

"Lebendig-tote Dinger" - zur romantischen Auffassung von Musikinstrument und Klangwirklichkeit

Autor(en): **Lichtenhahn, Ernst**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2**

Band (Jahr): **33 (1983)**

PDF erstellt am: **11.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-858837>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

«Lebendigtote Dinger» – Zur romantischen Auffassung von Musikinstrument und Klangwirklichkeit

Ernst Lichtenhahn

Die romantische Musikanschauung, die dem Vorwurf ausgesetzt ist, einer spiritua-
listischen Betrachtung oft die sinnliche Beziehung zum klingenden Kunstwerk auf-
geopfert zu haben, brachte den Musikinstrumenten in allen ihren Aspekten ein leb-
hafteres Interesse entgegen, als vielfach angenommen wird. Klangcharakter, kompo-
sitorische Verwendung, Spielweise sowie Bau und Mechanik der Instrumente werden
in einer Fülle von Zeugnissen reflektiert, wobei freilich die Tendenz, die äussere
Anschauung durch eine innere zu ergänzen oder in eine innere überzuführen, immer
wieder deutlich zu Tage tritt. Wie diese Ergänzung oder Transzendierung jedoch vor
sich geht und was sie für das romantische Musikverständnis insgesamt bedeutet,
erschliesst sich nur dann, wenn die vielfach belegte unmittelbare Begegnung mit dem
Instrument selber mit einbezogen wird. Allerdings scheint eine solche Betrachtungs-
weise zumal gegenüber dichterischen Ausgestaltungen, wie sie der romantischen
Musikanschauung ja häufig zur Vermittlung dienen, Schwierigkeiten zu bereiten.
Häufig begegnet die Auffassung, dass ein Text, der mehr Phantasien, Gefühle und
Ideen als objektive Darlegung enthalte, musikästhetischer Betrachtung wenig biete
und daher eher auf seine poetische als auf seine musikalische Bedeutung hin zu
untersuchen sei.¹

Um dies an einem Beispiel zu verdeutlichen: Wenn *E. T. A. Hoffmann* in seinem
dichterischen Werk Musikinstrumente zur inneren Ausgeglichenheit oder Unausge-
glichenheit des Menschen und zur Harmonie oder Disharmonie menschlichen Zu-
sammenlebens ebenso in eine symbolische Beziehung setzt wie zu Liebe, Begeiste-
rung und Schönheit, so kann zwar das Bezeichnete, der Symbolgehalt, als das wich-
tigere angesehen werden, demgegenüber das Bezeichnende, das Instrument, sich auf
den pauschalen Hinweis reduzieren lässt, dass Musik als harmonische Kunst und als
„Sprache des Herzens“ eben „all dies“ enthalte. Fasst man hingegen das Bezeich-
nende näher ins Auge, so erweist es sich, dass Hoffmann meist sehr differenziert
vorgeht, dass er im einen Falle den Symbolgehalt eher an ein Tasteninstrument –
vorzugsweise Klavichord oder Hammerklavier –, im andern zum Beispiel eher an
eine Violine knüpft. Da diese Wahl kaum zufällig ist, erlaubt sie Rückschlüsse auf das
spezifische Verständnis einzelner Instrumente, so wie umgekehrt dieses spezifische
Verständnis zur weiteren Erhellung des Symbolgehalts beitragen kann. Zudem lässt
sich gleichsam auf einer dritten Ebene ein Musikverständnis gewinnen, das weder mit
dem zum Vergleich dienenden Instrument noch mit dem von der Erzählungshand-

lung bestimmten Symbolgehalt explizit angesprochen ist, von diesen beiden Ebenen her sich aber erschliesst.

So ergeben sich aus dem romantischen Verhältnis zum Instrument in seiner Objekthaftigkeit wie als Träger von Klangwirklichkeit Aufschlüsse, hinter denen sich allgemeinere Grundfragen etwa der Beziehungen zwischen äusserer und innerer Anschauung und zwischen Musik und Natur abzeichnen. Solchen Zusammenhängen möchte die vorliegende Skizze ein wenig nachgehen.

