

An der Schwelle der Romantik

Konzepte des Künstlertums in der deutschen Literatur um 1800



Helena Jaklová

Rezensenten:

Prof. PhDr. Jiří Munzar, CSc.

Mgr. Pavel Knápek, Ph.D.

© Katedra cizích jazyků (Lehrstuhl für Fremdsprachen)
Fakulta filozofická (Philosophische Fakultät)
Univerzita Pardubice (Universität Pardubice, Tschechien)
PhDr. Helena Jaklová, Ph.D.

Sämtliche Illustrationen im Buch und auf dem Umschlag:

Mgr. et Bc. Marcela Jaklová-Hebertová

Sprachkorrektur:

Dietmar Heinrich, Dipl. Päd.

ISBN 978-80-7560-031-8 (tisk)

ISBN 978-80-7560-032-5 (pdf)

Inhalt

Einleitung	6
I Auf dem Weg zur Romantik	13
1.1 Die Botschaft des 18. Jahrhunderts und die Romantik	15
1.2 Der Begriff der „Kunstreligion“	17
1.3 Eine neue heilige Schrift?	22
1.4 Fiktive Musiker in der Literatur: Leiden als Lebensstrategie	24
1.4.1 Der Glaube im 19. Jahrhundert	24
1.4.2 Schopenhauers Konzept des Künstlertums	26
1.4.2.1 Suche nach einer neuen Religion	26
1.4.2.1.1 Der blinde Wille als inneres Wesen der Welt	27
1.4.2.2 Musik als neue Religion	29
1.4.2.2.1 Platonische Idee	29
1.4.2.2.2 Das System der Musik und die Objektivierung des Willens in der Kunst	30
1.4.2.3 Musikalische Leiden	32
1.4.2.3.1 Genialität und Wahnsinn	35
2 Resonanzen des Romantischen	38
2.1 Eine polemische Auseinandersetzung mit der Romantik	40
2.1.1 Bedeutung des Romantischen in der Literatur über Musik	40
2.1.1.1 Romantisch trivial oder romantisch erhaben?	40
2.1.1.2 Literarische Thematisierung des Romantischen	43
2.1.1.3 Innere Verwandtschaft von Text und Musik	43
2.1.1.4 Verschlingen von Ratio und Gefühl	45
2.1.1.5 Taddays Polemik mit Dahlhaus	47
2.1.1.5.1 Aporie	48
2.1.1.5.2 Autonomie	51
2.1.1.5.3 Das Poetische	53
2.1.1.6 Konklusion	55
3 Vom musikalischen Dilettantismus zum Musikunternehmen	57
3.1 Dilettantismus und Dilettanten in der romantischen Literatur über Musik	59
3.1.1 Das Phänomen des Dilettantismus	59
3.1.2 Der Fall Buffonistenkrieg: Rameau versus Rousseau	61

3.1.3	Goethes Beziehung zu Frühromantikern und zum Dilettantismus	68
3.1.3.1	Zwischen Weimarer Klassik und Frühromantik	68
3.1.3.2	Goethe und Moritz: Meisterschaft oder unreiner Bildungstrieb?	69
3.1.4	Romantische Auffassung vom Dilettantismus	71
3.1.4.1	Subjektivismus und Romantik	72
3.1.4.2	Abgrenzung des Virtuositätens vom Dilettantismus	74
3.1.4.3	Kreislers Wanken zwischen Dilettantismus und Virtuosität	75
3.1.4.4	Wackenroder und Tieck	76
3.1.5	Umwertung des Begriffs „Dilettantismus“ vor dem Hintergrund der Rezeption	77
3.1.5.1	Änderung der Kriterien	77
3.1.5.2	Kompetenter Rezipient	78
3.1.5.3	Kategorie der Arbeit im Rahmen der Kunst	78
3.1.5.4	Metonymisches Missverständnis	79
3.1.6	Kurzer Ausblick auf das Schicksal eines Dilettanten	80
3.2	Romantische Musiker als Unternehmer	80
3.2.1	Rezeption der neuen Ökonomietheorien in Deutschland	80
3.2.2	Kommerzialisierung der Musik	81
3.2.3	Position des „romantischen“ Komponisten auf dem Musikmarkt	83
3.2.3.1	Reflexion ökonomischer Beziehungen in Tiecks „Eine Erzählung, aus einem italienischen Buche übersetzt“	84
3.2.4	Scheitern des Unternehmens der fiktiven Musiker	86
3.2.4.1	Funken, die überspringen: Reichardt	87
3.2.4.1.1	Künstlerische und organisatorische Persönlichkeit	87
3.2.4.1.2	Reichardts Kunstdenken	94
4	Lass mich tönen: Weg zur Autonomie	96
4.1	Versuch der künstlerischen Emanzipation: Heinrich Wilhelm Gulden	100
4.1.1	Form und Inhalt des Gulden-Romans	100
4.1.1.1	Auswirkung des Autobiographischen	102
4.1.1.2	Materieller Nutzen versus Künstlertum	103
4.1.1.3	Musiker und Mensch: Problem der Erziehung	106
4.1.1.4	Virtuose oder Bierfiedler?	108
4.1.1.5	Kunst als Kompromiss	110
4.1.1.6	Gestaltung der Musik im Gulden-Roman	112

4.1.1.7	Gulden und Hermenfried zwischen Empirie und Phantasie	115
4.2	Wandernder Flötist: Andreas Hartknopf	116
4.2.1	Hartknopfs Lebensstationen	117
4.2.1.1	Hartknopfs Lebensstationen in christlichen Symbolen	118
4.2.1.2	Freimaurersymbolik und Humanitätsideal	120
4.2.1.3	Parodie als Schritt zur Verweltlichung	122
4.2.2	Der Künstler Hartknopf	124
4.2.2.1	Eigenart des Künstlertums bei Hartknopf	124
4.2.2.2	Hartknopfs Verfolgung des Schönheitsideals	126
4.2.2.3	Resignation und Hartknopfs künstlerische Existenz: Scheitern oder Gelingen?	129
4.2.3	Hartknopfs magische Flöte	131
4.2.3.1	Hartknopfs Flötenspiel	133
4.2.3.2	Hartknopfs Welt der Musik	134
4.2.4	Hartknopf zwischen Empirie und Phantasie	136
4.3	Ein Kleriker redet über die Kunst: der kunstliebende Klosterbruder	137
4.3.1	Die Figur des kunstliebenden Klosterbruders	138
4.3.2	Der Künstler oder der Heilige?	140
4.3.2.1	Der göttliche Raffael	142
4.3.2.2	Der Maler Dürer	144
4.3.2.3	Joseph Berglinger	146
4.3.2.3.1	Das göttliche Erlebnis der Musik	147
4.3.2.3.2	Die Kunst als wunderbare Sprache	150
4.3.3	Der Klosterbruder zwischen Empirie und Phantasie	152
	5 Schlussbemerkung	155
	Summary	162
	Resumé	169
	Literaturverzeichnis	180

Einleitung

In seiner Studie *Prodesse et delectare. Lyrik des 18. Jahrhunderts vor der Schwelle zur Autonomieästhetik* charakterisiert Karl Eibl die Dichtung des 18. Jahrhunderts als eine Reflexion der Entstehung der 'bürgerlichen Gesellschaft'. Dabei hebt er zwei wichtige Momente der Entstehungsgeschichte dieser Gesellschaft hervor: Die Legitimitäts- und Intersubjektivitätskrise um 1700 und die Entstehung der 'bürgerlichen' Öffentlichkeit. Diese Faktoren laufen in dem zentralen Problem der Ideengeschichte zusammen, und zwar in der Frage nach der Erfassung der Wahrheit. In diesem Punkt hat laut Eibl die Beschleunigung des Wissens und des Widerlegens eine anwachsende Desorientierung zur Folge. Aus diesem Prozess könne nicht einmal der Bereich der sgn. Auctoritas staatlicher Art lange ausgeschlossen bleiben. Daher bedürfe die wackelnde Auctoritas des Schutzes einer neuen Kraft. Dieser Aufgabe nehme sich die Moralphilosophie an, die neue Fragen stellt: Wie kann Auctoritas geschützt werden, ohne dass die Vernunft suspendiert werden muss? Wie kann Herrschaft vernünftig legitimiert werden? Welche moralischen Gesetze gibt es, denen die Unverbrüchlichkeit von Naturgesetzen zu eigen ist? In diesem Kontext interpretiert Eibl die Aufklärung nicht so sehr als freien Entschluss des Geistes zur Mündigkeit, sondern als Antwort auf eine Herausforderung und Reaktion aufs Verurteiltsein zur Mündigkeit. Die aufklärerische Weltanschauung sei eher ein Ergebnis einer tiefen Krise von Legitimität und Intersubjektivität.¹

¹ Vgl. Eibl, Karl: *Prodesse et delectare. Lyrik des 18. Jahrhunderts vor der Schwelle zur Autonomieästhetik*, in: Walter Müller-Seidel (Hg.): *Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaft. Vorträge und Beiträge der Stuttgarter Germanistentagung 1972*, München, 1974.

