

Zur Entstehung der romantischen Bach-Deutung

Von Carl Dahlhaus (Berlin-West)

I

In einer Rezension der Reichardtschen f-Moll-Sonate bemerkte E. T. A. Hoffmann 1814 in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, es sei wenig wahrscheinlich, daß ein Komponist, der sich in der Vokalmusik vom genauen Verständnis des Textes inspirieren lasse, auch in der Instrumentalkomposition glücklich sein werde. „Denn nur den erhabensten, mächtigsten Geistern blieb es vergönnt, die Tonkunst in ihrem eigensten, wundervollsten Gebiete, in dem das Wort untergeht in der Ahnung des Höchsten, die die Brust mit unnennbarer Sehnsucht erfüllt, als Königin zu schauen und ihre Zauber in göttlicher Begeisterung der heiligsten Weihe zu verkünden. Nur Heroen der Musik, wie Händel, Sebastian Bach, Mozart und einige Andere, konnten gleich groß sein in der Instrumental- und Vokalmusik.“¹ Das eigentliche Argument, das der zweite Satz lakonisch formuliert, wird fast erstickt von dem sich überschwänglich ausbreitenden ersten Satz: einem Hymnus auf die Instrumentalmusik, der bis in die Wortwahl an Hoffmanns Rezension von Beethovens Fünfter Sinfonie erinnert: eine Rezension, die, 1810 geschrieben, zu den Gründungsurkunden der romantischen Musikästhetik zählt. Die Analogie aber bedeutet nichts Geringeres, als daß Bachs – und Händels – Instrumentalwerke nach Hoffmanns Überzeugung einer Tradition der Instrumentalmusik angehören, in der die Musik als „reine“ Kunst zur Manifestation ihres eigentlichen – „rein romantischen“ – Wesens gelangt ist.² Es ist die gleiche „unnennbare Sehnsucht“, die Hoffmann bei Bachschen Fugen wie bei Beethovens Sinfonien ergreift. Bach und Händel repräsentieren, statt durch eine geschichtliche Kluft vom späteren 18. Jahrhundert getrennt zu sein, zusammen mit Haydn, Mozart und Beethoven eine musikalische Klassik, die zugleich und in eins eine Klassik der Instrumentalmusik und eine Klassik der deutschen Musik ist. (Die Kategorien „Klassik“ und „Romantik“ schlossen sich nicht aus: Die Musik ist in Hoffmanns Geschichtsphilosophie die paradigmatische Kunst des modernen, christlichen, „romantischen“ Zeitalters – im Unterschied zur Antike –; und als „romantische“ Kunst erreicht sie ihr eigentümliches Wesen und ihre höchste Bestimmung: ihre „Klassizität“.)

¹ E. T. A. Hoffmann, *Schriften zur Musik*, hrsg. von F. Schnapp, München 1963, S. 204.

² Ebenda, S. 34.

Daß Hoffmanns Gedankengang eigentlich – bevor er durch die aufblitzende Intuition einer bis zu Bach zurückreichenden Überlieferung und geschichtlichen Kontinuität der großen Instrumentalmusik abgelenkt wurde – auf ein Gleichgewicht von Vokal- und Instrumentalkomposition bei den „Heroen der Musik“ (im Unterschied zur Einseitigkeit geringerer Komponisten) zielte, besagt wenig und sollte nicht beirren. Hoffmann war zwar, wie die Passage über die Goldberg-Variationen in der Novelle „Johannes Kreislers, des Kapellmeisters, musikalische Leiden“ (1810) verrät, mit Bachschen Instrumentalwerken hinlänglich vertraut, kannte aber von der Vokalmusik wenig oder nichts, als er im März 1814 die Reichardt-Rezension schrieb.³ Erst im April, während der Vorarbeiten zu dem Aufsatz „Alte und neue Kirchenmusik“, bat er den Verleger Härtel um Zusendung „irgend eines wichtigen Werkes von Sebastian Bach“,⁴ das heißt im Hinblick auf das Thema des Aufsatzes: eines kirchenmusikalischen Werkes. (Und die G-Dur-Messe, die Härtel schickte, ist unecht).

Die Einseitigkeit der Werkkenntnis überrascht keineswegs. Von dem kargen Bach-Artikel im Walther-Lexikon von 1732 über den Nekrolog in Mizlers *Musikalischer Bibliothek* von 1754 bis zu Forkels Bach-Biographie aus dem Jahre 1802 ist der Akzent immer auf die zum Teil gedruckten Instrumentalwerke, primär Klavierkompositionen, niemals auf die ungedruckte Vokalmusik gelegt worden. Und die Werke, auf denen im späten 18. Jahrhundert Bachs esoterischer Ruhm als „Komponist für Komponisten“ beruhte, waren im wesentlichen – obwohl Mozart einige Motetten kannte und Haydn eine Abschrift der h-Moll-Messe besaß – das Wohltemperierte Klavier und die Kunst der Fuge.⁵

Daß Hoffmanns Deutung von Bachs Instrumentalmusik als Ausdruck „unnennbarer Sehnsucht“ und Offenbarung eines geheimnisvollen „Zaubers“, durch den eine dem Irdischen enthobene Musik vom Überirdischen rede, eine romantische Umdeutung darstellt, die für einen Historiker ein ärgerliches, die Barocktradition verschüttendes Mißverständnis sein mag, braucht kaum gesagt zu werden. Sowenig aber die romantische Metaphysik der Instrumentalmusik – der Versuch, das Wohltemperierte Klavier und die Kunst der Fuge als Zeugnisse „absoluter“ Musik zu begreifen, einer Musik, die sich durch „Loslösung“ von empirischen Bedingungen zur Ahnung des „Absoluten“ erhebt – den ursprünglichen Sinn Bachscher Werke trifft, so unermeßlich war die geschichtliche Tragweite der Umdeutung im 19. und noch im 20. Jahrhundert. Der Irrtum, wenn er einer war, hat Musikgeschichte gemacht.

Daß Bachs Werk – das man in groben Umrissen als „rhetorisch“ und als „funktional“ charakterisieren kann: als „Inhalte“ mitteilend und an kirch-

³ Ebenda, S. 466.

⁴ Ebenda, S. 468.

⁵ F. Blume, *J. S. Bach im Wandel der Geschichte*, Kassel 1947, S. 13f.

liche, gesellige oder didaktische Zwecke gebunden – in der Romantik dadurch zu musikästhetischen Ehren kam, daß man es gerade umgekehrt als „absolut“ und „autonom“ auffaßte, ist bereits seltsam genug. Das eigentliche geschichtliche Paradox aber besteht in der vertrackten Dialektik, daß mit Bachs Musik – deren zwingende Logik als Weltentrücktheit und als Abstraktion von Affekten empfunden wurde – der romantische Gedanke, Musik sei eine „abgesonderte Welt für sich selbst“⁶ und erreiche, statt sich als Gefühlsausdruck irdisch rechtfertigen zu müssen, durch Reichtum und in sich kreisende Geschlossenheit der „inneren Form“⁷ ihre höchste, überirdische Bestimmung, überhaupt erst einen angemessenen, gleichsam den Umriß der Idee ausfüllenden Gegenstand erhielt. Was bei Wackenroder und Tieck 1799 eine vage vorschwebende Intuition gewesen war, ist durch Hoffmanns Übertragung auf Beethovens Sinfonien 1810 – eine Übertragung, bei der die Auflösung des Beethovenschen Pathos und Ethos in die Vorstellung einer „absoluten“ Musik nicht restlos gelingen konnte –, vor allem aber durch die Umdeutung Bachs 1814 – eine Umdeutung, deren Gewaltsamkeit wegen der Abstraktion von der Vokalmusik kaum fühlbar wurde – zu einer Idee geworden, von der weitreichende Geschichtswirkungen ausgehen konnten.