1. Das Hoffmann-Zitat der „lebendigtoten Dinger“² scheint, auf Musikinstrumente bezogen, unmittelbar einzuleuchten, bringt es doch den doppelten Aspekt des Erklings und der Objekthaftigkeit auf eine knappe Formel. Die Interpretation, dass das Instrument in seiner Materialität das „tote Ding“ sei und durch den Spieler zu tönendem Leben gebracht werde, greift jedoch zu kurz. Zwar bringt auch Hoffmann diese Grundvorstellung immer wieder zum Ausdruck; zudem finden sich aber Auffassungen, nach denen einerseits eine Klangrealität, wenn sie Ergebnis blosser Mechanik ist, als leer und tot, andererseits aber das Instrument selber, sofern es auch im stummen Zustand eine harmonische Tonordnung in sich hält, als lebendiger Organismus erscheint. Diese Vorstellung einer Art von Eigenleben kann dazu führen, dass sich das Instrument bei Hoffmann oft auch unter den Händen des Spielers gewissermassen verselbständigt, das heisst, sein inneres Wesen, die „Seele seines Wohlklangs“, scheinbar nach eigenem Willen dem Spieler erschliesst oder verweigert. Da aber das Instrument auch in diesem Falle immer zugleich artifizielles Objekt und ein Werk blosser Mechanik bleibt, erscheint es immer wieder in dem Zwielficht, in dem auch die Automaten stehen, die jene Zeit und zumal Hoffmann so faszinierten.³ — Diese Beziehung zwischen Instrument und Automat muss hier von vornherein unterstrichen werden zur Rechtfertigung des in der Überschrift verwendeten Ausdrucks, den Hoffmann, genauer gesagt die Figur des Meisters *Abraham* in der *Kreislerbiographie*, auf Automaten bezieht.

Dass sich die skizzierten Auffassungen des „lebendigtoten“ Doppelwesens der Musikinstrumente vielfach überschneiden, sei an einigen Beispielen erläutert. In der *Kreislerbiographie* erinnert sich der Kapellmeister frühester musikalischer Eindrücke, die auch in andern Schriften Hoffmanns wiederkehren und zum Teil nachweisbar autobiographisch sind.⁴ Dabei ist vom Musizieren im Familienkreis die Rede und insbesondere vom Spiel auf Spinett, Gambe und Viola d'amore, die als Instrumente erwähnt werden, „die schon damals sehr selten waren, jetzt aber zum Teil verschwunden sind, so, dass ich nur noch im Traum die ganz wunderbar klingenden Konzerte vernehme“. Ausgelöst werden diese Erinnerungen durch die Betrachtung eines Bildes, auf dem „ein ganzer Chor von Nonnen“ zu sehen ist, „die auf seltsamen Instrumenten spielten“. Besonders erwähnt wird „das wunderliche Instrument, die Trompette marine geheissen“, an die sich Kreisler erinnert als „eines Instruments, dessen Ton mein Innerstes durchbebte“. Kreisler fühlt sich aber „Eiswasser über die heisse Stirn gegossen“, das heisst ernüchtert und aus seinem Traum gerissen, als einer der Anwesenden, der nicht glauben will, dass es die Nonnengeige oder das Trum-

scheit wirklich gebe, in *Kochs* Lexikon nachschlägt und den entsprechenden Artikel vorliest.⁵ Klangeindruck und sachliche Beschreibung des Instruments stehen in Konflikt miteinander; im Lexikonartikel ist das Trumscheit ein toter Gegenstand, erst in seinem Tönen wird es lebendig. Dabei wird spürbar, dass Kreisler/Hoffmann sich spezifischer Klangwirkungen genau erinnert: die „ganz wunderbar klingenden Konzerte“ von Gamben und Violen sind gegen den Ton der „Trompette marine“, der das Innerste durchbebt, deutlich abgehoben.

