h. historischen Relationen verstanden, braucht dadurch nicht in Frage gestellt zu werden. Immerhin mag es auffallen, dass Hagen zwar ein anschauliches Bild der Tausende zeichnet, die nicht anders das Tageslicht sehen, „als am frühen Morgen, wenn sie aus ihren Höhlen kriechen, um an die Arbeit zu gehen", und dass er es als „ein gutes Zeichen" wertet, wenn sich „die bildende Kunst (ich erinnere an das in diesem Jahr in Berlin ausgestellte Tableau ‚schlesische Weber') dieses Stoffs bemächtigt" [59], dass er

58 Theodor Hagen, „Die Civilisation . . .", *NZfM* XXIII (1845), 185 ss.
59 ib., 193 s.

aber andrerseits mit keinem Wort und wohl auch mit keinem Gedanken die Tatsache berührt, dass bei den schlesischen Webern Lieder im Umlauf waren, die die Sehnen der Arbeiter wohl in anderer Weise spannten als Hagens Choräle [60]. Hier zeigt sich, wie weit zumindest das zünftige Musikschrifttum jener Tage auch auf liberaler Seite überkommenen Grundvorstellungen von Musik verhaftet blieb. Zugleich aber muss an dieser Stelle unterstrichen werden, dass sich mit dem Lied der schlesischen Weber und dem Arbeiterlied jener Zeit überhaupt ein Aspekt öffnet, dem auf dem hier gewählten Weg über das Musikschrifttum nicht beizukommen ist, der aber in einer umfassenderen Darstellung der Musik im Vormärz zweifellos zu berücksichtigen wäre.

Dass die Volksliedertafel wie auch das Gesangsfest und – mit Einschränkungen wegen der Einflüsse des Virtuosentums – auch das Musikfest als Errungenschaften im Sinne einer zeit- und gesellschaftgemässen Kunstausübung gepriesen werden, liegt auf der Hand und weist, soweit es dabei um die Frage der Musik für breite Schichten geht, in ähnliche Richtung wie Hagens Gedanken. Hinsichtlich der Bedeutung dieser Institutionen als Symbol der Einheit, des „Assoziationswesens", und insbesondere als patriotische Manifestation scheiden sich allerdings die Geister. Während für die einen dieser Wert ausser Frage steht und Beckers „Rheinlied" als eine „pièce de résistance" solcher Vereinigungen in etwa fünfzig Vertonungen in der *Neuen Zeitschrift* vorgestellt und rezensiert wird, hält auf der andern Seite Eduard Krüger wenig von Patriotismus in der Form wohlorganisierter Massen und eines scharfen „esprit de corps", wie er es denn überhaupt für eine „moderne Pest" hält, wenn man „täglich patriotisch seufzen" höre über den Verfall deutscher Musik und „die Eroberungen, welche die romantische Unflätherei der Transrhenanen mitten im tiefsten europäischen Weltfrieden macht" [61]. Hier verläuft wohl ähnlich wie im Bereich der Literatur eine Trennungslinie zwischen den alten Befreiungskriegern, bzw. ihren Anhängern, die noch immer einen ausgeprägten Franzosenhass hegen, und einer jüngeren, eher auf den Kosmopolitismus des Jungen Deutschland ausgerichteten Generation. Dass allerdings auch bei dieser deutlich ablehnende Haltungen gegenüber Frankreich vorkommen, lässt sich nicht übersehen und auch oft nicht mit rein musikalischen Erwägungen erklären.

Andere Vorstellungen, die nun auch die „hohe" Musik, namentlich etwa die Sinfonien Beethovens einbeziehen, gehen dahin, dass Volkskonzerte einzurichten wären, die die Mitte halten müssten zwischen dem üblichen Winterkonzert, das nur für die Geldaristokratie bestimmt sei, und einem Gartenkonzert, in welchem man zu Beethovensinfonien „isst, trinkt und schwatzt", wodurch „Pietät vor dem grossen Meister" und Liberalismus in ein Dilemma gerieten. Die Lösung wären Sommerkonzerte, die nachmittags im Konzertsaal mit einer Sinfonie beginnen und deren zweiter Teil im Garten bei Speis und Trank mit leichterer Musik, Opernstücken, Märschen und Tänzen abgehalten würde [62]. –

60 cf. „Blutgericht", von den schlesischen Webern gesungen nach der Melodie „Es liegt ein Schloss in Österreich", *1848 – Der Vorkampf deutscher Einheit und Freiheit. Erinnerungen, Urkunden, Berichte, Briefe,* Ebenhausen-München & Leipzig 1914, 81 ss.