Die Übertragung der durch Wackenroder und Tieck geprägten Metaphysik der Instrumentalmusik auf Bachs Klavierkompositionen ist, wie es scheint, durch den romantischen Pythagoreismus, die Assoziation des Instrumentalen und „Mechanischen“ mit dem Mathematischen und Geheimnisvollen vermittelt worden. Unter den „Höchst zerstreuten Gedanken“ des Hoffmannschen Kapellmeisters Kreisler findet sich die Notiz: „Es gibt Augenblicke – vorzüglich wenn ich viel in des großen Sebastian Bachs Werken gelesen –, in denen mir die musikalischen Zahlenverhältnisse, ja die mystischen Regeln des Kontrapunktes ein inneres Grauen erwecken. – Musik! – mit geheimnisvollem Schauer, ja mit Grausen nenne ich dich! – Dich! in Tönen ausgesprochene Sanskrita der Natur.“⁸ Die Verquickung von Mathematik, Magie und Instrumentalmusik, die Aneignung pythagoreischer Traditionsbestände in romantischem Geiste und mit dem Ziel einer Apologie der absoluten Musik, stammt von Wackenroder (bei dem deutlicher als bei Hoffmann der Begriff des Mechanischen zwischen dem Instrumentalen und dem Mathematischen vermittelt): „Aber aus was für einem magischen Präparat steigt nun der Duft dieser glänzenden Geistererscheinung empor? – Ich sehe zu, – und finde nichts, als ein elendes Gewebe von Zahlenproportionen, handgreiflich dargestellt auf gebohrtem Holz, auf Gestellen von Darmsaiten und Messingdraht. – Das ist fast noch

⁶ W. H. Wackenroder, *Werke und Briefe*, Heidelberg 1967, S. 245.

⁷ F. Rochlitz, *Für Freunde der Tonkunst*, Leipzig, 2. Aufl. 1830, Bd. I, S. 217.

⁸ E. T. A. Hoffmann, *Musikalische Novellen*, hrsg. von E. Istel, Regensburg (1919), S. 72.

wunderbarer, und ich möchte glauben, daß die unsichtbare Harfe Gottes zu unsern Tönen mitklingt, und dem menschlichen Zahlengewebe die himmlische Kraft verleiht.“⁹

Die Metaphysik der absoluten Musik, in deren Namen E. T. A. Hoffmann – und später Schumann – Bachs Werk mit dem von Beethoven ästhetisch-geschichtsphilosophisch verknüpfte, stellt keineswegs den einzigen Zugang zu Bach dar, der „romantisch“ genannt werden darf. Doch war zweifellos die Idee einer Musik, die sich durch „Loslösung“ von irdischer Bedingtheit – von Zwecken ebenso wie von Affektnachahmungen – zum Ausdruck des Überirdischen, „Absoluten“ erhebt, sowohl generell als auch im Hinblick auf Bach der zentrale Gedanke der romantischen Musikästhetik, neben dem andere Momente, der Hang zum Altdeutschen, das patriotische Pathos und das protestantische Erweckungsstreben, als Motive erscheinen, die einerseits nur sekundär „romantisch“ und andererseits, ohne daß ihr Einfluß geleugnet werden soll, für die Bach-Rezeption des 19. Jahrhunderts von geringerer Bedeutung sind.

Die Neigung zum Alten und Altertümlichen, die Johann Friedrich Reichardt bereits 1782 dazu bewog, Goethes Hymnus auf das Straßburger Münster zu zitieren, um den Eindruck Bachscher – und Händelscher – Werke in Worte zu fassen, erhielt um 1800 eine sehnsüchtige Färbung und einen enthusiastischen Akzent, die man als „romantisch“ empfinden kann. Reichardt war noch halb skeptisch gestimmt. Einerseits fühlte er sich zu dem Vergleich gedrängt: „Bei einzelnen Stücken und Stellen dieser großen Männer (mehr aber noch bei Händel als bei Bach) ist's mir sehr oft so gegangen, wie's Goethen mit dem Münster zu Straßburg ging. Ich will die ganze Stelle hersetzen.“¹⁰ Andererseits hängt er dem Goethe-Zitat einen halben Widerruf der Analogie an: „O daß unsern beiden größten Tonkünstlern der Mangel an größerer Menschheit“ – an menschheitlichem Gefühlsausdruck – „im Wege stand, daß sie nicht auch ein so ganzes großes, wahres vollendetes Werk“ – wie das Straßburger Münster – „darstellen konnten.“¹¹ Erst Hoffmann bekannte sich rückhaltlos zu der These, daß in gotischer Baukunst und Bachscher Musik eine analoge Vollkommenheit erreicht sei. „Man stritt heute viel über unsern Sebastian Bach und über die alten Italiener, man konnte sich durchaus nicht vereinigen, wem der Vorzug gebühre. Da sagte mein geistreicher Freund: ‚Sebastian Bachs Musik verhält sich zu der Musik der alten Italiener wie das Münster in Straßburg zu der Peterskirche in Rom.‘ Wie tief hat mich das wahre, lebendige Bild ergriffen.“¹² Und das „Bild“ ist geschichts-

⁹ Wackenroder, a. a. O., S. 205.

¹⁰ J. F. Reichardt, *Briefe, die Musik betreffend*, hrsg. von G. Herre und W. Siegmund-Schultze, Leipzig 1976, S. 175.

¹¹ Ebenda, S. 177.

¹² Hoffmann, *Musikalische Novellen*, a. a. O., S. 71.

wirksam geworden. Die Wiederentdeckung der Matthäus-Passion, die eigentlich eine erste Entdeckung war, geschah im gleichen Geiste wie die Vollendung des Kölner Doms.

Der Patriotismus, von dem nach Leo Schrade¹³ die in Forkels Biographie von 1802 kulminierende „erste Bachbewegung“ getragen wurde, war ursprünglich keineswegs romantisch gefärbt, obwohl Schrade¹⁴ sogar Forkel zu den „Romantikern“ zählt (mit der seltsam schiefen Begründung, daß Forkel an „den stetigen Fortschritt und die endliche Vollkommenheit in der eigenen Zeit“ glaubte). Das nationale Pathos war – generell wie in der „Bachbewegung“ – zugleich ein bürgerliches. Der Oper – genauer: der Opera seria –, die als italienisch, feudal und frivol galt, setzte man – neben dem Singspiel – die Instrumentalmusik entgegen, die man als deutsch, bürgerlich und ernsthaft empfand: eine Instrumentalmusik, die durch Haydn und Beethoven den artifiziellen Rang der Opera seria erreichte oder sogar übertraf (wie es – in einer nach patriotischer Auffassung analogen Entwicklung – dem deutschen Singspiel durch die Zauberflöte und den Freischütz gelang). Die Instrumentalmusik, an die sich patriotisches Pathos heftete – und zu deren Nationalgeschichte auch Bachs Klavierwerke gezählt wurden –, wurde dann durch Wackenroder, Tieck und E. T. A. Hoffmann mit einer Metaphysik ausgestattet, die charakteristisch „romantisch“ war, so daß in der Bach-Rezeption wie in der Theorie der Instrumentalmusik das patriotische Moment mit dem romantischen konvergierte.