Etwa ein Jahrhundert später, um 1800, befindet sich die Kunst eben an dieser „Schwelle der Autonomieästhetik“ und die frühromantische Literatur wählt den Künstler und sein Schaffen zu ihrem Zentralthema. Dadurch entstehen neue ästhetische Konzepte. Das Phänomen des Künstlertums um 1800 weckt auch im Rahmen der gegenwärtigen Germanistik ein fortdauerndes Interesse. Die heutigen Forscher werden in ihren Arbeiten zu immer neuen Überlegungen und Diskussionen veranlasst, weil die Problematik der künstlerischen Autonomie fortlaufend neue Perspektiven des literarischen Diskurses eröffnet.

Das Thema des Künstlers und seines Werkes wird in der älteren Arbeit von Marianne Frey (1970) behandelt. Sie stellt die Kunstanschauungen Wackenroders und Hoffmanns vergleichend und im Zusammenhang nebeneinander. Im Kontext der romantischen Literatur über Musik analysiert sie den künstlerischen Schaffensprozess sowie das entstandene Kunstwerk und den Kunstbetrachter. Frey hebt in ihrer Arbeit ebenfalls das Motiv der Flucht vor der Kunstwirklichkeit hervor.

Einige interessante Ansätze lassen sich in der im Jahre 1972 erschienenen Arbeit von Jürg Kielholz erkennen. In seiner Studie bezeichnet er in Anlehnung an Frey die Musik bei Wackenroder ebenfalls als ein Medium des Eskapismus. Er legt Wert auf die Herausarbeitung autobiografischer Züge Wackenroders in der Berglinger-Figur. Zudem wird darauf hingewiesen, dass die psychologische Beschreibung des Musikerlebnisses eine wichtige Rolle bei Wackenroder spielt. Den Impuls zu intensiven Gefühlszuständen gibt die im Rahmen der Religiosität empfundene Musik. Der wahrscheinlich größte Beitrag dieser Studie besteht darin, dass Kielholz die geistige Disposition zum schwärmerischen Umgang mit Tonkunst betont.

Im Zusammenhang mit der Thematik des Künstlers und seines Schaffens fokussiert die neuere Romantik-Forschung eher einzelne spezifische Problembereiche. Klaus-Dieter Dobat (1984) befasst sich mit der Frage, inwiefern Hoffmanns Musikvorstellung auf seine Dichtungen einwirkte und seine spezifische literarische Darstellung des „Romantischen“ vorbestimmte. Den Kern seiner Überlegungen bildet das zentrale

Musikdilemma Hoffmanns – die Spannung zwischen poetischer Idee und Formkalkül.

Patrick Thewalt befasst sich in seiner Studie (1990) mit der Problematik der Umwertung von Musik und Künstlertum bei Wackenroder und Hoffmann. Er fragt nach konkreten Inhalten, die im Werk der genannten Dichter Bedeutung für die Musikkultur des 19. Jahrhunderts gewannen.

Die Arbeit von Barbara Naumann (1990) ist so neuartig, dass sie das bisher übliche Verständnis von Musik in der romantischen Ästhetik kritisch ansieht. Die Aufmerksamkeit widmet sie besonders der semiotischen Dimension der Tonkunst, sodass sie nicht die tatsächlich erklingende Musik als Zentralpunkt des frühromantischen Interesses betrachtet, sondern vielmehr den Aspekt des Musikalischen, die Faszination des abstrakten und mystischen Zeichensystems Musik.

Christine Lubkoll (1995) bezieht sich auf die von Naumann vorgeschlagene Paradoxie des musikalischen Ausdrucks und erhebt in ihrer Abhandlung die Musik zum Mythos. Nur auf diese Weise scheint sie über alle Begründungszwänge erhaben zu sein.

In ihrer Schrift konzentriert sich Alexandra Kertz-Welzel (2000) auf die Analyse von Wackenroders und Tiecks Musikverständnis in seinen emotional-sinnlichen Komponenten. Diese Untersuchung stützt sich auf die philosophische Auffassung des Gefühls des 18. Jahrhunderts.

Die vorliegende Monographie knüpft in einzelnen Punkten an den Prozess der Desorientierung an, dem die Gesellschaft im Verlauf des 18. Jahrhunderts unterlag. Im Kapitel *Auf dem Weg zur Romantik* charakterisiert die Autorin die junge Generation um 1800 und bezeichnet sie als Nachkommen des 18. Jahrhunderts, besonders weil sie das Gedankengut der vorgehenden Epoche rezipieren und entwickeln. Hier wird die Ansicht von Pikulik einbezogen, der Bildung und Erziehung als wichtige Berührungspunkte zwischen der Aufklärung und der Romantik betrachtet, die Reiselust und Bildungsgier der Frühromantiker in Betracht ziehend. Ein gemeinsamer Bereich beider Epochen ist die Beziehung zum Phänomen der Vernunftkultur. Die Romantiker jedoch kritisieren die

philisterhafte Vereinfachung der Vernunft durch die Aufklärer. Dagegen bieten sie eine andere Auffassung dieses Phänomens, und zwar eine „synthetische Vernunft“, die die Welt als Synthese von Geist und Materie deutet. Hier ist der Ansatzpunkt der vorliegenden Arbeit zu sehen. Die Anschauung der Wirklichkeit wird von den Romantikern ständig bezweifelt und lässt daher eine hypothetische Welt der Phantasie entstehen. So wird die Kunst um 1800 um eine neue Dimension bereichert, die dem Alltag den Hauch des Pathetischen verleiht. Weiter wird gezeigt, wie der Begriff der sogenannten Kunstreligion geprägt wurde und wie er die ästhetischen Konzepte um 1800 beeinflusste. Im Zusammenhang mit dem in dieser Epoche besonders ausgeprägten Phänomen der Ausschließlichkeit der Kunst und des Künstlers wird in dieses Kapitel seine Position in Schopenhauers System eingeschlossen. Bei Schopenhauer wird darauf hingewiesen, dass Tonkunst die Rolle der bisher vorherrschenden Religion übernimmt. Als Spiegelung seiner Lektüre der frühromantischen Literatur sind vor allem die Betrachtungen des künstlerischen Individuums erwähnenswert, und zwar mit dem Schwerpunkt auf dem Bereich der musikalischen Leiden und auf der Verflechtung von Genialität und Wahnsinn beim schaffenden Künstler.

Das Kapitel *Resonanzen des Romantischen* widerspiegelt weiter die nachträglichen Reflexionen der um 1800 entstandenen literarischen Texte. Im 20. Jahrhundert kommt es zur Diskussion zwischen Dahlhaus und Tadday, die die Komplexität der Problematik des ästhetischen Diskurses um 1800 thematisiert. Tadday befasst sich mit der ästhetischen Begründung der romantischen Musik und stellt die Dahlhaussche These von der Idee der absoluten Musik im Kontext der romantischen Literatur in Frage.

Im Kapitel *Vom musikalischen Dilettantismus zum Musikunternehmen* wird die Problematik der künstlerischen Autonomie in den sozioökonomischen Kontext gestellt. In diesem Zusammenhang wird auf das Phänomen des künstlerischen Dilettantismus hingewiesen, weil von ihm, wenn auch indirekt, der Weg zu einer berufsmäßigen und dadurch auch bezahlten Kunstproduktion führt. Der Dilettantismus wird als eine sich entwickelnde

Erscheinung gezeigt, die eben unter den Denkern um 1800 eine heftige Diskussion hervorrief (z. B. Goethe und Moritz). Die romantische Dichtung nimmt oft den dilettierenden Künstler zum Thema, was an den fiktiven Musiker-Figuren Kreisler und Berglinger verdeutlicht wird. Die Prognose des romantischen Dilettanten ist jedoch eher negativ. Dies soll auch der Abschnitt über das Einbeziehen des fiktiven Musikers in das Milieu des „Unternehmens“ bestätigen. Die literarische Bearbeitung dieses Stoffes stützt sich auf die damalige wirtschaftliche Realität. Überraschenderweise kann man einen verborgenen ökonomischen Inhalt auch in literarischen Werken finden, in denen er kaum zu erwarten wäre. Der fiktive romantische Tonkünstler hat mit seiner Einstellung zum Materiellen so gut wie keine Chance, sich in der Rolle des „Unternehmers“ zu bewähren.

Die literarische Gestaltung der sich zu dieser Zeit immer mehr durchsetzenden Forderung nach künstlerischer Autonomie, sowie des um 1800 blühenden Phänomen der Kunstreligion wird zum Inhalt des Kapitels *Lass mich tönen: Weg zur Autonomie*. An drei literarischen Gestalten fiktiver Künstler, größtenteils Musiker, wird gezeigt, wie die um 1800 entworfenen ästhetischen Konzepte in der Literatur zum Vorschein kommen. Thematisiert werden die Kunst und vor allem der schaffende Künstler, der in einer konstanten Spannung zwischen Ratio und Emotion sowie zwischen der alltäglichen Empirie und künstlerischen Phantasie nicht nur im inneren Leben, sondern auch im Bereich der sozialen Kontakte lebt.