Doch auch hier zeigt sich, dass die erste Deutung des „lebendigtoten“ Doppelwesens nicht genügt. Zum einen ist die angesprochene Klangwirklichkeit nur eine vermittelte; auch wenn die Erinnerung genau zu sein scheint, ist zu beachten, dass nicht von realen, sondern von erinnerten Klängen die Rede ist. Wie weit überhaupt erst der verinnerlichte Klang als „lebendig“ gilt, bedarf noch der Erörterung. – Zum andern scheint Kreisler die nüchterne technische Beschreibung eines „alten, ganz einfachen“ Objekts⁶ nicht nur gegenüber Klang und Klangerinnerung, sondern auch gegenüber dem Instrument selber als inadäquat zu empfinden. Dafür spricht die Tatsache, dass Kreisler durch Kochs Artikel zu der für ihn unangenehmen Vorstellung gebracht wird, er selber könnte in ähnlicher Weise in *Gerbers* Lexikon der Tonkünstler seziert werden.⁷ Der Vergleich legt die Deutung nahe, dass auch dem stummen Instrument der Klang gleichsam als „Seele“ innewohnt.

2. Hierzu lässt sich eine Parallele in *Friedrich Schlegels* Auffassung der Musikinstrumente sehen, wie sie in seiner Beschreibung von *Raffaels Heiliger Caecilia* angedeutet ist.⁸ Raffaels bekanntes Bild zeigt Caecilia als mittlere Figur einer Gruppe von fünf Gestalten, den Blick aufwärts gerichtet in einem Raum, den die Wolken freigeben und in welchem sich sechs Engel singend um zwei Bücher scharen. In ihren Händen hält die Heilige eine Portativorgel, umgekehrt, die Tastatur oben, so dass bereits mehrere Pfeifen sich verschoben haben und zu Boden zu fallen drohen. Zuunterst, zu Füßen der Gruppe – und fast wie mit Füßen getreten – ist ein ganzes Arsenal von Instrumenten ausgebreitet: Triangel, Schellenreif, ein Paar Becken, Handpauken, ein Tamburin, Schnabelflöten und dazwischen ein Streichinstrument, die Decke mehrfach gerissen und ohne Saiten. Auch die Trommelfelle zeigen zum Teil Risse. Zum Ausdruck gebracht ist der „Vorrang der himmlischen, gesungenen vor der irdischen, gespielten Musik“⁹; die in die Materie gebannte Instrumentalmusik ist als vergänglich dargestellt. Höchstens die Orgel, in der Mitte zwischen den am Boden verstreuten Instrumenten und dem in der Höhe singenden Engelchor gehalten, obwohl jenen näher, nimmt einen besondern Rang ein, doch auch sie ist nicht mehr spielbar, und es fragt sich, ob die Pfeifen nur „aus bildkompositionellen Gründen gegensinnig (spiegelbildlich) angeordnet“ sind.¹⁰ Friedrich Schlegel aber, sonst ein genauer Beobachter, gibt folgende Schilderung:

„Der klare Vorgrund und die verschiedenen zerstreut umherliegenden Instrumente stellen uns die ganze mannichfaltige wunderbare Welt der Klänge und Töne vor, auf deren Boden das kunstreiche Gebäude des heiligen Gesanges ruht und sich aus ihm erhebt.“¹¹

