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

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 4 (1980)

Artikel: Die Künstler-Parallele in der Musikanschauung der Leipziger "Allgemeinen Musikalischen Zeitung" (1798-1848)

Autor: Rohr, Judith

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-835364

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: 24.08.2025

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

Die Künstler-Parallele in der Musikanschauung der Leipziger „Allgemeinen Musikalischen Zeitung" (1798–1848)

JUDITH ROHR

„Ja, dem Chopin muss man Genie zusprechen, in der vollen Bedeutung des Worts; er ist nicht bloss Virtuose, er ist auch Poet, er kann uns die Poesie, die in seiner Seele lebt, zur Anschauung bringen, er ist Tondichter, und nichts gleicht dem Genuss, den er uns verschafft, wenn er am Clavier sitzt und improvisirt. Er ist alsdann weder Pole, noch Franzose, noch Deutscher, er verräth dann einen weit höheren Ursprung, man merkt alsdann, er stammt aus dem Lande Mozarts, Raffaels, Goethes, sein wahres Vaterland ist das Traumreich der Poesie."

In seinem enthusiastischen Chopin-Porträt aus dem Jahre 1837 formuliert Heinrich Heine die Idee einer Gemeinschaft der Genies, welche quer durch alle Kunstbereiche verläuft[1]. Den Hintergrund zu dieser Idee bildet die romantische Vorstellung der „einen" Kunst, „die sich in verschiedene Künste auseinanderlegt wie das Licht in Farben"[2] und in den verschiedenen Künstler-Persönlichkeiten ihre individuellen Ausprägungen findet:

„Die Kunst ist, mag sie in Klang, Farbe, Wort oder Stein zur Darstellung kommen, wesentlich Eine . . . die Besonderheiten der schaffenden Künstler erzeugen eine Mannigfaltigkeit der Darstellungsweisen, der Formen. Diese Besonderheiten werden bestimmt durch Nationalität, Zeit und Individualität . . . Es ist anziehend und erhebend, zu sehen, welcher Reichthum des ewigen, unendlichen Geistes sich in diesen mannigfaltigen Phasen künstlerischer Bestrebung und Vollendung offenbart und wie die Verwandtschaft jener Kunstgebiete sowohl, als der menschlichen, insbesondere der künstlerischen Individualitäten in einer zusammenstellenden Vergleichung der schaffenden Künstler sich bestätigt. Wohl hat eine solche Zusammenstellung ihre erheblichen Schwierigkeiten, theils in der Verschiedenheit der Künste, theils, und mehr, in dem Umfange und der Tiefe der Kunst; aber sie hat auch ihre Freude und ihren Lohn." (*AMZ* L/545)

In seinem Aufsatz mit dem Titel „Poeten und Komponisten" aus dem Jahre 1848 lässt Theodor Kriebitzsch, ein Mitarbeiter der *AMZ,* der These über die Einheit der Künste eine hierarchisch geordnete Typologie der Künstler folgen, welche die Manifestationen des „ewigen, unendlichen Geistes" in Dichtung und Musik veranschaulichen soll. Aus seiner Bemerkung zu den Schwierigkeiten einer „Zusammenstellung" von Künstlern, welche verschiedene Kunstbereiche repräsentieren, wird deutlich, dass es ihm nicht um Entsprechungen zwischen Musik und darstellender Kunst an sich geht, sondern um die Darstellung der Idee einer Gemeinschaft aller Genies:

1 Heinrich Heine, *Zeitungsberichte über Musik und Malerei.* ed. M. Mann, Frankfurt a/M. 1964, 104 f.

2 Carl Dahlhaus, *Musikästhetik,* Köln 1967 (*Musik-Taschen-Bücher, theoretica* VIII), 10. Vgl. R. Schumann: „Die Ästhetik der einen Kunst ist die der andern, nur das Material ist verschieden." in: *R. Schumann in seinen Schriften und Briefen,* ed. W. Boetticher, Berlin 1942, 85.

„Ich bin nicht zweifelhaft, wem ich unter den Tonkünstlern die erste Stelle geben, noch welchen Dichter ich mit ihm parallelisiren soll: dort Mozart, hier Goethe. . . . Zunächst ist es die Universalität, welche wir an Beiden bewundern. Es ist keine Form der Musik, welche Mozart, keine Gattung der Poesie, welche Goethe nicht beherrscht, für welche sie nicht Muster sind. . . . Die andere Seite, welche G. und M. als zusammengehörig erkennen lässt, ist ihr dichterischer Charakter, den ich mit einem Worte als den der Freiheit bezeichnen will. Da ist nichts auf momentanen Effekt Berechnetes, nichts Manirirtes, künstlich Gesuchtes, gewaltsam Abgebrochenes und unnatürlich Angeknüpftes, keine Spur eines Ringens mit dem Gedanken und der Form . . . vielmehr überall die Herrschaft, die sieghafte Ruhe eines Zauberers, . . . Das Dritte endlich, was mit dem Zweiten im wesentlichen Zusammenhange steht, ist die Wahrheit . . .
Die zweite Stelle nimmt von Rechts wegen Schiller ein und neben ihm steht Beethoven. Ich habe ihr Brustbild vor mir; dieses sehnsüchtige, feurige Auge, diese hohe, feierliche Stirn, diese blassen Wangen mit den Zeichen des Kampfes bestätigen mir, was ich aus ihren Schöpfungen dem Wesen ihres Genius enthört habe. Der erste Zug, in welchem B. und Sch. zusammentreffen, ist das Ringen . . . (es ist) das Wogen eines grossen Herzens, welches, vom tiefsten Weh des Erdenleides ergriffen, von glühendem Streben nach dem Höchsten getrieben, mit seinem Trachten nach dem Idealen in stetem Kampfe mit der Wirklichkeit gehalten . . . nicht heimisch werden kann auf Erden und die Fesseln zerbricht, weil sie seinen Aufflug hemmen . . . Beiden gemeinsam, Beiden ein Ruhm, das ist der Ernst. . . . was er niederlegt auf des Vaterlandes Altar, hat die Weihe des Ernstes, der Tiefe, der Würde, hat den Stempel des errungenen Sieges . . . Es ist übrig, von einem Dritten zu reden, welches beiden Dichtern eigenthümlich ist, es ist die Kraft. (*AMZ* L/545 f.)

Kriebitzsch führt dann die Analogie weiter mit Klopstock und Joh. Seb. Bach, welche er als „religiöse Dichter" charakterisiert:

„. . . es ist in Beiden zugleich eine Hoheit, eine majestätische Grösse, eine himmelanstrebende Kühnheit der Gedanken . . . Solange deutsches Wesen besteht, werden diese Namen leuchten und in Ehren sein, zumal da sie auch das deutsche Element vertreten und ausgebildet haben . . . Nun, so deutsch, als der Charakter seiner (Klopstocks) Dichtungen und die Tendenz derselben ist, so sicher ist auch Bach ein ächt deutscher Tondichter, der in der Fülle und Klarheit seiner Ideen, in Schöpferkraft und Strenge der Gesetzmässigkeit in den Formen die Grundzüge des ächten deutschen Nationalcharakters darstellt."