61 Eduard Krüger, „Das Virtuosenconzert", *NZfM* XIV (1841), 171.

62 Louise Otto, „Polemische Blätter", *NZfM* XXV (1846), 46 s.

In Zusammenhang mit der Kritik an den für die Geldaristokratie reservierten Konzerten sei erwähnt, dass es bezeichnenderweise Theodor Hagen ist, der im Bericht über Hamburger Aufführungen anprangert, dass Jenny Lind für einen einzigen Abend hundert Louis d'or bekomme und dass dies zuviel sei, „weil Millionen, die vom frühen Morgen bis zum späten Abend im Schweisse ihres Angesichts arbeiten, kaum den vierten Theil der Summe jährlich zu erübrigen wissen" [63].

Zugleich aber ist mit dem Vorschlag der Sommerkonzerte für breitere Schichten ein neuer und sehr wichtiger Aspekt angesprochen, die Überzeugung nämlich, dass es möglich sei, auch „hohe" Kunstmusik in neuer Weise zu vermitteln. Inwiefern im Wesen dieser Musik selber – Louise Otto erwähnt im Zusammenhang mit ihren Sommerkonzerten Beethoven, Mozart, Schumann und Gade – ein der neuen Zeit Gemässes gesehen wird, sei anschliessend erörtert; zunächst geht es darum, dass im Glauben an deren Vermittelbarkeit ein Glaube an die Bildungsmöglichkeit breiter Schichten zum Ausdruck kommt, wie er zu jener Zeit ja auch in den zunehmenden Forderungen nach öffentlichen musikalischen Lehranstalten enthalten ist. Auch hier wäre es zweifellos zu einseitig, solche Bildungsbestrebungen allein einem biedermeierlichen Bildungseifer zuzuschreiben. Es kann geradezu als die Quintessenz etwa der Auffassungen Franz Brendels gelten, wenn er sagt: „Die Gegenwart kann nur fortschreiten einerseits durch bedeutende, productive, künstlerische Leistungen, anderseits, wenn diese nicht in grosser Anzahl vorhanden sind, oder durch die Menge des Gewöhnlichen erdrückt werden, durch Erkenntnis." [64] Denn dass auch durch musikalische Bildung Erkenntnis zu vermitteln sei, nicht blosse Kenntnis, ist eine häufig ausgesprochene Ansicht. Für Eduard Krüger ist die „geistige Erkenntnis" nicht nur deutschem Charakter und deutscher Geschichte gemäss, sondern auch eine wesentliche Forderung der Gegenwart, wobei wiederum im Rückgriff auf Hegels Aussage, dass der Gedanke und die Reflexion die schöne Kunst überflügelt haben, argumentiert wird. Es sei einzugestehen, sagt Krüger, „dass die Kunst in unserer Zeit nicht das Höchste und Letzte ist, wonach der Geist ringt; dass politische, religiöse und sociale Bestrebungen, dass allgemeinere Bedürfnisse des Geistes sich geltend gemacht haben und unsern Horizont beherrschen. Sogar dieses, dass wir über die Kunst reflectiren – wessen sich auch die eifrigsten Künstler nicht mehr entschlagen können – spricht dafür; denn indem wir über sie reflectiren, subsumieren wir sie unter ein höheres Allgemeines, bezeichnen sie als Theil eines anderen Ganzen, nämlich des gesammten Geisteslebens." [65]

Zumal unter der Vormärzperspektive wäre im einzelnen aufzuzeigen, wie stark mit der Forderung nach Reflexion und Erkenntnis die Vorstellungen von „Fortschritt" und „Freiheit" verbunden sind. Namentlich ist es das Werk und besonders die *Kompositionslehre* von Adolf Bernhard Marx, die nicht nur ihrem eigenen Anspruch nach, sondern auch in der durch sie ausgelösten Kontroverse mit Fink deutlich in diese Richtung weist. Für Krüger ist das Wissenschaftliche der Marx'schen Methode, wie für Marx selber, „die