Geht man davon aus, dass Raffaels Gesang der Engel und Schlegels „heiliger Gesang“ nicht wirkliches Tönen, sondern ein Bild verinnerlichter Musik sind – nur Raffaels Caecilia „hört“ aufblickend den Gesang, die Blicke der andern Gestalten des Gemäldes sind auf die Instrumente, aufeinander und auf den Betrachter ausgerichtet –, so ist eine gemeinsame Grundlage der Auffassungen durchaus gegeben: nämlich die von *Adolf Nowak* im Zusammenhang mit *Hegel* angesprochene „geschichtliche Wende . . ., in der das Subjekt sein eigenes Inneres als ‚substantiell‘ erfasste“, jene Wende also, die es erst ermöglichte, „dass ‚substantieller Gehalt‘ nicht in der ‚Äusserlichkeit‘ des Raumes erscheint, sondern als ‚tönende Innerlichkeit““. ¹² Ein Unterschied der Auffassungen ergibt sich aber dann, wenn nach dem Verhältnis zwischen dem Äusseren und dem Inneren gefragt wird. *Basilius der Grosse*, den *Nowak* in Zusammenhang mit der „Wende“ zitiert, sagt:

„Wenn du auf dich selbst acht hast, wirst du es nicht nötig haben, aus dem Bau des Weltalls den Schöpfer aufzuspüren . . . Aus der körperlosen Seele in dir erkenne den körperlosen und raumlosen Gott.“ ¹³

Im Gegensatz zu dieser strikten Trennung unterstreicht Schlegel die Verbindung: er lässt die höhere oder „innere“ Musik aus der äusseren und ihrer Materialisierung im Instrument hervorgehen. Dies erinnert an seine Auffassung, dass das Gefühl des Unendlichen als des über aller Endlichkeit stehenden Jenseitigen dem Menschen nicht nur durch göttliche Offenbarung gegeben sei, sondern schon durch die Anschauung der „unendlichen Mannigfaltigkeit und Veränderlichkeit“ des Irdischen erwache. ¹⁴ Soll Schlegels Bildbeschreibung nicht einfach als ungenau gelten, so muss dieser Hintergrund in Rechnung gestellt werden. Nicht der aktuelle zerstörte Zustand der Instrumente interessiert ihn als unüberbrückbarer Gegensatz zum „heiligen Gesang“, sondern die – durch den Begriff der „Veränderlichkeit“ vermittelte – Mannigfaltigkeit der Erscheinungen, die auch in noch so unvollkommener Materialität Geistiges durchscheinen lassen kann. Die Auffassung entspricht der romantischen Parole vom „Anschauen des Universums“; denn nach *Schleiermacher* lässt sich in allem „Einzelnen und Endlichen das Unendliche sehen, dessen Abdruck, dessen Darstellung“. ¹⁵

Das erörterte Schlegelbeispiel illustriert die romantische Tendenz, einer verabsolutierten Geistigkeit, die zwischen innerer Anschauung und sinnlicher Wahrnehmung strikte trennt und nur jene als wesentlich gelten lässt, entgegenzuwirken. Auf derselben Linie liegt Hoffmanns unverkennbares Interesse für die Musikinstrumente auch in Beziehung auf ihre Mechanik und unmittelbare Klangwirklichkeit. ¹⁶ Hinsichtlich der Gründe, die zum Aufstieg der Instrumentalmusik geführt haben, betont Hoffmann zwar, dass die hervorragende Eigenschaft der Sinfonien *Haydns*, *Mozarts* und *Beethovens* „in dem tieferen innigeren Erkennen des eigentümlichen Wesens der Musik“ liege – bekanntlich eben darin, dass der Vorwurf dieser Musik „nur das Unendliche“ und daher „romantisch“ sei, sich also nicht in bestimmte Gefühle fassen lasse –; zugleich verweist er aber auch auf die „Erleichterung der Ausdrucksmittel (Vervollkommnung der Instrumente, grössere Virtuosität der Spieler)“, die seines

Erachtens gleichfalls dazu beitragen, „dass geniale Komponisten die Instrumentalmusik zu der jetzigen Höhe erhoben“.¹⁷ Etwas ausführlicher äussert sich Hoffmann hierzu an anderer Stelle folgendermassen:

„Mit jenem höheren Fluge des Geistes erlangt die Instrumentalmusik, wie sie jetzt neu geschaffen besteht, das tiefste Eindringen in das eigentümliche Wesen der Instrumente überhaupt, ja die Erkenntnis der einzelnen, feinsten Nuancen des Ausdrucks, deren dieses oder jenes Instrument, wenn es allein vorwalten soll, fähig ist, welche sich nur der Virtuosität des Spiels erschliesst, und also eben diese Virtuosität bei dem Komponisten voraussetzt. In dem kühnen Emporschwingen des Geistes der Musik überhaupt hat die immer höher und höher steigende praktische Fertigkeit der Spieler, nebst der, durch das Bedürfnis derselben erzeugten, Vervollkommnung der Instrumente, rückwirkend den kühnern Flug der Instrumentalmusik veranlasst.“¹⁸

Hoffmann nimmt hier einen Gedanken auf, der in jener Zeit oft ausgesprochen wurde, dass nämlich im Bereich des Instrumentenbaus Fortschritte zu verzeichnen seien, die mit der Ausbildung des neuen Instrumentalstils und der Spieltechnik in direkter Beziehung stünden. Neben der Erfindung zahlreicher neuer Instrumente wie Harmonika, Euphon und Clavicylinder, denen zumeist der Versuch zugrunde lag, Modulierfähigkeit des Tons mit Vollstimmigkeit zu verbinden, waren es vor allem die zahlreichen damaligen Verbesserungen an Hammerklavier und Blasinstrumenten, die diese Auffassung begründeten. Die „Vervollkommnung der musikalischen Instrumente“ galt geradezu als Beispiel für die „Perfektibilität des Menschengeschlechts“.¹⁹ Für Hoffmann ist namentlich das Pianoforte als „ein ganz neu erfundenes Instrument zu nennen, das die Verwandtschaft mit dem alten, bekielten Flügel ganz verleugnet“, und er spricht vom Hammerklavier als „dem herrlichen Instrumente, das jene klappernden, klirrenden Flügel ersetzte“.²⁰ Hoffmann betont aber auch einschränkend, dass das „Fortepiano . . . ein mehr für die Harmonie als für die Melodie brauchbares Instrument“ sei; auch der „feinste Ausdruck“, dessen es fähig sei, gebe der Melodie nicht „das regsame Leben in tausend und tausend Nüancierungen, das der Bogen des Geigers, der Hauch des Bläasers, hervorzubringen im Stande ist“. Hinsichtlich der Mehrstimmigkeit aber gebe es – die „weit beschränktere Harfe“ ausgenommen – „wohl kein Instrument, das, so wie der Flügel, in vollgriffigen Akkorden das Reich der Harmonie umfasst und seine Schätze in den wunderbarsten Formen und Gestalten dem Kenner entfaltet“.²¹ Nur nebenbei sei bemerkt, dass Hoffmann in der Verwendung des Terminus „Flügel“ noch um 1813/14 schwankt; der Begriff kann mitunter ohne die Spezifizierung „bekielter“ Flügel noch auf das Cembalo bezogen sein; häufiger, wie hier, steht er allerdings für den Hammerflügel.

3. So unverkennbar und vielfältig Hoffmanns Interesse für die technische und klangliche Seite der Instrumente auch ist, so deutlich wird doch immer wieder spürbar, dass ihm jedes zu starke Hervortreten von Materialität und blosser Sinnlichkeit als suspekt erscheint. Romantischer Tendenz entspricht nicht nur die Kritik an verabsolutierter Geistigkeit, sondern auch die Kritik an deren Gegenteil, an fragloser fort-

schrittsgläubiger Technologie und einer Beschränkung auf die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen als solcher. So äussert Hoffmann geradezu