Da der „Kunstgenius" eine „unendliche Elastizität" zeigt, so hat neben der „strengen" Muse eines Bach und Klopstock auch die „heitere, freundliche" eines Haydn und Hans Sachs Platz, deren wesentlicher Charakterzug die „Naivetät" ist. Es folgen schlussendlich die Exponenten des „modernen Geistes", wie Weber und Tieck, Wieland und Rossini, Field und Lenau usw., welche Kriebitzsch mehr der Vollständigkeit halber anführt mit einem wehmütigen Blick zurück auf „jenen reichen, schöpferischen Geist" der Vergangenheit.
Dieser Aufsatz Kriebitzschs aus dem letzten Jahrgang der *AMZ* ist ein wichtiger Beitrag zur Ästhetik des Genies[3]. Die Künstler-Parallelen, wie sie hier erscheinen, sind nicht unbedingt Allgemeingut, wie wir später noch sehen werden, aber Kriebitzschs Charakteristik der „Tondichter" enthält wesentliche Grundzüge des zeitgenössischen (1848) Haydn-, Mozart-, Beethoven- und Bach-Bildes: von der „Universalität" und Mustergültigkeit eines

3 Die Aktualität des Geniebegriffes muss auf dem Hintergrund der Emanzipation der Instrumentalmusik gesehen werden.

Mozart über den Ausdruck des „Kampfes und Sieges" und der „Kraft" in der Musik Beethovens bis hin zu den nationalen Komponenten[4].
Diese Gedankengänge Kriebitzschs um die Jahrhundertmitte über die Ausprägungen des „ewigen Geistes" in den Künsten lassen sich bis in die Anfänge der *AMZ* zurückverfolgen. Sehr bedeutende Beiträge zu diesem Thema finden sich bei E. T. A. Hoffmann[5]. Hoffmann entwickelt eine Typologie der Künstler aus der Vorstellung einer „Geistergemeinschaft" heraus, in der sich das „Wahrhaftige" manifestiert. So finden sich am Schluss seines Aufsatzes *Alte und neue Kirchenmusik,* welcher 1814 in der *AMZ* erscheint, die folgenden Sätze als Quintessenz seiner Bemühungen um den „Geist der wahren Musik":

„Immer weiter fort und fort treibt der waltende Weltgeist; nie kehren die verschwundenen Gestalten, so wie sie sich in der Lust des Körperlebens bewegten, wieder; aber ewig, unvergänglich ist das Wahrhaftige, und eine wunderbare Geistergemeinschaft schlingt ihr geheimnisvolles Band um Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft." (*AMZ* XVI/619)

Hoffmann geht es in seinem Aufsatz nicht nur um die Kirchenmusik als solche, sondern ganz allgemein um die Musik und im weitesten Sinn um die Kunst, welche in der Gegenwart einem Prosaisierungsprozess unterliegt:

„Als regierten dämonischen Prinzipe, strebte alles dahin, den Menschen festzubannen in das befangene ärmliche Leben, dessen Tun und Treiben er für den höchsten Zweck des Daseins hielt: so wurde er abtrünnig allem Höheren, Wahrhaften, Heiligen; der göttliche Funke, den Glaube und Liebe nährt, musste erlöschen, und niemals konnte der kalte Strahl der Truglichter, die in der hoffnungslosen Öde aufflammten, die Glut im Innern, aus der das wahre Kunstwerk in unvergänglichem Feuer emporsteigt, entzünden." (*AMZ* XVI/577)

Das Ziel, welches Hoffmann anvisiert, ist ein wichtiges Anliegen der Romantik, nämlich die Kunst auf den „Weg zur Wahrheit" zurückzuführen, es ist das Programm, welches zum Beispiel auch Schumann mit seiner *Neuen Leipziger Zeitschrift für Musik* verfolgt:

„. . . die letzte Vergangenheit . . . als eine unkünstlerische zu bekämpfen, – endlich eine neue poetische Zeit vorzubereiten . . ." [6]

„Poesie" – ein Schlüsselbegriff der romantischen Ästhetik – spielt auch im ästhetischen Räsonnement der *AMZ* eine fundamentale Rolle als Gegenpol zur „Prosa", welche die Ebene des Handwerks, des Mechanischen, des Alltags repräsentiert[7].
Hoffmanns wie auch Schumanns Anschauungen basieren auf dem idealistischen Geschichtsmodell: ursprünglicher Zustand der „Poesie", gegenwärtige „Prosa" und als dritte

4 Vgl. Hans Heinrich Eggebrecht, *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption,* Mainz 1972 (*Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse,* Jg. 1972, Nr. 3).
5 Hoffmann ist von 1809–19 ständiger Mitarbeiter der *AMZ.*
6 „Zur Eröffnung des Jahrganges 1835", Boetticher, 95.
7 Vgl. Judith Rohr, *Aspekte des Begriffs „Romantik" in der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung,* Lizentiatsarbeit Universität Zürich 1977, 16 f.

utopische Stufe eine wieder „poetisierte" Welt. Die wesentliche Leistung der Kunst wird in der Herbeiführung der dritten Stufe als einer „Neuen goldenen Zeit" gesehen[8].
In seinem Aufsatz über die Kirchenmusik blickt Hoffmann zurück in die Vergangenheit, auf jene erste Stufe der „christlich-italienischen" und „altdeutschen" Kunst und stellt die Vertreter jener Periode als Vorbilder hin. In enthusiastischen Worten rühmt er jene Zeit, da das Kunstschaffen noch „Religionsübung" war[9]:

„Die Meister der damaligen Zeit erhielten sich rein von allem Schmuck und trachteten nur dahin, in frommer Einfalt wahrhaftig zu sein . . . Um noch einmal mit einem Worte den Geist der Kompositionen aller der . . . grossen Meister auszusprechen, ist es nur zu sagen nötig, dass die Kraft des Glaubens und der Liebe ihr Inneres stärkte und die Begeisterung schuf, in der sie mit dem Höheren in Gemeinschaft traten und entflammt wurden zu den Werken, die nicht weltlicher Absicht dienen, sondern nur Lob und Preis der Religion, des höchsten Wesens sein sollten . . . Mit Palestrina hub unstreitig die herrlichste Periode der Kirchenmusik (und also der Musik überhaupt) an, die sich beinahe zweihundert Jahre bei immer zunehmendem Reichtum in ihrer frommen Würde und Kraft erhielt . . . Palestrina ist einfach, wahrhaft, kindlich, fromm, stark und mächtig-echtchristlich in seinen Werken, wie in der Malerei Pietro von Cortona und unser Albrecht Dürer; sein Komponieren war Religionsübung . . . Jene Zeit, vorzüglich wie das Christentum noch in der vollen Glorie strahlte, scheint auf immer von der Erde verschwunden, und mit ihr jene heilige Weihe der Künstler. Ein Miserere, wie das von Allegri oder Leo, komponiert jetzt ebensowenig ein Musiker, als ein Maler eine Madonna wie Raffael, Dürer oder Holbein malt." (*AMZ* XVI/584 ff.)

Die Parallelität zwischen Palestrina, Allegri oder Leo einerseits und Raffael, Dürer oder Holbein andererseits, ergibt sich aus ihrer Zugehörigkeit zu „jener Zeit", welche Hoffmann als poetische Periode charakterisiert. Entscheidend bei Hoffmanns „Gruppierung" ist, dass sie sich nicht auf stilgeschichtliche, sondern geschichtsphilosophische Begründungen abstützt[10]. Indem er den Lesern der *AMZ* jene poetische Zeit und ihre künstlerischen Exponenten nahebringt, erfüllt er eine zentrale Forderung der Romantik, wie sie Novalis in seinem Aufsatz *Die Christenheit oder Europa* im Jahre 1799 in bezug auf Geschichte und Gegenwart formuliert:

„An die Geschichte verweise ich euch, forscht in ihrem belehrenden Zusammenhang nach ähnlichen Zeitpunkten und lernt den Zauberstab der Analogie gebrauchen. –"

Aus diesen Zusammenhängen heraus wird deutlich, dass Hoffmanns Analogien gewissermassen eine Vorbild-Funktion erfüllen im Hinblick auf die Komponisten der Gegenwart. Die grossen „Meister" der Vergangenheit sollen aber nicht stur nachgeahmt werden, denn es ist „unmöglich, jetzt zu Palestrinas Einfachheit und Grösse zurückzukehren". Hoffmann wendet sich unmissverständlich gegen gewisse historisierende Tendenzen:

„Nun ist es aber gewiss, dass dem heutigen Komponisten kaum eine Musik anders im Innern aufgehen wird als in dem Schmuck, den ihr die Fülle des jetzigen Reichtums gibt. Der Glanz der mannigfachen Instrumente, . . . schimmert überall hervor: und warum sollte man die Augen davor verschliessen, da es der forttreibende Weltgeist selbst ist, der diesen Glanz in die geheimnisvolle Kunst der neuesten, auf innere Vergeistigung hinarbeitenden Zeitalters geworfen hat? " (*AMZ* XVI/616)

8 Vgl. Novalis, *Fragmente.*
9 Hoffmanns Gedankengänge zeigen hier deutlich nazarenische Züge.
10 Vgl. Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik,* Kassel 1978, 118 ff.