Für ein vergessenes Werk kann der Gulden-Roman von Johann Friedrich Reichardt gehalten werden. Das Schaffen seines Autors, Johann Friedrich Reichardt, gehört zwar nicht zum Kanon der deutschsprachigen Literatur, es vervollständigt jedoch das Bild des gesellschaftlichen und kulturellen Lebens um 1800. Reichardt gewährt durch seine musikalischen Betrachtungen, Kompositionen (zu denen auch zahlreiche Vertonungen der Texte von Goethe zählen) und nicht zuletzt auch Dichtungen eine Menge an Unterlagen für eine kontinuierliche Forschung auf dem Gebiet der künstlerischen Autonomie. Er verwirklicht die hohe Intention seines Künstlerromans durch seine Erzählkunst zwar nicht, dieses Werk bietet jedoch unentbehrliches

literaturwissenschaftliches Material zur Untersuchung der Problematik des literarischen Künstlerbildes in jener Epoche. Der Gulden-Roman ist ein Fragment, das aus zwei entgegengesetzten fiktiven Biografien besteht. Im Gulden-Teil wird die Missachtung des Musikers auf eine beinahe naturalistische Weise ins Zentrum gestellt. Der Vater behandelt seinen Sohn Heinrich als Kapital, mit dem er materiellen Profit macht. Dagegen wird der künstlerische Werdegang seines Pendants Franz Hermenfrieds als idealer Weg zum Künstlertum dargestellt. Reichardt sucht die möglichen Gründe für die niedere Stellung des damaligen Künstlers in der Gesellschaft. Er sieht sie nicht nur in dem materiellen, sondern vor allem in dem menschlichen Elend. Daher schließt er sich auch den derzeitigen pädagogischen Diskussionen an und schlägt ein Erziehungsideal vor, dessen Ziel die Heranbildung einer emanzipierten Tonkünstlerpersönlichkeit ist. Zudem befasst er sich mit der Frage nach der Beziehung zwischen dem materiellen Nutzen und der Kunst. Hier berührt er auch das Thema des Virtuositums. In der Gestalt von Franz Hermenfried als autonomem Tonkünstler verbindet Musik das Künstlerische mit dem Nützlichen kompromisshaft. Außerdem eröffnet sich hier auch der Raum für eine Welt der Phantasie, der den Weg für die romantischen Kapellmeister vorbereitet.

Karl Philipp Moritz schafft in seinem Flötisten Andreas Hartknopf eine Synthese der kulturellen und gesellschaftlichen Entwicklung des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Das Postulat der Autonomie eines Künstlers wird in seinem Kultroman in diesen breiten Kontext gestellt. Die Deutungen des Werkes reichen vom christlichen Rahmen bis zum Freimaurerium. Ihr gemeinsamer Nenner ist jedoch das pure Menschentum, das das Leben im Einklang mit Moritz' Schönheitsideal verherrlicht. Dabei spielt eine bedeutende Rolle die Parodie, die als Mittel der Verweltlichung verstanden werden kann. Das irdische Dasein wird dabei zu einer Kunst erhoben. In Bezug darauf ist Hartknopf ein dilettantischer Musiker, der anhand des einfachen Flötenspiels seinen Mitmenschen das Geheimnis der Lebenskunst verkündigt. Die Musik wird in diesem Roman als Sprache dargestellt, die die Gedanken aus dem Verstand direkt ins Herz überführen kann. Eine solche

Charakteristik nähert sich der romantischen Auffassung der Tonkunst. Nicht zuletzt spielt hier Musik die Rolle einer treuen Begleiterin, die auch das scheinbar Unverbindliche zu verbinden weiß. Sie vervollständigt nicht nur die inhaltliche Einheit, sondern auch die formale Struktur des Romans.

Die Trias der Künstlerfiguren schließt mit Wackenroders kunstliebendem Klosterbruder, einem zurückgezogenem Kleriker, der in der Einsamkeit des Klosterlebens am Ende seiner Tage von der Kunst schwärmt. In diesem Abschnitt wird dargestellt, wie in der Figur des kunstbegeisterten Mönchs das frühromantische, kürzlich entworfene Konzept der Kunstreligion explizit zum Ausdruck kommt. Die formale Frömmigkeit des Klosterbruders wird als Ausgangspunkt für die neue Autorität des autonomen Künstlers gedeutet. Diese Problematik wird besonders in dem Abteil *Der Künstler oder der Heilige?* behandelt. Die Form der Aufzeichnungen des Mönchs ermöglicht, die neue Auffassung der Kunst und der schaffenden Persönlichkeit sowohl auf den europäischen Raum (der göttliche Raffael) als auch auf das deutsche Milieu (Albrecht Dürer) und auf den Bereich der unerschöpflichen romantischen Phantasie (Joseph Berglinger) zu beziehen. Der globale Umfang dieser Perspektive wird durch eine bisher undenkbbare Deutung der Kunst als Universalsprache bestätigt. Durch bloßes Anschauen der Kunstwerke wird der Klosterbruder inspiriert und es eröffnet sich ihm die unendliche phantasievolle Welt der Kunst.

Das Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, das breite Spektrum der Umstände anzudeuten, die den Charakter des literarischen Ausdrucks um 1800 beeinflusst haben. Dabei wird auf die literarischen Werke Wert gelegt, in denen sich der schaffende Künstler mit seinen Werken in der Gesellschaft durchzusetzen versucht. In Betracht wird auch die Tatsache gezogen, dass die Gesellschaft die traditionellen Autoritäten kritisch anschaut und infolgedessen nach neuen sucht. Es wird gezeigt, dass der autonom schaffende Künstler mit seiner Kunst allmählich zu einer neuen geistigen Autorität im Rahmen der Gesellschaft wird.

I

Auf dem Weg zur Romantik



Die neue Generation in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts kann man ohne Zweifel als Nachfahrin des 18. Jahrhunderts bezeichnen. Diese Bezeichnung leitet sich keineswegs nur von dem Anblick der Zeitachse mit ihren Geburtsdaten ab, vielmehr widerspiegelt sie die Rezeption und Entwicklung des Gedankengutes der vorhergehenden Epoche. Daher taucht unter manchen heutigen Literaturwissenschaftlern nicht selten die Meinung auf, dass besonders die Frühromantik Erbe der Aufklärung ist.² Die jungen Künstler schulten sich eben an der Literatur der Aufklärung, Autoren wie Lessing, Rousseau, Jacobi oder Herder waren für die Ansätze ihrer literarischen Laufbahn maßgebend, obwohl sie von ihnen auch kritisch aufgenommen wurden.

1.1 Die Botschaft des 18. Jahrhunderts und die Romantik

Pikulik³ sieht den Impuls für das Schaffen in der Neugier und Entdeckungsfreude der Romantiker. Dadurch wird auch ein hoher Anspruch an die Bildung gestellt, denn ihre Reiselust ist durch die Fremdsprachenkenntnisse bedingt, die jedoch vom Studium der entsprechenden Kulturen begleitet sein müssen.

Die Ergebnisse ihrer literarischen oder philosophischen Bemühungen sind ausschließlich für die Elite bestimmt, die für sie die Gebildeten darstellen.⁴ Bildung und Erziehung scheinen also zwei wichtige Berührungspunkte zwischen der Aufklärung und der Romantik zu sein, unterschiedlich ist jedoch die Art und Weise, auf die sie in das menschliche Leben eingesetzt werden. Während das aufklärerische Ideal für das Formen eines Menschen feste Normen und Schablonen setzt, verfährt die

² Vgl. Pikulik, Lothar: Frühromantik. Epochen – Werke – Wirkung. München, 2000, S. 13 ff.

³ Ebd. S. 16.

⁴ Vgl. ebd. S. 17.

romantische Weltanschauung ganz anders. Ihr ist eher der Schwerpunkt auf Selbstbildung und -entfaltung der Persönlichkeit eigen, die von innen ausgehen.

Ebenso verbindend für beide Strömungen ist laut Pikulik⁵ die Beziehung zum Phänomen der Vernunftkultur. Das an der aufklärerischen Auffassung der Vernunft seitens der Romantiker am meisten Kritisierte ist ihre philisterhafte Vereinfachung. Sie lehnen zwar die mechanische Erklärung der Welt durch die analytische Vernunft ab, bieten jedoch ihre Alternative an, eine „*synthetische Vernunft*“, die die Welt „*als Organismus, die Synthese von Geist und Materie, die Einheit von Subjekt und Objekt*“⁶ erklärt.

Damit hängt auch die Position des Zweifels in der romantischen Weltanschauung zusammen. Als Folge des Bezweifelns der empirischen Wirklichkeit entsteht eine hypothetische Welt, die nur schwer mit der Sprache der Begriffe zu beschreiben ist. Daher bedienen sich die Romantiker einer poetisch bildnerischen Sprache. Und gerade an dieser Stelle wird laut Pikulik die Vernunft durch die Phantasie ergänzt und bereichert: „*... in der Romantik ordnet sie [die Phantasie] sich der Ratio gleichberechtigt zu. Polar im Sinne des romantischen Denkens ist das Verhältnis deshalb, weil Vernunft und Phantasie dabei zwar einerseits einen Gegensatz bilden, andererseits aber sich nicht ausschließen, sondern sich vereinigen, gewissermaßen als das Harmoniscentgegensetzte.*“⁷

Laut Dimter,⁸ der ebenfalls die Ansicht vertritt, die Romantik könne nicht schlichtweg als Gegenbewegung zur Aufklärung verstanden werden, ist die ausschließliche Position der Kunst und insbesondere der Musik in diesem Zusammenhang undiskutierbar. In ihr verberge sich nämlich die

⁵ Ebd. S. 20.

⁶ Ebd. S. 22.

⁷ Ebd. S. 24.