„einen Widerwillen gegen alle Flügel-Konzerte, da hier die Virtuosität des einzelnen Spielers in Passagen und im Ausdruck der Melodie geltend gemacht werden soll, der beste Spieler aber auf dem schönsten Instrumente vergebens nach dem strebt, was z. B. der Violinist mit leichter Mühe erringt. Jedes Solo klingt nach dem vollen Tutti der Geiger und Bläser steif und matt, und man bewundert die Fertigkeit der Finger und dergleichen, ohne dass das Gemüt recht angesprochen wird.“²²

Liegt es so einerseits am Instrument, dass der Spieler oft „vergebens mit der unüberwindlichen Schwierigkeit, die der Mechanismus . . . ihm entgegensetzt“, kämpfen muss²³, so fordert Hoffmann andererseits von jedem Instrumentalisten „völlige Freiheit des Spiels“ und eine „unbedingte Herrschaft über das Instrument“, die so weit gehen soll, „dass es keinen Kampf mit dem mechanischen Mittel des Ausdrucks mehr gibt, sondern das Instrument zum unmittelbaren, zwanglosen Organ des Geistes wird“.²⁴ Wird dieses „höchste Ziel, wornach der ausübende Künstler strebt“²⁵, nicht erreicht, dann erscheint das Spiel als leer und geistlos; die Aufmerksamkeit wird vom Klang und vom musikalischen Geschehen abgezogen und gilt bloss noch der Mechanik. Hoffmanns Gestalt des „Musikfeinds“, der ja nur in den Augen des modischen Musikbetriebs als solcher gilt, für Hoffmann selber aber zu den einsichtsvollen „Enthusiasten“ gehört, gesteht denn auch ein, dass er beim Vortrag eines Virtuosen „eigentlich den Spieler wenig gehört“, sondern sich „vielmehr an dem schnellen Auf- und Abspringen – und dem gliederweisen Lauffeuer der Hämmer höchlich ergötzt habe“.²⁶

Wenn Hoffmann zumal in seinen musikalischen Schriften ein Gleichgewicht der Kräfte anstrebt, wo technisches Interesse, Klangeindruck, Formverständnis und tiefere geistige Einsicht zusammenwirken, so ist doch nicht zu übersehen, dass in seinem dichterischen Werk die Darstellung von Grenzsituationen in einseitig ausgerichteten und zwiespältigen Gestalten im Vordergrund steht. In Zusammenhang mit der Instrumentenästhetik sei an den Kapellmeister Kreisler, aber auch an eine Gestalt wie den Rat *Krespel* erinnert. Kreisler kann einerseits – ähnlich wie in seiner Beziehung zur „Trompette marine“ – eine Gitarre als lebendiges Wesen ansprechen, etwa mit den Worten: „Sage mir, du kleines eigensinniges Ding, wo ruht eigentlich dein Wohllaut, in welchem Winkel deines Innersten hat sich die reine Skala verkrochen?“ – um dann andererseits im Handumdrehen dasselbe Instrument als minderwertiges Klangwerkzeug, das nur wert sei, „von girrenden liebeskranken Schäfern in die Hand genommen zu werden“, weit von sich zu werfen.²⁷ *Krespel* hinwiederum, der die ganze Bedeutungsbreite des „lebendigtoten“ Doppelwesens der Instrumente besonders deutlich zum Ausdruck bringt, glaubt einerseits – als begabter Geigenbauer, für den ihn Hoffmann ausgibt – durch das Zerlegen alter Violinen den innern Geheimnissen der Musik auf die Spur zu kommen. Andererseits betrachtet er aber eine Violine nur als das „tote Ding, dem ich selbst doch nur erst Leben und Laut gebe“. Dennoch bringt er es schliesslich, als ihm ein besonders wertvolles Instrument

(„wahrscheinlich aus Tartinis Zeiten“) in die Hände kommt, nicht fertig, „jenes dumme tote Ding dort aufzuschneiden“; beim Spielen dieser Violine ist ihm vielmehr, „als wär ich nur der Magnetiseur, der die Somnambule zu erregen vermag, dass sie selbsttätig ihre innere Anschauung in Worten verkündet“.²⁸