Eine wichtige Vorbild-Funktion erfüllt die Gestalt Raffaels in der Ästhetik klassizistischer und romantischer Färbung: der Maler erscheint als der Prototyp des poetischen Künstlers, er gehört dem „Traumreich der Poesie" an, wie es Heine in seinem Chopin-Porträt formuliert. Generell lässt sich sagen, dass die konservative, klassizistische Ästhetik, welche den Schwerpunkt auf den Werkbegriff legt, in der „reinen harmonischen Schönheit" des Werks das Vorbildliche Raffaels sieht, während die Romantiker den künstlerischen Schaffensprozess ins Zentrum rücken und in Raffael den wahrhaft begeisterten Künstler verehren. Die Gedankengänge um Raffaels künstlerische Persönlichkeit sind vorgezeichnet in Wackenroders Bild des Malers, das dieser in seinen „Herzensergiessungen" und „Phantasien über die Kunst" entwirft:

„Die Welt sucht viel Besonderes in meinen Bildern; und wenn man mich auf dies und jenes Gute darin aufmerksam macht, so muss ich manchmal selber mein Werk mit Lächeln betrachten, dass es so wohl gelungen ist. Aber es ist wie in einem angenehmen Traum vollendet . . . Dass ich nun jetzt aber gerade diese und keine andere Art zu malen habe,. . . das scheint meiner Natur von jeher schon so eingepflanzt; ich habe es nicht durch sauren Schweiss errungen, und es lässt sich nicht mit Vorsatz auf so etwas studieren." [11]

Wackenroder zeichnet das Bild des unbewusst schaffenden Genies, das „durch göttliche Eingebung" das Höchste erreicht. Er spricht in diesem Zusammenhang von den „inneren Offenbarungen des Kunstgenies", das heisst, vom Schaffensprozess der sich im Innern vollzieht [12]. Hier liegen die Ansatzpunkte für die Parallele zu Mozart. Einer der umfassendsten Beiträge zu diesem Thema ist Friedrich Rochlitz' [13] Aufsatz *„Raphael und Mozart"*, welcher im zweiten Jahrgang der *AMZ* erscheint, und zwar unter dem Motto „Semper eadem natura" [14]. Rochlitz führt die Entstehung der Parallele auf ein Gesellschaftsspiel zurück und unterstreicht damit das unterhaltsame Moment:

„Ein gesellschaftliches Spiel befiehlt, die Ähnlichkeiten zwischen zwei vorgeschlagenen Dingen oder Personen aufzusuchen, und trug neulich mir dies Geschäft, in Ansehung obengenannter grosser Männer, auf . . ." (*AMZ* II/641)

Rochlitz baut die Analogie auf zwei Momenten auf, die in der Ästhetik des Genies von grundsätzlicher Bedeutung sind, nämlich auf der Biographie, d. h. auf der menschlichen und künstlerischen Genese, und auf dem Werk.
Erstere ist bei beiden günstig beeinflusst durch die Väter: „beyde ehrten, liebten ihre Künste" und vor allem durch grosse Vorbilder:

11 Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Sämtliche Schriften,* Reinbeck 1968, 25: Raffael charakterisiert sich selber in: *Der Schüler und Raffael.*
12 Rohr, 67 ff.
13 1798–1818 Redaktor der *AMZ.*
14 Mit diesem Wort von Seneca weist Rochlitz auf den ästhetischen Hintergrund der Parallele, nämlich die Idee eines „waltenden Weltgeistes", der sich zu verschiedenen Zeiten in verschiedenen Gestalten manifestiert.

„Zwey grosse Männer hatten angefangen, den Zeitaltern beyder Kinder einen neuen Geist einzuhauchen . . . Erhaben, doch düster, kühn, doch ohne zarten Geschmack, kräftig, doch ohne Delikatesse war der Geist jener Männer und ihrer Werke. Michael Angelo und Sebastian Bach hiessen die Helden . . . Raphael lernte Angelo's, Mozart Bachs Arbeiten kennen . . . Das Düstere, doch sehr Besonnene des Ganges jener beyden grossen Lehrer konnte sich aber mit dem schnell auflodernden Feuer der Jugend nicht vereinbaren; beyde junge Künstler versuchten diese Vereinbarung dennoch, wurden aber darüber rauh, abentheuerlich, bizarr, verworren . . . Noch jetzt haben sich Werke beyder von dieser Art erhalten, wie z. B. Raphaels Altargemälde in der heil. Geistkirche zu Siena, und einige Konzerte, auch manches in den Messen Mozarts, noch in Salzburg, oder bald darauf geschrieben . . . Doch jetzt brach das wohltätige, mildere Licht eines feinern, zartern Geschmacks über die Zeitalter beyder jungen Künstler herein . . . Die Zeitalter hatten zu wählen zwischen der herrischen Minerva und dem milden Apoll; sie entschieden sich für den letztern. Leonardo da Vinci und seine Mitbrüder standen (wenigstens unter denen, welche Raphael damals genau kennenlernen konnte) an der Spitze dieser Mahler; Hasse und einige Italiener der mittleren Zeit standen (wenigstens unter denen, welche Mozart damals genau kennenlernen konnte) an der Spitze dieser Tonkünstler." (AMZ II/642 f.)

Indem Raffael und Mozart die neuen Vorbilder nicht einfach nachahmten wie „der grosse Haufe", sondern „vom Geiste voriger Zeit ergriffen" sich das „Natürliche, Wahre, Schöne" der „neuen Periode" zunutze machten, liessen sie ihr wahres Künstlertum erkennen: „Nun erwachte in beyden der freye eigenthümliche Genius, der vom Himmel gegebene . . . und sie selbst waren nun, was sie, der Hauptsache nach je werden konnten." Rochlitz geht es hier offensichtlich nicht um historisch belegbare Fakten. Dieser biographische erste Teil seiner Analogie ist nichts anderes als die geraffte Darstellung zweier Künstler-Genesen, wie sie damals üblich war zur Unterhaltung und Belehrung, aber vor allem – wie z. B. bei E. T. A. Hoffmann im dichterischen Gewand – Reflexion über das Wesen des Künstlerischen [15]. Auch bei der Vorbild-Parallele Michelangelo–Bach liegt der Schwerpunkt auf der Ausprägung des Künstlerischen, weniger auf der Wirkung des Werks. Als Exponenten jener vergangenen „Periode" zählen die beiden Meister zur Gemeinschaft der Genies: das „Erhabene, Kühne, Besonnene" ihres Werks und Geistes sind Kriterien des Genialen.
Ein weiterer wichtiger Aspekt ist Rochlitz' Kennzeichnung des neuen Zeitalters als einer Periode, die unter dem Zeichen des „milden Apoll" steht. Die Betonung der Qualität des Apollinischen im Mozart-Bild hat ihre Wurzeln nicht nur in der romantischen Abgrenzung Mozarts vom titanenhaften Neuerer Beethoven, sondern ebensosehr im geschichtsphilosophischen Modell einer primär klassizistischen Ästhetik, wie sie Rochlitz vertritt.

„Und wie erscheinen beyde nun in ihren Werken? Was ist eigentlich das Charakteristische – das überall Hindurchsprechende, Niezuverkennende, Eigenthümlichste beyder? " so fragt Rochlitz und geht damit zum zweiten wichtigen Moment über, auf welches sich seine Analogie abstützt:

15 Es scheint mir hier wichtig zu sehen, dass Rochlitz' Herausarbeiten von biographischen Entsprechungen nicht etwa ein Mangel, Unfähigkeit zu „künstlerischen Beobachtungen" ist, sondern im Dienste einer Ästhetik des Schöpferischen steht. Vgl. Martin Staehelin, „Mozart und Raffael", *Schweizerische Musikzeitung* CXVII (1977), 323 f.

