

Der dem Titelblatt unterlegte Partiturausschnitt stammt aus:

RICHARD WAGNER: *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*,
hg. von Max Hochkofler, Edition Eulenburg, London/Zürich 1961,
Ouvertüre, Takte 209–213.

Inhalt

Einleitung	7
Siglen der Basistexte	17
TEIL 1	21
Annäherung	
Opern- und Konzertpublikum im langen 19. Jahrhundert	23
Das Konzertpublikum: Ein einig Volk von ‹Kunst-Liebhabern›?	26
Das Opernpublikum: Paradebeispiel bürgerlicher Selbstinszenierung?	29
Das Bildungsbürgertum: Ein Etikett als Schlüssel zum Musikpublikum?	32
Zoom I	
Hörertypologien aus Fachpresse, Feuilleton und Erzählliteratur	35
<i>Ueber den Genuss der Musik</i> : Hörertypologien von Friedrich Rochlitz	37
Gefühl als Richtschnur: <i>Concerttypen</i> im populären Feuilleton	43
Mehr sehen als hören und sehen beim Hören: Publikumstypen in Thomas Manns «Skizze» <i>Das Wunderkind</i>	46
Zwischenfazit: Stufen der Hingabe an die Musik	50
Bildbeigabe aus <i>Concerttypen</i> (A. Palm, 1874)	52
Zoom II	
Musikrezeption zwischen Emotionalität und Rationalität	53
Musik als Sprache des Herzens – die Karriere der Gefühlsästhetik	57
Rationalität als Sprungbrett in die Irrationalität – E. T. A. Hoffmanns Ideal der Musikrezeption	62
Eduard Hanslicks Feldzug gegen das «pathologische» Musikhören und seine Idee des Bildungshörers	66
Sezieren oder schlürfen? Hintergründe zweier Musikmetaphern (mit einem Exkurs zu Richard Wagner)	75
Die Emanzipation des Hörsinns bei Herder und Heinse	86

TEIL 2	93
Ouvertüre	
Der Auftakt ins lange 19. Jahrhundert: Wilhelm Heinse und Jean Paul	95
Vom Auge zum Ohr: Wilhelm Heinses <i>Hildegard von Hohenthal</i>	96
<i>Achille</i> , Passionei und die Erziehung des Publikums	106
Vom melodramatischen Stadtklatsch zum einsamen Musikschwärmer: Musikpublikum bei Jean Paul	116
Panorama I	
Musikhören und Musikpublikum in E. T. A. Hoffmanns Erzählungen	123
Von der Rezension zur Fiktion	125
Überreiz, Ekstase, Wahnsinn: Die Problematik des überspannten Musikenthusiasmus	130
<i>Ritter Gluck</i>	132
<i>Don Juan</i>	136
<i>Kreisleriana</i>	139
Zerstreuung, Erholung, Konsum: Hoffmanns Kritik der Unterhaltungs- und Modehörer	142
Akrobatik, Artifizialität, Verblendung: Virtuosen und ihr Publikum	145
Karriere, Pseudokunst, Musikschwemme: Die Problematik der musikalischen Bildung	149
Fazit: Ideal und Illusion einer ‹mystischen Dreieinigkeit› zwischen Komponist, Interpret und Hörer	150
Streiflicht I	
Konzertante Phantasmagorien: Brentanos und Görres' BOGS der Uhrmacher und Heines Florentinische Nächte	153
Panorama II	
Die Oper als literarischer Schauplatz	171
Vom allegorischen Spiel zum poetologischen Dreh- und Angelpunkt	173
Die Oper als Staffage bei Wilhelm Hauff	175
<i>Othello</i>	176
<i>Mitteilungen aus den Memoiren des Satan</i>	179

«Le spectacle est dans la salle»: Die Oper als <i>Comédie humaine</i> bei Balzac	182
Die Oper als <i>Jahrmarkt der Eitelkeit</i> bei William Makepeace Thackeray	188
Ballung der Illusionen: Der Opernbesuch in Flauberts <i>Madame Bovary</i>	196
Flaubert als Pate? Der Opernbesuch in Theodor Fontanes Roman <i>Cécile</i>	202
Die Oper als Narkotikum in Heinrich Manns Frühwerk	209
<i>In einer Familie</i>	210
<i>Die Jagd nach Liebe</i>	217
Vom Aphrodisiakum zum Accessoire: Die Oper im Frühwerk Thomas Manns	219
<i>Der kleine Herr Friedemann</i>	221
<i>Wälsungenblut</i>	225
«Gesellschaftsfieber» und «öffentliche Intimität» – zwei Zitate anstelle einer Zusammenfassung	233
Streiflicht II	
Von der Aushöhlung der Bildungsidee zum ideologischen Missbrauch von Musik	235
Panorama III	
Tönender Süden – ein Weg aus der Dekadenz des Nordens? Heinrich Manns <i>Die kleine Stadt</i> und Franz Werfels <i>Verdi</i>-Roman	251
Die Oper als demokratische Kunstform: <i>Die kleine Stadt</i>	257
Die Bekehrung der Wagnerianer: <i>Verdi. Roman der Oper</i>	269
Rückblick und Ausblick	
Musikhören – (r)eine Gefühlssache?	289
Verzeichnis der verwendeten Literatur	297
Dank	313

«Ebensowenig wie die Politik ohne Massen,
ist die Musik ohne Publikum denkbar.»

Giuseppe Verdi als «Herr Carrara»
in Franz Werfels *Verdi-Roman*.¹

Musik ohne Publikum ist nichts. Was Franz Werfel seiner halbfiktiven Verdi-Figur in den Mund legt, scheint so etwas wie eine tiefere Wahrheit zu sein, ein Naturgesetz der Musik. Zwar tritt in Werfels *Verdi-Roman*, der um die Jahreswende 1882/83 spielt, ein Weltvergessener und Besessener auf, der das Publikum ebenso verleugnet wie sich selbst: der deutsche Grüblerkomponist Mathias Fischböck. Er schreibt «Ich-lose» (WeV:223)² Musik, Musik um der Musik willen, «ohne Zweck und Publikum» (WeV:241). Verdis mahnende Worte läßt Fischböck nicht gelten, er dementiert heftig – und möchte eigentlich «ganz weg sein aus diesem verfluchten Jahrhundert» (WeV:217). Eine verbitterte Kompromißlosigkeit, die bei Verdi halb Bewunderung, halb Mitleid auslöst und den Maestro schließlich dazu bewegt, dem kranken Komponisten vorzugaukeln, ein Verleger interessiere sich für seine Werke. Da erwacht Fischböck aus seiner Askese, denn erhört werden möchte auch er. Der Applaus, die lockende Schlange, verführt selbst den strengsten Kunstmartyrer. Das Martyrium jedoch trägt den Sieg davon: Der Neutöner erliegt der Schwindsucht, seine Werke bleiben unerhört.

Das Publikum verleugnet man nicht ungestraft, ließe sich aus dem Fall Fischböck – in polemischer Zuspitzung freilich – folgern. Jedenfalls scheint das Publikum maßgeblich über Glück oder Unglück einer Komposition zu entscheiden. Die Dramaturgie des Musikpublikums zu erforschen ist allerdings kein leichtes Unterfangen. Was für das Schauspiel gilt,³ gilt noch lange nicht für die Oper oder das Konzert. Ein Drama läßt «sich nicht schlürfen, eine Arie sehr wohl» (HaM:130), bringt der Wiener Musikpublizist Eduard Hanslick die Eigengesetzlichkeit der Musik scharfzüngig auf den Punkt. Musik kann man genießen, ohne sie verstehen zu müssen; man kann sie vorüberrauschen lassen, ohne sie geistig nachzuvollziehen; sie vermag einen selbst zu berauschen, ohne daß man von Noten die leiseste Ahnung hat; ja, sie beflügelt mitunter zu Taten, die keinesfalls in der Partitur angelegt sind.

¹ FRANZ WERFEL: *Verdi. Roman der Oper* [1924 bzw. 1930], Frankfurt 1992, S. 241 (=WeV:241).

² **Zum Zitierverfahren:** Dieser Arbeit liegt eine Reihe von Basistexten zugrunde. Zitate daraus werden mit einer Sigle plus Seitenangabe direkt im Haupttext nachgewiesen; die Aufschlüsselung, zugleich eine Übersicht über die exemplarische Textauswahl, findet sich auf S. 17ff. Die übrige Literatur wird jeweils in den Fußnoten vermerkt: Beim erstmaligen Auftreten mit vollständigen Angaben, im weiteren Verlauf nur noch mit einem Kurztitel.

³ Vgl. z. B. VOLKER KLOTZ: *Dramaturgie des Publikums. Wie Bühne und Publikum auf einander eingehen, insbesondere bei Raimund, Büchner, Wedekind, Horváth, Gatti und im politischen Agitationstheater*, Würzburg 1998.

Die Wirkungen von Musik, so vielfältig wie die Musik selbst, sind das Thema der vorliegenden Arbeit. In den Blick genommen wird das Opern- und Konzertpublikum des sogenannten <langen> 19. Jahrhunderts, einer Zeitspanne also, die durch die Französische Revolution als Beginn und den Ersten Weltkrieg als Ende markiert ist. Die Verwendung des treffenden Verlegenheitsbegriffs "langes 19. Jahrhundert" ist kurz zu begründen: Weil sich im Abendland das Dezimalsystem durchgesetzt hat, dauert das 19. Jahrhundert ja eigentlich von 1800 bis 1900. Wer Geschichte irgendwelcher Fokussierung (vermeintlich) wertfrei betreiben möchte, bedient sich gern solch arithmetischer Zufälligkeiten. Zwar lassen sich damit vorschnelle Etikettierungen oder Schubladisierungen vermeiden, über den Charakter der jeweiligen Epoche ist damit aber noch nichts ausgesagt. Wenn in dieser Arbeit nun die arithmetische Zufälligkeit ausgedehnt wird und Erzähltexte des l a n g e n 19. Jahrhunderts zur Debatte stehen, so läßt sich diese in der Geschichtswissenschaft geläufige Epocheneingrenzung⁴ auch für die Künste vielseitig begründen: unter anderem kompositionsgeschichtlich, musikästhetisch oder literaturwissenschaftlich. Was die Musikgeschichte betrifft, so kann man – wie es Carl Dahlhaus mit guten Argumenten tut – für einen Zusammenzug der klassischen und romantischen Musikästhetik zu einer übergreifenden Epoche plädieren.⁵ In kontrapunktierender Erweiterung von Dahlhaus' Konzeption, der die «Metaphysik der Instrumentalmusik»⁶ als Epochenparadigma meines Erachtens überbewertet, geht meine Studie von einer anderen Leitidee aus: der absoluten Dominanz der Gefühlsästhetik. Wie breit sich dieses geistesgeschichtliche Fundament abstützen läßt, soll im ersten Teil der Arbeit nachgewiesen werden.

Aus literaturgeschichtlicher Warte ließe sich argumentieren, daß im langen 19. Jahrhundert die Musik geradewegs zu einem ästhetischen Kernthema des Erzählens wird – mehr noch: Musik wird zum literarischen Stoff erster Güte. Was von Hoffmann bis Thomas Mann in immer wieder neuen Variationen sich ausprägt, hat seine Vorläufer bei Heinse, Jean Paul, Tieck und Wackenroder, um nur vier herausragende Autoren der Zeit vor und um 1800 zu erwähnen.⁷ Werfels *Verdi*-Roman von 1924, der den Abschluß der vorliegenden Studie markiert, läßt sich aufgrund seiner Handlung und seiner propagierten Ästhetik als einflußreicher Nachzügler des langen 19. Jahrhunderts verstehen – auch im Sinne eines Manifests der deutschen "Verdi-Renaissance".

Soweit fürs Erste der zeitliche Rahmen – nun aber zum Musikpublikum selbst: Wie Hörerinnen und Hörer in der gesellschaftlichen und musikgeschichtlichen Realität Musik rezipieren, ist lediglich der Ausgangspunkt dieser Arbeit. Im Zentrum steht die Frage, in welchen Facetten die deutsche Literatur des langen 19. Jahrhunderts dieses schillernde

⁴ Vgl. z. B. JÜRGEN KOCKA: *Das lange 19. Jahrhundert. Arbeit, Nation und bürgerliche Gesellschaft*, (= Handbuch der deutschen Geschichte, Bd. 13), Stuttgart 2001; oder konzis FRANZ J. BAUER: *Das <lange> 19. Jahrhundert (1789–1917). Profil einer Epoche*, Stuttgart 2004.

⁵ CARL DAHLHAUS: *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber 1988; vgl. auch ders.: *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 6), Laaber 1996.

⁶ CARL DAHLHAUS: *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel usw. ³1994, S. 68.

⁷ Daß sich daraus ein weitverzweigtes Netzwerk geistesgeschichtlicher und intertextueller Bezüge ergibt, versteht sich von selbst. Ein in seinem breiten Horizont bisher kaum übertroffenes Panorama dieser Übergangszeit hat bezeichnenderweise ein französischer Germanist geliefert: ROGER AYRAULT: *La genèse du romantisme allemand* (4 Bde.), Paris 1961–1976.

Publikum darstellt. Es geht also um fiktive Hörerinnen und Hörer, deren Rezeptionsmuster die kulturelle Realität je nach dem spiegeln oder kontrastieren.

"Musikpublikum in der Literatur" ist ein Thema, das in der germanistischen Forschung – soweit man das weite Feld "Literatur und Musik" überhaupt noch überblicken kann – bisher nicht ausführlich dargestellt worden ist. Dies muß umso mehr erstaunen, als die Musik insbesondere in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts, aber noch weit darüber hinaus, wie erwähnt, zu den ganz großen Themen gehört. Naheliegenderweise hat sich die Forschung vor allem für die fiktiven Komponisten und Musiker mit ihren exemplarischen Künstlerbiographien interessiert,⁸ oder dann für die – reale oder imaginierte – Musik selbst, wobei der Gegensatz zwischen Kunst und Leben sich in beiden Fällen meist als Kristallisationspunkt erwiesen hat.⁹ Das Musikpublikum, obschon mindestens im Hintergrund stets präsent, fiel also gewissermaßen zwischen Stuhl und Bank.

Dieser Eindruck bestätigt sich in dem 1984 von Steven Paul Scher herausgegebenen *Handbuch* zum Thema *Literatur und Musik*, einem Unternehmen, das Ordnung in ein unübersichtliches Gebiet brachte.¹⁰ Schers Systematisierung hat sich bei interdisziplinären Arbeiten seither als praktische Orientierungshilfe bewährt. Er unterscheidet drei Untersuchungsbereiche und teilt das dritte, für die Komparatistik besonders wichtige Gebiet nochmals in drei Subkategorien auf:¹¹

⁸ Ein exemplarischer Längsschnitt der vorromantischen Erzählliteratur – von Johann Beer über Wolfgang Caspar Printz und Johann Kuhnau bis zu Wilhelm Heinse liegt bereits bei HANS FRIEDRICH MENCK vor: *Der Musiker im Roman. Ein Beitrag zur Geschichte der vorromantischen Erzählliteratur*, Heidelberg 1931. Für die romantische und nachromantische Erzählliteratur vgl. KARL PRÜMM: *Berglinger und seine Schüler. Musiknovellen von Wackenroder bis Richard Wagner*, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 105 (1986), S. 186–212; JÜRGEN THEILACKER: *Der erzählende Musiker. Untersuchungen von Musikerzählungen des 19. Jahrhunderts und ihrer Bezüge zur Entstehung der deutschen Nationalmusik*, Frankfurt/M. usw. 1988 (im Ergebnis wenig ergiebig, aber reichhaltiges Textkorpus inkl. Bibliographie); PATRICK THEWALT: *Die Leiden der Kapellmeister. Zur Umwertung von Musik und Künstlertum bei W. H. Wackenroder und E. T. A. Hoffmann*, Frankfurt/M. usw. 1990; GABRIELE BRANDSTETTER (Hg.): *Ton – Sprache: Komponisten in der deutschen Literatur*, Bern usw. 1995.

⁹ Zwei um 1960 entstandene, groß angelegte Untersuchungen fallen vor allem durch bestechende Materialfülle, aber mangelnde Systematik in Darstellung und Methode auf, was sich bereits im Titel ankündigt: HERBERT RIEDEL: *Die Darstellung von Musik und Musikerlebnis in der erzählenden deutschen Dichtung*, Bonn 1959 (Untersuchungszeitraum: frühes Mittelalter bis 1700, mit einem aufzählenden Ausblick bis ins 20. Jahrhundert); JOHANNES MITTENZWEI: *Das Musikalische in der Literatur. Ein Überblick von Gottfried von Straßburg bis Brecht*, Halle 1962; lediglich zum Schmökern dient HELMUT SCHMIDT-GARRE: *Von Shakespeare bis Brecht. Dichter und ihre Beziehungen zur Musik*, Wilhelmshaven 1979. – Aus der Fülle neuerer Publikationen sind besonders zu erwähnen: CARL DAHLHAUS / NORBERT MILLER (Hg.): *Beziehungsauber. Musik in der modernen Dichtung*, München/Wien 1988; HEIDE EILERT: *Das Kunstzitat in der erzählenden Dichtung. Studien zur Literatur um 1900*, Stuttgart 1991; MARTIN HUBER: *Text und Musik. Musikalische Zeichen im narrativen und ideologischen Funktionszusammenhang ausgewählter Erzähltexte des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt/M. 1992; CHRISTINE LUBKOLL: *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*, Freiburg/Br. 1995; CORINA CADUFF: *Die Literarisierung von Musik und bildender Kunst um 1800*, München 2003.

¹⁰ STEVEN PAUL SCHER (Hg.): *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Berlin 1984 (mit umfassender Bibliographie zum Thema). Wichtige Neuimpulse gibt der Sammelband von ALBERT GIER / GERNOT W. GRUBER (Hg.): *Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft*, Frankfurt/M. usw. 1995. Eine weitere Vertiefung bietet ALBERT GIER: *Musik in der Literatur. Einflüsse und Analogien*, in: *Literatur intermedial*, hg. von Peter V. Zima, Darmstadt 1995, S. 61–92.

¹¹ SCHER: *Literatur und Musik*, S. 10–14 (Schema).

- (1) Musik und Literatur: Vokalmusik / vertonte Texte
- (2) Literatur in der Musik: Programmmusik
- (3) Musik in der Literatur:
 - (a) Wortmusik
 - (b) musikalische Form- und Strukturparallelen
 - (c) «verbal music»

Das dreigeteilte Sammelgefäß der letzten Kategorie droht auf den ersten Blick überzuschwappen, und bei genauerem Hinsehen erweisen sich die Zwischenwände als ziemlich durchlässig. Trotzdem ist die Auffächerung hilfreich und soll kurz erläutert werden: «Wortmusik» strebt die Musikalisierung insbesondere von Lyrik, aber auch von Prosa an (Stichworte: Klangmalerei, Sprachmusik etc.), bei der zweiten Unterkategorie geht es um die Imitation oder Anverwandlung musikalischer Strukturen und Formen in der Literatur,¹² bei «verbal music» schließlich um reale oder fiktive Musikvorlagen, die in literarischen Texten beschreibend oder umschreibend in Sprache übersetzt werden.¹³ Zwar möchte Scher den Begriff «verbal music» nicht verdeutscht haben,¹⁴ «erzählte Töne» – so der Titel einer Studie von Ruth E. Müller¹⁵ – erscheint mir als Übersetzung jedoch schön und treffend.

Von Tönen weiß auch das Musikpublikum zu erzählen, und in der Literatur sind es oft gerade fiktive Hörerinnen und Hörer, die anstelle des auktorialen Erzählers ein Musikstück beschreiben oder dessen Wirkung schildern. In Schers Kategorie der «verbal music» werden die fiktiven Zuhörer allerdings weder ins Blickfeld gerückt noch explizit ausgeschieden. Dies mag einerseits am erwähnten Mangel an Forschungsarbeiten zum Thema "Musikpublikum in der Literatur" liegen, hat aber auch direkt mit dem sperrigen Untersuchungsgegenstand zu tun. Allein mit dem Modell der «verbal music» und ohne musiksoziologischen Hintergrund ist das fiktive Musikpublikum nämlich gar nicht zu erfassen, denn die Protagonisten besuchen Oper und Konzert noch aus ganz anderen Gründen als wegen des Musikhörens: Das Sehen-und-gesehen-Werden, die Klatsch- und Gefallsucht zählen oft sogar mehr als die dargebotene Kunst. Diese scheinbaren Nebenaspekte sind untrennbar mit dem Musikerlebnis verbunden und können die Rezeption eminent beeinflussen, wie sich in den literarischen Beispielen zeigen wird.

«Le spectacle est dans la salle», lautet eine treffende Parole, die sich aus der französischen Literatur ableiten und auf die deutsche übertragen läßt, denn in der Darstellung des Musikpublikums folgen viele deutsche Autoren aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts französischen Vorbildern, wenn sie ihre Protagonisten in die Oper schicken. Bei der literaturwissenschaftlichen Erforschung des Themas kann die Romanistik der Germanistik wertvolle Impulse geben: Über das Musikpublikum in der französischen

¹² Ein charakteristisches Beispiel ist die Adaption der wagnerschen Leitmotivtechnik bei Thomas Mann, vgl. dazu: HANS RUDOLF VAGET: *Thomas Mann und Wagner. Zur Funktion des Leitmotivs in <Der Ring des Nibelungen> und <Buddenbrooks>*, ebd., S. 326–347.

¹³ Grundlegend hierzu ist die Studie von STEVEN PAUL SCHER: *Verbal Music in German Literature*, New Haven/London 1968.

¹⁴ «Verbalmusik» wäre irreführend; vgl. SCHER: *Literatur und Musik*, S. 13.

¹⁵ RUTH E. MÜLLER: *Erzählte Töne. Studien zur Musikästhetik im späten 18. Jahrhundert*, Stuttgart 1989.

Literatur liegen nämlich einschlägige Publikationen vor, die ich für meine Untersuchung dankbar beigezogen habe.¹⁶

Damit ist angedeutet, daß sich meine Studie ihre adäquate Methode gleichsam selber sucht. Ihre interdisziplinäre Anlage folgt keinem kultur- oder literaturwissenschaftlichen Interpretationsdogma. Musik- und Geistesgeschichte im Allgemeinen, Musikästhetik und Musiksoziologie im Besonderen bilden das breite theoretische Fundament. Der erste Teil der Untersuchung versteht sich als kontinuierliche Fokussierung, weshalb die einzelnen Kapitel Überschriften wie *Annäherung*, *Zoom I* und *Zoom II* tragen. Die darauffolgende Analyse literarischer Texte (Teil 2) will philologisch genau sein und dennoch den Überblick über Zusammenhänge und Entwicklungen stets im Auge behalten. Die transdisziplinäre Lektüre nimmt die Position eines Beobachters der fiktiven Zuschauerinnen und Zuhörer ein und widmet sich dem «spectacle dans la salle», ohne daß dabei der Sessel des kritischen und aufmerksamen Musikhörers bzw. «Musiklesers» verlassen wird.

Bevor ich die einzelnen Kapitel kurz vorstelle und das Vorgehen kommentiere, ist auf eine Frage nochmals zurückzukommen: Warum ausgerechnet das lange 19. Jahrhundert? Der Beginn des Untersuchungszeitraums ergibt sich beinahe von selbst: Erst mit den großen politischen und gesellschaftlichen Umwälzungen um 1800 werden Konzert und Oper – gegen Entgelt – öffentlich zugänglich. Zudem erleben die Künste in dieser Schwellen- oder "Sattelzeit" (Reinhart Koselleck) nachgerade eine kopernikanische Wende: Die Musik emanzipiert sich aus dem Kanon der Künste, wird zur Sprache über der Sprache und steigt schließlich zur Kunst aller Künste auf.¹⁷ Im Laufe des 19. Jahrhunderts wird der Konzert- und Opernbetrieb zunehmend von einem gesellschaftlich breit gefächerten Publikum vereinnahmt (in Deutschland oft subsumiert unter dem schillernden Begriff "Bildungsbürgertum"); der Historismus tritt seinen Siegeszug an, Konzert und Oper mutieren zum Musikmuseum und erstarren in Routine und Ritualen, während der gesellschaftliche Pomp im "Fin de siècle" noch zunimmt.

Die hier äußerst verkürzt wiedergegebene Entwicklung – mehr dazu folgt in den Einzelkapiteln – spiegelt sich höchst facettenreich in der erzählenden Literatur. Die beiden Schwerpunkte meiner Arbeit, (Früh-)Romantik und "Fin de siècle", stehen nämlich zugleich für Epochen mit einer signifikanten Häufung fiktionaler Texte, in denen die Musik eine tragende Rolle spielt. Ziel ist es also, einen Bogen zu spannen vom frühromantischen Musikenthusiasmus bis zur musikalischen *Décadence*¹⁸ im "Fin de siècle", um

¹⁶ JOSEPH-MARC BAILBE: *Le roman et la musique en France sous la Monarchie de Juillet*, Paris 1970; PIERRE MICHOT: *La soirée à l'opéra: Etude d'un thème littéraire*, in: *L'opéra au XVIII^e siècle* (Kongressbericht), Aix-en-Provence 1982, S. 559–578; PIERRE MICHOT: *Le spectacle est dans la salle (Balzac et l'opéra)*, in: *Littérature et Opéra*, hg. von Philippe Berthier und Kurt Ringger, Grenoble 1987, S. 45–54; KLAUS LEY: *Die Oper im Roman. Erzählkunst und Musik bei Stendhal, Balzac und Flaubert*, Heidelberg 1995.

¹⁷ Eine konzise Darstellung dieser Entwicklung gelingt JOHN NEUBAUER: *The Emancipation of Music from Language*, New Haven/London 1986; vgl. auch BARBARA NAUMANN (Hg.): *Die Sehnsucht der Sprache nach der Musik. Texte zur musikalischen Poetik um 1800*, Stuttgart/Weimar 1994; GIOVANNI DI STEFANO: *Der ferne Klang. Musik als poetisches Ideal in der deutschen Romantik*, in: Gier/Gruber: *Musik und Literatur*, S. 121–143.

¹⁸ Der Begriff "Décadence" wird dabei nicht nur als Tendenz innerhalb der europäischen Geistes- und Kunstgeschichte von seiner Verfalls- und Untergangs-Thematik her begriffen (zur Erzählliteratur vgl. WOLFDIETRICH RASCH: *Die literarische Décadence um 1900*, München 1986), sondern gleichzeitig auch als

schließlich am Beispiel von Heinrich Mann und Franz Werfel eine ästhetische Neukonzeption in den Blick zu nehmen, die in ihrer Überwindung der *Décadence* gleichzeitig wieder auf das 18. Jahrhundert zurückverweist – womit sich der Kreis in gewisser Hinsicht schließt.

Weil ein rein musiksoziologischer Ansatz aufgrund der gesellschaftlichen Bandbreite des dargestellten Publikums (und nicht zuletzt wegen begrifflicher Probleme¹⁹) wenig fruchtbar erscheint und zudem an einer beschreibenden Oberfläche zu verharren drohte, habe ich mich für einen musikästhetischen Zugang entschieden: Ausgangspunkt der Arbeit ist die Frage nach unterschiedlichen Arten des Musikhörens – und zwar im Spiegel der jeweils vorherrschenden Musikästhetik.²⁰

Zunächst werden verschiedene Hörertypologien vorgestellt, die das weite Feld des Musikpublikums im 19. Jahrhundert exemplarisch und anschaulich abstecken: Frühe Hörerklassifikationen aus der Fachpresse (*Allgemeine Musikalische Zeitung*, 1799 und 1815), eine Darstellung in einem populären Feuilleton von 1874 (*Illustrierte Zeitung*, Leipzig) und – sozusagen als Übergang zur Erzählliteratur – eine Publikumstypologie bei Thomas Mann (*Das Wunderkind*, 1903).

Dabei kristallisieren sich zwei grundlegende Hörparadigmen heraus: emotionales und rationales Hören. Während im ersten Fall das Gefühl die ausschlaggebende Hörinstanz ist, dient beim zweiten der Verstand als Richtschnur, wobei dieser als alleiniger Maßstab der Musikrezeption im 19. Jahrhundert stets als suspekt eingestuft wird. Melodieführend ist vielmehr das Gefühl, und wo der Verstand nicht als Kontrapunkt auftritt, kommt ihm höchstens eine Nebenstimme zu. Dieses bipolare Hörmodell, das sich aus der Musikästhetik ableiten läßt und sich wiederum in ihr spiegelt, ist in der musikwissenschaftlichen Fachliteratur trotz seiner (notabene bis heute ausschlaggebenden) historischen Persistenz bisher nicht ausführlich beschrieben und ergründet worden. Deshalb schließt der erste Teil dieser Arbeit mit einem längeren Kapitel über *Musikrezeption zwischen Emotionalität und Rationalität* (S. 53–91). Diese Vertiefung ist trotz ihrer historisch-musikästhetischen Ausrichtung stets im Hinblick auf die folgende Literaturanalyse konzipiert. So liegt es nahe, daß neben dem einflußreichen Musikkritiker Eduard Hanslick vor allem die Dichtermusiker E. T. A. Hoffmann und Richard Wagner sowie die Musikschriftsteller Wilhelm Heinse und Friedrich Nietzsche zum Zug kommen.

Als Korpus der anschließenden Literaturanalyse dient eine Auswahl repräsentativer Werke von Wilhelm Heinse und Jean Paul, über E. T. A. Hoffmann, Wilhelm Hauff, Heinrich

letzte Übersteigerung oder Überfeinerung eines subjektiv-individualistischen Kunstausdrucks und in diesem Sinn als Weiterentwicklung romantischer Stoffe und Motive verstanden. Diese Kontinuität der Romantik zeigt sich nirgends offensichtlicher als in der Musik- und insbesondere der Kompositionsgeschichte, läßt sich motivgeschichtlich aber auch in der Literatur verfolgen; vgl. z. B. die grundlegende Untersuchung von MARIO PRAZ: *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Florenz 1930; dt. (Lisa Rüdiger): *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*, München ⁴1994, ein Standardwerk, das die Dekadenz des "Fin de siècle" mit guten Argumenten als Entwicklungsform der romantischen Literatur betrachtet (S. 13).

¹⁹ Siehe S. 28–34. Gängige Schlagworte wie "Verbürgerlichung" oder "Bildungsbürgertum" sind äußerst ungenau und taugen für eine Publikumsanalyse nur sehr bedingt. Außerdem ist das "Bürgertum" um 1800 ein anderes als das "Bürgertum" nach 1848 oder um 1900.

²⁰ Denkbar wäre auch ein Zugang via Hörphysiologie und -psychologie. Um den Rahmen dieser geistesgeschichtlich orientierten Arbeit nicht zu sprengen, werden solche Aspekte nur am Rand einbezogen.

Heine, Theodor Fontane, Heinrich und Thomas Mann – bis zu Franz Werfel.²¹ Ein qualitatives Vorgehen nach der Devise ‹wenige Texte, dafür mehr Vertiefung und Vernetzung› halte ich für weit fruchtbarer als ein quantitatives Verfahren in Form einer (pseudo-)empirischen Untersuchung unzähliger Musikepisoden oder -erzählungen. Und weil die Arbeit literaturgeschichtlich eine ungewohnte Perspektive einnimmt, soll diese vorerst an bekannteren Autoren und Texten erprobt werden – freilich nicht ohne den Anspruch, Altvertrautes in ein neues Licht zu stellen.

Was aber heißt repräsentative Auswahl? Darüber läßt sich natürlich trefflich streiten. Jede Auswahl muß sich beschränken und besticht durch Lücken. Mein Korpus folgt zunächst zwei Schwerpunkten der Forschung: Vor allem die musikbetonten Texte der Frühromantik haben in den letzten zwei Jahrzehnten zu einer Fülle von Publikationen geführt, denen meine Arbeit teilweise auch verpflichtet ist.²² Beim zweiten Schwerpunkt, dem "Fin de siècle", habe ich mich vor allem von zwei Studien leiten lassen: der noch immer grundlegenden Darstellung des *Dekadenten Wagnerismus* von Erwin Koppen²³ und der Untersuchung von Heide Eilert zum *Kunstzitat in der erzählenden Dichtung um 1900*, einer Studie, die Drama, Musik und Malerei gleichermaßen berücksichtigt. Anregend gewirkt haben überdies drei Anthologien von Musik-Erzählungen.²⁴

Leitendes, aber keineswegs stur gehandhabtes Auswahlkriterium war die Darstellung eines zeitgenössischen Opern- oder Konzertpublikums, wobei der öffentliche Zugang gegen Entgelt (wie oben bereits angedeutet) als wichtiges Abgrenzungsmerkmal gegenüber höfischen Musikdarbietungen dienen konnte. Viele bekannte Musik-Erzählungen blieben deshalb außer Betracht: Eduard Mörikes Novelle *Mozart auf der Reise nach Prag* (1855) wegen ihres adligen Rokoko-Milieus, E. T. A. Hoffmanns skurriles Künstlerporträt *Rat Krespel* (1818) oder Franz Grillparzers Dilettanten-Studie *Der arme Spielmann* (1848) wegen ihrer privaten Sphäre, aber auch Texte, die – mehr oder minder zeitlos – vor allem die elementare Macht der Musik zum Thema haben, wie Kleists Legende *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* (1810) oder auch Goethes *Novelle* (1828).

Hingegen kommen Texte zum Zug, die von der Literaturwissenschaft nur selten beachtet werden, sich hier aber durchaus als relevant erweisen: Clemens Brentanos und Joseph Görres' *wunderbare Geschichte von BOGS dem Uhrmacher* (1807) mit ihren Konzert-

²¹ Vgl. den Überblick über die Basistexte S. 17f.

²² LUBKOLL: *Mythos Musik*; MÜLLER: *Erzählte Töne*; THEWALT: *Die Leiden der Kapellmeister*; CADUFF: *Die Literarisierung von Musik*; BARBARA NAUMANN: «Musikalisches Ideen-Instrument». *Das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik*, Stuttgart 1990; MAX BECKER: *Narkotikum und Utopie: Musik-Konzepte in Empfindsamkeit und Romantik*, Kassel usw. 1996; WERNER KEIL / CHARIS GOER (Hg.): «Seelenaccente» – «Ohrenphysiognomik». *Zur Musikanschauung E. T. A. Hoffmanns, Heines und Wackenroders*, Hildesheim usw. 2000; ALEXANDRA KERTZ-WELZEL: *Die Transzendenz der Gefühle. Beziehungen zwischen Musik und Gefühl bei Wackenroder/Tieck und die Musikästhetik der Romantik*, St. Ingbert 2001.

²³ ERWIN KOPPEN: *Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle*, Berlin / New York 1973. "Wagnerismus" bezeichnet dabei die außermusikalische, insbesondere literarische Rezeption und Nachwirkung von Richard Wagners Werk.

²⁴ REINHARD KIEFER (Hg.): *Musiknovellen des 19. Jahrhunderts*, Kassel/Basel 1987; JÖRG THEILACKER (Hg.): *Der hohe Ton der Sängerin. Musik-Erzählungen des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt/M. 1989; STEFAN JANSON: *Musik-Erzählungen*, Stuttgart 1990. Als Fundgrube erweist sich auch der Artikel *Musik und Musiker in der Literatur* von UWE SCHWEIKERT (basierend auf Klaus Matthias) in der neuen MGG (fortan MGG²: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Zweite, neubearbeitete Auflage, hg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 6, Kassel usw. 1997, Sp. 801–814).

Phantasmagorien oder zwei höchst gegensätzliche Operschilderungen in wenig beachteten Frühwerken von Wilhelm Raabe (*Der Hungerpastor*, 1863/64) und Heinrich Mann (*In einer Familie*, 1894). Als wegweisend für das 19. Jahrhundert erweist sich überdies der erst seit kurzem wieder höher im Kurs stehende Musikroman *Hildegard von Hohenthal* (1795/96) des bislang fast nur durch den *Ardinghello* (1787) im Gedächtnis gebliebenen Wilhelm Heinse.

In der Absicht, das Thema möglichst breit und differenziert, aber dennoch pointiert zu erfassen, ergeben sich aus dieser Textauswahl sieben Kapitel, die den Anspruch haben, in sich einigermaßen geschlossen zu sein: Die Ausführungen zu Wilhelm Heinse und Jean Paul lassen sich als *Ouvertüre* zum langen 19. Jahrhundert verstehen. Das darauffolgende *Panorama* über E. T. A. Hoffmann bildet als Werkquerschnitt ein tragendes Fundament: Denn bei diesem in seiner Nachwirkung kaum zu überschätzenden Autor sind beinahe alle für das 19. Jahrhundert wesentlichen musikalischen Rezeptionsmuster vorzufinden. Zudem läßt sich am Beispiel Hoffmanns aufzeigen, wie Musik mit nachhaltigem Erfolg «literarisiert» wurde.

Das zweite *Panorama* ist das Herzstück dieser Arbeit. Es ist als Längsschnitt angelegt und widmet sich der Operszene im Roman, einem Motivkomplex, der in der deutschen Literatur bisher noch nie systematisch erfaßt worden ist, obschon er, abgesehen von intertextuellen Bezügen und zitativen Verfahren, auch eine wichtige poetologische²⁵ Funktion erfüllt: Die Oper dient als ideale Arena, um literarische Figuren zufällig zusammentreffen zu lassen. Das grundlegende Muster liefert der französische Gesellschaftsroman, insbesondere Gustave Flauberts *Madame Bovary* (1856), dessen Operszene aufgrund ihrer Vorbildfunktion detailliert dargestellt wird. Motivgeschichtlich aufschlußreich ist ein weiterer Seitenblick über das nationalsprachliche «Gärtchendenken» hinaus: Nämlich in die bemerkenswerte (und höchst amüsante) Soziologie der Oper, wie sie William Makepeace Thackeray in seinem Epochenroman *Vanity Fair* entwirft.

Das abschließende dritte *Panorama* beschreitet mit zwei deutschsprachigen Literaten den Weg nach Süden: Der bereits im 18. Jahrhundert präsente Topos der unmittelbar aus dem Volk geborenen italienischen Vokalmusik erfährt in den beiden großen Opernromanen von Heinrich Mann (*Die kleine Stadt*, 1909) und Franz Werfel (*Verdi*, 1924) eine veritable Neubelebung. Dies ist deshalb so bemerkenswert, weil beide Autoren allegorisch einen Weg aus dem dekadenten Wagnerismus und Ästhetizismus aufzeichnen und sich mit der südlichen Musik auch ein neues Volk von Musikhörerinnen und -hörern wünschen. Im Hintergrund prangt Nietzsches Losung: «Il faut méditerraniser la musique» (NWA:16). Daß dabei viele altgediente Topoi auf nicht immer harmlose Weise verbrämt werden, ist die Kehrseite dieser an sich verdienstvollen Wiederbelebung des musikalischen Südens diesseits der Alpen.

Zwei kürzere *Streiflichter* ergänzen die größeren Panoramen: Das erste widmet sich wilden Phantasmagorien und rauschhaften Visionen fiktiver Konzertbesucher, einer Extremform der poetisch-assoziativen Musikrezeption, das zweite beleuchtet die «Bildungshörer» in der Literatur des ausgehenden 19. Jahrhunderts, die das musikalische Repertoire zwecks Selbstrepräsentation als Zitatenschatz und Konsumgut aushöhlen und die musikalische Bildungsidee des 19. Jahrhunderts ad absurdum führen – bis hin zum

²⁵ Der Begriff "poetologisch" bezieht sich in diesem Zusammenhang auf Erzähltechnik und Romandramaturgie.

ideologischen Mißbrauch von Musik. Überspannter Musikenthusiasmus und Décadence reichen sich hier erneut die Hand.

Leitlinie bleibt immer die Frage nach unterschiedlichen Arten des Musikhörens, wobei sich sehr rasch zeigt, daß die emotionale Musikrezeption in all ihren Ausprägungen – vom selbstversunkenen Lauschen bis zur kollektiven Ekstase – das Feld bei weitem dominiert. Warum dies so ist, werde ich mindestens in Ansätzen zu ergründen versuchen. Der Haupttitel dieser Arbeit, «klangtrunken, melodieberauscht, klatsch- und gefallsüchtig», der mit den ersten beiden Attributen auf das Rauschhafte der Musikrezeption hinweist, ist also keineswegs sensationslüstern. Nicht nur BOGS, der kleinbürgerliche Uhrmacher, hat die Schwäche eines «etwas zum Trunk geneigten Ohrs» (BGB:880), viele Heldinnen und Helden in der Literatur des 19. Jahrhunderts sehnen sich, um dem Alltag zu entfliehen, geradewegs nach rauschhaften musikalischen Erlebnissen.

Und wie ist es heute? Ist die Gefühlsrezeption, die sich im 18. Jahrhundert anbahnt und im 19. Jahrhundert durchsetzt, nicht immer noch Common sense? Lassen wir nicht ein Konzert, das zwar nicht so perfekt gespielt wurde, uns aber im Innersten berührt hat, viel eher gelten als eine werktreue, makellose Aufführung, die auf uns völlig kalt gewirkt hat? Warum scheint die Live-Darbietung im Zeitalter der grenzenlosen Leichtigkeit musikalischer Reproduktion nichts von ihrer Anziehungskraft eingebüßt zu haben? Eine Antwort könnte lauten: Unmittelbare Emotion statt distanzierte Perfektion. (Noch besser wäre freilich: Emotion und Perfektion in vollendetem Einklang.)

Die Rezeptionsmuster, die diese Arbeit anhand musikästhetischer und literarischer Texte erfassen will, sind von unseren Hörgewohnheiten jedenfalls viel weniger weit entfernt, als der zeitliche Abstand vermuten läßt.

Siglen der Basistexte

Erzählliteratur

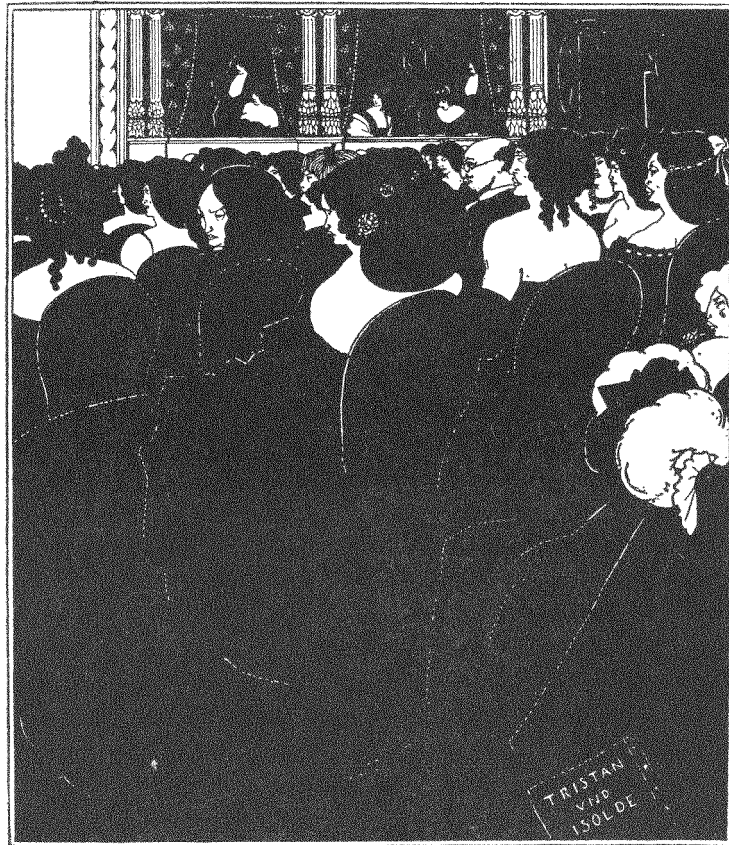
AUTOR	Titel	Sigle	Jahr der Erst- erscheinung	Zitierte Ausgabe
JEAN PAUL	<i>Konzert in Saturnopolis</i>	JPS	unpubl. [1790]	Sämtliche Werke, hg. von Norbert Miller, Abt. II, Bd. 2, München 1974, S. 745–748.
WILHELM HEINSE	<i>Hildegard von Hohenthal</i> (<i>Musikalische Dialogen</i>)	HnH	1795/96 (1805; entst. 1770)	hg. von Werner Keil, Hildesheim usw. 2002.
WILHELM HEINRICH WACKENRODER	<i>Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger</i>	WBe	1796	Sämtliche Werke und Briefe, historisch-kritische Ausgabe, hg. von Silvio Vietta und Richard Littlejohns, Bd. 1, Heidelberg 1991, S. 130–145.
CLEMENS BRENTANO / JOSEPH GÖRRES	<i>Wunderbare Geschichte von BOGS dem Uhrmacher</i>	BGB	1807	BRENTANO: Werke, hg. von Wolfgang Frühwald und Friedhelm Kemp, Bd. 2, München ³ 1980, S. 873–929.
E. T. A HOFFMANN	<i>Don Juan</i>	HDJ	(1813) / 1814	Sämtliche Werke, Bd. 2/1, hg. von Hartmut Steinecke u.a., Frankfurt/M. 1993, S. 83–97.
E. T. A HOFFMANN	<i>Ritter Gluck</i>	HRG	(1809) / 1814	Ebd., S. 19–31.
E. T. A HOFFMANN	<i>Kreisleriana I/II</i>	HKr	1814/15	Ebd., S. 32–82; 360–455.
WILHELM HAUFF	<i>Othello</i>	HfO	1826	Sämtliche Werke, hg. von Sibylle von Steinsdorff, München 1970, Bd. 1, S. 434–473.
WILHELM HAUFF	<i>Mitteilungen aus den Memoiren des Satan</i>	HfM	1826/27	Ebd., Bd. 3, S. 349–604.
HEINRICH HEINE	<i>Florentinische Nächte I</i>	HeF	(1836) / 1837	Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke (Düsseldorfer Heine-Ausgabe), hg. von Manfred Windfuhr, Bd. 5, Hamburg 1994, S. 197–223.
HONORÉ DE BALZAC	<i>Massimilla Doni</i>	BMD	1839	La comédie humaine X. Études philosophiques, hg. von Pierre-Georges Castex u. a., Paris 1979 (Bibliothèque de la Pléiade), S. 543–619.
WILLIAM MAKEPEACE THACKERAY	<i>Vanity Fair. A novel without a hero</i>	TVF	1847/48	hg. von Peter Shillingsburg, New York / London 1994.
GUSTAVE FLAUBERT	<i>Madame Bovary.</i>	FBo	1856	hg. von Béatrice Didier, Paris 1983.

WILHELM RAABE	<i>Der Hungerpastor</i>	RHP	1863/64	Sämtliche Werke, Bd. 6, hg. von Karl Hoppe, Freiburg/Braunschweig 1953.
THEODOR FONTANE	<i>L'Adultera</i>	FoA	1880	Grosse Brandenburger Ausgabe, hg. von Gotthard Erler. Das erzählerische Werk, Bd. 4, hg. von Gabriele Radecke, Berlin 1998.
THEODOR FONTANE	<i>Cécile</i>	FoC	1886	Grosse Brandenburger Ausgabe, hg. von Gotthard Erler. Das erzählerische Werk, Bd. 9, hg. von Hans Joachim Funke und Christine Hehle, Berlin 2000.
THEODOR FONTANE	<i>Frau Jenny Treibel</i>	FoT	1892	Sämtliche Werke, hg. von Walter Keitel u. a., Bd. 4, München 1963, S. 297–478.
FRANK WEDEKIND	<i>Der Kammersänger</i>	WKa	1899	Werke in drei Bänden, Dramen I, hg. von Manfred Hahn, Berlin/Weimar 1969, S. 391–427.
HEINRICH MANN	<i>In einer Familie</i>	HMF	1894	Gesammelte Werke in Einzelbänden, hg. von Peter-Paul Schneider, Frankfurt 2000.
HEINRICH MANN	<i>Die Jagd nach Liebe</i>	HMJ	1903	Studienausgabe in Einzelbänden, hg. von Peter-Paul Schneider, Frankfurt 1996.
HEINRICH MANN	<i>Die kleine Stadt</i>	HMS	1909	Studienausgabe in Einzelbänden, hg. von Peter-Paul Schneider, Frankfurt 1986.
HEINRICH MANN	<i>Der Untertan</i>	HMU	1914–1918	Studienausgabe in Einzelbänden, hg. von Peter-Paul Schneider, Frankfurt 1994.
THOMAS MANN	<i>Der kleine Herr Friedemann</i>	MFr	1897	Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. 8, Frankfurt 1974, S. 77–105.
THOMAS MANN	<i>Das Wunderkind</i>	MWu	1903	Ebd., S. 339–348.
THOMAS MANN	<i>Wälsungenblut</i>	MWä	(1906) / 1921 / (1958)	Ebd., S. 380–410.
FRANZ WERFEL	<i>Verdi. Roman der Oper</i>	WeV	1924	Gesammelte Werke in Einzelbänden, hg. von Knut Beck, Frankfurt 1992.

Sachliteratur

AUTOR	Titel	Signle	Jahr der Erst- erscheinung	Zitierte Ausgabe
FRIEDRICH ROCHLITZ	<i>Die Verschiedenheit der Urtheile über Werke der Tonkunst</i>	RoV	1799	<i>Allgemeine musikalische Zeitung (AMZ) 1</i> (Leipzig 1799), Sp. 497–506.
[FRIEDRICH ROCHLITZ]	<i>Ueber den Genuss der Musik. Ein Gespräch</i>	RoG	1815	<i>Allgemeine Musikalische Zeitung (AMZ) 17</i> (Leipzig 1815), Sp. 53–58 und Sp. 69–76.
E. T. A HOFFMANN	<i>Schriften zur Musik</i>	HSM	1809–1822	hg. von Friedrich Schnapp, München 1977.
EDUARD HANSLICK	<i>Vom Musikalisch- Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik in der Tonkunst</i>	HaM	1854	hg. von Dietmar Strauß, Mainz usw. 1990.
FRIEDRICH NIETZSCHE	<i>Der Fall Wagner. Ein Musikanten- Problem</i>	NWa	1888	Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1999, Bd. 6, S. 9–53.

TEIL 1



AUBREY BEARDSLEY: *The Wagnerites*

(The Yellow Book, Bd. 3, Okt. 1894, aus: Stanley Weintraub:
Aubrey Beardsley. Eine Biographie, München 1968, S. 67)

Opern- und Konzertpublikum im langen 19. Jahrhundert

Seit Lessing und Schiller wissen wir, daß das Theater eine *moralische Anstalt* ist²⁶ – oder dieses Ziel zumindest anstreben kann. Und das Musiktheater? Oder das Konzert? Der Kantianer Schiller und viele seiner Zeitgenossen hätten noch mit einem dezidierten «Nein»²⁷ geantwortet: Oper und Konzert sind reine Zerstreungsplätze – nichts weiter.

Das mag zugespitzt klingen, doch in der breiten Anerkennung bei Intellektuellen ist die Musik tatsächlich eine verspätete Kunst. Ihre um 1800 einsetzende Emanzipation aus dem Kanon der Künste nimmt indes einen geradezu atemberaubenden Lauf. Im 19. Jahrhundert ist ihr Siegeszug nicht mehr aufzuhalten. Kant und Schiller hätten sich wohl die Augen gerieben, wenn sie davon erfahren hätten. Nicht nur das Theater, auch Konzert und Oper werden zu Sittenschulen.²⁸ Und zu einer Sittenschule gehören Anstandsregeln. Fortan wird nicht mehr geplaudert, gegessen, getrunken. Keine Kartenspiele, keine Zigarren. Statt geselliger Unterhaltung sind geistiger Genuß und ästhetische Bildung gefragt. Wenn die Musik spricht, soll das Publikum gefälligst schweigen.

Folgerichtig fordert ein «Knigge» von 1880, Franz Ehardts Bestseller *Der gute Ton in allen Lebenslagen*, unter der Rubrik «Im Concert und Theater» als oberstes Gebot «absolute Ruhe». Solange die Aufführung im Gange sei, gehörten selbst Fragen über die «darstellenden Künstler» oder das gespielte Werk nicht zum guten Ton – hierfür gebe es «Programme, Theaterzettel und Textbücher».²⁹

Eine noch weit größere Rücksichtslosigkeit ist das Plaudern während einer Aufführung. [...] Alle Theater- und Concertbesucher sollten [...] bedenken, daß sie nicht kommen, um ihre Neugierde zu befriedigen, sich an Toiletten und an dem Publikum satt zu sehen, sondern daß sie kommen, um sich durch die Kunst auf ein Paar Stunden über das Alltagsleben hinwegheben zu lassen. [...]

Ferner ist das Umschauen im Zuhörerraum während des Spieles auf der Bühne unstatthaft. So lange der Vorhang in der Höhe und die Scene offen ist, hat diese allein und das was auf ihr vorgeht die Aufmerksamkeit in Anspruch zu nehmen.³⁰

Mit der Verwirklichung der Sittenschule – im vorgeführten «Knigge» lediglich im Sinn eines Verhaltenskodex – ist der Aufstieg der Musik allerdings noch nicht vollendet. Der

²⁶ Schillers Schlüsseltext von 1784 war zunächst überschrieben mit: *Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?* und erhielt 1802 den letztgültigen Titel: *Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet*.

²⁷ Vgl. das Zitat Schillers unten S. 69.

²⁸ Vgl. ROLAND DRESSLER: *Von der Schaubühne zur Sittenschule. Das Theaterpublikum vor der vierten Wand*, Berlin 1993.

²⁹ FRANZ EBHARDT (Hg.): *Der gute Ton in allen Lebenslagen. Ein Handbuch für den Verkehr in der Familie, in der Gesellschaft und im öffentlichen Leben*, Berlin 41880, S. 577f. (die erste Ausgabe erschien 1877, 1896 war bereits die 13. Auflage erreicht).

³⁰ Ebd., S. 578–580.

moralischen Anstalt folgt die religiöse: Oper und Konzert als Tempel der Töne. Andacht lautet nun die Verhaltensmaxime. Während der Musikschriftsteller Friedrich Rochlitz bereits 1799 davon überzeugt war, auch die Tonkunst könne «zur Vervollkommnung und Veredlung des Geschlechts» (RoV:505) beitragen, schießt die Musik im Laufe des folgenden Jahrhunderts gleichsam über diese sittlich-moralische Ziellinie hinaus: Sie erlangt den Status einer Ersatzreligion. Das Schlagwort "Kunstreligion" trifft wohl auf keine Kunst so sehr zu wie auf die Musik.

Freilich verläuft die Entwicklung nicht in ganz Europa gleich. Die Oper im Süden ist nicht dasselbe wie das Konzert im Norden. In Paris, der «Hauptstadt des 19. Jahrhunderts» (Walter Benjamin), herrschen andere Gepflogenheiten als in Venedig, Prag oder Leipzig. Gerade in Deutschland jedoch läßt sich diese hier in bewußter Pointierung dargestellte Sakralisierung am Beispiel des Konzertwesens verfolgen. 1922 stehen in einem Buch über *Das deutsche Musikleben* folgende Zeilen:

So ist unser Konzertsaal zum Teil die Weiterbildung der kirchlichen Gemeinschaft und als solche ein öffentliches Forum, auf dem andere Dinge zur Verhandlung stehen, als nur die Pflege ästhetischer Sonderinteressen. Er ist aber nicht nur Repräsentant der einstigen kirchlichen Gemeinschaft, er ist gleichzeitig die Erweiterung des Aristokraten- und Patriziersalons sowie des akademischen Collegium musicum des 18. Jahrhunderts zur großen, allgemein zugänglichen Halle. Er ist der Versammlungsraum der Gesellschaft. Hier setzt sie das Werk der einstigen Aristokratie und der Studentenschaft fort: die Pflege der geistigen Güter, die Erhaltung der überlieferten, die Heranziehung der neu sich bildenden. Kirche, aristokratischer und akademischer Gesellschaftsraum, von einengenden dogmatischen und gesellschaftlichen Schranken befreit und auf die breite Basis einer konfessionslos wie sozial unterschiedslosen Volksgemeinschaft gestellt – das ist unser Konzertsaal.³¹

Der Text stammt aus der Feder von Paul Bekker, einem als Anwalt neuer Musik bekannt gewordenen kritischen Geist, der alles andere als im Ruf steht, einem überschwänglich pathetischen, konservativen oder nationalistischen Kunstbegriff zu huldigen.³² Aus heutiger Warte lesen sich Bekkers Zeilen wie die Utopie einer egalitären Volksgemeinschaft, wie sie auch Richard Wagner für sein Bayreuther Theater als Idee ursprünglich vorschwebte.

Die Denkfigur einer harmonisch blühenden Landeskirche der Tonkunst widerspiegelt indes keinen allgemeinen kulturellen Konsens. Dem Dogma der Kunstreligion erwächst Widerstand. In den «Roaring Twenties» haben viele Intellektuelle genug von der Weihe der Töne und machen ihrem Unmut in der (mehr oder minder) freien Presse der Weimarer Republik Luft. Die heilige Andacht ist ihnen verdächtig, das Konzertwesen und sein Publikum erscheint ihnen nur noch verlogen. So kann man 1927 in der aufmüpfigen *Weltbühne* unter dem Titel *Der Deutsche im Konzertsaal* lesen:

³¹ PAUL BEKKER: *Das deutsche Musikleben*, Stuttgart/Berlin ³1922, S. 66 (erste Auflage: 1916).

³² Vgl. ANDREAS EICHHORN: *Paul Bekker. Facetten eines kritischen Geistes*, Hildesheim usw. 2002.

Jedesmal, wenn ich in Deutschland einen Konzertsaal betrete, rinnt mir ein kalter Schauer über den Rücken. Ich habe den Eindruck eines Krankenhauses, und eines Tages wußte ich mit Gewißheit: dieses Volk wird an seiner Musik zugrunde gehen, die ihm den letzten Rest von Beherrschung, Vernunft und Männlichkeit raubt, wie ein Vampyr, wie eine gefährliche Seuche. Denn die Beziehung des durchschnittlichen Deutschen zur Musik ist eine hoffnungslose sexuelle Hörigkeit, die in ihrer Massenwirkung die bedenklichsten Formen annimmt. Die deutlich erkennbare pathologische Erregung des Musikhörigen ist heute schon ein so gewöhnlicher Zustand, daß kein Mensch mehr an ihr Anstoß nimmt oder auch nur sich wundert. [...]

Der Musikhörige geht nicht ins Konzert, um wahrzunehmen. Er genießt die Musik, wie man Opium raucht, als eine Art höhern Rauschgifts, mit dem Willen, sich unterkriegen, sich betäuben zu lassen. Von dem, was gespielt wurde, weiß er so gut wie nichts, höchstens, daß Furtwängler dirigiert, oder daß die Onégine [³³] gesungen hat. Willenlos folgt er in seinem Hochschlaf den Bewegungen der Musik, kraftlos läßt er sich vom Allegro zum Andante, vom Andante zum Presto schleifen, träge macht sein Blut die Crescendi und Accelerandi mit, bis schließlich die trübe Unzucht seines Herzens sich in dem Orgasmus eines wohlberechneten Finale Luft macht. [...]

Wenn ich Psychoanalytiker wäre, keine Aufgabe erschiene mir reizvoller und fruchtbarer als: die Empfindungen und Reaktionskurven dieser Musikhörigen zu zergliedern und als das zu entlarven, was sie zweifellos sind, Abreaktionen einer ins Seelische pervertierten Sexualität.³⁴

Der Konzertsaal als verkapptes Bordell, als Ort der «seelischen Onanie»,³⁵ der «schleimigen Ekstase»³⁶ – eine unmoralische Anstalt sondergleichen? Diese gebeizten Zeilen stammen nicht von einem Kunstverächter, sondern einem ausgewiesenen Kenner: Hans Heinz Stuckenschmidt (1901–1988), dem 1934 aus Deutschland vertriebenen Musikkritiker, der sich vor allem für zeitgenössische Musik stark gemacht hat. Was Stuckenschmidt, hier noch als junger Rebell, in einem Rundumschlag zum Besten gibt, sind allerdings keine neuen Töne. In diesem Pamphlet steckt nicht nur viel Freudianismus, sondern auch viel Schiller, viel Hanslick, und vor allem viel Nietzsche. Der Vorwurf der wollüstigen Musikberauschung findet sich nämlich bereits in Schillers Abhandlung *Über das Pathetische* (1793), gegen das pathologische Musikhören polemisiert Eduard Hanslick in seinem Traktat *Vom Musikalisch-Schönen* (1854), wo ab der vierten Auflage (1874) auch der Hinweis auf den «Opiumrausch» (HaM:17) nicht fehlt.³⁷ In der Schuldzuweisung schließlich stößt Stuckenschmidt ins gleiche Horn wie Nietzsche: Der Urheber der Fehlentwicklung zur blinden Musikhörigkeit heißt bei beiden Richard Wagner. So wie Nietzsche, der abtrünnige Wagnerianer, sein einstiges Idol als «Verführer grossen Stils» (NwA:42) entlarven will, nennt ihn Stuckenschmidt – immerhin mit «Hochachtung» – einen «klugen

³³ Gemeint ist die deutsche Altistin Sigrid Onegin (1889–1943), die 1913–1919 mit dem russischen Pianisten und Komponisten Eugen B. Onegin (eigentlich Lwow) verheiratet war. 1926–1931 gehörte sie zum Ensemble der Städtischen Oper Berlin.

³⁴ HANS HEINZ STUCKENSCHMIDT: *Der Deutsche im Konzertsaal*, in: *Die Weltbühne* 23 (1927), S. 631–633.

³⁵ Ebd., S. 631.

³⁶ Ebd., S. 632.

³⁷ Mehr dazu unten S. 69ff.

Magier».³⁸ Diagnose: Auch im Konzertsaal, dem wonnevollen Weihetempel, waltet, wuchert und wüetet das Wagner-Virus.

Das Musiktheater hat es freilich bereits früher erfaßt: Schon 1888, in der verzweifelt-sarkastischen Abrechnung *Der Fall Wagner*, will Nietzsche im deutschen Theaterpublikum nur noch Verlogenheit und Dekadenz erkennen und gießt dementsprechend Spott und Häme aus:

Wir kennen die Massen, wir kennen das Theater. Das Beste, was darin sitzt, deutsche Jünglinge, gehörnte Siegfriede und andre Wagnerianer, bedarf des Erhabenen, des Tiefen, des Überwältigenden. So viel vermögen wir noch. Und das Andre, das auch noch darin sitzt, die Bildungs-Cretins, die kleinen Blasierten, die Ewig-Weiblichen, die Glücklichen-Verdauenden, kurz das V o l k – bedarf ebenfalls des Erhabenen, des Tiefen, des Überwältigenden. [NWA:24]

Hier sitzt – neben Wagner – ein Publikum auf der Anklagebank, das trotz Kleingeist stets nach Großem lechzt. Ihm bietet die Oper alles: Vom patriotischen Hochgefühl über Beweihräucherung eigener (Halb-)Bildung bis hin(unter) zu verdauungsfördernder Ablenkung. Nichts mehr von Kunstreligion. Das hehre Dogma scheint zum kleinbürgerlichen Sektierertum verkommen zu sein.

Soweit – mit Blick auf Deutschland – eine erste Annäherung an den vermeintlich harmlosen Begriff des "Musikpublikums". Hier ging es nicht darum zu zeigen, daß auch die Kunstgeschichte letztlich zyklisch verläuft und die neuen Argumente oftmals die alten sind – die vorgeführten Zitate, ein Gemisch aus populären Ratschlägen, sachlichem Ernst und intellektueller Polemik, sollten deutlich machen, wie Oper und Konzert die Menschen bewegen, die Gemüter beleben und die Geister erhitzen, wie vielschichtig und schillernd das Opern- und Konzertpublikum im langen 19. Jahrhundert in seiner Zusammensetzung erscheint und wie unterschiedlich es bewertet wird.

Nun aber zur historischen Realität. Wenn das Thema der vorliegenden Arbeit die Musikpublikumsdarstellung in der fiktionalen Literatur ist, muß zunächst einmal die Bandbreite möglicher realer Vorlagen eruiert werden. Wer ist also das Volk, das in Oper und Konzert geht?

Das Konzertpublikum: Ein einig Volk von ‹Kunst-Liebhabern›?

Gemäß einer wegweisenden Definition in Heinrich Christoph Kochs *Musikalischem Lexikon* von 1802 ist das Konzert (unter anderem) eine für das Publikum veranstaltete Einrichtung, «so daß jeder Liebhaber der Kunst mit gleichem Rechte, gegen Erlegung eines bestimmten Einlaß-Geldes, daran Antheil nehmen kann».³⁹ Die oben von Paul Bekker gerühmte sozial unterschiedslose Volksgemeinschaft wird bei Koch mehr als ein

³⁸ STUCKENSCHMIDT: *Der Deutsche im Konzertsaal*, S. 632.

³⁹ HEINRICH CHRISTOPH KOCH: [Artikel] *Concert*, in: *Musikalisches Lexikon* [1802], Reprint: Hildesheim 1964, Sp. 349.

Jahrhundert früher bereits nachdrücklich propagiert; freilich nicht als Utopie, sondern in Form einer realistischen Schein-Égalité: Nur wer bezahlt, darf zuhören, aber zuhören dürfen grundsätzlich alle. Spätestens hier ist Kunst zur käuflichen Ware geworden. Der viel gescholtene Warencharakter der Kunst ist sozusagen der Preis, den das aufstrebende Bürgertum bezahlen muß, um die Hochkultur den höfischen Exklusivzirkeln zu entziehen. Mit dem freien Zugang gegen Entgelt beginnt der Aufstieg des Konzerts als einer gesellschaftsprägenden öffentlichen Institution, die in der oben beschriebenen emphatischen Kunstreligion um 1900 einen Höhepunkt erreicht. Es ist hier nicht nötig, diese beispiellose Karriere erneut nachzuzeichnen.⁴⁰

Verwiesen sei nur auf die in vieler Hinsicht exemplarische Geschichte der Gewandhauskonzerte in Leipzig: Was dort 1781 in einem ehemaligen Messehaus der Tuchfabrikanten beginnt, sich alsbald zum Musikforum des städtischen Bürgertums emporschwingt und mit Felix Mendelssohn Bartholdy als Gewandhauskapellmeister (1835–1847) zu europäischem Ruf gelangt, kulminiert 1884 mit dem Neuen Gewandhaus in einem klassizistischen Konzerttempel als repräsentativer Kultstätte des Großbürgertums.⁴¹ Was in Leipzig – und noch früher bereits in London – prototypisch seinen Lauf nimmt, etabliert sich im 19. Jahrhundert in fast allen mittel- und westeuropäischen Zentren. Das Konzert wird neben der Oper zur beherrschenden Form der Musikkultur und konkurrenziert als «Realisierungsort autonomer Musik»⁴² zunehmend den Gottesdienst. Der Status der Kunstreligion manifestiert sich in einer immer ausgeprägteren Ritualisierung («radikale Musikzentrierung»,⁴³ andächtiges Lauschen, geregeltes Applaudieren⁴⁴ etc.) und spiegelt sich architektonisch in all den Tempelfronten klassizistischer Konzerthäuser. Diese Prunkbauten deuten es bereits an: Von einer egalitären bürgerlichen Musikkultur des 19. Jahrhunderts kann nicht die Rede sein. Vielmehr sind die musikalischen Weihstätten, die in der zweiten Jahrhunderthälfte wie Pilze aus dem Boden schießen, meist Repräsentationsbauten des Großbürgertums. Wer im Chor der aufstrebenden Städte des 19. Jahrhunderts den Ton angeben will, kommt nicht ohne Tonhalle aus.⁴⁵

Im Innern des Tempels findet die soziale Schichtung gleichsam ihr Abbild: Mit Abonnements, Vorbezugsrechten und einer ausgeklügelten Sitzplatz- und Preisabstufung wird die Ungleichheit schon im Voraus determiniert. «Nur wenige haben Zeit und Geld genug, um an Wochentagen zur Mittagszeit, in Fest- oder doch in gewählter Toilette, vor den

⁴⁰ Einen guten Überblick bietet der Artikel *Konzertwesen* von HANNS-WERNER HEISTER in: MGG², Sachteil, Bd. 5, Kassel usw. 1996, Sp. 686–710; ebenso WALTER SALMEN: *Das Konzert. Eine Kulturgeschichte*, München 1988; für orchesterspezifische Einzelaspekte siehe JOAN PEYSER (Hg.): *The Orchestra. Origins and Transformations*, New York 2000.

⁴¹ Vgl. JOHANNES FORNER (Hg.): *Die Gewandhauskonzerte zu Leipzig. 1781–1981*, Leipzig 1981.

⁴² HANNS-WERNER HEISTER: *Das Konzert. Theorie einer Kulturform*, Wilhelmshaven 1983, Bd. 1, S. 42.

⁴³ HEISTER: *Konzertwesen*, Sp. 687.

⁴⁴ Der heute übliche Verzicht auf Applaus zwischen den einzelnen Sätzen einer Komposition setzte sich erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts durch; vgl. HEINRICH W. SCHWAB: *Konzert und Konzertpublikum im 19. Jahrhundert*, in: *Musica* 31 (1977), S. 19–21, sowie HEINZ-KLAUS METZGER: *Rituelle Aspekte des bürgerlichen Musiklebens*, in: *Musik und Ritual*, hg. von Barbara Barthelmes und Helga de la Motte-Haber, Mainz usw. 1999, S. 18–30.

⁴⁵ Die nach dem Vorbild des Leipziger Gewandhauses konzipierte, 1895 neueröffnete Tonhalle in Zürich ist ein typisches Beispiel eines Prunkbaus des industriellen Großbürgertums; vgl. RENÉ KARLEN / ANDREAS HONEGGER / MARIANNE ZELGER-VOGT: «*Ein Saal, in dem es herrlich klingt.*» *Hundert Jahre Tonhalle Zürich*, Zürich 1995.

Concertsälen vorzufahren und die oft hohen Eintrittspreise zu zahlen»,⁴⁶ stellt die Leipziger *Illustrierte Zeitung* 1874 fest und impliziert damit, daß Arbeiter oder Handwerker vom Konzertleben ausgeschlossen sind. Schon allein die Tatsache, daß gegen Ende des 19. Jahrhunderts mehr und mehr Volks- und Arbeiterkonzerte zu niedrigen Eintrittspreisen veranstaltet werden, belegt die Existenz einer ökonomisch bestimmten bürgerlichen Elite-Kultur. Hanns-Werner Heister unterscheidet dementsprechend einen emphatischen von einem pragmatischen Konzertbegriff: Die emphatische Norm huldigt gewissermaßen dem «Credo» aus Beethovens *Neunter Sinfonie*: «Alle Menschen werden Brüder» – und sieht diesen Appell im Konzertsaal als einem gesellschaftsharmonisierenden Ort in idealer Weise umgesetzt. Im Gegenzug hebt der pragmatische Konzertbegriff die Ständeunterschiede bei Konzertbesuchern hervor und betont den ökonomisch eingeschränkten Zutritt zum Konzertsaal.⁴⁷

Summa summarum ist das Publikum öffentlicher Konzerte im 19. Jahrhundert ein höchst heterogenes und weitgehend anonymes, das fast nur bezüglich des entrichteten «Einlaß-Geldes» auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen ist. Nicht einmal im Sinfoniekonzert im engeren Sinn, das sich im Laufe des 19. Jahrhunderts zur renommiertesten aller Konzertformen entwickelt, sitzt ein einzig Volk von Kunstenthusiasten. Vom partiturbewaffneten Musikstudenten, der sich mit dem letzten Kreuzer einen Stehplatz ergattert hat, über die galanten Schaulustigen in den ersten Rängen bis zur großen Masse, die lediglich Unterhaltung und Zerstreuung sucht, ist alles vertreten. William Weber, der das Konzertleben in London, Paris und Wien in dessen Take-off-Phase zwischen 1830 und 1848 untersucht hat, verortet die Mehrheit der Konzertbesucher in der *Middle Class*, was insofern problematisch ist, als gerade die im Konzertleben tonangebenden Schichten meist nicht jener *Middle Class* entstammten.⁴⁸

Mit geringem Erkenntnisgewinn vermag man das Konzert schließlich zu erfassen, wenn man es mit dem im deutschen Sprachraum geläufigen Etikett einer bürgerlichen Kunstform versieht. Erstens ist das Bürgertum vor 1848 ein anderes als nach 1848 und in sich keine geschlossene Gesellschaftsschicht, zweitens läßt sich bürgerliche Kultur nicht ohne weiteres von aristokratischer trennen, drittens ist es wenig hilfreich, Heterogenität gleichsam mit einem Verweis auf Heterogenität erläutern zu wollen. Diese soziologischen Probleme treten beim Opernpublikum indessen noch deutlicher zutage.

⁴⁶ *Illustrierte Zeitung* (Leipzig) Nr. 1614 vom 6. Juni 1874, S. 433.

⁴⁷ HEISTER: *Konzertwesen*, in: MGG², Sachteil, Bd. 5, Sp. 689.

⁴⁸ Vgl. WILLIAM WEBER: *Music and the Middle Class. The social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna between 1830 and 1848*, London 1975.

Das Opernublikum: Paradebeispiel bürgerlicher Selbstinszenierung?

«Die Oper ist ein unmögliches Kunstwerk.» Mit diesem berühmten Satz eröffnet Oskar Bie 1913 sein weit gespanntes und noch immer äußerst lesenswertes Panorama über das Musiktheater.⁴⁹ Ebenso paradox wie das Kunstwerk an sich erscheint ihm sein Publikum: «Die Oper ist kein Volksgewächs wie das Drama, sie ist eine, wie wir immer mehr sehen, unwahrscheinliche, unmögliche, künstliche Kunst. Sie ist nicht erst Bedürfnis, um dann am Leben erhalten zu werden, sie wird erst ins Leben gerufen, um dann Bedürfnis zu bleiben.»⁵⁰ Um mit Bie zu reden, ist die Oper ein aristokratisches Gewächs, das im Laufe des 19. Jahrhunderts immer mehr vom Bürgertum in Beschlag genommen wird. Diese Entwicklung mit einer Demokratisierung gleichzusetzen, ist für die Oper indessen noch verfehler als für das Konzert. Oskar Bie bringt dies mit Süffisanz auf den Punkt: «Aus einem Ressort der Vergnügungen und Mätressen wird ein öffentliches Obligo der Unterhaltung, schließlich der Erziehung. Aber nichts ist schwerer zu demokratisieren als die Oper, das uneheliche Kind der Feudalzeit. Finanzprobleme zerbrechen an ihr. Das Volk wird zugelassen, es soll bezahlen.»⁵¹

Dies mag polemisch klingen, wird jedoch durch die historische Forschung bestätigt: Michael Walter weist in seiner *Sozialgeschichte der Oper im 19. Jahrhundert* mit Nachdruck darauf hin, daß die Öffnung der Hoftheater in Deutschland kein Akt der Demokratisierung war, «sondern einer der finanziellen Notwendigkeit.»⁵² Die finanziellen Zwänge sind bei der Oper als der aufwändigsten aller Kunstformen weit größer als beim Konzert, was erklärt, weshalb Versuche, neben Volkskonzerten auch Volksoperen zu etablieren, meist scheiterten: Fehlte das nötige Geld, ließ sich keine annehmbare Qualität erreichen, floß das Geld (wie später in Wagners Festspielunternehmen von Bayreuth), war die Idee der Volksoper dahin, weil die Geldgeber – im 19. Jahrhundert das Besitzbürgertum und der Adel (Bayreuths Hauptsponsor war bekanntlich ein König) – dann auch über die Oper und ihre Zugänglichkeit gebieten wollten.⁵³ Aus diesem Grund kommt das Opernwesen bei Paul Bekker auch viel schlechter weg als das Konzert. Die Oper ist für ihn zu einem Vergnügungs- und Genußmittel der «Plutokratie» geworden und «unterscheidet sich von der absolutistischen Herrschaftsform nur dadurch, daß sie an die Stelle des Fürsten eine Anzahl Bankiers setzt.»⁵⁴ Das wohl bekannteste Beispiel für die Macht der Zahlungskraftigen ist der Pariser *Tannhäuser*-Skandal von 1861, wo die (einfluß)reichen Abonnenten des Jockey-Clubs, die in durchaus aristokratischer Gepflogenheit erst nach dem Abendessen, nämlich zum zweiten Akt, im Theater erschienen, vehement aufbegehrten, weil sie ihr Ballett nicht zur gewünschten Zeit serviert erhielten.

⁴⁹ OSKAR BIE: *Die Oper* [1913], Reprint: München 1988, S. 9.

⁵⁰ Ebd., S. 62.

⁵¹ Ebd., S. 63.

⁵² MICHAEL WALTER: «*Die Oper ist ein Irrenhaus*». *Sozialgeschichte der Oper im 19. Jahrhundert*, Stuttgart/Weimar 1997, S. 320. Vgl. auch ANSELM GERHARD: *Die Verstädterung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart/Weimar 1992, S. 35.

⁵³ Wagners Erben ließen sich beispielsweise 1893 schriftlich zusichern, daß weder *Tristan und Isolde* noch *Tannhäuser* in Vorstellungen zu ermäßigten Preisen gespielt werden durften (vgl. WALTER: «*Die Oper ist ein Irrenhaus*», S. 325. Zur Errichtung einer Volksoper in Paris vgl. ebd., S. 329f.).

⁵⁴ BEKKER: *Das deutsche Musikleben*, S. 58f.

Es erstaunt daher wenig, daß Minderbemittelte – Arbeiter, Handwerker und Bauern – vom regulären Opernbetrieb noch weitgehender als vom Konzertbetrieb ausgeschlossen waren (und außerdem kaum Interesse an dieser ‹gesunkenen› aristokratischen Kulturform bekundeten).⁵⁵ Publikum aus den untersten Gesellschaftsschichten fand sich in Deutschland am ehesten noch während der Theaterkultur des Vormärz⁵⁶ oder dann vor allem in Italien, wo die Kartenpreise im Allgemeinen niedriger waren als in Frankreich oder Deutschland und der wenig finanzkräftige Teil des Publikums sogar eine gewisse Macht hatte.

Doch auch was das allzu gern verklärte Land jenseits der Alpen betrifft, sollte man sich vor dem Mythos der populären, alle Gesellschaftsschichten vereinigenden Oper hüten. Zwar genießt die Oper in Italien durchaus einen Sonderstatus: Erstens fehlt ihr die Konkurrenz eines reinen Konzertbetriebs im 19. Jahrhundert fast gänzlich, zweitens wird zumindest ein melodischer Zipfel der glanzvollen städtischen Opernkultur durch die unzähligen Blaskapellen auch in die entlegenen Winkel des Landes getragen, und drittens scheint die Oper in Italien in gewisser Hinsicht tatsächlich die fehlende populäre Literatur zu ersetzen.⁵⁷ Gerade in Italien jedoch funktioniert die Oper in besonderem Maß als Wirtschaftsunternehmen, gleichsam als industrieller Produktionsapparat, der großen ökonomischen Zwängen unterworfen ist.⁵⁸ Der Mythos einer Volksoper bezieht sich in Wirklichkeit höchstens auf ein Volk von Wohlhabenden:

Das vielzitierte Volk, das sich in den Opern des mittleren 19. Jahrhunderts, in den Opern eines Rossini oder Verdi getummelt haben soll, war ein Volk von Adligen, von Großbürgern und zunehmend auch von wohlhabenden Kaufleuten. Dieser ‹popolo grasso› ging auch nicht nur zu den Premieren ins Opernhaus, sondern mindestens zweimal die Woche. Die einfache Bevölkerung hätte sich kaum eine Eintrittskarte leisten können, geschweige denn die passende Kleidung, um nicht gleich vom Ordnungspersonal aus den geheiligten Hallen wieder herausgetrieben zu werden. Die Popularisierung der Oper für breite Schichten begann erst zum Ende des 19. Jahrhunderts und dauerte gerade einmal bis zur Erfindung des Kinos an.⁵⁹

Grundsätzlich läßt sich mit Michael Walter festhalten: «Die Oper, nicht nur in Paris, blieb im 19. Jahrhundert ein Unternehmen, das hauptsächlich das bürgerliche und großbürgerliche Bedürfnis nach Luxus befriedigte: der Zugang zur Oper war teuer, sie wurde darum überwiegend von bereits etablierten und finanziell gut ausgestatteten Schichten besucht, oder – auf den billigen Plätzen und zahlenmäßig in der Minderheit – von Personen, die

⁵⁵ Vgl. GERHARD: *Die Verstädterung der Oper*, S. 34, WALTER: *«Die Oper ist ein Irrenhaus»*, S. 324ff.

⁵⁶ Vgl. FRANK MÖLLER: *Zwischen Kunst und Kommerz. Bürgertheater im 19. Jahrhundert*, in: *Bürgerkultur im 19. Jahrhundert. Bildung, Kunst und Lebenswelt*, hg. von Dieter Hein und Andreas Schulz, München 1996, S. 19–33, hier S. 26.

⁵⁷ Vgl. dazu den konzisen Aufsatz von SEBASTIAN WERR: *Oper fürs Volk oder für die Elite?*, in: *Verdi-Handbuch*, hg. von Anselm Gerhard und Uwe Schweikert, Kassel usw. 2001, S. 63–76. Umfassender dazu: ROBERTO LEYDI: *Verbreitung und Popularisierung*, in: *Geschichte der italienischen Oper*, hg. von Lorenzo Bianconi und Giorgio Pestelli, Bd. 6, Laaber 1992, S. 321–403, sowie GIOVANNI MORELLI: *Die Oper in der Nationalkultur Italiens*, ebd., S. 405–458.

⁵⁸ Vgl. JOHN ROSSELLI: *The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi. The Role of the Impresario*, Cambridge 1984, sowie ders.: *Das Produktionssystem 1780–1880*, in: *Bianconi/Pestelli: Geschichte der italienischen Oper*, Bd. 4, Laaber 1987, S. 97–174.

⁵⁹ BIRGIT PAULS: *Revolutionär wider Willen. Verdi, die Politik und die italienische Oper seiner Zeit*, in: *Verdi-Theater*, hg. von Udo Bermbach, Stuttgart/Weimar 1997, S. 1–21, hier S. 21.

Aspiranten auf einen Platz in diesen Schichten waren.»⁶⁰ Konsequenz dieses buchstäblichen Sesselrückens: Das Bürgertum im 19. Jahrhundert übernimmt vom Adel nicht nur die Logen, sondern auch die Verhaltensnormen. Die Oper ist geradezu ein Paradebeispiel, wenn es darum geht, die Imitation aristokratischer Gepflogenheiten, Lebensformen und Verhaltensnormen durch das aufstrebende Bürgertum anschaulich zu machen. So liefert die Sozialgeschichte der Oper dem Historiker Arno J. Mayer in seinem wichtigen Buch *Adelsmacht und Bürgertum* beste Argumente, um die Zählebigkeit des Ancien Régime zu belegen:

Im Grunde verlor die Oper nie ihren höfischen Charakter, und sie legte nach 1840, als sie in neue Häuser übersiedelte und ihr Repertoire ergänzte und erneuerte, an Prachtentfaltung eher noch zu. Die pompösen Treppen, die in mehreren Emporen übereinander angeordneten Logen und die manieristisch gestalteten Foyers hinter grandiosen historistischen Fassaden waren die ideale Kulisse für die Imitationsrituale, mit denen die Bourgeoisie ihre aristokratischen Ambitionen demonstrierte und unterstrich.⁶¹

Mit anderen Worten dient die Oper den bürgerlichen Eliten als glanzvolle Plattform zur Selbstrepräsentation in Form einer Anbiederung bei der Aristokratie. Die repräsentative Funktion der Oper offenbart sich nicht nur in pompöser Architektur, aufwändigen Inszenierungen oder Vorzeige-Stars auf der Bühne, sondern auch beim Publikum, das sich in der Oper (in einem im 19. Jahrhundert meist noch hell beleuchteten Zuschauerraum!) wie in keiner anderen Kunst selbst inszeniert. Bei diesem Ritual sind die Damen und Herren des aufstrebenden Bürgertums ganz dem Adel verpflichtet: «Ebenso wie ihr Benehmen und Auftreten richteten sie ihre Garderobe auf das Ziel aus, sich der aristokratischen Elite anzugleichen. [...] Wenn die Mode konservativ war und nur langsam wechselte, so lag das zum größten Teil daran, daß das Bürgertum die alten Eliten nicht herausfordern, sondern sich ihnen anbiedern wollte.»⁶²

Von einer Verbürgerlichung der Oper im 19. Jahrhundert kann also nur mit größten Einschränkungen die Rede sein. Immerhin trifft das bürgerliche Kriterium des öffentlichen Zugangs weitgehend zu – selbst wenn sich dieser über die Preisabstufung weitreichend steuern ließ. Zusammenfassend läßt sich – im engeren Sinn für Deutschland – folgende Soziologie des Zuschauerraums skizzieren: In den repräsentativen Logen und Sperrsitzen macht das Großbürgertum (Bankiers, Fabrikherren, Direktoren, hohe Beamte, Anwälte, Ärzte) dem Adel zunehmend den Rang und die Ränge streitig, im Parkett versammeln sich Studenten, niedere Offiziersgrade und Beamte, an Sonntagen gelegentlich auch Handwerker und Bediente – und aufgrund ihrer meist niedrigen Einkommen ebenfalls ein Großteil der Intellektuellen.⁶³

⁶⁰ WALTER: «*Die Oper ist ein Irrenhaus*», S. 326.

⁶¹ ARNO J. MAYER: *Adelsmacht und Bürgertum. Die Krise der europäischen Gesellschaft 1848–1914* [engl. Originaltitel: *The Persistence of the Old Regime*], München 1984, S. 207f.

⁶² Ebd., S. 212f.

⁶³ Vgl. WALTER: «*Die Oper ist ein Irrenhaus*», S. 320f.

Das Bildungsbürgertum: Ein Etikett als Schlüssel zum Musikpublikum?

Wenn für das Opern- und Konzertpublikum des 19. Jahrhunderts gilt: Öffentlichkeit ja, Verbürgerlichung nur teilweise, fragt sich, ob diese heterogene Menge nicht zumindest einen gemeinsamen geistigen Hintergrund besitze. Öffentlichkeit heißt im 19. Jahrhundert bekanntlich auch, daß Kunst öffentliche Diskussionsforen erhält. Ein Beispiel dafür ist die Etablierung der feuilletonistischen Musikkritik. Leserinnen und Leser von Tageszeitungen bekommen damit reichlich Gelegenheit, sich über Musik zu informieren und sich musikalisch fortzubilden. Ist dieses Bildungsfundament allenfalls der Schlüssel zum soziologisch komplexen Musikpublikum?

Vor allem die deutschsprachige musikwissenschaftliche Literatur greift gerne und meist unreflektiert zum schillernden Begriff des "Bildungsbürgertums". Ebenso populär wie die Lehrmeinung, das 19. Jahrhundert sei ein bürgerliches Jahrhundert, ist die Auffassung, die Kultur dieses Jahrhunderts definiere sich – vor allem bezogen auf Deutschland – vornehmlich durch einen gemeinsamen Bildungsbegriff. Doch die Schicht des Bildungsbürgertums ist soziologisch nicht einfacher faßbar als das Bürgertum selbst; sie war prinzipiell offen, auch wenn ihr Kern sich aus Beamten und freien Berufen zusammensetzte.⁶⁴ Nur schon aus den eingangs erwähnten Zitaten von Nietzsche, Bekker und Stuckenschmidt läßt sich die ganze Bandbreite und zugleich höchst unterschiedliche Bewertung dieser Gesellschaftsschicht ablesen: Während Nietzsche über die «Bildungs-Cretins» schnödet, ist Bekker überzeugt, die «Volkskunst» sei «Bildungskunst»⁶⁵ und das Theater eine «Stätte geistiger Erhebung.»⁶⁶ Auch Oskar Bie erwähnt neben der Unterhaltungsfunktion der Oper deren Bedeutung für die «Erziehung».⁶⁷

Dient die Kunst als «Lehrmeisterin der Gesellschaft»,⁶⁸ muß diesem Bildungsprogramm auch ein Bildungskanon zugrunde liegen. In der Tat ist die Kanonisierung eines als zeitlos gültig empfundenen Konzert- und Opernrepertoires ein Prozeß des langen 19. Jahrhunderts, wobei diese Entwicklung in engem Zusammenhang steht mit der allgemeinen Ausbreitung des Historismus über die Kunst.⁶⁹ Dementsprechend wird auch der Musikbetrieb allmählich zum Musikmuseum. Die großen Meister bilden die Dauerausstellung und die zeitgenössischen Komponisten werden erst nach sorgfältigster Prüfung zur Wechsellausstellung zugelassen. Das Bildungsbürgertum als Trägerschicht dieses Musikmuseums anzusehen ist sicher grundsätzlich richtig,⁷⁰ obwohl Bildungsbürger nicht einfach

⁶⁴ Vgl. THOMAS NIPPERDEY: *Deutsche Geschichte 1866–1918*, Bd. 1, München 1990, S. 382–389. Zur Geschichte des Begriffs und seiner Problematik: WERNER CONZE / JÜRGEN KOCKA (Hg.): *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert*, Teil I, Stuttgart 1985, sowie v. a. Teil II: *Bildungsgüter und Bildungswissen*, hg. von REINHART KOSELLECK, Stuttgart 1990; ULRICH ENGELHARDT: «Bildungsbürgertum», *Begriff und Dogmengeschichte eines Etiketts*, Stuttgart 1986.

⁶⁵ BEKKER: *Das deutsche Musikleben*, S. 60.

⁶⁶ Ebd., S. 47.

⁶⁷ BIE: *Die Oper*, S. 63.

⁶⁸ BEKKER: *Das deutsche Musikleben*, S. 61.

⁶⁹ Vgl. zur Musik: WALTER WIORA (Hg.): *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik*, Regensburg 1969.

⁷⁰ Vgl. CARL DAHLHAUS: *Das deutsche Bildungsbürgertum und die Musik*, in: *Bildungsgüter und Bildungswissen*, hg. von Reinhart Koselleck, Stuttgart 1990 (= *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert*, Teil II), S. 220–236, hier S. 228.

per se Konservative waren, die sich nur ans Alte klammerten, sondern durchaus auch Wagnerianer und Liszt-Anhänger sein konnten, womit sie der musikalischen Fortschrittspartei zugehörten.⁷¹ Daraus resultiert kein historischer Widerspruch, wenn man bedenkt, daß Wagner schon zu Lebzeiten ein Klassiker war, der sich mit Bayreuth gleichsam sein eigenes Musikmuseum schuf.

Die skizzierte Musealisierung erweist sich für die gebildete Gesellschaft des 19. Jahrhunderts einerseits als unabdingbare Verständigungsbasis für die Konversation über Musik,⁷² andererseits auch als soziales Abgrenzungskriterium gegen unten. Wer nicht mitreden konnte, gehörte nicht zum Bildungsbürgertum. Die gebildeten bürgerlichen Schichten definierten sich nebst dem Bildungswissen auch über einen spezifischen Bildungsdiskurs, den Angelika Linke in ihrer Studie *Sprachkultur und Bürgertum* facettenreich zu ergründen versucht hat.⁷³ Das betrifft auch das Reden über Musik, und zwar im Sinne eines bewußten ästhetischen Diskurses, wie er auch für andere Künste typisch ist.⁷⁴ Das Bildungsbürgertum als «sperriges Untersuchungsobjekt» taugt indessen auch in der Studie von Linke lediglich als «Orientierungsformation»,⁷⁵ da sich seine soziokulturellen Konturen insgesamt zu wenig scharf abzeichnen. Ähnlich wie beim Oberbegriff "Bürgertum" scheint das Bildungsbürgertum, wenn überhaupt, eher ex negativo zu fassen sein: Es ist allenfalls klar, wer nicht dazugehörte. Eine solche Eingrenzung nimmt auch Carl Dahlhaus vor, wenn er den Bildungsbürger für die Musik irgendwo zwischen dem «galant homme» des 18. Jahrhunderts und dem Experten des 20. Jahrhunderts situiert.⁷⁶

Hilfreich im vorliegenden Zusammenhang kann eine Differenzierung sein, wie sie aus den Studien im Sammelband *Bürgerkultur im 19. Jahrhundert* hervorgeht: Die Autoren unterscheiden eine «egalitäre» von einer «elitären» Bürgerkultur.⁷⁷ Zur egalitären Kultur zählen sie das in breiten Volksschichten verankerte Vereinsleben und die dazu gehörenden Massenveranstaltungen (z. B. Sänger-, Turn- und Schützenfeste), die in erster Linie der Unterhaltung und Geselligkeit dienen. Die elitäre Bürgerkultur hingegen grenzt sich bewußt gegen unten ab und ist als Selbstdefinitions- und Repräsentationskultur einem normativen Bildungskanon verpflichtet, den sie als ihr kulturelles Kapital betrachtet.

Die gesellschaftliche Distinktion mittels kultureller Werte geht Hand in Hand mit der oben beschriebenen Sakralisierung des Kulturbetriebs, die sich als Abgrenzung gegenüber unkultivierten sozial ebenfalls gegen unten verschließt. Deutlich manifestiert sich dies im Konzertsaal: Im 18. Jahrhundert darf das Publikum noch essen, rauchen und plaudern oder gar Karten spielen, im 19. Jahrhundert hat es in andächtiger Kontemplation stillzusitzen und zu Beginn des 20. Jahrhunderts darf es nicht einmal mehr zwischen den Sätzen einer Komposition applaudieren.

⁷¹ Ebd., S. 223.

⁷² Paradebeispiel für die angestrebte Standardisierung der Gesprächskultur über Musik ist das *Musikalische Conversations-Lexikon, eine Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften für Gebildete aller Stände* von HERMANN MENDEL und AUGUST REISSMANN, Leipzig 1870–79.

⁷³ ANGELIKA LINKE: *Sprachkultur und Bürgertum. Zur Mentalitätsgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart/Weimar 1996.

⁷⁴ Ebd., S. 31. Siehe auch die literarischen Beispiele in vorliegender Arbeit S. 235ff.

⁷⁵ Ebd., S. 27f.

⁷⁶ CARL DAHLHAUS: *Das deutsche Bildungsbürgertum und die Musik*, S. 221.

⁷⁷ DIETER HEIN / ANDREAS SCHULZ (Hg.): *Bürgerkultur im 19. Jahrhundert*, München 1996, S. 13f.

Fazit: Wenn in dieser Arbeit das Opern- und Konzertpublikum des 19. Jahrhunderts in den Blick genommen wird, so ist trotz aller Verbürgerlichungstendenzen zunächst von einer Elite-Kultur auszugehen. In welchen Facetten sich die Vertreter dieser Elite-Kultur in der fiktionalen Literatur spiegeln, wird sich Laufe der Analyse erweisen.

Aus diesem Kapitel ist indessen deutlich geworden, daß ein rein musiksoziologischer Zugang – nur schon aufgrund unlösbarer begrifflicher Probleme – wenig fruchtbar wäre und letztlich vielleicht sogar mehr Fragen aufwerfen würde, als er beantworten könnte. Deshalb soll hier – in behutsamem methodischem Vorwärtstappen – noch eine ganz andere Zugangsweise versucht werden.

Hörertypologien aus Fachpresse, Feuilleton und Erzählliteratur

«Sie sollen *jetzt* Armida hören! kommen Sie!», fordert der geheimnisvolle Fremde den erzählenden Musikenthusiasten in E. T. A. Hoffmanns *Ritter Gluck* auf (HRG:29) – wenn dort das Hören von Musik Höhepunkt der Erzählung ist, soll es in vorliegender Arbeit Ausgangspunkt sein. Welche Arten des Musikhörens gibt es? Lassen sich für das 19. Jahrhundert idealtypische Varianten musikalischer Rezeption umreißen? Und: Wie spiegeln sich solche Hörertypologien in der erzählenden Literatur?

Weil die anonyme Masse des Musikpublikums soziologisch schwer faßbar ist, wie sich im vorangehenden Kapitel gezeigt hat, soll nun ein modellhafter Zugang über die Musikrezeption und ihre idealtypischen Ausprägungen versucht werden. Die vorgestellten Hörertypologien fußen letztlich alle auf der im 18. Jahrhundert sich ausprägenden, bis heute geläufigen Unterscheidung zwischen "Kennern" und "Liebhabern" bzw. "Dilettanten", einem grundlegenden Rezipientenmodell,⁷⁸ das im 19. Jahrhundert anhand differenzierter Publikumstypologien eine weitere Auffächerung erfährt. Um ein möglichst facettenreiches Bild zu bekommen, werden hier zunächst drei Texte unterschiedlicher Herkunft und Schreibart, jedoch mit etlichen inhaltlichen Verbindungen in den Blick genommen:

- (1) eine frühe Hörertypologie des Musikschriftstellers Friedrich Rochlitz: *Die Verschiedenheit der Urtheile über Werke der Tonkunst* (AMZ Leipzig 1799) sowie ihre späteren Modifikationen im Kunstgespräch *Ueber den Genuss der Musik* (AMZ Leipzig 1815) und in der Abhandlung über *Kunstgenuß* (1831);
- (2) eine satirisch zugespitzte Populär-Typologie aus einem zeitgenössischen Feuilleton: *Concerttypen* (*Illustrierte Zeitung*, Leipzig 1874);
- (3) eine literarisch-satirische Konzertpublikumstypologie von Thomas Mann: *Das Wunderkind* (publiziert 1903).

Etwas ist hier noch einzuschieben: Beim Stichwort "Hörertypologie" mag man sogleich an Theodor W. Adornos bekannte Abhandlung zu diesem Thema gedacht haben. Seine Auffächerung verschiedener *Typen musikalischen Verhaltens* aus der 1962 erstmals erschienenen *Einleitung in die Musiksoziologie* taugt für die vorliegende Untersuchung

⁷⁸ Zur Begriffsgeschichte vgl. die umfassende Darstellung von ERICH REIMER: *Kenner – Liebhaber – Dilettant* (1974), in: Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, hg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Wiesbaden 1972ff. (17 S.); sowie den leicht anders akzentuierten Artikel *Kenner – Liebhaber – Dilettant* von BERND SPONHEUER in MGG², Sachteil Bd. 5, Kassel usw. 1996, Sp. 31–37.

jedoch nur sehr bedingt.⁷⁹ Adornos Typologie, eine Ad-hoc-Theorie, die nicht auf Empirie, sondern auf Beobachtung und Reflexion (sowie eigenem Wunschdenken) beruht, ist trotz ihrer Beliebtheit (z. B. in der Musikpädagogik und Musikpsychologie⁸⁰) insgesamt nicht mehr als eine anregende Skizze.⁸¹ In seiner kulturpessimistischen Optik⁸² und in seinen polemischen Spitzen (etwa gegen Jazzfans, ‹Bildungskonsumenten› oder Gefühlshörer) folgt Adornos Entwurf dezidiert dem analytisch-rationalen Zeitgeist der frühen Nachkriegs-Avantgarde. Überdies ist der Text spürbar von der noch neuen, vorerst erschreckenden Erfahrung einer fast uneingeschränkten Reproduzierbarkeit musikalischer Kunstwerke geprägt⁸³ und läßt sich schon deshalb für das 19. Jahrhundert nur auszugsweise und mit Vorbehalten adaptieren.

So wird zum Beispiel der im 19. Jahrhundert von Eduard Hanslick mit Nachdruck propagierte ‹Bildungshörer› bei Adorno sogleich als ‹Bildungskonsument› denunziert,⁸⁴ und der in der Musik- und Kulturgeschichte in seinem Einfluß meist unterschätzte ‹emotionale Hörer› (siehe das folgende Kapitel) als naiver, manipulierbarer und verklemmter ‹Triebhörer› verunglimpft.⁸⁵ In seinem Musik-Olymp läßt Adorno nur gerade ein kleines Häuflein von ‹Experten› und ‹guten Zuhörern› gelten, wobei eigentlich nur der ‹Experte›, sprich Komponist oder Berufsmusiker, als wirklich adäquater Hörer übrig bleibt, weil der ‹gute Zuhörer› (der Musik so versteht, ‹wie man die eigene Sprache versteht, auch wenn man von ihrer Grammatik und Syntax nichts oder wenig weiß›) mit dem Untergang des Adels und der zunehmenden Verbürgerlichung der Gesellschaft – so Adorno – ‹zu verschwinden droht›.⁸⁶ Hier gerät Adornos Argumentation in historische Schiefelage und driftet vollends in ein fragwürdiges Elitedenken ab, das zwar viel mit subjektiver Musikutopie, aber kaum noch etwas mit objektiver Musiksoziologie zu tun hat. Jedenfalls verstellt und verzerrt eine derartige Kategorisierung⁸⁷ die Sicht auf das

⁷⁹ THEODOR W. ADORNO: *Typen musikalischen Verhaltens*, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 14, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt 1973, S. 178–198. Nach eigenen Angaben hatte Adorno seine Hörertypologie bereits 1939 entworfen und sich dann ‹stetig mit ihr weiterbeschäftigt› (ebd., S. 173), 1961/62 eröffnete er damit seine Vorlesungsreihe über Musiksoziologie.

⁸⁰ Vgl. z. B. HERBERT BRUHN / ROLF OERTER / HELMUT RÖSING (Hg.): *Musikpsychologie. Ein Handbuch*, Reinbek b. Hamburg 1993, S. 130–136.

⁸¹ Um Adorno gerecht zu werden, ist zu erwähnen, daß der Verfasser der Halbwissenschaftlichkeit seiner Typologie durchaus sich bewußt war (vgl. ADORNO: *Typen musikalischen Verhaltens*, S. 179f.). Immerhin decken sich Adornos Entwürfe teilweise mit empirischen Ergebnissen, wie sie z. B. VLADIMÍR KARBUSICKÝ in kritischer Replik auf Adorno herausgearbeitet hat: *Zur empirisch-soziologischen Musikforschung* (1966), in: *Musikhören*, hg. von Bernhard Dopheide, Darmstadt 1975, S. 280–330.

⁸² ‹Wohl aber nötigt das Versagen vor der Kultur zu Schlüssen über das Versagen der Kultur vor den Menschen und über das, was die Welt aus ihnen gemacht hat.› (ADORNO: *Typen musikalischen Verhaltens*, S. 198).

⁸³ Vgl. hierzu ADORNOS wichtigen Aufsatz: *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens* (1938), in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 14, S. 14–50.

⁸⁴ ADORNO: *Typen musikalischen Verhaltens*, S. 184. Zu Hanslick vgl. unten S. 66ff.

⁸⁵ Ebd., S. 185ff.

⁸⁶ Ebd., S. 183.

⁸⁷ Eine wertfreie Hörertypologie läßt sich wohl kaum entwerfen, könnte aber zumindest angestrebt werden. Bei Adorno ist das Gegenteil der Fall: Je größer die Hörerquantität, desto niedriger stuft er nach seinen Maßstäben die Hörqualität ein. Beim kleinen Häuflein der Ranghöchsten könnte man jedenfalls berechnete Zweifel anführen: Wie unfehlbar sind Berufsmusiker in ihrem Hörurteil wirklich? – Zwecks Übersicht seien Adornos Hörertypen in ihrer Rangfolge ‹von der vollen Adäquanz des Hörens [...] bis zu gänzlichem Unverständnis und völliger Indifferenz› (S. 181) hier noch kurz aufgelistet: Experte, guter Zuhörer, Bildungshörer / Bildungskonsument, emotionaler Hörer, Ressentiment-Hörer (Tendenz ‹zur falschen

19. Jahrhundert. Adornos Typologie ist deshalb nur kontrastierend oder ergänzend beizuziehen.

***Ueber den Genuss der Musik:* Hörertypologien von Friedrich Rochlitz**

Friedrich Rochlitz (1769–1842), einflussreicher Musikschriftsteller und -kritiker, Goethe-Verehrer, Freund von Zelter und Spohr (für den er zwei Oratorientexte schrieb), hat wohl am nachhaltigsten gewirkt als Begründer und Schriftleiter der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* (AMZ), deren Redaktion er von 1798 bis 1818 besorgte. In diesem «seinem» Fachblatt publizierte er 1799 – gewissermaßen als Leitartikel – eine (von ihm so bezeichnete) *Abhandlung* mit dem Titel *Die Verschiedenheit der Urtheile über Werke der Tonkunst*. Ausgangspunkt des Artikels ist die Sonderstellung der Musik innerhalb der Künste: Weil die Musik «nichts Sichtbares» aufweise, fielen die «Urtheile über Werke der Tonkunst» so vielfältig und verschieden aus wie in keiner anderen Kunst (RoV:497). Mit Erstaunen und nicht ohne Irritation stellt Rochlitz jedoch fest, daß selbst die Urteile derer, «welche man unter den Namen Kunstkenner, Künstler und Kunstliebhaber befaßt», völlig divergieren können. Als Beispiel führt er unter anderem den zu dieser Zeit noch schwelenden Streit zwischen «Gluckisten» und «Piccinisten» an (RoV:498f.).

Anstatt nach Gründen der erstaunlichen «Verschiedenheit» im Urteilen über Musik zu suchen, greift Rochlitz zu einer Analogie und versucht, mit einer Hörertypologie die Bandbreite der Musikrezeption wenn auch nicht zu erklären, so doch grob zu benennen. Dabei stützt er sich auf eine Klassifikation von Spaziergängern in Jean Pauls Roman *Die unsichtbare Loge* (1793) und überträgt die dort aufgeführten «vier Klassen» auf die Musik und ihr Publikum. Bei Jean Paul erfolgt die Einteilung von Spaziergängern in Anlehnung an das indische Kastensystem: In der ersten Kaste «laufen die jämmerlichsten», die nur «aus Eitelkeit und Mode» unterwegs sind; die zweite Kaste umfaßt die genußunfähigen «Gelehrten und Fetten»; die dritte diejenigen, «in deren Kopfe die Augen des Landschaftsmalers stehen»; die vierte Kaste schließlich wirft darüber hinaus sogar «ein heiliges Auge auf die Schöpfung» und geht nicht nur mit dem Auge, «sondern auch mit dem Herzen spazieren».⁸⁸

Rochlitz' Adaptation geschieht in ziemlich freier Manier, vor allem was die dritte Klasse anbelangt. Die «Erniedrigung des Gelehrten» und die «überragende Stellung des Gefühlsmäßigen», auf die Wolfgang Proß bei Jean Pauls Typisierung hingewiesen hat,⁸⁹ sticht freilich auch bei Rochlitz ins Auge, wie im Folgenden zu zeigen sein wird. Mit seinem Analogieverfahren, bei dem «manches [...] auch auf die Beschauer jeder Art Kunstwerke angewendet» (RoV:500) werden könnte, entkräftet Rochlitz jedoch teilweise seine zuvor

Strenge» [S. 188], Anhänger alter Musik), Jazzfan, Unterhaltungshörer (größte Gruppe), Gleichgültige / Unmusikalische / Antimusikalische.

⁸⁸ Vgl. JEAN PAUL: *Die unsichtbare Loge*, 53. Sektor, in: ders.: Werke, hg. von Norbert Miller, Abt. I, Bd. 1, München 1960, S. 404f.

⁸⁹ Vgl. WOLFGANG PROSS: *Fälbels und Siebenkäs' Wanderungen und Johann Michael Füssels «Fränkische Reise»*. *Empirismus, Ästhetik und soziale Wirklichkeit im Werk Jean Pauls*, in: *Reise und soziale Realität am Ende des 18. Jahrhunderts*, hg. von Wolfgang Griep und Hans-Wolf Jäger, Heidelberg 1983, S. 352–370, hier S. 363f.

ins Feld geführte Argumentation, wonach die Musik als Sonderkunst zu betrachten sei. Trotz dieser argumentativen Widersprüche gibt Rochlitz' Hörertypologie wertvolle Aufschlüsse über das Hörverhalten des damaligen Publikums und kann – gerade weil die Klassifizierung im Kern recht allgemein bleibt – auch weit über ihre Zeit hinaus gewinnbringend beigezogen werden.

Rochlitz nimmt folgende Unterteilung vor:

- (1) Musikhörer «aus Eitelkeit und Mode» / Schaulustige
- (2) konservative «Kunstkenner», die «nur mit dem Verstande hören» / bloße Virtuosen
- (3) Unterhaltungshörer, die «blos mit dem Ohre hören» und in der Musik lediglich Zerstreuung suchen
- (4) Hörer, «welche mit ganzer Seele hören» / Kunstenthusiasten⁹⁰

ad (1): Die Modehörer der ersten, Gruppe, einer «jämmerlichen», für die Rochlitz nur Spott und Hohn übrig hat, finde man vor allem «unter den Großen und Vornehmen beyder Geschlechter». Eigentlich handle es sich gar nicht um Hörer, da diese Leute der Musik lediglich «beywohnen» würden: «Sie haben in der Oper und im Konzert Sitz und Stimme – Sitz, um sich und ihren Putz zu präsentieren, Stimme, um zu plaudern.» (RoV:500)⁹¹ Die Musik dient ihnen laut Rochlitz lediglich als Gesprächsthema; Opernhaus und Konzertsaal sind für sie nur Orte der Selbstrepräsentation. In der Verurteilung der Konversation während eines Musikvortrags ist Rochlitz insofern wegweisend, als sich das andächtige Zuhören im 19. Jahrhundert tatsächlich als Norm durchsetzen konnte. Zu Zeiten von Rochlitz mußte die Stille noch explizit eingefordert werden – zum Beispiel von selbstbewußten Künstlern⁹² oder von Kunstenthusiasten, wobei es Letzteren auch darum ging, sich vom glanzvollen Publikum durch besondere Hörtugend abheben zu können.

ad (2): Zur zweiten Gruppe, die bezeichnenderweise auf Männer beschränkt ist,⁹³ gehören selbsternannte und rückwärtsgewandte Kunstkenner, die «nur mit dem Verstande hören» (RoV:500). Rochlitz wirft ihnen vor, daß sie Normen älterer Musik, die sie in ihrer Jugendzeit kennen und schätzen gelernt haben, dogmatisch auf neuere, zeitgenössische Musik übertragen würden. Die Folge: «Ihre Reizbarkeit ist erkaltet, und sie glauben, die jetzige Musik sey ohne Reize» (RoV:501). Ihre musikalische Bildung diene nur noch dem Zweck, «bey diesem oder jenem unserer gewöhnlichen Meister eine falsche Quinte, eine verbotene Oktave u. d. gl. zu finden» (RoV:502). Solche (vermeintlichen) Satzfehler aufzuspüren, sei oft ihre einzige Freude beim Musikhören. Trotz aller Kritik an ihrer

⁹⁰ Seitenverweise folgen anschließend, alle Hervorhebungen sind original.

⁹¹ Eine ähnliche Abkanzlung der «Modehörer» nimmt auch Wackenroders «kunstliebender Klosterbruder» Joseph Berglinger vor, indem er der «in Gold und Seide stolzierende[n] Zuhörerschaft» jegliches Kunstverständnis abspricht (WBe:140).

⁹² So konnte Louis Spohr als hochangesehener Geiger und Komponist 1807 bei einem Auftritt vor dem württembergischen König – laut eigenen Angaben – erfolgreich durchsetzen, daß während seines Musikvortrags Kartenspiel und lautes Plaudern eingestellt wurden (vgl. LOUIS SPOHR: *Selbstbiographie*, Bd. 1, Kassel 1860, S. 117).

⁹³ «Denn Weiber dieser Art giebt's wohl nicht» (RoV:502).

«beckmesserischen» Haltung muß Rochlitz einräumen, daß diese Gruppe sich immerhin um die Pflege des musikalischen Erbes bemühe.

Zur Gruppe der Verstandesmenschen rechnet Rochlitz außerdem die Virtuosen, «die nichts sind, als Virtuosen. Für sie haben nur Schwierigkeiten und sogenannte Hexereyen und deren gute oder übele Ausführung Interesse – wie für Seiltänzer nur der Gang auf Drath» (RoV:503). Mit ihrem einseitigen Können würden sie die Urteile über Musik ebenso einseitig beeinflussen wie die konservativen «Beckmesser».

ad (3): Wenn Rochlitz in seiner dritten Klasse Leute subsumiert, «welche blos mit dem Ohre hören», mag eine solche Formulierung zunächst irritieren. Aus der folgenden Passage geht jedoch hervor, daß damit reine Unterhaltungshörer oder Anhänger der leichten Muse gemeint sind:

Sie lieben Musik, weil durch dieselbe ihr Blut in einige leichtere Wallung versetzt und ihre Füße zum Tanzen gleichsam gehoben werden; sie lieben die Musik, welche dies bewirkt. Sie achten die Produkte der Tonkunst werth, weil sie ein fast überall anwendbares Hülfsmittelchen gegen die Langeweile, in der Gesellschaft und Einsamkeit abgeben können; sie achten die Produkte der Tonkunst, welche dies gewähren. Eine Suite artiger Tänze, eine muntere Sonate, launige Variationen über ein Lieblingsliedchen, militärische Musik, und vornehmlich hübsche, artige, muntere Liederchen und in deren Geschmack geschriebene Opernarien und Duetten – das ist es vornehmlich, was sie interessiert und von ihnen gelobt wird. Was mehr verlangt und voraussetzt, was tiefer greift, was sich nicht so leicht nachsingen läßt – das ist für sie nicht, ist ihnen nichts. Ohne P a p a g e n o ' s Gesänge hörten sie M o z a r t s *Zauberflöte* [...] nicht gern. [RoV:504]

Interessanterweise verurteilt Rochlitz diese Anhänger der leichten Muse keineswegs, «denn sie hängen wirklich an Etwas, das zum W e s e n t l i c h e n der Musik gehört». Die besondere Gunst beruht hier offenbar auf der Vorliebe für das Volksliedhafte, das zu Rochlitz' Zeiten hoch im Kurs stand. Im selben Kontext ist auch die Überzeugung zu verstehen, diese dritte Hörerklasse sei geschmacksbildend, weil ihr viele «junge, lebhaft, gebildete Damen» angehörten, die ihrerseits auf viele junge Herren positive Wirkung ausübten (RoV:504).

ad (4) Die vierte Klasse von Hörern, «oft übersehen, fast immer unbefragt», steht für Rochlitz unmißverständlich auf der höchsten Stufe: Es sind diejenigen, «welche mit ganzer Seele hören. [...] Ihnen ist die Kunst eins der Mittel zur Vervollkommnung und Veredlung des Geschlechts» (RoV:505). Diese Zeilen verweisen geistesgeschichtlich auf eine Zeit des Umbruchs: Greifbar nahe scheint auf den ersten Blick die Musikästhetik der Frühromantik, wie sie sich pointiert etwa bei Wilhelm Heinrich Wackenroder äußert, der sein Hörideal in einer «völligen Hingebung der Seele»⁹⁴ findet. Gleichzeitig manifestiert sich die aufklärerisch-klassische Idee, wonach die Kunst in der Gesellschaft eine moralische Aufgabe übernehmen und den Menschen idealiter «nach dem Tempel der Vollendung und Freyheit» (RoV:505) führen solle. Bedenkt man, daß noch Kant die Musik aufgrund

⁹⁴ Brief von Wackenroder an Ludwig Tieck vom 5. Mai 1792, in: WILHELM HEINRICH WACKENRODER: *Sämtliche Werke und Briefe*, historisch-kritische Ausgabe, hg. von Silvio Vietta und Richard Littlejohns, Bd. 2, Heidelberg 1991, S. 29.

ihrer Begriffslosigkeit als weitgehend wertlos abstempelte,⁹⁵ erscheint Rochlitz' argumentativer Aufwand, die Musik in ihrem sittlichen Vermögen den anderen Künsten an die Seite zu stellen, ebenso verständlich wie notwendig. Der Paradigmenwechsel in der Bewertung der Musik schimmert allerdings nur zaghaft durch: Hier bahnt sich die Emanzipation der Musik zur Kunst aller Künste erst an, von Kunstautonomie kann jedenfalls noch nicht die Rede sein. Dennoch verweist Rochlitz' Apologie eines umfassenden Musikhörens «mit ganzer Seele» (da reine Ohrenmenschen, wie vorher ausgeführt, ja nur oberflächlich hören) in nuce bereits auf jene kunstreligiösen Weihen, welche die Musik im 19. Jahrhundert empfangen sollte.

Insgesamt entspringt die AMZ-Hörertypologie einer Empfindungs- und Wirkungsästhetik des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Rochlitz betont nämlich schon zu Beginn, ein Tonstück wirke zwar grundsätzlich «auf alle, die es hören», allerdings nur «nach Maaßgabe der subjektiven Empfindungsfähigkeit» (RoV:497). Ohne Empfindung kein adäquates Musikhören, ließe sich daraus folgern, denn Musik ist für Rochlitz eindeutig Gefühlskunst: Der Komponist beabsichtigt, «Empfindungen zu erregen», und das Publikum muß entsprechend «empfindungsfähig» sein (RoV:499), um die Musik adäquat aufnehmen zu können – wobei in zeitgenössischer Sicht die Seele als Empfindungsorgan gilt. Je dürftiger die Fähigkeit zu emotionaler Hingabe ausgeprägt ist, desto tiefer stuft Rochlitz die Qualität des Hörens ein. Das Modepublikum (erste Gruppe) wird als völlig «empfindungstaub» geschildert, die Verstandeshörer (zweite Gruppe) sind in ihrer Empfindungsfähigkeit abgestumpft, den Unterhaltungshörern (dritte Gruppe) fehlt die Empfindungstiefe – nur die vierte Gruppe, die «mit ganzer Seele» hört, kann der Musik vollends gerecht werden.

Eine solche Abstufung mag für die von der Empfindungsästhetik geprägte Zeit um 1800 kaum erstaunen – obgleich die Kategorie der Seelenhörer letztlich recht diffus bleibt. Trotz mangelnder Stringenz ist Rochlitz' skizzenhafter Abhandlung von 1799 eine bemerkenswerte Karriere vergönnt: Die Typologie erscheint 1836 in gekürzter und systematisierter Form im berühmten *Dizionario e bibliografia della musica* des «musikalischen Arztes» und Kulturbotschafters Pietro (Peter) Lichtenthal, und zwar unter dem Eintrag *Giudizio musicale*.⁹⁶ Die vier Klassen bei Rochlitz werden zu fünf aufgefächert, wobei die Bewertung dieselbe bleibt: eitle Modehörer, konservative Kunstkenner, reine Verstandeshörer, Unterhaltungshörer («quelli che sentono la musica unicamente *coll'orecchio*») und auf der obersten Stufe die «Seelenhörer» («quelli che sentono *con tutta l'anima*»). Aufgrund dieser Aufnahme in Lichtenthals erfolgreiches Lexikon von 1836 kann man bei Rochlitz' Entwurf von einer Breitenwirkung ausgehen, die für eine differenzierte Hörertypologie des 19. Jahrhundert wohl einzigartig sein dürfte.⁹⁷

⁹⁵ Vgl. IMMANUEL KANT: *Kritik der Urteilskraft* hg. von Karl Vorländer, Hamburg 1990, v. a. S. 185 (§ 53).

⁹⁶ PIETRO LICHTENTHAL: *Dizionario e bibliografia della musica* [1836], Reprint: Bologna 1970, Bd. 1, S. 297f. Daß Rochlitz' Artikel als Vorlage diente, ist aufgrund teilweise wörtlicher Übertragungen offensichtlich; zudem ist Rochlitz' Abhandlung in Lichtenthals Bibliographie verzeichnet (ebd., Bd. 4, S. 402). Für den Hinweis auf Lichtenthal sei Anselm Gerhard, Bern, herzlich gedankt.

⁹⁷ Rochlitz selbst hat den Aufsatz von 1799 in den ersten Band seines Sammelwerks *Für Freunde der Tonkunst* (1824ff.) aufgenommen, einer Anthologie, die bis 1868 immerhin drei Auflagen erlebte.

Zur Ergänzung und Vertiefung soll hier nun noch eine weitere Publikumstypologie vorgestellt werden, die mit großer Wahrscheinlichkeit aus der Feder desselben Autors stammt: 1815 erschien anonym wiederum in der AMZ in zwei Teilen ein fiktiver Disput mit dem Titel *Ueber den Genuss der Musik. Ein Gespräch. (Scene im Augarten in Wien)*.⁹⁸ Die prominente Platzierung zu Beginn der jeweiligen AMZ-Ausgabe, die für Rochlitz typische fiktionale, pseudoliterarische Einkleidung⁹⁹ sowie einige auffällige inhaltliche Berührungspunkte¹⁰⁰ mit der Abhandlung von 1799 lassen darauf schließen, daß der Chefredakteur vermutlich selbst der Verfasser war.¹⁰¹

Am Kunstdisput beteiligen sich vier Personen: Die Musikhörer Probus, Leo und Guido auf Seiten der Rezeption, der Komponist Faustin auf Seiten der <Produktion>. Das ziemlich steife Gespräch findet bezeichnenderweise nach einem «Morgen-Concert» (RoG:53) statt: Ausgangspunkt der Diskussion ist nämlich die Frage, ob Musik am Morgen überhaupt adäquat genossen werden könne. Leo, Verfechter funktionaler und textgebundener Musik, meint, der Morgen sei eher für den Verstand und der Abend gehöre der Phantasie, weshalb die «Zaubersprache» Musik in den Abendstunden ihren adäquaten Platz habe (RoG:54f.). Noch deutlicher als Anhänger der Gefühlsästhetik gibt sich Guido zu erkennen; für ihn ist die Musik gleichsam ein Transportmedium in die Gefilde der Phantasie:

Ich meyne, die Musik sey ein wonniglich daher rauschender Strom, der unsere Phantasie, unser Gemüth, auf seinen Wogen dahintragen will; dem wir uns also ohne Reflexion und Absicht, ohne vorgefasste Bilder hingeben, und gewärtig sein müssen, in welches schöne Gebiet er uns entrückt. [RoG:58]

Anschließend befragt der Wortführer Probus den zunächst nur widerwillig antwortenden Komponisten Faustin. Dabei stellt sich heraus, daß dem Tonschöpfer nicht jener der liebste Zuhörer ist, der die Musik begreift, sondern «derjenige, welchen meine Musik am tiefsten ergreift.» (RoG:72) Als werde in anachronistischer Manier eine Breitseite gegen Adornos Hörertypologie abgefeuert, gilt ein Publikum, das lediglich aus Kennern und Künstlern besteht, hier gerade nicht als erstrebenswert, vielmehr wünscht sich der Komponist

⁹⁸ *Allgemeine Musikalische Zeitung* 17 (1815), Nr. 4 und Nr. 5, Sp. 53–58 und 69–76. Zu seiner Zeit als AMZ-Redakteur zeichnete Rochlitz seine eigenen Artikel meist nicht, wie HANS EHINGER (*Friedrich Rochlitz als Musikschriftsteller*, Leipzig 1929, S. 112) vermerkt. In Ehingers Verzeichnis von Rochlitz' wichtigsten AMZ-Beiträgen fehlt der hier verhandelte Aufsatz; ebenso keine Erwähnung findet er bei MARION LAFITE: *Musikästhetik im frühen 19. Jahrhundert: dargestellt an Hand der musikästhetischen Abhandlungen der «Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung» unter der Redaktion von Friedrich Rochlitz, 1798-1818*, Wien 1974. Aufgrund des schlechten Forschungsstandes in Sachen Rochlitz läßt sich die Verfasserschaft nicht eindeutig beweisen.

⁹⁹ Rochlitz, durchaus literarisch ambitioniert, bemühte sich in der AMZ mehrfach um fiktionale Einkleidung musiktheoretischer Abhandlungen; indirekt bekannt geworden ist zum Beispiel *Der Besuch im Irrenhause* (AMZ 4, 1804), weil sich E. T. A. Hoffmann bei seiner AMZ-Bewerbung im Zusammenhang mit der Musik-Erzählung *Ritter Gluck* darauf bezog (vgl. unten S. 123). Zu Rochlitz als Literat vgl. ders.: *Auswahl des Besten aus Friedrich Rochlitz' sämtlichen Schriften*, 6 Bde., Züllichau 1821f.

¹⁰⁰ Auffällig ist z. B. die Verurteilung der Kunstrichter, die nur «auf unerlaubte Octaven- und Quintengänge oder auf falsche Uebergänge lauern» (RoG:75); vgl. dazu die Parallelstelle in RoV:502.

¹⁰¹ Dieser Meinung ist auch HEIKE STUMPF: «...wolltet mir jetzt durch die phantastisch verschlungenen Kreuzgänge folgen!» *Metaphorisches Sprechen in der Musikkritik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt/M. usw. 1994, S. 30.

Zuhörer «von beyder Art» (RoG:73), also eine gute Mischung aus Liebhabern und Kennern.

Probus genügen diese Antworten indes nicht. Er nimmt eine weitere Differenzierung und Abstufung vor, die sich in einer Übersicht folgendermaßen präsentiert (RoG:74–76):

	«instinctmässig» Hörende/Genießende	«mit Bewusstseyn»/«activ» Hörende
oberste Stufe	Hörer, die durch die Musik «in die Heimat ihrer Träume, Gefühle, Wünsche und Ahnungen getragen werden.»	«Kenner, welche die Einrichtung eines Kunstwerks [...] anzugeben wissen» und mit Gattungsfragen vertraut sind, jedoch nicht zu höherer Begeisterung fähig sind.
mittlere Stufe	«Musikliebhaber», die nur von ihren eigenen «Lieblingssachen» angeregt werden.	[keine Angabe]
unterste Stufe	Hörer, die nur an «musikalischen Knall-Effecten, an Sprüngen, Läufen, Trillern, brillanten Stellen etc. Gefallen finden.»	«die sylbenstechenden, pedantischen» Kritiker, «die Atomisten in der Musik»

Wie zu erwarten, werden die einzelnen Typen nun aber nicht gegeneinander ausgespielt, sondern miteinander zu einem Idealtypus vereinigt, zu einem Hörer, der die Musik begreift und den die Musik ergreift – im Bewußtsein, «daß es ohne Wissenschaft keinen geläuterten Geschmack giebt» (RoG:75). Trotz der klareren Systematisierung zielt das Kunstgespräch auf einen ähnlichen metaphysischen Fluchtpunkt wie die frühere Schrift von Rochlitz: Standen in der Abhandlung von 1799 die Hörer, die «mit ganzer Seele» (RoV:505) lauschen, zuoberst auf der Stufenleiter, ist die Dichotomie zwischen Kennern und Liebhabern nun aufgehoben in einem überschwänglich beschriebenen Hörertypus, der gleichsam «einen Vorschmack [sic!] vom Leben der seligen Geister genießt» (RoG:76). Die kunstreligiöse Emphase gipfelt in einem (utopischen) Musikenthusiasmus, der die Tonkunst zur «wahre[n] Offenbarung der Weltharmonie» (RoG:76) erklärt. Dabei kann sich der ideale Rezipient viel weniger auf seinen Verstand als auf sein Gefühl verlassen:

Er fühlt dem Genius der Tonkunst nach, wie er aus Tönen Accorde, aus Accorden göttliche Harmonien zusammensetzt. Er weiß den Text der Musik, liege er nun im Wort ausgesprochen, oder gebe ihn der Compositeur durch das Charakteristische seiner Musik, würdig nachzuempfinden. Ganz frey schwebender Musik [sc. absoluter Musik; D. F.] wird er durch den Reichthum seiner Phantasie, durch die Beweglichkeit seines Gemüths, einen passenden unterlegen, so dass ihm über dem Strome der Töne stets eine phantastische Welt schwebt. [RoG:75]

Trotz der vorgängigen kritischen Würdigung der gelehrten Musikkenner (als «oft unschätzbare Hörer» RoG:75), stellt hier eindeutig das Gefühl, im Sinne eines Nachfühlers, die Richtschnur dar.

Mehr als ein Jahrzehnt später, in einer knappen Abhandlung über *Kunstgenuß* (1831),¹⁰² plädiert Rochlitz für eine Vereinigung von «Sinnenreiz», «Empfindung» und «Denkvermögen» bei der Rezeption von Musik. In diesem Aufsatz gibt er zu bedenken, daß sowohl «Lust», die aus dem Sinnenreiz entstehe, wie «Annehmlichkeit und Freude», die aus der Empfindung hervorgingen, vergänglich seien – denn «jeder Rausch verfliegt bald». Zum wahren Kunstgenuß gehöre deshalb auch ein vernunftgeleitetes «reproductives Anschauen» eines Musikwerkes.¹⁰³ Einmal mehr scheinen Emotionalität und Rationalität untrennbar verbunden – gefragt sind weder bloße Musikschwärmer noch reine Verstandeshörer.

Trotz Abweichungen im Detail bleibt der Idealtypus eines Musikrezipienten in allen drei vorgestellten Schriften derselbe: Es ist der gebildete Dilettant,¹⁰⁴ der mit den Regeln der musikalischen Komposition einigermaßen vertraut und dennoch zu höherer Begeisterung fähig ist. Der Spagat zwischen Rationalität und Metaphysik wird in der Abhandlung von 1831 nochmals emphatisch bekräftigt: Ziel der Kunst sei es, vorzustoßen «bis in das Reich der Vernunft und in das Heiligthum der Religion.»¹⁰⁵

Damit wird deutlich, wie die kunstreligiöse Verbrämung der Musik unmittelbar an die Gefühlsästhetik gekoppelt ist. Was für die Zeit der (Früh-)Romantik noch wenig verwundert, erreicht im 19. Jahrhundert eine erstaunliche historische Persistenz und Popularität: Nirgends läßt sich dies schöner ablesen als in feuilletonistischen «Verwässerungen» – im Folgenden illustriert an einer «süffigen» Hörertypologie, die rund ein halbes Jahrhundert nach Rochlitz noch beinahe dieselben Maßstäbe anlegt.

Gefühl als Richtschnur: *Concerttypen* im populären Feuilleton

Da sind zuerst die Kunstjünger und Enthusiasten. Glückliche Menschen! Sie alle sind jetzt in den Zustand versetzt, in welchem Gefühl und Einbildungskraft concentrisch-wirksam nur nach einer Idee hinstreben; die Musik erhebt sie jetzt über die Außenwelt, ja über sich selbst; sie tauchen in ihren rein- oder trübwogenden Strom; sie trinken ihre Töne, sie stillen und reinigen sich in ihren harmonischen und disharmonischen Fluten und vergehen in Seligkeiten und Wonne. Auf sie übt die Musik ihre volle Wirkung, die nicht einmal

¹⁰² Es handelt sich um den Vorspann zur großen historischen Arbeit *Grundlinien zu einer Geschichte der Gesangsmusik für Kirche und Kammer in Deutschland und Italien während der letzten drei Jahrhunderte*, die auf Vorträge vom Winter 1831/32 zurückgeht und 1832 im vierten Band der Anthologie *Für Freunde der Tonkunst* erschien (hier zitiert nach FRIEDRICH ROCHLITZ: *Für Freunde der Tonkunst*, Bd. 4, Leipzig³ 1868, S. 3–8).

¹⁰³ Ebd., S. 3–5.

¹⁰⁴ Vgl. dazu auch LAFITE: *Musikästhetik im frühen 19. Jahrhundert*, S. 39f.

¹⁰⁵ ROCHLITZ: *Für Freunde der Tonkunst*, Bd. 4, S. 8.

von den Wundern übertroffen wird, welche Kapitän Cook mit dem Dudelsack vor den Wilden der Südsee verrichtet haben soll.

Es folgen die *Kenner* und *Kritiker*. Ein kritisches Geschlecht mit höhern Ansprüchen und daher nicht leicht zu befriedigen. Hören obige Leutchen die Musik mit ganzer Seele, mit vollem Herzen, so hören diese sie nur mit dem Verstand, für den bloß das Schwierige Interesse und Werth hat. Der Kenner oder häufig Scheinkenner kommt meist nur, um sein Urteil abzugeben, d.h. um sein Licht leuchten zu lassen, auch wenn es nur Talglicht ist. Der eigentliche Kritiker dagegen kommt von Berufs wegen, meist ungerne, weil gezwungen. Was für andere erhebender, erquickender Genuß, ist für ihn harte, ernste Arbeit. Er horcht mit oppositionellen Anwandlungen; er begegnet den Schönheiten der Kunst wie der Unfehlbarkeit des Papstes vorweg und grundsätzlich mit einem gewissen Misstrauen [!]; er ist dem Schlechten rasch auf der Spur, mäkelte aber auch an dem Guten, er findet immer und immer wieder ein Haar in der Suppe. Kurz, der Kritiker ist ein meist mürrischer, verdrießlicher Kauz; man kann es ihm selten recht machen. Das ‹Vergnügen› genießt er mit – Geduld.

Geradezu einen Gegensatz zu den zwei vorstehenden Gruppen bildet die elegante Modewelt, die da kommt, ins Concert wie ins Theater, in die Kirche wie auf die Promenade, immer in der Hauptsache mit ein und derselben Absicht: sie will nur *sehen* und *gesehen* werden. Damen von oft stark angefochtener Schönheit, aber immer pyramidalen Eitelkeit; Männer, die ihre Unwiderstehlichkeit nicht leicht in Frage stellen lassen, und wieder andere, die es zufrieden sind, sich an den weiblichen Reizen gerade dort, wo sie dem Zauber der Kunst Concurreren machen, satt zu sehen. Ein im Grunde harmloses Völklein. Es schadet der Kunst weder durch Enthusiasmus noch durch Kritik; es nutzt ihr nur mit dem Eintrittsgeld.

Weniger harmlos sind dafür die *Pietätlosen*. Sie kommen nur, weil sie auch mit dabei sein wollen, weil sie eben nichts Besseres zu thun haben. Sie könnten ebensogut zu Hause bleiben, um zu schlummern, zu gähnen oder zu schwatzen. Allein die Mode verlangt es und ruft sie in den Kunsttempel, um dort andere Leute gelegentlich niederzurennen oder sonst im Kunstgenuß zu stören. Sie thun, was sie nicht lassen können, thun sich aber im übrigen keine Gewalt an. Von irgendwelchen Affecten kann bei diesen Musikphilistern nicht die Rede sein, ja sie strengen sich nicht einmal an, irgendwelches Gefühl auch nur pro forma zu affectiren. Für diese Sorte von Kunstliebhabern, deren gepanzertem Herzen mit den Accorden der Musik so gar nicht beizukommen ist, würde sich zum Beispiel ein Affentheater mit weit mehr Aussicht auf Erfolg empfehlen. Leider ziehen sie vor, im Concert als die Unvermeidlichen und Schrecklichen selber eine gewisse Rolle zu spielen.¹⁰⁶

Diese Hörertypologie erschien 1874 (mit Bildbeigabe) in der Leipziger *Illustrierten Zeitung* unter dem Titel *Concerttypen* und ist hier, weil nicht so leicht greifbar, in ihrer ganzen Länge wiedergegeben (allerdings ohne Einleitung). Heinrich W. Schwab, der diese anregende Hörerklassifikation auszugsweise im Band *Konzert* der Reihe *Musikgeschichte in Bildern* zitiert, hat den Artikel als ‹Humoreske› bezeichnet.¹⁰⁷ Da es sich hier um keine genuin literarische Gattung handelt, sollte man dem Zeitungsjargon gemäß eher von einer

¹⁰⁶ (F. ST.): *Concerttypen*, in: *Illustrierte Zeitung* (Leipzig) Nr. 1614 vom 6. Juni 1874, S. 433–434.

¹⁰⁷ HEINRICH W. SCHWAB: *Konzert. Öffentliche Musikdarbietung vom 17. bis 19. Jahrhundert*, (= *Musikgeschichte in Bildern*, Bd. 4/2), Leipzig 1971, S. 25, Anm. 128.

Glosse sprechen.¹⁰⁸ Unverkennbar ist jedenfalls die satirisch-entlarvende Spitze. Karikiert sind hier vier Hörertypen, die eigentlich besser als Publikumstypen bezeichnet werden sollten, zeichnen sich die beiden Letzteren doch gerade durch Nicht-Hören aus:

- (1) Die «Kunstjünger und Enthusiasten»
- (2) Die «Kenner und Kritiker»
- (3) Die «elegante Modewelt», die nur «sehen und gesehen werden» will
- (4) Die «Pietätlosen» / «Musikphilister»

Bemerkenswert ist zunächst die im ganzen Artikel auftauchende religiöse Metaphorik, in der sich die Sakralisierung des Konzertlebens manifestiert: Im «Kunsttempel» soll ungestörter Kunstgenuß möglich sein; die «Kunstjünger» – zuoberst auf der Ständepyramide der Zuhörenden – wollen in «Seligkeiten und Wonne» vergehen können, ohne durch blasphemische «Vandalenakte» der «Pietätlosen» – auf der untersten Stufe des Publikums – aus ihrer Andacht gerissen zu werden.¹⁰⁹

Bei der Beschreibung der «Kunstjünger und Enthusiasten», die «mit ganzer Seele, mit vollem Herzen» sich der Musik hingeben, ist die Parallele zu Rochlitz' viertem (und ranghöchstem) Hörertyp offensichtlich. Dort wo vom «Trinken der Töne» die Rede ist, assoziiert man unweigerlich Wilhelm Heinrich Wackenroders Vorstellung vom Musikhören,¹¹⁰ bei der gleichsam als Katharsis verstandenen Kraft der Musik scheint die Ästhetik der Frühromantik indirekt Pate gestanden zu haben.¹¹¹ Auch wenn der Artikel *Concerttypen* die frühromantische Musikästhetik als Glosse vorträgt, bleibt der parodistische Ton doch stets ein wohlwollender: Ungeachtet aller Satire schwebt dem Autor für den idealen Musikgenuß eine Einheit von «Gefühl und Einbildungskraft» vor, die sozusagen eine "Unio mystica" jenseits aller irdischen Bindungen ermöglicht. Diese metaphysisch-emotionale Art des Musikhörens, die Schopenhauers Musikphilosophie verpflichtet sein könnte, wird jedenfalls viel höher bewertet als die rein rationale der «Kenner und Kritiker», die schon Rochlitz als unzulänglich einstufte. Wer nur mit dem Verstand hört, hört nicht gut und verpaßt die «Schönheiten der Kunst», ließe sich resümieren. Denn auch in der Schelte der «Pietätlosen» oder «Musikphilister» wird das Gefühl (und nicht etwa der Verstand!) als fehlende Instanz für den angemessenen Kunstgenuß ins Feld geführt. Adäquate Musikrezeption ist in erster Linie Gefühlsrezeption: Dies geht aus der Glosse unmißverständlich (wenn auch vielleicht unbeabsichtigt) hervor. Das musikästhetische Fundament ist also annähernd dasselbe wie bei Rochlitz. «Denn, in ihrer Allgemeinheit genommen, sind Melodien Sinnbilder unserer stummen Gefühle, unserer

¹⁰⁸ "Humoreske" bezeichnet eine literarische Gattung, die sich im 19. Jahrhundert analog zu "Burleske", "Groteske" und "Arabeske" ausformte und ursprünglich auf «harmlos-heitere Geschichten aus dem bürgerlichen Alltag bezogen war» (GÜNTHER und IRMGARD SCHWEIKLE: *Metzler Literatur-Lexikon*, Stuttgart 1990, S. 212).

¹⁰⁹ Bezeichnenderweise scheint der kunstreligiöse Musikgenuß gerade nicht Zielscheibe der Satire, sondern vielmehr selbstverständliche Gegebenheit zu sein.

¹¹⁰ Vgl. unten S. 61.

¹¹¹ In der Berglinger-Novelle wird z. B. die läuternde Kraft der Kirchenmusik beschworen: «Die Gegenwart versank vor ihm; sein Inneres war von allen irdischen Kleinigkeiten, welche der wahre Staub auf dem Glanze der Seele sind, gereinigt» (WBe:132).

Ahnungen und Hoffnungen, unserer Freuden und Schmerzen, gleichviel auf welchem Instrument sie ertönen, zu wessen Herzen sie sprechen»,¹¹² wird in der Einleitung des Artikels *Concerttypen* programmatisch bekräftigt. Wer empfindungsstumpf ist oder gar mit «gepanzertem Herzen»¹¹³ im Konzert sitzt, dem scheint der Zugang zu Musik verwehrt zu sein.

Die Klassen drei und vier der *Concerttypen* werden in einer solchen hierarchischen Abstufung eigentlich als Nicht-Hörer disqualifiziert: Sie besuchen Konzerte nur, weil es Mode ist und man dabei sein will oder weil sie «sehen und gesehen werden» wollen. Während Rochlitz störende, musiktaube Philister (in *Concerttypen* sind sie nun gar «pietätlos») vornehmlich bei den Hörern «aus Eitelkeit und Mode» gesichtet haben wollte, scheint sich die «elegante Modewelt» von 1874 den neuen Konzertnormen unterworfen zu haben: Sie verhält sich anständig, bezahlt brav und sitzt still auf ihren Plätzen.¹¹⁴

Indessen erweist sich die Modewelt in beiden Hörertypologien nicht als Quantité négligeable, sondern als maßgebliche und einflußreiche Klasse. Damit ist zumindest angedeutet, daß es mit der viel gerühmten Emanzipation der Musik aus repräsentativen und funktionalen Zwängen im 19. Jahrhundert so weit her nicht ist: Statt der Selbstinszenierung des Adels dient die Musik nunmehr der Selbstinszenierung des (bürgerlichen) Musikpublikums. Musikhören ist diesen Leuten nur Mittel zum Zweck der eigenen Zurschaustellung. Das Reich der Musik, sowohl bei Wackenroder und Tieck wie später bei Schopenhauer als «abgesonderte Welt für sich selbst»¹¹⁵ gepriesen, erscheint hier eher als Tummelplatz des «Allzumenschlichen». Reine Kunstautonomie und musikalische Metaphysik entpuppen sich damit als Idealkonstrukte, als utopische Fluchtpunkte, denen höchstens einige «Kunstjünger» zuzustreben geneigt sind.

Mehr sehen als hören und sehen beim Hören: Publikumstypen in Thomas Manns «Skizze» *Das Wunderkind*

Im Sommer 1903 erlebte Thomas Mann in München ein Konzert des damals achtjährigen griechischen Pianisten Loris Margaritis (1895–1953). Die Eindrücke verarbeitete er im Dezember desselben Jahres in der «Skizze» *Das Wunderkind*, die er auf Bestellung der *Neuen Freien Presse* in Wien entwarf.¹¹⁶ Der «leichtgewichtige und anmutige Text»,¹¹⁷ der erst 1914 in Buchform erschien und in der Literaturwissenschaft bisher wenig Beachtung gefunden hat,¹¹⁸ ist wie die oben vorgestellten Leipziger *Concerttypen* fast durchwegs in

¹¹² (F. ST.): *Concerttypen*, S. 433.

¹¹³ Ebd., S. 434.

¹¹⁴ Ebd.

¹¹⁵ WILHELM HEINRICH WACKENRODER / LUDWIG TIECK: *Phantasien über die Kunst*, hg. von Wolfgang Nehring, Stuttgart 1973, S. 102 (Das Zitat stammt aus Tiecks Aufsatz *Die Töne*); zu Schopenhauer vgl. v. a. den einflußreichen § 52 im ersten Band von *Die Welt als Wille und Vorstellung*.

¹¹⁶ Vgl. HANS RUDOLF VAGET: *Thomas-Mann-Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, München 1984, S. 127f; Thomas Mann hat die kurze Erzählung selbst als «Skizze» bezeichnet.

¹¹⁷ Ebd., S. 128.

¹¹⁸ Nebst zwei kurzen Würdigungen der Erzählung von HOWARD NEMEROV (*Themes and Methods in the Early Stories of Thomas Mann*, in: ders.: *Poetry and Fiction*. New Brunswick 1963, S. 288–302) und

satirischer Tonlage gehalten. Sein Thema ist die spannungsvolle Beziehung zwischen Künstler und Publikum – vorgeführt am Beispiel eines achtjährigen pianistischen Wunderkindes mit dem unausprechlichen, aber sprechenden Namen Bibi Saccellaphylaccas.¹¹⁹ Mit der Altersangabe wird ‹Etikettenschwindel› getrieben: Bibi ‹sieht aus, als sei er neun Jahre alt, zählt aber erst acht und wird für siebenjährig ausgegeben.› (MWu:340) Damit ist die Stoßrichtung der Satire angezeigt: Die Erzählung entlarvt das von einem geldgierigen Impresario ‹in einem modischen Gasthof ersten Ranges› (MWu:341)¹²⁰ veranstaltete Sonderkonzert als von Anfang bis Ende inszenierte Publikumsverführung – angesiedelt irgendwo zwischen Märchen, Zirkus und Virtuosenkonzert.

«Dagegen ist das Concert meist ein Tummelplatz, auf welchem Sänger, Solospieler und überhaupt gewisse musikalische Wundermenschen einander zu übertreffen suchen, wenn auch sonst der Thermometer der Kunst auf Null steht.»¹²¹ Dieses kulturelle Soziogramm aus dem zuvor besprochenen Artikel *Concerttypen* wird in Thomas Manns Satire noch potenziert. Das Wunderkind selbst, Protagonist der kurzen Erzählung, wird indessen nicht einfach als Opfer einer Kulturmaschinerie dargestellt – es spielt das Spiel zwar häufig widerwillig, aber mitunter auch lustvoll mit. Gerade aus dieser Ambivalenz gewinnt die Erzählung ihren Reiz.

Während Eberhard Lämmert und vor allem Franz Orlik die ‹Polarität von Künstler und Publikum›¹²² als Hauptthema der ‹Skizze› anschaulich herausgearbeitet haben, bietet der Text – nicht zuletzt aufgrund seiner satirischen Scharfzeichnung – gerade für die zeitgenössische Publikumstypologie in der fiktionalen Literatur einige fruchtbare Ansätze. Das Augenmerk ist demnach für einmal nicht auf die Psyche des Wunderkindes, sondern auf die Hörgewohnheiten und Verhaltensnormen des Publikums zu richten.

Schon im ersten Satz wird das Thema, der Gegensatz von Künstler und Publikum, sinnfällig exponiert: ‹Das Wunderkind kommt herein – im Saale wird's still.› Der Saal steht gleichsam für das Publikum selbst. Dieses erscheint zunächst noch undifferenziert als anonyme, gleichgerichtete Masse: Bezeichnenderweise bricht das ‹Begrüßungsgeprassel› wegen irgendeines ‹Herdenführers› los, der als erster in die Hände klatscht (MWu:339). Das minutiös geschilderte Auftrittsritual steigert sich bis zur atemlosen Stille vor dem ersten Ton. Erst danach ‹löst› man im Publikum ‹die Glieder› (MWu:341) – und erst dann schiebt der Erzähler die Beschreibung des prunkvollen Saals ein, und schließlich erfolgt erst nach dieser Entspannung eine erzählerische Differenzierung des Publikums. Diese erste kurze ‹Vorstellungsrunde› verläuft zunächst nach ökonomischen Gesichtspunkten: Auf den teuren Plätzen sitzt die ‹vornehme Gesellschaft›, man ‹sieht viele Uniformen, viel erwählten Geschmack der Toilette› (MWu:341) – die in der Leipziger

EBERHARD LÄMMERT (*Doppelte Optik. Über die Erzählkunst des frühen Thomas Mann*, in: Literatur, Sprache, Gesellschaft, hg. von Karl Rüdiger, München 1970, S. 50–72) ist vor allem der Aufsatz von FRANZ ORLIK zu erwähnen, der Thema und Hintergründe des Textes in Thomas Manns damaliger biographischer Situation einleuchtend verortet: *Thomas Manns ‹Skizze› ‹Das Wunderkind› – ein Künstler und sein Publikum*, in: *Wirkendes Wort* 41 (1991), S. 48–62.

¹¹⁹ Neugriechisch: ‹der Sackhüter, im Sinne von ‹Hüter des Schatzes› (saccelarius)› (VAGET: *Thomas-Mann-Kommentar*, S. 127).

¹²⁰ Modell gestanden hat der Saal im ‹Bayerischen Hof› in München (ORLIK: *Thomas Manns ‹Skizze›*, S. 61, Anm. 12).

¹²¹ (F. ST.): *Concerttypen*, S. 433.

¹²² ORLIK: *Thomas Manns ‹Skizze›*, S. 60.

Illustrierten Zeitung karikierte «elegante Modewelt» tritt auch hier auffällig in Szene. Der erzählerische Scheinwerfer wird alsdann kurz auf ein paar «very important persons» im Saal gerichtet: auf die Mutter des Wunderkindes, den Impresario sowie eine alte Prinzessin, die die Künste fördert, «soweit sie zartsinnig sind» (MWu:342).