⁸ Dimter, Walter: Sollten musikalische Verhältnisse der Quell aller Lust und Unlust seyn? Anmerkungen zur frühromantischen Musik-Utopie, besonders bei Wackenroder (Tieck). In: Spies, Bernard (Hrsg.) *Ideologie und Utopie in der deutschen Literatur der Neuzeit*. Würzburg, 1995, S. 71–72.

Potenz, die das Virtuelle mit dem Rationalen in der menschlichen Existenz vereinigen kann.

Die Kunst wird um 1800 um eine bisher so massiv unbekannt Dimension bereichert. Das Alltägliche und Gewöhnliche wird als Prophezeiung angesehen, die dem Alltag einen Hauch des Pathetischen verleiht. Ganz treffend äußert diese Tatsache Friedrich von Hardenberg (Novalis) in seiner Reaktion auf Friedrich Schlegels Überlegungen von der altgriechischen Dichtkunst: *„Jedes Buch, das ich in einem Winkel liegen sehe, was der alltägliche Zufall mir in die Hände spielt, ist mir Orakel, schließt mir eine neue Aussicht auf, unterrichtet und bestimmt mich.“*⁹

Aus diesem Vermerk wird klar, dass die Kunst als allgemein geltende Weltanschauung angesehen werden möchte. Der Begriff *Kunstreligion* charakterisiert prägnant den selbstbewussten Eintritt der neuen literarischen Generation um 1800.

1.2 Der Begriff der „Kunstreligion“

In Schleiermachers dritter Rede *Über die Religion*¹⁰ wird eine subjektive Aufnahme der Religion ganz offensichtlich ausgedrückt:

„Wie oft habe ich die Musik meiner Religion angestimmt um die Gegenwärtigen zu bewegen, von einzelnen leisen Tönen anhebend und mit jugendlichem Ungestüm sehnsuchtsvoll fortschreitend bis zur vollsten Harmonie der religiösen Gefühle: aber nichts regte sich und antwortete in ihnen! Von wie vielen werden auch diese Worte, die ich einer größern und beweglichern Atmosphäre vertraue, mit allem was sie Gutes darboten sollten traurig zu mir zurückkehren ohne verstanden zu sein, ohne auch nur die leiseste Ahnung von

⁹ Kluckhohn, P. – Samuel, R. (Hrsg.): Novalis, Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. IV Bde. und I Begleitband. Bd. 2, S. 139. Stuttgart, 1977.

¹⁰ Schleiermacher, Friedrich: *Über die Religion*. Hamburg, 1958, S. 75ff.

ihrer Absicht erweckt zu haben? Und wie oft werde ich und alle Verkündiger der Religion dieses uns von Anbeginn bestimmte Schicksal noch erneuern.“¹¹

Die plötzlich auftretende Verschmelzung von Religion und Kunst scheint freilich als neues Element in der Auffassung des Geistigen Spuren zu hinterlassen. Der damit zusammenhängende Begriff der Kunstreligion wird in der gegenwärtigen Forschung über die vorromantische Literatur fokussiert. Bernd Auerochs¹² versucht, die Kunstreligion ohne jegliches Pathos der Wesensfrage zu deuten. Seine Perspektive begrenzt sich nicht auf die Suche nach dem Wesen dieses epochenbedingten Begriffs, sondern er verfolgt die Genese und Rezeption des Phänomens. Seine Vorgehensweise schließt schon von Anfang aus, dass falsche Vorstellungen das Umgehen mit dem Begriff belasten.

Der evangelische Theologe Schleiermacher verkündet in seinen „Reden“ eine Art Kunstreligion. Dabei erfüllt die Kunst im Rahmen der Religion eine dienende Rolle. Er macht auf die Analogie zwischen Religion und Kunst aufmerksam, indem er die Welt als „eine Galerie religiöser Ansichten“¹³ bezeichnet. Ein Mensch, der innerlich nicht religiös gestimmt ist, kann nicht einmal künstlerisch produktiv sein. Daher klingen bei Schleiermacher die Aussichten auf eine souveräne Position der Kunst neben der Religion eher skeptisch:

„Was durch Kunst und fremde Tätigkeit in einem Menschen gewirkt werden kann, ist nur dieses, daß Ihr ihm Eure Vorstellungen mitteilt, und ihn zu einem Magazin Eurer Ideen macht, daß Ihr sie so weit an die seinigen verflechtet

¹¹ Ebd. S. 75

¹² Vgl. Auerochs, Bernd: Was ist eigentlich Kunstreligion? Reflexionen zu einem Phantasma um 1800. In: Hofmann, M. – Zelle, C. (Hrsg.): Aufklärung und Religion. Neue Perspektiven. Hannover, 2010, S. 205–222. In leicht revidierter Fassung auch in: Hans-Edwin F. - Haefs, W. – Soboth, Ch. (Hrsg.): Literatur und Theologie im 18. Jahrhundert. Konfrontationen – Kontroversen – Konkurrenzen. Berlin/ New York, 2011, S. 323–335.

¹³ Schleiermacher, Friedrich: Über die Religion. Hamburg, 1958, S. 77.

*bis er sich ihrer erinnert zu gelegener Zeit: aber nie könnt Ihr bewirken, daß er die welche Ihr wollt, aus sich hervorbringe.*¹⁴

Die Anwesenheit der Kunst im religiösen Rahmen hilft laut Schleiermacher freilich nur dazu, die ursprüngliche Beschränktheit der Religion zu mildern und dadurch in ihr eine neue Schönheit und Heiligkeit zu erwecken.

Die Intention der Kunstreligion ist die Aufwertung der Kunst an sich. Die Generation der Frühromantiker betrachtet die Kunstreligion als eine fraglose Erscheinung. Auerochs¹⁵ sieht in Klingemanns satirischem Roman *Nachtwachen. Von Bonaventura* (1804) ein Beispiel, wie das Gegenwartsphänomen Kunstreligion verunsichert und verspottet werden kann.

*„»Wehe! Was ist das – bist auch du nur eine Maske und betrügst mich? – Ich sehe dich nicht mehr Vater – wo bist du? – Bei der Berührung zerfällt alles in Asche, und nur auf dem Boden liegt noch eine Handvoll Staub, und ein paar genährte Würmer schleichen sich heimlich weg, wie moralische Leichenredner, die sich beim Trauermahle übernommen haben. Ich streue diese Handvoll väterlichen Staub in die Luft und es bleibt – Nichts!«
»Drüben auf dem Grabe steht noch der Geisterseher und umarmt Nichts!«
»Und der Wiederhall im Gebeinhaus ruft zum letztenmale – Nichts!« –“¹⁶*

Die Metapher der Rolle zum Schluss der Sechzehnten *Nachtwache* soll ausdrücklich zeigen, dass das ganze menschliche Bemühen nur ein Schauspiel ist. In diesem Zusammenhang kann bei Klingemann die Kunstreligion als eine Parodie der wahren Frömmigkeit betrachtet werden.

¹⁴ Ebd. S. 76.

¹⁵ Vgl. Auerochs, Bernd: Was ist eigentlich Kunstreligion? Reflexionen zu einem Phantasma um 1800. In: Hofmann, M. – Zelle, C. (Hrsg.): *Aufklärung und Religion. Neue Perspektiven*. Hannover, 2010, S. 205–222. In leicht revidierter Fassung auch in: Hans-Edwin F. - Haefs, W. – Soboth, Ch. (Hrsg.): *Literatur und Theologie im 18. Jahrhundert. Konfrontationen – Kontroversen – Konkurrenzen*. Berlin/ New York, 2011, S. 325.

¹⁶ Steinert, Raimund (Hrsg.): *Klingemann, August, *Nachtwachen. Von Bonaventura**. Leipzig, 1916 unter: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/nachtwachen-450/18> [abgerufen am 8. 8. 2016].

Dies wird auch explizit in der Dreizehnten Nachtwache geäußert: *„Die Alten sangen Hymnen und Aeschylus und Sophokles dichteten ihre Chöre zum Lobe der Götter; unsere moderne Kunstreligion betet in Kritiken, und hat die Andacht im Kopfe, wie ächt Religiöse im Herzen.“*¹⁷

Eine richtige Auseinandersetzung mit dem Begriff Kunstreligion bietet die Generation der Frühromantiker um 1800 an. Mit einer anwachsenden Aufwertung subjektiver Erfahrung steigt der gesellschaftliche Wert der Kunstreligion. Diese Tendenz kann als eine gewisse Gegenbewegung zu der damals fortschreitenden Säkularisierung erklärt werden, die sich im 19. Jahrhundert verstärkt und durch antretende Industrialisierung begleitet wird.

Wilhelm Heinrich Wackenroders kunstliebender Klosterbruder charakterisiert die absolute Verschmelzung von Kunst und Religion prägnant in folgender Aussage:

*„Ich vergleiche den Genuß der edleren Kunstwerke dem Gebet. Der ist dem Himmel nicht wohlgefällig, welcher zu ihm redet, um nur der täglichen Pflicht entledigt zu werden, Worte ohne Gedanken herzählt, und seine Frömmigkeit prahlend nach den Kugeln seines Rosenkranzes abmißt. Der aber ist ein Liebling des Himmels, welcher mit demütiger Sehnsucht auf die auserwählten Stunden harrt, da der milde himmlische Strahl freiwillig zu ihm herabfährt, die Hülle irdischer Unbedeutenheit, mit welcher gemeiniglich der sterbliche Geist überzogen ist, spaltet, und sein edleres Innere auflöst und auseinanderlegt; dann knieet er nieder, wendet die offene Brust in stiller Entzückung gegen den Himmelsglanz, und sättigt sie mit dem ätherischen Licht; dann steht er auf, froher und wehmütiger, volleren und leichteren Herzens, und legt seine Hand an ein großes gutes Werk. – Das ist die wahre Meinung, die ich vom Gebet hege.“*¹⁸

¹⁷ Ebd. unter <http://gutenberg.spiegel.de/buch/nachtwachen-450/14> [abgerufen am 8. 8. 2016].