Romantisch gefärbt war schließlich auch die protestantische Restauration, aus der eine manchmal aufflammende, manchmal zögernde – durch liturgische Bedenken gehemmte – Sympathie für Bachs Kirchenmusik – die Passionen, die Motetten und einige Kantaten – erwuchs. Die These Leo Schrades, eine patriotische „Bachbewegung“ sei von einer kirchlichen abgelöst worden – „Das erste Ziel dieser Bewegung ist die Eroberung Bachs für die deutsche Nation. Das zweite Ziel ist ein anderes, gesetzt vom 19. Jahrhundert: die Eroberung Bachs für die Kirche und Liturgie“¹⁵ – ist jedoch eine Übertreibung. Denn der „eigentliche“ Bach des 19. Jahrhunderts war – trotz des Ereignisses von 1829 – der Instrumentalkomponist: ein „Komponist für Komponisten“, dessen Werke als Paradigmata absoluter Musik und als monumentale Eröffnung eines „Zeitalters der deutschen Musik“ gerühmt wurden, einer Epoche, die sich – die Auslegungen wechseln – bis zu Wagner, zu Bruckner oder zu Schönberg erstreckte. (Wagner verstand das Musikdrama als Vollendung der instrumentalen, sinfonischen Tradition; und wenn Schönberg die Intuition der Dodekaphonie mit den

¹³ L. Schrade, *Johann Sebastian Bach und die deutsche Nation*; in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte XV, 1937, S. 231.

¹⁴ Ebenda, S. 241.

¹⁵ Ebenda, S. 231.

Worten kommentierte, seine Entdeckung sichere für ein weiteres Jahrhundert die Herrschaft der deutschen Musik, so fühlte er sich als Erbe einer Überlieferung, die durch Bach begründet worden war.) Entscheidend für die Bach-Rezeption im 19. Jahrhundert war weniger die kirchenmusikalische Motivation als die Verknüpfung der romantischen Metaphysik der absoluten Musik mit der patriotischen Idee einer Epoche der deutschen Musik.

II

E. T. A. Hoffmann war der geschichtlich wirksamste, aber nicht der erste Ästhetiker, der Bachs Werk im Geiste der Wackenroderschen Metaphysik der Instrumentalmusik zu begreifen und durch den Entwurf einer Geschichtsphilosophie der deutschen Musik für das Gedächtnis der Nachgeborenen zu retten versuchte. Im dritten Jahrgang der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* erschienen 1801, als Rückblick auf das gerade vergangene Jahrhundert, „*Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im achtzehnten Jahrhundert*“: Bemerkungen, die nichts Geringeres als ein ästhetisch-geschichtsphilosophischer Traktat sind, in dem sich zum erstenmal die Umriss der Idee eines von Bach begründeten „Zeitalters der deutschen Musik“ abzeichnen. Der Verfasser der Abhandlung, Triest, lebte, wie die Lexika wortkarg bemerken, als „Prediger in Stettin“. Musikalisch war er, wie es scheint, Dilettant, philosophisch Eklektiker. Gerade dadurch aber war er fähig, Gedanken, deren Ursprünge weit auseinanderlagen, die jedoch sämtlich für die Zeit um 1800 repräsentativ waren, zu einem Muster zu verknüpfen, das sich als dauerhaft erwies.^{15a}

In der Fortsetzung der „*Bemerkungen*“, die am 14. Januar 1801 erschien, heißt es über Bach: „Und nun – welche Freude für einen patriotischen Bewohner unsers Vaterlandes, zu wissen, daß der größte, tiefstinnigste Harmonist aller bisherigen Zeiten, der alles, was Italien, Frankreich und England für die reine Musik gethan hatte, übertraf, der seine musikalische Mitwelt, die doch an gelehrte Werke gewöhnt war, in Erstaunen setzte und der Nachwelt noch unübertroffene Muster lieferte, welche wie Mysterien (leider sind sie es für viele Komponisten jetzt wirklich) angesehen

^{15a} Zu Triests Anschauungen vgl. auch M. Ruhnke in: *Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag*, Kassel 1963, S. 309f. Nach H. Moderow, *Die Evangelischen Geistlichen Pommerns von der Reformation bis zur Gegenwart*, Teil 1, Stettin 1903, S. 471, wurde Johann Karl Friedrich Triest am 16. Juni 1764 als Sohn eines Steuerbeamten in Stettin geboren, studierte in Halle (Saale) bis 1785, wurde am 11. Mai 1787 Pastor an St. Gertrud in Stettin und 1810 Archidiakon an St. Jakobi, starb aber schon am 11. August desselben Jahres. – Anm. der Schriftleitung.

wurden, denen man sich nicht ohne geheimen Schauer, selbst bey nicht gemeinen Vorkenntnissen nahen dürfe, daß dieser Mann, sag ich, ein Deutscher war! – Hoch und hehr strahlt der Name Johann Sebastian Bachs vor allen deutschen Tonkünstlern in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Er umfaßte mit Newtons Geist alles, was man bisher über Harmonie gedacht und als Beyspiel aufgestellt hatte, durchwühlte ihre Tiefen so ganz und so glücklich, daß er mit Recht als der Gesetzgeber in der ächten Harmonik, die bis auf den heutigen Tag gilt, anzusehen ist.“¹⁶

Der patriotische Ton, den Triest anschlägt, war für die Bach-Rezeption um 1800 charakteristisch. Er ist 1801 in Siebigkes Äußerungen über Bach, die Leo Schrade ausgrub,¹⁷ ebenso explizit wie in Forkels Monographie von 1802, während die Spuren von Nationalstolz, die sich bei Reichardt oder Hiller in den 1780er Jahren finden lassen, noch schwach ausgeprägt sind. (Doch soll nicht verkannt werden, daß die breite Ausmalung der Marchand-Anekdote, die auf den Nekrolog von 1754 zurückgeht, ein Zeugnis für patriotischen Enthusiasmus in der Bach-Überlieferung darstellt.)

Daß Bach der „größte, tiefsinnigste Harmonist aller bisherigen Zeiten“ gewesen sei, der im „gelehrten“ Stil sogar die Italiener übertraf, ist eine Charakteristik, bei der sich Triest offenbar an Reichardt anlehnte: „Es hat nie ein Komponist, selbst der besten, tiefsten Italiäner keiner, alle Möglichkeiten unserer Harmonie so erschöpft als J. S. Bach.“¹⁸ Wenn aber Triest, kaum anders als später E. T. A. Hoffmann, von „Mysterien“ und einem „geheimen Schauer“ spricht, so macht er sich den romantischen Pythagoreismus zu eigen, der von Wackenroder in den *Herzenergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* und den *Pbantasiën über die Kunst* in die Theorie der Instrumentalmusik verwoben worden war. (Wackenroders Schriften, 1797 und 1799 erschienen, gehörten zu den Buch-Novitäten, als Triest seine Abhandlung konzipierte.)

Der Vergleich mit Newton, den Triest aus Hirschings *Historisch-literarischem Handbuch berühmter und denkwürdiger Personen* übernahm – „Was Newton als Weltweiser war, war Sebastian Bach als Tonkünstler“¹⁹ – scheint, wenn man von der Geschichte der Naturwissenschaft ausgeht, mit dem Rückgriff auf pythagoreische Traditionsbestände – oder das Gerücht über sie – schlecht zusammenzustimmen. Für einen Literaten des späten 18. Jahrhunderts aber gingen das Staunen über Newtons universale Mechanik und der Schauer angesichts der Zahlengeheimnisse, die im Tonsystem oder in den Künsten des Kontrapunkts verborgen lagen, ineinander über.

¹⁶ Triest, *Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im achtzehnten Jahrhundert*; in: Allgemeine Musikalische Zeitung III, 1800/01, Sp. 259.

¹⁷ Schrade, a. a. O., S. 237ff.

¹⁸ Reichardt, a. a. O., S. 174.

¹⁹ Schrade, a. a. O., S. 236. Urheber war C. F. D. Schubart, vgl. Dok III, Nr. 903.