Jeweils während des Beifalls scheinen die Ständeunterschiede für kurze Zeit aufgehoben, das Publikum versinkt wieder in einmütiger Anonymität, es applaudiert mit einem Herz und einer Seele. So nimmt auch Bibi die Zuhörenden wahr: «allein und auserkoren auf dem Podium über der verschwommenen Menschenmasse, die zusammen nur eine dumpfe, schwer bewegliche Seele hat, auf die er mit seiner einzelnen herausgehobenen Seele wirken soll...» (MWu:344). Genau an dieser Stelle öffnet sich die Kluft zwischen Künstler und Publikum am weitesten: Das Wunderkind fühlt «Sekunden des Vergessens und Alleinseins» und ist enttäuscht, als die Leute im Saal beim Vortrag seiner selbst komponierten «Fantaisie» die «Stelle, wo es nach Cis geht», überhaupt nicht zu bemerken scheinen: «Und darum vollführt er wenigstens einen hübschen Augenaufschlag zum Plafond, damit sie doch etwas zu sehen haben. / Die Leute sitzen in langen Reihen und sehen dem Wunderkinde zu.» (MWu:344)

Hier zeigt sich am deutlichsten, daß das vorgestellte Publikum mehr sehen als zuhören will, ja selbst beim Hören will es sehen: Nicht die anspruchsvolle «Fantaisie», sondern ausgerechnet Programmmusik der einfachsten Sorte, das Kinderstück «Le hibou et les moineaux», von dem Bibi weiß, daß es sein «Reißer» ist (obschon es «das erste und dümmste ist, was ich gemacht habe»), erzielt den größten Erfolg – dank «wunderbarer Anschaulichkeit» (MWu:343). Die Vorherrschaft des Visuellen und das Ergötzen an banalster Programmmusik kritisiert auch der Artikel *Concerttypen*: In Virtuosenkonzerten gelte es, «mehr zu den Augen denn zu den Ohren zu sprechen, eher in Erstaunen zu setzen als zu rühren, bald den Maler, bald den Dichter zu überbieten, d. h. bald das Rollen des Donners oder das Klappern der Mühle, bald wieder das Girren der Taube oder den Pferdegalop nachzuahmen, ganz unbekümmert um die lyrische Natur der Musik und deren eigentliche künstlerische Ziele.»¹²³

Franz Orliks Feststellung, die Leser würden in Thomas Manns Satire nichts erfahren «über die unmittelbare Wirkung der Musik auf die Zuhörer», wäre also zu relativieren.¹²⁴ Die unmittelbarste Wirkung auf dieses fiktive Publikum übt triviale, anschauliche Musik aus, während die komplexere «Fantaisie» größtenteils unverstanden bleibt. Zudem erfährt man in der zweiten «Publikums-Vorstellungsrunde», wo der Erzähler einige Blitzlichter aus den Gedankengängen in den «Leutehirnen» wiedergibt (MWu:344), durchaus Differenziertes über Hörgewohnheiten und Rezeptionshaltungen einzelner Typen.¹²⁵

Da ist zunächst der alte Herr mit weißem Bart, der «es nie über «Drei Jäger aus Kurpfalz» hinausgebracht» hat. Er, Gefühlsmensch durch und durch, deutet das Können des Wunderkindes als Wunder Gottes: «Es ist etwas wie mit dem Jesuskind», denkt er in unbewußter Gleichsetzung von Kunstreligion und naivem Glauben (MWu:344).

Mit dem naiven Gefühlshörer kontrastiert einerseits der klar kalkulierende «Geschäftsmann», der die beachtlichen Einnahmen des Konzertabends schnell überschlägt, andererseits auch die ältliche Klavierlehrerin, «eine spitznäsige Dame in den Jahren, da die

¹²³ (F. ST.): *Concerttypen*, S. 433.

¹²⁴ ORLIK: *Thomas Manns «Skizze»*, S. 53.

¹²⁵ Daß es sich um Typen handelt, zeigt sich schon daran, daß der Erzähler ihnen keine Namen gibt.

Hoffnungen sich schlafen legen und der Verstand an Schärfe gewinnt.» Sie, ebenfalls mehr Augen- als Ohrenmensch, mäkelte an der Handhaltung des jungen Künstlers und an seiner Art der Interpretation, die sie als «nicht sehr unmittelbar» einstufte (MWu:345). Dieses Urteil entspringt aber keineswegs einem spontanen Höreindruck, sondern dient lediglich als Bonmot, das die Klavierlehrerin nach dem Konzert wichtigtuersich in die Runde werfen will.

Diesen beiden Verstandesmenschen wird – in anscheinend beabsichtigter erzählerischer Kontrastierung – «ein junges Mädchen» entgegengestellt, das sich «in einem gespannten Alter befindet, in welchem man sehr wohl auf delikate Gedanken verfallen kann». Das Mädchen erschrickt beinahe, daß hier ein noch nicht geschlechtsreifer Junge ganz eigentlich «die Leidenschaft [...] spielt». Alsdann rätselt die junge Hörerin, ob es, hier in Form von Musik, eine «losgelöste Leidenschaft [...] ohne irdischen Gegenstand» überhaupt geben könne (MWu:345).

Auf dieses emotionale Streiflicht folgen in abermaligem Kontrast die Karikaturen eines machtergebenen Offiziers vom Typus "Untertan" sowie eines alternden Kritikers, den keine Note mehr zu rühren vermag. Entsprechend den emotional abgestumpften Verstandeshörern bei Rochlitz begegnet dieser Kritiker der Musik mit einer konsequenten Verweigerungshaltung, scheint jedoch unter seiner emotionalen Distanz und eingebildeten Überlegenheit auch zu leiden: «Ja, Herrgott, wenn man nicht alles so klar durchschaute!» (MWu:346) Der Typus des böswilligen Musikkritikers ist hier in weit bissigerer Schärfe gezeichnet als zuvor in der Leipziger *Illustrierten*: Er sitzt einsam «auf seinem Freiplatze» und ist nur schon äußerlich mit seinen «bespritzten Beinkleidern»¹²⁶ – lächerlich und erbärmlich zugleich – von der gediegenen Abendgesellschaft isoliert. Dementsprechend fühlt er sich unverstanden, zumal er nicht einmal die Hälfte dessen, was er angeblich so klar «durchschaut», schreiben darf. Seine Verachtung gegenüber dem «Typus des Künstlers», den er hier trotz des zarten Alters von Bibi schon ausgebildet sieht, scheint einer eigenen, gescheiterten Künstlerlaufbahn zu entspringen.¹²⁷ Hier bedient sich Thomas Mann des verbreiteten Klischees vom verhinderten oder gescheiterten Künstler, der als Kritiker lebenslang auf Rachezug ist. Solch neidgeplagten Kritikern muß ein Künstler desto eher als Scharlatan, Effekthascher, Schauspieler oder «Hanswurst» (MWu:347) erscheinen, je anziehender dessen Aura ist und je mehr ihm die Leute zu Füßen liegen.

Indessen ist der Musikkritiker in Thomas Manns «Skizze» mit Abstand der interessanteste Hörertyp. Trotz aller verachtenswerten und lächerlichen Züge steht er auf ähnlicher Reflexionsstufe wie das Wunderkind selbst: Beide durchschauen die Inszenierung, leiden darunter und spielen trotzdem mit.¹²⁸ Auf dieser Ebene vertritt der Kritiker auch teilweise den auktorialen Satiriker, indem er ihm einen Teil seiner Enthüllungsarbeit abnimmt. In dieser überlegenen Haltung gewinnt der Kritiker schließlich wieder einiges von seiner Ehre und Glaubwürdigkeit zurück.

Geht man den Katalog der im *Wunderkind* vorgeführten Publikumstypen durch, so kristallisieren sich, wie bereits mehrfach angedeutet, zwei Rezeptionshaltungen heraus:

¹²⁶ Ein wichtiges Detail, das in zweimaliger Erwähnung (MWu:346 und 347, dort «in seinen bespritzten Hosen») dem Kritiker-Auftritt erzählerisch einen Rahmen gibt.

¹²⁷ «Ach, glaubt mir, ich wäre selbst ein Künstler geworden, wenn ich nicht das alles so klar durchschaute...» (MWu:346).

¹²⁸ Vgl. dazu auch ORLIK: *Thomas Manns «Skizze»*, S. 56.

eine emotional geleitete und eine rational bestimmte. Von Rezeptionshaltungen muß deshalb gesprochen werden, weil in diesen «Leutehirnen» in der Tat kein Diskurs über die erklungene Musik selbst erfolgt.¹²⁹ Dennoch ergeben die Reaktionen und Reflexionen genügend Aufschluß, um die vorgestellten Leute in zwei Hauptklassen aufzuteilen: Dem emotionalen Typus sind der alte Herr mit seinem Wunderglauben sowie das über die Leidenschaft sinnierende junge Mädchen (und wohl auch die den «zartsinnigen» Künsten zugeneigte Prinzessin) zuzuordnen, dem rationalen Typus entsprechen der Geschäftsmann, der Offizier, aber auch die Klavierlehrerin und der Kritiker.

Insgesamt fällt auf, daß dieses Wunderkind-Konzert viel mehr als Spektakel fürs Auge denn fürs Ohr wahrgenommen wird – und überdies als solches inszeniert ist; am beispielhaftesten im theatralischen «Impresariokuß», der den Beifallssturm zum «Orkan» schwellen läßt (MWu:346). Gerade in der mannigfachen Schilderung überlauter Beifallskundgebungen manifestiert sich eine Kritik an den Konzerttugenden der Jahrhundertwende: Das Konzert ist im Laufe des 19. Jahrhunderts zum heiligen Ritual geworden, zu einer andächtigen Feier, in der sogar Kinder «auf wohlerzogene Art ihre Beine vom Stuhl hängen lassen» (MWu:341). Der kunstreligiöse Topos, demzufolge die Leute im Wunderkind-Konzert «Erbauung und Erhebung nach dem Alltag» (MWu:340) suchen, wird im Kontext dieser Publikumsskizze völlig ironisiert. Stattdessen herrscht im Publikum ein Normenzwang, der bis an Verklemmtheit grenzt, sowohl auf Seiten des frustrierten Kritikers wie auch auf Seiten des alten, gläubigen Mannes, der das Wort «süß» nicht zu denken wagt (MWu:345). An die Stelle authentischer und spontaner Äußerungen tritt, einer Entladung oder Ventilwirkung gleich, der ritualisierte Beifall: «Ein tolles Lärmbedürfnis reißt die Leute hin» (MWu:346). Und weil es sich für ein «vornehmes Konzert» nicht geziemt mitzusingen, während Bibi als «Encore» eine in die griechische Hymne mündende Rhapsodie spielt, entschädigen sich die Landsleute am Schluss durch einen «heißblütigen Radau» (MWu:347). Der Applaus insgesamt, «einmütig, gerührt, begeistert» (MWu:342), ist ein unhinterfragt erzwungener, dem sich letztlich niemand entziehen kann, selbst wenn er der Musik derart ungerührt, distanziert und nüchtern begegnet wie der Kritiker. So entpuppt sich Thomas Manns vermeintlich «leichtgewichtiger» Text schließlich als treffende kulturkritische Satire gegen die zunehmende Erstarrung, Ritualisierung – und letztlich Entmusikalisierung des Konzertbetriebs.

Zwischenfazit: Stufen der Hingabe an die Musik

Aus den vorgestellten Musikpublikumstypologien, die mir das weite Feld der Musikrezeption im 19. Jahrhundert anschaulich abzustecken scheinen, zeichnen sich deutlich zwei grundlegende Hörparadigmen ab: emotionales und rationales Hören. Während im ersten Fall das Gefühl die ausschlaggebende Hörinstanz ist, dominiert beim zweiten Paradigma der Verstand, wobei dieser als alleinige Richtschnur in allen vorgestellten Texten suspekt erscheint. Dieses bipolare Hörmodell, das sich aus der Musikästhetik ableiten läßt und sich wiederum in ihr spiegelt, soll im nächsten Kapitel ausführlich erläutert und historisch ergründet werden.

¹²⁹ Die Beschreibung der Kompositionen erfolgt vielmehr über die auktoriale Erzählinstanz sowie über die personale Perspektive des Künstlers selbst.

Der Dichotomie zwischen Emotionalität und Rationalität läßt sich ein Stufenmodell an die Seite stellen, wo die unterschiedliche Intensität der Hingabe an die Musik den Maßstab abgibt. Völlige Hingabe an die Musik scheint im 19. Jahrhundert – nicht nur aus populärer Sicht – die oberste Stufe des Hörens darzustellen. Völlige Hingabe meint umfassendes Hören mit Leib und Seele, wie es die erwähnten Kunstjünger und Enthusiasten mustergültig vorführen. Ein reiner Verstandeshörer hingegen kann sich der Musik nur partiell und unzureichend hingeben, solange Musik in erster Linie als Gefühlskunst definiert wird. Noch weiter unten auf der Stufe musikalischer Hingabe steht der bereits bei Rochlitz eingeführte (und von Adorno in durchwegs negativer Konnotation wieder aufgenommene) Typus des Unterhaltungshörers, für den Musik ein Mittel zur Zerstreuung und gegen die Langeweile ist. Die das Opernhaus und den Konzertsaal visuell dominierende Klasse der Modehörer wäre in diesem Stufenmodell ähnlich weit unten anzusiedeln: Solchen Leuten dienen Musikaufführungen vornehmlich als Mittel zur Selbstinszenierung oder zum Zweck der Konversation. Auf der Nullstufe der Hingabe an die Musik oder sogar darunter stünden die Unmusikalischen und «Pietätlosen», weil sie das Musikerlebnis der anderen durch ihre Ignoranz oder durch ungewollte Störmanöver mitunter sogar beeinträchtigen können.

Musikrezeption zwischen Emotionalität und Rationalität

<p>(1a)</p> <p>[...] es war vielmehr ein musikalisches Leben, so den Hörer unwiderstehlich mit sich fortzieht, daß er dasjenige, was vor seinen Augen vorgeht, mitfühlt und mitlebt.</p> <p>Die Musik zu dieser Scene ist höchst leidenschaftlich und dramatisch [...]</p> <p>Dieser ganze Gesang Wolframs [...] ist einfach, tief, unendlich rührend, der letzte Ausruf von überströmender Innigkeit.</p> <p>Die jubelnde Musik tönt nun mit jauchzender Sinnlichkeit aus dem Innern des Berges.</p> <p>Tannhäuser singt in unausgesetzter Gemüthsbewegung, in stets gesteigertem Affect, ja die Höhepunkte seiner Leidenschaften sind pathologische Momente.</p>	<p>(2a)</p> <p>Larghetto oder Andante, hierauf Allegrosatz mit erstem und zweitem Motiv, [...] Wiederholung derselben in fast unveränderter Form, nach einer mehr versuchten als ausgearbeiteten Durchführung, zum Schluß ein sehr effektvolles Stretto.</p> <p>[...] eine zu häufige und gehäufte Anwendung der verminderten Septimen-Akkorde.</p> <p>Stürmisch fährt das Orchester in chromatischer Scala herab [...]</p> <p>Die Erzählung des Wunders geht unmittelbar in ein Maestoso 3/2 über, welches auf den Ausruf: Hallelujah! das Thema des Pilgerchors bringt, das von 3 Trompeten und 3 Posaunen geblasen und von den herabfahrenden Violintriolen auf das Effectvollste geschmückt wird.</p>
<p>(1b)</p> <p>Er gibt der Venusbergmusik den ihr zustehenden, flirrend sinnlichen Reiz [...]</p> <p>Selbst die Rom-Erzählung im 3. Akt klingt frischkehligh wie zu Beginn und baut sich voller Leidenschaft und Leidenkraft anschaulich und mitreißend auf.</p> <p>Barenboim leitet die Staatskapelle zu [...] temperamentvollem Wagner-Spiel an.</p>	<p>(2b)</p> <p>Die Homogenität dieses mittlerweile fast einzigartigen Klanges zeigt sich insbesondere bei den Holzbläsern [...]</p> <p>[...] wie viele Details auch hierbei herauszuhören sind, wenn man die Partitur kennt.</p> <p>Die Aufnahme ist gut ausgesteuert, und nur der Chor klingt etwas fern.</p>
<p>(1c)</p> <p>[...] hoch dosierte Leidenschaft [...]</p> <p>[...] Anflüge von Verzweiflung, Todesangst, irritierender Schönheit [...]</p> <p>[...] eine in alle Seelentiefe lotende Musik [...]</p> <p>[...] nur fehlte es hier denn doch entschieden an Hintergründigkeit, an Dämonie und emotionaler Identifikation mit der Botschaft des Notentextes.</p>	<p>(2c)</p> <p>Beeindruckend war die Transparenz des [...] Chors, der selbst die virtuose Fuge «Lobet den Herrn» nicht zum Einheitsbrei verkommen ließ.</p> <p>[...] spieltechnisch hervorragende Wiedergabe [...]</p> <p>Das Finale-Tempo allerdings gestattete stellenweise leider kaum mehr einen exakten Nachvollzug der Partiturvorschriften.</p>

Es scheint, als wäre die Zeit still gestanden: Emotionalität und Rationalität – zwei große Komplementär-Entwürfe der Geistesgeschichte – gespiegelt in Musikkritiken, die 150 Jahre auseinander liegen. Die aufgeführten Zitate und Satzfragmente machen deutlich, welche zwei Pole den Magneten Musik nach wie vor bestimmen. Musik läßt sich einerseits sinnlich-emotional (linke Spalte), andererseits analytisch-rational (rechte Spalte) wahrnehmen und beschreiben. Keineswegs zufällig ist die emotionale Wahrnehmung und Deutung von Musik hier vorangestellt und herausgehoben. Denn ohne Zweifel schlägt die Magnetnadel seit rund 200 Jahren – trotz vielfacher Umpolungsversuche – eindeutig Richtung Emotionalität aus. Weshalb der emotionale Pol eine derartige Anziehungskraft ausübt, soll in diesem Kapitel nachvollzogen werden; zunächst (kurz) beschreibend, dann (ausführlich) historisch ergründend.

Zu den beiden «Magnetpolen»:

(1) In der linken Spalte wird Musik als Ausdrucksmedium einer ganzen Bandbreite von Gefühlen verstanden: vom Sinnenkitzel über Seelentiefe bis hin zum Pathologischen. Musik birgt Emotionen, überträgt Emotionen, weckt Emotionen. Damit ist sie eine ausgesprochen sinnliche Kunst – und noch weit mehr, denn Emotionen transportieren Botschaften. Diese seelischen Mitteilungen hat der Komponist in die Partitur gebannt, der Interpret legt sie durch emotionale «Identifikation» frei und überträgt sie «mitreißend» auf die Zuhörenden. So zumindest lautet ein populäres Erklärungsmuster.

(2) Der sinnlich-emotionalen Wahrnehmung von Musik steht in der rechten Spalte die analytisch-rationale gegenüber. Hier geht es um formale und technische Aspekte von Musikstücken. Das beginnt bei einer nüchtern-sachlichen Beschreibung, die mit Fachjargon gespickt ist, und reicht bis zu Fragen, wie genau und adäquat Notentexte samt spieltechnischen Anweisungen von Interpretierenden umgesetzt werden. "Durchhörbarkeit" wäre zum Beispiel ein aktuelles Schlagwort einer möglichst partiturtreuen Interpretation, darauf bedacht, musikalische Strukturen freizulegen und das Kunstwerk dem Hörer auf diese Weise erkenntnisreich zum geistigen Nachvollzug vor Ohren zu führen.

Damit sei nun auch der Schleier gelüftet, woher die Zitate stammen. Selbst Kenner der Musikgeschichte werden staunen, daß sowohl (1a) wie (2a) aus der Feder von Eduard Hanslick stammen, jenem Wiener «Kritikerpapst», der ab 1854 mit seiner einflußreichen Streitschrift *Vom Musikalisch-Schönen* der Gefühlsästhetik den Kampf ansagte. Genau dieser Gefühlsästhetik ist er in der linken Spalte offensichtlich verpflichtet – jedoch stammen diese Zitate von 1846, aus einer Zeit, wo Hanslick noch als Wagner-Enthusiast spricht: nämlich als *Tannhäuser*-Rezensent unter dem Eindruck einer Dresdner Aufführung vom Sommer 1846. Gerade mal 21-jährig lieferte Hanslick mit diesem ungemein langen Aufsatz in der *Wiener Allgemeinen Musik-Zeitung* (in nicht weniger als 11 Folgen!) sein Gesellenstück ab. Und machte mit Wagner auch sich selbst in Wien bekannt – sich selbst als kompetenten, sprachgewandten Musikvermittler, Wagner als «das größte dramatische Talent unter den lebenden Tonsetzern.»¹³⁰ Diese Euphorie wich alsbald

¹³⁰ EDUARD HANSLICK: *Richard Wagner, und seine neueste Oper «Tannhäuser»*, in: Wiener Allgemeine Musik-Zeitung (28. 11. 1846 bis 29. 12. 1846), abgedruckt in: ders.: Sämtliche Schriften, hist.-krit. Ausgabe,

einer skeptischen Bewunderung, die in den 1850er Jahren zusehends zu einer Distanzierung von Wagners musikdramatischen Intentionen führte – wobei Hanslick nie jener radikale Wagner-Antipode wurde, zu dem ihn die Nachwelt stempelte.¹³¹ Obenstehende Zitat-Auswahl soll freilich nicht darüber hinwegtäuschen, daß schon in diesem frühen *Tannhäuser*-Aufsatz die analytisch-formalen Elemente bei weitem überwiegen.¹³² Wenn die Gefühlsästhetik dennoch einigen sprachlichen Raum einnimmt, so ist dies als Beleg zu werten, daß Hanslicks Formalästhetik von 1854 nur bedingt seinen frühen Rezensionen entspringt.¹³³

Den einigermaßen überraschenden Zitaten von Hanslick sind in (1b) und (2b) Fragmente aus *Tannhäuser*-Kritiken des 21. Jahrhunderts gegenübergestellt: links über eine Inszenierung, rechts über eine CD-Einspielung.¹³⁴ Die historische Persistenz sowohl der emotionalen wie der rationalen Wahrnehmung von Musik und ihrer Umsetzung in Sprache dokumentieren in Spalte (1c) und (2c) schließlich einige Zitate und Satzketten aus heutigen Konzertkritiken.¹³⁵ Sie betreffen in fast allen Fällen sogenannte "absolute Musik" und führen einmal mehr vor Augen, daß Emotionalität in der Musik grundsätzlich nicht an einen dramatischen Text gebunden ist.

Mit der Gegenüberstellung von emotionaler und rationaler Musikrezeption anhand anschaulicher Zitate aus Geschichte und Gegenwart soll freilich nicht behauptet werden, Musik ließe sich durch derart einfache Schwarz-weiß-Malerei in ihrem Wesen fassen. Jedoch zieht sich die oben illustrierte Bipolarität zwischen Gefühl und Verstand wie ein roter Faden durch die musikästhetische Literatur¹³⁶ – mehr noch: Die zwei Pole "Emotionalität" und "Rationalität" sind für die meisten musikästhetischen Debatten des

hg. von Dietmar Strauß, Band I/1, Wien usw. 1993, S. 57–94. Die Stellen in Spalte (1a) entstammen den S. 62, 71, 86, 88, 93; die in Spalte (2a) den S. 66, 71, 82, 90.

¹³¹ Wäre Wagner nie schriftstellerisch tätig gewesen, hätte sich das Verhältnis Hanslick-Wagner wohl ganz anders entwickelt. Überblickt man nämlich Hanslicks Wagner-Kritiken aus den 1850er und 1860er Jahren, so fällt stets die grundlegende Ablehnung von Wagners Theorie des Musikdramas auf. Hanslick stößt sich im Übrigen ganz allgemein daran, daß ein Komponist sich schriftstellerisch derart großspurig exponiere. In seiner *Tannhäuser*-Vorbesprechung zur Wiener Erstaufführung dieser Oper rät er dem Publikum sogar, man solle über Wagners sonstige Tätigkeit hinwegsehen und diese Musik ganz unbefangen hören (*Ein Vorwort zu R. Wagners «Tannhäuser»* [Presse, Wien, 28. Aug. 1857], in: Hanslick: Sämtliche Schriften, Bd. I/4, Wien usw. 2002, S. 152–156).

¹³² Vgl. den Essay von DIETMAR STRAUSS: *Hanslicks «Tannhäuser»-Aufsatz im rezeptionsgeschichtlichen Kontext*, ebd., S. 315–322.

¹³³ Vgl. DIETMAR STRAUSS: *Die Geburt der Ästhetik aus der Kritik? Hanslicks «Vom Musikalisch-Schönen» im Umfeld seiner frühen Rezensionen*, in: Eduard Hanslick: Sämtliche Schriften, Bd. I/2, Wien usw. 1994, S. 391–402.

¹³⁴ (1b) entstammt einem Artikel von Klaus Geitel über eine Inszenierung an der Berliner Staatsoper (Barenboim/Kupfer) in der Zeitung *Die Welt* vom 11. Feb. 2003; bei (2b) handelt es sich um Auszüge aus einer CD-Besprechung der *Tannhäuser*-Aufnahme mit Daniel Barenboim (Teldec 2002) im *Online Musik Magazin* (www.omm.de/cds/musiktheater/TD-tannhaeuser.html); Autor: Ralf-Jochen Ehresmann.

¹³⁵ Gesichtet zwischen 11. und 21. Januar 2003 in der *Süddeutschen Zeitung*, der *Neuen Zürcher Zeitung* und dem *Bund*, jeweils im Kulturteil.

¹³⁶ Die Bezeichnung «musikästhetische Literatur» wird hier und im Folgenden sensu stricto verwendet und bezieht sich nur auf Schriften seit dem späten 18. Jahrhundert. Denn von einer Musikästhetik im eigentlichen Sinne des Begriffes kann erst zu dieser Zeit die Rede sein (die begriffsprägende *Aesthetica* von Baumgarten erschien 1750–58). Bezogen auf frühere Zeiten wird oft von *Musikanschauung* gesprochen, was allerdings begrifflich auch nicht unproblematisch ist (vgl. ADOLF NOWAK: [Artikel] *Musikästhetik*, in: MGG², Sachteil, Bd. 6, Kassel usw. 1997, Sp. 974).

19. Jahrhunderts (und eigentlich bis heute) geradezu grundlegend, so daß sie sich als Leitlinien einer historischen Untersuchung zum Thema "Musikrezeption in der Literatur" bestens eignen, zumal sich fiktionale Literatur und musikästhetische Diskussion oftmals <wechselseitig erhellen>.¹³⁷

Stützt man sich auf ein bipolares Modell,¹³⁸ dürfen Benennungen wie "Empfindung", "Leidenschaft", "Emotion" und "Gefühl" auf der einen, "Reflexion", "Geist", "Verstand" und "Analyse" auf der anderen Seite zwecks einfacher Handhabung nicht unüberlegt in zwei einander gegenüberstehende Töpfe geworfen werden – selbst wenn die Begriffe in der historischen Literatur oft kaum oder nur schwer zu trennen sind.¹³⁹ Sie können indes nur im jeweiligen musikästhetischen Kontext sinnvoll erläutert und allenfalls voneinander geschieden werden. Angezeigt ist deshalb ein klar fokussierter historischer Abriss, nicht zuletzt auch, weil eine Geschichte des Musikhörens im Spiegel der Musikästhetik noch zu schreiben wäre und hier nur beschränkt auf Vorarbeiten zurückgegriffen werden kann.¹⁴⁰

Obwohl Musikästhetik, Musikkritik und Musikschriftstellerei im 19. Jahrhundert eng mit der literarischen Produktion verknüpft sind, soll hier versucht werden, die historische Entwicklung vorerst nur im nicht-fiktionalen Bereich zu beschreiben. Damit läßt sich vermeiden, was in interdisziplinären Studien allzu oft geschieht: daß Aussagen des Erzählers oder gewisser fiktiver Figuren unreflektiert dem Autor in den Mund gelegt werden und deren Vielstimmigkeit und Kontrapunktik plötzlich als Unisono ertönt.¹⁴¹ Dennoch ist der nun folgende, ausführliche historisch-musikästhetische Abriss im Hinblick auf die anschließende Literaturanalyse konzipiert und soweit möglich darauf abgestimmt.

¹³⁷ Vgl. die programmatische Schrift von OSKAR WALZEL: *Wechselseitige Erhellung der Künste*, Berlin 1917.

¹³⁸ In ähnlich bipolarer Akzentuierung eröffnet ULRICH TADDAY seine ertragreiche Studie zur romantischen Musikästhetik, indem er mit dem Schumann-Zitat «Zwischen Empfindung und Reflexion» das maßgebliche Programm umreißt (*Das schöne Unendliche. Ästhetik, Kritik, Geschichte der romantischen Musikanschauung*, Stuttgart/Weimar 1999, S. 1).

¹³⁹ Terminologische Probleme ergeben sich freilich nicht nur im Deutschen, wo das Wort "Gefühl" eine relativ junge Bildung (des späten 17. Jahrhunderts) ist, sondern auch in anderen Sprachen (vgl. engl. "feeling" / "sentiment"; frz. "sentiment"; ital. "sentimento"). Folgerichtig verzichtet etwa Brigitte Scheer in ihrem ausführlichen Artikel zu *Gefühl* im Wörterbuch der *Ästhetischen Grundbegriffe* auf eine konsequente Begriffstrennung (BRIGITTE SCHEER: *Gefühl*, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hg. von Karlheinz Barck u. a., Bd. 2, Stuttgart/Weimar 2001, S. 629–660).

¹⁴⁰ Der häufig zitierte Essay von HEINRICH BESSELER: *Das musikalische Hören der Neuzeit* von 1959 (in: ders.: *Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte*, hg. von Peter Gülke, Leipzig 1978, S. 104–173) bietet zu diesem Thema nicht mehr als eine anregende Skizze, die zu aktualisieren und vor allem zu erweitern wäre. Noch skizzenhafter (obwohl mit spannenden Beispielen) gibt sich ein neuerer Aufsatz von BERND SPONHEUER: *Der «Gott der Harmonien» und die «Pfeife des Pan»*. *Über richtiges und falsches Hören in der Musikästhetik des 18. und 19. Jahrhunderts*, in: *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft*, hg. von Hermann Danuser und Friedhelm Krummacher, Laaber 1991, S. 179–191. Der Sammelband *Musikhören*, hg. von BERNHARD DOPHEIDE, Darmstadt 1975, spannt sein Panorama von der Akustik über die Hörphysiologie und -psychologie bis zur Musiksoziologie (Adorno u. a.), bietet für den Bereich der Musikästhetik aber keinen systematischen Abriss. Ebenso exemplarisch angelegt ist der Kongressbericht *Perspektiven einer Geschichte abendländischen Musikhörens*, hg. von WOLFGANG GRATZER, Laaber 1997.

¹⁴¹ Im Fall von Wilhelm Heinses *Hildegard von Hohenthal* ist dies weniger problematisch, weil der Autor den Inhalt seiner zwischen 1791 und 1793 entstandenen Musikhefte fast vollständig in den Roman einarbeitete und Heinses Meinung deshalb relativ leicht eruierbar ist, zumal die Musikhefte jetzt in einer vorzüglichen Edition zugänglich sind (vgl. den Kommentar in HnH:463 sowie WILHELM HEINSE: *Die Aufzeichnungen. Frankfurter Nachlaß*, hg. von Markus Bernauer u. a., München 2003).

Der Hauptakzent wird neben Eduard Hanslick deshalb vor allem auf Wilhelm Heinse und E. T. A. Hoffmann sowie auf Richard Wagner und Friedrich Nietzsche gelegt.

Musik als Sprache des Herzens – die Karriere der Gefühlsästhetik

Die Vorgeschichte des beispiellosen Aufstiegs der Gefühlsästhetik läßt sich für die vorliegende Studie mit Siebenmeilenstiefeln abschreiten: Während die Musik im System der "Artes liberales" eine Sonderstellung als mathematische und rhetorische Kunst zugleich einnahm, also über zwei Standbeine verfügte,¹⁴² wird sie im Laufe des 18. Jahrhunderts immer stärker in die Mimesis-Diskussion einbezogen und im Zuge der europaweiten Rezeption von Charles Batteux' Programmschrift *Les beaux-arts réduits à un même principe* (1746) als Nachahmung von Natur verstanden. Batteux forderte indes nicht einfach eine getreue Imitation von äußeren Erscheinungen der Natur durch Töne (typisch hierfür wäre etwa Rameaus Klavierstück *La Poule*), auch die Regungen der inneren Natur des Menschen (zeitgenössisch müßte man von «Affecten» sprechen) sollten musikalisch abgebildet werden. In der Mimesis-Theorie des 18. Jahrhunderts steht die Musik also abermals auf zwei Standbeinen: Als Tonmalerei bildet sie die äußere Natur ab, als Affektsprache stellt sie das Innere des Menschen, seine Empfindungen, dar.

Der Diskurs über die Verlagerung der Musik in die Innenbezirke des Menschen gewinnt eine neue Dimension mit der Frage nach dem Ursprung der Sprache (Rousseau: *Essai sur l'origine des langues*, 1755; Herder: *Ueber den Ursprung der Sprache*, 1772). Die Auffassung tendiert nun dahin, daß Musik und Sprache ursprünglich eine Einheit bildeten und am Beginn der menschlichen Entwicklung einfacher Gesang stand. Der Ton wird dabei als natürlicher und unmittelbarer Ausdruck der menschlichen Seele betrachtet, Musik als «Nachahmung Menschlicher Leidenschaften»¹⁴³ begriffen. Damit beginnt die unaufhalt-same Karriere der «Musik als Sprache des Herzens» – von Carl Dahlhaus nicht eben schmeichelhaft als «der populärste und trivialste ästhetische Topos des 18. und 19. Jahrhunderts» bezeichnet.¹⁴⁴

Wenn nun im Sinne des 18. Jahrhunderts das Herz als Sitz der Empfindungen, Leidenschaften oder Gefühle (bzw. «Affecte») verstanden wird und die Musik diese Gefühlsregungen ausdrücken soll, so ist das Herz im Diskurs der Genieästhetik «der Resonanzboden des großen Tonkünstlers» und, in den Worten von Christian Friedrich Daniel Schubart, gewissermaßen «sein Hauptakkord».¹⁴⁵ Schubart schätzt ein «äußerst zartes *Herzgefühl*»¹⁴⁶

¹⁴² Die Musik hatte ihr Hauptstandbein zwar im Quadrivium (Musik, Arithmetik, Geometrie und Astronomie), war aber als «Klang-Rede» (Johann Mattheson) auch im Trivium (Rhetorik, Grammatik, Dialektik) verankert. Vgl. für einen Überblick z. B. ENRICO FUBINI: *Geschichte der Musikästhetik*, Stuttgart 1997.

¹⁴³ JOHANN GOTTFRIED HERDER: *Viertes Kritisches Wäldchen*, in: Herder und die Anthropologie der Aufklärung (= Herder: Werke, Bd. II), hg. von Wolfgang Proß, München/Wien 1987, S. 57–240, hier S. 205.

¹⁴⁴ CARL DAHLHAUS: *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*, Teil I, Darmstadt 1984, S. 70.

¹⁴⁵ CHRISTIAN FRIEDRICH DANIEL SCHUBART: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* [entstanden 1784, gedruckt 1806], Reprint: Hildesheim 1990, S. 368: «Das musikalische Genie hat das *Herz* zur Basis, und empfängt seine Eindrücke durchs Ohr.» (Hervorhebungen im Original)

¹⁴⁶ Ebd.

bei einem Musiker sogar höher ein als die Ausbildung eines feinen Gehörs, denn zuoberst steht die Fähigkeit, in Tönen sich selbst ausdrücken zu können. Musik soll ein «wirklicher Ausguß des Herzens»¹⁴⁷ sein, lautet die zentrale Maxime. Als Paradebeispiel der kompositorischen Umsetzung dieses Ausdrucksprinzips gilt die Tonsprache Carl Philipp Emanuel Bachs, der bereits in seinem *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen* (1753) fordert: «aus der Seele muß man spielen»¹⁴⁸ und 1787 eine Klavier-Fantasie sogar mit *Carl Philipp Emanuel Bachs Empfindungen* betitelt.

Ein Komponist muß die Klaviatur der Herzensregungen vor allem auch deshalb beherrschen und sein Herz in Tönen «ausgießen» können, weil die dargestellten Empfindungen sich beim Hörer gleichermaßen einstellen sollen. Die Gefühlsästhetik beschränkt sich demnach nicht auf den Gefühlsausdruck, sie ist ganz entschieden auch einer Wirkungsästhetik verpflichtet: «Der Hauptzweck der Musik ist die Nachahmung oder vielmehr Erregung der Leidenschaften»,¹⁴⁹ faßt beispielsweise der (Musik-)Schriftsteller Wilhelm Heinse das maßgebliche ästhetische Programm zusammen – oder kurz gesagt: Musik soll Gefühle darstellen und hervorrufen in einem. Bringt E. T. A. Hoffmann dies auf die griffige Formel: «Aus dem Gemüt in das Gemüt» (HSM:346), so assoziiert man sogleich Beethovens bis zur Abnutzung zitierte Sentenz aus dem Autograph seiner *Missa solennis*: «Von Herzen – möge es wieder – zu Herzen gehen!»¹⁵⁰ Was in dieser Formulierung heute einen leicht sentimentalischen Anstrich haben mag, bezeichnet die Musiksoziologie in ihrem Jargon als «Emotionstransfer»¹⁵¹ – inhaltlich ist jedoch stets dasselbe gemeint.

Um die kulturgeschichtliche Breitenwirkung der Gefühlsästhetik nur anzudeuten, seien im Folgenden einige illustrative Zitate aufgeführt, welche die Musik als Gefühlskunst definieren.¹⁵² Textstellen aus fiktionaler Literatur bleiben hier bewußt noch ausgeklammert, zumal sie weiter unten zur Diskussion stehen werden und weil sich die oben angedeutete Konfusion zwischen Autor und Erzähler damit vermeiden läßt.

¹⁴⁷ CHRISTIAN FRIEDRICH DANIEL SCHUBART: *Gesammelte Schriften*, Bd. 4, Stuttgart 1839/40, S. 263.

¹⁴⁸ CARL PHILIPP EMANUEL BACH: *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen* [1753], Reprint: Leipzig 1957, S. 119 (I/III/§7). Vgl. zum Thema HANS HEINRICH EGGBRECHT: *Das Ausdrucks-Prinzip im musikalischen Sturm und Drang*, in: ders.: *Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik*, Wilhelmshaven 1977, S. 69–111.

¹⁴⁹ WILHELM HEINSE: *Musikalische Dialogen* [1770], in: ders.: *Hildegard von Hohenthal. Musikalische Dialogen*, hg. von Werner Keil, Hildesheim 2002, S. 385 (= *Vorrede zum ersten Dialog*).

¹⁵⁰ Vgl. dazu den kritischen Artikel von BIRGIT LODES: «*Von Herzen – möge es wieder – zu Herzen gehn!*» *Zur Widmung von Beethovens Missa solennis*, in: *Festschrift Theodor Göllner*, hg. von Bernd Edelmann und Manfred Hermann Schmid, Tutzing 1995, S. 295–306.

¹⁵¹ CHRISTIAN KADEN: [Artikel] *Musiksoziologie*, in: *MGG*², Sachteil, Bd. 6, Kassel usw. 1997, Sp. 1648.

¹⁵² Ich habe mich hier auf den deutschsprachigen Raum beschränkt, obschon sich im angelsächsischen oder romanischen Sprachgebiet sehr ähnlich klingende Musikdefinitionen finden ließen. Als besonders charakteristisches Beispiel seien hier nur die beiden Sätze zitiert, mit denen der italienische Musikgelehrte Niccola Marselli sein Buch über die *Musica moderna* eröffnet: «La Musica è la pura voce del sentimento intimo. Essa, appunto perchè destinata ad esprimere le sensazioni interiori del cuore umano [...]» (NICCOLA MARSELLI: *La ragione della musica moderna*, Napoli 1859, S. 1).

JOHANN FRIEDRICH REICHARDT 1774	[...] denn nicht der Verstand und die Einbildungskraft, sondern das Herz ist der Hauptgegenstand der Musik. [...] Die Sprache des musikalischen Dichters sey überhaupt die natürliche Sprache der Empfindungen und Leidenschaften. ¹⁵³
HEINRICH CHRISTOPH KOCH (Lexikon) 1802	Musik. Mit diesem aus dem Griechischen abstammenden Worte bezeichnet man heut zu Tage die Kunst, durch Töne Empfindungen auszudrücken. ¹⁵⁴
CARL MARIA VON WEBER 1817	Mit einem Worte, was die Liebe dem Menschen, ist die Musik den Künsten und dem Menschen, denn sie ist ja wahrlich die Liebe selbst, die reinste ätherischste Sprache der Leidenschaften, tausendseitig allen Farbenwechsel derselben in allen Gefühlsarten enthaltend und doch nur einmal wahr, doch von tausend verschieden fühlenden Menschen zugleich zu verstehen. ¹⁵⁵
RICHARD WAGNER 1850	Das Organ des Herzens ist der Ton, seine künstlerisch bewußte Sprache die Tonkunst. ¹⁵⁶
ARTHUR SCHOPENHAUER 1851	[Die Musik] spricht [...] so sehr zum Herzen, während sie dem Kopfe unmitte l b a r nichts zu sagen hat. ¹⁵⁷
JOHANN CHRISTIAN LOBE 1860	Die Musik ist Gemüthsmalerei, sie hat Stimmungen hervorzurufen, die Gefühle des Herzens zu wecken, die Bewegungen des Gemüthes darzustellen. ¹⁵⁸
HERMANN MENDEL / AUGUST REISSMANN (Lexikon) 1870–79	Das Wesen und die Aufgabe der Musik besteht darin, Gefühle zum künstlerischen Ausdruck zu bringen. ¹⁵⁹ [...] So erscheint die Musik durchaus als das natürlichste Erzeugnis der erregten und bewegten Innerlichkeit. ¹⁶⁰

¹⁵³ JOHANN FRIEDRICH REICHARDT: *Über die deutsche comische Oper nebst einem Anhang eines freundschaftlichen Briefes über die musikalische Poesie*, Hamburg 1774, S. 112.

¹⁵⁴ KOCH: [Artikel] *Musik* in: *Musikalisches Lexikon* [1802], Sp. 992.

¹⁵⁵ CARL MARIA VON WEBER: *Über die Oper Undine*, in: ders.: *Kunstansichten. Ausgewählte Schriften*, hg. von Karl Laux, Wilhelmshaven 1978, S. 133–140, hier S. 135.

¹⁵⁶ RICHARD WAGNER: *Das Kunstwerk der Zukunft*, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 3, Leipzig 41907, S. 81.

¹⁵⁷ ARTHUR SCHOPENHAUER: *Parerga und Paralipomena*, hg. Ludger Lütkehaus, Bd. 2, Zürich 1988, S. 377f.

¹⁵⁸ [JOHANN CHRISTIAN LOBE]: *Musikalische Briefe. Wahrheit über Tonkunst und Tonkünstler. Von einem Wohlbekannten* [der Autor ist nicht namentlich erwähnt], Leipzig 21860, S. 13.

¹⁵⁹ MENDEL / REISSMANN: [Artikel] *Gefühl*, in: *Musikalisches Conversations-Lexikon*, Bd. 4, S. 162.

¹⁶⁰ MENDEL / REISSMANN: [Artikel] *Musik*, in: *Musikalisches Conversations-Lexikon*, Bd. 7, S. 205. Im Anschluß an das Zitat folgen jedoch (ganz im Sinne Hanslicks) kritische Bemerkungen zur Gefühlsästhetik, die «nur für die unterste Stufe der Kunst Geltung» habe und zu «Gedankenlosigkeit» führe – diese Einwände stehen freilich genau im Gegensatz zur Quintessenz im erwähnten Artikel *Gefühl*.

Die enorme Popularität der Gefühlsästhetik läßt sich am ehesten aus dem zitierten Artikel *Gefühl* im *Conversations-Lexikon* von Mendel/Reissmann erahnen. «Das Gefühl ist durchaus die Hauptsache»¹⁶¹ bekräftigt der Verfasser William Wolf in ähnlichen Formulierungen immer wieder aufs Neue, insbesondere nachdem er – im Sinn von Hegel und Hanslick – attestieren mußte: «Zunächst waltet in den intelligenteren Musikfreunden das Verlangen, in Tonwerken außer einem Gefühlsinhalt auch einen Gedankeninhalt zu finden, und diesem Verlangen entspricht auch die Musik.»¹⁶² Doch dieser Gedankeninhalt sei nur abhängig vom Gefühlsinhalt und gehe letztlich sogar aus diesem hervor. Musik und Gefühl bilden für Wolf eine natürliche und vollkommene Einheit, die keines Beweises bedarf.

Wenn hier Lexikographen, Musiktheoretiker, Komponisten und Philosophen alle einer Gefühlsästhetik verpflichtet sind, die der einflußreiche Musikkritiker Eduard Hanslick 1854 als «verrottet» beschimpft,¹⁶³ so muß es sich um weit mehr als einen trivialen Topos oder eine «vorherrschende Popularphilosophie»¹⁶⁴ handeln. Grundet die Popularität der Gefühlsästhetik nicht gerade darauf, daß sie ein Fundament darstellt, auf dem sich verschiedenste ästhetische Gebäude errichten lassen – bis hin zur viel zitierten «Idee der absoluten Musik» (die als Topos mittlerweile auch Eingang in die Literaturwissenschaft gefunden hat)?¹⁶⁵ Oder um diese rhetorische Frage mit einer These von Ulrich Tadday positiv zu beantworten: «Die «romantische» Musikanschauung des frühen und mittleren 19. Jahrhunderts wurzelt in der Gefühlsästhetik im Sinne des populären «Romantik»-Begriffs und sie wächst zugleich darüber hinaus.»¹⁶⁶

Eine Möglichkeit dieses «Hinauswachsens» bezeichnet Alexandra Kertz-Welzel in ihrer Dissertation als *Transzendenz der Gefühle*.¹⁶⁷ Sie analysiert Wackenroders und Tiecks Musikverständnis «in seinen emotional-sinnlichen Komponenten», indem sie von einem – allerdings nur vage umrissenen – Gefühlsbegriff des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts ausgeht: «Das Gefühl ist ein Organ der inneren und äußeren Wahrnehmung, das sich zugleich aber immer mehr für das Transzendente öffnet. [...] Die Transzendenz der Gefühle bedeutet also eine Erfahrung dessen, was das Irdische übersteigt, im Medium der Gefühle.»¹⁶⁸ Daß die Transzendenz der Gefühle schließlich in der Idee einer Kunstreligion aufgeht, braucht hier nicht abermals nachvollzogen zu werden, es genügt, auf die Überzeugung von Wackenroders «Musikprophet» Joseph Berglinger zu verweisen, wonach die Tonkunst aufgrund ihrer unbestimmten Gefühlswirkung «recht eigentlich zu einer Gottheit für menschliche Herzen»¹⁶⁹ werde; oder man könnte Ludwig Tieck zitieren,

¹⁶¹ Ebd., Bd. 4, S. 163.

¹⁶² Ebd.

¹⁶³ HaM:9; Hanslick listet alsdann ziemlich beliebig ausgewählte Belegstellen zu dieser «allgemein gewordenen traditionellen Denkweise» über Musik auf (HaM:39f.).

¹⁶⁴ CARL DAHLHAUS: *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber 1988, S. 329.

¹⁶⁵ DAHLHAUS: *Die Idee der absoluten Musik*; vgl. auch CORINA CADUFF: *Die diskursive Karriere der Musik im 19. Jahrhundert. Von der «Herzenssprache» zur «wahren Philosophie»*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 71 (1997), S. 537–558.

¹⁶⁶ TADDAY: *Das schöne Unendliche*, S. 40.

¹⁶⁷ KERTZ-WELZEL: *Die Transzendenz der Gefühle*, passim.

¹⁶⁸ Ebd., S. 13.

¹⁶⁹ WACKENRODER / TIECK: *Phantasien über die Kunst*, S. 86.

der in seinem Aufsatz *Symphonien* pointiert formuliert: «Denn die Tonkunst ist gewiss das letzte Geheimnis des Glaubens, die Mystik, die durchaus geoffenbarte Religion.»¹⁷⁰

Was bedeutet dies nun für den Akt des Musikhörens? Nur mehr kunstreligiöse Verzückung in einem unbestimmten Wechselbad transzendenter Gefühle? Was Wackenroder selbst – für einmal nicht verklärt durch seine Kunstfigur Berglinger – über eigene Hörerlebnisse schreibt, mag auf den ersten Blick vor den Kopf stoßen:

Wenn ich in ein Konzert gehe, find' ich, daß ich immer auf zweyerley Art die Musik genieße. Nur die eine Art des Genußes ist die wahre: sie besteht in der aufmerksamsten Beobachtung der Töne u[nd] ihrer Fortschreitung; in der völligen Hingebung der Seele, in diesen / fortreißenden Strom von Empfindungen; in der Entfernung und Abgezogenheit von jedem störenden Gedanken und von allen fremdartigen sinnlichen Eindrücken. Dieses geizige Einschlürfen der Töne, ist mit einer gewissen Anstrengung verbunden, die man nicht allzulange aushält. [...]

Die andre Art wie die Musik mich ergötzt, ist gar kein wahrer Genuß derselben, kein passives Aufnehmen des Eindrucks der Töne, sondern eine gewisse Thätigkeit des Geistes, die durch die Musik angeregt und erhalten wird. Dann höre ich nicht mehr die Empfindung die in dem Stücke herrscht, sondern meine Gedanken und Phantasieen werden gleichsam auf den Wellen des Gesanges entführt, und verlieren sich oft in entfernte Schlupfwinkel. Es ist sonderbar, daß ich, in diese Stimmung versetzt, auch am besten über Musik als Aesthetiker nachdenken kann, wenn ich Musik höre: es scheint, als rissen sich da von den Empfindungen die das Tonstück einflößt, allgemeine Ideen los, die sich mir dann schnell u[nd] deutlich vor die Seele stellen.¹⁷¹

Diese häufig zitierte Passage¹⁷² irritiert zunächst, weil sie übliche Denkschemata auf den Kopf stellt: Wie kann man die Töne und ihre «Fortschreitung» aufmerksam beobachten (rational-strukturelles Hören) und gleichzeitig einem fortreißenden Strom von Empfindungen folgen (emotional-sinnliches Hören)? Dem ersten (Schein-)Paradox folgen noch mehr Irritationen bei der «andre[n] Art» des Musikhörens: Geistig angestrengt, aktiv Musik hören und dennoch sich entführen lassen «auf den Wellen des Gesanges»? Und daraus musikästhetische Ideen generieren?

Man würde Wackenroder nicht gerecht, wollte man seine zwei Arten, Musik zu rezipieren, auf den Gegensatz "passiver Musikgenuß" versus "aktives Musikhören" reduzieren, wie dies Heinrich Bessler versucht hat.¹⁷³ Vielmehr zeigen die Zeilen, daß sich bei Wackenroder der für das 19. Jahrhundert typische Gegensatz zwischen sinnlicher und geistiger Musikrezeption kaum artikuliert. Wackenroder schwebt in der «wahren Art des Musikgenusses» offenbar ein Gleichgewicht zwischen Affekt und Intellekt, Emotion und Reflexion, Geistigkeit und Sinnlichkeit vor. Daß es sich bei diesem universalen Musikhören – ganz ähnlich der Idee einer Universalpoesie – vielmehr um einen utopischen Fluchtpunkt handelt als um ein Abbild des realen Kulturlebens, braucht wohl kaum näher

¹⁷⁰ Ebd., S. 107.

¹⁷¹ Brief von Wackenroder an Tieck vom 5. Mai 1792, in: WACKENRODER: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 2, S. 29.

¹⁷² Vgl. SPONHEUER: *Der «Gott der Harmonien»*, S. 186.

¹⁷³ Vgl. BESSLER: *Das musikalische Hören der Neuzeit*, S. 152ff.

erläutert zu werden.¹⁷⁴ An der Frage nach dem Verhältnis von Sinnlichkeit und Geistigkeit entzündet sich indessen der Diskurs über richtiges bzw. adäquates Musikhören; deshalb lohnt es sich, exemplarisch noch einen weiteren Quellentext beizuziehen.

Im Hinblick auf die Literaturanalyse erweist sich gerade ein Schlüsseldokument als äußerst fruchtbar: E. T. A. Hoffmanns berühmte Rezension der *Fünften Sinfonie* Ludwig van Beethovens, erstmals erschienen 1810 in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*¹⁷⁵ und von Carl Dahlhaus eingeschätzt als «die geschichtlich wirksamste Manifestation romantischen Geistes in der Musikästhetik».¹⁷⁶ Weil dieser Text zusammen mit einer Rezension über zwei Klaviertrios (op. 70) von Beethoven¹⁷⁷ auszugsweise Eingang in die literarischen *Kreisleriana* (1814) gefunden hat, ist er zugleich ein hervorragendes Dokument für die enge Verzahnung von Musikrezension und Erzählfiktion.¹⁷⁸

Rationalität als Sprungbrett in die Irrationalität – E. T. A. Hoffmanns Ideal der Musikrezeption

Vorerst also zu der erwähnten Rezension, zum nicht-fiktionalen Text. Häufig ist Hoffmanns ausführliche Besprechung von Beethovens *Fünfter Sinfonie* im Hinblick auf eine Metaphysik der Instrumentalmusik interpretiert worden.¹⁷⁹ Dieser Zentralaspekt soll hier für einmal im Hintergrund stehen – vorerst zugunsten der Frage, ob und auf welche Weise Hoffmann in dieser Rezension einer Gefühlsästhetik verpflichtet ist.

Eingangs möchte Hoffmann – den üblichen Rahmen einer Rezension sprengend – all das in Worte fassen, «was er bei jener Komposition tief im Gemüte empfand». Im Sinne des frühen 19. Jahrhunderts läßt sich «Gemüt» hier als Sitz der Empfindungen verstehen, oft «gleichbedeutend mit herz und seele», wie es im grimmschen Wörterbuch heißt.¹⁸⁰ Es geht Hoffmann also darum, die subjektive Gefühlswirkung von Beethovens Musik in Sprache zu fassen – um sich sogleich Sprachlosigkeit eingestehen zu müssen, weil diese Musik in ein «unbekanntes Reich» führe, in eine andere Welt, und «alle durch Begriffe bestimmbaren Gefühle zurückläßt» (HSM:34). Die Musiksprache fungiert damit eindeutig als Metasprache, als Sprache aus einem «Reich des Unendlichen» (HSM:35), die in herkömmlichen Zeichenkonventionen nicht mehr faßbar ist – romantischer Unsagbarkeits-Topos in Reinform. War die Musik im 18. Jahrhundert noch eine Sprache unter der Sprache, so emanzipiert sie sich in der romantischen Musikästhetik nachhaltig als Sprache über der Sprache.¹⁸¹

¹⁷⁴ Vgl. KERTZ-WELZEL: *Die Transzendenz der Gefühle*, S. 61; SPONHEUER: *Der «Gott der Harmonien»*, S. 183–188.

¹⁷⁵ HSM:34–51.

¹⁷⁶ CARL DAHLHAUS: *Absolute Musik*, in: *Europäische Musikgeschichte*, hg. von Sabine Ehrmann / Ludwig Finscher / Giselher Schubert, Bd. II, Kassel usw. 2001, S. 679–704, hier S. 688.

¹⁷⁷ Erschienen 1813 in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* (HSM:118–144).

¹⁷⁸ Vgl. unten S. 125ff.

¹⁷⁹ Prominent v. a. von DAHLHAUS: *Die Idee der absoluten Musik*, S. 47ff., 68.

¹⁸⁰ JACOB und WILHELM GRIMM: *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 5 [1897], Reprint München 1984, Sp. 3299.

¹⁸¹ Vgl. DAHLHAUS: *Die Idee der absoluten Musik*, S. 15.

Die Sprachlosigkeit beim Schreiben über Musik manifestiert sich letztlich auch beim Dichter selbst: In seinen musikalischen Schriften benutzt Hoffmann Metaphern wie «Geisterreich», «Reich des Unendlichen», «Zauberreich» mitunter bis zur Abnützung. So finden sich ganz ähnliche Formulierungen auch in der mit der Sinfonie-Besprechung eng verwandten Rezension von Beethovens *Klaviertrios op. 70*: «[...] mitten in diesem aufgeschlossenen Geisterreich horcht die entzückte Seele der unbekanntenen Sprache zu, und versteht alle die geheimsten Ahnungen, von denen sie ergriffen.» (HSM:121)

Die «entzückte Seele» deutet es an: Die musikalische Gefühlsästhetik wird bei Hoffmann nicht einfach zugunsten einer Metaphysik der Musik zurückgelassen oder gar aufgehoben, die Gefühle lassen sich nur nicht mehr explizit benennen, was auch auf eine endgültige Überwindung der klassifizierenden Affektenlehre hinweist, welche beispielsweise bei Wackenroder/Tieck noch durchschimmert.¹⁸² Bei Hoffmann von einer Überwindung der Gefühlsästhetik zu sprechen, wäre somit verfehlt,¹⁸³ denn noch immer ruft die Musik Gefühle hervor, nur entzieht sich das Gefühlte dem Sprachvermögen. Die Überschreitung des diesseitigen Gefühlsspektrums schildert Hoffmann notabene, indem er vom Musiktheater – und nicht etwa von der zuvor beschworenen Instrumentalmusik – ausgeht: «Jede Leidenschaft – Liebe – Haß – Zorn – Verzweiflung etc. wie die Oper sie uns gibt, kleidet die Musik in den Purpurschimmer der Romantik, und selbst das im Leben Empfundene führt uns hinaus aus dem Leben in das Reich des Unendlichen.» (HSM:35) «Transzendenz der Gefühle» wäre also auch bei Hoffmann das passende Schlagwort, wobei diese Transzendenz als überwältigende, allumfassende Gefühlswirkung verstanden wird, gleichsam als Amalgam aller denkbaren Emotionen, die auf einmal kaum zu ertragen sind und im Innern einen «Schmerz der unendlichen Sehnsucht» verursachen, der «unsre Brust mit einem vollstimmigen Zusammenklänge aller Leidenschaften zersprengen will» (HSM:36).

Am Ende der Rezension versucht Hoffmann dieses sprachlich kaum faßbare All-Gefühl nochmals zu umschreiben: «das Gemüt jedes sinnigen Zuhörers wird gewiß von *einem* fortdauernden Gefühl, das eben jene unnennbare, ahnungsvolle Sehnsucht ist, tief und innig ergriffen und bis zum Schlußakkord darin erhalten» (HSM:50).¹⁸⁴ Zusammenfassend heißt dies für die Gefühlsästhetik, daß sie hier nicht überwunden, sondern überhöht wird: ins Metaphysische und Transzendente einer Metasprache, die in Tönen ihren unübertrefflichen Ausdruck findet. Der Vergleich mit Friedrich Schlegels Programm der progressiven Universalpoesie scheint abermals angebracht: So wie die Poesie dort alles zuvor Getrennte wieder vereinigen soll, verschmelzen bei Hoffmann die Einzelgefühle im Medium der Tonsprache zu einem Universal-Gefühl – und hinterlassen jene «unaussprechliche» (HSM:36), «unendliche» (36), «unbestimmte» (36), «unruhvolle» (39, 46), «unnennbare» (43, 50), «ahnungsvolle» (50) Sehnsucht.

¹⁸² Deutlich z. B. an folgender Stelle: «Es hat sich zwischen den einzelnen mathematischen Tonverhältnissen und den einzelnen Fibern des menschlichen Herzens eine unerklärliche Sympathie offenbart, wodurch die Tonkunst ein reichhaltiges und bildsames Maschinenwerk zur Abschilderung menschlicher Empfindungen geworden ist.» (WACKENRODER/TIECK: *Phantasien über die Kunst*, S. 78)

¹⁸³ DAHLHAUS wird Hoffmann kaum gerecht, wenn er die Metaphysik der Instrumentalmusik als «Gegensatz» zur Gefühlsästhetik versteht (*Die Idee der absoluten Musik*, S. 74).

¹⁸⁴ Hervorhebung im Original.

Auffallend ist nun, daß die musikästhetische Einordnung Beethovens und die poetische Umschreibung einer Musik, die «den Zuhörer unwiderstehlich fortreibt in das wundervolle Geisterreich des Unendlichen» (so Hoffmanns Fazit; HSM:37), nur gerade einen Viertel jener berühmten Rezension der *Fünften Sinfonie* ausmacht. Drei Viertel des Artikels widmet Hoffmann einer luziden, zum Teil geradezu akribischen Analyse der Partitur. Ziel ist es, zu beweisen, daß Beethoven nicht einfach ein wilder Phantast ist, der sich «seinem Feuer und den augenblicklichen Eingebungen seiner Einbildungskraft überließ», sondern als «unumschränkter Herr» über das «Reich der Töne» gebietet (HSM:36f.). Die Losung lautet «Besonnenheit» – ein Begriff, der insgesamt fünfmal auftaucht¹⁸⁵ und im zeitgenössischen Sprachgebrauch mit «geistesgegenwart» umschrieben oder mit der Formel «kunst nach regeln» assoziiert werden kann.¹⁸⁶ Musikwissenschaftlich gesprochen meint Hoffmann also nichts anderes als den hohen Grad der strukturellen Feinheit einer Komposition, wie sie nur mit schärfstem Verstand zustande kommen kann. Nichts von rein göttlicher Eingebung, schlafwandlerischem Tonsetzen oder rauschhafter Notenschreiberei! Am Beispiel Beethovens wird der Kompositionsprozeß auch als Akt höchster Rationalität begriffen, der dem Genie gleichsam die Flügel stützt:

Nur der Künstler, der den exzentrischen Flug seines Genies durch das eifrigste Studium der Kunst zügelte, der so die höchste Besonnenheit erlangte, und nun über das innere Reich der Töne herrscht, weiß es klar und sicher, wo er die frappantesten Mittel, die ihm die Kunst darbietet, mit voller Wirkung anwenden soll, und der Schüler, oder gar der blinde Nachahmer ohne Genie und Talent, wird da am ersten fehlgreifen, wo er gerade es vorhat, mit aller Macht und Kraft zu wirken. [HSM:137]

Mit seiner rationalen Analyse versucht Hoffmann, das Geheimnis der universalen Gefühlswirkung von Beethovens *Fünfter Sinfonie* zu lüften; er zeigt, wie das berühmte viertönige «Schicksals»- oder «Klopfmotiv» (Takte 1 und 2 des Kopfsatzes) als strukturbildendes Element alle Sätze miteinander verknüpft und deren «tiefere Verwandtschaft» (HSM:50) begründet. Der All-Einheit des Gefühls auf der Seite der Rezeption entspricht auf der Seite der Komposition eine All-Einheit der musikalischen Struktur und Faktur.

¹⁸⁵ HSM:37 (3x) sowie HSM:50 (2x, einmal als «besonnene Genialität»). In der Rezension der *Klaviertrios op. 70*, wo Hoffmann seine Ausführungen zur *Fünften Sinfonie* nochmals zusammenfaßt, wird Beethovens «Besonnenheit» immerhin auch noch dreimal bekräftigt: HSM:119 (2x) sowie HSM:137.

¹⁸⁶ GRIMM: *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 1 [1854], Reprint München 1984, Sp. 1634. Bereits bei Herder fungiert «Besonnenheit» als Schlüsselwort und Komplementärbegriff zu «Leidenschaft» (vgl. WILHELM SEIDEL: *Leidenschaft und Besonnenheit. Herders Akademieschrift, ihre Bedeutung für seine und die romantische Musikästhetik*, in: Akademie und Musik, Festschrift Werner Braun, hg. von Wolf Frobenius, Saarbrücken 1993, S. 301–316). Ganz ähnlich wie Hoffmann argumentiert übrigens Jean Paul bezüglich der dichterischen Eingebung, wenn er in seiner *Vorschule der Ästhetik* (§ 6) den warnenden Hinweis gibt: «Keine Hand kann den poetischen, lyrischen Pinsel fest halten und führen, in welcher der Fiebertpuls der Leidenschaft schlägt.» (JEAN PAUL: *Vorschule der Ästhetik*, hg. von Norbert Miller, München 1963, S. 38) Auch Friedrich Hölderlin stellt in seinem Theoriefragment *Reflexionen* (1798/99) den Grad der Begeisterung, die den Dichter beflügeln, als unentbehrliches Regulativ die «Besonnenheit» gegenüber: «Da wo die Nüchternheit dich verläßt, da ist die Grenze deiner Begeisterung.» Als Basis fungiert indessen auch bei Hölderlin die Gefühlsästhetik: «Das Gefühl ist aber wohl die beste Nüchternheit und Besinnung des Dichters, wenn es richtig und warm und klar und kräftig ist. Es ist Zügel und Sporn dem Geist.» (FRIEDRICH HÖLDERLIN: *Reflexionen*, in: ders.: Hyperion, Empedokles, Aufsätze, Übersetzungen [= Sämtliche Werke und Briefe, Bd. 2], hg. von Jochen Schmidt, Frankfurt 1994, S. 519).

Fazit des Komponisten Hoffmann über seinen «Kollegen»: Das Kunstwerk sei «genial erfunden und mit tiefer Besonnenheit ausgeführt» (HSM:50).

Aus musikästhetischer Warte ließe sich rückblickend sagen, die klassizistische "Einheit in der Mannigfaltigkeit" sei in dieser Sinfonie Beethovens in besonderem Maß verwirklicht – und tatsächlich geht es Hoffmann darum, Beethoven den Klassikern Haydn und Mozart «rücksichts der Besonnenheit» an die Seite zu stellen. Bezüglich des Phantastischen vergleicht er ihn anschließend mit keinem Geringeren als Shakespeare (HSM:37). Daß Hoffmann in seinem Musikverständnis das Dreigestirn Haydn, Mozart und Beethoven unter dem Begriff der «Romantik» subsumiert (HSM:50), hat Verfechter scharfer Epochen-schnitte immer wieder irritiert und zu Kritik herausgefordert, ist aber nichts anderes als ein Beleg dafür, daß es musikästhetisch mehr als sinnvoll ist, Klassik und Romantik als Kontinuum und in diesem Sinne als ein großes Zeitalter aufzufassen.¹⁸⁷

Für die Frage des adäquaten Musikhörens indessen ist Hoffmanns Forderung programmatisch, es entfalte «nur ein sehr tiefes Eingehen in die innere Struktur Beethovenscher Musik die hohe Besonnenheit des Meisters, welche von dem wahren Genie unzertrennlich ist und von dem anhaltenden Studium der Kunst genährt wird» (HSM:37). Was für den Entstehungsprozeß relevant ist, gilt also auch für die Musikrezeption. Nur wer sich auf Beethovens Kompositionen mit Geist und Gemüt zugleich einläßt, kann die Ahnung jenes viel beschworenen «fernen Geisterreiches» teilen.

Wie bei Wackenroder gilt bei Hoffmann mithin noch ausgeprägter: Formales und emotionales Hören lassen sich nicht trennen, das eine bedingt das andere. Zugespitzt ließe sich sogar formulieren, daß höchste Emotionalität auf höchster Rationalität fußt.¹⁸⁸ Ganz eigentlich heben sich die Gegensatzpaare damit auf, denn in dieser Musikauffassung verschmelzen Empfindung und Form, sinnliche und geistige Rezeption auf höherer Ebene zu einer Einheit.

In einem größeren geistesgeschichtlichen Kontext ließe sich sogar formulieren, daß die «fundamentale Opposition von Körper und Geist, Sinnlichkeit und Vernunft, Gefühl und Intellekt», welche die abendländische Philosophie maßgeblich prägt, hier durch Kunst versöhnt oder zumindest «harmonisiert» werden soll.¹⁸⁹ Inwieweit diese ambitionierte Kunstauffassung Utopie bleiben mußte, soll nun im Folgenden exemplarisch dargestellt werden.

¹⁸⁷ Vgl. dazu grundlegend DAHLHAUS: *Klassische und romantische Musikästhetik*, Einleitung S. 9–14.

¹⁸⁸ ADOLF NOWAK geht in seinem MGG-Artikel über *Musikästhetik* sogar noch einen Schritt weiter, wenn er behauptet, E. T. A. Hoffmann habe mit dieser Rezension «die musikalische Analyse in die Ästhetik eingeführt» (MGG², Sachteil, Bd. 6, Kassel usw. 1997, Sp. 986). Historisch müßte man eher sagen, daß Hoffmann den «mathematischen» Teil der Musik nun unabdingbar mit einem (gefühl)sästhetischen koppelt, wie folgende Passage aus der Rezension von Beethovens op. 70 veranschaulicht: «Nur *der* Komponist drang wahrhaft in die Geheimnisse der Harmonie ein, der durch sie auf das Gemüt des Menschen zu wirken vermag; ihm sind die Zahlen-Proportionen, welche dem Grammatiker ohne Genius nur tote, starre Rechenexempel bleiben, magische Präparate, denen er eine Zauberwelt entstehen läßt.» (HSM:121).

¹⁸⁹ Vgl. SCHEER: *Gefühl*, S. 630f.

Eduard Hanslicks Feldzug gegen das «pathologische» Musikhören und seine Idee des Bildungshörers

Daß Wackenroders und Hoffmanns Ideal einer universalen Musikrezeption im realen Musikleben nur von wenigen (gebildeten!) Musikenthusiasten angestrebt wird, mag weiter nicht erstaunen. Wenn aber der Wiener Musikpublizist Eduard Hanslick mit seiner epochemachenden Schrift *Vom Musikalisch-Schönen* im Jahr 1854 zu einem regelrechten Feldzug gegen die «verrottete Gefühlsästhetik» (HaM:9)¹⁹⁰ aufbricht, so muß dies hellhörig machen: Was motiviert den jungen Wiener Juristen und Musikkritiker, mit scharfer Polemik «einer allgemein gewordenen traditionellen Denkweise» (HaM:39) zu Leibe zu rücken? Was für eine Gefühlsästhetik attackiert Hanslick?

Offenbar ist zur Zeit Hanslicks das in der frühromantischen Musikästhetik angestrebte, Geist und Gemüt umfassende Konzept der Musikproduktion und -rezeption längst brüchig geworden. Hoffmanns und Wackenroders (utopisches) Ideal scheint sich im realen Musikleben gänzlich verflüchtigt zu haben. Folgt man Hanslick, hat das Gefühl den Verstand übertönt oder gar übertölpelt. Oder als bildliche Kritik umschrieben: Der romantische Seelenflug im Rausch der Töne ist zum Ikarusflug geworden, weil ihm die geistige Basis fehlt – er ist kopflos und unüberlegt. Geistesgeschichtlich heißt das: Die angestrebte Vereinigung von Geist und Gemüt ist in einen Gegensatz zerfallen. Genau einen solchen Antagonismus diagnostiziert – freilich mit umgekehrten Vorzeichen – auch ein späterer Hanslick-Antipode wie Franz Liszt, wenn er 1855 die Musikhörer in Gefühls- und Verstandesmenschen unterteilt:

Poetische, zart angelegte Seelen, die Gefühlsmenschen, lieben die Musik. Sie lieben sie, auch ohne sie gründlich zu kennen oder selbst zu pflegen; sie danken ihr für die Emotionen, die sie um ihrer selbst willen lieben. Die gedankenthätigen, die Verstandesmenschen dagegen, die allen geistigen Genuß nur in Gedanken suchen, bleiben schon im täglichen Leben jeder Gefühlserregung abhold und betrachten sie als ein krankhaftes Überreiztsein nervöser Organisationen, als eine Schwäche, die man nachsichtig behandeln muß, weil sie wie ein absurdes, aber festeingewurzelt Vorurtheil, um nicht zu sagen: Übel allgemein verbreitet ist.¹⁹¹

Aufschlußreich ist hierbei, daß auch im Grimmschen Wörterbuch mit Erstaunen festgestellt wird, daß Geist und Gemüt «für uns eigentlich zu gegensätzen geworden sind.»¹⁹² Heinrich Bessler diagnostiziert in seinem Aufsatz über *Das musikalische Hören der Neuzeit* im Kern dasselbe, wenn er das aktiv-synthetische vom passiven Hören unterscheidet und zusammenfaßt: «Das 19. Jahrhundert kennt also zwei Hörweisen, die sich fundamental

¹⁹⁰ Vorwort zur Erstausgabe 1854. Die hier benutzte historisch-kritische Ausgabe von Dietmar Strauß (vgl. Siglenverzeichnis S. 19) bietet den Vorteil, daß sie alle Varianten späterer Auflagen synoptisch nebeneinander stellt.

¹⁹¹ FRANZ LISZT: *Marx und sein Buch: „Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege“*, in: Neue Zeitschrift für Musik 42 (1855), Nr. 20, S. 213–221; Nr. 21, S. 225–230; wiederabgedruckt in: Franz Liszt: *Gesammelte Schriften*, hg. von Lina Ramann, Bd. 5, Leipzig 1882, S. 183–217, hier S. 203.

¹⁹² JACOB und WILHELM GRIMM: *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 5 [1897], Reprint: München 1984, Sp. 3297.

widersprechen.»¹⁹³ Damit artikuliert sich die eingangs dieses Kapitels dargestellte Dichotomie zwischen rationalem und emotionalem Musikhören in aller Deutlichkeit. Es scheint, als habe sich dieser Antagonismus im Laufe des 19. Jahrhunderts zusehends verschärft. Laut Hanslick ist er derart unausgewogen, daß die emotionale Musikrezeption alles bestimmt und erdrückt.

Allerdings stellt Hanslick mit dem Attribut «verrottet» ausdrücklich jene Gefühlsästhetik an den Pranger, die von ihrer romantischen Überhöhung längst zum trivialen Topos abgesunken ist. Hanslick bekämpft also nicht primär die Gefühlsästhetik der Frühromantik, wie sie bei Wackenroder und Hoffmann fundiert ist, sondern vielmehr deren Trivialisierung in der täglichen Musikpraxis. Der Hanslick-Forscher und -Herausgeber Dietmar Strauß weist auf die ursprüngliche Stoßrichtung der Kampfschrift hin: Hanslick wollte «lediglich auf eine schlechte Praxis des Musikhörens und Urteilens antworten, die vom Objekt, dem Werk absehend nur eigene Gefühle in dieses projizierte. Dadurch wurde der Hörer der Leistung enthoben, sich selbst ins Objekt zu versenken, wie es noch der im 19. Jahrhundert lange maßgebliche Hegel gefordert hatte.»¹⁹⁴

Ein häufiges Mißverständnis in der reichlich verwinkelten Rezeptions- und Interpretationsgeschichte von Hanslicks Schrift ist hier sogleich aus dem Weg zu räumen: Hanslick behauptet nirgends, die Musik sei nicht fähig, Gefühle im Hörer zu erwecken und emotionale Reaktionen auszulösen. Der Ausgangspunkt seiner Ästhetik ist der «Inhalt der Musik», die Komposition. Erst in einem zweiten Schritt geht er auf das «Aufnehmen» von Musik,¹⁹⁵ die Rezeption, ein. Wenn von Gefühlsästhetik die Rede ist, sollte man demnach strikt trennen zwischen Inhalt und Wirkung der Musik. So läßt sich Hanslicks Ästhetik auf der Seite des musikalischen Inhalts recht einfach und klar in einen negativen und positiven Hauptsatz fassen, wie Hanslick dies im Vorwort zur zweiten Auflage selbst auf den Punkt bringt. Der negative lautet: «Die <Darstellung von Gefühlen> ist nicht der Inhalt der Musik»;¹⁹⁶ der positive: «Der Inhalt der Musik sind tönend bewegte Formen» (HaM:75). Laut Hanslick ist der Inhalt der Musik zunächst nur Musik und nichts als Musik: «Die Ideen, welche der Componist darstellt, sind vor Allem und zuerst rein musikalische» (HaM:45), und das Komponieren ist «ein Arbeiten des Geistes in geistfähigem Material» (HaM:79).

Die Aneinanderreihung dieser häufig zitierten Grundsätze kommt wie eine Kette von Tautologien daher und evoziert die berühmte Formel des «L'art pour l'art». Hanslicks Konzept des *Musikalisch-Schönen* ist damit einer Autonomieästhetik verpflichtet, die ihren Vorläufer in der frühromantischen Idee der absoluten Musik hat, diese jedoch gleichzeitig radikalisiert, indem sie Gefühle nur noch auf der Wirkungsseite und nicht mehr auf der Inhaltsseite der Musik zuläßt. Damit kann Hanslicks «Glaubensbekenntniß» (so seine eigenen Worte; HaM:10) zunächst gleichsam <gegenreformatorisch> zu Daniel Schubarts Gefühlsästhetik verstanden werden, wonach Musik ein reiner <Herzenserguß> sei.¹⁹⁷ «Die Darstellung eines Gefühls oder Affectes liegt gar nicht in dem eigenen Vermögen der

¹⁹³ BESSELER: *Das musikalische Hören der Neuzeit*, S. 163.

¹⁹⁴ DIETMAR STRAUSS: *Eduard Hanslick: Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik in der Tonkunst. Teil 2: Eduard Hanslicks Schrift in textkritischer Sicht*, Mainz usw. 1990, S. 8.

¹⁹⁵ Kap. V: «Das ästhetische Aufnehmen der Musik gegenüber dem Pathologischen» (HaM:127ff).

¹⁹⁶ Ab 1891 (8. Auflage) Überschrift zum II. Kapitel (HaM:42ff.).

¹⁹⁷ SCHUBART: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, S. 7f.; vgl. hierzu DAHLHAUS: *Klassische und romantische Musikästhetik*, S. 291.

Tonkunst», kontert Hanslick die gängigen Überzeugungen. Die Musik könne zwar «flüstern, stürmen, rauschen, – das Lieben und Zürnen aber trägt nur unser eigenes Herz in sie hinein» (HaM:43).

Daß die Affektenlehre des 17. und 18. Jahrhunderts ein ganzes Vokabular relativ klar geregelter – und intersubjektiv gültiger – Zeichenkonventionen zwischen musikalischem «signifiant» und «signifié» kennt, die vielfach auch noch im 19. Jahrhundert gelten (z. B. Seufzermotivik, Freudenfanfaren, verminderter Septakkord als «diabolus in musica» etc.), läßt Hanslick in seinem Traktat nicht gelten – seine Haltung auf der Inhaltsseite der Musik ist radikal.¹⁹⁸

Auf der Wirkungsseite der Musik jedoch entspricht Hanslicks Kreuzzug eher einer Mission. Er möchte das Musikpublikum zu ästhetisch gebildeten Hörerinnen und Hörern erziehen. Seine Argumentation: Wer ein ausgebildetes Ohr für das «Musikalisch-Schöne» besitze, könne ein Kunstwerk auch geistig nachvollziehen und gelange so zu einem Genuß, der mehr biete als bloßes Gefühlshören. Daß jedoch gerade die Musik, insbesondere die «absolute», weil sie gegenstandslos ist, Gefahr läuft, nur emotional rezipiert zu werden, ist Hanslick völlig bewußt. Zu dieser fundamentalen Rezeptionsproblematik zitiert er ab der 6. Auflage (1881) Franz Grillparzer als geistigen Mentor:

Wenn man den Grundunterschied der Musik und der Dichtkunst schlagend charakterisieren wollte, so müßte man darauf aufmerksam machen, wie die Wirkung der Musik vom Sinnenreiz, vom Nervenspiel beginnt und, nachdem das Gefühl angeregt worden, höchstens in letzter Instanz an das Geistige gelangt, indes die Dichtkunst zuerst den Begriff erweckt, nur durch ihn auf das Gefühl wirkt und als äußerste Stufe der Vollendung oder der Erniedrigung erst das Sinnliche teilnehmen läßt; der Weg beider ist daher gerade der umgekehrte. Die eine Vergeistigung des Körperlichen, die andere Verkörperung des Geistigen.¹⁹⁹

In Hanslicks Worten heißt das: «Musik wirkt auf den Gemüthszustand rascher und intensiver, als irgend ein anderes Kunstschöne» (HaM:111). Und «so behaupten doch die affirmativen Äußerungen des Fühlens im praktischen Musikleben eine zu auffallende und wichtige Rolle, um durch bloße Unterordnung abgethan zu werden» (HaM:103). Die ständig drohende «Herrschaft des Gefühls» beim Musikhören macht eine *Revision der Ästhetik in der Tonkunst* mithin umso dringlicher. Denn: Sich von der Musik nicht einfach emotional überrumpeln zu lassen, nicht das Gefühl, sondern die «Phantasie», die «Thätigkeit des reinen Schauens», beim Musikhören als «Organ» der Wahrnehmung einzusetzen, gilt Hanslick als Kulturleistung (HaM:103). Bildung schützt gleichsam vor musikalischem Machtmißbrauch: «Je kleiner der Widerhalt der Bildung, desto gewaltiger das Dreinschlagen solcher Macht. Die stärkste Wirkung übt Musik bekanntlich auf Wilde.» (HaM:133f.) Hütet euch vor der «Naturgewalt der Töne» (HaM:127), ist man beinahe geneigt die Polemik fortzusetzen, seid auf der Hut vor den verführerischen Schlangenzungen des Gesangs, laßt euch nicht verstricken in die Fangnetze der Harmonien, bewahret Haltung, Distanz und Größe...

¹⁹⁸ «Wir begreifen heute oft kaum, wie unsere Großeltern d i e s e Tonreihe für einen adäquaten Ausdruck gerade d i e s e s Affekts ansehen konnten.» (HaM:32)

¹⁹⁹ HaM:23f.; Originalzitat: *Grillparzers Werke*, hg. von Rudolf Franz, Bd. 5, Leipzig/Wien o. J. S. 372.

Es ist offenkundig: Hier ist Hanslick ganz einem klassizistischen Ideal verpflichtet. Seine Schrift wurde deshalb schon in den ersten Besprechungen als «musikalischer Laokoon»²⁰⁰ in der Nachfolge Lessings bezeichnet und läßt sich aus heutiger Sicht auch als später Nachvollzug der Aufklärung in der Musik deuten. Folgende Passage mag dies noch verdeutlichen:

Es leidet gar keinen Zweifel, daß die Musik bei den alten Völkern eine weit unmittelbarere Wirkung äußerte als gegenwärtig, weil die Menschheit eben in ihren primitiven Bildungsstufen dem Elementarischen viel verwandter und preisgebender ist als später, wo Bewußtsein und Selbstbestimmung in ihr Recht treten. [HaM:135]

Wer sich auf jener primitiven Bildungsstufe von der Musik buchstäblich fesseln läßt, ist demzufolge höchst unfrei und der Trunkenheit oder tierischem Verhalten verdächtig nahe. Ganz ähnlich polemisierte auch Schiller 1793 in seiner Abhandlung *Über das Pathetische*:

Auch die Musik der Neuern scheint es vorzüglich nur auf die Sinnlichkeit anzulegen und schmeichelt dadurch dem herrschenden Geschmack, der nur angenehm gekitzelt, nicht ergriffen, nicht kräftig gerührt, nicht erhoben sein will. Alles Schmelzende wird daher vorgezogen, und wenn noch so großer Lärm in einem Konzertsaal ist, so wird plötzlich alles Ohr, wenn eine schmelzende Passage vorgetragen wird. Ein bis ins Tierische gehender Ausdruck der Sinnlichkeit erscheint dann gewöhnlich auf allen Gesichtern, die trunkenen Augen schwimmen, der offene Mund ist ganz Begierde, ein wollüstiges Zittern ergreift den ganzen Körper, der Atem ist schnell und schwach, kurz alle Symptome der Berausung stellen sich ein: zum deutlichen Beweise, daß die Sinne schwelgen, der Geist aber oder das Prinzip der Freiheit im Menschen der Gewalt des sinnlichen Eindrucks zum Raube wird.²⁰¹

Genau denselben «geistlosen Genuß» (HaM:130), zu dem die Musik so sehr reizt, beklagt Hanslick mehr als ein halbes Jahrhundert später und diagnostiziert: «Die Zahl derer, welche auf solche Art Musik hören oder eigentlich fühlen, ist sehr bedeutend.» Ähnlich wie Schiller reizt es Hanslick an dieser Stelle seiner Ästhetik auch zur bissigen Karikatur:

Halbwach in ihren Fauteuil geschmiegt, lassen jene Enthusiasten von den Schwingungen der Töne sich tragen und schaukeln, statt sie scharfen Blickes zu betrachten. Wie das stark und stärker anschwillt, nachläßt, aufjauchzt oder auszittert, das versetzt sie in einen unbestimmten Empfindungszustand, den sie für rein geistig zu halten so unschuldig sind. Sie bilden das "dankbarste" Publikum und dasjenige, welches geeignet ist, die Würde der Musik am sichersten zu discreditiern. Das ästhetische Merkmal des geistigen Genusses geht ihrem Hören ab; eine feine Cigarre, ein pikanter Leckerbissen, ein laues Bad leistet ihnen unbewußt, was eine Symphonie. Vom gedankenlos gemächlichen Dasitzen der Einen bis zur tollen Verzückung der Andern ist das Princip dasselbe: die Lust am Elementarischen der Musik. [HaM:129]

²⁰⁰ ROBERT ZIMMERMANN: *Ein musikalischer Laokoon*, in: Österreichische Blätter für Literatur und Kunst 49 (1855) [Hinweis von Dietmar Strauß, ohne Seitenangaben].

²⁰¹ FRIEDRICH SCHILLER: *Sämtliche Werke*, hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, Bd. 5, München³ 1962, S. 516.

Während Schiller nur die rauschhafte Verzückung anspricht, geißelt Hanslick vor allem die passiven Hörer, die sich vom Tonfluß treiben lassen und in eine vage «übersinnlich-sinnliche Erregung» verfallen: «Ihr Verhalten gegen die Musik ist nicht anschauend, sondern pathologisch; ein stetes Dämmern, Fühlen, Schwärmen, ein Hangen und Bangen in klingendem Nichts.» (HaM:128)

Das geistlose Aufnehmen von Musik, das bei Kant, Hegel und Schiller als moralisch schlecht oder gar unsittlich galt, wird von Hanslick als «pathologisch» diskreditiert. Ist «pathologisch» bei Kant ein Gegenbegriff zu «moralisch» und bezeichnet «jedes Gefühl, das auf Sinnlichkeit beruht»,²⁰² so ist Hanslick durchaus dieser aufklärerisch-klassizistischen Begrifflichkeit verpflichtet. Oder um an das Zitat von Schiller anzuknüpfen: Hanslick bezeichnet mit «pathologisch» das Übermaß des Pathetischen, gleichsam ein Leiden an der Leidenschaft.

Selbst wenn Hanslick 1854 unzweifelhaft an eine klassizistische Ästhetik anknüpft, darf man die medizinische Bedeutung von «pathologisch», die Bezeichnung des Krankhaften, nicht außer Acht lassen. Denn der Weg vom pathologischen Musikhören im Sinne Hanslicks zu der von Nietzsche kritisierten Décadence-Ästhetik des Wagnerismus ist nicht mehr weit. Nietzsche hat Wagner nach seiner Abkehr bekanntlich als «Krankheit» (NWA:21) gedeutet. Weniger bekannt dürfte sein, daß Hanslick die medizinisch-pathologische Metaphorik 1868 auch schon bemüht, wenn er Wagners *Meistersinger* «zu den interessantesten musikalischen Ausnahms- oder Krankheits-Erscheinungen»²⁰³ zählt. Damit meint er allerdings nur das Musikdrama, während Nietzsches Polemik gleichermaßen auf den Künstler wie das Werk zielt. Geht man Nietzsches bittere Abrechnung *Der Fall Wagner* (1888) durch, wird deutlich, daß der Philosoph insbesondere das hohe Maß an Leidenschaft, das Wagner für seine Musik – sowohl bei Ausführenden wie Zuhörenden – einforderte, als krankhaft empfindet. Diagnose: Pathos neigt zum Pathologischen. Auch wenn Nietzsche nicht an eine Ästhetik des *Musikalisch-Schönen* glaubt («ein <Schönes an sich> ist ein Hirngespinnst»; NWA:50), ist er in seiner Kritik doch sehr nahe bei Hanslick. Zielscheibe ist auch bei ihm das «Elementarische»:

Wagner hat beinahe entdeckt, welche Magie selbst noch mit einer aufgelösten und gleichsam elementarisch gemachten Musik ausgeübt werden kann. Sein Bewusstsein davon geht bis in's Unheimliche, wie sein Instinkt, die höhere Gesetzlichkeit, den Stil gar nicht nöthig zu haben. Das Elementarische genügt – Klang, Bewegung, Farbe, kurz die Sinnlichkeit der Musik. [NWA:30f.]

Der von Schiller und Hanslick kritisierte geistlose Sinnenrausch ist – laut Nietzsche – also vom Komponisten bereits intendiert und in die Musik hineinkomponiert. So paradox es zunächst klingt: Wagners Musik birgt viel Kalkül, will dies vor dem Publikum aber verbergen – um nur auf die Sinne zu wirken. Nietzsche charakterisiert Wagner deshalb als «Verführer grossen Stils» (NWA:42). Denn gerade weil die Gefühlswirkung aufs Äußerste

²⁰² Vgl. PETER PROBST: [Artikel] *Pathologisch*, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Bd. 7, Basel 1989, Sp. 191–193, hier Sp. 192.

²⁰³ *Neue Freie Presse*, Wien, 24.–26. Juni 1868, abgedruckt in: Richard Wagner. Leben und Werk in Bildern und Dokumenten, hg. von Egon Voss, Mainz 1982, S. 426. Interessanterweise schwächt Hanslick die drastische Formulierung in der späteren Buchausgabe ab: «Die *Meistersinger* gehören für uns mit Einem Worte zu den interessantesten musikalischen Abnormitäten.» EDUARD HANSLICK: *Die Meistersinger von Richard Wagner*, in: ders.: Die moderne Oper. Kritiken und Studien, Berlin ³1877, S. 292–305, hier S. 305.

kalkuliert ist, muß diese Musik umso stärker – «elementarischer» eben – auf ihr Publikum wirken:

Vor Allem aber wirft die *L e i d e n s c h a f t* um. – Verstehen wir uns über die Leidenschaft. Nichts ist wohlfeiler als Leidenschaft! Man kann aller Tugenden des Contrapunktes entrathen, man braucht Nichts gelernt zu haben, – die Leidenschaft kann man immer! Die Schönheit ist schwierig: hüten wir uns vor der Schönheit! [NWa:25]

Streicht man die beißende Ironie weg, liest sich das wie eine Hanslick-Apologie. Unterschiedlich ist die Zielrichtung: Während Hanslick den ungebildeten Gefühlshörer verspottet, greift Nietzsche den Komponisten an, der wegen mangelndem Können allein auf Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks setzt. Wenn Nietzsche die Leidenschaft als «Gymnastik des Hässlichen auf dem Seile der Enharmonik» (NWa:25) definiert und Wagner «Unfähigkeit zum organischen Gestalten» (NWa:28) vorwirft, so trifft er sich mit Hanslick, der an Wagner «die zum Princip erhobene Formlosigkeit, den gesungenen und gegeigten Opiumrausch» (HaM:17) kritisiert. Und selbst wenn Nietzsche den Idealismus 1888 als «Hirngespinnst» (NWa:50) verwirft, schimmert bei allem Sarkasmus eindeutig Hanslicks Ideal des *Musikalisch-Schönen* durch.

Und dieses Ideal muß nach der Erörterung des «falschen» Musikhörens nun zur Sprache kommen: Wie erkennt man die «Schönheit» eines Musikstücks? Warum soll man es «ästhetisch» statt «pathologisch» rezipieren, wenn die Gefühlswirkung derart schlagend und überwältigend ist? Hanslicks Antworten lauten zusammengefaßt: Weil kein Kausalzusammenhang zwischen Noten und Gefühlen auszumachen ist, stehen die Gefühlsreaktionen wegen ihrer Beliebigkeit nicht zur Debatte, sie sind nichtssagend und stehen auf einer primitiven Stufe der menschlichen Kultur – im Wortlaut: Die Gefühlsstimmung ändert «mit dem wechselnden Standpunkt unserer musikalischen Erfahrungen und Eindrücke» (HaM:32). Fazit: Aus subjektiven Gefühlsreaktionen läßt sich kein objektives Kunsturteil ableiten. Um zu Objektivität zu gelangen – Hanslick geht es häufig auch um Wissenschaftlichkeit²⁰⁴ – soll man sich in das Objekt, hier das musikalische Werk, versenken:

Ruhig freudigen Geistes, in affectlosem, doch innig-hingebendem Genießen sehen wir das Kunstwerk an uns vorüberziehen und feiern erkennend, was Schelling so schön «die erhabene Gleichgültigkeit des Schönen» nennt. Dieses Sich-Erfreuen mit wachem Geiste ist die würdigste, heilvollste und nicht die leichteste Art, Musik zu hören.

Der wichtigste Factor in dem Seelenvorgang, welcher das Auffassen eines Tonwerks begleitet und zum Genusse macht, wird am häufigsten übersehen. Es ist die *g e i s t i g e B e f r i e d i g u n g*, die der Hörer darin findet, den Absichten des Componisten fortwährend zu folgen und voran zu eilen, sich in seinen Vermuthungen hier bestätigt, dort angenehm getäuscht zu finden. Es versteht sich, daß dieses intellectuelle Hinüber- und Herüberströmen, dieses fortwährende Geben und Empfangen, unbewußt und blitzschnell vor sich geht. Nur solche Musik wird vollen künstlerischen Genuß bieten, welche dies geistige Nachfolgen, welches ganz eigentlich ein *N a c h d e n k e n d e r P h a n t a s i e* ge-

²⁰⁴ Die «Herrschaft der unwissenschaftlichen Empfindungs-Aesthetik» zu brechen, ist für Hanslick Programm (HaM:21).

nannt werden könnte, hervorruft und lohnt. Ohne geistige Tätigkeit gibt es überhaupt keinen ästhetischen Genuß. [HaM:138]²⁰⁵

Hanslick fordert hier Musikanschauung im buchstäblichen Sinne des Wortes – oder ästhetische Kontemplation im Sinne des Klassizismus. Der ästhetische Hörer ist gleichsam ein Betrachter, der dem Lauf der Töne folgt und das Gehörte geistig nachvollzieht, sich aber vom «Musikstrom» nicht fortreißen läßt. Das ist der wesentliche Unterschied zur weit sinnlicheren Kontemplation, wie sie Wackenroder und Hoffmann vorschwebte. Hanslick fordert mehr Distanz und Rationalität – und begegnet auch gleich dem Vorwurf der Gefühlskälte: «Man ist dann offenbar «kalt», «gemüthlos», «Verstandesnatur». Immerhin. Edel und bedeutend wirkt es, dem schaffenden Geiste zu folgen» (HaM:137).

«Edel», «ehrenvoll», «würdig», «wahr».²⁰⁶ Aufschlußreich ist, wie sehr Hanslick bei seinem Plädoyer für das ästhetische Hören – klassizistisch und aufklärerisch in einem – von einem moralischen Standpunkt aus argumentiert. Man ist beinahe geneigt zu sagen, nach der paradiesisch-utopischen "Unio mystica" des allumfassenden Musikhörens in der Frühromantik sei die musikalische Welt bei Hanslick in gut und böse zerfallen – zumal bei einer so drastischen Gegenüberstellung wie der folgenden: «Wir setzen jenem pathologischen Ergriffenwerden das bewußte reine Anschauen eines Tonwerks entgegen. Diese contemplative ist die einzig künstlerische, wahre Form des Hörens; ihr gegenüber fällt der rohe Affect des Wilden und der schwärmende des Musikenthusiasten in Eine Classe.» (HaM: 137)

Wenn es um eine geistesgeschichtliche Einordnung dieses ästhetisch-moralischen Standpunkts geht, kann man dem treffenden Resümee von Ulrich Tadday nur beipflichten: «Der Musikästhetiker Hanslick hatte einen Schritt vor und zwei zurück gemacht, die Musik aus den Fesseln der Subjektivität befreit und sie wieder in den klassizistischen Käfig des (wissenschaftlich) Wahren, (moralisch) Guten und damit vermeintlich ästhetisch Schönen gesperrt.»²⁰⁷ Somit steht der Konzertsaal der «Schaubühne» in nichts mehr nach: Hanslick erteilt ihm sieben Jahre nach Schillers berühmter dramentheoretischer Rede offiziell die Weihen einer «moralischen Anstalt».

Im Kern geht es also um den Nachvollzug eines klassizistischen Bildungsprogramms für die Musik, anknüpfend an Schillers *ästhetische Erziehung des Menschen* (1795), freilich mit dem signifikanten Unterschied, daß es Hanslick nicht (wie Schiller) um eine Versöhnung von Geistigem und Sinnlichem zu tun ist, sondern daß er im Sinne Kants die Unterwerfung des Sinnlichen unter das Geistige fordert. Wenn dies vorerst reaktionär anmutet, ist Hanslick gleichzeitig fortschrittlich, weil er die Musik damit – reichlich spät – auf ein wissenschaftliches Fundament stellt.²⁰⁸

²⁰⁵ Das Zitat von FRIEDRICH WILHELM JOSEPH SCHELLING stammt aus der 1807 veröffentlichten Schrift *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur* (hg. von Lucia Sziborsky, Hamburg 1983, S. 20) und ist von Hanslick verzerrt wiedergegeben: Die «erhabene Gleichgültigkeit der Schönheit» bezieht sich bei Schelling nur auf einen bestimmten Stil in der bildenden Kunst der Antike.

²⁰⁶ HaM:137, 134, 138, 137.

²⁰⁷ ULRICH TADDAY: [Artikel] *Musikkritik*, in: MGG², Sachteil, Bd. 6, Kassel usw. 1997, Sp. 1373.

²⁰⁸ Hanslick wird 1870 an der Wiener Universität nicht nur erster musikwissenschaftlicher Ordinarius, seine Schrift *Vom Musikalisch-Schönen* wurde 1856 sogar als Habilitationsschrift anerkannt. Das von Hanslick eingeführte Fach nannte sich «Geschichte und Aesthetik der Tonkunst» [Abdruck des Habilitationsgesuchs in STRAUSS: *Eduard Hanslicks Schrift in textkritischer Sicht*, S. 143–145]. Insofern wäre der von ANSELM GERHARD herausgegebene Sammelband *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin?* (Stuttgart/Weimar 2000) um ein Hanslick-Kapitel zu ergänzen.

Wenn Hanslick mit der Propagierung der musikimmanenten Werkbetrachtung die Herrschaft der Gefühlsästhetik brechen will, so ist das Mittel zu diesem Zweck die systematische Erziehung des Publikums zu gebildeten Hörerinnen und Hörern. Musikalische Bildung «adelt» das Ohr in den Worten Hanslicks «zum feinsten und ausgebildetsten Sinneswerkzeug» (HaM:138). Oder in anderer Zuspitzung formuliert:

Das Gefühlsschwelgen ist meist Sache jener Hörer, welche für die künstlerische Auffassung des Musikalisch-Schönen keine Ausbildung besitzen. Der Laie fühlt bei Musik am meisten, der gebildete Künstler am wenigsten. Je bedeutender nämlich das ästhetische Moment im Hörer (gerade wie im Kunstwerk), desto mehr nivelliert es das bloß elementarische. [HaM:139]²⁰⁹

Daß Hanslick die Hörerziehung ein vorrangiges Anliegen ist, ja, daß es ihm hier wahrhaft um eine Mission geht – im Vorwort zur dritten Auflage spricht er gar von einem «Pilgergang» (HaM:11) –, bezeugt auch ein *Gespräch über Musikkritik* mit Theodor Billroth: «Hat meine langjährige kritische Thätigkeit wirklich einigen Nutzen gestiftet, so besteht er einzig in ihrem allmählich bildenden Einfluß auf das Publikum».²¹⁰ War die Bildungsidee tatsächlich ein wesentliches Abgrenzungskriterium der sonst schwer fassbaren «offenen» Schicht des Bildungsbürgertums,²¹¹ dann lesen sich Hanslicks Schriften wie ein Vorstoß, der Musik (endlich!) auch zu jenen akademischen Würden zu verhelfen, mit denen sich das Bildungsbürgertum so gerne schmückte. Und gerade weil Hanslicks Autonomieästhetik die Bildungsidee als konstituierendes Merkmal einschließt, kann man sie nicht einfach mit dem Etikett «L'art pour l'art» versehen, obschon man bei einer ersten Lektüre dazu neigen mag.²¹² Auf diese Differenzierung weist insbesondere Carl Dahlhaus hin: «L'art pour l'art war nämlich erstens eine Parole der Bohème, nicht des Bürgertums, und bedeutete zweitens nicht eine Präzisierung des Autonomieprinzips, sondern eine Forcierung, die die Preisgabe der Bildungsidee als eines wesentlichen Moments der ästhetischen Autonomie einschloß.»²¹³

Hanslicks Typus des Bildungshörers ist indessen – und das mag einigermaßen erstaunen – schon vor 1800 beim Göttinger Universitätsmusikdirektor Johann Nikolaus Forkel (1749–1818) vorgeformt, der mit gezielten musikalischen Einführungen die Kluft zwischen Liebhabern und Kennern überwinden wollte.²¹⁴ An diese Bildungsidee knüpft auch E. T. A. Hoffmann an: In dessen bereits erwähnter Besprechung von Beethovens op. 70 schreibt der AMZ-Rezensent über den Kopfsatz des *Es-Dur-Trios*: «[...] der wahrhaft musikalische Zuhörer wird leicht den freilich komplizierten Gang des Allegros auffassen,

²⁰⁹ Hanslick stellt hier die Genieästhetik, welche vom Künstler ein überragendes Empfindungsvermögen fordert, in provokativer Manier geradezu auf den Kopf. Solche Zuspitzungen – die hier freilich Teil einer Polemik sind – dürften wesentlich dazu beigetragen haben, daß man Hanslick kühlen Formalismus vorwarf (vgl. WERNER ABEGG: [Artikel] *Hanslick*, in MGG², Personenteil, Bd. 8, Kassel usw. 2002, Sp. 670).

²¹⁰ Zitiert nach TADDAY: [Artikel] *Musikkritik*, in: MGG², Sachteil, Bd. 6, Kassel usw. 1997, Sp. 1373.

²¹¹ Vgl. oben S. 32ff. sowie THOMAS NIPPERDEY: *Deutsche Geschichte 1866–1918*, Bd. 1, München 1990, S. 388f.

²¹² Vgl. oben S. 67.

²¹³ DAHLHAUS: *Das deutsche Bildungsbürgertum und die Musik*, S. 228.

²¹⁴ Vgl. MATTHEW RILEY: *Johann Nikolaus Forkel on the Listening Practices of «Kenner» and «Liebhaber»*, in: *Music & Letters* 84 (2003), S. 414–433.

wenn auch vielleicht dem ungeübteren Ohr manches im Anfange nicht deutlich werden könnte.» (HSM:135) Hoffmanns ‹wahrhaft musikalischer Zuhörer› hätte für rationale Werkanalysen im Sinne Hanslicks ein offenes Ohr gehabt. Denn Hoffmann nimmt solche Analysen nicht nur selber vor, sondern propagiert sie auch mehrfach, mit Nachdruck beispielsweise in dem späten, wenig beachteten, aber wichtigen Aufsatz *Zufällige Gedanken bei dem Erscheinen dieser Blätter*.²¹⁵ Dort versteht Hoffmann die musikalische Analyse als Hörwegweiser, um die Leute zu ‹verständigen über manches das ihnen sonst entgangen. – Es ist gewiß, daß Beurteilungen der Art dazu führen können, daß man gut hört. – Gut hören ist nämlich wohl, wenn Anlage dazu da, zu erlernen› (HSM:344).²¹⁶

Blitzlichtartig ließe sich zusammenfassen: Der bei Forkel und Hoffmann prototypisch angelegte Bildungshörer (zeitgenössisch müßte man noch vom Kenner²¹⁷ im Gegensatz zum Liebhaber sprechen) wird bei Hanslick auf die höchste Kulturstufe gehoben, weil nur er das Vermögen habe, ein Kunstwerk – ästhetisch und moralisch – adäquat nachzuvollziehen. Noch pointierter (und akademischer) zeichnet sich der Bildungshörer gegen Ende des 19. Jahrhunderts in der Musiktheorie Hugo Riemanns ab, der in seiner Lehre vom aktiven Hören gewissermaßen ein geistiges Nachkomponieren fordert und rückblickend resümiert:

Daß das Musikhören nicht nur ein passives Erleiden von Schallwirkungen im Hörorgan, sondern vielmehr eine hochgradig entwickelte Betätigung von logischen Funktionen des menschlichen Geistes ist, zieht sich als leitender Gedanke durch meine sämtlichen musiktheoretischen und musikästhetischen Arbeiten [...]²¹⁸

Wenn Riemann die Rezeption von Musik als hochentwickelte logische Aktivität statt ‹passives Erleiden› versteht und man bedenkt, wie komplex die Musik gegen Ende des 19. Jahrhunderts geworden ist, so kann eigentlich nur noch der häufig (herbei-)zitierte Experte des 20. Jahrhunderts der Musik wirklich beikommen. Die Bildungsidee würde damit in ein reines Expertentum münden.

Gerade die hochgeschraubten Ansprüche an das strukturelle Hören legen es nahe: Die Formalästhetik vermochte kein breites Publikum zu gewinnen. Denn die Gefühlsästhetik war, wie Hanslick selbst wußte, längst in ‹Fleisch und Blut [...] eingedrungen› (HaM:60), insbesondere auf Seiten der Rezeption – aber auch der ‹Produktion›: Denn nicht nur am Beispiel Wagners, sondern selbst an Hanslick-‹konformen› Komponisten ließe sich illustrieren, daß die Ästhetik des ‹Kritikerpapstes› viel mehr einen Sturm im Aquarium der Gelehrten auslöste, als er in der Kompositionspraxis Niederschlag gefunden hätte. Johannes Brahms' Skepsis gegenüber Hanslicks Apologien seiner Werke mag davon Zeugnis ablegen.

²¹⁵ Erstmals gedruckt 1820 in der nach drei Nummern wieder eingestellten Berliner *Allgemeinen Zeitung für Musik und Musikliteratur*.

²¹⁶ Hervorhebung im Original.

²¹⁷ Was das ‹wahre Studium der Musik› betrifft, stellt Hoffmann in seiner Rezension von Beethovens op. 70 den ‹Kenner› sogar auf die gleiche Stufe wie den ‹Künstler› (HSM:144).

²¹⁸ HUGO RIEMANN: *Ideen zu einer ‹Lehre von den Tonvorstellungen›* [1916], in: Dopheide: Musikhören, S. 14–47, hier S. 14.

Fazit: Wer im 19. Jahrhundert die Musik als Gefühlskunst attackierte, stieß mehrheitlich auf taube Ohren und prallte gegen dicke Wände. Hanslicks «Mauerbrecher gegen die verrottete Gefühlsästhetik» (HaM:9) waren im 19. Jahrhundert – trotz vielseitiger, häufig akademischer Schützenhilfe – jedenfalls ohne Durchschlagskraft. Diese gerade auch für die fiktionale Literatur so bedeutende Tatsache gilt es zu hinterfragen. Denn die kaum zu überschätzende Popularität der Gefühlsästhetik läßt sich allein durch die zunehmende Komplexität und Undurchschaubarkeit der aufgeführten Partituren nicht hinreichend erklären. Gefühlshören ist nicht einfach ein Ausweichmanöver, eine Kapitulation vor allzu vielen Noten.

Vor allem eine Spur gilt es hier noch zu verfolgen: Dem 19. Jahrhundert – und notabene seinen Komponisten – war die rational fundierte musikalische Analyse nämlich höchst suspekt. Dies manifestiert sich kaum prägnanter als im Gegensatz zwischen "anatomischer Musikanalyse" und "kulinarischem Musikgenuß", zweier drastischer Metaphernfelder, die kurz umzupflügen sich mehr als lohnt.

Sezieren oder schlürfen? Hintergründe zweier Musikmetaphern (mit einem Exkurs zu Richard Wagner)

Warum dieses bittersaure Gesicht, geliebtester Komponist? –

«Schon wieder ein neuer anatomischer Tisch errichtet, auf dem man unsere Werke mit gewaltsam ausgespreizten Gliedern festschrauben und mit rücksichtsloser Grausamkeit zerlegen wird. Ha! – ich sehe schon verdeckte Quintenfolgen, unharmonische Querstände entblößt von dem Fleisch der vollen Harmonie unter dem funkelnden Messer des Prosektors emporzittern!» [HSM:343]

Was E. T. A. Hoffmann hier als *Zufällige Gedanken* mit spitzer satirischer Feder einem fiktiven Komponisten in den Mund legt, zielt in Wirklichkeit darauf ab, der Kritik an der Musikkritik den Wind aus den Segeln zu nehmen. Die Zeilen stammen aus dem bereits erwähnten Leitartikel in der *Allgemeinen Zeitung für Musik und Musikliteratur* (Berlin 1820). Mit einem fiktiven Dialog will der Verfasser die Gattung der Musikrezension legitimieren. Wo er 1810 im berühmten Beethoven-Aufsatz «ein sehr tiefes Eingehen in die innere Struktur» (HSM:37) eines Werkes gefordert hatte, wechselt Hoffmann hier die Seite und stellt sich den Komponisten vor, der sein Werk nicht «auf dem anatomischen Tisch unter den mordbewaffneten Händen eines barbarischen Prosektors» (HSM:344) zergliedert haben möchte. Bei aller Satire: Was treibt Hoffmann zu solch gräßlicher Metaphorik? Der Musikrezensent als grausamer Coppelius (die Assoziation mit dem *Sandmann* drängt sich geradezu auf)? Musikalische Analyse als Anatomie, Obduktion, Leichenschau? Ein mörderisches, barbarisches Vergehen an einem Organismus statt eines hochentwickelten geistigen Prozesses im Sinne von Hanslick oder Riemann?

Musikanalyse ist offenbar im Verruf und nicht einmal von den Urhebern der Musik selbst erwünscht, könnte man folgern. Tatsächlich führt Hoffmann hier einen metaphorischen Topos vor, der – obschon er bereits 1798 bei Rochlitz auftaucht²¹⁹ – sonst stets im

²¹⁹ Friedrich Rochlitz zu Mozarts *Requiem* in *Anekdoten aus Mozarts Leben*: «Gern lieferte ich von jenem Meisterstück eine nähere Analyse: aber außerdem, daß dergleichen Zergliederungen an sich schon mislich

Zusammenhang mit Schumanns Besprechung von Berlioz' *Symphonie fantastique* zitiert wird, so auch bei Dahlhaus: «[...] die Analyse von Musik [...] stand im 19. Jahrhundert unter dem Verdacht, bloße ‹Anatomie› zu sein, wie kein Geringerer als Robert Schumann es ausdrückte: Sektion eines toten Organismus statt Verständnis für einen lebenden.»²²⁰ Gemeint ist folgende Stelle in Schumanns großem Aufsatz von 1835 über die *Symphonie fantastique*: «Berlioz kann kaum mit größerem Widerwillen den Kopf eines schönen Mörders seziiert haben – er studierte in seiner Jugend Medizin – als ich seinen ersten Satz. Und hab' ich noch dazu meinen Lesern mit der Sektion etwas genützt?»²²¹ Schumann ist also nicht nur höchst unwohl bei seiner – überaus luziden – Analyse des ‹Kopf(!)-Satzes von Berlioz' Sinfonie, er bezweifelt überdies auch noch den Nutzen einer solchen Unternehmung. Wurde hier ein Tabu verletzt? Oder begegnen Hoffmann und Schumann den Skrupeln nur, weil sie auch selber Komponisten und deshalb Mitleidende sind? Greift zum Beispiel ein Nicht-Komponist wie Eduard Hanslick kaltblütiger zum musikanalytischen Skalpell?

Ein Blick in Hanslicks *Tannhäuser*-Aufsatz von 1846 gibt Aufschluß. Wie erwähnt, besteht diese Rezension – trotz vieler gefühlsästhetischer Einsprengsel – in erster Linie aus sorgfältiger musikalischer Analyse. Und genau dies mißfiel dem Schöpfer der Oper. Wagner mußte sich ob der Ausführlichkeit der Besprechung und der vielen Lobeshymnen von Hanslick zwar geschmeichelt fühlen, wohl war ihm jedoch bei der Sache nicht, wie sein Dankesbrief an Hanslick vom 1. Januar 1847 belegt:

Wollen Sie die Wirkung erfahren, die ich bei Durchlesung Ihres Aufsatzes empfang, so muß ich der Wahrheit zulieb gestehen, daß diese eine sehr beängstigende war. Mag ich Lob oder Tadel über mich lesen, mir ist es immer, als ob Einer in meine Eingeweide griffe, um sie zu untersuchen, ich kann mich in diesem Punkte einer jungfräulichen Scham noch nicht erwehren, in der ich meinen Leib für die Seele halte [...].»²²²

sind, indem man sich meistens an das Skelet, allenfalls an den Körper und Buchstaben halten muß, indeß der Geist nicht beschrieben werden kann, weil er G e i s t u n d u n b e s c h r e i b l i c h ist – so fürchte ich auch, dergleichen Darstellungen möchten [...] einem so gemischten Publikum, als man bey einer Zeitung voraussetzt, zu wenig interessant seyn.» (*Allgemeine Musikalische Zeitung* 1 [1798], Sp. 179). Weitere Belege des Anatomie-Topos finden sich bei STUMPF: *Metaphorisches Sprechen in der Musikkritik*, Frankfurt/M. usw. 1994, S. 32f. Leider widmet Stumpf diesem geistesgeschichtlich bedeutenden Metaphernfeld kein eigenes Kapitel.

²²⁰ DAHLHAUS: *Das deutsche Bildungsbürgertum und die Musik*, S. 231. Vgl. auch ders.: *Klassische und romantische Musikästhetik*, S. 335–337.

²²¹ ROBERT SCHUMANN: *Gesammelte Schriften*, hg. von Gustav Jansen, Bd. 1, Leipzig 41891, S. 136. Aus dem Schumann-Zitat folgert DAHLHAUS (*Klassische und romantische Musikästhetik*, S. 335) offenbar ohne Kenntnis der entsprechenden Stelle bei Hoffmann: «Der Vergleich der musikalischen Analyse mit der medizinischen wurde zum Topos.» Es wäre spannend zu ergründen, ob und wie sich der Topos aus dem anthropologischen Diskurs des 18. Jahrhunderts herauschält. Daß ihn Hoffmann nachhaltig popularisiert hat, scheint wenig wahrscheinlich, da der erwähnte Aufsatz, obschon 1825 in der Zeitschrift *Cäcilia* nachgedruckt, nur wenig Beachtung fand (vgl. Anmerkung in HOFFMANN: *Schriften zur Musik*, S. 528). Freilich ist die medizinische Metaphorik insofern naheliegend, als auch im 19. Jahrhundert für die musikalische Analyse noch häufig das deutsche Wort "Zergliederung" verwendet wird, das ausdrücklich auf die Anatomie hinweist (vgl. frz. "dissection"/"anatomie"; engl. "dissection"/"anatomy"). Zur *Entstehung eines musikalischen Formdenkens* und zur Verwendung der Begriffe "Zergliederung" und "Analyse" vgl. das entsprechende Kapitel bei ANSELM GERHARD: *London und der Klassizismus in der Musik. Die Idee der ‹absoluten Musik› und Muzio Clementis Klavierwerke*, Stuttgart/Weimar 2002, S. 123–150.

²²² RICHARD WAGNER: *Sämtliche Briefe*, Bd. II, hg. Gertrud Strobel und Werner Wolf, Leipzig 1970, S. 535.

Der Komponist fühlt sich vom Kritiker also im Innersten entblößt. Anthropologisch könnte man von einer als unzulässig empfundenen Trennung von Leib und Seele sprechen, zumal Wagner im weiteren Verlauf des Briefes das ganzheitliche Kunstwerk mit dem «*ganzen Menschen*»²²³ vergleicht. Der anthropologischen Einheit von Leib und Seele entspräche in der Musik die Einheit von Form und Inhalt, wobei die Form im 19. Jahrhundert selbst von namhaften Formaltheoretikern wie Adolf Bernhard Marx weit geringer geschätzt wurde als der Inhalt. Ohne die illustrative Briefstelle bei Wagner zu erwähnen, bringt Dahlhaus dieses Paradigma prägnant auf den Punkt: «Die Form galt als bloße Hülle des Inhalts und die Formenlehre als Analogon zur Anatomie oder Physiologie; die Seele überließ man der Ästhetik, die gleichsam die Theologie der Kunstreligion darstellt.»²²⁴

Statt einer aufgeklärten technischen Analyse der Partituren wünschte sich Wagner – und damit war er in bester Gesellschaft – eine poetische Umschreibung seiner Musik, die dem emotionalen, mitunter rauschhaften Hören entsprach. Die geeigneten Apologeten und Propheten fand er in Franz Liszt und Charles Baudelaire, deren breit rezipierte Essays über *Tannhäuser* und *Lohengrin*²²⁵ ganz entscheidend beigetragen haben, daß Wagner vornehmlich als Gefühlsmusiker wahrgenommen wurde. Wagner ist also nicht einfach «Opfer» einer rauschhaften Gefühlsästhetik, er scheint vielmehr die Rezeption bewußt in diese Richtung gelenkt zu haben.

Gerade weil Wagner für die Literaturgeschichte so eminent wichtig ist, lohnt es sich, diese Entwicklung in einem kleinen Exkurs noch eingehender zu beleuchten. Tiefe Empfindungen und große Gefühle kommen nämlich in der frühen Wagner-Kritik nur selten auf – im Gegenteil: Geht man die Kritiken über die Uraufführung des *Tannhäuser* (1845) durch, so ist man aus heutiger Warte erstaunt über einen häufig wiederkehrenden Vorwurf an Wagner: er schreibe kalte, kalkulierte Musik. Hier die wichtigsten Ausschnitte:

[...] ein gelehrtes Tongewirr von Anfang bis zu Ende [...]

[...] aber einen musikalischen Eindruck macht die Musik nicht, weil man ihr überall die Reflexion anmerkt, weil sie nicht aus dem unversieglichen Quell eines durch und durch musikalischen Gemüths unaufhaltsam hervorströmt [...]

Für einen Irrweg aber müssen wir es halten, wenn man mit der Reflexion musikalische Kunstwerke erschaffen will [...]

[...] leider aber sind die Melodien selten recht tief empfunden [...]

Mehr das Ergebnis emsigen Nachdenkens als feuriger Begeisterung, läßt die Musik größtenteils kalt und gleichgültig [...]²²⁶

²²³ Ebd., S. 536 (Hervorhebung im Original).

²²⁴ DAHLHAUS: *Klassische und romantische Musikästhetik*, S. 336.

²²⁵ FRANZ LISZT: *Le Tannhaeuser*, erstmals in: *Journal des Débats* vom 18. Mai 1849; FRANZ LISZT: *Lohengrin et Tannhaeuser de Richard Wagner* (1851, dt. 1852); CHARLES BAUDELAIRE: *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris* (1861).

²²⁶ Sämtliche Kritiken in: HELMUT KIRCHMEYER: *Situationsgeschichte der Musikkritik und des musikalischen Pressewesens in Deutschland. Das zeitgenössische Wagner-Bild*, Bd. II, Regensburg 1967, Sp. 682, 625, 642, 642, 653.

Der Anti-Wagnerianer Julius Schladebach – von ihm stammen die meisten dieser Zitate – meint in der Dresdner Abendzeitung sogar, Wagner fehle der «göttliche Drang, sein innerstes Leben, die Tiefe seines Gemüths in Tönen auszusprechen».²²⁷ und *Die Ameise (Vaterländische Blätter für Haus und Leben)* erteilt süffisant den Ratschlag, der «brave Komponist» möge «sein schönes Talent mehr dazu verwenden, dem großen Publikum zu gefallen, und weniger für die Unterhaltung des kleinen Theils auf der gelehrten Bank sorgen».²²⁸ Auf dieser «gelehrten Bank» saß auch Eduard Hanslick. Dessen sehr wohlwollende *Tannhäuser*-Besprechung mußte Wagner somit nicht nur aufgrund der anatomischen Zergliederung persönlich zuwider sein: Sie war mit ihrem vorwiegend analytischen Ansatz Wasser auf die Mühlen jener Kritiker, die Wagner kaltblütiges kompositorisches Kalkül unterstellten – ungeachtet der Tatsache, daß Hanslick den Vorwurf der Gefühlskälte und Reflexionsmusik, den er dann später gegen die Leitmotivtechnik ins Feld führte,²²⁹ damals noch nicht erhob.²³⁰

Jedenfalls ist die Etikettierung als Reflexionsmusiker keineswegs spurlos an Wagner vorübergegangen. In *Mein Leben* schreibt er selbstkritisch, daß er in Dresden mit *Tannhäuser* zunächst nur den «gebildeten Teil des Publikums» erreicht habe und es ihm nicht gelungen sei, «auch das ungebildete Gefühl des eigentlichen Publikums» zu gewinnen.²³¹ Die rauschhafte, geradezu ekstatische Musik, die Wagner für das Venusberg-Bacchanal der Pariser Fassung (1861) nachkomponierte, läßt sich in diesem Zusammenhang durchaus als Korrektur Richtung Gefühlswirkung verstehen. Und genau dieses Zuviel an Gefühl und sinnlichem Rausch geißelt Hanslick in seiner Besprechung der *Tannhäuser*-Neubearbeitung, die er erwartungsgemäß ablehnt und als «Verschlimmbesserung»²³² bezeichnet. Das Bacchanal ist für ihn in der erweiterten Version nur noch unästhetischer «Wollusttaumel»:

Eigentliche Tanzmelodien, im Sinne unserer guten und schlechten Ballettmusik, treten nirgends hervor; das Ganze rauscht als freie Phantasie über alle erdenklichen Themen der Sinnlichkeit in Einem glühenden Lavastrom dahin. Die frühere Venusberg-Musik, das sinnlich Berauschendste und Gewagteste, was bis dahin auf der Bühne erlebt war, ist eine

²²⁷ Ebd., Sp. 625.

²²⁸ Ebd., Sp. 683.

²²⁹ Vgl. die entsprechende Passage in Hanslicks *Meistersinger*-Kritik: «Schade nur, daß diese <dramatische Polyphonie>, wie man das neue Princip Wagner's mit Einem Worte und zum Unterschiede der bisherigen, musikalisch gedachten Polyphonie bezeichnen könnte, durchweg Product der Reflexion ist. Die zauberische Macht des <Unbewußten>, welche in der Conception jedes Kunstwerks das erste Wort sprechen soll, weicht vor solchem Verstandes-Absolutismus zurück.» EDUARD HANSLICK: *Die Meistersinger von Richard Wagner*, in: ders.: *Die moderne Oper. Kritiken und Studien*, Berlin ³1877, S. 292–305, hier S. 305.

²³⁰ Vgl. DIETMAR STRAUSS: *Hanslicks <Tannhäuser>-Aufsatz*, S. 315. Im erwähnten Kontext scheint Hanslick schon zu Beginn seiner Kritiker-Laufbahn wie unwillentlich zum Wagner-Antipoden gestempelt. Mindestens zu einem Teil ist dadurch erklärbar, weshalb Hanslick in der Musikgeschichte meist als viel radikalerer Anti-Wagnerianer gezeichnet wird, als er in Wirklichkeit war. Im Kern entzweiten sich Wagner und Hanslick eigentlich nur aufgrund entgegengesetzter ästhetischer Prämissen. Der Gegensatz ließe sich mit Nietzsche auf folgende Formel bringen: Musik bedeutete für Wagner stets mehr als Musik, für Hanslick war sie gerade nur Musik (vgl. NWA:35). Diese ästhetische Fundamentalopposition ist gleichzeitig der Kern des Parteienstreits zwischen Wagnerianern und <Brahminen> oder zwischen den sogenannten Neudeutschen und Konservativen.

²³¹ RICHARD WAGNER: *Mein Leben*, hg. von Martin Gregor-Dellin, München 1963, S. 329.

²³² EDUARD HANSLICK: *Der neubearbeitete „Tannhäuser“ und Der vervollständigte „Lohengrin“* [1875], in: ders.: *Aus dem Opernleben der Gegenwart (Der Modernen Oper III. Theil)*, Berlin ⁴1889, S. 194–204, hier S. 201.

bürgerliche Sonntagsunterhaltung gegen dieses neue Bachanale von Nymphen und Faunen. Solch zügellose Entfesselung der Begierden, wie sie hier in den Massen-Evolutionen grinsender und ächzender Liebespaare sich producirt, dürfte selbst für den liberalsten Geschmack zu weit gehen. Sie ist geradezu unästhetisch.²³³

Selbstverständlich kann auch die im komplexen *Tristan*-Stil komponierte Venusberg-Musik technisch-analytisch dingfest gemacht werden, doch Wagner tendiert hier mehr als früher dazu, Kalkuliertes zu verschleiern, «Artifizielles als natürlich erscheinen zu lassen»²³⁴ – alles in allem klingende Propaganda für die Gefühlsästhetik.

Was Wagner in Tönen propagiert, hat – wie meist bei ihm – wirksame publizistische Vorläufer. In der 1851 verfaßten *Mitteilung an meine Freunde* billigt Wagner allein die (Musik-)Kritik des «künstlerisch gebildeten» Gefühls und verwirft die des reinen Verstandes.²³⁵ Ein vor allem hinsichtlich der kompositorischen Praxis noch deutlicheres Plädoyer für eine künstlerisch intendierte Gefühlsrezeption entwirft er in seiner epochalen Abhandlung *Oper und Drama* (1851). Ein Kunstwerk, das sich «abwechselnd an den Verstand und an das Gefühl zu wenden hätte»,²³⁶ erscheint ihm zwiespältig, uneinheitlich, unfertig und letztlich unkünstlerisch, womit der «Wortsprachdichter» im Gegensatz zum Tondichter massiv abgewertet wird:

Da es der unwillkürliche Wille jeder künstlerischen Absicht ist, sich an das Gefühl mitzuteilen, so kann der spaltende Ausdruck nur ein solcher sein, welcher das Gefühl nicht vollständig zu erregen vermag: das Gefühl vollständig erregen muß aber ein Ausdruck, der diesen seinen Inhalt vollständig mitteilen will. Dem bloßen Wortsprachdichter war diese vollständige Erregung des Gefühles durch sein Ausdrucksorgan unmöglich, und was er daher durch dieses dem Gefühle nicht mitteilen konnte, mußte er, um den Inhalt seiner Absicht vollständig auszusprechen, dem Verstande kundgeben [...]²³⁷

Der «bloße» Komponist allerdings ist damit nicht freigesprochen, er wird aus entgegengesetzter Perspektive angeklagt: Im «Werk des absoluten Musikers» werde das Gefühl zwar «vollständig angeregt, nicht aber bestimmt».²³⁸ Dieser Vorwurf trifft sogar die Oper, vor allem diejenige Rossinis, wo Wagner die Melodie völlig losgekoppelt vom Inhalt erscheint, gleichsam als Musik, die Luftwurzeln treibt.²³⁹

Anders in Wagners eigener Konzeption des Musikdramas: Hier ist das Gefühl das zentrale Bindeglied zwischen Wort und Ton, zwischen Drama und Musik – zwischen Versmelodie und Orchestermelodie, um mit Wagner zu reden. Das Gefühl ist Ursache und

²³³ Ebd., S. 195.

²³⁴ Vgl. CARL DAHLHAUS: *Richard Wagners Musikdramen*, Stuttgart 1996, S. 48f.

²³⁵ RICHARD WAGNER: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 4, Leipzig ⁴1907, S. 232f.

²³⁶ RICHARD WAGNER: *Oper und Drama*, hg. Klaus Kropfnger, Stuttgart 1994, S. 357.

²³⁷ Ebd., S. 357f.

²³⁸ Ebd., S. 358.

²³⁹ Hier zeigt sich, wie der Begriff der "absoluten Musik", der ja erstaunlicherweise weder von Hoffmann noch von Hanslick, sondern von Wagner stammt, bei Letzterem meist pejorativ verwendet wird. Mit dem Attribut «absolut» (die «absolute Melodie»; das «absolute Schauspiel» etc.) polemisiert Wagner in *Oper und Drama* gegen alle vom «Gesamtkunstwerk» isolierten «Teilkünste». Die höhnische Gleichsetzung der «absoluten Monarchie» (Metternichs) mit der «absoluten Melodie» (Rossinis) ist die Spitze dieser Polemik (ebd., S. 47; vgl. DAHLHAUS: *Die Idee der absoluten Musik*, S. 24).

Wirkung zugleich. Nicht von ungefähr braucht Wagner für die «melodischen Momente», die später unter dem Begriff «Leitmotive»²⁴⁰ zum Topos avancieren, die suggestive Metapher «Gefühlswegweiser»:

Diese melodischen Momente, an sich dazu geeignet, das Gefühl immer auf gleicher Höhe zu erhalten, werden uns durch das Orchester gewissermaßen zu Gefühlswegweisern durch den ganzen, vielgewundenen Bau des Dramas. An ihnen werden wir zu steten Mitwissern des tiefsten Geheimnisses der dichterischen Absicht, zu unmittelbaren Teilnehmern an dessen Verwirklichung. Zwischen ihnen, als Ahnung und Erinnerung, steht die Versmelodie als getragene und tragende Individualität, wie sie sich aus einer Gefühlsumgebung, bestehend aus den Momenten der Kundgebung sowohl eigener als einwirkender fremder, bereits empfundener oder noch zu empfindender Gefühlsregungen, heraus bedingt.²⁴¹

Demnach erweitert die Sprache des Orchesters die Empfindungen der dramatischen Personen um die Kategorien «Ahnung» und «Erinnerung», verleiht ihnen damit psychologische Tiefe und enthebt sie der zeitlichen und räumlichen Bindung. Entgrenzung von Raum und Zeit durch «vollständige Erregung des Gefühles»,²⁴² lautet die Maxime. Sie gilt auf der Bühne ebenso wie im Publikum. Denn Wagner will keine Zuschauer, sondern «unmittelbare Teilnehmer». Fragt sich nur, ob neben dem Herz nicht auch deren Kopf unmittelbar am Musikdrama «teilnimmt». Wenn das Publikum nämlich «steter Mitwisser» sein soll, bedingt dies ein reflexives, rationales Moment der Musikrezeption: Denn die «Gefühlswegweiser», die vielfältig variierten musikalischen Themen und Motive, müssen erkannt, unterschieden und verfolgt werden können. Das verlangt Kopfarbeit. Also doch ein Miteinander von rationalem und emotionalem Musikhören?

Was hier auf den ersten Blick so erscheint, will Wagner als höchst ungleichwertiges Nacheinander verstanden haben: Ihm schwebte vor, daß das reflexive Moment nur unterschwellig, beinahe unbewußt spielt und von der vielstimmigen Gefühlswirkung buchstäblich übertönt wird – um schließlich die letzten Spuren kompositorischen Kalküls zu tilgen.²⁴³ Es ist bezeichnend, daß die *Ring*-Tetralogie (im *Rheingold*-Vorspiel) mit einer (über)langen Gefühlseinstimmung in *Es* anhebt: Die Sinne werden eingelullt, der Verstand ausgeblendet, das Gesamtkunstwerk öffnet sich zum Gefühlskosmos.²⁴⁴ Etwas boshaft könnte man formulieren: Im Musikdrama strebt Wagner mit höchstem Kalkül nach emotionalem Totaleffekt (um den von Wagner – vornehmlich gegen Meyerbeer – meist abwertend gebrauchten Begriff «Effekt» auch einmal gegen ihn selbst zu verwenden).

²⁴⁰ Erstmals belegt ist der Terminus «Leitmotiv» 1871 bei Friedrich Wilhelm Jähns in dessen Verzeichnis der Werke Carl Maria von Webers, wo er für die thematische Verknüpfung einzelner Nummern in den Opern verwendet wird. Populär wird der Begriff allerdings erst mit der Wagner-Rezeption, namentlich durch Hans von Wolzogens 1876 publizierten *Thematischen Leitfaden durch die Musik von R. Wagners «Der Ring des Nibelungen»*. Wagner selbst stand dem die Musik etikettierenden Begriff «Leitmotiv» skeptisch gegenüber und brauchte ihn kaum (Vgl. CHRISTOPH VON BLUMRÖDER: [Artikel] *Leitmotiv*, in: Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, hg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Stuttgart 1990).

²⁴¹ WAGNER: *Oper und Drama*, S. 360.

²⁴² Ebd., S. 358.

²⁴³ Vgl. DAHLHAUS: *Richard Wagners Musikdramen*, S. 120.

²⁴⁴ Zum Stimmungshören vgl. BESSELER: *Über das musikalische Hören der Neuzeit*, S. 157.

Eine sehr anschauliche musikdramatische Umsetzung des gefühlsästhetischen Kunstprogramms findet sich übrigens in den *Meistersingern*: Im Liedvortrag von Beckmesser (Dritter Aufzug) sind Text und Melodie – wie in der von Wagner attackierten ‹herkömmlichen› Oper – völlig voneinander losgekoppelt und bleiben daher beide unverständlich, in der Darbietung von Walther verschmelzen sie in einer ‹Begeistrungs-Glut›²⁴⁵ zu einer Einheit und berühren das fiktive Publikum derart, daß es sich – gemäß Wagners Konzeption in *Oper und Drama* – zur unmittelbaren Teilnahme gedrängt fühlt: ‹doch ist's als ob man's mit erlebt!›²⁴⁶ Walther, dem enthusiastischen Gefühlsmusiker, gehören die Sympathien des (fiktiven und realen) Publikums; Beckmesser, der rational analysierende Merker, erntet nur Pfiffe. Beckmessers Lied ist gemacht, Walthers Musik empfunden.

Daß Wagner seinem sprichwörtlich gewordenen Beckmesser ursprünglich den Namen Veit Hanslich geben wollte, ist nicht nur als Retourkutsche gegen Hanslicks Wagner-Kritik gedacht,²⁴⁷ die Karikatur des normbesessenen und empfindungsstumpfen Pedanten läßt sich ganz allgemein auch als Kritik an der Formalästhetik interpretieren. Denkt man diese Lesart zu Ende, erscheinen die *Meistersinger* insgesamt als dezidiertes Plädoyer für die Gefühlsästhetik.

Quintessenz dieses Wagner-Exkurses: Der ‹Gefühlsmusiker› Wagner ist zu einem großen Teil auch raffiniertes und vielschichtiges Selbstkonstrukt und nicht einfach Ergebnis einer einseitig verlaufenen Rezeptionsgeschichte. Gleichzeitig läßt sich Musik als ‹Gefühlskunst› nicht einfach mit dem Verweis auf einen Trivialtopos abtun: Wenn die anatomische Zergliederung musikalischer Partituren selbst musikalisch Hochgebildeten suspekt oder jedenfalls minderwertig erscheint, die poetische Umschreibung von Musik dagegen blüht und die vielfältigsten Metaphern treibt, wenn Musiker wie Franz Liszt oder Literaten wie Charles Baudelaire einer emotionalen Musikrezeption Vorschub leisten, wenn die esoterische Kunstreligion Wagners in Bayreuth schließlich einen eigenen Tempel erhält, das Kunstwerk so zu einer Glaubenssache wird und der Rationalität längst enthoben scheint, dann befindet sich die Musik als ‹Gefühlskunst› auf höchster Stufe und kann in ihrer Ausstrahlung als geistesgeschichtliches Paradigma kaum überschätzt werden.

Hält man sich den Überschwang der Gefühlsästhetik im Zuge der Wagner-Rezeption vor Augen, versteht man, weshalb Hanslick in den späteren Auflagen seiner *Revision der Ästhetik in der Tonkunst* noch ‹dringender auf das Eine und Unvergängliche in der Tonkunst, auf die musikalische Schönheit› hinweist (HaM:18) – auch wenn sich

²⁴⁵ So der spontane Ausruf von Hans Sachs am Ende des ersten Aufzugs (RICHARD WAGNER: *Die Meistersinger von Nürnberg* [Textbuch], hg. von Egon Voss, Stuttgart 2002, S. 56).

²⁴⁶ Ebd., S. 162.

²⁴⁷ Letztlich bleibt unklar, ob Hanslick die Pedanterie Beckmessers als gegen ihn gerichtetes ‹Pasquill› erkannte und empfand, wie Wagner in *Mein Leben* (S. 720) süffisant behauptet (vgl. DIETER BORCHMEYER: *Richard Wagner*. Ahasvers Wandlungen, Frankfurt/M. 2002, S. 256). Hanslick entging indessen nicht, daß Wagner ihn 1869 bei der Überarbeitung des unsäglichen Aufsatzes *Das Judentum in der Musik* (Erstdruck: 1850) in seine jüdische Verschwörungstheorie nicht allein einbezog, sondern sogar als federführend betrachtete (vgl. RICHARD WAGNER: *Aufklärungen über das Judentum in der Musik* [1869], in: ders. *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 8, Leipzig 1907, S. 238–260, hier v. a. S. 243f.). Im Hause Wagner wurde Hanslick jedenfalls als ‹Halbjude› behandelt – weil seine Mutter eine zum Katholizismus konvertierte Jüdin war (vgl. zu dieser Debatte: THOMAS S. GREY: *Masters and their Critics: Wagner, Hanslick, Beckmesser, and "Die Meistersinger"*, in: Wagner's "Meistersinger". Performance, History, Representation, hg. von Nicholas Vazsonyi, Rochester 2003, S. 165–189; sowie PETER WAPNEWSKI: *Eduard Hanslick als Darsteller seiner selbst*, in: Eduard Hanslick: *Aus meinem Leben*, mit einem Nachwort hg. von Peter Wapnewski, Kassel/Basel 1987, S. 487–513, hier S. 511).

sein «Pilgergang» (HaM:11) neben Bayreuths Pilgerscharen wie ein einsames Martyrium ausnimmt.

Immerhin könnte man einwenden, bei der <Tempel>-Weihe in Bayreuth hätte auch ein Katechismus für die rational-formale Wagner-Rezeption vorgelegen: Hans von Wolzogens *Thematischer Leitfaden durch die Musik von R. Wagners «Der Ring des Nibelungen»* (1876). Bezeichnenderweise stammt diese bis heute nachwirkende populäre Schematisierung der wagnerschen Leitmotivtechnik von einem Nicht-Musiker, der den Wagner-Kult als <Exeget> und Literat maßgeblich beförderte. An einer sachlich-nüchternen Musikanalyse war Wolzogen kaum gelegen. Dennoch konnte seine Schrift gerade für Zuhörer hilfreich sein, denen lediglich an einem formalen Überblick gelegen war – an einem buchstäblichen *Leitfaden* durch das riesige Labyrinth der Wagner-Partituren.

Solche Hörwegweiser führen zurück zu E. T. A. Hoffmann und dessen Plädoyer für die Musikanalyse: Mit Werkbesprechungen will Hoffmann die Leute (wie oben, S. 73f., bereits erwähnt) «verständigen über manches das ihnen sonst entgangen. – Es ist gewiß, daß Beurteilungen der Art dazu führen können, daß man gut *hört*» (HSM:344). Was Hoffmann 1820 als (scheinbar) *Zufällige Gedanken* notierte, um der drastisch geschilderten Angst vor musikalischer Obduktion zu begegnen, fußt auf folgender Überzeugung: «Es gibt eine Art über musikalische Gegenstände zu reden (sei es mündlich oder schriftlich), die dem Eingeweihten genügt, ohne den Leuten im Vorhof des Tempels unverständlich zu sein.» (HSM:345f.) Um sowohl dem Komponisten wie dem Publikum dienlich zu sein und gerecht zu werden, betrachtet es Hoffmann als grundlegende Voraussetzung, selber auch als Komponist anerkannt zu sein. Damit kann er dem Schöpfer des musikalischen Werks wie einem «befreundeten Geiste» (HSM:344) begegnen und sich vom Vorurteil des «barbarischen Prosektors» befreien. Was für heutige Leser mitunter anbiedernd wirkt, ist aus einer Zeit heraus zu verstehen, wo die Tätigkeit des Kritikers noch einer Legitimation bedurfte. Ob Hanslick in gewissen Kreisen vor allem deshalb auf Ablehnung stieß, weil er Nicht-Komponist war (und damit a priori kein <befreundeter Geist>), wäre eine eigene Untersuchung wert. Hoffmann indes kann sich dem imaginierten Komponisten gleichsam als Freund und Helfer vorstellen:

Sage nicht, o Komponist! daß es eben keine Freude sei sich alles das, was man gedacht, empfunden, wie ein Exempel vorrechnen zu lassen. Die Freude von einem verwandten Geiste ganz verstanden zu sein ist es, die den Gedanken an jenes pedantische Vorrechnen nicht aufkommen läßt. – Zudem stelle dir, mein Komponist, dein Werk vor als einen schönen herrlichen Baum, der aus einem kleinen Kern entsprossen, nun die blütenreichen Äste hoch emporstreckt in den blauen Himmel. Nun stehen wißbegierige Leute umher und können das Wunder nicht begreifen, wie der Baum so gedeihen konnte. Da kommt aber jener verwandte Geist gegangen und vermag mittelst eines geheimnisvollen Zaubers es zu bewirken, daß die Leute in die Tiefe der Erde wie durch Kristall schauen, den Kern entdecken und sich überzeugen können, daß eben aus diesem Kern der ganze schöne Baum entspross. Ja sie werden einsehen, daß Baum, Blatt, Blüte und Frucht so und nicht anders gestaltet und gefärbt sein konnte. [HSM:344]

Der negativen Metapher des Sezierens setzt Hoffmann hier das positive Bild des Organisch-Natürlichen entgegen. Das Prinzip "Kunst als Natur" entspräche freilich auch

Wagners Ästhetik, nur wollte Wagner die kompositorischen Spuren hinter dem – vermeintlich – organisch entstandenen, natürlich wirkenden Kunstwerk lieber verwischt als offengelegt haben.²⁴⁸ Während Wagner nach dem «Kunstwerk im Ganzen»²⁴⁹ strebt, geht Hoffmann bei seinem Eindringen «in die Tiefe des Werks» (HSM:344) den umgekehrten Weg: Er will erkennen, was dieses Ganze im Innersten zusammenhält.

Bei Hoffmanns Konzeption der Werkexegese kommt auch der Musikrezensent nicht darum herum, sich seines Verstandes zu bedienen – genauso wie der Tonkünstler bei der Komposition: «Ja den Verstand! – diesen zuweilen etwas sauertöpfischen Schulmeister können wir nun einmal nicht entbehren.» (HSM:343) Der Verstand funktioniert mithin als Kontrollinstanz, um Höhenflüge der spontanen Begeisterung und genialen Eingebung in die richtigen Bahnen zu lenken. Hoffmann plädiert damit einmal mehr für ein fruchtbares Miteinander von Rationalität und Emotionalität. In dieser Kunstauffassung kann Musikanalyse, vorausgesetzt daß ihr der Blick fürs Ganze nicht abhanden kommt, weder zum «Pedantismus» (HSM:346) noch zur Beckmesserei herabsinken. Damit ersetzt Hoffmann die anatomische Sektion sozusagen durch ganzheitliche Medizin.

Der diskutierte Topos vom Sezieren eines musikalischen Kunstwerks nimmt auf der Skala zwischen Rationalität und Emotionalität ohne Zweifel eine Extremposition ein: als Kritik an einer übersteigert rationalen Musikauffassung. Welchen Umschreibungen und Sprachbildern begegnet man demgegenüber auf der Seite extremer Emotionalität? Da fällt einem naheliegenderweise das bis zur Ekstase gesteigerte Musikhören ein, von Hanslick mit Blick auf Wagner als «gesungenen und gegeigten Opiumrausch» (HaM:17) verspottet. Allerdings gilt es hier zu differenzieren: Der rauschhafte Musikgenuß ist keineswegs immer negativ konnotiert (wie etwa bei Schiller und Hanslick sowie beim späten Nietzsche) – im Gegenteil: Er kann als transzendente Erfahrung, bei der die Musik als «abgesonderte Welt für sich selbst» erscheint,²⁵⁰ geradezu göttlichen Nimbus erlangen.

Freilich gibt es die reine Gefühlsrezeption auch auf unterster Stufe: als billigen Ohrenschmaus. «Schmaus» tönt an, daß es sich hier um eine kulinarische Metapher handelt. Diese ist als Gegenbild zum Sezieren in der Musikliteratur tatsächlich weit verbreitet. Bereits der Musikschwärmer Walt ärgert sich in der bekannten Konzertszene in Jean Pauls *Flegeljahren* (1804/05) über eine derart prosaische Entwertung der Musik:

Ihn ärgerte, daß man Pst rief, wenn jemand kam, und daß viele Musiker, gleich ihrem Notenpapier, dick waren, und daß sie in Pausen Schnupftücher vorholten, und daß Paßvogel den Takt mit den Zähnen schlug, und daß dieser zu ihm sagte: «Ein wahrer ganzer Ohren-

²⁴⁸ Vgl. DAHLHAUS: *Richard Wagners Musikdramen*, S. 120. Ganz ähnliche Metaphorik benutzt auch Schumann im erwähnten Aufsatz über Berlioz' *Symphonie fantastique*: «Es besitzt der Mensch eine eigene Scheu vor der Arbeitsstätte des Genius: er will gar nichts von den Ursachen, Werkzeugen und Geheimnissen des Schaffens wissen, wie ja auch die Natur eine gewisse Zartheit bekundet, indem sie ihre Wurzeln mit Erde überdeckt.» (SCHUMANN: *Gesammelte Schriften*, S. 148). Zum Begriff des "Organischen" vgl. LOTHAR SCHMIDT: *Organische Form in der Musik. Stationen eines Begriffs 1795–1850*, Kassel 1990.

²⁴⁹ Dies legt Wagner mit Nachdruck in besagtem Brief an Hanslick dar (WAGNER: *Sämtliche Briefe*, Bd. II, S. 537).

²⁵⁰ WACKENRODER/TIECK: *Phantasien über die Kunst*, S. 102.

schmaus»); für ihn ein so widriges Bild wie im Fürstentum Krain der Name der Nachtigall: Schlauz.²⁵¹

Während es sich bei Jean Paul um einen schönen satirischen Seitenhieb handelt, hat Bertolt Brecht mehr als ein Jahrhundert später regelrecht gegen die «kulinarische» Musik angekämpft: «Die Oper, die wir haben, ist *die kulinarische Oper*», schreibt er in seinen *Anmerkungen zur Oper Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*. Und spinnt die Metapher noch weiter: Die Musik in der herkömmlichen Oper «serviere» nur, mache die Gattung zum reinen «Genußmittel» und vermittele lediglich «Geschmacksbildung» (anstatt lehrhaft zu sein).²⁵² Für Brecht ist die Musik eine Verführungskunst sondergleichen: sie vernebelt die Sinne und berauscht den Kopf.²⁵³ In seiner Skepsis gegenüber der Musik als sinnlicher Kunst und in seinen moraldidaktischen Intentionen ist Brecht nicht weit von der Haltung eines Schiller oder Kant entfernt. Wenn die Musik für Kant «mehr Genuß als Kultur»²⁵⁴ ist und Genuß in diesem Zusammenhang nicht geistig-ästhetisch gemeint sein kann, dann liegt der kulinarische Genuß als Vergleich durchaus nahe. Denselben geistlosen Genuß klagt nämlich auch Hanslick an, wenn er den passiven Hörern vorwirft: «eine feine Cigarre, ein pikanter Leckerbissen, ein laues Bad leistet ihnen unbewußt was eine Symphonie» (HaM:129). Während die kulinarische Metapher hier nur en passant aufflackert, steigert sie Hanslick im Verlauf seines fulminanten Rundumschlags bis zur beängstigenden Verzehr-Metapher, um aber sogleich wieder in bissigen Spott abzudriften:

Schon das Verrauschen derselben [= der Musik], während die Werke der übrigen Künste bleiben, gleicht in bedenklicher Weise dem Act des Verzehens. Ein Bild, eine Kirche, ein Drama lassen sich nicht schlürfen, eine Arie sehr wohl. Darum gibt auch der Genuß keiner andern Kunst sich zu solch accessorischem Dienst her. Die besten Compositionen können als Tafelmusik gespielt werden und die Verdauung der Fasane erleichtern. [HaM:130f.]

Die Verzehr-Metapher begegnet auch schon bei Kant, nur ist sie dort nicht derart drastisch-bildlich, sondern abstrakt umschrieben. Aus dem Vergleich zwischen der Musik und den bildenden Künsten zieht Kant das Fazit: «Die letzteren sind von bleibendem, die ersteren nur von transitorischem Eindrücke.»²⁵⁵ Das «Verrauschen» bei Hanslick liest sich wie eine Übersetzung des «Transitorischen» bei Kant.

Aufschlußreich ist auch der mit der Verzehr-Metapher gekoppelte Begriff des "Schlürfens". Während dieser in Hanslicks berühmtem Bonmot «Ein Bild, eine Kirche, ein Drama lassen sich nicht schlürfen, eine Arie sehr wohl» vollends negativ konnotiert ist, taucht er in Wackenroders Briefpassage über «zweyerlei Art» des Musikgenusses (siehe oben S. 42) in positiver Prägung auf: Das «geizige [= gierige] Einschlürfen der Töne» entspricht dort

²⁵¹ JEAN PAUL: *Flegeljahre*, in: ders.: Werke, hg. von Norbert Miller, Abt. I, Bd. 2, München³1971, S. 758.