„Erfindung! – Hier ist die Ähnlichkeit beyder Genien zu auffallend, dass ich mir nicht erlauben sollte, einige Minuten bey ihrer nähern Betrachtung zu verweilen. Erfindung ist theils poetische, theils artistische. Poetische Erfindung gibt, was das Kunstwerk seyn soll; artistische, wie es das werden muss. Jene ist Erfindung der Idee; diese Erfindung des Ausdrucks der Idee. Alle Erfindung gehört dem Genie zu; die davon zu unterscheidende Ausführung dem Talent . . . Das poetische Genie fasst nicht nur auf die Hauptidee, sondern auch den glücklichsten Moment und die sinnlichen Haupttheile, welche zur Darstellung der Idee erforderlich sind; das artistische Genie findet nun den glücklichsten Ausdruck dafür, innerhalb der Gränzen der Kunst . . . Dies vereinbart ist im wahren Künstler: aber es ist darum noch nicht in seinem Kunstwerk – er vermag es noch nicht zu Tage zu fördern. Hierzu gehört noch gar manche zu erlernende Geschicklichkeit . . . Das ist's nun, was ich Ausführung genannt haben möchte . . . Beydes nun, jener Kunstgeist und diese Kunstfertigkeit muss vereinigt seyn in dem Vollkommenen; soll jedoch eins dem andern vorstehen . . . Erfindung, Reichthum, unerschöpflicher Reichthum, Glück, unwandelbares Glück in der Erfindung . . . ist ja gerade das Eigenste Raphaels und Mozarts . . . bey jenem eine Welt von lebendigen Figuren, hier, bey diesem, eine Welt von lebendigen musikalischen Gedanken . . . alle, Glieder eines Körpers und schöne Glieder eines schönen Körpers! alle wohlgeordnet . . . (*AMZ* II/644 f.)

Rochlitz verweist dann auf Werke aus verschiedenen Kunstbereichen, in denen „beyde Vollkommenheiten (Kunstgeist und Kunstfertigkeit) vereinigt (sind) mit glücklicher Ausführung": Raffaels „Schule von Athen", das Finale des ersten Akts und die Geisterszene des zweiten in Mozarts „Don Juan", die Szenen „kurz vor und gleich nach dem Königsmord" in Shakespeare's „Macbeth", oder die Szene in „Wallensteins Tod" von Schiller, wo Max Piccolomini von den „Deputationen seiner Reuter gedrängt wird".
Die oben zitierte Passage zeigt deutlich, dass es Rochlitz nicht um den Nachweis von stilistischen Übereinstimmungen geht im Werk Raffaels und Mozarts (es wird auch nichts analytisch belegt), sondern darum, zu illustrieren, dass bei beiden die Forderungen des poetischen Kunstwerks in höchstem Masse erfüllt sind. [16]
Rochlitz sieht aber auch Gemeinsamkeiten in der Unvollkommenheit beider Meister: [17]

„Aber Raphael und Mozart blieben denn doch auch Menschen . . . Beyde erscheinen hin und wieder weniger glücklich in dem, was ich oben Ausführung nannte. Raphael war schwach in Verkürzungen, nicht eben stark in der Perspektive; sein Kolorit ist nicht immer gut . . . sein Pinsel öfters hart. So auch Mozart. Gar manche seiner vollen Kompositionen sind überfüllt, seine Ausweichungen nicht selten bizarr, seine Übergänge oftmals rauh . . ." (*AMZ* II/648 f.)

Am Schluss seines Aufsatzes kommt Rochlitz wieder zurück auf die Biographie „jener Helden":

„So führten und verbrauchten denn beyde ihr kurzes aber gedrängtes Leben . . . Beyde fühlten die kalte Hand des Todes, die sie schon ergriff; beyde wollten sich erst noch Denkmäler für die Ewigkeit stiften; beyde wählten die Verklärung – Raphael, des Erlösers, Mozart der Erlöseten . . . Beyder Verklärung verklärten sie selbst." (*AMZ* II/650 f.)

16 Ästhetischer Hintergrund dieser Gedankengänge ist der idealistische Kunstwerkbegriff, welcher das „wahrhaft Schöne" als „organische Totalität" (Hegel) begreift: „eine Welt von lebendigen musikalischen Gedanken". Vgl. Rohr, 23 f.

17 Diese Kritik an Mozart ist ein Aspekt des Mozart-Bildes in den ersten Jahrgängen der *AMZ* und zeigt deutlich eine gewisse Tendenz zur sturen Auslegung des poetischen Kunstwerkbegriffs, welche unter den späteren Redaktoren immer stärker zu Tage tritt.

Bereits in seinen „Verbürgten Anekdoten aus Wolfgang Gottlieb Mozarts Leben" bringt Rochlitz das Motiv des letzten Werks als Selbst-Verklärung, eingekleidet in die Geschichte um die Entstehung des Requiems, wobei auch dort schon eine Parallele zu Raffael gezogen wird [18]. Hier und ganz allgemein in dem damals grassierenden Anekdotenwesen um Mozarts Erscheinung liegen die Wurzeln zu einer Aura-Bildung in bezug auf Werk und Biographie [19]. Rochlitz charakterisiert diesen Vorgang mit einer gewissen kritischen Tendenz in einem spätern Aufsatz als ein nachträgliches Hinauf„rücken" des Künstlers „auf jenes erhabene Piedestal", von dem aus er „für die Künstler, als Typus, für die Virtuosen (im negativen Sinn), als Kanon" erscheint:

„. . . der höchste Ruhm wird eben so wenig errungen, als Genie oder Schönheit, sondern vom Schicksal nach Willkür gegeben, wie diese . . . Um den Denkstein solcher Begünstigten schlingt sich nämlich erst verschönernde Liebe, dann idealisierende Phantasie, endlich der alles an Begriffe heftende Verstand: und der Mensch stehet endlich da, nicht wie er, ein Mensch unter Menschen, wandelte, sondern als Symbol einer Idee . . . der Denkstein ist zur Bildsäule geworden . . . So vollendet stehet, um nur einige anzuführen . . . Sokrates, als Symbol der praktischen Weisheit; Shakespeare, als Symbol der höchsten Romantik –: so wird Mozart stehen, als Symbol der dichtenden Tonkunst . . ." (*AMZ* IV/466)

Rochlitz verwendet „dichtend" im Sinne von „poetisch", d. h. auf der höchsten Ebene der Kunst [20]. Mozart ist für ihn der Inbegriff des poetischen Schöpfertums, des Genialen in der Musik. Diese Ansicht hat nicht nur für die klassizistische, sondern ebenso für die romantische Ästhetik ihre Gültigkeit, sie ist ein zentrales Moment des Mozart-Bildes im 19. Jahrhundert, und bleibt bis in unser Jahrhundert hinein eine Konstante der Mozart-Rezeption: in Mozart wird der Prototyp des poetischen Künstlers verehrt. So sieht denn z. B. Schumann in Chopins Entwicklung zu einem „allgemeinen, idealen" Ausdruck eine Annäherung an Mozartschen Geist:

„Das kleine Interesse der Scholle, auf der er geboren, musste sich dem weltbürgerlichen zum Opfer bringen . . . und ihr Ausdruck wird sich nach und nach zu jener allgemeinen idealen neigen, als deren Bildner uns seit lange die himmlischen Griechen gegolten, so dass wir auf einer andern Bahn am Ende uns wieder in Mozart begrüssen." [21]

Es spielt hier bei Schumann, wie auch schon bei Rochlitz, das Moment des Allgemeingültigen, Idealen hinein – also der Begriff des Klassischen im wertenden Sinn – das Mozart verkörpert [22].

18 *AMZ* I/150 f.

19 Vgl. O. Jahns kritische Beleuchtung der „verbürgten" Anekdoten, welche er als reine Erfindung Rochlitz' entlarvt, in: *W. A. Mozart,* Leipzig 1856 (Vorwort).

20 Vgl. Rohr, 17.

21 Zitiert in: Winfried Kirsch, „Robert Schumanns Chopin-Bild", *Melos/NZ für Musik* IV (1978), 198 (1836 geschrieben).

22 Mozart erscheint hier bei Schumann als Symbol des idealsten künstlerischen Ausdrucks, als Inbegriff des „Poetischen". Auch seine „Behauptung, ‚Heiterkeit, Ruhe, Grazie, die Kennzeichen der antiken Kunstwerke', seien ‚auch die Mozartschen Stils'", muss auf diesem Hintergrund gesehen werden. Die einseitige Betonung der „Elemente des Anmutigen, des Zierlichen, des Schönen" ist andererseits charakteristisch für die biedermeierliche Ästhetik, welche in Ablehnung der romantischen Musik das „Heitere", „Behagliche" der Mozartschen Musik überbetont. – Vgl. Staehelin, 325.