Die Vorstellung von „Mysterien“ der Musik, über die Bach als „Zauberer“ gebot, müssen mit dem Begriff der „reinen Tonkunst“, den Triest entwickelte, verknüpft werden, wenn die romantischen Implikationen des Triestschen Entwurfs einer Ästhetik, die zugleich eine Geschichtsphilosophie ist, kenntlich werden sollen. In der Fortsetzung vom 21. Januar 1801 heißt es über Bach: „Er imponierte schnell, weil er Bewunderung erregte und selbst große Künstler gleichsam darnieder schlug“ – die Anspielung auf die Marchand-Anekdote ist unüberhörbar. „Nur ein solcher Mann konnte und mußte die reine Musik (m. s. die Erklärung dieses Ausdrucks in der Einleitung) weit, sehr weit empor bringen; denn diese ist gleichsam das Urbild der Kunst, aus einer höheren Region gegeben, und wer eine so vertraute Bekanntschaft mit ihr verräth, steht wie ein Zauberer da, dem man übernatürliche Kräfte zuzutrauen geneigt ist.“²⁰

Bei der Unterscheidung zwischen „reiner“ und „angewandter Tonkunst“ lehnte sich Triest an Kants *Kritik der Urteilskraft* von 1790 an. „Reine Musik“ ist nach Triest nicht dasselbe wie Instrumentalmusik, wenn es auch primär Instrumentalwerke sind, durch die sie repräsentiert wird. Die Dichotomie ist ästhetisch, nicht pragmatisch gemeint. „Reine Musik“ ist ein „schönes (das heißt nach Kunstregeln geformtes) Tonspiel, das schon Zweckmäßigkeit hat, wenn nur eine ästhetische, obgleich unbestimmte Idee durch das Ganze herrscht.“ (Der Begriff der „ästhetischen Idee“ stammt aus § 53 der *Kritik der Urteilskraft*.) „Dagegen die musikalische Versinnlichung eines Subjekts (seiner Gefühle und Handlungen), wo die Poesie, die Mimik u. dgl. den ersten Rang einnehmen, angewandte Tonkunst heißt.“²¹ (Triest zählt „charakteristische Instrumental-Stücke“ zur „angewandten“, Gesangsstücke, „bey denen der Text nichts sagt“, zur „reinen Tonkunst“ – ähnlich wie Wagner, der Rossinis Melodik als „absolute Musik“ charakterisierte.)

Die Kategorie des „rein Ästhetischen“, an das sich weder ein praktisches noch ein theoretisches Interesse knüpft, stammt, ebenso wie die Verquickung des rein Ästhetischen in der Musik mit dem mathematisch Bestimmbaren, aus der *Kritik der Urteilskraft*.²² Und Triests Terminologie, die geschichtlich weittragende Dichotomie von „reiner“ und „angewandter Tonkunst“, beruht, wie es scheint, auf einer Kontamination von Kants Unterscheidung zwischen „reiner und anhängender Schönheit“ einerseits²³ und der Einteilung in „reine“ und „angewandte Mathematik“ andererseits.

²⁰ Triest, a. a. O., S. 273f.

²¹ Ebenda, S. 228, Anmerkung.

²² I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 14.

²³ Ebenda, § 16.

Das von Kant Entlehnte erhielt jedoch bei Triest eine romantische Färbung, zu der er durch Wackenroders und Tiecks *Phantasien über die Kunst* angeregt wurde. Bereits bei Kant sind es musikalische „Phantasien (ohne Thema), ja die ganze Musik ohne Text“²⁴ die neben der Arabeske und dem „Laubwerk auf Papiertapeten“ Exempel für „reine Schönheit“ darstellen. Erst bei Triest aber erscheint die Instrumentalmusik, die Kant mit einer an Rousseau erinnernden Geringschätzung behandelte, als die „eigentliche“ Musik statt als bloßer Schatten und defizienter Modus der Vokalmusik. Und das mathematische Moment der Musik, von dem Kant nüchtern-empirisch, unter Berufung auf Euler, sprach, wird bei Triest mit metaphysischer Würde im Geiste des romantischen Pythagoreismus ausgestattet: Die formale Implikation verwandelt sich in ein „Mysterium“, das „geheime Schauer“ erregt. War für Kant die „reine Musik“, deren Sinn unbestimmt bleibt, „mehr Genuß als Kultur“²⁵ so präsentiert sie sich bei Triest – dessen Bemerkung, daß auch ein bloß „schönes Tonspiel“ ohne Text „mit Erlaubniß der Philosophen – kultivirt“²⁶ eine Entgegnung auf Kants Verdikt darstellt – „gleichsam als das Urbild der Kunst, aus einer höhern Region gegeben“.²⁷ Und das Bild vom „Zauberer“ – die Assoziation von „Mathematik, Magie und Instrumentalmusik“ – stammt aus Wackenroders Aufsatz *Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst, und die Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik*: „Und alle die tönenden Affekten werden von dem trocknen wissenschaftlichen Zahlensystem, wie von den seltsamen wunderkräftigen Beschwörungsformeln eines alten furchtbaren Zauberers, regiert und gelenkt.“²⁸ „Aus was für einem magischen Präparat steigt nun der Duft dieser glänzenden Geistererscheinung empor? – Ich sehe zu, – und finde nichts, als ein elendes Gewebe von Zahlenproportionen.“²⁹

Die „reine Musik“, von Triest als „Urbild“ der „angewandten“ verstanden, ist in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts verschieden aufgefaßt worden: entweder als rudimentärer Zustand, als „schönes Tonspiel“, das in „charakteristische Musik“ übergehen müsse, um seine geschichtliche Bestimmung zu erreichen (Adolf Bernhard Marx, Franz Brendel), oder als „absolute Musik“, deren Emanzipation von fest umrissenen Charakteren und Sujets gerade umgekehrt eine höhere Stufe der Entwicklung darstelle. Und die Bach-Interpretation, zu deren Topoi es gehörte, daß Werke wie das Wohltemperierte Klavier und die Kunst der Fuge der Welt irdisch

²⁴ Ebenda, § 16.

²⁵ Ebenda, § 53.

²⁶ Triest, a. a. O., S. 228, Anmerkung.

²⁷ Ebenda, S. 274.

²⁸ Wackenroder, a. a. O., S. 224.

²⁹ Ebenda, S. 205.

faßlicher Gefühle und Affekte entrückt seien – das berühmteste Zeugnis ist Goethes Wort über Bach –, war von der ästhetischen Entscheidung, ob die „reine Musik“ hinter der „angewandten“ zurückbleibe oder über sie hinausgehe, unmittelbar betroffen.