²⁵² BERTOLT BRECHT: *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, Berlin 1963, S. 86, 90. Vgl. JOHANNES MITTENZWEI: *Brechts Kampf gegen die kulinarische Musik*, in: ders.: Das Musikalische in der Literatur, S. 427–462.

²⁵³ Vgl. ALBRECHT DÜMLING: *Laßt euch nicht verführen. Brecht und die Musik*, München 1985, insbesondere S. 100–106.

²⁵⁴ IMMANUEL KANT: *Kritik der Urteilskraft*, hg. von Karl Vorländer, Hamburg 1990, §53, S. 185.

²⁵⁵ KANT: *Kritik der Urteilskraft*, S. 187.

der wahren Art des Musikgenusses, und ist als Akt völliger Hingebung der Sinne zusätzlich «mit einer gewissen Anstrengung verbunden, die man nicht allzulange aushält». Von passivem Zurücklehnen und entspannendem Genießen kann bei Wackenroder also nicht die Rede sein.

Damit ist die Vielschichtigkeit der kulinarischen Metapher im Zusammenhang mit dem Musikgenuß exemplarisch angedeutet. Ein paar wenige Passagen bei E. T. A. Hoffmann sollen dieses Panorama noch abrunden – und gleichzeitig erweitern. Der Vergleich der Musik mit der Esskultur ist dort mit einem Qualitätsbegriff gekoppelt: So wie es köstliches und miserables Essen gibt, gibt es wertvolle und bedeutungslose Musik. Über letztere klagt Hoffmann in der Rezension von Beethovens op. 70 (um Beethoven dann umso mehr herausragen zu lassen):

Seitdem es Mode geworden ist, die Musik nur so nebenher zum Vertreiben der Langweile in der Gesellschaft zu benutzen, soll alles leicht, gefällig, angenehm – das heißt, ohne alle Bedeutung und Tiefe sein, und da leider Komponisten genug auf der Erde wandeln, die dem Zeitgeist frönen, so gibt es der losen Speise gar viel. [HSM:144]

Im ironischen Brief *An den Herrn Konzertmeister Möser* (*Vossische Zeitung* 1819) – im Ton dem dritten Kreislerianum (*Gedanken über den hohen Wert der Musik*) sehr ähnlich – gelangt die zuvor beschimpfte «lose Speise» in Form «gemeine[r] Bratäpfel» zu überraschenden Ehren:

Ist es darum Recht, mein Werter, so wie Sie in dem bemeldeten Konzert getan, Konzerte und andere Kompositionen auf eine Weise vorzutragen, daß jeder seine Nachbarn, sich selbst, die ganze Welt vergißt, daß er von den schwellenden Wogen der Musik fortgerissen an den Ufern eines glänzenden herrlichen Zaubergartens landet und Hesperiens goldne Früchte so unbefangen schmaust als seien es gemeine Bratäpfel? [HSM:333]

Schließlich äußert sich bei Hoffmann die zeittypische Ablehnung der italienischen Oper (insbesondere derjenigen Rossinis) durch deutsche Komponisten und «Bildungsbürger»²⁵⁶ ebenfalls in einer kulinarischen Wendung: «Auf Rossini hatt' ich mich gefreut, das ist ein braver Mann, der seinen Kompositionen nie Schädliches beimischt, so daß man ganze Opern ohne Gefahr zu sich nehmen kann, wie ein Stücklein Mandeltorte.» (HSM:333) Dem Bild der italienischen Oper als Süßigkeit begegnet man vor Hoffmann bereits in Schubarts *Ästhetik*, wo Musik von Giovanni Paisiello mit «Zuckerwerk» verglichen wird.²⁵⁷ Was bei weltlicher Opernmusik durchaus passend erscheint, mag bei Kirchenmusik schon eher befremden: «Das *laetitiam* geht wie Nektar herunter», heißt es in Wilhelm Heinses Musikroman *Hildegard von Hohenthal* (1795/96) über die entsprechende Passage in Leonardo Leos *Miserere* (HnH:57).²⁵⁸ Um schließlich noch ein letztes Beispiel für die

²⁵⁶ Vgl. NORBERT MILLER: *Deutsches Bildungsbürgertum und italienische Oper*, in: Europäische Musikgeschichte, hg. von Sabine Ehrmann, Ludwig Finscher und Giselher Schubert, Bd. II, Kassel usw. 2001, S. 763–829.

²⁵⁷ SCHUBART: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, S. 51. Zu weiteren Belegen siehe BERND SPONHEUER: *Musik als Kunst und Nicht-Kunst. Untersuchungen zur Dichotomie von «hoher» und «niederer» Musik im musikästhetischen Denken zwischen Kant und Hanslick*, Kassel usw. 1987, S. 104f.

²⁵⁸ Nicht zuletzt aufgrund solch sinnlicher Metaphernbildungen in der Beschreibung von Musik ist Heinse als «unsittlicher» Autor abgestempelt worden; mehr dazu unten S. 97f.

«Dolce»-Metapher anzufügen, sei eine Stelle in Julius Korngolds Buch *Über die romantische Oper der Gegenwart* (1922) zitiert: «Eine Musik, die auf der Zunge zergeht – feinste Himbeercreme in Des»,²⁵⁹ steht dort über die Arie *Mon cœur s'ouvre à ta voix* aus *Samson et Dalila* von Camille Saint-Saëns.

Aber auch die scheinbar harmlose kulinarische Musikmetaphorik zielt häufig wieder auf das Sinnenbetäubende ab: Für E. T. A. Hoffmann sind wahrhaft musikalische Speisen solche, die einen betörenden, mitunter berausenden oder gar psychedelischen Genuß zu bieten vermögen. Dies könnte man in positiver Umkehrung aus Hoffmanns ironischem Ratschlag *An den Herrn Konzertmeister Möser* herauslesen: «Nun! – ich hoffe Sie werden Ihr Unrecht einsehen und künftig einen solchen Küchenzettel machen, daß die Menschen, die von den Speisen genießen, bei Verstande bleiben.» (HSM:334)

Daß die meisten Leute aber beim Musikgenuß sehr wohl bei Verstand bleiben und buchstäblich mit dem Bauch hören, bringt der Kapellmeister Kreisler in der Satire auf die sinnigen Diners beim Geheimen Rat Röderlein besonders treffend auf den Punkt: «[...] neben dem Tee, Punsch, Wein, Gefrorenen etc. wird auch immer etwas Musik präsentiert, die von der schönen Welt ganz gemütlich so wie jenes eingenommen wird.» (HKr:35)

Die Emanzipation des Hörsinns bei Herder und Heinse

Es ist Musik wie Kapwein schmeckt, u[nd] Ananas oder wenn ihr noch etwas edleres für die Zunge habt, so ists fürs Ohr.²⁶⁰

Von der kulinarischen Musik zur Ohrenphysiognomik – und damit zu einer letzten im vorliegenden Zusammenhang wichtigen Ausprägung der Dichotomie zwischen Rationalität und Emotionalität: dem Diskurs über Auge und Ohr. Dabei geht es um die gegen Ende des 18. Jahrhunderts häufig gestellte Frage, ob der Primat dem Hör- oder dem Sehsinn zukomme. Diese Debatte über die Sinneshierarchie soll den vorliegenden historischen Abriss mit seinen begrifflich-thematischen Umkreisungen und Vertiefungen abrunden und dann nahtlos zur fiktionalen Literatur überleiten.²⁶¹

«Ganz Ohr» sind wir nur, wenn wir nicht «ganz Auge» sind. Nur wer das Auge schließt, dem öffnet sich das Ohr. Erst hinter geschlossenen Augen gewinnt die Musik ihre berau-

²⁵⁹ JULIUS KORNGOLD: *Die romantische Oper der Gegenwart*, Wien 1922, S. 156; vgl. dazu SPONHEUER: *Der «Gott der Harmonien»*, S. 179ff.

²⁶⁰ Wilhelm Heinse über eine Stelle in Leonardo Leos *Miserere*, in: ders.: *Aufzeichnungen 1768–1783*, hg. von Markus Bernauer, München 2003, S. 592.

²⁶¹ Zur Vertiefung dieses großen anthropologischen Themas vgl. JOACHIM GESSINGER: *Auge & Ohr. Studien zur Erforschung der Sprache am Menschen 1700–1850*, Berlin usw. 1994; sowie ARNE STOLLBERG: *Ohr und Auge – Klang und Form. Johann Gottfried Herder, Richard Wagner und die Geschichte einer musikästhetischen Dichotomie*, Bern 2004 (Typoskript).

schende Intensität. Nur wenn dem informationshungrigen Auge die Nahrung entzogen wird, erhält das Ohr sein Recht – Ohrenschaus heißt Augendiät.²⁶²

Die Worte, mit denen Peter Utz seine Untersuchung über *Das Auge und das Ohr im Text* einleitet, finden heute möglicherweise allgemeinen Beifall. Überblickt man die abendländische Geistesgeschichte in groben Zügen, scheint das Auge schon seit Platon an der Spitze der Sinneshierarchie zu stehen.²⁶³ Im Laufe des 18. Jahrhunderts erwächst ihm jedoch ernsthafte Konkurrenz – trotz oder gerade infolge seines (vermeintlichen) Siegeszuges in der europäischen Aufklärung. Während es für Kant – und ebenso für Goethe – noch um 1800 keinen Zweifel duldet, daß das Auge der klarste und «edelste»²⁶⁴ Sinn sei, hatten Gelehrte wie Herder oder Heinse die Vorherrschaft des Auges längst in Frage gestellt. Bei Herder steht dies in direktem Zusammenhang mit seiner Abhandlung *Über den Ursprung der Sprache*: Für ihn ist das Ohr unzweifelhaft «der erste Lehrmeister der Sprache».²⁶⁵ Er nimmt in der Sprachschrift zwar nicht eine direkte Hierarchisierung vor: Für ihn ist das Gehör der «Mittlere der menschlichen Sinne» – und zugleich der «Mittler unter den Sinnen», also ein «Verbindungsband der übrigen Sinne».²⁶⁶ Wenn Herder indes schreibt, in dieser vermittelnden Funktion sei das Ohr «die eigentliche Tür zur Seele»,²⁶⁷ räumt er ihm damit den Primat vor allen anderen Sinnen ein. Hier liegt denn auch der Kernpunkt einer anthropologischen Wende, die Herder im *Vierten kritischen Wäldchen* (1769) bereits umfassend mit musikästhetischen Überlegungen verknüpft hatte. Die als kritische Replik auf Friedrich Justus Riedels *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften* (1767) geplante Schrift zieht auch gegen die rationalistische Musiktheorie vor allem französischer Provenienz zu Felde und richtet sich namentlich gegen Rameau und d'Alembert. Herder gelangt zu dieser Kritik, weil er die Qualität, das Wesen und die Wirkung des Tones «an sich» ergründen möchte: Nach seiner Auffassung hat die physische und mathematische Musikwissenschaft (sprich: die Akustik und Harmonielehre) hier bisher keine brauchbaren Antworten geliefert.

Wenn Herder nun die drei Hauptsinne Gesicht (Auge), Gehör (Ohr) und Gefühl (hier in der Bedeutung von Tastsinn) referiert, bezeichnet er das Auge als den «kälteste[n] unter den Sinnen»: «Das Auge ist zur Ruhe gemacht: es ist der kälteste, philosophische [sic!]

²⁶² PETER UTZ: *Das Auge und das Ohr im Text. Literarische Sinneswahrnehmung in der Goethezeit*, München 1990.

²⁶³ Vgl. ebd., S. 8, sowie STOLLBERG: *Ohr und Auge*, S. 2–10.

²⁶⁴ «Der Sinn des Gesichts ist, wenn gleich nicht unentbehrlicher als der des Gehörs, doch der edelste; weil er sich unter allen am meisten von dem der Betastung, als der eingeschränktesten Bedingung der Wahrnehmungen, entfernt, und nicht allein die größte Sphäre derselben im Raume enthält, sondern auch *sein* Organ am wenigsten affiziert fühlt [...], hiemit also einer *reinen Anschauung* [...] näher kommt.» IMMANUEL KANT: *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (1798), in: ders.: *Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik* (= Werke, Bd. 6), hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt 1964, S. 449.

²⁶⁵ JOHANN GOTTFRIED HERDER: *Über den Ursprung der Sprache*, in: Herder und die Anthropologie der Aufklärung (= Herder: Werke, Bd. II), hg. von Wolfgang Proß, München/Wien 1987, S. 251–357, hier S. 287 (= 1. Teil, 3. Abschnitt).

²⁶⁶ Ebd., S. 299f.

²⁶⁷ Ebd., S. 299.

der Sinne.»²⁶⁸ Somit ist das Auge die Basis empirischer Erkenntnis – ganz eigentlich der rationale Sinn.

Das Gehör gilt demgegenüber als emotionaler Sinn, weil seine Wahrnehmung am unmittelbarsten nach innen wirke und der Seele weit näher stehe als das Auge:

Das Auge, die äußere Wache der Seele, bleibt immer ein kalter Beobachter; es sieht viele Gegenstände, klar, deutlich, aber kalt und wie von Außen. [...] Das Gehör allein ist der Innigste, der Tiefste der Sinne. Nicht so deutlich, wie das Auge ist es auch nicht so kalt: nicht so gründlich wie das Gefühl ist es auch nicht so grob; aber es ist so der Empfindung am nächsten, wie das Auge den Ideen und das Gefühl der Einbildungskraft. Die Natur selbst hat diese Nähe bestätigt, da sie keinen Weg zur Seele besser wußte, als durch Ohr und – Sprache.²⁶⁹

Diese zentrale Passage deckt sich mit Herders Ausführungen in seiner Sprachursprungstheorie, wonach die menschliche Sprache am Anfang aus wenig Reflexion, aber einer Fülle von Emotionen, Tönen und Gebärden bestanden habe. Tönende Leidenschaft wird in diesem Entwurf als Naturton verstanden und mithin positiv bewertet. Dem Ineinandergreifen von Natur und Emotionalität entspricht die Koppelung von Ohr und Seele, indem der Weg von außen nach innen beim Gehörsinn als denkbar kurz angenommen wird. Die Vorherrschaft der Gefühlsästhetik und der Primat des Hörsinns greifen demnach wie Zahnräder ineinander und haben den Aufstieg der Musik zur Kunst aller Künste ganz wesentlich mitbefördert.

Frappant ist nun, wie ähnlich Wilhelm Heinse 1780 über das Ohr als Seelenorgan schreibt – freilich ohne daß er Herders Ausführungen im postum (1846) publizierten *Vierten kritischen Wäldchen* gekannt haben könnte:²⁷⁰

Keine Kunst trifft doch so unmittelbar die Seele, wie die Musik; und es ist, als ob der Ton mit ihr von gleichem Wesen wäre, so augenblicklich und ganz vereinigt er sich mit ihr. Malerey, Bildhauerkunst und Baukunst sind todt gegen eine süße Stimme, oder überhaupt schon gegen reinen Klang. Dieser ist das s i n n l i c h s t e , was der Mensch vom L e b e n f a s s e n kann.²⁷¹

Während das Ohr für Herder in erster Linie ein emotionales und seelisches Wahrnehmungsorgan ist, das als solches «nicht so deutlich» sei, stuft es Heinse nicht nur als den natürlichsten und untrüglichsten, sondern auch als den genauesten Sinn ein. Dies mag

²⁶⁸ JOHANN GOTTFRIED HERDER: *Viertes Kritisches Wäldchen*, in: Herder und die Anthropologie der Aufklärung (= Herder: Werke, Bd. II), hg. von Wolfgang Proß, München/Wien 1987, S. 57–240, hier S. 97 bzw. S. 127 (= 2. Stück, 1. bzw. 4. Abschnitt).

²⁶⁹ Ebd., S. 159.

²⁷⁰ Freilich hat Herder seine grundlegenden Ideen in spätere Publikationen eingearbeitet; vgl. neben der *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* vor allem auch die Schriften *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele* (1774ff.).

²⁷¹ Brief von Wilhelm Heinse an Fritz Jacobi; Venedig, 22. Nov. 1780, in: WILHELM HEINSE: *Briefe. Zweiter Band* (= Sämtliche Werke Bd. 10), hg. von Carl Schüddekopf, Leipzig 1910, S. 74. Vgl. auch die zusammenfassende Parallelstelle in *Hildegard von Hohenstaufen*: «Ton ist die sinnlichste Darstellung der Seele» (HnH:81).

zunächst irritieren, weil Genauigkeit häufig mit Rationalität und mit der Klarheit des Sehens gleichgesetzt wird, leuchtet durch eine schlagend einfache Begründung aber durchaus ein: Das Ohr könne Schwingungsverhältnisse weit genauer rezipieren, als das Auge zum Beispiel Entfernungen abzuschätzen vermöge, läßt Heinse seinen Kapellmeister Lockmann in *Hildegard von Hohenthal* referieren:

Das Ohr ist gewiß unser richtigster Sinn; und selbst das Gefühl, welches man bisher für den untrüglichsten gehalten hat, bildet sich nach ihm. Das geübteste Aug' eines Mahlers und Meßkünstlers ist bey weitem nicht im Stande, nur so die leichten Verhältnisse der Hälften, Drittel, Viertel, Fünftel und Sechstel einer Linie, irgend einer Länge und Größe in Wirklichkeit auf ein Haar zu treffen; geschweige die schweren Verhältnisse, welche die nach dem Gehöre lange geübten Fingerkuppen eines Tartini, Pugnani, Lolli, Kramer, Viotti in verwegnen Sprüngen, Läufen, Uebergängen zum Erstaunen der Kenner auf ihrer Geige, dem vollkommensten unter allen Instrumenten, richtig greifen. Deßwegen sind die Taubgeborenen auch um so vieles trauriger und unglücklicher, als die Blinden, weil sie den Hauptsinn des Verstandes, der die andern zur Richtigkeit gewöhnt, nicht haben; und so gibt die Musik unter allen Künsten den hellsten und frischesten Genuß. [HnH:42]

Höchst aufschlußreich ist die Fußnote, mit der Heinse diese Romanpassage – als handle es sich um einen wissenschaftlichen Traktat – zusätzlich erläutert:

Sömmerring glaubt in seiner neuesten, wichtigen, noch ungedruckten Schrift über das *Sensorium commune* den physischen Grund für die Wahrheit dieser Behauptung angeben zu können. «Unter allen Nerven nämlich[»], sagt er, [«]ist keiner, der so unmittelbar, so nackt und bloß mit der Feuchtigkeit der Hirnhöhlen (worin er das Organ des *Sensorium commune* sucht) in Berührung steht; folglich auch so unmittelbar das gemeinsame Sensorium rührt. [HnH:42f]

Der kurze Weg vom Ohr zur Seele, den Herder als naturgegeben postuliert, wird hier – notabene in einem Erzählwerk – nach neuesten wissenschaftlichen Erkenntnissen anatomisch untermauert. Mit «*Sömmerring*» ist der Mainzer Professor für Anatomie und Physiologie Samuel Thomas Soemmerring (1755–1830) gemeint, der eng mit Heinse befreundet war und nach dessen Tod den Nachlaß betreute.²⁷² Bei der von Heinse in der oben zitierten Anmerkung erwähnten Schrift über das *Sensorium commune*²⁷³ handelt es sich um die 1796 publizierte Untersuchung *Ueber das Organ der Seele*, in der Soemmerring die Lokalisierung eines universalen Sinnesorgans in der Ventrikelflüssigkeit der Hirnhöhle postuliert. Dabei vermutet er, daß der Gehörsinn am unmittelbarsten und engsten mit der Ventrikelflüssigkeit im Austausch stehe. Interessant ist, daß der Anatom Soemmerring an dieser Stelle der Schrift nun seinerseits wieder den Literaten und Natur-

²⁷² Zur Freundschaft zwischen Heinse und Soemmerring vgl. den Aufsatz des Soemmerring-Experten und -Herausgebers MANFRED WENZEL: «*Wir beide haben ohne dieß genug Neider!*» *Die Freundschaft zwischen Heinse und Soemmerring*, in: *Das Maß des Bacchanten. Wilhelm Heinses Über-Lebenskunst*, hg. von Gert Theile, München 1998, S. 159–184; sowie MANFRED DICK: *Der Literat und der Naturforscher. Wilhelm Heinse und Samuel Thomas Soemmerring*, ebd., S. 185–212.

²⁷³ Zu diesem von Soemmerring diffus verwendeten Begriff vgl. WENZEL: *Die Freundschaft zwischen Heinse und Soemmerring*, S. 169f., Anm. 48.

philosophen Heinse zitiert – die beiden stützen ihre Beobachtungen und Vermutungen also gegenseitig. Soemmerring schreibt in § 39 seiner Abhandlung:

Wenn Heinse [...], durch vielfältige Erfahrung und tiefes Nachdenken geleitet, sehr sinnreich und – meines Wissens – zuerst behauptet: [es folgt das oben angeführte Zitat aus HnH:42], so glaube ich den physischen Grund für die Wahrheit dieser neuen Behauptung angeben zu können. Unter allen Nerven nämlich ist keiner, wie ich oben zeigte, der so unmittelbar, so nackt und bloß mit der Feuchtigkeit der Hirnhöhlen in Berührung steht; folglich auch so unmittelbar das Gemeinsame Sensorium rührt – das ist mit andern Worten: Der [sic!] Hörnerven wirkt am richtigsten, und giebt die hellsten und frischesten Empfindungen.²⁷⁴

Gleichsam als Ironie der Publikationsgeschichte ist freilich zu erwähnen, daß Immanuel Kant bereits im Nachwort zu Soemmerrings Schrift eine Lokalisierung der als unstofflich geltenden und nicht in räumlichen Kategorien faßbaren Seele zurückwies.²⁷⁵ Auch wenn Soemmerring später einen Teil seiner vagen und gewagten Behauptungen wieder zurücknahm und seiner Abhandlung kein nachhaltiger Erfolg beschieden war, scheint mir die Zusammenarbeit zwischen Heinse und Soemmerring geistesgeschichtlich dennoch sehr bedeutend – insbesondere auch, was die Musikästhetik betrifft: Denn kein Geringerer als Johann Nikolaus Forkel nahm die erwähnte Passage aus Heinses Musikroman als Zeugnis für die Vorrangstellung des Gehörs in den zweiten Band seiner *Allgemeinen Geschichte der Musik* (1801) auf.²⁷⁶

Die vorangehenden Ausführungen haben jedenfalls deutlich gemacht, daß die Emanzipation des Hörsinns – mit Rückendeckung durch die Gefühlsästhetik – gegen Ende des 18. Jahrhunderts als Thema gewissermaßen ‹in der Luft› lag. Dies geht auch aus einer Briefstelle Soemmerrings an Kant hervor:

Heinse und ich hatten große Freude als wir nach einer Trennung durch den Krieg wieder zusammen kamen und fanden daß wir ohne von einander zu wissen für den Satz, das Gehör ist der wichtigste Sinn gearbeitet hatten. Er hatte den Satz aus speculation gefunden und ich konnte ihm den anatomischen Grund dafür geben.²⁷⁷

Daß bei dieser geistesgeschichtlich breit abgestützten Aufwertung des Hörsinnes stets auch der Wunsch nach einer (neuerlichen) Vereinigung von Körper und Seele (bzw. Geist) mitschwingt, fällt nicht nur im (natur)philosophischen, sondern ebenso im anthropologischen Diskurs auf. Noch 1791 schreibt Ernst Platner, daß «eine besondere Stelle im Gehirn, wo der Zusammenfluß aller Nerven [...] angenommen werden könnte, [...] zur Zeit noch nicht bestimmt»²⁷⁸ sei. Aus diesem negativen Befund spricht das Bedürfnis, auf eine

²⁷⁴ SAMUEL THOMAS SOEMMERRING: *Ueber das Organ der Seele* (1796), hg. von Manfred Wenzel (= Werke, Bd. 9), Basel 1999, S. 211 [Originalausgabe: S. 49].

²⁷⁵ Über Soemmerring und Kant vgl. die Ausführungen von Manfred Wenzel ebd., S. 79–85.

²⁷⁶ Vgl. JOHANN NIKOLAUS FORKEL: *Allgemeine Geschichte der Musik*, Bd. 2 [1801], Reprint: Graz 1967, S. 7.

²⁷⁷ Samuel Thomas Soemmerring an Immanuel Kant, 22. Aug. 1795, in: SAMUEL THOMAS SOEMMERRING: *Briefwechsel November 1792 – April 1805*, hg. von Franz Dumont (= Soemmerring: Werke, Bd. 20), Basel 2001, S. 237.

²⁷⁸ Zitiert nach Wenzel, in: SOEMMERRING: *Ueber das Organ der Seele*, S. 47.

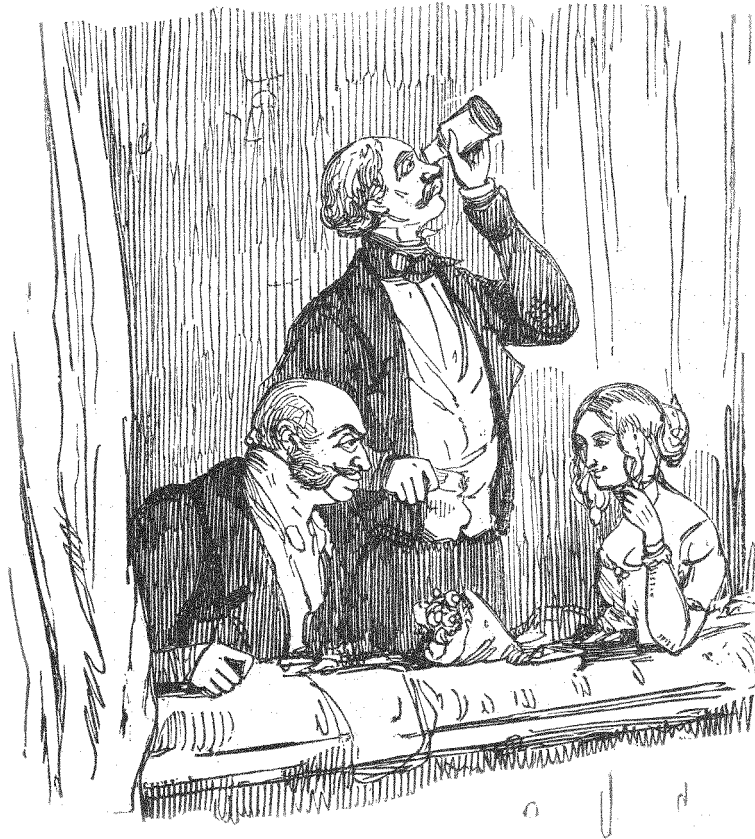
anatomisch nachweisbare Vermittlungsinstanz zwischen Körper und Seele zu stoßen, eine Nahtstelle, die «zum Ende des 18. Jahrhunderts immer häufiger mit den Nervenenden im Gehirn assoziiert wurde».²⁷⁹

Letztlich geht es also auch hier um die Vermittlung zwischen Rationalität und Emotionalität, um einen Brückenschlag, den Autoren wie Jean Paul, Tieck, Wackenroder, Brentano oder Hoffmann musikästhetisch und literarisch auszuformen versuchten. Ohne die Aufwertung des Hörsinnes im 18. Jahrhundert ist die Dominanz der Musik im System der Künste im 19. Jahrhundert jedenfalls nicht umfassend nachvollziehbar. Und wenn Eduard Hanslick in seiner Attacke gegen die Gefühlsästhetik nachdrücklich ein «Schauen mit Verstand» in Form eines «successiven Betrachten[s] der Tonformen» (HaM:28) einfordert, so will er damit nicht nur der Rationalität, sondern auch dem Auge wieder zu höherem Ansehen verhelfen.

Doch der Großteil des Musikpublikums will im 19. (und wohl auch noch im 20. und 21.) Jahrhundert davon nichts hören und lieber die Augen schließen – und genießen. Was im Innern dieser Hörerinnen und Hörer dabei für Bilder, Träume und Phantasien entstehen, spiegelt sich in vielfältigsten Facetten in der Erzählliteratur, der nun der zweite Teil dieser Arbeit gewidmet ist.

²⁷⁹ Ebd., S. 46.

TEIL 2



WILLIAM MAKEPEACE THACKERAY: *Vanity Fair*

(Illustration zu Kapitel 29, Opernbesuch in Brüssel, TVF:283)

Der Auftakt ins lange 19. Jahrhundert: Wilhelm Heinse und Jean Paul

Schon bei flüchtiger Betrachtung haben Wilhelm Heinse und Jean Paul eines gemeinsam: Sie gelten als sperrige Autoren, die sich in keiner literaturgeschichtlichen ‹Schublade› verstauen lassen. Beide scheinen zwischen den gängigen Epochen zu stehen, weshalb populäre Literaturgeschichtsdarstellungen oft zu Hilfskonstruktionen greifen²⁸⁰ und sich nicht selten in vermeintliche Widersprüche verstricken: Sind die beiden Autoren, die auf den ersten Blick zwei Generationen zu vertreten scheinen (Heinse wurde 1746 geboren, Jean Paul 1763), noch überwiegend dem 18. Jahrhundert verpflichtet oder bahnt sich in ihren Werken bereits die Romantik an?²⁸¹ Auch wenn etwa Heinses Werke meist dem Sturm und Drang bzw. der Empfindsamkeit zugerechnet werden, ist mit Blick auf die nachfolgenden Epochen immer wieder die Vorreiterrolle dieses ‹rebellischen› Autors betont worden – insbesondere was die Musikästhetik²⁸² anbelangt oder dann bezogen auf eine Neukonzeption des Dionysischen.²⁸³ Demgegenüber gilt Jean Paul vielen bereits als Romantiker, obschon sein Werk stark im 18. Jahrhundert verwurzelt bleibt.²⁸⁴ Und der gelehrte Polyhistorismus, der enzyklopädische Sammeleifer, der sich bei Jean Paul nachgerade zur ‹Poetischen Enzyklopädie› verdichtet,²⁸⁵ ist es denn auch, was Heinse mit dem jüngeren Jean Paul verbindet. Dürften diese Hintergründe bei Letzterem allgemein bekannt sein, ist das enzyklopädische Denkgebäude nach der verdienstvollen Publikation von Heinses *Frankfurter Nachlaß* – einem Kosmos, den es noch zu entdecken gilt – nun auch beim älteren Autor ersichtlich geworden.²⁸⁶

²⁸⁰ Vgl. z. B. den 4. Band der beliebten dtv-Literaturgeschichte: ERNST UND ERIKA VON BORRIES: *Zwischen Klassik und Romantik: Hölderlin, Kleist, Jean Paul*, München 1993.

²⁸¹ Im zweiten Teil dieser Arbeit wird aufgrund des groß angelegten literarischen Panoramas auf ausführliche Forschungsreferate verzichtet. Auf Sekundärliteratur wird nur exemplarisch und in Verbindung mit der jeweiligen Argumentation verwiesen. – Den hier angerissenen Diskussionshorizont betreffend Wilhelm Heinse steckt der von GERT THEILE herausgegebene Sammelband *Das Mass des Bacchanten*, München 1988, fürs Erste gut ab; einen selektiven Überblick über wichtige Forschungspositionen zu Jean Paul gibt der von UWE SCHWEIKERT herausgegebene Sammelband *Jean Paul*, Darmstadt 1974 (= Wege der Forschung, Bd. 336).

²⁸² Vgl. WERNER KEIL: *Heinses Beitrag zur romantischen Musikästhetik*, in: Theile: *Das Mass des Bacchanten*, S. 138–158, sowie den Sammelband ‹Seelenaccente› – ‹Ohrenphysiognomik›. *Zur Musikanschauung E. T. A. Hoffmanns, Heinses und Wackenroders*, hg. von WERNER KEIL und CHARIS GOER, Hildesheim usw. 2000.

²⁸³ Vgl. MAX L. BAEUMER: *Heinse und Nietzsche – Anfang und Vollendung der dionysischen Ästhetik*, in: ders.: *Heinse-Studien*, Stuttgart 1966, S. 92–124; sowie SILVIO VIETTA: *Heinse und Nietzsche*, in: Theile: *Das Maß des Bacchanten*, S. 213–229.

²⁸⁴ Zur Re-Historisierung von Jean Paul vgl. die Studie von WOLFGANG PROSS: *Jean Pauls geschichtliche Stellung*, Tübingen 1975.

²⁸⁵ Vgl. ebd., S. 170ff.

²⁸⁶ WILHELM HEINSE: *Die Aufzeichnungen. Frankfurter Nachlaß*, hg. von Markus Bernauer u. a., München 2003f. Einen sehr schönen Einblick in Heinses Welt der Bücher gibt außerdem der Ausstellungskatalog: *Wilhelm Heinse und seine Bibliotheken*, hg. von GERNOT FRANKHÄUSER u. a., Mainz 2003.

Was die zwei zwischen den ‹Zeiten› stehenden Autoren ebenfalls verbindet, ist die Musik: Als Organistensöhne mit für damalige Verhältnisse überdurchschnittlicher musikalischer Bildung – wobei Heinse sogar als Musiklehrer tätig war – können sie als Dilettanten im Wortsinn des 18. Jahrhunderts (und damit im besten Sinne des Wortes) gelten. In ihrem literarischen Werk schlägt sich die Musik insofern nieder, als sie ab den 1790er Jahren zu einem Kernthema wird. Was Heinse in den *Musikalischen Dialogen* von 1770 ansatzweise entworfen oder in den Musikheften der frühen 1790er Jahre ausführlich notiert hatte, findet Eingang in den 1795/96 publizierten Musikroman *Hildegard von Hohenthal*, der gleichzeitig als eine Art Vokalmusik-Kompendium konzipiert ist.²⁸⁷ Bei Jean Paul ist es ein früher satirischer Versuch mit dem Titel *Konzert in Saturnopolis* (1790), der gewissermaßen als Keimzelle der späteren Musikschilderungen im 12. Sektor der *Unsichtbaren Loge* (1793) und im 25. Kapitel der *Flegeljahre* (1804/05) betrachtet werden kann. Sowohl bei Jean Paul wie bei Heinse manifestiert sich in diesen literarischen Musikdarstellungen der zuvor aufgezeigte Primat des Hörsinns und, damit verbunden, der Vorrang der Gefühlsästhetik. Indirekt geben die erwähnten Texte Aufschluß über die Frage nach der adäquaten Art des Musikhörens, und vor allem bei Jean Paul findet sich in Ansätzen eine Hörertypologie, die ebenso auf Hoffmann wie auf die oben (S. 37ff.) dargestellten Entwürfe von Friedrich Rochlitz vorausweist. Der poetologische und ästhetikgeschichtliche Beitrag Heinses und Jean Pauls zur Genese des romantischen Stils und des sich zunehmend an Musik orientierenden Erzählens des frühen 19. Jahrhunderts läßt sich – neben den Einflüssen von Herder, Moritz, Wackenroder, Tieck und weiteren – jedenfalls kaum überschätzen.²⁸⁸

In diesem Kapitel geht es also in erster Linie darum, das Wegweisende der beiden hier ins Blickfeld gerückten Autoren aufzuzeigen, freilich ohne deren Verhaftung im enzyklopädischen Kosmos des 18. Jahrhunderts aus den Augen zu verlieren. Um den Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht zu sprengen, wird der Fokus nun vornehmlich auf die Darstellung der Musikrezeption im Allgemeinen und des Musikpublikums im Besonderen eingengt. Im Fall von Heinses *Hildegard* scheinen aufgrund der geringen Bekanntheit des Textes einige Bemerkungen zur Handlung, Rezeptionsgeschichte und Musikästhetik dennoch angezeigt.

Vom Auge zum Ohr: Wilhelm Heinses *Hildegard von Hohenthal*

Während sich Jean Paul als genuin musikalischer Dichter in die Literaturgeschichte eingeschrieben hat, kann man dies von Wilhelm Heinse nicht behaupten, zumal seine literatur- und kulturgeschichtliche Stellung und Bedeutung bis heute außergewöhnlich kontrovers diskutiert wird. Denn spätestens seit der Italiengereise 1787 mit großem Erfolg

²⁸⁷ Zum kompilatorischen Verfahren von Heinse vgl. den Kommentar von Werner Keil in HnH:463.

²⁸⁸ Auf dieses weitverzweigte Netzwerk von Sprache und Musik hat in den frühen 1960er Jahren bereits der französische Germanist ROGER AYRAULT hingewiesen: *La genèse du romantisme allemand* (4 Bde.), Paris 1961ff.; zum Musikverständnis von Jean Paul und Heinse vgl. v. a. Bd. 2, S. 688ff. sowie S. 700ff. Zur weitgehend literarischen Grundsteinlegung der romantischen Musikauffassung vgl. auch den Aufsatz von NORBERT MILLER: *Musik als Sprache. Zur Vorgeschichte von Liszts Symphonischen Dichtungen*, in: Beiträge zur musikalischen Hermeneutik, hg. von Carl Dahlhaus, Regensburg 1975, S. 223–287.

seinen Renaissance-Roman *Ardinghello und die glückseligen Inseln* publiziert hatte, haftete ihm das Etikett eines zügellosen Erotikers und rebellischen «Kunstbeschmutzers» an. Der für seine Zeit prallsinnliche Roman mit seinem gewagten utopischen Fluchtpunkt spaltete die gelehrten Geister und Gemüter: Buhrufe und Applaus hielten sich zu Lebzeiten des Autors ungefähr die Waage. Immerhin geriet der *Ardinghello* auch nach Heines Tod (1803) nie in die literarische Versenkung und kann in seiner höchst ambivalenten Beurteilung durch die Nachwelt gleichsam als Seismograph der Literaturgeschichtsschreibung dienen.²⁸⁹ Heines nächstes großes erzählerisches Projekt, *Hildegard von Hohenthal*, hatte mit dem Stigma des *Ardinghello*²⁹⁰ erheblich zu kämpfen: Das Verdikt der Unsittlichkeit – bis hin zu Bezeichnungen wie «Afterroman»²⁹¹ – traf auch diesen weit weniger erfolgreichen Roman, den Heine 1795/96 in drei Teilen veröffentlichte.

In der Tat ist es ein Leichtes, das Handlungsgerüst der *Hildegard von Hohenthal* als unsittlich und trivial zu verunglimpfen:²⁹² Da wird die Romanheldin zuerst als nacktbadende Venus eingeführt – notabene nicht aus auktorialer Perspektive, sondern mittels eines voyeuristischen Blicks durch ein Fernrohr. Da wird ebendieser Voyeur, ein «lüsterner» Kapellmeister mit dem sprechenden Namen Lockmann, im Roman mit Sympathien geradezu überhäuft – obschon er in den Avancen gegenüber seiner Gesangsschülerin die Grenzen des sittlich Erlaubten mehrmals und derart massiv überschreitet, daß man aus heutiger Sicht gar von Vergewaltigungsversuchen sprechen müßte. Da bricht selbst die ansonsten so tugend- und standhafte Heldin Hildegard heiligste Tabus, indem sie in einem überschwänglichen Anflug von Emanzipation als Kastrat verkleidet die römische Opernbühne entweiht. Und da werden in einem «prestissimo» einherstürmenden Romanfinale turbulente Liebeshändel eingefädelt, um der Handlung nach "opera-buffa"-Manier doch noch zu einem "lieto fine" mit Doppelhochzeit zu verhelfen.

Liberalen und Progressiven, die sich am angeblichen Immoralismus des Romans nicht störten, bot sich eine andere Angriffsfläche: Da beklagt der Kapellmeister in einem wiederholten Lamento die «ungeheure Kluft» (HnH:25)²⁹³ zwischen den Ständen, die eine Verbindung mit der adligen Hildegard verunmögliche – und dann wird im Romanschluss die feudale Ständeordnung nachgerade zementiert, indem Hildegard mit einem Lord zusammengeführt wird und der sich zuvor seitenlang für Hildegard verzehrende Kapellmeister in einer höchst unglaublichen Gemütswandlung plötzlich für eine bürgerliche Römerin entflammt. Ein Rückfall in höfisch-galante Erzählmuster?

²⁸⁹ Vgl. dazu den dokumentarischen Überblick über die Wirkungsgeschichte in: WILHELM HEINSE: *Ardinghello und die glückseligen Inseln. Kritische Studienausgabe*, hg. von Max L. Baeumer, Stuttgart 1975, S. 560–623.

²⁹⁰ Das kürzeste Verdammungsurteil entfloß 1824 der Feder des Literaturpapstes Georg Gottfried Gervinus: «Den Ardinghello halb gelesen – Pfui!» (ebd., S. 577).

²⁹¹ Die verächtliche Etikettierung stammt aus JOHANN FRIEDRICH REICHARDTS ausführlicher Kritik in dessen Magazin *Deutschland* (Bd. 1, Berlin 1796 [Reprint: Nendeln 1971], S. 127–147 und S. 413–426, hier S. 129 und 147). Allerdings rezensiert Reichardt nur den ersten Teil des Romans, wobei es ihm im Grunde nur darum geht, ein Exempel des verdorbenen Kunstgeschmacks vorzuführen.

²⁹² Heine beklagte diese schiefe Auslegung in einem Brief an Gleim: «Ich wollte in diesem Werke ein Muster von Keuschheit aufstellen, und befürchtete, man möchte mich eine Betschwester nennen» (Brief vom 2. Juni 1796, in: *Briefwechsel zwischen Gleim und Heine*, Zweite Hälfte, hg. von Karl Schüddekopf, Weimar 1895, S. 194).

²⁹³ Vgl. auch HnH:144.

Mochte man schließlich an der Handlung einigermaßen Gefallen finden, so stieß man sich gewiß an den gelehrten Musikexkursen, die rund die Hälfte des Romans ausmachen. Noch mehr als im *Ardinghello* dominieren die Kunstexkurse hier über weite Strecken, weshalb man bei erstmaliger Lektüre kaum weiß, ob man einen Roman, ein Musikkompendium oder gar einen Opernführer in der Hand hält. Die mehr oder minder ausführliche Besprechung von über fünfzig Werken und Szenen aus der Opernliteratur spräche jedenfalls für Letzteres und ließe den Roman schon aufgrund solchen ‹Bildungsballasts› als rückständig erscheinen – ganz zu schweigen davon, daß die gelehrten Exkurse oftmals schlecht mit der Handlung verfigt sind und auch sprachlich mitunter wie erratische Blöcke wirken.

Eine zusätzliche Klippe verbirgt sich in der beschriebenen Musik selbst: Bei den im Roman ausführlich diskutierten Werken handelt es sich neben älterer Kirchenmusik vornehmlich um "opere serie" der 1760er und 1770er Jahre, die Heinse zum Teil auf seiner Italienreise kennengelernt hatte.²⁹⁴ Zum Publikationszeitpunkt der *Hildegard* waren viele dieser Werke bereits vergessen – falls sie einem deutschen Publikum überhaupt jemals bekannt geworden waren. Das trifft weniger auf die Opern von Christoph Willibald Gluck (1714–1787) und Niccolò Jommelli (1714–1774) zu als diejenigen von Tommaso Traetta (1727–1779) oder Gian Francesco de Majò (1732–1770). Immerhin war Heinse sich dieser Problematik bewußt, wie aus dem Romanvorwort vom Dezember 1794 hervorgeht:

Die vortreflichen Szenen einiger beschriebenen Opern, die jetzt wenig oder gar nicht mehr bekannt sind, können, so wie die andre Musik in dem nämlichen Fall, wenn sich eine hinlängliche Zahl Liebhaber dazu findet, leicht in Partitur herausgegeben werden. Die Nachwelt würde die kleine Anthologie wohl gern haben, wenn die großen Werke selbst, wie zu befürchten steht, bald ganz verschwunden sind. [HnH:8]

Daß die beabsichtigte Musikbeilage schließlich nicht zustande kam,²⁹⁵ hat einerseits mit Kriegswirren zu tun, die Heinse mehrmals zu überstürztem Umzug zwangen, andererseits mit der im Gegensatz zu den anderen Künsten verspäteten *Ausbreitung des Historismus über die Musik*,²⁹⁶ der solche frühen Bemühungen um eine Art Denkmälerausgabe noch nicht zu befördern vermochte.²⁹⁷

Damit sind einige Kernprobleme der Rezeptionsgeschichte benannt, und es mag kaum erstaunen, daß die ersten Kritiken der *Hildegard von Hohenthal* mehrheitlich ablehnend

²⁹⁴ Der Bestand von Heinses Musikbibliothek ist leider nicht im Detail rekonstruierbar; vgl. MARGRET JESTREMSKI: *Heinses «Musikalische Litteratur»*, in: Frankhäuser: Wilhelm Heinse und seine Bibliotheken, S. 244–246.

²⁹⁵ Vgl. hierzu die Erläuterungen in HnH:464; Aufschluß gibt außerdem ein Brief an Karl Zulehner vom 14. Juni 1796 (in: HEINSE: *Briefe*, Bd. 2 [= Sämtliche Werke, Bd. 10], Leipzig 1910, S. 309–315; hier S. 314f.), wo man über Heinses fortschrittliche editorische Haltung staunen mag: «Bloßer Klavierauszug schickt sich nicht für solche Szenen. Die Musik muß schlechterdings herausgegeben werden, wie sie die Meister geschrieben haben.»

²⁹⁶ Vgl. WALTER WIORA (Hg.): *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik*, Regensburg 1969.

²⁹⁷ Zur zeitlichen Einordnung vgl. ANSELM GERHARD: *Für den «Butterladen», die Gelehrten oder «das practische Leben»? Denkmalsidee und Gesamtausgaben in der Musikgeschichte vor 1850*, erscheint in: *Die Musikforschung* 57 (2004), Heft 4.

waren. Jedenfalls erlebte der Roman zu Heinses Lebzeiten keine weitere Auflage mehr.²⁹⁸ In Kennerkreisen blieb der Musikroman zwar präsent,²⁹⁹ doch die polemischen Ohrfeigen von so einflußreichen Zeitgenossen wie Goethe und Schiller³⁰⁰ oder eines Johann Friedrich Reichardt, der dem Verfasser sogar die musikalische Kompetenz absprach,³⁰¹ dürften die Nachwelt erheblich beeinflußt haben – wie auch ein von der Heinse-Forschung bislang nicht berücksichtigtes Urteil aus dem Jahr 1854 belegt:

W. H e i n s e ' s schwärmerisch-dissolutes Temperament mußte es vollkommen entsprechen, von der bestimmten musikalischen Schönheit zu Gunsten des vagen Gefühlseindrucks abzusehen. Er geht (in der «Hildegard von Hohenthal») so weit, zu sagen: «Die wahre Musik ... geht überall auf den Zweck los, den Sinn der Worte und der Empfindung in die Zuhörer zu übertragen, so leicht und angenehm, daß man sie (die Musik) nicht merkt. Solche Musik dauert ewig, sie ist gerade so natürlich, daß man s i e n i c h t m e r k t, sondern nur der Sinn der Worte übergeht.»

Ein ästhetisches Aufnehmen der Musik findet aber gerade im Gegenteil da statt, wo man sie vollkommen «merkt», ihr a u f m e r k t und jeder ihrer Schönheiten sich unmittelbar bewußt wird. H e i n s e, dessen genialem Naturalismus wir den Zoll einer angemessenen Bewunderung nicht versagen, ist in poetischer, noch mehr in musikalischer Hinsicht sehr überschätzt worden. Bei der Armuth an geistreichen Schriften über Musik hat man sich gewöhnt, Heinse als einen vorzüglichen musikalischen Aesthetiker zu behandeln und zu citiren. Konnte man dabei wirklich übersehen, wie nach einigen treffenden Aperçû's meist eine Fluth von Plattheiten und offenbaren Irrthümern hereinstürzt, daß man über solche Unbildung geradezu erschrickt. Ueberdies geht Hand in Hand mit technischer Unkenntniß Heinse's schiefes ästhetisches Urtheil, wie seine Analysen der Opern von G l u c k, J o m e l l i, T r a ë t t a u. A. darthun, in welchen man anstatt künstlerischer Belehrung stets nur enthusiastische Ausrufungen erhält. [HaM:139f.]

Wer hier über den Verfasser der *Hildegard* herzieht, ist kein Geringerer als Eduard Hanslick, der Heinses Musikauffassung in einer langen Fußnote seiner Kampfschrift *Vom Musikalisch-Schönen* als verwerfliches Exempel aufführt.³⁰² Und zwar geht es um die

²⁹⁸ Die zweite Auflage der *Hildegard von Hohenthal* (Berlin 1804) war eine vermeintliche: Die Bogen der nicht ausverkauften Erstausgabe wurden lediglich mit einem neuen Titelblatt versehen; vgl. FRANKHÄUSER: *Wilhelm Heinse und seine Bibliotheken*, S. 232.

²⁹⁹ Ob die verdienstvolle kritische Neuausgabe von Werner Keil (Hildesheim 2002 = HnH) in der Rezeptionsgeschichte eine nachhaltige Wende einleiten wird, ist zwar zu hoffen, aber aufgrund der enzyklopädischen Anlage des Romans doch eher zu bezweifeln.

³⁰⁰ Vgl. das ausdrücklich auf *Hildegard von Hohenthal* gemünzte Xenion Goethe-Schillers aus dem Jahr 1796: «Gerne hört man dir zu, wenn du mit Worten Musik machst, / Mischtest du nur nicht sogleich hundische Liebe darein.» In: JOHANN WOLFGANG VON GOETHE: *Gedichte 1756–1799*, hg. von Karl Eibl, Frankfurt/M. 1987, S. 538.

³⁰¹ Zu Reichardts Rundumschlag, der Heinse zu einer «Antikritik» provozierte (HEINSE: *Aufzeichnungen 1784–1803*, S. 883–898), vgl. HnH:465f., ausführlicher CHARIS GOER: *Töne, Tyrannen und Titanen – zu Wilhelm Heinses Hildegard von Hohenthal*, in: Keil/Goer: «Seelenaccente», S. 141–201, hier S. 157ff., sowie GERT THEILE: *Der kultivierte Rausch. Anmerkungen zu Wilhelm Heinses Roman «Hildegard von Hohenthal»*, in: Lenz-Jahrbuch 4 (1994), S. 174–195, hier S. 175ff.

³⁰² Das Zitat aus Heinses *Hildegard* ist bei Hanslick entstellt und zusätzlich ergänzt – im Originalwortlaut heißt es: «Die wahre Musik [...] geht überall auf den Zweck los, den Sinn der Worte und die Empfindung in die Zuhörer überzutragen, so leicht und angenehm, daß man sie selbst nicht merkt; und das Ohr, wo möglich, dabey zu bezaubern.» (HnH:28); vgl. auch die unten, S. 101, im Haupttext zitierte Parallelstelle (HnH:15).

Frage nach der richtigen Art des Musikhörens, wobei Heinse zur verrufenen «pathologischen» Fraktion gezählt wird,³⁰³ die laut Hanslick notgedrungen zu schiefen ästhetischen Urteilen gelangen muß, weil sie Musik unbewußt auf sich wirken läßt, statt sie mit Distanz zu rezipieren – kurzum: weil die «Pathologen» unter den Musikhörern das klangtrunkene Ohr über das nüchterne (innere) Auge stellen. Hanslicks Kritik am «vagen Gefühlseindruck» als ästhetischer Instanz deckt sich mit derjenigen Johann Friedrich Reichardts, der Heinse vorwarf, man könne sich von den im Musikroman enthusiastisch gepriesenen Werken, namentlich vom berühmten doppelchörigen *Miserere* des Gregorio Allegri (1582–1652), gar keinen genauen Begriff machen,³⁰⁴ worauf Heinse in seiner «Antikritik» erwiderte, die überwältigende Wirkung dieser alten Kirchenkomposition lasse sich eigentlich nur am Bestimmungsort des Werkes, also in der Sixtinischen Kapelle in Rom, «mit dem leibhaften Sinn des Ohrs», nachvollziehen; man könne keine «Idee von der Wirkung anders geben, als durch, immer nur schwache, Beschreibung der Gefühle, die man dabey gehabt hat. Dieß that Lockmann für seine Sänger, um ihnen den Ausdruck anzuzeigen».³⁰⁵ Indem Heinse – als Ohrenzeuge mit der Raum-Magie der "Sistina" vertraut³⁰⁶ – hier seinen fiktiven Kapellmeister Lockmann stützt, der im Roman meist als Sprachrohr des Autors fungiert,³⁰⁷ gibt er sich unmißverständlich als Verfechter einer Wirkungs-, Ausdrucks- und Gefühlsästhetik zu erkennen. Mit dem Eingeständnis der Unbeschreiblichkeit dieser Musik und dem Ausweichen auf die Gefühlswirkung weist Heinse gleichzeitig auf den Unsagbarkeitstopos der Frühromantik voraus, also der Idee von der Musik als Sprache über der Sprache, oder, wie Lockmann sich treffend ausdrückt, der Kunst, «ohne Metapher zu reden» (HnH:161).³⁰⁸

Es mag erstaunen, daß die Unzulänglichkeit sowohl der Sprache wie der Musiktheorie, die dem hier verhandelten Rezeptionsproblem zugrunde liegt, bereits in den *Musikalischen Dialogen* von 1770 beklagt wird. Dort läßt Heinse seinen «Abgott» Jommelli argumentieren:

Bei der Musik läßt sich selten mehr sagen, als: es hat mir gefallen, oder nicht; ich bin zärtlich geworden, oder wüthend u. s. f. Man muß hier blos fühlen, was schön, was vortrefflich ist. Alle Regeln, so man uns in so vielen Büchern, in großen und kleinen Generalbaßschulen, in Theorien der Harmonie und Melodie etc. gegeben hat, helfen uns nichts, gar nichts. Die einzige Regel, die man geben kann, ist diese: Studire die Natur der Töne, und die Wir-

³⁰³ Vgl. oben S. 70ff.

³⁰⁴ REICHARDT: *Deutschland*, Bd. 1, S. 414ff. Ganz ähnlich wie Reichardt argumentiert übrigens CORINA CADUFF im Heinse-Kapitel ihrer Studie über *Die Literarisierung von Musik und bildender Kunst um 1800*, S. 163–183, hier S. 175.

³⁰⁵ HEINSE: *Aufzeichnungen 1784–1803*, S. 892.

³⁰⁶ Heinse hörte Allegri *Miserere* während seines ersten Rom-Aufenthaltes und schreibt darüber am 16. März 1782 an Fritz Jacobi: «Vorgestern hört ich [...] den Engelsgesang des *Miserere* zum erstenmal in der Sixtinischen Kapelle; das entzückenste was ein menschlich Wesen durchschauern kann, die reinste Harmonie, die durch tausend Schlingen und Bande von bittern und herblich süßen Tönen nach ewig frischer unsterblicher Existenz seufzt.» (HEINSE: *Briefe*, Bd. 2 [= Sämtliche Werke, Bd. 10], Leipzig 1910, S. 155).

³⁰⁷ Darauf hat bereits MENCK hingewiesen und zu Recht bemängelt, man verliere Lockmann bei der Weitschweifigkeit seiner Digressionen als Romanheld bisweilen aus den Augen (*Der Musiker im Roman*, S. 119).

³⁰⁸ Zum Unsagbarkeitstopos vgl. auch folgende Passage: «die Musik herrscht vorzüglich, wo sie ausdrückt, was die Sprache nicht vermag, oder wo die Sprache zu augenblicklich ist.» (HnH:169)

kungen, welche die verschiedenen Verbindungen derselben auf das menschliche Herz machen. [HnH:396]

Wenn die von Hanslick und Reichardt attackierte pathologische oder ‹passive› Musikrezeption³⁰⁹ in *Hildegard von Hohenthal* nun mit einer sensualistischen Vokalkomposition alter Schule bekräftigt wird, so will Lockmann (und mit ihm Heinse)³¹⁰ diesen Werkan-spruch gewiss auch auf neuere Vokalmusik übertragen wissen. Als Ideal erscheint eine kompositorische Anlage, die gleichsam auf Überwältigung der Sinne abzielt:

Und aus diesem allen zusammen entspringt die höchste Wirkung, welche Musik leisten kann; nämlich der Sinn der Worte geht in die Zuhörer mit seiner ganzen Stärke und Fülle über, ohne daß man die Musik, ja so gar die Worte nicht merkt, und in lauter reine Empfindung versenkt ist. [HnH:15]

Unter ‹reiner Empfindung› versteht Lockmann bzw. Heinse ganz ähnlich wie Hoffmann eine Art ‹Zusammenklang der Leidenschaften› (HSM:36). Dieses nicht mehr in Einzelaf-fekte auflösbare Universalgefühl wird im Roman von 1795 bereits auf die metaphysische Stufe einer Kunstreligion gehoben, wobei auch der romantische Topos der Sehnsucht hier schon deutlich vorklingt:

Schauder der Reue, Auf- und Niederwallen beklommner Zärtlichkeit, Hofnung und Schwermuth, Seufzer und Klagen einer liebenden Seele. Das Zusammenschmelzen und Verfließen der reinen Töne offenbart das innre Gefühl eines himmlischen Wesens, welches sich mit der ursprünglichen Schönheit wieder vereinigen möchte, von der es Schulden trennen. [HnH:15]

Wenn Reichardt und Hanslick meinen, der Autor der *Hildegard* sei zu keinem ästhetischen Urteil fähig, so stehen nicht nur musikhistorische Geschmacks- und Normenfragen im Hintergrund, vielmehr geht es um eine grundsätzliche Differenz in der Auffassung und Bewertung von Musik: Reichardt nämlich stuft das von Heinse über alle Massen bewun-derte *Miserere* von Allegri als satztechnisch mangelhafte, höchst triviale und maßlos überschätzte Komposition ein,³¹¹ während Heinse an diesem Werk gerade die seines Erachtens intendierte Kunstlosigkeit rühmt:

Im gänzlichen Verbergen der Kunst, bis auf den Mangel des Taktes, den Seelentönen des innigsten Gefühls eines religiösen Allegri, dem immer mehr verstärkten Eindruck durch gehörige Wiederholung derselben – darin besteht das Wunder.³¹²

³⁰⁹ In Analogie zum Begriff des "Pathologischen" spricht REICHARDT von ‹angenehmer Betäubung›, die ihm beim Musikgenuß suspekt erscheint (*Deutschland*, S. 426).

³¹⁰ Zur Engführung von Autor und Romanheld insbesondere in dieser Passage vgl. den Kommentar in HnH:468.

³¹¹ Vgl. REICHARDT: *Deutschland*, S. 414–426. Die Musikforschung des 20. Jahrhunderts hat Allegris *Miserere*, das in Europa vor allem nach Charles Burneys Edition von 1771 Furore machte, ebenfalls als völlig durchschnittliches Stück bewertet (vgl. [KARL GUSTAV FELLERER]: [Artikel] *Allegri, Gregorio*, in: MGG², Personenteil, Bd. 1, Kassel usw. 1999, Sp. 500), wobei auch dieses Urteil eher der satztechnischen Analyse als der Aufführungsästhetik und Klangdramaturgie entspringen dürfte.

³¹² HEINSE: *Aufzeichnungen 1784–1803*, S. 892.

Wirkungsästhetisch gesehen zielt die hier gelobte Verborgenheit kompositorischen Kalküls auf einen überwältigenden Gefühlseffekt ab – bei Heinse ebenso wie später bei Richard Wagner.³¹³ Einer solch hochemotionalen Rezeptionshaltung entspringen auch die unzähligen, von Hanslick als wertlose «enthusiastische Ausrufungen» kritisierten «Superlativ-Passagen» in den Opernbeschreibungen des Kapellmeisters Lockmann. Angestrebtes Ideal dieser Ästhetik ist eine Art seelischen Gleichklangs zwischen Ausführenden und Zuhörenden, wobei das Orchester, als «Mittelding von Publikum und agierenden Personen», die notwendige Brücke schlage und sogar fähig sei, die «Mitgefühle der Zuhörer und Zuschauer» darzustellen.³¹⁴

Die skizzierte Rezeptionsästhetik betrifft indessen nur eine Seite dieses vielschichtigen Romans. Im ganzen Text lediglich einen Ausfluß höchst subjektiver Gefühls-Exaltationen sehen zu wollen, käme einer verkürzten Lesart gleich. Lockmann referiert in langen Exkursen nämlich auch akustische und musiktheoretische Themen, die traditionellerweise der rationalen Seite dieser Kunst zugerechnet werden.³¹⁵ Zwar nicht als Maßstab, jedoch als Zusatzqualität kommt auch der Verstand zu seinem Recht – denn der Kunstgenuß könne durch ihn vertieft und intensiviert werden:

Die hohe Kunst erfordert Verstand und Wissenschaft, und geläuterte Sinne. Sie ist deßwegen nicht Künsteley, weil sie der Bauer oder rohe Mensch nicht faßt; der zwar auch ein angenehmes und oft rührendes Geschwirr von Tönen hört, aber nicht den auf jede Fiber eindringenden erquickenden Genuß hat. [HnH:57]

Wenn Heinse seinen fiktiven Kapellmeister so sprechen läßt, befindet er sich erneut in bester Gesellschaft mit frühromantischen Positionen, wie sie oben aufgezeigt wurden (S. 64f.): Herder und Hoffmann orientieren sich am Zentralbegriff der "Besonnenheit", der für sie als Regulativ des Emotionalen fungiert, und Rochlitz hält bei aller Gefühlsästhetik einen aus der «Wissenschaft» hervorgehenden «geläuterten Geschmack» (RoG:75) für unabdingbar – ganz nach der Devise: Wer mehr begreift, wird stärker ergriffen.

So sind Gefühl und Verstand auch bei Heinse letztlich untrennbar – gerade in der Tonkunst werden die beiden Gegensätze nicht nur ausgeglichen, sondern aufgehoben, wie der alte Reinhold³¹⁶ im Roman zu bedenken gibt:

³¹³ Vgl. oben S. 70ff.

³¹⁴ HEINSE: *Aufzeichnungen 1784–1803*, S. 449.

³¹⁵ Einen (mitunter etwas ungenauen) Überblick über die musikalischen Streitgespräche in *Hildegard* gibt LUBKOLL in: *Mythos Musik*, S. 86–108. Kaum haltbar scheint mir die These, Lockmann vertrete «im Wesentlichen eine rationalistische, am Pythagoreismus und der musikalischen Rhetorik orientierte Position» (ebd., S. 85). Lubkoll widerlegt sich danach selber, wenn sie «Elemente der frühromantischen Poetik» (S. 114) nachweist, wie sie ja gerade auch von Lockmann exponiert werden. Völlig einseitig (und gleichsam im Fahrwasser von Reichardt und Hanslick) urteilt die Dahlhaus-Schülerin RUTH E. MÜLLER, wenn sie sich am germanozentrischen Paradigma der absoluten Musik orientiert, Heinses Opernästhetik als rückwärts gewandt einstuft und dem Roman insgesamt das Etikett «Spätausläufer der rationalistischen Ästhetik» verpaßt (*Erzählte Töne*, S. 131–150). Vgl. auch die noch stärker verkürzte Einschätzung von Heinses Musikauffassung bei RITA TERRAS: *Wilhelm Heinses Ästhetik*, München 1972, S. 117f.

³¹⁶ Bei einer flüchtigen Lektüre mag man dazu tendieren, den alten Reinhold als Repräsentanten einer überholten Musikästhetik rationalistischer Provenienz und in dem Sinn als Gegenpart zur Auffassung von Lockmann bzw. Heinse einzustufen. Zieht man jedoch in Betracht, daß auch die Äußerungen Reinholds

Der Verstand hat über dieß sein Spiel dabey im Dunkeln mit den Proportionen der Bewegungen der Luft; und es gibt wenig Dinge, wo Empfindung und Verstand so beysammen sind, daß man die eine von dem andern nicht unterscheiden kann. [HnH:167]

Die Verschmelzung von Empfindung und Verstand betrifft ebenso den schöpferischen Akt des Komponierens: So wird etwa das «Originalgenie» Gluck als «Mann von Verstand, Gefühl und großer Kunstkenntniß» (HnH:209) gelobt. Und selbst in den Charakteren der Romanhandlung spiegelt sich der Ausgleich der beiden Pole: In Hildegards Reden sind «lebendige Empfindung und geübter Verstand entzückend schön vereinigt» (HnH:351), und Lockmann wird von seiner Angebeteten als Mann von «Vernunft und Leidenschaft» (HnH:186) geschätzt – auch wenn ihn seine Leidenschaft mitunter buchstäblich übermannt. Wie Gert Theile überzeugend dargelegt hat, illustriert die Romanhandlung exemplarisch den «Widerstreit zwischen Emotion und Vernunft»,³¹⁷ der im "lieto fine" schließlich zur Versöhnung gelangt. Daß die in eine diesseitige Gegenwart eingebettete finale Harmonie kaum mehr etwas von der utopischen Radikalität der «glückseligen Inseln» im *Ardinghello* aufweist, mag man auf den ersten Blick bedauern. In *Hildegard* deshalb vorschnell einen «Rückfall» in galante Erzähltraditionen sehen zu wollen, wäre insofern verfehlt, als die Musik als neu bewertete und aufgewertete Kunst hier zu einer handlungstragenden Vermittlungsinstanz wird. Theile versteht die Musik sogar als «tertium comparationis» zwischen «Emotion und Kalkül»:

Musik ist in ihren Strukturen analysierbar, in ihren Wirkungen relativ berechenbar; in der Musik glaubt Heinse den Schlüssel für den Umgang mit Emotionalität gefunden zu haben. [...] Die Übergänge zwischen Musik und Ethik verfließen.³¹⁸

Damit dürfte deutlich geworden sein, daß Heinses Musikroman gerade in wirkungs- und rezeptionsästhetischen Positionen mitunter bereits dem frühromantischen Diskurs verpflichtet ist, einer Musikauffassung, die hier freilich nahtlos aus der empfindsamen Schwärmerei und der Genieästhetik des Sturm und Drang hervorgeht.

Eine Irritation bleibt indes bestehen: Heinse entwickelt seine Musikästhetik nicht anhand aktuellster Kompositionen, sondern vornehmlich an der italienischen Reformoper der 1760er und 1770er Jahre, also an Musik, die heute in die Nähe des vorklassisch-galanten Stils gerückt wird. Was Lockmann als «das klassische Zeitalter der Musik» (HnH:174) bezeichnet, deckt sich nach heutiger Epochenauffassung eher mit der Empfindsamkeit oder dem musikalischen Sturm und Drang.³¹⁹ Wenn jedoch der «Vorzug der guten Italiänischen Musik» im «edlen leichten Gang der Melodie, dem Ebenmaaß ihrer Perioden, der Klarheit,

teilweise wörtlich aus Heinses Musikheften stammen (für das folgende Zitat vgl. HEINSE: *Aufzeichnungen 1784–1803*, S. 500), so kann man darin eine Tendenz zur Versöhnung von Altem und Neuem erkennen, was sich in der Romanhandlung wohl kaum zufällig darin spiegelt, daß der alte Reinhold den jungen Kapellmeister am Ende «an Kindesstatt» (HnH:357) annimmt und als Universalerbe einsetzt.

³¹⁷ THEILE: *Der kultivierte Rausch*, S. 184.

³¹⁸ Ebd., S. 192. Die «Nähe zur pythagoreischen Weltsicht» (ebd.) scheint mir allerdings auch bei Theile massiv überbewertet.

³¹⁹ Vgl. die Bewertung von Heinses Musikauffassung bei EGGBRECHT: *Das Ausdrucks-Prinzip im musikalischen Sturm und Drang*, S. 97ff.

Reinheit passender mannigfaltiger Harmonie, und überhaupt der schönen Proportion des Ganzen» gesehen wird (HnH:173), dann steht unverkennbar ein klassizistisches Ideal im Hintergrund – wobei der Klassizismus in der Musik insofern zur Klassik wird, als ihm ein konkretes antikes Vorbild fehlt. Lockmann zweifelt jedenfalls nicht an der Überlegenheit der Tonkunst des 18. Jahrhunderts über die (höchst fragmentarisch überlieferte) griechische, wie er anhand der Vergiftungsszene aus Tommaso Traettas «klassischer» Oper *Sofonisba* (1762) verdeutlicht:

Diese Scene behauptet gewiß mit den ersten Rang unter allem Klassischen, was je ist geliefert worden; und ich glaube nicht, daß die ganze Griechische Musik etwas gehabt hat, das mit dieser in Vergleichung kommen könnte. [HnH:123]

Insgesamt darf man sich durch Heines Klassikbegriff ebensowenig irritieren lassen wie durch E. T. A. Hoffmanns romantische Musikästhetik, die anhand der Wiener Klassik, namentlich an Werken von Mozart und Beethoven, exemplifiziert wird. Daß die Musikästhetik um 1800 der Kompositionsgeschichte vorausseilt und sich zunächst im Literarischen ereignet, dürfte mittlerweile kaum mehr bestritten werden. In diesem Diskurs vereinigt Heines Musikroman vorklassische, klassische und romantische Positionen – ohne freilich ein geschlossenes ästhetisches System zu liefern. In diesem herausfordernden geistesgeschichtlichen Netzwerk, in dem man die Orientierung leicht verliert, wird ein Weg besonders anschaulich beschritten: jener vom Auge zum Ohr.

War der *Ardinghello* mit seinen sinnlichen Beschreibungen von Plastiken und Gemälden gleichsam ein «Augenroman», ist *Hildegard von Hohenthal* ein ausgesprochener «Ohrenroman». Was gleich bleibt, sind die titanischen Protagonisten.³²⁰ Sowohl Ardinghello wie Hildegard verfügen von Anfang an über universale Fähigkeiten. Verlagert sind indes die «Hauptleidenschaft[en]» (HnH:34): Während der Maler Ardinghello lediglich im Nebenamt Sänger, Gitarrist und Zitherspieler ist, wird die Musik in *Hildegard* zum ästhetischen Leitstern: Lockmann wird als «entzückender Genius der gewaltigsten von allen Künsten» (HnH:367) gefeiert, Hildegard erscheint am Ende gar als «heilige Cäcilia» (HnH:327).

Mit dem Vorrang der Musik korrespondiert der Primat des Hörsinns: Wie oben (S. 86ff.) bereits gezeigt wurde, stellt Heine die Überlegenheit des Ohrs in seinem Musikroman nicht nur literarisch dar und läßt sie in ausschweifenden ästhetischen Diskursen referieren, sondern untermauert ihn mit Berufung auf einen führenden Wissenschaftler auch noch anatomisch. Die Einführung des Begriffs «Ohrenphysiognomik» (HnH:85) kann in diesem Zusammenhang auch als emanzipatorische Anknüpfung an die damalige «Modewissenschaft» der Physiognomik lavaterscher Prägung gedeutet werden – zumal Lockmann einen entsprechenden Vergleich zieht: «Ein erfahres zartes Ohr ist eben so gut physiognomischer Sinn, als ein erfahres scharfes Auge.» (HnH:81). Im Sinne des Ausgleichs von Gefühl und Verstand erscheint das Ohr trotz oder gerade wegen seiner direkten Verbindung zu Herz und Seele als scharfsinniges Organ, dessen Wahrnehmung als untrügerisch und exakt gilt.³²¹ Diese Umkehrung der platonischen Tradition läßt Heine bereits in den *Musikalischen Dialogen* durch den berühmten Jommelli verbürgen: «Das

³²⁰ Das dem «klassischen» Bildungs- und Entwicklungsroman entgegengesetzte Titanische in *Hildegard von Hohenthal* hat bereits MENCK (*Der Musiker im Roman*, S. 79–124) überzeugend herausgearbeitet.

³²¹ Vgl. dazu oben S. 88f.

Ohr ist Richter, und nicht das Verhältnis von 1:2, was geht dieses die Ohren an.» (HnH:397)

In *Hildegard von Hohenthal* verdeutlicht Heinse die Ohrenphysiognomik sogar noch visuell. Wenn er die Einzelbände seines Musikromans mit Vignetten schmücken läßt, die jeweils ein «gut gebildetes» weibliches und männliches Ohr (HnH:117; 254) und abschließend sogar das innerste Hörorgan mit ausführlicher anatomischer «Erklärung der Figuren» (HnH:371ff.) darstellen, so stellt dies weit mehr als eine Referenz an den befreundeten Anatomen Samuel Thomas Soemmerring dar:³²² Es scheint, als werde das betrachtende Auge selbst von der Überlegenheit des Ohrs überzeugt.

Der Weg vom Auge zum Ohr manifestiert sich außerdem auch in der Erzählhandlung: Der Beginn des Romans knüpft insofern an den *Ardinghello* an, als Hildegard durch Lockmanns Fernrohr als nackte «Venus» (HnH:10), gleichsam als lebendige Statue inmitten einer paradiesischen Landschaft erscheint. Nach diesem stilisierten Natureingang findet eine Probe des *Miserere* von Allegri statt. Das Werk scheint mit Bedacht gewählt, denn der *Miserere*-Text beruht auf dem (nach heutiger Zählung) 51. Psalm, einer Bußklage, zu der König David aufgefordert wurde, nachdem er der badenden Batseba zugehaut und sich anschließend an ihr vergangen hatte.³²³ In Heinses Roman ist es der voyeuristische Kapellmeister, der für seine Augenlust scheint «büßen» zu müssen. Der Bußgang führt vom Auge zum Ohr – und zur «Ohrenlust»: In einem zweiten Schritt verführt Hildegard nicht mehr nur als «Venus», sie lockt Lockmann nun in erster Linie mit ihrer vollendeten Gesangkunst – sozusagen als «Sirene».

Bezeichnend ist der Zusammenhang zwischen Augen- und Ohrenlust. In einer ersten Dozierrunde vor den Musikern der fürstlichen Kapelle spricht Lockmann über das Ideal der reinen Vokalmusik und äußert den erstaunlichen Satz: «Die bloße Vocalmusik ist eigentlich, was in den bildenden Künsten das Nackende ist.» (HnH:14)³²⁴ Lockmann präzisiert weiter und vergleicht die Gesangkunst mit einer Entblößung des Körpers: «Wenn ein Mensch singt; so ist es, als ob er auf einmal seine Kleider abwürfe, und sich im Stande der Natur zeigte» (HnH:165). Reine Vokalmusik, von Instrumenten «unbekleidet», wird hier mit einem paradiesischen Naturzustand verglichen, menschlicher Gesang als Nachklang dieser natürlichen Harmonie vernommen. Der Primat der Vokalmusik und des Ohrs beruht bei Heinse also nicht nur auf Anatomie und Ästhetik, sondern wird auch naturphilosophisch begründet. «Vortrefliche Melodien» sind für Lockmann (und ohne Zweifel auch für Heinse) «wiederhergestellte Töne der Natur» (HnH:165).

Das Streben nach einer möglichst naturnahen Kunst, die in Übereinstimmung mit Herder letztlich nur eine Gefühlskunst sein kann, zieht sich als roter Faden durch den ganzen Roman. Die komplexe und kühl-rational konzipierte (Instrumental-)Musik des Nordens steht in einem solchen ästhetischen Entwurf unter der heiß-emotional empfundenen (Vokal-)Musik des Südens, für die der italienische «Volks- und Volksgesang» den (mythischen) Maßstab abgibt. Heißt es bei Herder: «Noch ist die halbsingende Sprache der Italiener mit

³²² Vgl. dazu oben S. 89f.

³²³ Auf diese Anspielung hat GOER hingewiesen (*Töne, Tyrannen und Titanen*, S. 151f.); vgl. auch die Ausführungen von Werner Keil in HnH:650.

³²⁴ Vgl. dazu die Parallelstelle im *Ardinghello*: «Mit einem Worte, die Schönheit nackender Gestalt ist der Triumph bildender Kunst» (S. 173). *Das Nackende und die Musik bei Wilhelm Heinse* stellt Werner Keil ins Zentrum seines Nachworts in HnH:644–660.

ihrer Natur zur *fühlbaren* Tonkunst vereinigt»,³²⁵ so läßt Lockmann – hier bezogen auf Jommelli – keinen Zweifel am «Triumph der Italiänischen Musik über alle andre» (HnH:87).³²⁶

In der Hochschätzung des Natürlichen und Ursprünglichen, dargestellt an der Kunst Italiens, trifft Heinses ‹Ohrenroman› wiederum mit seinem ‹Augenroman› zusammen, dessen kunsttheoretisches Paradigma Max L. Baeumer wie folgt zusammenfasst: «Der ästhetische, moralische und gesellschaftliche Maßstab im *Ardinghello* ist die Natur, wie sie im Wesen und in der Landschaft der italienischen Renaissance sichtbar wird und von antiken Künstlern und Schriftstellern dargestellt wurde.»³²⁷ Indem der ‹Ohrenroman› nun die emanzipierte Kunst einer nahen (statt, wie im *Ardinghello*, einer fernen) Vergangenheit ins Zentrum rückt und mit der Musik die drückende Last antiker Vorbilder gänzlich von sich wirft, erfährt Heinses Naturideal eine zusätzliche Steigerung.

Achille, Passionei und die Erziehung des Publikums

Aufgrund der bisherigen Betrachtungen kann *Hildegard von Hohenthal* als ästhetischer Reflexionsroman eingestuft werden. Nun stellt sich die Frage, ob das Rinnsal von Erzählhandlung die gedankenschweren Brocken einfach hübsch umrieselt oder ob es zu einer gegenseitigen Durchdringung kommt.³²⁸ In der Tat bliebe der Roman poetologisch dürftig und belanglos, wäre da nicht ein erzählerischer Coup, der Fiktion und Reflexion auf geniale Weise verknüpft: nämlich die Erfindung der fiktiven Oper *Achille in Sciro*, die Lockmann auf ein Libretto von Metastasio komponiert. Dies ist zunächst insofern bemerkenswert, als Lockmann sein Werk selbstbewußt einer illustren Reihe von Vertonungen dieses klassischen Textes anfügt, die von Caldara (1736) über Jommelli (1749, überarbeitet 1771) und Hasse bis zu Paisiello (1778) reicht.³²⁹

Vor allem aber hält diese fiktive Oper die ganze Erzählhandlung zusammen, sie schlägt die Brücke vom Anfang zum Ende und rettet den Roman vor dem Zerfall in Einzelexkurse. Mehr noch: *Hildegard von Hohenthal* läßt sich gleichnishaft als Kompositions- und Aufführungsgeschichte einer fiktiven Oper lesen. Der Roman beginnt mit dem Plan der Oper, wie ihn der Komponist geträumt «und wachend gegen Morgen ausempfundnen hatte»

³²⁵ JOHANN GOTTFRIED HERDER: *Viertes Kritisches Wäldchen*, in: Herder und die Anthropologie der Aufklärung (= Herder: Werke, Bd. II), hg. von Wolfgang Proß, München/Wien 1987, S. 57–240, hier S. 155.

³²⁶ Dieses Thema wird in *Panorama III*, S. 251ff., ausführlicher beleuchtet.

³²⁷ MAX L. BAEUMER im *Nachwort* zu Heinses: *Ardinghello*, S. 685. Vgl. auch MARKUS BERNAUER: *Kunst als Natur – Natur als Kunst. Heinses Entwurf der italienischen Renaissance*, in: Theile: *Das Maß des Bacchanten*, S. 91–124. Im Übrigen ließe sich hier eine weitere Parallele zu Jean Paul ziehen, der in seinem Werk das naturrechtliche Weltbild verteidigt (vgl. PROSS: *Jean Pauls geschichtliche Stellung*, v. a. S. 170ff.).

³²⁸ Noch LUBKOLL stempelt *Hildegard von Hohenthal* in ihrer Studie als «Trivialroman» ab, ohne allerdings ein Wort über den Maßstab dieser Wertung zu verlieren (*Mythos Musik*, S. 85).

³²⁹ Vgl. DON NEVILLE: [Artikel] *Metastasio [Trapassi], Pietro*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, hg. von Stanley Sadie, London 2001, Bd. 16, S. 510–520, hier S. 514. Heinses kannte Jommellis zweite Fassung des *Achille in Sciro* (1771), äußerte sich aber sehr kritisch darüber, weil man dem Werk auf Schritt und Tritt anmerke, daß es hastig, wie «*auf der Flucht*», komponiert worden sei (vgl. HEINSE: *Aufzeichnungen 1784–1803*, S. 613). Angesichts dieses Urteils erscheint Lockmanns Oper in Heinses Roman wie eine Korrektur der mißglückten Version Jommellis, um gleichzeitig den fiktiven Gipfelpunkt in der Reihe der *Achille*-Vertonungen zu markieren.

(HnH:9) – und endet mit dem Triumph der Uraufführung sowie dem Verweis auf einen «andern Achill» (gemeint ist Lockmanns Sohn), der die künstlerische Geburt des «ersten» Achill symbolisch illustriert und zugleich überhöht (HnH:370).

Im ganzen Kompositionsprozeß läßt sich die übermenschlich stilisierte Figur der Hildegard als Muse deuten. Lockmann erscheint sie jedenfalls als Göttin vollendeter Gesangkunst, als «Vollkommne durchaus für Herz und Geist und Sinn», sie allein fesselt ihn «mit den unsichtbaren unzerreißlichen Ketten, sanft aber unwiderstehlich» (HnH:107). Die Musenküsse erhascht sich Lockmann gleich selbst und beginnt «mit Eifer, Feuer und Fülle, den ersten Akt des Achill in Skyros in Musik zu setzen», wobei ihm Hildegard für die Hauptrolle «Modell» steht (HnH:106). Am Ende des ersten Romanteils ist Lockmann vollends in die Fänge seiner Muse verstrickt: «Alles, was er nun begann und that, that er für sie.» (HnH:107)

Dementsprechend beginnt der zweite Teil des Romans mit der scheinbar belanglosen, aber programmatischen Bemerkung: «Lockmann arbeitete fleißig an seiner Oper.» (HnH:119) Im Hintergrund wirkt Hildegard als treibende Muse, die den Komponisten entflammt: Liebeswahn und Arbeitsrausch gehen Hand in Hand, der Akt des Komponierens wird dabei in gefühlsästhetischer Reinkultur als Herzenserguß geschildert: «In dieser Zeit quoll zu seiner Oper die schönste Musik, heroisch und lieblich, aus seinem Wesen.» (HnH:154) Mit der Deutung Hildegards als Muse ließe sich auch erklären, weshalb Lockmann dieser unerreichbaren Frau körperlich nicht habhaft werden darf: Sie würde ihre Qualität als beflügelnde Göttin zweifellos verlieren.

Die Oper, die Lockmann seiner Muse am Ende dankbar und hoffnungsfroh zu Füßen legt, ist letztlich ein «Gemeinschaftsprodukt». Die Rolle des jungen Achill, der als Pyrrha in «Frauenzimmerkleidern» (HnH:287) unerkant auf der Insel Skyros weilt, ist vollständig auf Hildegard zugeschnitten,³³⁰ den Part des Ulysses (Odysseus) hat Lockmann «ganz für sich ausgearbeitet» (HnH:298), die Musik zu einer Arie der Deidamia (Deidameia) wiederum ganz «in die Seele und Kehle seiner *Hildegard* ausempfunden» (HnH:291). Dabei kommt es zusätzlich zu Überkreuzungen: Charis Goer hat zu Recht bemerkt, daß Lockmann «alle kriegerischen Affekte» auf sich bezieht,³³¹ neben denjenigen des Ulysses auch die des jungen Achill (HnH:106). Aus der Figurenkonstellation im Libretto ergeben sich zahlreiche Parallelen zur Romanhandlung: Lockmann als kriegerischer Ulysses, als verliebter Achill, Hildegard als Deidamia und gleichzeitig als Achill, der zu seiner wahren Bestimmung findet. Doch keine dieser Anspielungen läßt sich durchgehend schlüssig deuten; jede Parallelführung endet in Widersprüchen, zu groß ist die «Verwirrung der Identitäten».³³² Was Lockmann jedoch als das «Wesentliche» der Oper herausstreicht, trifft durchaus auch auf die Romanprotagonisten zu: der «Kampf zwischen Ruhm und Liebe in dem Herzen eines jungen Helden» (HnH:288). Ruhm erreichen am Ende beide: Hildegard als Opernsängerin, Lockmann als Komponist – ebenso Liebe, wenn auch nicht ohne Entsagung: So wie Achill seine Deidamia verlassen muß, erfüllt sich Lockmanns Leben

³³⁰ «Achilles in weiblicher Kleidung muß noch die Sopranstimme haben; sonst würde alle Täuschung verloren gehen. Die Rolle desselben kann bey uns in Deutschland nur eine Sängerin machen, deren Gestalt und Charakter dafür paßt.» (HnH:288)

³³¹ GOER: *Töne, Tyrannen und Titanen*, S. 193.

³³² Ebd. – Heinse war es offenbar nicht um eine schlüssige Parallel- oder Kontrastführung von Roman- und Librettofiktion zu tun, wie sie dann in den Opernszenen der Literatur des 19. Jahrhunderts zur Regel wird (dazu *Panorama II*, S. 171ff.).

nur mit dem Verzicht auf Hildegards Liebe. Lockmann deshalb ein «beinahe tragisches Versagen» zu attestieren,³³³ scheint mir allerdings verfehlt. Die Tragik des Opernstoffes (Achill bezahlt den Ruhm mit seinem Tod) verkehrt sich in Heinses Roman unmißverständlich in einen glücklichen Ausgang. Betrachtet man Hildegard als Musefigur, kann sie dennoch mit Lockmann zusammenkommen: nämlich auf der Ebene der Kunst.

Die Darstellung dieser Vereinigung im Kunstwerk ist im Roman sehr schlüssig angelegt, was die allegorische Lesart des Textes zusätzlich bekräftigt. *Achille in Sciro* wird auf der Italienreise als Werk eines Tonkünstlers namens Passionei ausgegeben, die verkleidete Hildegard als gleichnamiger Sohn ebendieses Komponisten. Die für den ganzen Travestie-Plan verantwortliche Herzogin D**** läßt gegenüber dem römischen Impresario die Bemerkung fallen, die «Melodien zu den Hauptscenen» der Oper stammten größtenteils «von dem jungen *Passionei*», also von Hildegard selbst (HnH:325) – ein erneuter Hinweis auf ein Gemeinschaftswerk von Muse und Künstler! Bei der Aufführung in Rom kommt es am Ende zur Vereinigung von Muse und Schöpfer im vollendeten Kunstwerk, wobei das sprechende Pseudonym «*Passionei*» für künstlerische Leidenschaft steht. Auf dieser Meta-Ebene scheinen auch Standesschranken und irdische Triebe vollends aufgehoben zu sein.

Kunst als Kompensation und Mittel zur Selbstverwirklichung – wenn dies bereits auf die Romantik und das 19. Jahrhundert vorausweist, so gilt es, den Unterschied zu den zerrissenen, höchst dissonanten³³⁴ Künstlergestalten von Hoffmann bis Thomas Mann deutlich zu machen: In Heinses Musikroman schließen sich künstlerische und irdische Erfüllung noch nicht aus, denn nachdem Lockmann mit Hildegard einen künstlerischen Achill erschaffen hat, zeugt er mit Eugenia einen «irdischen» Achill, «über den er den ersten fast vergaß» (HnH:370), wie der Erzähler süffisant bemerkt. Die Trennung von Hildegard scheint überwunden – die Muse hat ihre Schuldigkeit getan.

Nebst der Ebene der Komposition und Interpretation besitzt Heinses «Musenroman» noch eine weitere Dimension: diejenige des Publikums. Anknüpfend an die oben diskutierte Wirkungs- und Rezeptionsästhetik geht der Komponist dabei einen Pakt mit seinen Zuhörern ein. Der Kontrakt ist emotionaler Art: Im Idealfall verschmelzen Komponist, Sänger und Publikum zu sympathischem Gleichklang. Diese unten (S. 150ff.) im Zusammenhang mit E. T. A. Hoffmann beschriebene «mystische Dreieinigkeit» führt Heinses Roman im *Passionei*-Finale anschaulich vor Augen. Wenn Lockmann am zeitgenössischen italienischen Opernbetrieb bemängelt, daß die Komponisten sich sklavisch den Wünschen des Publikums und der eitlen Sänger unterordnen müßten (HnH:36), so wird dieses Abhängigkeitsverhältnis bei seiner eigenen Oper umgekehrt: Nun erscheint das Publikum als Sklave des Komponisten, wobei Letzterer wiederum sklavisch von seiner Muse abhängig ist. Den dreiseitigen Pakt versinnbildlicht der Erzähler mit einer positiv konnotierten «Tyrannen»-Metapher: Lockmann als Tyrann seiner Zuhörer (HnH:306), «*Tiranno amor*» (HnH:294, 307) als Dreh- und Angelpunkt sowohl der Opernhandlung wie des Romanplots.

³³³ Ebd., S. 197.

³³⁴ Für Werner Keil sind «Dissonanz und Verstimmung» grundlegende Kennzeichen der musikalischen und literarischen Romantik, wie sie sich beispielhaft in E. T. A. Hoffmanns *Murr-Kreisler*-Roman manifestiert – ganz im Gegensatz zu Heinses Vorläuferwerk. Vgl. WERNER KEIL: *Dissonanz und Verstimmung. E. T. A. Hoffmanns Beitrag zur Entstehung der musikalischen Romantik*, in: E. T. A. Hoffmann-Jahrbuch I (1992/93), S. 119–132.

Die künstlerische «Tyrannei» ist in Heinses Roman zusätzlich an eine didaktische Absicht geknüpft: Mit dem Triumph der Selbstverwirklichung im fulminanten Passionei-Finale werden gleichzeitig mehrere Exempel vorgeführt. Als Mittel zum Zweck dient eine doppelte Travestie: Die als Kastrat verkleidete Hildegard verkörpert den als Mädchen verkleideten Achill – oder allgemeiner: Eine Frau gibt sich als Mann aus und spielt einen Mann, der sich als Frau ausgibt. Daß Romanhandlung und Libretto sich hier punktsymmetrisch spiegeln, braucht kaum betont zu werden. Bei einer ersten Lektüre wittert man eine galante Verkleidungs- und Verwechslungskomödie, die nicht ohne szenische Kniffe auskommt. Äußerlich gleicht die Roman-Stretta in der Tat einer Kette poetologisch konstruierter Zufälle – ein "Deus ex machina" nach dem andern scheint wie vom Himmel zu fallen: Sowohl der Impresario des "Teatro Argentina" in Rom, der Passionei in Parma hört und «ihn» sogleich engagiert, wie der junge Lord, der Hildegard am Ende als Braut heimführt, als auch die Römerin Eugenia, die dank ihrer natürlichen Musikbegabung zur idealen Gemahlin Lockmanns wird.

Die erwähnten didaktischen Intentionen weisen indes über das Unterhaltungsgenre hinaus und sollen nun zum Schluß ins Blickfeld gerückt werden. Zunächst ist es die als Drahtzieherin agierende Herzogin, die Hildegard dazu bewegt, mit der Travestie ein Exempel zu statuieren:

[...] warum soll der öffentliche Unterricht auf dem Theater, der oft so viel wirkt und so tief eindringt, immer Lohnbedienten, und nicht selten Personen von den verderbtesten Sitten überlassen werden, und Männern oder Frauenzimmern aus den höheren Klassen von ausnehmendem Genie und der ausgebildetsten Kunst versagt bleiben! Es ist Zeit, einmal ein untadelhaftes reizendes Beyspiel zu geben. [HnH:327]

Für heutige Leserinnen und Leser mag es mehr als unwahrscheinlich anmuten, daß weder auf der Reise noch in der Oper jemand Hildegards Verkleidung als Mann bemerkt. Doch die Konstruktion des Romans mit Maßstäben des Realismus werten zu wollen, wäre hier ein verfehelter Ansatz. Denn es geht um etwas ganz anderes: Die Passionei-Handlung, so meine These, will verdeutlichen, daß die Italiener vom Ideal der Natürlichkeit so weit abgekommen sind, daß sie einer solchen visuellen und akustischen Travestie blind und taub gegenüberstehen.

Dieser Kritikpunkt, auf den zurückzukommen sein wird, ist aber durchaus in einen realistischen Handlungsrahmen eingebettet, der den zeitgenössischen italienischen Opernbetrieb aufschlußreich widerspiegelt. Mit den römischen Operaufführungen während des Karnevals schildert der Roman ein lebendiges Stück Kulturgeschichte. Heinse konnte hier auf Erlebnisse und Erfahrungen seiner eigenen Italienreise zurückgreifen.³³⁵ Hildegards Auftritt in Rom spiegelt jedenfalls ziemlich genau die berühmt-berüchtigte Impresario-Herrschaft der öffentlichen Theater im späten Settecento. Daß der «Hauptunternehmer des Theaters *Argentina*» (HnH:324), wie der geschäftstüchtige Impresario bei

³³⁵ Heinse hielt sich zweimal in Rom auf: von Ende August 1781 bis Ende Juli 1782 und von Anfang September 1782 bis Anfang Juli 1783. In den zwei Monaten dazwischen reiste er nach Neapel (vgl. GUNTER E. GRIMM: «*Ein unaufhörliches Vergnügen*». *Wilhelm Heinses dionysischer Italienzug*, in: «Ein Gefühl von freierem Leben». *Deutsche Dichter in Italien*, hg. von Gunter E. Grimm, Ursula Breytmayer und Walter Erhart: Stuttgart 1990, S. 42–56, hier S. 45).

Heinse treffend heißt, den größten Teil seiner Zeit und Energie auf die Verpflichtung und Vermarktung der Sänger verwendet, hat einen realen historischen Hintergrund:

Der Trumpf des Impresario bei der Gewinnung der Publikumsgunst und sein Kreuz beim Erzielen ausgeglichener Bilanzen waren aber vor allem die Sänger. Von Anfang an erwiesen sich die Auftritte von jungen Sängerinnen und von Kastraten als Hauptanreiz; mit Sonderverträgen engagiert und normalerweise der Theaterleitung nicht zugehörig, waren sie stets die finanzielle Hauptlast des Impresario. Die Einkünfte der Sänger der ersten Partien bewegten sich zwischen dem Zwei- und dem Zehnfachen der Komponisten (und bis zum Hundertfachen der Orchestermusiker). [...] Das Interesse für die Sänger bewirkte, daß der ganze Opernbetrieb sich um sie drehte.³³⁶

Die Oper des Settecento erscheint als Spektakel, bei dem die Sänger-Stars weit mehr im Rampenlicht stehen als die Werke selbst. In Heinses Roman versteht der gewiefte Impresario es blendend, den Auftritt Passioneis im Vorfeld derart attraktiv zu vermarkten, daß die Leute schon bei der ersten Probe die Tore des Theaters einrennen, denn alles «brannte nun vor Verlangen ihn auch singen zu hören» (HnH:333) – von der exorbitanten Steigerung der Billettpreise während der Aufführungsserie ganz zu schweigen.

Immerhin wird das sensationslüsterne Publikum auch dem unbekanntem Komponisten des *Achill* gerecht, wenn es seiner Begeisterung mit «*Bravone il Maestro! bravissimo Passionei!*» (HnH:334) freien Lauf läßt – doch die Prioritäten sind auch aus dieser Beifallsformel deutlich ersichtlich. Der Komponist nimmt im kurzlebigen Produktionssystem des Settecento eine untergeordnete Position ein. Ansonsten wäre es undenkbar, daß die *Sofonisba* von Tommaso Traetta als Oper des alten Passionei ausgegeben wird, ohne daß weder der Kapellmeister noch einer der Musiker «nur das Mindeste von einem Betrüger äußerten» (HnH:340).

Was aus heutiger Sicht einem argen Plagiatsversuch gleichkommt, statuiert hier ein weiteres didaktisches Exempel: Die Herzogin will die Italiener mit diesem Urheber-Betrug belehren, «die alten Meisterstücke nicht vermodern zu lassen», sondern «sie wieder aufzuführen» (HnH:327). Diese Intention entspricht übrigens genau der (letztlich nicht verwirklichten) Absicht Heinses, seinem Musikroman eine «kleine Anthologie» der «vortreflichen Szenen einiger beschriebenen Opern» beizugeben (HnH:8), um vergessene Meisterwerke einem breiten Publikum wieder vor Augen und Ohren zu führen.³³⁷ Was in der Realität aufgrund äußerer Schwierigkeiten scheiterte,³³⁸ gelingt immerhin in der Romanfiktion.

Die Mystifikation mit dem Schöpfer der Oper *Sofonisba* erscheint im Roman als didaktischer Nebeneffekt der vielschichtig angelegten Doppel-Travestie, die Hildegard als

³³⁶ FRANCO PIPERNO: *Das Produktionssystem bis 1780*, in: Bianconi/Pestelli: *Geschichte der italienischen Oper*, Bd. 4, Laaber 1990, S. 15–79; hier S. 35. Neben Sängergagen bis zu 6000 Zechinen (vgl. ebd.) nehmen sich die 800 Zechinen, die Hildegard erhält, ziemlich bescheiden aus (HnH:329). Daß sie von ihrer Gage dem Schöpfer des *Achill* nicht weniger als 500 Zechinen überweist (HnH:343), läßt sich durchaus als Kritik am italienischen Produktionssystem verstehen, das noch bis ins 19. Jahrhundert hinein unter chronischer Mißachtung und Unterbezahlung der Komponisten litt.

³³⁷ CHARIS GOERS Bemerkung, Heinses Publikationspläne stünden «außerhalb der Logik der Erzählung», wäre demnach zu widersprechen (*Töne, Tyrannen und Titanen*, S. 190, Anm. 57).

³³⁸ Vgl. oben S. 98.

vermeintlichen Kastraten zeigt. Mit dem Kastratenproblem wird ein großes Thema der Operngeschichte des Settecento aufgegriffen – und ein klares Postulat abgegeben. Bereits zu Beginn des Romans kritisiert Lockmann den «Mangel des Kontrastes zwischen Mann und Weib», der aus dem Einsatz von Kastraten resultiere und die Vokalmusik «ärmlich» mache (HnH:17). Als besonders schlechtes Beispiel stellt er den Sonderfall Rom hin, wo auf den Bühnen «lauter Mannspersonen spielen» (HnH:18).³³⁹ Das in *Hildegard von Hohenthal* thematisierte Auftrittsverbot für Frauen und deren Ersatz durch verkleidete Männer bzw. Kastraten war in der Tat nur eine von zahlreichen Beschränkungen, die den Theatern in der «ewigen Stadt» im 18. Jahrhundert zu einem viel kritisierten Sonderstatus «verhelfen» und erst mit der französischen Herrschaft (1798/99) ins Wanken gerieten. So entspricht auch die bei Heinse beiläufig erwähnte Begrenzung der Theaterspielzeit auf den Karneval³⁴⁰ durchaus der historischen Wirklichkeit. Die Oper- und Theater-Askese während der restlichen Zeit des Jahres mag das Ihre dazu beigetragen haben, daß ein «ausgehungertes» Publikum während des Karnevals förmlich nach kulturellen Sensationen lechzte. Genauso erscheint es auch in Heinses Roman: spektakelsüchtig und musiktrunken.

Zieht man die Friedrich Rochlitz zugeschriebene Hörertypologie von 1815 zu Rate, bildet das römische Publikum ziemlich genau die verschiedenen Stufen der «instinctmässig» (RoG:74) Hörenden ab: Von solchen, die in der Oper lediglich Zerstreuung suchen, «sich während des Zwischenakts das Gefrorne wohl schmecken» lassen und mit Vorliebe «über Personen in Parterre und Logen» sprechen (HnH:336), bis hin zu den zahlreichen Musikschwärmern, die in höchster Begeisterung taumeln und dem Starkult huldigen, ohne dabei viel über das Gebotene nachzudenken:

Der große Haufe der Römer schwärmte inzwischen immer fort, und kannte nichts Schöneres und Erhabneres. Das Theater war voll, so lange die Oper gegeben wurde. Die Herzogin sammelte eine Menge Sonette und die ausschweifendsten Lobeserhebungen. [HnH:339]

Nebst solchen ausgelassenen Fans – in der heutigen Popkultur etwa mit «Groupies» zu vergleichen – erwähnt der Erzähler auch das Häuflein der «Kenner» (HnH:338f.), die sich mehr für die Musik als für den Rummel um den Starsänger *Passionei* interessieren und das neue Werk bewertend einzuordnen versuchen:

Kenner nannten die Musik ein Meisterstück; der Vater *Passionei*, sagten sie, habe gezeigt, wie ein Mann von Genie reformieren müsse, und sey nicht barbarisch, wie *Gluck*, zu Werke gegangen. Der Ausdruck herrsche bey der schönsten Melodie, und durch die gewaltigste Fülle der Instrumentenbegleitung, von welcher noch kein Italiäner solchen Vortheil gezogen habe. Doch sey es nur der erste glückliche Versuch, und bey weitem nicht alles, was sich leisten lasse. Noch fehle das leidenschaftliche Duett, Terzett, Quartett, und die Pracht der Chöre; die zwey darin wären Kleinigkeiten. Einige erfahrene Kenner, junge Damen von Geschmack, Sänger und Sängern, und Neapolitaner und Venezianer, die sich

³³⁹ Während der *Hildegard*-Roman in seiner Stoßrichtung sich eindeutig gegen den Kastratengesang wendet, findet sich in Heinses Musikheften noch ein Plädoyer dafür (vgl. HEINSE: *Aufzeichnungen 1784–1803*, S. 498f.) – im Roman werden diese Worte dem alten Reinhold in den Mund gelegt (HnH:17).

³⁴⁰ «Vom 26. Dez. bis zum letzten Tag des Karnevals des darauf folgenden Jahres.» Vgl. ALESSANDRO DI PROFIO: [Artikel] *Rom*, in: MGG², Sachteil, Bd. 8, Kassel usw. 1998, Sp. 419. Diese Regelung wurde freilich von privaten Theatern oft unterlaufen.

eben in Rom aufhielten, und zum Theil die andern Bühnen besetzten, gaben diese Meinung an. Die letztern würden wohl nicht so mild geurtheilt haben, wenn sie nicht geglaubt hätten, der Tonkünstler sey schon todt. [HnH:339]

Zu sterben ist das Beste, was einem Komponisten passieren kann – wenn Heinse dieses bekannte sarkastische Bonmot erwähnt, so mag dies für eine Zeit, in der sich der Typus des Ton-Künstlers erst auszuprägen beginnt, ziemlich erstaunen. Gegen die überhebliche Kaste der Kritiker finden sich in dieser Passage noch weitere Seitenhiebe: So entspricht die abschätzigste Beurteilung Glucks keineswegs der Ansicht des Autors. Heinses differenzierte Besprechung von Glucks Reformopern, laut Hugo Goldschmidt «die hervorragendste kritische Leistung des 18. Jahrhunderts»,³⁴¹ nimmt im *Hildegard*-Roman außerordentlich viel Raum ein – um schließlich in ein vorwiegend positives Gesamturteil zu münden.³⁴² Umso widersprüchlicher mutet danach das oben zitierte Urteil aus dem Mund der römischen Kenner und Kritiker an, zumal in den vorangehenden Opernexcursen gerade Glucks Instrumentationskunst im "Accompagnato-Rezitativ" und die Aufwertung des Chors nach griechischem Vorbild besonders gelobt wurden.³⁴³ Folglich müßten die Kritiker in ihrer Forderung nach mehr Chorpartien gerade Gluck als Vorbild hinstellen.

Aus den besprochenen Passagen dürfte jedenfalls hervorgehen, daß weder einseitige Kenner noch reine Liebhaber das wahre Wesen der dargebotenen Oper wirklich zu erfassen vermögen. Wo sich Erstere in paradoxe Lehrmeinungen verstricken, mangelt es den andern an Kenntnissen und Tiefgang, so daß Passioneis Travestie von allen unerkant bleibt und das italienische Publikum bis zum Ende «nicht den geringsten Verdacht» (HnH:352) schöpft.

Nur ein einziger durchschaut und «durchhört» den Betrug: der junge Engländer «W*** C**» (HnH:336). In seiner Veranlagung entspricht er dem Typus des Idealhörers bei Rochlitz: Er verfügt über das Wissen eines Kenners und ist dennoch zum «höchsten Enthusiasmus» (HnH:337) fähig. Daß er die Travestie entlarvt, hat jedoch weniger mit seiner musikalischen Bildung zu tun als vielmehr mit seinem «Lieblingsstudium»: der «Naturgeschichte» (HnH:336). In seiner anthropologischen und anatomischen Schulung ist er offensichtlich dem Ideal des Natürlichen verpflichtet, weshalb es für ihn ein Leichtes ist, den unnatürlichen Kastratengesang vom natürlichen einer «Weibsperson» zu unterscheiden – was dem italienischen Opernpublikum, dessen Ohr durch das Widernatürliche verbildet scheint, nicht (mehr) gelingen kann.

Der Triumph der Natur, der die Doppelhochzeit und das "lieto fine" des Romans erst ermöglicht, illustriert und bekräftigt nochmals den Kern von Heinses Ästhetik, und zwar als letzter Teil des didaktischen Programms in diesem erzählerischen Finale. Nebst der künstlerischen Emanzipation einer jungen adligen Frau und der Wiederbelebung alter

³⁴¹ HUGO GOLDSCHMIDT: *Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu seinem Kunstschaffen*, Zürich/Leipzig 1915, S. 447.

³⁴² Zwar steht Gluck in Heinses Wertschätzung hinter Jommelli zurück, dennoch bewertet der Autor «sowohl Glucks Anspruch als auch die kompositorische Umsetzung durchaus positiv» (ULRIKE KAMMERER: *Die Rezeption von Christoph Willibald Glucks Opern in Wilhelm Heinses musikalischen Schriften*, in: Keil/Goer: «Seelenaccente», S. 202–233, hier S. 221). Nicht gebilligt wird in Heinses Musikroman der von Gluck postulierte Vorrang der Dichtung in der Oper; Lockmann meint, Gluck widerlege sich mit seiner genialen Musik eigentlich selbst (HnH:216).

³⁴³ Vgl. dazu KAMMERER: *Die Rezeption von Christoph Willibald Glucks Opern*, S. 215ff.

Meisterwerke wird hier ein drittes Exempel statuiert, das Hildegard nach der Aufdeckung ihrer Travestie so umschreibt: «Ich habe unser Geschlecht gerächt, die Unnatur zu verdrängen gesucht, und hoffe [sic!] guten Erfolg.» (HnH:365) Die «Unnatur», gegen die Hildegard ankämpfen wollte, bezieht sich indessen nicht nur auf die Tatsache, daß «kein Frauenzimmer ein Römisches Theater betreten darf» (HnH:326) oder daß eine weibliche Stimme der widernatürlichen Kastratenstimme vorzuziehen sei – «Unnatur» bezeichnet auch das Überkünstelte, die allzu virtuose Ausschmückung des Gesangsparts, namentlich in der für die "opera seria" gattungstypischen Dacapo-Arie.

Freilich besitzt Hildegard die für den hochvirtuosen Belcanto erforderliche «geläufige Gurgel» und weiß die Verzierungskunst auch effektiv einzusetzen. Als das Publikum jedoch bei der Aufführung des *Achille in Sciro* das «*ancòra!*» (HnH:337) einer Arie verlangt, verzichtet Passionei beim Dacapo plötzlich auf jegliche Verzierungen – und löst allseits Staunen aus:

Aber man traute seinen Ohren kaum, als der Gesang anfang, und man etwas ganz anders zu hören meinte. Da waren keine Flüge und Sprünge, sondern die lautersten einfachsten Accente wahrer Empfindung, die Natur durchaus in der höchsten Unschuld. Besonders der zweyte Theil [der Arie] preßte auch den Kältesten Thränen aus: so wahr hatte man die zärtlichste Sprache der Liebe noch nicht gehört.

Eine edle Schönheit – eben die, welche *Hildegarden* bey ihrer Ankunft in Rom vor dem *Ponte Molle* anhielt [= Eugenia] – rief dazwischen unwillkürlich, nach einem starken Seufzer, mit lauter Stimme aus: «so hat mich noch kein Mensch gerührt!» Ihre Nachbarn mußten lachen; fühlten aber dasselbe.

Ein uralter, längst vergessener, Kapellmeister mit schneeweißem Haar, noch aus *Leo's*³⁴⁴ Zeiten, konnte sich ebenfalls nicht enthalten, dazwischen auszurufen: «das ist der wahre Gesang; der greift ans Herz, und ist kein Spiel der Phantasie!»

Jeder Ton war ein elektrischer Schlag, und Parterre und Logen eine Fluth von göttlichem Gefühl. [HnH:337f.]

Damit ist Hildegards ästhetische Mission erfüllt; sie hat sowohl Liebhaber wie Kenner bekehrt und ganz im Sinne Lockmanns gehandelt, der ihr gegenüber dozierte hatte: «Ein reiner schöner Ton in allen Graden von Stärke und Schwäche erquickt das Ohr und Herz mehr, als wenn er zu zwölf und zwanzig andern verziert wird.» (HnH:151)

Es dürfte vielleicht überraschen, daß rund zwanzig Jahre nach Erscheinen von Heineses Musikroman dasselbe Gesangsideal bei E. T. A. Hoffmann ebenso mit Nachdruck propagiert wird: Als Vorbild des wahren künstlerischen Ausdrucks gelten «die einfachen Gesänge der alten Italiener» (HKr:444), geradezu als «Unkunst» (HKr:445) die übermäßig verzierten Virtuosenstücke.³⁴⁵ Der Maßstab bleibt derselbe wie bei Heine: Natur und Natürlichkeit.

Indem gezeigt wurde, wie die auf den ersten Blick triviale Handlung in Heineses Musikroman in vielschichtigen Bezügen und anschaulichen Illustrationen ein ästhetisches Programm vorführt, sind etliche Vorurteile der Rezeptionsgeschichte entkräftet oder relativiert

³⁴⁴ Gemeint ist Leonardo Leo (1694–1744), Vertreter der neapolitanischen Operschule und Lehrer von Jommelli und Piccini.

³⁴⁵ Vgl. unten S. 145ff.

worden. Trotzdem sollte diese Neubewertung nicht den Blick verstellen: Der Roman wird seinen erdrückenden Bildungsballast deswegen nicht los, und die vor allem in sprachlicher Hinsicht mangelhafte Integration der gelehrten Exkurse ist dadurch auch nicht behoben. Der für poetologische Probleme sensibilisierte E. T. A. Hoffmann bringt dieses Problem auf den Punkt, wenn er in dem oben (S. 75ff.) bereits erwähnten Leitartikel von 1820 das Genre der musikalischen Werkbetrachtung und Analyse vor einem fiktiven Komponisten zu legitimieren versucht und dabei auf Heinses Roman zu sprechen kommt:

Nichts ist langweiliger, als derlei Abhandlungen, sagst du? – Richtig! zumal in dem Stil, wie sie etwa in der *Hildegard von Hohenthal* der Held des Romans gibt, der seiner vornehmen Schülerin, in die er obenein auf eben nicht sehr anständige Weise verliebt ist, den mathematischen Teil der Musikwissenschaft in solcher Art doziert, daß man nicht begreift, wie sie es aushält mit dem Pedanten! – Alles zu seiner Zeit und an rechter Stelle. [HSM:345]

Die «rechte Stelle» für «derlei Abhandlungen» ortet Hoffmann in der musikalischen Fachliteratur. Fungiert der Roman bei Heinses noch als Sammelgefäß für gelehrte Exkurse, so geht Hoffmann bei der Literarisierung von Musik anders vor: Die Belehrung muß der Erzählung weichen oder ihr höchstens treu dienen. Während Heinses oft wörtlich und seitenlang aus seinen Musikheften abschreibt und seinen Kapellmeister dadurch ungewollt zur Gelehrtenkarikatur verkommen läßt, bemüht sich Hoffmann um eine weitgehend einheitliche Literarisierung und Fiktionalisierung – was ihn letztlich als modernen Erzähler ausweist. Hoffmann bettet musikanalytische Erörterungen und Exkurse nur so weit in die Erzählhandlung ein, als sie zur Profilierung seiner Figuren wesentlich beitragen. Bei dieser im Hoffmann-Kapitel (S. 125–130) ausführlich erläuterten Transformation von Musikrezension in Erzählfiktion verzichtet der Autor zumeist auf den «mathematischen Teil der Musikwissenschaft», also auf jene Passagen, die in Heinses Musikroman zu zahlreichen Mißverständnissen in der ästhetischen Deutung und Einordnung geführt haben. Sowohl der buchhändlerische «Flop» von Heinses *Hildegard von Hohenthal* wie der nachhaltige Erfolg von Hoffmanns *Kreisler-Geschichten* (*Kreisleriana* / *Murr-Kreisler-Roman*) sind aus dieser poetologischen Gegenüberstellung jedenfalls leicht nachzuvollziehen.

Immerhin hat der ältere Autor auf den jüngeren nicht nur als Negativbeispiel gewirkt: Gerade die *fragmentarische Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler* in den *Lebens-Ansichten des Katers Murr* (1819/1821) scheint Heinses einiges zu verdanken.³⁴⁶ Bereits in der Figurenkonstellation sind auffällige Parallelen auszumachen: Julia Benzon, Kreislers Gesangsschülerin, lebt wie Hildegard mit ihrer verwitweten Mutter am Hof eines Fürsten. Kreisler verliebt sich in seine Schülerin, und beim gemeinsamen Musizieren kommt eine Beziehung auf der Ebene der Kunst zustande. Zur Aufführung gelangen, wie im Fall von Heinses Kapellmeister, Eigenkompositionen sowie Werke älterer und neuerer Meister, wobei ein Rezitativ aus Glucks *Iphigenie in Aulis* – jener Oper, die Lockmann auf nicht weniger als sieben Seiten bespricht (HnH:233–240) – bei Hoffmann als Anlaß dient, die Wirkung von Julias ergreifendem Gesang auf den «verzückten» Kapellmeister zu

³⁴⁶ Auf Übereinstimmungen in der Erzählhandlung hat bereits WERNER KEIL (*Heinses Beitrag zur romantischen Musikästhetik*, S. 140) hingewiesen, ohne diese aber im Einzelnen zu benennen.

schildern.³⁴⁷ Auch das ästhetische Ideal beider Musiker ist dasselbe: der menschliche Gesang, der leidenschaftlich «aus dem im Innersten bewegten Gemüt hervorströmt».³⁴⁸ So wie Hildegard bei Heinse als «heilige Cäcilia» (HnH:327) auftritt, scheint Julia im Kreisler-Roman den «Geist der Tonkunst» zu verkörpern: Die Metapher «Engel des Lichts» bezieht sich dort sowohl auf die Musik wie auf die Gesangsschülerin.³⁴⁹ Überdies wirkt Julia auf Kreisler auch als Musefigur: In Gestalt eines Engels empfängt der Kapellmeister von ihr im Traum die Musik zum "Agnus dei" einer Messkomposition.³⁵⁰

Der im Vorangehenden referierte Gegensatz zwischen Auge und Ohr ist in Hoffmanns Doppel-Biographie ebenfalls greifbar: Kreisler ist ein «Ohrenmensch» par excellence und beschäftigt sich wie Lockmann mit der reinen, ungleichschwebenden Stimmung.³⁵¹ Sein Gegenpart aus der Welt der Philister, der gebildete Kater, tritt indessen als «Augenmensch» in Tiergestalt auf. Murr ist besonders stolz auf seine «scharfblickenden Augen»,³⁵² und als dilettierender Musiker ist er weniger an natürlichem Schöngesang als an blendender [!] virtuoser Chromatik und «himmlischen Rouladen» interessiert.³⁵³

Im Übrigen jedoch läßt sich in Kreislers fragmentarischer Biographie eine radikale erzähltechnische Korrektur von Heines Roman erkennen: Musikexkurse aus dem Mund des Kapellmeisters fehlen hier gänzlich, technische Fachbegriffe, wie sie etwa in der Gitarren-Episode eingestreut werden,³⁵⁴ scheinen nur noch den Zweck zu verfolgen, Kreisler als besessene, vom Wahnsinn bedrohte Künstlerfigur zu zeichnen. Während Heinse seinen Roman in lichter Harmonie ausklingen läßt, bricht Hoffmanns Fragment in Dissonanz und Verstimmung ab.³⁵⁵

³⁴⁷ E. T. A. HOFFMANN: *Lebensansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern*, hg. von Hartmut Steinecke, Frankfurt/M. 1992 (= Sämtliche Werke, Bd. 5), S. 148f.

³⁴⁸ Ebd., S. 149.

³⁴⁹ Kreisler bezeichnet den «Geist der Tonkunst» als «Engel des Lichts» (ebd., S. 83), die Prinzessin Hedwiga benutzt dieselbe Formulierung für Julia (S. 150).

³⁵⁰ Vgl. ebd., S. 303f.

³⁵¹ Vgl. die Episode, wo Kreisler seine Gitarre zu stimmen versucht und dabei scheitert (ebd., S. 60f.).

³⁵² Ebd., S. 42, mit Parallelstellen auf S. 20 und S. 117.

³⁵³ Ebd., S. 221.

³⁵⁴ Vgl. ebd., S. 61.

³⁵⁵ Für Werner Keil sind «Dissonanz und Verstimmung» grundlegende Kennzeichen der musikalischen und literarischen Romantik, wie er unter anderem am Beispiel von Hoffmanns *Murr-Kreisler-Roman* vorführt (WERNER KEIL: *Dissonanz und Verstimmung. E. T. A. Hoffmanns Beitrag zur Entstehung der musikalischen Romantik*, in: E. T. A. Hoffmann-Jahrbuch 1 [1992/93], S. 119–132).

Vom melodramatischen Stadtklatsch zum einsamen Musikschwärmer: Musikpublikum bei Jean Paul

Weil bei ihm Musik zu Sprache und Sprache zu Musik wurde, galt Jean Paul schon zu Lebzeiten als musikalischer Dichter par excellence. In der jüngeren Jean-Paul-Forschung ist allerdings kritisiert worden, daß dieser Gemeinplatz der Rezeptionsgeschichte kaum je an einem Einzelwerk, geschweige denn an einem größeren Textkorpus detailliert nachvollzogen und ergründet worden sei.³⁵⁶ Julia Clood hat mit ihrer Studie hier eine Lücke geschlossen und das Thema *Jean Paul und die Musik* in verdienstvoller Weise vernetzt und aktualisiert, auch wenn sie insgesamt nicht zu grundlegend neuen Ergebnissen gelangt.³⁵⁷

Der im vorangehenden Kapitel dargestellte Antagonismus zwischen emotionaler und rationaler Musikrezeption und die damit verbundene Diskussion über die Hierarchie der Sinne spielt auch bei Jean Paul eine zentrale Rolle. Mit Clood kann man davon ausgehen, daß der Dichter die zeitgenössischen Theorien des Hörens und Sehens aufmerksam rezipiert hat und bei seinen Helden «der visuelle Eindruck [...] dem akustischen qualitativ nachgeordnet» ist.³⁵⁸ Damit verfolgt er die gleiche Tendenz wie Heinse mit seinem Musikroman, den Jean Paul nachweislich rezipiert und sogar als eine Art Musikführer benutzt hat, wie aus einem Bericht des Philologen und Geigers Paul Emil Thieriot hervorgeht, der Jean Paul 1797 nach einem Konzert in Leipzig besucht hatte: «Der dritte Teil von Hildegard von Hohenthal lag aufgeschlagen auf dem Tische; er [= Jean Paul] zeigte mir eine Arie die heute gesungen worden war, angeführt.»³⁵⁹ Über die Vorrangstellung des Hörsinns schreibt Jean Paul analog zu Heinse:

Das Ohr ist überhaupt die Tiefe der Seele, und das Gesicht nur ihre Fläche; der Klang spricht die tief verborgne Ordnung unsers Innern an und verdichtet den Geist; das Sehen zerstreut und zerlegt ihn auf Flächen.³⁶⁰

Während beide Dichter das Ohr als Wahrnehmungsorgan favorisieren, manifestiert sich der Paradigmenwechsel von der Malerei zur Musik als Vorbild der Dichtung bei Jean Paul weit deutlicher noch als bei Heinse – zumal der jüngere Autor den Klang der Sprache mitunter über die Regeln der Syntax stellt und für die sprachliche Darstellung von Musik eine vielschichtige Metaphorologie entwickelt, von der bei Heinse nicht die Rede sein kann.

Obgleich die Musik im Gesamtwerk eine herausragende Rolle spielt, hat Jean Paul im Gegensatz zu Heinse keinen Musikroman im engen Sinn geschrieben. In den *Flegeljahren*, dem für die Musikästhetik wohl bedeutendsten Werk aus seiner Feder, tritt mit dem

³⁵⁶ Zu dieser Kritik vgl. den Aufsatz von HARTMUT VINÇON: *Musik der Musik. Musikästhetische Notizen zu Jean Pauls «Flegeljahren»*, in: *Musiktheorie* 8 (1993), S. 3–21, hier S. 3f.

³⁵⁷ JULIA CLOOD: *Geheime Texte. Jean Paul und die Musik*, Berlin usw. 2001. Vgl. auch ihre konzise Darstellung zu Jean Paul in der neuen MGG: [Artikel] *Jean Paul*, in: *MGG²*, Personenteil Bd. 9, Kassel usw. 2003, Sp. 973–978.

³⁵⁸ CLOOD: *Geheime Texte*, S. 313.

³⁵⁹ Datiert vom 2. Nov. 1797; in: *Jean Pauls Persönlichkeit in Berichten der Zeitgenossen*, hg. von Eduard Berend (= Ergänzungsband der hist.-krit. Ausgabe), Berlin 1956, S. 22f.

³⁶⁰ JEAN PAUL: *Museum* (IX, § 3, *Stufenreihe der Empfindbilder*), in: ders.: *Werke*, hg. von Norbert Miller, Abt. II, Bd. 2, München 1976, S. 1026.

Flötisten Vult zwar ein Musiker als Protagonist auf, doch die Musik bleibt auch hier nur ein Thema unter vielen. Wichtig im vorliegenden Zusammenhang ist indes die unterschiedliche Musikauffassung des Zwillingspaars Wult und Valt: Hier prägt sich in Ansätzen eine Dichotomie zwischen rationaler und emotionaler Musikrezeption aus, wie sie für das 19. Jahrhundert grundlegend wird.³⁶¹ Ebenso traditionsstiftend ist Jean Pauls frühe satirische Begutachtung des öffentlichen Konzertwesens, das in Deutschland vor 1800 – mit Ausnahme von Vorreiterstädten wie Leipzig – noch in den Kinderschuhen steckt. Damit vorerst zur 1790 verfaßten Satire *Konzert in Saturnopolis*.

Als Anregung für diese frühe Skizze diente Jean Paul offenbar das noch äußerst rudimentär ausgeprägte Musikleben im nordbayerischen Hof, wo er selbst erstmals in den Genuß größerer Konzerte kam.³⁶² Die Verlegung in den fiktiven Ort Saturnopolis verweist darauf, daß irgendeine Provinzstadt gemeint sein könnte. Zielscheibe der satirischen Übung ist ein (früh-)bürgerlicher Musikbetrieb, der lediglich auf Zerstreuung und Unterhaltung der ‹tätigen› Gesellschaftsschicht angelegt ist, womit der ‹wahre› Kunstgenuß auf der Strecke bleibt. Jean Paul begründet damit eine zumeist mit der Frühromantik in Verbindung gebrachte Tradition der Kritik am philisterhaften Musikpublikum, wie sie dann vor allem bei Wackenroder, Tieck, Brentano oder E. T. A. Hoffmann virulent werden sollte.³⁶³

Die Spitze der satirischen Feder trifft aber nicht nur das Publikum, sondern auch die Musizierenden. So bemerkt der Satiriker süffisant, daß in Saturnopolis ‹fast zuviel Takt› herrsche:

Denn ieder dasige Musikoffiziant pfeift, hakt, streicht, stampft (mit Händen oder Füßen) seinen eignen originellen Takt, den erstlich kein anderer neben ihm pfeift, hakt, streicht, stampft und den er selber zweitens von Minute zu Minute verbessert. Auf diese Weise können sich oft 18 verschiedene Selbstlauter von Solotakten bewegen und privatisieren wie isolierte Leinizische Monaden. [JPS:747]

Das Bild des Orchesters, in dem mehr Meinungen als Instrumente vorherrschen und alles andere als eitle Harmonie waltet, baut Jean Paul in den *Flegeljahren* zur höchst amüsanten Szene *Das zertierende Konzert* (II/26) aus, einem Disput über deutsche und italienische Musik, der am Ende in eine groteske Instrumenten-Prügelei ausartet.

In der frühen Satire räumt der Erzähler zugunsten der musizierenden Dilettanten immerhin ein, daß die zeitgenössischen Sinfonien mitunter ‹schwer und hieroglyphisch› (JPS:747) seien, und zwar sowohl für Ausführende wie Zuhörende. Obschon er ‹hübsche Symphonien› (JPS:747) favorisiert, weiß er, daß die Saturnopolitaner eigentlich nur Tanz und Unterhaltung wollen, aber um der (bürgerlichen) Bildung willen anspruchsvollere Konzertmusik dennoch gelten lassen. Der (vertraglich festgehaltene!) Endzweck des Konzerts bleibt indes, ‹daß ieder Zuhörer das gröste erdenklichste Vergnügen aus allem zu

³⁶¹ Mit einem analogen, für den geistesgeschichtlichen Kontext des 18. Jahrhunderts präziseren Begriffspaar arbeitet PROSS in seinem Kapitel über ‹Mechanismus› versus ‹Animismus› (*Jean Pauls geschichtliche Stellung*, S. 119ff.).

³⁶² Vgl. den Kommentar von Eduard Berend in: *Jean Pauls Sämtliche Werke. Hist.-krit. Ausgabe*, hg. von Eduard Berend, Abt. II, Bd. 3, Weimar 1932, S. 458.

³⁶³ Vgl. unten S. 142ff. sowie den kurzen Abschnitt zu dieser satirischen Übung bei CLOOT: *Geheime Texte*, S. 56.

schöpfen verspräche, was nur hergespielt würde» (JPS:745). Jean Paul skizziert damit bereits 1790 die typischen Züge der später für die Romantik unentbehrlich zum Figurenkabinett gehörenden Philister, jener Spießbürger also, die in der Kunst lediglich Zerstreuung suchen und dennoch mit Bildungsdünkel auftrumpfen wollen.

Daß der Philister nur zu oberflächlicher Sinneswahrnehmung fähig ist, zeigt sich bei Jean Paul unter anderem in der Unfähigkeit richtigen Hörens: «kein Mensch hatte aber das Herz, seine Ohren mitzubringen» (JPS:745), lautet die originelle programmatische Wendung, die der Autor in späteren Werken in neuen Variationen mehrfach wieder aufgreift – ins Positive gewendet, metaphorisch verdichtet und bereits wieder mit ironischer Nuance beispielsweise in der berühmten «Herzohren»-Passage der *Flegeljahre*:

Walt – den schon ein elender Gesang der Kinderwärterinnen wiegte und der zwar wenige Kenntnisse und Augen, aber Kopf und Ohren und Herzohren für die Tonkunst hatte – wurde durch das ihm neue Wechselspiel von Fortissimo und Pianissimo, gleichsam wie von Menschenlust und -weh, von Gebeten und Flüchen in unserer Brust, in einen Strom gestürzt und davongezogen, gehoben, untergetaucht, überhüllt, übertäubt, umschlungen und doch – frei mit allen Gliedern.³⁶⁴

Auch im *Hesperus* (1795) liest man im 19. *Hundposttag*, daß Viktor ein «zum Resonanzboden der Musik geschaffnes Herz»³⁶⁵ besitze, worauf der prominente Solist und Komponist Carl Stamitz «nach einem dramatischen Plan, den sich nicht jeder Kapellmeister entwirft» – sozusagen höchstpersönlich – «aus den Ohren in das Herz» steigt.³⁶⁶ Heineses (und Soemmerrings) Ohrenphysiognomik scheint hier gleichsam ihren poetischen Ausdruck zu finden. Oder in den Kategorien von Friedrich Rochlitz gesprochen: Den philisterhaften, sich nur an oberflächlichen Sinnenreizen ergötzenden Unterhaltungshörern³⁶⁷ werden hier die mit «ganzer Seele» (RoV:505) lauschenden Musikenthusiasten entgegengesetzt, die durch Töne «in die Heimat ihrer Träume, Gefühle, Wünsche und Ahnungen getragen werden» (RoG:74). Daß die Musik bei Jean Paul vornehmlich als Mittel der Entgrenzung dient und Transzendenzerlebnisse ermöglicht, braucht hier nicht erneut nachvollzogen zu werden.³⁶⁸ Wenn sich der vielgelesene «musikalische Dichter» hier mit dem einflußreichen Musikschriftsteller (und Jean-Paul-Leser!) Friedrich Rochlitz trifft, so kann dies indessen als Beleg einer breit abgestützten und nachhaltig wirksamen Kunstauffassung gelten.

³⁶⁴ JEAN PAUL: *Flegeljahre*, in: ders.: Werke, hg. von Norbert Miller, Abt. I, Bd. 2, München³1971, S. 758.

³⁶⁵ JEAN PAUL: *Hesperus*, in: ders.: Werke, hg. von Norbert Miller, Abt. I, Bd. 1, München 1960, S. 773.

³⁶⁶ Ebd., S. 775.

³⁶⁷ Der Musiker Vult spricht in diesem Zusammenhang von Spießbürgern, die sich an dreierlei ergötzen: «(1) wenn aus einem halbtoten Pianissimo plötzlich ein Fortissimo wie ein Rebhuhn aufknattert, 2) wenn einer, besonders mit dem Geigenbogen, auf dem höchsten Seile der höchsten Töne lange tanzt und rutscht und nun kopf-unter in die tiefsten herunterklatst, 3) wenn gar beides vorfällt. In solchen Punkten ist der Bürger seiner nicht mehr mächtig, sondern schwitzt vor Lob.» (*Flegeljahre* [Werke I,2], S. 772) Freilich verbirgt sich in dieser Philisterkritik auch eine indirekte Spitze gegen den naiv-empfindsamen Musikgenuß Walts – womit sich zwei Extreme musikalischer Rezeption wiederum berühren.

³⁶⁸ Julia Cloot etwa betont in ihrer Studie die vielfältige Funktion des Musikerlebnisses bei Jean Paul: zum einen als Medium der Selbst- und Weltbegegnung, zum anderen als «Vorschein der anderen Welt» (*Geheime Texte*, S. 197ff.) sowie als «dichterische Vision» (S. 273ff.). Vgl. auch die luzide Analyse des Konzerterlebnisses in den *Flegeljahren* bei VINÇON: *Musik der Musik*, sowie das mit «Entrückte Töne» überschriebene Jean-Paul-Kapitel bei RUTH E. MÜLLER: *Erzählte Töne*, S. 151–169.

Der Berührungspunkte sind aber noch weit mehr. In seiner ‹Publikumsbeschimpfung› zu Saturnopolis streift der Satiriker gleichzeitig zwei von Rochlitz' Hörerkategorien: Einerseits die oberflächlichen Unterhaltungshörer, andererseits die Modehörer, denen das Konzert als Laufsteg gegenseitiger Begutachtung und als Arena der Intrigen dient. Originellerweise klagt die Satire aber nicht das ‹Sehen-und-gesehen-Werden› an, sondern das ‹Hören-und-gehört-Werden› – zunächst mit einem Seitenhieb gegen die Gepflogenheiten in den Opernhäusern Italiens, die sich leider auch in Saturnopolis eingenistet hätten:

In Italien gehört's zum hohen Ton, in der Oper auf alles mögliche eher aufzuhorchen als auf die Musik; vollends auf die schönsten Stellen mus ein Frauzimmer die größte Unaufmerksamkeit zu wenden scheinen und man versteckt da seine musikalischen Ohren so sehr wie sonst seine symbolischen. Die Saturnopolitaner hängen an der nämlichen Sitte. Man nimmt es an für ein Zeichen eines guten Geschmaks, wenn der Saturnopolitaner oder seine Frau auf die Musik gar nicht hinhöret – durch eine lange Uebung, sich bei den schönsten Stellen unempfindlich anzustellen, haben sie es soweit gebracht, daß sogar geübtere Augen als meine den Schein mit der Wahrheit vermengen würden. [JPS:747f.]

An dieser Stelle findet Jean Paul einen höchst aufschlußreichen Vergleich:

Wenn freilich manchmal in, mit und unter der Musik das Reden der Zuhörer wie ein gedruckter Text herumspringt: so ist das ein prosaisches Melodrama, worin Ariadnen und Theseuse in die Musik reden. Daher sagen die Saturnopolitaner oft: ‹sind unsre Konzerte nicht die einzigen in Musik gesetzten Stadtgespräche?› [JPS:748]

Es handelt sich um eine Anspielung auf den böhmischen Komponisten Georg Anton Benda (1722–1795), der mit seinen Melodramen als Begründer einer neuen Gattung des Schauspiels großes Aufsehen erregte, so unter anderem mit dem hier erwähnten Werk *Ariadne auf Naxos* (1775). Das gelungene satirische Bild der Instrumentalmusik, die – ohne jeglichen Wechselbezug – den Stadtklatsch untermalt, nimmt Jean Paul im *Zwölften Sektor* der *Unsichtbaren Loge* wieder auf, wo es von den Scheerauer Konzerten heißt, sie seien ‹bloß in Musik gesetzte Stadtgespräche und prosaische Melodramen, worin die Sesselreden der Zuhörer wie gedruckter Text unter der Komposition hinspringen.›³⁶⁹ Und in einem passend mit *Vox humana-Konzert* überschriebenen ‹Extrablatt› in den *Flegeljahren* wird der Vergleich von Vult noch spöttisch – und nicht eben frauenfreundlich – zugespitzt:

Ein Konzertsaal ist seiner Bestimmung nach ein Sprachzimmer; für den leisen Ton der Feindin und Freundin, nicht für den lauten der Instrumente hat das Weib das Ohr; [...] Bei Gott, man will doch etwas sagen im Saal, wenn nicht etwas tanzen. [...] Dahero sollte das Pfeifen und Geigen mehr Nebensache sein und wie das Klingeln der Mühle nur eintreten, wenn zwei Steine oder Köpfe *nichts mehr klein* zu machen haben.³⁷⁰

³⁶⁹ JEAN PAUL: *Die unsichtbare Loge*, in: ders.: Werke, hg. von Norbert Miller, Abt. I, Bd. 1, München 1960, S. 106.

³⁷⁰ JEAN PAUL: *Flegeljahre* (Werke I,2), S. 761 (Hervorhebung im Original).

Dementsprechend sehnt sich das klatschsüchtige Publikum richtiggehend nach «Hör-Ferien» und «Sprech-Minuten»,³⁷¹ wie der Erzähler in den *Flegeljahren* die Konzertpausen nennt.

Allerdings ist der treffende Vergleich mit dem Melodram³⁷² keineswegs nur negativ konnotiert: Der (über)empfindsame, mit einem «Betrunkenen»³⁷³ verglichene Zuhörer Walt assoziiert im Rausch der Töne nicht nur phantastische Bilderfolgen, sondern unterlegt dem Schlußsatz des Flötenkonzerts einen eigenen Text – ein Huldigungspoem eines verliebten Narren an alle «Unverheirateten»³⁷⁴ im Konzertsaal. Daß Walts Musikrezeption in «Empfindbildern»³⁷⁵ seine intimsten Wünsche spiegelt, muß hier gar nicht erst betont werden – wichtig in vorliegendem Zusammenhang ist die Verquickung autonomer Instrumentalmusik mit einem ganz persönlichen Text, was auf eine rein subjektive Rezeptionshaltung hinausläuft. In seiner Rezension von Madame de Staëls *De l'Allemagne* fragt Jean Paul 1814 ganz ähnlich: «Müssen wir denn nicht immer den Tönen geheime Texte, ja sogar Landschaften unterlegen, damit ihr Nachklang in uns stärker sei als ihr Vorklang außen?»³⁷⁶ Die Idee vom subjektiven Text, den die sogenannte absolute Musik durch ihre unmittelbare Wirkung hervorrufen kann, ist freilich keine Exklusivität Jean Pauls. Es handelt sich vielmehr um einen Topos der zeitgenössischen Kunsttheorie, der aus der vormals unangefochtenen Vorrangstellung der Vokalmusik erklärbar ist und beispielsweise bei Friedrich Schlegel in dessen *Athenäums-Fragmenten* (1798) auftaucht, wo der Autor fragt: «Muß die reine Instrumentalmusik sich nicht selbst einen Text erschaffen?»³⁷⁷

Das Friedrich Rochlitz zugeschriebene Kunstgespräch *Ueber den Genuss der Musik* von 1815 greift den Gedanken ebenfalls auf: Dort vermag der ideale Hörer

den Text der Musik, liege er nun im Wort ausgesprochen, oder gebe ihn der Compositur durch das Charakteristische seiner Musik, würdig nachzuempfinden. Ganz frey schwebender Musik wird er durch den Reichthum seiner Phantasie, durch die Beweglichkeit seines Gemüths, einen passenden unterlegen, so daß ihm über dem Strome der Töne stets eine phantastische Welt schwebt. [RoG:75]³⁷⁸

Überblickt man die bei Jean Paul erwähnten Passagen, wird der vom Musikpublikum unterlegte Text unterschiedlich bewertet: Während der öffentliche Stadtklatsch nur Spott

³⁷¹ Ebd.

³⁷² Inwiefern der Begriff des Melodrams über die hier referierte metaphorische Bedeutung hinaus auch für das Bauprinzip von Jean Pauls Romanen fruchtbar gemacht werden kann, wie dies GUSTAV JÄGER vorgeschlagen hat (*Jean Paul und die Musik*, Tübingen 1949, S. 259ff.), ist in der heutigen Forschung umstritten; vgl. die Kritik bei VINÇON: *Musik der Musik*, S. 4f., sowie den entsprechenden Abschnitt bei CLOOT: *Geheime Texte*, S. 294ff.

³⁷³ JEAN PAUL: *Flegeljahre* (Werke I,2), S. 757.

³⁷⁴ Ebd., S. 760.

³⁷⁵ Zu diesem wichtigen Begriff, der bei Jean Paul unmittelbar mit der Traumwelt in Verbindung steht, vgl. die Analyse von CLOOT: *Geheime Texte*, S. 132ff.

³⁷⁶ JEAN PAUL: *Werke*, hg. von Norbert Miller, Abt. II, Bd. 3, München 1978, S. 650.

³⁷⁷ FRIEDRICH SCHLEGEL: *Athenäums-Fragment* Nr. 444, in: ders.: *Kritische Schriften und Fragmente, Studienausgabe in sechs Bänden*, hg. von Ernst Behler und Hans Eichner, Bd. 2, Paderborn usw. 1988, S. 155.

³⁷⁸ Vgl. dazu oben S. 42f. Beim schlechten Stand der Forschung zu Rochlitz kann über eine direkte Beeinflussung nur gemutmaßt werden. Daß Rochlitz als Jean-Paul-Leser auch die *Flegeljahre* kannte, scheint jedoch naheliegend.

und Häme erntet, erfährt der persönliche «Empfindtext» außergewöhnliche Hochschätzung. Diese Bewertungsskala entspricht in den Grundzügen den Abstufungen, wie sie im Kunstgespräch *Ueber den Genuss der Musik* für die «instinctmässig» Hörenden vorgenommen werden.³⁷⁹ Die abgestumpften und geschwätigen Unterhaltungshörer entsprächen demnach der untersten Stufe, der gefühlsschwelgende Walt der obersten Stufe dieser Kategorie – sein Gegenpart Vult der obersten Stufe der «mit Bewusstseyn» (RoG:74) Hörenden. Und genau in diesem Sinn wirkt Vult als Korrektiv von Walts Gefühlsüberschwang, indem er ihn gar anklagt:

Aber wie hörtest du? Voraus und zurück, oder nur so vor dich hin? Das Volk hört wie das Vieh nur Gegenwart, nicht die beiden Polar-Zeiten, nur musikalische Sylben, keine Syntax. Ein guter Hörer des Worts prägt sich den Vordersatz eines musikalischen Perioden [sic!] ein, um den Nachsatz schön zu fassen.³⁸⁰

Vult vertritt hier die Position eines Schiller oder Hanslick,³⁸¹ klagt das rauschhafte Hören als animalisch an und gibt sich als Vertreter einer Autonomie-Ästhetik zu erkennen: «Und was wäre das für ein Kunst-Eindruck, der wie die Nesselsucht sogleich verschwindet, sobald man in die kalte Luft wieder kommt? Die Musik ist unter allen Künsten die reinmenschlichste, die allgemeinste.»³⁸²

Das von Vult eingeforderte strukturelle Hören kommt für Walt jedoch einer «unkünstlerischen Hörkunst»³⁸³ gleich, und so bleiben die beiden Positionen bis zum Ende unversöhnlich. Bedenkt man indessen, daß die gegensätzlichen Zwillinge Wult und Valt zwei Seiten einer einzigen Künstlerpersönlichkeit repräsentieren und im ursprünglichen Romankonzept zu einer Synthese geführt werden sollten,³⁸⁴ so bleibt dieser harmonische (oder utopische) Fluchtpunkt auch im disharmonischen Ausklang des Romanfragments noch bestehen. Rochlitz' Idealhörer, der Musik «mit Bewusstseyn» rezipiert und dennoch zu höherer Begeisterung fähig ist, hätte hier seine Entsprechung gefunden. Daß der Ausgleich von Vernunft und Gefühl, Wirklichkeit und Phantasie in den *Flegeljahren* allerdings nicht mehr gelingt und bereits ins Reich der Utopie verwiesen wird, leitet unmittelbar zu den zahlreichen gespaltenen Künstlerpersönlichkeiten bei E. T. A. Hoffmann über.

Noch ein Weiteres verweist bereits auf Hoffmanns Sonderlinge und ihre Art der Musikrezeption: Zum Unsagbarkeits- und Unendlichkeitstopos, der die Musikszenen bei Jean Paul prägt, tritt das Motiv des einsamen Musikschwärmers, der sich vom Rest des Publikums absondert und in eine eigene Welt flieht.³⁸⁵ Paradigmatisch zeigt sich dies bei der Schilderung des Gartenkonzerts im *Hesperus*, wo Viktor die Musik «ungesehen» und «ohne Störung» in sein Herz «aufsaugen» möchte³⁸⁶ und deshalb «in der fernsten Laube, in der

³⁷⁹ Vgl. oben S. 42.

³⁸⁰ JEAN PAUL: *Flegeljahre* (Werke I,2), S. 771.

³⁸¹ Vgl. oben S. 66ff.

³⁸² JEAN PAUL: *Flegeljahre* (Werke I,2), S. 773.

³⁸³ Ebd.

³⁸⁴ Vgl. dazu im Überblick: UWE SCHWEIKERT: *Jean Paul*, Stuttgart 1970, S. 45f.

³⁸⁵ Vgl. dazu meine Zusammenfassung S. 289.

³⁸⁶ JEAN PAUL: *Hesperus* (Werke I,1), S. 773.

wahren Sonnenferne»³⁸⁷ Platz nimmt. Die Metapher der «Sonnenferne» verdeutlicht nicht nur die Einsamkeit, sondern bekräftigt in einer bewußten Ausblendung des Gesichtssinns einmal mehr die Aufwertung des Hörsinns: Wer ganz Ohr ist und sich der Musik mehr als oberflächlich hingibt, verzichtet auf äußerliche visuelle Reize und erschafft sich – gleichsam als potenzierende Kompensation – über das Gehör eine innere Bilderwelt.

Aus der erwähnten Konzertszene resultiert folgendes Gesetz: Je mehr das Publikum «Auge» ist, desto weniger ist es Ohr und desto oberflächlicher nimmt es die Musik wahr. Daraus ergibt sich im *Hesperus* – wiederum in Analogie zur Abstufung bei Rochlitz – eine klare gesellschaftliche Hierarchie: Von den Musikschwärmern über die bürgerlichen Unterhaltungshörer zu den adligen Modehörern, für die Musik nur lästiges Nebengeräusch ist: «der adelige Hörsaal saß in der nächsten hellsten Nische und wünschte, es wäre schon aus – der bürgerliche saß entfernter, [...] Klotilde und ihre Agathe ruhten in der dunkelsten Blätterloge» und Viktor schließlich verschanzt sich, wie gesagt, in der «fernsten Laube».³⁸⁸ Es muß kaum erwähnt werden, daß sich hier eine Tendenz der Musikrezeption anbahnt, die mit der Verdunkelung des Zuschauerraums allmählich zum Standard wird und in der Idee des unsichtbaren Orchesters um 1900 ihre radikalste Ausprägung findet³⁸⁹ – insgesamt eine Entwicklung, die ohne die Neubewertung des Hörsinns im späten 18. Jahrhunderts wohl nicht so verlaufen wäre und zu der die erzählende Literatur maßgeblich beigetragen hat.

³⁸⁷ Ebd., S. 775.

³⁸⁸ Ebd.

³⁸⁹ Vgl. HEINRICH W. SCHWAB: *Konzert*, S. 186 sowie ders.: *Von unsichtbaren Orchestern und verdunkelten Hörräumen. Berichte und Bilder aus der Kulturgeschichte des Konzertsaals*, in: *Das Orchester* 39/1 (1991), S. 2–7.

Musikhören und Musikpublikum in E. T. A. Hoffmanns Erzählungen

Die schriftstellerische Karriere von E. T. A. Hoffmann illustriert mustergültig, wie Musikkritik und Erzählfiktion zu Beginn des 19. Jahrhunderts ineinander greifen und wie sehr die Grenzen zwischen Sachtext und Erzähltext im Allgemeinen noch verfließen. Als Schriftsteller tritt Hoffmann nämlich zuerst in der von Friedrich Rochlitz betreuten *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* (AMZ) in Erscheinung, und dies notabene in einer Zeit, wo er sich vornehmlich zum Musiker und Komponisten berufen glaubt. Am 12. Januar 1809 schreibt er aus Bamberg an Rochlitz in Leipzig:

Ich wage es einen kleinen Aufsatz, dem eine wirkliche Begebenheit in Berlin zu Grunde liegt, mit der Anfrage beizulegen, ob er wohl in die Musik[alische] Zeitung aufgenommen werden könnte? – Aehnliche Sachen habe ich ehemals in oben erwähnter Zeitung wirklich gefunden zB. die höchst interessanten Nachrichten von einem Wahnsinnigen, der auf eine wunderbare Art auf dem Clavier zu fantasiren pflegte.³⁹⁰

Beim erwähnten «kleinen Aufsatz» handelt es sich um nichts Geringeres als Hoffmanns *Ritter Gluck*, der mittlerweile als musikästhetisches und erzählerisches Schlüsselwerk eingeschätzt wird.³⁹¹ Der Text erschien am 15. Februar 1809 in der AMZ und eröffnete 1814 den Erzählband *Fantasiestücke in Callot's Manier*, mit dem Hoffmann als Schriftsteller erstmals – und sogleich mit sensationellem Erfolg – an die Öffentlichkeit trat.

In seinem Schreiben an Rochlitz tritt der Bamberger Musikdirektor aus naheliegenden Gründen noch nicht als selbstbewußter Autor auf, vielmehr schmeichelt er dem AMZ-Redakteur, indem er mit den «interessanten Nachrichten von einem Wahnsinnigen» auf einen Text von Rochlitz selbst anspielt. Gemeint ist die Geschichte *Der Besuch im Irrenhause*, die im Sommer 1804, also immerhin viereinhalb Jahre vor der Erwähnung in besagtem Brief, in der AMZ erschienen war. Zwar mag sich Hoffmann in seinem *Ritter Gluck* in Einzelheiten, insbesondere mit der Einführung eines Ich-Erzählers und in der Wahnsinns-Thematik, tatsächlich an Rochlitz orientiert haben,³⁹² wichtig im vorliegenden Zusammenhang ist indes die Tatsache, daß in einem musikalischen Fachorgan, notabene dem wichtigsten deutschsprachigen der Zeit, durchaus Platz war für Texte mit fiktionalem Anstrich – mehr noch: Die Leser der AMZ, Musikkenner und -interessierte, waren

³⁹⁰ FRIEDRICH SCHNAPP (Hg.): *Der Musiker E. T. A. Hoffmann. Ein Dokumentenband*, Hildesheim 1981, S. 89. Daß Hoffmann in seiner 1808 angetretenen Stellung als Musikdirektor am Bamberger Theater bereits völlig desillusioniert war, geht aus der langen Einleitung im zitierten Brief an Rochlitz deutlich hervor. Nicht zuletzt deshalb wollte er sich neu orientieren und empfahl sich als künftiger Mitarbeiter der AMZ.

³⁹¹ Vgl. z. B.: GERHARD NEUMANN: *E. T. A. Hoffmann: Ritter Gluck. Die Geburt der Literatur aus dem Geist der Musik*, in: Brandstetter: *Ton – Sprache*, S. 39–70.