4. Als instrumentenästhetisches Begriffspaar, das Einblicke in die romantische Auffassung der Zusammenhänge zwischen Musik und Natur erlaubt, erscheint bei Hoffmann, wie hier aus mehreren Zitaten hervorging, der Gegensatz zwischen Mechanismus und Organismus. Während eine bloss mechanische Bewegtheit höchstens als automatenhaftes Scheinleben fasziniert oder ergötzt, vermag das Instrument in der Hand des Spielers, der die Mechanik sich unterworfen hat, zum wahrhaft „lebendigen“ Organismus zu werden. Dabei kommt, was den Toncharakter des Instruments betrifft, auch im romantischen Denken zunächst der Beziehung zum vokalen Vorbild als zur menschlichen Natur besondere Bedeutung zu. Was bei *Rousseau* geradezu zur Definition des Musikinstruments gehört, dass es nämlich ein künstlicher Klangkörper „à l'exemple de la voix“²⁹ sei, behält grundlegende Gültigkeit. Das Bedauern über eine Entfernung des Instrumentenklangs und Instrumentenspiels vom Stimmideal teilt Hoffmann mit vielen Zeitgenossen. So äussert er wiederholt, dass in der modernen Musik die Tendenz bestehe, mit der Stimme die Instrumente nachzuahmen, während es früher umgekehrt gewesen sei.³⁰ Auch die besondere Qualität jener alten Violine, die Krespel nicht aufzuschneiden wagt, erweist sich darin, dass das Instrument genau wie die Stimme von *Antonie*, Krespels Tochter, die selber einer gefährlichen Krankheit wegen nicht mehr singen darf, klingt.³¹ In dichterischer Überhöhung wird hier geradezu die Möglichkeit angedeutet, dass das vollkommene Instrument den verstummtten Gesang vertreten und ersetzen kann.

Auf Grund der engen Beziehung zwischen Instrument und menschlicher Stimme entwirft *Friedrich von Hardenberg* einen Vergleich, in dem er die Konsonanten mit den „Fingersetzungen“ und „ihre Folge und Abwechslung“ mit der „Aplicatur“ gleichsetzt, wogegen die Vokale mit den tönenden Saiten oder „Luftstäben“, d. h. mit den schwingenden Luftsäulen der Blasinstrumente zu vergleichen seien und schliesslich die Lunge als der „bewegte Bogen“ bezeichnet wird.³² Der fragmentarische Entwurf ist insofern von Interesse, als sich ein Zusammenhang mit den Auffassungen *Rousseaus* und *Herders* vermuten lässt, nach welcher das vokalische Element der Sprache als das ursprüngliche, das konsonantische hingegen als das nachträgliche, individuell sprachbildende betrachtet wurde. Entsprechend wäre hier auch das Tönen leerer Saiten gegenüber dem Spiel mit „Fingersetzungen“ und „Aplicatur“ als das ursprüngliche zu verstehen. Jedenfalls passt es zu dieser Vermutung, dass der unartikulierte Klang, etwa das unmerkliche Entstehen des Harmonikats, damals als Vorzug nicht nur vor andern Instrumenten, sondern auch vor der menschlichen Stimme aufgefasst wurde. Die Erfindung der Harmonika habe gezeigt,

„dass es noch einen leisern Anstoss eines singbaren Körpers und ein süsseres Verschmelzen der zarten Töne in der Natur geben kann, als man im menschlichen Organ gefunden hat“.³³

Neben andern Eigenschaften wird das unmerkliche Entstehen des Tones auch an der Aeolsharfe immer wieder gerühmt, wie denn auch Hoffmann im „Rat Krespel“ die Stimme Antonies mit dem „Hauch der Aeolsharfe“ vergleicht, um ihre ungewöhnliche Schönheit hervorzuheben.³⁴

Hervorstechendes Merkmal der Aeolsharfe ist in der romantischen Auffassung jedoch, dass in ihr die Natur gleichsam selber musiziert. So wird sie einerseits zu einem Abbild des von Menschen unbeeinflussten Tönens „wie aus dem Jenseits“, als ob die Geister Abgeschiedener, die sich vom Erdendasein noch nicht völlig gelöst hätten, verwandte Seelen anzusprechen suchten.³⁵ Andererseits weckt die Aeolsharfe immer wieder das Bewusstsein eines Tönens auch der nicht-menschlichen Natur.