Die romantische Metaphysik der Instrumentalmusik, die in Triests Bach-Deutung mit Kants Kategorie der „reinen Schönheit“ (im Unterschied zur „anhängenden“) verquickt erscheint, stand – in Tiecks Formulierung schroffer als in Wackenroders – durchaus quer zur Tradition der musikalischen Affektdarstellung. In dem Aufsatz „*Symphonien*“ aus den *Phantasien über die Kunst* konzediert Tieck der Vokalmusik eine natürliche Affinität zum Affektausdruck (und am Modell der Vokalmusik ist denn auch im 17. und 18. Jahrhundert die Affektenlehre entwickelt worden). „Die eigentliche Vokalmusik muß vielleicht ganz auf den Analogien des menschlichen Ausdrucks beruhen.“ Vokalmusik aber ist nach Tieck – und seine These bedeutet nichts Geringeres als die polemische Herausforderung einer jahrtausendealten musikästhetischen Tradition – eine gefesselte, noch nicht zu sich selbst gekommene Musik. „Diese Kunst scheint mir aber bei allem diesem immer nur eine bedingte Kunst zu sein; sie ist und bleibt erhöhte Deklamation und Rede“. Indem aber Tieck die instrumentale Musik zur „eigentlichen“ erklärt, tendiert er zugleich dazu, Affektausdruck, Programmatik und Charakterdarstellung zurückzudrängen und eine Musik zu postulieren, die sich in sich selbst verschließt: in eine Kunstwelt, die Tieck „reinpoetisch“ nennt. (Der Ausdruck bedeutet nicht, daß Musik von Dichtung abhängig, sondern daß sie selbst Dichtung sei; er zielt nicht auf „Literarisierung“, sondern auf Emanzipation von Literatur.) „In der Instrumentalmusik aber ist die Kunst unabhängig und frei, sie schreibt sich nur selbst ihre Gesetze vor, sie phantasiert spielend und ohne Zweck, und doch erfüllt und erreicht sie den höchsten, sie folgt ganz ihren dunkeln Trieben, und drückt das Tiefste, das Wunderbarste mit ihren Tändeleien aus.“³⁰ „Diese Symphonien . . . enthüllen in rätselhafter Sprache das Rätselhafteste, sie hängen von keinen Gesetzen der Wahrscheinlichkeit ab, sie brauchen sich an keine Geschichte und an keine Charaktere zu schließen, sie bleiben in ihrer reinpoetischen Welt.“³¹

Die Entscheidung für eine Ästhetik ist also verquickt mit der Entscheidung für eine musikalische Gattung – die Vokal- oder die Instrumentalmusik –, die als Paradigma „eigentlicher“ Musik gelten soll. Und indem Triest die Instrumentalmusik – die „reine Musik“ im Unterschied zur „angewandten“ oder „charakteristischen“ – als „Urbild“ und nicht als defizienten Modus der Vokalmusik begreift, ist der Schritt zur romantischen Ästhetik der „absoluten Musik“ – zu der These, daß die von Funktionen und Texten „losgelöste“ Musik das „Absolute“ ahnen lasse – bereits vorge-

³⁰ Ebenda, S. 254.

³¹ Wackenroder, a. a. O., S. 255.

zeichnet. Gerade Bachs Instrumentalmusik aber, in der man einerseits ein Modell in sich geschlossener „musikalischer Logik“ erkannte (der Terminus wurde, wie es scheint, von Forkel geprägt) und deren religiöse Fundierung man andererseits dunkel empfand, erschien dazu prädestiniert, die Dialektik im Begriff des musikalischen Absoluten durch ästhetische Anschauung zu konkretisieren und gleichsam dingfest zu machen. Eine Bach-Rezeption, die von gedruckten Instrumental- statt von ungedruckten Vokalwerken ausging, traf mit einer Ästhetik zusammen, in deren Namen Werke wie das Wohltemperierte Klavier und die Kunst der Fuge mit „kunstreligiöser“ Würde ausgestattet wurden: einer Würde, die Bach unbegreiflich gewesen wäre, die aber zu den Voraussetzungen gehörte, unter denen Bachs Werk – verstanden als Gründungsurkunde eines „Zeitalters der deutschen Musik“, das sich als Epoche der Instrumentalmusik präsentierte – in die Kompositionsgeschichte des 19. und noch des 20. Jahrhunderts bestimmend einzugreifen vermochte. (Die Entdeckung der Matthäus-Passion gehört – trotz Mendelssohns „Paulus“ – eher der Musikgeschichte als Ideen-, nicht als Kompositionsgeschichte an.)

III

Das geschichtsphilosophische Schema, von dem Triest ausging, um die Entwicklung der deutschen Musik im 18. Jahrhundert in Begriffe zu fassen, beruhte auf einem ästhetischen Kategoriensystem, dessen Rekonstruktion nicht überflüssig erscheint, wenn man die ideengeschichtliche Konfiguration zu verstehen sucht, der die Bach-Renaissance um 1800 ihre Sprache verdankte. Es handelt sich in den Grundzügen, die durch die romantischen Übermalungen durchscheinen, um den terminologischen Apparat der Aufklärungsästhetik, einen Apparat, der von Johann Adolf Scheibe 1737 benutzt worden war, um Bach in eine Vergangenheit zurückzustoßen, die tot und abgetan war. Und daß Triest Vokabeln und Antithesen, die Jahrzehnte früher zur Polemik gedient hatten, in eine Apologie einfügen konnte, mag zunächst überraschen, zeigt aber lediglich, daß die Verlagerung von Wertakzenten in einem Kategoriensystem nicht dessen Umsturz zu bedeuten braucht. Das Denkmuster bleibt bestehen, auch wenn die Urteile wechseln.

In dem Lob, das Triest für Bach, den „größten, tiefstinnigsten Harmonisten aller bisherigen Zeiten“, bereithielt, war, wenn man es im Sinne der Vorurteile des 18. Jahrhunderts las, ein Tadel versteckt. „Seine Verdienste erstrecken sich eigentlich nur auf reine Musik, d. h. auf den Mechanismus der Tonkunst, besonders auf Harmonie und gebundenen Styl. Ist aber von angewandter Musik oder vom freyen Styl u. dgl. die Rede, so steht ihm nicht nur sein Zeitgenosse Händel wenigstens zur Seite, sondern seine Nachfolger, sein Sohn C. P. E. Bach, ein Graun, Hasse und späterhin ein

J. Haydn, Mozart und andere, fanden eine Bahn, die er nicht betreten hatte.³² Bach gehört, schroff gesagt, der Vorgeschichte an.

Die Charakteristik geschichtlicher Stufen, die Triest skizzierte, beruhte auf Begriffskontrasten wie „Harmonie“ und „Melodie“, „gebundener“ und „freier Stil“, „reine“ und „angewandte Tonkunst“, „Mechanismus“ und „ästhetischer Geist“. Und die Antithesen bildeten im 18. Jahrhundert ein System: Jeder Begriff der einen Seite – „Harmonie“, „gebundener Stil“, „reine Tonkunst“, „Mechanismus“ – wurde mit jedem anderen unwillkürlich assoziiert, ohne daß man sich der Mühe unterziehen mußte, am einzelnen Werk zu demonstrieren, daß dem „harmonisch Tiefsinnigen“ der „ästhetische Geist“ fehle. Die Denkstütze wurde zum Denkersatz: Wenn das eine Moment gegeben war, schloß man auf das andere, ohne sich im Ernst auf die Sache selbst einzulassen. (Im Begriff der „reinen Tonkunst“ steckt, wie die Verquickung mit „Harmonie“ – also Kontrapunkt – und „gebundenem Stil“ zeigt, außer den Assoziationen mit „reiner Schönheit“ und „reiner Mathematik“ auch die Konnotation „reiner Satz“.)