¹⁸ Wackenroder, W. H. – Tieck, L.: Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders. Unter: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/-1916/15> [abgerufen am 8. 8. 2016].

Erst die weitere Genese des Phänomens der Kunstreligion im verlaufenden 19. Jahrhundert fixierte den Begriff auf die Epoche der Goethezeit, in der es im Grunde auf den Gedanken des Religionsersatzes bezogen wurde.¹⁹ Auerochs verweist weiter in diesem Zusammenhang auf Joseph von Eichendorffs Geschichte des deutschen Romans des 18. Jahrhunderts,²⁰ in dem die Prägung des Phänomens der Kunstreligion als „*Feindschaft gegen das Christentum*“ gedeutet wird. Er gliedert die Kunstreligion zu weiteren „*Surrogaten*“, wie zum Beispiel Kosmopolitismus, Philanthropie, Humanität, Toleranz, natürliche Religion, Religion der Empfindsamkeit und Vernunftreligion, denen er einen abschätzigen Wert zuspricht.²¹ Laut Eichendorff kann die Kunstreligion ganz konkret nur bei einem Dichter vermutet werden, und zwar bei Goethe.

Es ist erstaunlich, dass sich dieser Vermerk praktisch mit der etwa hundert Jahre älteren Vorausdeutung Herders deckt, der 1774 vor einer neuen abiblichen Religion warnt.²² Seinen Höhepunkt erreicht das Phänomen der Kunstreligion in spätrömantischen Werken von Richard Wagner; ebenso wie bei Stefan George,²³ in Reiner Maria Rilkes *Duineser*

¹⁹ Vgl. Auerochs, Bernd: Was ist eigentlich Kunstreligion? Reflexionen zu einem Phantasma um 1800. In: Hofmann, M. – Zelle, C. (Hrsg.): Aufklärung und Religion. Neue Perspektiven. Hannover, 2010, S. 205–222. In leicht revidierter Fassung auch in: Hans-Edwin F. - Haefs, W. – Soboth, Ch. (Hrsg.): Literatur und Theologie im 18. Jahrhundert. Konfrontationen – Kontroversen – Konkurrenzen. Berlin/ New York, 2011, S. 325.

²⁰ Eichendorff, Joseph von: Der deutsche Roman des achtzehnten Jahrhunderts in seinem Verhältnis zum Christentum. In: Frühwald, Wolfgang u. a. (Hrsg.): Eichendorff, Joseph von, Werke. Frankfurt a. M., 1985–1993, Bd. 6.

²¹ Vgl. ebd. S. 456.

²² Herder, Johann Gottfried: An Prediger. Fünfzehn Provinzialblätter, Kap. X. In: Arnold, Günter u. a. (Hrsg.): Herder, Johann Gottfried, Werke in zehn Bänden. Frankfurt a. M. 1985–2000. Bd. 9/1, S. 113.

²³ Vgl. Knápek, Pavel: Kunstauffassung und Kunstproblematik bei Stefan George. In: Jaklová, H. – Knápek, P., Künstlerische Stationen. Betrachtungen über Kunst und Künstler. Ein Blick in die deutschsprachige Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Pardubice, 2014, S. 73–81.

Elegien oder in Friedrich Nietzsches *Also sprach Zarathustra*.²⁴ Im Verlauf des 20. Jahrhunderts wird die Kunstreligion praktisch in verschiedenen Ideologien stilisiert und verliert an ihrer frühromantisch pathetischen Bedeutung.

Die Kunstreligion kann also als ein Versuch der Vor- und besonders der Frühromantik um 1800 verstanden werden, bei dem es um Etablierung einer Ersatzreligion ging. Vielmehr handelt es sich jedoch um ein künstlerisches Programm, das an die Epoche der Goethezeit gebunden ist und seinen Niederschlag vor allem in der Literatur, Musik und bildenden Kunst findet.

1.3 Eine neue heilige Schrift?

Johann Gottfried Herders Kritik an den gegenwärtigen Autoren, die sich am modischen Schrifttum orientieren, statt sich an die biblische Tradition zu halten, dokumentiert die Situation in der Kultur und Literatur mehr als ein Jahrzehnt vor der Französischen Revolution. Die vollkommenste Predigt besteht laut Herder in der Auslegung der Bibel.²⁵ Die Lektüre der Heiligen Schrift hält Herder für den Grundstein des Wissens und der Bildung. Seine persönliche Erfahrung in dieser Richtung geht auf die Kinderjahre zurück. Dabei ist er sich dessen bewusst, dass der Umgang mit der Bibel *menschlich* sein muss. Trotzdem ist der erwähnte Aspekt der Menschlichkeit im Rahmen der Orthodoxie zu deuten, die das durch die Bibel verkündigte göttliche Wort als „*unfehlbar richtig und maßgeblich*

²⁴ Bei Wagner handelt es sich nicht um eine Oper (*Parsifal*, 1882), sondern um ein Bühnenweihfestspiel. Stefan George stilisiert sich zum Guru. Rilkes lyrisches Werk trägt kunstreligiöse Züge. Nietzsche hat in seinem Buch teilweise als Ziel Prägung einer neuen Ersatzreligion.

²⁵ Vgl. Smend, Rudolf: Herder und die Bibel. In: Keßler, M. – Leppin, V. (Hrsg.): Johann Gottfried Herder. Aspekte seines Werkes. Berlin, New York, 2005, S. 1 ff.

*nicht nur für Glauben und Theologie, sondern auf allen Gebieten des Denkens und Wissens*²⁶ präsentiert.

Andererseits zeigt sich, dass die strikte Bibelanschauung Herders eine neue Bedeutung als Verteidigungsmittel bekommen hat, die zugleich belegt, dass die Zeitgenossen die Heilige Schrift nicht mehr eingeschränkt und dogmatisch rezipieren wollen. Diese Erscheinung kann man besonders bei der Generation der Frühromantiker um 1800 betrachten. Inspirierend für sie und vor allem für den Schlegelkreis war Lessings *Erziehung des Menschengeschlechtes*. Hier wird zwar die Rolle Gottes als Erzieher des Menschen respektiert, dabei wird aber großer Wert auf die Individualität des Einzelnen gelegt. Damit hängen die Bemühungen um eine neue Anschauung der Heiligen Schrift zusammen. Bei Friedrich Schlegel und Novalis erscheint das Gedankenexperiment einer „neuen Bibel“ als zentraler Moment ihrer literarischen Bemühungen. Schlegels Vorstellungen konzentrieren sich vor allem auf das Konzept eines umfassenden literarischen Werkes enzyklopädischen Charakters. Eine neue Bibel soll eine Art Textsammlung von universalem Gehalt und Anspruch sein. Der zentrale Gedanke dieses Projekts ist eine Summa der literarischen Geschichte. Die wichtigsten Texte der Menschheit sollen einen Interpretationsrahmen der Literatur bilden.

Die Schlegelsche Vorstellung einer umfangreichen universalen Textsammlung steht im scharfen Kontrast mit dem Konzept von Novalis. Obwohl bei Schlegel auch Witz und Fantasie bei der Zusammenstellung der universalen heiligen Texte eine wichtige Rolle spielen, nimmt Novalis gerade die Fantasie als Ausgangspunkt seines Projekts und beansprucht bei der Entstehung der neuen Bibel keineswegs den Enzyklopädismus. Der Anspruch der Universalität wird durch die Fantasie ersetzt. Die produktive Fantasie ist bei der Bildung von Symbolen frei tätig, wodurch das Kriterium der Universalität um die Dimension des Subjektivismus erweitert wird. In diesem Sinne könnten mehrere Bücher zur Heiligen Schrift erhoben

²⁶ Ebd. S. 2.

werden. Ganz im Kontext der frühromantischen Weltanschauung rückt ein allumfassendes Konzept der neuen Bibel in die Richtung Individualismus. Daher wird paradox die Bestrebung nach einem universalen Werk praktisch negiert. Dieser Widerspruch führt auch zu einer Zersplitterung der neuen möglichen heiligen Texte, was der traditionellen Funktion der Bibel widerspricht.²⁷

Obwohl es aufgrund oben genannter Gründe bei der Zusammenstellung einer neuen heiligen Schrift bei der jungen Generation um 1800 nur um reine Programmatik ging, wird klar, dass das literarische Schaffen ein neues, selbstbewusstes Kapitel aufschlägt. Dies geht Hand in Hand mit der Modernisierung der Religion, die es paradoxerweise unmöglich macht, die Poesie religiös zu interpretieren. Dieser Trend war jedoch um 1800 an seinem Anfang, deshalb bilden die gegenseitigen Konfrontationen zwischen Kunst und Religion in dieser Zeit ein reiches Gedankengut für das literarische Schaffen dieser Epoche.