In einem Aufsatz über „musikalische Begeisterung" des prominenten Dresdener *AMZ*-Korrespondenten C. B. v. Miltitz aus dem Jahre 1834 erscheint die Parallele Mozart-Raffael auf dem Hintergrund des künstlerischen Schaffensprozesses. Durch eine Leipziger Rezension, welche das Gewicht auf die „Besonnenheit" des Komponisten – gegenüber den „Inspirationen des Augenblicks" – legt, sieht sich der Autor zur Aufstellung einer Gegenthese veranlasst:

„Der Componist tut in jedem Falle und überall am Besten . . . wenn er sich den Inspirationen des Augenblicks überlässt . . . Was nennen wir denn Begeisterung oder Inspiration? Doch wohl jenen seligen Zustand, in welchem der Mensch vom Körperlichen gleichsam entbunden, ganz von irgend einer Idee erfüllt,. . . bemüht ist, diesen Seelenzustand durch äussere Zeichen auch der Aussenwelt verständlich und ihn für sich selbst dauernd zu machen . . . Sobald dieser Zustand in dem Componisten eintritt, so erwärmt sich sein Blut, alle Seelenkräfte concentriren sich auf seinen Gegenstand . . . Immer mehr erhitzt sich seine Einbildungskraft . . . da blitzt es hell in ihm auf – und die Hauptidee steht glänzend und rund . . . vor ihm. – Dieser Zustand ist Begeisterung und jener Hauptgedanke ihr Werk, ein Ergebnis einer andern Welt und nach irdischem Massstabe gar nicht zu beurteilen. . . . die Begeisterung (ist) eben erst der Brennpunct der durch die Imagination bis zum Glühen erhitzten Dichtergabe . . . Noch ein Beispiel (neben Beethoven) sei mir erlaubt, um mich recht deutlich zu machen. Raphael empfing in seiner Seele den Gedanken, eine Madonna, das Kind auf dem Arme, auf Wolken stehend . . . zu malen. Das war das Werk der Begeisterung, das er mit Kreide oder Kohle auf die Leinwand wirft. Nun . . . tritt die Reflexion ein . . . So Mozart, und zwar recht speziell für unsern Fall, in der Ouverture zur Zauberflöte. Seine Seele war voll von erhabenen mystischen Vorstellungen . . . Er sagte sich nicht mit kühler Reflexion: ‚ich will als Ouverture einen fugirten Satz in Es dur schreiben.' – Hätte er das getan, so hätten wir eine lederne Schlussfuge mehr." (*AMZ* XXXVI/214 f.)

Miltitz rückt die „Inspiration" ins Zentrum, wobei das Schwergewicht auf dem „Hauptgedanken" als der „Frucht der Inspiration" liegt [23]. Es sind wiederum – wie wir bei Rochlitz festgestellt haben – die Begriffsfelder der Ästhetik des Genies, in denen sich Miltitz bewegt, und Mozart und Raffael erscheinen als Kronzeugen des inspirierten Schöpfertums.

„Ich glaube, dass, je mehr ein Künstler Imagination besitzt, desto mehr ist er ein Künstler, je mehr Reflexion, desto weniger ist er es."

Dieser Standpunkt Miltitz', welcher sich auf romantisches Gedankengut abstützt, wird in der gleichen Nummer der *AMZ* durch den Redaktor Fink kritisiert und in Frage gestellt [24]. Was bei dem Dresdener Korrespondenten Reflexion des Schöpferischen ist, erscheint in vielen *AMZ*-Beiträgen in trivialisierter Form, als publikumswirsame Mystifizierung des Schaffensprozesses.

Gerade die Beethoven-Rezeption, wie sie sich in der *AMZ* spiegelt, ist geprägt durch die Kontroverse um „Begeisterung" und „Besonnenheit": man kritisiert allgemein ein Überborden der Phantasie, Verstösse gegen die Grundforderungen des musikalischen Kunst-

23 Vgl. oben Rochlitz' Charakterisierung der Werke Mozarts und Raffaels, in welcher die Begriffe der „Erfindung" und der „Hauptidee" als Hauptmerkmale des Genies im Vordergrund stehen.

24 Gottfried Wilhelm Fink war von 1828–1841 Redaktor der *AMZ*. Fink zeigt hier eine gewisse Skepsis gegenüber dem romantischen „Salto mortale der Vernunft".

werks, nämlich „Klarheit, Verständlichkeit und Ordnung". In seiner berühmten Rezension der 5. Sinfonie, die 1810 in der *AMZ* erscheint, verurteilt E. T. A. Hoffmann diese Haltung der „in Beethovens Tiefe nicht eingehenden Menge" als Unverständnis und Borniertheit und stellt Beethoven neben Shakespeare, bei welchem „ästhetische Messkünstler" oft „über gänzlichen Mangel wahrer Einheit und inneren Zusammenhanges geklagt haben".

„Nichtsdestoweniger ist er (Beethoven) rücksichts der Besonnenheit Haydn und Mozart ganz an die Seite zu stellen. . . . und nur dem tiefern Blick ein schöner Baum, Knospen und Blätter, Blüten und Früchte aus einem Keim treibend, erwächst – so entfaltet auch nur ein sehr tiefes Eingehen in die innere Struktur Beethovenscher Musik die hohe Besonnenheit des Meisters, welche von dem wahren Genie unzertrennlich ist . . ." (*AMZ* XII/633 f.)

Hoffmann sieht eine Übereinstimmung zwischen dem komplizierten Organismus der Beethovenschen Sinfonie und demjenigen des Shakespearschen Dramas, dessen innerer Zusammenhang nicht erkannt wird bei oberflächlicher Betrachtung. Die Analogie ist hier das Mittel zur Veranschaulichung der „wahren" Genialität Beethovens, in der sich Inspiration mit „Besonnenheit" verbindet [25]. Spätere Beiträge in der *AMZ* zum Beethoven-Bild zeigen, dass sie allgemein rezipiert worden ist und sich zum Topos entwickelt hatte. So findet sich in einem Fragment des Schriftstellers F. Mosengeil über Beethovens „neueste (VIIte) Symphonie" folgende Charakterisierung, welche den Aspekt der „Besonnenheit" bildlich-poetisch zu formulieren versucht:

„Gross und wunderbar ist der Herr der Natur:, doch nicht bloss da, wo der Strahl seiner Wetterwolke erglüht . . . auch da ist Gottes Finger, wo der Geist eines begünstigten Sterblichen, sich seiner himmlischen Herkunft bewusst, mitten in den gewaltigen Strömen mächtiger Töne fest und lenkend steht, und alle diese vielfachen Laute, welche, wenn sie regellos durcheinander brausten, das Ohr zerreissen und das Gefühl empören würden, melodisch zügelt und vereinigt. Sie müssen seinem schöpferischen Willen gehorchen, und selbst dann die erhabensten Gedanken aussprechen, wenn sie so überwältigend strömen, wie in manchen Ton-Gewittern des Shakespeare der musikalischen Welt." (*AMZ* XIX/221)

Neben dem Aspekt der „Besonnenheit" erscheint auch immer wieder der Begriff der „Originalität" als charakteristisches Moment der Übereinstimmung zwischen Beethoven und Shakespeare. In seinen „Miszellen" berührt der Berliner Dichter und Komponist Karl Blum dieses Thema und spricht von dem „seltenen Vorzug" der „Originalität bei Künstlern,

dass derselbe wohl nur wenigen Auserwählten, Genien vom ersten Range, beizulegen sein dürfte. Welcher unter den jetzt lebenden Tonkünstlern besässe nun aber wohl diese Himmelsgabe in höherem Grade als Beethoven? Vielleicht ist die Originalität seiner vollendetsten Werke nur mit der Originalität Shakespeare's zu vergleichen. Der tiefste Humor und das zarteste romantische Gefühl sind in denselben völlig eins geworden." (*AMZ* XVI/395)

25 Hoffmanns „Erinnerung" an das Shakespearsche Drama, den „für die Romantik paradigmatischen Dramentypus" zeigt, dass es sich auch hier wieder um eine ästhetische Analogie handelt. (Dahlhaus, 17 f.) Es geht um ein zentrales Thema in der ästhetischen Reflexion der Romantik, nämlich die Divergenz zwischen innerem schöpferischem Prozess und Realisation des Kunstwerks nach aussen: es ist die „Berglinger"- und „Kreisler-Thematik".
Vgl. Carl Dahlhaus, *Musikästhetik,* 60 ff. und Rohr, 73 ff.