Das Werturteil, das der Begriff des „Mechanischen“ – als Gegenbegriff zum „Ästhetischen“ oder „Poetischen“ – enthält, zeichnet sich in Triests Schilderung des „Geistes der Gründlichkeit“, durch den die deutsche Musik – wie nach Kant die deutsche Philosophie – geprägt wurde, deutlich ab. „Ernsthaft und trocken im geselligen wie im häuslichen Leben, mehr geneigt zum Rechnen und Berechnen als zum Empfinden, darf es niemanden wundern, wenn . . . wir in der ersten Periode der deutschen Tonkünstler des vorigen Jahrhunderts wenig oder gar keine Werke aufzuweisen haben, aus denen ein ästhetischer Geist weht, der den Mechanismus der Musik nicht als Zweck, sondern als Mittel behandelt. Deshalb waren (und sind) wir so überreich an allerhand Instrumentalsachen.“³³ Die Assoziation des Instrumentalen mit dem Mechanischen und die Leugnung „ästhetischen Geistes“ in der Instrumentalmusik des Jahrhundertanfangs gehen auf Jean-Jacques Rousseau zurück, der die „wahre“ Musik in der gefühlvollen Simplizität gesungener Melodien suchte. Das Ideal, das ihm vorschwebte, hob Rousseau polemisch von der dunklen Folie einer „gotischen und barbarischen“ Musik ab, in deren Begriff er die Gegensätze zu den Merkmalen der „wahren“ Musik – das „Errechnete“, das „Künstliche“, das „vergrübelt Harmonische“ und das „Instrumentale“ – versammelte. Daß sich Triest auf Rousseau – auf das *Dictionnaire de Musique* von 1768 – stützte und sich sogar das Verdikt über Instrumentalmusik, wenn auch eingeschränkt auf die ältere, zu eigen machte, obwohl er im Grunde auf eine Rechtfertigung der deutschen Musik, und zwar der Instrumentalmusik zielte, erscheint paradox und war doch – als Abhängigkeit eines musikalischen Laien von dem einflußreichsten Buch des Jahrhunderts über Musik –

³² Triest, a. a. O., S. 261.

³³ Ebenda, S. 242.

nahezu selbstverständlich. Andererseits konnte die Kritik an der Instrumentalmusik jederzeit in eine Apologie umschlagen, denn zwischen den Zeilen der Triestschen Schilderung geistert die Assoziation des Instrumentalen mit dem Deutschen, Bürgerlichen und Gründlichen im Gegensatz zur Oper als dem italienischen, höfischen und frivolen Genre.

Mit dem Begriff des Mechanischen verband sich, halb pejorativ gemeint, die Vorstellung des Virtuosen. Einer Kunst, die Staunen erregte, setzte Triest eine Simplizität entgegen, die das Herz zu rühren vermag. Von Bach heißt es: „Er imponirte schnell, weil er Bewunderung erregte und selbst große Künstler gleichsam darnieder schlug.“³⁴ „Dahingegen der, welcher die Kunst nur als Hülfsmittel zur verschönerten Darstellung menschlicher Gefühle und Handlungen gebraucht“ – also der Komponist „angewandter Musik“ –, „nicht sowohl augenblickliches Erstaunen, als Liebe und Wohlgefallen zum Lohne erhält . . . Eine solche allgemeine Theilnahme kann der, welcher in der reinen Musik als bloß grübelnder Künstler glänzt, selten oder nie erregen. Nur in der angewandten Tonkunst, welche die bestimmtere Darstellung menschlicher Gefühle und Handlungen in Verbindung mit der Poesie (und Mimik) versinnlicht und erhöht, ist dies möglich; denn das sind nicht bloß Werke für den Kenner, sondern auch für den Laien.“³⁵ Der Einspruch gegen Artifizielles, Gelehrtes, Virtuoses und Esoterisches stammte aus einer Polemik, die um 1800, als Triest die Topoi aufgriff, bereits ein wenig vergilbt war: aus der Auseinandersetzung der empfindsamen Ästhetik mit der Barocktradition. Was im 17. und im frühen 18. Jahrhundert gesucht und gerühmt worden war, wurde seit ungefähr 1730 gemieden und verpönt: Gegen den Kenner als Urteilsinstanz spielte man den Laien aus, gegen den Verstand das Gefühl, gegen das Studium das Ingenium, gegen das Staunen oder die Verwunderung die Rührung, gegen das Künstliche und Verwickelte das Natürliche und Einfache. Triest wiederholte also, pointiert gesagt, inmitten einer Passage, die als Panegyrikus anhub, Scheibes Verdikt über Bach, ein Verdikt, das in den Vokabeln steckte, denen Triest als Erbe von Aufklärung und Empfindsamkeit nicht zu entrinnen vermochte. Zwischen den Sätzen aber, die eine mißtrauische Distanz zur Barocküberlieferung und deren tragenden Kategorien ausdrücken, stehen die früher zitierten, in denen es von der – eben noch als „mechanisch“ verdächtigten – „reinen Musik“ heißt, sie sei „gleichsam das Urbild der Kunst, aus einer höhern Region gegeben, und wer eine so vertraute Bekanntschaft mit ihr verräth, steht wie ein Zauberer da, dem man übernatürliche Kräfte zuzutrauen geneigt ist.“

Es genügt nicht, von Eklektizismus zu reden. Denn das Schwanken des Urteils, das mit wechselnder – aufklärerisch-empfindsamer oder romantischer – Färbung der Kategorien zusammenhängt, ist ideengeschichtlich

³⁴ Ebenda, S. 273.

³⁵ Ebenda, S. 274f.

aufschlußreich. Die romantische Musikästhetik, deren Pathos Triest von Wackenroder und Tieck entlieh, wird im Kontext der Triestschen Abhandlung als „Neubarock“, als Restitution von Grundbegriffen des Jahrhundertanfangs aus dem Geiste der 1790er Jahre kenntlich.

Die „Verwunderung“, eine zentrale Kategorie des Barocks, die von der aufklärerisch-empfindsamen Ästhetik als bloßes Staunen über betäubende Virtuosität, deren Prunk hohl ist, verdächtigt worden war, wurde von der Romantik gleichsam in ihre alten Rechte wieder eingesetzt: Bei Wackenroder erscheint sie als Ergriffenheit durch das „Wunderbare“. Was man um die Jahrhundertmitte, als man dem Ideal der rührenden Simplizität anhing, als „leer“ empfunden hatte, pries man einige Jahrzehnte später, nachdem das Kunstgefühl, von dem Klopstocks Oden getragen wurden, in die Musikästhetik, vor allem die Theorie der Sinfonie, eingedrungen war, als „erhaben“. Und die Ergriffenheit nannte man – mit einem Wort, in dem sich Säkularisierung der Religion und Sakralisierung der Kunst verschränken – „Andacht“.

Die kunstreligiöse Andacht aber, zu der sich Wackenroder in den 1790er Jahren durch Sinfonien bewegt fühlte, wurde von Triest auf die Bachsche Kirchenmusik gleichsam zurückübertragen: auf Werke, die er – offenbar ohne sie zu kennen – dem Begriff der „reinen Tonkunst“ subsumierte, indem er die Texte als unverständlich und darum gleichgültig erklärte. „Die Andacht sollte in diesem (dem nördlichen) Theil Deutschlands nicht Begeisterung durch Reiz und Betäubung der Sinne, sondern durch ernstes grübelndes Nachdenken seyn. Zur Unterstützung derselben war die Kultur der Harmonie überaus wichtig; denn was konnte dieses Grübeln mehr unterhalten als eine Fuge u. dgl. welche auf der Orgel gut vorgetragen, selbst dem Nichtkenner gefällt. Das Übersinnliche des Gegenstandes und ein dem angemessener (oft unpoetischer und sogar unverständlicher) Text verstattete allen kontrapunktischen Künsten und Kunststücken freyen Spielraum, weil die Worte wenig mehr Werth als die Sylben der Solmisation hatten.“³⁶ „Tiefsinnige Harmonie“, „grübelndes Nachdenken“ und „kontrapunktische Künste“ werden, statt als virtuose Mechanik zu erscheinen, die das Herz leer läßt, in ihre kirchenmusikalische Funktion wieder eingesetzt. Die religiöse Andacht aber ist, in paradoxer Umkehrung des geschichtlichen Prozesses, durch die kunstreligiöse, die sich an die „reine Tonkunst“ als Ahnung des „Übersinnlichen“ heftet, vermittelt.