63 Theodor Hagen, „Hamburger Briefe", *NZfM* XXIV (1846), 195.

64 Franz Brendel, „Die Hauptentwicklungsstufen der Tonkunst in Italien und Deutschland", *NZfM* XXIV (1846), 170.

65 Eduard Krüger, „Über musikalische Conservatorien", *NZfM* XV (1841), 171.

geistige Freiheit, welche zur Freiheit führen soll"[66]. Eine entsprechende Aufgabe sieht Franz Brendel für die Musikkritik, die er – in hegelschem Denken – als Synthese aus der Überwindung und Einbringung der alten, regulativen und materialbezogenen „objektiven" und der jüngeren, durch Rochlitz, Rellstab und auch Schumann vertretenen, „psychologischen" und „subjektiven" Kritik versteht[67]. Zugleich wird damit die Auseinandersetzung mit der Musikgeschichte in ein neues Licht gerückt: „Wir müssen uns bemühen, festere Bestimmungen aufzustellen, die allgemeinen Entwickelungsgesetze, den Faden, der sich durch die Geschichte hindurchzieht, aufzufinden, das in neuester Zeit durch die Bestrebungen bedeutender Geschichtsforscher gewonnene Material in grosse Gruppen zu ordnen, die Höhepuncte der Entwicklung aufzusuchen, und Orientierung für die Gegenwart daraus zu schöpfen, die Geschichte hereinzuziehen in das Leben des Tages, endlich den Versuch zu machen, das Publikum, welches sich von der schwankenden musikalischen Kritik zurückgezogen hat, wieder zu gewinnen."[68] Solche Stellungnahmen wirken immer wieder wie Verteidigungsreden gegen jene Liberalen, die die Musik mit dem Vorwurf der blossen Sinnlichkeit als für die Gegenwart verloren erklärten, wird doch stets von neuem, besonders von Marx und Brendel, betont, dass die geistige Seite vorzuwalten habe.
Damit ist, als weiterer wesentlicher Aspekt, die Frage angesprochen, wie die gegenwartgemässe und zukunftversprechende Musik denn selber beschaffen sein solle. Die Auffassung, dass das geistige Element vorzuwalten habe, führt dabei zu einer auf „Inhalt" und „Idee" gerichteten Betrachtungsweise, die sich zunächst und am konkretesten auf die Oper und besonders auf Sujet und Libretto konzentriert. Noch immer gilt in den vierziger Jahren die Begeisterung Vieler den Opern Meyerbeers und besonders den *Hugenotten.* Für Wolfgang Robert Griepenkerl ist Meyerbeer ein „der gewaltigsten Intentionen mächtiger Geist" und sind die *Hugenotten* ein Werk, „das welthistorisch pulsirt. Nicht einseitig sind daran individuelle Züge geschildert; die Allseitigkeit der Beziehungen, die universelle Bedeutung tritt überall hervor und hebt uns in der Geschichte innerstes Heiligthum, wo wir die Schauer des Weltgeistes fühlen. . . . Dass ein Werk von so hoher historischer Kraft und Wahrheit mitten in einer Zeit, die nach solchem Ausdruck in der Kunst verlangt, enthusiastisch und mit stets gesteigerter Theilnahme aufgenommen wurde", sei nicht zu verwundern, und so könne es denn auch „als Stern vorleuchten" denen, die „sich begränzt fühlen in den Schranken particulärer Einseitigkeit"[69]. Wenn auch Griepenkerls Meyerbeer-Begeisterung zu einseitig ist und, unter andern, etwa von Krüger bemängelt wird, dass zu ausschliesslich nur inhaltlich-dramatische Gesichtspunkte berücksichtigt werden, so geht doch, wenngleich weniger ausschliesslich, auch Brendels Interesse an der Oper immer wieder auf Vorwurf und Text. Die Oper ist für ihn „unter allen Musikgattungen der Gegenwart vorzugsweise diejenige, welcher eine Zukunft bevorsteht, welche Trägerin des Zeitbewusstseins und der nationalen Entwicklung werden kann". Deutschlands Aufgabe

66 id., „Marx und Anti-Marx", *NZfM* XVIII (1843), 5.
67 cf. Franz Brendel, „Zur Einleitung" („Kritik der bisherigen musikalischen Kritik"), *NZfM* XXII (1845), 1 ss.
68 ib., 12.
69 Wolfgang Robert Griepenkerl, *Das Musikfest oder die Beethovener,* Braunschweig [2] 1841, xii s.