³⁹² Vgl. dazu die weiterführenden Literaturhinweise und den *Kommentar* von GERHARD ALLROGGEN und HARTMUT STEINECKE in der hier benutzten Ausgabe: E. T. A. HOFFMANN: *Fantasiestücke in Callot's Manier* (= Sämtliche Werke, Bd. 2/1), Frankfurt 1993, S. 611.

narrative Einkleidungen gewohnt.³⁹³ So könnte man folgern, es spiele für die Deutung in zeitgenössischer Sicht kaum eine Rolle, ob ein Text nun als narrativer Essay in einem musikalischen Fachorgan oder als Erzählung in einem literarischen Sammelwerk erscheint, solange die Textabweichungen – wie im Fall des *Ritter Gluck* – äußerst marginal sind.³⁹⁴ Ein solch voreiliger Schluß würde dem Publikationsrahmen jedoch zu wenig Gewicht beimessen und damit Feinheiten in der Rezeption ausblenden: Das Publikum der AMZ dürfte vor allem die musikästhetischen Fragen im Zusammenhang mit dem Komponisten Gluck sowie die eingestreuten Invektiven gegen den damaligen Berliner Opernbetrieb (namentlich gegen den Kapellmeister Bernhard Anselm Weber) wahrgenommen haben,³⁹⁵ den Leserinnen und Lesern der *Fantasiestücke* mußte indes die eigenwillige erzählerische Form auffallen, zumal mit dem Verweis auf die Kupferstiche Jacques Callots das phantastische Moment dieser Erzählungen (und damit deren inhärente Mehrdeutigkeit) bereits zu Beginn exponiert ist.

Überdies ändert die Erzählinstanz: In der AMZ-Publikation unterzeichnet der Ich-Erzähler am Ende mit dem kryptischen Kürzel «---nn», was einer Anonymisierung gleichkommt, in den *Fantasiestücken* führt Hoffmann mit dem Untertitel *Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten* eine neue Erzählerfigur ein.³⁹⁶ Dieser «reisende Enthusiast» ist eine fiktionale Gestalt und darf trotz vieler, zumal biographischer Ähnlichkeiten nicht eins zu eins mit Hoffmann parallelisiert werden, wie dies in der Vergangenheit oft geschehen ist.³⁹⁷ Als noch problematischer erweist sich eine solche Gleichsetzung bei der literarischen Kunstfigur des Kapellmeisters Kreisler, der in den *Fantasiestücken* einer Herausgeberfiktion des reisenden Enthusiasten entspringt und damit narratologisch noch weiter vom Autor entfernt ist. Die erzähltechnisch komplexe Trias "Hoffmann – reisender Enthusiast – Kreisler"³⁹⁸ manifestiert sich in einem Multiperspektivismus, der für jeden Text der *Fantasiestücke* differenziert eruiert werden sollte. Nur so wird man dem Erzählprinzip der Mehrdeutigkeit gerecht, das letztlich Hoffmanns Modernität ganz wesentlich mitbegründet.

³⁹³ Vgl. ebd., S. 614.

³⁹⁴ Fazit des Textvergleiches ebd., S. 610.

³⁹⁵ Weil hier der zeitgeschichtliche Kontext aus Platzgründen nicht referiert werden kann, sei nebst dem *Kommentar* von ALLROGGEN / STEINECKE auf zwei neuere, umfangreiche Aufsätze verwiesen: RICARDA SCHMIDT: *Klassische, romantische und postmoderne musikästhetische Paradigmen in E. T. A. Hoffmanns Ritter Gluck*, in: Keil/Goer: «Seelenaccente», S. 11–61; JÖRGEN PFEFFER: *Zum musikästhetischen Gehalt von E. T. A. Hoffmanns Erzählung Ritter Gluck*, ebd., S. 62–101. In diesen beiden, sich inhaltlich zum Teil überschneidenden Forschungsarbeiten werden auch die wichtigsten musikästhetischen Interpretationen des *Ritter Gluck* aus der jüngeren Vergangenheit kritisch beleuchtet.

³⁹⁶ Vgl. ALLROGGEN / STEINECKE: *Kommentar*, S. 592ff.

³⁹⁷ Zwar sollten die *Fantasiestücke* auf Wunsch von Hoffmann ursprünglich anonym erscheinen, womit der «reisende Enthusiast» direkter auf den Verfasser verwiesen hätte. In Jean Pauls Vorrede zu den *Fantasiestücken* wird der Autor dann doch namentlich genannt, was Hoffmann als «ehrevoll» empfand und billigte – wohl nicht zuletzt um des publizistischen Erfolges willen (vgl. ALLROGGEN / STEINECKE: *Kommentar*, S. 601).

³⁹⁸ Ein Beispiel dieser in der älteren Forschungsliteratur üblichen, aber narratologisch nicht haltbaren Gleichsetzung («reisender Enthusiast» – Hoffmann – Kreisler) findet sich noch im ansonsten verlässlichen *Kommentar* in der Ausgabe der *Fantasiestücke* von Hans-Joachim Kruse (Berlin/Weimar 1994, S. 480).

Von der Rezension zur Fiktion

Um den für die Interpretation bedeutsamen Prozeß von der Musikrezension zur Erzählfiktion anschaulich zu machen, sollen hier die Textmetamorphosen der oben (S. 62ff.) bereits diskutierten Beethoven-Rezensionen (*Fünfte Sinfonie* und *Klaviertrios op. 70*) veranschaulicht und hinsichtlich des Verhältnisses zwischen Rationalität und Emotionalität kommentiert werden. Die Rezension von Beethovens *Fünfter* erschien 1810 in der AMZ, war also explizit an ein Publikum von Fachleuten und Kennern gerichtet, sprengte nach Hoffmanns eigenen Worten jedoch insofern bereits den Rahmen einer üblichen Musikrezension, als der Verfasser zunächst Beethovens Instrumentalmusik historisch und ästhetisch einordnet und die (Gefühls-)wirkung der Sinfonie beschreibt, bevor er zur ausführlichen Partituranalyse schreitet, um den Geheimnissen beethovenscher Kunst auf die Spur zu kommen. Die eigentliche Werkanalyse verläuft satzweise, ist mit zahlreichen Notenbeispielen illustriert und nimmt ungefähr drei Viertel der ganzen Rezension ein. Bezogen auf den Umfang beträgt das Verhältnis von Formanalyse und poetisch-emotionaler Deutung also 3:1 – ein Faktor, der die Rezeption aufmerksamer AMZ-Leser zweifellos beeinflußt hat.

1813 griff Hoffmann die Rezension wieder auf und kompilierte sie mit seiner AMZ-Besprechung von Beethovens *Klaviertrios op. 70* zum Kreislerianum Nr. 4. Letzteres wurde Ende 1813 sozusagen als Werbetext für die *Fantasiestücke* in der *Zeitung für die elegante Welt* vorabgedruckt. Das Kreislerianum mit dem Titel *Beethovens Instrumentalmusik* ist also eine Kompilation aus Teilen zweier Musikrezensionen, verbunden und gespickt mit einigen neuen Zusätzen. Aufschlußreich ist, wie Hoffmann den Fachtext bei der Umarbeitung zu einem Stück Literatur im Detail modifizierte und welche Teile aus der Rezension er für die *elegante Welt* und seine allgemein gebildete Leserschaft als zumutbar erachtete.

Es ist durchaus nicht so, daß Hoffmann im Kreislerianum den «musikanalytischen Teil» v o l l s t ä n d i g wegstreicht, um so den Laien unter den Lesern entgegenzukommen, wie dies immer wieder betont wurde.³⁹⁹ Zwar werden im Kreislerianum keine langen Partitur-Paraphrasen und Notenbeispiele eingerückt, aber ein Großteil der Analyse erscheint als Zusammenfassung⁴⁰⁰ und wichtige Stellen sind sogar im Detail wiedergegeben:

Nichts kann einfacher sein, als der nur aus zwei Takten bestehende Hauptgedanke des ersten Allegro's, der, Anfangs im Unisono, dem Zuhörer nicht einmal die Tonart bestimmt. [HKr:55]

[...] aber bald zieht eine freundliche Gestalt glänzend daher und erleuchtet die tiefe grauenvolle Nacht. (Das liebliche Thema in G Dur, das erst von dem Horn in Es Dur berührt wurde.) [HKr:55f]

³⁹⁹ Vgl. z. B. den MGG-Artikel *Musikkritik* von Ulrich Tadday (MGG², Sachteil, Bd. 6, Kassel usw. 1997, Sp. 1371).

⁴⁰⁰ Einen guten Überblick über die «Hauptzüge der Umarbeitung» gibt der *Kommentar* von ALLROGGEN/STEINECKE, S. 664.

Was soll ich von der Menuet sagen? – Hört die eignen Modulationen, die Schlüsse in dem dominanten Akkorde dur, den der Baß als Tonika des folgenden Thema's in Moll aufgreift – das immer sich um einige Takte erweiternde Thema selbst! [HKr:56]

Wer Beethovens damals noch nicht allzu bekannte Sinfonie nicht genau im Ohr hatte, keinen Notentext vor sich liegen hatte, mit Fachbegriffen wie «Unisono», «Modulationen», «Dominante», «Tonika» nicht vertraut war, für den mochten solche Stellen reichlich kryptisch wirken. Genau dies scheint Absicht zu sein: Kreislers musikalische Besessenheit wirkt umso eindringlicher, sein Gehabe umso phantastischer, je näher der Text an seine Figur und deren Erleben gebunden ist. Und genau um eine solche Verringerung der zeitlichen und räumlichen Distanz bemüht sich Hoffmann bei seiner Text-Transformation. Während die Ausführungen in der AMZ stets vom Rezensenten («Rez.») stammen, spricht in *Beethovens Instrumental-Musik* nun der Kapellmeister Kreisler selbst, was an einer Stelle sogar noch verdeutlicht wird:

«Die geistreiche Dame, die heute *mir*, dem Kapellmeister Kreisler recht eigentlich zu Ehren das Trio Nro. I gar herrlich spielte, und vor deren Flügel ich noch sitze und schreibe, hat es mich recht deutlich einsehen lassen, wie nur das, was der *Geist* gibt, zu achten, alles Übrige aber vom Übel ist.» [HKr:58]⁴⁰¹

Im Gegensatz zum Rezensenten schreibt Kreisler also nicht aus Distanz, sondern aus einer momentanen Begeisterung heraus. Das unmittelbare Erleben tritt als wesentliches Charakteristikum der Literarisierung deutlich aus dieser Passage hervor. Kreisler gibt vor, im Augenblick des Schreibens am Flügel jener «geistreichen Dame» zu sitzen und läßt Erlebnis und Niederschrift zeitlich vollständig übereinander gleiten:⁴⁰² «Eben jetzt habe ich auswendig einige frappante Ausweichungen der beiden Trios auf dem Flügel wiederholt.» (HKr:58) Diese Verringerung auf eine Null-Distanz scheint erzählerisches Programm zu sein, denn in der Vorrede zu den *Kreisleriana* deklariert der fiktive Herausgeber die Papiere aus Kreislers Nachlaß (mit einer Bescheidenheitsgeste) explizit «als anspruchslöse Erzeugnisse einer augenblicklichen Anregung» (HKr:34).⁴⁰³

Das Erzählen aus dem augenblicklichen Erleben manifestiert sich in seiner Direktheit auch in der sprachlichen Struktur: Das vierte Kreislerianum ist als vielschichtiger Pseudo-Dialog mit verschiedenen Adressaten angelegt. Zahlreiche affirmative Sätze aus der Rezension der *c-Moll-Sinfonie* sind in *Beethovens Instrumental-Musik* als rhetorische Fragen umformuliert, wie zwei Beispiele aus den Anfangspassagen illustrieren:

⁴⁰¹ Hervorhebungen im Original. – In der Rezension kommt die «geistreiche Dame» zwar auch vor, ihr Klaviervortrag ist jedoch in größere zeitliche Distanz gerückt: «Rez. ist es so gut geworden, mehrere B.sche Kompositionen von einer geistreichen Dame, die den Flügel mit Virtuosität spielt, so vortrefflich zu hören [...]» (HSM:144).

⁴⁰² Ein ähnliches erzählerisches Verfahren benutzt Hoffmann auch in *Don Juan*, wo der reisende Enthusiast seine tief sinnige (Neu-)Interpretation von Mozarts Oper *In der Fremdenloge Nro. 23* unmittelbar niederschreibt.

⁴⁰³ Hervorhebung: D. F.

<i>AMZ-Rezension</i>	<i>Beethovens Instrumental-Musik</i>
Wenn von der Musik als einer selbstständigen Kunst die Rede ist, sollte immer nur die Instrumentalmusik gemeint sein, welche, jede Hülfe, jede Beimischung einer andern Kunst verschmähend, das eigentümliche, nur in ihr zu erkennende Wesen der Kunst rein ausspricht. [HSM:34]	Sollte, wenn von der Musik als einer selbstständigen Kunst die Rede ist, nicht immer nur die Instrumental-Musik gemeint sein, welche jede Hülfe, jede Beimischung einer andern Kunst (der Poesie) verschmähend das eigentümliche nur in ihr zu erkennende Wesen dieser Kunst rein ausspricht? [HKr:52]
Wie wenig erkannten <i>die</i> Instrumentalkomponisten dies eigentümliche Wesen der Musik, welche versuchten, jene bestimmbar Empfindungen, oder gar Begebenheiten darzustellen, und so die der Plastik entgegengesetzte Kunst plastisch zu behandeln! [HSM:34]	Habt ihr dies eigentümliche Wesen auch wohl nur geahndet, ihr armen Instrumentalkomponisten, die ihr euch mühsam abquältet bestimmte Empfindungen, ja sogar Begebenheiten darzustellen? – Wie konnte es euch denn nur einfallen, die der Plastik geradezu entgegengesetzte Kunst plastisch zu behandeln? [HKr:52]

Kreisler richtet sich mit seinen rhetorischen Fragen an ganz unterschiedliche Adressaten: häufig, mitunter gleichsam beschwörend,⁴⁰⁴ an ein anonymes Publikum, dann ausdrücklich an die «armen Instrumentalkomponisten» (HKr:52), sehr eindringlich an den «musikalischen Pöbel» und die «weisen Richter» der Tonkunst (HKr:54) und – mit religiösem Ton und Gestus – schließlich sogar an Beethoven selbst, der hier als (Ton-)Schöpfer und Messias erscheint: «Wie tief haben sich doch deine herrlichen Flügel-Kompositionen, du hoher Meister! meinem Gemüte eingepägt [...]. Mit welcher Lust empfang ich dein siebzigstes Werk, die beiden herrlichen Trios» (HKr:57).

Die Begeisterung, die zwar bereits in den Rezensionen zu spüren ist, sich dort aber immer wieder durch Notenbelege und analytische Zergliederung sozusagen abkühlt, wird in den *Kreisleriana* mit einfachen, aber wirkungsvollen Kunstgriffen bis zum Überschwang potenziert. Corina Caduff hat in einer knappen Gegenüberstellung beider Versionen darauf hingewiesen, daß *Beethovens Instrumental-Musik* im Vergleich zur AMZ-Rezension «weitaus mehr Ausrufezeichen und spannungssteigernde Gedankenstriche» aufweist, und resümiert: «In diesen Interpunktionen scheint der Enthusiasmus entfesselt.»⁴⁰⁵

Bei einem Meister der Spannung und Leserführung wie Hoffmann mögen all diese wirkungsvollen Kunstgriffe zur Verstärkung des enthusiastischen Pathos nicht überraschen – für die Rezeption des Textes sind die Eingriffe indessen höchst bedeutsam: Während

⁴⁰⁴ «Hört die eignen Modulationen, die Schlüsse in dem dominanten Akkorde dur, den der Baß als Tonika des folgenden Thema's in Moll aufgreift – das immer sich um einige Takte erweiternde Thema selbst! Ergreift Euch nicht wieder jene unruhvolle unnennbare Sehnsucht, jene Ahndung des wunderbaren Geisterreichs, in welchem der Meister herrscht?» (HKr:56).

⁴⁰⁵ CORINA CADUFF: *Das Landschaftsbild und die Instrumentalmusik. Diderots Vernet-Besprechungen und Hoffmanns Beethoven-Rezensionen am Übergang von Kritik und Literatur*, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift 50 (2000), S. 399–414, hier S. 409f. (vgl. auch das entsprechende Kapitel in: dies.: *Die Literarisierung von Musik*, S. 67–82, hier S. 78).

Hoffmann in den Rezensionen immer wieder auf die für das musikalische Verständnis unabdingbare Verbindung von Geist und Gemüt, von Genialität und Besonnenheit, von rationaler und emotionaler Musikwahrnehmung hinweist und mit Nachdruck einen Ausgleich der beiden Pole einfordert, so ist dieses ideale Gleichgewicht in *Beethovens Instrumental-Musik* trotz zahlreicher Appelle nicht mehr gegeben. Hier dominieren Gefühlswahrnehmung, augenblickliche Begeisterung und poetischer Überschwang. Vom analytischen Teil der Rezension hat Hoffmann bezeichnenderweise jene Passagen wörtlich in die *Kreisleriana* übernommen, wo die rationale Beschreibung für einen kurzen Moment zugunsten poetisch-emotionaler Umschreibung verlassen wird. Zur Verdeutlichung seien auch hier wieder zwei Ausschnitte einander gegenüber gestellt:

<i>AMZ-Rezension</i>	<i>Beethovens Instrumental-Musik</i>
<p>Es sind Laute, womit sich die Brust, von Ahnungen des Ungeheuren gepreßt und beängstet, gewaltsam Luft macht; und wie eine freundliche Gestalt, die glänzend, die tiefe Nacht erleuchtend, durch die Wolken zieht, tritt nun ein Thema ein, das im 59. Takte des ersten Teils von dem Horn in Es dur nur berührt wurde. [HSM:40]</p>	<p>Die Brust von der Ahnung des Ungeheuern, Vernichtung drohenden gepreßt und beängstet scheint sich in schneidenden Lauten gewaltsam Luft machen zu wollen, aber bald zieht eine freundliche Gestalt glänzend daher und erleuchtet die tiefe grauenvolle Nacht. (Das liebliche Thema in G Dur, das erst von dem Horn in Es Dur berührt wurde.) [HKr:55f]</p>
<p>Wie eine holde Geisterstimme, die unsre Brust mit Trost und Hoffnung erfüllt, tönt hierauf das liebliche (und doch gehaltvolle) Thema von dem <i>Andante</i> in As dur 3/8 Takt, welches Bratsche und Violoncello vortragen. [HSM:43]</p> <p>[...] Es ist, als träte der furchtbare Geist, der im Allegro das Gemüt ergriff und ängstete, jeden Augenblick drohend aus der Wetterwolke, in die er verschwand, hervor, und entflöhen dann vor seinem Anblick schnell die freundlichen Gestalten, welche tröstend uns umgaben. [HSM:43]</p>	<p>Tönt nicht wie eine holde Geisterstimme, die unsre Brust mit Hoffnung und Trost erfüllt, das liebliche Thema des <i>Andante con moto</i> in As dur? – Aber auch hier tritt der furchtbare Geist, der im Allegro das Gemüt ergriff und ängstete, jeden Augenblick drohend aus der Wetterwolke hervor, in die er verschwand, und vor seinen Blitzen entfliehen schnell die freundlichen Gestalten, die uns umgaben. [HKr:56]</p>

Im ersten Ausschnitt fällt auf, daß die «freundliche Gestalt», die Hoffmann in der Rezension nur als Vergleich herbeizieht, im Kreislerianum sich verselbständigt und das «Thema» in eine nebensächliche Klammer verbannt. Der Notentext wird von Kreisler also gleichsam

personifiziert und poetisch inszeniert.⁴⁰⁶ Auch im zweiten Beispiel gewinnt das Poetisch-Emotionale die Oberhand: Von der Beschreibung des langsamen Satzes der *c-Moll-Sinfonie* sind nur gerade Anfang und Schluß in das Kreislerianum eingewoben, wobei der sprachliche Vergleich («Es ist, als träte...») samt Konjunktiv abermals einer selbständigen poetischen Gestalt («hier tritt der furchtbare Geist») Platz macht und die Suggestivkraft des Textes damit erheblich erhöht.

Anhand weniger Schlüsselbegriffe und mittels einfachster Wort-Arithmetik kann man außerdem genau aufzeigen, wie sich die Rezeption beethovenscher Musik im Kreislerianum mit Nachdruck in Richtung Emotionalität verschiebt: Die aus dem «vollstimmigen Zusammenklänge aller Leidenschaften» (HKr:54) hervorgehende «Sehnsucht», die je zweimal mit den Attributen «unaussprechlich» (52, 53) sowie «unendlich» (54), dreimal mit «unnennbar» (56, 57) und je einmal mit «unruhvoll» (55) sowie «ängstlich» (55) näher bestimmt ist, im Kreislerianum als zentraler romantischer Topos also insgesamt achtmal auftaucht, kommt in der Rezension der *c-Moll-Sinfonie* zwar ebenso häufig vor, hat dort aber aufgrund der Länge der analytischen Teile ein weitaus geringeres Gewicht. Die sprachlich mit jener «Sehnsucht» verquickte universale Gefühlsrezeption, oben (S. 63) als Kern romantischer Musikästhetik erfaßt, wirkt im Kreislerianum als Paradigma adäquater Musikrezeption umso eindringlicher. Demgegenüber scheint die «Besonnenheit», die als Zentralbegriff für das rationale Fundament der Komposition in beiden Rezensionen zusammen achtmal bekräftigt wird, geradewegs zu verblassen: Im Kreisler-Text taucht sie nämlich nur mehr dreimal auf.⁴⁰⁷

Musikrezeption ist für Kreisler zuerst und vor allem ein rascher Flug «in das Geisterreich der Töne» (HKr:61), in jenes «Geisterreich», das in *Beethovens Instrumental-Musik* in schierer Wortbeschwörung (oder – je nach Sichtweise – aufdringlicher Redundanz) auf den paar Seiten nicht weniger als sechsmal auftaucht,⁴⁰⁸ den Text schließlich wie in einem vollstimmigen Akkord ausklingen läßt – und als Nachklang hängen bleibt. Obwohl «Geisterreich» außerhalb des Beethoven-Essays in den *Fantasiestücken* explizit nur noch gerade fünfmal auftaucht,⁴⁰⁹ handelt es sich dennoch um die zentrale musikästhetische Chiffre. Sie steht für das Reich der Töne, jene «abgesonderte Welt für sich selbst»,⁴¹⁰ wie sie in *Beethovens Instrumental-Musik* mit poetischer Geste exponiert wird:

Orpheus Lyra öffnete die Tore des Orkus. Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf, eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle bestimmten Gefühle zurückläßt, um sich einer unaussprechlichen Sehnsucht hinzugeben. [HKr:52]

Nur schon aufgrund der Ballung an Schlüsselwörtern können die beiden Beethoven-Rezensionen und ihre poetische Transformation in den *Kreisleriana* als Konzentrat und

⁴⁰⁶ Vgl. ebd., S. 410f. bzw. 79f. Freilich wird dieses Verfahren nicht konsequent durchgezogen, wie der zweite Ausschnitt zeigt, wo der Vergleich «wie eine holde Geisterstimme» belassen wird.

⁴⁰⁷ HKr:55 (2x), 57 (als «besonnene Genialität»).

⁴⁰⁸ HKr:53, 55, 56, 57, 60, 61.

⁴⁰⁹ *Jaques Callot*, S. 18; *Ombra adorata*, S. 42; *Don Juan*, S. 96; *Kreislers musikalisch-poetischer Clubb*, S. 372; *Johannes Kreislers Lehrbrief*, S. 453. Die eklatante Häufung in *Beethovens Instrumental-Musik* resultiert aus den Vorlagen: In den beiden Rezensionen zusammen taucht «Geisterreich» auch sechsmal auf (HSM:35, 37, 45, 50, 121, 143).

⁴¹⁰ WACKENRODER / TIECK: *Phantasien über die Kunst*, S. 102.

Manifest romantischer Musikästhetik gelten. In der literarischen Fiktion jedoch verlagert sich der Schwerpunkt dieser Ästhetik nachhaltig in Richtung Emotionalität, das rationale Fundament im Hintergrund droht gleichsam zu entschwinden.

Stattdessen blüht die Phantastik: Am Ende verwirklicht sich der ersehnte Flug in das heraufbeschworene Geisterreich sogar. Nach Beendigung seines Club-Abends will Kreisler in einer Mischung aus Resignation und Ekstase auf seinem «chinesischen Schlafrock wie auf einem Mephistophelesmantel hinausfahren durch jenes Fenster dort», und zwar nicht als «harmlose Melodie», sondern als «basso ostinato» (HKr:418)⁴¹¹ – und ist in der Tat bald spurlos verschwunden...

Überreiz, Ekstase, Wahnsinn: Die Problematik des überspannten Musikenthusiasmus

Das phantastische Verschwinden Kreislers läßt vermuten, daß hier einer durch Musik irr geworden ist. Der exzentrische, geheimnisumwitterte, unverständene, unglückliche und schließlich vom Wahnsinn bedrohte Musiker, der mit Wackenroders Joseph Berglinger in die Literatur einzieht, sich als Topos etabliert und mit Hoffmanns Kapellmeister Kreisler die nachhaltigste Wirkung zeitigt,⁴¹² ist in der Forschung sehr eingehend und ergiebig im weitreichenden Spannungsfeld von Kunst und Leben verortet worden.⁴¹³ Berglinger und Kreisler erscheinen dabei als «Märtyrer der Kunst» und haben zweifellos großen Anteil an der Genese des modernen Künstlerbildes;⁴¹⁴ in ihrer radikalen Haltung sind sie mit Bezug auf die absolute Musik auch als reine, absolute Künstler gedeutet worden: Christine Lubkoll glaubt in der Gestalt des Kapellmeisters Kreisler, der aus dem Nirgendwo kam und dorthin wieder entschwindet, sogar eine «Figuration der absoluten Musik» zu erkennen.⁴¹⁵

Hier kann es indes nicht darum gehen, die zahlreichen Deutungen der Kreisler-Figur zu paraphrasieren oder allenfalls zu modifizieren. Kreisler soll hier für einmal nicht als komponierender und musizierender, sondern als rezipierender Künstler beleuchtet werden: Als Musikhörer ist er bei Hoffmann mit anderen literarischen Gestalten zu vergleichen und in einen größeren Kontext einzuordnen.

Aufgrund der vorangegangenen Ausführungen würde man Kreisler als Musikrezipienten zunächst den Kunstjüngern und Enthusiasten zurechnen, die sich in der Typologie von Rochlitz dadurch auszeichnen, daß sie «mit ganzer Seele hören» und den emotionalen

⁴¹¹ CHRISTINE LUBKOLL hat mit Kreislers musikalischen Begriffen «basso ostinato» und «kontrapunktische Verschlingungen» (HKr:57) recht überzeugend das Kompositionsprinzip der höchst disparaten *Kreisleriana* zu erfassen versucht, verläßt aber meines Erachtens bisweilen die Grenzen stringenter Interpretation (*Mythos Musik*, S. 226; vgl. auch dies.: «Basso ostinato» und «kontrapunktische Verschlingung»: *Bach und Beethoven als Leitfiguren in E. T. A. Hoffmanns <Kreisleriana>*, in: Brandstetter: *Ton – Sprache*. S. 71–98).

⁴¹² Verwiesen sei hier nur auf die Nachwirkung bei Komponisten, am kongenialsten wohl bei Robert Schumann in dessen Klavierzyklus *Kreisleriana* op. 16 (1838). Auch Brahms knüpft an Hoffmanns Künstlerfigur an, wenn er sich «Kreisler jr.» nennt.

⁴¹³ Vgl. dazu einige neuere Arbeiten: PRÜMM: *Berglinger und seine Schüler*; THEILACKER: *Der erzählende Musiker*; THEWALT: *Die Leiden der Kapellmeister*.

⁴¹⁴ THEWALT: *Die Leiden der Kapellmeister*, S. 128ff.

⁴¹⁵ LUBKOLL: *Mythos Musik*, S. 234.

Gehalt eines Werks vollständig zu erfassen vermögen.⁴¹⁶ So einfach läßt sich der Exzentriker Kreisler hingegen nicht einordnen, denn in seiner Vorliebe für «kontrapunktische Verschlingungen» (HKr:57), seiner Begeisterung für Bachs Polyphonie und seiner Ablehnung des zeitgenössischen Kulturbetriebs ist er zu einem Teil ebenso Verstandeshörer wie reaktionärer Kunstkenner und -kritiker. Als absoluter Künstler und Genie-Typus steht Kreisler außerdem jener aufklärerisch-klassizistischen Legitimation fern, wonach Kunst der «Vervollkommnung und Veredlung des Geschlechts» (RoV:505) dienen soll, wie dies bei Rochlitz formuliert ist.

Der Typus des Musikenthusiasten, der in diesem Unterkapitel zur Diskussion steht, erscheint bei Hoffmann in unterschiedlichsten Ausprägungen und erlangt mitunter pathologische Dimensionen. Der Enthusiasmus zeigt sich als Begeisterung, die von einem ausgeprägten Sensorium für Kunst bis zum blinden Überschwang, zur selbstvernichtenden Exaltation reichen kann.⁴¹⁷ Daß im Typus des romantischen Enthusiasten der im Zuge der Aufklärung negativ konnotierte Schwärmer und Fanatiker neu auflebt und zu künstlerischen Würden gelangt, sei hier nur am Rand erwähnt.⁴¹⁸ In den *Fantasiestücken* werden Musikenthusiasten bezeichnenderweise nur an einer Stelle als «Schwärmer» abgetan, und zwar in den durchwegs ironisch gemeinten *Gedanken über den hohen Wert der Musik*: «Manche von diesen unglücklichen Schwärmern sind zu spät aus ihrem Irrtum erwacht und darüber wirklich in einigen Wahnsinn verfallen, welches man aus ihren Äußerungen über die Kunst sehr leicht abnehmen kann.» (HKr:49) Aus diesem Zitat wird deutlich, daß der Begriff "Enthusiasmus" bei Hoffmann entscheidende Impulse von der Psychologie und Psychiatrie erhält, wo er häufig im Zusammenhang mit "Exaltation", übersteigter oder krankhafter Erregung auftritt und auf dieser höchsten Stufe dem Wahnsinn nicht mehr fern steht.⁴¹⁹

Zu differenzieren gilt es in Hoffmanns *Fantasiestücken* außerdem in Bezug auf die verschiedenen Erzählebenen: Die Begeisterung des «reisenden Enthusiasten», jener sprichwörtlich gewordenen Erzählerfigur, ist eine andere als die des Kapellmeisters Kreisler – und diese wiederum unterscheidet sich vom Enthusiasmus eines E. T. A. Hoffmann, wie er sich etwa in den Musikrezensionen äußert. Diese Abstufungen enthusiastischer Musikrezeption sollen im Folgenden in den Erzählungen *Ritter Gluck*, *Don Juan* sowie den *Kreisleriana* detailliert erfaßt werden.

⁴¹⁶ Vgl. oben S. 39f.

⁴¹⁷ WOLFGANG H. SCHRADER betont in seinem philosophiegeschichtlich orientierten Artikel *Enthusiasmus* lediglich die unter anderem durch Friedrich Schlegel beförderte und von E. T. A. Hoffmann literarisch umgesetzte Aufwertung des Begriffs in der (Früh-)Romantik, ohne aber auf die Ambivalenz seiner Bedeutung auch in dieser Epoche, insbesondere bei Hoffmann, einzugehen (*Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hg. von Karlheinz Barck u. a., Bd. 2, Stuttgart/Weimar 2001, S. 223–240, hier S. 239).

⁴¹⁸ Vgl. ebd. sowie NORBERT HINSKE (Hg.): *Die Aufklärung und die Schwärmer*, Hamburg 1988.

⁴¹⁹ Vgl. dazu den konzisen Überblick in ALLROGGEN / STEINECKE: *Kommentar*, S. 590f.

Ritter Gluck

In diesem enigmatischen Erzähltext sind zwei Musikrezipienten porträtiert: der geheimnisvolle Unbekannte und der Ich-Erzähler, wobei Letzterer in den *Fantasiestücken* dem reisenden Enthusiasten entspricht.⁴²⁰ Es kann und soll hier nicht darum gehen, jenes Rätsel lösen zu wollen, das unzählige Interpreten dermaßen beschäftigt hat, nämlich die Frage, wer der geheimnisvolle Unbekannte denn sei: ob ein Phantasiegebilde des Erzählers, Gluck selber, ein Wahnsinniger oder nur eine Verkörperung des Geistes gluckscher Musik.⁴²¹ Zumal Multiperspektivität ein Markenzeichen hoffmannscher Erzählkunst ist, scheint das große Fragezeichen am Schluß des *Ritter Gluck* mit Bedacht und Absicht gesetzt. Es soll stehen bleiben – der Text muß ein Stück weit Geheimnis bleiben. Wird der «Sonderling» (HKr:26) seiner Phantastik beraubt, verliert der Text seine Ambivalenz und damit seinen eigentlichen Reiz – von einer Verkürzung der Erzählintention ganz zu schweigen. Hoffmann kann es nicht um das Spiel gegangen sein, daß die Nachwelt entschlüsseln soll, was er (angeblich) schier unauflöslich verschlüsselt hat. Von der abschließenden Doppelfrage des Ich-Erzählers: «Was ist das? Wer sind Sie?» (HRG:31) scheint mir deshalb der erste Teil viel wegweisender zu sein.⁴²² Was zeigt dieser Text, wo führt er hin? Der Ich-Erzähler durchläuft nämlich, vom «Sonderling» gleichsam an der Hand geführt, verschiedene Stationen musikalischer Rezeption. Nimmt man diese Stationen genauer unter die Lupe, so zeitigt dies meines Erachtens weit fruchtbarere Interpretationsergebnisse als die mit großem Aufwand betriebenen Entschlüsselungsversuche.

Zu Beginn der Erzählung scheint die von den Frühromantikern sakralisierte Welt der Tonkunst geradezu pervertiert: Kein andächtiges Lauschen in Kirche oder Konzertsaal wird hier geschildert, keine Töne, die tief in die Seele dringen, sondern lästige Hintergrundmusik mitten im städtischen Menschengewimmel. Die Darbietungen, die hier bei «Klaus und Weber» (HRG:19), zwei Vergnügungslokalen am Rand des Berliner Tiergartens, erklingen, widerspiegeln den Typus der im 19. Jahrhundert immer mehr aufkommenden Kaffee- und Promenadenkonzerte,⁴²³ denen eine rein funktionale Aufgabe zukommt: Sie sollen vor allem Atmosphäre schaffen – was im *Ritter Gluck* allerdings gerade nicht zu gelingen scheint, falls man dem Erzähler glauben will: Dieser spricht von einem «kako-phonischen Getöse» eines «vermaledeiten Orchesters», das in folgender notdürftiger Besetzung spielt: «eine verstimmte Harfe, ein paar nicht gestimmte Violinen, eine lungensüchtige Flöte und ein spasmatiches Fagott» (HRG:19). Die medizinischen Attribute denunzieren dieses Unterhaltungs-Konzert geradewegs als körperliche Plage. Die phantastische Welt der Musik, bei Wackenroder, Tieck oder Hoffmann meist als Gegen-

⁴²⁰ Diesbezüglich wird hier fürs Erste die Argumentation von ALLROGGEN / STEINECKE (*Kommentar*, S. 593) übernommen: «Der «reisende Enthusiast» wird in *Don Juan* eingeführt, also 1812 «erfunden». Es entspricht jedoch der Logik der Erzählkonstruktion, daß man den unbenannten Ich-Erzähler des *Ritter Gluck* rückblickend mit dem Enthusiasten gleichsetzen muß.» Zu einer weiteren Differenzierung vgl. hingegen S. 135f. in vorliegender Arbeit.

⁴²¹ Vgl. die konzise Zusammenstellung der wichtigsten Deutungen bei ALLROGGEN / STEINECKE: *Kommentar*, S. 615f., sowie SCHMIDT: *Klassische, romantische und postmoderne musikästhetische Paradigmen*, S. 15f.

⁴²² Diesen interpretatorischen Weg schlagen auch ALLROGGEN / STEINECKE (*Kommentar*, S. 616f.) vor.

⁴²³ Zu diesem Konzerttypus vgl. SALMEN: *Das Konzert*, S. 170–177.

welt zum biedereren Alltag hochstilisiert, erscheint hier in Umkehrung als lärmig, flach, trivial und kränklich – mehr noch: Sie ist der Phantasiewelt diametral entgegengesetzt und stört den Ich-Erzähler in seinem Gedankenflug: «Nur das verwünschte Trio eines höchst niederträchtigen Walzers reißt mich aus der Traumwelt.» (HRG:20)

Der reisende Enthusiast wird zum leidenden und spielt sich sodann als Musikkennner auf, indem er Oktavparallelen zu erkennen glaubt, die im klassischen harmonischen Satz verpönt sind und deshalb sein angeblich geschultes Ohr beleidigen müssen:

Die kreischende Oberstimme der Violine und Flöte und des Fagotts scharrenden Grundbaß allein höre ich; sie gehen auf und ab fest aneinander haltend in Oktaven, die das Ohr zerschneiden, und unwillkürlich, wie jemand den ein brennender Schmerz ergreift, ruf ich aus: Welch rasende Musik! die abscheulichen Oktaven! [HRG:20]

Wenn der Erzähler nur die Oberstimme und den Baß hört und die restlichen Stimmen im geselligen Treiben offenbar untergehen, kann jedoch von verbotenen Oktavparallelen nicht die Rede sein. Es handelt sich lediglich um einen Unisono-Effekt, eine Verdoppelung der Melodiestimme. Oktavparallelen (als Satzfehler) können nur im ganzen harmonischen Satz, wenn die Mittelstimmen auch vorliegen, als störend wahrgenommen werden. Allroggen und Steinecke haben in ihrem Kommentar zu Recht auf diese Ungereimtheit hingewiesen, die der Komponist Hoffmann dem Ich-Erzähler mit Absicht in den Mund gelegt haben dürfte.⁴²⁴ Der Verdacht liegt also nahe, daß der Erzähler entlarvt werden soll: als Pedant, der mit seiner musikalischen Halbbildung auftrumpfen will, das Wesentliche der Musik überhört und stattdessen nach vermeintlichen Satzfehlern sucht. Diese Deutung wird dadurch bekräftigt, daß der geheimnisvolle Unbekannte sich genau an dieser Stelle zum ersten Mal einschaltet, und zwar mit einer verärgerten Reaktion: «Verwünschtes Schicksal! Schon wieder ein Oktavenjäger!» (HRG:20).

Man assoziiert hier den musikalischen Prosektor, wie ihn Hoffmann im Aufsatz *Zufällige Gedanken beim Erscheinen dieser Blätter* trefflich karikiert. Die oben (S. 75) im Zusammenhang mit der Anatomie-Metapher diskutierte Passage sei hier zwecks Anschaulichkeit nochmals eingerückt:

Warum dieses bittersaure Gesicht, geliebtester Komponist? –

«Schon wieder ein neuer anatomischer Tisch errichtet, auf dem man unsere Werke mit gewaltsam ausgespreizten Gliedern festschrauben und mit rücksichtsloser Grausamkeit zerlegen wird. Ha! – ich sehe schon verdeckte Quintenfolgen, unharmonische Querstände entblößt von dem Fleisch der vollen Harmonie unter dem funkelnden Messer des Prosektors emporzittern!» [HSM:343]

Die Musikrezeption des Ich-Erzählers verläuft im *Ritter Gluck* ebenso «entblößt von dem Fleisch der vollen Harmonie», und in der Tat ist der reisende Enthusiast in dieser Eingangspassage als Musikhörer zunächst alles andere als ein musikalischer Enthusiast. In der Hörertypologie von Rochlitz vertritt er vielmehr die Klasse der konservativen Kunstkenner, die «nur mit dem Verstande» hören. Gerade die «Oktavenjägeri» hatte Rochlitz

⁴²⁴ ALLROGGEN / STEINECKE: *Kommentar*, S. 619. Das Fachpublikum der AMZ, wo der *Ritter Gluck* zuerst erschien, dürfte dieses erzählerisch wichtige Detail wohl eher bemerkt haben als die breite Leserschaft der *Fantasiestücke*.

explizit an den Pranger gestellt: «sie [= die Verstandeshörer] gehen dabey nur darauf aus, sich die Freude zu verschaffen, zuweilen bey diesem oder jenem unserer gewöhnlichen Meister eine falsche Quinte, eine verbotene Oktave u.d.gl. zu finden» (RoV:502).

Im *Ritter Gluck* gibt sich der «Oktavenjäger» im Gespräch mit dem Unbekannten zudem als Bildungshörer zu erkennen, als Laie, der von Musik nur so viel versteht, wie zur «guten Erziehung» gehört:

Ich lernte ehemals Klavierspielen und Generalbaß, wie eine Sache, die zur guten Erziehung gehört, und da sagte man mir unter anderm, nichts mache einen widrigern Effekt, als wenn der Baß mit der Oberstimme in Oktaven fortschreite. Ich nahm das damals auf Autorität an und habe es nachher immer bewährt gefunden. [HRG:21]

Der wortkarge Unbekannte versucht indes nicht, die engstirnige Lehrmeinung des Erzählers verbal zu widerlegen. Er läßt allein die Musik sprechen, indem er die Musikanten anweist, die Ouvertüre zu Glucks *Iphigenie in Aulis* zu spielen, in deren Partitur der angebliche Satzfehler gehäuft vorkommt – eine Intention, die dem Ich-Erzähler (ebenso wie musikalisch weniger gebildeten Lesern) verborgen bleibt. Daß hier die Dogmatik der Kompositionslehre von Johann Philipp Kirnberger (*Die Kunst des reinen Satzes*; 1771–1779) kritisiert und einer Genieästhetik das Wort geredet wird, sei im vorliegenden Zusammenhang nur beiläufig erwähnt.⁴²⁵ Hoffmanns Position in dieser Frage ist jedenfalls eindeutig, wie eine Passage aus *Zufällige Gedanken* zeigt:

Keine Kunst, und am allerwenigsten die Musik, leidet den Pedantismus, und eine gewisse Freigeisterei ist manchmal gerade dem großen Genie eigen. Ein alter Herr erröte einmal über einen verdeckten Oktavengang in der Ober- und Unterstimme, als würde eine Obszönität gesagt in honetter Gesellschaft. Was würde Kirnberger zu Mozarts Harmonik gesagt haben! [HSM:346]

In der Figur des Ich-Erzählers im *Ritter Gluck* Hoffmann selbst erblicken zu wollen, scheint aufgrund dieser unterschiedlichen Ansichten gänzlich verfehlt. Vielmehr entwickelt sich der Ich-Erzähler durch die Begegnung mit dem Unbekannten vom spröden Verstandeshörer und Pedanten zum wahren Musikenthusiasten. Diesen Weg gilt es nun kurz nachzuzeichnen.

Als die Ouvertüre zu Glucks *Iphigenie in Aulis* gespielt wird, schildert Hoffmann zwei unterschiedliche Rezeptionsmuster. Der Ich-Erzähler nimmt in der Darbietung des «erbärmlichen» Kaffeehausorchesters vor allem die Unzulänglichkeiten, das musikalische «Skelett» wahr und resümiert, daß «nur schwache Umrisse eines mit lebendigen Farben ausgeführten Meisterwerks gegeben» (HRG:22) wurden. Ganz anders der Sonderling: Er hört «mit halbgeschlossenen Augen», dirigiert mit, mimt den «Kapellmeister», der dem Orchester die Einsätze gibt, steigert sich mit der Musik in eine innere Glut, belebt das musikalische «Skelett» mit «Fleisch und Farben», ist mit der Aufführung durchaus zufrieden und atmet am Ende erschöpft auf, «wie jemand, den eine übergroße Anstrengung entkräftet hat» (HRG:21f.). Es handelt sich gewissermaßen um eine innerlich überhöhte,

⁴²⁵ Mehr dazu bei SCHMIDT: *Klassische, romantische und postmoderne musikästhetische Paradigmen*, S. 31ff.

aktive Reproduktion, die mit dem real Erklingenden wenig zu tun hat; um eine Hingabe an die Musik mit Leib und Seele, die bereits ans Ekstatische und Rauschhafte grenzt.⁴²⁶ Der Ich-Erzähler erkennt die Belebung dieser profanen «Kakophonie» durch den Sonderling zwar sehr wohl, begegnet dem Resultat aber noch mit einer Mischung aus Verwunderung und Skepsis.

Bei der dritten Begegnung mit dem Sonderling ist es aber um den Ich-Erzähler auch geschehen, er wird von einem ähnlichen Fieber gepackt. Statt Glucks *Armida* im Theater zu hören, folgt er dem Sonderling in dessen düstere Wohnung, und es kommt zu einer Szene von großartiger Phantastik: Der Unbekannte schlägt einen Klavierauszug der *Armida* auf, der lediglich aus unbeschriebenem Notenpapier besteht. Als wäre er buchstäblich ein Seher, spielt er aus dem gluckschen Werk vor und reichert die Musik zusätzlich an:

Er brachte so viele neue geniale Wendungen hinein, daß mein Erstaunen immer wuchs. Vorzüglich waren seine Modulationen frappant, ohne grell zu werden, und er wußte den einfachen Hauptgedanken so viele melodiose Melismen anzureihen, daß jene immer in neuer, verjüngter Gestalt wiederzukehren schienen. [HRG:30]

Der Ich-Erzähler käme aber nie auf die Idee, in diesem Vortrag die mangelnde Werktreue zu kritisieren, vielmehr stimmt er ein überschwängliches Lob auf die Kongenialität an: «seine veränderte Musik war die glucksche Szene gleichsam in höherer Potenz. Alles, was Haß, Liebe, Verzweiflung, Raserei, in den stärksten Zügen ausdrücken kann, faßte er gewaltig zusammen» (HRG:31). Dies in wörtlicher Lesart als Plädoyer für dezidierte Eingriffe in Glucks Partituren interpretieren zu wollen, wäre natürlich verfehlt und kaum mit Hoffmanns Komponisten-Ethos zu vereinbaren. Die vom Ich-Erzähler geschilderte Verschmelzung einzelner Gefühle in einem höheren Universalgefühl verweist vielmehr auf das oben (S. 63ff.) beschriebene Ideal romantischer Musikrezeption – und läßt sich ebenso auf die adäquate Interpretation musikalischer Werke, hier auf diejenigen von Gluck, übertragen.

Aufschlußreich ist, daß der Ich-Erzähler genau an der Stelle, wo er jenes Allgefühl wahrnimmt, das Hoffmann an anderer Stelle als «Zusammenklang aller Leidenschaften» (HSM:36) beschreibt, die frühere Distanz vollends verliert, und zwar sowohl zur Musik wie zur Person des Unbekannten. Das vormalige «Erstaunen» (HRG:30) weicht einem fiebrigen Enthusiasmus und endet in einer Hingabe mit Leib und Seele: «Alle meine Fibern zitterten – ich war außer mir. Als er geendet hatte, warf ich mich ihm in die Arme» (HRG:31). In diesem Sinne ließe sich der Sonderling, der erst am Schluß der Erzählung behauptet, «*Ritter Gluck*» zu sein, auch als Figuration eines ekstatischen Musikenthusiasmus deuten.

Deutlich geworden ist jedenfalls, daß sich im Verlauf der Erzählung zwei unterschiedliche Rezeptionshaltungen immer näher kommen und schließlich beinahe eins werden. Es bliebe zu fragen, ob es bezüglich der Text-Reihenfolge in Hoffmanns Buch-Publikation mehr als Zufall ist, daß der Ich-Erzähler ausgerechnet in der ersten Nummer der *Fantasiestücke*

⁴²⁶ Das Rauschhafte spiegelt sich auch im Alkoholgenuß des Sonderlings: «Seine Flasche war leer» (HRG:22), bemerkt der Erzähler nach Beendigung der Gluck-Ouvertüre.

durch ein Schlüsselerlebnis eigentlich erst zum Musikenthusiasten wird, daß also die berühmte Erzählerfigur nachgerade aus diesem Eröffnungstück generiert scheint. Eine parallele Entwicklung läßt sich auch für die Sicht auf die Welt der Töne feststellen: Sie beginnt im Profanen und endet im Metaphysischen; das Phantastische wird der Musik durch das Auftreten des Sonderlings gleichsam einverleibt. So liest sich die erste Erzählung der *Fantasiestücke*, die gleichzeitig Hoffmanns Debüt als Schriftsteller markiert, ganz eigentlich als romantischer Musik-Initiationsritus.

Im Zusammenhang mit musikalischen Rezeptionsmustern ist allerdings noch ein Weiteres zu bedenken: Wenn ein (zunächst) beckmesserischer Verstandeshörer auf ein Genie mit pathologischen Zügen trifft, läßt sich dies durchaus mit Hoffmanns Verquickung von Besonnenheit und Genialität parallelisieren. Daß der Sonderling für eine ungezügelter Genialität, einen überreizten Enthusiasmus ohne Bodenhaftung steht, läßt sich kaum bestreiten – aufschlußreich ist indessen, daß er selbst die Gefahr dieser Abgehobenheit erkennt: «Viele verträumen den Traum im Reiche der Träume – sie zerfließen im Traum – sie werfen keinen Schatten mehr» [HRG:24].

Solche Untertöne machen es unzulässig, im *Ritter Gluck* ein völlig unkritisches Plädoyer für einen phantastisch-überschwänglichen Musikenthusiasmus erkennen zu wollen, einen Enthusiasmus, der in seinem überhöhten Anspruch lediglich durch die bürgerliche Musikwelt desillusioniert wird und vom Autor ansonsten als ideal betrachtet wird.⁴²⁷ Multiperspektivität und Ambivalenz gelten auch hier: Im eröffnenden Erzähltext der *Fantasiestücke* wird das ganze Spannungsfeld zwischen unterkühlter und überhitzter Musikdarbietung und -rezeption erstmals exponiert, um in den folgenden Erzählungen weiter differenziert zu werden.

Don Juan

In *Ritter Gluck* findet der Sonderling es unerträglich, wenn die Ouvertüre zu Mozarts *Don Juan* völlig unterkühlt in rasendem Tempo «abgesprudelt» (HRG:27) wird: Mit dieser Bemerkung schlägt er bereits die Brücke zum vierten *Fantasiestück*, dessen Untertitel «Eine fabelhafte Begebenheit, die sich mit einem reisenden Enthusiasten zugetragen» (HDJ:83) nun die maßgebliche Erzählerfigur explizit einführt. Das Musikerlebnis dieses reisenden Enthusiasten wird aus der personalen Perspektive in der Art eines doppelten Kursus geschildert, zunächst als Teilnahme an einer *Don-Juan*-Aufführung, dann in Form einer in der darauffolgenden Nacht aus unmittelbarer Eingebung verfertigten Niederschrift (*In der Fremdenloge Nro. 23*, adressiert an den Freund Theodor), wo der Enthusiast das Werk vor dem inneren Auge nochmals Revue passieren läßt und dessen «tiefere Bedeutung» (HDJ:92) zu erfassen glaubt. In musikanalytischer Terminologie könnte man bei der Struktur dieser Erzählung auch von einer Exposition mit anschließender Durchführung sprechen. Schließlich fehlt auch die Coda nicht: Sie kontrastiert als jäh einfallender Wirklichkeitsschock (*Gespräch des Mittags an der Table d'Hôte, als Nachtrag*) die ersten beiden Teile. Allerdings ist diese philiströse Welt *an der Table d'Hôte* im ersten Teil in Form eines Gesprächs nach der Opernaufführung bereits eingeführt, sie wird aber in der

⁴²⁷ Vgl. PFEFFER: *Zum musikästhetischen Gehalt von E. T. A. Hoffmanns Erzählung Ritter Gluck*, S. 86–97.

eigentlichen Coda (*Nachtrag*) durch die unkommentierte Dialogform in ihrer Drastik noch wesentlich gesteigert. Das Prinzip kontrastierender Teile ist also für die Spannung und Wirkung dieser Erzählung von ganz eminenter Bedeutung.

Das Musikerlebnis des Enthusiasten verläuft völlig abgekoppelt vom restlichen Publikum: Wie ein Klosterbruder in seiner Zelle verschanzt sich der Hörer in seiner Loge, die er durch eine Tapetentür direkt vom Hotel aus erreichen kann.⁴²⁸ Er muß sich also nicht durch das Publikum der Philister drängeln. Die Oper als Gesellschaftsraum, als Arena der Selbstinszenierung, wird hier mit gebührender Verachtung ausgeblendet. Der Hörer in der «Fremdenloge» (HDJ:83) ist dem Publikum bewußt entfremdet, er strebt die völlige Hingabe an das Werk und dessen Aufführung an – und will sich auch nicht irritieren lassen, als er hinter sich jemanden zu bemerken glaubt:

Ich war so glücklich, mich allein in der Loge zu befinden, um ganz ungestört das so vollkommen dargestellte Meisterwerk mit allen Empfindungsfasern, wie mit Polypenarmen, zu umklammern und in mein Selbst hineinzuziehen! ein einziges Wort, das obendrein albern sein konnte, hätte mich auf eine schmerzhaft Weise herausgerissen aus dem Moment der poetisch-musikalischen Exaltation! [HDJ:86]

«Poetisch-musikalische Exaltation», Enthusiasmus im Überschwang, wird hier als adäquate Rezeptionshaltung postuliert. Der einsame Hörer strebt gleichsam eine "Unio mystica" mit dem erklingenden Werk an: Er will es in sein «Selbst» hineinziehen. Das scheint ihm auch zu gelingen: Während ihn die ersten Akkorde des Orchesters «lediglich» «überzeugen», ist er alsbald «ergriffen»; poetische Bilder treten eindringlich vor sein geistiges Auge (HDJ:84), er erliegt «herzzerschneidenden Tönen» (HDJ:86). Nach der wundersamen, beflügelnden Begegnung mit der Darstellerin der Donna Anna in der Pause steigert sich das Musikerlebnis bis zur wahren Ekstase:

Es war, als ginge eine lang verheißene Erfüllung der schönsten Träume aus einer andern Welt wirklich in das Leben ein; als würden die geheimsten Ahnungen der entzückten Seele in Tönen fest gebannt und müßten sich zur wunderbarsten Erkenntnis seltsamlich gestalten. [HDJ:89]

So eilt der verzückte Enthusiast, nachdem der Vorhang gefallen ist, in der «exaltiertesten Stimmung» (HDJ:90) in sein Zimmer. Durch das anschließende Gespräch an der Wirtstafel wird der leidenschaftliche Enthusiasmus aufs schroffste kontrastiert. Dort sitzen die Mode- und Unterhaltungshörer, diskutieren über «Kleidung und Putz» der Donna Anna und kritisieren die Leidenschaftlichkeit der Aufführung: «Man müsse [...] auf dem Theater sich hübsch mäßigen und das zu sehr Angreifende vermeiden.» Überdies haben sie beim Darsteller des Don Juan die Buffo-Elemente vermißt, aber sich wenigstens an einigen Theatereffekten ergötzen können: «Die letzte Explosion wurde sehr gerühmt» (HDJ:91).

Die Einwände der Mode- und Unterhaltungshörer lassen sich indes nicht einfach mit einem Hinweis auf das Oberflächliche und Philisterhafte erledigen. Indem der reisende Enthusiast

⁴²⁸ Als Vorlage diente Hoffmann der an den Gasthof «Zur Rose» angebaute Theatersaal in Bamberg (ALLROGGEN / STEINECKE: *Kommentar*, S. 675).

die buffonesken Elemente in seiner Wahrnehmung und Neudeutung der Oper größtenteils ausblendet, legt er tatsächlich eine höchst einseitige Lesart vor, die einer Verzerrung von Mozarts Werk gleichkommt. Das Ergebnis ist eine Romantisierung oder – je nach Blickwinkel – Stilisierung zur einer tragischen "Opera seria".⁴²⁹ Die Kritik am Leidenschaftlichen scheint insofern gerechtfertigt, als die Darstellerin der Donna Anna durch die absolute Identifikation mit ihrer Rolle in ein Nervenfieber gerät und – von der Kunst wie aufgezehrt – schließlich stirbt. «Das kommt von dem häßlichen Übertreiben», lautet der sarkastische Kommentar eines angeblich «klugen» Mannes an der Wirtstafel (HDJ:97).

Die pietätlos hingeworfene Bemerkung vom Tod der Sängerin überschattet die vom Enthusiasten in herrlichsten Bildern ausgemalte Welt der Töne, das «Dschinnistan voller Herrlichkeit» (HDJ:96), in drastischer Weise. In der Tat erscheint die Oper hier als «romantische Scheinwelt»,⁴³⁰ die in der abschließenden Desillusion zusammenstürzt.

Heide Eilert hat die allein mit Logik nicht faßbare Figur der geheimnisvollen Sängerin und deren telepathische Beziehung zum Ich-Erzähler symbolisch zu deuten versucht: Für sie verkörpert die Sängerin – gewissermaßen als Muse – den «mächtigen Geist der Tonkunst».⁴³¹ In der Tat läßt sich der vom Ich-Erzähler geschilderte mysteriöse Kuß, der ihm wie ein Ton erscheint, als Musenkuß verstehen:

In Donna Anna's Szene fühlte ich mich von einem sanften, warmen Hauch, der über mich hinwegglitt, in trunkener Wollust erbeben; unwillkürlich schlossen sich meine Augen und ein glühender Kuß schien auf meinen Lippen zu brennen: aber der Kuß war ein wie von ewig dürstender Sehnsucht lang ausgehaltener Ton. [HDJ:89]

Donna Anna (und mit ihr die in der Rolle völlig aufgehende Darstellerin) als cäcilianische Heilige zu sehen entspricht überdies auch der Deutung der Bühnenfigur durch den Enthusiasten selbst, der sie als «göttliches Weib» wahrnimmt, das «irdisch verderben» muß (HDJ:94). Seine Verbindung zur Sängerin würde damit gleichsam zur "Unio mystica" mit der heiligen Cäcilie – eine Verschmelzung, die aber nur um den Preis eines irdischen Opfertodes gelingen kann.

Letzten Endes muß das «Dschinnistan voller Herrlichkeit» Scheinwelt, Utopie und Fluchtpunkt bleiben. «Poetisch-musikalische Exaltation» in Reinkultur prallt in *Don Juan* jäh an die Schranken der Wirklichkeit, und zwar sowohl auf Seiten der Interpretation (Donna Anna) wie der Rezeption (reisender Enthusiast).

Mit dieser Desillusionierung wird die Rezeptionshaltung des reisenden Enthusiasten kritisch beleuchtet: Musikhören in totaler Hingebung, in buchstäblicher Hingerissenheit, in Verschmelzung von Subjekt und Kunstwerk, in gleichsam religiöser Verzückung erscheint durchaus nicht unproblematisch. Der reisende Enthusiast darf nicht per se als idealer Musikhörer gedeutet werden – genauso wie Hoffmann nicht einfach mit dem reisenden

⁴²⁹ Mehr dazu bei KLAUS-DIETER DOBAT: *Musik als romantische Illusion. Eine Untersuchung zur Bedeutung der Musikvorstellung E. T. A. Hoffmanns für sein literarisches Werk*, Tübingen 1984, S. 138–167.

⁴³⁰ Ebd.

⁴³¹ HEIDE EILERT: *Theater in der Erzählkunst. Eine Studie zum Werk E. T. A. Hoffmanns*, Tübingen 1977, S. 41–55.

Enthusiasten gleichzusetzen ist. Bereits bei der Übersendung des *Don-Juan*-Manuskriptes an die AMZ (wo der Text 1813 erstmals erschien) weist Hoffmann in einem Begleitbrief auf die «Überspannung» seiner Erzählerfigur hin: «Mir scheint, als wenn über die Darstellung des Don Juan manches Neue gesagt worden und als wenn der <reisende Enthusiast> die Überspannung und die darin herrschende Geisterseherei entschuldigen könne».⁴³²

Aufschlußreich in diesem Zusammenhang ist auch das «Vorwort des Herausgebers» zum vierten Band der *Fantasiestücke*, wo auf die besondere Seelenlage der hoffmannschen Erzählerfigur hingewiesen wird: «Der reisende Enthusiast, aus dessen Tagebuch abermals ein Callotsches Fantasiestück mitgeteilt wird, trennt offenbar sein inneres Leben so wenig vom äußern, daß man beider Grenzlinie kaum zu unterscheiden vermag.»⁴³³ Gerade diese Verschmelzung von Außen- und Innenwelt scheint die «poetisch-musikalische Exaltation» erst zu ermöglichen. Der poetischen Exaltation folgt in *Don Juan* jedoch zweimal die prosaische Ernüchterung, was die romantische Scheinwelt – weit deutlicher als im *Ritter Gluck* – in ein Zwielficht versetzt.

Kreisleriana

Noch abgesonderter von der prosaischen Welt als der reisende Enthusiast erscheint der Kapellmeister Kreisler. Wir erfahren nichts über seine Herkunft und wissen am Ende nicht, wohin er verschwunden ist. Der Herausgeber seines <Nachlasses>, der «reisende Enthusiast und treue Freund» (HKr:417), betont zwar, Kreisler sei zwar «wirklich und wahrhaftig Kapellmeister gewesen» (HKr:32), sei aber entlassen worden – Grund: Nichtbeachtung gesellschaftlicher Etiketten.⁴³⁴ Kreislers Nonkonformismus entspringt einem überspannten, distanzlosen Musikenthusiasmus, wie er oben bereits aus dem vierten Kreislerianum hergeleitet wurde. Hier ist Kreislers Enthusiasmus nun in einem breiteren Werkzusammenhang zu erläutern und zu hinterfragen.

Die Abkoppelung von der Gesellschaft und die Flucht in einen subjektiven Enthusiasmus spiegelt sich anschaulich in der Erzählung *Der Musikfeind*, wo die Jugend eines Kreisler verwandten Geistes im Zentrum steht.⁴³⁵ Musikalische Begeisterung tritt dort in zwei Varianten auf: einer oberflächlichen und einer wahrhaftigen. Während die Gesellschaft dem leeren Virtuosengeklingel applaudiert, empfindet der Erzähler dabei nur «Langeweile, Ekel, Überdruß» (HKr:434) und wird vom Publikum mitunter als «empfindungs-, herz-, gemütlos gescholten» (HKr:435). Die Begeisterung des breiten Musikpublikums erscheint dem Erzähler nichtig und lärmig, seine eigene dagegen, die er als wahr begreift, ist nach innen gerichtet und bleibt stumm. Die Suche nach dem wahren musikalischen Ausdruck ohne Blendwerk und Virtuosität ist daher ein zentrales Postulat der

⁴³² Zitiert nach ALLROGGEN / STEINECKE: *Kommentar*, S. 673.

⁴³³ HOFFMANN: *Fantasiestücke* (= Sämtliche Werke 2/1), S. 325.

⁴³⁴ Dieser Erzählfaden wird im *Murr-Kreisler*-Roman (1819/21) wieder aufgenommen.

⁴³⁵ Bedenkt man, daß der die *Kreisleriana* beschließende *Lehrbrief* in kaum zu überbietendem Subjektivismus als Schrift Kreislers an sich selbst (!) entworfen ist, so ließe sich *Der Musikfeind*, wo Kreisler als Mentor und Lehrer erwähnt wird (HKr:437), in analoger Selbstreferentialität als Erzählung von Kreislers eigener Jugend verstehen. Denn die biographischen Parallelen sind mehr als offenkundig. Um der narratologischen Ambivalenz der *Kreisleriana* gerecht zu werden, wird der *Musikfeind* hier dennoch nicht einfach als <junger Kreisler> apostrophiert. Was die beiden Figuren aber eng verbindet, ist ihr gleichartiger Musikenthusiasmus.

Kreisleriana. Insbesondere der einfache Sologesang, zumal älterer italienischer Provenienz, wird hierbei als mustergültig hingestellt. Der angebliche *Musikfeind* findet diesen wahren Ausdruck zunächst bei seiner Tante: «Ich weiß wohl, daß eine solche Stimme, ein solcher Gesang wie der meiner Tante, so recht in mein Innerstes dringt, und sich da Gefühle regen, für die ich gar keine Worte habe» (HKr:435). Emotionalität ist hier wiederum an den romantischen Unsagbarkeitstopos gekoppelt. Für den von der Gesellschaft als «Musikfeind» Gestempelten gibt es nur ein Rezeptionsmuster: Allumfassende Hingabe an die Musik oder – mit Wackenroder gesprochen – ein «geizige[s] Einschlürfen der Töne». Dem vermeintlichen *Musikfeind* geht es ebenso wie Wackenroder, der einräumt, daß man diese «Anstrengung [...] nicht allzu lange aushält»:⁴³⁶ Ein Zuviel an Musik, zumal an guter Musik, wird schnell zum Überreiz. Selbst als der Erzähler aus der Ferne den Klängen eines Streichquartetts lauscht, ist er nur während des ersten Stücks «ganz voller Wonne»,

bei dem zweiten Quartett verwirren sich schon die Töne, denn nun ist es, als müßten sie im Innern mit den Melodien des ersteren, die noch darin wohnen, kämpfen; und das dritte kann ich gar nicht mehr aushalten. Da muß ich fortrennen, und oft hat der Concertmeister mich schon ausgelacht, daß ich mich von der Musik so in die Flucht schlagen ließe. [HKr:435]

In Konzerten wiederholt sich das beschriebene Erlebnis, da erregt oft schon die erste Symphonie «solch einen Tumult in mir [...], daß ich für alles übrige tot bin» (HKr:435). Eilt er sodann aus dem Konzertsaal, wird er als «Musikfeind» verschrien. Auch in der Oper kann er sich mitunter kaum festhalten «in dem Orkan, der mich erfaßt und in das Unendliche zu schleudern droht» (HKr:437). Opern, die derart heftig wirken (als Beispiel wird Glucks *Iphigénie*⁴³⁷ erwähnt), erscheinen gleichsam als Narkotikum, zu dem es den Erzähler immer wieder von Neuem hinzieht – zu Glucks *Iphigénie* «gewiss funfzigmal» (HKr:437).

Musik als Rauschmittel, das süchtig macht und die Gefahr einer Überdosis birgt, ist ebenfalls Thema im Kreislerianum *Ombra adorata*. Dort erzählt Kreisler von einem Konzert, das er selbst am Flügel hätte bestreiten sollen. Nun wird er aber durch einen Freund vertreten und verbirgt sich als Hörer «in dem äußersten Winkel des Saals» (HKr:42).⁴³⁸ Als Musikhörer ist Kreisler ebenso isoliert wie der reisende Enthusiast in *Don Juan*. Indessen thront er nicht wie dieser in einer Loge, sondern fühlt sich von der Gesellschaft regelrecht in die Ecke gedrängt. Nur die Musik kann ihn «der niederdrückenden Qual des Irdischen» (HKr:42) entreißen. Sein Dilemma ist doppelter Natur: Während die Ohnmacht gegenüber der Gesellschaft fortwährend auf ihm lastet, droht die Macht der Musik ihn bisweilen ebenso zu erdrücken. Die *c-Moll-Sinfonie* von Beethoven, dessen Partitur er im vierten Kreislerianum am Klavier enthusiastisch nachvollzieht, scheint ihm

⁴³⁶ Vgl. oben S. 61.

⁴³⁷ Ob es sich um Glucks *Iphigénie en Aulide* oder *Iphigénie en Tauride* handelt, wird nicht weiter präzisiert.

⁴³⁸ Daß es sich hierbei um einen kunstreligiösen Hörtopos handelt, zeigt die Parallelstelle in Wackenroders *Berglinger*-Erzählung: «Wenn Joseph in einem großen Concerte war, so setzte er sich, ohne auf die glänzende Versammlung der Zuhörer zu blicken, in einen Winkel, und hörte mit eben der Andacht zu, als wenn er in der Kirche wäre» (WBe:133).

in der ganzen Orchesterpracht kaum erträglich – er dankt jedenfalls seinem Freund, daß er anstelle der großen Sinfonie eine «unbedeutende Ouvertüre irgend eines noch nicht zur Meisterschaft gelangten Komponisten» aufs Programm gesetzt habe:

Was wäre aus mir geworden, wenn beinahe erdrückt von all' dem irdischen Elend, das rastlos auf mich einstürmte seit kurzer Zeit, nun Beethovens gewaltiger Geist auf mich zugeschritten wäre, und mich wie mit metallnen glühenden Armen umfaßt und fortgerissen hätte in das Reich des Ungeheuern, des Unermeßlichen, das sich seinen donnernden Tönen erschließt[?] [HKr:42f]

Die «Poetisch-musikalische Exaltation» scheint bei Kreisler gegenüber dem reisenden Enthusiasten des *Don Juan* noch gesteigert. Kreislers Sensorium für Musik erreicht in seiner Überempfindlichkeit bereits pathologische Dimensionen. Darauf verweist auch eine Passage im späteren *Murr-Kreisler-Roman*, wo die Rätin Benzon den Kapellmeister auf seine Art der Musikrezeption sorgenvoll anspricht:

Immer [...] habe ich geglaubt, daß die Musik auf Sie zu stark, mithin verderblich wirke; denn indem bei der Aufführung irgend eines vortrefflichen Werks Ihr ganzes Wesen durchdrungen schien, veränderten sich alle Züge Ihres Gesichts. Sie erblaßten, Sie waren keines Wortes mächtig, Sie hatten nur Seufzer und Tränen, und fielen dann her mit dem bittersten Spott, mit tief verletzendem Hohn, über jeden, der auch nur ein Wort über das Werk des Meisters sagen wollte.⁴³⁹

Kreislers Sarkasmus, auf den die Rätin anspielt, dient gleichsam als Ventil eines musikalisch überhitzten Gemütes und äußert sich in den *Kreisleriana* nicht nur in zahlreichen ironischen Spitzen, sondern auch in durchgängig ironisierten Texten wie etwa den *Gedanken über den hohen Wert der Musik*, die im folgenden Unterkapitel besprochen werden.

Darüber hinaus manifestiert sich die beschriebene «Überhitzung» auch in der praktischen Musikausübung. Bei Kreislers Klavierspiel in dessen *musikalisch-poetischem Clubb* gerät die freie Improvisation völlig außer Rand und Band, oszilliert irgendwo zwischen Geisterbeschwörung und Zügellosigkeit, Genialität und Wahnsinn. Die Vorliebe für freies Phantasieren teilt Kreisler übrigens mit dem jungen *Musikfeind* (eine weitere Parallele!) und dem Sonderling im *Ritter Gluck*. Das Feuer des Augenblicks, der Moment genialer Inspiration, wird bei Kreisler derart emporstilisiert, daß der Komponist im Nachhinein, wenn die Erregung verschwunden ist, keines seiner eigenen Werke mehr gelten lassen kann und sie allesamt vernichtet. Genauso wie sein literarischer Vorgänger Joseph Berglinger sich während des Musikstudiums im «Käfig der Kunstgrammatik» (WBe:116) eingesperrt fühlte, wirkt für Kreisler alles Normierte, Regulierte und Mechanische auf den Flug der Phantasie nur lähmend und hemmend. Der romantische Unsagbarkeitstopos weitet sich bei Kreisler sogar auf die Notenschrift aus: Die «Hieroglyphe» der Note «erhält uns nur die Andeutungen dessen, was wir erlauscht» (HKr:454).

Das Gleichgewicht von Genialität und Besonnenheit, von Emotionalität und Rationalität, das Hoffmann in seinen Musikrezensionen postuliert, ist bei Kreisler massiv gestört.

⁴³⁹ HOFFMANN: *Lebensansichten des Katers Murr* (= Sämtliche Werke, Bd. 5), S. 83.

Oder anders gesagt: Kreisler fehlt das Regulativ der Besonnenheit, das «den exzentrischen Flug seines Genies durch das eifrigste Studium der Kunst zügelte» (HSM:137), wie es Hoffmann selbst formuliert.⁴⁴⁰ In genetisch-medizinischer Manier diagnostiziert der Herausgeber von Kreislers Nachlaß dasselbe, wenn er die Freunde des Kapellmeisters zitiert, die behauptet hätten,

die Natur habe bei seiner [= Kreislers] Organisation ein neues Rezept versucht und der Versuch sei mißlungen, indem seinem überreizbaren Gemüte, seiner bis zur zerstörenden Flamme aufglühenden Phantasie zu wenig Pflagma [sic!] beigemischt und so das Gleichgewicht zerstört worden, das dem Künstler durchaus nötig sei, um mit der Welt zu leben und ihr Werke zu dichten, wie sie dieselbe, selbst im höhern Sinn, eigentlich brauche. [HKr:32f.]

Allerdings schwingt in dieser Diagnose ein ironischer Unterton mit, nicht zuletzt weil der Herausgeber, der reisende Enthusiast, sich entlastet, indem er die Bemerkungen den Freunden Kreislers in den Mund schiebt. Aufgrund der Übereinstimmung mit Hoffmanns Musikkritiken kann dennoch für eine ernste Lesart plädiert werden, zumal der übersteigerte Enthusiasmus in Wackenroders *Berglinger*-Erzählung einer ganz ähnlichen Kritik unterzogen wird: «Und muß der Immerbegeisterte seine hohen Phantasieen doch auch vielleicht als einen festen Einschlag kühn und stark in dieses irdische Leben einweben, wenn er ein ächter Künstler seyn will?» (WBe:123)

Während der reisende Enthusiast als Dilettant im Gegensatz zum absoluten Künstler immer wieder mit der gesellschaftlichen Realität konfrontiert wird und daher die Bodenhaftung nicht verliert, werden Hoffmanns Künstlerfiguren – in der Nachfolge Berglingers – in ihrem Enthusiasmus für die Kunst vollends aufgezehrt: Der Kapellmeister Kreisler ebenso wie die Sängerin in *Don Juan* oder Antonie in *Rat Krespel*. Aufzehrend ist für Kreisler indes nicht nur die Produktion und Interpretation von Musik, sondern auch die Rezeption: «Der Gesang wirkte beinahe verderblich auf ihn, weil seine Phantasie dann überreizt wurde und sein Geist in ein Reich entwich, wohin ihm Niemand ohne Gefahr folgen konnte» (HKr:33). Musik und Wahnsinn reichen sich damit eindeutig die Hand.⁴⁴¹

Zerstreuung, Erholung, Konsum: Hoffmanns Kritik der Unterhaltungs- und Modehörer

In grellestem Kontrast zum hypersensiblen Kunstenthusiasten erscheinen bei Hoffmann die reinen Unterhaltungshörer. Im Gegensatz zu den individuell gestalteten Charakteren der Enthusiasten führt Hoffmann hier eindeutige Typen vor, die ziemlich einfach zu fassen sind. Während sich das Musikerlebnis des Enthusiasten isoliert von der Gesellschaft vollzieht, tritt die Klasse der Unterhaltungshörer stets im Kollektiv auf. Die «Gesellschaft» der Musikhörer etwa, die in *Don Juan* die einsame Exaltation des Musikenthusiasten jäh in

⁴⁴⁰ Vgl. oben S. 64. Bezeichnenderweise hat Hoffmann diese Passage aus seiner Rezension von Beethovens op. 70 nichts ins Kreislerianum übertragen.

⁴⁴¹ Wobei Hoffmann auch im *Murr-Kreisler*-Roman trotz der latenten Bedrohung offen läßt, ob Kreisler tatsächlich im Wahnsinn endet.

die Wirklichkeit zurückholt, lebt vom Klatsch und Tratsch über die Oper, was für den Musikenthusiasten nicht mehr als «Gewäsch» (HDJ:91) sein kann: Man spricht über die Sängerinnen und Sänger, ihre Aufmachung, ihr Spiel und über Effekte der Inszenierung – nur über das Werk als solches nicht. Der Enthusiast, für den der Primat des Werks gilt, ist überzeugt, daß «wohl keiner die tiefere Bedeutung der Oper aller Opern auch nur ahnete» (HDJ:90). Die behäbige Selbstgefälligkeit dieses Publikums wird vom Erzähler noch dadurch unterstrichen, daß er einem Philister den ironischen Titel «Kluger Mann» (HDJ:97) verleiht und ihn während seiner Sprücheklopferi mehrmals Tabak schnupfen läßt (HDJ:90, 97). Geradewegs zynisch wirkt dies, wenn der angeblich Kluge, während er eine Prise Tabak nimmt, am Ende den Tod der Sängerin verkündet. Als Ausgeburt eines Unterhaltungshörers ist für ihn daran einzig tragisch, «daß wir nun so bald keine ordentliche Oper mehr hören werden!» (HDJ:97)

Während Rochlitz die Klasse der Unterhaltungshörer noch mit einigem Wohlwollen behandelt, ist sie bei Hoffmann vollends negativ konnotiert. Am schärfsten äußert sich diese Kritik im Kreislerianum *Gedanken über den hohen Wert der Musik*, einem Glanzstück ironischer Erzählkunst.⁴⁴² Der anonyme Erstdruck in der AMZ (29. Juli 1812) trug die Ironie bereits im Titel: *Des Kapellmeisters, Johannes Kreislers, Dissertatiuncula über den hohen Wert der Musik*. Aus der Sicht eines rhetorisch sich ereifernden Musik-Banausen wird die romantische Musikästhetik vom Kopf auf die Füße gestellt:

Der Zweck der Kunst überhaupt ist doch kein anderer, als, dem Menschen eine angenehme Unterhaltung zu verschaffen, und ihn so von den ernstem, oder vielmehr den einzigen ihm anständigen Geschäften, nämlich solchen, die ihm Brod und Ehre im Staat erwerben, auf eine angenehme Art zu zerstreuen, so daß er nachher mit gedoppelter Aufmerksamkeit und Anstrengung zu dem eigentlichen Zweck seines Daseins zurückkehren, d. h. ein tüchtiges Kammrad in der Walkmühle des Staates sein, und (ich bleibe in der Metapher) haspeln und sich trillen lassen kann. Nun ist aber keine Kunst zur Erreichung dieses Zweckes tauglicher, als die Musik. [HKr:45f.]

Kreislers Satire führt alle «Vorzüge» der Musik ins Feld: Im Gegensatz zu anderen Künsten, etwa der Dichtung, könne sie ohne besondere Aufmerksamkeit genossen werden, rege die Phantasie nicht schädlich an und verlange keine Geistestätigkeit, die von notwendigen Alltagsgeschäften ablenke. Überdies sei die Musik der Kommunikation über wichtige weltliche Themen sogar förderlich, weil sie die Stille breche und eine angenehme Konversations-Atmosphäre schaffe. Als Spitze der Satire bringt Kreisler das Moralische ins Spiel: «Wohl ein glänzender Vorzug der Musik vor jeder andern Kunst ist es auch, daß sie in ihrer Reinheit (ohne Beimischung der Poesie) durchaus moralisch und daher in keinem Fall von schädlichem Einfluß auf die zarte Jugend ist.» (HKr:48) Die nach 1800 sich vollziehende Aufwertung der reinen Instrumentalmusik zur «romantischsten aller Künste» (HKr:26), wie sie das vierte Kreislerianum emphatisch vorführt, erhält hier gleichsam ihr selbstironisches Gegenstück. Absolute Musik ist moralisch einwandfrei – oder läßt sich zumindest nicht behaften.

⁴⁴² Erzählerisch besonders raffiniert ist die Passage, wo Kreisler aus der Rolle zu fallen droht und sich plötzlich fragt, ob das Geschriebene «wohl gar als heillose Ironie erscheinen könne» (HKr:51) – um anschließend mit doppeltem Nachdruck die vermeintliche Ernsthaftigkeit nochmals zu bekräftigen.

Damit entpuppt sich Kreislers Satire auf die Unterhaltungshörer indirekt auch als Parodie auf die aufklärerisch-klassizistische Kunstauffassung, wonach Kunst einen moralisch-sittlichen Endzweck zu verfolgen habe. Gerade die Instrumentalmusik hatte in dieser Ästhetik einen doppelt schweren Stand – man denke nur an Kants Parole, die Musik sei «mehr Genuß als Kultur»,⁴⁴³ oder an Schillers Polemik gegen die Sinnlichkeit der Musik.⁴⁴⁴ Dient die Musik lediglich der Zerstreuung, tangiert sie weder das «Reich der Notwendigkeit», noch schränkt sie das «Reich der Freiheit» ein, ließe sich Kreislers Satire zuspitzen. Zumal auch Eduard Hanslick, wie oben (S. 68f.) gezeigt, einem klassizistisch-aufklärerischen Kunstprogramm verpflichtet ist, liest sich Kreisler Invektive wie ein ironisches Vorläuferstück der hanslickschen Schelte gegen das Gefühlshören. Hanslicks Bonmot «Ein Bild, eine Kirche, ein Drama lassen sich nicht schlürfen, eine Arie sehr wohl» (HaM:129) dreht Kreisler ins Positive und lobt an der Musik gerade ihren flüchtigen, vorbeirauschenden oder (mit Kant) «transitorischen» Charakter.⁴⁴⁵ Was Hanslick als «geistlosen Genuß» (HaM:130) geißelt, ist für Kreislers Unterhaltungshörer Kardinaltugend.

Eine «gelungene Komposition» kann für Unterhaltungshörer daher nur so beschaffen sein, daß sie «einen wunderbar bequemen Reiz verursacht, bei dem man des Denkens ganz überhoben ist» (HKr:46). Die Musik hält sich «in Schranken» (HKr:46) und vermeidet Kontrapunktik ebenso wie komplizierte Harmonik. Den Beleg für diese «notwendigen» Einschränkungen liefert die Teegesellschaft beim Geheimen Rat Röderlein (*Johannes Kreisler's, des Kapellmeisters musikalische Leiden*): Mit Bachs *Goldberg-Variationen* verscheucht Kreisler die ganze Gesellschaft. Er weiß natürlich, daß sein Unterhaltungspublikum höchstens für «so Variatiönchen» (HKr:38) zu haben wäre, und nicht für Bachs ausladende, komplexe Variationenfolge. Bereits Rochlitz hatte in seiner Klassifikation bemerkt, daß die Unterhaltungshörer Mozarts Zauberflöte «ohne Papageno's Gesänge» (RoV:504) wohl kaum schätzen würden. Der ironische Kreisler geht aber noch einen Schritt weiter und rät einem guten Erzieher gar «das gänzliche Entziehen [...] sogenannter starker Kompositionen, von Mozart und Beethoven u. s. w.» (HKr:51). Aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang, daß Hoffmann als Rezensent bei Beethovens op. 70 eine ganz ähnliche Empfehlung abgibt – dort jedoch ohne Ironie: «wer die Musik nur als Spielerei, nur zum Zeitvertreib in leeren Stunden, zum augenblicklichen Reiz stumpfer Ohren, oder zur eignen Ostentation tauglich betrachtet, der bleibe ja davon» (HSM:143).⁴⁴⁶

Der ironische Kreisler hingegen stimmt ein Lob an auf die «wahren» musikalischen «Zerstreuungsplätze» (HKr:48): Das beginnt bei der «häuslichen Idylle» (HKr:47) und reicht bis zum öffentlichen Konzert, das dem Publikum im Gegensatz zum Theater den Vorteil biete, mit Sicherheit in keine «Poesie hineinzugeraten» (HKr:48). Hier streift Kreisler auch kurz die Klasse der Modehörer, denen öffentliche Konzerte die «herrlichste Gelegenheit geben, musikalisch begleitet, diesen oder jenen Freund zu sprechen; oder, ist man noch in den Jahren des Übermuts, mit dieser oder jener Dame süße Wort zu wechseln – wozu ja sogar die Musik noch ein schickliches Thema geben kann.» (HKr:48)

⁴⁴³ KANT: *Kritik der Urteilskraft*, S. 185.

⁴⁴⁴ Vgl. oben S. 69.

⁴⁴⁵ Vgl. oben S. 84.

⁴⁴⁶ In der Rezension befürchtet Hoffmann die Entweihung eines Meisterwerks, weshalb er es nur den Kennern und Enthusiasten ans Herz legen will.

In der Modewelt der Reichen und Schönen kann die Musik sogar zum reinen Konsumobjekt verkommen: So wird beim Geheimen Rat Röderlein «neben dem Tee, Punsch, Wein, Gefronen [...] auch immer etwas Musik präsentiert, die von der schönen Welt ganz gemütlich so wie jenes eingenommen wird» (HKr:35). Was hier rückverweist auf die oben diskutierte kulinarische Musikmetapher (S. 83ff.), nimmt gleichzeitig Adornos Kritik des Musikkonsumenten, der sich durch «die Freude am Verzehr»⁴⁴⁷ auszeichne, prototypisch (und erzählerisch leichtfüßig) vorweg.

Kreislers ironische Apologie der Unterhaltungshörer ist gleichzeitig eine sarkastische Hymne auf das bürgerliche Geschäfts- und Erwerbsleben, wo die Kunst zum profanen Objekt degradiert ist. In einem derart engen Materialismus wird die Kunst als Lebensinhalt negiert und das Künstlertum als Lebenshaltung verworfen. Künstler erscheinen mithin als «ganz untergeordnete Subjekte» (HKr:49). Schärfer als in dieser Satire ließe sich der Kontrast zum abgehobenen Enthusiasmus jedenfalls kaum zeichnen.

Immerhin bleibt einzuräumen, daß der romantische Musikenthusiasmus, den Kreisler in indirekter Erzählung als «Tollheit» (HKr:50) und «Wahnwitz» (HKr:51) abtut, in diesem durchwegs ironischen Stück dennoch überzeugend referiert wird – nicht zuletzt, weil er aus zentralen Postulaten romantischer Musikästhetik montiert ist. Mißverständnisse über die Stoßrichtung der Satire bleiben daher von vornherein ausgeschlossen.

Akrobatik, Artifizialität, Verblendung: Virtuosen und ihr Publikum

Viele Gemeinsamkeiten mit den Unterhaltungshörern weisen die Anhänger reinen Virtuositums auf. Rochlitz reiht die «Virtuosen, die nichts sind, als Virtuosen» (RoV:502f.) mitsamt ihrem Publikum unter den Verstandeshörern ein, obschon sie dort nicht recht hinzupassen scheinen. Die Ungereimtheit rührt daher, daß Rochlitz die reinen Unterhaltungshörer vor allem als Liebhaber einfacher Musik versteht, womit die Virtuosenkonzerte, ein «Konvolut von Schwierigkeiten ohne Empfindung» (RoV:505), sich schlecht in diese Kategorie fügen. Der Kernpunkt der Kritik indessen ist derselbe: Wie bei den reinen Unterhaltungshörern zielt sie auf eine oberflächliche Musikausübung und Kunstauffassung.

Die Skepsis gegenüber virtuosen Musikdarbietungen ist zu Hoffmanns Zeiten allerdings nicht neu. Während der Begriff "virtuoso" im Italienischen des 16. und 17. Jahrhunderts noch ein Prädikat für überdurchschnittlich Begabte aller Sparten war, bezeichnet er ab Mitte des 18. Jahrhunderts in erster Linie Musiker, die sich durch außergewöhnliche praktische Leistungen auszeichnen.⁴⁴⁸ Die Polemik, die sich gegen diese «Berufsgattung» im Laufe des 18. Jahrhunderts artikuliert, richtet sich meist gegen den technisch perfekten, aber ausdruckslosen Vortrag, wobei im Kontext der Gefühlsästhetik – so auch bei Rochlitz – besonders die Empfindungskälte und Seelenlosigkeit bemängelt wird. Die Virtuosenwelt bezieht mithin auch das Publikum ein, das solchen Oberflächlichkeiten huldigt und sie dadurch fördert. Bei Hoffmann äußert sich die Kritik am Virtuositum und dessen Publikum in ganz unterschiedlichen Facetten. Betroffen sind vor allem zwei

⁴⁴⁷ ADORNO: *Typen musikalischen Verhaltens*, S. 184.

⁴⁴⁸ Vgl. SALMEN: *Das Konzert*, S. 52f, 142.

Kategorien: Tastenakrobaten und ‹geläufige Gurgeln› – Zielpunkt ist stets das Mechanische, Starre, Seelenlose.

In der romantischen Musikästhetik werden die Mängel des Pianoforte immer wieder betont: Es sei ein ‹mehr für die Harmonie als für die Melodie brauchbares Instrument›, bringt Kreisler diese Kritik auf den Punkt (HKr:58). Wenn die Melodie begriffen wird als ‹das Erste und Vorzüglichste in der Musik, welches mit wunderbarer Zauberkraft das menschliche Gemüt ergreift› (HKr:444), dann vermag der ‹Bogen des Geigers, der Hauch des Bläusers› (HKr:58) a priori weit mehr zu erwirken als die Mechanik des Pianoforte. Umso höher schätzt Kreisler (und mit ihm Hoffmann) die ‹herrlichen Flügel-Kompositionen› (HKr:57) von Beethoven und Mozart ein, wo die Belebung und Beseelung trotz aller Mechanik vollständig gelinge. Einen Widerwillen hegt Kreisler gegen ‹all' die eigentlichen Flügel-Konzerte›, zu denen er Mozarts und Beethovens Klavierkonzerte allerdings nicht zählt, weil sie eher ‹Sinfonien mit obligatem Flügel› seien. Bei den reinen Virtuosenkonzerten hingegen bewundere das Publikum lediglich ‹die Fertigkeit der Finger u. dergl., ohne daß das Gemüt recht angesprochen› werde (HKr:59).

Der erzählerische Gipfelpunkt dieser Virtuosen-Kritik ist das vom Kapellmeister Kreisler mitgeteilte *Schreiben Milo's, eines gebildeten Affen, an seine Freundin, Pipi, in Nordamerika*. In seiner ironischen Schärfe und seiner Entlarvung der Bildungsphilister weist dieses Kreislerianum nicht nur voraus auf Hoffmanns *Kater Murr*, sondern auch auf Kafkas Rotpeter und dessen *Bericht für eine Akademie*.⁴⁴⁹ Milo, der gebildete Affe, ist die Ausgeburt eines ruhsüchtigen Virtuosen: Er widmet sich der Musik nur, weil sie ihm größeren Beifall sichert als etwa die Malerei oder Bildhauerkunst. Mit seiner stupenden Virtuosität gelingt es ihm, ‹eine ganze Menge Menschen, mir nichts, dir nichts, in Erstaunen und Bewunderung zu setzen› (HKr:424). Das ganze Blendwerk der Virtuosen ist bei ihm in höherer Potenz vorhanden: Dank seinen großen Pranken und seiner Gelenkigkeit kann er zwei Oktaven greifen und sogar Hundertachtundzwanzigstelnoten herunterhaspeln. Weil die vorhandenen Kompositionen ihm nicht schwer genug sind, komponiert er – wie viele Virtuosen des 18. und 19. Jahrhunderts – selber; die instrumentalen Tutti zwischen den Solopassagen läßt er mangels Kenntnissen von seinem ‹Musikmeister› anfertigen. ‹Die Tutti der Concerte sind ja ohne dies nur notwendige Übel, und nur gleichsam Pausen, in denen sich der Solospieler erholt und zu neuen Sprüngen rüstet.› (HKr:424) Milos Geringschätzung des Orchestersatzes ist eine genaue ironische Umkehrung einer Passage aus *Beethovens Instrumental-Musik*: ‹Jedes Solo klingt nach dem vollen Tutti der Geiger und Bläser steif und matt› (HKr:59), stellt Kreisler dort resigniert fest. Wenn Milo schließlich betont, daß er auf der Klaviatur herumturne ‹wie ehemals von einem Baum zum andern› (HKr:424), dann entlarvt er sein Künstlertum selber als animalisch, allenfalls sportlich – oder eben: affig.

In Milos Virtuosität scheint die Wirkungsästhetik des 18. Jahrhunderts ad absurdum getrieben: Es zählt der bloße Effekt ohne Affekt oder (mit Richard Wagner) die ‹Wirkung ohne Ursache›⁴⁵⁰ – alles ist auf den Beifall des Publikums angelegt. Deshalb läßt sich Milo, nachdem er ‹mehrere Sänger großen Beifall einernten gehört› (HKr:425), neben der

⁴⁴⁹ Vgl. PATRICK BRIDGEWATER: *Rotpeters Ahnherren, oder: Der gelehrte Affe in der deutschen Dichtung*, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 56 (1983), S. 447–462.

⁴⁵⁰ WAGNER: *Oper und Drama*, S. 101.

Tastenakrobatik auch noch im Gesang ausbilden. Virtuosität heißt für ihn in dieser Sparte: «Gänzlich Vermeiden aller haltenden Töne», «fleißiges Üben der tüchtigsten Rouladen» (HKr:425),⁴⁵¹ Ausbildung der Falsett-Stimme, Perfektionierung aller möglichen Auszierungen – kurzum: höchste Künstlichkeit statt natürlicher Ausdruck. Milos Rezept wirkt, auch im Gesang ist ihm der «rauschende Beifall» (HKr:426) der Menge sicher.

Die hier ironisch formulierte Kritik am virtuosen Sologesang, die sich im deutschen Musikschritftum um 1800 insbesondere gegen die italienische Oper richtet, zieht sich wie ein roter Faden durch Hoffmanns Erzählungen. Im Folgenden seien einige wichtige Belegstellen vermerkt, wobei das Augenmerk auf die Musikrezeption gerichtet wird:

- Der angebliche *Musikfeind* in den *Kreisleriana* empfindet «bei dem Spiel anerkannter Virtuosen, wenn alles in jauchzende Bewunderung ausbrach, Langeweile, Ekel und Überdruß» (HKr:434). Sein Stimmideal findet er hingegen bei seiner Tante, deren einfacher Gesang «so recht in mein Innerstes dringt» und Gefühle auslöst, «für die ich gar keine Worte habe» (HKr:435).

- Die Darstellerin der Donna Anna, die im *Don Juan* von sich sagt, «ihr ganzes Leben sei Musik», beklagt sich darüber, daß sie das Geheimnis der Musik oft zu begreifen glaube, aber das applaudierende Publikum die Ahnung sogleich wieder zunichte mache: «es bleibt tot und kalt um mich, und indem man eine schwierige Roulade, eine gelungene Manier beklatscht, greifen eisige Hände in mein glühendes Herz!» (HDJ:88).

- In *Rat Krespel* polemisiert der Ich-Erzähler gegen den modernen Gesang, der «sich nach den erkünstelten Sprüngen und Läufen der Instrumentalisten verbilde»,⁴⁵² und konstituiert ex negativo ein Gesangsideal, das der übermenschlich schönen Stimme Antoniens entspricht, die Krespel wie einen Schatz hütet. Virtuose Arien singt Antonie bei ihren wenigen Privatvorträgen jedenfalls nie.

- In der serapionistischen Erzählung *Die Fermate* verweist bereits der Binnentitel auf das Virtuosität. Gemeint ist nämlich die Finalkadenz eines Gesangsstücks, die nach etlichen Verzierungen in einen Fermaten-Triller mündet. Diesen «Laufsteg» für «geläufige Gurgeln» bringt der Ich-Erzähler Theodor beinahe zum Einsturz, weil er der italienischen Primadonna Lauretta in einem Konzert, wo er als Kapellmeister wirkt, den finalen «Harmonika-Triller» verdirbt: «Der Satan regierte mich, nieder schlug ich mit beiden Händen den Akkord, das Orchester folgte, geschehen war es um Lauretta's Triller, um den höchsten Moment der alles in Staunen setzen sollte.»⁴⁵³ Die Primadonna tobt und fühlt sich um Ruhm und Ehre gebracht, doch ihre eifersüchtige Schwester Teresina verwirft den Gesang sodann als «blendende Kunststückchen, die so bewundert werden, wie die waghalsigen Sprünge des

⁴⁵¹ Im *Murr-Kreisler*-Roman äußert sich die Virtuosenkritik ganz ähnlich: als Katzenduett mit «himmlischen Rouladen» (HOFFMANN: *Lebensansichten des Katers Murr* [= Sämtliche Werke, Bd. 5], S. 221).

⁴⁵² E. T. A. HOFFMANN: *Die Serapionsbrüder*, hg. von Wulf Segebrecht (= Sämtliche Werke, Bd. 4), Frankfurt 2001, S. 50.

⁴⁵³ Ebd., S. 83.

Seiltänzers», und fragt: «Kann denn so etwas tief in uns eindringen und das Herz rühren?» Als positives Gegenbeispiel preist sie ihre sonore Alt-Stimme an und rühmt den natürlichen Gesang, der jede «unnütze Verzierung» vermeide.⁴⁵⁴ Theodor läßt sich von dieser neuen Klangästhetik sofort begeistern. Später entpuppt sich die gesangliche Verführung b e i d e r Schwestern zwar als «erheuchelte Ekstase»⁴⁵⁵ – will man die beiden Sängerinnen analog zur Primadonna in *Don Juan* gleichwohl als Musenpaar deuten, das dem Musiker Theodor seinen entscheidenden künstlerischen Impetus gibt, wie der Text nahelegt,⁴⁵⁶ dann ist es gewiß nicht der Virtuosen gesang Laurettas, der als Vorbild dient. Außerdem hat Theodor in seinem traumatischen Konzerterlebnis einen Leidensgenossen: einen «Abbate», der von Lauretta wie eine «Hyäne» verfolgt wird, nachdem er ihr ebenfalls den Kadenztriller abgeschnitten hat. Das Fazit des Abbate: «Hole der Teufel alle Fermaten!»⁴⁵⁷

- Im Nachtstück *Der Sandmann* entpuppt sich die «geläufige Gurgel» als reine Mechanik. Die lebenssechte Puppe Olympia brilliert als «Musikautomat» selbstverständlich nicht mit einem innig-getragenen Gesang, sondern mit einer «Bravour-Arie», und einmal mehr wird als Gipfelpunkt eine Kadenz geschildert: «Die künstlichen Rouladen schienen dem Nathanael das Himmelsjauchzen des in Liebe verklärten Gemüts, und als nun endlich nach der Kadenz der lange Trillo recht schmetternd durch den Saal gellte, konnte er wie von glühenden Armen plötzlich erfaßt sich nicht mehr halten, er mußte vor Schmerz und Entzücken laut aufschreien: «Olympia!»⁴⁵⁸ – Hinter dem, was beim verblendeten Nathanael himmlisches Entzücken auslöst, steckt pure Automatik. Nathanael projiziert damit höchste Emotionalität in größte Rationalität hinein und erscheint insofern als pervertierte Karikatur eines hingerissenen Musikenthusiasten.

So wie Musik immer an ein Publikum gebunden ist, richtet sich Hoffmanns Kritik des leeren Virtuosen geklingels stets auch an die applaudierenden Massen – Nathanael ist hierfür die groteskste Karikatur. So wie die Virtuosen ruhmstüchtig sind, ist das Publikum sensationslüstern. Die Zuhörer, die über Gunst und Ungunst entscheiden, sitzen indessen immer am längeren Hebel: In Hoffmanns Märchen *Klein Zaches genannt Zinnober* werden sowohl der «weltberühmte» Geigenvirtuose Sbiocca wie die Sängerin Bragazzi von Zinnober um den Beifall geprellt – was für beide Virtuosen zur traumatischen Erfahrung wird.⁴⁵⁹

Bei aller negativen Beurteilung des Virtuositums gibt es in Hoffmanns Werk auch den richtigen oder «wahren Virtuosen», wie Jean Paul den Kapellmeister Kreisler in seiner Vorrede zu den *Fantasiestücken* tituliert.⁴⁶⁰ Dieser ist aber niemals extrovertiert, sondern

⁴⁵⁴ Ebd., S. 84f.

⁴⁵⁵ Ebd., S. 91.

⁴⁵⁶ «Glücklich ist der Komponist zu preisen, der niemals mehr im irdischen Leben *die* wiederschaut, die mit geheimnisvoller Kraft seine innere Musik zu entzünden wußte.» (Ebd., S. 92)

⁴⁵⁷ Ebd., S. 89.

⁴⁵⁸ E. T. A. HOFFMANN: *Der Sandmann*, in: ders.: Sämtliche Werke, Bd. 3, hg. von Hartmut Steinecke, Frankfurt/M. 1985, S. 38.

⁴⁵⁹ E. T. A. HOFFMANN: *Klein Zaches genannt Zinnober*, ebd., S. 576ff.

⁴⁶⁰ HOFFMANN: *Fantasiestücke* (= Sämtliche Werke 2/1), S. 13.

zeichnet sich durch eine an Isolation grenzende Introvertiertheit aus. Kreisler und die Darstellerin der Donna Anna in *Don Juan* gehören zu jenen introvertierten Virtuosen: Sie müssen aber letztlich an der Spannung zwischen gesellschaftlichen Erwartungen und eigenen Kunstanprüchen zerbrechen; sie scheitern am Gegensatz zwischen Kunst und Leben, während die ‹falschen› Virtuosen die Kunst ins profane Leben hinabziehen.

Karriere, Pseudokunst, Musikschwemme: Die Problematik der musikalischen Bildung

Wenn Hoffmann in seinem späten Artikel *Zufällige Gedanken* eine Art Hörerziehung fordert,⁴⁶¹ läge es nahe, daß sich in seinem erzählerischen Werk ähnliche Plädoyers zur Förderung der musikalischen Bildung finden. Dem ist aber nicht so – im Gegenteil: Hoffmanns literarische Werke strotzen viel eher von Satiren und Parodien auf den klassischen Bildungsbegriff. Insbesondere die *Lebens-Ansichten des Katers Murr* sind als Satire auf die zeitgenössischen Trivialisierungen der Bildungsidee angelegt und lesen sich wie eine Parodie auf das vielbeschworene Bildungsbürgertum des 19. Jahrhunderts, das sein Wissen in Fragmenten und handlichen Zitaten ordnet, ohne daraus wirklich klug zu werden.

Zum *Kater Murr* bildet das *Schreiben Milo's*, des Affen, die erzählerische Vorstufe: Milos ‹schöne Seele und herrliche Bildung› (HKr:419) spreche sich im Brief ganz aus, bemerkt der Kapellmeister Kreisler in seiner Vorrede mit süffisanten Seitenhieb gegen Goethes *Wilhelm Meister*. Milo selbst betont seine hohe Bildung mit Stolz und Penetranz, wobei die Musik in seiner Bildungskarriere – modern und zeitgemäß – die absolut höchste Stufe einnimmt. Resultat ist – wie oben gezeigt – ein stupendes, jedoch vollständig leeres Virtuosengeklingel, eine ungewollte Verhöhnung der Kunst aller Künste.

Wenn Kreisler in der Eingangspassage seiner *Gedanken über den hohen Wert der Musik* der musikalischen Früherziehung Lob zollt, kommt dies noch halbwegs ernst daher, wird aber im Folgenden durch den Kontext völlig ironisiert. Mit dem Rat, ältere Kinder allmählich von der aktiven Kunstausbildung zu entfernen und sie zu den Pflichten der Gesellschaft hinzuführen, zielt die Bildungsidee abermals ins Leere. Resultat ist ein Publikum, das in der Musik nur Zerstreuung, Unterhaltung und Erholung sucht.

Ähnlich verkehrt verläuft die musikalische Bildung im *Musikfeind*: Der im Diskurs der romantischen Musikästhetik wahrhaft Gebildete, weil musikalisch Empfindende, wird als ‹Musikfeind› gesellschaftlich geächtet, etwa wenn er wegen musikalischen Überreizes aus dem Konzertsaal eilt. Der Ich-Erzähler bemerkt dazu ironisch, die Gesellschaft bedaure ihn, ‹da jeder Gebildete jetzt mit Recht verlangt, daß man, nächst der Kunst, sich anständig zu verbeugen, [...] auch die Musik liebe und treibe.› Er aber werde ‹von diesem Treiben so oft getrieben› – weg von der Musik, ‹hinaus in die Einsamkeit› (HKr:436). Die Kritik richtet sich insgesamt gegen das musikalische ‹Treiben› der Bildungsphilister, das eine wahre Musikschwemme in Bürgerhäusern und gesellschaftlichen Zirkeln ausgelöst habe, worunter Kreisler (und mit ihm realiter auch Hoffmann) zu leiden hat.

⁴⁶¹ Vgl. oben S. 74 und S. 82.

Wahrhaft musikalisch Gebildete erscheinen demgegenüber isoliert und treten in Hoffmanns literarischen Werken nur als Berufene, als von der Natur Begünstigte hervor. An die Stelle traditioneller, von außen aufgepfropfter Bildung tritt die Selbstfindung und Selbstverwirklichung. Nicht zufällig ist Kreislers Lehrbrief, als Gegenstück zum Lehrbrief in Goethes *Wilhelm Meister*, eine Schrift von Kreisler an sich selbst.

Die Skepsis gegenüber dem Fremdbestimmten, Angelernten und Eingebühten artikuliert sich, insbesondere in den *Kreisleriana*, in einem derartigen Dacapo, dass man beinahe von einem Bildungsnihilismus sprechen möchte. Spätestens mit Blick auf das Musikpublikum wird das Konzept der Selbstfindung und Berufung indes problematisch: Kein Konzertsaal und keine Oper füllt sich nur mit Berufenen. Im fiktiven Rahmen bleibt dieser Einwand freilich irrelevant, die Satire kann sich darum scheren – im Hinblick auf die Musikpraxis sind Hoffmanns (nicht-fiktive) Vorschläge einer Hörbildung des Publikums, die «dem Eingeweihten genügt, ohne den Leuten im Vorhof des Tempels unverständlich zu sein» (HSM:345f.) dennoch ernst zu nehmen.

Fazit: Ideal und Illusion einer ‹mystischen Dreieinigkeit› zwischen Komponist, Interpret und Hörer

Kristallisiert sich nun aus diesem vielschichtigen, schillernden und ungemein differenzierten Panorama musikalischer Rezeption in Hoffmanns literarischen Werken so etwas wie ein Ideal des Musikhörens heraus? Wenn ja, deckt sich dies mit Hoffmanns eigener Musikauffassung?

Das romantische Ideal einer völligen ‹Hingebung› an die Musik, einer allumfassenden Musikrezeption, die sich von konkreter Gefühlsästhetik löst und in einem ‹vollstimmigen Zusammenklänge aller Leidenschaften› (HSM:36) kulminiert, präsentiert sich am mustergültigsten in der Erzählung *Don Juan*. Der Enthusiast saugt das Kunstwerk ‹mit allen Empfindungsfasern› (HDJ:684) förmlich in sich hinein und verschmilzt mit dem Werk gleichsam in einer "Unio mystica". Um die Rezeptionsstufe der musikalischen "Unio mystica" zu erlangen, ist eine Seelenverwandschaft unabdingbar: ‹nur ein romantisches Gemüt kann eingehen in das Romantische; nur der poetisch exaltierte Geist, der mitten im Tempel die Weihe empfing, das verstehen, was der Geweihte in der Begeisterung ausspricht› (HDJ:92). Vom Idealtypus des Hörers wird also dasselbe verlangt wie vom Komponisten: übersinnliche Intuition und umfassende Hingabe an die Musik. Als Mittler oder Medium tritt – ebenfalls in seelischem Gleichklang – der Interpret hinzu.⁴⁶² Damit formiert sich eine verschworene Trias, und der Kreis schließt sich in einem Akt sublimster Weihe. Komponist, Interpret und Hörer verschmelzen in einem mystischen Zirkel gleichsam zur Dreieinigkeit.

Die mystische Dreieinigkeit kann sich nur in einer vollständig abgesonderten Kunstsphäre vollziehen, vornehmlich in der totalen Theaterillusion. Dieses Ideal manifestiert sich – bei Umkehrung der Ironie – im Kreislerianum *Der vollkommene Maschinist*. ‹Total-

⁴⁶² Als ergänzende Illustration diene eine Passage über die Arie *Ombra adorata*: ‹Die Komposition verlangt wie jede, die so tief im Innern von dem Meister gefühlt wurde, auch tief aufgefaßt und mit dem Gemüt, ich möchte sagen mit der rein ausgesprochenen Ahndung des Übersinnlichen, wie die Melodie es in sich trägt, vorgetragen zu werden.› (HKr:44).

Effekt» und «vollkommene Illusion» (HKr:73) lauten die Stichworte, Emotionalität das Credo. Bedenkt man, daß Hoffmann lange Zeit Richard Wagners Lieblingsschriftsteller war, so wundert es kaum, daß Wagners Streben nach emotionalem Totaleffekt bei Hoffmann erzählerisch vorweggenommen ist.⁴⁶³ Die Idee einer totalen Theaterillusion hat ihre Wurzeln allerdings bereits in den Dramentheorien des 18. Jahrhunderts, wo der «Emotionalismus» als zentrale Leitidee auftritt.⁴⁶⁴ In der Romantik löst sich der Illusionsgedanke zunehmend von realen Bezügen und wird ins Übersinnliche erweitert. Die rationale Grundlage erfährt eine Abwertung und wird mit Vorliebe ausgeblendet.

Bei Hoffmann läßt sich dieser Prozeß am Beispiel der Musikerzählungen deutlich nachvollziehen: Die Exzentrik und Exaltiertheit der literarischen Figuren überblendet die rationalen Grundlagen der Musik oder wertet sie zumindest ab. Einige Beispiele mögen dies verdeutlichen: Der «vollkommene Maschinist» erscheint als Karikatur eines übereifrigen Rationalisten;⁴⁶⁵ der «Musikfeind» denunziert den Verstand seines Vaters und lobt das Gefühl seiner Tante; die falschen Virtuosen stehen im Gegensatz zu den wahren Interpreten auf der Stufe einfachster Rationalität, weil ihr Spiel ans Mechanische grenzt; die Musiktheorie wird geringgeschätzt und von Kreisler als «schwächer und unzureichender» als in jeder anderen Kunst eingestuft,⁴⁶⁶ die Theoretiker selbst werden als «musikalische Rechenmeister» (HKr:445) abgetan.

Bei Hoffmanns Polyphonie des Erzählens wäre es allerdings verfehlt, in seinen literarischen Werken, die von Musik handeln, eine einstimmige Hymne der Subjektivität und Emotionalität heraushören zu wollen. So wie die Störung der Theaterillusion ein beliebter Kunstgriff des romantischen Dramas ist (Musterbeispiel: *Der gestiefelte Kater* von Tieck), wird bei Hoffmann auch die Musikillusion mehrfach gebrochen: Durch jähe Kontrastierung mit der Wirklichkeit (*Don Juan*), durch Tod oder Wahnsinn idealistischer Künstlergestalten («Donna Anna», Antonie, Kreisler), durch die Darstellung eines Musikpublikums, dessen Hörvermögen zwar beschränkt ist, das im Gegensatz zum romantischen Künstler und Enthusiasten aber nicht in einsamer Isolation verharrt.

So gilt es ernst zu nehmen, was der mit Hoffmann befreundete Friedrich Rochlitz in der AMZ (17. August 1814) über die *Fantasiestücke* schreibt: Nämlich, daß Hoffmann in seinem literarischen Werk «über Kunst nicht als Kunstkenner lehrt, sondern als Künstler phantasirt» und sich darin vom Musikpublizisten Hoffmann unterscheidet, «der in jenen trefflichen Recensionen [in der AMZ] mit diesen Visionen und Ahnungen klare Gedanken, gründliche Zergliederung und wissenschaftliche Beurtheilungen zu verbinden wußte».⁴⁶⁷ Die vielzitierte «Aporie des Kunstmythos»,⁴⁶⁸ der unüberbrückbare Gegensatz zwischen

⁴⁶³ Vgl. meine Bemerkungen oben S. 80. Auch Hoffmanns Kunstgespräch *Der Dichter und der Komponist* dürfte Wagner bei seiner Konzeption des Musikdramas in mancher Hinsicht Pate gestanden haben.

⁴⁶⁴ Vgl. ALBERTO MARTINO (dt.: Wolfgang Proß): *Geschichte der dramatischen Theorien in Deutschland im 18. Jahrhundert, Bd. I, Die Dramaturgie der Aufklärung (1730–1780)*, Tübingen 1972, v. a. S. 45–108, 167–185.

⁴⁶⁵ In seiner Attacke gegen jegliche Theaterillusion liest sich *Der vollkommene Maschinist* aus heutiger Sicht wie eine Persiflage auf Brechts episches Theater...

⁴⁶⁶ «je mehr ich des Mechanischen Herr wurde, desto weniger wollte es mir gelingen, jene Töne, die in wunderherrlichen Melodien sonst in meinem Gemüte erklangen, wieder zu erlauschen» (HKr:452).

⁴⁶⁷ Zitiert nach ALLROGGEN / STEINECKE: *Kommentar*, S. 629.

⁴⁶⁸ Vgl. CLAUDIA LIEBRAND: *Aporie des Kunstmythos. Die Texte E. T. A. Hoffmanns*, Freiburg/Br. 1996.

heiliger Kunstspähre und profaner Bürgerwelt, entpuppt sich bei genauem Hinsehen auch als ein wesentliches Moment der Literarisierung: Hoffmanns Exzentriker und Enthusiasten erfüllen die in der romantischen Poetik zentralen Kategorien des "Charakteristischen" und "Interessanten" weit besser, als wenn der Autor seine literarischen Figuren im Gleichgewicht zwischen Genialität und Besonnenheit – seinem Credo als Komponist und Musikrezensent – gezeichnet und gestaltet hätte. Der schriftstellerische Erfolg war mit dieser entscheidenden Akzentverlagerung jedenfalls auf Hoffmanns Seite.

Konzertante Phantasmagorien: Brentanos und Görres' *BOGS der Uhrmacher* und Heines *Florentinische Nächte*

Bevor die ‹reine Instrumentalmusik› sich mit der Fürsprache E. T. A. Hoffmanns zur ‹romantischsten aller Künste› aufschwingt und sakrale Weihen empfängt, gilt sie den Kunsttheoretikern wenig bis gar nichts. Musik ohne Worte ist leeres Geplänkel und dient höchstens der Zerstreung. Ein musterhaftes Beispiel einer solchen Abkanzelung gibt die ab 1771 erscheinende *Allgemeine Theorie der schönen Künste* von Johann George Sulzer: In der Hierarchie der musikalischen Gattungen (im Artikel zum Stichwort ‹Musik›) wird die ‹Anwendung der Musik auf Concerte› an ‹die letzte Stelle gesetzt›. Die Begründung wirkt heute rein polemisch, ist aber im damaligen Diskurs nachvollziehbar: Instrumentalkonzerte halten der Empfindungsästhetik, die hier weitgehend den Maßstab abgibt, nicht stand, sie gelten als ein ‹artiges und unterhaltendes, aber das Herz nicht beschäftigendes Geschwätz›. Besonders an den Pranger gestellt werden ‹Concerte, wo so viel Liebhaber sich zusammen drängen, um sich da unter dem Geräusche der Instrumente der langen Weile, oder dem freyen Herumirren ihrer Phantasie zu überlassen›.⁴⁶⁹

Genau um das in der klassizistischen Kunstauffassung verpönte ‹freye Herumirren der Phantasie› geht es in diesem Streiflicht. Dabei ist ein Rezeptionsmuster in den Blick zu nehmen, das sich zwar als Teil des emotionalen Hörens begreifen läßt, aber wesentlich darüber hinausgeht: Die freie Assoziation und Imagination, die Ausmalung poetischer Bilder beim Anhören von Musik. Die Blüten, die das ‹freye Herumirren der Phantasie› mitunter treiben kann, haben mit der gängigen poetisch-metaphorischen Umschreibung von Musik nur mehr im Ansatz zu tun. Die Metapher, die Assoziation, weitet sich zu einem lebendigen Bild oder sogar einer Erzählhandlung aus. Ein typisches Beispiel findet sich in Wackenroders *Berglinger*-Novelle bei der Schilderung von Josephs ersten Konzert-erlebnissen:

Bey fröhlichen und entzückenden vollstimmigen Symphonieen, die er vorzüglich liebte, kam es ihm gar oftmals vor, als säh' er ein munteres Chor von Jünglingen und Mädchen auf einer heitern Wiese tanzen, wie sie vor- und rückwärts hüpfen, und wie einzelne Paare zuweilen in Pantomimen zu einander sprachen, und sich dann wieder unter den frohen Haufen mischten. [WBe:133]

Bei diesem Rezeptionsvorgang wird die begriffslose Instrumentalmusik insofern zu ‹privater› Programmmusik, als ihr ein höchst subjektives Programm ‹unterjubelt› wird. Daß es sich bei diesen privaten Imaginationen oftmals um eine Aneinanderreihung vielfältig variiertes Topoi handelt, liegt nahe. So liest sich E. T. A. Hoffmanns bzw. Johannes

⁴⁶⁹ JOHANN GEORGE SULZER: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Dritter Teil [Leipzig 21793], Reprint: Hildesheim usw. 1994, Sp. 431f.

Kreislers Umschreibung der Kompositionen von Joseph Haydn wie eine fortgesponnene Variation von Berglingers Imagination:⁴⁷⁰

Seine [Haydns] Sinfonien führen uns in unabsehbare grüne Haine, in ein lustiges buntes Gewühl glücklicher Menschen. Jünglinge und Mädchen schweben in Reihentänzen vorüber; lachende Kinder, hinter Bäumen, hinter Rosenbüschen lauschend, werfen sich neckend mit Blumen. Ein Leben voll Liebe, voll Seligkeit wie vor der Sünde, in ewiger Jugend; kein Leiden, kein Schmerz, nur ein süßes wehmütiges Verlangen nach der geliebten Gestalt, die in der Ferne im Glanz des Abendrotes daher schwebt, nicht näher kommt, nicht verschwindet, und so lange sie da ist, wird es nicht Nacht, denn sie selbst ist das Abendrot, von dem Berg und Hain erglühen. [HKr:53]

Welchen Verlauf solche musikalischen Assoziationen nehmen können, führt Hoffmann anhand der Klavierphantasien in *Kreislers musikalisch-poetischem Clubb* vor. Produzierendes Phantasieren auf dem Klavier und rezipierendes Phantasieren im Kopf schaukeln sich dort bis zum Rand des Wahnsinns hoch, so daß die Rückkehr in den bürgerlichen Alltag nicht mehr gelingen kann. Die musikalisch-poetische Phantasie hat sich zur Phantasmagorie gesteigert. Dieser psychologische Begriff scheint mir die Erweckung von Wahn- und Truggebilden durch Musik am treffendsten zu erfassen. Musikalische Phantasmagorien sind hier als Extremform der poetisch-metaphorischen Wahrnehmung und Umschreibung von Musik zu verstehen und sollen im Folgenden an zwei literarischen Beispielen veranschaulicht werden: am Konzertbericht von *BOGS dem Uhrmacher* in der gleichnamigen Scherzschrift von Clemens Brentano und Joseph Görres sowie an Maximilians Schilderung eines Paganini-Konzerts in Heinrich Heines Novellen-Fragment *Florentinische Nächte*.

- I -

Die 1807 erschienene *wunderbare Geschichte von BOGS dem Uhrmacher*, eine Gemeinschaftsarbeit von Clemens Brentano (B-O) und Joseph Görres (G-S),⁴⁷¹ steht in ihrer krausen Erzählmanier und phantastischen Bilderfülle unverkennbar unter dem Eindruck von Jean Pauls *Titan*, wobei die Konzertschilderung auch deutlich an Walts Art der Musikhörsung im 25. Kapitel der *Flegeljahre* erinnert.⁴⁷² Die poetisch-assoziative Art des Musikhörens, das vermeintlich wirre Phantasieren, ist hier zum erzählerischen Prinzip erhoben: BOGS' überschäumende Phantasie, die in drastischem Gegensatz zu seinem akribischen Uhrmacher-Beruf steht,⁴⁷³ gerät bei einem Konzerterlebnis völlig außer Rand

⁴⁷⁰ Das Kreislerianum *Beethovens Instrumental-Musik* (HKr:53) übernimmt hier den Text der Musikkrezension (HSM:35) wörtlich.

⁴⁷¹ Das doppelte Kryptonum BOGS, das nicht nur die Nachnamen der beiden Autoren einschließt, sondern in seiner Zweiteilung zudem die Janusköpfigkeit des Protagonisten spiegelt, wird in der Scherzschrift (auch vom Uhrmacher selbst) durchwegs in Großbuchstaben geschrieben.

⁴⁷² Vgl. oben S. 120.

⁴⁷³ PETER UTZ wertet BOGS' Hin- und Hergerissenheit zwischen Uhr und Ohr als Kern einer «Sinnessatire», die den Widerstreit zwischen zwei Wahrnehmungsorganen illustriert, wobei die Uhr für den rationalen Sinn des Auges steht (*Das Auge und das Ohr im Text*, S. 247–251).

und Band. Ausgangspunkt dieser «Entgleisungen» ist eine vollständig bürokratisierte Welt, die Brentano und Görres zu Beginn ihrer tollen Groteske in umständlichem Juristendeutsch vorstellen. In dieser Welt gibt es keine Menschen mehr, nur noch Bürger. Die Geschicke liegen in der Hand einer «bürgerlichen Schützengesellschaft»,⁴⁷⁴ deren Ziel die Ausrottung der letzten menschlichen Reste ist. Zu diesem Zweck lädt sie zur Jagd auf die «losen Vögel» (BGB:876) ein – Zielscheibe sind «Philosophen, Schwärmer, Dichter, Musiker, Maler und Künstler» (BGB:875). In ihrem Plakatanschlag (als solcher entpuppt sich die umständliche Eingangspassage der Erzählung) fordert die Schützengesellschaft alle, «die von ungefähr noch Menschen sein sollten», mit Nachdruck auf, ihren schädlichen Neigungen zu «entsagen» (BGB:877).

Auf diesen Aufruf hin schreibt BOGS seine «Selbstbekenntnisse» nieder und gesteht der Schützengesellschaft seine ausgeprägte, schwer zu bändigende «Neigung zur Musik» (BGB:880). BOGS erscheint hier auf den ersten Blick als Karikatur eines kleinbürgerlichen Musikenthusiasten, sozusagen als Vorläufer der hoffmannschen Enthusiasten, wenn er die «Schwäche eines sehr reizbaren, etwas zum Trunk geneigten Ohres» (BGB:880) bekennt. Die durch den Uhrmacher dargestellte Verführungsmacht der Musik ist jedoch im zeitgenössischen Kontext der Sakralisierung autonomer Musik höchst aufschlußreich, denn was BOGS gefährlich erscheint, ist vor allem die weltliche, aus kirchlichen oder repräsentativen Zwängen befreite, sprich: entfesselte Musik. Im Gesang lauert «musikalische Unzucht», die «süße buhlerische Arie» verläuft «in tausend lüsternen Manieren», bei der Oper läßt sich «ein leerer Tag am Abend gut vollsaufen», Sinfonien und Sonaten sind «Würzkonfekte von Tugend und Teufel, Karl Moor usw.» (BGB:881).

Aufgrund längerer musikalischer «Enthaltbarkeit» glaubt BOGS jedoch den Verführungen der Musik widerstehen zu können und schlägt die Probe aufs Exempel vor. Die Antwort der Schützengesellschaft auf dieses Begehren lautet wie folgt:

Wenngleich Eure übrigen Gesinnungen ganz bürgerlich sind, so können doch Eure ausgesprochenen Tollheiten über Musik mit Land, Staat und Schützengesellschaft sich nicht wohl vertragen. Wir schlagen Euch daher zur Bedingung der Aufnahme folgende Prüfung zu bestehen vor. Einige treffliche Künstler auf Fagott, Klarinett und Waldhorn, und eine brave Sängerin, werden sich heute hier hören lassen; besucht dieses Konzert, und könnt Ihr uns beweisen, daß Ihr nicht dabei zu sehr hingerissen worden, so mag die Inkorporation vor sich gehen. [BGB:882]

Wie oben (S. 39ff./50f.) dargelegt, gilt die völlige Hingabe an die Musik, das Hören «mit ganzer Seele», in der romantischen Musikästhetik als oberste Stufe der Musikrezeption. Genau diese Hingerissenheit erscheint hier als *Corpus Delicti*. Die Philister, vertreten durch die bürgerliche Schützengesellschaft, fordern ein distanzirtes, beherrschtes Hören, das jegliche «Tollheiten über Musik» ausschließt. Das kann BOGS trotz gutem Willen niemals erfüllen, er besteht die Probe nicht, denn sein Bericht «über das verordnete Konzert» (BGB:883ff.) strotzt von Tollheiten und wilden Phantasmagorien. Der Uhrmacher kann erst in die bürgerliche Schützengesellschaft aufgenommen werden, nachdem er

⁴⁷⁴ ELISABETH STOPP sieht in der «Schützengesellschaft» einen «Archetyp des bürgerlichen Konformismus» (*Die Kunstform der Tollheit. Zu Clemens Brentanos und Joseph Görres' «BOGS der Uhrmacher»*, in: Clemens Brentano. Beiträge des Kolloquiums im freien deutschen Hochstift 1978, hg. von Detlev Lüders, Tübingen 1980, S. 359–376, hier S. 360).

sich einer medizinischen Untersuchung unterzogen hat, bei der die <schädliche> Phantasie-Seite seines Gehirns schließlich entflieht.

Von Interesse ist hier BOGS' phantastischer Konzertbericht, der auch für die Gesamtdeutung der scherzhaften Erzählung zentral ist. Grundsätzlich stellt sich die Frage, ob BOGS' Art der Musikrezeption lediglich als Satire auf die phantasielosen Philister zu verstehen ist, oder ob hier gleichzeitig auch eine Parodie der romantischen Musikrezeption vorliegt, zumal BOGS ein kunsthandwerklich tätiger Kleinbürger ist und kein musizierender oder komponierender Künstler wie Berglinger oder Kreisler. Die nicht sehr umfangreiche Forschung zu *BOGS* hat denn auch unterschiedliche Interpretationen hervorgebracht: Der Werkkommentar (BGB:1201) betont lediglich die Philistersatire,⁴⁷⁵ ebenso der Aufsatz von John F. Fetzer;⁴⁷⁶ Elisabeth Stopp hingegen wertet *BOGS* als Satire mit unklarer Stoßrichtung, die zu einem Teil auch «Selbstkarikatur» der Autoren sei,⁴⁷⁷ und Christine Lubkoll schließlich sieht in der phantastischen Geschichte auch eine Persiflage auf die poetische Musikrezeption, mit einer Tendenz zur Trivialisierung des romantischen «Mythos Musik».⁴⁷⁸

Dem ausgefallenen, reichlich vertrackten und daher in der musikliterarischen Forschung kaum beachteten Text ist offenbar so leicht nicht beizukommen. Es lohnt sich also durchaus, BOGS' Konzertbericht aus hörertypologischer Sicht nochmals genauer unter die Lupe zu nehmen.

In dem von BOGS besuchten Konzert wird ein für die erste Hälfte des 19. Jahrhundert typisch buntgemischtes⁴⁷⁹ Programm gespielt:

1. Sinfonie (von Haydn?)⁴⁸⁰
2. Klarinettenkonzert
3. «Bravourarie» für Sopran⁴⁸¹

⁴⁷⁵ Außerdem wird der Zusammenhang mit Brentanos 1811 publizierter, aber schon früher konzipierter Satire *Der Philister vor, in und nach der Geschichte* hervorgehoben (BGB:1209), einer Schrift, die viel stärker nachgewirkt hat als die *Geschichte von BOGS*.

⁴⁷⁶ JOHN F. FETZER: «Auf Flügeln des Gesanges». *Die musikalische Odyssee von Berglinger, BOGS und Kreisler als romantische Variante der Reise-Fiktion*, in: Scher: Literatur und Musik, S. 258–277, insbesondere S. 265–268.

⁴⁷⁷ STOPP: *Die Kunstform der Tollheit*, S. 373.

⁴⁷⁸ LUBKOLL: *Mythos Musik*, S. 181–197.

⁴⁷⁹ Vgl. dazu konzis MONIKA LICHTENFELD: *Zur Geschichte und Typologie des Konzertprogramms im 19. Jahrhundert*, in: *Musica* 31 (1977), S. 9–12.

⁴⁸⁰ Die gespielten Werke lassen sich (genauso wie im 25. Kapitel der *Flegeljahre*; vgl. VINÇON: *Musik der Musik*, S. 5) nicht näher bestimmen, was für den erzählerischen Kontext auch nicht weiter relevant ist. In einem Wortspiel ist zwar von einer «Haidnischen Symphonie» (BGB:884) die Rede, an ein bestimmtes Werk von Joseph Haydn scheinen die Autoren aber nicht gedacht zu haben, denn die Sinfonie endet leise «im Grabeston» (BGB:885), was bei den wenigen Moll-Sinfonien Haydns (11 von 106) allerhöchstens auf Hob. I/26, d-Moll ("Lamentatione"), zutreffen könnte, aber dann wiederum nicht mit der bei BOGS erwähnten Besetzung mit Trompeten und Pauken übereinstimmt. Selbst wenn man noch die im *Hoboken-Verzeichnis* aufgeführten, damals noch häufig als «Sinfonia» bezeichneten Opern-Ouvertüren einbezieht, ergibt sich keine Entsprechung mit BOGS' Konzertbericht.

⁴⁸¹ Explizit ist nur eine «brave Sängerin» (BGB:882) erwähnt – daß es sich vermutlich um eine virtuose Solo-Arie für Sopran handelt, läßt sich aus BOGS' Umschreibungen ableiten, z. B.: «die Stimme tanzte zum Entzücken ohne Balancier-Stange» (BGB:888).

4. Duett für Klarinette und Fagott

5. Horntrio⁴⁸²

Daß es dem Autorengespann aber nicht um die Übersetzung realer Musikvorlagen in poetisch-phantastische Bilder gegangen sein kann, wird bereits bei der Umschreibung der nicht weiter eruierbaren «Haidnischen Symphonie» (BGB:884) klar: Einzelne Instrumente (Violinen, Trompeten, Flöten, Bratschen, Pauken oder Bässe) werden zwar explizit erwähnt, aber einzelne Sätze der Sinfonie sind in der turbulenten Bilderfolge nicht voneinander abgrenzbar – die Phantasmagorie hat sich verselbständigt. Damit ist ein wesentlicher Unterschied zu Hoffmanns poetischen Musikbeschreibungen etwa in den *Kreisleriana* genannt, die sich zumeist um die Übersetzung oder Versprachlichung einer explizit genannten, realen Musikvorlage bemühen. Anstelle einer Entwirrung auf poetischer Ebene dominiert bei BOGS auf den ersten Blick eher poetische Verwirrung.

Bereits die Erzählsituation gibt Anlaß zu Irritationen: Anders als Kreisler, der seine Ideen zu *Beethovens Instrumental-Musik* aus unmittelbarem Erleben niederschreibt,⁴⁸³ notiert BOGS sein Konzerterlebnis aus zeitlicher Distanz. Sein «untertänigster Bericht» ist ein genauer chronologischer Rapport, und der Schreiber ist in seiner getreuen Wiedergabe nicht mehr ein trunkener Musikenthusiast, sondern wieder ganz der akribische Uhrmacher. Er ist außerdem so naiv-gewissenhaft, daß er der Schützengesellschaft seine wildesten musikalischen Trugbilder rapportiert, obschon er zum Voraus ahnt, was für ein Verdikt die bürgerliche Schützengesellschaft darüber fällen wird. Bereits im Vorfeld der medizinischen «Obduktion», die er nachher über sich ergehen lassen muß, verhält sich BOGS wie ein Patient, der sein «Leiden»⁴⁸⁴ in aller Ausführlichkeit und Detailtreue schildert. In dieser Haltung ist er durch und durch Kleinbürger, und Kleinbürger bleibt er auch im Konzert, wenn er sich, um die Bodenhaftung und das Zeitempfinden nicht zu verlieren, an seine Taschenuhren klammert, die er eigentlich als Präsent für die Künstler eingesteckt hat. So pendelt BOGS fortwährend zwischen zwei Welten, die durch eine unüberbrückbare Kluft getrennt scheinen. Bei der medizinischen Untersuchung (*Visum Repertum*, BGB:895ff.) stellen die Ärzte folgerichtig eine Bewußtseinspaltung fest: BOGS leidet unter Janusköpfigkeit.

So wie sich Hoffmanns Kapellmeister Kreisler als «absoluter» Künstler und damit als Figuration einer autonomen Kunst deuten ließ,⁴⁸⁵ kann man in BOGS' Schizophrenie eine Figuration des romantischen Zwei-Welten-Modells sehen, das Bürgerwelt und Kunstwelt als diametrale Gegensätze exponiert – wobei die beiden Sphären in Brentanos und Görres' Satire natürlich drastisch überzeichnet sind.

Gerade weil hier eine Karikatur vorliegt, ist es besonders aufschlußreich, auf welche Weise die romantische Gegenwelt der Kunst – hier am Beispiel der Musik – im «untertänigsten»

⁴⁸² Ein Konzert mit einer Darbietung für drei Waldhörner (von einer Orchesterbegleitung ist nirgends die Rede) ausklingen zu lassen, ist selbst im Zeitalter der buntesten Werkfolgen mehr als ungewöhnlich.

⁴⁸³ Vgl. oben S. 126.

⁴⁸⁴ Von «musikalischen Leiden zu Wasser und zu Lande» (Hervorhebung: D.F.) ist bereits im ausführlichen Titel der scherzhaften Abhandlung die Rede, der sich an *Schelmuffskys warhafftige curiöse und sehr gefährliche Reisebeschreibung zu Wasser und zu Lande* (1696/97) von Christian Reuter anlehnt.

⁴⁸⁵ Vgl. oben S. 72 sowie LUBKOLL: *Mythos Musik*, S. 234, und THEWALT: *Die Leiden der Kapellmeister*, S. 127.

Konzertbericht zur sprachlichen Darstellung gelangt. Die Autoren bedienen sich vornehmlich eines synästhetischen Verfahrens: Töne werden als Bilder zur Sprache gebracht, wobei die Bilder lebendig werden und sich zu kleinen Einzelgeschichten verdichten, die untereinander abermals durch verschiedenste Motive verbunden sind, woraus ein reich verschlungenes, kaum zu entwirrendes Geflecht entsteht. Handelt es sich dabei um nichts weiter als «Tollheiten über Musik» (BGB:882), eine Art «Poesie des gelehrten Unsinn», und ist die BOGS-Satire damit insgesamt einer «Kunstform der Tollheit» verpflichtet?⁴⁸⁶ Oder ist man hier mit einer «durchaus <sinnvoll> konstruierten [...] Ordnung von Topoi», einer «Ansammlung von klischeehaften Bildern und Relikten» konfrontiert, wie Christine Lubkoll meint?⁴⁸⁷

Ausgehend von Lubkolls insgesamt recht schlüssiger Detailanalyse möchte ich die folgende Deutung von BOGS' Konzertbericht insgesamt anders akzentuieren. Mir scheint hier nämlich ein erzählerisches Programm erkennbar: Die poetischen Bilderfolgen bauen vor allem eine Gegenwelt zur Uhrmacherwelt auf und sollen der bürgerlichen Lebenswirklichkeit – zeitlich und räumlich – möglichst weit entrückt sein. Der Einbruch des Phantastischen in den Alltag, bei Hoffmann treffend als «Hineinschreiten des Abenteuerlichen in das gewöhnliche Leben» umschrieben,⁴⁸⁸ ist auch hier zum dichterischen Credo erhoben. Von <ent-rückt> zu <ver-rückt>, von Phantastik zu Phantasma, ist dann nur noch ein kleiner Schritt.

Die Tore des Gegenreichs öffnen sich bereits bei BOGS' Eintritt in den Konzertsaal: «Mein Herz pochte, alle mein Pulse schlugen, [...] die Lichter blitzten, die Menge summte, [...] der Saal drehte sich mit mir, aus allen Instrumenten brach ein Orkan von Tönen» (BGB:883) – und schon ist der arme Uhrmacher hin und weg. "Entrückung" ist das zentrale Stichwort, und die wilden Bilderfolgen lassen sich unter diesem Oberbegriff in wenigen Kernmetaphern zusammenfassen:

- **Rausch:** Dem Uhrmacher mit seiner Schwäche eines «etwas zum Trunk geneigten Ohrs» (BGB:880) schmeckt der «Strudel Musik» wie «der feurige zehnmahl abgezogene Alkohol» (BGB:884), der sofort und wirkungsvoll in den Kopf steigt – ein Extrembeispiel von Hanslicks Schlürfmeter (vgl. S. 84).

- **Verführung:** Obschon die bunte Werkfolge des Konzertprogramms thematisch alles andere als verbunden ist, spinnt BOGS in seinen Phantasmen mit der Liebesgeschichte zwischen Klarin, dem Hirtenknaben, und Klarinette, einer «klare[n], nette[n] Jungfrau» (BGB:886), einen eigenen roten Faden.⁴⁸⁹ Diese Liebesgeschichte steht im Zentrum des Klarinettenkonzerts,⁴⁹⁰ wird im Duett für Klarinette und Fagott wieder aufgegriffen und dort einem tragischen Ende zugeführt; das Schlüsselmotiv der Verführung, das die Idylle zwischen Klarin und

⁴⁸⁶ STOPP: *Die Kunstform der Tollheit*, v. a. S. 368.

⁴⁸⁷ LUBKOLL: *Mythos Musik*, S. 190.

⁴⁸⁸ E. T. A. HOFFMANN: *Der Dichter und der Komponist* [1813], in: *Die Serapionsbrüder*, hg. von Wulf Segebrecht, Frankfurt 2001, S. 94–118, hier S. 111.

⁴⁸⁹ Hier zeigt sich abermals, wie die Phantasmagorien von allfälligen Musikvorlagen losgekoppelt sind.

⁴⁹⁰ Das verborgene <Programm> eines Musikstückes bezieht sich hier und im Folgenden stets auf den subjektiven Rezeptionsvorgang des Uhrmachers.

Klarinette schließlich zerstört, ist aber bereits in der Sinfonie exponiert, und zwar anhand von Goethes Ballade *Der Fischer* (1779), deren Verszeilen in den Haupttext eingewoben sind.⁴⁹¹ Goethes «feuchtes Weib» ist bei BOGS indes eine homerische Sirene (BGB:885). Die Verszeile «Sie sang zu ihm, sie sprach zu ihm»⁴⁹² kommt (wie bei Goethe⁴⁹³) zweimal vor, erhält damit doppeltes Gewicht und eine doppelte Bedeutung: So wie Klarin den Verführungen der Sirene erliegt, läßt sich BOGS von «Frau Musica» hinreißen. Die Gedichtzeile «Da war's um ihn geschehn» (BGB:885) bringt BOGS' Konzerterlebnis gleichsam auf den Punkt.

Die Verführungsmotivik tritt noch in weiteren Bildern auf: in züngelnden «Zinnoerschlangen» (BGB:884), verlockenden «Liebes-Engeln» (BGB:887) oder in der Personifikation der Gesangsstimme als betörender Jungfrau, die dem sklavisch ergebenden BOGS «ein Apfelsinen-Schnitzchen nach dem andern mit den schönen Fingerchen» in den Mund wirft,⁴⁹⁴ bevor «blanker Stahl unter ihren Füßchen» (BGB:889) wächst und die Jungfrau zu einer gefährlichen Mischung aus «Domina» und Primadonna werden läßt.

- **Untertauchen, Versinken:** Die Metapher des Versinkens ist für die romantische Musikästhetik von zentraler Bedeutung, nicht nur als Redewendung, indem man sich in die Musik versenkt und dabei leicht versinken kann, sondern auch thematisch. Man denke nur an die berühmten Schlusszeilen aus *Tristan und Isolde*: «ertrinken – / versinken – / unbewusst – / höchste Lust!»⁴⁹⁵

Die Sogkraft der Töne wirkt bei BOGS bereits zu Beginn der Sinfonie, und zwar derart rasch, daß er sich sogleich «auf dem Abgrund eines Meeres» (BGB:884) zu befinden glaubt, in einen Fisch verwandelt scheint und im Rachen eines Wals eine Variation der Geschichte Jonas aus dem Alten Testament durchlebt.⁴⁹⁶

Im Klarinettenkonzert tritt die Wassermetaphorik wiederum auf: Dort streiten sich die Engel – erneut eine Variation des Sündenfalls – und versinken im Meer. Mit dem Verschwinden in den Fluten endet schließlich auch die einmontierte Goethe-Ballade, deren Programmatik für BOGS' Konzertbericht oben bereits betont wurde.

- **Entfliegen:** Daß Töne beflügeln können, ist eine gängige Redewendung, ebenso geläufig ist das durch Mendelssohns Vertonung zusätzlich bekannt gewordene

⁴⁹¹ Im Erstdruck des *BOGS* sind sämtliche Gedichteinlagen fortlaufend in den Konzertbericht eingeflochten, und zwar ohne Zeilenumbrüche oder Absätze. Das Prosimetrum soll BOGS' turbulentes Konzerterlebnis offenbar möglichst authentisch vermitteln. In späteren Drucken, auch in der ersten Auflage der hier benutzten Ausgabe (BRENTANO: *Werke*, hg. von Friedhelm Kemp, München 1963, S. 873–929) ist das Prosimetrum noch säuberlich aufgelöst, was angesichts der Erzählintention unsinnig ist; die dritte Auflage, aus der ich hier zitiere, basiert wieder auf dem Erstdruck und beläßt das «gewollte Chaos» (vgl. dazu auch STOPP: *Die Kunstform der Tollheit*, S. 362).

⁴⁹² Vgl. JOHANN WOLFGANG VON GOETHE: *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, hg. von Erich Trunz, München 1981, Bd. 1, S. 153f.

⁴⁹³ Dort in chiasmischer Anordnung; vgl. ebd.

⁴⁹⁴ Der biblische Sündenfall bildet hier, verquickt mit dem griechischen Mythos, den Hintergrund: Bereits in seinen «Selbstbekenntnissen» betont BOGS die «Unzucht» der Arie, «die in tausend lüsternen Manieren gaukelnd die verführerischen Äpfel des Paradieses wirft und fängt, nackt um den Apfel des Paris buhlt und die goldenen der Atalante der Tugend in die Rennbahn wirft» (BGB:881).

⁴⁹⁵ RICHARD WAGNER: *Tristan und Isolde* [Textbuch], hg. von Egon Voss, Stuttgart 2003, S. 108.

⁴⁹⁶ Vgl. *Jon.* 2–4.

Heine-Zitat «Auf Flügeln des Gesanges»,⁴⁹⁷ und so wundert es nicht, daß die Metapher des «Entfliegens» bereits in BOGS' Konzertphantasie für die Wirkung von Musik steht. So etwa bei der Engel-Invasion im Klarinettenkonzert, oder wenn die personifizierte Stimme während der Gesangsdarbietung in einem Luftballon entschwebt. Eine drastische Variante der Flug-Metapher markiert außerdem den Beginn der Konzert-Phantasmagorie: BOGS' Gehirn schlüpft zu den Ohren hinaus und entfliegt wie «zwei Segeltücher, die der Wind aufbauchte» (BGB:884).

- **Tod und Untergang:** Die eklatante Häufung von tragischen Szenarien und düsteren Ausklängen, wie sie in BOGS' Konzertbericht auftreten, hat in der realen Konzertmusik um 1807 kaum Entsprechungen, schon gar nicht in Potpourri-Programmen wie dem vorgestellten. Wenn die «Haidnische Symphonie» im «Grabeston» (BGB:885) endet, scheint eine allfällige Musikvorlage zugunsten der Phantastik längst aufgegeben,⁴⁹⁸ zumal vorher bereits allerhand Tragisch-Phantastisches «geschieht»: In der alttestamentlichen Vision aus dem Buch *Jona*, die sich der Uhrmacher beim Anhören der Sinfonie ausmalt, geht Ninive unter und alles brennt nieder, worauf der Hirtenknabe Klarin wie Phönix der Asche entsteigt und dann seinerseits wieder untergeht.

Bilder von Tod und Untergang begegnen auch in den folgenden musikalischen Visionen: Im Klarinettenkonzert liegt nun auch die Jungfrau «Klarinette» im Sterben, erwacht aber zu neuem Leben, kann ihre Seele vor dem «bösen Engel» (BGB:887) retten und wird schließlich von «guten Engeln» in den Himmel emporgehoben. Im Duett für Klarinette und Fagott wird ihr Leib nach einem wüsten Gezänk verbrannt, während Klarin, von der Sirene erneut verführt, abermals in den Meeresfluten untergeht. Im traurigen «Gedicht», das BOGS während des Horntrios assoziiert, trifft ein Jäger mit seiner Kugel statt eines Vogel seine eigene Geliebte, worauf sich der Schütze das Leben nimmt (BGB:893). Mit dieser Variante der Freischütz-Volkssage⁴⁹⁹ endet der eigentliche Konzertvortrag.

Läßt man alle Bilderfolgen Revue passieren, ergibt sich eine phantasmagorische Reise im Kopf eines Musikhörers. John F. Fetzer hat BOGS' Konzerterlebnis als «romantische Variation der literarischen Reise-Fiktion», als Reise durch «surrealistische Seelenlandschaften» gedeutet,⁵⁰⁰ was mir als Ansatz äußerst fruchtbar erscheint, zumal sich Brentano und Görres bereits im Titel auf die in der Romantik neu entdeckte *Reisebeschreibung* von Christian Reuters *Schelmuffsky* (1696/97) beziehen, die als höchst ungläubhafte Hochstaplergeschichte ja eigentlich auch eine surrealistische Kopfgeburt ist. Während Schelmuffskys Reisen zu *Wasser und Lande* stattfinden, führt BOGS' Odyssee durch alle vier Elemente: «Himmel und Erde, Wasser und Feuer» (BGB:884). Wie an den vorgestellten Metaphernfeldern deutlich wurde, steht bei BOGS das Abseitige, Alltags- und Wirklich-

⁴⁹⁷ HEINRICH HEINE: *Lyrisches Intermezzo*, Nr. IX; FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: op. 34/2.

⁴⁹⁸ Vgl. oben Anm. 12.

⁴⁹⁹ Die Volkssage vom *Freischütz*, die heute nur noch durch die Opernfassung von Friedrich Kind und Carl Maria von Weber bekannt sein dürfte, wo sie (aus opernästhetischen Gründen) einen glücklichen Ausgang nimmt, endet in ihrer ursprünglichen Version tragisch. Im *Gespensterbuch* von Johann August Apel und Friedrich Laun (Bd. 1, 1810) erliegt die Geliebte einer Freikugel, was den Jäger am Ende in den Wahnsinn treibt.

⁵⁰⁰ JOHN F. FETZER: *Auf Flügeln des Gesanges*, S. 267.

keitsferne im Vordergrund, was anhand der Elemente Wasser, Feuer und Luft leicht vorzuführen ist, sich indes auch auf einer Reise <zu Lande> erleben läßt: So führt das Horntrio in die Tiefen des Waldes und vergegenwärtigt einen romantischen Sehnsuchts- und Flucht-Topos.⁵⁰¹ Die Topographie von BOGS musikalischer Reise ist letztlich nichts anderes als eine Anhäufung von Fluchtorten der Phantasie in einer zutiefst prosaischen Bürgerwelt.

Neben dieser räumlichen Entgrenzung steht die zeitliche Entgrenzung: Die phantastischen Bilder wirbeln viele mythische Schichten durcheinander: Biblische Mythen verschmelzen mit griechischen und stehen neben Aberglauben, deutschen Volkssagen und Volksliedern im *Wunderhorn*-Stil.⁵⁰² Selbst die Sprache wird der Wirklichkeit entrückt, indem die Prosa poetisiert, sprich: musikalisiert wird. Die prosimetrisch eingestreuten Gedichte und Volkslieder dominieren das Feld im Laufe des Konzerts immer mehr, bis BOGS am Ende sogar selbst in den poetischen Ton einstimmt und zu singen anfängt. Dieser Höhepunkt musikalischer Poesie wird freilich durch den allzu prosaischen Inhalt sogleich zunichte gemacht: BOGS will die Künstler mit seinen Taschenuhren belohnen und sie, obschon er selbst noch außer Verstand ist, zu kleinbürgerlichem Verstand bringen: «Legt ab, legt ab eure Füllhörner, Wunderhörner, Zauberhörner, euer Treiben ist nicht gut, werdet Uhrmacher» (BGB:896).

Wenn BOGS über sein Konzerterlebnis sagt, er habe «zwar den Kopf verloren, aber alle [...] Taschen-Uhren mit herausgebracht» (BGB:883), dann bringt er die Spannung zwischen überdrehter Phantasie und biederster Vernunft, die letztlich den Reiz der Groteske ausmacht, selbstentlarvend zum Ausdruck. Dementsprechend könnte man erwarten, daß BOGS zwischen den Musikstücken immer wieder zu Sinnen kommt. Dem ist aber nur teilweise so: Er hält sich bei seinen turbulenten Reisen zwar immer wieder an den Uhren als seinem vermeintlichen Rettungsring fest, der Sog der Musik und der Wirbel der Bilder wirkt aber derart stark nach, daß BOGS den Saal und das Publikum nur mehr verzerrt und verfremdet wahrnimmt. Interessanterweise äußert sich die Publikumswahrnehmung, markiert durch den Konjunktiv, in einer größeren sprachlichen Distanz: Während die Musik-Phantasmagorien mit «Ich war» anheben wie ein Tatsachenbericht, beginnt die Publikumsbeschreibung mit den Worten «mir war, als sei» (BGB:884). Einmal sieht BOGS im Publikum lauter «Essigschlangen» (BGB:884), dann nimmt er es als schwärmenden «Bienenkorb» (BGB:885) wahr, die «Klatscherei» erscheint ihm «als wären alle Hände des Publikums deutsche Journale, und alle Finger Mitarbeiter» (BGB:891), und sozusagen als <Running Gag> glaubt er hinter sich immer wieder den leibhaftigen Schelmuffsky zu vernehmen, der seine charakteristischen Redewendungen zum Besten gibt. Bevor BOGS jedoch dem Glauben an eine Reinkarnation verfällt, kommt er auf den Gedanken, daß hier einer Schelmuffskys Redensarten auswendig gelernt haben könnte, um sich damit zu brüsten.