Blums Originalitäts-Begriff stützt sich auf F. Schlegels Shakespeare-Bild ab, in welchem der Aspekt der Heterogenität eine Rolle spielt:

„Ja, diese künstlich geordnete Verwirrung, diese reizende Symmnetrie von Widersprüchen, dieser wunderbare ewige Wechsel von Enthusiasmus und Ironie, der selbst in den kleinsten Gliedern des Ganzen lebt . . ." [26]

Auch der Schriftsteller W. C. Müller [27] geht in seinem grossen Aufsatz über Beethoven, worin er im Rückblick dessen menschliche und künstlerische Persönlichkeit würdigt, von Schlegels Gedankengängen aus und hebt u. a. den „phantastischen Wechsel" als charakteristische Gemeinsamkeit zwischen Beethoven und Shakespeare hervor:

„Nicht bloss die äussere Natur (Pastoralsymphonie) wusste er künstlerisch aufzufassen, sondern als philosophischer Dichter berührte er alle Saiten der Seele. Man hat ihn den Jean Paul der Tonkünstler genannt. Wir möchten ihn lieber mit Shakespeare vergleichen in Rücksicht seiner originellen Erhabenheit, Tiefe, Kraft und Zartheit mit Humor, Witz und stetem neuen phantastischem Wechsel, auch zuweilen sich in Ausschweifungen verlierend, doch mehr geordnet und mannigfaltiger an Characteren, und jede Idee erschöpfend, die höchste Majestät, die tiefste Melancholie, die herzlichste Zärtlichkeit, den mutwilligsten Scherz, die kindlichste Einfalt, die tollste Lustigkeit." (*AMZ* XXIX/352)

Müllers Analogie dokumentiert Beethovens Universalität, welche diejenige eines Shakespeare noch überragt, wobei neben der Schlegelschen auch die Jean Paulsche Shakespeare-Charakteristik zum Tragen kommt [28].
Es ist interessant zu sehen, dass Mozart ebenso oft in der Gesellschaft Shakespeares wie Raffaels erscheint. Diese Analogie bildet sich auf dem Hintergrund des Heterogenitätsgedankens: Heterogenität im Sinne einer universellen Begabung, welche alle seelischen Bereiche, auch die gegensätzlichsten, auszuloten vermag. Sie wird zu einem Topos, der nicht nur in der Mozart-Rezeption der *AMZ* eine Bedeutung hat, sondern bis in unsre Gegenwart hinein immer wieder aufgegriffen wird in den Mozart-Charakteristiken. [29]
In seinen *Musikalischen Fragmenten* aus dem Jahre 1802 über den Autonomiecharakter der Musik führt der Berliner Schriftsteller Franz Horn die Analogie zwischen Mozart und Shakespeare breit aus. Wir erkennen deutlich die Anklänge an F. Schlegels Shakespeare-Charakteristik: Horn kritisiert den Vorwurf einer „Vermengung unverträglicher Gemütsstimmungen" gegenüber Mozart, ein Fehler, den man neben andern auch schon Shakespeare „angedichtet" habe:

26 Friedrich Schlegel, *Schriften und Fragmente,* Stuttgart 1956, 126
27 Domkantor in Bremen.
28 Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik,* Weimar 1935, 206: „Es gibt wenige Charaktere bei ihm, welche nicht gelebt hätten . . .".
Vgl. auch Schumann, 45 „Aus der Hottentottiana": „. . . meine Parallelen sind: Shakespeare, Mozart, Michelangelo als Universalgenies . . ."
29 Vgl. Alfred Einstein, *Mozart,* Frankfurt o. J., 73: (Mozarts) Tat in der Oper ist ja wirklich nur mit der Shakespeares zu vergleichen, der aus Figuren Menschen gemacht hat . . ."
Vgl. auch Wolfgang Hildesheimer, *Wer war Mozart?* , Frankfurt 1966, 40 (*edition suhrkamp* CXC).

„. . . von Mozart, der doch so ganz einig ist mit dem ersten der modernen Dichter, weil er der erste Musiker ist, von ihm dauert ein ähnliches Urteil noch immer fort, und selbst einige sonst geistvolle Verehrer seines Genies sprechen ihn nicht frei von dieser Vermischung des Tragischen mit dem Komischen." (*AMZ* IV/423)

Mit dieser Mozart-Shakespeare-Analogie von Franz Horn scheint mir der *ästhetische* Hintergrund der Analogiebildungen, nämlich die Idee der „Geistergemeinschaft", einmal mehr eindeutig dokumentiert zu sein. Was bei Franz Horn positive Charakteristik Mozarts ist, erscheint zwanzig Jahre später in H. G. Nägelis Mozart-Bild mit negativen Vorzeichen:

„. . . Mozart. Gefühlsheld und Phantasieheld in gleichem Masse, voll Drang und Kraft, erscheint er in vielen seiner Kompositionen augenblicklich – um mich bildlich auszudrücken – als Schäfer und Krieger, als Schmeichler und Stürmer; weiche Melodien wechseln häufig mit scharfem, schneidendem Tonspiel, Anmut der Bewegung mit Ungestüm. Gross war sein Genie, aber ebenso gross sein Geniefehler, durch Kontraste zu wirken." [30]

Nägelis wie Horns Standpunkt deuten jedoch beide auf ein sensibles Erfassen eines der wesentlichsten Merkmale des Mozartschen Stils, nämlich die „dramaturgische" Struktur seiner Musiksprache.

Ein weiterer Aspekt der Mozart-Shakespeare-Analogie findet sich in den Pariser Berichten G. L. P. Sievers, einem der brillantesten Mitarbeiter der *AMZ;* und zwar ist es das nationale Moment, welches hier den Schwerpunkt bildet. Die Analogie zwischen den beiden Künstlern steht innerhalb der idealistischen Antithese poetisch-prosaisch, auf welcher Sievers sein ästhetisches Räsonnement aufbaut und ist das Mittel zur Charakterisierung des grundsätzlichen Unterschiedes zwischen französischer Kunst einerseits und italienischer und deutscher andererseits: Mozarts und Shakespeares Genie ist der Prüfstein für die Kunstbildung der Franzosen. Ihr Unverständnis gegenüber deren Werken ist der Beweis für ihren „prosaischen" Charakter, für den Mangel an „poetischer Empfänglichkeit" und „Gemüt":

„Und somit habe ich das Problem, welches alle sinnige Menschen in Verwunderung gesetzt hat, dass nämlich die französische Nation, trotz ihrer lebhaften Kunstliebe, an Mozart's und Shakespeare's Werken keinen Geschmack findet, dünkt mich, vollkommen gelöset. An diesen Werken lässt sich nichts mit dem Verstande bewundern, sondern sie wollen im Geiste und in der poetischen Wahrheit genossen werden." (*AMZ* IX/509 f.)

Sievers stellt Mozart und Shakespeare kommentarlos nebeneinander: der Symbolgehalt der Analogie muss dem Leser nicht mehr plausibel gemacht werden, er ist bereits zum Allgemeingut geworden.

In der Beethoven-Rezeption der *AMZ* spielt der Begriff des Dämonischen eine Rolle,

30 Hans Georg Nägeli, *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten 1826.* Auf diesem Hintergrund ist auch die spätere Parallele zwischen Liszt und Shakespeare zu sehen: „Er greift in die Saiten, jetzt Klänge aus ihnen zaubernd, welche . . . mit üppiger Wonne erfüllen, – dann wieder solche, die gleich dem brüllenden Donnersturm und dem das rabenschwarze Nachtgewölke schlängelnd durchzischenden Blitzstrahl, Entsetzen und Grauen verbreiten. Liszt erscheint als Chamäleon; ein wahrer musikalischer Shakespeare." (*AMZ* XL/581).

besonders die Kritik konservativer Färbung sieht bei Beethoven eine gefährliche Tendenz zum Überborden der Phantasie, was ihn vom gesicherten Boden der „Besonnenheit" in die Bereiche des Dämonischen hineinführt.[31] So steht z. B. Fink der 9. Sinfonie, deren Leipziger Aufführung er rezensiert, sehr skeptisch gegenüber:

„Also auf die Gefahr hin, als gehörten wir zu denen, die Grosses zu fassen nicht im Stande sind, bekennen wir unverhohlen: Sie gefällt uns nicht. Es ist uns vorgekommen, als ob die Musik auf dem Kopfe gehen sollte, und nicht auf den Füssen . . . Der letzte Satz . . . spielt völlig in den unglückseligen Wohnungen derer, die vom Himmel gestürzt worden sind. Es ist als ob die Geister der Tiefe ein Fest des Hohnes über alles, was Menschenfreude heisst, feierten. Riesenstark tritt die gefährliche Schar auf und zerreisst das menschliche Herz und zergraust den Götterfunken mit wildlärmendem ungeheuerm Spott . . . Der Meister bleibt, was er ist, ein Geisterbeschwörer . . ." (*AMZ* XXVIII/853)

Finks Charakteristik bewegt sich im Begriffsfeld des „Geisterbeschwörers" und stützt sich damit auf Hoffmanns Beethoven-Bild. Die Shakespeare-Komponente, welche bei Hoffmann zum Ausdruck kommt, erhält hier negative Vorzeichen. In Hoffmanns Sicht ist das dämonische Element im Werk des Künstlers, die Tendenz zum Düsteren, aber auch schauerregenden Komischen, dieser Hang zu den „Geistern der Tiefe", Ausdruck einer prinzipiellen Erfahrung des künstlerischen Menschen, nämlich der Einsicht in das „Missverhältnis des innern Gemüts mit dem äussern Leben"[32]. Gerade hier liegt ein wesentlicher Bezugspunkt zwischen dem Werk Beethovens und Shakespeares, den Hoffmann insbesondere in der Ouvertüre zu *Coriolan* dokumentiert sieht:

„Der düstere, schauerliche Ernst der vorliegenden Komposition, die grausenerregenden Anklänge aus einer unbekannten Geisterwelt, lassen mehr ahnen, als nachher erfüllt wird (was Collins Dichtung betrifft). Man glaubt wirklich, jene Geisterwelt, durch unterirdischen Donner furchtbar angekündigt, werde im Stück näher treten, vielleicht Hamlets geharnischter Schatten über die Bühne schreiten, oder die verhängnisvollen Schwestern würden Macbeth in den Orkus hinabziehen." (*AMZ* XIV/519)

Im letzten Jahrgang der *AMZ* nimmt der Mitarbeiter A. Kahlert[33] in einer Abhandlung über den *Begriff von klassischer und romantischer Musik* die Gedankengänge Hoffmanns auf und charakterisiert diesen „Shakespearschen Zug" an Beethoven als ein typisches Element der Romantik:

„Noch ein drittes Element der Romantik machte bei Beethoven sich geltend, nämlich der Humor. Diese geistige Fähigkeit . . . ist als der gemischte Zustand von Lust und Scherz aufzufassen, entspringt aus der Weltansicht, die auch das Erhabenste von Schwäche nicht frei weiss und selbst das Furchtbarste durch das Bewusstsein der Vergänglichkeit alles Irdischen der Ironie preisgibt. Diesen

31 *AMZ* VII/321 Der Berichterstatter aus Wien schreibt über die „Eroica": sie ist „mehr eine sehr weit ausgeführte, kühne und wilde Phantasie . . . Ref. gehört gewiss zu Herrn von Beethovens aufrichtigsten Verehrern; aber bei dieser Arbeit muss er doch gestehen, des Grellen und Bizarren allzuviel zu finden . . .".

32 Vgl. Rohr, 64 f.
In Shakespeares Werk sehen die Romantiker die geniale Bewältigung dieses künstlerischen Dilemmas. In einer Tagebuchnotiz E. T. A. Hoffmanns lesen wir (7. 2. 1812): „. . . Sehr komische Stimmung-Ironie über mich selbst – ungefähr wie im Shakespeare wo die Menschen um ihr offenes Grab tanzen –".

33 1807–1864 Breslauer Dichter und Philosoph. Langjähriger Mitarbeiter Schumanns.

Shakespear'schen Zug machte Beethoven in der Tonkunst geltend. In seinen Symphonien tändelt er oft wie ein Kind mit den erhabensten Gedanken. Neben den erschütterndsten Mächten steigen neckend kleine komische Geister auf. Die Mischung entgegengesetzter Stimmungen unterscheidet hier Beethoven von seinem Vorgänger, dem geistreichen, witzigen Haydn." (*AMZ* L/292)

Die *AMZ*-Kritik, welche seit den letzten Jahren der Rochlitz-Ära immer unverkennbarer „biedermeierlichen" Geist atmet, kritisiert wohl an Beethoven dieses „Sprunghafte, Zerrissene" seines „himmelanstürmenden Genius", sieht ihn aber noch in den „Tiefen treuer Kunstbildung" verhaftet, während die „neuere Dichtungsweise" nur das „äusserlich Kühne, massenhaft Wilde" seiner Kunst nachahmt und damit die Grenzen des musikalisch Schönen überschreitet.[34] In Berlioz sieht man den Gipfelpunkt dieser Entwicklung der neuen Musik zu „manchen grauenvollen Tiefen":

„Die Musik Berlioz' hält sich gern an der äussersten Grenze des Schönen auf, erlässt uns nur selten einen Himmelsstrahl blicken, tut aber die Höllentore weit auf." (*AMZ* VL/219)

Um seine Charakteristik zu illustrieren greift der Leipziger Berichterstatter, welcher das Berliozsches Konzert im Gewandhaus vom 4. Februar 1843 kommentiert, zum Mittel der Analogie:

„Man könnte ihn [sc. Berlioz] den musikalischen Höllenbreughel nennen, aber ohne heiligen Antonius. Beethoven führt uns auch zu manchen grauenvollen Tiefen, aber wie schöne paradiesische Fluren lässt er uns auch wieder schauen; ist es dann auch ein verlornes Paradies, das Gefühl dafür ist rein geblieben. Auch wo die Anmut hervortreten will, wo eine Melodie auftaucht und sich ergehen möchte, wird ihr alsbald mit harmonischer und rhythmischer Quälerei so arg zugesetzt, bis sie sich aus Verzweiflung selbst wieder in den Höllenpfuhl stürzt und sich die glühenden Wellen über den Kopf zusammenschlagen lässt, zu endloser Peinigung."[35]

Die vom Leipziger Rezensenten (Moritz Hauptmann?) wortgewaltig wiedergegebenen Assoziationen Breughelscher Höllendarstellungen weisen den Weg zur Interpretation der Analogie Berlioz-Breughel. Es geht auch hier nicht etwa um den Versuch, stilistische Gemeinsamkeiten oder eine Verwandtschaft der Epochen herauszuarbeiten, sondern um die Darstellung eines künstlerischen Typus, einer künstlerischen Geisteshaltung.
Auch in der Aufführungskritik, wo es um „reinliche Scheidung zwischen Scharlatanen, Pseudo-Künstlern, hilflosen Dilettanten einerseits und echten Künstlern andererseits"[36] geht, hat die Künstler-Analogie ihren Platz als Mittel zur Charakterisierung und Einordnung des Interpreten. So stellt man denn – im Sinne Heinrich Heines – die Frage nach dem „Vaterland" des Künstlers, und je nachdem erscheint dieser als ein „echter", „poetischer" Künstler gegenüber dem „prosaischen", d. h. demjenigen, bei welchem das Mechanische (die Virtuosität) zum Selbstzweck geworden ist[37].

34 Vgl. Rohr, 27.

35 Pieter Brueghel d. J. (1564–1638) erhielt durch seine Höllenvisionen den Namen „Höllen-Brueghel" im Gegensatz zum „Bauern"- und „Blumen-Brueghel".

36 Vgl. Reinhold Schmitt-Thomas, *Die Entwicklung der deutschen Konzertkritik im Spiegel der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung,* Frankfurt 1969, 400.

37 Vgl. *AMZ* XL/308 Bericht aus Königsberg über ein Konzert des Geigers Ole Bull: „. . . Unter den Virtuosen sind zwei Arten zu unterscheiden: der mechanische Künstler und der schaffende."