sei durch die grossen Leistungen der Vergangenheit nicht abgeschlossen: „Was hier theils in noch ganz particularen Zuständen, theils allein durch Instrumentalmusik geleistet wurde, das muss sich auf allgemeinerem Standpunct in umfassenden nationalen Stoffen wiederholen." Die deutsche Oper habe „in rein künstlerischer, mehr formeller Hinsicht" ihren Kulminationspunkt in Gluck und Mozart gefunden; was aber den Inhalt betreffe, so liege ein zweiter Höhepunkt in der Zukunft. Einen Fortschritt in diesem Sinne nennt Brendel die Bearbeitung der *Nibelungen* als Oper, wie sie von Louise Otto, einer Anregung Friedrich Theodor Vischers folgend, propagiert und auch selber versucht worden war [70]. Aber nicht nur für die Oper, sondern für die Musik der Gegenwart und Zukunft allgemein, mithin auch für die Instrumentalmusik, gilt die Forderung nach dem „Vorwalten der geistigen Seite". Dabei wird, was naheliegt, auch die Beziehung zur Dichtung wiederum unterstrichen. Brendel versteht in diesem Sinne die „Herrschaft einer poetischen Idee, welche sich über die blos technische Arbeit siegreich erhebt, so dass die Tonkunst mehr und mehr aus der ihr eigenthümlichen Sphäre, aus ihrem eigenen Kreis heraustritt, und der Schwesterkunst und ihrem Wesen zustrebt" [71]. Dem entspricht die Ausrichtung auf die „Idee" bei Marx, und wie bei Marx ist es auch bei Brendel und andern immer wieder Beethoven, der in dieser Hinsicht zum Vorbild wird. Schon Krüger ist der Meinung, Beethovens Jugendzeit müsse aus dem Drängen, Treiben und Toben der Revolution verstanden werden, und für Brendel ist Beethoven „der Komponist des neuen, durch die Revolution hervorgerufenen Geistes, er ist der Komponist der neuen Ideen von Freiheit und Gleichheit, Emanzipation der Völker, Stände und Individuen" [72]. Doch obwohl Beethoven so zum Mass und Muster erhoben und zum Vertreter der Gegenwart, wenn nicht gar zum Propheten der Zukunft erklärt wird, ist das Bewusstsein dafür vorhanden, dass es weder im Schaffen der jungen Generation noch im Musikleben darum gehen könne, bei Beethoven, mithin bei der Vergangenheit stehen zu bleiben: „Es ist um Vieles besser, mit der Zeit zu leben, und wenn auch mit ihr vorübergehende Werke zu produciren, als den Grössen der Vergangenheit nachzutreten, und Compositionen zu liefern, die nicht einmal das vorübergehende Interesse modischer Neuheit haben. Diese sind sogleich todt geboren; jene tragen wenigstens das Leben des Tages in sich." [73]
Dies wiederum heisst für Brendel freilich nicht, es sei „von der Tonkunst der Gegenwart zu verlangen, dass sie allen Bewegungen des Tages folgen solle", wie es denn seiner Meinung nach auch ein Irrtum wäre, „die Poesie heutzutage allein auf politische zu beschränken" [74]. Eine ähnlich ablehnende Haltung gegenüber einer unmittelbar „politischen" Musik nimmt Theodor Hagen ein, wenn er Webers Kantate *Kampf und Sieg*

70 Franz Brendel, „Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der Oper", *NZfM* XXIII (1845), 33 et 124; Louise Otto, „Die Nibelungen als Oper", ib., 49 ss., bezogen auf Vischers „Vorschlag zu einer nationalen Oper", *Kritische Gänge,* Tübingen 1844, 2.

71 Franz Brendel, „Die Hauptentwicklungsstufen . . .", *NZfM* XXIV (1846), 193.

72 id., „Haydn, Mozart und Beethoven", *NZfM* XXVIII (1848), 38.

73 id., „Fragen der Zeit", *NZfM* XXIX (1848), 105; Auszüge aus dieser Aufsatzreihe bei Knepler, op. cit., 564 ss.

74 Franz Brendel, „Vergangenheit . . .", *NZfM* XXIV (1846), 62.

einen misslungenen Versuch nennt, „in der Musik patriotisch zu sein". Das Werk sei mit Recht verschollen, nicht nur aus dem Grund, „dass uns der Sieg von 1815 nichts genützt hat", sondern auch und vor allem deswegen, weil es absurd sei, „durch Noten den Kampf der Franzosen gegen die Deutschen und ihre Bundesgenossen darstellen zu wollen". Weber sei der Verlockung erlegen, „durch eine popular gehaltene Composition dem blinden Enthusiasmus der Deutschen entgegen zu kommen", dabei aber habe er die Grenzen der Musik überschritten. „Weber vergass, dass, wenn man auf das Volk speculirt, sehr ehrlich zu Werke gegangen werden muss. Das Volk kann sich wohl verblüffen, aber niemals auf die Dauer täuschen lassen. Man kann zu ihm sagen, das sind Kartoffeln, wenn's auch Steine sind, aber doch nur für eine kurze Zeit." [75]