1.4 Fiktive Musiker in der Literatur: Leiden als Lebensstrategie

1.4.1 Der Glaube im 19. Jahrhundert

Das beginnende 19. Jahrhundert bringt den meisten europäischen Ländern viele Änderungen im sozialen Bereich. Die durch die Französische Revolution artikulierten Ideen prägten die gesellschaftliche Profilierung und Zukunft aller damaligen Staaten. In diesem Kontext ändert sich auch die Position der für die damalige Gesellschaft maßgebenden Institution,

²⁷ zu den Überlegungen von der „neuen Bibel“ vgl. Auerochs, Bernd: Was ist eigentlich Kunstreligion? Reflexionen zu einem Phantasma um 1800. In: Hofmann, M. – Zelle, C. (Hrsg.): Aufklärung und Religion. Neue Perspektiven. Hannover, 2010, S. 205–222. In leicht revidierter Fassung auch in: Hans-Edwin F. - Haefs, W. – Soboth, Ch. (Hrsg.): Literatur und Theologie im 18. Jahrhundert. Konfrontationen – Kontroversen – Konkurrenzen. Berlin/New York, 2011, S. 330 ff.

der katholischen Kirche. Zu der bislang größten gesetzlich verankerten Säkularisation²⁸ kommt es nicht nur im Zusammenhang mit kirchlichem Eigentum, das in die weltlichen Hände übergang, sondern sie findet auch in den meisten Bereichen des alltäglichen Lebens statt, sodass der einst selbstverständliche Einfluss der Religion allmählich nachlässt. Theologisch – philosophisch ist eine Verschiebung in der Einstellung zum Glauben eben in den Gedanken F. D. E. Schlegels (1768–1834) präsent. Er versucht das Christentum mit den Ansprüchen an die moderne Subjektivität zu versöhnen und sucht den Weg zwischen der aufklärerischen Skepsis und dem Kantschen Rationalismus. In den *Monologen* prägt er das Phänomen des prophetischen Bürgers, der „*der Denkart und dem Leben des jezigen Geschlechts ein Fremdling [...], „ ... und zu einer „spättern Welt [...] durch lebendige Fantasie und starken Glauben hingezogen [ist].“*²⁹

Schlegels Ideen sind Vorboten einer Veränderung der Religiosität und des traditionellen Glaubens im 19. Jahrhundert. Dieser Wandel widerspiegelt sich auch in der Darstellung des romantischen Musikers, dessen Bild die damalige Literatur anbietet. Walter Dimter charakterisiert Wackenroders Musikauffassung als ein Zusammenspiel von Gläubigkeit und künstlerischer Ambition. Joseph Berglinger³⁰ ist daher kein bloßer Frömmler, sondern er verschiebt zeitgenössische Vorstellungen in die Richtung der neuen Vision eines modernen Künstlers:

„Ebenso unbezweifelt aber ist seine Frömmigkeit, die für sein musikalisches Glück konstitutiv ist. Dass sie nicht in eine tragfähige Religiosität mündet, sondern sich vornehmlich als Kunstfrömmigkeit zu erkennen gibt, ist eine andere (komplexe) Frage. ... Im Bewusstsein solcher Kunstfrömmigkeit bzw.

²⁸ Vgl. der Reichsdeputationshauptschluss von 1803

²⁹ Schlegel, Friedrich: *Monologen*, Leipzig, 1914, S. 61.

³⁰ Joseph Berglinger ist eine von Wackenroder erdichtete literarische Figur des Kapellmeisters. Vgl. Wackenroders und Tiecks „*Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*“ oder „*Phantasien über die Kunst.*“

–andacht [...] erfährt Berglinger vielmehr die Musik allererst als göttlich und auch ihre kathartische Kraft.“³¹

Das künstlerisch schaffende Individuum in der frühromantischen Literatur bietet einen Raum für die Formulierung solcher Ideen, die im 19. Jahrhundert zum Charakterisieren und zur Entwicklung des Gedankens der künstlerischen Autonomie führten.

I.4.2 Schopenhauers Konzept des Künstlertums

Arthur Schopenhauers Konzept des Künstlertums entstand als Folge der Lektüre frühromantischer Texte Wackenroders, mit denen er sich seit dem Jahr 1806 beschäftigt. Hier findet er eine imaginäre Welt der Kunst und Musik, die ihm eine Fluchtmöglichkeit aus der realen Welt anbietet.³² Zugleich wird er zur Formulierung eines eigenen philosophischen Systems inspiriert, in dem Überlegungen zur Kunst und zum Künstlertum eine wesentliche Rolle spielen. Seine Musikästhetik stellt also sowohl eine philosophische Reflexion der frühromantischen und romantischen Verherrlichung der Musik als auch ihre Weiterentwicklung dar.

I.4.2.1 Suche nach einer neuen Religion

In der Situation, in der die allgemeine seelische Mündigkeit der kirchlichen Tradition des europäischen Kulturraumes gegenübersteht, entsteht eine Art geistige Lücke, d. h. eine Übergangsperiode, in der ein Äquivalent für den traditionellen Glauben gesucht wird. Diese leere Stelle wird bald durch

³¹ Dimter, Walter: Sollten musikalische Verhältnisse der Quell aller Lust und Unlust seyn? Anmerkungen zur frühromantischen Musik-Utopie, besonders bei Wackenroder (Tieck). In: Spies, Bernard (Hrsg.) Ideologie und Utopie in der deutschen Literatur der Neuzeit. Würzburg, 1995, S. 78.

³² Damals, kurz nach dem Selbstmord seines Vaters, befand sich Schopenhauer in der Phase eines persönlichen Umbruchs.

neue philosophische und ästhetische Ansichten besetzt, die insbesondere in der Lehre Arthur Schopenhauers artikuliert werden.

1.4.2.1.1 *Der blinde Wille als inneres Wesen der Welt*

Für Schopenhauer wird zum Anlass aller Aktivität der Wille, der durch die Unmittelbarkeit des Leibes vermittelt wird. Am Anfang seines Hauptwerkes *Die Welt als Wille und Vorstellung* formuliert er seine Position, die für seine Weltanschauung maßgeblich wurde: „*Die Welt ist meine Vorstellung* – dies ist eine Wahrheit, welche in Beziehung auf jedes lebende und erkennende Wesen gilt; ...“³³

Die Welt als Vorstellung ist nur nach den Gesetzen erkennbar, die der subjektiven Seite der Erkenntnis zugehören. So prägt Schopenhauer drei Kategorien, die des Raumes, der Zeit und der Kausalität,³⁴ die das Erfassen der Welt ermöglichen. In diesem Zusammenhang kommt es in Schopenhauers Philosophie zu einer Nivellierung von Anschauung und Vorstellung. Die Sinne vermitteln bloße Fakten, erst durch den Verstand wird „mit einem Schlage, durch seine einzige, einfache Funktion die dumpfe, nichtssagende Funktion in Anschauung“³⁵ verwandelt. Daraus folgt, dass die Anschauung nicht nur sinnlich, sondern auch intellektuell ist, „d. h. reine Verstandeserkenntnis der Ursache aus der Wirkung.“³⁶

Im Rahmen der Vorstellung ist die Welt also ein komplexes System von Wirkung und Ursache, weil „die Erkenntnis der Kausalität in der Anschauung überhaupt, in deren Gebiet alle Erfahrung liegt, schon enthalten ist.“³⁷ Als solches widerspiegelt sich dieses Netz in allen Schichten des Makro- und

³³ Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Erster Band. Frankfurt a. M., 1996, S. 31.

³⁴ Ebd. S. 31.

³⁵ Ebd. S. 42.

³⁶ Ebd. S. 43.

³⁷ Ebd. S. 44.

Mikrokosmos, d. h. es gilt nicht nur für die Gesetze der äußeren Natur, sondern auch für das Geschehen innerhalb des menschlichen Wesens.

Daraus folgt, dass der Leib das unmittelbare Objekt ist, weil er die Anschauung aller anderen Objekte vermittelt. Er stellt dementsprechend ein Objekt unter Objekten dar, indem „*er dem rein erkennenden Subjekt als solchem eine Vorstellung wie jede andere*“³⁸ ist. Laut Schopenhauer haben die Objekte neben einer Erklärung, die im Kontext der Welt als Vorstellung durchgeführt werden kann,³⁹ auch eine Bedeutung. Der Leib muss diese Bedeutung erkennen, sonst wären ihm eigene Aktivitäten fremd und unverständlich. Diese Bedeutung wird dem Leib auf eine andere Weise enthüllt:

*„ ... dieses Wort heißt Wille. Dieses, und dieses allein gibt ihm den Schlüssel zu seiner eigenen Erscheinung, offenbart ihm die Bedeutung, zeigt ihm das innere Getriebe seines Wesens, seines Tuns, seiner Bewegungen.“*⁴⁰

Dem Individuum als Subjekt des Erkennens erscheint der Leib nicht nur als Vorstellung, die im Kontext der Kausalität durch den Verstand angeschaut wird, sondern auch als der Wille. Er wird als ein unbestimmter innerer Bewegungsdrang definiert.