BOGS beginnt seine Visionen in dem Moment zu reflektieren und zu relativieren, als er durch das Loch einer Spielkarte blickt und sich im Saal umschaute – zweifellos eine Parodie

⁵⁰¹ «Waldnacht in der Musik und leises Baumgeflüster, Quellenmurmeln, grüner Mut, grünes Blut in allen Adern rinnt» (BGB:892).

⁵⁰² Die Niederschrift des *BOGS* fällt in die Zeit von Brentanos und Arnims Publikation der Liedersammlung *Des Knaben Wunderhorn* (Bd. 2 und 3 erschienen 1807). Ebenfalls 1807 wurde Joseph Görres' Sammlung *Die Teutschen Volksbücher* publiziert.

des in der Oper üblichen ‹Lorgnettierens›. Diese selbst fabrizierte ‹Kartenbrille› (BGB:891) ist aber weit mehr als eine Spielerei, in ihrer höchst begrenzten Optik steht sie für das Gegenteil der oben beschriebenen Entgrenzungen. Plötzlich sieht BOGS nur noch ‹Geigen und Hörner und Musiker und andre brave Menschen›, und auf den Plätzen von Schelmuffsky und seiner ‹Compagnie› sitzen nunmehr ‹wildfremde Leute› (BGB:891). Zweifellos würde man erwarten, daß gerade die Brille – man denke nur an deren Wirkung in Hoffmanns *Sandmann* – die Optik verzerrt und verfremdet. Die Kartenbrille, die BOGS ‹allen Schwärmern und visionären Herren und Damen rekommandieren› (BGB:891) kann, bewirkt jedoch genau das Umgekehrte: Sie führt den Uhrmacher für einen kurzen Moment zurück zu kleinbürgerlicher Vernunft. Als Leser ist man irritiert, der Wirklichkeitsbegriff kommt erheblich ins Wanken, und die Frage nach der ‹richtigen› Wahrnehmung harret einer eindeutigen Antwort.

Die *wunderbare Geschichte von BOGS dem Uhrmacher*, der im Konzert seinen Kopf verliert, seine Seele ‹in die Flucht› (BGB:892) gibt, dem die Pferde der Phantasie durchbrennen, bis er sie endgültig in die weite Welt entlassen muß, diese tolldreiste Grotteske liest sich insgesamt als Kritik an einem allzu engen und eindeutigen Wirklichkeitsbegriff. Rein rationale Wahrnehmungsmuster geraten nicht nur auf der Inhaltsebene ins Wanken, sondern auch auf der Ebene des Textes und der Sprache, wo BOGS' Phantasmagorien als Wirklichkeit (‹Ich war›) ausgegeben werden und seine Wahrnehmung des Publikums als Trugbild (‹mir war, als sei›).

Ist die *Geschichte von BOGS* damit eine Apologie des Phantastischen, ein Plädoyer für die irrationale Musikrezeption – oder wird der übersteigerte Enthusiasmus hier einer Kritik unterzogen? Obwohl die überdrehte Satire eindeutige Antworten zu verweigern scheint, ist von einem musikästhetischen Standpunkt her zu bedenken, daß der Text keinen annehmbaren Gegenentwurf zu den irrationalen Wahrnehmungsmustern liefert. Neben den musikalischen Phantasmagorien gibt es nur Pragmatismus und Zweckrationalität: BOGS geht in seinem anbietenden Brief an die Schützengesellschaft gar so weit, von der Musik ‹nur das Trommeln für nützlich› gelten zu lassen (BGB:882) – Musik, die keinen direkten wirtschaftlichen, politischen oder gesellschaftlichen ‹Profit› abwirft, ist aus der Bürgerwelt verbannt. In einer Zeit, ‹die Nachtigallenzungen in Pasteten frißt, und den großen Dudelsack, den Magen, allein kultiviert› (BGB:894), wird die ‹wahre› Musik – und hier sind Brentano und Görres durchwegs Frühromantiker – in ein Reich verwiesen, das nicht von dieser Welt ist: das Reich des Irrationalen und Wunderbaren, des Wahns und der Truggebilde. Zu erschließen ist es allein über die künstlerische Phantasie.

Wenn Heinrich Heine in seinem Novellen-Fragment *Florentinische Nächte* (1837)⁵⁰³ ein Konzerterlebnis ebenso mit rauschhaften Halluzinationen und bildhaften Assoziationen verbindet wie Brentano/Görres in *BOGS*, dann muß dies zunächst stutzig machen: Heine, der politische Dichter, der Ironiker, der Romantik-Kritiker, als Fürsprecher einer Extremform der romantisch-poetischen Musikrezeption? Die Musikauffassung Heinrich Heines ist mit seinem schriftstellerischen Werk tatsächlich nicht so einfach in Einklang zu bringen, denn Irritationen gibt es einige: Als Lyriker mit ungemein musikalischer Begabung gehört Heine zu den meistvertonten Dichtern,⁵⁰⁴ wenngleich seine Ironie von vielen Komponisten unverstanden blieb, als Musikkritiker hat er maßgeblichen Einfluss ausgeübt, obschon er in musikalischen Dingen ein ziemlich unbedarfter Laie gewesen sein dürfte.⁵⁰⁵ Seine Musikkritiken, etwa die *Briefe aus Berlin* (1822) oder die Pariser Artikel für die Augsburger *Allgemeine Zeitung* aus den 1840er Jahren,⁵⁰⁶ handeln allerdings viel weniger von Musik als von musikalischen Zuständen, es sind viel weniger Musikkritiken als Berichterstattungen über das Musikleben. Gerhard Müller geht in einer Überblicks-Dokumentation sogar so weit, die Musikberichte zur politischen Essayistik zu zählen.⁵⁰⁷

Wenn der kompositionstechnisch unbewanderte Heine ausnahmsweise über absolute Musik schreibt und sich nicht an Außermusikalischem festhalten kann, läßt sich eine gewisse Hilflosigkeit und begriffliche Verlegenheit nicht von der Hand weisen, wie zum Beispiel der Text über *F. Hillers Konzert* von 1831 bezeugt.⁵⁰⁸ Heine rezipiert Musik vornehmlich synästhetisch, indem er zu den Tönen das passende Bild oder – wie er es im Zusammenhang mit einem Konzert von Franz Liszt beschreibt – «die entsprechende Klangfigur» assoziiert und die «Gespenster», «welche andere Leute nur hören», auch sieht.⁵⁰⁹ Was bei Liszts Programmmusik fast allzu plastisch gelingt, strebt Heine auch bei

⁵⁰³ Das *Morgenblatt für gebildete Stände* publizierte den Text 1836 in einer gekürzten und verstümmelten Version; die authentische Fassung erschien 1837 im dritten Band des *Salon*.

⁵⁰⁴ Die monumentale Dokumentation von GÜNTER METZNER verzeichnet an die 10'000 Heine-Vertonungen von ca. 2500 Komponisten (*Heine in der Musik. Bibliographie der Heine-Vertonungen*, 12 Bde., Tutzing 1989–1994).

⁵⁰⁵ Vgl. z. B. die Einschätzung des mit Heine befreundeten Komponisten und Pianisten Ferdinand Hiller: «Theoretisch oder gar praktisch verstand Heine gar nichts von Musik – er erzählte mir einstmals lachend, daß er durch lange Jahre geglaubt, der Generalbaß sei der – Kontrabaß – von wegen seiner stattlichen Größe» (zitiert in: MITTENZWEI: *Das Musikalische in der Literatur*, S. 251).

⁵⁰⁶ Dort erschienen sie zunächst anonym, bevor sie Heine 1854 zum größten Teil in *Lutetia: Berichte über Politik, Kunst und Volksleben* eingliederte.

⁵⁰⁷ GERHARD MÜLLER (Hg.): *Heinrich Heine und die Musik*, Leipzig 1987, [Einführung] S. 24.

⁵⁰⁸ HEINRICH HEINE: *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke (Düsseldorfer Heine-Ausgabe)*, hg. von Manfred Windfuhr, Bd. 12/1, Hamburg 1980, S. 291–293. Es handelt sich um den Bericht über ein Konzert von Ferdinand Hiller, das am 4. Dezember 1831 im Pariser Conservatoire stattfand. Von Hiller wurde eine Sinfonie, ein Klavierkonzert und als einziges Werk mit außermusikalischem Programm eine Ouvertüre zu Goethes *Faust* gespielt, über die Heine jedoch negativ urteilte. Vgl. zu dieser «Konzertkritik» allerdings Ludwig Börnes maliziöse Bemerkungen über Heines Unmusikalität, die im Werk-Kommentar abgedruckt sind (ebd., Bd. 12/2, Hamburg 1984, S. 1185).

⁵⁰⁹ HEINE: *Ueber die französische Bühne*, Zehnter Brief, in: *Düsseldorfer Heine-Ausgabe*, Bd. 12/1, S. 288.

Hillers Sinfonie an: «Gern vertieft sich der Zuhörer in die Poesie solcher Darstellung und ruft durch zahlreiche Stellen das interessante Bild in sein Gedächtniß zurück.»⁵¹⁰

In Rekurs auf Heines eigene Hörgewohnheiten wurde das Paganini-Porträt in den *Florentinischen Nächten*, das hier zur Debatte steht, meist als Schilderung des Autors gelesen, obschon hier eindeutig ein fiktiver Erzähler namens Maximilian am Werk ist. Zweifellos ist der in den Erzählkranz der *ersten Nacht* eingewobene «Konzertbericht» autobiographisch motiviert: Heine hörte den «Teufelsgeiger» im Juni 1830 in Hamburg, wo Paganini an drei Abenden vor allem eigene Kompositionen und Arrangements spielte.⁵¹¹ Anscheinend kam es in Hamburg sogar zu mehreren persönlichen Begegnungen mit Paganini, worauf Heine den Plan faßte, den berühmten Virtuosen «zum Gegenstande einer Schilderung zu wählen», die er jedoch erst im Rahmen der *Florentinischen Nächte* vollendete.⁵¹² Die offensichtlichen biographischen Hintergründe sowie einige Übereinstimmungen mit Heines Musikkritik legitimieren allerdings nicht dazu, den Autor der *Florentinischen Nächte* mit dem Erzähler gleichzusetzen, wie es sich die musikliterarische Forschung zum Usus gemacht hat.⁵¹³ Hier liegt ein ähnliches Problem vor wie in den *Kreisleriana*, wo man wegen biographischer Parallelen zwischen Kreisler und Hoffmann nur allzu gern den Erzählrahmen ausblendet. Hier wie dort sind Musikrezension und Erzählfiktion auseinander zu halten. Die Verringerung der Erlebnisdistanz als wesentliches Moment der Literarisierung sowie die Steigerung des Enthusiasmus bis zur Ekstase bestimmen nicht nur in den *Kreisleriana*, sondern auch in Heines Novellen-Fragment den Erzählduktus.

Maximilian verbringt zwei Nächte am Bett seiner Geliebten, der schwer lungenkranken Maria, und versucht sie soweit möglich abzulenken. Das Erzählen von Geschichten fungiert hier gleichsam als Therapie, als «poetische Medizin».⁵¹⁴ Der Arzt bittet Maximilian, der Todkranken «allerley närrische Geschichten» zu erzählen, «so daß sie ruhig zuhören muß», worauf der Liebhaber, der sich selbstironisch als ausgebildeter «Schwätzer» bezeichnet, beteuert, daß er «ihr schon genug phantastisches Zeug erzählen» wolle [HeF:199]. Damit ist das narrative Programm lanciert und eindeutig deklariert: Tolle Geschichten mit möglichst viel Phantastik – Übertreibung inklusive.

Angesichts der Legenden und Schauergeschichten, die Paganini schon zu Lebzeiten zum Inbegriff des dämonisch-genialen Künstlertypus stilisierten,⁵¹⁵ paßt ein Porträt dieses Virtuosen aller Virtuosen natürlich bestens in das auferlegte Erzählprogramm. Maximilian, der eine besondere Affinität zum Tod hegt, beginnt seine Paganini-Darstellung effektiv mit einem morbid-skurrilen Ereignis: dem angeblichen Tod Paganinis, der als «Zeitungsente» 1835 halb Europa irritierte und den Geiger, der erst 1840 starb, nur noch mehr dämonisierte. Als «Sterbender» (HeF:213) unter den Lebenden, als «schauerlich bizarre

⁵¹⁰ HEINE: *F. Hillers Concert* (Düsseldorfer Heine-Ausgabe, 12/1), S. 292.

⁵¹¹ Heine besuchte vermutlich das Konzert vom 12. Juni 1830 (vgl. den Kommentar in HeF:975f.).

⁵¹² Zu den detaillierten Hintergründen (inkl. Zitat) vgl. HeF:977.

⁵¹³ MICHAEL MANN: *Heinrich Heines Musikkritiken*, Hamburg 1971, S. 143; MITTENZWEI: *Das Musikalische in der Literatur*, S. 242ff.; SCHER: *Verbal music*, S. 85, vgl. dort bereits den Titel des Kapitels: *Heine's Paganini Portrait: Translation of Music into «Theater»*, S. 79–105 (Hervorhebung: D. F.).

⁵¹⁴ GERHARD HÖHN: *Heine-Handbuch*, Stuttgart ²1997, S. 370.

⁵¹⁵ Windfuhr verweist in seinem Kommentar (HeF:978) vor allem auf die grell ausschmückenden Paganini-Erzählungen von Johann Peter Lyser (1803–1870). In dessen *Phantasien in D-Moll* (1833) erscheint der Geiger z. B. als Vampir.

Erscheinung» (HeF:216) und wandlungsfähige Mephistogestalt erscheint Paganini auch in Maximilians Schilderung des Hamburger Konzerts. Narrativ entsteht – in höchst romantischer Manier – gleichsam ein Nachtstück im Nachtstück: Der Erzähler läßt Paganini als durch und durch schwarze Figur der Unterwelt entsteigen⁵¹⁶ und verstärkt die düstere Todesatmosphäre des Erzählrahmens in drastischer Weise.

Anders als BOGS, der seine Musik-Phantasmen getreulich-naiv aufnotiert, bereitet sie Maximilian für seine ZuhörerIn theatralisch noch zusätzlich auf. Die Liebe zu Maria beflügelt ihn derart, daß das Konzerterlebnis durch die Erzählsituation in seiner Phantastik noch potenziert wird, wie er am Ende der Schilderung – halb unbewußt – selbst bestätigt: «Das waren Klänge, die nie das Ohr hört, sondern nur das Herz träumen kann, wenn es Nachts am Herzen der Geliebten ruht.» (HeF:222)

Beide indes, BOGS und Max, sind sich ihres Nonkonformismus und eines gewissen Hangs zum Pathologischen⁵¹⁷ durchaus bewußt. Der Janusköpfigkeit von BOGS, seiner überbordenden Phantasie, entspricht bei Max ein «musikalisches zweites Gesicht», nämlich die «Begabniß, bey jedem Tone, den ich erklingen höre, auch die adäquate Klangfigur zu sehen» (HeF:217). Was Heine als «Hörbegabung» für sich selbst reklamierte, ist im fiktionalen Kontext massiv übersteigert:

[...] so kam es, daß mir Paganini mit jedem Striche seines Bogens auch sichtbare Gestalten und Situationen vor die Augen brachte, daß er mir in tönender Bilderschrift allerley grelle Geschichten erzählte, daß er vor mir gleichsam ein farbiges Schattenspiel hingaukeln ließ, worin er selbst mit seinem Violinspiel als die Hauptperson agierte. [HeF:217]

Die «Transfigurazion der Töne» (HeF:219, 221), wie Maximilian dieses Rezeptionsmuster in kunstreligiöser Manier benennt, entsteht vor dem Auge des Zuhörers vor allem als «Transfiguration» des ausführenden Künstlers. Während des Konzertes erscheint Paganini viermal in anderer Kostümierung: Zuerst «aufs allervortheilhafteste» (HeF:217) als tändelnde Rokoko-Gestalt, dann als kettenrasselnder Sklave des Teufels in gelb-rottem Frack, drittens als Dämonenbeherrscher in einer «braunen Mönchstracht» (HeF:219) und am Ende «himmlisch verklärt» als «erhabenes Götterbild» (HeF:221). Die vier «Transfigurationen», die man weniger erhaben auch als Phantasmagorien bezeichnen könnte, sind in erzählerischem Kontrastprinzip als dramatische Einzelgeschichten angelegt und übernehmen in den Grundzügen die biographischen Legenden, die damals über Paganini kursierten.⁵¹⁸

⁵¹⁶ «Endlich aber, auf der Bühne, kam eine dunkle Gestalt zum Vorschein, die der Unterwelt entstieg zu seyn schien. Das war Paganini in seiner schwarzen Galla. Der schwarze Frack und die schwarze Weste von einem entsetzlichen Zuschnitt, wie er vielleicht am Hofe Proserpinens von der höllischen Etikette vorgeschrieben ist. Die schwarzen Hosen ängstlich schlotternd um die dünnen Beine.» [HeF:216; Hervorhebungen: D. F.]

⁵¹⁷ Zu Maximilian vgl. HÖHN: *Heine-Handbuch*, S. 371.

⁵¹⁸ Vgl. dazu ausführlicher den Kommentar in HeF:978ff. Sodosagen als programmatische Ouvertüre zu den vier musikalischen «Transfigurationen» werden die verbreitetsten Paganini-Legenden in den *Florentinischen Nächten* bereits im Vorfeld erzählt. In einer Mischung aus Hommage und Distanzierung legt sie Heine dem Schriftsteller-Kollegen und Paganini-Porträtisten Johann Peter Lyser in den Mund (HeF:214f.).

- (1) Jugendphase im Fürstenmilieu, Ermordung der Geliebten aus Eifersucht
- (2) Gefangenschaft und Teufelspakt, geigerische Perfektionierung
- (3) Paganini als instrumentaler Hexenmeister und Dämonenbeschwörer
- (4) Der Künstler als Gott und Sphärenharmoniker

Jedem Bild entspricht eine charakteristische Szenerie, deren Schilderung ebenso nach einem dramatischen Kontrastprinzip erfolgt:

- (1) Helles, reich dekoriertes Rokoko-Zimmer
- (2) Düstere Szenerie, schattenhafte Vision einer Walpurgisnacht
- (3) Klippe am Meer, apokalyptische Vision, Entfesselung der Hölle
- (4) Sternenglanz, unendlicher kosmischer Raum

Die Entgrenzung von Raum und Zeit, wie sie sich als zentrales Charakteristikum von BOGS' Konzert-Phantasmagorien herausgestellt hat, ist in diesen Paganini-«Transfigurationen» noch plastischer gestaltet. Der geniale Musiker, Inbegriff des romantischen Künstlers – «talent divin et diabolique»⁵¹⁹ – vermag Himmel und Hölle gleichermaßen in Bewegung zu setzen, er ist Satan und Gott in einer Person, entfesselt die elementaren Mächte und läßt das Unter- und Überirdische drastisch aufeinanderprallen.⁵²⁰

Manchmal, wenn er, den nackten Arm aus dem weiten Mönchsärmel lang mager hervorstreckend, mit dem Fidelbogen in den Lüften fegte: dann erschien er erst recht wie ein Hexenmeister, der mit dem Zauberstab den Elementen gebietet, und es heulte dann wie wahnsinnig in der Meerestiefe und die entsetzten Blutwellen sprangen dann so gewaltig in die Höhe, daß sie fast die bleiche Himmelsdecke und die schwarzen Sterne dort mit ihrem rothen Schaume bespritzten. [HeF:220]

Während all diesen phantasmagorischen Visualisierungen bleibt der verzückte Zuhörer an Ort und Stelle und läßt das große «Welttheater», die visionäre «Pantomime»⁵²¹ auf dem Konzertpodium, an seinen Augen vorbeiziehen. Dies ist ein wesentlicher Unterschied zum Rezeptionsmuster von BOGS, der mit den Tönen gewissermaßen selbst auf eine imaginäre Reise geht («Ich war auf dem Abgrund des Meeres» etc.) und nicht an einer einzigen Künstlerfigur festhält, sondern diverse Phantasiegestalten «imaginiert».

In beiden Fällen jedoch ist der Bezug zu realen Musikvorlagen äußerst gering. Geht man die Programme von Paganinis Konzerten in Hamburg durch,⁵²² so ergeben sich zwar einige Assoziationen, etwa zum «Hexentanz», den Paganini im dritten Konzert spielte, oder zu den berühmten Bravourstücken auf der G-Saite, da der Sitznachbar von Maximilian das «berühmte Spiel auf der G-Saite» (HeF:221) explizit erwähnt. Im Übrigen findet nur gerade Paganinis Spiel Erwähnung – von der Orchesterbegleitung, den selbständigen

⁵¹⁹ So eine offizielle Würdigungsfloskel der *Revue musicale* vom 13. Sept. 1835, als die Nachricht vom angeblichen Tod Paganinis durch die europäische Presse geisterte.

⁵²⁰ Die Nähe zur Schilderung der Naturdämonen in den gleichzeitig entstandenen *Elementargeistern* ist unverkennbar (vgl. HeF:978).

⁵²¹ Vgl. SCHER: *Verbal music in German Literature*, S. 87–90.

⁵²² Abgedruckt im Kommentar HeF:975f.

Orchesterstücken oder den Gesangseinlagen im Hamburger Konzert erfährt man nichts.⁵²³ Im Mittelpunkt steht allein die übermenschliche Künstlerfigur.

Geht man die vier <Transfigurationen> durch, so könnte es sich ebenso gut um ein verborgenes Programm irgendeiner romantischen Komposition handeln, denn was hier vorliegt, ist ein seit Beethovens *Fünfter Sinfonie* hundertfach variiertes Grundprinzip der Konzertmusik des 19. Jahrhunderts: nämlich die apotheotische Finalkonzeption, das Paradigma "per aspera ad astra". Die Austauschbarkeit der Hörbilder zeigt sich auch darin, daß Heine die apokalyptische Szene der zweiten und dritten <Transfiguration> in einem nicht-fiktiven Bericht über ein Liszt-Konzert (aus dem übrigens auch die Passage mit der «Klangfigur» stammt) in ähnlich assoziativer Manier noch weiter ausbaut:

[Liszt] variierte einige Themata aus der Apokalypse. Anfangs konnte ich sie nicht ganz deutlich sehen, die vier mystischen Thiere, ich hörte nur ihre Stimme, besonders das Gebrüll des Löwen und das Krächzen des Adlers. Den Ochsen mit dem Buch in der Hand sah ich ganz genau. Am besten spielte er das Tal Josaphat. Es waren Schranken wie bey einem Turnier, und als Zuschauer um den ungeheuren Raum drängten sich die auferstandenen Völker grabesbleich und zitternd. Zuerst galoppierte Satan in die Schranken, schwarzgeharnt, auf einem milchweißen Schimmel. Langsam ritt hinter ihm her der Tod, auf seinem fahlen Pferde. Endlich erschien Christus, in goldener Rüstung, auf einem schwarzen Roß, und mit seiner heiligen Lanze stach er erst Satan zu Boden, hernach den Tod, und die Zuschauer jauchzten...⁵²⁴

Die Austauschbarkeit der Phantasmagorien und ihre Verselbständigung ist damit – bei Brentano/Görres ebenso wie bei Heine – hinlänglich deutlich geworden. Das Prinzip der «verbal music» ist in diesen Beispielen derart auf die Spitze getrieben,⁵²⁵ daß eine Umkehrbarkeit verwehrt ist; die lebendigen Bilder führen nicht zurück zu einer konkreten Musikvorlage. Allfällige reale oder imaginierte Musik dient nur mehr als Sprungbrett, von dem aus die Phantasie in freiem Flug abheben kann.

- III -

Daß Eduard Hanslick später die Beliebigkeit solch imaginationswütiger Gefühlsästhetik an den Pranger stellen sollte, ist nur allzu gut verständlich. Den Autoren der Romantik – und Heine ist in seinen Musikschilderungen auch dazu zu zählen – geht es jedoch nicht um präzise Musikbeschreibungen, vielmehr akzentuieren die wildwüchsigen Phantasmagorien der Protagonisten den Gegensatz zwischen Kunstwelt und Bürgerwelt. Der grelle Kontrast entsteht auch bei Heine durch die mehrmalige Unterbrechung der Trugbilder mit Publikumsinterventionen. Wo sich bei BOGS brave Mitglieder der Schützengesellschaft im Konzertsaal tummeln, beschreibt Heine – in maliziöser Satire – die Modehörer des

⁵²³ Vgl. dazu auch MANN: *Heinrich Heines Musikkritiken*, S. 143f.

⁵²⁴ HEINE: *Über die französische Bühne*, Zehnter Brief, S. 289; beschrieben wird Liszts *Fantasie über Niobe* op. 5/1, die der Pianist an einem Benefiz-Konzert der Fürstin Belgiojoso am 5. April 1837 spielte.

⁵²⁵ Das extremste Beispiel gibt Heine mit der Person des tauben Johann Peter Lyser: «In der sichtbaren Signatur des Spieles konnte der taube Maler die Töne sehen.» (HeF:214).

neureichen Großbürgertums, das vor allem zum Zweck der Selbstrepräsentation ins Konzert geht. Arena dieser «Comédie humaine» ist notabene das Hamburger Komödienhaus:

[...] das kunstliebende Publikum hatte sich schon frühe und in solcher Anzahl eingefunden, daß ich kaum noch ein Plätzchen für mich am Orchester erkämpfte. Obgleich es Posttag war, erblickte ich doch, in den ersten Ranglogen, die ganze gebildete Handelswelt, einen ganzen Olymp von Banquiers und sonstigen Millionären, die Götter des Kaffees und des Zuckers, nebst deren dicken Ehegöttinnen, Junonen vom Wantram und Aphroditen vom Dreckwall. [⁵²⁶] Auch herrschte eine religiöse Stille im ganzen Saal. Jedes Auge war nach der Bühne gerichtet. Jedes Ohr rüstete sich zum Hören. Mein Nachbar, ein alter Pelz-Makler, nahm seine schmutzige Baumwolle aus den Ohren, um bald die kostbaren Töne, die zwey Thaler Entreegeld kosteten, besser einsaugen zu können. [HeF:216]

«Der Künstler als Luxusartikel der Bourgeoisie», dieses Bonmot aus Frank Wedekinds *Kammersänger*,⁵²⁷ trifft schon bei Heine den Kern der Publikumsdarstellung. Ohne Zweifel liegt hier eine pointierte Kritik am Musikmarkt vor. Die Kritik richtet sich ebenso gegen die Künstler, die sich in übertheuerten Virtuosenkonzerten schamlos vermarkten,⁵²⁸ wie gegen das konsumierende Publikum, das vor allem nach Sensationen lechzt. Das Vermarktungsritual spiegelt sich am sinnfälligsten in Paganinis «unerhörten Verbeugungen», die er immer wieder vor dem Publikum «auskramte» (HeF:216). Als Prototyp des kalkulierenden Kunstkonsumenten tritt der Pelz-Makler mit seinem «Rendite-Enthusiasmus»⁵²⁹ auf, der Maximilians Phantasmagorien immer wieder unterbricht und stört.

Wie bereits in *BOGS* präsentiert sich die Musikrezeption in den *Florentinischen Nächten* letztlich in zwei Formen: als halluzinatorischer Enthusiasmus oder als konsumorientierter Pragmatismus. So stellt sich wiederum die Frage, ob der Text die poetisch-assoziative Art des Hörens, hier noch deutlicher ein Hören in Bildern, als adäquate Form der Musikrezeption propagieren will. Nicht nur der Mangel an annehmbaren Alternativen spricht dafür, sondern auch Heines nicht-fiktive Musikschilderungen, die ebenfalls diesem Muster verpflichtet sind. Allerdings ist das poetisch-assoziative Rezeptionsmuster im fiktiven Text des Novellen-Fragments derart ins Extreme, Rauschhafte und Phantastische gesteigert, daß eine Kritik durchaus impliziert scheint: Maximilian, der die Wirklichkeit flieht und die Todesnähe liebt, teilt mit *BOGS* dessen Musiktrunkenheit, und wenn Maximilian auch kein ärztliches Attest erhält, ist es doch ein Arzt, der ihn am Schluß aus dem «Rausch der Töne» zurückholt. Der subjektive Hörrausch verbindet sich bei Maximilian mit einem narzißtischen Erzählrausch, den der Arzt mit dem Zustand vergleicht, «wenn man eine Bouteille Champagner zuviel getrunken hat» (HeF:222). Der einsame Enthusiast, «versun-

⁵²⁶ «die Straßen Wandrahm (alte Neustadt) und Dreckwall (Altstadt, von Juden bewohnt) umschlossen damals die Hamburger Geschäftswelt» (*Kommentar* HeF:981).

⁵²⁷ Vgl. unten S. 243f.

⁵²⁸ Maximilian fragt sich, ob Paganini ein «Vampir mit der Violine» sei, «der uns, wo nicht das Blut aus dem Herzen, doch auf jeden Fall das Geld aus den Taschen saugt» (HeF:216).

⁵²⁹ «Göttlich! rief mein Nachbar, der Pelzmakler, indem er sich in den Ohren kratzte, dieses Stück war allein schon zwey Taler werth.» (HeF:218) Der Publikumstypus des (be)rechnenden «Geschäftsmannes» begegnet wieder in Thomas Manns *Wunderkind* (MWu:345), wo ebenfalls ein übertheuertes Virtuosenkonzert geschildert wird.

ken in den Phantasmen seiner eignen Rede» (HeF:222), nimmt überhaupt nicht mehr wahr, was um ihn herum geschieht, sein Refugium scheint ihn vollends auszufüllen. So steht Maximilian für eine resignative und retrospektive Welt- und Wirklichkeitsflucht, die im Kontext des Vormärz höchst problematisch erscheinen muß.

Apropos Musiktrunkenheit: In der *zweiten Nacht* kommt Maximilian auf einen Auftritt von Franz Liszt in einem Pariser Salon zu sprechen und bemerkt: «Die Weiber sind immer wie berauscht, wenn Liszt ihnen etwas vorgespielt hat.» (HeF:238) Denkt man an die Phantasmagorien von Maximilians eigenem Musikrausch zurück, liest sich dieser süffisante Seitenhieb wenn nicht selbstkritisch, so doch zumindest selbstironisch – wobei Heine die Selbstironie vielleicht sogar auf sich selbst gemünzt haben könnte.

Die Oper als literarischer Schauplatz

Literatur erzählt nicht das Wirkliche, sondern das Mögliche. Das wissen wir spätestens seit Aristoteles. Dennoch ist in der Literatur nicht alles möglich – sagt Aristoteles im gleichen Atemzug: Denn ein Dichter habe stets die Regeln der Wahrscheinlichkeit zu befolgen.⁵³⁰ Daß dieses Wahrscheinlichkeitsgebot zu verschiedenen Zeiten ganz unterschiedlich beurteilt und umgesetzt wurde, braucht hier nicht ausgeführt zu werden. Nur soviel: Wenn im Laufe des 19. Jahrhunderts das Gütesiegel "Wahrscheinlichkeit" zusehends durch das Qualitätskriterium "Realitätsnähe" ersetzt wird, hat dies für die Beurteilung von Literatur entscheidende Konsequenzen. Ohne die Realismus-Debatte des 19. Jahrhunderts hier aufzurollen, läßt sich ein einfacher Grundsatz aufstellen: Eine literarische Handlung gilt dann als realistisch, wenn sie sich im Rahmen des gesellschaftlich Möglichen bewegt. Was möglich oder unmöglich erscheint, beurteilt letztlich die Leserschaft. Als besonders heikles Terrain erweist sich dabei die Verpflichtung des Zufalls. Wo verläuft in einer Romanhandlung zum Beispiel die Grenze zwischen glaubhaften und unglaubhaften oder – beinahe paradox gesprochen – realistischen und unrealistischen Zufällen?

Hierzu ein konkretes Beispiel: Wie kann ein Autor zwei Romanfiguren, die einander kennen, sich aber durch irgendwelche Umstände oder Verwicklungen aus den Augen verloren haben, wieder zufällig zusammentreffen lassen, ohne daß dieser Zufall an Unwahrscheinlichkeit grenzt (oder zumindest vom Lesepublikum als unglaubhaft eingestuft würde)?⁵³¹ Welcher Ort bietet sich für eine solche Wiederbegegnung besonders an? Ein Café oder Restaurant hat den Nachteil, daß es davon in jeder Stadt unzählige gibt. Parkanlagen wären da schon geeigneter – doch wirkt es nicht reichlich konstruiert, wenn sich beide Personen ausgerechnet zur gleichen Zeit am gleichen Ort über den Weg laufen? Museen, Bahnhöfe oder Kirchen geben ähnliche Probleme auf: lange Öffnungszeiten. Was bleibt noch? Das Theater, die Oper! Zumindest wenn besagte Figuren aus Gesellschaftsschichten stammen, die regelmäßig dorthin gehen, was im 19. Jahrhundert, mit der Einführung des öffentlichen Zugangs gegen Entgelt,⁵³² für immer mehr Leute möglich wird – oder um mit Aristoteles zu sprechen: Was Theater und Oper als literarische Orte für Zufalls-Begegnungen anbelangt, wird das Mögliche im 19. Jahrhundert stets wahrscheinlicher. Schauspielhäuser⁵³³ sind für den Dichter eine ideale Arena des narrativ gelenkten Zufalls.

Als Romanszenarie bietet das Theater dem Schriftsteller zudem die Chance, die Erzählhandlung durch die Bühnenhandlung zu untermalen oder die beiden sogar miteinander zu

⁵³⁰ ARISTOTELES: *Poetik*, hg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1994, S. 29 (Kap. 9).

⁵³¹ Der Ausspruch: «Einen solchen Zufall gibts nur im wirklichen Leben!» legt nahe, daß die Grenzen für mögliche Zufälle in der Literatur mitunter viel enger gezogen werden, als sie in der Realität verlaufen. Ein besonders eindrucksvolles Beispiel dieser Debatte über Logik und Zufall in der erzählenden Literatur liefert Friedrich Dürrenmatt in *Das Versprechen*, seinem *Requiem auf den Kriminalroman* (1958).

⁵³² Vgl. oben S. 26f.

⁵³³ Schauspiel und Oper fanden im 19. Jahrhundert auch in größeren Städten des deutschen Sprachraums, so z. B. in Berlin oder Dresden, oft noch im selben Haus statt.

verquicken. Noch mehr Möglichkeiten bietet freilich das Musiktheater. Durch fiktiv erklingende Musik läßt sich eine zusätzliche Bedeutungsebene einschieben: ein musikalischer Kommentar der Romanhandlung – sozusagen als literarischer Vorbote der Filmmusik. Daß für diese Fiktion in der Fiktion vor allem die emotionale Ebene in Betracht kommt, liegt schon aufgrund der Vorherrschaft der musikalischen Gefühlsästhetik nahe. «Erzählte» Töne können im literarischen Text indes nicht nur zur Steigerung des Emotionalen beitragen, eindeutig dechiffrierbare Musik kann verdrängte Gefühle und verborgene Wünsche aufdecken, wie die folgenden Beispiele zeigen werden. Die Musikwelt kann als Reich des Imaginären und Irrationalen in die Romanwirklichkeit einbrechen, ohne daß dies gesucht oder unrealistisch wirkt. Die Oper als literarische Arena ist demnach weit mehr als nur Begegnungsstätte, sie ist ein Eldorado vielschichtiger Intertextualität und kann für die Psychologisierung, Kommentierung und Personencharakterisierung poetisch fruchtbar gemacht werden. Kurz und gut: Läßt sich ein reizvollerer Romanschauplatz als die Oper denken?

Was hier bewußt auf eine Zuspitzung hinauslief, läßt sich in der Literatur des 19. Jahrhunderts tatsächlich als Entwicklung verfolgen: Die Oper wird auch in der Erzählfiktion zu einer bevorzugten Szenerie des Sehen-und-gesehen-Werdens. Diese in Rochlitz' Hörertypologie abschätzig erwähnte «Begleiterscheinung» öffentlicher Musikdarbietungen (siehe oben S. 38) ist für die Erzählliteratur allerdings geradezu konstituierend: Man sieht und trifft sich in der Oper – Musik und Bühnenhandlung rücken in den Hintergrund und dienen dem Autor als vielseitig einsetzbares Medium der Untermalung, Akzentuierung und Kommentierung.

Wenn hier also von der literarischen Opernszene die Rede ist, dann sind die Schwerpunkte anders gesetzt als in Hoffmanns *Don Juan*. In den Beispielen des vorliegenden *Panoramas* geht es zuerst um das Publikum, dann um das aufgeführte Werk. In *Don Juan* indessen will der reisende Enthusiast «allein» und «ganz ungestört» (HDJ:86) dem Meisterwerk – und nicht anderen Zuhörern – begegnen. Die Werkzentrierung duldet keine Störgeräusche. Die Bemerkung: «Logen und Parterre waren gedrängt voll» (HDJ:84) verweist daher in erster Linie auf die große Nachfrage nach dieser «Oper aller Opern» (HDJ:90). Bei der radikalen Subjektivität des Erzählten bleibt bei Hoffmann außerdem in der Schwebelage, ob das geheimnisvolle Zusammentreffen des reisenden Enthusiasten mit der Darstellerin der Donna Anna lediglich einer Phantasmagorie des exaltierten Hörers entspringt. Die einzig «wirkliche» Begegnung in dieser Erzählung, diejenige mit dem Publikum der Philister, erfolgt nur aus Konvention, wird vom Erzähler deshalb als «mechanisch» (HDJ:90) apostrophiert – und steigert sich bei ihrer Wiederholung zu einem regelrechten Wirklichkeitsschock.⁵³⁴

Steht in Hoffmanns *Don Juan* also das Werk im Mittelpunkt und wird das Publikum fast nur als Störfaktor wahrgenommen, so zeigen die folgenden Beispiele meist eine genaue Umkehrung: ausgesprochene Publikumszentrierung als Mittel literarischer Gestaltung. Dennoch bleibt Hoffmanns Kardinaltext als Hintergrundfolie stets präsent, wie sich mitunter nur allzu deutlich erweisen wird.

⁵³⁴ Vgl. dazu oben S. 136f.

Vom allegorischen Spiel zum poetologischen Dreh- und Angelpunkt

Eines vorweg: Die Opernszene im Roman ist keine Erfindung des 19. Jahrhunderts. Bereits in den Staatsromanen des Barock werden Opernaufführungen geschildert und mitunter ganze Libretti in die Romanhandlung integriert. Um ein herausragendes Beispiel zu nennen, das bis weit ins 18. Jahrhundert nachgewirkt hat: Im höfisch-galanten Roman *Die Asiatische Banise* (1689)⁵³⁵ des sächsischen Adligen Heinrich Anshelm von Zi(e)gler und Kliphausen ist als festlicher Schlusseffekt eine vollständige «Theatralische Handlung» eingerückt, die der Autor bereits auf dem Buchtitel ankündigt: als «eine / aus Italiänischer in Deutsch-gebundene Mund-Art / übersetzte Opera / oder Theatralische Handlung / benennet: Die listige Rache / oder Der Tapffere HERACLIUS.»⁵³⁶ Allerdings hat Ziegler sich hier mit fremden Federn geschmückt, denn als Vorlage für die Versifizierung diente ihm eine von Johann Christian Hallmann besorgte deutsche Übersetzung der 1671 in Venedig uraufgeführten Oper *L'Heraclio* von Nicolò Beregani (Musik von Pietro Andrea Ziani).⁵³⁷ Was aus heutiger Sicht als Plagiat erscheint, hat Ziegler deshalb so arrangiert, weil sich anhand dieser «theatralischen Handlung» die Kernthematik seines Staatsromans (Tyrannensturz und neue Reichsgründung) allegorisch verdoppeln, verdichten und überhöhen ließ.⁵³⁸ Bei dieser buchstäblichen Krönung des komplexen Handlungsgefüges handelt es sich indes nicht eigentlich um ein interpoliertes Opernlibretto, sondern um ein Schauspiel mit Musik und Gesangseinlagen,⁵³⁹ um ein Genre also, das im höfischen Barock ausgiebig gepflegt wurde. Was am fiktiven Aufführungsort, im südostasiatischen Kaiserreich Pegu, etwas völlig «Unerhörtes»⁵⁴⁰ darstellt, gehört an europäischen Höfen um 1700 zum Standard-Programm. In diesem Rahmen ebenso üblich ist das antike «Setting» der «Singspiel»-Handlung, die es jeweils allegorisch auszudeuten gilt.

Das Libretto steht bei Ziegler derart im Vordergrund, daß man über die Musik selber so gut wie nichts erfährt – außer etwa, daß eine Arie zu einer «höchstbewegliche[n] Musik abgesungen»⁵⁴¹ wird oder die Vertonung größtenteils (wie könnte es anders sein!) einem martialischen oder festlichen Gestus verpflichtet ist.⁵⁴² Auch über die Wirkung dieser von befreundeten Portugiesen veranstalteten Aufführung steht nur gerade, daß «sich alle höchst vergnügt erzeigten».⁵⁴³ Das Potential der Musik zur sensualistischen Kommentierung der

⁵³⁵ Das äußerst erfolgreiche Werk erlebte bis 1764 nicht weniger als 15 Auflagen (vgl. HANS-GERT ROLOFF: *Heinrich Anshelm von Ziegler und Kliphausen*, in: *Deutsche Dichter des 17. Jahrhunderts. Ihr Leben und Werk*, hg. von Harald Steinhagen und Benno von Wiese, Berlin 1984, S. 798–818, hier S. 816).

⁵³⁶ HEINRICH ANSHELM VON ZIGLER UND KLIPHAUSEN: *Asiatische Banise*, hg. von Wolfgang Pfeiffer-Belli, München 1965, S. 5; für diesen einschlägigen Hinweis sei Florian Gelzer, Bern, recht herzlich gedankt.

⁵³⁷ Vgl. HANS-GERT ROLOFF: *Heinrich Anshelm von Ziegler und Kliphausen*, S. 803.

⁵³⁸ Vgl. ebd., S. 810.

⁵³⁹ Auf diese Präzisierung der Gattung hat Elisabeth Frenzel zu Recht hingewiesen, zumal das Textbuch im italienischen Original als *Melodramma* bezeichnet wird (vgl. ELISABETH FRENZEL: *H. A. von Ziegler als Opernlibrettist. Die lybische Talestris – Stoff, Textgeschichte, literarische Varianten*, in: *Euphorion* 62 [1968], S. 278–300, hier S. 280).

⁵⁴⁰ ZIGLER: *Asiatische Banise*, S. 423.

⁵⁴¹ Ebd., S. 424.

⁵⁴² Vgl. den Hinweis auf «Trompeten und Pauken» ebd., S. 425.

⁵⁴³ Ebd., S. 470.

Romanhandlung bleibt bei Ziegler im Gegensatz zu Opernszenen in späteren Erzählwerken noch ungenutzt.

Dieses extreme Ungleichgewicht von Text und Musik mag man als Beleg dafür werten, daß die Musikbeschreibung, also die Übersetzung von Musik in Sprache, um 1700 noch in den Kinderschuhen steckt. Viel wichtiger scheint mir indes, die absolute Priorität des Librettos gegenüber der ausschmückenden (!) Musik zu betonen – eine Vorrangstellung, die im europäischen Opernbetrieb erst gegen Mitte des 19. Jahrhunderts wirklich durchbrochen wird und sich zugunsten der Musik (und der Komponisten!) wenden sollte. Opernkritik bleibt jedenfalls noch weit bis ins 19. Jahrhundert vornehmlich Libretto-Kritik, was sich nicht nur in der Fachpresse, sondern ebenso in der Erzählliteratur spiegelt.⁵⁴⁴

Die Dominanz des Librettos ist auch noch rund hundert Jahre später, in Wilhelm Heineses Musikroman *Hildegard von Hohenthal* (1795/96), ziemlich offenkundig, obgleich von Musik nun schon viel häufiger die Rede ist, allerdings, wie in der ausführlichen Analyse (S. 99ff.) gezeigt wurde, meist nur in Form einer Wirkungsästhetik, die sich nicht selten in enthusiastischen Superlativen verliert. Wegweisend für die Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts ist bei Heinse hingegen, daß die Opernszene nun mit der Romanhandlung vielschichtig verwoben ist. War die Libretto-Interpolation bei Ziegler nicht mehr und nicht weniger als eine für den höfisch-galanten Roman typische allegorische Spielerei in der Art eines Epilogs, markiert die Aufführung des *Achille in Sciro* in Heineses Musikroman nun ohne Zweifel den erzählerischen Gipfelpunkt: Der Triumph der Selbstverwirklichung beider Protagonisten, der Künstlerin Hildegard und des Komponisten Lockmann, findet in dieser Opernszene statt. Als Vorbereitung zum literarisch-musikalischen Finale wird das Libretto weit ausführlicher referiert und kommentiert als bei allen zuvor im Roman präsentierten Opern.

In der Aufführungsszene selbst setzt Heinse zwei wichtige erzähltechnische Verfahren ein: erstens die handlungskonstituierende Zufallsbegegnung in der Oper, zweitens die Kontrastierung und Spiegelung der Romanhandlung in der Bühnenfiktion. Damit die intertextuelle Verknüpfung im zweiten Fall auch funktioniert, muß die Opernhandlung natürlich vorgängig bekannt sein. Was die Oper als Begegnungsraum anbelangt, liefert Heinse einen interessanten Beitrag zur oben angesprochenen poetologischen Debatte über die Verpflichtung des Zufalls. Indem der in Rom weilende junge Lord seine künftige Braut zufälligerweise in der Oper entdeckt und aufgrund eines ästhetischen Gleichklangs als einziger ihre Travestie durchschaut,⁵⁴⁵ wirkt er als Figur weit glaubwürdiger, als wenn er irgendwo als "Deus ex machina" in die Handlung eingeführt würde. Freilich darf man diesen Befund nicht überbewerten, aber für eine Ehrenrettung der in der Sekundärliteratur so häufig kritisierten, allzu unvermittelt in die Handlung eintretenden Figur des Lords scheint er mir allemal tauglich und überzeugend – zumal die Musik, die führende Kunst des 19. Jahrhunderts, hier bereits als verbindendes Element, als "Tertium comparationis" zwischen den Romanprotagonisten fungiert.

⁵⁴⁴ Als markanten Abschluß der «Machtverschiebung zwischen Librettist und Komponist» wertet Anselm Gerhard die Vorgeschichte von Giuseppe Verdis Oper *Les Vêpres Siciliennes* (UA 1855), namentlich den Vertrag, den der Komponist 1852 mit der Direktion der Pariser Opéra abschloß, noch bevor er überhaupt mit dem Librettisten Eugène Scribe über mögliche Sujets des neuen Bühnenwerks gesprochen hatte (vgl. GERHARD: *Die Verstädterung der Oper*, S. 39f. und S. 303ff.).

⁵⁴⁵ Vgl. oben S. 112f.

Damit erweist sich Heinses facettenreicher Musikroman als Dokument des Übergangs vom 18. zum 19. Jahrhundert. Elemente des höfisch-galanten Romans vermischen sich mit Erzählkonzepten, die bereits auf kommende Epochen – insbesondere auf die Romantik – vorausweisen, freilich um den Preis einer stringenten Konzeption. Poetologische Brüche manifestieren sich auch in der angesprochenen Engführung von Roman- und Bühnenfiktion. Die doppelte Optik verliert sich in einer Häufung sinnreicher Anspielungen, die insgesamt kein Gesamtbild ergeben.⁵⁴⁶ Was Libretto und Romanhandlung hingegen überzeugend verbindet, ist das Motiv der Travestie (Achill in Mädchenkleidern), das im Roman sogar eine Verdoppelung erfährt (die verkleidete Hildegard spielt den verkleideten Achill). Am Schluß hingegen setzt der Roman mit seinem leichtfüßigen Buffo-Finale einen erneuten Kontrast zur tragischen Perspektive im Libretto Metastasios. Trotz vieler Unschlüssigkeiten im Detail hat Heinse vorgeführt, wie eine Opernszene bezugsreich in einen größeren Erzählkontext eingebaut werden kann.

Inwieweit Heinses Prototyp in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts – als positives und negatives Exempel zugleich – Schule gemacht hat, ist hier nur anhand von E. T. A. Hoffmann dargestellt worden⁵⁴⁷ und müßte in einer Spezialstudie weiter verfolgt werden. Die Nachwirkung der Musikerzählungen E. T. A. Hoffmanns indessen ist in ihrer Breite und Vielfalt kaum zu überschätzen. Mit Blick auf die Oper im Roman soll sie hier an zwei Beispielen illustriert werden: Zunächst an einem halb vergessenen deutschen Autor, dann an Beispielen aus der *Comédie humaine* von Balzac, der dem Motiv der literarischen Opernszene neue Dimensionen verleiht.

Die Oper als Staffage bei Wilhelm Hauff

Funktional zwischen E. T. A. Hoffmann und Balzac anzusiedeln taucht das Motiv der Oper als Begegnungsstätte literarischer Figuren bei einem deutschen Autor auf, der – im 19. Jahrhundert noch ein Klassiker – heute nur mehr als Märchen-Erzähler bekannt ist: Wilhelm Hauff (1802–1827). Daß der literaturgeschichtliche Mainstream es sich zu einfach macht, wenn er die Romane und Novellen dieses früh verstorbenen Schwaben mit einem Hinweis auf Epigonalität erledigt, zeigt die kürzlich erschienene Hauff-Monographie von Stefan Neuhaus.⁵⁴⁸ Relevant im vorliegenden Zusammenhang sind zwei Werke von Hauff: Die 1826 veröffentlichte Novelle *Othello*, in der die Oper einer spannenden Schicksalsgeschichte als Schauplatz dient, sowie der Roman *Mitteilungen aus den Memoiren des Satan*, dessen zweiter Teil (publiziert 1827) mit einem höllischen Opernspektakel endet.

Freilich läßt sich schon hier vorausschicken, daß bei Hauff von Musik selbst wenig die Rede ist und daß der junge Autor in den hier betrachteten Passagen nicht ohne Anleihen

⁵⁴⁶ Vgl. nebst meinen Bemerkungen oben S. 107f. auch GOER: *Töne, Tyrannen und Titanen*, S. 191–197.

⁵⁴⁷ Vgl. oben S. 114f.

⁵⁴⁸ STEFAN NEUHAUS: *Das Spiel mit dem Leser. Wilhelm Hauff: Werk und Wirkung*, Göttingen 2002.

bei E. T. A. Hoffmann auskommt.⁵⁴⁹ Aufschlußreich und richtungsweisend ist allerdings die Publikumszentrierung, die im Folgenden genauer erläutert werden soll.

Othello

Hauffs Schauernovelle *Othello* rankt im Geist der damals beliebten Schicksalstragödien⁵⁵⁰ um einen schrecklichen Theaterfluch: Ein Ahnherr der im Mittelpunkt der Handlung stehenden Fürstenfamilie hatte einst seine widerspenstige Geliebte auf offener Bühne umbringen lassen, und zwar genau in der Sterbeszene der Desdemona in Shakespeares *Othello*. Der Bühnenmord Othellos an seiner Gattin wurde damit tragische «Realität». Seither lastet ein Fluch auf dem fürstlichen Theater: Jedes Mal, wenn *Othello* gespielt wird, muß acht Tage nach der Aufführung jemand aus der Fürstenfamilie sterben. Dabei spielt es keine Rolle, ob *Othello* als Schauspiel oder als Oper gegeben wird, entscheidend ist allein der Stoff. In Hauffs Novelle steht nun eine neuerliche Aufführung von Gioachino Rossinis *Othello*⁵⁵¹ zur Diskussion; gewünscht hat das Werk die Fürstentochter Sophie, durchgesetzt wird es von zwei hofierenden Adligen, Major Larun und Graf Zronievsky, die dem Aberglauben die Stirn bieten wollen. Acht Tage nach der *Othello*-Premiere stirbt Sophie tatsächlich – ob aufgrund des Fluches oder aus unglücklicher Liebe, läßt die Erzählung allerdings offen. An der *Othello*-Premiere muss Sophie nämlich erfahren, daß ihr Geliebter, Graf Zronievsky, ein gemeiner Schwindler ist. Daraufhin wird sie krank und erholt sich nicht mehr.

Zunächst ergibt sich eine interessante Parallele zu Hoffmanns *Don Juan*: Die geheimnisvolle Verstrickung von Bühnentod und wirklichem Tod.⁵⁵² Die Prophezeiungen erfüllen sich hier wie dort: Beide Protagonistinnen, die Darstellerin der Donna Anna in Hoffmanns *Don Juan* ebenso wie Prinzessin Sophie in Hauffs *Othello*, sterben nach der Opernaufführung.⁵⁵³ Wie eine Hoffmann-Reminiszenz liest sich auch der Anfang von Hauffs Novelle, der mitten in eine *Don-Juan*-Aufführung einblendet. So wie bei Hoffmann steht: «Logen und Parterre waren gedrängt voll» (HDJ:84), beginnt Hauff mit den Worten:

⁵⁴⁹ Gerade das von NEUHAUS in seiner Monographie als besonders modern eingestufte erzählerische Rollenspiel, das die Handlung ironisch bricht, den Leser miteinbezieht und so auf eine «Mehrfachcodierung» (S. 206) hinausläuft, präsentiert sich bei Hauff häufig wie eine Nachahmung der Erzählkunst eines E. T. A. Hoffmann, Jean Paul oder Ludwig Tieck. Insofern ist Neuhaus' emphatische «Ehrenrettung» «seines» Autors doch etwas zu relativieren: Gerade das Schluß-Resümee läßt vermuten, daß Neuhaus weder ein Kenner des hoffmannschen Multiperspektivismus ist, noch mit der Brüchigkeit des romantischen Weltbildes in dessen Werken vertraut ist, wenn er meint, Hoffmanns Spiel ziele lediglich «auf eine Bewußtseinsweiterung um transzendente Vorstellungen» und habe seinen Fluchtpunkt in einem ««romantisch» konzipierten Goldenen Zeitalter» (vgl. S. 207).

⁵⁵⁰ Prototypisch hierfür ist Zacharias Werners Drama *Der vierundzwanzigste Februar* (UA 1809).

⁵⁵¹ Hier und im Folgenden wird für *Otello* der deutsche/englische Werktitel *Othello* verwendet, zumal Rossinis 1816 uraufgeführte Oper in der fiktiven Aufführung in Hauffs Novelle vermutlich auf deutsch gegeben wird, was für die 1820er Jahre in Deutschland durchaus plausibel ist.

⁵⁵² Donna Anna wird bei Hoffmann vom reisenden Enthusiasten als Todgeweihte gedeutet, und ihr Alter ego, die Sängerin, schlüpft dann gleichsam in diese imaginierte Rolle.

⁵⁵³ NEUHAUS (*Das Spiel mit dem Leser*, S. 57) ist ungenau, wenn er behauptet, der Tod beider sei durch unglückliche Liebe verursacht. Die Figur der Donna Anna wird bei Hoffmann als unglücklich Liebende gedeutet, die Darstellerin dieser Rolle jedoch zehrt sich auf wegen ihrer radikalen Hingabe an die Kunst.

Das Theater war gedrängt voll, ein neu angeworbener Sänger gab den Don Juan. Das Parterre wogte von oben gesehen wie die unruhige See, und die Federn und Schleier der Damen tauchten wie schimmernde Fische aus den dunkeln Massen. Die Ranglogen waren reicher als je, denn mit dem Anfang der Wintersaison war eine kleine Trauer eingefallen und heute zum erstenmal drangen wieder die schimmernden Farben der reichen Turbans, der wehenden Büsche, der bunten Shawls an das Licht hervor. [HfO:434]

Bereits in dieser Eingangspassage verdeutlicht sich die thematische Entfernung von Hoffmann. Von Interesse ist hier nicht Mozarts längst klassisches Werk, sondern der neue Sänger und vor allem das Publikum, zuallererst «der reiche Kranz von Damen» (HfO:434). Die erzählerische Fokussierung des Zuschauerraums geschieht in raffinierter Weise: Zuerst erinnert die Beschreibung an ein impressionistisches Gemälde, dann wird der Fokus verengt und schärfer gestellt, bis nur noch die Prinzessin Sophie im «Zoom» erscheint. Wiedergegeben ist der Blick durch das Opernglas des Majors Larun, der zwar nicht direkt als Erzähler der Novelle auftritt, aber die erzählerische Perspektive ganz eigentlich bestimmt: Ihm folgt der Erzähler beinahe auf Schritt und Tritt.⁵⁵⁴

Während das Publikum nur auf den neuen «Don Juan» lauert, interessiert sich der Major nicht einmal für den Sänger: Er «hatte kein Ohr für Mozarts Töne, kein Auge für das Stück, er sah nur das liebliche, herrliche Kind» (HfO:435). Die von ihm beobachtete Sophie tut in der fürstlichen Loge dasselbe, sie läßt ihre Augen spähend durch den Zuschauerraum gleiten. Der von ihr Gesuchte erscheint einen Augenblick später in ihrer Loge. Das bei Hoffmann exponierte Motiv des Logenbesuchs ist hier ebenfalls nicht ohne Geheimnis: Der Besucher ist nämlich der sich später als Betrüger entpuppende Graf Zroniewsky, dem Sophie in nicht standesgemäßer Liebe verfallen ist. Als der lorgnettierende Major im Logenbesucher seinen ehemaligen Offizierskameraden entdeckt, entfährt ihm ein Ausruf des Erstaunens, der glücklicherweise in der Musik untergeht, da in dem Moment «mörderlich gezeigt und trompetet» (HfO:436) wird. In völliger Pervertierung der Situation bei Hoffmann dient die Musik der «Oper aller Opern» hier nur mehr als Hintergrundlärm. «Le spectacle est dans la salle» gilt hier ebenso wie später bei Balzac.⁵⁵⁵ Die Logenhandlung blendet die Bühnenhandlung aus, die Spannung verlagert sich in den Zuschauerraum, die Gedanken des Majors sind nur bei Sophie und dem ominösen Liebhaber.

Als der Major in der Pause in die Fürstenloge gebeten wird und sich dort für Rossinis *Othello* stark macht, wirkt dieser Enthusiasmus unglaubwürdig und übertrieben, es handelt sich in erster Linie um eine Anbiederung bei der Prinzessin: ««Othello»? gewiß, ein herrliches Kunstwerk; auch mich spricht selten eine Musik so an wie diese, und ich fühle mich auf lange Tage feierlich, ich möchte sagen heilig bewegt, wenn ich Desdemonas Schwanengesang zur Harfe singen gehört habe.» (HfO:439)

Mit «Desdemonas Schwanengesang», der *Canzone* «Im Schatten einer Weide»⁵⁵⁶ aus dem dritten Akt von Rossinis Oper, hat der Major das einzige Musikstück erwähnt, dem in

⁵⁵⁴ Vgl. ebd., S. 58. NEUHAUS weist darauf hin, daß diese Perspektivierung vor allem dem Spannungsaufbau dient. Dass sie zu Beginn mit dem Blick durch das Opernglas musterhaft konstituiert wird, ist ihm allerdings entgangen.

⁵⁵⁵ Vgl. unten S. 182ff.

⁵⁵⁶ Original: «Assisa a' piè d'un salice».

dieser Novelle eine motivische Rolle und ein besonderes Ohrenmerk zukommt. Der abergläubische, leicht kauzige Regisseur (der Hoffmanns Sonderlingen nachempfunden scheint) kommt in seiner Furcht einflößenden Aufzählung sämtlicher *Othello*-Todesfälle bei der Erwähnung einer früheren Rossini-Aufführung ebenfalls auf diesen «Schwanengesang» zu sprechen: «uns alle wehte ein unheimlicher Geist an, als Desdemona ihr Lied zur Harfe spielte, als sie sich zum Schlafengehen rüstete, als der Mörder, der abscheuliche Mohr sich nahte» (HfO:451). Im Vorfeld der Aufführung spottet Sophie dem Aberglauben und meint, das «Desdemona-Liedchen» (HfO:459) solle, wenn sie einmal sterbe, ihr eigener Schwanengesang werden – was es dann tatsächlich auch wird (HfO:471).

In der Schilderung der fatalen *Othello*-Aufführung wird der Moment, wo Desdemona ihre *Canzone* anstimmt, schließlich zum Kulminationspunkt der Spannung. Die Passage sticht auch deshalb hervor, weil sie in Hauffs Novelle die einzige längere Beschreibung von Musik ist:

Desdemona stimmte ihre Harfe; ihre wehmütigen Akkorde zogen flüsternd durch das Haus, sie erhob ihre Stimme, sie sang – ihren Schwanengesang. Wie wunderbar, wie mächtig ergriffen diese melancholische [!] Klänge jedes Herz; so einfach, so kindlich ist dieses Lied und doch von so hohem tragischem Effekt! Man fühlt sich bange und beengt, man ahnt, welch grauenvolles Schicksal ihrer warte, man glaubt den Mörder in der Ferne schleichen zu hören, man fühlt die unabwendbare Macht des Schicksals näher und näher kommen, es umrauscht sie wie die Fittiche des Todes. Sie ahnet es nicht; sanft, arglos wie ein süßes Kind sitzt sie an der Harfe, nur die Schwermut zittert in weichen Klängen aus ihrer Brust hervor, aus diesem vollen, liebewarmen Herzen, für das der Stahl schon gezückt ist.⁵⁵⁷ Sie flüstert Liebesgrüße in die Ferne nach ihm, der sie zermalmen wird; ihre Sehnsucht scheint ihn in ihre Arme zu rufen, er wird kommen – sie zu morden; sie betet für ihn, Desdemona segnet *ihn* – der ihr den Fluch gibt. [HfO:464f]

Die erzählerische Übersetzung der Musik in Sprache (gewiß nicht Hauffs Stärke!) erschöpft sich in trivialer Gefühlsästhetik und beinahe kitschiger Poetisierung – es geht offenbar nur darum, Desdemonas Ahnungslosigkeit mit derjenigen Sophies zu parallelisieren: «Der Major teilte seine Blicke zwischen der Sängerin und Sophien», heißt es nachher, diese Lesart bestätigend. Die erzählerische Parallelführung ist hier derart überstrapaziert, daß ausgerechnet in dem Augenblick, wo *Othello* auf der Bühne seine Gattin erwürgt, Sophie in ihrer Loge jenes fatale Briefchen öffnet, das ihren Liebhaber entlarvt und ihr – wenn zunächst auch nur in Form einer Ohnmacht – den eigentlichen Todesstoß versetzt.

Mag diese Novelle auch arg konstruiert wirken und aus heutiger Warte als ein Stück trivialer, immerhin spannend erzählter Schauerromantik erscheinen, bewegt sie sich in ihrer narrativen Einkleidung dennoch auf einer zukunftssträchtigen Linie. Einerseits dient die Oper als wirkungsvolle Staffage einer Schicksalsgeschichte, wie sie noch im 1986 uraufgeführten Erfolgs-Musical *The Phantom of the Opera* nachzuwirken scheint.⁵⁵⁸

⁵⁵⁷ Irrtum Hauffs: *Othello* ersticht Desdemona nicht, sondern erwürgt sie, sowohl bei Shakespeare wie bei Rossini.

⁵⁵⁸ Zu diesem schauerlichen Schauplatz konnte die Oper freilich erst werden, nachdem ihr allerlei Geheimnisvolles und Phantastisches angedichtet worden war – wozu Hoffmann (nebst vielen weiteren) das Seine beigetragen haben dürfte.

Andererseits ist der Opernbesuch bei Hauff, im Gegensatz zu Hoffmann, zuallererst ein gesellschaftliches Ereignis. Es zählt einzig Sehen und gesehen Werden. Im Publikum sitzen Hoffmanns Philister oder Rochlitz' Modehörer. Anders als bei Balzac, Thackeray, Flaubert, Fontane oder Heinrich Mann fehlt hier jedoch die Gesellschaftskritik: Auch wenn sich dazu am Beispiel des Opernpublikums reichlich Gelegenheit böte, wird sie von Hauff nicht artikuliert. Der Erzähler scheint sich auch nicht daran zu stören, daß das Interesse des Publikums nicht dem Kunstwerk, sondern in erster Linie den Sängerinnen und Sängern gilt.⁵⁵⁹

Zusammenfassend läßt sich festhalten, daß Hauff zwar bei Hoffmann anknüpft, dessen Opernerzählung und Musikästhetik aber geradezu pervertiert. Wenn Reinhard Kiefer in seinem Nachwort zum Sammelband *Musiknovellen des 19. Jahrhunderts* bemerkt, Hauffs Musik sei «ohne Geheimnis»,⁵⁶⁰ so ließe sich präzisieren, das Geheimnis liege bei Hauff nicht in der Musik selbst, sondern werde ihr durch die schauerliche Erzählung lediglich angeheftet. Musik ist demnach nicht mehr als eine Grundierung. Das Spektakel vollzieht sich auf anderer Ebene: in der Erotik und Dramatik der Loge.

Mitteilungen aus den Memoiren des Satan

Als Arena des gesellschaftlichen Voyeurismus dient die Oper auch in Hauffs satirischem Roman *Mitteilungen aus den Memoiren des Satan*. Während des «Festtags im Fegefeuer» führt der Satan, der gleichzeitig als Ich-Erzähler auftritt,⁵⁶¹ «drei merkwürdige Subjekte» (HfM:461) durch die Hölle – und zuletzt in die Oper: den Engländer Lord Robert Fotherhill, den Franzosen Marquis de Lasulot und den Baron von Garmacher, einen Deutschen. In den Unterhaltungen der drei geht es Hauff vor allem um eine politische Debatte, die in ihrer Kritik an der deutschen Kleinstaaterei auf ein Plädoyer für einen deutschen Nationalstaat hinausläuft.⁵⁶²

Höhepunkt dieses politischen Subtexts ist der Besuch des «Theaters im Fegefeuer» (HfM:596ff.), wo der Satan als Intendant und Fremdenführer agiert. Aufgrund der Heterogenität des Publikums und den unterschiedlichen Unterhaltungsbedürfnissen sei das höllische Theater «weder Opera buffa noch seria, weder Trauer- noch Lustspiel», erläutert der satanische Intendant, sondern zeige «große pantomimische Stücke» (HfM:596) mit Musik, aber ohne Gesang. Aus Anlaß des Geburtstags der höllischen Großmutter steht eine Vorstellung mit «Szenen aus dem Jahr 1826» (HfM:598) auf dem Programm. Der Satan gibt sie als «Nachrichten über die Zukunft» (HfM:597f.) aus, für die Leser des 1827 publizierten Romanteils handelt es sich jedoch bereits um eine Rückschau. So läßt sich scharfe Gegenwartskritik erzählerisch verfremden und als vage Prognose verschleiern. Der erste Akt der Pantomime entlarvt den Wucherkapitalismus der Londoner Börse, der zweite ist eine Satire auf die unheilige Allianz von Kirche und Staat in Frankreich, im dritten soll

⁵⁵⁹ Während sich die Blicke der Zuschauer bei der zu Beginn der Novelle erwähnten *Don Juan*-Aufführung auf den neuen Sänger richten (HfO:435), interessiert sich das Publikum bei der *Othello*-Premiere vor allem für die Sängerin Fanutti, der ein «großer Ruf vorausgegangen» (HfO:459) war.

⁵⁶⁰ KIEFER (Hg.): *Musiknovellen des 19. Jahrhunderts*, S. 342.

⁵⁶¹ Hauff benutzt die Erzähltechnik der Herausgeberfiktion.

⁵⁶² Vgl. NEUHAUS: *Das Spiel mit dem Leser*, S. 197.

ein «diplomatisches Diner» (HfM:604) gezeigt werden, das sich die drei Besucher aus Überdruß aber dann nicht mehr anschauen. Sie verlassen das Theater vorzeitig – mit dem Fazit: «Wahrlich, es steht schlimm mit der Zukunft von 1826!» (HfM:604)⁵⁶³

In der Fokussierung des Publikums, das diesem Höllenspektakel beiwohnt, verengt sich die politische Satire zur Kritik am überlebten Feudalismus: In der Hölle schmoren fast nur Adlige. Da ist die Oper als «uneheliches Kind der Feudalzeit»⁵⁶⁴ der ideale Ort, um die verdammten Hoheiten zusammentreffen zu lassen. Auf dem Theaterzettel steht folgender Aufruf:

Da gegenwärtig sehr viele allerhöchste Personen und hoher Adel hier sind, so wird gebeten, die ersten Ranglogen den Hoheiten, Durchlauchten und Ministern bis zum Grafen abwärts inklusive, die zweite Galerie der Ritterschaft samt Frauen bis zum Lieutenant abwärts zu überlassen. [HfM:598]

Lord, Marquis und Baron, die als Besucher ebenfalls dem Adel angehören, reihen sich jedoch im Gedränge des Parketts ein: Sie finden es «amüsanter, von ihrem niederen Standpunkt aus Logen und Parterre zu lorgnettieren» und wollen vor allem wissen, wer sich alles an diesem «unheiligen Ort» (HfM:598) tummelt. Die höllische Oper ist somit die genaue Umkehrung der realen Oper: Statt dem gesellschaftlichen Glanz und der Selbstüberhöhung dient sie der gesellschaftlichen Entlarvung.

Der Musik kommt in dieser Gesellschafts- und Politsatire insgesamt nur eine ganz kleine Nebenrolle zu, die indes durchaus politisch motiviert scheint: Die Äußerungen lassen sich nämlich als deutschnationale Schmährede gegen die Überflutung mit schlechter italienischer Musik deuten. Auf dem Theaterzettel steht, die Musik zur höllischen Pantomime sei «aus Mozarts, Haydns, Glucks und anderen Meisterwerken zusammengesucht von Rossini» (HfM:598). Der italienische Opernkomponist wird als schamloser Plagiator hingestellt, obschon er realiter höchstens als Selbstplagiator gilt. Der ausgeweitete Plagiatsvorwurf scheint indes auf Rossinis eklatante Vereinnahmung deutscher Opernbühnen abzuzielen. Der Erzähler spitzt diese Anschuldigung satirisch noch zu, wenn er Rossini in Anlehnung an dessen Oper *La gazza ladra* als diebischen Maestro hinstellt:

[...] der Kapellmeister hob den Stab, und die Trompeten und Pauken der Rossinischen Ouvertüre schmetterten in das volle Haus. Es war die herrliche Ouvertüre aus «Il maestro ladro», die Rossini auf sich selbst gedichtet hat, und das Publikum war entzückt über die schönen Anklänge aus der Musik aller Länder und Zeiten, und jedes fand seinen Lieblingsmeister, seine Lieblingsarie in dem herrlich komponierten Stück. Ich halte auch außer der *Gazza ladra* den *Maestro ladro* für sein Bestes, weil er darin seine Tendenz und seine künstlerische Gewandtheit im Komponieren ganz ausgesprochen hat. Die Ouvertüre endete mit dem ergreifenden Schluß von Mozarts «Don Juan», dem man zur Vermehrung der Rührung, einen Nachsatz von Pauken, Trommeln und Trompeten angehängt hatte und – der Vorhang flog auf. [HfM:599]

⁵⁶³ Diese resignative Feststellung beschließt den zweiten Teil des Romans; den dritten konnte Hauff nicht mehr vollenden.

⁵⁶⁴ BIE: *Die Oper*, S. 63; vgl. dazu S. 29 in vorliegender Arbeit.

Wo Mozarts *Don Juan* in der Novelle *Othello* nur mehr Staffage war, wird das Werk hier gar entstellt, wobei natürlich einzuräumen ist, daß der moralische Schluß des *Don Giovanni* («Also stirbt, wer Böses tat») in einem höllischen Theater zur Parodie und Verulung geradewegs herausfordern muß.

Zusätzlich zu den Plagiatsvorwürfen wird der Komponist – zwar eher ein Arrangeur – hier als Eklektiker und Effekthascher hingestellt, als einer, der nur Applaus ernten und Erfolg einheimsen will. Mit der Satire auf Rossini befindet sich Hauff freilich in bester Gesellschaft: Der kometenhafte Aufstieg des italienischen Komponisten und der Siegeszug seiner Opern auf allen Bühnen Europas löste insbesondere bei deutschen Intellektuellen Irritationen aus. Die Vorwürfe an die italienische Oper, die sich im damaligen nationalistischen Klima artikulierten, blieben während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in etwa dieselben: Primat des Schöngesangs und der Virtuosität anstelle gedanklicher Tiefe, seichte Melodik, die sich über den stilisierten Text hinwegsetze, Nachlässigkeit in der Instrumentation, billige Theatereffekte, reines Sängerspektakel etc.⁵⁶⁵

Die in Hauffs Roman geäußerten Abfälligkeiten gegen den «*divino Maestro*», den «Helios von Italien», wie ihn Heinrich Heine kurze Zeit später nennen sollte,⁵⁶⁶ verlieren allerdings viel von ihrer Schärfe, wenn man erstens bedenkt, daß hier ein satanischer Erzähler am Werk ist, und zweitens das sehr positive Rossini-Bild in Hauffs *Othello*-Novelle mitberücksichtigt. Rossinis Werk wird dort nicht nur von den Modehörern, sondern auch von einem Kenner, dem Theaterregisseur, als «herrliche Oper» (HfO:450) gerühmt.⁵⁶⁷

Alles in allem erscheint die Oper bei Hauff als raffiniertes erzählerisches Dekor, das einer Schauergeschichte ebenso gut steht wie einer Gesellschafts- und Politsatire. Die ausgesprochene Publikumszentrierung und der oberflächliche Musikkonsum der Mode- und Unterhaltungshörer kann als Reflex auf die kulturelle Entwicklung im frühen 19. Jahrhundert gelesen werden. Von wirklicher Gesellschaftskritik, vorgeführt am Beispiel der Oper, kann indessen nicht die Rede sein.

Wegweisender sind die anhand des Opernpublikum vorgeführten Motive: Das exzessive Lorgnettieren, die Erotik der Loge, das Sehen-und-gesehen-Werden, und immer wieder der verspätete Opernbesuch oder das frühzeitige Verlassen der Oper – was durchaus den Gepflogenheiten des zeitgenössischen Publikums entsprach.⁵⁶⁸ In dieser Hinsicht nimmt Hauff Elemente des europäischen Gesellschaftsromans vorweg, wo die Opernszene als realistischer, poetologisch vielfältig inszenierter Motivkomplex in Erscheinung tritt. Hier gilt es nun, den Fokus über nationale Traditionen hinaus zu weiten, denn die Entwicklung ist über die deutsche Literatur allein nicht zu erfassen. Vielmehr war es die französische Erzählliteratur, die ein grundlegendes Modell für die literarische Opernszene entworfen

⁵⁶⁵ Unterhaltsam und doch treffend äußert sich dies in der gelungenen Parodie auf die italienische "opera seria" in CARL MARIA VON WEBERS Fragment gebliebenem Roman *Tonkünstlers Leben* (in: ders.: *Kunstansichten*, hg. von Karl Laux, Wilhelmshaven 1978, S. 26–86, hier S. 60ff.). Allerdings werden dort auch die französische und deutsche Oper aufs Korn genommen, und zwar nicht minder treffsicher.

⁵⁶⁶ HEINRICH HEINE: *Reise von München nach Genua* (1828/29), in: ders.: *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, Bd. 7/1, S. 48.

⁵⁶⁷ Insofern wäre der Verweis auf Hauff, der Rossini verunglimpft habe, bei NORBERT MILLER (*Deutsches Bildungsbürgertum und italienische Oper*, S. 764) zu präzisieren und zu relativieren.

⁵⁶⁸ Vgl. WALTER: *Die Oper ist ein Irrenhaus*, S. 333f.

hat, einen Prototypen gewissermaßen, der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch bei deutschen Autoren Schule machen sollte.

«Le spectacle est dans la salle»: Die Oper als *Comédie humaine* bei Balzac

Pierre Michot, profunder Kenner der Opernszene in der französischen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts, setzt bei der Wurzel des Wortes "Theater" an: dem griechischen "theatron", französisch "regardoir" oder deutsch "Zuschauerraum".⁵⁶⁹ Das impliziert eine Fokussierung auf das Publikum – mehr noch: liest man Michots anregenden Aufsatz über literarische Ausprägungen der *soirée à l'opéra*, so gewinnt man den Eindruck, das Bühnengeschehen rücke in den diskutierten Belegstellen (von Montesquieu über Rousseau bis Balzac) derart stark in den Hintergrund, daß es nur noch als Vorwand diene, gesellschaftliche Inszenierungen zu ermöglichen. «Le spectacle est dans la salle»,⁵⁷⁰ lautet deshalb der Schluß von Michot. Im Zentrum der literarischen Opernszene stehe nicht die Bühne, sondern der Zuschauerraum und insbesondere die Loge, die selber zu einer kleinen Bühne avanciere. Im Zusammenhang etwa mit der Schilderung eines Opernbesuchs im «roman libertin» *La Belle Allemande ou les galanteries de Thérèse* von 1745 hebt Michot folgende charakteristischen Elemente hervor, die auch für die Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts geltend bleiben:

l'étalage des charmes au rebord de la loge, le ballet des lorgnettes, la jalousie des rivales, les propositions des soupirants, le succès de la demi-mondaine, et l'indifférence au spectacle.⁵⁷¹

Noch einen Schritt weiter geht Michot, wenn er das traditionelle Logentheater gar als «lieu archétypique» beschreibt, als Ort, der wie kein anderer Öffentlichkeit und Intimität vereint und sich in diesem Spannungsfeld für literarische Milieustudien geradezu aufdrängt:

La salle de théâtre a quelque chose d'un lieu archétypique: elle construit son espace sur la multiplicité des cellules contenues dans un ensemble. Chaque individu a son propre lieu, il est enfermé entre les cloisons qui le préservent et qui l'enchâssent. Mais le quatrième mur est une fenêtre; c'est l'ouverture au monde, par quoi l'individu s'expose à la société qu'il voit et qui le voit.⁵⁷²

Intimsphäre mit einem Fenster zur Welt, dessen Vorhänge sich nach Wunsch schließen lassen: Die Loge läßt sich als Miniaturspiegel der gehobenen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts deuten und ähnelt in dieser Hinsicht der vielseitigen Funktion des Salons. Stendhal etwa vergleicht die Loge in der Tat mit einem kleinen Salon: «on fait la conver-

⁵⁶⁹ PIERRE MICHOT: *La soirée à l'opéra: étude d'un thème littéraire*, in: *L'opéra au XVIII^e siècle* (Kongressbericht), Aix-en-Provence 1982, S. 559–578, hier S. 561.

⁵⁷⁰ Ebd.

⁵⁷¹ Ebd., S. 565.

⁵⁷² Ebd., S. 565f.

sation dans les deux cents petits salons, avec une fenêtre garnie de rideaux donnant sur la salle, qu'on appelle loges».⁵⁷³ Die Konkurrenz des «kleinen Salons» mit der großen Bühne, die im Italienischen in der etymologischen Verbindung von "palchi/palchetti" (Logen) und "palcoscenico" (Bühnenraum) besonders schön zum Ausdruck kommt,⁵⁷⁴ war auch den Theater-Architekten bewußt. Daß man in Theaterbauten des 18. und 19. Jahrhunderts die Bühne oft schlechter sieht als die gegenüberliegenden Logen und das restliche Publikum, hat zweifellos mit der sozialen Aura der Loge zu tun. Michot erwähnt das Beispiel des französischen Architekten Étienne-Louis Boullée (1728–1799), der zwar die Sicht auf die Szene verbessern, aber die Zuschauer und insbesondere die Zuschauerinnen, «le sexe le plus admirable», dennoch als «principal ornement» des Saales beibehalten wollte – wohl wissend um die essentielle Bedeutung dieser repräsentativen Funktion.⁵⁷⁵

Wenn die Oper nicht zuletzt aufgrund ihres Prestige-Potentials unverzichtbar zur Grundausstattung der feudalen Gesellschaft des 18. Jahrhunderts gehört und im 19. Jahrhundert zunehmend auch von gehobenen bürgerlichen Kreisen vereinnahmt wird,⁵⁷⁶ so ist es naheliegend, daß der Opernbesuch in den Gesellschaftsromanen des 19. Jahrhunderts zu einer Drehscheibe der Erzählhandlung wird. In dieser Entwicklung kommt der französischen Literatur ohne Zweifel eine Vorbildwirkung zu, indem sie nämlich einen Topos ausformt, der gegen Ende des 19. Jahrhunderts auch von deutschen Autoren übernommen wird. Als besonders traditionsstiftend kann dabei die (weiter unten behandelte) Opernszene in Gustave Flauberts *Madame Bovary* gelten, deren literarische Vorläufer vornehmlich bei Stendhal und Balzac zu suchen sind, wie Klaus Ley in einer Studie nachgezeichnet hat.⁵⁷⁷ Freilich sind die Entwicklungsstränge im Detail komplizierter und nur teilweise auflösbar. Ein weiterer Nährboden sollte jedenfalls nicht vergessen werden: Die Emanzipation der Musik in der Literatur der deutschen Romantik hat in Frankreich tiefe Spuren hinterlassen, die sich ihrerseits wiederum in Opernszenen französischer Gesellschaftsromane niederschlagen. Eine kaum zu unterschätzende Rolle spielt dabei die kurz vor der Julirevolution großflächig einsetzende Hoffmann-Rezeption.⁵⁷⁸ Durch welche Brille die literarischen Werke des erfolgreichen Berliner Autors jedoch in Frankreich aufgenommen werden, zeigt eine Briefstelle bei Balzac:

Lisez ce que votre cher Hoffmann le berlinois a écrit sur Gluck, Mozart, Haydn et Beethoven, et vous verrez par quelles lois secrètes la littérature, la musique et la peinture se tiennent! Il y a des pages empreintes de génie, et surtout dans les lettres de maîtrise de Kreisler. Mais Hoffmann s'est contenté de parler sur cette alliance en tériaki, ses œuvres sont admi-

⁵⁷³ STENDHAL: *Rome, Naples et Florence* (1826), in: ders.: *Voyages en Italie*, hg. von Victor del Litto, Paris 1973 (Bibliothèque de la Pléiade), S. 297.

⁵⁷⁴ Vgl. die aufschlußreichen Artikel *Palchi*, *Palchetti* sowie *Palcoscenico* in der *Enciclopedia dello spettacolo*, hg. von SILVIO D'AMICO, Bd. 7, Rom 1960, Sp. 1502ff. bzw. Sp.1513ff.

⁵⁷⁵ Zitiert nach MICHOT: *La soirée à l'opéra*, S. 563.

⁵⁷⁶ Zur Imitation adliger Gepflogenheiten, wie sie für das Großbürgertum des 19. Jahrhunderts typisch ist, vgl. oben S. 31.

⁵⁷⁷ KLAUS LEY: *Die Oper im Roman. Erzählkunst und Musik bei Stendhal, Balzac und Flaubert*, Heidelberg 1995.

⁵⁷⁸ Vgl. dazu MATTHIAS BRZOSKA: *Die Idee des Gesamtkunstwerks in der Musiknovellistik der Julimonarchie*, Laaber 1995, S. 51ff., und umfassend UTE KLEIN: *Die produktive Rezeption E. T. A. Hoffmanns in Frankreich*, Frankfurt /M. 2000.

ratives, il sentait trop vivement, il était trop musicien pour discuter: j'ai sur lui l'avantage d'être Français et très peu musicien, je puis donner la clef du palais où il s'enivrait!⁵⁷⁹

Die Passage wurde hier aus zwei Gründen angeführt: Zum einen belegt sie das geläufige Hoffmann-Bild des berauschten Autors, der «en tériaki» (etwa: «im Opiumrausch») fieberhaft und ohne jegliche Distanz zum literarischen Stoff seine Werke zu Papier bringt und im Falle der Musik damit indirekt eine ebenso rauschhafte Rezeption befördert, wie er sie seinen Figuren (vermeintlich) zuschreibt. Zum anderen begründet sie Balzacs unbescheidenen Anspruch, die angeblich von Hoffmann verschuldete einseitige Musikauffassung durch eigene Beiträge aus der Sicht des unmusikalischen (!), distanzierten Intellektuellen zu korrigieren. Der von Hoffmann mit Nachdruck geforderte Ausgleich von Emotion und Kalkül,⁵⁸⁰ das «Prinzip künstlerischer Reflektiertheit»,⁵⁸¹ wird in dieser Rezeptionsschiene (die freilich nicht nur für Frankreich typisch ist) völlig ignoriert.

Wenn Balzac mit *Gambara* (1837) und *Massimilla Doni* (verfaßt 1837, publiziert 1839) nun zwei Musiknovellen vorlegt, denen er innerhalb seiner monumentalen *Comédie humaine* den Rang von *Études philosophiques* verleiht, dann geht es ihm in erster Linie darum, längst verfestigte Klischees der Komposition, Interpretation und Rezeption von Musik aufzubrechen, namentlich den Topos der rein sensualistischen italienischen Musik im Gegensatz zur rational kalkulierten deutschen bzw. französischen Musik. Während er mit *Gambara* einen besessenen Zukunftsmusiker kläglich scheitern läßt und anhand von Meyerbeers Oper *Robert le diable* (1831) ein fulminantes «Plädoyer für die real existierende Oper»⁵⁸² liefert, führt er in *Massimilla Doni* die Klischees über italienische und deutsche Musik ad absurdum.⁵⁸³

Aufschlußreich für vorliegendes Thema ist der Erzählrahmen, in den Balzac seine Ideen einspannt: Im Zentrum von *Massimilla Doni* steht die ausführliche Schilderung eines Opernbesuchs im *Teatro Fenice* in Venedig, gespielt wird Rossinis *Mosè in Egitto* (1818). Die unterschiedlichen Musikauffassungen werden durch verschiedene Protagonisten in und außerhalb der Logen in hitzigen Debatten referiert: Während der Musiktheoretiker Capraja die Melodie favorisiert und als Anhänger des italienischen Belcanto und insbesondere der Koloratur (frz. «roulade») auftritt, sieht der Herzog Cataneo den höchsten Ausdruck in der vollendeten Harmonie, wie sie der deutsch-französischen Operntradition zugeschrieben wird. Dementsprechend versteht Capraja die Musik als rein sensualistische Kunst, die zu den Grundfesten des menschlichen Seins und Fühlens vordringt (Schopenhauer würde hier vom «Abbild des Willens»⁵⁸⁴ sprechen), wobei der Gesang – wie bereits bei Heinse⁵⁸⁵ – mit der Metapher der Nacktheit verbrämt wird. Bezeichnenderweise entwickelt Capraja

⁵⁷⁹ Brief von Honoré de Balzac an Maurice Schlesinger, 29. Mai 1837, in: HONORE DE BALZAC: *La comédie humaine X. Études philosophiques*, hg. von Pierre-Georges Castex u. a., Paris 1979 (Bibliothèque de la Pléiade), S. 1451.

⁵⁸⁰ Vgl. oben S. 64ff.

⁵⁸¹ BRZOSKA: *Die Idee des Gesamtkunstwerks*, S. 203.

⁵⁸² Ebd., S. 196.

⁵⁸³ Ausführlich dazu LEY: *Die Oper im Roman*, S. 240ff., und BRZOSKA: *Die Idee des Gesamtkunstwerks*, S. 196ff.

⁵⁸⁴ SCHOPENHAUER: *Die Welt als Wille und Vorstellung, Drittes Buch*, § 52, S. 324.

⁵⁸⁵ Vgl. oben S. 105. Allerdings favorisiert Heinse gerade nicht die reich verzierte Koloratur, sondern plädiert für einen einfachen, natürlichen Ausdruck.

ausgerechnet am melismatischen Koloraturgesang eine Theorie der absoluten Musik («musique pure») und konterkariert damit die der deutschen Musikästhetik zugeschriebene Idee der absoluten Musik, die nur in der reinen Instrumentalmusik zu finden sei:

la musique s'adresse au cœur, tandis que les écrits ne s'adressent qu'à l'intelligence; elle communique immédiatement ses idées à la manière des parfums. La voix du chanteur vient frapper en nous non pas la pensée, non pas les souvenirs de nos félicités, mais les éléments de la pensée, et fait mouvoir les principes mêmes de nos sensations. Il est déplorable que le vulgaire ait forcé les musiciens à plaquer leurs expressions sur des paroles, sur des intérêts factices; mais il est vrai qu'ils ne seraient plus compris par la foule. La roulade est donc l'unique point laissé aux amis de la musique pure, aux amoureux de l'art tout nu. [BMD:582]

Im Laufe der Erzählung führt Balzac die unterschiedlichen Musikauffassungen zu einer Synthese. Als Vermittlerfiguren wirken die emanzipierte Massimilla Doni, die als «cicerone» [BMD:587] durch die Oper führt, sowie ein französischer Arzt, in dem man unschwer Züge von Balzac selbst erkennen kann. Wenn der Arzt zu Beginn der Aufführung lächelnd die rhetorische Frage stellt, ob denn eine italienische Oper überhaupt eines Cicerone bedürfe, so appelliert er an das Klischee der rein emotionalen Rezeption. Massimilla verteidigt anschließend zwar die Gefühlsästhetik, billigt aber der Musik zu, daß sie bei den Zuhörern neben «sensations» auch «idées sous leur forme même» zu erwecken imstande sei (BMD:587). Stets jedoch sei die Rezeption von Musik eine subjektive:

Cette puissance sur notre intérieur est un des grandeurs de la musique. Les autres arts imposent à l'esprit des créations définies, la musique est infinie dans les siennes. Nous sommes obligés d'accepter les idées du poète, le tableau du peintre, la statue du sculpteur; mais chacun de nous interprète la musique au gré de sa douleur ou de sa joie, de ses espérances ou de son désespoir. Là où les autres arts cerclent nos pensées en les fixant sur une chose déterminée, la musique les déchaîne sur la nature entière qu'elle a le pouvoir de nous exprimer. [BMD:587f.]

Die nun folgende, höchst ausführliche und verblüffend exakte Analyse⁵⁸⁶ des *Mosè* von Rossini läuft einerseits auf eine politische Interpretation hinaus, indem die Befreiung der Israeliten vom Joch der Ägypter auf die Unabhängigkeitsbestrebungen des Risorgimento projiziert wird,⁵⁸⁷ andererseits will sie die satztechnische Meisterschaft und den hohen konstruktivistischen Grad dieser Oper nachweisen und damit belegen, daß Rossinis Musik (zumindest in diesem Fall) nicht weniger rational durchdrungen sei als komplexe Meisterwerke deutscher Provenienz. Im Kern geht es Balzac also um genau dasselbe, was Hoffmann mit seiner Analyse von Beethovens *Fünfter Sinfonie* vorführen wollte: um den Nachweis künstlerischer «Besonnenheit», die sich in der Geschlossenheit eines Werks manifestiert, beim Anhören aber höchstens unbewußt wahrgenommen und nur durch ein «sehr tiefes Eingehen in die innere Struktur» (HSM:37) erfaßt werden kann. Was Balzac

⁵⁸⁶ Für die ausführlichen Musikanalysen zog Balzac den Musiker Jacob Strunz bei, dem er *Massimilla Doni* anschließend widmete.

⁵⁸⁷ Vgl. dazu im Detail: MATTHIAS BRZOSKA: *Mosè und Massimilla. Rossinis «Mosè in Egitto» und Balzacs politische Deutung*, in: *Oper als Text*, hg. von Albert Gier, Heidelberg 1986, S. 125–146.

demnach als Korrektur Hoffmannscher Positionen vorsah, läuft gleichsam auf eine Bestätigung hinaus. Dies ist insofern nicht paradox, als sich Balzac ja am verzerrten Hoffmann-Bild der Julimonarchie orientierte.

Eine Irritation bleibt dennoch bestehen: Hoffmann hatte mustergültig vorgeführt, daß die erfolgreiche Literarisierung von Musik eigentlich keine ausladenden fachtechnischen Analysen erträgt (was ihm in der Nachwelt mitunter das Etikett der Theoriefeindlichkeit eingetragen hat). Die beiden Musiknovellen von Balzac mit ihren seitenlangen Analysen (in *Gambara* ist es neben Meyerbeers *Robert le diable* noch ein fiktives Werk Gambaras) stehen deshalb wie Findlinge in der Erzähllandschaft.⁵⁸⁸ Und in der Tat wirkt es befremdend, wenn Massimilla und der französische Arzt synchron (!) zum Bühnengeschehen in der Loge lautstarke musikästhetische Debatten führen – selbst wenn dazu vornehmlich <günstige> Momente ausgenutzt werden. Die Einbettung einer ausführlichen Musikanalyse in eine literarische Opernszene mittels eines <Live-Kommentars> aus dem Munde der Protagonisten läßt außerdem ein reizvolles poetologisches Mittel weitgehend ungenutzt: Der Film im Kopf, will heißen die Bilder, Wünsche und Projektionen, die während der Aufführung nonverbal im Kopf der Romanfiguren flimmern und nicht auszusprechen gewagt werden, also genau jenes Mittel, das Flaubert in *Madame Bovary* erzähltechnisch fulminant in Szene setzen sollte.⁵⁸⁹

Aus poetologischer und romandramaturgischer Warte lassen sich also auch Einwände gegen die musikhistorisch bedeutenden Analyse-Exkurse formulieren. In einer solchen Lesart wirkt Balzac umso überzeugender, wenn er die Oper als Mikrokosmos der Gesellschaft erzählerisch vielschichtig auszunutzen versteht. Dieses Verfahren setzt er auch in *Massimilla Doni* ein, wo alle Fäden der Handlung in der Oper zusammenlaufen und die venezianische Aristokratie als «fous de musique» (BMD:584) erscheint. Das Publikum bejubelt die Sopranistin Clara Tinti ebenso frenetisch, wie es den Tenor Genovese ausbuht, wenn er an der Seite der Primadonna völlig versagt, weil sie ihm die Sinne raubt. Insgesamt erscheint die Oper als Brennpunkt einer Gesellschaft, die sich in Genuß, Liebe, Glück und Rausch verliert,⁵⁹⁰ und der Erzähler betont nachdrücklich, welche herausragende Rolle das Musiktheater im italienischen Leben spielt: Die Oper fungiert auch hier als Tempel der Selbstinszenierung, wobei die italienischen Damen als weniger gefallsüchtig geschildert werden als diejenigen anderer Länder,⁵⁹¹ was sich in der Ausgestaltung der Loge äußert, die sich – Stendhals Bonmot entsprechend – als kleiner, intimer Salon präsentiert (BMD:568f.). Im Widerspruch zur Werkzentrierung im späteren Verlauf der Erzählhandlung wird in *Massimilla Doni* zunächst die Nebensächlichkeit des Bühnengeschehens hervorgehoben. Wenn es von der Loge heißt, «la causerie est souveraine absolue dans cet espace» (BMD:569), erinnert dies an die «in Musik gesetzten Stadtgespräche» bei

⁵⁸⁸ Vgl. die Bemerkungen von BRZOSKA: *Die Idee des Gesamtkunstwerks*, S. 197.

⁵⁸⁹ Vgl. unten S. 196ff. Wenn KLAUS LEY aufgrund des interpretatorischen Unvermögens Emma Bovarys von einer «Trivialisierung» des Modells "Soirée à l'opéra" bei Flaubert spricht (*Die Oper im Roman*, S. 291f.), könnte man aus poetologischer Sicht ebenso dezidiert von einer Professionalisierung sprechen.

⁵⁹⁰ Wenn Balzac in der musikästhetischen Intention seiner Erzählung gängige Italien-Klischees hinterfragt, bedient er sich ihrer in der Darstellung der Venezianer ziemlich ausgiebig, etwa wenn er dem «dolce far niente» huldigt (BMD:569) oder Massimilla erklären läßt: «nous nous faisons tous un bonheur ou une ivresse» (BMD:573).

⁵⁹¹ Die Kritik gilt natürlich in erster Linie den Pariserinnen.

Jean Paul.⁵⁹² Jedenfalls steht die Konversation derart im Mittelpunkt, daß das Theater als Versammlungsstätte einer ganzen Gesellschaft dient:

En effet, la musique et les enchantements de la scène sont purement accessoires, le grand intérêt est dans les conversations qui s'y tiennent, dans les grandes petites affaires de cœur qui s'y traitent, dans les rendez-vous qui s'y donnent, dans les récits et les observations qui s'y parfilent. Le théâtre est la réunion économique de toute une société qui s'examine et s'amuse d'elle-même. [BMD:569]

Es scheint mehr als gerechtfertigt, wenn Pierre Michot seine konzise Studie über die Funktion der Oper im Romanschaffen von Balzac mit der bereits erwähnten Sentenz *Le spectacle est dans la salle* betitelt.⁵⁹³ Denn nicht nur in den erwähnten Musiknovellen *Gambara* und *Massimilla Doni* spielt die Oper eine wichtige Rolle, sie gehört in Balzacs monumentaler *Comédie humaine* zu den bevorzugten Schauplätzen.⁵⁹⁴ Das Opernhaus ist für den Autor ein idealer Ort der inszenierten oder zufälligen Begegnung, wobei in der Oper (wie im Fall von *Massimilla Doni*) häufig die Fäden verschiedener Beziehungsnetze zusammenlaufen und sich zu einem Theater im Theater verdichten. Nicht selten hat die Oper der Julimonarchie bei Balzac eine geheime Hauptrolle inne. Hier spielt sich, wie Michot luzide aufzeigt, en miniature die ganze *Comédie humaine* ab. Der damals noch hell ausgeleuchtete Zuschauerraum bildet in seiner hierarchischen Abstufung die Gesellschaftsordnung ab.⁵⁹⁵

Wenn Balzac allerdings die französische Gesellschaft in den Blick nimmt, geht er mit dem Publikum weit weniger wohlwollend um als in seiner venezianischen Musiknovelle: In Paris gelten die Logen als Statussymbol par excellence, Selbstrepräsentation und gegenseitige Musterung nehmen bisweilen manische Zustände an; man will gesehen, bewundert, vergöttert werden; die Blicke von Loge zu Loge sind wichtiger als der Blick auf die Szene. Die von Rochlitz aufs Schärfste attackierten Modehörer (siehe oben S. 38) sind bei Balzac aufs Genauste gezeichnet. Als weiteres Beispiel aus der *Comédie humaine* sei hier lediglich die Figur der Fœdora erwähnt, der «femme sans cœur» im Roman *La Peau de chagrin* (1831), über die der Ich-Erzähler schreibt:

Elle n'écoutait pas la musique. Les divines pages de Rossini, de Cimarosa, de Zingarelli, ne lui rappelaient aucun sentiment, ne lui traduisaient aucune poésie de sa vie; son âme était aride. Fœdora se produisait là comme un spectacle dans le spectacle. Sa lorgnette voyageait incessamment de loge en loge; inquiète, quoique tranquille, elle était victime de la mode; sa loge, son bonnet, sa voiture, sa personne étaient tout pour elle.⁵⁹⁶

Nirgends läßt sich die kaltblütige, krankhafte Repräsentationssucht besser vorführen als in der Oper: Die Lorgnette dient nur der Publikumsmusterung; Bühnenhandlung und Musik sind nichts als ein Vorwand für die eigene Zurschaustellung, Gefühle kommen höchstens

⁵⁹² Vgl. oben S. 119f.

⁵⁹³ PIERRE MICHOT: *Le spectacle est dans la salle (Balzac et l'opéra)*, in: *Littérature et Opéra*, hg. von Philippe Berthier und Kurt Ringger, Grenoble 1987, S. 45–54.

⁵⁹⁴ Vgl. ebd., S. 49.

⁵⁹⁵ Vgl. ebd., S. 53.

⁵⁹⁶ BALZAC: *La Comédie humaine X*, S. 174.

beim (neidvollen) Inspizieren anderer Zuhörer auf. Fœdora steht damit symbolisch für die bessere Pariser Gesellschaft der Julimonarchie, auf die Balzacs Kritik vornehmlich abzielt.⁵⁹⁷

Balzac bleibt indes längst nicht der einzige Autor, der die Verstärkung der Oper⁵⁹⁸ im aufstrebenden Paris erzählerisch umsetzt, indem er die Oper als sozialen Mikrokosmos darstellt. Die "soirée à l'opéra" bildet sich um und nach 1830 als beliebter Erzähltopos aus, wie neben den Untersuchungen von Michot auch Joseph-Marc Bailbés groß angelegte Studie *Le roman et la musique en France sous la Monarchie de Juillet* belegt. Bailbé unternimmt anhand einer Vielzahl literarischer Werke eine soziologisch wie musikalisch äußerst ergiebige Reise durch drei große Wehestätten der Pariser Musikszene: Opéra, Théâtre Italien und Conservatoire. Die Oper präsentiert sich in den untersuchten Werken nicht nur als Treffpunkt gesellschaftlicher Eliten, sie ist auch ein Refugium gegen die Langeweile und dient den weiblichen Romanfiguren als «temple des intrigues».⁵⁹⁹ Und die Musik? Musikwissenschaftlich seien die Autoren zwar oft ungenau, resümiert Bailbé, aber «ils triomphent dans l'analyse de l'émotion musicale».⁶⁰⁰ Gefühlsästhetik dominiert also auch hier die musikalische Rezeption. Balzacs Plädoyer für mehr Rationalität in der Musikrezeption, wie er es anhand von *Massimilla Doni* vorführt, scheint tatsächlich wie ein erratischer Block in der literarischen Landschaft zu stehen.

Die Oper als Jahrmarkt der Eitelkeit bei William Makepeace Thackeray

Daß die Oper ihrer Zeit ein vornehmer Jahrmarkt der Eitelkeit ist, haben die französischen Autoren der Julimonarchie höchst facettenreich entlarvt. Wenn nun ein Roman, der die frühviktorianische Gesellschaft in England satirisch durchleuchtet, den Titel *Vanity Fair* trägt, so fehlt die Oper selbstverständlich auch hier nicht. Das weite Panorama, das William Makepeace Thackeray 1848 in dieser epochalen *Novel without a Hero* vor dem Lesepublikum ausbreitet,⁶⁰¹ gewährt einen aufschlussreichen Einblick in die Opernwelt der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Während Musik die atemberaubende gesellschaftliche Karriere von Becky Sharp, der eigentlichen Romanheldin,⁶⁰² immer wieder begleitet,

⁵⁹⁷ Vgl. MICHOT: *Le spectacle est dans la salle*, S. 50.

⁵⁹⁸ ANSELM GERHARDS neue Sicht auf die «Grand Opéra» im Sinne einer *Verstädterung der Oper* (so der Buchtitel) ließe sich mit Balzacs Blick auf das Pariser Publikum folgendermaßen ergänzen: Mit dem gesteigerten Aufwand in der Bühnenszenierung korreliert das Maß der Selbstinszenierung im Publikum. Oder salopp formuliert: Man stiehlt sich gegenseitig die Show und greift zu immer drastischeren Mitteln.

⁵⁹⁹ BAILBÉ: *Le roman et la musique en France sous la Monarchie de Juillet*, S. 16.

⁶⁰⁰ Ebd., S. 342.

⁶⁰¹ Thackerays großer Gesellschaftsroman erschien ab 1847 zunächst als Fortsetzungsprojekt unter dem Titel *Pen and Pencil Sketches of English Society*. Erst die Veröffentlichung in Buchform von 1848 trägt den Titel *Vanity Fair. A Novel without a Hero*.

⁶⁰² Vgl. den Erzählerkommentar in TVF:299: «If this is a novel without a hero, at least let us lay claim to a heroine.»

befördert die Oper den anfänglichen Aufstieg in besonderem Maß, denn hier kann die früh verwaiste Künstlertochter ihre Koketterie in vollendeter Raffinesse einsetzen.⁶⁰³

Doch zunächst gehört Musik und insbesondere Gesang zur Grundausbildung «empfindsamer» junger Mädchen, damit sie mit ihren musikalischen Errungenschaften in den Gesellschaftszirkeln zu glänzen und vor allem zu rühren vermögen.⁶⁰⁴ Becky indes geht weit über die in Miss Pinkertons Erziehungsinstitut antrainierte Rührseligkeit hinaus und versteht es bestens, die Männerwelt mit ihrem Gesang zu betören, zu besänftigen und gleichsam um den Finger zu wickeln. Auf dem Gipfelpunkt ihrer Karriere brilliert sie als Schauspielerin und Sängerin in einer szenischen Scharade (Kap. 51). Aus pekuniären Gründen erteilt sie bisweilen Gesangsunterricht und tritt nach ihrem gesellschaftlichen Abstieg sogar mit einer Operntruppe auf, wo sie freilich die Grenzen ihres Talents auf peinlichste Weise überschreitet (Kap. 64).

Musikalisch zu sein ist das eine. Sich in der Musikwelt adäquat zu bewegen das andere – und für Becky viel Wichtigere. Denn *Vanity Fair* macht deutlich: Es ist modisch, in die Oper zu gehen, und in die Oper geht man modisch. Die «pursuits of pleasure» (TVF:277) haben stets Vorrang: vor der Kunst, vor dem Geschäft und selbst vor der Politik. Besonders drastisch wirkt diese Prioritätensetzung in der ersten größeren Opernszene im Roman, anlässlich der patriotischen Pilgerreise nach Brüssel, am Vorabend der Schlacht von Waterloo.⁶⁰⁵ Der hohen Präsenz vornehmer Schlachtenbummler entsprechend häufen sich die gesellschaftlichen Anlässe und militärischen Festlichkeiten, während in der Oper die Ausnahme-Sopranistin Angelica Catalani (1780–1849) alle Hörer bezaubert (TVF:277). Wie in Brüssels Strassen wimmelt es auch im Opernhaus nur so von Engländern: «It was almost like Old England.» (TVF:282) Die Beschreibung rivalisierender Damentoiletten und die Aufzeichnung höchst aufschlußreicher Logengespräche ist dem Erzähler weit wichtiger, als die aufgeführte Oper vorzustellen; man erfährt nur, daß die Musik französischer Provenienz ist und von der chauvinistischen Irländerin Mrs. O'Dowd verachtet wird. Bei einem Musikkenner wie Thackeray geschieht diese Fokussierung gesellschaftlicher Attitüden freilich in voller Absicht. Wie bei Balzac gilt auch hier: «Le spectacle est dans la salle.» Unentbehrliches Requisit bleiben die Ferngläser: Man benutzt sie einerseits, um das Publikum zu mustern, andererseits als Ablenkungsmanöver, um so zu tun, als mustere man das Publikum.⁶⁰⁶

The General [...] took up his opera-glass – the double-barrelled lorgnon was not invented in those days – and pretended to examine the house; but Rebecca saw that his disengaged eye was working round in her direction, and shooting out blood-shot glances at her and George. [TVF:284f.]

⁶⁰³ Zur Musik bei Thackeray vgl. MARIA VERCH: *Der Künstler und die Kunst im Werke Thackerays*, Berlin 1969, S. 32ff. und S. 252–274, sowie die mehr aufzählende als interpretierende Darstellung von JOE K. LAW: *Thackeray and the Uses of Opera*, in: *The Review of English Studies* 39 (1988), S. 502–512.

⁶⁰⁴ Zum häuslichen Musizieren siehe VERCH: *Der Künstler und die Kunst im Werke Thackerays*, S. 255ff.

⁶⁰⁵ «People were going not so much to a war as to a fashionable tour.» (TVF:263) Zu diesem effektvollen Kontrast von «Fashion and War» vgl. das gleichnamige Kapitel bei ROBIN GILMOUR: *Thackeray. Vanity Fair*, London 1982, S. 26–36.

⁶⁰⁶ Vgl. die dazugehörige Illustration von Thackeray in TVF:283, die auf dem Titelblatt von Teil II dieser Arbeit (S. 93) wiedergegeben ist.

Der Tanz der Operngläser gleicht einer Ballettchoreographie und wird sogar personifiziert, wenn Becky ihre Kokettierkünste in «full view of the jealous opera-glass» (TVF:285) perfekt auszuspielen weiß. Mit ihrem Spektakel im Zuschauerraum stiehlt Becky dem Bühnenspektakel nachgerade die Show:

And when the time for the ballet came (in which there was no dancer that went through her grimaces or performed her comedy of action better), she skipped back to her own box, leaning on Captain Dobbin's arm this time. No, she would not have George's: he must stay and talk to his dearest, best, little Amelia. [TVF:285]

Trotz ihrer Musikalität wird Becky hier lediglich als oberflächliche Modehörerin dargestellt. Dies paßt durchaus zu ihrem Ansturm auf Statussymbole: Die junge Aufsteigerin wünscht sich eine Opernloge ebenso sehnlich wie «the handsomest carriage in London» (TVF:158) und – als Gipfel aller Eitelkeit – die Präsentation am englischen Königshof. Nach dem erfolgreichen Solo auf dem «Laufsteg» der Brüsseler Loge wundert es kaum, daß Becky in London das gewünschte Prestigeobjekt tatsächlich ergattert – wenn auch nur im dritten Rang. Stendhals Bonmot von der Loge als kleinem Salon scheint jedenfalls zuzutreffen und erhält in *Vanity Fair* noch einen Anstrich von Intrige und Mißgunst:

The little box in the third tier of the Opera was crowded with heads constantly changing; but it must be confessed that the ladies held aloof from her, and that their doors were shut to our little adventurer. [TVF:373]

Neben einer gesellschaftskritischen Funktion kommt der Opernmotivik in *Vanity Fair* eine poetologische Bedeutung zu: Sie dient der Charakter-Profilierung der beiden so unterschiedlichen Protagonistinnen. Was in den sprechenden Namen von Rebecca (Becky) Sharp und Amelia (Emmy) Sedley bereits angelegt ist, gewinnt im Laufe der Romanhandlung Konturen, die weit über eine herkömmlichen Typenzeichnung hinausgehen. Bei der Kontrastierung und Spiegelung der beiden Hauptcharaktere an realistischen Handlungselementen ist die Oper ein Motiv unter vielen weiteren. Beckys berechnende Koketterie, ihr Ehrgeiz, ihre Oberflächlichkeit, aber auch ihre Lebenslust spiegeln sich in ihrem Verhalten in der Oper und ihrer Art der Musikrezeption. Sich der Musik einfach hinzugeben und in eine Gefühlswelt einzutauchen, widerspräche ihrem scharfen Intellekt. In dem Sinne ist sie nicht nur Modehörerin, sondern gehört auch zum rationalen Hörertyp.

Demgegenüber entspricht Amelia der überempfindsamen Gefühlshörerin. Die Musik, die ihre Welt der Illusion und Verklärung untermalt, ist emotional aufgeladen – und mitunter überladen. Ihr empfindsames Hörverhalten entspricht ihrem Illusionsbedürfnis und ihrem Mangel an Wirklichkeitssicht – eine Korrespondenz, die bei Gustave Flaubert an der Figur der *Madame Bovary* noch schärfer zutage treten sollte. Besonders deutlich wird Amelias Hörverhalten in der zweiten Opernszene von *Vanity Fair*: bei den Opernbesuchen anlässlich einer konventionellen Rheinreise, die der Erzähler – nicht ohne ironischen Unterton – als besonders glückliche Zeit einschätzt (TVF:622).

They went to the Opera often of evenings [...]. Here it was that Emmy found her delight, and was introduced for the first time to the wonders of Mozart and Cimarosa. The Major's [= Dobbin's] musical taste has been before alluded to, and his performances on the flute

commended. But perhaps the chief pleasure he had in these operas was in watching Emmy's rapture while listening to them. A new world of love and beauty broke upon her when she was introduced to those divine compositions: this lady had the keenest and finest sensibility, and how could she be indifferent when she heard Mozart? The tender parts of «Don Juan» awakened in her raptures so exquisite that she would ask herself when she went to say her prayers of a night, whether it was not wicked to feel so much delight as that with which «Vedrai Carino» and «Batti Batti» filled her gentle little bosom? [TVF:620f.]

Trotz der Hochschätzung der gespielten Werke gilt die Aufmerksamkeit abermals dem Publikum und namentlich Amelia, indem Dobbin sozusagen als Hörbeobachter auftritt. Denn durch ihr Hörverhalten entblößt die junge Witwe unbeabsichtigt einen Teil ihrer Seele, was für den Betrachter mehr Reize zu bieten scheint als die Bühnenhandlung (zumal er noch in die betreffende Person verliebt ist).⁶⁰⁷

Die Oper als Erotikon, das der moralischen Enthemmung dient? Ohne Zweifel, denn initiiert wird Amelias Entblößung durch kein geringeres Werk als Mozarts *Don Giovanni*, eine Oper, die nicht zuletzt dank E. T. A. Hoffmanns Fürsprache zu Thackerays Zeiten bereits mythische Qualitäten besitzt. Die Aura dieser «Oper aller Opern» (HDJ:90) bedeutet für Amelia weit mehr als eine kulturelle Horizonterweiterung: Die Aufführung weckt bei ihr schlummernde Triebe und Wünsche, ohne daß sie es will. Diese Mischung aus Unwissenheit und Neugierde teilt sie mit Zerlina aus Mozarts Oper, deren Arien hier erwähnt sind. Dennoch ist sie alles andere als eine Zerlina: Ihr fehlt das Unbekümmerte, Burschikose und Kokette. Also doch eine Kontrastfigur? Eine solche Interpretation will auch nicht recht einleuchten, denn anders als in weiter unten diskutierten Opernszenen scheint hier weder eine strenge Parallelisierung von Bühnenfiguren und Romanprotagonistinnen noch eine klare Kontrastierung beabsichtigt. Vielmehr geht es Thackeray um eine Gegenüberstellung zweier moralischer Welten: eine sinnliche der Oper, in der das verführerische Element (wie im Fall von *Don Giovanni*) die konventionelle Moral überflügelt, und eine streng puritanische der englischen «middle class», die unmittelbar nach der zitierten Passage am Beispiel eines moralintriebenden, trivialreligiösen Erbauungsbuches mit dem Titel *The Washerwoman of Finchley Common* abermals verhöhnt wird.

Dennoch darf man diesen Kulturkontrast in der Deutschlandepisode von *Vanity Fair* (Kap. 62/63) nicht überbewerten und vorschnell den Schluß ziehen, das Land der Komponisten, Dichter und Denker werde als kulturelles Arkadien gegen ein philisterhaftes England ausgespielt, wie es in der Interpretation von John K. Mathison geschieht.⁶⁰⁸ Denn der Hauptteil der Episode spielt im fiktiven Großherzogtum Pumpernickel, dessen ulkiger Name den satirischen Gestus bereits im Voraus anzeigt. Zwar mag das kulturträchtige Weimar, wo Thackeray sich 1830/31 aufhielt, dabei Pate gestanden haben,⁶⁰⁹ doch die

⁶⁰⁷ Zur Faszination des weiblichen Gesichtsausdrucks beim Musikhören vgl. die unten, S. 289f., zitierte Passage in Heines *Florentinischen Nächten* (HeF:208).

⁶⁰⁸ JOHN K. MATHISON: *The German Sections of «Vanity Fair»*, in: *Nineteenth-Century Fiction* 18 (1963), S. 235–246. Vgl. hierzu die berechtigte kritische Replik von GEORGE J. WORTH: *More on the German Sections of «Vanity Fair»*, in: *Nineteenth-Century Fiction* 19 (1965), S. 402–404.

⁶⁰⁹ Die in der Pumpernickel-Episode erwähnten Gasthöfe «Zum Elefanten», die Absteige Beckys, und «Zum Erbprinzen», das Quartier der Sedleys, sind zwar in Weimar verbürgt, der von Franzosen belegte «Pariser

Betonung der Fiktion – und damit des Allgemeingültigen – war Thackeray offenbar weit wichtiger, wie aus folgender Passage hervorgeht:

Pumpnickel stands in the midst of a happy valley, through which sparkles – to mingle with the Rhine somewhere, but I have not the map at hand to say exactly at what point – the fertilising stream of the Pump. [TVF:628]

Von einer ehrfürchtigen Referenz gegenüber Weimar kann also nicht die Rede sein, zumal die deutsche Kleinstaaterei mit einer originellen Lehnübersetzung des deutschen «Durchlaucht» in «His Transparency» (TVF:625; 628) auf die Schippe genommen wird. Mehr noch: Pumpnickel steht für irgendeine deutsche Provinzstadt, wo jeder jeden kennt und das Kulturleben selbstgefällig seinen Lauf nimmt. George J. Worth ist durchaus zuzustimmen, wenn er meint, der Sinn der Pumpnickel-Episode liege darin, zu zeigen, «that Vanity Fair does not stop at the Channel».⁶¹⁰ Diese Lesart wird zusätzlich durch die kontinuierliche Fokussierung des Satirikers unterstrichen, der die deutschen Opernhäuser zuerst allgemein charakterisiert, nämlich als

dear old operas [...], where the noblesse sits and cries, and knits stockings on the one side, over against the bourgeoisie on the other; and His Transparency the Duke and his Transparent family, all very fat and good-natured, come and occupy the great box in the middle; and the pit is full of the most elegant slimwaisted officers with straw-coloured mustachios, and twopence a-day on full pay. [TVF:620]

Wie in Paris, London oder anderswo bildet das Opernhaus auch hier en miniature die obersten Schichten der vorherrschenden Ständeordnung ab: vom gefräßigen Adel über das Großbürgertum bis zu den eitlen Offizieren. Daß die Qualität des Musiktheaters bei solcher Überbewertung der Repräsentationszwecke mitunter auf der Strecke und im Provinziellen stecken bleibt, verwundert nicht, wie der «allwissende» Satiriker am Beispiel von Pumpnickel vor Augen führt: Zwar genieße das dortige Theater einen überregionalen Ruf, nur sei dieser etwas geschädigt worden, als der jetzige Herzog in seiner Jugend darauf bestanden habe, daß seine eigenen Opern dort aufgeführt werden sollten. Zudem hätten politische Fehden auch vor dem Theater nicht Halt gemacht. Die französische Partei juble der Sopranistin «Lederlung» zu, die englische der Primadonna «Strumpff». Obschon die «Strumpff» entschieden die größere Sängerin von beiden sei (weil sie drei Töne höher hinauf singe), habe sie sich aufgrund ihrer Körperfülle als Amina in Bellinis *Sonnambula* völlig lächerlich gemacht, weil sie sich nachtwandelnd regelrecht durch ein Fenster habe hindurchquetschen müssen (TVF:631f.). Diese unterhaltsame Satire ist insofern erwähnenswert, als nationalistische Streitereien hier auf zwei Bühnenrivalinnen projiziert werden. Somit greift das Wechselspiel zwischen Makro- und Mikrokosmos nicht nur im Zuschauerraum, sondern auch auf und hinter der Opernbühne. Die Metapher des eitlen Jahrmarkt-treibens – ob politisch, künstlerisch oder gesellschaftlich gemeint – gilt für die Oper im Ganzen.

Hof» indessen nicht (TVF:632, Anm. 9). Zu Thackerays Aufenthalt in Weimar vgl. GORDON N. RAY: *Thackeray. The Uses of Adversity. 1811–1846*, New York 1972 (Original: London 1955), S. 140–147.

⁶¹⁰ WORTH: *More on the German Sections of «Vanity Fair»*, S. 402.

Vollends zur politischen Arena mutiert die Oper, als in Pumpernickel Beethovens Schlachtengemälde *Wellingtons Sieg* (op. 91) erklingt, das den Triumph über die napoleonische Armee glorifiziert und am Schluß in die englische Nationalhymne «God save the King» mündet:

There may have been a score of Englishmen in the house, but at the burst of that beloved and well-known music, every one of them [...] stood bolt upright in their places, and proclaimed themselves to be members of the dear old British nation. [TVF:623f.]

Die Passage hat einen autobiographischen Hintergrund: Sie beruht auf einem Konzerterlebnis in Weimar, wo Thackeray die patriotische Reaktion der Engländer auf das Sensationsstück in einem Brief ganz ähnlich beschreibt: «I never saw half a dozen men so excited as the English were, when Rule Britannia was played».⁶¹¹ Gegen John K. Mathisons These, die Transformation dieses Erlebnisses in den fiktionalen Kontext von *Vanity Fair* wolle lediglich den schlechten musikalischen Geschmack der Engländer illustrieren,⁶¹² könnte man dreierlei einwenden: Im erwähnten Brief von Thackeray steht erstens nichts über eine ästhetische Geringschätzung von Beethovens Opus 91, zweitens erheben sich in *Vanity Fair* nicht die nur Engländer, sondern der ganze Saal, und drittens machte Beethovens Gelegenheitskomposition – obgleich mittlerweile längst in Verruf geraten – während und nach den napoleonischen Befreiungskriegen im deutschsprachigen Raum nicht minder Furore als in England; sie gehörte – auch ökonomisch – zu den größten Triumphphen zu Lebzeiten des Komponisten.⁶¹³

Werk und Wirkung sind also auseinanderzuhalten. Was Thackeray hier aber ganz bestimmt aufs Korn nimmt, ist ein Rezeptionsmuster, das mit den Attributen "politisch-emotional" oder gar "ideologisch" erfaßt werden kann. Im Rausch der Töne zu schwelgen bedeutet hier ein patriotisches Hochgefühl und erfaßt einen Hörertyp, der mindestens so viele irrationale Momente birgt wie der bei Hanslick verhöhnte «pathologische» Musikliebhaber.⁶¹⁴ Beispiele einseitig politischer Musikrezeption – mit der inhärenten Gefahr ideologischen Mißbrauchs – gibt es in der Musikgeschichte freilich zuhauf. Aufschlußreich ist, wie gesellschaftskritische Dichter damit umgehen: Während die politische Deutung von Rossinis *Mosè* in Balzacs *Massimilla Doni* eindeutig positiv konnotiert ist, zählt die kritische Darstellung in *Vanity Fair* zu den frühen Zeugnissen einer Sensibilität für das Potential eines ideologischen Mißbrauchs von Musik⁶¹⁵ – wobei die politische Folie im Fall von *Wellingtons Sieg* natürlich derart grell ist, daß sie sich kaum ausblenden läßt.

Die Beispiele zeigen: Pumpernickel ist kein utopisches Arkadien, sondern überall und allgegenwärtig. Einen Moment lang verliert es sogar seinen provinziellen Anstrich,

⁶¹¹ Brief von Thackeray an Mrs. Carmichael-Smyth, 17. Nov. 1830, in: GORDON K. RAY (Hg.): *The Letters and Private Papers of William Makepeace Thackeray*, Bd. 1, Cambridge/Mass. 1945, S. 133. Mit «Rule Britannia» ist der von Beethoven eingearbeitete gleichnamige Marsch gemeint, welcher im ersten Satz von *Wellingtons Sieg* das napoleonische Kampflied «Marlborough s'en va-t-en guerre» kontrastiert.

⁶¹² MATHISON: *The German Sections of «Vanity Fair»*, S. 241f.

⁶¹³ Zu Einzelheiten und Hintergründen der Komposition vgl. ALBRECHT RIETHMÜLLER: *Wellingtons Sieg oder Die Schlacht bei Vittoria op. 91*, in: Beethoven. Interpretation seiner Werke, hg. von Albrecht Riethmüller u. a., Bd. 2, Laaber 1994, S. 34–45.

⁶¹⁴ Vgl. oben S. 66ff.

⁶¹⁵ Zur ideologischen Musikrezeption vgl. auch unten S. 245ff.

nämlich beim Höhepunkt aller Operszenen in *Vanity Fair*: der Schilderung einer *Fidelio*-Aufführung im Hoftheater zu Pumpernickel mit der prominenten Gastsopranistin Wilhelmine Schröder-Devrient (1804–1860) in der Rolle der Leonore. Auch hier verwertet Thackeray Autobiographisches: Er erlebte die deutsche Sängerin, die in *Fidelio* 1822 «die große Partie für ihre ganze Karriere»⁶¹⁶ fand und Beethovens Oper ganz wesentlich zum späten Durchbruch verhalf, erstmals bei seinem Aufenthalt in Weimar.⁶¹⁷ Nochmals als Leonore sah er sie 1832 im Londoner King's Theatre, worüber er in seinem Tagebuch notierte: «She acted & sung very nobly, but the opera nevertheless is dull».⁶¹⁸ Von dieser frühen kritischen Beurteilung der Oper ist bei der Einbettung in die Pumpernickel-Episode von *Vanity Fair* nichts mehr zu spüren – höchstens noch, was die Zuschauerreaktionen anbelangt:

It was what they call a *gast-rolle* night at the Royal Grand Ducal Pumpernickelish Hof, – or Court theatre; and Madame Schroeder Devrient, then in the bloom of her beauty and genius, performed the part of the heroine in the wonderful opera of «Fidelio». From our places in the stalls we could see our four friends of the *table d'hôte*, in the loge which Schwendler of the Erbprinz kept for his best guests: and I could not help remarking the effect which the magnificent actress and music produced upon Mrs. Osborne, for so we had heard the stout gentleman in the mustachios call her. During the astonishing Chorus of the Prisoners over which the delightful voice of the actress rose and soared in the most ravishing harmony, her [= Mrs. Osborne's] face wore such an expression of wonder and delight that it struck even little Fipps, the *blasé* attaché, who drawled out, as he fixed his glass upon her, «Gayd, it really does one good to see a woman caypable of that stayt of excaytement.» And in the Prison Scene where Fidelio, rushing to her husband, cries «Nichts nichts mein Florestan», she fairly lost herself and covered her face with her handkerchief. Every woman in the house was snivelling at the time: but I suppose it was because it was predestined that I was to write this particular lady's memoirs that I remarked her. [TVF:623]

Die *Fidelio*-Passage in *Vanity Fair* wurde deshalb in ganzer Länge zitiert, weil sie als literarisches Kunstzitat in ihrer Vielschichtigkeit kaum zu übertreffen ist. Die kunstvolle Verflechtung von satirischer Fiktion, historischen Fakten, autobiographischen Erlebnissen und raffinierten Erzählerkommentaren, die Thackerays Roman so attraktiv machen, ist hier in verdichteter Weise umgesetzt. Zudem scheint die Passage einen poetologischen Schlüssel zu enthalten.

Doch zunächst zu den Protagonisten. Daß der Erzähler bei der Erwähnung der berühmten Kerkerzene die tränenselige Verzückerung von Amelia – denn niemand anderes ist die «particular lady» – erneut in seinen Fokus nimmt, geschieht mit Absicht: Im Unterschied zur Brüsseler Operszene scheint eine Kontrastierung von Bühnengeschehen und Romanfiktion nun intendiert zu sein. Das handlungsbestimmende Motiv in *Fidelio*, die unbedingte und unerschütterliche eheliche Treue, wird in *Vanity Fair* nämlich gleich doppelt

⁶¹⁶ [Artikel] *Schröder-Devrient, Wilhelmine*, in: Karl Josef Kutsch / Leo Riemens: *Grosses Sängerlexikon*, Bd. 2, Bern usw. 1987, Sp. 2670–2672, hier Sp. 2671.

⁶¹⁷ Vgl. den Kommentar in TVF:623 sowie RAY: *The Letters and Private Papers of William Makepeace Thackeray*, Bd. 3, Cambridge/Mass. 1946, S. 443.

⁶¹⁸ Tagebucheintrag vom 20. Mai 1832, in: RAY: *The Letters and Private Papers of William Makepeace Thackeray*, Bd. 1, S. 202.

konterkariert, karikiert und ins Reich der Utopien verwiesen:⁶¹⁹ Amelias Verehrung ihres Gatten George Osborne und ihre Treue weit über dessen Tod hinaus entpuppen sich als blinde und naive Verklärung. Wenn Florestan singt: «Treues Weib! Frau ohnegleichen! Was hast du meinetwegen erduldet!» und Leonore antwortet: «Nichts, mein Florestan! Meine Seele war mit dir»,⁶²⁰ kann Amelia sich damit zwar identifizieren, Leser und Erzähler wissen jedoch längst, daß es sich dabei um eine Selbstbelügung handelt.

Die Kerkerszene aus *Fidelio* scheint auch deshalb mit Bedacht gewählt, weil sie eine <Kerkerszene> in *Vanity Fair* auf drastische Weise kontrastiert: nämlich Beckys skrupelloses Verhalten während des Gefängnisaufenthaltes ihres Mannes, den sie verschuldet hat und überdies noch verlängert. Die Frage ist nur, wem die Satire gilt: Beethoven oder Becky? Mit gutem Grund kann man für eine doppelte Zielscheibe plädieren: Beethovens Ideal zerbricht an der Wirklichkeit, die ihrerseits satirisch überzeichnet ist.

Aus poetologischer Sicht ist die *Fidelio*-Passage höchst bemerkenswert, weil der üblicherweise allwissend aus der Rückschau berichtende Erzähler hier unmittelbar am Romangeschehen teilnimmt – als Zuhörer auf einem Sperrsitzplatz. Bereits vorher erwähnt er, seine erste Begegnung mit Dobbin und seiner Gesellschaft habe in Pumpernickel stattgefunden (TVF:432). Dies alles mag man mit einem Verweis auf den autobiographischen Hintergrund des *Fidelio*-Erlebnisses abtun. Nur ist der Erzähler nicht der Autor und Pumpernickel weder Weimar noch London. Was hier vorliegt, ist die Beschreibung einer poetischen Initialzündung, angeregt durch die ekstatische Publikumsreaktion einer Opernbesucherin, die anschließend zu einer Protagonistin des Romans wird. Also die Geburt eines Romans aus dem Geist einer Opernaufführung? Das Theater im Theater, das besagte «spectacle dans la salle», als Anstoß zu einem großen Gesellschaftsroman?

Die erstaunliche Episode, die man allzu gern überliest, erweitert die den Erzählrahmen des Romans bestimmende Theatermetapher in der Tat um eine weitere Dimension: *Vanity Fair* ist ja als großartiges Puppentheater angelegt, der Erzähler tritt vor dem Vorhang zunächst als «Manager of the Performance» (TVF:xv) auf und wirkt anschließend als raffinierter und zuweilen sarkastischer Strippenzieher, bis er am Ende seine Figuren wieder in der Kiste verstaut (TVF:689). Während Marionettentheater und Jahrmarkt als Allegorien menschlichen Zusammenlebens zu deuten sind, stellt die Oper einen Spiegel der gehobenen Gesellschaft dar. Als Tertium comparationis aller drei Schauplätze fungiert das Motiv der "Vanitas". Die Idee eines halbfiktiven Opernerlebnisses als poetischer Keimzelle verhilft dem spielerisch-leichtfüßigen Erzählrahmen indessen zu einer realistischen Verankerung und befördert die Überzeugung, daß die Fiktion doch sehr viel mit der Wirklichkeit zu tun hat.

Das Thema "Musenkuss in der Oper" erweckt noch eine weitere Assoziation: nämlich mit E. T. A. Hoffmanns *Don-Juan*. Auch dort läßt sich die Begegnung in der Oper als poeti-

⁶¹⁹ Das *Fidelio*-Motiv taucht bereits in Thackerays Erzählung *The Ravenswing* (1843) auf, die *Vanity Fair* entstehungsgeschichtlich nahesteht; vgl. dazu VERCH: *Der Künstler und die Kunst im Werke Thackerays*, S. 35f. und S. 272.

⁶²⁰ 2. Aufzug, 5. Auftritt, zitiert nach LUDWIG VAN BEETHOVEN: *Fidelio. Oper in zwei Aufzügen. Dichtung nach [Jean Nicolas] Bouilly von [Joseph Ferdinand von] Sonnleithner und [Georg] Friedrich Treitschke*, hg. von Wilhelm Zentner, Stuttgart 1970, S. 44.

sche Initialzündung deuten.⁶²¹ Der Parallelen sind noch mehr: Den Rahmen der folgenreichen Begegnung bildet in beiden Fällen die *table d'hôte*⁶²² – und der Verweis auf die Figur des *Don Juan* fehlt auch bei Thackeray nicht. Der Frauenanbeter von Beruf kommt in der Deutschland-Episode nicht nur anlässlich des erwähnten Opernbesuchs zu Ehren, in Pumpnickel wird der lüsterne Legationssekretär Tapeworm beim Verlassen des Theaters explizit mit einem «Don Juan» verglichen (TVF:625).

Auch wenn diese Gemeinsamkeiten vielleicht nur Zufall sein mögen, belegen sie dennoch die poetologische Bedeutung der Opernmotivik für die Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts. Kaum eine andere Kulturform ist so gut geeignet, das Spannungsfeld zwischen Kunstwelt und gesellschaftlicher Realität auszuloten, wie die Oper. Während die romantische Wunschwelt bereits bei Hoffmann zwielichtig wirkt,⁶²³ ist sie bei Thackeray größtenteils entzaubert. Die beiden Opernszenen (in Brüssel und Pumpnickel), die in der Art eines doppelten, sich steigernden Kurses angelegt sind, führen eine Gesellschaft vor, in der die Rezeption von Kunst zwischen berechnender Instrumentalisierung (Becky) und naivem Pathos (Amelia) doppelt problematisch erscheint. Dennoch bleibt die Opernbühne als Scheinwelt ein Faszinosum sondergleichen – und als solches tritt sie auch in weiteren Gesellschaftsromanen des 19. Jahrhunderts auf.

Ballung der Illusionen: Der Opernbesuch in Flauberts *Madame Bovary*

Das für die deutsche Literatur wohl einflußreichste Muster der literarischen Opernszene findet sich in Gustave Flauberts 1856 publiziertem Roman *Madame Bovary*, der als Epochenwerk auch in dieser Hinsicht Schule gemacht hat. Am Ende des zweiten Romanteils (Kap. 15) besuchen Charles und Emma Bovary eine Aufführung von Donizettis *Lucia di Lammermoor* im Théâtre des Arts in Rouen. Die Schilderung dieses Opernbesuchs gestaltet Flaubert höchst virtuos und facettenreich; das oben angesprochene Prinzip der Kontrastierung und Spiegelung der Bühnenhandlung gelingt hier auf eindrucksvolle Weise. Heide Eilert hat auf die Vorbildfunktion dieses literarischen Opernbesuchs insbesondere für Heinrich Mann hingewiesen, konnte im Rahmen ihrer Studie aber nur eine knappe Analyse vorlegen.⁶²⁴ Eine ergiebige Untersuchung dieser Szene hat Kurt Ringger vorgenommen;⁶²⁵ seine Ergebnisse sind denn auch in die nun folgende Darstellung eingeflossen, die in ihrer Ausführlichkeit den Anspruch hat, einen modellhaften Motivkomplex in einen breiteren literatur- und kulturgeschichtlichen Kontext einzureihen.

Flaubert fädelt die Opernszene in *Madame Bovary* höchst subtil ein: als Flucht vor dem erdrückenden Alltag. Wenn der alles andere als weltgewandte Landarzt Charles Bovary aus dem normannischen Provinznest Yonville mit seiner Gattin nach Rouen fährt, so muß

⁶²¹ Vgl. oben S. 138.

⁶²² TVF:622, 625; HDJ:90; 97.

⁶²³ Vgl. oben S. 138f.

⁶²⁴ EILERT: *Das Kunstzitat*, S. 37–38.

⁶²⁵ KURT RINGGER: «*Lucia di Lammermoor*» ou les regrets d'*Emma Bovary*, in: *Littérature et Opéra*, hg. von Philippe Berthier und Kurt Ringger, Grenoble 1987, S. 69–79.

dies der frustrierten, an der provinziellen Enge leidenden Emma schon von vornherein wie eine aufregende Reise in eine andere Welt vorkommen. Noch weiter vom Alltag entfernt, beinahe märchenhaft, erscheint Emma das glanzvolle Theater – umso mehr, als ihr wohlwollender Gatte Karten für den ersten Rang besorgt hat:

Un battement de cœur la prit dès le vestibule. Elle sourit involontairement de vanité, en voyant la foule qui se précipitait à droite par l'autre corridor, tandis qu'elle montait l'escalier des *premières*. Elle eut plaisir, comme un enfant, à pousser de son doigt les larges portes tapissées; elle aspira de toute sa poitrine l'odeur poussiéreuse des couloirs, et, quand elle fut assise dans sa loge, elle se cambra la taille avec une désinvolture de duchesse. [FBo:255]

Die Opernloge als Mini-Theater im Theater, als ideale Stätte zur bürgerlichen Imitation des Adels,⁶²⁶ Emma als Herzogin, als mondäne Dame, als Prinzessin in einer Plüschwelt: Die Flucht aus der Wirklichkeit in eine Welt des schönen Scheins, das große Thema dieser *Mœurs de province*,⁶²⁷ wird hier erneut erzählerisch durchgespielt. Das Beispiel der Oper erweist sich als besonders geeignet, um eine solche Gegenwelt aufzubauen. Aus der personalen Perspektive Emmas entwirft Flaubert eine Soziologie des Zuschauerraums – Rochlitz' Klasse der Modehörer fände hier ihre modellhafte literarische Umsetzung:

La salle commençait à se remplir, on tirait les lorgnettes de leurs étuis, et les abonnés, s'apercevant de loin, se faisaient des salutations. Ils venaient de délasser dans les beaux-arts des inquiétudes de la vente; mais, n'oubliant point *les affaires*, ils causaient encore cotons, trois-six ou indigo. On voyait là des têtes de vieux, inexpressives et pacifiques, et qui, blanchâtres de chevelure et de teint, ressemblaient à des médailles d'argent ternies par une vapeur de plomb. Les jeunes beaux se pavanaient au *parquet*, étalant, dans l'ouverture de leur gilet, leur cravate rose ou vert pomme; et Mme Bovary les admirait d'en haut, appuyant sur des badines à pomme d'or la paume tendue de leurs gants jaunes. [FBo:255f]

Was hier durch die Perspektive Emmas nur leicht ironisch gefärbt daherkommt, gleicht E. T. A. Hoffmanns bissiger Satire in den *Kreiskleriana*, wo der Erzähler ironisch bemerkt, alleinige Aufgabe der Kunst sei die angenehme Zerstreung und erholsame Unterhaltung der Geschäftsleute (siehe oben S. 142ff.). Während die Oper für die anwesenden Kaufleute in Flauberts Roman nur halbwegs eine Gegenwelt darstellt (verlieren sie doch ihre Geschäfte selbst hier nicht aus den Augen), flieht Emma bei ihrem Blick in das Publikum der (Einfluss-)Reichen und Schönen in ihre erste große Illusion dieses Abends.

Die zweite Illusion eröffnet ihr die aufgeführte Oper. Donizettis *Lucia di Lammermoor* ist von Flaubert in dieser Szene selbstverständlich mit Bedacht gewählt. Einerseits ergeben sich viele Parallelen zu Emmas eigener Biographie, andererseits weckt die szenische Darstellung in Emma geheime Wünsche und Begehren.⁶²⁸

⁶²⁶ Vgl. oben S. 31.

⁶²⁷ Untertitel des Romans.

⁶²⁸ Überdies war Flaubert mit der Oper gut vertraut, er hatte sie bereits 1840 in Rouen gehört (RINGGER: «*Lucia di Lammermoor*», S. 70).

Der Stoff der Oper, Walter Scotts Roman *The Bride of Lammermoor*, evoziert Emmas Jugendlektüre. Nebst vielen rührseligen Trivialromanen gehörten damals auch die Werke Scotts zu ihren bevorzugten, zur Flucht in eine Phantasie- und Traumwelt verlockenden Büchern. Die genaue Kenntnis des Stoffes und der Opernhandlung ermöglicht Emma eine vollständige Identifikation mit dem Geschehen auf der Bühne:

Elle se laissait aller au bercement des mélodies et se sentait elle-même vibrer de tout son être comme si les archets des violons se fussent promenés sur ses nerfs. Elle n'avait pas assez d'yeux pour contempler les costumes, les décors, les personnages, les arbres peints qui tremblaient quand on marchait, et les toques de velours, les manteaux, les épées, toutes ces imaginations qui agitaient dans l'harmonie comme dans l'atmosphère d'un autre monde. [FBo:256]

Wie der Enthusiast in Hoffmanns *Don Juan* scheint Emma das Kunstwerk förmlich in sich aufzusaugen. Für die Verschmelzung von Subjekt und Kunstobjekt findet Flaubert ein besonders drastisches Bild: Emma schwingt mit der Musik, «als hätten die Geigenbogen auf ihren Nerven gestrichen». Verweist dies nicht bereits auf den später durch Nietzsche in die Nähe der Dekadenz gerückten Nervenreiz bei der Rezeption von Musik?⁶²⁹ Außerdem ist in dieser Passage der bei Hoffmann thematisierte Überreiz der Sinne angesprochen: Wo es bei Hoffmann um das Musikhören allein ging, wird Emma hier vor allem von der Fülle des Optischen erschlagen. Alles in allem gleicht Emmas Art der Musikrezeption einem blinden, naiven Eintauchen in eine verklärte Idealwelt – als gesteigerte Variante des Hörverhaltens von Amelia Sedley in Thackerays *Vanity Fair*. Die «poetisch-musikalische Exaltation» bei E. T. A. Hoffmann und der dekadente Enthusiasmus, den Nietzsche an den Pranger stellt, ist bei Flaubert sozusagen in einer Zwischenstufe vorhanden: als naive Exaltation.

Die Opernhandlung selbst, namentlich die als Liebesklage angelegte G-Dur-Kavatine der Lucia (Akt I/4), weckt in Emma den Wunsch, «aus diesem Leben zu fliehen, in einer heißen Umarmung davonzufliegen».⁶³⁰ Als in diesem Moment der Tenor Lagardy in der Rolle des Edgardo als heißblütiger Geliebter auftritt, erhält der Wunsch eine Projektionsfläche. Obgleich Emma vermeint, den skandalumwitterten Sänger als «charlatan» (FBo:257) zu durchschauen, erliegt sie dennoch seinen Bühnenverführungskünsten. Die erotische Ekstase geht so weit, daß sich Emmas Fingernägel im Samt der Logenbrüstung festkrallen:

⁶²⁹ Dort natürlich in Bezug auf Wagners Musik: «Wagner ist ein großer Verderb für die Musik. Er hat in ihr das Mittel erraten, müde Nerven zu reizen – er hat die Musik krank gemacht» (NWa:99); oder: «*Wagner est une névrose*» (NWa:98). – Übrigens ergibt sich bei Nietzsche, indem er vorschlägt, Wagner «ins Bürgerliche» zu übersetzen, eine weitere Parallele zu Flauberts *Madame Bovary*: «Würden Sie es glauben, daß die Wagnerschen Heroinnen samt und sonders, sobald man nur erst den heroischen Balg abgestreift hat, zum Verwechseln Madame Bovary ähnlich sehn! – wie man umgekehrt auch begreift, daß es Flaubert *freistand*, seine Heldin ins Skandinavische oder Karthagische zu übersetzen und sie dann, mythologisiert, Wagner als Textbuch anzubieten.» (NWa:109f) Mit dem Hinweis auf das «Karthagische» spielt Nietzsche auf Flauberts historischen Roman *Salammbô* (1863) an.

⁶³⁰ «Lucie entama d'un air brave sa cavatine en *sol* majeur; elle se plaignait d'amour, elle demandait des ailes. Emma, de même, aurait voulu, fuyant sa vie, s'envoler dans une étreinte.» (FBo:257)

Emma se penchait pour le voir, égratignant avec ses ongles le velours de sa loge. Elle s'emplissait le cœur de ces lamentations mélodieuses qui se traînaient à l'accompagnement des contrebasses, comme des cris de naufragés dans le tumulte d'une tempête. Elle reconnaissait tous les enivrements et les angoisses dont elle avait manqué mourir. La voix de la chanteuse ne lui semblait être que le retentissement de sa conscience, et cette illusion qui la charmait quelque chose même de sa vie. [FBo:257]

An dieser Stelle vermischen sich Wunschbild und Erinnerung: Die Abschiedsszene der Liebenden auf der Bühne ruft Emmas Seitensprung mit dem routinierten Verführer Rodolphe wach, der sich, wie der Tenor Lagardy, als Scharlatan entpuppt hatte. Die Diskrepanz zwischen dem sich auf der Bühne abspielenden Liebesideal, einem leidenschaftlichen Finalduett mit der Beschwörung ewiger Treue (Ende Akt I), und der bitteren Enttäuschung im wirklichen Leben gipfelt bei der Wiederholung der Schluß-Stretta in einem schrillen Schrei Emmas, mit dem sie ihrer Beklemmung Luft macht. Der Schrei verhallt ungehört in den Schlussakkorden.

Emmas Gewissensbisse münden im Schlepptau der Bühnenhandlung schließlich in eine Mischung aus Reue und Selbstanklage: Die Identifikation mit Lucia und das in der Oper vorgeführte Motiv der erzwungenen Ehe zwischen Lucia und Lord Bucklaw provoziert bei ihr die Frage, warum sie damals die Ehe mit Charles Bovary – im Gegensatz zu Lucia – widerstandslos eingegangen sei: «Pourquoi donc n'avait-elle pas, comme celle-là, résisté, supplié? Elle était joyeuse, au contraire, sans s'apercevoir de l'abîme où elle se précipitait...» (FBo:258).

Obschon sich Emma bemüht, die «reproduction de ses douleurs» (FBo:259) auf der Bühne als Gaukelspiel und das verklärte Liebesideal als Blendwerk abzutun, gelingt ihr diese Distanzierung nicht – im Gegenteil: Sie erliegt vollends der Illusion, der Tenor Lagardy, der seine leidenschaftliche Glut so grenzenlos verschwende, müsse eine unverwundliche Liebesfähigkeit haben, und malt sich ein Leben an seiner Seite aus: «Ils se seraient connus, ils se seraient aimés!» Ein neuerlicher Traum steigt in Emma auf: als Geliebte eines Opernstars durch alle Königreiche Europas zu reisen und mit dem Angebeteten Glanz und Ruhm zu teilen. Das Wunschbild findet seinen Höhepunkt in Emmas Vorstellung, der Tenor singe nur für sie alleine:

Mais une folie la saisit: il la regardait, c'est sûr! Elle eut envie de courir dans ses bras pour se réfugier en sa force, comme dans l'incarnation de l'amour même, et de lui dire, de s'écrier: «Enlève-moi, emmène-moi, partons! A toi, à toi! toutes mes ardeurs et tous mes rêves!» [FBo:259]

Der fallende Bühnenvorhang löscht auch diese Illusion aus – Emma versinkt atemlos und der Ohnmacht nahe im Polster ihres Sessels. Doch die ausgemalte Liaison mit dem Primo uomo erhält in der Romanrealität sogleich ihr Pendant: Léon taucht in ihrer Loge auf, der ehemalige Notariatsangestellte aus Yonville, der um Emma geworben hatte, aber an ihrer inszenierten Tugendhaftigkeit abgeprallt war. Charles Bovary hat ihn in der Pause zufällig gesehen und ihn anschließend in die Loge gebeten. Das Zusammentreffen mit Léon, für Emma eine seltsame «combinaison d'aventures» (FBo:261), ist von Flaubert als realistischer Zufall inszeniert. Die Oper dient dem Romanautor, wie zu Beginn dieses Kapitels

beschrieben, als ideale Begegnungsstätte: Zwei Personen haben sich für drei Jahre aus den Augen verloren und treffen sich nun in der Oper wieder – und das Wiedersehen löst in der Romanhandlung eine dramatische Wende aus.

Léon schlüpft nun gleichsam in die Rolle des zuvor angebeteten Tenors. Die Opernhandlung samt Musik und Sänger entschwindet in den Hintergrund – die Liebeshandlung verlagert sich gleichsam in die Loge der Bovarys. Léon bleibt während des dritten Aktes in der Loge und stellt sich hinter Emma auf, was ihre Phantasie ungemein beflügelt und sich zu einer Szene von erotischer Schwüle verdichtet:

Mais à partir de se ce moment, elle n'écoula plus; et le chœur des conviés, la scène d'Ashton et de son valet, le grand duo en *ré* majeur, tout passa pour elle dans l'éloignement, comme si les instruments fussent devenus moins sonores et les personnages plus reculés [...]. Il [= Léon] se tenait derrière elle, s'appuyant de l'épaule contre la cloison; et, de temps à l'autre, elle se sentait frissonner sous le souffle tiède de ses narines qui lui descendait dans la chevelure. [FBo:261]

Als sich Léon zu Emma herabneigt und mit der Spitze seines Schnurrbarts ihre Wange streift, wirkt das wie die Entladung einer ekstatischen Spannung. Léons Vorschlag, das Theater mitten im dritten Akt zu verlassen, wird trotz Interventionen von Charles schließlich befolgt – weil Emma einen Hitzestau vortäuscht. Daß die drei sich notabene in Lucias berühmter Wahnsinnszene, dem Kulminationspunkt der Oper, aus der Loge schleichen, unterstreicht die Illusionsverlagerung bei Emma auf eklatante Weise. Die Bühnenillusion läßt sie plötzlich kalt, ebenso ausgeblendet ist die ersehnte Affäre mit dem Tenor Lagardy, stattdessen hat sich Emma gedanklich bereits in eine weitere Illusion geflüchtet: in eine Liaison mit Léon, die nach dieser Begegnung in der Oper dann auch tatsächlich zustande kommt, indem Léon als gewiefter Taktiker vorschlägt, den dritten Akt wegen der glanzvollen Besetzung doch noch ganz anzusehen, und der gutgläubige Charles seiner Gattin nahelegt, noch einen Tag länger in Rouen zu bleiben.