Als Antwort auf die Frage, wie eine zeit- und gesellschaftgemässe Musik der Gegenwart des Vormärz beschaffen sein solle, scheint sich abzuzeichnen, dass weder in einer Anlehnung an das grosse Vorbild Beethoven, noch in einer vordergründigen Popularität die Lösung liege, sondern dass es dem Komponisten vielmehr darum gehen müsse, seine eigene Sprache zu finden, im Bewusstsein seines Zusammenhangs mit seiner Zeit und den „grossen Aufgaben" der Gegenwart. „Abschleifung aller subjectiven Particularitäten, welche das deutsche Einspinnen in sich und die eigene Gefühlswelt, oder Beschränkung auf Standesinteressen und besondere geistige Richtungen nur zu leicht erzeugt, Heraustreten aus den verschiedenen Kunstmanieren, und Erhebung zu einem nationellen Styl sind wesentliche Bedingungen." Und was allein dazu befähige, das Ziel zu erreichen, sei „Popularität der Gesinnung . . ., demokratische Gesinnung im höheren Sinne" [76]. Hermann Hirschbach erachtete es als „merkwürdig, dass die meisten Instrumental-Componisten unserer doch so aufgeregten Zeit dem zarteren Style zugethan sind" [77]. Die solcher Musik entgegengesetzte Forderung geht dahin, dass der Zwiespalt und die Kämpfe der Gegenwart in ihr auszutragen seien. Diese Haltung attestierte Brendel wiederholt auch Werken Robert Schumanns, welcher sich dafür mit den Worten bedankte: „Ach ja – von den Schmerzen und Freuden, die die Zeit bewegen, der Musik zu erzählen, dies, fühl ich, ist mir vor vielen Andern zuertheilt worden. Und dass Sie es den Leuten manchmal vorhalten, wie stark eben meine Musik in der Gegenwart wurzelt und etwas ganz anderes will als nur Wohlklang und angenehme Unterhaltung, dies freut mich und muntert mich auf zu höherem Streben." [78]

V

Die im vorangehenden Teil gegebenen Beispiele vermitteln – freilich skizzenhaft und unvollständig – Aspekte, die im einzelnen wie besonders auch in ihren innern Zusammenhängen hilfreich sein dürften bei dem Versuch, die Vormärzperspektive für die musik-

75 Theodor Hagen, „Hamburger Briefe", *NZfM* XXV (1846), 196 s.

76 Franz Brendel, „Vergangenheit . . .", *NZfM* XXIV (1846), 62.

77 Hermann Hirschbach, „Die Instrumental-Compositionen der letzten zehn Jahre", *NZfM* XVI (1842), 117.

78 *Robert Schumanns Briefe,* Neue Folge, ed. Jansen, Leipzig [2]1904, 306.