*„Der Willensakt und die Aktion des Leibes sind nicht zwei objektiv erkannte verschiedene Zustände, die das Band der Kausalität verknüpft, stehn nicht im Verhältnis der Ursache und Wirkung; sondern sie sind eines und dasselbe, nur auf zwei gänzlich verschiedene Weisen gegeben: einmal ganz unmittelbar und einmal in der Anschauung für den Verstand.“*⁴¹

Laut Schopenhauer ist der Wille ein universales Prinzip, das durch seinen dunklen Drang das intellektuelle Vermögen des Menschen besessen

³⁸ Ebd. S. 157.

³⁹ Mehr zu der damit zusammenhängenden Aufgabe der Wissenschaft: Ebd. S 109 ff.

⁴⁰ Ebd. S. 157.

⁴¹ Ebd. S. 158.

hat. Auf diese Weise schuf er sich im Menschen einen Verstand, der ihm zur Durchsetzung (zum Leben) dient.

Der Wille als Ding-an-sich vermittelt durch seine Objektivationen (Erscheinungen) die Vorstellungen über die Welt. Er richtet sich nach keinen Gesetzen und ist völlig frei. Der Träger unseres Wesens ist also nicht das Bewusstsein, sondern dieser dunkle innere Trieb. Die einzige Stelle, die die Selbsterkennung des Individuums ermöglicht, liegt dementsprechend im Individuum selbst. Dieser stark anthropozentrische Ansatz in Schopenhauers System lässt die Existenz eines göttlichen Wesens nicht zu, wie es im Rahmen der europäischen geistlichen Tradition Jahrhunderte präsentiert wurde. Daher ergreift dieses philosophische Konzept ganz selbstbewusst die Position einer neuen Religion in der modernen Gesellschaft und lässt aus der Tiefe der philosophisch ästhetischen Überlegungen einen neuen Glauben heranwachsen.

1.4.2.2 Musik als neue Religion

1.4.2.2.1 Platonische Idee

Entscheidend für die Schopenhauersche Konzeption der Musik ist das Zurückgreifen auf die Platonische Philosophie und Terminologie. Den Willen als Ding an sich kann man als eine unteilbare Einheit betrachten, dagegen erscheint er in den einzelnen Teilen der Welt als Vorstellung in Form der Objektivationen. Trotzdem umfasst er die Welt als Vorstellung, wobei er nicht durch die Vielheit der Dinge in Raum und Zeit zersetzt wird, und der Mensch kann ihn durch Kontemplation erkennen. Auf diese Art wird der Wille eigentlich in die Ideen transformiert, die *„nicht selbst in Zeit und Raum, das Medium der Individuen eintretend; sondern fest stehend, keinem Wechsel unterworfen, immer seiend, nie geworden; während jene entstehen und vergehn, immer werden und nie sind; dass, sage ich, diese Stufen der Objektivation des Willens nichts anderes als Platons Ideen sind.“*⁴²

⁴² Ebd. S. 195.

I.4.2.2.2 Das System der Musik und die Objektivierung des Willens in der Kunst

In Schopenhauers Klassifikation der Künste nimmt die Musik eine besondere Stelle ein. Ihre einzigartige Position bezieht sich auf den Fakt, dass sie keine Nachahmung kennt. Sie ist *„unmittelbare Objektivierung und Abbild des ganzen Willens ... Die Musik ist also keineswegs gleich den anderen Künsten das Abbild der Ideen; sondern Abbild des Willens selbst, dessen Objektivität auch die Ideen sind: deshalb ist die Wirkung der Musik so sehr viel mächtiger und eindringlicher als die der andern Künste.“*⁴³

Philosophisch betrachtet Schopenhauer die Musik aus der Sicht der Harmonie und Melodie. Analog zur hierarchischen Objektivierung des Willens in der Natur beschreibt er die Stufen der Objektivierung desselben in der Musik. Von den vier Stimmen entspricht der Bass der niedrigsten Stufe seiner Objektivierung in der anorganischen Natur. Das Mineralreich ist von anderen Formen der Natur durch die tiefste Kluft getrennt. Dementsprechend hat der Grundton auch den größten Abstand von anderen Stimmen: *„Am schwerfälligsten bewegt sich der tiefe Bass, der Repräsentant der rohesten Masse: sein Steigen und Fallen geschieht nur in großen Stufen, in Terzen, Quarten, Quinten, nie um einen Ton ...“*⁴⁴

Der Sopran dagegen entspricht dem Menschen in der Welt der Willensobjektivierungen. In der höchsten Stimme, die ununterbrochen und in großen Zusammenhängen vorwärts schreitet, wird *„das besonnene Leben und Streben des Menschen“*⁴⁵ zum Ausdruck gebracht, daher heißt es, *„die Musik sei die Sprache des Gefühls und der Leidenschaft.“*⁴⁶

Ebenso analog betrachtet Schopenhauer das Verhalten der Melodie und des Willens. Die Melodie entfernt sich stets vom Grundton: *„Die dabei nun stattfindende beständige Entzweiung und Versöhnung ihrer beiden*

⁴³ Ebd. S. 359.

⁴⁴ Ebd. S. 361.

⁴⁵ Ebd. S. 362.

⁴⁶ Vgl. ebd., Schopenhauer gibt zu, dass die Worte die Sprache der Vernunft sind.

*Elemente*⁴⁷ ist, metaphysisch betrachtet, das Abbild der Entstehung neuer Wünsche und sodann ihrer Befriedigung.⁴⁸ Dies entspricht dem vielfältigen ewigen Streben des Willens, der in jeder seiner Erscheinungen mit sich entzweit hervortritt, dabei aber Einer ist.

Bei Schopenhauer kommt es im Rahmen der Überlegungen über die Kunst zu einem „Paradigmenwechsel von der Philosophie zur Ästhetik.“⁴⁹ Gerade der Willen ist diesen zweien gemeinsam. Nur die ästhetische Betrachtung, bei der sowohl „die Erkenntnis des Objekts, nicht als einzelnen Dinges, sondern als Platonischer Idee, d. h. als beharrender Form dieser ganzen Gattung von Dingen;“⁵⁰ als auch „das Selbstbewusstsein des Erkennenden nicht als Individuum, sondern als reinen, willenlosen Subjekts der Erkenntnis“⁵¹ unentbehrlich sind, ermöglicht das Heraustreten aus der strengen Vorstellungswelt der Kausalität und dadurch auch die Befreiung vom Willen.

An dieser Stelle entfaltet Schopenhauer seine ästhetischen Überlegungen. Die kontemplative Schau der Ideen mildert den ewigen Trieb des Willens und befreit den Menschen von dessen Sklaverei.

Die Schopenhauerschen Musikansichten basieren zwar gewissermaßen auf seinen musiktheoretischen Kenntnissen, es handelt sich aber um eine Zusammenfassung von seiner philosophischen Vision der Realität. Die Musik als Abbild des Willens drückt also das Wesen der Welt aus.

⁴⁷ Laut Schopenhauer handelt es sich um das rhythmische und harmonische Element.

⁴⁸ Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung, Erster Band. Frankfurt a. M. 1996, S. 584.

⁴⁹ Dimter, Walter: Sollten musikalische Verhältnisse der Quell aller Lust und Unlust seyn? Anmerkungen zur frühromantischen Musik-Utopie, besonders bei Wackenroder (Tieck). In: Spies, Bernard (Hrsg.) Ideologie und Utopie in der deutschen Literatur der Neuzeit. Würzburg, 1995, S. 75.

⁵⁰ Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung, Erster Band. Frankfurt a. M. 1996, S. 279.

⁵¹ Ebd.

Diese Erhebung der Tonkunst in das Metaphysische und ihr Entzug von weltlichen Inhalten verleiht ihr eine neue Dimension, die sie zum neuen geistigen Leitfaden macht.

Mit Rücksicht auf die Tatsache, dass die Musik praktisch seit jeher fester Bestandteil des religiösen Ritus war, kann man behaupten, dass ihre Entwicklung im 19. Jahrhundert wesentliche Änderungen mit sich bringt. Laut Vlastimil Marek⁵² ist die sog. Musik des neuen Zeitalters eine Tonkunst, die den Menschen sowohl physisch als auch psychisch harmonisieren und dessen Bewusstsein erweitern soll. Dies war eine Funktion, die traditionell mit kirchlichen Ritualen verbunden wurde. Zweifellos kann man die Transformation im Musikleben des 19. Jahrhunderts für eine Vollendung des Unabhängigkeitsprozesses der Musik halten, der bis in die heutige Zeit reicht. So hat sich die Musik in ihrer geistigen Funktion unabhängig von der Religion gemacht und hat von ihr die geistliche Funktion sogar übernommen. Als Belege können die aktuellen Musikgruppen dienen, die nicht nur den Lebensstil ihrer Anhänger völlig bestimmen, sondern sie bei der Musikproduktion auch in spezifische mentale Zustände versetzen. Dies belegt einen Ersatz der Religion durch die Musik, den gerade das Geschehen in der Musikwelt im 19. Jahrhundert veranlasste.

1.4.2.3 Musikalische Leiden

Schopenhauer charakterisiert das Dasein als stetes Leiden.⁵³ Die Musik im Rahmen der Kunst stellt für ihn ein einzigartiges Element dar, das den Trost in den Mühen der Welt gewähren kann. Dies kann nur dem Individuum gelingen, das den wahren Genuss des Schönen erlebt, d.h.

⁵² Marek, Vlastimil: *Tajné dějiny hudby. Zvuk a ticho jako stav vědomí*. Praha, 2000, S. 156.