Anders als geplant wird der Opernbesuch trotz des verpaßten Schlusses nicht wiederholt, und zwar weil Emma und Léon sich ‹verplaudern› und vergessen. Emma wird Léons Geliebte und die neue Affäre, die sie unter dem Vorwand, in Rouen Klavierstunden zu nehmen, aufrechterhalten kann, führt abermals zu Überdruß und mündet nach der Aufdeckung in Emmas Selbstmord. Das Versäumte der Opernfiktion wird mithin in die Romanfiktion transferiert. Der Freitod des unglücklichen Liebhabers Edgardo in *Lucia di Lammermoor*, den Emma durch vorzeitiges Verlassen der Oper nicht mitbekommen hatte, wird in der Romanhandlung gleichsam nachgeholt – jedoch auf geradezu zynische Weise: Während Edgardo sich den Tod gibt, um der toten Lucia nahe zu sein, endet Flauberts Roman, nachdem sich Emma in der Ausweglosigkeit ihrer Lage vergiftet hat, statt in einem verklärten Liebestod in nackter Desillusion und Ratlosigkeit. Die Folie der Opernhandlung ist demnach Kontrast und Spiegelung zugleich.

In der Dramaturgie des Romans fungiert der Opernbesuch von Charles und Emma als entscheidender Wendepunkt, als Peripetie vor der vernichtenden Katastrophe. Je nach Blickwinkel könnte man freilich auch den ersten Ehebruch, die Affäre mit Rodolphe, als

Wendepunkt der Romanhandlung ansehen.⁶³¹ Die vorgeführte Lesart hat indes gezeigt, daß der sprichwörtliche «Bovarysme», das fatale Mißverhältnis von Wunschbild und Wirklichkeit, sich beim Opernbesuch nachgerade verdichtet. Als Ballungszentrum des «Bovarysme» wird die Opernszene damit auch erzählerisch zum Knotenpunkt. Wie aufgezeigt, steigert sich Emmas Illusionsvermögen in dieser Szene dreimal bis zum Ekstatischen: zuerst in der Bühnenillusion, dann in der ausgemalten Affäre mit dem Primo uomo, schließlich in der Begegnung mit Léon.

Kontrastiert wird Emmas Flug der Phantasie jeweils durch die «Bodenhaftung» ihres Mannes. Charles bewegt sich in der Welt der Oper wie ein Fremdkörper, tollpatschig (er verschüttet ein Glas Mandelmilch) und ohne jegliches Verständnis für die Bühnenhandlung, der er wegen der Musik, «qui nuisait beaucoup aux paroles» (FBo:258), nicht zu folgen imstande ist. In der satirischen Hörertypologie der Leipziger *Illustrierten Zeitung* wäre Charles Bovary den «Pietätlosen» zuzurechnen (vgl. oben S. 44ff.), die den Opernbetrieb eher stören als bereichern, während Emma die Modehörerin und die bis zur Ekstase neigende Enthusiastin in einer Person vereinigt. Eine Kategorie von Hörern fehlt bei Flaubert vollends: die Verstandeshörer. Musik ist bei ihm – einmal mehr – lautere Gefühlskunst. Der empfindungsstumpfe Charles, der von Emmas Reise durch die «Hölle der Gefühle» nicht das Geringste mitbekommt, kann daher nur ein vollständig unmusikalischer Mensch sein.

Viel wichtiger als die nur in Ansätzen vorgeführten musikalischen Rezeptionsmuster ist bei Flaubert indes der Rezeptionsrahmen: Die Oper erscheint als Welt, die dem kleinbürgerlichen Alltag diametral entgegengesetzt ist. Emma saugt sie auf als «atmosphère d'un autre monde» (FBo:256). Als Gegenwelt evoziert die Oper Phantasie-, Wunsch- und Traumbilder. Die Verdichtung der Illusionen sei hier nochmals zusammenstellt:

- (1) Die O p e r als Arena gesellschaftlichen Glanzes, eitler Selbstinszenierung und Selbstüberhöhung.
- (2) Die O p e r n s t a r s als Idole, ideale Liebhaber und Figurationen eigener Triebwünsche.
- (3) Die O p e r n h a n d l u n g als vielschichtiger Evokations- und Identifikationsrahmen.
- (4) Die M u s i k als Darstellungs- und Steigerungsmittel emotionaler Regungen, bis hin zum Ekstatischen.
- (5) Die B ü h n e n i l l u s i o n als Scheinwelt und Projektionsfläche für eigene Wunschbilder.
- (6) Die L o g e als «abgesonderte Welt für sich selbst», als Ort der Träume und Phantasien.
- (7) Der L o g e n b e s u c h als (scheinbare) Verwirklichung der Wünsche.

⁶³¹ So argumentiert RINGGER: «*Lucia di Lammermoor*», S. 73.

Summa summarum ist die Oper, als Gegenwelt zum (bürgerlichen) Alltag, ein Ort der Selbstspiegelung und Selbstbespiegelung. In gesellschaftskritischer Hinsicht steht der Opernbesuch bei Flaubert in der Nachfolge von Balzacs und Thackerays Opernszenen, aber auch von E. T. A. Hoffmanns *Don Juan*, mit dem er die Motive des Ekstatischen und des Logenbesuches als Moment der Erotisierung gemein hat. Wo bei Hoffmann die Kritik am überspannten Enthusiasmus nur indirekt formuliert ist, wird sie bei Flaubert zum Kristallisationspunkt des Romans. Damit nimmt Flaubert bereits Nietzsches Dekadenz-Diagnose voraus, die ihrerseits wiederum in die Literatur einfließt (v. a. bei Thomas Mann). Bedenkt man, daß das geniale Modell der literarischen Opernszene in *Madame Bovary* etlichen Autoren direkt oder indirekt Pate gestanden hat, sollte man bezüglich der Dekadenz-Thematik auch stets Flaubert als mögliche Quelle der Anregung in Betracht ziehen. Flaubert hatte hier jedenfalls einen Motivkomplex vorgeführt, der in seiner Vielschichtigkeit Maßstäbe setzen mußte.

Flaubert als Pate? Der Opernbesuch in Theodor Fontanes Roman *Cécile*

Eine Opernszene bei Theodor Fontane – das mag zunächst einmal irritieren. Bezeichnete sich der Berliner Autor doch selbst als «unmusikalisch»⁶³² und zählte sich noch im Alter zu den «Musikbotokuden»⁶³³, also gewissermaßen zu den Wilden mit unzivilisierten Ohren. Daß es sich bei diesen Einschätzungen um mehr als spöttische Tiefstapelei handelt, legt der immer wieder gern zitierte Besuch Fontanes 1889 in Wagners Bayreuth nahe: Noch bevor das *Parsifal*-Vorspiel zu Ende war, brach Fontane seinen Opernabend ab und verließ das Festspielhaus fluchtartig, hauptsächlich aus Gründen der Klaustrophobie,⁶³⁴ aber auch weil er die Musik anscheinend nicht ertrug. «Und nun geht ein Tubablasen los, als wären es die Posaunen des Letzten Gerichts»,⁶³⁵ berichtet er über das in religiös-erhabenem Ton gehaltene *Parsifal*-Vorspiel (das er trotz besserem Wissen als «Ouvertüre» bezeichnet). Ist Theodor Fontane ein Musikbanause, ein «Musikfeind» (im Sinne der *Kreiskleriana*) oder aber ein blasphemischer «Kunsttempel-Beschmutzer»?

⁶³² Brief an Carl Witting vom 4. Feb. 1857, in: THEODOR FONTANE: *Briefe*, hg. von Otto Drude und Helmuth Nürnberger (= Werke, Schriften, Briefe, Abt. IV), Bd. 1, München 1976, S. 558. – GERTRUD GEORGE-DRIESSLER (*Theodor Fontane und die «tonangebende Kunst». Eine späte Wiedergutmachung*, Aachen 1990) hat zwar versucht, Fontanes angebliche Unmusikalität neu zu bewerten. Sie widmet ihre Studie jedoch in erster Linie den zahlreichen Liedvortragsszenen in Fontanes Romanen sowie ausgewählten Fontane-Vertonungen (was über Fontanes eigenes Musikverständnis letztlich nichts aussagt). Weil die Arbeit sowohl einen klaren methodischen Zugang wie eine geistesgeschichtliche Vernetzung vermissen läßt, bleibt sie im Ergebnis dürftig.

⁶³³ Brief an Wilhelm Meyer-Stolzenau vom 17. Sept. 1898, in: FONTANE: *Briefe*; Bd. 4, München 1982, S. 755.

⁶³⁴ Im verdunkelten Zuschauerraum, damals noch eine Besonderheit Bayreuths, fühlte sich Fontane wie ein «Kind in einer zugeschlagenen Apfelkiste» (Brief an Georg Friedländer vom 20. Aug. 1889, in: *Briefe*, Bd. 3, S. 715). Mehr zu Fontanes Abstecher nach Bayreuth bei DIETER BORCHMEYER: *Fontane, Thomas Mann und das «Dreigestirn» Schopenhauer – Wagner – Nietzsche*, in: Theodor Fontane und Thomas Mann, hg. von Eckhard Heftrich, Helmuth Nürnberger u. a., Frankfurt/M. 1998, S. 217–248, hier S. 230ff.

⁶³⁵ Brief an Carl Zöllner vom 19. Aug. 1889, in: *Briefe*, Bd. 3, S. 713.

Das apokalyptische «Tubablasen», das Fontane in dieser sphärisch-feierlichen, durchwegs getragenen Musik vernommen haben will, ist – selbst bei einem durchschnittlich Unmusikalischen – kaum auf eine «akustische Einbildung» zurückzuführen, wie Dieter Borchmeyer glaubt,⁶³⁶ sondern dient Fontane bei seiner brieflichen Schilderung zur ironisch-musikalischen Untermalung seiner Platzangst. Freilich liest es sich wie eine Persiflage auf die kunstreligiöse Aura, wenn Fontane den erhabenen Blechbläserchoralteil im *Parsifal*-Vorspiel (darauf scheint sich das «Tubablasen» zu beziehen) als Höllenmusik bezeichnet – und Wagners musikalische Offenbarung damit sarkastisch als Apokalypse verunglimpft. Der unfeierliche Fontane hat sich Wagners Musik ganz einfach verweigert, lautet wohl die plausibelste These.⁶³⁷ «Letztlich steht der alte Fontane dem Wagner-Phänomen mit der Haltung eines amüsierten, aber skeptischen Geltenlassens gegenüber, zu der er sich um so leichter verstehen konnte, als die Musik selbst ihm eigentlich nichts bedeutete», resümiert Hans Rudolf Vaget in seinem Aufsatz über *Fontane, Wagner und Thomas Mann*.⁶³⁸ Diese Mischung aus Amusement und Skepsis spiegelt sich auch in den zahlreichen Wagner-Anspielungen in Fontanes Romanwerk, die vor allem im Kapitel über die Bildungshörer zur Sprache kommen sollen (siehe unten S. 235ff.).

Abgesehen von wenigen eigenen Opernerlebnissen scheinen Wagnerbild und Wagnerrezeption bei Fontane zu großen Teilen durch seine Söhne Theo und George vermittelt worden zu sein. Deren Wagner-Schwärmertum nahm Fontane offenbar mit besagter Mischung aus Interesse und Befremden zur Kenntnis.⁶³⁹ Überdies ist Fontanes eigene Sicht auf Wagner von der langjährigen Arbeit als Theaterkritiker der *Vossischen Zeitung* (1870–1890) geprägt. Den Blick des dramaturgischen Kenners verraten beispielsweise Fontanes recht scharfsinnigen, und – trotz ablehnendem Gesamturteil – im Kern treffenden Bemerkungen über Wagners *Ring*-Dichtung.⁶⁴⁰

Die Perspektive des Theaterkenners (der jedoch kein Musikkenner war) gilt es auch im Auge zu behalten, wenn im Folgenden der Opernbesuch in Fontanes 1886 publiziertem Roman *Cécile* analysiert und in motivgeschichtliche Kontexte eingereiht werden soll. Einmal mehr ist auch in dieser literarischen Opernszene – notabene der einzigen in Fontanes Romanen – von der Musik selbst nur am Rand die Rede.⁶⁴¹ Stattdessen tauchen die meisten der bereits im Zusammenhang mit Flaubert diskutierten Motive wieder auf.

Die Konstellation in *Cécile* ist derjenigen in *Madame Bovary* (und weiteren Ehebruchromanen des 19. Jahrhunderts) ähnlich. Ausgangspunkt ist eine schal gewordene Konventionsehe zwischen einem älteren Mann und einer jüngeren Frau. Während Emma Bovary aus Langeweile und Überdruß von einer Illusion in die andere stürzt, pendelt *Cécile* zwischen Schwermut und Hysterie. Für beide ist die momentane Lebenssituation

⁶³⁶ BORCHMEYER: *Fontane, Thomas Mann und das «Dreigestirn»*, S. 231.

⁶³⁷ Vgl. HANS RUDOLF VAGET: *Fontane, Wagner, Thomas Mann. Zu den Anfängen des modernen Romans in Deutschland*, in: Theodor Fontane und Thomas Mann, hg. Eckhard Heftrich, Helmuth Nürnberger u. a., Frankfurt/M. 1998, S. 249–274, hier S. 258f.

⁶³⁸ Ebd., S. 271

⁶³⁹ Vgl. HUGO AUST: *Fontane und Wagner*, in: Fontane-Handbuch, hg. von Christian Grawe und Helmuth Nürnberger, Stuttgart 2000, S. 334–345, hier S. 334f.

⁶⁴⁰ Brief an Karl Zöllner vom 13. Juli 1881 (FONTANE: *Briefe*, Bd. 3, S. 154–157); dazu AUST: *Fontane und Wagner*, S. 335ff; BORCHMEYER: *Das Theater Richard Wagners*, S. 316ff.

⁶⁴¹ Die Oper (zuallererst diejenige von Wagner) liefert Fontanes Roman-Protagonisten ansonsten vor allem Gesprächsstoff und dient dem Autor als Subtext für vielfältige Anspielungen (siehe unten S. 235ff.).

unbefriedigend, beide leiden und zehren sich auf – ohne aber ihre anziehende Schönheit, ihr verführerisches Wesen einzubüßen. Emma bricht schließlich mehrmals aus, Cécile wagt den Ehebruch aus gesellschaftlichen Gründen nicht, vollzieht ihn aber im Kopf. Zugrunde gehen beide: sie vergiften sich. Die Schuldfrage ist hier wie dort nicht leicht zu klären, hauptverantwortlich sind jeweils soziale Zwänge.

Während in Flauberts Ehebruchroman zwei Verführer Unheil anrichten (Rodolphe und Léon) ist es in *Cécile* nur einer: der junge Ingenieur Robert von Leslie-Gordon, halb Schotte, halb Deutscher, weltgereist und weltgewandt, ausgeschieden aus der Armee, in der feinen preußischen Gesellschaft halb verachtet und halb verehrt – kurz: ein heimatloser Kosmopolit. Bei einem Kuraufenthalt im Harz faßt Gordon eine heftige Zuneigung zu Cécile. Wie Léon in *Madame Bovary* stellt auch Gordon seine Avancen schließlich ein; Léon, weil er seine Liebe als hoffnungslos erachtet, Gordon, weil er von der Vergangenheit Céciles als Fürstenmätresse erfährt und sich nicht darüber hinwegzusetzen vermag. In beiden Fällen kommt es jedoch zu einem unverhofften Wiedersehen – in der Oper!

Gordon erhält unerwartet die berufliche Weisung, nach Berlin zurückzukehren, in die Stadt, die er zwei Monate zuvor, von Cécile Abschied nehmend, verlassen hatte. Tristes, frostiges Novemberwetter veranlaßt ihn zu einem Theaterbesuch. Der gelangweilte entscheidet sich für die Oper und gegen das Schauspiel, weil ihm die auf dem Programm stehende, aus dem Jahr 1861 stammende Komödie *Der Störenfried* von Julius Roderich Benedix «etwas antik» (FoC:193) vorkommt. Neuer, frischer und weit anziehender findet er offenbar Wagners 1845 uraufgeführten *Tannhäuser*. Als Gordon sich wegen der glänzenden Besetzung – «Niemann singt und die Voggenhuber» (FoC:193)⁶⁴² – Karten im ersten Rang (statt im Parkett) besorgen läßt, mag man zunächst das oben vorgeführte «Virtuosenum Publikum» (S. 39) assoziieren, das sich mehr für die Interpreten als das Werk interessiert, was freilich in einem längst vom Historismus erfaßten Repertoirebetrieb nicht weiter erstaunt. Gordon vermutet denn auch, der berühmte Wagnertenor Albert Niemann habe durch seinen glänzenden Ruf viel zum voll besetzten Haus beigetragen.

Als Bildungsbeflissener (vgl. unten S. 235) ist Gordon jedoch auch Bildungshörer – und zum Bildungsrepertoire gehört in den 1880er Jahren längst auch Wagners *Tannhäuser*.⁶⁴³ «Er kannte jeden Ton» (FoC:194), heißt es über den sich aufspielenden Musikkenner, der Ungebildeteren mit Arroganz begegnet. Zu Cécile, die seines Erachtens nur ein «Minimalmaß» (FoC:60) an Bildung besitzt, meint Gordon in der Pause überheblich, *Tannhäuser* sei eine Oper, die «nun schon dreißig Jahre spielt und Jeder auswendig kennt». Es handle sich beim Opernbesuch also lediglich um «Auffrischungen» aus alten Tagen (FoC:195). In der Tat scheint Gordon die Musik eher rational statt emotional zu rezipieren, wenn er der Ouvertüre «mit Verständniß und Freudigkeit» (FoC:194) folgt.

Mehr als das erfahren wir beim «unmusikalischen» Fontane über die unmittelbare Wirkung der wagnerschen Musik nicht. Dafür umso mehr über die Soziologie des Publikums. Das

⁶⁴² Der Wagnertenor Albert Niemann (1831–1917) war von 1866 bis 1889 am königlichen Schauspielhaus Berlin verpflichtet. 1861 sang er in den drei skandalerschütterten Pariser Aufführungen den Tannhäuser, konnte aber damals Wagners Vorstellungen (noch) nicht erfüllen. Seit seiner Mitwirkung bei den ersten Bayreuther Festspielen 1876 gehörte er zu den führenden Wagnersängern. – Vilma von Voggenhuber (1841–1888) wirkte seit 1869 in Berlin und galt ebenso als ideale Wagner-Darstellerin.

⁶⁴³ Die Romangegenwart entspricht Fontanes Gegenwart; der Roman spielt um 1884 (vgl. HUGO AUST: *Theodor Fontane. Ein Studienbuch*, Tübingen/Basel 1998, S. 107).

ritualisierte «Umschauhalten» im «glänzend besetzen» Haus (FoC:194) steht auch hier am Anfang der Opernszene. Der erwähnte Glanz geht indessen zum größten Teil von preußischen Offizieren aus. Die Verstrickung von Kunst und Militarismus, die sich im Wilhelminismus auf fatale Weise zuspitzt, wird hier wie in einem Brennpunkt erfaßt. Der Armee-«Deserteur» Gordon bekennt spöttisch, schon früher «halb als Kunst-Enthusiast, halb als militärisches Haus-Ornament» im Schauspielhaus verkehrt zu haben.

Uebrigens empfangen Sie den Eindruck, als ob Kamerad Hülsen immer noch seine Gnaden-sonne über Gerechte und Ungerechte scheinen lasse. Sehen Sie da drüben, meine Gnädigste! Die reine Levée en masse, wie gewöhnlich mit Regiment Alexander an der Tête.
[FoC:196]

Der verhöhnte Militärkamerad ist niemand anderes als der damalige Berliner Theaterintendant Botho von Hülsen (1815–1886), der nach einer Offizierskarriere aufgrund seiner Theaterliebhaberei 1853 zum Generalintendanten des Königlichen Schauspielhauses ernannt worden war. Daß seine Kompetenz unzulänglich und seine Kunstauffassung äußerst konservativ war, liegt bei diesem Karriereverlauf nahe.

Auch bei Fontane erweist sich die Oper als Ballungszentrum gesellschaftlicher Eliten und bietet damit ein ideales Angriffsfeld für literarisch subtile Gesellschaftskritik. Bei Balzac zielte diese Kritik auf die luxussüchtige Bourgeoisie, bei Flaubert auf die abgestumpften Geschäftsleute, bei Fontane gilt sie dem alles erdrückenden preußischen Militär.

Soweit das Dekor dieser fontaneschen Opernszene – vom Spektakel im Saal nun zum Spektakel in der Loge: Gordon ist nämlich nur so lange auf die Oper konzentriert, «bis er plötzlich in einer ihm gegenüber liegenden Loge Céciles gewahr wurde». Und als er neben ihr den Geheimrat Hedemeyer, einen vermeintlichen Nebenbuhler, entdeckt, vergeht ihm vor lauter Sehen das Hören: «Aber er sah und hörte nichts mehr und starrte nur, während er Kinn und Mund in seine linke Hand vergrub, nach der Loge hinüber, ganz und gar seiner Eifersucht hingegeben.» Zumal er die beiden Worte und Blicke tauschen sieht, leidet Gordon «Höllensqualen» und schmiedet Rachepläne, statt dem Bühnengeschehen zu folgen (FoC:194).

Erinnert dies nicht an die Szenerie bei Flaubert? Auch Emma Bovary hörte und sah nichts mehr von der Oper, sobald sie von Léons Anwesenheit wußte. Freilich erblickte sie ihren künftigen Geliebten erst beim Logenbesuch und nicht bereits beim Lorgnettieren, doch der entscheidende Logenbesuch findet in Fontanes Roman ebenso statt: Gordon tritt in der Pause zu Cécile und Hedemeyer in die Loge und schlüpft nun selber in die Rolle des «Störenfrieds», dessen Aufführung er zuvor im Theater nicht sehen wollte. Er hat sich vorgenommen, den «Mephisto» (FoC:194) zu spielen, und will Céciles Begleiter mit spöttischen Anspielungen verletzen.⁶⁴⁴ Die Oper dient ihm als Köcher für vergiftete Wortpfeile. Ein Beispiel: «[Niemann] ist doch der geborene Tannhäuser und kein anderer reicht da heran. Wenigstens nicht auf der Bühne.» (FoC:195) Mit diesem Nachsatz bezeichnet Gordon seinen scheinbaren Nebenbuhler als frivolen Tannhäuser, der in der «Venusberg-Loge» sein Unwesen treibt.

⁶⁴⁴ Eine detaillierte Analyse dieses Rededuells findet sich bei LIESELOTTE VOSS: *Literarische Präfiguration dargestellter Wirklichkeit bei Fontane. Zur Zitatstruktur seines Romanwerks*, München 1985, S. 110–116. Als Diagnose resultiert eine handfeste Krise des aufrichtigen gesellschaftlichen Dialogs.

Als Gordon danach beobachtet, wie Cécile und Hedemeyer mitten im zweiten Akt die Loge verlassen, rast er vor Eifersucht: «Das war mehr, als er ertragen konnte; tollste Bilder schossen in ihm auf und jagten sich, und ein Schwindel ergriff ihn.» (FoC:197) Das liest sich wie eine Venusbergvision, die Gordon – notabene als «Mephisto» – zuvor maliziös heraufbeschworen hatte. Das Bühnengeschehen, das ihn kaum in den Bann gezogen hatte, scheint nun mit doppelter Macht in seine Phantasie einzubrechen. Es folgt ein frühzeitiges Verlassen der Oper und ein spätabendlicher Besuch im Salon von Cécile.

So wie die Bühnenfiktion in *Madame Bovary* gleichsam in die Romanfiktion transferiert wurde, zeichnet sich hier etwas Ähnliches ab: Der knapp verpaßte Sängerwettstreit auf der Wartburg⁶⁴⁵ findet statt auf der Bühne nun gleichsam als Redewettstreit zwischen Hedemeyer und Gordon zu Hause bei Cécile statt. Cécile will die angespannte Situation entschärfen und spielt tōrichterweise auf einen anderen Theaterbesuch an: «Nun, ich entsinne mich eines Plauderabends mit dem Hofprediger, wo Sie [= Gordon] später kamen. Auch aus dem Theater. Es war ein Don Juan-Abend, und Sie hatten den Schluß abgewartet.» Damit steckt ein neuer Pfeil im Köcher – dessen sich Gordon bedient: «Ganz recht, meine gnädigste Frau. Man will immer gern wissen, was aus dem Don Juan wird.» Worauf Hedemeyer gleich zurückzielt: «Und aus dem Masetto» (FoC:198). Hedemeyer als (vermeintlicher) Don Juan, Gordon als eifersüchtiger junger Bauer (!) Masetto, Cécile als verführte Zerlina.⁶⁴⁶ Diese Anspielungen versteht auch die «ungebildete» Cécile, war doch von Mozarts *Don Juan* bereits während des Kuraufenthaltes im Harz die Rede (womit Fontane die Romanfiguren an diesem Sujet mehrfach spiegelt).⁶⁴⁷

Lieselotte Voss hat indes zu Recht darauf hingewiesen, daß all diese Rollenzuteilungen nur im Moment des Dialogs eine Bedeutung erlangen «und schon im nächsten Augenblick durch eine andere Anspielung ersetzt werden können».⁶⁴⁸ Aus Distanz und übers Roman ganze ergibt sich nämlich eine andere Figurenkonstellation: Die Rolle des *Tannhäuser* ebenso wie die des *Don Juan* gehört Leslie-Gordon. Er ist der Verführte und Verführer in einer Person. Mit seinem Besuch in der Loge und danach in Céciles Salon übertritt er die gesellschaftlichen Schranken, brüskiert Cécile und provoziert St. Arnaud am Ende zum Duell. Genauso wie Tannhäuser mißachtet er die gegebenen Normen und wird deswegen geächtet. Der Logenbesuch gilt als «Einbruch» (FoC:202) in die Privatsphäre. «Schon Ihr Besuch in der Loge war eine Beleidigung; nicht Ihr Erscheinen an sich, aber der Ton, der Ihnen beliebte», rügt Cécile (FoC:200). Wie Tannhäuser bei seinem Lobpreis der Venus hat sich auch Gordon im Ton vergriffen. Genau diese Verfehlung bringt das Faß schließlich zum Überlaufen, wie St. Arnaud in seiner brieflichen Duellforderung betont: «Daß Sie dies Spiel aber trotz Abmahnung und Bitte wiederholten und vor allem *wie* Sie's wiederholten, *das*, mein Herr von Gordon, ist unverzeihlich.» (FoC:208)⁶⁴⁹ Nicht nur in seinem Tabubruch, sondern auch als schwankender, hin- und hergerissener Liebhaber, der Cécile einerseits begehrt, andererseits verschmäht, entspricht Gordon der Figur Tannhäusers. Die

⁶⁴⁵ Der noch mitverfolgte Einzug der Sänger auf der Wartburg ist bezeichnenderweise die einzige Stelle in der Oper, die Gordon «eine Weile gefangen» nimmt (FoC:197).

⁶⁴⁶ Damit sind auch die für den tragischen Ausgang des Romans mitverantwortlichen Standesunterschiede hervorgehoben. St. Arnaud wirft Gordon später vor, er habe «die gesellschaftlichen Scheidungen» mißachtet (FoC:213).

⁶⁴⁷ FoC:54 und FoC:64; vgl. VOSS: *Literarische Präfigurationen*, S. 112ff.

⁶⁴⁸ Ebd., S. 110.

⁶⁴⁹ Hervorhebungen im Original.

Begehrte und Verschmähte geht am Ende wie Elisabeth von Thüringen an diesem Zwiespalt zugrunde. Der Tannhäuser-Subtext trägt also maßgeblich zur Vertiefung der Personencharakteristik und letztlich zur Interpretation des Romans bei.⁶⁵⁰

Gehört die Technik vielschichtiger intertextueller Verweise zu den gängigen Kunstgriffen der Literatur, so ist die romandramaturgische Relevanz des geschilderten Opernbesuchs im Fall von *Cécile* besonders hervorzuheben: Diese Szene leitet die unaufhaltbare Tragödie ein, sie ist der entscheidende Wendepunkt, der Anfang vom Ende, der Auslöser einer katastrophalen Kaskade, die Fontane anschließend mit fast sarkastisch beschleunigtem Erzähltempo zu Ende führt.⁶⁵¹ Mit dem Opernbesuch als Ouvertüre zur finalen Katastrophe ist eine weitere Parallele zu Flauberts Ehebruchroman genannt. Während Flaubert die Tragödie mit retardierenden Momenten und akribischer Psychologisierung in die Länge zieht, entscheidet sich Fontane für eine schnelle Schluß-Stretta. Das ändert aber nichts am entscheidenden Wendepunkt dieser beiden «Prosa-Tragödien»: dem zweisamen Opernbesuch, der zu dritt endet.

All die auffälligen Übereinstimmungen zwischen Fontane und Flaubert lohnen ein Hinterfragen, zumal sie der Fontane-Forschung bisher offenbar entgangen sind. Die motivischen und strukturellen Parallelen zwischen den beiden literarischen Opernszenen seien hier deshalb im Überblick nochmals zusammengestellt:

- (1) Die Oper als idealer Ort der zufälligen (und damit realistischen) Wiederbegegnung.⁶⁵²
- (2) Das Opernpublikum als Mikrokosmos der gehobenen Gesellschaft.
- (3) Die Loge als Ort intimer Öffentlichkeit.
- (4) Das «Umschauhalten» / Lorgnettieren als gesellschaftliches Ritual und als Ausgangspunkt sozialkritischer Bemerkungen des Erzählers.
- (5) Die Bühnenhandlung als Projektionsfläche für erotische Phantas(magor)ien, die zu außergewöhnlichen Taten beflügeln.⁶⁵³
- (6) Die Ablenkung von der Oper, nachdem der «Geliebte»/ die «Geliebte» gesichtet wurde.
- (7) Die Oper als Ort der Einbildung: Emmas Illusionen und Gordons eingebildete Affäre zwischen Hedemeyer und Cécile.
- (8) Spiegelung der Romanhandlung an der Opernhandlung und Profilierung der Charaktere anhand der Opernfiguren.

⁶⁵⁰ Über den Roman ist ein ganzes Anspielungsnetz ausgebreitet, das hier aus Platzgründen leider nicht weiter referiert werden kann. Ebenso wichtige Deutungsangebote wie die Oper *Tannhäuser* liefern dabei die Dramen *Maria Stuart*, *Wallenstein* sowie *Emilia Galotti* (VOSS: *Literarische Präfiguration*, S. 85ff.).

⁶⁵¹ Wichtig ist dabei die Multiperspektivität: Das letzte Kapitel besteht lediglich aus einer Zeitungsnote (über das Duell), einem Brief St. Arnauds (als Nachricht für Cécile) und einem Schreiben des Pfarrers (über den Selbstmord Céciles). Der auktoriale Erzähler fungiert nur noch als Zitat-Arrangeur.

⁶⁵² Emma spricht von einer «combinaison d'aventures» (FBo:261), Gordon vom «baren Zufall» (FoC:201).

⁶⁵³ Emmas Ekstase ist vergleichbar mit Gordons «Schwindel»-Gefühl (FoC:197), ihr verlängerter Aufenthalt in Rouen hat als außergewöhnlicher Entschluß sein Pendant in Gordons nächtlichem Salonbesuch.

- (9) Frühzeitiges, fluchtartiges Verlassen der Oper aufgrund einer entscheidenden Begegnung.
- (10) Fortführung der Opernfiktion in der Romanwirklichkeit.
- (11) Der Logenbesuch als Wendepunkt der Handlung.
- (12) Der Opernbesuch als Auslöser einer irreversiblen Katastrophe.

Freilich gibt es neben diesem Bündel an Motivparallelen auch Unterschiede. So entfaltet sich die Opernszene in *Madame Bovary* aus der Perspektive Emmas, in *Cécile* aus dem Blickwinkel Gordons; während Emma das Bühnengeschehen samt Musik zunächst förmlich in sich aufsaugt, bleibt Gordon relativ distanziert, usw. Dennoch scheinen mir die Variationen insgesamt zu geringfügig und die Übereinstimmungen zu frappant, als daß sie nur durch Motivtraditionen oder gar bloßen Zufall zu begründen wären. Die Wahrscheinlichkeit ist groß, daß Fontane die Opernszene aus Flauberts berühmtem Roman vor Augen gehabt hat. Ob aus erster oder zweiter Hand, ist dabei irrelevant.

Diese These ist außerhalb der literarischen Bezüge nicht so einfach zu verifizieren. Denn die ansonsten kaum um ein Detail verlegene Fontane-Forschung ist sich bis heute unschlüssig, ob Fontane *Madame Bovary* gelesen hat. «Fontane hat den Roman [...] anscheinend nicht gekannt», resümiert der Fontane-Experte Helmuth Nürnberger und meint mit «gekant» natürlich gelesen (denn bekannt war Fontane der Roman auf jeden Fall).⁶⁵⁴ Fontane selber schweigt sich über Flaubert beharrlich aus. In der bisher umfangreichsten Briefausgabe findet Flaubert keinerlei Erwähnung.⁶⁵⁵ Ist dieses Schweigen Fontanes über seinen großen und weit berühmteren Vorgänger nicht verdächtig? Scheint Flaubert wirklich so spurlos an Fontane vorbeigegangen zu sein, wie Hugo Aust im *Fontane-Handbuch* bei der Durchleuchtung kultureller Traditionen meint?⁶⁵⁶

Wo schriftliche Belege fehlen, können intertextuelle Indizien Aufschluß geben: Wie im Fall des Erfolgsromans *Effi Briest* (1895) kann demnach auch bei *Cécile* von einer Beeinflussung durch Flaubert ausgegangen werden. Immerhin weilte Fontane 1856, als *Madame Bovary* erstmals erschien, in Paris. Auch wenn er den Roman damals nicht beachtet haben mag, hat er sich von Flaubert ein überliefertes Bonmot notiert: «L'amour est comme l'opéra. On s'y ennuie, mais on y retourne.»⁶⁵⁷ Zeichnet sich hier, beim Thema Oper, eine weitere Brücke zwischen Flaubert und Fontane ab? Oder war dieses Zitat vielleicht gar ein Anstoß zu Fontanes literarischer Opernszene?

Zehn Jahre nach der Publikation von *Cécile* erscheint in der Zeitschrift *Das zwanzigste Jahrhundert* eine kurze Abhandlung zum Thema "Plagiat". Über *Madame Bovary* heißt es dort:

⁶⁵⁴ HELMUTH NÜRNBERGER: *Fontanes Welt*, Berlin 1997, S. 235.

⁶⁵⁵ THEODOR FONTANE: *Briefe*, hg. von Walter Keitel und Helmuth Nürnberger, München 1976ff. Im erzählerischen Werk ist Flauberts Roman an zwei Stellen erwähnt, wird jedoch beiderorts schnell abgehandelt. In *Quitt* fällt *Madame Bovary* bei einer Lektüreauswahl für Leseabende zugunsten englischer und deutscher Titel unter den Tisch (FONTANE: *Sämtliche Werke*, hg. von Walter Keitel, Abt. I, Bd. 1, München 1962, S. 385). Bei einem Gespräch über Literatur in *Graf Petöfy* bezeichnet der Graf sowohl Balzac wie Flaubert als «überholt» (Ebd., S. 734).

⁶⁵⁶ GRAWE / NÜRNBERGER (Hg.): *Fontane-Handbuch*, Stuttgart 2000, S. 306.

⁶⁵⁷ THEODOR FONTANE: *Sämtliche Werke*, hg. von Walter Keitel, Abt. III, Bd. 4, München 1973, S. 647.

Nun steht es gerade mit diesem Roman eigentümlich, er nimmt eine Sonderstellung in der europäischen Literatur der zweiten Jahrhunderthälfte ein, die es zweifelhaft macht, ob an ihm ein Plagiat zu begehen überhaupt noch möglich ist. [...] «Madame Bovary» ist von mehreren Literatengenerationen studiert worden wie die Bibel von Theologen studiert wird. Ihr Geist und Teile ihrer unvergleichlichen Lebensfülle sind in unzählige Bücher übergegangen. Das Werk ist dadurch gewissermaßen objektiviert worden, es ist nicht mehr das ausschließliche geistige Eigentum eines einzelnen. Man darf sich jetzt berechtigt fühlen, es als kulturhistorisches Denkmal zu betrachten und es demgemäß zu benutzen, wie im modernen «dokumentierten» Roman solche Denkmäler benutzt werden.⁶⁵⁸

Intendiert ist hier allerdings nicht explizit eine Entlastung Fontanes, dessen *Effi Briest* mittlerweile erschienen war. Das Ganze liest sich eher, als hätte der Verfasser sich auch eigenen Romanprojekten gegenüber absichern wollen, indem er einen seiner literarischen Lehrmeister sozusagen heilig spricht und dessen Werk biblischen Status verleiht. Die Zeilen stammen nämlich aus keiner geringeren Feder als derjenigen – Heinrich Manns.

Die Oper als Narkotikum in Heinrich Manns Frühwerk

Klaus Matthias, der Heinrich Manns Schriften akribisch nach Musik abgelauscht hat, bemerkt, daß in dessen Werk (ganz im Gegensatz zu dem seines Bruders Thomas) kaum je von Musik allein die Rede ist, von absoluter Musik schon gar nicht. Musik ist bei Heinrich Mann gebunden an Außermusikalisches, zumeist an Politisches, selbst wenn sie scheinbar leicht und süffig einherklingt wie in seinem «glücklichsten» Buch, dem Roman *Die kleine Stadt* (1909), wo die Oper als Produkt der Volksseele erscheint, als harmonische und inspirierende Begleitmusik eines demokratischen Gemeinwesens.⁶⁵⁹ Vorerst aber, in Heinrich Manns Frühwerk, tritt die Musik als Narkotikum in Szene, als verführerische (und zerstörerische) Seelendroge.

Besonders aufschlußreich in diesem Zusammenhang ist ein prägendes Musikerlebnis des angehenden Romanciers: Der Besuch einer *Tannhäuser*-Aufführung in der Semper-Oper in Dresden. Darüber berichtet er seinem Freund Ludwig Ewers am 16. November 1890:

Mit meinem Onkel, dem Komponisten, einem gerissenen Genußmenschen, zusammen zu speisen z. B., das ist schon 'ne Wollust [...] Und dann fährt man ins Theater. Natürlich kein

⁶⁵⁸ HEINRICH MANN: *Ein Plagiat*, in: Das zwanzigste Jahrhundert 6 (1896), zweiter Halbband, S. 371–373, zitiert nach Ulrich Weisstein: Heinrich Mann und Gustave Flaubert. Ein Kapitel in der Geschichte der literarischen Wechselbeziehungen zwischen Frankreich und Deutschland, in: Euphorion 57 (1963), S. 132–155, hier S. 140f.

⁶⁵⁹ Vgl. KLAUS MATTHIAS: *Heinrich Mann und die Musik*, in: Heinrich Mann 1871/1971, hg. von Klaus Matthias, München 1973, S. 235–364. Die Ergebnisse dieser umfassenden und anregenden Studie sind ein wichtiger Ausgangspunkt der vorliegenden Analyse. Ebenso als Grundlage dienen die luziden Kapitel über das Frühwerk Heinrich Manns bei HEIDE EILERT (*Das Kunstzitat*, S. 89ff.); konzis auch dies.: *Reflexe des zeitgenössischen Musiktheaters im Frühwerk Heinrich Manns*, in: Heinrich Mann-Jahrbuch 12 (1994), S. 157–173.

gedankenschweres Schauspiel, sondern Oper. «Tannhäuser» wiegt das empfängliche «Gemüt» prächtig ein, und die Lüsternheit ist fabelhaft ansteckend.⁶⁶⁰

Die «Ansteckungsgefahr», die von Wagners *Tannhäuser* ausgeht, war bereits bei Fontane ein Thema und spielt im Romanerstling von Heinrich Mann eine noch zentralere Rolle: Der Opernabend gestaltet sich hier zu einer großen Szene von katastrophaler Tragweite.

In einer Familie

Bei dem 1892–1894 nach einer abgebrochenen Buchhändlerlehre verfaßten Debütwerk *In einer Familie*, von dem sich Heinrich Mann später distanzierte,⁶⁶¹ handelt es sich eigentlich eher um eine psychologische Studie als um einen Roman. Wie der Titel vorgibt, ist der soziale Rahmen auf eine einzige Familie beschränkt; das Geschehen ereignet sich zwischen vier Charakteren, Nebenhandlungen gibt es so gut wie keine. In Anlehnung an Goethes *Wahlverwandtschaften* und die großen Ehebruchromane des 19. Jahrhunderts wird ein doppelter Ehebruch behandelt. Erich Wellkamp, der schwächliche Held des Romans, betrügt seine Frau Anna mit der zweiten Frau seines Schwiegervaters, der jungen, nerven-geplagten Dora von Grubeck. Ausgangspunkt des Verhängnisses ist auch hier eine Zweckehe: Der Vater von Anna, Major Grubeck, hat die rund zwanzig Jahre jüngere Dora geheiratet, weil die begüterte Frau ihm gelegen kam; Dora hat der Ehe zugestimmt, weil sie Geborgenheit, Sicherheit und Ruhe zu finden hoffte.

Als narrative Leitlinie dient die psychologische Romantheorie des französischen Schriftstellers Paul Bourget, dem der Roman auch gewidmet ist. Bourget unterscheidet zwei grundlegende Erzähltypen, den «roman de mœurs» (der «la vie extérieure et sociale» vorführt) und den «roman d'analyse» (dessen Darstellung sich auf «la vie intérieure et morale» beschränkt).⁶⁶² Heinrich Manns Ziel war es offenbar, einen «roman d'analyse» in Reinkultur vorzulegen.⁶⁶³ Das Werk droht vor Analyse und Reflexion deshalb fast zu überborden, es wird (und das ist die Hauptschwäche dieses Erstlings) zu viel umständlich erklärt und zu wenig anschaulich gezeigt. Im Mittelpunkt steht die Analyse der beiden fragilen Charaktere von Dora und Wellkamp, zwischen denen besagte Wahlverwandtschaft besteht,⁶⁶⁴ die der Erzähler (aus der Retrospektive Wellkamps) als eine Art seelischen Zusammenklangs beschreibt:

Was ihn, unwiderstehlicher als irgend ein körperlicher Reiz oder Begehren, zu Dora gezogen, war etwas wie der Kultus einer heimlichen Schönheit gewesen, die etwas im Alltags-

⁶⁶⁰ HEINRICH MANN: *Briefe an Ludwig Ewers. 1889–1913*, hg. von Ulrich Dietzel und Rosemarie Eggert, Berlin 1980, S. 169.

⁶⁶¹ Der Roman konnte 1894 dank eines finanziellen Zuschusses von Heinrich Manns Mutter in München erscheinen, fand jedoch kaum Beachtung. 1924 überarbeitete der Autor seinen Erstling für den Ullstein-Verlag, ohne daß er das Werk im Rückblick billigte (vgl. dazu das distanzierende Nachwort des längst arrivierten Schriftstellers). Im Jahr 2000 legte der S. Fischer-Verlag die Erstfassung neu auf und pries sie als «Wiederentdeckung» an. Nach dieser Ausgabe wird hier zitiert.

⁶⁶² Vgl. GERHARD LOOSE: *Der junge Heinrich Mann*, Frankfurt/M. 1979, S. 84–101.

⁶⁶³ Ebd., S. 85.

⁶⁶⁴ Der Erzähler erwähnt Goethes *Wahlverwandtschaften* explizit als eines der «Lieblingsbücher» [HMF:161] Wellkamps.

leben Verbotenes ist, auch wenn dieses sich in so gütiger und lieber Gestalt zeigt, wie Anna ihm trotz allem im Innern stets erschienen war. In Dora hatte er etwas wie das Innwerden seines eigenen tiefsten Wesens gesucht und zugleich über sich selbst hinauszugreifen gedacht in das übersinnliche Leben. Das übersinnliche Bedürfnis, das in seinem Gefühl eine Art Neugierde nach den tiefsten Schauern, den letzten Geheimnissen und den intimsten Grausamkeiten des Lebens war, hatte von Anfang an gleichsam die Saite gebildet, die aus ihrer Seele in die seine hinübergeleitet hatte. Er erinnerte sich nach der Reihe aller Anlässe, bei denen sie berührt worden war und sein ganzes Innere erzittern gemacht hatte; so an jenem Tage, als von dem in der Ausstellung gesehenen, wunderbaren Gemälde die Rede gewesen, oder während jenes «Tannhäuser»-Abends. [HMF:218f.]

Zwei Kunsterlebnisse sind es also, welche die hier artikulierte Sehnsucht nach Übersinnlichem zu erfüllen vermögen: Der Besuch in einer Dresdner Gemäldeausstellung⁶⁶⁵ und ein Wagner-Abend in der Semperoper. Als Durchbruch zum Ehebruch markiert der gemeinsame Opernabend nicht nur den Wendepunkt der Handlung, sondern ist ganz eigentlich Kristallisationspunkt des Ganzen, vor allem was die psychologische Ausdeutung der Charaktere anbelangt. Dies soll im Folgenden dargestellt werden.

Der Opernbesuch wird vom Erzähler minutiös angesteuert und eingefädelt. Zunächst nimmt Dora nach Jahren das Klavierspiel wieder auf, stößt zufällig auf Noten von Schubert, findet in seinen Melodien «tiefe und ganz vergeistigte Melancholie» und schauert bei den «schmerzlichen» Mollakkorden gelegentlich zusammen (HMF:154). Musikerlebnisse bieten der nervösen, frustrierten Gattin des trägen Majors eine emotionale Fluchtmöglichkeit. Als nächsten Schritt kann sie ihren älteren Gatten zu gemeinsamen Opernbesuchen überreden, wird durch dessen Werkauswahl jedoch gleich wieder enttäuscht: «Die paar klassischen, ihm aus seiner Jugend in der Erinnerung gebliebenen Opern, in die er sie führte, blieben [...] auf sie ohne Eindruck.» (HMF:156) Hingegen entdeckt Dora die Oper als gesellschaftliches Parkett, als Ort der Selbstinszenierung, wieder von neuem:

Sie war als eine der Gesellschaft bisher fast unbekannte und ungewöhnliche Erscheinung in ihrer Loge viel beachtet worden. Sie hatte Gelegenheit, wieder die ihr ehemals so geläufige Augen- und Fächersprache zu reden und, wie dies in großer Gesellschaft der Fall ist, ohne besonderes Interesse an der einzelnen Person, das große Publikum auf sich wirken zu fühlen, ebenso wie sie den Eindruck verspürte, den sie selbst auf den Saal machte. [HMF:156]

Dora labt sich hier am «Selbstgenuß» (HMF:156), sie ist fürs Erste nichts weiter als eine Modehörerin. Dies ändert sich, sobald Wagner auf dem Programm steht. Doch der Wagnerabend kommt nur durch geschicktes Taktieren zustande. Als Dora einen *Tannhäuser*-Besuch anregt, kann sie annehmen, daß ihr Gatte dafür nicht Feuer und Flamme sein wird, und in der Tat lehnt er ab. Anna verzichtet ebenfalls, vordergründig weil sie mit Wagner nichts anfangen kann, vor allem aber deshalb, weil der Abend von ihrer Rivalin Dora initiiert worden war. Dem gelangweilten Wellkamp ist die Gelegenheit hochwillkommen und so kommt es, wie es kommen muß: «zufällig und wie absichtslos»

⁶⁶⁵ Vgl. hierzu EILERT: *Das Kunstzitat*, S. 89f.

(HMF:168) gestaltet sich der Opernabend für Dora und Wellkamp zur «occasio», zum alles entscheidenden intimen Moment.⁶⁶⁶ Bei ihren Vorbereitungen für den Abend ist Dora noch durchwegs Modehörerin. In fast krankhafter Eitelkeit und fieberhafter Nervosität erstellt sie eine ungemein aufwändige Toilette – obschon sie dann in der «dunkeln Loge» (HMF:178) nicht einmal gesehen wird.⁶⁶⁷

So wie die Klaviermusik zuvor einen emotionalen Fluchtpunkt bot, wird die Oper nun zum realen Fluchttort, sie dient – wie bei Emma Bovary – als Gegenwelt zum unbefriedigenden Alltag: Dora «fühlte sich freier, je mehr sie sich vom Hause und den dort Zurückgebliebenen entfernte, deren sie bedrückende Existenz sie wenigstens für diesen Abend vergessen wollte an der Seite des Mannes, auf den zur Zeit ihr ganzes Leben gestellt war» (HMF:178). Radikaler Subjektivismus beherrscht nun das Geschehen, die repräsentativen und gesellschaftlichen Aspekte der früheren Opernbesuche bleiben wie ausgeblendet. In der Loge herrscht Dunkelheit, Dora wird vom Publikum nicht beachtet, der Erzähler betont (als interessante Parallele zum einsamen Enthusiasten in Hoffmanns *Don Juan*) sogar die «Einsamkeit» (HMF:178) in der Loge, obschon diese (analog zu Hoffmann) letztlich auf eine intime Zweisamkeit hinausläuft. Die Bühnenhandlung macht auf Dora «nur den Eindruck von etwas Traumhaftem, weit Herüberkommenden» (HMF:178f.): «Es waren nichts als wirre Begleiterscheinungen einer Musik, welche sie nach und nach in einen Rausch versetzte, der vielleicht der erste und letzte ihres Lebens war.» (HMF:179)

«Rausch» ist das entscheidende Stichwort, denn was hier den Rausch auslöst, ist Wagners ekstatische Musik zur Venusbergsszene. Die *Tannhäuser*-Rezeption des "Fin de siècle" tendiert nachgerade dazu, Wagners Oper auf diese aufreizende Szene zu reduzieren, wie Erwin Koppen in seiner grundlegenden Studie zum *Dekadenten Wagnerismus* feststellt.⁶⁶⁸ In dieser Rezeptionsschiene wird der Fokus auf das Wollüstige und Rauschhafte in Wagners Werk verengt, seine Musik als Ausdruck ungebändigter Lust, als Erotikon sondergleichen wahrgenommen – oder «als Circe», wie dies Friedrich Nietzsche süffisant auf den Punkt bringt (NWA:43).

Die Zentrierung der Venusbergsszene erfolgt auch in Heinrich Manns Roman. Dora und Wellkamp kommen zu spät in die Oper und betreten die Loge im Moment des höchsten Sinnestaumels. Sie werden von der Wirkung dieser Musik beinahe erschlagen. Auf Wellkamp wirkt sie wie die Überdosis einer Droge: «Es ist fast zuviel» (HMF:179), meint er zu Dora.⁶⁶⁹

⁶⁶⁶ Die Vermutung, beim Opernbesuch werde etwas Entscheidendes geschehen, wird für das Lesepublikum wie für die Protagonisten sehr schnell zur Gewißheit. Damit verliert die Handlung eindeutig an Spannung, obgleich Heinrich Mann, indem er die Schilderung der Vorbereitungen zum Opernabend stark in die Länge zieht, offenbar genau das Gegenteil beabsichtigte.

⁶⁶⁷ In ihrer übersteigerten Eitelkeit, ihrem nervösen Narzißmus wäre Dora durchaus mit der Figur des Thomas Buddenbrook zu vergleichen.

⁶⁶⁸ KOPPEN: *Dekadenter Wagnerismus*, v. a. S. 124–133. Ausschlaggebend für die erwähnte Rezeptionstendenz ist die von Baudelaire hymnisch gefeierte Pariser Fassung des *Tannhäuser* (1861), welche die Venusbergsszene zum Ballett ausweitete (die geläufige Bezeichnung «Bacchanal» stammt nicht von Wagner), die Rolle der Venus stärkt und die Leidenschaftlichkeit durch die im Tristan-Stil nachkomponierte Musik noch wesentlich steigert. Stellt man die verschiedenen *Tannhäuser*- Fassungen von der Dresdner Uraufführung (1845) bis zu der von Wagner betreuten Wiener Inszenierung von 1875 in eine chronologische Reihe, tritt die kontinuierliche Ausweitung und Intensivierung des Venus-Parts mitsamt seiner Szenerie deutlich vor Augen. Wagners eigenes Interesse lag freilich schon immer bei dieser Verführungsszene: Er wollte seinem Werk ursprünglich den Titel *Der Venusberg* geben.

⁶⁶⁹ EILERT (*Das Kunstzitat*, S. 98) hat hier eine Zitatparallele zum *Tannhäuser*-Libretto gesehen: In der 2. Szene des 1. Aufzugs leitet Tannhäuser mit den Worten: «Zu viel! Zu viel! O, daß ich nun erwachte!»

Thatsächlich brachte die Musik auf ihn eine förmlich entnervende Wirkung hervor. In der Begleitung der Venusbergsszene mit den aus dem Brausen des Orchesters sich losringenden, tollen Violinwirbeln, die durch einfallende Trompetenmotive immer maßloser gesteigert wurden, erreichte am Ende die Leidenschaft einen Grad, wo sie für ihn in seltsamer Weise unerträglich wurde. Er mußte sich in dem Augenblicke, wo er selbst im Begriffe stand, ein Glück an sich zu reißen, machtlos fühlen vor der Gewalt der Empfindung und der ungeheuren Lebensenergie, die hier auf ihn eindrang. [HMF:179f.]

In der hier geschilderten Art der Musikrezeption gleicht Wellkamp den hoffmannschen Musikenthusiasten, namentlich dem Kapellmeister Kreisler mit seinem «überreizbaren Gemüte» (HKr:33).⁶⁷⁰ Dieser Überreiz beruht bei Wellkamp im Gegensatz zu Kreisler aber nicht auf einem ausgeprägten musikalischen Sensorium, sondern auf einer Nervenschwäche. Wagner habe in der Musik «das Mittel errathen, müde Nerven zu reizen» (NWa:23), schreibt Nietzsche und trifft damit genau die Befindlichkeit von Heinrich Manns *Décadent*-Figur. Bevor der sich abzeichnende Ehebruch überhaupt stattgefunden hat, sieht Wellkamp schon das Ende der Affäre: «das höchste Glücksgefühl verband sich mit [...] Entmutigung» (HMF:180). Daraus entsteht, ähnlich wie bei Tannhäuser auf der Bühne, ein nervtötender Zwiespalt, «eine ungeduldige, unfruchtbar gereizte Stimmung» (HMF:180). So hat Tannhäusers Schrei «mein Heil ruht in Maria!»⁶⁷¹ auf Wellkamp dieselbe erlösende Wirkung wie auf die Bühnenfigur: Die nachfolgende Szene mit dem Pilgerchor wirkt auf ihn «wie ein Balsam von heiliger Einfalt» (HMF:181). Die Neigung zu Dora flacht dadurch nicht ab, im Gegenteil, der oben angesprochene seelische Gleichklang, die verbindende «mystische Empfänglichkeit» (HMF:181), fühlt Wellkamp in diesem Moment bestimmter denn je.

Parallel zu dieser Selbstspiegelung an der Bühnenhandlung und angeregt durch die Musik vollzieht sich – wie selbstverständlich – der Ehebruch. Er entfaltet sich in subtiler körperlicher Annäherung: Zunächst fühlt Dora – genau gleich wie Emma Bovary, wenn Léon in der Loge hinter ihr steht⁶⁷² – nur «seinen Hauch an ihrem Nacken wehen» (HMF:179), dann folgt ein Gefühl gemeinsamen Schauerns (HMF:181) und schließlich küßt Wellkamp Doras Hand «wieder und wieder», «nicht stürmisch, sondern mit leichter Selbstverständlichkeit» (HMF:181).

Die Identifikation mit Tannhäuser endet verständlicherweise im dritten Akt, wo Tannhäuser den Verlockungen der Venus endgültig entsagt und durch Elisabeths Fürbitte erlöst wird. So ist es nur konsequent, daß Dora und Wellkamp die Oper «kurz vor der abermaligen Verwandlung zur Venusbergsszene [Akt III/3], die Beide in diesem Augenblick scheuten», verlassen. Die Bühnenhandlung scheint ihrer eigenen Entwicklung sozusagen voraus zu sein. Dora und Wellkamp wollen zunächst ihren eigenen <Venusberg> verwirkli-

seinen Abschied von Venus ein. Wäre diese Parallelführung von Heinrich Mann tatsächlich beabsichtigt, läge sie jedoch schief. Denn das «Zu viel» bezieht sich im Libretto nicht auf die Venusbergvision, sondern auf ein Traumbild, in dem Tannhäuser von frommem Glockengeläute verlockt wird (vgl. RICHARD WAGNER: *Tannhäuser* [Textbuch], hg. von Egon Voss, Stuttgart 2001, S. 10f.).

⁶⁷⁰ Vgl. oben S. 142.

⁶⁷¹ WAGNER: *Tannhäuser*, S. 17.

⁶⁷² «elle se sentait frissonner sous le souffle tiède de ses narines qui lui descendait dans la chevelure» (FBo:261).

chen, obschon Wellkamp – die Opernhandlung vor Augen – das desillusionierende Ende bereits ahnt.

Dementsprechend wirkt der Romanschluß, weit deutlicher noch als bei Flaubert und Fontane, wie ein Nachvollzug der Bühnenfiktion in der Romanwirklichkeit. Nach erfolgreichem Ehebruch, der in seiner *Décadent-Biographie* nicht mehr als ein einzelner Glücksmoment ist, läßt Wellkamp – analog zu Tannhäuser – seine herrschsüchtige *«Venus»* fallen. Er sagt sich mit kaltblütigstem Zynismus von Dora los – sie geht schließlich zugrunde, bevor sie ihren Nervenpeiniger richten kann. Hier ergibt sich eine weitere Analogie zur Opernhandlung: So wie *«Elisabeth!»*⁶⁷³ als rettendes Stichwort genau in dem Moment fällt, wo Tannhäuser den Lockungen der Venus endgültig zu erliegen droht, stellt sich Anna mutig vor Wellkamp, als Dora ihn erschießen will. So wie Venus und ihr ganzer Zauber alsdann verschwinden, hört Doras Herz, noch bevor sie Selbstmord begehen kann, zu schlagen auf. Der Parallelen sind damit nicht genug: Wellkamp kehrt zu Anna zurück, sinkt vor ihr *«auf die Kniee»* (HMF:259), bittet um Vergebung, und stellt damit den verpaßten *Tannhäuser*-Schluß nach. In der Oper sinkt Tannhäuser am Sarg von Elisabeth nieder und spricht (Akt III/3): *«Heilige Elisabeth, bitte für mich!»* Mithin wird auch Anna zur Heiligenfigur verklärt. Wellkamp kniet vor ihr, *«wie wohl ein Beter vor einer Madonna, die ein Wunder gethan.»* Sogleich folgt aber die entscheidende Kehrtwende: *«Aber er hatte ein Leben vor sich, um sich aufzurichten an der Stärke eines Frauenherzens, welches liebt und vergibt.»* (HMF:261) Anders als Tannhäuser, der bei der Leiche Elisabeths stirbt, findet Wellkamp im Diesseits zu einem neuen Leben. Damit wird der verklärende Erlösungsgedanke des *Tannhäuser* – irritierend genug – in bürgerliche Lebensbejahung umgemünzt. Anna und Wellkamp finden ihr Glück in der *«Hafenruhe»* (HMF:298) des Ehelebens.

Dieser psychologisch wenig glaubhafte Schluß wirft Fragen auf – auch bezüglich der hier dargestellten Musikauffassungen. Heinrich Mann profiliert seine Charaktere nämlich nicht nur anhand von Wagners *Tannhäuser*, sondern auch durch ihre unterschiedlichen Musikauffassungen. Und hierin ist Anna ihrem Gatten wie ihrer Rivalin Dora diametral entgegengesetzt.

Dora und mit ihr größtenteils auch Wellkamp⁶⁷⁴ werden bei ihrem Opernbesuch überdeutlich als emotionale Hörer geschildert, die in der Kunst die *«Rücksichtslosigkeit des Gefühls»* (HMF:179), die im bürgerlichen Leben nicht möglich ist, nachgerade suchen. Die Musik ist denn auch das entscheidende Stimulans, die aufreizende Droge, das entrückende Narkotikum, das alle Hemmungen beseitigt und den Ehebruch schließlich in logischer Konsequenz als *«Selbstverständlichkeit»* (HMF:181) erscheinen läßt. Die beiden *Décadents* (zu dieser Kategorie können Dora und Wellkamp, letzterer lediglich bis zu seiner ungläubhaften Schlußwende, mit guten Gründen gezählt werden⁶⁷⁵) rezipieren die

⁶⁷³ WAGNER: *Tannhäuser*, S. 56.

⁶⁷⁴ Trotz des musikalischen Überreizes, den Wellkamp verspürt, bewahrt er stets eine gewisse Distanz zum Geschehen. Die Oper dient ihm als Folie zur Analyse seines eigenen Zustandes. KLAUS MATTHIAS (*Heinrich Mann und die Musik*, S. 247f.) hat darin das Beispiel einer *«psychologischen»* Musikrezeption gesehen. Diese fußt freilich ebenso auf Subjektivität wie auf Emotionalität und wird in meiner Darstellung daher nicht speziell von der Kategorie des emotionalen Hörens unterschieden.

⁶⁷⁵ Vgl. LOOSE: *Der junge Heinrich Mann*, S. 88.

wagnersche Oper in der Tat als «gesungenen und gezeigten Opiumrausch» (HaM:17), wie es bei Hanslicks über Wagners Musik heißt. In Hanslicks Terminologie gehören sie zu den «pathologischen» Hörern, wobei «pathologisch» hier schon im Sinne von Nietzsche gemeint ist: Oper als Nervenkunst. Dora bemerkt während des zweiten Aufzugs, die «Musik habe sie doch noch stärker angegriffen als sie gemeint» (HMF:183) und bestätigt damit indirekt Nietzsches Einschätzung, wonach Wagners Erfolg «bei den Nerven und folglich bei den Frauen» (Nwa:99) in der hypnotischen Wirkung seiner Musik zu suchen sei.

Die enthemmende und erotisierende Wirkung der Musik evoziert hier neben dem *Tannhäuser* noch ein anderes Werk von Wagner: *Tristan und Isolde*. In der Affinität zu nächtlichen Szenerien zeichnen sich aufschlußreiche Analogien ab. Es fällt auf, daß die Stationen des Ehebruchs in Heinrich Manns Roman vorwiegend in düsterer bis dunkler Atmosphäre spielen. Das beginnt damit, daß Erich Wellkamp sich mit Vorliebe in Doras dämmerigem Boudoir aufhält, das als geheimnisvolles Gegenreich seine Phantasie beflügelt (HMF:35, 164). Die Fortsetzung spielt in der aufreizenden Dunkelheit der Opernloge, der Höhepunkt schließlich in der «Dunkelheit des Wagens» (HMF:184), der sie nach Hause führt, wo sie «alles bereits dunkel» finden (HMF:185).

Dunkelheit beherrscht auch die eigentliche Ehebruchszone in Wagners *Tristan*: Betrachtet man den als großartiges Nachtstück angelegten zweiten Aufzug der Oper, wo die Liebenden sich als «Nacht-geweihte»⁶⁷⁶ verstehen, Nacht und Liebe im Einklang verschmelzen («O sink hernieder, Nacht der Liebe»⁶⁷⁷), «Himmel-höchstes Welt-Entrücken»⁶⁷⁸ und «höchste Liebes-Lust»⁶⁷⁹ hymnisch zueinander finden, so ist auch in Heinrich Manns Romanerstling noch etwas zu spüren von dieser Apotheose an das «Wonnereich der Nacht»,⁶⁸⁰ jenem romantischen Topos, der hier vor allem auf Novalis *Hymnen an die Nacht* zurückgeht.

Die mit Dunkel assoziierte, gefühlsgeladene Musikrezeption von Dora und Wellkamp stellt Heinrich Mann in scharfen Kontrast zur hellen, klaren Musikauffassung Anna von Grubecks. Erstens distanziert sich Anna deutlich von den Modehörerinnen: Bei einem gemeinsamen Theaterbesuch auf der Hochzeitsreise in Berlin glaubt sie die «laxe Moral» (HMF:109) der Gesellschaft in nuce bereits in den verführerisch hin- und herwehenden Parfümdüften des Publikums zu erkennen. Zweitens äußert sich ihre nur in Umrissen gezeichnete ruhige und eher kühle Verstandesnatur⁶⁸¹ auch in ihren künstlerischen Vorlieben: Das «gedankenschwere»⁶⁸² Schauspiel – das man laut Hanslick im Gegensatz zu einer Arie bekanntlich «nicht schlürfen» (HaM:130) kann – liegt Anna viel näher als die Oper. So heißt es über die Hochzeitsreise in Berlin:

Die Oper besuchten sie selten. Anna verstand es wenig, Musik zu genießen. Sie kannte durchaus nichts von der Hingabe an eine Phantasie und Empfindung anregende und auch

⁶⁷⁶ RICHARD WAGNER: *Tristan und Isolde* [Textbuch], hg. von Egon Voss, Stuttgart 2003, S. 59.

⁶⁷⁷ Ebd., S. 60.

⁶⁷⁸ Ebd., S. 51.

⁶⁷⁹ Ebd., S. 69.

⁶⁸⁰ Ebd., S. 58.

⁶⁸¹ LOOSE (*Der junge Heinrich Mann*, S. 87) bemängelt zu Recht die unscharfe Charakterzeichnung der Figur Anna von Grubecks.

⁶⁸² Vgl. Heinrich Manns Formulierung in der oben (S. 209) zitierten Briefpassage.

wohl aufreizende Musik. So konnte ihr die Mehrzahl der in Opern gehörten Vokal- und Orchesterkompositionen nichts sagen. Doch fand sie Geschmack an einer gewissen schwereren Gattung von Konzertmusik; vor allem liebte sie Beethoven. Die Art ihres Musikgenusses bestand vorzugsweise darin, die Tonreihen zu verfolgen, ihre Wiederkehr und ihre Abstufung, gleichsam ihre Logik zu studieren, wodurch auch hier wieder ihr Vergnügen ein mehr geistiges wurde, als man im allgemeinen aus der Musik zu schöpfen pflegt. [HMF:109]

In Anna hätte Hanslick eine – beinahe übereifrige – MusterhörerIn gefunden: Sie nimmt Musik wirklich als «tönend bewegte Formen» (HaM:75) wahr, ihre Rezeption ist vornehmlich geistiger Art, emotionalem oder gar «pathologischem» Musikgenuß steht sie fern. Daß sie gerade der absoluten Musik, insbesondere Beethovens Sinfonien, zugeneigt ist, erstaunt weiter nicht. Diese bilden gegen Ende des 19. Jahrhunderts längst das Fundament der institutionalisierten Sinfoniekonzerte. Und es ist in erster Linie die «schwere» Sinfonik in der Nachfolge Beethovens, die Hanslicks Formalästhetik entspricht und an der sich – neben der Kammermusik – die Idee des logisch-strukturellen Hörens ausbildet.

Bedenkt man, daß Anna im «Duell» mit ihrer Antipodin am Ende als überlegene Siegerin hervorgeht und vom Erzähler gleichsam auf eine höhere Stufe gehoben wird, ließe sich dies konsequenterweise auch als Sieg ihrer Musikauffassung deuten. Ist Heinrich Manns Roman mithin ein Plädoyer für Hanslicks Formalästhetik? Hier würde man zweifellos Einspruch erheben, denn das obenstehende Zitat läßt erkennen, daß Annas Musikrezeption vom Erzähler als unzulänglich, sozusagen als Schrumpfform des Musikerlebnisses, eingestuft wird.⁶⁸³

Wenn damit einer von vielen Widersprüchen in diesem Jugendwerk von Heinrich Mann zutage tritt, darf man freilich auch nicht den Umkehrschluß ziehen, hier werde rauschhaft-dekadentes Musikhören propagiert, nur weil diese Rezeptionsform bei weitem dominiert. Heinrich Mann demonstriert in seinem Roman nur, was er bei einem eigenen Opernbesuch selbst erkannte: Daß die «Lüsternheit» in Wagners *Tannhäuser* «fabelhaft ansteckend» sein kann.

Höchst aufschlußreich für vorliegenden Zusammenhang ist indessen, daß sich in diesem Roman eine deutliche Bipolarität der Musikauffassungen abzeichnet. In *einer Familie* liefert also einen weiteren Beleg dafür, daß emotionale und rationale Musikrezeption gegen Ende des 19. Jahrhunderts als deutliche Gegensätze wahrgenommen werden. Notabene als Gegensätze, die aus dem Charakter der jeweiligen Rezipienten hervorgehen. Bedenkt man, daß hinter dieser Deutung ein Autor steckt, der ein durchschnittlich gebildeter Musikhörer, aber alles andere als ein Musikexperte ist, so dürfte seine Sichtweise für große Teile der künstlerisch interessierten Gesellschaft repräsentativ sein.

Die beiden entgegengesetzten Musikauffassungen, psychisch-emotionale versus formalstrukturelle Rezeption, dekadenter Wagnerismus contra intellektuellen Formalismus, wie sie in diesem Romanerstling skizziert sind, weichen bei Heinrich Mann alsbald einem dritten Weg, der nach Italien führt: Statt lasziver Dekadenz und lebensferner Vergeistigung

⁶⁸³ Vgl. hierzu MATTHIAS: *Heinrich Mann und die Musik*, S. 246.

propagiert der von der musikalischen Italianità begeisterte Autor eine populäre, auf (vermeintlicher) Natürlichkeit beruhende Musikvorstellung. Diese nicht unproblematische Musikutopie äußert sich am deutlichsten im Roman *Die kleine Stadt* (1909), der weiter unten (S. 257ff.) zur Sprache kommen wird, zeichnet sich aber bereits in früheren Werken ab, wo nun an die Stelle Wagners die Werke Puccinis treten: *Manon Lescaut* in *Die Jagd nach Liebe* (1903), *Tosca* in *Zwischen den Rassen* (1907). In seiner Lebensrückschau, *Ein Zeitalter wird besichtigt* (1945), bezeichnet der deutsche Autor den italienischen Opernkomponisten als seine «geistige Liebe» und verklärt ihn als «vollkommenen Darsteller des leidenschaftlichen Lebensgefühls jener Tage: seinem Schmelz, Aufschwung, Todesverlangen.»⁶⁸⁴

Freilich klingt der Wagnerismus in diesen Worten nach, doch Wagner ist längst suspekt geworden, für die Schönheit einer untergegangenen Epoche steht nun der Name Puccini. Entdeckt hat Heinrich Mann den «Maestro» im November 1900 in Florenz, nach eigenen Angaben zuerst in Form von Leierkastenmusik, die ihn derart in den Bann zog, daß er von der Straßenbahn absprang.⁶⁸⁵ Diese Anekdote («Se non è vero, è ben trovato») wirft ein deutliches Licht auf Heinrich Manns eigene Musikauffassung: Wer sich «entzücken»⁶⁸⁶ läßt von ein paar mechanischen Tönen aus einem Leierkasten, für den kann nur der Primat der Melodie gelten. Daß diese vorherrschende Melodie quasi wie ein Naturgesetz aus dem «singenden Volk» hervorgeht, ist ein Topos, der als Gegenthese zum Wagnerismus aufgestellt und auch im *Verdi*-Roman von Franz Werfel eine Rolle spielen wird.⁶⁸⁷

Die Jagd nach Liebe

Der Übergang vom deutschen Wagnerismus zur musikalischen Italianità vollzieht sich bei Heinrich Mann schrittweise. In *Die Jagd nach Liebe*, dem 1903 publizierten Roman über die Münchner Boheme, spielt jene Oper von Puccini eine zentrale Rolle, die Wagner bezüglich Musiksprache und Thematik am nächsten steht: *Manon Lescaut* (UA 1893). Die dem Libretto zugrunde liegende *Histoire du Chevalier des Grioux et de Manon Lescaut* von Abbé Prévost (1731) dient Heinrich Mann wiederum zur Spiegelung und Kontrastierung der Romanhandlung sowie zur Profilierung der Charaktere; der Einsatz des narrativen Subtextes erfolgt indes kunstvoller und ausgereifter als in seinem Romanerstling.⁶⁸⁸

Der schwächliche, verfeinerte Ästhet und Décadent Claude Marehn, ein Spätgeborener und früh Sterbender, hegt eine «Sehnsucht nach dem schönen, starken Leben» (HMJ:186), das

⁶⁸⁴ HEINRICH MANN: *Ein Zeitalter wird besichtigt*, hg. von Peter-Paul Schneider, Frankfurt/M., S. 309–317, hier S. 311.

⁶⁸⁵ Ebd., S. 310f.

⁶⁸⁶ Ebd., S. 311.

⁶⁸⁷ Dazu mehr im *Panorama III*, S. 251ff. Zur Kritik an dieser reaktionär anmutenden Musikauffassung vgl. das Resümee von KLAUS MATTHIAS (*Heinrich Mann und die Musik*, S. 332): «So bleibt festzuhalten, daß Heinrich Mann die moderne Musikentwicklung und ihre soziologisch-philosophische Verlaufsbestimmung offenbar gar nicht mehr wahrgenommen hat.» In dieser Formulierung scheint Matthias freilich dem Adorno-Zeitgeist und dessen anfechtbarer Fortschrittsideologie verpflichtet.

⁶⁸⁸ Für eine ausführliche Darstellung dieses Anspielungsnetzes vgl. EILERT: *Das Kunstzitat*, S. 143–155; sowie dies.: *Reflexe des zeitgenössischen Musiktheaters*, S. 165–170.

er vor allem in der ehrgeizigen, aber kühlen und liebesunfähigen Schauspielerin Ute Ende zu erkennen glaubt. Claude jagt unaufhörlich nach «echter», leidenschaftlicher Liebe und stürzt sich von einer Illusion in die andere. Im Fall von Puccinis *Manon* geht er so weit, die rasende Liebesleidenschaft, die im Zentrum der Handlung steht, zum idealen Selbstbild zu stilisieren. Er versucht Des Grieux nachzuspielen, scheitert aber immer wieder an der eigenen Feigheit.

Das Handlungsmuster, der Wechsel von Illusion und Desillusion, der schließlich in eine finale Katastrophe mündet, entspricht – sogar in einzelnen Details – Flauberts *Madame Bovary*.⁶⁸⁹ Auch in der Gestaltung der Opernszene folgt Mann in vielerlei Hinsicht seinem Vorbild: Bei Claudes (verspätetem!) Besuch einer *Manon-Lescaut*-Aufführung in Florenz kommt es zur zufälligen (!) Wiederbegegnung mit der Schauspielerin Gilda Franchini, Utes Bühnenrivalin, mit der er zuvor eine Liebesnacht verbracht hatte. Claude zieht die Opernfiktion gleich selbst in die Romanwirklichkeit hinein, wenn er seine damaligen Gefühle mit dem Bühnengeschehen parallelisiert: «es war so wirklich wie der Sturm von Empfindung, der heute nacht über eine Bühne gestrichen hatte» (HMJ:394). Bei einer Folgeaufführung der *Manon* sitzt nun seine «eigene» Manon, die Franchini, neben ihm – die Bühnenhandlung ist wie ausgeblendet (!), sie hat sich in der Romanwirklichkeit verselbständigt.⁶⁹⁰

Der Romanschluß konterkariert allerdings das Ende der Opernhandlung: Der Wagners *Tristan* evozierende Liebestod in Puccinis *Manon Lescaut* verkommt bei Heinrich Manns Protagonisten zu Travestie und Heuchelei: Zunächst verlangt ihn die Franchini von Claude, und zuletzt ist es Ute, die kurz vor Claudes Tod die Liebende mimt – um in den Besitz seines Vermögens zu gelangen.

Die Opernfiktion als Kontrast- und Spiegelfläche der Romanhandlung, das Theater als Ort der Zusammenführung von Romanfiguren – dieser Motivkomplex wird auch hier in reicher Variation durchgespielt. Die Musik selbst tritt in *Die Jagd nach Liebe* indessen deutlich zurück. Die Charaktere werden nur noch an der Opernhandlung, nicht mehr an unterschiedlichen Musikauffassungen gespiegelt. Die wenigen Musikbeschreibungen, die im Roman vorkommen, sind mit Handlungskommentaren und subjektiver Identifikations-Metaphorik der Figuren überfrachtet und bilden eine motivische Anspielungskette.⁶⁹¹ Beim erstmaligen Erklängen von Puccinis Musik (während des Fests in Claudes Villa) heißt es: «Draußen entstand Musik; eine schwere, süße Melodie wogte auf einmal ins Zimmer, eine Melodie vom Duft des Jasmins, mit dem Wogen eines lauen Sturms, eine Melodie, die jung machte, über die Welt einen roten Schein stürzte, und die zu Sehnsucht hinriß.» Und weiter: «Die Melodie draußen schwoll schmerzlich an zu einem ganzen Leben voll Hingerissenheit bis zum Verbrechen um sie, die eine, voll jäher Stürze und voll Elend, bis zum Sterben, die Arme um sie.» (HMJ:207) Bei einem gemeinsamen Ferienaufenthalt von Claude und Ute erfolgt der Verweis auf Puccini nur noch über die identische Metaphorik:

⁶⁸⁹ Vgl. EILERT: *Das Kunstzitat*, S. 149. Vor lauter (nicht immer nachvollziehbaren) Detailparallelen läßt Eilert die auffälligen Analogien in der Gesamtkonzeption des Romans außer Acht.

⁶⁹⁰ Der Erzähler bemerkt nur noch lakonisch: «Auf der Bühne schluchzte und starb Manon» (HMJ:398).

⁶⁹¹ EILERT (*Das Kunstzitat*, S. 147) spricht von der aus der Musik übernommenen Technik des «Leit- und Erinnerungsmotivs», was mir bei den wenigen Anspielungen (und gerade im Hinblick auf Thomas Mann, wo die Leitmotivtechnik strukturbildend wird) allerdings übertrieben scheint, abgesehen davon, daß "Erinnerungsmotiv" und "Leitmotiv" analog zur Musik begrifflich klar getrennt werden sollten (Ersteres ist eine Vorstufe von Letzerem).

«Claude ging an das alte Tafelklavier, er suchte [...] nach einer Melodie, von der eine Erinnerung schwer und süß ihn manchmal anwehte, wie eine Welle von Jasminduft, wie ein Stoß von einem lauen Sturm» (HMJ:242). Und beim eigentlichen Opernbesuch steht als weitere Variante: «Die Musik schlug in den Saal, heiß und süß. Und ganz oben, auf ihrer leidenschaftlichen Schwellung schwebten die beiden Stimmen, wie zwei Engel auf einer geballten Wolke.» (HMJ:392)

Damit zeigt sich deutlich, was bereits zu Beginn dieses Unterkapitels vorausgeschickt wurde: Es ist das Außermusikalische, das Heinrich Mann an der Musik interessiert. Deshalb das bleibende Interesse an der Oper (und am Theater!), deshalb das Desinteresse an musikimmanenten Strukturen (und am Konzert!). Für Letzteres vermag sich nur Anna, eine frühe Romanfigur, zu begeistern. Die Musik ist bei Heinrich Mann zuallererst ein emotionales Stimulans,⁶⁹² das im Roman psychische und emotionale Vorgänge ans Licht bringt und diese kommentiert. Der Rausch der Töne bleibt auch hier – ein Rausch der Gefühle.

Vom Aphrodisiakum zum Accessoire: Die Oper im Frühwerk Thomas Manns

...Was verdanke ich dem Theater? Das Erlebnis der Kunst Richard Wagners; ein Erlebnis, das ich dem Theater abgewinnen mußte und ohne das ich mein Wollen und mein geringes Vollbringen nicht denken kann.⁶⁹³

Für Thomas Mann, als Schriftsteller überhaupt kein Mann des Theaters, hieß Theater in erster Linie Wagnertheater. Dies geht aus dem 1908 verfaßten *Versuch über das Theater* hervor, dem die oben zitierten Sätze entstammen.⁶⁹⁴ «Wunderbare Stunden tiefen, einsamen Glücks inmitten der Theatermenge»⁶⁹⁵ verdanke er Wagners Musiktheater, schreibt der bekennende «Ohrenmensch». Während Wagner bei Heinrich Mann – abgesehen vom Romanerstling – nur in Episoden aufblitzt und durch die «schöngestige» Begegnung mit Puccini allmählich verdrängt wird, bleibt er für den jüngeren Bruder zeitlebens die überragende künstlerische Zentralgestalt.

So heißt "Thomas Mann und die Musik" beinahe so viel wie "Thomas Mann und Wagner". Denn selbst dort, wo Werke anderer Komponisten zur Sprache kommen (z. B. Mozarts *Zauberflöte* in *Königliche Hoheit* oder Beethovens op. 111 in *Doktor Faustus*) ist Wagner nie vollends ausgeblendet und stets mitzudenken. Wagners Orchestersatz ist die

⁶⁹² Selbst dann, wenn sie, wie im *Untertan*, der ideologischen Agitation dient (dazu unten S. 245ff.).

⁶⁹³ THOMAS MANN: *Versuch über das Theater*, in: ders.: *Essays I. 1893–1914*, hg. von Heinrich Detering, Frankfurt/M. 2002, S. 143.

⁶⁹⁴ Zu Thomas Manns Erfolglosigkeit als Dramatiker und zu seiner problematischen Beziehung zum Sprechtheater vgl. den Artikel von HEIDE EILERT: *Thomas Mann und das Theater*, in: *Thomas-Mann-Handbuch*, hg. von Helmut Koopmann, Stuttgart 1990, S. 358–361.

⁶⁹⁵ THOMAS MANN: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Frankfurt/M. 1974, Bd. 10, S. 841.

mächtige Begleitmusik zu Thomas Manns Œuvre – andere Komponisten können höchstens eine Nebenstimme beisteuern.⁶⁹⁶

Thomas Manns Beziehung zu Wagner ist eine lebenslange, trotz oder gerade wegen seiner Wagner-Krise um 1910, der ein schwieriges Abwägen zwischen Pro und Contra folgt. Der Autor blieb seinem künstlerischen Idol treu, daran konnten auch die braune Schlamm-schlacht um seinen Wagner-Essay von 1933,⁶⁹⁷ die ihn letztlich zur Exilierung bewog, und die unheilvollen Wagner-Mißbräuche im Dritten Reich nichts ändern. Selbst die vermeintliche Wagner-Ferne im 1947 publizierten Roman *Doktor Faustus*, assoziiert durch den unwagnerischen Zwölftonkomponisten Leverkühn, ist bei genauerem Hinsehen eigentlich eine Wagner-Nähe.⁶⁹⁸ Wagner ist für Thomas Mann Leitstern und Fixstern; er war in seinem Schaffen eigentlich immer präsent, wie die von Hans Rudolf Vaget herausgegebene Dokumentensammlung mit dem vielsagenden Titel *Im Schatten Wagners* eindrücklich belegt. Das beginnt mit einem Fragebogen von 1895, wo Wagner die Rangliste der Lieblingskomponisten anführt, und reicht bis zu letzten Tagebuch-Notaten (1954/55), wo von der unbeschreiblichen Liebe zur Musik des *Lohengrin* oder von einer neuen Deutung des Tristan-Akkordes die Rede ist.⁶⁹⁹

Dies mag als Orientierungsrahmen genügen, wenn es hier darum geht, den Opernbesuch als literarischen Motivkomplex bei Thomas Mann weiterzuverfolgen. In dessen Frühwerk sind vier Opernszenen zu erwähnen: Ein *Lohengrin*-Besuch mit fatalen Folgen in *Der kleine Herr Friedemann*, eine von Gounods *Faust* untermalte Zufallsbegegnung in *Der Bajazzo*, abermals ein *Lohengrin*-Abend in den *Buddenbrooks* und schließlich der durch Wagners *Walküre* initiierte Geschwisterinzeß in *Wälsungenblut*. In Betracht zu ziehen wäre allenfalls noch die sehr ausführliche Musikbeschreibung in der *Tristan*-Novelle, wo das Musikdrama zwar nur von zwei Personen am Klavier nachvollzogen, aber die Klangwirkung eines ganzen Orchesters imaginiert wird.⁷⁰⁰

Im Folgenden sollen nur die *Friedemann*-Novelle, deren Konzeption bis 1894 zurückreicht⁷⁰¹ und die 1905 entstandene⁷⁰² Erzählung *Wälsungenblut* genauer betrachtet werden.

⁶⁹⁶ Das Thema "Thomas Mann und die Musik" füllt mittlerweile eine halbe Bibliothek. Erwähnt seien hier – quasi als Forschungsrahmen – nur die frühe, noch immer lesenswerte Studie von VIKTOR ŽMEGA□: *Die Musik im Schaffen Thomas Manns*, Zagreb 1959, und die kürzlich erschienene, biographisch orientierte Monographie von CLAUDIUS REINKE: *Musik als Schicksal. Zur Rezeptions- und Interpretationsproblematik der Wagnerbetrachtung Thomas Manns*, Osnabrück 2002. Im Übrigen verweise ich auf den bibliographisch reichhaltigen Artikel *Thomas Mann und die Musik* von WALTER WINDISCH-LAUBE in: Koopmann: *Thomas-Mann-Handbuch*, S. 328–342.

⁶⁹⁷ *Leiden und Grösse Richard Wagners* ist die umfassendste Wagnerschrift in Thomas Manns Werk. Der Essay basiert auf einem Vortrag zu Wagners 50. Todestag, der den blamablen, aber folgenschweren *Protest der Richard-Wagner-Stadt München* auslöste.

⁶⁹⁸ Dazu REINKE: *Musik als Schicksal*, S. 381ff.

⁶⁹⁹ HANS RUDOLF VAGET (Hg.): *Im Schatten Wagners. Thomas Mann über Richard Wagner. Texte und Zeugnisse 1895–1955*, Frankfurt/M. 1999, S. 15, 227. Vgl. auch die «Hörstatistik» bei REINKE: *Musik als Schicksal*, S. 105, sowie KLAUS KROPFINGER: *Thomas Manns Musik-Kenntnisse*, in: *Thomas Mann-Jahrbuch* 8 (1995), S. 241–279.

⁷⁰⁰ Dazu EILERT: *Das Kunstzeit*, S. 260–268; RAINER SCHÖNHAAR: *Beschriebene und imaginäre Musik im Frühwerk Thomas Manns*, in: Gier/Gruber: *Musik und Literatur*, S. 237–268, hier S. 242–250.

⁷⁰¹ VAGET: *Thomas-Mann-Kommentar*, S. 55.

Diese beiden Werke markieren die Eckpunkte einer Entwicklungsphase, die mit "Thomas Mann und der dekadente Wagnerismus" überschrieben werden könnte, wobei die *Décadence*-Thematik zunehmend unter negativem Vorzeichen steht.

Bei dieser exemplarischen Auswahl kann es nicht darum gehen, den unzähligen Einzelinterpretationen zwei neue anreihen zu wollen. Der Fokus ist nur auf die jeweilige Opernszene gerichtet, um deren motivisch-thematischen Einsatz und deren strukturelle Funktion genauer zu beleuchten. Freilich dürfte dies bisweilen, so hoffe ich zumindest, auch ein neues Licht auf das Werk und seine bisherigen Deutungen werfen.

Der kleine Herr Friedemann

Die 1897 in der *Neuen deutschen Rundschau* erstmals veröffentlichte *Friedemann*-Erzählung ist vor allem als Titel von Thomas Manns erstem Novellenband (1898) bekannt geworden. Sie ist insofern eine typische Novelle, als sie auf ein zentrales Ereignis hin angelegt ist: Die «melancholische Geschichte des kleinen Buckligen»,⁷⁰³ wie Thomas Mann seine frühe Erzählung nannte, steuert ohne Umschweife auf die Schlußkatastrophe zu. Sie gestaltet ein Grundmotiv von Manns Gesamtwerk, nämlich «den Einbruch der Leidenschaft in dieses behütete Leben, die den ganzen Bau umstürzt und den stillen Helden selbst vernichtet.»⁷⁰⁴ Der Durchbruch dieser Leidenschaft vollzieht sich in mehreren Stationen, wovon der Opernbesuch die zentrale ist. Bereits die biographischen Angaben zu Friedemann zeigen die Richtung des Geschehens an. Der körperlich behinderte Patriziersohn wird – nicht ohne mannsche Selbstironie – als beflissener und leicht verschrobener Bildungsbürger gezeichnet, zu dessen Dilettanten-Repertoire auch die Musik gehört:

Und daß zur Genußfähigkeit Bildung gehört, ja, daß Bildung immer nur gleich Genußfähigkeit ist, – auch das verstand er: und er bildete sich. Er liebte die Musik und besuchte alle Konzerte, die etwa in der Stadt veranstaltet wurden. Er selbst spielte allmählich, obgleich er sich ungemein merkwürdig dabei ausnahm, die Geige nicht übel und freute sich an jedem schönen und weichen Ton. [MFr:81]

Zur Ausstattung des Bildungsbürgers und selbsternannten Epikureers (MFr:81) Friedemann gehört auch ein Theaterabonnement: Als Teil des elitären Stammpublikums im Stadttheater ist der bucklige Außenseiter im Kunsttempel mit «den ersten Kreisen der Stadt» (MFr:79) vereint, zu denen er von der Familie her gehört.

Die Hauptneigung aber des Herrn Friedemann, seine eigentliche Leidenschaft, war das Theater. Er besaß ein ungemein starkes dramatisches Empfinden, und bei einer wuchtigen Bühnenwirkung, der Katastrophe eines Trauerspiels, konnte sein ganzer kleiner Körper ins Zittern geraten. Er hatte auf dem ersten Range des Stadttheaters seinen bestimmten Platz,

⁷⁰² Zur verwickelten Publikationsgeschichte von *Wälsungenblut* vgl. ebd., S. 155–169. Hier sei lediglich erwähnt, daß der von Thomas Mann zunächst unterdrückte Text zwar 1921 in einem Privatdruck erschien, aber erst 1958 im Rahmen der Gesamtausgabe einem breiten Publikum zugänglich wurde.

⁷⁰³ THOMAS MANN: *Gesammelte Werke*, Bd. 13, S. 135.

⁷⁰⁴ Ebd.

den er mit Regelmäßigkeit besuchte, und hin und wieder begleiteten ihn seine drei Schwestern dorthin. [MFr:82]

In Umkehrung von Thomas Manns eigenen Vorlieben berührt das Schauspiel den kleinen Herrn Friedemann emotional weit mehr als die Musik. Es ergreift ihn sogar körperlich. Das hier beschriebene «Zittern» des Körpers, durch intensives künstlerisches Miterleben ausgelöst, ist ein Vorbote jener triebhaften Regungen, die bei der Begegnung mit Gerda von Rinnlingen durchbrechen werden.⁷⁰⁵ Kunst übernimmt für den Trieb-Asketen hier zunächst eine kompensatorische Funktion – bevor sie im Verlauf der Novelle zum erotischen Stimulans mutiert.

Die eigentliche sexuelle Eruption erfolgt konsequenterweise durch die Vereinigung der beiden künstlerischen Hauptvorlieben⁷⁰⁶ des Buckligen in höherer Potenz: im Musiktheater. Zwar hatte Friedemann die Frau von Rinnlingen zuvor bereits auf der Straße gesehen, war sofort von ihr eingenommen, erkannte die gefährlichen Regungen und vermied eine zweite Begegnung bei sich zu Hause. Doch der Opernbesuch erzwingt hier gleichsam die Wiederbegegnung: Das Ehepaar von Rinnlingen sitzt bei der *Lohengrin*-Aufführung in der gleichen Loge wie Herr Friedemann.

Etliche geläufige Motive aus den Opernszenen seiner literarischen Vorgänger tauchen auch in Manns früher Novelle auf: die Oper als Begegnungsstätte, als Ort der Selbstinszenierung und des Voyeurismus durch die Lognette. Bezeichnend ist indes, daß der Erzähler hier den Bildungsdünkel des Publikums hervorhebt:

Am folgenden Abend gab man im Stadttheater den «Lohengrin», und alle gebildeten Leute waren anwesend. Der kleine Raum war besetzt von oben bis unten und erfüllt von summemdem Geräusch, Gasgeruch und Parfüms. Alle Augengläser aber, im Parkett wie auf den Rängen, richteten sich auf Loge dreizehn, gleich rechts neben der Bühne, denn dort waren heute zum ersten Male Herr von Rinnlingen nebst Frau erschienen, und man hatte Gelegenheit, das Paar einmal gründlich zu mustern. [MFr:88]

Das Außenseitertum des kleinen Herrn Friedemann offenbart sich bei diesem gesellschaftlichen Ritual der Musterung besonders drastisch: Ebenfalls in Loge dreizehn sitzend, wird der Bucklige aus dem Bild der Beobachter weggeschnitten und wagt es selber nicht, an diesem Ritual teilzunehmen, weil er direkt neben der Person sitzt, die alle Blicke auf sich zieht. Erst nach dem Beginn der Ouvertüre erlaubt sich Friedemann einen «Seitenblick» (MFr:88). Die einsetzende Musik hat hier beinahe eine erlösende, jedenfalls ablenkende Funktion. Thomas Mann, von dem man ausgiebige Musikbeschreibungen erwarten würde, läßt es an dieser Stelle mit einer einzigen lakonischen Schilderung bewenden:

Die Geigen sangen, die Posaunen schmetterten darein, Telramund fiel, im Orchester herrschte allgemeiner Jubel, und der kleine Herr Friedemann saß unbeweglich, blaß und

⁷⁰⁵ Das «Zittern», erzählerisch hier bereits als Erinnerungsmotiv verwendet, taucht bei Friedemanns erstem Besuch bei Gerda (MFr:93) ebenso auf wie beim selbstvernichtenden Kniefall vor seiner Peinigerin (MFr:104). Demgegenüber bemerkt Friedemann ein unheimliches Zittern in Gerdas Augen (MFr:95, 96). Es gibt also durchaus Entsprechungen zwischen diesen beiden so gegensätzlichen Charakteren: Beide, er als schwächerer *Décadent*, sie als nervöse *Femme fatale*, sind auf ihre Art Leidende.

⁷⁰⁶ Friedemanns Interesse an Literatur und belletristischen Neuerscheinungen sei hier nur nebenbei vermerkt.

still, den Kopf tief zwischen den Schultern, einen Zeigefinger am Munde und die andere Hand im Aufschlage seines Rockes. [MFr:89]

Der Musikliebhaber Friedemann ist also überhaupt nicht bei der Musik, sie rauscht an ihm vorbei, die Opernhandlung läuft nebenher, Friedemann ist durch und durch eingenommen von seiner Sitznachbarin und droht in seiner Beklemmung und Verklemmtheit beinahe zu erstarren. Das Motiv ist bekannt: Auch Emma Bovary hörte von der Musik nichts mehr, nachdem Léon in der Loge aufgetaucht war, und Leslie-Gordon wurde vollständig von der Oper abgelenkt, als er Cécile in einer gegenüberliegenden Loge erblickte hatte.

Die Absenz längerer musikalischer Beschreibungen und die despektierliche Beiläufigkeit, mit der das Ende des ersten *Lohengrin*-Aufzugs («Telramund fiel») abgehandelt wird, hat also narrative Methode: Der Handlungsverlauf und die Personencharakteristik wird dadurch akzentuiert; das dramatische Spektakel vollzieht sich – im Unterschied zu *Madame Bovary* und *Cécile* – von Anfang an statt auf der Bühne in der Loge und verlagert sich nicht erst dorthin. Friedemann muß eine Kaskade von Demütigungen über sich ergehen lassen: Zunächst wird er völlig ignoriert, dann schlägt er vor Gerda von Rinnlingen die Augen nieder und schließlich läßt sie, um seine Hörigkeit zu prüfen, ihren Fächer entgleiten, den sie, obschon er sich bückt, dann doch selber aufhebt: «Ihre Köpfe waren ganz dicht beieinander gewesen, und er hatte einen Augenblick den warmen Duft ihrer Brust atmen müssen.» (MFr:89)⁷⁰⁷ Das ist dem sensiblen Gemüt zuviel: Friedemann verläßt die Oper vorzeitig.

Wie in *Cécile*, wo Gordons vor Eifersucht rast, spitzt sich der Opernbesuch in der *Friedemann*-Novelle bis zum emotionalen Eklat zu, und der frühzeitige Aufbruch wird zu einem Ausbruch aus einem Gefühlsgefängnis. Dabei spielt die Musik, wenn auch unterschwellig, eine stimulierende bis erotisierende Rolle, die sich mit Gerdas Attraktivität vergleichen läßt: Wie vom «Duft ihres Körpers» (MFr:91) wird Friedemann ebenso von der nachklingenden «Lohengrinmusik» bis in seinen «fieberdumpfen Schlaf» (MFr:68) hinein verfolgt. Interessanterweise ist gerade die Musik das verbindende Element zwischen der verführerischen Frau und dem verführten Mann. Er spielt «ein wenig Violine» (MFr:95) und sie «kann etwas begleiten» (MFr:96), was Gerda auf die (peinigende) Idee bringt, gemeinsam zu musizieren, obschon sie im Voraus weiß, daß dieses Musikrendezvous nie zustande kommen wird. Wie bereits in der Oper scheint Friedemanns Musikalität gelähmt zu sein, sie ist nur mehr dumpfes oder – um mit Hanslick zu reden – pathologisches Nachklingen. Friedemann ist sich dieser Lähmung durchaus bewußt, mit einem Rest von Verstand stellt er fest, daß er allmählich seinen Verstand, auch seinen musikalischen, zu verlieren droht. Genau mit dieser selbstquälerischen Einsicht scheint Gerda zu spielen, wenn sie spöttisch bemerkt, daß er in der Opernloge «ein andächtiger Nachbar» gewesen sei, «obgleich die Aufführung nicht gut war, oder nur relativ gut» (MFr:95).

In ihrem Zwang zur Verführung und Erniedrigung der Männer entspricht Gerda in vielen Zügen dem Typus der *Femme fatale*. Sie ist denn auch mit Ortrud, der dämonischen

⁷⁰⁷ RASCH (*Die literarische Décadence*, S. 79f.) hat auf eine wahrscheinliche Anregungsquelle zu dieser Szene hingewiesen: In Turgenjews Erzählung *Frühlingsfluten* (1871) kommt es in einer Opernloge zwischen Sanin und Marja zu einer sehr ähnlichen Annäherung. Der Körperduft der Verführerin ist dort ebenfalls erwähnt.

Femme fatale in *Lohengrin*, parallelisiert worden.⁷⁰⁸ In der Tat gibt es viele Entsprechungen: Sowohl Gerda wie Ortrud erscheinen als Außenstehende, die in eine (vermeintlich) heile Welt einbrechen und Unheil stiften. Gerda von Rinnlingen ist aus Berlin in die nicht weiter benannte «mittelgroße Handelsstadt» (MFr:78) gezogen – Vorlage ist unzweifelhaft Lübeck – und erregt als (zu) junge Gattin des neuen Bezirkskommandanten sogleich negatives Aufsehen. Sie fällt aus der gesellschaftlichen Norm; man bezeichnet sie als «burschikos» (MFr:84) und ist empört, wie sie sich ihrem Mann gegenüber «eiskalt» (MFr:85) benimmt. In *Lohengrin* ist Ortrud vor allem wegen ihres altgermanischen Glaubens eine Außenstehende, die triebhaft andere vernichten muß, um selbst befriedigt zu sein. Die selbsternannte Seherin tritt als verführerische Zauberin, als dämonische, «eiskalte» Intrigantin auf. Im Gegensatz zu Gerda von Rinnlingen geht von ihr zwar keine besondere erotische Ausstrahlung aus, aber auch Gerda wird ja von der bürgerlichen Gesellschaft als wenig reizvoll und «nicht kokett» (MFr:84) bezeichnet. Die «Macht der Schlange» siegt aber in beiden Fällen. Auch Telramund fühlt sich selbst dann, wenn er das Ausmaß von Ortruds Machenschaften längst erkannt hat, immer noch «wie unheimlich von ihr angezogen», wie Wagner in einer Regieanweisung vermerkt (Akt II/1);⁷⁰⁹ der «wollüstige Haß» (MFr:91, 105), den Friedemann Gerda gegenüber empfindet, entspräche wohl auch seiner Gemütsverfassung. Telramund wie Friedemann sind der Femme fatale machtlos ergeben,⁷¹⁰ Telramund verliert seine gesellschaftliche Ehre, Friedemann seinen Lebenshalt und am Ende sogar die Menschenwürde,⁷¹¹ ihr beider Tod ist eine Folge eigener Willensschwäche und heillosen Unterwerfung. Die nicht zu Ende «erlebte» Opernhandlung wird damit auch hier teilweise in die Romanwirklichkeit transferiert.

Hält man sich die Parallelen zwischen Text und Subtext vor Augen, wird auch klar, weshalb in der Opernszene bei Thomas Mann nur gerade der oben zitierte Ausschnitt aus der Bühnenhandlung wiedergegeben ist. «Telramund fiel» bezieht sich auf den Zweikampf zwischen Telramund und Lohengrin (Akt I/3), wo Ortruds Gatte seine erste große gesellschaftliche Demütigung erfährt: Lohengrin besiegt ihn nämlich, schenkt ihm aber das Leben. Eine ähnliche Demütigung muß Friedemann kurz darauf in der Loge über sich ergehen lassen, wenn Gerda, indem sie ihren Fächer fallen läßt, ihre erotische Macht erprobt.

So gesehen fungiert die Opernszene in der Erzählung – in doppelter Optik – als Unterwerfungsszene. Zuvor war Friedemann nämlich durchaus standhaft, bei Gerdas Besuch im Hause Friedemann war er ihr ausgewichen. Die Erotik der Loge, die Dramatik der Bühnenhandlung und die Macht der Musik rauben Friedemann die Macht über sich selbst. Die Oper, das paradoxe Kunstwerk, wirkt beklemmend und enthemmend zugleich. Von diesem Moment an ist der Bucklige nur noch ein Getriebener. Deutlicher könnte der Opernbesuch die Peripetie in dieser gradlinig erzählten Novelle kaum markieren.

Die in das Erzählgeschehen hineinprojizierte Folie der Opernhandlung hat in der Erzählung des jungen Thomas Mann also dieselbe Funktion wie im Romanerstling seines

⁷⁰⁸ So zunächst von RASCH (*Die literarische Décadence*, S. 81f.), dann ausführlicher von EILERT (*Das Kunstzitat*, S. 247ff.).

⁷⁰⁹ RICHARD WAGNER: *Lohengrin* [Textbuch], hg. von Wilhelm Zentner, Stuttgart 1999, S. 29.

⁷¹⁰ Erkenntnis hilft in beiden Fällen nichts, wie Telramund im zweiten Aufzug (II/3) bestätigt: «Vollführe, Weib, was deine List ersonnen; / dein Werk zu hemmen fühl ich keine Macht!» (Ebd., S. 35).

⁷¹¹ In der Schlußszene liegt er am Boden und fühlt sich behandelt «wie ein Hund» (MFr:105).

Bruders Heinrich – und wie schon bei Flaubert oder Fontane: Das Kunstzitat akzentuiert den Handlungsverlauf, hat eine poetologisch strukturierende Funktion, dient der Personencharakteristik und bietet jenen Leserinnen und Lesern, welche die Parallelen erkennen, nicht zuletzt ästhetischen Genuß.

Freilich birgt der Einsatz solch subtil eingesetzter Intertextualität auch Gefahren: Er verleitet Interpreten mitunter zu vorschnellen Deutungen. So hat James Northcote-Bade in seiner Studie über *Wagner-Mythen im Frühwerk Thomas Manns* die ganze *Friedemann-Novelle* als *Lohengrin-Travestie* begriffen, indem er Gerda die Rolle des Lohengrin (!) zuteilt und in Friedemann eine ironische Verkörperung Elsas (!) sieht. Dies wirkt umso abstruser, als der Autor zuvor Manns besondere Vorliebe für Wagners *Lohengrin* hervorhebt, dessen Kritik an unzulänglichen Aufführungen allerdings als grundsätzliche Kritik an Wagners Werk mißverstehet.⁷¹²

Wälsungenblut

Bei der Erzählung *Wälsungenblut* liegt der Verdacht schon näher, daß Thomas Mann hier Wagner parodieren oder mindestens travestieren wollte. Da besucht ein im Luxus beinahe versinkendes jüdisches Zwillingenspaar in Berlin eine Aufführung der *Walküre* und stellt den Geschwisterinzeß aus dem ersten Akt der Oper anschließend zu Hause nach. Und zufällig heißen sie auch noch Siegmund und Sieglind. Und so wie die «germanische» Sieglinde⁷¹³ in der *Walküre* ihren Gatten Hunding betrügt, hintergeht die «jüdische» Sieglind ihren «germanischen» Verlobten Beckerath.⁷¹⁴ Da beide Ehen – die erzwungene in der *Walküre* und die bevorstehende in *Wälsungenblut* – mehr mit Haß als mit Liebe zu tun haben, scheint der Ehebruch bzw. der Quasi-Ehebruch bis zu einem gewissen Grad sogar gerechtfertigt.

Wenn die Geschwister Aarenhold den Inzeß zu Hause nach dem Opernbesuch – eher bewußt als unbewußt – nachspielen, gehen die Parallelen zwischen Opernhandlung und Erzählhandlung bis ins Detail. Darauf ist in der Forschung eingehend hingewiesen worden, weshalb hier auf eine ausführliche Gegenüberstellung verzichtet werden kann.⁷¹⁵ Die Transformation des auffälligsten Requisites ist indes besonders aufschlußreich: Das Bärenfell, auf dem Siegmund zu Beginn der *Walküre* erschöpft niedersinkt, wird bei den

⁷¹² JAMES NORTHCOTE-BADE: *Die Wagner-Mythen im Frühwerk Thomas Manns*, Bonn 1975, S. 11ff. Die interpretatorischen Verirrungen fußen auf der «idée fixe», wonach Thomas Mann in seinem Frühwerk Nietzsches Anregung, Wagners Mythen ins Bürgerliche zu übersetzen, streng gefolgt sei. Hier liegt jedoch ein grundsätzliches Mißverständnis der literarischen Opernszene im Besonderen und des Kunstzitats im Allgemeinen vor. Text und Subtext laufen nie vollständig parallel (was außerdem auch müßig und langweilig wäre). Dem Subtext, hier dem Kunstzitat, kommen ganz bestimmte Funktionen zu; ignoriert man diese und versteift sich auf eine enge Parallelführung, führt dies früher oder später ad absurdum (vgl. zu dieser Kritik auch EILERT: *Das Kunstzitat*, S. 244).

⁷¹³ Das Endungs-e trägt, anders als man zunächst meint, nicht zur Unterscheidung zwischen Bühnenfigur und Romanfigur bei; Thomas Mann benutzt beide Formen für beide Frauen.

⁷¹⁴ Siegmund Aarenhold bezeichnet Beckerath explizit und verächtlich als «Germanen» (MWä:395).

⁷¹⁵ NORTHCOTE-BADE: *Die Wagner-Mythen*, S. 62ff; BORCHMEYER: *Das Theater Richard Wagners*, S. 327ff; vgl. auch CHRISTINE EMIG: «Wagner in verjüngten Proportionen...». «*Wälsungenblut*» als epische Wagner-Transkription, in: Thomas Mann Jahrbuch 7 (1994), S. 169–185. Emigs These, daß Thomas Manns Erzählung den ersten *Walküre*-Aufzug insgesamt dreimal durchspiele (zuerst an der Familientafel, dann in der Oper selbst und schließlich wieder zu Hause) finde ich nicht unplausibel, aber interpretatorisch mitunter doch recht überstrapaziert – vor allem was (angebliche) Analogien im Detail anbelangt.

Aarenhold-Zwillingen zum «Eisbärfell» (MWä:394, 408), auf dem am Ende der Erzählung der «bräutliche» Akt stattfindet. Im Milieu des "Fin de siècle" ist dieses archaische braune Fell des Mythos also quasi reingewaschen und kultiviert – evoziert aber zugleich (Eises-)Kälte und Leidenschaftslosigkeit. Das Fell steht symbolisch für die Transformation und Verfremdung des Wagnerschen Mythos, der im Zentrum dieser Erzählung steht. Archaisches Germanentum wird mit einer überzivilisierten Gesellschaft vertauscht, wo das Germanische nur noch in einzelnen Relikten fortlebt.⁷¹⁶

Ein solches mythisches Relikt sind auch die Namen der Zwillinge. Wie kommt ein neureicher jüdischer Unternehmer auf die Idee, seine Kinder nach wagnerschen Opernfiguren zu benennen? Hier liegt zweifellos ein parodistisches – obwohl nicht unrealistisches – Element vor. Doch worauf zielt die Parodie? Auf Wagner selbst, der seinem Sohn Siegfried den Namen der großen Lichtgestalt im *Ring des Nibelungen* gab – oder wohl eher auf jene (Pseudo-)Wagnerianer, die es dem großen Meister gleich tun wollen? Was für Wagnerianer sind denn Aarenholds überhaupt? Dieter Borchmeyer hat zu Recht betont, daß Siegmund und Sieglind Aarenhold in ihrer Rezeptionshaltung «sternenweit» vom teutomanischen Wagner-Kult entfernt sind und auf diese Weise das (Schein-)Paradox eines «jüdischen Wagnerianismus» erfüllen.⁷¹⁷

Damit ist hinreichend angedeutet, daß diese Geschichte so einfach nicht zu interpretieren ist: Falls hier überhaupt eine Parodie vorliegt, was oder wer wird parodiert? Gestützt auf die bisherige Forschung bieten sich folgende Deutungsmöglichkeiten an:

- Weil der wagnersche Mythos hier nach Anleitung von Nietzsche ins «Bürgerliche» (NWa:34) übersetzt wird, sind die Opernhelden der Lächerlichkeit preisgegeben, was einer Parodie von Wagners Werk gleichkommt.⁷¹⁸

- Wenn Siegmund auf der Bühne als «rosiger Mann mit brotfarbenem Bart» (MWä:398) erscheint, Hunding «bauchig und x-beinig wie eine Kuh» ist, sein Baß «rostig und kolossal» klingt (MWä:399) und das romantische Vollmondlicht als «Flut von weißem elektrischen Licht» (MWä:402) daherstrahlt, liegt hier statt einer Wagner-Parodie vielmehr eine Persiflage auf die unzulängliche Aufführungspraxis vor.⁷¹⁹

- Die Aarenhold-Geschwister sind überfeinerte Décadents, Vertreter eines zeittypischen «Dilettantismus», zu deren pseudokultureller Luxuswelt der dekadente Wagnerismus wie ein Accessoire gehört.⁷²⁰ Sie inszenieren sich – schon durch die

⁷¹⁶ Vgl. dazu EMIG: «Wagner in verjüngten Proportionen...», S. 171ff.

⁷¹⁷ BORCHMEYER: *Das Theater Richard Wagners*, S. 324f.

⁷¹⁸ Vgl. NORTHCOTE-BADE: *Die Wagner-Mythen*, S. 53–67. Abgesehen von seiner einseitigen Deutung ist Northcote-Bade äußerst ungenau, wenn er resümiert, die *Walküre* werde bei Thomas Mann «genau [...] ins Bürgerliche übersetzt» (S. 67), stammen doch die Protagonisten in *Walsungenblut* aus der obersten Gesellschaftsschicht, die sich wohl kaum mehr mit dem schwammigen Begriff «bürgerlich» etikettieren läßt. Wenn Nietzsche als «verjüngte» Operngestalten einen Theologiestudenten und die Figur der Madame Bovary vorschlägt, so hat seine Transformation einen völlig anderen Effekt, als wenn Wagners Figuren in eine überquellende Luxuswelt übersiedelt werden.

⁷¹⁹ Vgl. JENS MALTE FISCHER: *Fin de siècle. Kommentar zu einer Epoche*, München 1978, S. 240; BORCHMEYER: *Das Theater Richard Wagners*, S. 325f.

⁷²⁰ Vgl. KOPPEN: *Dekadenter Wagnerismus*, S. 144–154.

identischen Namen – selbst als fragwürdige Wagner-Karikaturen. Wagners ursprüngliches Werk bleibt dabei unangetastet. Es handelt sich nur um eine Parodie einer verfehlten Wagner-Rezeption und -Imitation.

Angesichts solch auseinanderdriftender Thesen lohnt es sich, den im Zentrum stehenden Opernbesuch erneut unter die Lupe zu nehmen. Dabei setze ich bewußt andere Akzente als Heide Eilert, die den Fokus in ihrer vorzüglichen Darstellung vor allem auf die Funktion des Kunstzitats im Erzähltext richtet.⁷²¹ Meine Analyse geht der Frage nach, in welchen Einzelmotiven der Opernbesuch in *Wälsungenblut* seinen literarischen Vorläufern folgt und wo er von ihnen abweicht.

Ähnlich wie in Heinrich Manns Romanerstling ist der Opernbesuch in *Wälsungenblut* taktisch eingefädelt, es findet keine Zufallsbegegnung statt (wie bei Flaubert, Fontane oder in Thomas Manns *Friedemann*-Novelle), Ziel ist vielmehr, Zweisamkeit in möglichst stimulierender Atmosphäre ausleben zu können. Die Aarenhold-Zwillinge bitten Beckerath, den zukünftigen Gemahl Sieglinds, die *Walküre* vor der Heirat «noch einmal zusammen hören» zu dürfen – «*allein*», wie Siegmund betont, nachdem Beckerath seine Begleitung angeboten hat (MWä:389). Dem «ungebildeten» Beamten, laut Siegmund eine «Trivialexistenz»,⁷²² bleibt wohl verborgen, daß sich Siegmund und Sieglind im ersten Akt dieser Oper spiegeln wollen, weil dort ihre Namensträger auftauchen und sich als «bräutliche Geschwister» finden. Vor diesem Hintergrund muß das inzestuöse Liebesspiel der Aarenhold-Geschwister wie ein kalkulierter Plan erscheinen, zumal auch die beiden Opernkarten «längst» (MWä:390) besorgt worden sind. Der weitere Erzählverlauf spricht jedenfalls für eine sorgfältig eingefädelte Sache: Nach ihrem exzessiven Ankleidungsritual (die krankhafte Eitelkeit erinnert ebenso an Dora von Grubeck wie an Thomas Buddenbrook) inszenieren die Zwillinge nämlich gleichsam ihre private Inzest-Ouvertüre:

Sie küßte ihn auf seine geschlossenen Augen; er küßte sie auf den Hals, zur Seite des Edelsteins. Sie küßten einander die Hände. Mit einer süßen Sinnlichkeit liebte jedes das andere um seiner verwöhnten und köstlichen Gepflegtheit und seines guten Duftes willen. Schließlich spielten sie wie kleine Hunde, die sich mit den Lippen beißen. [MWä:396]

Diese Passage kehrt im Inzest-Finale, gefolgt von einer Stretta, fast wörtlich wieder (MWä:410). Der inzestuöse Rahmen, den die Oper ausfüllen und überhöhen wird, ist also schon im Voraus mit Bedacht gesetzt.⁷²³

Weil dieser Theaterbesuch vollumfänglich auf Zweisamkeit ausgerichtet ist, spielt das Sehen-und-gesehen-Werden, die eitle Selbstinszenierung nur zwischen dem Geschwisterpaar. Die beiden kommen so spät in der Oper an, daß ihnen die «Freitreppe», der Publikums-Laufsteg par excellence, ganz alleine gehört. Bezeichnenderweise verweilen sie «eine Sekunde nebeneinander vor einem hohen Spiegel» (MWä:397). "Narzißtische

⁷²¹ EILERT: *Das Kunstzitat*, S. 268–280.

⁷²² Für Siegmund ist Beckerath «die trivialste Existenz, in die ich Einblick gewonnen habe» (MWä:395).

⁷²³ Als Kontrapunkt zur Deutung von EMIG («*Wagner in verjüngten Proportionen...*»), die hier einen dreifachen Kursus erblickt (sie spricht von Oper I, II und III) benutze ich absichtlich andere Sprachbilder, um zu zeigen, wie wenig zwingend solche Formmodelle letztlich sind.

Modehörer" wäre hier eine adäquate Typisierung. Die Interaktion mit anderen Zuschauern tendiert nämlich gegen Null: Zu einem minimalen Austausch kommt es während des ersten Aufzugs, wo Siegmund einmal so laut spricht, «daß mehrere Köpfe sich gehässig gegen sie kehrten» (MWä:401), und dann in der Pause, wo die beiden mechanisch ein paar Bekannte grüßen, aber sonst häufig «Hand in Hand» gehen (MWä:403, 404). Um nicht ins Gedränge zu geraten, treten sie immer erst im letzten Augenblick in ihre Loge. Sie fühlen sich der großen Menge weit überlegen und verachten die «Tausend Leute», die wie instinktiv applaudieren, «den Körper schon zum Ausgange, den Kopf noch zur Bühne gewandt» (MWä:403). Man muß unweigerlich an den hoffmannschen Enthusiasten in *Don Juan* denken, der die Oper möglichst abgeschirmt von den Philistern genießen will – nur daß der Rückzug dort aus künstlerischer, hier jedoch aus sozialer Arroganz geschieht.

Eine abrupte Konfrontation mit der «prosaischen» Wirklichkeit haben die Aarenhold-Zwillinge nicht zu befürchten; sie nehmen die Ambiance der Opernloge sozusagen in ihr luxuriöses Coupé mit: In der Dunkelheit des Wagens, der sie nach Hause führt (eine weitere Parallele zum Opernbesuch in Heinrich Manns Romanerstling!), genießen sie das «zärtliche Bewahrtsein vor dem schrillen Leben ringsum. Sie schwiegen, abgeschlossen vom Alltag, noch ganz wie auf ihren Sammetstühlen gegenüber der Bühne und gleichsam noch in derselben Atmosphäre» (MWä:406).

In der Oper selbst geht der (zweisame) Subjektivismus so weit, daß die Geschwister auch das Bühnengeschehen wie durch eine verzerrende Brille wahrnehmen. Die Erzählperspektive ist hier eindeutig personal und entspricht vor allem der Sicht Siegmunds. Die eingeblendete Bühnenhandlung wird derart eng mit dem Erzählgeschehen verknüpft, daß – nicht nur aufgrund der Namensgleichheit – mitunter Irritationen entstehen. Dabei kommt es nicht nur zu Spiegelungen der Erzählfiguren, sondern auch zu (ironischen) Kontrastierungen, wie der Beginn der Operschilderung zeigt:

Sturm, Sturm... Auf leichte und schwebend begünstigte Art hieher gelangt, unzerstreut, un-
abgenutzt von Hindernissen, von kleinen verstimmenden Widrigkeiten, waren Siegmund
und Sieglind sofort bei der Sache. Sturm und Gewitterbrunst, Wetterwüten im Walde
[MWä:397f.].

Mit dem absichtsvoll inszenierten, ironiegespickten Verwirrspiel gelingt Thomas Mann zweierlei: Er macht die problematische Identifikation Siegmunds mit dem Bühnen-Siegmund anschaulich und unterstreicht den himmelweiten Abstand zwischen der kämpferisch-triebhaften Welt der *Walküre* und der überfeinerten Samt-Welt der Aarenholds. An einer Stelle zeigt sich dies besonders schön:

Hierauf bedeutete er [= Hunding] Sieglinden rauh, ihm drinnen den Nachttrunk zu würzen
und im Bette auf ihn zu warten, stieß noch zwei oder drei Drohungen aus und ging dann
fort, indem er alle seine Waffen mit sich nahm und Siegmund in der verzweifeltsten Lage
allein ließ.

Siegmund, aus seinem Fauteuil über die Samtbrüstung gebeugt, stützte den dunklen Kna-
benkopf in die schmale und rote Hand. Seine Brauen bildeten zwei schwarze Falten, und
der eine seiner Füße, nur auf dem Absatz des Lackstiefels stehend, war in einer fortwäh-
renden nervösen, rastlos drehenden und nickenden Bewegung. [MWä:400f.]

Der nervöse Décadent, durch dessen Brille erzählt wird, rezipiert die Oper auf durchaus eigene Weise: Vor allem Heide Eilert hat auf eklatante Abweichungen gegenüber dem Libretto hingewiesen und unter anderem gezeigt, daß Hunding als Pendant des verhaßten Beckerath weit negativer gezeichnet ist, als er in der Oper erscheint.⁷²⁴ Dort gehört er zu den dunkel-trotzigen, etwas dümmlichen, aber durchaus respekteinflößenden Figuren, in *Wälsungenblut* ist er «x-beinig wie eine Kuh», steht da, «finster und plump auf seinen Speer gelehnt», und wird sogar als «Tölpel» bezeichnet (MWä:399).

Daß hier nicht (nur) eine Satire auf unzulängliche Rollenbesetzungen intendiert sein kann, wird spätestens dann klar, wenn es über den betäubenden Nachtrunk heißt: «Sie freuten sich miteinander, daß der schwere Dummkopf überlistet war» (MWä:401). Das Paar auf der Bühne spricht hier ebenso die Gedanken des Paares in der Loge aus: Beckerath, der «Dummkopf», ist durch diesen Opernbesuch überlistet worden – der Racheakt kann nun vollzogen werden. Das Motiv der Rache, das in der *Walküre* vor lauter Liebestaumel beinahe untergeht, wird in *Wälsungenblut* derart akzentuiert, daß die Geschwisterliebe insgesamt als Racheakt erscheint – was im Libretto nur beiläufig erwähnt wird. Dort singt Siegmund:

Littest du Schmach,
und schmerzte mich Leid;
war ich geächtet,
und warst du entehrt:
freudige Rache
ruft nun den Frohen!⁷²⁵

In der Aarenhold-Rezeption heißt es hingegen: «In Schmach lag sie wie er im Leide, entehrt war sie wie er in Acht, und Rache – Rache sollte nun ihre geschwisterliche Liebe sein!» (MWä:401f.). Der Rachegeanke ist in der Schlußszene der Erzählung der eigentliche Auslöser des Inzests. Siegmund betont in seiner Verwirrung: «im ganzen ist es... dasselbe, besonders, was das betrifft... sich zu rächen, Sieglind...» (MWä:410). Und als Sieglind nach dem Liebesspiel fragt: «Aber Beckerath [...] was ist nun mit ihm?», antwortet Siegmund in der ursprünglichen (von Thomas Mann später entschärften) Schlußpointe der Erzählung: «Nun, [...] was soll mit ihm sein? Beganefst [= betrogen] haben wir ihn – den Goy [= Nicht-Juden].»⁷²⁶ Mit diesen jiddischen Einsprengseln ist die Stoßrichtung allzu deutlich: Zwei überhebliche Juden haben einen dummen Nicht-Juden an der Nase herumgeführt und der Erzgermane Hunding mußte als Spottfigur für den gehörnten Verlobten herhalten. Ohne auf den latenten Antisemitismus dieser Erzählung hier näher eintreten zu können,⁷²⁷ sei auf die paradoxe Situation hingewiesen, daß die jüdischen

⁷²⁴ EILERT: *Das Kunstzitat*, S. 272ff.

⁷²⁵ RICHARD WAGNER: *Die Walküre* [Textbuch], hg. von Egon Voss, Stuttgart 1997, S. 25.

⁷²⁶ Zitiert nach VAGET: *Thomas-Mann-Kommentar*, S. 156.

⁷²⁷ Vgl. dazu: BERND M. KRASKE: *Thomas Manns Wälsungenblut – eine antisemitische Novelle?*, in: Thomas Mann. Erzählungen und Novellen, hg. von Rudolf Wolff, Bonn 1984, S. 42–66, sowie HANS RUDOLF VAGET: «Von hoffnungslos anderer Art.» *Thomas Manns «Wälsungenblut» im Lichte unserer Erfahrung*, in: Thomas Mann und das Judentum, hg. von Manfred Dierks und Ruprecht Wimmer, Frankfurt/M. 2004, S. 35–57. Das Thema der jüdischen Assimilation, wie sie sich in *Wälsungenblut* präsentiert, behandelt EILERT: *Das Kunstzitat*, S. 273ff.

Rezipienten Wagners Germanenmythos sowohl als Spottfolie wie als Identifikationsmuster benutzen.

In der vollends subjektivierten Schilderung der Opernhandlung springt nebst dem überakzentuierten Rachemotiv und dem abgeänderten Bericht über Siegmunds Herkunft⁷²⁸ die Zentrierung des anschließend nachvollzogenen Geschwisterinzests besonders ins Auge. Während der zweite Aufzug, wo Siegmund stirbt (!), verständlicherweise ganz ausgeblendet und der dritte nur kurz zusammengefaßt ist, nimmt die Schilderung des ersten Aufzugs auffällig viel Raum ein. Das im Inzest gipfelnde Bühnengeschehen dieses ersten Akts ist in einer Zuspitzung wiedergegeben, indem der Liebesakt auf dem Tierfell bereits vorausgenommen ist. In Wagners Libretto «kauert» (MWä:402) das Liebespaar nirgends auf dem Bärenfell – der Liebesakt vollzieht sich dort nach einer glutvollen Umarmung hinter dem «schnell» fallenden Vorhang bzw. als musikalischer Taumel im Orchester.⁷²⁹

Während des erzählerisch ausgesparten zweiten Aufzugs, wo der hadernde Gott Wotan sein ganzes Werk aufgeben will, setzt bei Siegmund Aarenhold ein Bewußtseinsprozeß ein. Er bemerkt, daß er – anders als Wotan⁷³⁰ – nicht einmal fähig ist, überhaupt ein Werk in Angriff zu nehmen. Interessanterweise wird diese Reflexion weder durch die rezipierte Musik noch durch die Opernhandlung, sondern durch einen Blick in den Orchestergraben ausgelöst:

Der vertiefte Raum war hell gegen das lauschende Haus und von Arbeit erfüllt, von fingernden Händen, fiedelnden Armen, blasend geblähten Backen, von schlichten und eifrigen Leuten, die dienend das Werk einer großen leidenden Kraft vollzogen, – dies Werk, das dort oben in kindlich hohen Gesichtern erschien... Ein Werk! Wie tat man ein Werk?
[MWä:404]

Das mit dem Schöpfertum gekoppelte Schaffensethos, das Thomas Mann an Wagner so sehr bewunderte und dem er erfolgreich nacheiferte,⁷³¹ wird hier als Ideal hingestellt, über das Siegmund Aarenhold nur mutmaßen kann. Er wird sich seiner Charakterschwäche ausgerechnet in der Oper bewußt, die hier für einmal – zweifellos außergewöhnlich für eine erzählte Opernszene – einen rationalen statt emotionalen Prozeß in Gang setzt. Siegmund kommt nämlich zum Schluß, es fehle ihm an Schöpfertum, weil er keine echte Leidenschaft besitze. Diese Erkenntnis veranlaßt ihn zu einer Lebensbetrachtung in begrifflichen Gegensatzpaaren, die schließlich in purer Ratlosigkeit endet:

Er sah sein eigenes Leben an, dies Leben, das sich aus Weichheit und Witz, aus Verwöhnung und Verneinung, Luxus und Widerspruch, Üppigkeit und Verstandeshelle, reicher Sicherheit und tändelndem Haß zusammensetzte, dies Leben, in dem es kein Erlebnis, nur logisches Spiel, keine Empfindung, nur tötendes Bezeichnen gab, – und ein Brennen oder

⁷²⁸ Dazu EILERT: *Das Kunstzitat*, S. 271ff.

⁷²⁹ WAGNER: *Die Walküre*, S. 33.

⁷³⁰ Trotz der Aussparung ist die Opernhandlung hier im Hintergrund mitzudenken (vgl. auch EILERT: *Das Kunstzitat*, S. 277).

⁷³¹ VAGET (*Im Schatten Wagners*, S. 319) bemerkt: «Wagners Bekenntnis: «ganz bin ich nur, was ich bin, wenn ich schaffe» könnte auch von Thomas Mann stammen».

Zehren war in seiner Brust, irgend etwas wie eine süße Drangsal – wohin? wonach? Nach dem Werk? Dem Erlebnis? Der Leidenschaft? [MWä:404]

Das stürmisch liebkosende Zwillingpaar als helle Verstandesmenschen, denen es an Emotionalität mangelt? Was zunächst paradox klingt, rührt an den Kern dieser Erzählung: das Leiden an Leidenschaftslosigkeit, den Überdruß im Überfluß.

Diese Diagnose ist auch für die Musikauffassung der Protagonisten höchst aufschlußreich. Aarenholds sind nämlich keineswegs ekstatisch mitfiebernde, mit «ganzer Seele» lauschende Hörer, Musikenthusiasten im Sinne Hoffmanns oder Wagnerianer im Sinne Baudelaires. So wie ihr ganzes Leben eigentlich nur aus Accessoires besteht, gehört zu dieser Luxusausstattung auch «etwas» Musik und Oper – ebenso wie eine extravagante, tadellose Toilette, eine (lächerlich) manierierte Sprache, oder all die Bücher, in denen Siegmund nur schmökert, bevor er sie prachtvoll in Leder binden läßt.

So begegnen die Zwillinge nicht nur dem Publikum, sondern auch dem Kunstwerk und dessen Aufführung – abgesehen von oben erwähntem Augenblick der Erkenntnis – mit Überheblichkeit und zeitweiligem Hohn. Spöttische Arroganz ist für diese Luxusmenschen Lebenshaltung und Selbstschutz zugleich. Beim Opernbesuch äußert sich dies folgendermaßen: Schon zum Voraus weiß man, daß die Besetzung schlecht sein wird, und tatsächlich dreht sich das erste knappe Pausengespräch um den Bühnen-Siegmund, den Siegmund Aarenhold «nahezu schwach» findet, worauf Sieglind ergänzt, das Orchester habe sich «bewogen» gefühlt, «bei dem Frühlingslied schrecklich zu schleppen» (MWä:403).

Die Schilderung der Opernhandlung aus der Perspektive Siegmunds spart – wie bereits an mehreren Passagen gezeigt – nicht mit ironischen Bemerkungen über die schlechten Bühnendarsteller. Zudem wird die Bühnenillusion ständig durchbrochen: Zum Beispiel, wenn es mitten in der Opernhandlung heißt, die blauen Augen des Siegmund-Darstellers seien «wie bittend, auf den Kapellmeister gerichtet» (MWä:398), oder von seiner Bühnengeliebten Ähnliches bemerkt wird: «Aber dann sah Sieglind verstohlen den Kapellmeister an und erhielt ihren Einsatz, stellte formend die Lippen ein und sang ausführlich, wie alles stand und lag» (MWä:401).

Die wenigen Musikbeschreibungen sind ebenso ironisch durchbrochen, was einige Interpreten erstaunlicherweise nicht wahrhaben wollten:⁷³² «Eine Minute verging, ausgefüllt von dem singenden, sagenden, kündenden Fluß der Musik, die zu Füßen der Ereignisse ihre Flut dahinwälzte» (MWä:398). Dieser Satz – mit integriertem Stabreim (!) – liest sich gewiß nicht wie eine Lobeshymne auf Wagners Orchestersprache mit ihrer feinziselierten «Kunst des Übergangs». Oder: «wieder zog und sehnte sich drunten die tiefe Melodie» (MWä:399). Weiter: «Es läutete leise, der Dirigent reckte die Arme, und der erhabene Lärm, dem er befahl, erfüllte wieder die Ohren, die ein wenig geruht hatten» (MWä:404). Und wenn man schließlich von einem «berauschenden Klingklang» (MWä:405) liest, ist der «Feuerzauber» aus dem Ende der *Walküre* gemeint...

⁷³² BORCHMEYER (*Das Theater Richard Wagners*, S. 325f.) behauptet: «Die parodistischen Akzente werden im übrigen ausschließlich auf die Schilderung des Bühnengeschehens verteilt, während in der Beschreibung der Musik jedes Ironiesignal fehlt.» Diese Formulierung übernimmt REINKE (*Musik als Schicksal*, S. 159f.) beinahe wörtlich, ohne aber die Quelle hier genau zu vermerken – ein unrühmliches Beispiel dafür, wie sich Ungenauigkeiten bei der Lektüre in der Forschungsliteratur fortpflanzen...

Zwar lassen sich diese Seitenhiebe wiederum als Satire auf eine unzulängliche Aufführungspraxis verstehen. Aus der Optik der Aarenhold-Zwillinge sind sie jedoch vor allem Zeugnis kultureller Arroganz.

Damit ist hinreichend verdeutlicht, daß Thomas Mann hier zwei hoffnungslos übersättigte Kulturkonsumenten in die Oper schickt. Sie sind Modehörer, Bildungshörer, in ihrer Besserwisserei und ihrem Spott auch skeptische Verstandeshörer, aber ganz sicher keine echten Gefühlshörer. Hierzu sind sie gar nicht fähig. Zur adäquaten Musikrezeption fehlt ihnen (wie Anna von Grubeck!) die Fähigkeit, sich emotional gehen zu lassen. An der Familientafel sträuben sie sich sogar gegen Emotionalität und verhöhnen «den Fehlgriff der Leidenschaft» (MWä:388). Wenn sie aber, wie in ihrem inszenierten Inzest, selbst einmal nach Emotionalität und Leidenschaft streben, so sind sie nur zu einem aufgesetzten Affekt fähig (wie Siegmund in der Oper bitter erkennen muß).

Der liebeswütige Ausruf des *Walküren*-Siegmunds «so blühe den Wälsungen-Blut!»⁷³³ ist für den nachgestellten Inzest der Aarenholds nur mehr ein Anstoß zu einem dekadenten Spiel, bei dem jemand hübsch betrogen wird. Selbst die *Décadence* ist für die Aarenhold-Zwillinge zu einem Tummelfeld geworden, zu einer Requisitenkiste, aus der man sich nach Belieben bedienen kann. Der dekadente Wagnerismus ist hier keine glaubwürdige Kunstauffassung mehr, sondern nur noch Staffage und Karikatur.⁷³⁴ «Die Renaissance der Wälsungen gerät zum Abklatsch des Mythos», resümiert Christine Emig.⁷³⁵ Wagners Mythen sind zum wohlfeilen «Muster» verkommen, das sich oberflächlich adaptieren läßt – was sich mit Thomas Manns Intention deckt, der mit seiner Erzählung vorhatte, «die Geschichte zweier Luxuswesen, jüdischer Zwillinge des überfeinerten Berliner Westens, zu improvisieren, deren üppig-spöttisches Einsamkeitspathos sich den Ur-Inzest von Wagners Wälsungen-Geschwisterpaar zum Muster nimmt».⁷³⁶

Mit dieser 1905 äußert virtuos «improvisierten» Erzählung verabschiedet sich Thomas Mann vom dekadenten Wagnerismus ebenso wie vom *Fin de siècle*.⁷³⁷ Die Frage stellt sich, ob hier auch ein Abschied von der literarischen Opernszene vorliegt. *Wälsungenblut* liest sich in der Reihe der fiktiven Opernbesuche nämlich wie eine Parodie auf ebendiesen Motivkomplex. Die Anspielungen, die bei Flaubert, Fontane oder Heinrich Mann nur subtil gesetzt waren, die Analogien zwischen Romanfiguren und Bühnenfiguren, die in den früheren Beispielen zuerst erschlossen werden mußten, kurz: die wechselseitige Erhellung zwischen Text und Subtext, dieses kunstvolle Spiel der Intertextualität, ist in *Wälsungenblut* bereits durch den Titel und die identischen Namen derart offensichtlich und aufdringlich gestaltet, daß sich dieses Kunstmittel ganz eigentlich von selbst erledigt.

Die Folge ist – und das wurde bisher nie beachtet – ein Verlust an narrativer Spannung: Von Hoffmann bis zu Heinrich Mann waren die Opernbesuche allesamt ein zentrales Spannungselement. «Es wird etwas geschehen», wußte man als Leserin oder Leser – aber was geschehen wird, wußte man nicht. Meist ahnte das «geneigte» Lesepublikum kaum

⁷³³ WAGNER: *Die Walküre*, S. 33.

⁷³⁴ Meine Deutung setzt sich also im Endergebnis von derjenigen KOPPENS ab (*Dekadenter Wagnerismus*, S. 144–154).

⁷³⁵ EMIG: «*Wagner in verjüngten Proportionen...*», S. 184.

⁷³⁶ THOMAS MANN: *Gesammelte Werke*, Bd. 11, S. 558f.

⁷³⁷ Vgl. REINKE: *Musik als Schicksal*, S. 160; FISCHER: *Fin de siècle*, S. 241.

mehr als die Protagonisten selbst.⁷³⁸ In *Wälsungenblut* jedoch wird die Ahnung zur Gewißheit, zumal der Inzest bereits im Titel und dann im häuslichen Vorspiel der bräutlichen Geschwister vorweggenommen ist. Das erotische Geheimnis der Loge schwindet damit beträchtlich.

«Gesellschaftsfieber» und «öffentliche Intimität» – zwei Zitate anstelle einer Zusammenfassung

Die Erotik der Loge, gleichsam der rote Faden in diesem literarischen Opernpanorama, beruht auf einem ganz besonderen Charakteristikum, das sich (wie schon angedeutet) am besten in einem Oxymoron erfassen läßt: Die Loge als öffentliche Privatsphäre oder intime Öffentlichkeit. Daß es sich dabei um keine Erfindung der Literatur handelt, wie man nach diesem motivgeschichtlichen Längsschnitt vermuten könnte, belegt eine Passage aus Oskar Bies 1913 erstmals erschienenem Buch *Die Oper*, jenem fulminant geschriebenen Bestseller mit seinem berühmten Eröffnungssatz: «Die Oper ist ein unmögliches Kunstwerk.» Die Paradoxie der Oper spielt für Bie auch in den Zuschauerrängen und insbesondere in der Loge. Folgende Zeilen lesen sich wie eine Zusammenfassung der in diesem Kapitel vorgestellten Motiv-Variationen. Selbst die Möglichkeit der Zufallsbegegnung in der Oper, die für die Literatur von ganz besonderem Reiz ist, wird kurz angeschnitten:

Die Loge bestimmt den gesellschaftlichen Charakter. Sie gibt dem Abonnenten Freiheit und Benehmen, Haltung und Ungeniertheit, sie kultiviert eine besondere Art von Verkehr unter der Einstellung auf den scheinbaren Zweck der Bühne und doch mit aller Öffentlichkeit der leicht abgetrennten Interessen. Man besucht sich, man verbindet die befreundeten Logen, man beobachtet sich vis-a-vis, man zieht sich zurück, geht und kommt nach Wunsch – eine öffentliche Intimität, um die die Musik ihre gesellschaftlichen [!] Zauber schlingt. Man darf schweigen und ist doch beeinander. Man darf sich treffen und hat sich doch nicht verabredet. Man simuliert eine Absicht und hat doch keinen anderen Tic als den der Geselligkeit. Man verdeckt seine eigenen Augen mit dem Opernglas, um die fremden desto sicherer zu verfolgen. Die Paradoxie des Kunstwerks schlägt auf die Paradoxie der Gesellschaft zurück.⁷³⁹

Thomas Mann, der den Zauber der Oper in *Wälsungenblut* ein Stück weit entzaubert hatte, ließ sich vom Musiktheater, und insbesondere von der Musik selbst, nur allzu gern verzaubern. Trotz fragwürdiger gesellschaftlicher Rituale und Absurditäten in der Inszenierung ist für ihn die Oper letztlich eine «nicht zu überbietende Kunst», wie der folgende Abschnitt aus seinem *Versuch über das Theater* von 1908 darlegt. Es sind die Paradoxien selbst, die den Reiz des Musiktheaters ausmachen, könnte man mit Oskar Bie auch hier

⁷³⁸ Der in Anm. 137 angesprochene Spannungsabfall in Heinrich Manns Roman *In einer Familie* scheint nicht intendiert zu sein.

⁷³⁹ BIE: *Die Oper*, S. 67. Die anschließende Stichelei gegen das unkultivierte deutsche Publikum läßt das 19. Jahrhundert bereits hinter sich und stützt ex negativo Bies These, wonach die Oper ein «Kind der Feudalzeit» (S. 63) sei : «Der Deutsche sitzt mit sachlicher Begeisterung in der Oper, haßt seinen Nachbar, verdammt das Zuspätkommen, entrüstet sich über unzeitgemäße Gespräche, sieht mit dem Opernglas auf die Bühne und belächelt den Frack. Er ist ein Arbeiter und Ernstnehmer.» (S. 67)

resümieren. Die zum Teil wörtlichen Übernahmen aus der ironiegetränkten Operschilderung in *Wälsungenblut* scheinen jedenfalls zu bekräftigen, daß die Oper bei allen «Unmöglichkeiten» und Unzulänglichkeiten eine Verführungskunst ohnegleichen bleibt:

Und so macht man sich denn auf zur Tempelbude, diesem musischen Staatsinstitut. Man wirft sich in Schwarz, man hat Gesellschaftsfieber. Es trifft sich möglicherweise schlecht, man ist vielleicht müde, verstimmt, ruhebedürftig; aber man hat sechs Tage vorher unter bedeutenden Opfern an Zeit und Bequemlichkeit sein Billett von einem Beamten erstanden und ist gebunden. Man wallfährtet per Droschke zur Gnadenstelle. Man kämpft den Kampf der Garderobe, legitimiert mehrmals, das Billett in der Hand, sein Recht auf Kunst und bekommt seinen Sammetsitz in der Menge angewiesen. Parfums, Geschwätz, Atlastaillen, die in den Nähten krachen, schlechte Menschengesichter, – Gesichter von Menschen, denen man es ansieht, daß sie weder eines guten Satzes noch einer guten Handlung fähig wären. Und dann dort oben das Ideal, zu dem man, rasch trunken von Musik, emporstarrt, die Scham und Frage im Herzen: Ist das gut, ist es hoch, da es all denen *auch* gefällt? – Das Ideal hat seine komische Seite. Hunding ist bauchig und X-beinig wie eine Kuh. Sieglindens gepuderter Busen wogt in der Dekolletage ihres Fellgewandes, einer Art prähistorischer Balltoilette. Siegmund, knapp und gespannt auf der Kante des Sessels, läßt die Besorgnis erkennen, seinen Trikots möchte etwas Fürchterliches begegnen. Daß dieser rosige und dralle Mann geradeswegs aus Wildnis, Wetter und tiefstem Elend kommt, ist übrigens nicht zu glauben. Das Herdfeuer sträubt Funken gegen die Kulisse: einen Augenblick verstört dich die Erinnerung an Schreckensberichte von Theaterbränden. Später laufen Frickas Widder, eine Glanznummer der Regie, ein großes Spielzeug mit Uhrwerk, wirklich über die Bühne, und ihre Beine klappern in den Scharnieren. Warum blöken sie nicht? Man kann heute verlangen, daß sie blöken!... Und zwischen all dem Schauer und kurze Seligkeiten, Wonnen der Nerven und des Intellekts, Einblicke in wundervolle Beziehungen, in rührende und große Bedeutsamkeiten, wie nur diese nicht zu überbietende Kunst sie gewährt...⁷⁴⁰

⁷⁴⁰ THOMAS MANN: *Versuch über das Theater*, S. 140–141.

Von der Aushöhlung der Bildungsidee zum ideologischen Missbrauch von Musik

Die noch jugendlich wirkende, überaus schöne Frau gefällt ihm zwar, doch das «naive Minimal-Maß ihrer Bildung» stößt ihn ab. Sie spricht recht gut französisch und versteht «ein Weniges von Musik». Aber sie liest kaum Zeitung und hat von Literatur keine Ahnung, nicht mal den Namen Klopstock kennt sie, skandalös, ja: «Was nicht in französischen Romanen und italienischen Opern vorkommt, das weiß sie nicht». Wenn sie sich wenigstens mit den Opern Richard Wagners abgeben würde statt mit solch minderwertigem italienischem Flitterwerk...

...so könnte man diesen Gedankengang fortspinnen – denn hier spricht ein überzeugter Wagnerianer. Die Zitate stammen aus einem Brief des Ingenieurs Leslie-Gordon, einem Kosmopoliten mit deutschnationalem Hintergrund, der in Theodor Fontanes Roman *Cécile* als Verführer auftritt. In den genannten Passagen (FoC:60f) urteilt er über die Titelheldin Cécile von St. Arnaud. Diese ist eine Außenseiterin, eine Fremde von zweifelhafter Herkunft und mit zwielichtiger Vergangenheit. Mangelnde Bildung trübt ihre glänzende Erscheinung. In der preußischen Gesellschaft jedoch, in der Cécile seit ihrer Heirat mit dem Obersten a. D. Pierre von St. Arnaud verkehrt, ist ein solides Bildungsrepertoire für den gesellschaftlichen Verkehr und die «Conversation» unerlässlich, ansonsten gibt man sich, wie Cécile, «Blößen über Blößen» (FoC:61).

Zu diesem Bildungskanon gehört selbstverständlich auch die Musik – doch was genau muß man gegen Ende des 19. Jahrhunderts davon wissen? Mit Kenntnissen über die italienische Oper läßt sich in Preußen zur Zeit Fontanes offenbar nicht auftrumpfen. Was muß man gehört haben, um mitreden zu können? Welche Töne gehören zum guten Ton?

- I -

Damit ist ein wichtiger Aspekt der Kategorie jener Bildungshörer, von denen dieses Streiflicht handelt, bereits genannt: Man hört Musik, um mitreden zu können. Man geht in die Oper, ins Konzert, weil es zur Allgemeinbildung und zum guten Ton gehört. Musikalisches Wissen ist ein Statussymbol: Wer über die musikalische Hochkultur Bescheid weiß, kann sich gegenüber Unwissenden abgrenzen. Und diese Abgrenzung gegen unten ist eines der wenigen griffigen Kriterien, um die schillernde Schicht des viel zitierten "Bildungsbürgertums" überhaupt erfassen zu können.⁷⁴¹

Die für das 19. Jahrhundert zentrale Idee der Bildung wird also dem unbeschwerten Musikgenuss gewissermaßen übergestülpt. Musik ist damit weder in völliger Autonomie einem L'art-pour-l'art-Konzept verpflichtet, noch primär von alltäglichen ökonomischen

⁷⁴¹ Zur begrifflichen Problematik siehe oben S. 32ff.

Zwängen abhängig.⁷⁴² Das bedeutet gleichzeitig, daß Musik der puren Unterhaltungs- und Zerstreuungsfunktion enthoben ist. Das Reich der Kunst ist gemäß dem im späten 18. Jahrhundert ausgeprägten Bildungskonzept ein «Reich der Freiheit», das sich vom «Reich der Notwendigkeit» abhebt und die «höhere Weisheit» befördert. Oder kürzer formuliert: Kunst ist die Kür nach der Pflicht. Aber nur wer die Kür auch meistert, kann ganz vorne mithalten.

Bezeichnend ist nun, daß sich das elitäre Bürgertum (in Verbund mit dem Adel) seine musikalische «Bildungsration» selbst holt, indem es Konzertgesellschaften gründet und Opernhäuser baut. Daß die dort aufgeführten Werke in der Folge den gesellschaftsrelevanten Bildungskanon größtenteils bestimmen, muß doch etwas irritieren: Wo bleibt der Anteil der schulischen Musikpädagogik? Damit ist ein spezifisch deutscher Mißstand angesprochen, den der MGG-Artikel über *Musikpädagogik* als «unbegreiflichen Abstand zwischen einer Musikkultur von Weltgeltung und einer halbherzigen und kunstverschlossenen Schul- und Bildungspolitik» beschreibt.⁷⁴³ Der musikalische Horizont wird also zu einem kleinen Teil durch die Schule, zu einem unterschiedlichen Teil durch private Ausbildung (vor allem in Gesang und Klavierspiel) und zu einem beträchtlichen Teil durch eigene Opern- und Konzertbesuche bestimmt.

Bedenkt man, daß das Konzert- und Opernwesen vornehmlich in den Händen der gesellschaftlichen Eliten liegt, so kann man – je nach Bewertung – von einem autonomen oder «inzestuösen» Kunstbetrieb sprechen, der für das Selbstverständnis dieser Eliten derart bedeutend ist, daß er den Status einer Religion erlangt. Die Entwicklung der Musik zur Kunstreligion fußt demnach auf der Idee der Bildung. Diesen Zusammenhang betont auch Thomas Mann, wenn er in seinem *Versuch über das Theater* (1908), nicht ohne Ironie, das Typische am deutschen Theater – einschließlich des Musiktheaters – zu ergründen versucht:

Uns Deutschen ist eine Ehrfurcht vor dem Theater eingeboren, wie keine andere Nation sie kennt. Was dem übrigen Europa eine gesellige Zerstreuung ist, ist uns zum mindesten ein Bildungsfaktor. Noch neulich hat der deutsche Kaiser gegen eine französische Schauspielerin geäußert: Wie die Universität die Fortsetzung des Gymnasiums sei, so sei uns die Fortsetzung der Universität das Theater. Das ist, wie gesagt, das Mindestmaß von Respekt. Nur bei uns konnte eine Schrift wie «Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet» ans Licht treten. Nur bei uns konnte «Bayreuth» konzipiert und verwirklicht werden. Daß das *Theater als Tempel* möglich sei, ist ein nicht zu entkräftender deutscher Glaube [...]⁷⁴⁴

Was hier über Theater und Musiktheater gesagt wird, gilt für das Konzert, den Tempel der absoluten Musik, in noch ausgeprägterem Maß, wenn man sich etwa der Worte Paul Bekkers erinnert, wonach der Konzertsaal «Kirche, aristokratischer und akademischer Gesellschaftsraum» in einem sei.⁷⁴⁵ Doch keine Kirche kommt ohne Rituale und keine

⁷⁴² Zur musikalischen Bildung vgl. DAHLHAUS: *Das deutsche Bildungsbürgertum und die Musik*, v. a. S. 228ff.