IV

Das ästhetisch-geschichtsphilosophische Gerüst, das Triests Schilderung der deutschen Musik des 18. Jahrhunderts trug, bestand demnach aus einem System von Antithesen, die aus der Aufklärung und der Empfind-

³⁶ Ebenda, S. 246.

samkeit stammten, von Triest aber zum Teil in romantischem oder „neu-barockem“ Sinne umgedeutet wurden. Und das Urteil über Bach schwankte, je nachdem, ob in einer Passage die ursprüngliche, antibarocke Tendenz des Kategorienapparats oder dessen romantische Überformung den Ton bestimmte, den Triest anschlug.

Triests Geschichtskonstruktion ist jedoch, im Unterschied zu den Entwürfen der Jahrhundertmitte, nicht schlicht antithetisch, sondern triadisch-dialektisch: Die dritte Entwicklungsstufe, die Triest – noch geprägt vom Selbstbewußtsein des 18. statt von der zwischen Vergangenheit und Zukunft geteilten Sehnsucht des 19. Jahrhunderts – in der eigenen Gegenwart erreicht sieht, bildet die erhöhte Wiederkehr der ersten im Durchgang durch die zweite. Was ästhetisch als romantische Aneignung und Verfärbung barocker Kategorien erscheint, soll geschichtsphilosophisch als dialektischer Progreß gelten; der Eklektizismus präsentiert sich als Synthese. Und wenn die Restitution der Vorvergangenheit im Geiste der Romantik in Triests Urteilen über Bach noch durch Rückfälle in antibarocke Polemik vom Typus der Scheibeschren – eine im aufklärerisch-empfindsamen Kategoriensystem vorgezeichnete Polemik – gebrochen erscheint, so konzentriert sich ungeteiltes Lob auf Philipp Emanuel Bach, den herausragenden Repräsentanten der dritten Entwicklungsstufe, des Ziels der bisherigen Musikgeschichte. In seinen Sonaten und Sinfonien offenbart nach Triest die „reine Tonkunst“, die bei Johann Sebastian Bach noch zur „Mechanik“ tendierte, als „poetische“ Musik ihr eigentliches Wesen. Auf Philipp Emanuel versammelte Triest die Attribute eines romantisierten Barocks, die dann von E. T. A. Hoffmann und später von Schumann gleichsam an Johann Sebastian Bach zurückerstattet wurden.

Entscheidend war die These, daß „reine Musik“, charakterisiert durch „tiefsinnige Harmonie“ und kontrapunktische Virtuosität, nicht im „Mechanischen“ steckenbleibe, sondern sich zum „Poetischen“ erhebe. Das „Poetische“ bestimmte Triest als Gegensatz zum „Rhetorischen“: „Nun unterscheidet sich die Redekunst von der Poesie im Allgemeinen dadurch, daß der Verstand bey jener geschäftiger und herrschender ist, als die Einbildungskraft. Diesen Charakter erhielt auch die Musik.“³⁷ Und als „rhetorisch“ begreift Triest – historisch durchaus triftig, wenn man sich an das bloße Wort hält – die Kunst Johann Sebastian Bachs. „Bisher war ein künstlicher Gang der Harmonie das einzige gewesen, was man an Produkten der Art“ – der „reinen Musik“ – „schätzte. Ihre Formen waren, noch mehr als die der angewandten, durchaus nur rhetorisch, nicht poetisch. Konzerte, Sonaten, Toccaten, Präludien und sogenannte Phantasien sogar, alles trug diesen ängstlichen Charakter.“³⁸ Der Begriff, den sich Triest von Bachs musikalischer Rhetorik machte, war, so angemessen die Vokabel erscheint,

³⁷ Ebenda, S. 248f.

³⁸ Ebenda, S. 297.

durchaus inadäquat. Er verstand unter rhetorischer Musik – im Sinne des antibarocken Affekts aus dem zweiten Jahrhundertdrittel – nichts anderes als Formelkram: prunkende Virtuosität des Figurenwesens ohne genügenden Sach- und Wahrheitsgehalt. „Wenn das Thema nur eine Melodie enthielt, die sich nöthigenfalls in zehnfachen Umkehrungen produziren konnte, so bekümmerte man sich nicht weiter darum, ob damit auch etwas gesagt werden sollte.“³⁹

Die Geschichte der deutschen Instrumentalmusik im 18. Jahrhundert konstruierte Triest als dialektische Entwicklung, in der sich die „reine Tonkunst“ vom „Rhetorischen“ zum „Poetischen“ erhob, und zwar im Durchgang durch eine Entfremdung von sich selbst: durch eine zugleich bereichernde und verärrmende Abhängigkeit von der „angewandten Tonkunst“. (Die Erinnerung an Hegels Terminologie, an die Kategorien „An-sich“, „Außer-sich“ und „Für-sich“ drängt sich unwillkürlich auf.) Die „reine Musik“ der ersten Entwicklungsstufe, der Bachs Werke angehören, war „durchaus nur rhetorisch, nicht poetisch“.⁴⁰ Demgegenüber bestand die „galante Schreibart“ – die Anpassung der Instrumentalmusik an die ästhetischen Postulate des galant-homme, des Dilettanten – in einer Preisgabe oder Reduktion der „gelehrten, tiefsinnigen Harmonie“ und in dem Versuch, die kantable Melodik der „angewandten Tonkunst“, deren Ästhetik Kant mit den Begriffen „Reiz und Rührung“ umschrieb, instrumental nachzuahmen. „Diese Verpflanzung des Theaterstyls in die reine Tonkunst bewürkte nun eine große Leere und Einförmigkeit in den begleitenden Stimmen. Wie dort (auf dem Theater) der Gesang allein herrschte und – wenigstens damals – herrschen mußte: so machte man es hier mit einem obligaten Instrument oder auf dem Klaviere mit der rechten Hand.“⁴¹ „Mit diesem Übergange der reinen Musik aus der harmonischen Künstlichkeit in die bloß melodische Leerheit hätte man also in der That mehr verlohren als gewonnen, weil die Veränderung durch eine unpassende Anwendung und Nachahmung des Theaterstyls und nicht durch innere allmähliche Ausbildung geschah, wäre nicht glücklicherweise ein Mann in Deutschland aufgestanden, der die Zügel der matt werdenden Tonkunst faßte, der mit tiefem Studium Originalität verband und für die reine Musik eine Bahn eröffnete, die man sonst kaum geahndet hatte. Wie Ossian griff er in die Saiten, und das leere Geklingel – verstummte zwar nicht, aber wich vor seiner magischen Kraft, so lange diese würcen konnte.“⁴² Der musikalische Ossian, der die „Originalität“ der Geniezeit mit dem „tiefen Studium“ verband, dessen Normen und Muster die erste Entwicklungsstufe der „reinen Tonkunst“ hinterlassen hatte, war Philipp Emanuel Bach. Die „poetische“

³⁹ Ebenda.

⁴⁰ Ebenda.

⁴¹ Ebenda, S. 298.