⁵³ Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Erster Band. Frankfurt a. M. 1996, S. 372.

dem Genius. Ihm ist sein Werk zugleich eine Entschädigung für das Leiden und die Einsamkeit.

Die Quelle des beständigen jämmerlichen und schrecklichen Leidens ist das An-sich des Lebens, der Wille. Dagegen ganz frei von aller Qual ist die Vorstellung, die *„rein angeschaut oder durch die Kunst wiederholt ... ein bedeutsames Schauspiel gewährt.“*⁵⁴ Der Künstler betrachtet dieses Schauspiel der Objektivation des Willens, wobei als Produkt ein Kunstwerk entsteht. Die *„Klarheit des Bewusstseins“*,⁵⁵ über die der geniale Künstler verfügt, ermöglicht eben die Ideen zu erfassen. Der Wille bleibt jedoch in stetem Leiden. Eine wahre und tiefe Erkenntnis des Wesens der Welt als Zweck an sich ist allerdings kein Beruhigungsmittel des Willens. Sie erlöst den Künstler *„nicht auf immer, sondern nur auf Augenblicke vom Leben.“*⁵⁶

Der durch die Kunst gewährte Trost verleiht Kraft dem Künstler, der vom Spiel endlich müde wird, und schließlich *„den Ernst ergreift.“*⁵⁷ In Schopenhauers System nimmt der Begriff „Ernst“ eine Schlüsselposition ein. Es ist eine Voraussetzung für die Auseinandersetzung des Individuums mit dem Wesen der Welt. Die Anwesenheit des wahren Ernstes ist ausschließlich auf geniale Menschen begrenzt, weil eben diese über die Fähigkeit verfügen, nicht auf das eigene Wohl zu bestehen.

*„Daher sind allein die höchst seltenen abnormen Menschen, deren wahrer Ernst nicht im Persönlichen und Praktischen, sondern im Objektiven und Theoretischen liegt, imstande, das Wesentliche der Dinge und der Welt, also die höchsten Wahrheiten aufzufassen und in irgendeiner Art und Weise wiederzugeben.“*⁵⁸

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung, Zweiter Band. Frankfurt a. M. 1996, S. 496.

Dieser objektive Ernst und Verzicht auf persönliches Wohl ist den normalen Menschen fremd und unnatürlich, daher hält Schopenhauer das Ergreifen des objektiven Ernstes durch das Individuum für übernatürlich. Einem solchen Menschen ist der Raum des Mikrokosmos zu eng, dementsprechend erweitert er sein Wirken in die Sphären des Makrokosmos.

Dasselbe bestätigt in seiner Studie auch Dimter,⁵⁹ der die Bedeutung des Ernstes bei Schopenhauer mit der Behauptung charakterisiert: *„die Welt hinter sich zu lassen: unter Einschluss der Kunst!“*⁶⁰ Asmuth⁶¹ widmet sich in diesem Kontext der Position der Musik. Der Ernst der Musik sei das Charakteristikum der Musikphilosophie Schopenhauers. Die Tonkunst sei jedoch gegenüber der wirklichen Qual des Willens immun, weil sie alle menschlichen Gefühle und Leidenschaften nur abstrakt enthalte. Dies sichert der Musik eine besondere Position nicht nur im Rahmen der Künste, sondern auch die Rolle des Trostmittels in dem ewigen Leiden auf dieser Welt. Diese harmonisierende Funktion der Welt der Töne wird in Schopenhauers Auffassung metaphorisch ausgedrückt:

*„ ... auf allen jenen Wegen drückt die Melodie das vielgestaltete Streben des Willens aus, aber immer auch durch das endliche Wiederfinden einer harmonischen Stufe, und noch mehr des Grundtones, die Befriedigung.“*⁶²

⁵⁹ Dimter, Walter: Sollten musikalische Verhältnisse der Quell aller Lust und Unlust seyn? Anmerkungen zur frühromantischen Musik-Utopie, besonders bei Wackenroder (Tieck). In: Spies, Bernard (Hrsg.) Ideologie und Utopie in der deutschen Literatur der Neuzeit. Würzburg, 1995, S. 75–76.

⁶⁰ Ebd. S. 76.

⁶¹ Asmuth, Christoph: Musik als Metaphysik. Platonische Idee, Kunst und Musik bei Arthur Schopenhauer. In: Asmuth, Ch. – Scholtz, G. - Stammkötter, F. B.: Philosophischer Gedanke und musikalischer Klang. Zum Wechselverhältnis von Musik und Philosophie. Frankfurt a. M. S. 111–125 unter: sammelpunkt.philo.at:8080/919/1/Schopenhauer.pdf [abgerufen am 3. 9. 2016].

⁶² Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung, Erster Band. Frankfurt a. M. 1996, S. 363.

1.4.2.3.1 Genialität und Wahnsinn

„ ... der Komponist offenbart das innerste Wesen der Welt und spricht die tiefste Weisheit aus, in einer Sprache, die seine Vernunft nicht versteht; wie eine magnetische Somnambule Aufschlüsse gibt über Dinge, von denen sie wachend keinen Begriff hat. Daher ist in einem Komponisten mehr als in irgendeinem andern Künstler der Mensch vom Künstler ganz getrennt und unterschieden.“⁶³

Eine dominierende Stellung des Musikkomponisten unter den Künstlern resultiert aus der Schopenhauerschen Auffassung der Tonkunst. Die wahre künstlerische Existenz ist allerdings ohne das Phänomen der Genialität undenkbar. Dies bedeutet bei Schopenhauer den Zustand der vollkommensten Objektivität, dem Genius gelingt es dabei, seine Erkenntnis aus dem Dienst des Willens zu beziehen. Er wird so zum *„rein erkennenden Subjekt.“*⁶⁴

Ein *„klares Weltauge“*⁶⁵ muss er jedoch so lange bleiben, bis er das gewonnene künstlerische Material seinem Potential entsprechend bearbeitet. Dazu hilft ihm auch Phantasie, die als unentbehrliche Begleiterin und Bedingung der menschlichen Genialität gedeutet wird. Sie ermöglicht ihm einen tieferen Einblick in die Objektivität, indem sie ihn nicht darauf aufmerksam macht, *„was die Natur wirklich gebildet hat, sondern was sie zu bilden sich bemühte.“*⁶⁶

Das Maß der geistigen Energie, über die ein Genius verfügt, ist viel höher als bei einem normalen Menschen. Man kann sagen, dass eine geniale Persönlichkeit Erkenntniskraft im Überfluss hat. Dies treibt ihn zu einer ewigen Suche nach Seinesgleichen, mit denen er sein unaufhörliches Verlangen teilen könnte.

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Ebd. S. 266.

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Ebd. S. 267.

Der andere Aspekt der das geniale Individuum überströmenden mentalen Energie und der inneren Unruhe eines Genius sind die geistigen Zustände, die sich als psychische Störungen äußern. Schopenhauer erklärt diese Tatsache dadurch, dass beim Genius die anschauende Erkenntnis durch Sinne und Verstand über die abstrakte überwiegt, d. h. im Unterschied zu einem gewöhnlichen Menschen (der sog. Fabrikware der Natur) sucht er nicht gleich Begriffe, um die Wirklichkeit zu bezeichnen, sondern er *„verweilt bei der Betrachtung des Lebens selbst, strebt, die Idee jedes Dinges zu erfassen, nicht dessen Relationen zu anderen Dingen: darüber vernachlässigt er häufig die Betrachtung seines eigenen Weges im Leben und geht solchen daher meistens ungeschickt genug.“*⁶⁷ Dementsprechend schreibt er dem genialen Menschen die Abkehr von der Ratio und eine Zuneigung zum irrationalen Handeln zu.⁶⁸

Die intensive Wirkung der Gegenwart auf das Genie ruft bei ihm *„spontane Anspannung, welche zur willensfreien Auffassung der Ideen erfordert wird,“*⁶⁹ hervor. Dieses Ausschließen von Ratio wird durch Affekte, Leidenschaften und unüberlegte Schritte gekennzeichnet, die zusammen mit anderen Schwächen des Genius als Symptome des Wahnsinns charakterisiert werden können. An einer langen Reihe der Zitate von Horaz über Platon bis zu Goethe dokumentiert Schopenhauer, dass *„Genialität und Wahnsinn eine Seite haben, wo sie aneinander grenzen, ja ineinander übergehn.“*⁷⁰

Bei geistig Kranken charakterisiert Schopenhauer den Wahnsinn als Beschädigung des Gedächtnisses. Der Wahnsinnige verfälscht nämlich die Vergangenheit, wodurch bei ihm fixe Ideen entstehen, die zur Narrheit und Albernheit in der Gegenwart führen. So rettet ihn die Natur durch

⁶⁷ Ebd. S. 269.

⁶⁸ Mehr dazu: Kertz-Welzel, A.: Die Transzendenz der Gefühle. Beziehungen zwischen Musik und Gefühl bei Wackenroder/Tieck und die Musikästhetik der Romantik. Sankt Ingbert, 2001, S. 214.

⁶⁹ Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung, Erster Band. Frankfurt a. M. 1996, S. 270.

⁷⁰ Ebd. S. 272.

Toto je pouze náhled elektronické knihy. Zakoupení její plné verze je možné v elektronickém obchodě společnosti eReading.