⁷⁴³ KARL HEINRICH EHRENFORTH: [Artikel] *Musikpädagogik*, in MGG², Sachteil, Bd. 6, Kassel usw. 1997, Sp. 1491.

⁷⁴⁴ THOMAS MANN: *Versuch über das Theater*, S. 153; die zitierte Passage eröffnete ursprünglich den kürzeren Essay *Das Theater als Tempel* (THOMAS MANN: *Essays I. 1893–1914*, S. 117).

⁷⁴⁵ BEKKER: *Das deutsche Musikleben*, S. 66 (vgl. oben S. 24).

Religion ohne Inhalte aus. Was in den Tempel der Kunstreligion gehört, gilt es zu definieren. Was ist würdig, dort aufgeführt zu werden?

An der musikalischen Kanonbildung entzünden sich ästhetische Debatten, die wiederum Teil des Bildungsgutes werden und sich in der Erzählliteratur vielfältig niederschlagen. Wie an der Eingangspassage zu diesem Kapitel ablesbar (und unten noch ausführlicher gezeigt), treten in Fontanes Werk beispielsweise Wagnerianer und Nicht-Wagnerianer gegeneinander an. Während sich die Gemüter über den Wert der wagnerschen Kunst erhitzen, befindet sich der verhandelte Komponist längst im Bildungsolymp. Denn man kann in größeren gesellschaftlichen Zirkeln nur über jemanden debattieren, den die meisten kennen – und zwar nicht nur vom Hörensagen, sondern vor allem vom «Hörenspielen». Das mag banal klingen, sagt aber über die Klasse der Bildungshörer, wie sie am Ende des 19. Jahrhunderts erscheinen, viel aus: Diese sind Gralshüter eines historistischen, oder positiver formuliert: klassischen Werkkanons. Sie sind grundsätzlich rückwärts orientiert und stehen neusten musikalischen Entwicklungen skeptisch oder uninteressiert gegenüber.⁷⁴⁶ Bevor das Neue ins Blickfeld rückt, gilt es, über das Alte Rechenschaft ablegen zu können, damit man beim «Namedropping» nicht im Abseits steht und sich – wie Cécile von St. Arnaud – gehörig blamiert.

Musikhören um einer derart verstandenen Bildung willen kann das Korsett des Zwanghaften nicht abstreifen – und birgt überdies eine große Gefahr: die der Oberflächlichkeit. Das musikalische Bildungswissen droht in Fragmente zu zerfallen, die man zwar in die «richtige» Schublade einordnen kann, sie aber nicht in größerem Zusammenhang zu verstehen vermag. Für die Eintrittskarte in die gehobenen Gesellschaftszirkel ist dies auch nicht vonnöten, wie in den großen Gesellschaftsromanen des 19. Jahrhunderts nachzulesen ist. Julia Encke spricht in ihrer Arbeit über Flaubert und Fontane zu Recht von einer «Zitierkultur», die das eigentliche Gerüst der gesellschaftlichen «Conversation» bildet.⁷⁴⁷ So schwirren um 1900 neben Büchmanns berühmten *Geflügelten Worten*⁷⁴⁸ auch massenhaft «geflügelte Musikzitate» umher. Ein schönes Beispiel hierfür gibt Thomas Mann in *Wälsungenblut*: Als Siegmund seinen zukünftigen Schwager Beckerath augenzwinkernd um die Einwilligung bittet, Sieglind für eine gemeinsame *Walküre*-Aufführung «freizugeben», trommelt Siegmunds Bruder Kunz sogleich den prägnanten Rhythmus des Hunding-Motivs auf dem Tischtuch (MWä:389). Der «ungebildete» Beckerath hat freilich keine Ahnung, daß es sich dabei um eine böswillige Anspielung auf seine eigene Person handelt. Da er den musikalischen Zitiercode nicht beherrscht, bleibt er ein Außenseiter und wird unbemerkt zur Zielscheibe des Spotts.

⁷⁴⁶ Nur auf den ersten Blick liegt hier ein Widerspruch zu den vorher erwähnten Wagnerianern vor. Diese apostrophieren sich zwar gern als fortschrittlich, hängen jedoch einem Komponisten an, der bereits zu Lebzeiten ein Klassiker war. Klassizität wird hier also nicht so verstanden, daß ein Künstler, um zu den Klassikern zu gehören, nicht (mehr) umstritten sein darf. Klassizität meint hier lediglich dauerhafte Präsenz im Repertoire.

⁷⁴⁷ JULIA ENCKE: *Kopierwerke. Bürgerliche Zitierkultur in den späten Romanen Fontanes und Flauberts*, Frankfurt/M. 1998. Vgl. auch LINKE: *Sprachkultur und Bürgertum*.

⁷⁴⁸ Georg Büchmanns Zitatensammlung *Geflügelte Worte* erschien erstmals 1864 und erreichte im Jahr 1900 bereits die 20. Auflage.

In diesem Zusammenhang entwirft Adorno in seiner Hörertypologie (vgl. oben S. 36f.) mit dem Typus des «Bildungskonsumenten»⁷⁴⁹ ein treffendes Signalement (auch dann, wenn man die erwähnten «Schallplatten» wegdenkt):

Er [= der Bildungskonsument] hört viel, unter Umständen unersättlich, ist gut informiert, sammelt Schallplatten. Musik respektiert er als Kulturgut, vielfach als etwas, was man um der eigenen sozialen Geltung willen kennen muß; diese Attitüde reicht vom Gefühl ernsthafter Verpflichtung bis zum vulgären Snobismus. Das spontane und unmittelbare Verhältnis zur Musik, die Fähigkeit des strukturellen Mitvollzugs, wird substituiert dadurch, daß man soviel wie nur möglich an Kenntnissen über Musik, zumal über Biographisches und über Meriten von Interpreten anhört, über die man stundenlang nichtig sich unterhält. Dieser Typus verfügt nicht selten über ausgebreitete Kenntnis der Literatur, aber derart, daß man die Themen berühmter und immer wiederholter Musikwerke summt, das Vernommene sogleich identifiziert.⁷⁵⁰

Adornos scharfe und entlarvende Kritik eines musikalischen Bildungs-Snobismus⁷⁵¹ findet sich in Ansätzen bereits bei E. T. A. Hoffmann, der die musikalische Bildung insgesamt sehr ambivalent beurteilt, wie oben (S. 149ff.) gezeigt wurde. Milo, der Affe, steht in den *Kreisleriana* für den arroganten Bildungskonsumenten, dem es nur um das gesellschaftliche Prestige zu tun ist. Buchstäblich konsumierende Musikhörer kommen in der von Kreisler karikierten Teegesellschaft vor, wo «neben dem Tee, Wein, Punsch, Gefronen [...] auch immer etwas Musik [...] eingenommen wird» (HKr:35). In *Wälsungenblut* ergibt sich eine schöne Entsprechung: Statt beim Tee kommt man im Hause Aarenhold «beim Geflügel» auf die Kunst zu sprechen, vornehmlich «auf Literatur und Theater» (MWä:387), worin auch das Musiktheater eingeschlossen ist. Das Opern-Repertoire dient, wie gezeigt, als Fundus für entlarvende «Insider»-Anspielungen. So wird Unwissenheit in Sachen Mode mit dem Etikett «Parsifal» (MWä:387) versehen. Eine ganze Kette solch maliziöser Opern-Anspielungen formiert sich – um noch ein Beispiel aus einem anderen Werk anzufügen – beim oben (S. 206) beschriebenen Schlagabtausch zwischen Gordon und Hedemeyer in Fontanes *Cécile*. Ohne entsprechendes musikalisches Bildungsarsenal wären die Protagonisten dort sofort entwaﬀnet.

- II -

Bevor auf Fontane zurückzukommen ist, soll an dieser Stelle ein kleines Intermezzo eingeschoben werden. Es ist nämlich höchst aufschlußreich, wie dieser musikalische Bildungstempel von ganz unten betrachtet wird, aus der Perspektive des Unwissenden und Ausgeschlossenen, oder im Jargon der Aarenholds: aus der «Parsifal»-Optik. Einen solchen Blickwinkel vermittelt Wilhelm Raabe in seinem Frühwerk *Der Hungerpastor*

⁷⁴⁹ ADORNO: *Typen musikalischen Verhaltens*, S. 184.

⁷⁵⁰ Ebd.

⁷⁵¹ Adorno übersieht dabei freilich, daß sein Konzept des formal-strukturellen Musikhörens, das er einzig als adäquat billigt, genauso snobistisch ist.

(1863/64). In der als Entwicklungs- oder Bildungsroman⁷⁵² konzipierten Lebensgeschichte des Schuhmachersohns Hans Jakob Unwirrsch spielt die Hunger-Metapher eine vieldeutige Rolle, unter anderem steht sie auch für den Hunger nach Wissen und Bildung (obwohl eher die Metapher des Wissensdurstes gebräuchlich ist). Während der Schulkollege von Hans Unwirrsch, der jüdische Trödlersohn Moses Freudenstein, in steiler Karriere sich rasch einem gefühlskalten Bildungsnobismus verschreibt und schließlich zum Gegenspieler seines einstigen Freundes wird,⁷⁵³ verläuft Unwirrschs Bildungsweg in kleiner, stetiger Stufenfolge.

Eine neue Welt im doppelten Sinne eröffnet sich dem verträumten Theologiestudenten in der «großen Allerweltsstadt» (RHP:189) Berlin, wo er eine Stelle als Erzieher im Haus des Geheimrats Götz antreten soll. Am ersten Tag des Berlin-Aufenthaltes agiert der Bruder des Geheimrats, Leutnant Götz, als weltgewandter mephistophelischer Fremdenführer. Unwirrsch ist von der Fülle des Großstadtlebens schon halb berauscht, als ihn der Leutnant am Abend ins Schauspielhaus führt. Auf dem Programm steht Mozarts *Don Juan*. Neben Besuchen in Museen, Galerien, Kneipen, Konditoreien und zwielichtigen Kellerlokalen gehört dieser Operabend zur frivolen Bildungstour, die der reichlich entdämonisierte Mephisto hier mit dem «Kandidaten der Gottesgelahrtheit» (RHP:219) unternimmt. Die erste Berührung des Schustersohns mit der Welt der Oper beschreibt der auktoriale Erzähler nicht ohne spöttische Seitenhiebe:

Don Juan! – – – Wenn der Mensch mit Mühe und Not in dunkeln, engen Straßen, hinter wackelnden Tischen in Kälte und Hunger, *großem Hunger*, aufgewachsen ist, und es endlich – endlich zum Kandidaten der Theologie gebracht hat, wenn der Mensch dazu noch gar Johannes Unwirrsch heißt und so viel im Innern und so wenig nach außen hin erlebt hat, dann ist es ein merkwürdig Ding, wenn er, zum erstenmal in ein großes Schauspielhaus tretend, sich diesem Bruchstück menschlicher Unsterblichkeit gegenüberfindet.

Der prächtige Saal, die Menschen, die Lichter berauschten den Theologen mehr, als das der Wein am vergangenen Abend vermochte. Wie war es möglich, daß solch ein reiches, farbenprächtiges Leben rauschen konnte, ohne daß Tausend, Hundertausende, Millionen eine Ahnung davon hatten? [RHP:213f.]

Abgesehen davon, daß hier eine der wenigen Romanpassagen vorliegt, wo die Ausgeschlossenheit der unteren Gesellschaftsschichten von der Elitekultur der Oper explizit zur Sprache kommt,⁷⁵⁴ steht der Fremdenführer dem gesellschaftlichen Spektakel mit beinahe aggressiver Verachtung gegenüber. «Laßt Euch nicht verführen durch das närrische Gewimmel», gebietet er seinem Schützling und sieht dabei aus, als ob er vom dritten Rang «sehr gern in die Tiefe hinabgespuckt haben würde». Er versucht, den staunenden Unwirrsch vom «Flitter» des Publikums abzulenken, indem er ihn mit pathetischem Gestus auf die unsterbliche Musik aufmerksam macht: «Da ist die Ouvertüre, nun sind wir alle tot

⁷⁵² Vgl. HANS KOLBE: *Wilhelm Raabe. Vom Entwicklungs- zum Desillusionierungsroman*, Berlin 1981; KARIN WIRSCHER: *Die Suche des bürgerlichen Individuums nach seiner Bestimmung. Analyse und Begriff des Bildungsromans, erarbeitet am Beispiel von Wilhelm Raabes «Hungerpastor» und Gustav Freytags «Soll und Haben»*, Frankfurt/M. usw. 1986.

⁷⁵³ Zur problematischen Typisierung des Jüdischen siehe HORST DENKLER: *Das «wirkliche Juda» und der «Renegat». Moses Freudenstein als Kronzeuge für Raabes Verhältnis zu Juden und Judentum*, in: *German Quarterly* 60 (1987), S. 5–18.

⁷⁵⁴ Vgl. oben S. 30.

und nichts, und lebendig ist allein Wolfgang Amadeus Mozart.» (RHP:214) Aus dem Mund eines Leutnants außer Dienst hört sich das hier beschworene Kunst-Ethos freilich wenig glaubhaft an – und entbehrt nicht einer gewissen Komik. Denn was nun folgt, liest sich wie eine im Zeitraffer verfaßte, burleske Kontrafaktur des hoffmannschen *Don Juan*:

Der Vorhang ging auf: Leporello greinte und grinste, Don Juan lästerte, Donna Anna erschien in Verzweiflung, Wut und im Nachrock auf der Bühne, der Komtur wurde erstochen, um später im Lapidarstil den Wüstling zu überzeugen, daß es sehr gefährlich sei, Leute von rachgierigem Gemüt, mit denen man nicht auf dem besten Fuß steht, zum Souper einzuladen. Wenn der Komtur im letzten Akt eine für Sandstein oder Marmor etwas ungewöhnliche Lebendigkeit zeigte, so saß Hans Unwirsch wirklich wie versteinert dabei da und erwachte nicht eher zum Bewußtsein seiner selbst, bis der lebenslustige, heitere junge Spanier kopfüber in den feurigen Pfuhl gestürzt und der Vorhang niedergerollt war. [RHP:214]

Der Erzähler übernimmt den «Lapidarstil» des Komturs sozusagen für seine eigene Schilderung, durchbricht die Bühnenillusion aber lediglich für die Leser und läßt seinen Romanhelden darin gefangen, indem er ihn als steinernen Gast quasi mit der Bühnenfigur vertauscht.⁷⁵⁵

Stoffgeschichtlich von Bedeutung ist, daß Raabe dem mozartschen *Don Giovanni* hier das Buffoneske zurückgibt, das ihm Hoffmann in seiner Deutung entzogen hatte. Gleichzeitig entdämonisiert und entzaubert er Hoffmanns «Oper aller Opern» (HDJ:90), zumal die Musik mit keinem Wort erwähnt wird. Diese Entzauberung der Opernwelt ist in der Bildungstour des Johannes Unwirsch jedoch Programm. Zunächst verspottet der Leutnant die Magie des Opernpublikums und vergleicht die «Musenbude» am Ende gar mit einem «Schlachtfeld» (RHP:214f.). Und im Nachhinein gelingt es ihm doch noch, den sprachlosen Unwirsch aus der Bühnenillusion zu reißen. Er führt ihn nämlich in die unweit vom Schauspielhaus gelegene (bereits von E. T. A. Hoffmann mit Vorliebe besuchte) Weinstube Lutter und Wegner,⁷⁵⁶ wo alle Bühnendarsteller friedlich versammelt sind:

Nicht wenig wunderte sich der Kandidat der Theologie, als er in dieser Weinstube den Komtur ohne eine Spur von Mehlstaub im Gesicht an *einem Tisch* mit dem Verführer seiner reizenden Tochter sitzen sah. Ohne den Leutnant würde Hans nimmer darauf gekommen sein, daß es diese beiden behaglichen Herren mit dem prachtvollen Appetit waren, die ihm vorhin die Seele halb aus dem Leibe gesungen hatten. [RHP:215]

Das in Hoffmanns *Don Juan* eingeführte Nachspiel an der Wirtstafel findet also auch hier statt, hat aber gerade eine umgekehrte Funktion. Während es dem romantischen Dichter um eine Konfrontation der Künstlerwelt mit der Philisterwelt zu tun war, aus der die Kunst umso geweihter und erhabener hervorging, zieht der Realist die Kunst ins Weltliche hinab: Der Opernrausch wird gegen den Weinrausch ausgespielt. Die Verbindung der Musik mit kulinarischen Genüssen spiegelt sich deutlich im Verhalten des Leutnants, der auf dem

⁷⁵⁵ Das erzählerische Spiel mit dem steinernen Gast findet seine Fortsetzung in der Weinstube. Dort taucht Unwirschs Jugendfreund Moses Freudenstein auf, der sich nun Theophile Stein nennt. Auf Hans wirkt er wie eine «aus dem Boden gestiegene Erscheinung» (RHP:220).

⁷⁵⁶ Vgl. den Kommentar in RHP:536.

Weg in die Weinstube «allerlei Melodisches aus der eben gehörten Oper mit allerlei Hindeutungen auf die Annehmlichkeiten und Zuträglichkeiten von Kaviar und Rüdesheimer» vermischt (RHP:215). In das Programm der Entromantisierung wird auch die Dichtkunst einbezogen, indem Unwirrsch in der Weinstube einen «geliebten, berühmten, lyrischen Dichter»⁷⁵⁷ sieht, der an furchtbarem Katarrh leidet, unter dem Pantoffel seiner Frau steht und deshalb vom Dienstmädchen nach Hause «abgeführt» wird. «Hans Unwirrsch hörte ihn draußen unter dem Fenster vorüberniesen und las von diesem Moment an die Lieder des geweihten Sängers mit gänzlich veränderten Gefühlen.» (RHP:216)

Die Kunst wird hier ihrer sakralen Sphäre beraubt und profanisiert, die romantische Gegenwelt der Oper als eitles Gaukelspiel enttarnt. Entweihung der (bürgerlichen) Kunstreligion, ließe sich schlagwortartig resümieren. Es fragt sich, warum die Oper dann überhaupt noch in die Bildungstour des jungen Theologen einbezogen wird. Um den träumerischen, für Illusionen empfänglichen Unwirrsch ein für allemal zu heilen? Oder weil ein Opernbesuch trotz aller Verführungsgefahr zur Allgemeinbildung gehört? Den Eindruck, daß man *es* mindestens einmal gesehen und erlebt haben muß, um in der Gesellschaft bestehen und mitreden zu können, wird man jedenfalls auch in Raabes kunstkritischem Bildungsroman nicht los.

- III -

Um wieder zu Fontane zurückzukehren: Bei ihm ist das Opernrepertoire Teil der großbürgerlichen Konversationskultur und dient narrativ der indirekten Personencharakterisierung. Bereits in seinem frühen Gesellschaftsroman *L'Adultera* (1880) ziehen sich die Wagner-Anspielungen wie ein feiner roter Faden durch die dialogreiche Handlung. Das Haus des Kommerzienrats van der Straaten teilt sich in «bilderschwärmende Montecchi und musikschwärmende Capuletti» (FoA:55), wobei die Musikschwärmer hier – wie selbstverständlich – Wagnerianer sind. Zu diesen gehört zunächst Melanie (die Dame des Hauses), das «Musikfräulein» (FoA:54) Anastasia Schmidt sowie der Hausfreund Elimar Schulze, ein Maler, der sich als «enthusiastischer Wagnerianer» gebärdet und von Melanie deshalb in die «Tafelrunde» (FoA:25) aufgenommen wird.

Höchst bezeichnend ist nun, wie Wagners Musik zwischen Melanie und dem neuen Logiergast Ebenezer Rubehn sofort eine feste Brücke schlägt. Bei seiner Ankunft vernimmt Rubehn auf der Veranda – dem Leser schwant Unheil – ausgerechnet die Musik zu «Wotans Abschied»⁷⁵⁸ und ist auf der Stelle «hingerissen» (FoA:53). Die Wagner-«Schwärmerei» bringt Melanie und Rubehn sogleich näher zusammen. Mit wagnerschen Werken als Subtext läßt Fontane nun eine ganze *Décadence*-Landschaft entstehen, die in einer wollüstigen Treibhausszene kulminiert – Wagners Venusberg und Baudelaires *«paradis artificiel»* sind hier zweifellos mitzudenken. Schließlich erweist sich Fontanes

⁷⁵⁷ Modell stand vermutlich Friedrich Rückert, wie der Kommentar (RHP:536) ausweist.

⁷⁵⁸ So wie Wotan in der *Walküre* sich von Brünnhilde verabschieden muß, wird van der Straaten sich schließlich auch von Melanie trennen müssen. In beiden Fällen spielen überkommene Normen und Konventionen eine ausschlaggebende Rolle.

Romankonzept, wie Heide Eilert scharfsinnig gezeigt hat, als «eigentümliche Kombination von Wagners *Tristan* und *Tannhäuser*».⁷⁵⁹

Van der Straaten, Bilderschwärmer und Wagner-Spötter, erkennt den nach der Ankunft von Rubehn «in eine neue, gesteigerte Phase tretende[n] Wagner-Kultus» sehr wohl, heißt ihn aber als «unerschöpflichen Stoff für seine Lieblingsformen der Unterhaltung» sogar willkommen:

Siegfried und Brunhilde, Tristan und Isolde, welche dankbaren Tummelfelder! Und es konnte, wenn er in Veranlassung dieser Themata seinem Renner die Zügel schießen ließ, mitunter zweifelhaft erscheinen, ob die Musicierenden am Flügel oder er und sein Uebermuth die Glücklicheren waren. [FoA:56]

Solche Zeilen sagen über die Gesprächskultur der Fin-de-siècle-Gesellschaft und ihre Mode-Themen sehr viel aus. Wagner gehört dazu – ob man ihn mag oder nicht. Wer die Musik Wagners als «anspruchsvollen Lärm» (FoA:56) einstuft, sie wegen ihrer medizinischen Wirkung sogar mit «Pillenschachteln» in Verbindung bringt und in den Bühnenwerken nichts als «faule[n] Zauber» zu erkennen glaubt, für den bietet der «Ritter von Bayreuth» (FoA:35), dieser «Hexenmeister» (FoA:36), wenigstens ausgiebigen Gesprächsstoff. Wagner ist, das belegt dieser Roman, noch vor seinem Tod (*L'Adultera* erschien 1880) zum Bildungsgut geworden. Die Konversationszitate bezeugen, «wie stark der einstige Bürgerschreck Wagner seit den siebziger Jahren ins bürgerliche Bewußtsein integriert worden ist»⁷⁶⁰ – bei Fontane derart stark, daß Musikschwärmer in dessen Romanen fast automatisch Wagnerschwärmer sind,⁷⁶¹ wobei diese nicht unbedingt musikalisch sein müssen, wie das Beispiel des Barons von Innstetten in *Effi Briest* zeigt.⁷⁶²

Wenn Oper und Konzert die Allgemeinbildung wesentlich bestimmen und Komponisten wie Wagner zum Bildungsrepertoire gehören, dann erstaunt es wenig, daß die interpretierenden Künstler ebenso in diese elitären Zirkel integriert werden. Sie werden zum Prestigeobjekt der Bourgeoisie. So ist der ehemalige Opernsänger Adolar Krola in Fontanes Roman *Frau Jenny Treibel* (1892) ein exklusiver Hausfreund der großbürgerlichen Berliner Familie Treibel, die besonders darauf erpicht ist, adlige Lebensmuster und Allüren von Herrschaftshäusern zu imitieren, was sich gerade am Beispiel der Oper und des häuslichen Musizierens deutlich zeigt. Man wäre beinahe geneigt, von Hofhaltung zu sprechen, wenn Krola als Künstler vom Hause Treibel in Form eines Mäzenatentums unterstützt würde – dem ist aber nicht so: Krola ist im preußischen Jargon gewissermaßen ein Künstler außer Dienst und nur dank seines Vermögens in die Bourgeoisie aufgestiegen. Der Erzähler gibt drei Gründe an, weshalb Krola im Hause Treibel ein- und ausgeht:

⁷⁵⁹ HEIDE EILERT: *Im Treibhaus. Motive der europäischen Décadence in Theodor Fontanes Roman «L'Adultera»*, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 22 (1978), S. 496–517, hier S. 512.

⁷⁶⁰ BORCHMEYER: *Fontane, Thomas Mann und das «Dreigestirn»*, S. 237.

⁷⁶¹ Es wirft Fragen auf, wenn das Gegenbild zu den Wagnerianern in Fontanes Romanen meist nur ex negativo formuliert ist und keine Namen trägt. Der in der Musikgeschichte vielfach akzentuierte Gegensatz zwischen Wagner- und Brahms-Anhängern hat bei Fontane jedenfalls keinen Niederschlag gefunden.

⁷⁶² Über Innstettens Affinität zu Wagner bemerkt der Erzähler dort: «Was ihn zu diesem hinübergeführt hatte, war ungewiß; einige sagten seine Nerven, denn so nüchtern er schien, eigentlich war er nervös; andere schoben es auf Wagner's Stellung zur Judenfrage. Wahrscheinlich hatten beide recht.» (THEODOR FONTANE: *Effi Briest*, in: ders.: *Sämtliche Werke*, hg. von Walter Keitel u. a., Bd. 4, München 1963, S. 120).

Anspruch darauf gab ihm «sein gutes Äußere, seine gute Stimme und sein gutes Vermögen. Er hatte sich nämlich kurz vor seinem Rücktritt von der Bühne mit einer Millionärstochter verheiratet.» (FoT:315)

Als Romangestalt bleibt Krola indessen völlig farblos, und ziemlich klischeehaft wirkt seine Porträtierung als Frauenschwarm aus dem Mund des Kommerzienrats: «Ja, sehen Sie, Krola, Sie sind nun ein so gescheiter Kerl und kennen die Weiber, ja, wie soll ich sagen, Sie kennen sie, wie sie nur ein Tenor kennen kann. Denn ein Tenor geht noch weit übern Leutnant.» (FoT:407) An der Konversation nimmt Krola fast nur kopfnickend oder mit verschmitztem Lächeln teil, in Szene tritt er lediglich beim treibelschen Hauskonzert, wo er als künstlerisches Hausornament stets gute Miene zum bösen Spiel machen muß:

Aus seinem ganzen Wesen sprach eine Mischung von Wohlwollen und Ironie. Die Tage seiner eigenen Berühmtheit lagen weit zurück, aber je weiter sie zurücklagen, desto höher waren seine Kunstansprüche geworden, so daß es ihm, bei dem totalen Unerfülltbleiben derselben, vollkommen gleichgültig erschien, *was* zum Vortrage kam und *wer* das Wagnis wagte. Von Genuß konnte keine Rede für ihn sein, nur von Amüsement [FoT:336f.]

Vom Standpunkt eines strengen künstlerischen Ethos aus müßte Krola in seiner überheblichen Resignation als reichlich feiger und verlogener Kunstverräter bezeichnet werden. Er hat es sich bequem gemacht und hegt bei der aufgesetzten Fröhlichkeit der bourgeoisen Runde nur ab und zu «eine stille Sehnsucht nach Siechen oder dem schweren Wagner» (FoT:402), wie der Erzähler maliziös bemerkt.

Der Figur des Adolar Krola begegnet man sozusagen in einer früheren Lebensphase – auf dem Höhepunkt des Ruhms nämlich – in Frank Wedekinds 1899 uraufgeführten Einakter *Der Kammersänger*. Der Wagner-Tenor Gerardo, der Held dieses Stücks, teilt mit Adolar Krola die Verlogenheit, nicht aber dessen Harmlosigkeit. Ein Frauenschwarm ist er nicht aus Klischee, sondern aus Kalkül: Seine Begehrtheit steigert seinen künstlerischen Marktwert, eine feste Liebesbindung würde die Nachfrage allerdings sofort zunichte machen. Gerardo durchschaut die Mechanismen der kulturellen Geldherrschaft sehr wohl, spielt das Spiel jedoch skrupellos mit – am Ende geht er sogar über eine Leiche. Ähnlich wie Krola anerkennt er seine Position und macht es sich darin bequem – selbst dann, wenn er den geplagten und bedrängten Künstler mimit, denn das gehört zu seiner Rolle. Die 16-jährige Miss Cœurne, den Prototypus eines «Groupie», weist er ab mit dem Rat, sie solle mehr Interesse für die Oper als für die Männer entwickeln, denn er, der große Tenor, sei ja nur das «unwürdige Werkzeug in der Hand eines erhabenen Meisters» (WKa:401).⁷⁶³ Daß Gerardo dieses Künstler-Ethos selber nie und nimmer lebt, beweist er wenige Augenblicke später, indem er den «verkannten» Komponisten Dührung abzuwimmeln versucht. Als dieser die Kunst als das «Höchste auf Erden» (WKa:412) preist, entgegnet ihm der Starsänger scharf und selbstentlarvend:

Die Ansicht besteht nur bei Leuten wie Sie, die ein Interesse daran haben, diese Ansicht zur Geltung zu bringen. Sonst glaubt Ihnen kein Mensch daran! – Wir Künstler sind ein Luxusartikel der Bourgeoisie, zu dessen Bezahlung man sich gegenseitig überbietet.

⁷⁶³ Alle Hervorhebungen im Original.

Wenn Sie recht hätten, wie wäre denn dann zum Beispiel eine Oper wie die «Walküre» möglich, die sich um Dinge dreht, deren Bloßstellung dem Publikum in tiefster Seele zuwider ist. Singe ich aber den Siegmund, dann führen die besorgtesten Mütter ihre dreizehn- und vierzehnjährigen Töchterchen hinein. Und ich auf der Bühne habe auch die absolute Gewißheit, daß nicht ein Mensch im Zuschauerraum mehr auf das achtet, was bei uns oben gespielt wird. [WKa:412]

Die Sentenz «Künstler als Luxusartikel der Bourgeoise» bringt den oberflächlichen Kunst-Snobismus, wie er auch im Hause Treibel vorherrscht, konzis zum Ausdruck. Im Gegensatz zu *Wälsungenblut*, wo die aufgeführte Oper nicht nur genaustens zur Kenntnis genommen wird, sondern sogar zur Imitation anregt, ist das Werk nach der Auffassung des *Kammersängers* längst in den Schatten der glanzvollen und eitlen Interpreten getreten, die das Spektakel für sich allein entscheiden.⁷⁶⁴ In dieser Kunstauffassung sind die reproduzierenden Künstler jedoch alles andere als frei, Gerardo bezeichnet sie sogar als «Sklaven» des zahlenden Publikums: «Man gehört mit jedem Atemzuge dem Publikum; und weil wir uns für Geld dazu hergeben, weiß man nie, ob man uns höher vergöttern oder tiefer verachten soll.» Der Kunstbetrieb ist hier nur noch Geldmaschine und Zuschauerspektakel, ein Räderwerk, dessen Doppelmechanismus Gerardo in einer Zwillingsformel zusammenfaßt: «Das Geld kommt in Umlauf. Das Blut kommt in Umlauf.» (WKa:413)

Noch drastischer tritt dieser Kulturkapitalismus in Wedekinds 1901 uraufgeführter Hochstapleraffäre *Der Marquis von Keith* in Szene. Dort läßt sich die Münchner Bourgeoisie für ein Kunsttempel-Projekt von luxuriösester Übereissenheit ködern. Der geplante «Feenpalast» – Venusberg und «paradis artificiel» der Finanz-Elite – ist ein Objekt reiner Selbstrepräsentation. Die Kunst ist in diesem Mekka der Modehörer nur noch Mittel zum Zweck, und Werke, die nicht zum Kanon gehören, sind im Voraus zum Scheitern verurteilt, wie das Theaterstück am Beispiel einer symphonischen Dichtung des fiktiven Komponisten Zamrjaki vorführt.⁷⁶⁵

Trotz aller Unterschiede im Einzelnen lassen sich die diskutierten Passagen von Raabe über Fontane bis zu Wedekind und Thomas Mann auf einen gemeinsamen Nenner bringen: die Erstarrung des Repertoires, die Sanktionierung eines Werkkanons. Die Dominanz der wagnerschen Opern ist bei Fontane und Thomas Mann völlig selbstverständlich und wird bei Wedekind als derart erdrückend geschildert, daß der Wagnertenor dem verkannten Komponisten rät, doch einfach Wagner zu kopieren, um wenigstens aufgeführt zu werden.⁷⁶⁶ Damit wird Nietzsches Kritik am Wagnerismus und seinen paradoxen Auswüchsen

⁷⁶⁴ In einer anderen Lesart läßt sich Wedekinds Stück auch als «Tristan-Groteske» deuten (vgl. CHRIS RAUSEO: *Der Heldentenor und seine Rolle. Wagners «Tristan» und Wedekinds «Kammersänger»*, in: *Euphorion* 88 (1994), S. 156–168, hier S. 158).

⁷⁶⁵ Die Bemerkung des Großkaufmanns Casimir über die Uraufführung wirkt vor diesem Hintergrund rein sarkastisch: «Übrigens zweifle ich gar nicht daran, daß wir mit der Zeit auch dazu kommen werden, den Lärm, den dieser Herr Zamrjaki verursacht, als eine göttliche Kunstoffbarung zu verehren.» (FRANK WEDEKIND: *Werke in drei Bänden, Dramen I*, hg. von Manfred Hahn, Berlin/Weimar 1969, S. 491).

⁷⁶⁶ «Ich kann Ihnen nur das eine sagen, daß seit Wagners Tod noch nirgends ein Bedürfnis nach neuen Opern besteht. Mit neuer Musik haben Sie von vornherein sämtliche Kunstinstitute, sämtliche Künstler und das gesamte Publikum zu Feinden. Wenn Sie an die Bühne gelangen wollen, dann schreiben Sie eine Musik, die der heutigen zum Verwechseln ähnlich sieht; kopieren Sie einfach; stehlen Sie Ihre Oper aus allen Wagnerschen Opern zusammen. Dann können Sie mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit darauf rechnen, daß Sie

mehrfach unterstrichen: Wagner bietet Gesprächsstoff und Spektakel, er hat jene riesige Geldmaschinerie angekurbelt, die er in seinen Werken, insbesondere im *Ring*, an den Pranger stellt.

Wenn der Gehalt eines Werkes irrelevant wird und nur noch der Akt der Reproduktion zählt, wenn Kunst nur noch der Konversation und Sensation dient, kann man ohne Übertreibung von einer Aushöhlung der Bildungsidee sprechen. Von Bildungshörern, wie sie Hanslick (und bereits Hoffmann) idealiter vorschwebten (vgl. S. 73f.), ist hier jedenfalls keine Spur zu entdecken. Der Diskurs dreht sich nur um Konzerttoiletten, ausübende Künstler oder allenfalls – wie bei Fontane – um die vorherrschende Ästhetik.⁷⁶⁷ Die Kunstwerke werden nie einer formal-strukturellen Analyse unterzogen, wie dies Hoffmann und Hanslick zur Ausbildung des ‹guten Hörens› gefordert hatten, sie werden emotional und assoziativ rezipiert. Der Kammersänger Gerardo empfiehlt zwar seinem ‹Groupie›, notabene in reichlich ironischem Kontext, Wagners ‹Leitmotive empfinden› (WKa:401) zu lernen, unterstreicht mit dem Verb ‹empfinden› aber die vorherrschende Ästhetik nachgerade – und stützt nebenbei Wagners eigene Musikauffassung, der die Leitmotive als ‹Gefühlswegweiser› verstanden haben wollte (vgl. S. 58f.). Auch im Bildungsdiskurs bleibt das Gefühl somit die einzig adäquate Rezeptionsinstanz – Hanslick zum Trotz.

- IV -

Es kommt aber noch ‹schlimmer›: Die Erzählliteratur um 1900 zeigt nicht nur, wie die Bildungsidee des 19. Jahrhunderts trivialisiert und ausgehöhlt wird, sie führt auch vor, wie Musik als Mittel politischer Agitation mißbraucht werden kann. So zumindest kann die kontrovers diskutierte *Lohengrin*-Episode in Heinrich Manns 1906 bis 1914 entstandenem Roman *Der Untertan* gelesen werden.⁷⁶⁸ Diederich Heßling, der preußische Emporkömmling, erkennt in Wagners Oper von 1850 ganz genau ‹die Kunst, die wir brauchen›. Denn hier scheinen ihm, ‹in Text und Musik, alle nationalen Forderungen erfüllt› (HMU:353). Wie kann es zu einer derart verkürzten Lesart einer Oper kommen, die dem sozialrevolutionären Kontext der 1840er Jahre entstammt, als Mischung von romantischer Märchenoper und Historiendrama konzipiert ist und sich zudem als Künstler-Allegorie verstehen läßt?

Ohne die hundertfach belegbare Verquickung von Oper und Politik hier aufarbeiten zu können,⁷⁶⁹ sei lediglich auf einige grundlegende Rezeptionsmuster hingewiesen. Überblickt man etwa die politisch-ideologischen Zuschreibungen in der französischen und italieni-

aufgeführt werden.» (WKa:414) – Es ist anzumerken, daß Wedekind seinen *Kammersänger* noch vor Richard Strauss' großen Opernerfolgen schrieb.

⁷⁶⁷ Ästhetische Debatten sind für die Gesprächskultur des Bildungsbürgertums konstituierend, wie ANGELIKA LINKE (*Sprachkultur und Bürgertum*, S. 31) hervorhebt.

⁷⁶⁸ MATTHIAS (*Heinrich Mann und die Musik*, S. 276, Anm. 46) hält die Satire ‹im Kern› für ‹verfehlt›. Im Folgenden soll jedoch gezeigt werden, daß die Opernszene höchstens in zweiter Linie gegen den Komponisten und sein Kunstwerk gerichtet ist, wie Matthias meint.

⁷⁶⁹ Vgl. dazu den konzisen Artikel von JOHN ROSSELLI: *Politica, religione e opera*, in: *Studi pucciniani* 2 (2000), S. 9–20.

schen Oper des 19. Jahrhunderts,⁷⁷⁰ so fällt auf, daß die Frage, ob der politische Subtext vom Komponisten bzw. Librettisten intendiert sei oder nicht, für die Wirkungsgeschichte letztlich eine untergeordnete Rolle spielt. Illustrativ hierfür ist die politische Vereinnahmung von Verdis frühen Opern, namentlich des berühmten Gefangenenchors aus *Nabucodonosor* (1842), zum Zweck der Stabilisierung und Mythisierung des jungen italienischen Nationalstaats. Wieviel an politischem Subtext ist in diesem Fall tatsächlich hineinkomponiert worden, wieviel aus der Retrospektive lediglich hineininterpretiert? Auch wenn sich in der Verdi-Forschung darüber noch keine abschließende Meinung gebildet hat,⁷⁷¹ bleibt das historische Faktum bestehen, daß Verdis Opern – ob der Komponist dies nun wollte oder nicht – für politische Zwecke instrumentalisiert wurden.

Die politische Inanspruchnahme von Musik spiegelt sich auch in der Erzählliteratur – hierzu nur zwei Beispiele, die in vorliegender Arbeit anderweitig bereits zum Zug gekommen sind: In *Massimilla Doni* führt Balzac anhand von Rossinis *Mosè* im Hinblick auf das Risorgimento vor, wie die politische Lesart einer Oper zustande kommen kann,⁷⁷² und in *Vanity Fair* präsentiert Thackeray in Form einer bissigen Satire anhand von Beethovens Schlachtengemälde *Wellingtons Sieg*, wie textlose, aber subtextreiche Programmmusik zu patriotischem Hochgefühl verhelfen kann.⁷⁷³

Der in solchen Szenen auftretende politische Hörer ist so leicht nicht zu erfassen. In eine Hörertypologie, wie etwa diejenige von Friedrich Rochlitz, läßt er sich kaum überzeugend einreihen. Seine Deutung von Musik kann in einem bestimmten historischen Kontext revolutionär oder reaktionär anmuten, dient jedoch, wenn man die Wirkungsgeschichte der Oper bis zum Ersten Weltkrieg überblickt, in den meisten Fällen der politischen Systemstabilisierung. Dies gilt nicht nur für die Oper des Ancien Régime, sondern selbst für die sogenannten französischen Revolutionsopern, die ja erst nach dem entscheidenden Umsturz von 1789 komponiert und rezipiert wurden und mit Titeln wie *Le Triomphe de la République* (Gossec, 1793) die Akklamation der neuen Ordnung unmißverständlich anzeigen.

Im Gegensatz etwa zum Typus des konservativen Kritikers oder des reinen Unterhaltungshörers sind politische Rezipienten auch in ihrem «Gefühlshaushalt» nur schwer einzuschätzen. Denn bei ihrer Art der Musikrezeption sind rationale wie emotionale Komponenten mit beträchtlich schwankenden Anteilen im Spiel. Balzacs *Massimilla* wird man (trotz ihrer Schwärmerei für die nationale Einigung Italiens) in ihrer Opernanalyse viel rationalen Scharfsinn zugestehen, Thackerays Engländern in *Pumpernickel* vor allem patriotisches Gefühlspathos und Diederich Heßling höchstens eine nationalistische Spürnase, aber kaum ein analysefähiges Ohr. Ganz unterschiedlich fällt auch die Bewertung aus: Während die politische Lesart in *Massimilla Doni* eindeutig begrüßt wird, mokiert sich Thackeray über den Patriotismus der Engländer. Bei Heinrich Mann ist der politische Subtext vollends negativ konnotiert und dient als Beleg einer fatalen Unterta-

⁷⁷⁰ Vgl. die exemplarische Darstellung von ANSELM GERHARD: «Von der politischen Bedeutung der Oper». *Politische Untertöne in der französischen und italienischen Oper der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, in: *Studi pucciniani* 2 (2000), S. 21–36.

⁷⁷¹ Vgl. ebd., S. 26–34, sowie BIRGIT PAULS: *Giuseppe Verdi und das Risorgimento. Ein politischer Mythos im Prozeß der Nationenbildung*, Berlin 1996.

⁷⁷² Vgl. MATTHIAS BRZOSKA: *Mosè und Massimilla. Rossinis «Mosè in Egitto» und Balzacs politische Deutung*, in: *Oper als Text*, hg. von Albert Gier, Heidelberg 1986, S. 125–146.

⁷⁷³ Vgl. oben S. 193.

nenmentalität, die Kurt Tucholsky 1919 in unübertroffener sprachlicher Schärfe als «Sucht zu befehlen und zu gehorchen» definiert hat.⁷⁷⁴

Damit zurück zur *Lohengrin*-Szene im *Untertan*. Der schwächliche Romanheld, als Kind von der Welt der Märchen völlig fasziniert (HMU:9), will als arrivierter Kleinstadtpolitiker und Unternehmer von solchem «Kram» nichts mehr wissen: Der flirrende Streicherklang des *Lohengrin*-Vorspiels, der in das Märchenhafte dieser Oper einführt, kann ihn nicht im Geringsten betören – ganz abgesehen davon, daß Heßling «auf Ouvertüren keinen Wert» legt, wie er Guste gegenüber erklärt. Stattdessen orientiert er sich lieber am «König unter der Eiche» und ergötzt sich an der Musik, wann immer sie «markig» klingt. Der Herrrufer des Königs erinnert ihn an einen «einstigen Kommilitonen», und in den Mannen von Brabant glaubt er seine Kollegen aus der Burschenschaft der «Neuteutonen» (HMU:347) zu erkennen:

Überhaupt ward Diederich gewahr, daß man sich in dieser Oper sogleich wie zu Hause fühlte. Schilder und Schwerter, viel rasselndes Blech, kaisertreue Gesinnung, Ha und Heil und hochgehaltene Banner und deutsche Eiche: man hätte mitspielen mögen. [HMU:347f.]

Betrachtet man die zwei wörtlichen Zitate aus dem *Lohengrin*-Textbuch, die Heßling mit einem «Bravo!» quittiert, so wird die nationale Stoßrichtung noch zusätzlich unterstrichen:

[KÖNIG HEINRICH:] «Des Reiches Ehr zu wahren, ob Ost, ob West» [HMU:347]⁷⁷⁵

[ALLE MÄNNER:] «für deutsches Land das deutsche Schwert, so sei des Reiches Kraft bewährt» [HMU:352]⁷⁷⁶

Doch damit nicht genug: Sooft Heßling das Wort «deutsch» hört, «reckte er die Hand hinauf, und die Musik bekräftigte es ihrerseits» [HMU:347]. In einer solchen Rezeptionsschiene erübrigt sich eine Diskussion, ob Musik überhaupt «deutsch» klingen könne oder nicht.⁷⁷⁷ Für Heßling klingt sie ganz einfach «deutsch» – und «kaisertreu noch in der Brunst» (HMU:354), wie er am Ende der Vorstellung resümiert. *Lohengrin* ist für ihn der Inbegriff einer deutschnationalen Oper und scheint ihm zur Stabilisierung des deutschen Kaiserreichs prädestiniert wie keine andere.

In der Tat weist *Lohengrin* – in der Nachfolge der französischen "Grand Opéra" – von allen Bühnenwerken Wagners am meisten Maßen- und Chorszenen auf, und an schmetternden Fanfaren, martialischer oder (mit Heßling) «markiger» Musik mangelt es beileibe nicht. Wie Reinhold Brinkmann kritisch angemerkt hat, ist *Lohengrin* «auch eine große

⁷⁷⁴ Vgl. KURT TUCHOLSKY: *Der Untertan*, in: ders.: *Gesammelte Werke*, hg. von Mary Gerold-Tucholsky und Fritz J. Raddatz, Reinbek 1975, Bd. 2, S. 63–67, hier S. 63. Kurt Tucholskys enthusiastische Buchrezension erschien 1919 unter dem Pseudonym Ignaz Wrobel in der Zeitschrift *Die Weltbühne* (Jg. 15, Nr. 13, S. 317–321).

⁷⁷⁵ Vgl. RICHARD WAGNER: *Lohengrin* [Textbuch], hg. von Egon Voss, Stuttgart 2001, S. 8 (Akt I/1).

⁷⁷⁶ Vgl. ebd., S. 67 (Akt III/3).

⁷⁷⁷ Für CARL DAHLHAUS ist das "Nationale" in der Musik kein empirisch nachweisbarer Begriff, sondern eine Kategorie, «die primär aus ihrer geschichtlichen Funktion heraus verstanden werden muß» (*Die Musik des 19. Jahrhunderts* [= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 6], Laaber 1980, S. 32).

Heeresoper».⁷⁷⁸ Dies tritt dann deutlich zutage, wenn man in unstatthafter Weise die märchenhaften, intimen und tragischen Elemente der vielschichtigen Handlung in den Hintergrund verbannt. Genau eine solch reduktionistisch-oberflächliche Lesart präsentiert Heinrich Mann im *Untertan*. Die *Lohengrin*-Episode ist fast durchwegs aus der personalen Perspektive Heßlings erzählt – ebenso wie die *Walküre*-Rezeption in Thomas Manns *Wälsungenblut* aus dem Blickwinkel der Aarenhold-Zwillinge erfolgt. Wird Wagners Bühnenwerk dort in die Welt der großbürgerlichen *Décadence* übertragen, nimmt Heßling eine platte Übersetzung «ins Politische» vor, wie Thomas Mann sehr richtig erkannte – obgleich er die «Kontrafaktur» seines Bruders als Verulkung von Wagners *Lohengrin* empfand.⁷⁷⁹

Heßling zieht seine politische – und darüber hinaus frauenfeindliche, patriarchalische und antisemitische – Deutung in konsequenter Unbekümmertheit durch: Er lobt die «nationale Gesinnung» (HMU:351) der «altdeutschen» Untertanen, preist ihre Gefolgschaftstreue und sieht darin ein antidemokratisches Vorbild für die aktuelle Politik: «Sie erlaubten sich keine Meinung und schluckten jede Vorlage. «Den Reichstag bringen wir auch noch so weit», gelobte Diederich.» (HMU:350) Selbst das Geheimnis um den mythischen Gral weiß er ohne Umschweife in die wilhelminische Zeit zu übersetzen:

«Die Geschichte mit dem Gral, das soll heißen, der Allerhöchste Herr ist nächst Gott nur seinem Gewißen verantwortlich. Na, und wir wieder ihm. Wenn das Interesse Seiner Majestät in Betracht kommt, kannst du machen, was du willst, ich sage nichts, und eventuell –» Eine Handbewegung gab zu verstehen, daß auch er, in einen derartigen Konflikt gestellt, Guste unbedenklich dahinopfern würde. [HMU:353]

Das tragische Verhängnis des mythischen Stoffes interpretiert Heßling als Bestätigung des Herrschertums von Gottesgnaden, rechtfertigt dadurch seine eigene unerschütterliche Kaisertreue und folgert daraus, dem männlichen Untertanen müsse seinerseits das «Weib» untertan sein – was im Fall von Guste doch eher ein Wunschdenken ist, obschon diese während der Opernaufführung für einen Moment «Unterwerfung» (HMU:349) signalisiert. Zu Gottesgnadentum und Gefolgschaftstreue gehört auch die unbedingte Akzeptanz des Frageverbots in *Lohengrin*: In der Person Elsas sei der Schwanenritter einer «dummen Gans» begegnet (HMU:350), ärgert sich Heßling und findet Elsas tragisches Ende gerechtfertigt, denn einen Mann frage man nicht «nach seinen politischen Geheimnissen» (HMU:352).

Für seine antisemitische Haltung bietet ihm Wagners Werk ebenfalls «Stoff»: In Ortruds Intrige erblickt er eine Bedrohung der deutschen Treue durch die «jüdischen Machen-

⁷⁷⁸ REINHOLD BRINKMANN: *Lohengrin, Sachs und Mime oder Nationales Pathos und die Pervertierung der Kunst bei Richard Wagner*, in: *Deutsche Meister – böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik*, hg. von Hermann Danuser und Herfried Münkler, Schliengen 2001, S. 206–221, hier S. 215.

⁷⁷⁹ Vgl. THOMAS MANN: *Betrachtungen eines Unpolitischen*, in: ders.: *Gesammelte Werke in Einzelbänden*, hg. von Peter de Mendelssohn, Frankfurt/M. 1983, S. 119f. Die strikte Trennung von Autor und Erzähler (bzw. Erzählperspektive) ist in der *Lohengrin*-Episode ganz besonders angezeigt. Trotz Heinrich Manns kritischer Haltung gegenüber Wagner entspricht Heßlings Deutung nicht automatisch derjenigen des Autors. Die «plumpe Eindeutigkeit», die BORCHMEYER in Heinrich Manns Satire bemängelt (*Das Theater Richard Wagners*, S. 325), entspricht meines Erachtens gerade der intendierten Stoßrichtung: Denn dadurch wird die verheerende Einfalt der Untertanenmentalität auch im Hinblick auf die Opernrezeption entlarvt.

schaften der dunkelhaarigen Rasse» (HMU:348), womit er – in Umkehrung der Vorzeichen – exemplarisch Adornos These antizipiert, wonach «all die Zurückgewiesenen in Wagners Werk [...] Judenkarikaturen» seien.⁷⁸⁰ Die satirische Kritik am Judenhaß des preußischen Parvenüs scheint bei Heinrich Mann auch auf Wagners eigenen Antisemitismus abzielen. Denn Theorien über jüdische Verschwörungen werden in der Opernszene insofern ad absurdum geführt, als Heßling in der Darstellerin der Elsa eine «reinrassige» Germanin zu erkennen glaubt, Guste ihn jedoch belehren muß, daß die Sängerin eine Jüdin sei...

Doch selbst dieser peinliche «Irrtum» vermag Heßlings Chauvinismus nicht zu trüben: Zu mächtig wirkt das nationale Pathos der Inszenierung auf ihn. «Tausend Aufführungen einer solchen Oper, und es gab niemand mehr, der nicht national war!», lautet sein Resümee – worauf die entscheidende «Erkenntnis» folgt: «Das Theater ist auch eine meiner Waffen!» (HMU:354) Der Wille zur politischen Instrumentalisierung der Kunst könnte nicht eindeutiger formuliert sein. Unzweifelhaft klagt die Satire hier das Mißbrauchspotential von Wagners Werk an – der Hauptangeklagte ist jedoch nicht der Komponist, sondern der Rezipient. Der Schöpfer des Werks kann dazu nicht mehr Stellung beziehen – obgleich Heßling «ein Zustimmungstelegramm an Wagner» vorschlägt, worauf Guste ihren Verlobten aufklärt, «es sei nicht mehr zu machen» (HMU:354).

In seiner politischen Lebensrückschau schreibt Heinrich Mann später, Wagner gehöre (ebenso wie Nietzsche) zu den Künstlern mit einer «Neigung, sich mißverstehen zu lassen»:

zweigesichtig, zweideutig haben sie den Deutschen die Wahl freigegeben, aus ihrem Werk zu nehmen, was ihnen anstände: den festen Sinn, die Fragwürdigkeit, das Echte allein oder vor allem das Verführerische. Die Deutschen haben gewählt.⁷⁸¹

Daß der Romancier vor allem den einseitigen Verlauf der Rezeptionsgeschichte, an der Wagner zwar Anteil, aber nicht allein Schuld hat, zum Gegenstand der Anklage macht, zeigt sich auch in der *Lohengrin*-Satire. Wenn Heßling am Ende des Opernabend beiläufig erwähnt, die Musik sei schon deshalb eine genuin «deutsche Kunst», weil sie über allen anderen Künsten stehe, dann bestätigt er, in radikaler Verkürzung, das Muster einer «deutschen Sonderwegskonstruktion», wie sie der neudeutsche Parteigänger Franz Brendel in seiner viel gelesenen Musikgeschichte 1852 erstmals präsentierte.⁷⁸² Der Schwung, mit dem sich die Musik aus dem System der Künste emanzipierte, dient damit gewissermaßen als Antrieb einer nationalistischen Propagandamaschine.

Angesichts der Tatsache, daß nicht nur fiktive Personen es verstanden haben, Wagners Werke vor den ideologischen Karren zu spannen, muß man Heinrich Manns *Untertan* auch in musikgeschichtlicher Hinsicht prophetischen Charakter zugestehen: Das dunkle Kapitel

⁷⁸⁰ Vgl. THEODOR W. ADORNO: *Versuch über Wagner* [1937/38], München/Zürich 1964, S. 19.

⁷⁸¹ HEINRICH MANN: *Ein Zeitalter wird besichtigt*, S. 188.

⁷⁸² Vgl. die materialreiche Diskussion von BERND SPONHEUER: *Über das «Deutsche» in der Musik. Versuch einer idealtypischen Rekonstruktion*, in: Danuser/Münkler: *Deutsche Meister*, S. 123–150, hier S. 146. Franz Brendels *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich* erschien letztmals im Jahr 1906 und könnte Heinrich Mann bekannt gewesen sein.

der ‹mißbrauchten Muse› im Dritten Reich scheint hier satirisch vorweggenommen.⁷⁸³ Jedenfalls muß man unweigerlich an die noch vor dem Ersten Weltkrieg konzipierte Opernszene im *Untertan* denken, wenn man sich etwa die von Adolf Hitler veranlaßte *Lohengrin*-Aufführung aus dem Jahr 1936 vor Augen führt. Darüber schreibt John Deathridge: «Die Inszenierung wurde zum Paradebeispiel dafür, wie ein vielfältiges, eher zerbrechliches Kunstwerk zum banalen und unzweideutigen Politsymbol umgekrenpelt werden kann.»⁷⁸⁴

⁷⁸³ Vgl. MICHAEL H. KATER: *Die mißbrauchte Muse. Musiker im Dritten Reich*, München 1998.

⁷⁸⁴ JOHN DEATHRIDGE: [Artikel] *Richard Wagner, Lohengrin*, in: Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters, hg. von Carl Dahlhaus, Bd. 6, München 1997, S. 568–574, hier S. 573.

Tönender Süden – ein Weg aus der Dekadenz des Nordens? Heinrich Manns *Die kleine Stadt* und Franz Werfels *Verdi-Roman*

Von drei «Abtrünnigen» ist hier die Rede: Friedrich Nietzsche, Heinrich Mann und Franz Werfel. Ersterer hatte mit dem Abschied schwer zu kämpfen, den andern beiden fiel er leicht. Nietzsche sagte erst spät «addio», Heinrich Mann noch vor seinem 30. Geburtstag und Franz Werfel bereits in der Jugendzeit. Gemeint ist der Abschied vom Werk Richard Wagners und vor allem von dessen Kultstatus in der europäischen *Décadence*. Gemeint ist aber auch ganz allgemein der Abschied vom Norden und der Aufbruch in einen tönenden Süden.

«Il faut méditerraniser la musique» (Nwa:16) – bei Nietzsche steht diese viel zitierte Parole von 1888 paradigmatisch für die Abkehr von Wagner. Immerhin ist der «Konvertit», zuvor auf fast pathologische Weise im Bann des Bayreuther Meisters, dann so weit Wagnerianer geblieben, daß er seinen Gegenentwurf, den er am Beispiel von Georges Bizets *Carmen* öffentlich propagierte, in einem privaten Brief wieder relativierte:

Das, was ich über Bizet sage, dürfen Sie nicht ernst nehmen; so wie ich bin, kommt B[izet] Tausend mal für mich nicht in Betracht. Aber als ironische Antithese gegen W[agner] wirkt es sehr stark; es wäre ja eine Geschmacklosigkeit ohne Gleichen gewesen, wenn ich etwa von einem Lobe Beethovens hätte ausgehen wollen.⁷⁸⁵

Mit größerer Überzeugung als dem Komponisten des Welterfolgs *Carmen* hat der deutsche (Musik-)Philosoph das Gütesiegel des «Südländischen» einem Künstler verliehen, der für ihn – entgegen aller nationalen Vereinnahmung – «zum Glück kein Deutscher war»: Wolfgang Amadeus Mozart.⁷⁸⁶ Dessen Musik charakterisiert er als heiter, sonnig, zärtlich, verliebt, leichtsinnig, tänzelnd – in einem Wort: südländisch. Mozarts Melodien seien geboren aus dem «Schauen [...] des bewegtesten s ü d l ä n d i s c h e n Lebens: er träumte immer von Italien, wenn er nicht dort war.»⁷⁸⁷ Und wie bereits Wilhelm Heine⁷⁸⁸ verbindet auch Nietzsche die musikalische Klassik und deren formale und harmonische

⁷⁸⁵ Brief von Friedrich Nietzsche an Carl Fuchs; Turin, 27. Dez. 1888, in: FRIEDRICH NIETZSCHE: *Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 8, München 1986, S. 554.

⁷⁸⁶ FRIEDRICH NIETZSCHE: *Nietzsche contra Wagner*, Aphor. 2, in: ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 6, München 1999, S. 423.

⁷⁸⁷ Vgl. FRIEDRICH NIETZSCHE: *Menschliches, Allzumenschliches*, II/2, Aphor. 152, in: ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. 2, S. 616. Weitere Belege bei VIKTOR OTTO: «Glaube an den Süden». *Anmerkungen zur Musikästhetik Friedrich Nietzsches*, in: *Acta Musicologica* 71 (1999), S. 126–135. Die 1882 einsetzende, reichlich befremdende Schwärmerei für den Komponisten Peter Gast alias Heinrich Köselitz (1854–1918), den Nietzsche als neuen Mozart pries, sei hier nur am Rand erwähnt.

⁷⁸⁸ Vgl. HEINSE: *Aufzeichnungen 1784–1803*, S. 463 sowie die weiterführenden Bemerkungen in vorliegender Arbeit, S. 103f.

Klarheit mit der Musik Italiens – und nicht etwa, wie in der Musikhistoriographie üblich, mit Wien.⁷⁸⁹

Zwar keine Rückkehr zur Klassik, aber ebenfalls einen Weg nach Süden beschreitet Heinrich Mann einige Jahre später. Ließ sich der angehende Romancier im Jahr 1890 noch von der «Lüsternheit» des *Tannhäuser* anstecken,⁷⁹⁰ so war's zehn Jahre später, im November 1900, um ihn gescheh'n, als er in Florenz aus einem Leierkasten die Musik Puccinis hörte: «Die wenigen Takte, die ein Wind mir zutrug, veranlaßten mich, von meinem Tram abzuspringen. Ich stand und ließ mich entzücken».⁷⁹¹ Daraufhin stieß er Wagner vom Sockel und errichtete an seiner statt ein Denkmal der italienischen Oper, nämlich mit dem Roman *Die kleine Stadt* (1909), bevor er im *Untertan* (1914/15) nur mehr vor dem ideologischen Mißbrauch von Wagners Werk warnen sollte.⁷⁹²

Franz Werfel schließlich hat sich noch während seiner Prager Gymnasialzeit vom Theater Richard Wagners verabschiedet. Rückblickend beschreibt er diese Ablösung in einer autobiographischen Skizze aus den frühen 1920er Jahren:

Die verzehrende Kunstsensation meiner Jugend war das Theater, dem ich nicht wie ein Genießer, sondern wie ein Monomane anhing, vor allem das musikalische Theater. Das wagnerische Werk war das entscheidendste Erlebnis, das aber eines Tages durch einen neuen, hinreißenden, fremdartigen Eindruck übertönt wurde. Es war das die Darstellung der verdischen Oper durch eine italienische Stagione, der die herrlichsten Sänger der Zeit angehörten.⁷⁹³

Werfel spielt hier auf die von Angelo Neumann ins Leben gerufenen Prager Maifestspiele an, wo ihn «der verzehrende Blitz Verdis zum ersten Mal» getroffen habe, wie es an anderer Stelle heißt.⁷⁹⁴ Werfels «theatralische Sendung», die er 1919 im Romanfragment *Die schwarze Messe* bereits literarisch verarbeitet, weitet sich in der Folge zu einem geradezu missionarischen Engagement aus. Im *Verdi*-Roman von 1924 tritt die aus autobiographischer Retrospektive anklingende Überwindung der Kunst Wagners durch diejenige Verdis dann in aller Deutlichkeit zutage, wobei die Behandlung Wagners trotz aller

Skepsis – anders als bei Heinrich Mann – stets differenziert bleiben sollte.

Soweit ein erster – an drei Positionen absichtlich pointierter – Überblick über die hier zu verhandelnde Umwertung der musikalischen Werte um 1900. Sie soll in diesem Panorama

⁷⁸⁹ Vgl. dazu auch GERNOT GRUBER: *Nietzsches Begriff des «Südländischen» in der Musik*, in: Nietzsche und die Musik, hg. von Günther Pöllner und Helmuth Vetter, Frankfurt usw. 1997, S. 115–128.

⁷⁹⁰ HEINRICH MANN: *Briefe an Ludwig Ewers. 1889–1913*, S. 169; ganzes Zitat oben S. 209.

⁷⁹¹ HEINRICH MANN: *Ein Zeitalter wird besichtigt*, S. 310f.

⁷⁹² Vgl. dazu das vorangehende Kapitel, S. 245ff. Der Weg Heinrich Manns vom Wagnerismus zur Italianità wurde bereits oben, S. 216f., nachgezeichnet.

⁷⁹³ FRANZ WERFEL: *Zwischen Oben und Unten. Prosa, Tagebücher, Aphorismen, Literarische Nachträge*, hg. von Adolf D. Klarmann, München 1975, S. 702.

⁷⁹⁴ FRANZ WERFEL: *Verdi in unserer Zeit* [1933/36], in: ders.: *Zwischen Oben und Unten*, S. 353–358, hier S. 353f. Ausführlicher zur Prägung Werfels durch die italienischen Opernstagionen in Prag: PETER STEPHAN JUNGK: *Franz Werfel. Eine Lebensgeschichte*, Frankfurt 1987, S. 18 sowie das Kapitel *Caruso*, S. 25–38.

an zwei bereits erwähnten literarischen Beispielen ausführlich dargestellt werden: An Heinrich Manns ‹Opern-Roman› von 1909 und Franz Werfels *Roman der Oper* von 1924 bzw. 1930.

Zu fragen ist aber vorerst nach der geistesgeschichtlichen Herkunft der skizzierten Umwertung. Was hier klingt, kommt nämlich nicht aus heiterem südländischem Himmel. Die Verklärung des musikalischen Südens und namentlich Italiens als eines genuin musikalischen Landes ist ein Topos, der sich diesseits der Alpen mindestens bis ins 18. Jahrhundert zurückverfolgen läßt. Prominent greifbar ist er beispielsweise bei Herder, der ebenso anthropologisch und geodeterministisch argumentiert wie später Nietzsche, Heinrich Mann und Werfel:

Noch ist die halbsingende Sprache der Italiener mit ihrer Natur zur fühlbaren Tonkunst vereinigt; wie die süßtönende Stimme des weiblichen Geschlechts mit einem feinern Gefühle der Musik. Die Natur selbst hat für solche Völker gearbeitet, und ihnen in einer feinern Himmelsluft feinere Sprach- und Hörwerkzeuge und gleichsam ein natürliches Saitenspiel der Empfindung gewebet. Sie sprechen und hören und fühlen Silbertöne; wo andre rauhere Völker, die nur Schälle reden, auch nur Schälle hören können.⁷⁹⁵

Auch Heinse ist überzeugt, daß die südländische Luft bessere Stimmen hervorbringe als die Rauheit des Nordens. Seine titanisch gezeichnete Heldin des Musikromans *Hildegard von Hohenthal* ist gleichsam die Ausnahme von der Regel, wonach ‹das Klima von Italien allein die bey weitem allervollkommensten Organe zum Singen hervorbringe› (HnH:70). Nicht die ‹halbsingende Sprache der Italiener›, wie es Herder formuliert, habe indes ‹die welsche Musik geschaffen›, meint Heinse, ‹sondern das welsche Herz und Feuer, die welsche Schönheit des Himmels und der Erde; und freylich ist die welsche Sprache leichter Schleyer, griechisches Gewand der Empfindungen, oder Töne.›⁷⁹⁶ Im Kern deckt sich diese Idee mit Herders Sprachursprungstheorie, wonach die menschliche Sprache aus tönenden Leidenschaften entstanden sei.⁷⁹⁷ Der Topos des musikalischen Südens basiert mithin auf der Annahme, bei den mediterranen Völkern sei diese Synthese von Gefühl, Musik und Sprache noch am ursprünglichsten erhalten. Dem stimmt selbst E. T. A. Hoffmann, der Apologet der nördlichen Instrumentalmusik und Propagator einer neuen Opernästhetik, unumwunden zu, wenn er im Kreislerianum *Über einen Ausspruch Sachini's [sic!] und über den sogenannten Effekt in der Musik* schreibt:⁷⁹⁸

Überhaupt ist der Gesang ein wohl unbestrittenes, einheimisches Eigentum jenes, in Musik erglühten Volks und der Deutsche mag, ist auch er zu höhern, oder vielmehr zur wahren Ansicht der Oper gelangt, doch auf jede ihm nur mögliche Weise sich mit jenen Geistern

⁷⁹⁵ JOHANN GOTTFRIED HERDER: *Viertes Kritisches Wäldchen*, in: Herder und die Anthropologie der Aufklärung (= Herder: Werke, Bd. II), hg. von Wolfgang Proß, München/Wien 1987, S. 57–240, hier S. 155.

⁷⁹⁶ HEINSE: *Aufzeichnungen 1784–1803*, S. 463 (Hervorhebung im Original).

⁷⁹⁷ Vgl. dazu oben S. 88.

⁷⁹⁸ Dieser Text erschien 1814 zuerst als AMZ-Beitrag (Nr. 29 vom 20. 7. 1814, Sp. 477–485) und wurde ohne nennenswerte Änderungen in die *Kreisleriana* übernommen, weshalb er auch in der ‹fiktiven› Fassung als Schrift Hoffmanns gelesen werden darf (vgl. den Kommentar in HKr:844).

befreunden, damit sie es nicht verschmähen, wie mit geheimer, magischer Kraft einzugehen in sein Inneres und die Melodie zu entzünden. [HKr:444]

Daß es sich bei der Idealisierung italienischer Vokalmusik nicht nur um eine Denkfigur sehnsüchtiger Nordländer handelt, sei am Beispiel der 1783–1788 in Bologna erstmals erschienenen Operngeschichte *Le rivoluzioni del Teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente* des vor allem in Italien tätigen Spaniers Esteban Arteaga (1747–1799) kurz aufgezeigt, einem europaweit rezipierten Riesentraktat, den Johann Nikolaus Forkel bereits 1789 in deutscher Übersetzung herausgab. Im zweiten Kapitel reflektiert Arteaga ausführlich «sull' attitudine della Lingua Italiana per la musica dedotte dalla sua formazione, e dal suo meccanismo».⁷⁹⁹ Er kommt zum Schluß, «che la melodia della lingua, e del canto italiano è la più viva, e sensibile di quante si conoscano».⁸⁰⁰ Dabei macht er neben den geläufigen linguistischen, anthropologischen und klimatischen Gründen auch politische Überlegungen geltend: die Sprache der Italiener sei von «barbarischen» Einflüssen aus dem Norden größtenteils verschont geblieben und habe ihre vorzügliche Sangbarkeit erhalten können.⁸⁰¹ Daß bei einem Volk, «dove il piacere del canto è nulladimeno così universale e così radicato», die Gesangskunst über aller anderen Musik stehe, erachtet Arteaga deshalb als logische Konsequenz.⁸⁰²

Während Arteagas Ausführungen durch die Übersetzung Forkels sozusagen nach Deutschland importiert wurden, gelangte rund 100 Jahre später Nietzsches geflügeltes Wort von der «Mediterranisierung» der Musik umgekehrt auch nach Italien – und nach Paris. Im Frühjahr 1894 schreibt der Dichter, Komponist und Verdi-Librettist Arrigo Boito an den Pariser Musikkritiker Camille Bellaigue im Zusammenhang mit der französischen Fassung des *Falstaff*: «Il faut «*méditerraniser*» l'esprit humain; le vrai progrès n'est que là.»⁸⁰³ Nietzsches Neologismus⁸⁰⁴ machte anscheinend schnell die Runde und wurde sowohl für kritische Wagnerianer wie für Wagnergegner und natürlich für Anhänger der romanischen Oper zu einer beliebten Parole. Auch der deutsche Musikschriftsteller Edgar Istel schließt sich 1915 in der Einleitung zu seinem Büchlein *Die moderne Oper vom Tode Wagners bis zum Weltkrieg* – trotz einem neuen Glauben an die «*k ü n s t l e r i s c h e* Zukunft Deutschlands» – noch dem Diktum Nietzsches an und hofft (wiederum mit Nietzsche) auf «eine Befreiung von dem «Geist der Schwere», der die «schwitzende» *m o d e r n e* deutsche Musik belastet, durch den Genius der lateinischen Rasse.»⁸⁰⁵

⁷⁹⁹ STEFANO [= Esteban] ARTEAGA: *Le rivoluzioni del Teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, Bd. 1, Bologna 1783 (Reprint: Bologna 1969), S. 75.

⁸⁰⁰ Ebd., S. 91.

⁸⁰¹ Vgl. ebd., S. 100f.

⁸⁰² Ebd., Bd. 2, Bologna 1785, S. 92.

⁸⁰³ RAFFAELLO DE RENSIS (Hg.): *Lettere di Arrigo Boito*, Rom 1932, S. 316 (mit Dank an Anselm Gerhard, Bern, für den einschlägigen Hinweis). Daß sich Boito direkt auf Nietzsche bezog, geht aus einem Folgebrief an Bellaigue hervor, wo die Herkunft der Sentenz «*Méditerraniser la musique*» geklärt wird; Bellaigue hatte offenbar gemeint, das Wort stamme von Boito selbst (vgl. ebd., S. 316f.).

⁸⁰⁴ Bei "méditerraniser" scheint es sich um eine Wortschöpfung Nietzsches zu handeln. Der *Trésor de la langue française* verzeichnet lediglich das erst im 20. Jahrhundert belegte Verb "(se) méditerranéiser", das indes mit Nietzsches Verwendung bedeutungsgleich ist: «prendre l'aspect méditerranéen» (Bd. 11, Paris 1985, S. 578).

⁸⁰⁵ EDGAR ISTEL: *Die moderne Oper vom Tode Wagners bis zum Weltkrieg (1883–1914)*, Leipzig/Berlin 1915, S. IV und S. III (Hervorhebungen im Original).

Es fällt auf, wie der hier mit wenigen Blitzlichtern beleuchtete Topos der südlichen Urmusikalität mit dem Mythos des Volkes und in letzter Konsequenz auch mit Rassenideologien in Verbindung gebracht wird. Das faschistische Missbrauchspotential einer solchen anthropologischen Konstruktion – ein Potential, das in der nationalistischen Vereinnahmung Verdis dann auch tatsächlich ausgeschöpft wird – kann hier nur am Rand diskutiert werden. Stattdessen sollen in diesem *Panorama* im weitesten Sinn die ‹positiven› Implikationen im Vordergrund stehen.

Die bereits bei Boito artikulierte Verbindung von ‹Mediterranität› und Humanität findet sich nämlich sowohl bei Werfel wie auch bei Heinrich Mann, wobei Letzterer sogar noch einen Schritt weiter geht und in der Musik des Südens eine originär republikanische Idee erblickt. Die Überzeugung, daß die Musik bei den ‹Italiänern› noch ‹am meisten lebendig und volksmäßig› sei (HnH:60), wie es schon bei Heinse heißt, verdichtet sich bei den beiden italophilen Autoren des frühen 20. Jahrhunderts zu einem Gegensatz zwischen nordischer Entwurzelung und südlicher Verwurzelung der Musik. Das alte Klischee, wonach die italienische Musik trivial sei, wird dadurch ins Positive verkehrt: Im Norden herrsche zuviel Geist und Konstruktion in der Musik, wohingegen im Süden die Musik noch gleichsam aus der Volksseele fließe. Oder als Paradox formuliert: die nordische Musik sei überzivilisiert⁸⁰⁶ und neige deshalb zu dekadenter Barbarei. Aus diesem Blickwinkel wird nachvollziehbar, weshalb Heinrich Mann den Vorwurf der Geistlosigkeit der italienischen Musik mit einem Lob der ‹naive[n] Animalität› entkräften will:

Die ital. Musik ist nicht banal. Wenn sie geistig nicht vorgeschritten ist, hat sie doch eine sinnliche Macht, die die andern Nationen nicht erreichen, und die sie darum nicht banal nennen sollten. Für mich ist sie Erholung. Die Musik in Italien, wie das Volk, beruhigen mich. Diese naive Animalität dient mir als Ausgleich für meine Geistigkeit; ihr leichtes Leben ist der geduldige Träger meines angestregten. [...] In deutschen Theatern arbeiten die Gehirne angestrengt, jedes will allein sein, für keinen soll das andere mitarbeiten. Was herauskommt, ist in fast allen Fällen etwas Halbes, etwas Angelerntes, Mißverstandenes.⁸⁰⁷

Solche Zeilen über die italienische Oper als Zerstreuungsplatz mag man heute mit leichtem Befremden lesen, sagen sie doch weit mehr über das Geistesleben in Deutschland aus als über die Wirklichkeit der italienischen Oper. Heinrich Manns Wahrnehmung deckt sich indes mit der These, in Deutschland habe sich die Kunstmusik derart weit weg vom ‹Volk› entfernt, dass die Operette nun die klaffende Lücke habe schließen müssen, eine Musikgattung also, die in Italien deshalb nicht habe Fuß fassen können, weil die Oper stets ‹beim Volk› geblieben sei.⁸⁰⁸

Der Hauptvorwurf in dieser Anklage gegen die nordische Musik lautet: Mangel an Wohlklang und Melodie. So schreibt Edgar Istel 1915, daß sich ein Teil des Publikums

⁸⁰⁶ Daß hier Rousseaus Zivilisationskritik zu neuen Ehren kommt, scheint mir unüberhörbar, zumal Rousseau auch für die demokratischen Ideen in Heinrich Manns *Die kleine Stadt* Pate gestanden hat; vgl. dazu die konzise Argumentation von Helmut Koopmann im Nachwort zum Roman (HMS:438f.).

⁸⁰⁷ Notizbuch Heinrich Manns, um 1906/07, zitiert nach: SIGRID ANGER (Hg.): *Heinrich Mann 1871–1950. Werk und Leben in Dokumenten und Bildern. Mit unveröffentlichten Manuskripten und Briefen aus dem Nachlaß*, Berlin ²1977, S. 114.

⁸⁰⁸ Vgl. VOLKER KLOTZ: *Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*, München 1991, S. 283.

«dem Kultus des Abstrusen» hingegeben habe, wohingegen der andere «in einem wüsten Operettentaumel Ersatz für das verlorene Paradies der Melodie suchte und fand.»⁸⁰⁹ Sowohl Operette wie vergeistigte Kunstmusik gelten mithin als Irrwege, die südliche Musik dagegen als echt und ursprünglich. Bezeichnend ist nun, wie sich diese Denkfigur mit Blick auf das Publikum noch zusätzlich akzentuieren läßt: So radikal wie Heinrich Mann den deutschen Zuhörern misstraut, so blind ist sein Vertrauen in das italienische Publikum, das in seinem angeborenen Musikinstinkt gar nicht irren könne. 1906 notiert der Romancier begeistert: «Hier in Italien fühlt man die Masse; das Fluidum versagt nie, und Jeder will nichts als das Fluidum: und der Instinkt dieses Publikums versagt nie und hat immer Recht.»⁸¹⁰

Der Gegensatz Nord-Süd mit den Protagonisten Deutschland und Italien ist bei Heinrich Mann derart fest verankert, daß er nach der Jahrhundertwende in einem Parallelunternehmen sogar doppelte Gestalt annimmt. Hier der kalte, dunkle, menschenverachtende, militaristische Norden, dort der warme, lichte und menschenfreundliche Süden. Die beiden Vorhaben tragen die Titel *Der Untertan* und *Die kleine Stadt*. Welche Bedeutung der Autor seinem Roman-Tandem beimaß, geht aus einem Brief vom 2. April 1907 an Ludwig Ewers hervor: «Ich habe zwei große Romane vor mir, durch die ich mich hindurchkämpfen muß; dann betrachte ich den Hauptteil meines Lebenswerkes als getan.»⁸¹¹ Und so wie er sich mit der preußischen Lebenskultur schwer tat, so mühte er sich mit seinem *Untertan*, dem Repräsentanten dieser Kultur, jahrelang ab. Die intensiven Vorarbeiten zur *Geschichte der öffentlichen Seele unter Wilhelm II.* – so der gestrichene Untertitel des «preußischen» Romans – reichen bis 1906 zurück,⁸¹² abgeschlossen wurde das Werk 1914, in seiner ganzen Länge einer breiten Öffentlichkeit bekannt allerdings erst nach Kriegsende.⁸¹³ Die vergleichsweise kurze Entstehungszeit des erzählerischen Gegenstücks, der *Kleinen Stadt*, deren Niederschrift sich vom Herbst 1907 bis zum Frühling 1909 erstreckt, nimmt sich dagegen aus wie ein Atemholen, um an der drückenden Last des «nordischen» Stoffes nicht zu ersticken. Dies sei deshalb betont, weil die «Erholungspause» auch geographisch zu verstehen ist, denn die Stationen der Niederschrift des «südlichen» Romans lauten Florenz, München, Venedig und Meran.⁸¹⁴ Daß Heinrich Manns literarische Frucht seiner Italomanie aber nicht nur auf eigener, langjähriger Erkundung,⁸¹⁵ sondern zu ebenso großen Teilen auf mythischen Denktraditionen fußt, soll im Folgenden am Beispiel der Darstellung von Oper und Publikum in diesem «Roman des Südens» unter anderem nachgewiesen werden.

⁸⁰⁹ ISTELE: *Die moderne Oper*, S. 80.

⁸¹⁰ Notizbuch Heinrich Manns, um 1906/07, zitiert nach: ANGER: *Heinrich Mann 1871–1950*, S. 115.

⁸¹¹ HEINRICH MANN: *Briefe an Ludwig Ewers. 1889–1913*, S. 430.

⁸¹² Die erste briefliche Äußerung begegnet bereits 1904, vgl. HEINRICH MANN: *Der Untertan*, Materialienanhang S. 528.

⁸¹³ Die erste Buchausgabe erschien 1915 – tragische Ironie der Kulturgeschichte – in russischer Sprache; 1916 folgte ein von Kurt Wolff veranlaßter Privatdruck in mindestens zwölf Exemplaren; die erste reguläre deutsche Buchausgabe konnte erst nach Aufhebung der Zensur im Dezember 1918 erscheinen. Zur abenteuerlichen Publikationsgeschichte vgl. ebd., S. 499–526.

⁸¹⁴ Vgl. HMS:447 (Materialienanhang).

⁸¹⁵ Vgl. JÜRGEN HAUPT: *Der Italiener Heinrich Mann im «Land der Liebe». Über Produktivität, Sinnlichkeit, Kommunikation eines Intellektuellen um 1900*, in: *Heinrich Mann-Jahrbuch 2* (1984), S. 1–17.

Die Oper als demokratische Kunstform: *Die kleine Stadt*

Heinrich Manns großer Wurf *Die kleine Stadt* ist in vielerlei Hinsicht ein sehr moderner, wegweisender Roman, der in seinem Gehalt allerdings lange Zeit unterschätzt wurde.⁸¹⁶ Fortschrittlich ist das zunächst als kurze Geschichte für den *Simplicissimus* konzipierte Werk nicht nur in seiner allegorisch gestalteten politischen Vision, die der Autor als «das Hohe Lied der Demokratie» verstand und die seine Zeitgenossen partout nicht bemerken wollten.⁸¹⁷ Nein, auch aus poetologischen Gründen ist das Lieblingskind Heinrich Manns hoch einzuschätzen: *Die kleine Stadt* liefert einen erfrischenden (und gleichwohl komplexen) Gegenentwurf zum psychologischen Reflexionsroman, der die erzählerische Landschaft der Jahrhundertwende beherrscht, denn er setzt vornehmlich auf Dialoge und inszeniert die Handlung theatralisch.⁸¹⁸ Darüber hinaus gelingt dem Autor das, was in der deutschen Variante des europäischen Gesellschaftsromans so häufig mißlang: nämlich die Handlung wirklich auf eine ganze Palette von Figuren zu verteilen, ohne daß sich der Fokus auf wenige Protagonisten oder gar nur eine Person verengt. Nicht ohne Stolz schreibt Heinrich Mann deshalb in einer skizzenhaften *Autobiographie* von 1946:

Sein zweifellos vollendetster Roman aus diesen zehn Jahren [= 1900–1910] ist «Die kleine Stadt», hundert Figuren in einer Dekoration wie etwa die Bergstadt Palestrina; eine ganze Stadt in all ihrer Bewegtheit, mit Kämpfen, Liebe, Musik, dem Tod durch Leidenschaft, den versöhnten Gegnern aus Verständnis und Nachsicht: Das Leben Italiens, wie einer damals es sah.⁸¹⁹

Indem der letzte Satz bereits von einer gewissen Distanz zum Werk von 1909 zeugt, verweist er gleichzeitig auf den Mythos, der in der *Kleinen Stadt* in vollster Blüte wieder auflebt: nämlich auf die oben skizzierte Idee vom klingenden Süden, wo die Emotionen blühen und nolens volens zu Melodien werden, die ihrerseits ein Volk zu einen vermögen. Heinrich Mann wollte seinen «Roman Italiens»⁸²⁰ gleichnishaft verstanden wissen: *Die kleine Stadt* trägt keinen Namen, sie steht allegorisch für ein demokratisches Gemeinwesen, das in kleinen Schritten zu politischer Mündigkeit findet. Evolution von unten statt Revolution von oben, lautet das Credo. Folgerichtig ist der Advokat Belotti, der in diesem

⁸¹⁶ Vgl. PETER-PAUL SCHNEIDER: «Aber natürlich merkt kein Mensch es». *Heinrich Manns Roman «Die kleine Stadt» und seine Kritiker*, in: Heinrich Mann-Jahrbuch 9 (1991), S. 29–49.

⁸¹⁷ Vgl. den Brief von Heinrich Mann an René Schickele; 27. Dez. 1909, in: ANGER: *Heinrich Mann 1871–1950*, S. 121f., hier S. 121. Die Deutung des Romans als Allegorie der Demokratie war um 1910 politisch brisant. In einem Prospekt für den Insel-Verlag fiel die folgende Kernpassage der internen Verlags-Zensur zum Opfer: «Man höre hin: was hier klingt, ist das hohe Lied der Demokratie» (vgl. die Dokumentation in: HMS:471–475). Zur Genese der politischen Ideen in diesem Roman vgl. ELKE SEGELCKE: «*Die kleine Stadt*» als Hohelied der Demokratie: *Heinrich Manns Naturrechtsidee im geschichtsphilosophischen Kontext von französischer Aufklärung und italienischem Risorgimento*, in: Heinrich Mann-Jahrbuch 5 (1987), S. 1–28.

⁸¹⁸ Eine sehr ausführliche, mitunter etwas redundante und leider wenig kontextualisierte Interpretation des Romans unter dem Aspekt der Theaterallegorie liefert MONIKA HOCKER: *Spiel als Spiegel der Wirklichkeit. Die zentrale Bedeutung der Theateraufführungen in den Romanen Heinrich Manns*, Bonn 1977, v. a. S. 109–150; mit leicht kritischerer Note dagegen die Ausführungen bei KLAUS MATTHIAS: *Heinrich Mann und die Musik*, v. a. S. 341–362; trotz Ungenauigkeiten in der Lektüre erhellend auch das entsprechende Kapitel bei ULRICH WEISSTEIN: *Heinrich Mann*, Tübingen 1962, S. 96–110.

⁸¹⁹ ANGER (Hg.): *Heinrich Mann 1871–1950*, S. 546.

⁸²⁰ Ebd., S. 551.

Entwicklungsgang die Führung übernimmt, alles andere als ein Übermensch (auch wenn er sich zeitweise als Reinkarnation von Garibaldi fühlt), sondern bleibt ein «Kirchthumpolitiker», eine streckenweise höchst lächerliche Figur – die am Ende aber doch als «Verkürzung eines großen Mannes» dasteht.⁸²¹ Ins Rollen kommt der Demokratisierungsprozeß allerdings erst durch die Kunst: Als Antrieb wirkt die Musik, personifiziert durch eine Operntruppe, die in der kleinen Stadt Halt macht. Auch wenn dieses Provinznest irgendwo in Mittelitalien liegen könnte, spielt es gleichwohl eine Rolle, daß Heinrich Mann die ihm bestens vertraute «Bergstadt Palestrina», wo er sich mit seinem Bruder Thomas 1895 zum ersten Mal aufgehalten hatte, als Modell vorschwebte.⁸²² Denn Palestrina, der Geburtsort des kanonisierten Komponisten Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525/26–1594), verbindet den Mythos Italien mit dem Mythos Musik.⁸²³ Während das Städtchen in Thomas Manns Zeit- und Musikroman *Doktor Faustus* (1947) in völlig entgegengesetzter Weise zum Ort des fatalen Teufelsgesprächs mutiert, steht es beim älteren Bruder für eine geglückte Verbindung von Kunst und Leben, Volk und Musik.

Trotz des utopischen Entwurfs und der mythischen Einbettung ist *Die kleine Stadt* nicht einfach ein lauterer Arkadien: Intrigen und Allzumenschliches beherrschen den überschaubaren Ort, und am Ende kommt es gar zu einem kleinen Bürgerkrieg, auf den zwar eine emphatische Versöhnung folgt, die jedoch von einem Mordfall (Alba ersticht Nello und anschließend sich selbst) erneut überschattet wird. In diesem Licht- und Schattenspiel überwiegt das Helle indessen bei weitem, und dieses Helle wird durch die Operntruppe in die Stadt getragen. Genau seit «achtundvierzig und dreiviertel Jahren» (HMS:14) steht das Theater in der kleinen Stadt unbenutzt und wird nun von Komödianten aus dem Dornröschenschlaf erweckt. Nach der Abreise der Künstler ist nichts mehr, wie es war. Das ist die «unerhörte Begebenheit» in diesem Roman, der ursprünglich als Novelle geplant war.

Wo die Opernszene in der Erzählliteratur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, wie im Vorangehenden gezeigt, häufig einen poetologischen Höhe- oder Wendepunkt markiert, beherrscht sie hier den ganzen Roman. Oder anders ausgedrückt: Der Rest der Handlung, die sich analog zu einem fünftaktigen Drama in fünf Kapitel gliedert, ist um den zentralen dritten «Akt» gruppiert, der auf mehr als hundert Seiten (HMS:135–243) die Aufführung der Oper *Die arme Tonietta* eines fiktiven Maestro Viviani schildert. Dabei kommt eine schier unglaubliche Anzahl von Figuren zu Wort. Der Erzähler tritt streckenweise völlig zurück und läßt dem Dialog im Publikum den Vorrang, so daß die Sprechenden höchstens über charakteristische Ausdrucksweisen – etwa das «Pappappapp» (HMS:209) des Galileo Belotti – identifiziert werden können. Eingewoben in dieses polyphone Stimmengeflecht ist außerdem die Handlung der fiktiven Oper, die vom Leser nur über diesen Weg zusammengestückerelt werden kann – was mit einiger Aufmerksamkeit auch gelingt. Alles in allem ein hochvirtuoser erzählerischer Stil, der unverkennbar an Flaubert geschult ist – mehr noch: Mit dieser Szene wollte Heinrich Mann seinen verehrten Lehrmeister auch

⁸²¹ Vgl. den offenen Brief Heinrich Manns an Lucia Dora Frost, abgedruckt in *Die Zukunft* 18 (1910), S. 265f., hier zitiert nach HMS:479 (Materialienanhang).

⁸²² Vgl. VITTORIO PERIN: *Orte und Typen einer kleinen Stadt der römischen Campagna um die Jahrhundertwende im Werk der Brüder Mann*, in: Heinrich Mann-Jahrbuch 9 (1991), S. 17–27.

⁸²³ Bereits bei Heinse beginnt die eigentliche Musikgeschichte erst mit Palestrina, dem «Patriarchen der Kirchenmusik» (HnH:30).

überbieten. Dies geht aus einem Schreiben an Maximilian Brantl hervor, der anscheinend auf eine Ähnlichkeit mit der Darstellung des Landwirtschaftsfests in Flauberts kanonischem Roman hingewiesen hatte:

Mit *M^{me} Bovary* haben Sie, wie mir scheint, nicht ganz Recht. Emma und das Landwirtschaftsfest sind ineinander gearbeitet, obwohl sie abseits sitzt. Schon bei ihrem ersten Zusammentreffen mit Léon sprechen im Gastzimmer des Lion d'or fünf oder sieben Personen durcheinander, und Flaubert ächzt, in einem Brief, unter dieser Anstrengung. Natürlich wird es mir schon leichter als ihm, ich bringe es sogar auf ein Durcheinander von hundert Personen: aber doch nur dank seiner Leistung.⁸²⁴

Für die Wechselwirkungen zwischen Bühnen- und Romanfiktion, von denen noch zu sprechen sein wird, hat womöglich auch die Heinrich Mann bestens bekannte Opernszene in *Madame Bovary* Pate gestanden.⁸²⁵ Was jedoch die Lebendigkeit der literarischen Gestaltung betrifft, dürfte tatsächlich das Landwirtschaftsfest von Yonville eine Vorbildrolle gespielt haben, zumal Heinrich Mann dieser Szene bereits in seinem Essay *Eine Freundschaft: Gustave Flaubert und George Sand* (1905) die Auszeichnung «Gesamtkunstwerk» verliehen hatte:

wir sehen ein Wogen von Vieh, Bauertrachten, Honoratioren, Beamten um Zelte, Wagen, beflaggte Gebäude; vernehmen offizielle Reden, Gespräche in der Menge, eine Liebeswerbung; bemerken das Vortreten Einzelner aus dem Gedränge und ihr Wiederuntergehen, das Herauslugen von Grimassen, über die sich sogleich etwas Anderes legt, gebauschte Kleider, abgebrochene Gesten, den Wind, der über den Köpfen die Wolken treibt, die wechselnden Sonnenflecke, die Gerüche von alledem, nun verweht und nun wieder aufgewirbelt, wie die Stimmen; hören diese Welt von Dingen nicht erzählen, sondern erleben sie; sehen sie selbsttätig ihren geheimen Sinn preisgeben. Wenn irgendwo, ist hier ein Gesamtkunstwerk, eins, das ein einziges Hirn erschuf und dem kein Handlanger zum Leben hilft.⁸²⁶

Daß Heinrich Mann seine große Opernszene mit äußerster Sorgfalt konzipierte, geht aus einer erhalten gebliebenen Skizze des Theatersaals hervor, wo den zahlreichen Figuren genaue Plätze und Ränge zugewiesen sind:⁸²⁷

⁸²⁴ Brief von Heinrich Mann an Maximilian Brantl; Nizza, 11. Jan. 1910, in: HMS:470 (Materialienanhang).

⁸²⁵ Weisstein erwähnt ein Indiz für Heinrich Manns hervorragende Kenntnis dieses Flaubert-Kapitels: Der von Léon nur flüchtig erwähnte Name des 1876 gestorbenen Tenors Antonio Tamburini (FBo:262) taucht bei Heinrich Mann sowohl in den *Göttinnen* wie auch im *Empfang bei der Welt* auf (ULRICH WEISSTEIN: *Heinrich Mann und Gustave Flaubert. Ein Kapitel in der Geschichte der literarischen Wechselbeziehungen zwischen Frankreich und Deutschland*, in: Euphorion 57 [1963], S. 132–155, hier S. 149, Anm. 67).

⁸²⁶ Vgl. HEINRICH MANN: *Eine Freundschaft. Gustave Flaubert und George Sand*. Text, Materialien, Kommentar, hg. von Renate Werner, München usw. 1976, S. 9.

⁸²⁷ Die Abbildung stammt aus dem Materialienanhang in HMS:450f. (vgl. auch ANGER: *Heinrich Mann 1871–1950*, S. 113).

Ständeordnung, die das Theater – wie schon bei Balzac – in der Art eines Mikrokosmos abbildet. Die städtische Aristokratie fürchtet um ihre Plätze und ihre Privilegien: «Man sollte das Volk nie entfesseln. Zuerst scheint es nur gegen die Priester zu gehen, und dann, gute Nacht, handelt sich's um unsere Logenplätze und unser Geld.» (HMS:155) Auch in einem maroden kleinstädtischen Theater sind Logen Statussymbole, um die man sich hartnäckig balgt. In der Verteilung der Plätze kommt es am Ende aber doch zu einer Durchmischung der gesellschaftlichen Schichten und damit zu einer Einheit – daran kann auch die Frau des Gemeindesekretärs Camuzzi nichts ändern, wenn sie mäkelte, die «Düfte der Galerie» (HMS:200) drängen bis zu ihr...

Ansonsten scheint sich vieles, was bereits Balzac vorgeführt hat, auch in der *Kleinen Stadt* zu bestätigen: Der Theatersaal als Arena der Intrigen und des Klatsches, wo die «Skandale der Stadt» (HMS:145) enthüllt werden, um dann als wilde Gerüchte «von Loge zu Loge» zu «klappern», Liebeleien und Koketterien soweit das Auge reicht, Publikumsstürme, in denen die Musik bisweilen untergeht. Aufschlußreich ist indes, wie die Momente der Unaufmerksamkeit abwechseln mit Augenblicken höchster Anspannung, wo es im Saal so still wird, «daß das Schnarchen der Frau Giocondi hörbar ward» (HMS:165). Ähnlich wechselhaft verhält es sich mit der Identifikation der Zuschauer: Einmal projizieren sie einzelne Momente der Opernhandlung auf ihr eigenes Leben, um sich dann der Fiktion sogleich wieder bewußt zu werden.

Doch wovon handelt diese fiktive Oper? Zur *Armen Tonietta* liegt ein handschriftlicher Entwurf vor, der laut Ulrich Weisstein auf eine Oper in drei Akten schließen läßt,⁸³⁰ wobei Heinrich Mann dieselbe Handlung auch noch als straffe Novelle gestaltete, die er 1910 im Sammelband *Das Herz* veröffentlichte.⁸³¹ Das Geschehen dreht sich um das Liebespaar Tonietta und Piero, deren Hochzeitstag durch die Intrige einer eifersüchtigen Frau getrübt wird. Diese behauptet, Tonietta habe Piero mit dem Grafen Tancredi betrogen. Piero glaubt es und verstößt seine Braut, obschon sie ihre Unschuld beteuert. Fortan verdient Tonietta ihren Lebensunterhalt als Dirne auf der «Piazza Montanara» (HMS:184) in Rom. Doch plötzlich bereut Piero seinen Schritt. Er sucht und findet die Verstoßene wieder, freilich ohne daß er von ihrer «Tätigkeit» erfährt. Das neuerliche Glück währt jedoch nur kurz, denn Pieros Verhalten reizt Tonietta zur Koketterie mit Tancredi, der schließlich mit ihr entflieht. Piero ertappt die Flüchtigen und tötet zuerst den Grafen, dann auch seine «Ungetreue», die ihm im Sterben beteuert, sie habe nur ihn geliebt (HMS:213).

Dies klingt alles höchst tragisch und erinnert zunächst an typische Konstellationen im bürgerlichen Trauerspiel des 18. Jahrhunderts: Eine bürgerliche Idylle wird durch Intrigen und Standesgegensätze zerstört. So empört sich das Publikum während der Aufführung insbesondere über den Conte Tancredi, den adligen Bösewicht des Stücks, der Anspruch auf Tonietta erhebt und sich unflätig verhält: «Er sagt, er habe ein Recht auf unsere Weiber? Er sei der Herr? Ein Hund bist du! Pfeift! Pfeift doch!» (HMS:175) Der antifeudale Geist des Romans spiegelt sich somit auch in der interpolierten Bühnenhandlung. Die aufgeführte Oper scheint den zeitlichen Horizont von der französischen Revolution bis zur Romangegenwart insofern abzustecken, als die tragische Handlung nicht nur an das bürgerliche Trauerspiel, sondern in ihrer Direktheit und Drastik

⁸³⁰ WEISSTEIN: *Heinrich Mann*, S. 101.

⁸³¹ Vgl. HEINRICH MANN: *Die arme Tonietta*, in: ders.: *Sämtliche Erzählungen*, hg. von Peter-Paul Schneider, Bd. 3, Frankfurt/M. 1996, S. 11–22.

auch an den musikalischen Verismo erinnert, namentlich an die beiden Opern, die als Inbegriff dieses Stils gelten und Europas Bühnen im Sturm eroberten: Pietro Mascagnis Einakter *Cavalleria rusticana* (1890) und Ruggero Leoncavallos *Pagliacci* (1892).⁸³² Auch Heinrich Mann hat sie offenbar als Zwillingwerke verstanden, wie ein Passus aus der Novelle *Die Schauspielerin* (entstanden 1904/05, publiziert 1910) nahelegt, wo es vom vitalen Tenor Whitman heißt: «Er legte einen Turiddu hin und schmetterte ohne Pause den Bajazzo herunter.»⁸³³

Viele für den Verismo typische Merkmale finden sich auch in der *Armen Tonia*: das ländliche Milieu, die grellen Gefühlskontraste, die Gruppierung um einen einzigen Kernkonflikt, das stilbildende *Intermezzo sinfonico* vor der finalen Katastrophe (HMS:209f.) und schließlich die abrupt abbrechende Handlung in der Sterbeszene (HMS:213). Auch wenn *Die arme Tonia* entgegen der veristischen Straffung in ein oder zwei Akte bei Heinrich Mann als Dreiakter konzipiert ist, fällt dennoch die Kürze der letzten beiden Akte auf, die durch besagtes Orchesterzwischenstück verbunden sind. Auf den Verismo verweist außerdem eine Äußerung der Sopranistin Italia Molesin, die bedauert, daß «in diesen neuen Opern [...] nun einmal alles schlecht und traurig» (HMS:185) sei. Dennoch sollte man sich nicht auf eine eindeutige Opernvorlage für die *Tonia* versteifen. Zieht man in Betracht, daß der Romanautor damals vom «Schwall der großen südländischen Liebesmusik»⁸³⁴ in *La Bohème* und *Tosca* hingerissen war und die Figur des Kapellmeisters Dorelli als «Anschauung des werdenden Puccini»⁸³⁵ gestaltete, dürfte man in der *Kleinen Stadt* eigentlich eine Oper im frühen Puccini-Stil erwarten. Ebenso wie Dorelli nur wenige biographische Details mit Puccini teilt,⁸³⁶ scheint *Die arme Tonia* trotz veristischer Elemente und Puccini-Lyrismen in erster Linie ganz allgemein für das Phänomen "italienische Oper" zu stehen. Angesichts des historischen Horizonts, den der Roman allegorisch abschreitet, könnte hier durchaus ein «Querschnitt durch die italienische Oper des 19. Jahrhunderts intendiert» sein, wie Monika Hocker beiläufig bemerkt⁸³⁷ – ein Querschnitt, der auch altbekannte Topoi einbezieht: Zum Beispiel eine Mondscheinszene mit Harfenbegleitung oder ein alles überragendes, vom Publikum sehnlich erwartetes Liebesduett («Sieh, Geliebter, unser umblühtes Haus»), dessen Melodie in der fiktiven Opernpartitur – und im Roman – die Funktion eines Erinnerungsmotivs hat.⁸³⁸ Das Duett, eine Apotheose der Liebe, ist gleichzeitig ein Triumph des melodischen Schöngesangs, für den Heinrich Mann auch im Zeitalter der

⁸³² Zur Problematik des Begriffs vgl. im Überblick den Artikel *Verismo* von MANUELA JAHRMÄRKER in: MGG², Sachteil, Bd. 9, Kassel usw. 1998, Sp. 1398–1406.

⁸³³ HEINRICH MANN: *Die Schauspielerin*, in: ders.: *Sämtliche Erzählungen*, hg. von Peter-Paul Schneider, Bd. 2, Frankfurt 1996, S. 113–189, hier S. 177. Turiddu ist die Figur des jungen Bauern in Mascagnis *Cavalleria rusticana*.

⁸³⁴ MANN: *Die Schauspielerin*, S. 178.

⁸³⁵ HEINRICH MANN: *Ein Zeitalter wird besichtigt*, S. 312.

⁸³⁶ Puccini ist ja nicht in einem kleinen Provinznest groß geworden, sondern in Lucca, einer mittelgroßen Stadt mit reicher Musiktradition. Die wichtigste Übereinstimmung mit Dorelli ist der erste Erfolg mit geistlichen Kompositionen: So wie Puccini 1878 mit einem *Credo* (das 1880 in die *Messa a quattro* einging) großen Beifall erntete, wird auch Dorellis *Credo* anlässlich der «Versöhnungsmesse» in der kleinen Stadt als «glänzend» (HMS:387) befunden. Gemeinsam ist dem realen und fiktiven Komponisten außerdem das Opernhafte ihrer Kirchenmusik, was freilich einem allgemeinen Zeitstil entspricht. Mehr zu den spärlichen Parallelen Puccini-Dorelli bei MATTHIAS: *Heinrich Mann und die Musik*, S. 357ff.

⁸³⁷ HOCKER: *Spiel als Spiegel der Wirklichkeit*, S. 109, Anm. 3.

⁸³⁸ Von einem Leitmotiv im Stil Wagners zu sprechen wäre übertrieben.

aufkommenden Atonalität dezidiert eintrat. Rossini, Donizetti, Bellini sowie der frühe und mittlere Verdi scheinen ebenso in die *Tonietta* eingegangen zu sein wie Ausprägungen der italienischen Oper um 1900.⁸³⁹ Eine solche Synthese in Form idealer Stilisierung wird erst durch die Wahl einer fiktiven Oper anstelle einer real existierenden möglich – ein poetologischer Coup also, der als Stärke des Romans zu werten ist, weil ihn so nur die Literatur zu bieten vermag. Bekannt ist das Verfahren ja bereits aus Heines *Hildegard von Hohenthal*, wo mit Lockmanns *Achille in Sciro* ebenfalls ein fiktives Idealwerk im Zentrum steht.⁸⁴⁰

Wie rezipieren die Bewohner der kleinen Stadt nun diese italienische Musteroper? Die Bandbreite der Hörertypen, die der Roman vorführt, ist groß. Sie reicht vom «pietätlosen»⁸⁴¹ Hörer, der nur zum Sehen gekommen ist und während des Orchesterzweischenspiels eine Zigarette rauchen geht,⁸⁴² über den kühl-rationalen Kritiker, der zu wissen glaubt, wie diese Musik gemacht ist,⁸⁴³ bis zu den zahlreichen Enthusiasten, die sich in mitunter naiver Weise mit dem Geschehen identifizieren⁸⁴⁴ und sich allesamt zu Begeisterungstürmen und kaum endenden «Ancora!»-Rufen hinreißen lassen. Den Gipfelpunkt emotionalen Taumels markiert etwa der Ausspruch «Das ist geradezu göttlich!»⁸⁴⁵ aus dem Mund eines Leutnants oder der Ausdruck völliger Entrückung in der Passage: «Sind dies noch Menschenstimmen? Singen nicht auch die Bäume? Singt nicht der Mond? ... Diese Musik ist aus Seide!» (HMS:170)

Den Primat der Gefühlsrezeption hier ausführlich nachweisen zu wollen, wäre wohl blühende Zitronen nach Italien getragen, denn Heinrich Mann war es gerade um die Darstellung spontaner Gefühlsäußerungen zu tun, wie aus einem essayistischen Zitat hervorgeht, das die mythische Verbindung von Kunst und Alltagsleben abermals vor Augen führt:

Nordländer mißverstehen das italienische Theater, wenn sie glauben, wie daheim, in einen Kunsttempel zu treten, in eine vom Leben unterschiedene Welt; wenn sie an Klatschen und «Bis»-Geheul sich ärgern wollen und Verachtung fassen für das unfeierliche Gebahren des Volkes, für den Mangel an Selbstentäußerung beim Darsteller. Denn Dies ist Straße! Noch immer wird hier unter freiem Himmel gespielt. Die vergoldete Decke täuscht; in Wirklichkeit ist Dies Straße. [...] Niemals will das Aufgeführte Etwas bedeuten, Symbol

⁸³⁹ Den fiktiven Komponisten Viviani mit dem gleichnamigen, kaum bekannten Barockmusiker Giovanni Buonaventura Viviani (1638–1692) in Verbindung bringen zu wollen (wie z. B. bei SEGELCKE: «*Die kleine Stadt*» als *Hohelied der Demokratie*, S. 24, Anm. 45), erachte ich hingegen als absurd. Vielmehr scheint der geläufige Name «Viviani» im Anklang an ital. «vivere/vivo» – wie so viele andere Personenbezeichnungen im Roman – als sprechender Name konzipiert zu sein, um die zeitlose Lebendigkeit und Aktualität der italienischen Oper zu unterstreichen.

⁸⁴⁰ Vgl. oben S. 106ff.

⁸⁴¹ Vgl. oben S. 44ff. Der Roman führt indes auch vor, daß widerspenstige Hörer durchaus lernfähig sind: Der Tabakhändler Polli zieht seinen Phonographen zunächst der (mangelhaften) Live-Aufführung vor (HMS:171, 208), am Ende kommt es aber zur Versöhnung zwischen Phonograph und Live-Darbietung (HMS:418).

⁸⁴² Gemeint ist Galileo Belotti, der derbe Bruder des Advokaten (vgl. HMS:161, 209).

⁸⁴³ Vgl. die Figur des jungen Savezzo, der glaubt, auch er könne ein solche Oper schreiben (HMS:173).

⁸⁴⁴ Dazu im Detail: HOCKER: *Spiel als Spiegel der Wirklichkeit*, S. 115ff.

⁸⁴⁵ Im *Zeitalter*-Band (S. 311) ist der Ausruf «Questo è proprio divino» auf Puccinis *Tosca* bezogen.

für das entlegene Erleben eines Einzelnen sein; es versteht sich sinnlich und unmittelbar, allem Volk von der Straße ohne Weiteres zugänglich.⁸⁴⁶

Doch der Autor der *Kleinen Stadt* hieße nicht Heinrich Mann, wenn er es bei der überschwänglichen Gefühlsrezeption allein belassen würde. Im Sinne der Bühne als einer ‹moralischen Anstalt› bewirkt die tragische Oper eine Katharsis: «Es geschieht viel Trauriges in dem Stück, und dennoch, wenn man die Musik hört, scheint es einem, daß es keine Unglücklichen mehr auf der Welt gibt.» (HMS:195) Diese scheinbar naive jugendliche Perspektive nimmt in der Deutung des alten halbblinden Literaten Orlando Ortensi (der in etwas aufgesetzter Manier wie ein Exeget des Romans erscheint) konkrete Gestalt an:

Dieses Stück ist gut, denn es macht, daß mir Ideen kommen. Ich sehe zu wenig, um die Bühne zu unterscheiden; aber in diesen Klängen erweitert sie sich mir zu einem Lande unendlicher Liebe. Ein ganzes Volk hält sich umschlungen und verbrüdert sich. Es hat gütigere, geistigere Gesichter, als sonst Menschen haben. Oh! nun öffnet es sich, und hervor tritt ein Engel... Planten wir nicht solches, Beatrice, als wir jung waren? [HMS:170]

Nach der Aufführung fragt Ortensi mit staatsphilosophischer Geste: «Was macht diese Dinge groß?» und seine Freundin antwortet: «Daß ein Volk sie mitfühlt, Orlando: ein Volk, das wir lieben!» – worauf Orlandos politische Auslegung der Oper folgt: «denn immer aufs neue wird die Menschheit Herren zu stürzen haben, wird der Geist sich messen müssen mit der Macht.» (HMS:216) Der Weg vom Geist der Kunst zur politischen Tat lag dem Romanautor offensichtlich besonders am Herzen,⁸⁴⁷ denn der alte Literat ist nicht der einzige, der die *Tonietta* auf diese Rezeptionsschiene hievt. Der Apotheker Acquistapace hört in diesen Klängen «Freiheit» heraus und bedauert, «daß der General Garibaldi diese Musik nicht gekannt hat» (HMS:210), und der Advokat Belotti träumt während der Aufführung von «Belebung» und «Beglückung» der Stadt (HMS:210). Beim Abschied der Komödianten bringt Belotti das maßgebliche Kunstprogramm emphatisch auf den Punkt:

Was sind wir? Eine kleine Stadt. Was haben jene uns gebracht? Ein wenig Musik. Und dennoch – [...] wir haben uns begeistert, wir haben gekämpft, und wir sind ein Stück vorwärtsgekommen in der Schule der Menschlichkeit! [HMS:421]

Die Koppelung von Musik und Politik scheint hier in geradezu apotheotischer Weise verklärt. Dies irritiert umso mehr, als Heinrich Mann in der *Lohengrin*-Episode im *Untertan* dezidiert auf die Gefahren ideologischer Rezeption von Kunst hinweist.⁸⁴⁸ Man kann nicht umhin, hierin Schwarzweißmalerei zu erblicken: Was im Norden in die Katastrophe führt, dient im Süden als «Schule der Menschlichkeit».

Immerhin muß man dem Autor der *Kleinen Stadt* zugute halten, daß er seine südländische Menschheitsutopie nicht in eitler Harmonie ausklingen läßt. Denn die Aufführung der Oper stiftet auch Unheil, indem die Bühnenhandlung samt ihrer Tragik – in Anwendung eines

⁸⁴⁶ HEINRICH MANN: *Der Fall Murri*, in: Die Zukunft 14 (1906), Nr. 31, S. 161–168, hier S. 162.

⁸⁴⁷ Vgl. dazu auch HOCKER: *Spiel als Spiegel der Wirklichkeit*, S. 120ff.

⁸⁴⁸ Dazu oben S. 245ff.

bewährten poetologischen Verfahrens⁸⁴⁹ – teilweise in die Romanfiktion übertragen wird. Die idyllische Liebe zwischen dem Tenor Nello Gennari und der Nonne Alba Nardini wird wie in der Oper durch eine Intrige zerstört und endet mit zwei Leichen. Im Vergleich zur Bühnenhandlung sind die Geschlechter vertauscht: verleumdet wird hier der Mann – insofern löst «Der arme Nello» (HMS:227) *Die Arme Tonietta* ab – und die enttäuschte Frau ist es, die am Ende zusticht, aber im Unterschied zum Schluß der Oper auch sich selbst den Todesstoß gibt. Als Intrigantin wirkt die Frau des Gemeindesekretärs Camuzzi. Sie ist in Nello Gennari verliebt, er jedoch ignoriert sie. An der Stelle, wo der Tenor seine Arie «Ich bin betrogen» singt, überträgt sie die Bühnenfiktion auf ihre derzeitige Gefühlslage:

«Aus», dachte Frau Camuzzi. «Warum ist er nicht wiedergekommen. Er sagte doch, ich sei schön und er liebe mich. [...] statt meiner soll er andere lieben: die Baronin, die Malandrini, bei der er wohnt, Mama Paradisi sogar. Seine Treue brauche ich nicht; aber ich habe kein Glück. [...] ich selbst werde hier sterben, ohne genossen zu haben; – und ich hasse alle: ihn, der mir nicht helfen will, und Camuzzi, der mich hindert!» [HMS:164]

Schließlich gelingt es Frau Camuzzi tatsächlich, Nellos Glück durch tödliche Eifersucht zu zerstören: Sie trägt die Verleumdung dem von den Bürgern desavouierten Savezzo auf, der das Gerücht, bevor er der Stadt den Rücken kehrt, der Geliebten Nellos zuflüstert. Bezeichnenderweise geht diese private Intrige mit tödlichem Ausgang im kollektiven Rausch beinahe unter und wird am Ende des Romans gar ins Komische gewendet, wenn der verrückte Brabrà an den beiden Leichen vorbeitrippelt und glaubt, es handle sich um ein schlafendes Liebespaar: «Wie er jene beiden umarmt am Boden sah, wich er weit aus und legte, schelmisch lächelnd, den Finger auf die Lippen.» (HMS:430)

Was sich liest wie eine tragikomische Variante des Liebestodes aus Wagners *Tristan und Isolde*, scheint in der Tat als Abschied von einer überlebten Kunstauffassung intendiert. Denn der glutvolle lyrische Tenor Nello Gennari steht für einen Künstlertypus, dem es nicht gelingt, Kunst und Leben zu trennen;⁸⁵⁰ er identifiziert sich mit seiner Rolle derart, daß er die Opernhandlung in seine Lebensrealität überträgt – was schon deshalb tödlich enden muß, weil Nello einsieht, daß er eigentlich nur für Dolchstöße taugt, «bei denen man singt» (HMS:311). Im Grunde ist Nello kein professioneller Sänger, denn er singt nur dann hervorragend, wenn er für Alba singt. Liebe ist für ihn gewissermaßen künstlerisches Elixier: «Alba war es, die mich groß machte: weil ich sie liebte.» (HMS:319) Nellos Kunstethos ist individualistisch, er singt weder fürs große Publikum noch fürs Volk. Dies zeigt sich besonders deutlich in der gespenstischen, Hoffmanns *Don Juan* nachempfundenen nächtlichen Szene im Theater, wo er nur für Alba alleine singt.⁸⁵¹

Der hypersensible Künstler, der «infolge von allzuviel Empfindung» (HMS:202) gelegentlich sogar in Ohnmacht fällt, wird im Roman als ebenso problematisch dargestellt, wie der kühl berechnende Typus, der Kunst und Leben (allzu) scharf trennt. Als Repräsentantin dieser Kunstauffassung steht die «Primadonna assoluta» (HMS:23) Flora Garlinda, die nur ihre Karriere im Kopf hat, sich in ihrer Eitelkeit mit dem Kapellmeister

⁸⁴⁹ Ausführlich dazu: *Panorama II*.

⁸⁵⁰ In der Deutung der Künstlerfiguren folge ich der modellhaften Interpretation von HOCKER: *Spiel als Spiegel der Wirklichkeit*, S. 134–143.

⁸⁵¹ Bei Hoffmann bekennt die Sängerin: «ich habe *dich* gesungen» (HDJ:89).

anlegt und sogar zu einer Intrige greift, nachdem dieser ihr ein Dacapo verweigert hat. In ihrem an Isolationismus grenzenden Individualismus steht sie für eine lebensferne Künstler-Existenz, wie sie die Schauspielerin Ute Ende im Roman *Die Jagd nach Liebe*⁸⁵² oder noch radikaler die Primadonna Adelaïde *Branzilla* in der gleichnamigen Novelle von 1906 verkörpern.⁸⁵³ «Wir haben aufzuräumen mit unserer ‹Einsamkeit›, mit dem Kultus des Genies, mit dem ganzen Schwindel des geistigen Aristokratismus», fordert Heinrich Mann in einem Briefentwurf vom 21. Nov. 1909.⁸⁵⁴

In der *Kleinen Stadt* ist diese Kritik an einem lebensfernen Ästhetizismus ebenfalls greifbar: Flora Garlinda ist eine Fassadenkünstlerin, laut Publikum fehlt es ihrer Interpretation zwar nicht an Professionalität, jedoch an Herzenswärme. Ihre Kunst ist angelernt und nicht wirklich von innen heraus ‹gefühlter›. Die Kritik an ihrer Person fällt mitunter radikal aus: «Aber das ist ja ein Dämon! Habt ihr gesehen: Sie hatte ein Gesicht wie eine Hexe. Nie wieder glaube ich, daß sie zweiundzwanzig Jahre alt ist. Sie hat uns getäuscht, indem sie sich anmalte.» (HMS:182) Selbst wenn mit solchen Überreaktionen auch der einfältige Aberglaube der Kleinstädter auf die Schippe genommen wird, läßt der Erzähler doch keinen Zweifel am gefühlsästhetischen Instinkt dieses Publikums.

Das Publikum hat immer recht, könnte man zugespitzt aus der hier propagierten Kunstauffassung folgern – zumal einer Romanfigur der Spagat zwischen individuellem und öffentlichem Kunstanspruch tatsächlich gelingt: dem kompromißbereiten Kapellmeister Enrico Dorlenghi, der im Laufe der Opernaufführungen einen Lern- und Erkenntnisprozeß durchmacht. Wo er zunächst einen einsamen Kampf gegen Dacapo-Forderungen der tobenden Zuhörer ficht, beugt er sich schließlich der «Kraft ihrer Hände, die die Zeit besiegt und zurückgestellt hatten» (HMS:167). Die gewissermaßen basisdemokratische Macht des Publikums erscheint hier durchaus als positives Element der Kunstform Oper und gipfelt in einer rauschhaften Volksvision des geläuterten Kapellmeisters (und Komponisten):

Ich habe also ein Volk gesehen! Das Volk, für das der Maestro Viviani seine Oper geschrieben hat. Ich wußte es, wir seien nicht allein; ein Volk höre uns! Wir wecken seine Seele, wir... Und es gibt sie uns! Ich weiß jetzt, welche Stimmen, wenn ich komponiere, mit dem blauen Wind durch mein Zimmer streichen. Es erfindet für uns, dies Volk, es fühlt und tönt in uns. In der Musik der ‹Armen Tonietta› hat es seinen eigenen Tonfall wiedererkannt, seine Gesten, sein Tempo. Die ungeheure Wirklichkeit der Klänge und Gesichte übertraf vielleicht, was sie je erlebten. Nie hatten sie von ihrer Akropolis in ein so gründereiches Land gesehen und sahen es nie so voll Licht noch so voll Schrecken. Ein verklärtes Erdengefühl weitete sie, mitten im Drang der Leidenschaften; der Kampf, die Wonne und das Leiden gingen in die tönende Harmonie ihrer Erde ein. Die singenden Gestalten waren stärker und reiner als sie, und doch sie selbst. Da waren sie glücklich, Menschen zu sein. Sie liebten einander. [HMS:219f.]

⁸⁵² Vgl. oben S. 217f.

⁸⁵³ Auf die Parallele Garlinda-Branzilla wird in der *Kleinen Stadt* sogar explizit verwiesen (HMS:202).

⁸⁵⁴ Abgedruckt bei SCHNEIDER: «Aber natürlich merkt kein Mensch es», S. 33.

Was hier klingt, ist der Mythos des Volkskünstlers, wie er im 19. Jahrhundert vor allem an der Person Verdis stilisiert wurde,⁸⁵⁵ und hier, nach Verdis Tod, in einer Figuration Puccinis fortgeschrieben wird. Auch Dorlenghi möchte «Sinnbild des ganzen Volkes» (HMS:225) werden, und er hofft, auch seine Oper werde dereinst «in allen Gassen, auf allen Lippen» sein (HMS:222). Es ist offensichtlich, daß eine solche Verwirklichung nur mit der Vorherrschaft der Melodie gelingen kann: Sangbarkeit ist allererstes Gebot. Das bedeutet gleichzeitig eine Absage an die Kunst in der Nachfolge Wagners (von atonalen Strömungen ganz zu schweigen). Auch wenn der Komponist des *Tannhäuser* – anders als in Werfels Verdi-Roman – hier nicht explizit als Gegenbild auftritt, wird dennoch im Verborgenen auf ihn angespielt: Für den Wagnerismus steht der sprechende Name «Villascura», verbunden mit Fanatismus, Weltfremdheit und Klostermentalität. Belotti bringt diesen «Ort mit schwerer Luft» nämlich explizit in Verbindung mit der Venusberg-Sage, zeichnet ein Bild morbider Dekadenz (HMS:426) und verortet Villascura mit seiner «Lage nach Norden» (HMS:49) auch geographisch-symbolisch eindeutig. Nicht zufällig hat sich die in Villascura gleich neben dem Kloster wohnende Familie Nardini, angeführt von einem alten «Fanatiker» (HMS:51), dem Opernereignis – und damit dem Demokratisierungsprozeß – verweigert und ihre Loge leer stehen lassen. Und nicht zufällig beendet Alba Nardini, die fürs Kloster bestimmte Tochter, ihr Leben in einer Art Travestie des Wagnerschen Liebestods.

In seinem dezidierten Gegenentwurf läßt der Roman Ästhetizismus, Wagnerismus und Décadence wie in mythischer Versenkung hinter sich liegen. Dieser Abschied wird erzählerisch noch zusätzlich bekräftigt, wenn beim Auszug der Komödianten unmittelbar jenseits des dunklen Gartens von Villascura der Hochzeitsmarsch aus der *Armen Tonietta* erklingt, die Menge immer lauter mitsingt, das Wort «Volk» in einer eklatanten Häufung verherrlicht wird – bis am Ende alle dem «Schatten von Villascura [...] entronnen waren ins Licht» (HMS:426).

Am Schluß siegen die Komödianten und das Komödiantische als Lebensform – womit aber etwas ganz anderes gemeint ist als die «verlogene», «unechte» Schauspielerei, die Nietzsche Wagner und seinen Anhängern zum Vorwurf macht.⁸⁵⁶ Denn auch der Vorsitzende der siegreichen Partei, der Advokat Belotti, wird mit all seinen menschlichen Schwächen als «Komödiant» (HMS:340) bezeichnet. Daß auch die Künstler – notabene Opernsänger – im Roman meist «Komödianten» genannt werden, läßt sich als Verweis auf die volkstümliche Tradition der Commedia dell'Arte deuten. Thomas Amos und Gerhard Goebel sehen im Einbruch der Komödianten in ein verschlafenes Gemeinwesen gar eine «scène archétypique», wie sie bereits Paul Scarrons *Roman comique* (1651/57) eröffnet.⁸⁵⁷ Ohne den Rückgriff auf ältere europäische Erzähltraditionen in Abrede zu stellen, scheint mir ein Modell allerdings viel naheliegender zu sein: Leoncavallos *Pagliacci*, eine Oper, die nicht

⁸⁵⁵ Wobei auch bei Verdi ein beträchtlicher Teil aus Selbststilisierungen besteht; vgl. dazu die pointierte Einführung *Verdi-Bilder* von ANSELM GERHARD in: ders./ Schweikert: *Verdi-Handbuch*, Kassel usw. 2001, S. 2–23.

⁸⁵⁶ Vgl. NWA:37f.

⁸⁵⁷ Vgl. THOMAS AMOS / GERHARD GOEBEL: «Die kleine Stadt» de Heinrich Mann dans son contexte européen, in: *Revue de littérature comparée* 72 (1998), S. 491–507, hier S. 491.

nur als Hintergrund für *Die arme Tonietta* mitzudenken ist, sondern auch für die ganze Romankonzeption eine Rolle gespielt haben dürfte.⁸⁵⁸

Der Parallelen sind nämlich nicht wenige: Oper wie Roman beginnen mit der Vorstellung der Komödiantentruppe, das Motiv des <Theaters im Theater> spielt in beiden Werken eine entscheidende Rolle, wobei die Vermischung von Bühnenfiktion und Roman- bzw. Opernfiktion derart zugespitzt wird, daß am Ende zwei <reale> Leichen zu beklagen sind. Auch die Mordmotive ähneln sich: Enttäuschte Liebe und Vertrauensbruch. Schließlich ist das Ende beider Werke ironisch gebrochen: Bei Leoncavallo besinnt sich der Mörder Canio seiner eigentlichen Theaterrolle und ruft: «La commedia è finita!», womit der Vorhang fällt.⁸⁵⁹ Auch Heinrich Mann setzt mit dem komödiantischen Auftritt des verrückten Brabrà – der einst ein großer Sänger gewesen sein soll (HMS:238) – eine ironische Schlußnote. Damit wird das zum Ernst gewordene Spiel in beiden Kunstwerken wieder der Fiktion überantwortet.

Die kleine Stadt ist also in vielerlei Hinsicht – erzähltechnisch, dramaturgisch, stofflich, inhaltlich und intertextuell – ein höchst opernhafte Werk, oder ganz eigentlich ein Opern-Roman. Dabei erscheint die hochartifizielle Kunstform des Musiktheaters als Volkskunst par excellence, als Kunst, an der das ganze Volk teilhat und teilnimmt. Daß damit ein Mythos heraufbeschworen wird, der selbst im <Land der Oper> im Widerspruch zur sozialgeschichtlichen Realität steht, kann man Heinrich Mann nur bedingt anlasten, denn die Opernforschung hat erst im späten 20. Jahrhundert mit Nachdruck darauf hingewiesen, wie stark populäre Bilder und historische Wirklichkeit auseinanderklaffen.⁸⁶⁰

Zu diesem Mythos des Volkstümlichen gehört auch, daß im Land der Musik alle von Geburt auf musikalisch sind, was sich in der *Kleinen Stadt* dadurch äußert, daß der Kapellmeister problemlos ein Opernorchester aus Dilettanten auf die Beine stellen kann. Die Musik der *Armen Tonietta* scheint dabei für eine typische italienische *banda* arrangiert worden zu sein, wie man aus der Erwähnung von Tenorhorn und Bombardon (einer für Blaskapellen typischen Baß-Tuba in Es) schließen kann. Die Verbreitung von Opernmusik durch Kapellen, die sich mitunter in richtiggehende «Volksorchester» verwandeln und in kleinen Opernhäusern das reguläre Orchester ersetzen können, entspricht in Italien zwar durchaus der historischen Realität.⁸⁶¹ Dennoch darf man sich die Qualität der Operaufführung in Heinrich Manns Roman nicht allzu konkret vor Ohren führen. Das Problem liegt darin, daß die Idee der Demokratisierung hier auch auf die Kunstform der Oper übertragen wird – um den Preis einer eklatanten Qualitätseinbuße. Was entsteht, ist eine Kunst der Kompromisse: Alle reden mit, der Dirigent muss sich dem <Volk> beugen, von einer Werkdeutung in anspruchsvollem künstlerischem Sinn kann nicht die Rede sein.

⁸⁵⁸ Von einem Bezug auf Leoncavallos Erfolgsoper kann man übrigens auch bei der Konzeption von Thomas Manns Dilettanten-Novelle *Der Bajazzo* (1897) ausgehen (vgl. FELIX HÖPFNER: *Kunst als Wahrheit über den Künstler. Zum konzeptionellen Charakter von Thomas Manns früher Erzählung «Der Bajazzo»*, in: Germanisch-romanische Monatsschrift 47 [1997], S. 166–173).

⁸⁵⁹ Vgl. RUGGERO LEONCAVALLO: *Pagliacci* [Klavierauszug], hg. von Joachim-Dietrich Link, Leipzig 1970, S. 214f.

⁸⁶⁰ Zum Mythos des «Volkstümlichen» vgl. das Kapitel *Verbreitung und Popularisierung* von ROBERTO LEYDI in Bianconi/Pestelli: *Geschichte der italienischen Oper*, Bd. 6, S. 321–403.

⁸⁶¹ Ebd., S. 349; dazu auch SEBASTIAN WERR: *Oper fürs Volk oder für die Elite*, in: Gerhard/Schweikert: *Verdi-Handbuch*, S. 63–76, hier S. 68.

Heinrich Mann hat sich wohl kaum überlegt, was es hieße, seine Utopie realiter auf den zeitgenössischen städtischen Opernbetrieb übertragen zu wollen: im besten Fall ein Rückfall in völlige Provinzialität. Wenn der Roman in politischer Hinsicht durchaus auf den «endgültigen Sieg der Demokratie»⁸⁶² abzielt, bleibt er in kunstästhetischer Hinsicht eine problematische Utopie. Und obgleich die mitunter blauäugige Verherrlichung des tönenden Südens aus der Geistesgeschichte heraus nachvollziehbar wird, grenzen die herbeizitierten Klischees nicht selten an das, was wir heute salopp als «Ethno-Kitsch» bezeichnen. Etwa wenn Tenöre am Südhang gedeihen, wie in folgender, die Nord-Süd-Gegensätze polarisierender Passage:

das Leben im ewigen Schatten verdirbt das Blut und verschlechtert den Charakter: Wollen Sie ein Beispiel? Gehen Sie nach Spello hinunter: es liegt in der Sonne. Alle Männer haben dort Tenorstimmen, alle Frauen sind dick und schön. Gegenüber, am Nordabhang, ist Lacise. Nun wohl, mein Herr: die Frauen von Lacise sind gelb und schmutzig und die Männer allesamt Räuber. [HMS:50]

Trotz ironischem Unterton aus dem Mund des Advokaten (der aber insgesamt als positive Figur gezeichnet ist) irritieren diese Zeilen. Eine solche Verbindung von südlicher Urmusikalität, Blut und Boden ist letztlich nicht allzu weit von dem entfernt, was der Autor mit seinem Roman ursprünglich bekämpfen wollte: der «Heimatskunst».⁸⁶³ Nur heißt die Heimat hier nicht Deutschland, sondern Italien – was für Heinrich Mann ja durchaus zutraf.

Die Bekehrung der Wagnerianer: *Verdi. Roman der Oper*

In der Fokussierung auf die Kunstform des Musiktheaters hat Heinrich Mann mit der *Kleinen Stadt* eigentlich noch vor Franz Werfel einen *Roman der Oper* – will heißen: der italienischen Oper – geschrieben. Freilich sind die Akzente ganz unterschiedlich gesetzt: Obschon Werfels Roman 1924, im Todesjahr Puccinis, erstmals erscheint,⁸⁶⁴ spielt der zuvor bei Heinrich Mann gefeierte Komponist überhaupt keine Rolle, was hintergründig durch eine persönliche Vorliebe,⁸⁶⁵ vordergründig durch die um die Jahreswende 1882/83

⁸⁶² Vgl. Heinrich Manns Briefentwurf an den Redakteur van Hall vom Oktober 1907, in: ANGER: *Heinrich Mann 1871–1950*, S. 111, sowie HMS:459 (Materialienanhang).

⁸⁶³ Ebd.

⁸⁶⁴ Zitiert wird hier indirekt nach der ungekürzten Sonderausgabe von 1930, die der 1992 von Knut Beck herausgegebenen Edition (= WeV) als Textvorlage dient. Der Anmerkungsapparat dieser neuesten *Verdi*-Ausgabe ist jedoch geradezu unbedarft – dazu nur zwei peinliche Beispiele: Vincenzo Sassaroli, der Verdis Erfolg mit verleumderischen Pamphleten hintertreiben will, gilt dort als «nicht ermittelt» (Anm. zu WeV:153), obschon man von dieser tragikomischen Figur in jeder zweiten Verdi-Biographie lesen kann und der Roman eine solche sogar nennt (ARTHUR POUGIN: *Verdi. Sein Leben und seine Werke*, Leipzig 1887; WeV:160); ebenso ratlos gibt sich der Kommentar bei dem – notabene unter Erwähnung des Autors erfolgenden – Verweis auf E. T. A. Hoffmanns Kreislerianum *Ombra adorata!* (Anm. zu WeV:288). Das Fehlen einer historisch-kritischen Edition von Werfels Werken kann hier nur beklagt werden.

⁸⁶⁵ Obschon er kaum für ihn eintrat, hat Werfel den Komponisten aus Lucca – namentlich dessen *Tosca* – sehr geschätzt (vgl. JUNGK: *Franz Werfel*, S. 144 und S. 227; vgl. auch die Erwähnung von Puccinis *Turandot* in: FRANZ WERFEL: *Stern der Ungeborenen*, hg. von Knut Beck, Frankfurt 1992, S. 462).

spielende Handlung bedingt ist. Während sich Heinrich Mann, wie gezeigt wurde, weniger für die Musik selbst als für deren Wirkung auf das Publikum interessiert und sich vornehmlich der Rezeptionsästhetik sowie der Psychologie der Künstlerfiguren widmet, steht in Werfels Komponistenroman die Produktionsästhetik im Vordergrund: *Verdi* erzählt die halbfiktive Geschichte einer tiefen Schaffenskrise, die der fast 70-jährige Opernkomponist – nicht zuletzt durch den Tod Wagners – glorreich überwindet.⁸⁶⁶ In der nun folgenden Analyse des Romans soll aber nicht diese bereits mehrfach beleuchtete Kernthematik im Zentrum stehen, ebensowenig Werfels Bedeutung für die deutsche «Verdi-Renaissance»,⁸⁶⁷ sondern wiederum die Darstellung des Musikpublikums – wobei der Gegensatz «Verdi contra Wagner» sich auch in der vorgeführten Rezeptionsästhetik spiegelt.⁸⁶⁸ Die Dialektik von Norden und Süden, die der *Verdi*-Roman anhand zweier Künstler-Antipoden aufzeigt, ist bei Werfel noch schärfer gezeichnet als bei Heinrich Mann, wo der Norden größtenteils ausgeblendet, aber stets auch mitzudenken ist. In der Verherrlichung des musikalischen Südens indes geben sich die beiden so unterschiedlichen Autoren die Hand – und huldigen gemeinsam einer Ästhetik der emotionalen Hingerissenheit.

In einem ersten Teil soll zunächst diese Apologie des italienischen Opernpublikums mit ihren musikgeschichtlichen und ästhetischen Implikationen diskutiert werden, bevor in

⁸⁶⁶ Auf die zahlreichen Verdi-Bilder (Verdi der ungehobelte Bauer, «der scheue Dorfkötter von Roncole» [WeV:28], der Menschenfreund, der Großmütige, der Wohltätige, der Mitleidende etc.), die der Roman teilweise klischiert und kolportiert, wird hier nicht kritisch eingegangen, zumal Verdi als literarische, halbfiktive Figur konzipiert ist und die biographische Verdi-Forschung zu Werfels Zeiten erst in den Anfängen steckte. Werfel selbst hat sich über dieses Forschungsdefizit mit einem Verweis auf die Akribie der Wagner-Biographik empört: «Es gibt keine Champagner- oder Modistinnen-Rechnung, auf seinen [= Wagners] Namen ausgestellt, die man nicht mit dem gewissenhaftesten philologischen Apparat veröffentlicht hätte.» (vgl. FRANZ WERFEL: *Ein Bildnis Giuseppe Verdis* [1926/1942], in: ders.: *Zwischen Oben und Unten. Prosa, Tagebücher, Aphorismen, literarische Nachträge*, hg. von Adolf D. Klarmann, München/Wien 1975, S. 358–416, hier S. 361).

⁸⁶⁷ Werfel hat sich nicht nur als Romanautor und als Herausgeber von Verdi-Briefen (dt. 1926; engl. 1942), sondern auch als «Librettist» um die sogenannte «Verdi-Renaissance» der 1920er Jahre verdient gemacht, vor allem mit seiner (freien) deutschen Nachdichtung von *La forza del destino* (1926); vgl. hierzu HENDRIKJE MAUTNER: *Aus Kitsch wird Kunst. Zur Bedeutung Franz Werfels für die deutsche «Verdi-Renaissance»*, Schliengen 2000. Der Begriff der «Renaissance» im Zusammenhang mit der Rezeption Verdis in Deutschland ist allerdings umstritten, zumal die populärsten Opern (*Rigoletto*, *Il trovatore*, *La traviata*, *Un ballo in maschera*, *Aida*, *Otello* und *Falstaff*) auf den Spielplänen stets präsent blieben. Treffender wäre vielleicht, von einer Neueinschätzung Verdis zu sprechen (vgl. dazu die kritische und materialreiche Diskussion von GUNDULA KREUZER: «Zurück zu Verdi». *The «Verdi-Renaissance» and Musical Culture in the Weimar Republic*, in: *Studi Verdiani* 13 [1998], S. 119–154; sowie dies.: *Nationalheld, Bauer, Genie. Aspekte der deutschen «Verdi-Renaissance»*, in: *Giuseppe Verdi und seine Zeit*, hg. von Markus Engelhardt, Laaber 2001, S. 339–349). Geht man allerdings von seiner häufigen Verwendung in der damaligen Musikpublizistik aus, sagt der Begriff der «Renaissance» dennoch viel über die Wahrnehmung Verdis in Deutschland aus. Der früheste Beleg findet sich laut Kreuzer in einem Aufsatz von RICHARD SPECHT zur Verdi-Zentenarfeier von 1913, wo der Autor eine «Renaissance» des verkannten Musikdramatikers prophezeit (*Verdi's dramatische Technik*, in: *Die Musik* 13 [1913], Bd. 49, S. 50–62, hier S. 60).

⁸⁶⁸ Meine Darstellung fußt auf folgenden Forschungsarbeiten: HERMANN FÄHRNICH: *Zauber der Oper. Eine Studie zu Franz Werfels Romanen*, in: *Musica* 15 (1961), S. 476–480; HENRY A. LEA: *Musical Politics in Werfel's «Verdi»*, in: *Unser Fahrplan geht von Stern zu Stern. Zu Franz Werfels Stellung und Werk*, hg. von Joseph P. Strelka und Robert Weigel, Bern usw. 1992, S. 231–241; PIA JANKE: *Zwischen Verdi und Wagner. Franz Werfels Beziehung zu Giuseppe Verdi*, in: *Literatur in Bayern* 38 (1994), S. 24–30; NORBERT ABELS: «Die Wahrheit erfinden». *Über Franz Werfels «Verdi. Roman der Oper»*, in: Gier/Gruber: *Musik und Literatur*, S. 215–236; DIETER BORCHMEYER: *Verdi contra Wagner. Franz Werfels «Roman der Oper»*, in: Brandstetter: *Ton–Sprache*, S. 125–142. Die bislang ausführlichste Kontextualisierung (unter Beizug von unpubliziertem Archivmaterial) bietet MAUTNER: *Aus Kitsch wird Kunst*, v. a. S. 105–186.

einem zweiten Teil auf einzelne aufschlußreiche Hör-Episoden noch genauer einzutreten sein wird und schließlich die Frage nach der ästhetischen Perspektive dieses ergiebigen Romans gestellt werden muß.

Wurfels «S a g e v o n e i n e m M e n s c h e n» (WeV:10), wie der Autor seine «Biographische Phantasie»⁸⁶⁹ nennt und poetologisch rechtfertigt, hebt an mit der Schilderung eines historischen Ereignisses: Dem Konzert zum 45. Geburtstag von Cosima Wagner, das im venezianischen *Teatro La Fenice* am 24. Dezember 1882 über die Bühne geht. Aufgeführt wird Richard Wagners «Jugend»-Sinfonie in C von 1832 (WWV 29),⁸⁷⁰ und zwar vor kleiner geschlossener Gesellschaft. Die altehrwürdige Oper wird also für ein privates Konzert zweckentfremdet, das Volk muß draußen bleiben. Durch die «dickgepolsterten Türen» vernimmt man nur dann und wann «einzelne grimmige Akkorde» (WeV:13). Der Erzähler stellt die Exklusivität des Ereignisses sogleich an den Pranger – und exponiert damit das kunstästhetische Programm des Romans.

Das Orchester da drinnen – alle Musiker in schwarzer Parade – machte eine endlose, langweilige Musik. Und diese Musik wurde vor nicht mehr als fünfzehn Menschen gelärmt. Wußte man nichts Besseres aufzuführen, jetzt, im Dezember, zur Zeit der Stagione? [WeV:11]

Mit dem Attribut des Schwarzen wird hier eine Atmosphäre morbider Andacht gemalt. Venezianische Dekadenz als Importprodukt und Phantasmagorie der Deutschen, wie sie sich beispielhaft in Thomas Manns *Tod in Venedig* äußert.⁸⁷¹ Einsame Ästheten und Individualisten unter sich, bei einer Musik, die als publikumsfeindlich erscheint und in scharfem Kontrast steht zur Musik auf der belebten Straße (WeV:11f.): «Autochthone» Musik versus künstlerisches Importprodukt, südlicher Gesang versus nördliche Instrumentalmusik. Das Sinfoniekonzert im italienischen Operntheater wirkt als Fremdkörper, und auch Wagners sinfonisch konzipiertes Musikdrama scheint nicht in den Süden zu passen. Dem einfachen Mann von der Straße, dem hier die Sympathie gilt, ist Wagners Musik in mehrfacher Hinsicht nicht zugänglich: durch ihren geistigen Anspruch und durch ihre Exklusivität im gesellschaftlichen, aber auch im geodeterministischen Sinne. Dario, der Billeteur am *Teatro Fenice*, bringt die Publikumsfeindlichkeit des wagnerschen Musikdramas zur Sprache. Für ihn ist Wagner der Mann, der im Theater «die Pausen abschaffen» will:

Was ist das für Tollheit, frage ich? – Der Mensch hat einen Akt gehört, seinen Genuß gehabt, jetzt will er sich ergehen, ein wenig rauchen, das Publikum betrachten, ein Gespräch beginnen, die Sänger beurteilen. – Aber nein, das wird verboten sein, wie sie das «bis» schon verboten haben. [WeV:17]

⁸⁶⁹ Notiz Wurfels zum *Verdi*-Roman, University of California, Los Angeles (UCLA), Coll. 512, Box 5, zitiert nach MAUTNER: *Aus Kitsch wird Kunst*, S. 130. Zur Gattungsproblematik vgl. ebd. S. 130–146.

⁸⁷⁰ Vgl. dazu Wagners *Bericht über die Wiederaufführung eines Jugendwerks*, in: ders.: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 10, S. 309–315.

⁸⁷¹ Werfel hat Thomas Manns Novelle von 1912 bei der Konzeption des *Verdi*-Romans nachweislich beigezogen (vgl. die Übersicht der wesentlichen Quellen in: MAUTNER: *Aus Kitsch wird Kunst*, S. 295).

Stattdessen will Dario «Gesang, der einschlägt!» – und scheint damit auch dem Romanautor aus dem Herzen zu sprechen. Der Typus des emotionalen Unterhaltungshörers ist hier, wie schon bei Heinrich Mann, äußerst positiv konnotiert. Und der Komponist, der dieser Forderung des Publikums gerecht wird, heißt Giuseppe Verdi. Verdi, der Mann des Volkes, der sich den Gesetzen des Publikums fügt, der Künstler, aus dem das Volk selbst spricht (WeV:93). Der Pakt mit dem Publikum erscheint als unumstößliches Gesetz der italienischen Oper, dem der Komponist, will er Erfolg haben, «sklavisch» zu gehorchen hat.⁸⁷² «Es war das Publikum, das Volk selbst», das «Verdi zu der grausamen Arbeitsleistung seines ersten Werk-Jahrzehnts zwang», schreibt Werfel später in der erweiterten Einleitung zu seiner Ausgabe der Verdi-Briefe.⁸⁷³

Der Roman von 1924 (bzw. 1930) erhebt diese Konzessionen an das Publikum zum Naturgesetz der Oper, und zwar durch eine musikgeschichtsphilosophische Konstruktion, die in verschiedenen Rückblenden und teils biographisch belegten, teils fiktiven Episoden kunstvoll in den Erzähltext einmontiert ist.

Der Mythos von Verdis «Galeerenjahren»,⁸⁷⁴ vom Komponisten, der sich entsagungsvoll bis an die Spitze durchbeißen muß, kommt im Roman durch eine halb traumhafte Retrospektive des Maestro selbst zum Ausdruck. Das Fiasko seiner Buffo-Oper *Un giorno di regno* (1840) tritt vor sein inneres Auge – und mit ihm seine damalige Verbitterung über die Macht und Ignoranz der Musikhörer: «Was aber weiß dieses Publikum von Abonnenten, Foyerschwätzern, sogenannten Musikkennern und Radetzkyoffizieren von ihm und seiner Tat?» (WeV:257) Die Buffo-Oper fällt durch – doch dieses «schwerste Pflichtopfer seines Lebens» (WeV:259) stählt den angehenden Komponisten, er stellt sich fortan den Forderungen der Wirkungsästhetik und entwickelt in gleichsam heiliger Allianz mit dem Publikum einen untrüglichen Sinn für die Gesetzmäßigkeiten der Operndramaturgie. Im Gespräch mit dem deutschen Neutöner Mathias Fischböck, der Musik «ohne Zweck und Publikum» (WeV:421) komponiert und frech fragt: «Müssen Ohren sein, damit Musik ist?» (WeV:242), bekräftigt Verdi seine Ästhetik. Er kann sich nicht vorstellen, «daß ein Musiker nicht wirken will». Der Applaus erscheint ihm gar als «notwendiger Bestandteil» des Musikstückes selbst: «Man müßte ihn geradezu in der Partitur vorzeichnen.» Und die Apologie des Publikums gipfelt in der Sentenz: «Ebensowenig wie die Politik ohne Massen, ist die Musik ohne Publikum denkbar.» (WeV:241) Der Effekt, bei Wagner als «*Wirkung ohne Ursache*»⁸⁷⁵ verhöhnt, gilt hier als kompositorische Kardinaltugend.

In der Romangegenwart wiederholt sich der beschriebene Erkenntnisprozeß erneut: Verdis jahrelanges Ringen um seine Partitur des *Re Lear*, eine der Hauptfiktionen des Romans,⁸⁷⁶

⁸⁷² Vgl. dazu meine Ausführungen in der *Einleitung*, S. 7. Daß die «enge Verbindung mit dem zeitgenössischen Publikum» in der italienischen Oper des 19. Jahrhundert zwar auch, aber nicht nur Klischee ist, referiert WERR: *Oper fürs Volk oder für die Elite*, in: Gerhard/Schweikert: *Verdi-Handbuch*, S. 70.

⁸⁷³ FRANZ WERFEL: *Ein Bildnis Giuseppe Verdis* [1926/1942], in: ders.: *Zwischen Oben und Unten*, S. 358–416, hier S. 382.

⁸⁷⁴ Vgl. dazu GERHARD: *Verdi-Bilder*, in: ders./Schweikert: *Verdi-Handbuch*, v. a. S. 2–7.

⁸⁷⁵ WAGNER: *Oper und Drama*, S. 101.

⁸⁷⁶ Die Oper nach Shakespeares *King Lear* gehört zwar tatsächlich zu den nicht realisierten Projekten Verdis. Während Antonio Somma das Libretto 1856 fertig stellte, scheint Verdi nicht über Kompositionsentwürfe hinausgekommen zu sein; nachgewiesen ist lediglich die Übernahme von Cordelias erster Arie «Me

schildert der Erzähltext als Abwendung von der Wirkungs- und Melodieästhetik der italienischen Oper und als Hinwendung zum Musikdrama Wagners, als dessen Epigone Verdi in seinen vorangegangenen Werken (*Don Carlos*, *Aida*) zu Unrecht abgestempelt worden war.⁸⁷⁷ Verdi, zunächst vom kompositorischen Fortschritt der *Lear*-Partitur überzeugt, spielt seinem Freund, dem Senator, zur Probe zwei Ausschnitte vor. Bei der ersten, vom Komponisten hoch eingeschätzten *«Arie»*, kommt es dem Senator vor, «als ob Verdi, von seinem Weg abweichend, sich bemühe, der Melodie zu entgehen und an ihre Stelle dissonierende Akkorde, fremde Übergänge und verletzende Intervallsprünge zu setzen.» Bei der zweiten Probe aufs Exempel, einem bereits zwanzig Jahre zuvor entworfenen «Duett zwischen Lear und Cordelia», für Verdi lediglich «Stümperei» und «ältester Publikumsfang», stellt sich beim Senator ein «beispielloses Wohlgefühl» ein (WeV:148f.). Verdi ärgert sich zuerst maßlos über die konservative Haltung seines Freundes, erkennt aber im Laufe der Romanhandlung, daß er als Italiener den Geboten der südländischen Oper nicht «entgehen» kann – und daß eine Erneuerung der italienischen Oper ohne Anleihen bei Wagner möglich ist.