Besondere Aktualität erhält das Phänomen des „reisenden Virtuosen". Eine dominierende Figur ist Paganini, welcher 1828 über Wien nach Deutschland kommt und da die Bühnen beherrscht. Seine Faszinationskraft wiederspiegelt sich auch in der *AMZ*-Kritik, und zwar in unterschiedlichster Färbung. So wird er einmal im positiven Sinne mit Ariost, ein andermal skeptisch ablehnend mit E. T. A. Hoffmann verglichen:

„In hiesiger Stadt hat dieser seltene Künstler einen wahren Enthusiasmus hervorgebracht, es wurde ihm auf ausgezeichnete Weise gehuldigt . . . Paganini's Spiel ist reine Poesie, er ist der Ariost unter den Virtuosen – nicht anmassend und selten aus sich und seiner idealen Tonwelt heraustretend; den Lärm, welchen Prosaiker und ihre Anhänger mit ihren grossen starkbesaiteten Violinen machen, kennt er nicht . . . Freilich verträgt sein Spiel, so wie seine etwas kleine Violine keine starke Besaitung, deswegen tischt er uns auch keine Puddings oder Beefsteeks auf, lässt uns aber dafür süsse Früchte aus fernen Landen kosten." (*AMZ* XXXII/71)

Der Münchner Berichterstatter stützt seine Analogie auf den „Klang" – eine wichtige Komponente im romantischen Ariost-Bild – ab [38]. Es geht ihm darum, Paganini gegenüber dem Vorwurf eines „zu weichen" und nicht „grossen" Tons (im Vergleich zu den Franzosen Rode und Lafont) zu verteidigen und seine „Poesie" der „Prosa" der französischen Geiger gegenüberzustellen, d. h. Paganini als wahrhaft poetischen Künstler zu zeigen.

Wie heterogen die Aufführungskritik der *AMZ* ist, zeigt ein Bericht aus Prag, wo dem Geiger Lafont als Komponist und Interpret poetische Eigenschaften wie „Delicatesse" und „Zartheit" attestiert werden, wogegen man an Paganini einen gewissen Hang zu „dämonischen Launen" kritisiert und ihn mit E. T. A. Hoffmann vergleicht:

„In seiner (Lafonts) und Paganini's Composition herrscht derselbe Gegensatz, wie in ihrem Spiele. Wenn dieser, ein musikalischer Th. A. Hoffmann, in seinen bunten Erfindungen die Zuhörer durch wilde Dithyramben zur Bewunderung zwingen zu wollen scheint, unbekümmert, ob er in seinen dämonischen Launen und Phantasien ihr Gemüt erfreue oder zerreisse, und mit den wildesten Sprüngen gleichsam ein kühnes Spiel treibt, hat es jener, ein üppiger Ernst Schulze, einzig auf das Gefühl des Menschen angelegt, und weiss sich durch schmelzende Romanzen-, Idyllen- und Elegien-Weisen in das Herz einzuschmeicheln." (*AMZ* XXXV/633)

Bei den Versuchen, das Phänomen der Faszinationskraft der grossen internationalen Virtuosen, insbesondere Paganinis und Liszts, zu analysieren, zeigt sich immer wieder eine gewisse Skepsis und Ängstlichkeit gegenüber diesen dominierenden künstlerischen Erscheinungen. Man kritisiert dann oft an ihnen, an diesen „wiederauferstandenen Rattenfängern von Hameln" [39], einen gewissen Hang zum Dämonischen und zeichnet sie entweder bewundernd und fasziniert oder ablehnend als Scharlatane [40]. Prototyp des dämonischen Künstlers ist E. T. A. Hoffmann. Wir sehen am obigen Beispiel aus der *AMZ*-Berichterstattung, dass der „hoffmanneske" Künstler-Typus bereits Symbolwert erlangt

38 Bouterweck spricht vom „romantischen Rhythmus" bei Ariost, „dessen Seele der Klang" ist. Vgl. Richard Ullmann und Helene Gotthard, *Geschichte des Begriffes „Romantisch" in Deutschland, Germanische Studien,* Berlin 1927, 175.

39 H. Heine in seinem Liszt-Porträt, *Zeitungsberichte,* 162.

40 Vgl. Grillparzers Paganini-Gedicht, zitiert in Rohr, 27.

hat, wobei Hoffmanns Erscheinung mit den von ihm geschaffenen Künstler-Figuren – man denke etwa an die Gestalt des Kapellmeisters Kreisler – vermengt wird [41]. So stützt sich ein Paganini-Porträt aus dem Jahre 1831 offensichtlich auf den von Hoffmann gezeichneten Künstler-Typus, dessen „Fratzenhaftes" Zeugnis ablegt vom uralten künstlerischen Dilemma, dem Leiden am Gegensatz zwischen Realität und innerer Welt:

„Sollte nicht der unvermeidliche Contrast zwischen dem Künstlergemüte und dem dürren praktischen Leben eine tiefbegründete Ironie hervorgebracht haben können, die sich auch in den tonkünstlerischen Productionen gleichsam zwischen den Künstler und seine Leistung drängt, und ihnen eben das Gepräge des Scharfen, Grellabstechenden gibt? ... Seine Individualität oder Stimmung ... führte ihn auf's Bizarre, Kecke, ja Fratzenhafte." (*AMZ* XXXI/109)

In der *AMZ* bleibt die Reaktion auf eine gewisse Überbetonung der dämonischen Komponente in der Erscheinung Paganinis nicht aus. In seinem Leipziger Bericht über den Geiger unternimmt der Redaktor Fink den Versuch, diesen gewissermassen zu „entdämonisieren", d. h. ihn der Sphäre des Kunstschönen zurückzugewinnen [42]:

„Vor dem Anfange jedes Musikstückes sammelt er sich einige Minuten, und dann zeigt er sich vom ersten Striche an als einen – Virtuosen, wie er sein soll, nicht als einen blossen Hexenmeister, noch viel weniger als einen Scharlatan, sondern als einen Herrn über sein Instrument, der ihm gebieten kann, was er eben will ... Man hat deshalb schon oft genug zu himmlischen und höllischen Gewalten seine Zuflucht genommen, wenn von seinem Spiele die Rede war; man hat viel von jener jetzt in Mode stehenden Lebensironie geredet, die man nicht selten beinahe zum Höchsten in der Kunst zu erheben sich anstrengt ... Das Alles finde ich nun durchaus nicht und Paganini ist mir darum nur um so lieber." (*AMZ* XXXI/694)

An den vorgestellten Beispielen von Künstler-Parallelen lässt sich deren Bedeutung innerhalb der Musikästhetik der *AMZ* ermessen. Es ging darum, zu zeigen, dass der Analogie zwischen Repräsentanten verschiedener Kunstbereiche eine ästhetisch-geschichtsphilosophische Fragestellung zu Grunde liegt, die von der Idee einer Einheit der Künste getragen ist: die Künstler-Parallele muss im Kontext der Reflexionen über das Schöpferische und die Genese des Kunstwerks (auf dem Hintergrund der Emanzipation der Instrumentalmusik) gesehen werden. Bei den meisten Parallelen ist die Vorbild-Funktion unverkennbar: der Künstler wird zum ästhetischen Idol hochstilisiert, auf „jenes erhabene Piedestal" gestellt. Wir begegnen hier den Anfängen einer Aura-Bildung um Werk und Person des Künstlers.

41 Vgl. Wilhelmine Schroeder-Devrient in ihrem Beethoven-Bild: Ist er „nicht selbst eine Hoffmannsche Erscheinung? ... Damals war das physische Ohr des Meisters bereits für alle Klänge verschlossen. Verwirrten Antlitzes, mit überirdisch begeistertem Auge seinen Taktstock unter heftigen Bewegungen hin und herschwingend, stand er mitten unter den Musikern und hörte keinen Ton. Sollte nach seiner Meinung piano gespielt werden, so kroch er fast unter das Notenpult, und wollte er das Forte, so sprang er hoch empor mit den seltsamsten Gebärden, die wunderlichsten Laute ausstossend. Mit jedem Musikstück wurde uns ängstlicher zu Mute, und mir war es, als ob ich eine von Hoffmanns fantastischen Figuren vor mir auftauchen sähe." (Erinnerungen über ihr erstes Auftreten als Leonore. Zitiert in: Erwin Kroll, „E. T. A. Hoffmann und Beethoven", *Neues Beethoven-Jahrbuch* 1924, 136 f.

42 Vgl. Rohr, 27 f. Finks Versuch zeigt eine Musikanschauung, welche auf dem idealistischen Kunstwerkbegriff gründet, wobei eine biedermeierlich, konservative Haltung zum Ausdruck kommt, die im Ruf nach „Behaglichkeit" in der Kunst gipfelt.