geschichtliche Betrachtung weiterzuentwickeln. Dass dabei nur die eine Seite deutlich zum Ausdruck kommt, für ein umfassenderes Verständnis aber auch die Gegenpositionen zu berücksichtigen sind, versteht sich von selbst. Nicht weniger wichtig ist aber, von neuem darauf hinzuweisen, dass „biedermeierliche" und „vormärzliche" Auffassungen sich nicht radikal trennen lassen, sondern in einer gemeinsamen, jedoch unterschiedlich aufgefassten Zielvorstellung, etwa der Vorstellung von „gesellschaftlicher Bewährung" der Musik, aufeinander bezogen sind und zudem – auf je verschiedene Weise – romantische und idealistische Traditionen und Anschauungen einbeziehen und sich anverwandeln.
Was die „biedermeierlichen" Gegenpositionen betrifft, so lassen sie sich zu manchen der im vorangehenden Teil angesprochenen Aspekte beibringen. Ein zentrales Beispiel möge hier genügen: Wenn unter dem Stichwort der „Accomodation" den Komponisten empfohlen wird, sich den „Bedürfnissen der Zeit" anzupassen, so mag es auf den ersten Blick scheinen, hier sei eine dem Vormärz verwandte Ansicht ausgesprochen; wenn dann im einzelnen aber erklärt wird, die Bedürfnisse der Zeit bestünden in den Forderungen nach Unterhaltung, Abwechslung und Fasslichkeit, so ist die Entfernung von Gedanken, wie sie Brendel äussert, denkbar weit. Aus diesen Bedürfnissen werden dann etwa Rezepte abgeleitet, an die der Komponist sich halten soll: er tue gut daran, die „Klugheitsregel" zu befolgen, dass die ganze Anlage eines Tonstücks in möglichster Prägnanz zu gestalten und besonders auf die Konstruktion des Themas zu achten sei, wobei Berlioz' breit angelegte thematische Figuren als abzulehnende Gegenbeispiele dienen. Ferner sei der „wahre ästhetische Contrast" nicht genug zu empfehlen, da er die Einförmigkeit fernhalte und die Mannigfaltigkeit fördere; der „schreiende Contrast" sei jedoch zu vermeiden, da er zu unerträglichen Härten führe. Schliesslich sei zu bedenken, dass das Publikum hauptsächlich aus Laien bestehe, deshalb „schreibe man fasslich leicht und populär". Für die Melodie seien auch den deutschen Komponisten italienische Lieblichkeit und Eindringlichkeit als Muster zu empfehlen, die Harmonie hingegen „muss sich wohltuend anschmiegen an ihre Gefährtin die Melodie, und mit einer gesunden Luft durchweht sein, damit man sich in ihren Räumen behaglich fühlt". Trotz allem aber möchte der Verfasser „keinen Componisten in Seichtigkeit und Trivialität verfallen sehen"; wie Popularität mit Geist verbunden werden könne, habe am besten Haydn in der *Schöpfung* und den *Jahreszeiten* gezeigt [79]. – Dass manche dieser Regeln nicht nur wirklichen Bedürfnissen entsprachen, sondern darüber hinaus auch geeignet sein konnten, in bestimmten Gattungen zu brauchbaren Resultaten zu führen, ist kaum zu leugnen. Dass aber auf diese Weise auch nur Werke entstehen können, die im Sinne Brendels „wenigstens das Leben des Tages" in sich tragen, ist – bei der grundsätzlichen Differenz zwischen „Klugheitsregel" und „demokratischer Gesinnung" – schwer vorzustellen.
Gerade von diesem Unterschied der Haltungen her aber wäre nach genaueren Abgrenzungsmöglichkeiten zwischen den auf Musik bezogenen Begriffen Biedermeier und Vormärz zu fragen. Es scheint, dass dem „Vormärz" bei allem Engagement für die Wirklich-

79 Adolph Tschirch, „Einige Gedanken über Accomodation auf dem Gebiete der musikalischen Composition", *NZfM* XXIV (1846), 17 ss.

keit und ihre Probleme wesentlich die Ausrichtung auf „Geist" und „Gesinnung" entspricht, dem „Biedermeier" dagegen bei allem „Bildungseifer" in den grossen Traditionen der Vergangenheit primär ein die Probleme umgehender „praktischer Sinn". Auch etwa der Streit zwischen Fink und Marx mit Finks Klage über die „vorlaut gemachte Geisteserhebung über das Recht der Sinne in der Kunst" [80] dürfte unter diesen Perspektiven in neuem Lichte erscheinen. Insofern aber als es um den Streit zwischen Alt und Neu und die Frage nach dem „Geist" geht, dürfte auch für den „musikalischen Vormärz" Arnold Ruges Bemerkung Gültigkeit haben, dass nichts geistloser sei als die verjährte Methode, dem Geiste seine alten Stufen vorzuhalten und damit die Neuheit abzuleugnen, denn der Geist sei schlechthin „novarum rerum studiosus", neuerungssüchtig, revolutionär [81]. Schliesslich dürfte gerade in dieser Verbindung des Geistes mit dem Neuen der Hinweis darauf liegen, dass nicht alles, was aus dem Bestreben nach gegenwartgemässer und gesellschaftlicher Bewährung in jener Zeit entstand, dem „Souterrain" der Musikkultur angehörte.

80 cf. Kurt-Erich Eicke, „Das Problem des Historismus im Streit zwischen Marx und Fink", *Die Ausbreitung des Historismus* . . ., Regensburg 1969, 222.

81 Arnold Ruge, „Wer ist und wer ist nicht Partei? ", *Deutsche Jahrbücher* 1842, 190 ss., zitiert nach *Der deutsche Vormärz* . . ., Stuttgart 1967, 36.