Untermuert wird die Eigengesetzlichkeit der italienischen Oper nicht nur durch die *«Biographie»* Verdis, sondern noch durch einen weiteren Komponisten: Claudio Monteverdi. Dem *«Vater»* der italienischen Oper ist ein großer Teil des achten Kapitels (*Die Verbrennung des Karnevals*) gewidmet. Diese als *«Zwischenspiel»* (WeV:273) bezeichnete Einblendung in Monteverdis letztes Lebensjahr (1643) mag auf den ersten Blick irritieren, ist aber nicht nur operngeschichtlich, sondern auch erzähltechnisch mit der Haupthandlung verknüpft: Im venezianischen Karnevalsumzug von 1883 wird nämlich eine *Orfeo*-Allegorie vorgeführt; mit dem Initiator Graf Balbi als Monteverdi, der Sängerin Margherita Dezorzi als Euridice und Italo, dem Sohn des Senators, als Orfeo.

Mit der Monteverdi-Rückblende, die in ihrer Bedeutung weit mehr als eine Episode ist, weitet sich der *Roman der Oper* zu einem operngeschichtlichen Essay aus. Das Kapitel referiert die Anfänge der Oper und behauptet, der Erfolg dieser Kunstform liege in einem fundamentalen Mißverständnis begründet. Die gelehrte Florentiner Camerata habe die antike Tragödie wiederzubeleben versucht, die Dichtung jedoch sei von der Musik überflügelt worden. Monteverdi selbst sieht sich ungewollt in der Rolle des Vollstreckers eines irreversiblen Prozesses. Er habe das Wort aus dem Kontrapunkt, dieser *«poesiezerfleischende[n] Imitation der Stimmen»* (WeV:274) befreien wollen, habe mit dem Sieg der Monodie aber nichts anderes als einen neuerlichen Triumph der Musik über die Dichtung herbeigeführt. «So war es nicht gemeint», sinniert der alte Komponist rückblickend – und anerkennt den Vorrang der Musik über die Dichtung sozusagen als Naturgesetz:

pellegrina ed orfana» aus Sommas Textbuch in den ersten Akt von *La forza del destino*, dort als *romanza* der Leonora. Angesichts der überaus langen Beschäftigung mit dem *Lear*-Stoff – die erste Konzeption reicht bis 1843 zurück – ist Werfels Fiktion hervorragend gewählt, vor allem was die spektakuläre Verbrennung der beinahe fertig gestellten *Lear*-Partitur betrifft (WeV:327).

⁸⁷⁷ Werfel hat sich vehement gegen diesen seit der Pariser Uraufführung des *Don Carlos* (1867) präsenten Topos der Musikkritik gewehrt: «Immer wieder und mit allem Nachdruck sei es gesagt: Giuseppe Verdi hat von Richard Wagner *nichts* angenommen.» (WERFEL: *Ein Bildnis Giuseppe Verdis*, in: ders.: *Zwischen Oben und Unten*, S. 396) Werfels These ist von der Verdi-Forschung im Großen und Ganzen bestätigt worden, wobei Werfel die *«eigentliche Referenzgröße»* Verdis, nämlich Giacomo Meyerbeer, noch nicht erkannt hat (vgl. GERHARD: *Verdi-Bilder*, in: ders./Schweikert: *Verdi-Handbuch*, S. 13–16, hier S. 16).

Aber rüttle, solange du willst, Öl mit Wasser zusammen, schließlich wird es doch oben schwimmen. Versuche, so weise du auch bist, Tonkunst und Dichtung zu vermählen, immer wird die Musik, die einem leichteren Reiche entstammt, nach ihrem Sinn herrschen. [WeV:274]

Diese Analogie wendet sich unmißverständlich gegen Wagners Konzeption des Musikdramas, das hier als utopisches Unterfangen und letztlich als historischer Irrweg dargestellt wird.⁸⁷⁸ Zwar erscheint Wagner im selben Kapitel als «Rächer Monteverdis» (WeV:289), der dem Drama wieder zu seinem Recht verholfen habe und nun als «selbstberauschte[r] Sieger» in der eigentlichen Geburtsstadt der Oper Einzug halte. Der Roman läßt jedoch keinen Zweifel daran, daß Wagners Musikdrama in eine Sackgasse geführt habe, die italienische Oper hingegen nach wie vor zukunftssträftig sei.⁸⁷⁹ Dies manifestiert sich nicht nur in der plakativen Analogie, daß Wagner in Venedig stirbt, während Verdi seine Herzattacke überlebt.⁸⁸⁰ Wagner ist bei Werfel nämlich insofern kein «Rächer» des venezianischen Altmeisters, als Monteverdi im Alter den unumstößlichen Willen des italienischen Theaterpublikums zu seinen eigenen Gunsten anerkennt und in diesem Sinn einen ähnlichen Erkenntnisprozeß durchläuft wie Verdi. Auch Monteverdi, so die Schilderung im Roman, verzweifelt zunächst an der «Sklaverei» des Opernbetriebs und dem «Troß lüsterner Ohrenvöllerei im Zuschauersaal» (WeV:275). In seinem Todesjahr gibt er dem «Volkswillen» Recht – womit ein weiterer (anachronistischer) Seitenhieb gegen die Kunst Richard Wagners ausgeteilt wird:

Sechs Jahrzehnte habe ich geglaubt, daß es in den Künsten auf die Zustimmung der Auserlesenen, der Superklugen ankomme. Aber weit gefehlt! In meinem sechsundsiebzigsten Jahre, heute, habe ich gelernt, daß die Mehrheit, die Gesamtheit das Heil ist. Sie ist eine tiefere, eine magischere Größe als das Individuum, das immer nur Eitelkeit bleibt, als die Minorität, die sich zum Refugium der einzelnen Eitelkeiten bestellt. Sie wollen ihre Theater und lyrischen Ohren haben. Das erhabene Recitativo ist ihnen langweilig. Mußten wir nicht von Anfang an Konzessionen machen, unsere Stücke anders enden lassen als die Griechen ihre Tragödien? Sie sind nicht die Griechen unserer Einbildung! Ihr durch keinerlei Spekulation verdorbenes Herz will Dacapo-Arien und Canzonetten. Entweder schreibe geistliche Musik oder schreibe fürs Volk! [WeV:285]

Wie bei Heinrich Mann wird die italienische Oper auch hier als demokratische Kunstform aufgewertet, allerdings nicht in Form einer künstlerisch unbekümmerten Utopie, sondern mit der Logik einer musikhistorischen Konstruktion. Denn der dramatische «Einzel- und Chorgesang», so die Fortsetzung der Argumentation, habe sich nach seiner Emanzipation aus dem Korsett der Kontrapunktik selbst neue Formen gesucht und sei beim «Volk» fündig

⁸⁷⁸ Vgl. Werfels Argumentation in der Einleitung zur Verdi-Briefausgabe: «Das Drama ist der Mensch! Folglich ist auch die Oper der Mensch, das heißt die menschliche Stimme, das heißt der Gesang.» (*Ein Bildnis Giuseppe Verdis*, in: Werfel: Zwischen Oben und Unten, S. 394)

⁸⁷⁹ Werfels unermüdlicher Einsatz für Verdi gründet auf dem «festen Glauben, daß durch die Erschließung des Riesenkomplexes «Verdi» [...] nicht nur das Publikum ein unausdenkliches Musikgeschenk empfängt, sondern mehr noch der erstarrten Opernproduktion neue, ja, *neue Wege* gewiesen werden.» (FRANZ WERFEL: *Verdis «dunkle Epoche»*, in: ders.: Zwischen Oben und Unten, S. 349–351, hier S. 351)

⁸⁸⁰ Vgl. WeV:388: «Wagner ist tot. Ich lebe!»

geworden – worauf sich Monteverdi gezwungen sah, «die dichterische Wahrheit verachtend, den Formen der Straße Raum zu geben». Mit den «Formen der Straße» sind hier nicht nur Dacapo-Arien und «leichtsinnige Canzonetten» gemeint (WeV:275), sondern auch Opernstoffe, die sich von der stoischen Moral abwenden und die bisweilen grausame Macht der Liebe ins Zentrum rücken, beispielhaft etwa in Monteverdis letzter Oper, *L'incoronazione di Poppea* (1642), auf die der Erzähltext explizit verweist.

Mit dem Monteverdi-«Zwischenspiel» will der Roman die Geburt der italienischen Oper aus dem Geist des Volkes belegen, damit ihren europäischen Siegeszug begründen und zugleich ihre Zukunft legitimieren. Die Oper sei nur deshalb erfolgreich geworden, weil sie die «hochtrabende Konstruktion, den erklügelten Stil, das Volksfremde» im Musikdrama «der Florentiner Ästheten» abgeschüttelt habe. Dabei sei eine Kunstform entstanden, die sich der Logik entziehe. In Anlehnung an Oskar Bies geflügeltes Wort von der Oper als «unmöglichem Kunstwerk»⁸⁸¹ wird dieser «Unsinn» (WeV:288) der Opernform gerade als ihr genuiner Sinn propagiert – als Triumph der Emotionalität über die Rationalität, als Sieg des Sinnlichen über das eigentlich Unsinnige.

In Werfels Musikästhetik bedeutet dies noch mehr: nämlich ein Abbild des Göttlichen, gleichsam den Himmel auf Erden. Bereits in der frühen Legende *Die Erschaffung der Musik* (1913) erscheint die Musik als Nachklang des Paradieses; Gott schenkt sie den Menschen als «Erinnerung an die gute und ehemals rechte Welt».⁸⁸² Und im 1919 entstandenen Romanfragment *Die schwarze Messe* hält ein «Opernfreund», hinter dem unverkennbar Franz Werfel selbst steckt, ein fulminantes Plädoyer für die Oper, deren Unsinnigkeit sich allein dadurch rechtfertigt, daß das Leben selbst «ein unsinniger Operntext» sei. Allein mit Ironie, hier in Anlehnung an das Konzept der romantischen Ironie, lasse sich der höhere Sinn der Oper erschließen:

Und sehn Sie, vom Standpunkt der Ironie aus muß man die Kunstform der Oper betrachten! Diese Stretten, Kabaletten, Duetten, Terzetten, Ensembles, Finalis, Balabillen [sic!], Triumphmärsche, Aufzüge, Arien, Cavatinen, – sie lächeln durch die Schönheit der Melodie hindurch über das Leben, das sie verzerrt und tönlich darstellen. Was wollt ihr denn, ihr Realisten und aufgeklärten Wahrheitsfanatiker, das Leben ist unsinnig. Sinnvoll allein ist der Gesang, die sich besinnende Seele, die über dem Getümmel schwebt.⁸⁸³

Der italienische Gesang ist für Werfel die einzige Musik, die nicht einem außermusikalischen oder funktionalen Kontext entspringt: «Einzig und allein das Arioso, das italische Melisma, der schöne Gesang, kam aus keiner religiösen, keiner galanten, keiner tänzerischen Erregung, sondern aus der Unfaßlichkeit des tönenden Triebes selbst.» (WeV:294)

Musik als Produkt der Volkseele heißt die zentrale Denkfigur, deren sich Werfel ebenso bedient wie Heinrich Mann. Im *Verdi*-Roman wird diese Verbindung des Volksmythos mit der Operngeschichte durch eine weitere Episode untermauert: Mario, der verkrüppelte Sohn des Theaterdieners Dario, tritt als Personifikation des ursprünglichen, natürlich vollendeten Belcanto auf. Ohne jemals eine Gesangsausbildung genossen zu haben,

⁸⁸¹ BIE: *Die Oper*, S. 9.

⁸⁸² FRANZ WERFEL: *Die Erschaffung der Musik*, in: ders.: *Die schwarze Messe. Erzählungen*, hg. von Knut Beck, Frankfurt 1989, S. 48f, hier S. 49.

⁸⁸³ FRANZ WERFEL: *Die schwarze Messe*, ebd., S. 159–213, hier S. 170.

beherrscht er die «voix mixte, jene süßschwellende Registermischung aus Kopf- und Brustton» (WeV:133).⁸⁸⁴ Für Verdi, der völlig hingerissen ist, widerlegt dieser «urtümliche» Gesang alles, was Wagner gegen die italienische Oper geschrieben hat:

Die Quadratur der Arie, die verhöhnte Symmetrie, Dreiteiligkeit und wie man es auch immer nannte, war nicht irgendeine Willkür, die irgendeinmal der Welt aufgedrängt worden, sondern sie war ein *Naturgesetz*. Ein Naturgesetz, durch den italienischen Genius verwirklicht und geoffenbart. [WeV:135]

Nicht nur die «heilige Quadratur» (WeV:135) empfängt hier wieder sakrale Weihen, sondern auch die «heilige italische Melodie» (WeV:137). Mit «italisch» verweist der Roman auf das antike Italien und damit auf die angeblich so tiefe Verwurzelung der Melodie in diesem Land.⁸⁸⁵

Der Vorrang des Melodischen, für Werfel ebenso unumstößlich wie für Heinrich Mann, ist im *Verdi*-Roman unmittelbar mit dem Inspirationsmythos verknüpft: «nicht durch Denken, durch Kombination, konnte die Melodie geboren werden. Sie mußte *geboren* werden.» (WeV:117) Demzufolge wird Verdi als Komponist geschildert, der die «schlechteste Inspiration» höher einschätzt als die «beste Mache» (WeV:225):

Dem Menschen ist in Wahrheit nicht gegeben, zu schaffen, sondern nur zu finden. Komponieren ist Irrtum. Melodien sind. Sie können nicht hervorgebracht werden, sondern nur entdeckt. Sie sind in ihrer Welt das gleiche, was in unserer die unterirdisch-verborgenen Quellen sind. Genialität ist die Fähigkeit des menschlichen Wesens, in gewissen Augenblicken zur Wünschelrute zu werden. Mehr nicht. [WeV:349]

Im Gegensatz etwa zur barocken "Invention", der Kunst des Erfindens, Kombinierens und Variierens, die in der Instrumentalmusik des 20. Jahrhunderts (und bei Werfels Avantgardist Fischböck) wieder zu Ehren kommt, zählt hier nur das Finden. Diese «Finde-Kunst» bedarf eines göttlichen Funkens, um die präexistenten Melodien gleichsam aus dem «Äther» herunterzuholen, wie Werfel bereits in seinem Aufsatz *Zemlinsky der Melodiker* (1921) schreibt.⁸⁸⁶ Was aus heutiger Warte neoromantisch und reaktionär klingt, ist durchaus auf der Höhe der damaligen Zeit. Denn der Inspirationsmythos, verbunden mit dem Geniegedanken, ist zu Beginn des 20. Jahrhunderts auch bei vielen anderen Künstlern, selbst bei einem Neutöner wie Schönberg, noch greifbar und weitet sich in einer

⁸⁸⁴ In der Fortsetzung wird die angeborene Musikalität sogar gegen die musikalischen Lehranstalten ausgespielt. Der Erzähler bemerkt lakonisch, «daß Marios Talent», von Verdi zur Förderung empfohlen, «am Unterricht und an der Höherbildung zugrunde ging» (WeV:138).

⁸⁸⁵ Der *Grande dizionario della lingua italiana* (hg. von SALVATORE BATTAGLIA, Bd. 8, Turin 1976) gibt als Bedeutung von «italico» auch an: «Che nasce e cresce in Italia» (S. 627). Musikpublizisten der 1920er Jahre, die dem Melodischen wieder mehr Gehör verschaffen wollen, bekräftigen die bei Werfel vorliegende geodeterministisch-organische Sichtweise. So schreibt Paul Stefan 1925 in einem Sonderheft zum Thema *Italien*: «Hier, in Italien blüht die Melodie schon, wenn sie anderswo erst wächst.» (PAUL STEFAN: *Wagner, Nietzsche, Verdi. Zu der Antithese «deutsche und italienische Musik» und zum 25. August 1925*, in: *Musikblätter des Anbruch* 7 (1925), Sonderheft *Italien*, S. 382–385, hier S. 385.

⁸⁸⁶ FRANZ WERFEL: *Zemlinsky der Melodiker* [1921], in: ders.: *Zwischen Oben und Unten*, S. 344–348, hier S. 346.

Kontroverse zwischen Pfitzner und Bekker in den 1920er Jahren sogar zu einem Parteienstreit aus.⁸⁸⁷

Illustrativ im vorliegenden Zusammenhang ist eine von Luzi Korngold mitgeteilte Äußerung Erich Wolfgang Korngolds, der ganz ähnlich wie Werfel behauptet haben soll, «daß jede Komposition vollendet im Weltall existiere; man müsse sie nur erraten, den Schlüssel dazu finden.»⁸⁸⁸ In ihrem kosmologischen Fluchtpunkt trifft sich diese Ästhetik – trotz völlig anderer musikalischer Realisierung – mit jener des deutschen «Exil»-Komponisten Fischböck, dessen Ideal eine Art Sphärenmusik ist.⁸⁸⁹ Die «Ich-lose Melodie» (WeV:223), die Fischböck in der «klare[n] Musik der Sterne» (WeV:237) finden will, taugt jedoch nicht für irdische Ohren – oder zumindest noch nicht, wie es Verdi als Rezipient dieser neuen Klänge wohlwollend formuliert (WeV:244). Die Noten seien zwar «prächtig a n z u s c h a u e n », meint Verdi, nur komme es darauf gerade nicht an, denn als Kunstrichter fungiere das Ohr, nicht das Auge.⁸⁹⁰

Fischböcks Ohrenverrat kann in der musikästhetischen Konzeption des Romans als Verrat am zeitgenössischen Publikum gelesen werden, das Fischböck bekanntlich verleugnet. Der Untergang des unerhörten Zukunftsmusikers läßt sich demnach als Plädoyer deuten für eine Kunst, die Rücksicht auf die Wünsche des breiten Publikums nimmt⁸⁹¹ – und zugleich als Apologie für die real existierende Kunst statt für die utopische einer fernen Zukunft. In dieser Hinsicht weist Fischböck frappante Ähnlichkeiten mit Balzacs Musikerfigur Gambara auf, der – gleichermaßen rationalistisch und pedantisch wie sein deutscher «Nachfahre» – für zeitgenössische Ohren auch nur «schwindelerregende Kakophonie» produziert.⁸⁹² Bei Werfel ergibt sich jedoch ein musikgeschichtliches Problem: Während Balzac über die Kunst der Gegenwart von 1837 philosophiert und Gambara deshalb höchstens als prophetische Figuration gedeutet werden könnte (was natürlich nicht intendiert ist), gestaltet Werfel seinen Zukunftsmusiker aus der

⁸⁸⁷ Vgl. hierzu PETER HORST NEUMANN: *Mythen der Inspiration aus den Gründerjahren der Neuen Musik. Hans Pfitzner, Arnold Schönberg und Thomas Mann*, in: Vom Einfall zum Kunstwerk. Der Kompositionsprozess in der Musik des 20. Jahrhunderts, hg. von Hermann Danuser und Günter Katzenberger, Laaber 1993, S. 331–342; REINHARD ERMEN: *Musik als Einfall. Hans Pfitzners Position im ästhetischen Diskurs nach Wagner*, Aachen 1986.

⁸⁸⁸ LUZI KORNGOLD: *Erich Wolfgang Korngold*, Wien 1967, S. 58 (für diesen Hinweis sei Arne Stollberg, Bern, herzlich gedankt). Über eine gegenseitige Beeinflussung darf gemutmaßt werden, denn das Ehepaar Korngold zählte im kalifornischen Exil, nebst vielen weiteren jüdischen Emigranten, auch zu Werfels Gästen (vgl. JUNGK: *Franz Werfel*, S. 302).

⁸⁸⁹ Modell gestanden für die fiktive Figur Fischböcks hat anscheinend nicht eine einzige historische Person: Der Neutöner scheint zwar in erster Linie dem österreichischen Komponisten Josef Matthias Hauer (1883–1959), der noch vor Schönberg zu einer Zwölftonmusik fand, nachgebildet zu sein, trägt aber auch gewisse Züge Anton von Weberns und allenfalls noch des jungen Ernst Křenek, der mit Alma Mahlers Tochter Anna liiert war (vgl. zu dieser Debatte JUNGK: *Franz Werfel*, S. 148–155, sowie MAUTNER: *Aus Kitsch wird Kunst*, S. 177–183).

⁸⁹⁰ Zum Primat des Ohrs vgl. oben S. 86ff.

⁸⁹¹ Die Karnevalsszene, die in einer kollektiven Musikberauschung gipfelt, nimmt Fischböcks Untergang buchstäblich vorweg: «Wie ein erschöpfter Schwimmer rang er mit dem großartigen Element eines Volkes, das hier Einheit geworden war.» (WeV:304)

⁸⁹² «Il n'y avait pas l'apparence d'une idée poétique ou musicale dans l'étourdissante cacophonie qui frappait les oreilles: les principes de l'harmonie, les premières règles de la composition étaient totalement étrangères à cette informe création.» (HONORE DE BALZAC: *Gambara*, in: ders.: *La comédie humaine X*, S. 439–516, hier S. 493).

Retrospektive, als «Wetterleuchten einer kommenden Generation»,⁸⁹³ von der er bereits detaillierte Kenntnis hat. Fischböcks Konzepte sind (trotz aller Überzeichnung) ein Teil der real existierenden musikalischen Moderne zum Zeitpunkt der Romanpublikation. Auch wenn Fischböcks Unglück und Ende in der Erzählkonzeption angelegt scheint und Werfels Skepsis gegenüber der neuen Musik längst nicht so radikal ausfiel, wie es der *Verdi*-Roman vermuten läßt,⁸⁹⁴ wirft der Tod des Neutöners dennoch einen kulturkonservativen und reaktionären Schatten auf das erzählerische Unternehmen.⁸⁹⁵ Immerhin bietet Werfel seinem Tabula-rasa-Komponisten eine faire Plattform: Er kann seine Vision einer rein objektiven Kunst mit messerscharfer Polemik vortragen.

Überblickt man den Roman im Ganzen, stellt sich schließlich die Frage, ob das ästhetische Korsett nicht auch hinsichtlich des gefeierten Maestro zu eng geschnürt sei. Die propagierte Ästhetik der reinen Gesangsmelodie jedenfalls ließe sich nur schlecht auf Verdis letzte Opern übertragen, auf *Falstaff* noch weniger als auf *Otello*. Weil der Roman gerade den kompositorischen Durchbruch zu diesen beiden Spätwerken thematisiert, ist hier doch ein großes Fragezeichen zu setzen.

Die erwähnten Unstimmigkeiten und Irritationen erscheinen sozusagen als Preis eines mit verblüffender Stringenz hergeleiteten musikästhetischen Fundaments, das Werfel seiner «biographischen Phantasie» zugrunde legt. Gerade weil der ästhetische Rahmen so klar abgesteckt ist, lohnt sich – als zweiter Teil der vorliegenden Analyse – ein genauerer Blick auf einzelne Hörertypen, die der Roman aus diesem Rahmen hervortreten läßt. Es fällt nämlich auf, daß einige Figuren als typische Vertreter einer bestimmten Zeit oder einer zeitbedingten ästhetischen Haltung fungieren. An vier Beispielen soll dies nun veranschaulicht werden: An der Figur des Marchese Gritti, derjenigen des Senators, an Verdi selbst und schließlich an den Wagnerianern (zu denen hier auch Wagner gezählt wird).

Der 1781 geborene Marchese Gritti, ein ehemaliger Diplomat aus altvenezianischem Adel, der sein Greisenalter als sportliche Leistung kultiviert, erscheint im Roman als Personifikation der italienischen Oper des Ancien Régime. Seit seinem zwanzigsten Lebensjahr geht er allabendlich ins Theater – ebenfalls eine sportliche Leistung, zumal er zu diesem Zweck häufig den Operntruppen nachreisen muß. Die Bilanz Ende des Jahres 1882: 29'387 Theaterbesuche, 971 «verschiedene [!] Werke», davon lediglich sieben ohne Musik, also insgesamt 964 Opern (WeV:52) – alles fein säuberlich in einem privaten Musikmuseum dokumentiert. Gritti behauptet, Cimarosa sei sein Freund gewesen, was angesichts von dessen Todesjahr (1801) wenig glaubwürdig ist. Wie dem auch sei – Cimarosa und die «Neapolitaner» (WeV:56) sind die Götter Grittis, der Maßstab, an dem er alle nachfolgenden Komponisten mißt. Der 1835 verstorbene Bellini, «dieses heilige Kind», markiert für den Anhänger des alten Belcanto einen Endpunkt; Verdi ist ihm bereits zu modern und Wagner kennt er nur vom Hörensagen: als antifeudalen Rebell des Pariser

⁸⁹³ Brief Werfels vom 2. Jan. 1928 (UCLA, Coll. 512, Box 1, folder 1928), zitiert nach MAUTNER: *Aus Kitsch wird Kunst*, S. 177.

⁸⁹⁴ Zu Werfels Eintreten etwa für Schönbergs *Pierrot lunaire* oder Bergs *Wozzeck* vgl. ABELS: «*Die Wahrheit erfinden*», S. 222f.

⁸⁹⁵ In Thomas Manns *Doktor Faustus* (1947) spitzt sich dasselbe Problem noch zu; vgl. dazu meine Bemerkungen unten S. 294.

Tannhäuser-Skandals – womit dieser Komponist für ihn sowieso schon erledigt ist (WeV:108). Was nach Bellini kommt, ist für den unbelehrbaren Aristokraten nur noch Unsitte und Verfall, auch was die Interpreten betrifft. Gritti läßt sich mit Rochlitz' Hörertypologie als gelungene Karikatur des konservativen, gefühlsstumpfen Hörers beschreiben, der die verklärten Musik-Erinnerungen seiner Jugend zum Dogma erhebt und meint, «die jetzige Musik sey ohne R e i z e » (RoV:501), wie es bei Rochlitz heißt. Dies zeigt sich beim Besuch von Verdis *La forza del destino*, wo der halbtlaube Egozentriker ohne Sinn für die Dramaturgie der «modernen» Oper völlig leidenschaftslos dasitzt (WeV:361). Der Opernbesuch ist bei ihm nur noch mechanische Konvention und – im Hinblick auf seine stolze Sammlung – eine arithmetische «idée fixe».

Letztlich ist die Oper für den uralten Marchese ein aristokratischer Zerstreuungsplatz geblieben, ein Accessoire für die Reichen und Einflußreichen, die im Theater lediglich Genuß und Erholung suchen. Dreist fragt der Marchese an die Adresse von Verdi: «Ihr Jüngeren alle, was ist das für eine Musik, bei der man zuhören muß?» (WeV:61) Diese höhnische Haltung schließt Neuerungen natürlich von vornherein aus, und der Roman räumt insofern mit diesem falsch verstandenen Historismus auf, als ein Teil der grittischen Sammlung ein Raub der Flammen wird. Damit wird der Oper auch ihr aristokratischer Zopf abgeschnitten⁸⁹⁶ – und der Roman kann sie zur Volkskunst erklären.

Bezeichnenderweise wird der am Beispiel Grittis vorgeführte erkonservative Hörertypus – wie schon bei Rochlitz – in die Nähe der Musikkritiker gerückt: Für diese «Gelangweilten» ist die «Audition einer Oper» lediglich «Beruflast», und ihr «Berufsethos» verbietet ihnen gewissermaßen, von der Musik «hingerissen» zu sein (WeV:361f.). Die Kaste der Kritiker urteilt bei Werfel ganz ähnlich wie der entsprechende Repräsentant in Thomas Manns *Wunderkind*-Erzählung:⁸⁹⁷ «Wir kennen den Schwindel. Längst sind wir darüber hinaus, Eindrücke zu empfangen. Wir berichten nur über den Wert der Eindrücke, die das Publikum hat.» Diese Haltung deckt sich insofern mit Werfels (und Heinrich Manns) Musikauffassung, als sie dem Gros des Publikums und dessen Urteil weit mehr Glauben schenkt, als einzelnen (selbst ernannten) Musikpäpsten. Denn der Mangel an mitfiebernder Leidenschaft und emotionaler Identifikation gilt hier gleichsam als Rezeptionsdefekt.

Ein Defizit an Emotionalität kann man dem als nächstes zu beleuchtenden Hörer, dem Senator, gerade nicht vorwerfen. Der musikalisch gebildete Dilettant, angeblich sogar ein ehemaliger Mitarbeiter Mazzinis, tritt im Roman als Freund Verdis und als ebenso leidenschaftlicher wie hitziger Anwalt von dessen Werk auf. Er kennt sich zwar auch in der französischen und deutschen Musik aus, Erstere ist ihm jedoch zu süß und schmeichlerisch, Letzere zu schwermütig und grüblerisch (WeV:33). Verdis Musik aber trifft seinen «Lebensnerv, den nackten Ort der Empfindung, sein Cor cordium (wie er es in seiner Vorliebe für den Humanismus nannte) am gewaltigsten» (WeV:34). Diese Formulierung erinnert nicht nur in allgemeinem Sinn an den «Seelenhörer» der Frühromantik, sondern ganz konkret an Heinses – durch Soemmerring anatomisch gestützte – Idee vom Ohr als Tor zur Seele: Musik sei das Sinnlichste, was der Mensch

⁸⁹⁶ Vgl. dazu oben S. 29ff.

⁸⁹⁷ Vgl. oben S. 49.

vom Leben fassen könne, heißt es dort.⁸⁹⁸ Bei Werfels Senator ist die Rezeption von Musik ein derart universal sinnliches Ereignis, daß alle Fasern seines Körper in Schwingung geraten (WeV:35). Doch damit nicht genug:

Diese Gesänge belebten und begeisterten ihn auch moralisch. Wo auch immer sie dem Senator einfielen, bei der Arbeit in seinem Zimmer, unter Leuten, in jenen Zeiten, wo er noch verhandeln, Reden halten mußte, augenblicks fühlte er sich besser werden, den Menschen zugewandter. [WeV:35]

Die oben angesprochene Verbindung von «Mediterranität» und Humanität scheint hier verwirklicht: Verdis Musik macht den Senator anscheinend menschenfreundlicher, sie dient der moralischen Erhebung, ist Lebenselixier und «Gesundungsmacht» (WeV:35). Die Polarität des «gesunden» Südens (Verdi) und «kranken» Nordens (Wagner) kommt in einer Predigt des Senators an seine wagnerbegeisterten Söhne deutlich zum Ausdruck: «Und ich sage euch, ein Kunstwerk hat nur den einen einzigen Zweck, Menschen zu begeistern und göttlich zu machen! Alles andere ist kein Kunstwerk, sondern ein eitles Krankenexkrement.» (WeV:43)

Die emotional determinierte Wirkungsästhetik hat darüber hinaus noch eine politische Dimension. Denn so wie der greise Gritti das Ancien Régime personifiziert, gilt der Senator als «inkarnierte Erscheinung der Generation von 1848» (WeV:32). Dementsprechend rezipiert er Verdis Musik auch ideologisch-politisch und steht in diesem Kontext für die viel diskutierte Wirkung von Verdis frühen Opern auf die italienische Einigungsbewegung.⁸⁹⁹ In Werfels Roman erscheint der Komponist des «Va, pensiero»-Chors zwar durchaus auch als «Meister der italienischen Revolution», wie ihn Mascagni in einem Nachruf stilisiert hat⁹⁰⁰ – die pathetische Verherrlichungsrede des Senators vor lokalen Politgrößen, wo es unter anderem heißt, Verdi habe als einziger der Zeit «Massen gefühlt und so seine ungeheuren Chöre geschrieben» (WeV:420), scheint jedoch die politische Vereinnahmung des Komponisten in ihrer Einseitigkeit auch zu karikieren. Denn Verdi, dem dieser Empfang gelten sollte, ist vorzeitig abgereist, und der Senator verfehlt den Ton in seinem antiwagnerischen Plädoyer insofern, als Wagner kurz zuvor in Venedig gestorben ist.

Trotz dieses satirisch gefärbten Porträts des Senators und der Skepsis des Maestro gegenüber dem Eifer seines Freundes kann man nicht so weit gehen zu behaupten, Werfel habe hier bereits einen *Revolutionär wider Willen* gezeichnet.⁹⁰¹ Denn eine der Hauptthesen des Romans lautet, Verdi habe in seinen frühen Opern «ein neues Volk herbeigesungen» (WeV:125), und weil ihm dieses Kunststück gelungen sei, habe sich die Unterjochung unter den zeitgenössischen Opernbetrieb schließlich in einen großartigen persönlichen Triumph verwandelt. Überdies scheut sich der Erzähltext auch nicht vor personalen Analogien zwischen dem Komponisten und den Protagonisten des Risorgimento: Garibaldi

⁸⁹⁸ Vgl. oben S. 88f.

⁸⁹⁹ Vgl. BIRGIT PAULS: *Giuseppe Verdi und das Risorgimento. Ein politischer Mythos im Prozeß der Nationenbildung*, Berlin 1996. Inwieweit es sich bei der politischen Stoßrichtung von Verdis frühen Opern um eine «retrospektive Mystifikation des vereinten Italiens» handelt, ist in der Forschung noch nicht abschließend beantwortet (vgl. im Überblick: GERHARD: «Von der politischen Bedeutung der Oper»).

⁹⁰⁰ Zitiert nach Gerhard/Schweikert: *Verdi-Handbuch*, S. 17.

⁹⁰¹ Vgl. BIRGIT PAULS: *Revolutionär wider Willen. Verdi, die Politik und die italienische Oper seiner Zeit*, in: Udo Bernbach (Hg.): *Verdi-Theater*, Stuttgart/Weimar 1997, S. 1–21.

wird als volkstümliche Figur mit «Verdis Kabalettenherz» gleichgesetzt, Cavour steht für den «unerschöpfliche[n] Entwicklungs- und Zieltrieb» des Maestro (WeV:354).

Wie tritt nun Verdi als Hörer seiner eigenen Werke im Roman auf? Zwei Szenen geben hier Aufschluß: ein Konzert der *banda municipale* auf der Piazza San Marco (Kap. 8/III) und die Premiere einer Aufführung von *La forza del destino* im *Teatro Rossini* (Kap. 9/V). Sie zeigen Verdi einerseits als Mann des Volkes, andererseits als höchst selbstkritischen Opernkomponisten, der sich durch die Sängerin Margherita Dezorzi wieder vom Wert seiner früheren Werke überzeugen läßt.

So wie Heinrich Mann die italienische Oper als Kunst der «Straße» begreift, wird in der *Banda*-Szene des *Verdi*-Romans die zum Freilichttheater umfunktionierte Piazza San Marco explizit mit einem «Bühnensaal» oder «Kultraum» verglichen (WeV:303). Mit dem aufgeführten *Aida*-Potpurri für Blasorchester wird die Popularisierung der italienischen Oper im 19. Jahrhundert zusätzlich illustriert, und indem Verdi sich selbst in den Karnevalstaumel stürzt und seinen eigenen Melodien lauscht, bekräftigt er den für Werfels Roman konstitutiven Volksmythos auch durch das eigene Rezeptionsverhalten. Der Maestro stört sich nämlich am notwendigerweise pauschalisierenden *Banda*-Arrangement überhaupt nicht – im Gegenteil: Verdi lobt die Aufführung (WeV:298) und läßt sich von der Begeisterung des Volkes mitreißen; er glaubt in dieser Masse von Musikhungrigen, die hier im Gegensatz zum Publikum im Opernhaus auch Leute aus den untersten Gesellschaftsschichten vereinigt, «Melodienbann, Klangschatten, Bewußtseinschleier», in zwei Worten: «Venezianische Musikverzauberung» zu spüren (WeV:293f.).

Das Karnevalserlebnis und die damit verbundene rauschhafte Volksvision löst im Roman die entscheidende Wende aus: Verdi verbrennt seine *Lear*-Partitur und findet, vom Schatten Wagners befreit, zu neuem Selbstbewußtsein. Den Musenkuß, der ihn zu neuen Operntaten anspornt, empfängt er freilich erst in der darauf folgenden Opernszene.

Nicht wegen der Aufführung seiner Oper *La forza del destino* läßt Verdi sich zu einem Theaterbesuch überreden, sondern wegen der 23-jährigen Sopranistin Margherita Dezorzi, die den Part der Leonora singt. Der fiktiven Sängerin eilt der Ruf voraus, eine der faszinierendsten Stimmen der zeitgenössischen und künftigen Opernbühne zu sein. Verdi, ganz allein in der Proszeniumsloge sitzend, ist zunächst skeptisch, distanziert und gleichgültig gegenüber der Musik, die hier erklingt. Er nimmt die Rolle eines desillusionierten (Selbst-)Kritikers ein, empört sich über Unzulänglichkeiten der Aufführung und stuft selbst Dezorzis Stimme anfänglich als «glanz- und saftlos» ein (WeV:356). Zum Ende des zweiten Aktes jedoch läßt Verdi sich umstimmen; er erkennt, daß sich die Sopranistin trotz – oder gerade wegen – ihrer vergleichsweise kleinen Stimme vollends in den Dienst des dramatischen Ausdrucks stellt und es ihr gelingt, die Paradoxie der Oper aufzuheben: «Realistisch zu sein, ohne die Irrealität der Oper zu verletzen, opernhaft zu sein, ohne der Wahrheit Schaden zu tun.» (WeV:358) Verdi ist hingerissen von dieser neuen Ausdrucksästhetik und glaubt, einer Wiedergeburt seines eigenen Werks beizuwohnen: «Sie [= Dezorzi] riß die veraltete Musik in die neue Welt mit sich, ohne auch nur eine Note, eine Weisung zu ändern, wie es allerorten die Effekthascher taten.» (WeV:359) Es ist offensichtlich: Diese Szene steht paradigmatisch für die Verdi-Renaissance der 1920er-Jahre, an der Werfel nicht nur als Romancier, sondern auch als Librettist, namentlich mit einer deutschen Nachdichtung von *La forza del destino* (1926),

maßgeblich beteiligt war. Die neuen «Empfindungstiefen» (WeV:360), die Dezorzi dank ihrer uneitlen Werktreue und vollkommenen Identifikation mit der Rolle dem vermeintlichen «Ladenhüter» zu verleihen vermag, stehen für den Glauben an die überzeitliche Wirkungsmacht auch der weniger bekannten Verdi-Opern.

Als Verdi seine Loge zu Beginn des dritten Aktes verlassen will, weil Leonora/Dezorzi darin nicht auftritt und ihm das Werk deshalb «entzaubert» (WeV:362) scheint, ereignet sich das zweite «Wunder» dieses Abends. Die Sopranistin, durch die Anwesenheit des Maestro über sich selbst hinaus gewachsen, tritt in die Loge. Verdi lobt ihre «unglaubliche Kunst» (WeV:363), worauf sie ihn als «unsterblich» preist und ihn um einen «Weihekuß» bittet (WeV:364), der in der Berausung des Moments schließlich zu einem wilden Lippenkuß wird. Diesen intimen Augenblick zwischen dem Komponisten und «seiner» Sängerin als symbolischen Akt eines Musenkusses zu deuten, liegt auf der Hand, zumal Verdi nach dem entscheidenden Theatererlebnis zu neuer Schaffenskraft findet und die Konzeption des *Otello* in Angriff nimmt.

Nicht nur in Hinsicht auf den Musenkuß und den intimen Logenbesuch einer Sängerin mitten in einer Aufführung scheint die Szene in Werfels Roman von Hoffmanns *Don Juan* inspiriert zu sein.⁹⁰² Frappant in der Übereinstimmung ist außerdem der explizite Hinweis auf das ungeschminkte Gesicht der jeweiligen Logenbesucherin (WeV:362; HDJ:89). Und so wie die Darstellerin der Donna Anna bei Hoffmann für den Erzähler zu singen vorgibt, läßt sich Dezorzi durch die Anwesenheit Verdis zu einer eklatanten Gesangsleistung beflügeln. Auch als Künstlerfiguren gleichen sich die beiden Sängerinnen: Sie stellen ihr Leben ganz in den Dienst der Kunst, ohne auf ihre Gesundheit Rücksicht zu nehmen.⁹⁰³ Die Darstellerin der Donna Anna erleidet einen Nervenzusammenbruch, und Margherita Dezorzi wird nach der Vorstellung als krank gemeldet (WeV:391). Der zentrale Unterschied in der Kunstauffassung liegt aber gerade im Ausgang der beiden Schlüsselszenen: Während sich die Sängerin bei Hoffmann durch die Kunst aufzehrt und stirbt, gelingt Dezorzi – analog zu Verdi – der Durchbruch: sie wird «zur Beherrscherin der Metropolitan-Opera» (WeV:332). Vor diesem Hintergrund scheint es kaum zu weit hergeholt, die Überwindung des wagnerschen Musiktheaters durch eine Neubelebung der italienischen Oper im Kontext des Romans auch als «Macht des Schicksals» zu interpretieren, zumal das entsprechende Kapitel den Titel von Verdis 1862 uraufgeführter Oper bereits in der Überschrift trägt (WeV:331) – und schließlich kommt es in der finalen Apotheose des zehnten Kapitels tatsächlich zum erhofften «Ausbruch der Melodie» (WeV:379).

Der Triumph über Wagner ist auch als Sieg über die Wagnerianer zu lesen, die nun als letzte Hörerkategorie noch in den Blick genommen werden sollen. Im Wesentlichen trifft man bei Werfel auf dieselben Beschreibungsmuster, wie sie bereits aus den literarischen Opernszenen bei Fontane, Heinrich und Thomas Mann bekannt sind. Die Anhänger des Musikdramatikers aus dem Norden sind nicht etwa rational-distanzierte Kopfmenschen, wie man angesichts der Nord-Süd-Dichotomie vorschnell erwarten könnte, sondern rezipieren die Musik ihres Idols auf mindestens ebenso leidenschaftliche Weise wie das idealisierte Verdi-«Volk». Beiderseitige Rezeptionsgrundlage bleibt mithin das Gefühl –

⁹⁰² Vgl. HDJ:89.

⁹⁰³ Dezorzis Leben für die Kunst wird durch ihre Unfruchtbarkeit (WeV:331) zusätzlich unterstrichen.

mit dem signifikanten Unterschied, daß den Wagnerianern das Echtheitszertifikat verweigert wird.⁹⁰⁴ Was Thomas Mann bereits in *Wälsungenblut* als Auswuchs des Wagnerismus satirisch schärfte, ist im *Verdi*-Roman nun in globo gemeint. Die Akzentuierung erfolgt bei Werfel wiederum in Gegensatzpaaren: Melodie versus Polyphonie, Individuum versus Kollektiv, Personenkult versus Musikkult, Kosmopolitismus versus Nationalismus, aber auch Protestantismus versus Katholizismus. Dieser bipolare Entwurf soll nun im Folgenden exemplarisch erläutert werden.

Während sich Verdis Anhänger an Melodien berauschen, werden die Wagnerianer als Trunkene geschildert, an deren Rausch die übermächtige Person Wagners mindestens ebenso großen Anteil hat wie dessen aufgeführte Partituren:

Die jungen Menschen, an die Wagner sein Wort und seine Gebärden richtete, waren nicht bei sich. Mit den Augen von Wüst-Begeisterten, mit dem schlaff-offenen Mund von Trunkenen, mit den pfeifenden Atemstößen von Ekstatikern tranken sie die Worte, die sie nicht verstanden, nein, nicht die Worte tranken sie, sie tranken die Laute, sie tranken das Leben dieses Menschen, ein Leben hundertfach weiterer Artung und höheren Grades, wie es schien, als jedes andere. [WeV:19f.]

Die Wagner-Kritik zielt hier – wie übrigens schon bei Hanslick – mindestens genau so dezidiert auf den vom Komponisten selbst heraufbeschworenen Personenkult ab wie auf seine Kunst. Werfel verdeutlicht dies mit einer Reflexion Verdis, der erkennt, daß die Vergötterung seiner eigenen Werke letztlich nicht dem Schöpfer, «sondern den Melodien» gelte, die sich in aller Leute Kehle verselbständigt hätten – Wagner hingegen, der «Usurpator», der «Erzgötze des Ichs» (WeV:222), wie Fischböck ihn später nennt, verewige in jedem Augenblick sich selbst (WeV:20).

Daraus folgt, daß die Anhänger Wagners als unselbständige, characterschwache Intellektuelle erscheinen, als Mitläufer ohne echte nationale Verwurzelung.⁹⁰⁵ Denn im Gegensatz zu Verdi mache Wagner «keine Anstrengung, für ein reales Volk zu schreiben» (WeV:92):

Wohl hatte auch Wagner sich eine ungeheure Gemeinde geschaffen. Aber diese Gemeinde bestand nicht, wie er es hoffte und wollte, aus der eigenen Nation, sondern aus den verfeinertesten Seelen aller Nationen, aus den Übergebildeten und Neuerungssüchtigen, deren Treffort Bayreuth wurde. [WeV:93]

Während das Nationaldenken hier positiv konnotiert ist, erhält der Kosmopolitismus einen eindeutig negativen Beigeschmack. Wie Borchmeyer weitgehend richtig bemerkt hat, wird die Musik bei Werfel mit der Fürsprache Verdis «strikt in ihre nationalen Grenzen» verwiesen.⁹⁰⁶ Den Einbruch des Wagnerismus in Italien deutet der Roman – wie bereits anhand des Eröffnungskapitels verdeutlicht – als vandalistischen Einfall «volksfremder»

⁹⁰⁴ Dies entspricht Nietzsches Deutung des Wagner-Phänomens als «Heraufkunft des Schauspielers in der Musik» (NWa:37).

⁹⁰⁵ Wagner deutet dies freilich zu seinen Gunsten: «Nichts schmeichelte dem Opernmeister so sehr, wie die tiefe Wirkung, die seine Schöpfungen bei der Elite dieser musikalischen Urrasse zur Zeit immer stärker übten.» (WeV:74)

⁹⁰⁶ Vgl. BORCHMEYER: *Verdi contra Wagner*, S. 127. Zur Relativierung dieses Befunds vgl. unten S. 285f.

Elemente. Dies gipfelt in einer drastischen Vision, wo die nordische ‹Invasion› in Analogie zum Untergang des alten Rom als barbarisch identifiziert wird⁹⁰⁷ – und in letzter Zuspitzung gar als Satanismus, der ‹alle Hirne vergiftet› (WeV:198).

Darüber hinaus argumentiert der Erzähltext auch in konfessionellen Kategorien. In radikaler Verkürzung der historischen Tatsachen wird Deutschland als erzprotestantisches Land verstanden, wobei "protestantisch" bezogen auf die Musik durchaus wörtlich zu verstehen ist, nämlich als Protest gegenüber den im katholischen Süden verankerten Opernformen, die Wagner, der ‹Reformator›, zu Unrecht attackierte: ‹In einem Land geboren, das keinen Karneval, kein Fest, somit auch nicht die wahre Seele der Opernform kannte, konnte er ja leicht verachten und umstürzen, was nicht sein war.› (WeV:324) Wagners ‹Reformation› erscheint daher als ‹ein zersetzender, analytischer, der Natur widerstrebender [...] böser Geist, protestantisch auch gegen die ewigen Grundtatsachen der Musik› (WeV:135). In diesem Licht lassen sich die Neuerungen Verdis, deren Durchbruch der Roman schildert, als erfolgreiche Gegenreformation verstehen – eine Metapher, die Werfel in einem Vortrag von 1933 als These formuliert: ‹Giuseppe Verdi war kein Reformator, sondern ein Gegenreformer.›⁹⁰⁸

Die Ignoranz und Arroganz des nordischen Eindringlings äußert sich im Karnevals-Kapitel. Dort spricht Wagner – von Verdi mit Bitterkeit beobachtet – während der ganzen Aufführung der *Aida*-Phantasie mit seinen Begleitern und scheint der ‹trivialen› Banda-Musik gegenüber völlig gleichgültig zu sein. Bedeutend ist indes der kurze Moment, wo Wagner aufhorcht: nämlich als die Musik zu jener Passage erklingt, in der die unglückliche Anmeris singt (Akt IV/1): ‹Vaterland und Ehre, / Alles, alles gab ich hin für dich!› (WeV:297). In der Oper heißt es jedoch: ‹E patria, e trono, e vita / Tutto d a r e i p e r t e.›⁹⁰⁹ Werfel scheint hier mit Absicht eine den Librettotext verstellende Übertragung gewählt zu haben, denn so lassen sich die Worte auf Verdis Roman-Biographie übertragen, wonach der *Aida*-Komponist mit seinen Werken sich gleichsam für das italienische Volk aufgeopfert habe. Wenn es in diesem Musikaugenblick von Wagner (aus der Perspektive Verdis) heißt: ‹Er horcht! Er versteht› (WeV:297), dann erweckt es den Anschein, Wagner habe etwas von der ureigenen Gesetzmäßigkeit der italienischen Oper begriffen. Verdis Hoffnung auf ein Verständnis Wagners zerschlägt sich allerdings gleich wieder. Denn nachdem er von seinem Begleiter, dem Dirigenten Hermann Levi, den Namen der Oper (und damit des Komponisten) erfahren hat, macht Wagner eine ‹sehr abfällige Handbewegung› (WeV:298).

Später, als ein Riesenchor den ‹uralte[n] Gesang des verlöschenden Karnevals› ertönen läßt, scheint Wagner trotz seiner unerschütterlichen Selbstsicherheit doch etwas von der postulierten Verwurzelung des Gesangs im italienischen Volk zu begreifen: Er ist hingerissen, lauscht mit geschlossenen Augen, und sein ‹ewig begehrender Wille erlosch in der Größe des Augenblicks› (WeV:312).

Das Karnevalserlebnis zeitigt bei Wagner eine nachhaltige Wirkung: In einem Gespräch mit Italo bekennt er, wie viel er der italienischen Melodikunst, namentlich Bellini, zu

⁹⁰⁷ Vgl. dazu auch WeV:135: ‹Den Maestro durchfuhr ein jäher Haß. Derselbe, den er nach der Schlacht von Sedan gefühlt hatte. Es war der Haß des Römers gegen die Barbaren der Völkerwanderung.›

⁹⁰⁸ WERFEL: *Verdi in unserer Zeit* [1933/36], in: ders.: *Zwischen Oben und Unten*, S. 354 (Hervorhebung im Original).

⁹⁰⁹ GIUSEPPE VERDI / ANTONIO GHISLANZONI: *Aida* [Partitur], Milano 1972, S. 364ff. (Hervorhebung von mir).

verdanken habe und daß er, falls er noch eine Oper schreibe, die Partitur noch «durchsichtiger» gestalten werde als jene des *Parsifal* (WeV:339). Italo, der glühende Wagner-Jünger, der Verdi sogar eine *Tristan*-Partitur ins Hotelzimmer schmuggelt, wird aber nicht nur durch dieses Kunstgespräch dazu angehalten, seine radikale Sicht zu revidieren: So wie er, ganz Typus des schwächlichen *Décadent*, dem Bayreuther Idol (im Sinne der Deutung Nietzsches) zunächst wie einem «W e i b» (WeV:72) erliegt und dadurch sogar die Eifersucht seiner Geliebten Bianca hervorruft, so läßt er sich anschließend einer Frau zuliebe für die Kunst Verdis begeistern. Margherita Dezorzi, die hier als Mediatorfigur auftritt, belehrt ihn nämlich, daß Verdis Partituren durchaus nicht veraltet seien und daß von Verdi-Aufführungen immer ein besonderer Zauber ausgehe, den Wagner nicht zu bieten vermöge:

Ich stehe doch immerhin vier Jahre auf der Bühne und habe es gelernt, das Publikum zu fühlen. Wenn Verdi gespielt wird, da <zieht es> durchs Haus wie bei keinem andern sonst. Da hören wir Sänger kein Husten, kein Reden, kein Rücken, selbst die Kinder sind still. Ich habe oft schon darüber mit Kollegen gesprochen. Es ist uns, als sängen die unten insgeheim jede Melodie mit. [WeV:204]

Die Sopranistin beschwört hier abermals den Pakt mit dem Publikum, der in einer Dreieinigkeit zwischen Komponist, Interpreten und Publikum – statt einsamer Ekstase – ein kollektives Erlebnis ermögliche. Im Anschluß an dieses Votum folgt eine Art Bekehrungsszene: Italo geht ans Klavier und belegt die Behauptung der von ihm geliebten Sängerin anhand des zweiten *Traviata*-Finales. Was zunächst nur als Aktion gedacht ist, um Dezorzi zu bezirzen, mündet in einen unbewußten Erkenntnisprozeß, der wiederum die Idee der präfigurierten Melodie aufgreift:

Seine wagnergesalbten Finger fanden (woher auf einmal?) immer mehr von diesen plastischen Weisen, als wären sie nie geschrieben worden, sondern lägen seit Erschaffung der Welt vorhanden und fertig in den zwölf Stufen der Oktave. [WeV:205]

Mit der oben beschriebenen Aufführung der Oper *La forza del destino*, von Dezorzi enthusiastisch beworben als Musterbeispiel für die Wirkungsmacht Verdis, scheint die Bekehrung der Wagnerianer endgültig geglückt – und zwar nicht nur beim fiktiven Opernpublikum, sondern in der Intention des Autors auch auf der Ebene des Lesepublikums.

Bleibt am Ende die Frage nach der kultur- und geistesgeschichtlichen Perspektive dieses Romans. Werfels musikalische Mission löst die von Nietzsche in *Jenseits von Gut und Böse* erträumte «Erlösung der Musik vom Norden»⁹¹⁰ literarisch in Form einer fiktionalisierten Biographie ein. Trotz der scharfen Akzentuierung der Nord-Süd-Dialektik klingt die von Nietzsche geäußerte Idee einer neuen europäischen «S y n t h e s i s»⁹¹¹ in wenigen Beispielen ebenfalls an – notabene aus dem Mund von Verdi, und zwar in einem

⁹¹⁰ Vgl. FRIEDRICH NIETZSCHE: *Jenseits von Gut und Böse*, Achstes Hauptstück, Aphor. 255, in: ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. 5, S. 201.

⁹¹¹ Ebd., Aphor. 256, S. 201. Die französische Kultur stuft Nietzsche, in der Musik am Beispiel Bizets, als «halbwegs gelungene Synthesis des Nordens und Südens» ein (ebd., Aphor. 254, S. 200).

Dreischritt vom Gegeneinander über das Nebeneinander hin zum Miteinander. Nach einer ersten Durchsicht der von ihm so gefürchteten *Tristan*-Partitur gelangt Verdi nämlich zur Einsicht: «Es gibt Eichen und Zypressen. Ach, warum fühlen wir das ungeheure Nebeneinander der Welt immer als ein Gegen-Einander?!» (WeV:373) Im *Nachspiel* zum Roman schließlich zitiert Werfel in Form eines Mottos aus einem Brief Verdis die Worte:

Und es kommt ein Tag, da man nicht mehr von Melodie, von Harmonie, von deutscher, von italienischer Schule, von Zukunft, von Vergangenheit etc. etc. sprechen wird, und dann vielleicht kann das Reich der Musik beginnen. [WeV:434⁹¹²]

Auch wenn sich in diesen Zeilen eine versöhnende Perspektive öffnet, sollte man die Utopie einer Synthese zwischen nördlicher und südlicher Kultur nicht überbewerten. Denn die Bipolarität zwischen Norden und Süden beherrscht den Roman auf geradezu exzessive Weise,⁹¹³ und zumal der Kosmopolitismus durch Wagner negativ konnotiert ist, wird einem Denken in nationalen Kategorien und einem urwüchsigen, «echten» (um nicht zu sagen «völkischen») Nationalismus doch über weiteste Strecken das Wort geredet. Dies äußert sich mitunter in Vorwürfen, die Deutschen würden an «tragischer Unfähigkeit zu volkshafter Lebensgestaltung» leiden (WeV:239), die Vereinzelung führe zu Unfruchtbarkeit und Zeugungsunlust, wohingegen die Zukunft Italiens auch demographisch gesichert sei, denn: «Solange noch ein Volk in seinen Frauen die Mütter will, muß es nicht absterben.» (WeV:186)

Mit Blick auf die faschistische Verherrlichung der Mutterschaft lösen solche Sätze heute Befremden aus. Bedenkt man überdies, daß der Nationalismus in Italien e b e n s o wie in Deutschland in den 1930er Jahren schließlich mörderische Konsequenzen haben sollte, kann man nicht umhin, in der hier am Beispiel südlicher Musik vorgeführten Italomanie zweier prominenter deutschsprachiger Autoren auch einen blinden Fleck zu erblicken,⁹¹⁴ der angesichts der prophetischen Warnung, die Heinrich Mann im *Untertan* nachdrücklich ausspricht, zumindest erstaunen mag.

Freilich kann man es auch ins Positive wenden: Indem man in der Idee des tönenden Südens eine gescheiterte Hoffnung erkennt. Denn immerhin haben beide Autoren ihr «gelobtes Land» mit demokratischen Ideen in Verbindung gebracht.⁹¹⁵ Allerdings wird der Gedanke, wonach der Norden am Süden auch politisch «gesunden» könne, bereits im *Untertan* wieder ins Reich der Utopie verwiesen. Die Romreise des frisch verheirateten

⁹¹² Vgl. den Brief von Giuseppe Verdi an Opprandino Arrivabene, Sant'Agata 14. Juli 1875. Im Originalwortlaut heißt es: «e se verrà un giorno in cui non si parlerà più nè di melodia, nè di armonia, nè di scuole tedesche, italiane, nè di passato, nè di avvenire, ecc., ecc., allora forse comincerà il regno dell'arte.» (GAETANO CESARI / ALESSANDRO LUZIO [Hg.]: *I Copialettere di Giuseppe Verdi* [1913], Reprint: Bologna 1968, S. 622f.)

⁹¹³ Der Nord-Süd-Gegensatz ist auch in der Rezeption des Romans in den Vordergrund gestellt worden; als Beispiel sei hier Thomas Mann erwähnt, der Werfels «unbändig interessante[n] Roman» als Zeugnis «europäischer Kultur-Dialektik» verstand (vgl. THOMAS MANN: [Nachruf auf] *Franz Werfel*, in: ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 10, S. 500–502, hier S. 500f.).

⁹¹⁴ Bei Werfel ist auch insofern ein Fragezeichen zu setzen, als sich die faschistische Politik mit Mussolinis «Marsch auf Rom» ab 1922 – also noch vor der Niederschrift des Romans – bereits abzeichnete.

⁹¹⁵ Im *Verdi*-Roman tritt diese Idee weit weniger deutlicher hervor als in der *Kleinen Stadt*, doch auch bei Werfel wird die «urwüchsige Demokratie» der Italiener gepriesen (WeV:239).

Ehepaars Heßling, eine fanatische Mission im Dienst des deutschen Kaisers, scheint die imperialistische Arroganz und Unbelehrbarkeit des preußischen Untertanen nachdrücklich zu bekräftigen. Diederichs Blick wird als «hell und wild wie der eines germanischen Kriegers der Vorzeit auf einem Eroberungszug durch Welschland» (HMU:368) beschrieben – in Entsprechung zum Bild des vandalistischen Barbarenzugs im *Verdi-Roman*. Tatsächlich will Heßling den «feigen Welschen» zeigen, was «Kaisertreue» und «germanische Reckenhaftigkeit» bedeuten (HMU:363), und hat keinerlei Hemmungen, in einem römischen Wirtshaus «der schlappen Bande die Vorzüge eines strammen Regiments» klarzumachen (HMU:369f.). Was auf diese Ansprache folgt, ist ein chauvinistischer Rausch, melodisch untermalt von der «Wacht am Rhein». Die südliche Musik und ihre angebliche «Gesundungsmacht» scheint hier definitiv nichts mehr ausrichten zu können.

Musikhören – (r)eine Gefühlssache?

Viktor nimmt bei einem Gartenkonzert «in der fernsten Laube» Platz, Joseph Berglinger verkriecht sich im hintersten Winkel des Konzertsaals, sein «Nachfolger», der Kapellmeister Kreisler, ebenso; dessen junges «Alter ego», der vermeintliche «Musikfeind», flieht sogar aus dem Kunsttempel; der reisende Enthusiast verschanzte sich in der Opernloge; BOGS, der Uhrmacher, und Maximilian, der Träumer, verstricken sich in ihren eigenen Musik-Phantasmagorien und der Kandidat der «Gottesgelahrtheit», Johannes Unwirrsch, kommt aus dem Staunen nicht mehr heraus: Viele der ausführlich porträtierten Musikhörer in der Literatur des langen 19. Jahrhunderts scheinen Einsame, Träumer oder Halbverrückte zu sein, jedenfalls Außenseiter, Individualisten und Nonkonformisten. Und wenn sie sich für einmal in Zweisamkeit der Tonkunst hingeben, beschwören sie zumeist Fatales, Verbotenes, Sündhaftes herauf: Emma Bovary stürzt sich in eine neue Affäre, Gordon gerät wegen Cécile in rasende Eifersucht, der kleine Herr Friedemann fühlt die entfesselten Triebe, Dora und Wellkamp lassen sich zum Ehebruch anstiften, die Aarenhold-Zwillinge sogar zum Inzest.

In der Literatur scheint die Musik an den Grundfesten der Gesellschaft zu rütteln, sie tritt auf als Verführungskunst par excellence, setzt Verstand und Vernunft außer Gefecht und wirft labile Charaktere vollends aus der Bahn. Das Konzert, angeblich Weihestätte der «programmlosen», absoluten Musik, füllt sich plötzlich an mit phantastischen Individualprogrammen, die Oper, vor allem diejenige Wagners, ist «full of sex»,⁹¹⁶ wirkt als Narkotikum und Aphrodisiakum und dient den Schriftstellern als Verkopplungsarena. Damit nicht genug: An der Oper, ihrer Handlung und ihrer Musik, profilieren, spiegeln und kontrastieren die Romanautoren die Charaktere ihrer Heldinnen und Helden. So wie das Orchester in Wagners Musikdrama die Bühnenhandlung um die Kategorien Erinnerung und Ahnung erweitert und geheime Regungen der Bühnenfiguren entlarvt, übernimmt die Opernszene im Roman eine ähnlich vielschichtige Kommentar- und Enthüllungsfunktion: Sie läßt in den Protagonisten Erinnerungen aufsteigen, bringt Verdrängtes ans Licht, enthüllt verborgene Gefühle, weckt schlummernde Wünsche und entfacht schwelende Triebe.

Auf welche Weise Musikhören entblößen kann, erfährt man von Maximilian, dem Erzähler in Heines *Florentinischen Nächten*, der nur in die Oper geht, «um die Gesichter der schönen Italienerinnen zu betrachten» (HeF:208), denn

die wechselnden Melodien wecken [...] in ihrer Seele eine Reihe von Gefühlen, Erinnerungen, Wünschen und Aergernissen, die sich alle augenblicklich in den Bewegungen ihrer Züge, in ihrem Erröthen, in ihrem Erbleichen, und gar in ihren Augen aussprechen. Wer zu lesen versteht, kann alsdann auf ihren schönen Gesichtern sehr viel süße und interessante Dinge lesen, Geschichten die so merkwürdig wie die Novellen des

⁹¹⁶ KOPPEN: *Dekadenter Wagnerismus*, S. 115ff.

Boccaccio, Gefühle die so zart wie die Sonette des Petrarca, Launen die so abentheuerlich wie die Ottaverime des Ariosto, manchmal auch furchtbare Verrätherey und erhabene Boßheit, die so poetisch wie die Hölle des großen Dante. Da ist es der Mühe werth, hinaufzuschauen nach den Logen. [HeF:209]

Das Spektakel im Zuschauerraum ist also nicht minder bedeutend als das Spektakel auf der Bühne. Dies gilt für die Fiktion noch mehr als für die Wirklichkeit. Denn in der literarischen Konzert- und Opernszene bleibt das große Publikum, aus dem die einsamen und ‹zweisamen› Hörerinnen und Hörer erzählerisch hervortreten, nicht einfach eine anonyme Ansammlung von Kunstliebhabern. Meist erscheint es als Mikrokosmos jener Gesellschaft, in der die Handlung spielt, und bietet deshalb zahlreiche Ansatzpunkte für Sozialkritik. Die biederer Philister bei Brentano und Hoffmann, die Bankiers und Kaufleute bei Flaubert und Heine, die patriotischen Engländer bei Thackeray, das militärische Hausornament bei Fontane, das gehobene Bürgertum bei Heinrich und Thomas Mann – sie alle werden im Tempel der Tonkunst soziologisch durchleuchtet. Publikumstypologisch handelt es sich um die Klasse der Unterhaltungs-, Mode- und Bildungshörer, um Leute, die häufig statt zuhören nur dazugehören wollen oder dann nur zuhören, um mitreden zu können.

In diesem literarischen Publikums-Panorama bleibt allerdings eine Frage offen: Wo finden sich Eduard Hanslicks Idealhörer, die ‹ruhig freudigen Geistes, in affectlosem, doch innig-hingebendem Genießen [...] das Kunstwerk› an sich ‹vorüberziehen› lassen (HaM:138) und die formalen, melodischen und harmonischen Absichten des Komponisten fortwährend, gleichsam nachkomponierend, verfolgen – ohne dabei in ‹poetisch-musikalische Exaltation› (HDJ:86) zu geraten?

Eine poetologische Antwort könnte lauten: Solche Hörer sind für die Literatur zumal der Romantik und des "Fin de siècle" uninteressant, da sie die Anforderungen des "Charakteristischen" schlecht erfüllen. Dazu ein illustratives Beispiel: In Heinrich Manns Romanerstling *In einer Familie* begegnet man Hanslicks Idealhörerin in der Person der Anna von Grubeck. Sie rezipiert Musik formal-strukturell, den Prinzipien der Logik folgend. Aus dem Erzählkontext wird deutlich, daß dieses rein geistige Vergnügen höchstens als Schrumpfform des Musikgenusses eingeschätzt wird. Dementsprechend bleibt Anna als Figur blaß und eindimensional, und obschon sie am Ende des Romans siegreich aus dem Gefühlsdebakel hervorgeht, scheint sich der Autor kaum für sie zu interessieren; die nervösen Décadents Dora und Wellkamp, die im Rausch der Töne sich ihren eigenen Venusberg heraufbeschwören, geben für die Romanhandlung viel mehr her.

Freilich könnte man einwenden, ein überzeichneter Formalästhetiker, zum Beispiel vom Schlag eines knochentrockenen Musikgelehrten, entbehre keineswegs des Charakteristischen und Interessanten und wäre als Romanprotagonist durchaus geeignet. Nur stellt sich hier ein poetologisches Problem ein: Ohne musikalischen Fachjargon ließe sich eine solche Figur kaum profilieren. Und auf solche Fachterminologie wollen die meisten Autoren des 19. Jahrhunderts in Rücksicht auf die Leser verzichten – falls sie den Jargon überhaupt beherrschen würden. Einer, der ihn durchaus beherrschte, hat das maßgebende und nachhaltig erfolgreiche literarische Muster geliefert: In den *Kreisleriana* übergibt E. T. A. Hoffmann viele seiner musikpublizistischen Arbeiten, unter anderem die berühmte Rezension von Beethovens *Fünfter Sinfonie*, der Feder des Kapellmeisters

Kreisler. Der Umarbeitung in ein Stück fiktionaler Literatur fällt der größte Teil der rationalen Musikanalyse zum Opfer, die wenigen Reste mit einschlägigem Fachjargon dienen nur mehr der kryptischen Charakterzeichnung des exzentrischen Kapellmeisters. Alles andere scheint Hoffmann literarisch offenbar nicht vertretbar, wie seine Kritik an den gelehrten Ausführungen des Musikers Lockmann in Wilhelm Heines Roman *Hildegard von Hohenthal* bezeugt (HSM:345).

So wie zahlreiche Komponisten des 19. Jahrhunderts, namentlich Richard Wagner, kompositionstechnisches Kalkül um der Gefühlswirkung willen verschleiern, so scheinen die Literaten musikanalytische Fachdiskurse möglichst zu vermeiden und weichen daher auf gefühlsästhetisch-poetische Erörterungen aus. Die großflächige Absenz rein rationaler Musikrezeption in der Literatur des 19. Jahrhunderts korrespondiert mit einer allgemeinen Skepsis gegenüber der Musiktheorie und Musikanalyse, die in einprägsamer Metaphorik sogar mit Anatomie und Obduktion verglichen werden. Der laut Hoffmann nicht in die Literatur gehörende «mathematische Teil der Musikwissenschaft» (HSM:345) ist für Joseph Berglinger ein «Käfig der Kunstgrammatik» (WBe:139), und der Kapellmeister Kreisler behauptet: «In keiner Kunst ist die Theorie schwächer und unzureichender als in der Musik» (HKr:71). In der Nachfolge von Wackenroders und Hoffmanns Künstlerfiguren steht auch Heinrich Heine, wenn er sagt: «Nichts ist unzulänglicher als das Theoretisieren in der Musik [...]. Das Wesen der Musik ist Offenbarung, es läßt sich keine Rechenschaft davon geben, und die wahre musikalische Kritik ist eine Erfahrungswissenschaft.»⁹¹⁷

Bei einem musikalischen Laien wie Heine mag ein solches Votum vielleicht wenig erstaunen – aber selbst Musikgelehrte stoßen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ins gleiche Horn. Johann Christian Lobe (1797–1881) etwa, namhafter Musiktheoretiker und Verfasser einer umfangreichen Kompositionslehre, schreibt 1860 erstaunlich lapidar: «man soll bei der Musik nicht denken, sondern fühlen, genießen.»⁹¹⁸ Für Lobe kann die Musik auf dreifache Weise wirken:

durch den Klang auf das Ohr, durch den Ausdruck auf das Gefühl, durch die Form, sowie durch die thematische Verarbeitung der Hauptgedanken in der Instrumentalmusik, auf den Verstand. Genügt ein Musikstück nach allen diesen Seiten hin, so ist es vollkommen, wird und muß A l l e n gefallen, den Laien und den Kennern.⁹¹⁹

Auch wenn der Verstand zu seinem Recht kommt, läßt Lobe keinen Zweifel daran, daß die Musik zuallererst Gefühlskunst sei.⁹²⁰ Reiner Intellektualismus hat nach Lobe in der Musik nichts zu suchen; Tonsetzer, die nur für «den erkennenden Verstand der Musikgelehrten» komponieren, verurteilt er noch dezidierter als solche, die «nur für die große Menge der Nichtkenner» schreiben.⁹²¹ Die von Lobe propagierte Ästhetik spiegelt sich deutlich in den untersuchten literarischen Werken. Daß Lobe die rationale Musikrezeption vor allem auf

⁹¹⁷ HEINRICH HEINE: *Ueber die französische Bühne*, Neunter Brief, in: Düsseldorfer Heine-Ausgabe, Bd. 12/1, S. 273.

⁹¹⁸ [JOHANN CHRISTIAN LOBE]: *Musikalische Briefe. Wahrheit über Tonkunst und Tonkünstler. Von einem Wohlbekannten* [der Autor ist nicht namentlich erwähnt], Leipzig 21860, S. 9.

⁹¹⁹ Ebd., S. 11f.

⁹²⁰ Vgl. auch das Zitat S. 59.

⁹²¹ LOBE: *Musikalische Briefe*, S. 12.

den Konzertsaal und die Instrumentalmusik einschränkt, steht nur scheinbar im Widerspruch zu den emotionsgeladenen Konzert-Phantasmagorien bei Brentano/Görres und Heine. Denn Lobes Zitat bezieht sich auf die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts, wo die sinfonische Musik des Konzerts – unter anderem mit der Fürsprache Eduard Hanslicks – sich intellektuell zunehmend von der ‹gefühlsseligen› Oper abheben will. Nicht von ungefähr kann die Formalästhetin Anna von Grubeck in Heinrich Manns Romanerstling mit der Oper wenig anfangen und bevorzugt das Konzert.

Die Apologie der Gefühlsästhetik in der sachlichen und fiktionalen Literatur ertönt allerdings nicht als lautere Hymne in reinen Konsonanzen. Der *Überschwang* der Gefühlsrezeption ist als weltflüchtiger Enthusiasmus bereits bei E. T. A. Hoffmann mit Dissonanzen durchzogen und wird gegen Ende des 19. Jahrhunderts – im Zuge von Nietzsches *Décadence*-Kritik – vollends mißtönend: Die mitunter fanatische und dennoch oberflächliche Jagd nach Leidenschaft und Gefühlsekstase (beispielhaft in Heinrich Manns Roman *Die Jagd nach Liebe*) weitet den Gegensatz zwischen Kunst und Leben zur unüberbrückbaren Kluft aus.

Als Ausweg aus diesem Dilemma propagieren die Autoren allerdings nicht etwa eine nüchterne, rational fundierte Ästhetik, sondern beschreiten einen dritten Weg – jenen nach Süden: ‹Il faut méditerraniser la musique› (Nwa:16), fordert Nietzsche in Abkehr von Wagner, der ‹Italomane› Heinrich Mann schreibt mit dem Roman *Die kleine Stadt* (1909) eine Ode an die italienische Musik und einen versteckten Panegyrikus auf Giacomo Puccini. ‹Es ist folgenreich, eine einzige ‹kleine Stadt› singend zu machen: in meinem so benannten Roman tut es der Dirigent Enrico Dorelenghi›, schreibt der Romancier in seiner Lebensrückschau. ‹Der Maestro Puccini hat es für eine Welt getan, bevor ihr aller Gesang verging. Mein junger Kapellmeister, seine glühende Sehnsucht, Musik für ein ganzes Volk zu ersinnen, ist meine Anschauung des werdenden Puccini: meinen Roman hätte ich sonst nicht geschrieben.›⁹²²

Diese Musikutopie, ein Gegenentwurf zum dekadenten Wagnerismus, gründet auf dem Mythos des (sprach)singenden Volkes, der vor allem auf Herder und Rousseau zurückgeht, aber auch in der Musikgeschichtsschreibung greifbar ist. Der Gesangsmythos manifestiert sich in der Oper des 19. Jahrhunderts einerseits in der ‹verabsolutierten› Melodie, andererseits auch in einer Aufwertung des Chores, zumal in der französischen und italienischen Oper.⁹²³ Entscheidend ist der Antagonismus Individuum – Kollektiv: Im Gegensatz zum ‹Egotrip› der Wagnerianer sind die Musikerlebnisse im Roman *Die kleine Stadt* stets auf ein Kollektiv bezogen, die italienische Opernmusik ist nicht für einzelne geschrieben, sondern für das Volk als Ganzes. Was hier letztlich vorliegt, ist ein Mythentausch: Um den nordischen Mythos zu überwinden, versucht Heinrich Mann den Mythos des tönenden Südens neu zu beleben. Die Verklärung der italienischen Musik als Produkt der Volksseele erfindet er für die Erzählliteratur allerdings nicht neu; bereits bei Wilhelm Heine klingt diese Idee an, und in Heinrich Heines *Florentinischen Nächten* schwärmt der Erzähler: ‹Die Musik wird hier in Italien nicht durch Individuen repräsentiert, sondern sie offenbart sich in der ganzen Bevölkerung, die Musik ist Volk geworden›

⁹²² HEINRICH MANN: *Ein Zeitalter wird besichtigt*, S. 312.

⁹²³ Vgl. dazu WOLFGANG PROSS: *Rousseau und die Aufwertung des Chores in der Oper des frühen 19. Jahrhunderts*, in: *Politische Mythen und nationale Identitäten im (Musik-)Theater*, hg. von Ulrich Müller u. a., Anif/Salzburg 2003, Bd. 2, S. 556–581.

(HeF:209). Unumstößliche Grundlage bleibt die Gefühlsästhetik: Für Heinrich Manns Kapellmeister Dorelli ist eine Interpretation mit «viel Gefühl» (HMS:115) das Höchste, und beim Komponieren fühlt er eine Musik in sich, «nach der es ein ganzes Volk verlangt» (HMS:117).

Musikästhetisch und musikgeschichtlich weit differenzierter als bei Heine und Heinrich Mann artikuliert sich die Denkfigur des Nord-Süd-Gegensatzes in Franz Werfels *Verdi-Roman* von 1924. Werfel stützt sich dort sogar auf Claudio Monteverdi, den «Ahnvater» der Oper, um zu untermauern, daß Verdi – im Gegensatz zu Wagner – gar keine andere Möglichkeit gehabt habe, als «fürs Volk» (WeV:285) zu schreiben. Grundlage dieses ästhetischen Entwurfs ist die Verquickung von Natur, Gesang und menschlicher Seele. In einem späteren, nichtfiktiven Porträt von Verdi bringt Franz Werfel diese Dreieinigkeit auf den Punkt: «Die Oper entspringt der italienischen Natur, der italienischen Stimme, der italienischen Seele. Ihre platonische Idee liegt im erregten Gesang, im «Canto Concitato».»⁹²⁴ Die menschlichen Emotionen sind in dieser Ästhetik derart unmittelbar mit Klang und Ton verbunden, daß eine nüchterne, rationale Distanzierung von der Musik geradezu als widernatürlich erscheinen muß. Heinrich Mann geht sogar so weit zu beteuern, die «Leidenschaften» seiner Roman-Protagonisten in der *Kleinen Stadt* seien «aus Musik geboren».⁹²⁵

In Werfels Roman ist es ein Karnevals-Erlebnis, das die Verbindung von Emotionalität, Gesang und Volk rituell bekräftigt. Der «uralte Gesang des verlöschenden Karnevals», dargeboten von einem Riesenchor, beflügelt Verdi zu einer rauschhaften Vision:

Hatte er an Marios Gesang erfahren, daß Italiens Volksseele die Geburtsstätte der Arie war, jetzt an diesem Machtgesang der Myriaden hätte er erleben können, daß auch das Chor- und Ensemble-Finale der Oper ihm ureigen, kein unwahrer und künstlicher Effekt, sondern der tiefe Ausdruck seines Volkes war. Aber der Maestro dachte nicht. Er hörte nur, hörte besinnungslos.» [WeV:312]

Selbst der kritische Opernkomponist kann sich also dem Rausch der Töne, in dem «sein» Volk schwelgt, nicht entziehen. Ohne Zweifel führt die volksverklärende Apotheose «mediterraner» Musik, wie sie am Beispiel zweier prominenter Autoren aufgezeigt wurde, der im Zuge der Dekadenz-Kritik suspekt gewordenen Gefühlsästhetik wieder viel frischen Wind zu – und bekräftigt deren Vorrangstellung aufs Neue.

Auch wenn die «Popularisierung eines Volks von Opernfans» heute in der Bedeutung «eines funktionellen Trugbildes» erkannt wird,⁹²⁶ ist der Rückgriff auf den Volksmythos bei der Neubewertung italienischer Musik geistesgeschichtlich gut nachvollziehbar. Die mythische und gesellschaftspolitische Konstruktion wird – gerade bei Werfel – nämlich auch deshalb so aufwändig betrieben, weil es einem im damaligen Deutschland fest verankerten Vorurteil zu begegnen gilt: dem von der Geistlosigkeit und Trivialität italienischer Musik. Eduard Hanslick etwa hatte für den Nord-Süd-Gegensatz folgende Erklärung parat:

⁹²⁴ WERFEL: *Ein Bildnis Giuseppe Verdis*, in: ders.: Zwischen Oben und Unten, S. 377.

⁹²⁵ Prospekt für den Insel-Verlag, HMS:471 (Materialienanhang).

⁹²⁶ Vgl. GIOVANNI MORELLI: *Die Oper in der Nationalkultur Italiens*, in: Bianconi/Pestelli: Geschichte der italienischen Oper, Bd. 6, S. 405–458, hier S. 439.

Die siegende Alleinherrschaft der Oberstimme bei den Italienern hat einen Hauptgrund in der geistigen Bequemlichkeit dieses Volks, welchem das ausdauernde Durchdringen unerreichbar ist, womit der Nordländer einem künstlichen Gewebe von harmonischen und contrapunktischen Verschlingungen zu folgen liebt. [HaM:139]

Die in der vorliegenden Studie untersuchten literarischen Beispiele aus der Zeit um 1900 stellen diese Wertung nachgerade auf den Kopf, indem sie das strukturelle Hören als defizitär einstufen. Im Diskurs der Intellektuellen betrifft diese Einschätzung auch die musikalische Produktion. Höchst illustrativ ist die Figur des «Nordländers» Mathias Fischböck in Werfels *Verdi*-Roman: Der gegen das gefühlsschwelgende 19. Jahrhundert antretende Neutöner wird aus der Retrospektive der 1920er Jahre als zu früh Geborener geschildert, seine durchrationalisierte Musik will 1883, zum Zeitpunkt der Romanhandlung, noch niemand hören. Fischböck muß nicht zuletzt deshalb sang- und klanglos untergehen, weil er drei Dinge verleugnet, die dem 19. Jahrhundert heilig sind: das historische Erbe, die Gesetze des Publikums und – die Gefühlsästhetik.

Immerhin kann Fischböck seine Ideen plausibel ausbreiten und dem skeptischen Verdi für seine «objektive Kunst» sogar ein gewisses Verständnis abringen. Obschon der Roman an der Vorherrschaft der Gefühlsästhetik keinen Zweifel läßt, räumt er rationalen Musikreflexionen zumindest einigen Platz ein. Dieser Befund korrespondiert mit einer generellen Zunahme fachspezifischer Reflexionen im Roman der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und zeigt sich deutlich im Werk Thomas Manns: In scheinbarer Abkehr von der Gefühlsästhetik, die unter der kulturellen Diktatur der Nazis (um ein Diktum Hanslicks aufzunehmen) zur «totalen Verrottung» gekommen war, stellt Thomas Mann mit dem Zwölftonmusiker Adrian Leverkühn einen – zumindest anfänglich – rationalen Tonkonstrukteur ins Zentrum seines Romans *Doktor Faustus* (1947). Doch der vermeintliche Rationalist schließt einen Pakt mit irrationalen Mächten und wird am Schluß vom Teufel geholt. Im Ergebnis liegt eine unheilige Allianz von Musik, Mathematik, Magie und Mystik vor. Und wiederum ist es die Gefühlsästhetik, die am Schluß den künstlerischen Sieg davonträgt. Von Leverkühns musikalischem Erbe wird die späte Kantate *Dr. Fausti Weheklag* auch deshalb am höchsten bewertet, weil der Komponist trotz Formenstrenge zu subjektivem Gefühlsausdruck findet.

Das Ende dieses monumentalen Künstlerromans irritiert jedoch beträchtlich: Die Parallelführung der tragischen Biographie eines Neutöners mit dem Untergang von Nazi-Deutschland, im Kern also eine Analogie zwischen Faschismus und Dodekaphonie, muß kritische Fragen aufwerfen. Was den Faschisten als «entartet» galt, wird nun selbst unter Faschismusverdacht gestellt und in letzter Konsequenz eigentlich wiederum mit dem Etikett «entartet» versehen.

Die musikhistorisch fragwürdige Konstruktion im *Doktor Faustus*, die angesichts der Verfolgung und Verdammung der realen «Leverkühns» zynisch anmutet, wird in einem weit weniger bekannten Roman sozusagen korrigiert: in Wolfgang Koeppens *Der Tod in Rom* von 1954. Dort erscheint die Dodekaphonie tatsächlich als Musik der Auflehnung und des Widerstands; der Komponist Siegfried Pfaffrath, «Abtrünniger» einer Nazi-Familie, fühlt sich von dieser Kompositionsweise schon deshalb angezogen, «weil sie von den

Machthabern verfeimt war».⁹²⁷ Doch selbst seine zwölftönige Sinfonie, die im nachfaschistischen Rom anlässlich eines Kongresses uraufgeführt wird, klingt ihm beinahe noch zu schön, zu wenig verzweifelt; er befürchtet, die Musik «würde keinen hier beunruhigen».⁹²⁸ Auch der vermeintliche Formalist hofft also auf eine Gefühlswirkung seiner «durchrationalisierten» Musik. Die erwünschte Beunruhigung funktioniert tatsächlich: Selbst die «alten Nazis», die im Konzertsaal sitzen, empfinden ein Unbehagen, und von Judejahn, dem ehemaligen SS-General, heißt es: «Die Geräusche des Orchesters paralysierten ihn.»⁹²⁹

In Anbetracht dieses emotionalen Wirkungspotentials einer Musik, die «Edelklang», «Melodie» und «Schöngefühl» bewusst beiseite läßt,⁹³⁰ erscheint der Weg der musikalischen Moderne bei Koeppen – im Gegensatz zu Thomas Mann – nicht als fatale Sackgasse, sondern als Weg der Hoffnung, im Sinne engagierter Musik. Doch anders als bei Franz Werfel und Heinrich Mann liegt das Land musikalischer Hoffnung nun nicht mehr im europäischen Süden: Der Aufführungsort Rom ist in Koeppens Roman vom faschistischen Virus noch ebenso verseucht wie das vermeintlich entnazifizierte Deutschland. Deshalb will Siegfried sein Glück weiter südlich versuchen: Er möchte mit dem Preisgeld nach Afrika reisen, «aus der Wüste Musik [...] empfangen» und eine «schwarze Symphonie des schwarzen Erdteils» schreiben.⁹³¹ Selbst wenn diese Zukunftspläne im Roman nur angedeutet sind, liest sich das wie ein neuerlicher Mythentausch: Auf die Italomanie folgt das Afrikafieber. Jedenfalls scheint es, als ließe sich der Mythos – in welcher Ausprägung auch immer – ebensowenig aus der Musik verbannen wie das Gefühl.

Gerade in der Nachkriegszeit, die Thomas Mann und Wolfgang Koeppen mit den erwähnten Romanen einläuten, gewinnt die Debatte über Musik und Gefühl wieder brennende Aktualität, und die Musikgeschichte der vergangenen 50 Jahre ließe sich nur schon anhand der Bipolarität von Emotionalität und Rationalität anschaulich nachzeichnen. Während ein großer Teil der Avantgarde in den 1950er und 60er Jahren mit der «verrotteten Gefühlsästhetik» endgültig aufräumen wollte (sei es mit streng serieller oder mit aleatorischer Musik), feiern «große Gefühle» in der sogenannten E-Musik seit den 1970er Jahren auch bei musikalischen Vorreitern und Vordenkern wieder fröhliche Urstände. Mehr oder minder ergiebige Diskussionen in musikalischen Fachorganen bezeugen die Aktualität eines Themas, das weit über die Musikwissenschaft hinausgreift, mitunter auch die Philosophie beschäftigt⁹³² und populäre Hörmuster nicht mehr mit «adornianischer» Verachtung abtut.⁹³³ Dementsprechend schreibt Gregor Schmitz-Stevens für das letzte Viertel des 20. Jahrhunderts zusammenfassend:

⁹²⁷ WOLFGANG KOEPPEN: *Der Tod in Rom*, Frankfurt/M. 1975, S. 9.

⁹²⁸ Ebd., S. 138.

⁹²⁹ Ebd., S. 145.

⁹³⁰ Vgl. die Einschätzung von Siegfrieds Eltern, ebd., S. 145.

⁹³¹ Ebd., S. 177.

⁹³² Vgl. z. B. MALCOLM BUDD: *Music and the Emotions. The Philosophical Theories*, London usw. 1985.

⁹³³ Die *Österreichische Musikzeitschrift* (ÖmZ) widmete dem Thema "Musik und Gefühl" 1996 sogar ein ganzes Heft (Nr. 51), darin JOACHIM NOLLER: *Über den schwierigen Umgang mit Gefühlen. Zur Rolle der Affektivität im Musikdenken des 20. Jh.*, S. 611–624; oder: *Emotion in Herstellung und Hörerlebnis. Neun Komponisten-Statements*, S. 625–642.

Mit einer Musik, die sich bewußt zum Träger von Ausdruck und Bedeutung, von emotional konnotierten Botschaften macht, kehrt am Ende des 20. Jahrhunderts die menschliche Begrenztheit als ästhetischer Maßstab zurück. Nicht länger suchen die Komponisten durch Form und Struktur, sondern durch Gefühl und Expression auf eine ideale Welt jenseits der materiellen Realität zu verweisen.⁹³⁴

Der Verweis auf eine Idealwelt führt zurück zu den Heldinnen und Helden in der Literatur des langen 19. Jahrhunderts: Sie suchen in Musik, Oper und Konzert all das, was ihnen der (bürgerliche) Alltag verwehrt und gesellschaftliche Schranken verbieten. Musik ist ein Medium der Kompensation, die Welt der Töne eröffnet ihnen eine Gegenwelt und trägt sie «in die Heimat ihrer Träume, Gefühle, Wünsche und Ahnungen» (RoG:74), wie es 1815 in dem Friedrich Rochlitz zugeschriebenen Kunstgespräch *Ueber den Genuss der Musik* heißt.

Das Opernpublikum etwa erscheint ziemlich genau als Gegenteil dessen, was der Musikschriftsteller Robert Schlesinger in seinem gewagten kulturgeschichtlichen Rundumschlag unter dem Titel *Emotionale Revolution* propagiert, nämlich die Oper des «langen» 19. Jahrhunderts als Abbild einer gefühlsemanzipierten, «emotivierten» Gesellschaft zu betrachten.⁹³⁵ In den literarischen Beispielen jedoch (die, wie feuilletonistische Berichte bestätigen, von der Realität nicht allzu weit entfernt sein dürften) erweist sich die Oper im Besonderen und die Musik im Allgemeinen als Projektionsfläche für verdrängte Emotionalität, für verborgene Wünsche und Triebe. Die Erzählliteratur bekräftigt den Eindruck, die Gesellschaft des 19. Jahrhunderts sei alles andere als gefühlsemanzipiert und lebe in einem emotionalen Korsett, das nur die Kunst und vorzugsweise die Musik zeitweilig zu sprengen vermöge.

Blättert man in dem zu Beginn dieser Studie vorgestellten voluminösen «Knigge» von 1880 mit dem (vermeintlich musikalischen) Titel *Der gute Ton in allen Lebenslagen*, so nimmt das hier beschriebene Gefühlskorsett nicht nur plastische, sondern geradezu drastische Formen an: Selbst wenn in diesem Ratgeber etliche Normen überzeichnet sein mögen, muß man dennoch zum Schluß gelangen, die gehobene (bürgerliche) Gesellschaft sei in ihrem emotionalen Verhalten höchst unfrei, und die angebliche Gefühlsemanzipation habe sich in eine «Gefühlskastration» verkehrt. Daß die Musik als transitorische Kunst, die wie wohl keine andere mit subjektiven Programmen angereichert (um nicht zu sagen: angefüllt) werden kann, hier als Ventil zu wirken vermag, liegt auf der Hand.

Das in der Erzählliteratur vorgeführte Suchtpotential des «mutmaßlichen Tonrausches» ist jedenfalls nicht zu unterschätzen – und die angestrebte Gefühlswirkung der Musik läßt sich, alle Illusionen und Desillusionen eingeschlossen, beinahe auf einen einfachen Reim bringen: Beglückend, bedrückend, verzückend – entrückend.

⁹³⁴ GREGOR SCHMITZ-STEVENS: *Musik als Botschaft. Orchestermusik als Träger von Ausdruck und Bedeutung*, in: *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1975–2000*, hg. von Helga de la Motte-Haber, S. 65–98, hier S. 96.

⁹³⁵ ROBERT SCHLESINGER: *Die Emotionale Revolution. Die Oper als Schlüssel zu den 150 Jahren des 19. Jahrhunderts*, Wien 2001, S. 103. Mit dem Neologismus «emotiviert», einem Zusammenschluss aus «Emotion» und «Motivation», will Schlesinger das Attribut "bürgerlich" ersetzen, das sich zur Charakterisierung der Gesellschaft des langen 19. Jahrhunderts «eingebürgert» hat. Allerdings ist Schlesingers pompös präsentierte Wortschöpfung ein mindestens so löchriges Sammelbecken wie der vielgescholtene Begriff "bürgerlich".

Verzeichnis der verwendeten Literatur

Primärwerke sowie historische Quellen- und Sachtexte⁹³⁶

- SIGRID ANGER (Hg.): *Heinrich Mann 1871–1950. Werk und Leben in Dokumenten und Bildern. Mit unveröffentlichten Manuskripten und Briefen aus dem Nachlaß*, Berlin²1977.
- STEFANO [= Esteban] ARTEAGA: *Le rivoluzioni del Teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente* [1783ff.], Reprint: Bologna 1969.
- CARL PHILIPP EMANUEL BACH: *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen* [1753], Reprint: Leipzig 1957.
- HONORE DE BALZAC: *La comédie humaine X. Études philosophiques*, hg. von Pierre-Georges Castex u. a., Paris 1979 (Bibliothèque de la Pléiade).
- LUDWIG VAN BEETHOVEN: *Fidelio. Oper in zwei Aufzügen. Dichtung nach [Jean Nicolas] Bouilly von J[oseph Ferdinand von] Sonnleithner und G[eorg] F[riedrich] Treitschke* [Textbuch], hg. von Wilhelm Zentner, Stuttgart 1970.
- PAUL BEKKER: *Das deutsche Musikleben*, Stuttgart/Berlin³1922.
- EDUARD BEREND (Hg.): *Jean Pauls Persönlichkeit in Berichten der Zeitgenossen* (= Ergänzungsband der hist.-krit. Ausgabe), Berlin 1956.
- OSKAR BIE: *Die Oper* [1913], Reprint: München 1988.
- BERTOLT BRECHT: *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, Berlin 1963.
- CLEMENS BRENTANO: *Godwi, Erzählungen, Abhandlungen*, hg. von Wolfgang Frühwald und Friedhelm Kemp (= Werke, Bd. 2), München³1980.
- GAETANO CESARI / ALESSANDRO LUZIO (Hg.): *I Copialettere di Giuseppe Verdi* [1913], Reprint: Bologna 1968.
- RAFFAELLO DE RENSIS (Hg.): *Lettere di Arrigo Boito*, Rom 1932.
- FRANZ EBHARDT (Hg.): *Der gute Ton in allen Lebenslagen. Ein Handbuch für den Verkehr in der Familie, in der Gesellschaft und im öffentlichen Leben*, Berlin⁴1880.
- GUSTAVE FLAUBERT: *Madame Bovary*, hg. von Béatrice Didier, Paris 1983.
- THEODOR FONTANE: *Sämtliche Werke*, hg. von Walter Keitel u. a., München 1962ff.
- THEODOR FONTANE: *Briefe*, hg. von Otto Drude und Helmuth Nürnberger (= Werke, Schriften, Briefe, Abt. IV), München 1976ff.
- THEODOR FONTANE: *Grosse Brandenburger Ausgabe*, hg. von Gotthard Erler, Berlin 1991ff.
- JOHANN NIKOLAUS FORKEL: *Allgemeine Geschichte der Musik* [1788ff.], Reprint: Graz 1967.
- JOHANN WOLFGANG VON GOETHE: *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, hg. von Erich Trunz, München 1981.
- JACOB und WILHELM GRIMM: *Deutsches Wörterbuch* [1854ff.], Reprint: München 1984.

⁹³⁶ Eine Übersicht über die Basistexte bietet das Siglenverzeichnis S. 17ff.

- EDUARD HANSLICK: *Die Meistersinger von Richard Wagner*, in: ders.: *Die moderne Oper. Kritiken und Studien*, Berlin ³1877, S. 292–305.
- EDUARD HANSLICK: *Der neubearbeitete „Tannhäuser“ und Der vervollständigte „Lohengrin“*, in: ders.: *Aus dem Opernleben der Gegenwart (Der Modernen Oper III. Theil)*, Berlin ⁴1889, S. 194–204.
- EDUARD HANSLICK: *Aus meinem Leben*, mit einem Nachwort hg. von Peter Wapnewski, Kassel/Basel 1987.
- EDUARD HANSLICK: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik in der Tonkunst*, historisch-kritische Ausgabe, hg. von Dietmar Strauß, Mainz usw. 1990.
- EDUARD HANSLICK: *Sämtliche Schriften*, historisch-kritisch Ausgabe, hg. von Dietmar Strauß, Wien usw. 1993ff.
- WILHELM HAUFF: *Sämtliche Werke*, hg. von Sibylle von Steinsdorff, München 1970.
- HEINRICH HEINE: *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke (Düsseldorfer Heine-Ausgabe)*, hg. von Manfred Windfuhr, Düsseldorf / Hamburg 1973ff.
- WILHELM HEINSE: *Sämtliche Werke*, hg. von Carl Schüddekopf, Leipzig 1902ff.
- WILHELM HEINSE: *Ardinghello und die glückseligen Inseln. Kritische Studienausgabe*, hg. von Max L. Baeumer, Stuttgart 1975.
- WILHELM HEINSE: *Hildegard von Hohenthal. Musikalische Dialogen*, hg. von Werner Keil, Hildesheim usw. 2002.
- WILHELM HEINSE: *Die Aufzeichnungen. Frankfurter Nachlass*, hg. von Markus Bernauer u. a., München 2003f.
- JOHANN GOTTFRIED HERDER: *Werke*, hg. von Wolfgang Proß, München/Wien 1984ff.
- FRIEDRICH HÖLDERLIN: *Hyperion, Empedokles, Aufsätze, Übersetzungen (= Sämtliche Werke und Briefe, Bd. 2)*, hg. von Jochen Schmidt, Frankfurt 1994.
- E. T. A. HOFFMANN: *Schriften zur Musik*, hg. von Friedrich Schnapp, München 1977.
- E. T. A. HOFFMANN: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, hg. von Hartmut Steinecke und Wulf Segebrecht, Frankfurt 1985ff.
- EDGAR ISTELE: *Die moderne Oper vom Tode Wagners bis zum Weltkrieg (1883–1914)*, Leipzig/Berlin 1915.
- STEFAN JANSON (Hg.): *Musik-Erzählungen*, Stuttgart 1990.
- JEAN PAUL: *Sämtliche Werke*, hg. von Norbert Miller, München 1960ff.
- IMMANUEL KANT: *Kritik der Urteilskraft*, hg. von Karl Vorländer, Hamburg 1990.
- REINHARD KIEFER (Hg.): *Musiknovellen des 19. Jahrhunderts*, Kassel/Basel 1987.
- HEINRICH CHRISTOPH KOCH: *Musikalisches Lexikon* [1802], Reprint: Hildesheim 1964.
- WOLFGANG KOEPPEN: *Der Tod in Rom*, Frankfurt/M. 1975.
- JULIUS KORNGOLD: *Die romantische Oper der Gegenwart*, Wien 1922.
- RUGGERO LEONCAVALLO: *Pagliacci* [Klavierauszug], hg. von Joachim-Dietrich Link, Leipzig 1970.
- PIETRO LICHTENTHAL: *Dizionario e bibliografia della musica* [1836], Reprint: Bologna 1970.

- FRANZ LISZT: *Gesammelte Schriften*, hg. von Lina Ramann, Leipzig 1880ff.
- [JOHANN CHRISTIAN LOBE]: *Musikalische Briefe. Wahrheit über Tonkunst und Tonkünstler. Von einem Wohlbekanntem*, Leipzig²1860.
- HEINRICH MANN: *Der Fall Murri*, in: *Die Zukunft* 14 (1906), Nr. 31, S. 161–168.
- HEINRICH MANN: *Eine Freundschaft. Gustave Flaubert und George Sand*. Text, Materialien, Kommentar, hg. von Renate Werner, München usw. 1976.
- HEINRICH MANN: *Briefe an Ludwig Ewers. 1889–1913*, hg. von Ulrich Dietzel und Rosemarie Eggert, Berlin 1980.
- HEINRICH MANN: *Die kleine Stadt*, hg. von Peter-Paul Schneider, Frankfurt/M. 1986.
- HEINRICH MANN: *Der Untertan*, hg. von Peter-Paul Schneider, Frankfurt 1991.
- HEINRICH MANN: *Sämtliche Erzählungen*, hg. von Peter-Paul Schneider, Frankfurt/M. 1995f.
- HEINRICH MANN: *Ein Zeitalter wird besichtigt*, hg. von Peter-Paul Schneider, Frankfurt/M. 1996.
- HEINRICH MANN: *Die Jagd nach Liebe*, hg. von Peter-Paul Schneider, Frankfurt/M. 1996.
- HEINRICH MANN: *In einer Familie*, hg. von Peter-Paul Schneider, Frankfurt/M. 2000.
- THOMAS MANN: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Frankfurt/M. 1974f.
- THOMAS MANN: *Gesammelte Werke in Einzelbänden*, hg. von Peter de Mendelssohn, Frankfurt/M. 1981ff.
- THOMAS MANN: *Essays I. 1893–1914*, hg. von Heinrich Detering, Frankfurt/M. 2002.
- NICCOLA MARSELLI: *La ragione della musica moderna*, Napoli 1859.
- HERMANN MENDEL /AUGUST REISSMANN: *Musikalisches Conversations-Lexikon, eine Encyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften für Gebildete aller Stände*, Leipzig 1870ff.
- GERHARD MÜLLER (Hg.): *Heinrich Heine und die Musik*, Leipzig 1987.
- BARBARA NAUMANN (Hg.): *Die Sehnsucht der Sprache nach der Musik. Texte zur musikalischen Poetik um 1800*, Stuttgart/Weimar 1994.
- FRIEDRICH NIETZSCHE: *Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe in 8 Bänden*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1986.
- FRIEDRICH NIETZSCHE: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1999.
- WILHELM RAABE: *Der Hungerpastor*, hg. von Karl Hoppe, Freiburg/Braunschweig 1953.
- GORDON K. RAY (Hg.): *The Letters and Private Papers of William Makepeace Thackeray*, Cambridge/Mass. 1945.
- JOHANN FRIEDRICH REICHARDT: *Über die deutsche comische Oper nebst einem Anhang eines freundschaftlichen Briefes über die musikalische Poesie*, Hamburg 1774.
- JOHANN FRIEDRICH REICHARDT: *Hildegard von Hohenthal*, in: *Deutschland* 1 [1796], Reprint: Nendeln 1971, S. 127–147 und S. 413–426.
- HUGO RIEMANN: *Ideen zu einer «Lehre von den Tonvorstellungen»* [1916], in: *Musikhören*, hg. von Bernhard Dopheide, Darmstadt 1975, S. 14–47.
- ALBRECHT RIETHMÜLLER u. a. (Hg.): *Beethoven. Interpretation seiner Werke*, Laaber 1994.

- FRIEDRICH ROCHLITZ: *Die Verschiedenheit der Urtheile über Werke der Tonkunst*, in: Allgemeine Musikalische Zeitung 1 (Leipzig 1799), Sp. 497–506.
- [FRIEDRICH ROCHLITZ]: *Ueber den Genuss der Musik*, in: Allgemeine Musikalische Zeitung 17 (Leipzig 1815), Sp. 53–58 und 69–76.
- FRIEDRICH ROCHLITZ: *Auswahl des Besten aus Friedrich Rochlitz' sämtlichen Schriften*, Züllichau 1821f.
- FRIEDRICH ROCHLITZ: *Für Freunde der Tonkunst*, Leipzig ³1868.
- FRIEDRICH WILHELM JOSEPH SCHELLING: *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur*, hg. von Lucia Sziborsky, Hamburg 1983.
- FRIEDRICH SCHILLER: *Sämtliche Werke*, hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, München ³1962.
- FRIEDRICH SCHNAPP (Hg.): *Der Musiker E. T. A. Hoffmann. Ein Dokumentenband*, Hildesheim 1981.
- ARTHUR SCHOPENHAUER: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, hg. nach der historisch-kritischen Ausgabe von Arthur Hübscher (= Werke in zehn Bänden, Bd. 1–4), Zürich 1977.
- ARTHUR SCHOPENHAUER: *Parerga und Paralipomena*, hg. von Ludger Lütkehaus, Zürich 1988.
- CHRISTIAN FRIEDRICH DANIEL SCHUBART: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* [1806], Reprint: Hildesheim 1990.
- CHRISTIAN FRIEDRICH DANIEL SCHUBART: *Gesammelte Schriften*, Stuttgart 1839f.
- KARL SCHÜDDEKOPF (Hg.): *Briefwechsel zwischen Gleim und Heinse, Zweite Hälfte*, Weimar 1895.
- ROBERT SCHUMANN: *Gesammelte Schriften*, hg. von Gustav Jansen, Leipzig ⁴1891.
- SAMUEL THOMAS SOEMMERRING: *Ueber das Organ der Seele (1796)*, hg. von Manfred Wenzel (= Soemmerring: Werke, Bd. 9), Basel 1999.
- RICHARD SPECHT: *Verdi's dramatische Technik*, in: Die Musik 13 (1913), Bd. 49, S. 50–62.
- LOUIS SPOHR: *Selbstbiographie*, Kassel 1860.
- (F. ST.): [Artikel] *Concerttypen*, in: Illustrierte Zeitung (Leipzig) Nr. 1614 vom 6. Juni 1874.
- PAUL STEFAN: *Wagner, Nietzsche, Verdi. Zu der Antithese «deutsche und italienische Musik» und zum 25. August 1925*, in: Musikblätter des Anbruch 7 (1925), Sonderheft «Italien», S. 382–385.
- STENDHAL: *Voyages en Italie*, hg. von Victor del Litto, Paris 1973 (Bibliothèque de la Pléiade).
- HANS HEINZ STUCKENSCHMIDT: *Der Deutsche im Konzertsaal*, in: Die Weltbühne 23 (1927), S. 631–633.
- JOHANN GEORGE SULZER: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* [²1792ff], Reprint: Hildesheim usw. 1994.
- WILLIAM MAKEPEACE THACKERAY: *Vanity Fair. A novel without a hero*, hg. von Peter Shillingsburg, New York/London 1994.
- JÖRG THEILACKER (Hg.): *Der hohe Ton der Sängerin. Musik-Erzählungen des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt/M. 1989.
- HANS RUDOLF VAGET (Hg.): *Im Schatten Wagners. Thomas Mann über Richard Wagner. Texte und Zeugnisse 1895–1955*, Frankfurt/M. 1999.

- GIUSEPPE VERDI / ANTONIO GHISLANZONI: *Aida* [Partitur], Milano 1972.
- WILHELM HEINRICH WACKENRODER / LUDWIG TIECK: *Phantasien über die Kunst*, hg. von Wolfgang Nehring, Stuttgart 1973.
- WILHELM HEINRICH WACKENRODER: *Sämtliche Werke und Briefe*, historisch-kritische Ausgabe, hg. von Silvio Vietta und Richard Littlejohns, Heidelberg 1991.
- RICHARD WAGNER: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig ⁴1907.
- RICHARD WAGNER: *Mein Leben*, hg. von Martin Gregor-Dellin, München 1963.
- RICHARD WAGNER: *Sämtliche Briefe*, Bd. 2, hg. Gertrud Strobel und Werner Wolf, Leipzig 1970.
- RICHARD WAGNER: *Oper und Drama*, hg. Klaus Kropfinger, Stuttgart 1994.
- RICHARD WAGNER: *Die Walküre* [Textbuch], hg. von Egon Voss, Stuttgart 1997..
- RICHARD WAGNER: *Lohengrin* [Textbuch], hg. von Egon Voss, Stuttgart 2001.
- RICHARD WAGNER: *Tannhäuser* [Textbuch], hg. von Egon Voss, Stuttgart 2001.
- RICHARD WAGNER: *Die Meistersinger von Nürnberg* [Textbuch], hg. von Egon Voss, Stuttgart 2002.
- RICHARD WAGNER: *Tristan und Isolde* [Textbuch], hg. von Egon Voss, Stuttgart 2003.
- CARL MARIA VON WEBER: *Kunstansichten. Ausgewählte Schriften*, hg. von Karl Laux, Wilhelmshaven 1978.
- FRANK WEDEKIND: *Werke in drei Bänden, Dramen I*, hg. von Manfred Hahn, Berlin/Weimar 1969.
- FRANZ WERFEL: *Zwischen Oben und Unten. Prosa, Tagebücher, Aphorismen, Literarische Nachträge*, hg. von Adolf D. Klarmann, München 1975.
- FRANZ WERFEL: *Die schwarze Messe. Erzählungen*, hg. von Knut Beck, Frankfurt 1989.
- FRANZ WERFEL: *Verdi. Roman der Oper*, hg. von Knut Beck, Frankfurt/M. 1992.
- FRANZ WERFEL: *Stern der Ungeborenen*, hg. von Knut Beck, Frankfurt 1992.
- HEINRICH ANSHELM VON ZIGLER UND KLIPHAUSEN: *Asiatische Banise*, hg. von Wolfgang Pfeiffer-Belli, München 1965.

Sekundärliteratur

- MGG²: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Zweite, neubearbeitete Auflage, hg. von Ludwig Finscher, Kassel usw. 1994ff.
- THEODOR W. ADORNO: *Versuch über Wagner*, München/Zürich 1964.
- THEODOR W. ADORNO: *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens*, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 14, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 1973, S. 14–50.
- THEODOR W. ADORNO: *Typen musikalischen Verhaltens*, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 14, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 1973, S. 178–198.
- THOMAS AMOS / GERHARD GOEBEL: «Die kleine Stadt» de Heinrich Mann dans son contexte européen, in: *Revue de littérature comparée* 72 (1998), S. 491–507.
- HUGO AUST: *Theodor Fontane. Ein Studienbuch*, Tübingen/Basel 1998.
- ROGER AYRAULT: *La genèse du romantisme allemand* (4 Bde.), Paris 1961ff.
- MAX L. BAEUMER: *Heinse-Studien*, Stuttgart 1966.
- JOSEPH-MARC BAILBE: *Le roman et la musique en France sous la Monarchie de Juillet*, Paris 1970.
- FRANZ J. BAUER: *Das <lange> 19. Jahrhundert (1789–1917). Profil einer Epoche*, Stuttgart 2004.
- MAX BECKER: *Narkotikum und Utopie. Musik-Konzepte in Empfindsamkeit und Romantik*, Kassel usw. 1996.
- HEINRICH BESSELER: *Das musikalische Hören der Neuzeit*, in: ders.: *Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte*, hg. von Peter Gülke, Leipzig 1978, S. 104–173.
- LORENZO BIANCONI / GIORGIO PESTELLI (Hg.): *Geschichte der italienischen Oper*, Laaber 1990ff.
- CHRISTOPH VON BLUMRÖDER: *Leitmotiv* [1990], in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Stuttgart 1972ff. (14 S.).
- DIETER BORCHMEYER: *Das Theater Richard Wagners. Idee – Dichtung – Wirkung*, Stuttgart 1982.
- DIETER BORCHMEYER: *Verdi contra Wagner. Franz Werfels «Roman der Oper»*, in: *Ton – Sprache*, hg. von Gabriele Brandstetter, Bern usw. 1995, S. 125–142.
- DIETER BORCHMEYER: *Fontane, Thomas Mann und das «Dreigestirn» Schopenhauer – Wagner – Nietzsche*, in: *Theodor Fontane und Thomas Mann*, hg. von Eckhard Heftrich, Helmuth Nürnberger u. a., Frankfurt/M. 1998, S. 217–248.
- DIETER BORCHMEYER: *Richard Wagner. Ahasvers Wandlungen*, Frankfurt/M. 2002.
- GABRIELE BRANDSTETTER (Hg.): *Ton – Sprache: Komponisten in der deutschen Literatur*, Bern usw. 1995.
- PATRICK BRIDGEWATER: *Rotpeters Ahnherren, oder: Der gelehrte Affe in der deutschen Dichtung*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 56 (1983), S. 447–462.

- REINHOLD BRINKMANN: *Lohengrin, Sachs und Mime oder Nationales Pathos und die Pervertierung der Kunst bei Richard Wagner*, in: Deutsche Meister – böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik, hg. von Hermann Danuser und Herfried Münkler, Schliengen 2001, S. 206–221.
- HERBERT BRUHN / ROLF OERTER / HELMUT RÖSING (Hg.): *Musikpsychologie. Ein Handbuch*, Reinbek b. Hamburg 1993.
- MATTHIAS BRZOSKA: *Mosè und Massimilla. Rossinis «Mosè in Egitto» und Balzacs politische Deutung*, in: Oper als Text, hg. von Albert Gier, Heidelberg 1986, S. 125–146.
- MATTHIAS BRZOSKA: *Die Idee des Gesamtkunstwerks in der Musiknovellistik der Julimonarchie*, Laaber 1995.
- MALCOLM BUDD: *Music and the Emotions. The Philosophical Theories*, London usw. 1985.
- CORINA CADUFF: *Die diskursive Karriere der Musik im 19. Jahrhundert. Von der «Herzessprache» zur «wahren Philosophie»*, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 71 (1997), S. 537–558.
- CORINA CADUFF: *Das Landschaftsbild und die Instrumentalmusik. Diderots Vernet-Besprechungen und Hoffmanns Beethoven-Rezensionen am Übergang von Kritik und Literatur*, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift 50 (2000), S. 399–414.
- CORINA CADUFF: *Die Literarisierung von Musik und bildender Kunst um 1800*, München 2003.
- WERNER CONZE / JÜRGEN KOCKA (Hg.) *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert*, Teil 1, Stuttgart 1985.
- CARL DAHLHAUS: *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 6), Laaber 1980.
- CARL DAHLHAUS: *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*, Teil 1, Darmstadt 1984.
- CARL DAHLHAUS: *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber 1988.
- CARL DAHLHAUS / NORBERT MILLER (Hg.): *Beziehungszauber. Musik in der modernen Dichtung*, München/Wien 1988.
- CARL DAHLHAUS: *Das deutsche Bildungsbürgertum und die Musik*, in: Bildungsgüter und Bildungswissen, hg. von Reinhart Koselleck, Stuttgart 1990, S. 220–236.
- CARL DAHLHAUS: *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel/Basel usw. ³1994.
- CARL DAHLHAUS: *Richard Wagners Musikdramen*, Stuttgart 1996.
- HELGA DE LA MOTTE-HABER (Hg.): *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1975–2000*, Laaber 2000.
- HORST DENKLER: *Das «wirkliche Juda» und der «Renegat». Moses Freudenstein als Kronzeuge für Raabes Verhältnis zu Juden und Judentum*, in: German Quarterly 60 (1987), S. 5–18.
- MANFRED DICK: *Der Literat und der Naturforscher. Wilhelm Heinse und Samuel Thomas Soemmerring*, in: Das Mass des Bacchanten. Wilhelm Heinses Über-Lebenskunst, hg. von Gert Theile, München 1988, S. 185–212.
- GIOVANNI DI STEFANO: *Der ferne Klang. Musik als poetisches Ideal in der deutschen Romantik*, in: Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft, hg. von Albert Gier und Gernot W. Gruber, Frankfurt/M. usw. 1995, S. 121–143.
- KLAUS-DIETER DOBAT: *Musik als romantische Illusion. Eine Untersuchung zur Bedeutung der Musikvorstellung E. T. A. Hoffmanns für sein literarisches Werk*, Tübingen 1984.

- BERNHARD DOPHEIDE (Hg.): *Musikhören*, Darmstadt 1975.
- ROLAND DRESSLER: *Von der Schaubühne zur Sittenschule. Das Theaterpublikum vor der vierten Wand*, Berlin 1993.
- ALBRECHT DÜMLING: *Lasst euch nicht verführen. Brecht und die Musik*, München 1985.
- HANS HEINRICH EGGBRECHT: *Das Ausdrucks-Prinzip im musikalischen Sturm und Drang*, in: ders.: *Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik*, Wilhelmshaven 1977, S. 69–111.
- HANS EHINGER: *Friedrich Rochlitz als Musikschriftsteller*, Leipzig 1929.
- ANDREAS EICHHORN: *Paul Bekker. Facetten eines kritischen Geistes*, Hildesheim usw. 2002.
- HEIDE EILERT: *Theater in der Erzählkunst. Eine Studie zum Werk E. T. A. Hoffmanns*, Tübingen 1977.
- HEIDE EILERT: *Im Treibhaus. Motive der europäischen Décadence in Theodor Fontanes Roman «L'Adultera»*, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 22 (1978), S. 496–517.
- HEIDE EILERT: *Das Kunstzitat in der erzählenden Dichtung. Studien zur Literatur um 1900*, Stuttgart 1991.
- HEIDE EILERT: *Reflexe des zeitgenössischen Musiktheaters im Frühwerk Heinrich Manns*, in: *Heinrich Mann-Jahrbuch* 12 (1994), S. 157–173.
- CHRISTINE EMIG: *«Wagner in verjüngten Proportionen...». «Wälsungenblut» als epische Wagner-Transkription*, in: *Thomas Mann Jahrbuch* 7 (1994), S. 169–185.
- JULIA ENCKE: *Kopierwerke. Bürgerliche Zitierkultur in den späten Romanen Fontanes und Flauberts*, Frankfurt/M. 1998.
- ULRICH ENGELHARDT: *«Bildungsbürgertum», Begriff und Dogmengeschichte eines Etiketts*, Stuttgart 1986.
- REINHARD ERMEN: *Musik als Einfall. Hans Pfitzners Position im ästhetischen Diskurs nach Wagner*, Aachen 1986.
- HERMANN FÄHNRIK: *Zauber der Oper. Eine Studie zu Franz Werfels Romanen*, in: *Musica* 15 (1961), S. 476–480.
- JOHN F. FETZER: *«Auf Flügeln des Gesanges». Die musikalische Odyssee von Berglinger, BOGS und Kreisler als romantische Variante der Reise-Fiktion*, in: *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, hg. von Steven Paul Scher, Berlin 1984, S. 258–277.
- JENS MALTE FISCHER: *Fin de siècle. Kommentar zu einer Epoche*, München 1978.
- JOHANNES FORNER (Hg.): *Die Gewandhauskonzerte zu Leipzig. 1781–1981*, Leipzig 1981.
- GERNOT FRANKHÄUSER / JOHANNES HILGART / THOMAS HILSMEIER (Hg.): *Wilhelm Heinse und seine Bibliotheken*, Mainz 2003.
- ELISABETH FRENZEL: *H. A. von Ziegler als Opernlibrettist. Die lybische Talestris – Stoff, Textgeschichte, literarische Varianten*, in: *Euphorion* 62 (1968), S. 278–300.
- ENRICO FUBINI: *Geschichte der Musikästhetik*, Stuttgart 1997.
- GERTRUD GEORGE-DRIESSLER: *Theodor Fontane und die «tonangebende Kunst». Eine späte Wiedergutmachung*, Aachen 1990.

- ANSELM GERHARD: *Die Verstärkung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart/Weimar 1992.
- ANSELM GERHARD (Hg.): *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung*, Stuttgart/Weimar 2000.
- ANSELM GERHARD: «*Von der politischen Bedeutung der Oper*». *Politische Untertöne in der französischen und italienischen Oper der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, in: *Studi pucciniani* 2 (2000), S. 21–36.
- ANSELM GERHARD / UWE SCHWEIKERT (Hg.): *Verdi-Handbuch*, Kassel usw. 2001.
- ANSELM GERHARD: *London und der Klassizismus in der Musik. Die Idee der «absoluten Musik» und Muzio Clementis Klavierwerke*, Stuttgart/Weimar 2002.
- ANSELM GERHARD: *Für den «Butterladen», die Gelehrten oder «das praktische Leben»? Denkmalsidee und Gesamtausgaben in der Musikgeschichte vor 1850*, erscheint in: *Die Musikforschung* 57 (2004), Heft 4.
- JOACHIM GESSINGER: *Auge & Ohr. Studien zur Erforschung der Sprache am Menschen 1700–1850*, Berlin usw. 1994.
- ALBERT GIER / GERNOT W. GRUBER (Hg.): *Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft*, Frankfurt/M. usw. 1995.
- ALBERT GIER: *Musik in der Literatur. Einflüsse und Analogien*, in: *Literatur intermedial*, hg. von Peter V. Zima, Darmstadt 1995, S. 61–92.
- ROBIN GILMOUR: *Thackeray. Vanity Fair*, London 1982.
- CHARIS GOER: *Töne, Tyrannen und Titanen – zu Wilhelm Heinses Hildegard von Hohenthal*, in: «*Seelenaccente*» – «*Ohrenphysiognomik*». *Zur Musikanschauung E. T. A. Hoffmanns, Heinses und Wackenroders*, hg. von Werner Keil und Charis Goer, Hildesheim usw. 2000, S. 141–201.
- HUGO GOLDSCHMIDT: *Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu seinem Kunstschaffen*, Zürich/Leipzig 1915.
- WOLFGANG GRATZER (Hg.): *Perspektiven einer Geschichte abendländischen Musikhörens*, Laaber 1997.
- CHRISTIAN GRAWE/ HELMUTH NÜRNBERGER (Hg.): *Fontane-Handbuch*, Stuttgart 2000.
- THOMAS S. GREY: *Masters and their Critics: Wagner, Hanslick, Beckmesser, and "Die Meistersinger"*, in: *Wagner's «Meistersinger». Performance, History, Representation*, hg. von Nicholas Vazsonyi, Rochester 2003, S. 165–189.
- GUNTER E. GRIMM/ URSULA BREYMAYER/ WALTER ERHART: «*Ein Gefühl von freierem Leben*». *Deutsche Dichter in Italien*, Stuttgart 1990.
- GERNOT GRUBER: *Nietzsches Begriff des «Südländischen» in der Musik*, in: *Nietzsche und die Musik*, hg. von Günther Pöllner und Helmuth Vetter, Frankfurt usw. 1997, S. 115–128.
- JÜRGEN HAUPT: *Der Italiener Heinrich Mann im «Land der Liebe». Über Produktivität, Sinnlichkeit, Kommunikation eines Intellektuellen um 1900*, in: *Heinrich Mann-Jahrbuch* 2 (1984), S. 1–17.
- DIETER HEIN / ANDREAS SCHULZ (Hg.): *Bürgerkultur im 19. Jahrhundert*, München 1996.
- HANNS-WERNER HEISTER: *Das Konzert. Theorie einer Kulturform*, Wilhelmshaven 1983.
- NORBERT HINSKE (Hg.): *Die Aufklärung und die Schwärmer*, Hamburg 1988.

- MONIKA HOCKER: *Spiel als Spiegel der Wirklichkeit. Die zentrale Bedeutung der Theateraufführungen in den Romanen Heinrich Manns*, Bonn 1977.
- GERHARD HÖHN: *Heine-Handbuch*, Stuttgart ²1997.
- FELIX HÖPFNER: *Kunst als Wahrheit über den Künstler. Zum konzeptionellen Charakter von Thomas Manns früher Erzählung «Der Bajazzo»*, in: *Germanisch-romanische Monatsschrift* 47 (1997), S. 166–173.
- MARTIN HUBER: *Text und Musik. Musikalische Zeichen im narrativen und ideologischen Funktionszusammenhang ausgewählter Erzähltexte des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt/M. 1992.
- PIA JANKE: *Zwischen Verdi und Wagner. Franz Werfels Beziehung zu Giuseppe Verdi*, in: *Literatur in Bayern* 38 (1994), S. 24–30.
- PETER STEPHAN JUNGK: *Franz Werfel. Eine Lebensgeschichte*, Frankfurt 1987.
- ULRIKE KAMMERER: *Die Rezeption von Christoph Willibald Glucks Opern in Wilhelm Heinses musikalischen Schriften*, in: «Seelenaccente» – «Ohrenphysiognomik». *Zur Musikanschauung E. T. A. Hoffmanns, Heinses und Wackenroders*, hg. von Werner Keil und Charis Goer, Hildesheim usw. 2000, S. 202–233.
- VLADIMÍR KARBUSICKÝ: *Zur empirisch-soziologischen Musikforschung*, in: *Musikhören*, hg. von Bernhard Dopheide, Darmstadt 1975, S. 280–330.
- RENÉ KARLEN / ANDREAS HONEGGER / MARIANNE ZELGER-VOGT: «*Ein Saal, in dem es herrlich klingt.*» *Hundert Jahre Tonhalle Zürich*, Zürich 1995.
- MICHAEL H. KATER: *Die mißbrauchte Muse. Musiker im Dritten Reich*, München 1998.
- WERNER KEIL: *Dissonanz und Verstimmung. E. T. A. Hoffmanns Beitrag zur Entstehung der musikalischen Romantik*, in: *E. T. A. Hoffmann-Jahrbuch* 1 (1992/93), S. 119–132.
- WERNER KEIL / CHARIS GOER: «*Seelenaccente*» – «*Ohrenphysiognomik*». *Zur Musikanschauung E. T. A. Hoffmanns, Heinses und Wackenroders*, Hildesheim usw. 2000.
- ALEXANDRA KERTZ-WELZEL: *Die Transzendenz der Gefühle. Beziehungen zwischen Musik und Gefühl bei Wackenroder/Tieck und die Musikästhetik der Romantik*, St. Ingbert 2001.
- HELMUT KIRCHMEYER: *Situationsgeschichte der Musikkritik und des musikalischen Pressewesens in Deutschland. Das zeitgenössische Wagner-Bild*, Bd. II, Regensburg 1967.
- UTE KLEIN: *Die produktive Rezeption E. T. A. Hoffmanns in Frankreich*, Frankfurt/M. 2000.
- VOLKER KLOTZ: *Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*, München 1991.
- VOLKER KLOTZ: *Dramaturgie des Publikums. Wie Bühne und Publikum auf einander eingehen, insbesondere bei Raimund, Büchner, Wedekind, Horváth, Gatti und im politischen Agitationstheater*, Würzburg 1998.
- JÜRGEN KOCKA: *Das lange 19. Jahrhundert. Arbeit, Nation und bürgerliche Gesellschaft*, (= *Handbuch der deutschen Geschichte*, Bd. 13), Stuttgart 2001.
- HANS KOLBE: *Wilhelm Raabe. Vom Entwicklungs- zum Desillusionierungsroman*, Berlin 1981.
- HELMUT KOOPMANN (Hg.): *Thomas-Mann-Handbuch*, Stuttgart 1990.
- ERWIN KOPPEN: *Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle*, Berlin / New York 1973.
- LUZI KORNGOLD: *Erich Wolfgang Korngold*, Wien 1967.

- REINHART KOSELLECK (Hg.): *Bildungsgüter und Bildungswissen* (= Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert, Teil 2), Stuttgart 1990.
- BERND M. KRASKE: *Thomas Manns Wälsungenblut – eine antisemitische Novelle?*, in: Thomas Mann. Erzählungen und Novellen, hg. von Rudolf Wolff, Bonn 1984, S. 42–66.
- GUNDULA KREUZER: «Zurück zu Verdi». *The «Verdi-Renaissance» and Musical Culture in the Weimar Republic*, in: *Studi Verdiani* 13 (1998), S. 119–154.
- GUNDULA KREUZER: *Nationalheld, Bauer, Genie. Aspekte der deutschen «Verdi-Renaissance»*, in: Giuseppe Verdi und seine Zeit, hg. von Markus Engelhardt, Laaber 2001, S. 339–349.
- KLAUS KROPFINGER: *Thomas Manns Musik-Kenntnisse*, in: Thomas Mann Jahrbuch 8 (1995), S. 241–279.
- KARL JOSEF KUTSCH / LEO RIEMENS: *Grosses Sängerlexikon*, Bern usw. 1987ff.
- EBERHARD LÄMMERT: *Doppelte Optik. Über die Erzählkunst des frühen Thomas Mann*, in: Literatur, Sprache, Gesellschaft, hg. von Karl Rüdiger, München 1970, S. 50–72.
- MARION LAFITE: *Musikästhetik im frühen 19. Jahrhundert: dargestellt an Hand der musikästhetischen Abhandlungen der "Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung" unter der Redaktion von Friedrich Rochlitz, 1798–1818*, Wien 1974.
- JOE K. LAW: *Thackeray and the Uses of Opera*, in: *The Review of English Studies* 39 (1988), S. 502–512.
- HENRY A. LEA: *Musical Politics in Werfel's «Verdi»*, in: *Unser Fahrplan geht von Stern zu Stern. Zu Franz Werfels Stellung und Werk*, hg. von Joseph P. Strelka und Robert Weigel, Bern usw. 1992, S. 231–241.
- KLAUS LEY: *Die Oper im Roman. Erzählkunst und Musik bei Stendhal, Balzac und Flaubert*, Heidelberg 1995.
- MONIKA LICHTENFELD: *Zur Geschichte und Typologie des Konzertprogramms im 19. Jahrhundert*, in: *Musica* 31 (1977), S. 9–12.
- CLAUDIA LIEBRAND: *Aporie des Kunstmythos. Die Texte E. T. A. Hoffmanns*, Freiburg/Br. 1996.
- ANGELIKA LINKE: *Sprachkultur und Bürgertum. Zur Mentalitätsgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart/ Weimar 1996.
- BIRGIT LODES: «Von Herzen – möge es wieder – zu Herzen gehn!» *Zur Widmung von Beethovens Missa solemnis*, in: *Festschrift Theodor Göllner*, hg. von Bernd Edelmann und Manfred Hermann Schmid, Tutzing 1995, S. 295–306.
- GERHARD LOOSE: *Der junge Heinrich Mann*, Frankfurt/M. 1979.
- CHRISTINE LUBKOLL: *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*, Freiburg/Br. 1995.
- MICHAEL MANN: *Heinrich Heines Musikkritiken*, Hamburg 1971.
- ALBERTO MARTINO (dt.: Wolfgang Proß): *Geschichte der dramatischen Theorien in Deutschland im 18. Jahrhundert, Bd. 1, Die Dramaturgie der Aufklärung (1730–1780)*, Tübingen 1972.
- JOHN K. MATHISON: *The German Sections of «Vanity Fair»*, in: *Nineteenth-Century Fiction* 18 (1963), S. 235–246.
- KLAUS MATTHIAS: *Heinrich Mann und die Musik*, in: *Heinrich Mann 1871/1971*, hg. von Klaus Matthias, München 1973, S. 235–364.

- HENDRIKJE MAUTNER: *Aus Kitsch wird Kunst. Zur Bedeutung Franz Werfels für die deutsche «Verdi-Renaissance»*, Schliengen 2000.
- ARNO J. MAYER (dt.: Karl Heinz Siber): *Adelsmacht und Bürgertum. Die Krise der europäischen Gesellschaft 1848–1914*, München 1984.
- HANS FRIEDRICH MENCK: *Der Musiker im Roman. Ein Beitrag zur Geschichte der vorromantischen Erzählliteratur*, Heidelberg 1931.
- HEINZ-KLAUS METZGER: *Rituelle Aspekte des bürgerlichen Musiklebens*, in: *Musik und Ritual*, hg. von Barbara Barthelmes und Helga de la Motte-Haber, Mainz usw. 1999, S. 18–30.
- GÜNTER METZNER: *Heine in der Musik. Bibliographie der Heine-Vertonungen*, Tutzing 1989ff.
- PIERRE MICHOT: *La soirée à l'opéra: Etude d'un thème littéraire*, in: *L'opéra au XVIII^e siècle* (Kongressbericht), Aix-en-Provence 1982, S. 559–578.
- PIERRE MICHOT: *Le spectacle est dans la salle (Balzac et l'opéra)*, in: *Littérature et Opéra*, hg. von Philippe Berthier und Kurt Ringger, Grenoble 1987, S. 45–54.
- NORBERT MILLER: *Musik als Sprache. Zur Vorgeschichte von Liszts Symphonischen Dichtungen*, in: *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*, hg. von Carl Dahlhaus, Regensburg 1975, S. 223–287.
- NORBERT MILLER: *Deutsches Bildungsbürgertum und italienische Oper*, in: *Europäische Musikgeschichte*, hg. von Sabine Ehrmann, Ludwig Finscher und Giselher Schubert, Bd. 2, Kassel usw. 2001, S. 763–829.
- JOHANNES MITTENZWEI: *Das Musikalische in der Literatur. Ein Überblick von Gottfried von Strassburg bis Brecht*, Halle 1962.
- FRANK MÖLLER: *Zwischen Kunst und Kommerz. Bürgertheater im 19. Jahrhundert*, in: *Bürgerkultur im 19. Jahrhundert. Bildung, Kunst und Lebenswelt*, hg. von Dieter Hein und Andreas Schulz, München 1996, S. 19–33.
- RUTH E. MÜLLER: *Erzählte Töne. Studien zur Musikästhetik im späten 18. Jahrhundert*, Stuttgart 1989.
- BARBARA NAUMANN: *«Musikalisches Ideen-Instrument». Das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik*, Stuttgart 1990.
- HOWARD NEMEROV: *Themes and Methods in the Early Stories of Thomas Mann*, in: *ders.: Poetry and Fiction*. New Brunswick 1963, S. 288–302.
- JOHN NEUBAUER: *The Emancipation of Music from Language*, New Haven/London 1986.
- PETER HORST NEUMANN: *Mythen der Inspiration aus den Gründerjahren der Neuen Musik. Hans Pfitzner, Arnold Schönberg und Thomas Mann*, in: *Vom Einfall zum Kunstwerk. Der Kompositionsprozess in der Musik des 20. Jahrhunderts*, hg. von Hermann Danuser und Günter Katzenberger, Laaber 1993, S. 331–342.
- THOMAS NIPPERDEY: *Deutsche Geschichte 1866–1918*, Bd. 1, München 1990.
- JOACHIM NOLLER: *Über den schwierigen Umgang mit Gefühlen. Zur Rolle der Affektivität im Musikdenken des 20. Jh.*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 51 (1996), S. 611–624.
- JAMES NORTHCOTE-BADE: *Die Wagner-Mythen im Frühwerk Thomas Manns*, Bonn 1975.
- HELMUTH NÜRNBERGER: *Fontanes Welt*, Berlin 1997.
- FRANZ ORLIK: *Thomas Manns «Skizze» «Das Wunderkind» – ein Künstler und sein Publikum*, in: *Wirkendes Wort* 41 (1991), S. 48–62.

- VIKTOR OTTO: «Glaube an den Süden». *Anmerkungen zur Musikästhetik Friedrich Nietzsches*, in: *Acta Musicologica* 71 (1999), S. 126–135.
- BIRGIT PAULS: *Giuseppe Verdi und das Risorgimento. Ein politischer Mythos im Prozeß der Nationenbildung*, Berlin 1996.
- BIRGIT PAULS: *Revolutionär wider Willen. Verdi, die Politik und die italienische Oper seiner Zeit*, in: *Verdi-Theater*, hg. von Udo Bermbach, Stuttgart/Weimar 1997, S. 1–21.
- VITTORIO PERIN: *Orte und Typen einer kleinen Stadt der römischen Campagna um die Jahrhundertwende im Werk der Brüder Mann*, in: *Heinrich Mann-Jahrbuch* 9 (1991), S. 17–27.
- JOAN PEYSER (Hg.): *The Orchestra. Origins and Transformations*, New York 2000.
- JÖRGEN PFEFFER: *Zum musikästhetischen Gehalt von E. T. A. Hoffmanns Erzählung Ritter Gluck*, in: «Seelenaccente» – «Ohrenphysiognomik». *Zur Musikanschauung E. T. A. Hoffmanns, Heinses und Wackenroders*, hg. von Werner Keil und Charis Goer, Hildesheim usw. 2000, S. 62–101.
- MARIO PRAZ (dt.: Lisa Rüdiger): *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*, München ⁴1994.
- WOLFGANG PROSS: *Jean Pauls geschichtliche Stellung*, Tübingen 1975.
- WOLFGANG PROSS: *Fälbels und Siebenkäs' Wanderungen und Johann Michael Füssels «Fränkische Reise». Empirismus, Ästhetik und soziale Wirklichkeit im Werk Jean Pauls*, in: *Reise und soziale Realität am Ende des 18. Jahrhunderts*, hg. von Wolfgang Griep und Hans-Wolf Jäger, Heidelberg 1983, S. 352–370.
- WOLFGANG PROSS: *Rousseau und die Aufwertung des Chores in der Oper des frühen 19. Jahrhunderts*, in: *Politische Mythen und nationale Identitäten im (Musik-)Theater*, hg. von Ulrich Müller u. a., Anif/Salzburg 2003, Bd. 2, S. 556–581.
- KARL PRÜMM: *Berglinger und seine Schüler. Musiknovellen von Wackenroder bis Richard Wagner*, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 105 (1986), S. 186–212.
- WOLFDIETRICH RASCH: *Die literarische Décadence um 1900*, München 1986.
- CHRIS RAUSEO: *Der Heldentenor und seine Rolle. Wagners «Tristan» und Wedekinds «Kammersänger»*, in: *Euphorion* 88 (1994), S. 156–168.
- GORDON N. RAY: *Thackeray. The Uses of Adversity. 1811–1846*, New York 1972.
- ERICH REIMER: *Kenner – Liebhaber – Dilettant* [1974], in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Wiesbaden 1972ff. (17 S.).
- CLAUDIUS REINKE: *Musik als Schicksal. Zur Rezeptions- und Interpretationsproblematik der Wagnerbetrachtung Thomas Manns*, Osnabrück 2002.
- HERBERT RIEDEL: *Die Darstellung von Musik und Musikerlebnis in der erzählenden deutschen Dichtung*, Bonn 1959.
- MATTHEW RILEY: *Johann Nikolaus Forkel on the Listening Practices of «Kenner» and «Liebhaber»*, in: *Music & Letters* 84 (2003), S. 414–433.
- KURT RINGGER: *«Lucia di Lammermoor» ou les regrets d'Emma Bovary*, in: *Littérature et Opéra*, hg. von Philippe Berthier und Kurt Ringger, Grenoble 1987, S. 69–79.
- HANS-GERT ROLOFF: *Heinrich Anshelm von Ziegler und Kliphausen*, in: *Deutsche Dichter des 17. Jahrhunderts. Ihr Leben und Werk*, hg. von Harald Steinhagen und Benno von Wiese, Berlin 1984, S. 798–818.
- JOHN ROSSELLI: *Politica, religione e opera*, in: *Studi pucciniani* 2 (2000), S. 9–20.

- WALTER SALMEN: *Das Konzert. Eine Kulturgeschichte*, München 1988.
- BRIGITTE SCHEER: *Gefühl*, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hg. von Karlheinz Barck u. a., Bd. 2, Stuttgart/Weimar 2001, S. 629–660.
- STEVEN PAUL SCHER: *Verbal Music in German Literature*, New Haven/London 1968.
- STEVEN PAUL SCHER (Hg.): *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Berlin 1984.
- ROBERT SCHLESINGER: *Die Emotionale Revolution. Die Oper als Schlüssel zu den 150 Jahren des 19. Jahrhunderts*, Wien 2001.
- LOTHAR SCHMIDT: *Organische Form in der Musik. Stationen eines Begriffs 1795–1850*, Kassel 1990.
- RICARDA SCHMIDT: *Klassische, romantische und postmoderne musikästhetische Paradigmen in E. T. A. Hoffmanns Ritter Gluck*, in: «Seelenaccente» – «Ohrenphysiognomik». Zur Musikanschauung E. T. A. Hoffmanns, Heines und Wackenroders, hg. von Werner Keil und Charis Goer, Hildesheim usw. 2000, S. 11–61.
- HELMUT SCHMIDT-GARRE: *Von Shakespeare bis Brecht. Dichter und ihre Beziehungen zur Musik*, Wilhelmshaven 1979.
- PETER-PAUL SCHNEIDER: «Aber natürlich merkt kein Mensch es». *Heinrich Manns Roman «Die kleine Stadt» und seine Kritiker*, in: *Heinrich Mann-Jahrbuch* 9 (1991), S. 29–49.
- RAINER SCHÖNHAAR: *Beschriebene und imaginäre Musik im Frühwerk Thomas Manns*, in: *Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft*, hg. von Albert Gier und Gernot W. Gruber, Frankfurt/M. usw. 1995, S. 237–268.
- HEINRICH W. SCHWAB: *Konzert. Öffentliche Musikdarbietung vom 17. bis 19. Jahrhundert* (= *Musikgeschichte in Bildern*, Bd. 4/2), Leipzig 1971.
- HEINRICH W. SCHWAB: *Konzert und Konzertpublikum im 19. Jahrhundert*, in: *Musica* 31 (1977), S. 19–21.
- HEINRICH W. SCHWAB: *Von unsichtbaren Orchestern und verdunkelten Hörräumen. Berichte und Bilder aus der Kulturgeschichte des Konzertsaals*, in: *Das Orchester* 39/1 (1991), S. 2–7.
- UWE SCHWEIKERT (Hg.): *Jean Paul*, Darmstadt 1974.
- ELKE SEGELCKE: «Die kleine Stadt» als Hohelied der Demokratie: *Heinrich Manns Naturrechtsidee im geschichtsphilosophischen Kontext von französischer Aufklärung und italienischem Risorgimento*, in: *Heinrich Mann-Jahrbuch* 5 (1987), S. 1–28.
- BERND SPONHEUER: *Musik als Kunst und Nicht-Kunst. Untersuchungen zur Dichotomie von «hoher» und «niederer» Musik im musikästhetischen Denken zwischen Kant und Hanslick*, Kassel usw. 1987.
- BERND SPONHEUER: *Der «Gott der Harmonien» und die «Pfeife des Pan».* Über richtiges und falsches Hören in der Musikästhetik des 18. und 19. Jahrhunderts, in: *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft*, hg. von Hermann Danuser und Friedhelm Krummacher, Laaber 1991, S. 179–191.
- BERND SPONHEUER: *Über das «Deutsche» in der Musik. Versuch einer idealtypischen Rekonstruktion*, in: *Deutsche Meister – böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik*, hg. von Hermann Danuser und Herfried Münkler, Schliengen 2001, S. 123–150.
- ARNE STOLLBERG: *Ohr und Auge – Klang und Form. Johann Gottfried Herder, Richard Wagner und die Geschichte einer musikästhetischen Dichotomie*, Bern 2004 (Typoskript).

- ELISABETH STOPP: *Die Kunstform der Tollheit. Zu Clemens Brentanos und Joseph Görres' «BOGS der Uhrmacher»*, in: Clemens Brentano. Beiträge des Kolloquiums im freien deutschen Hochstift 1978, hg. von Detlev Lüders, Tübingen 1980, S. 359–376.
- DIETMAR STRAUSS: *Eduard Hanslick: Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik in der Tonkunst. Teil 2: Eduard Hanslicks Schrift in textkritischer Sicht*, Mainz usw. 1990.
- DIETMAR STRAUSS: *Hanslicks «Tannhäuser»-Aufsatz im rezeptionsgeschichtlichen Kontext*, in: Eduard Hanslick: Sämtliche Schriften, Band I/1, Wien usw. 1993, S. 315–322.
- DIETMAR STRAUSS: *Die Geburt der Ästhetik aus der Kritik? Hanslicks «Vom Musikalisch-Schönen» im Umfeld seiner frühen Rezensionen*, in: Eduard Hanslick: Sämtliche Schriften, Bd. I/2, Wien usw. 1994, S. 391–402.
- HEIKE STUMPF: *«...wollt mir jetzt durch die phantastisch verschlungenen Kreuzgänge folgen!» Metaphorisches Sprechen in der Musikkritik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt/M. usw. 1994.
- ULRICH TADDAY: *Das schöne Unendliche. Ästhetik, Kritik, Geschichte der romantischen Musikanschauung*, Stuttgart/Weimar 1999.
- RITA TERRAS: *Wilhelm Heines Ästhetik*, München 1972.
- JÜRGEN THEILACKER: *Der erzählende Musiker. Untersuchungen von Musikerzählungen des 19. Jahrhunderts und ihrer Bezüge zur Entstehung der deutschen Nationalmusik*, Frankfurt/M. usw. 1988.
- GERT THEILE (Hg.): *Das Mass des Bacchanten. Wilhelm Heines Über-Lebenskunst*, München 1988.
- GERT THEILE: *Der kultivierte Rausch. Anmerkungen zu Wilhelm Heines Roman «Hildegard von Hohenthal»*, in: Lenz-Jahrbuch 4 (1994), S. 174–195.
- PATRICK THEWALT: *Die Leiden der Kapellmeister. Zur Umwertung von Musik und Künstlertum bei W. H. Wackenroder und E. T. A. Hoffmann*, Frankfurt/M. usw. 1990.
- PETER UTZ: *Das Auge und das Ohr im Text. Literarische Sinneswahrnehmung in der Goethezeit*, München 1990.
- HANS RUDOLF VAGET: *Thomas-Mann-Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, München 1984.
- HANS RUDOLF VAGET: *Fontane, Wagner, Thomas Mann. Zu den Anfängen des modernen Romans in Deutschland*, in: Theodor Fontane und Thomas Mann, hg. von Eckhard Heftrich u. a., Frankfurt/M. 1998, S. 249–274.
- HANS RUDOLF VAGET: *«Von hoffnungslos anderer Art.» Thomas Manns «Wälsungenblut» im Lichte unserer Erfahrung*, in: Thomas Mann und das Judentum, hg. von Manfred Dierks und Ruprecht Wimmer, Frankfurt/M. 2004, S. 35–57.
- MARIA VERCH: *Der Künstler und die Kunst im Werke Thackerays*, Berlin 1969.
- HARTMUT VINÇON: *Musik der Musik. Musikästhetische Notizen zu Jean Pauls «Flegeljahren»*, in: Musiktheorie 8 (1993), S. 3–21.
- EGON VOSS (Hg.): *Richard Wagner. Leben und Werk in Bildern und Dokumenten*, Mainz 1982.
- LIESELOTTE VOSS: *Literarische Präfiguration dargestellter Wirklichkeit bei Fontane. Zur Zitatstruktur seines Romanwerks*, München 1985.
- MICHAEL WALTER: *«Die Oper ist ein Irrenhaus». Sozialgeschichte der Oper im 19. Jahrhundert*, Stuttgart/Weimar 1997.

- OSKAR WALZEL: *Wechselseitige Erhellung der Künste*, Berlin 1917.
- WILLIAM WEBER: *Music and the Middle Class. The social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna between 1830 and 1848*, London 1975.
- ULRICH WEISSTEIN: *Heinrich Mann*, Tübingen 1962.
- ULRICH WEISSTEIN: *Heinrich Mann und Gustave Flaubert. Ein Kapitel in der Geschichte der literarischen Wechselbeziehungen zwischen Frankreich und Deutschland*, in: *Euphorion* 57 (1963), S. 132–155.
- WALTER WIORA (Hg.): *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik*, Regensburg 1969.
- KARIN WIRSCHER: *Die Suche des bürgerlichen Individuums nach seiner Bestimmung. Analyse und Begriff des Bildungsromans, erarbeitet am Beispiel von Wilhelm Raabes «Hungerpastor» und Gustav Freytags «Soll und Haben»*, Frankfurt/M. usw. 1986.
- GEORGE J. WORTH: *More on the German Sections of «Vanity Fair»*, in: *Nineteenth-Century Fiction* 19 (1965), S. 402–404.
- VIKTOR ŽMEGAČ: *Die Musik im Schaffen Thomas Manns*, Zagreb 1959.

Ein vollstimmiges «Merci!»,

molto espressivo e con sentimento, geht an alle guten Geister, die *sotto voce* oder *colla parte* an dieser Arbeit mitgewirkt haben und dafür verantwortlich sind, daß die vorliegende Partitur *senza dolore*, ohne allzu viele *notturmi* und ohne überstürzte *stretta* beendet werden konnte.

Ich danke ...

- ... Prof. Dr. Wolfgang Proß, ohne dessen Ermunterung die vorliegende Dissertation nicht entstanden wäre und dessen Betreuung und Begleitung fachlich wie menschlich äußerst bereichernd war,
- ... Prof. Dr. Anselm Gerhard, der das Zweitgutachten übernommen hat, mir die Schlußphase mit einer Assistenz wesentlich erleichterte und stets mit wertvollen Erläuterungen und Tipps aus musikologischer Warte zur Seite stand,
- ... meinem Dissertations-Gefährten Arne Stollberg für die unzähligen aufschlußreichen Gespräche, die mir manche musikwissenschaftliche Horizonterweiterung beschert haben,
- ... Florian Gelzer für seine Diskussionsbereitschaft und seine Denkanstöße aus literaturwissenschaftlicher Sicht,
- ... Simone Haerberli für ihr akribisches Korrektorinnenauge, das manche sprachliche Marotte ausgemerzt hat,
- ... Doris Lanz für ihre anregenden Gedanken zum Schlußkapitel,
- ... dem Institut für Musikwissenschaft, seinen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern für das angenehme Arbeitsklima und die stete Hilfsbereitschaft, wobei Reto Schürch ein besonderer Dank gebührt,
- ... allen Studierenden und Doktorierenden, deren Anregungen in diese Arbeit eingeflossen sind,
- ... allen <betroffenen> Bibliothekarinnen und Bibliothekaren für die Umsicht und Geduld, wobei Steffen Hoffmann von der Universitätsbibliothek Leipzig für seine Rochlitz-Recherche speziell gedankt sei,
- ... meinen Mitbewohnerinnen für die Rücksicht und Aufmunterung,
- ... allen meinen Freundinnen und Freunden für die nötige Ablenkung, Motivation und Inspiration.