⁴² Ebenda, S. 299.

oder „ästhetische Schreibart“, die er ausprägt, erscheint Triest als Vermittlung und Ausgleich zwischen den Extremen des „gelehrten“ und des „galanten“ Stils, zwischen der Staunen erregenden Virtuosität und der rührenden Simplizität. „Nein, Bach setzte nicht mit Fleiß dunkel und schwer, sondern diese Eigenschaften waren eine natürliche Folge seines Ideenganges, worinn ihm der mechanische (blos rechnende) eben so wenig, als der nur sinnliche Ergötzung suchende Musiker folgen konnte. In ihm regte sich irgend eine ästhetische, d. h. aus Begriff und Empfindung zusammengesetzte, Idee, welche sich nicht in Worten ausdrücken läßt, ob sie gleich nahe an die bestimmte Empfindung streift, welche uns der Gesang darstellen kann, und wovon sie gleichsam das Urbild ist.“⁴³ Stammt der Begriff der „ästhetischen Idee“ aus Kants *Kritik der Urteilskraft*⁴⁴, so ist der Gedanke, die instrumentale Musik sei das „Urbild“ der vokalen, romantischen Wesens. Die romantische Ästhetik Wackenroders und Tiecks, für die Triest in Philipp Emanuel Bachs Sinfonien einen Gegenstand fand – wie später E. T. A. Hoffmann in Beethovens Sinfonien –, ist jedoch einstweilen kaum abgrenzbar vom „Neubarock“ des mittleren 18. Jahrhunderts, wie ihn Klopstocks Oden dichterisch ausprägten. „Bach war ein andrer Klopstock, der Töne statt Worte gebrauchte. Ist es die Schuld des Oden dichters, wenn seine lyrischen Schwünge dem rohen Haufen Nonsens zu seyn scheinen?“⁴⁵

Ideengeschichtlich entscheidend war die These, daß die absolute, von Funktionen, Texten und Sujets losgelöste Musik hinter der sprachgebundenen nicht zurückbleibe, sondern über sie hinausgehe; daß die „Leere“ der reinen Instrumentalmusik, von der die aufklärerisch-empfindsame Ästhetik redete, von Eingeweihten als „Erhabenheit“ gefühlt werden könne. Es war Johann Abraham Peter Schulz, der als erster zur Nomenklatur der Klopstockschen Poetik griff, um in Sulzers *Allgemeiner Theorie der schönen Künste* der absoluten Musik – die von Sulzer selbst noch als bloß angenehmes Geräusch abgetan worden war – ästhetische Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. „Die Symphonie ist zum Ausdruck des Großen, des Feierlichen und Erhabenen vorzüglich geschickt.“⁴⁶ „Ein solches Allegro in der Symphonie ist, was eine pindarische Ode in der Poesie ist; es erhebt und erschüttert, wie diese, die Seele des Zuhörers, und erfordert denselben Geist, dieselbe erhabene Einbildungskraft und dieselbe Kunstwissenschaft, um darin glücklich zu sein.“⁴⁷

⁴³ Ebenda, S. 300.

⁴⁴ Kant, a. a. O., § 53.

⁴⁵ Triest, a. a. O., S. 300f.

⁴⁶ J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig, 2. Aufl. 1794 (Reprint Hildesheim 1967), Bd. IV, S. 478.

⁴⁷ Sulzer, a. a. O., S. 479.

Triest ging, wie Tieck, einen Schritt weiter, indem er nicht allein die ästhetische Autonomie der „reinen Musik“ behauptete – die nach Tieck eine „abgesonderte Welt für sich selbst“ bildet⁴⁸ –, sondern sogar die instrumentale Musik zum „Urbild“ der vokalen erklärte. Philipp Emanuel Bach „zeigte: die reine Musik sey nicht bloße Hülle für die angewandte, oder von dieser abstrahirt, sondern könne für sich allein große Zwecke erreichen. Sie habe nicht nöthig, sich als bloßes Sinnen- oder Verstandespiel prosaisch oder höchstens rhetorisch herumzudrehen, sondern vermöchte sich zur Poesie zu erheben, die um desto reiner sey, je weniger sie durch Worte, (die immer Nebenbegriffe enthalten) in die Region des gemeinen Sinnes hinabgezogen würde.“⁴⁹ Gerade dadurch, daß sich die „reine Tonkunst“ von der Sprache loslöst, um selbst zur Sprache zu werden, ist sie „poetisch“.

Eine Theorie der Instrumentalmusik aber, die einerseits im Geiste der Klopstockschen Poetik die Idee des Erhabenen ins Zentrum rückte und andererseits im Schwung der Imagination, der Einbildungskraft, eine ästhetische Instanz jenseits der ein wenig vergilbten Dichotomie von „gelehrt“ und „galant“ entdeckte, forderte dazu heraus, von Philipp Emanuel Bach, in dem nach Triest die geschichtliche Dialektik des Jahrhunderts ans Ziel kam, auf Johann Sebastian Bach übertragen zu werden. Und es ist kein Zufall, daß die konstitutiven Merkmale der Ästhetik, die Triest an Philipp Emanuel Bach entwickelte oder demonstrierte – die Distanzierung von „Reiz und Rührung“, die Akzentuierung des Erhabenen statt des Schönen und die Berufung auf eine vom Gedanken durchdrungene Imagination –, in einer Apologie Johann Sebastian Bachs wiederkehren, die Friedrich Rochlitz, der Herausgeber der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, um 1800 schrieb⁵⁰, allerdings erst Jahrzehnte später publizierte. „Bach giebt also, die Sinnlichkeit zu reizen und zu ergötzen, wenig. Der Phantasie bietet er zwar reichen, aber selten unmittelbar sie ergreifenden, vielmehr erst durch das Denken zu vermittelnden Stoff. Das Gefühl faßt er oft, aber meist von einer Seite, wo die Meisten sich nicht gern, noch weniger oft, fassen lassen, und auch die Fähigsten und Besten nicht in jeder Stunde zu folgen vermögen: von Seiten des Erhabenen und Großen.“⁵¹

Bachs „Harmonie“ wurde von Schumann, kaum anders als drei Jahrzehnte früher von Triest, als „kühn labyrinthisch“ empfunden.⁵² „Wo Sebastian Bach noch so tief eingräbt, daß das Grubenlicht in der Tiefe zu verlöschen

⁴⁸ Wackenroder, a. a. O., S. 245.

⁴⁹ Triest, a. a. O., S. 301.

⁵⁰ Rochlitz, a. a. O., S. 207.

⁵¹ Ebenda, S. 218.

⁵² R. Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hrsg. von M. Kreisig, Leipzig 1914, Bd. I, S. 357.

droht . . .⁵³ Der „grübelnde Tiefsinn“, den das mittlere 18. Jahrhundert als Selbstentfremdung der Musik, als Reduktion auf mechanische Kombinatorik empfand und beargwöhnte, wurde in der Romantik gerade umgekehrt als ahnungsvoll „poetisch“ begriffen. Schumann rühmte an Bach, was auch Triest dunkel fühlte, aber – schwankend zwischen dem Kategoriensystem der Jahrhundertmitte und dem Einfluß Wackenroders und Tiecks – nur an Philipp Emanuel offen zu rühmen wagte: die geglückte Verbindung von „Originalität“ und „tiefem Studium“. „Denk’ ich nun freilich an die höchste Art der Musik, wie sie uns Bach und Beethoven in einzelnen Schöpfungen gegeben, sprech’ ich von seltenen Seelenzuständen, die mir der Künstler offenbaren soll, verlang’ ich, daß er mich mit jedem seiner Werke einen Schritt weiter führe im Geisterreich der Kunst, verlang’ ich, mit einem Worte, poetische Tiefe und Neuheit überall, im Einzelnen wie im Ganzen . . .“⁵⁴ Das „Geisterreich der Kunst“, das Bach erschließt, ist E. T. A. Hoffmanns Dschinnistan: die Utopie einer Musik, die dadurch, daß sie sich von der Welt absondert, vom Höchsten redet. Bachs Musik – Bachs Instrumentalmusik – repräsentierte für das 19. Jahrhundert die Idee einer „reinen Tonkunst“, einer Musik, in deren Begriff die Vorstellungen von „reinem Satz“, von Musik als „Welt für sich selbst“ und von „absoluter“ Musik als Ausdruck des „Absoluten“ ineinander übergangen.

⁵³ Ebenda, S. 251.

⁵⁴ Ebenda, S. 343.