Dieses Tönen der aussermenschlichen Natur wird freilich unterschiedlich aufgefasst. Zum einen kann, wie etwa bei Novalis, die Überzeugung vorherrschen, alle Töne, die die Natur hervorbringe, seien „rauh und geistlos“;

„nur der musikalischen Seele dünkt oft das Rauschen des Waldes – das Pfeifen des Windes, der Gesang der Nachtigall, das Plätschern des Bachs melodisch und bedeutsam. Der Musiker nimmt das Wesen seiner Kunst aus sich – auch nicht der leiseste Verdacht von Nachahmung kann ihn treffen.“³⁶

Zum andern aber wird das Tönen der aussermenschlichen Natur als Nachklang des Ursprungs der Musik schlechthin aufgefasst, wodurch zur herkömmlichen Vorstellung vom Instrumentenklang als Nachahmung der menschlichen Stimme eine Gegenposition sich abzeichnet. Besonders deutlich ausgesprochen findet sich diese Auffassung in einem Text von *Johann August Apel*.³⁷ Seiner Ansicht nach – er beruft sich dabei auf die neueren deutschen Naturphilosophen, vor allem *Gotthilf Heinrich Schubert* – genügt es nicht, die Musik aus der menschlichen Ursprache herzuleiten. Es sei weiter zurückzugehen; denn ehe der Mensch sich kundgegeben und Sprache erlangt habe, sei ihm die Stimme der umgebenden Natur als „Stimme der Mutter“ vernehmlich gewesen. Die „unartikulierte Ursprache“ sei somit selber erst die „Nachbildung jener kräftigen Naturtöne“. Konsequenterweise sei denn auch die moderne Instrumentalmusik darauf ausgerichtet, nicht mehr bloss den Gesang zu begleiten. Vielmehr habe sie ihr Ideal erkannt „in der Ausbildung der Selbstständigkeit der Musik bis zu jener ursprünglichen Naturgewalt . . . , in welcher sie zuerst erschien“.

Bei Hoffmann finden sich beide Vorstellungen, sowohl die der Abhängigkeit der Instrumente vom vokalen Vorbild und des Primats der Vokalmusik überhaupt, als auch die eines Ursprungs der Instrumente und der Instrumentalmusik in der aussermenschlichen Natur. Zudem überschneiden sich bei ihm zwei Denkmodelle, die auf dieser Dichotomie beruhen. Dem einen Modell zufolge sind die melodischen Instrumente, vor allem also Streich- und Blasinstrumente, eher die stimmabhängigen, die harmonischen Instrumente wie vor allem die besaiteten Tasteninstrumente hingegen eher diejenigen, in denen sich eine ausser- oder übermenschliche Ordnung manifestiert. So ist es bezeichnend, dass Hoffmann ein besaitetes Tasteninstrument zum Bild wählt, wenn er die Abhängigkeit des Menschen von einer naturgegebenen höheren Ordnung gleichnishaft darstellt,

„als habe die Natur ein tausendhöriges Klavichord um uns herum gebaut, in dessen Saiten wir herumhantieren, ihre Töne und Akkorde für unsere eigne willkürlich hervorgebrachte haltend und als würden wir oft zum Tode wund, ohne zu ahnden, dass der unharmonisch berührte Ton uns die Wunde schlug“.³⁸

Dem andern Modell zufolge stehen die Instrumente insgesamt, als Ausdrucksmittel der Instrumentalmusik, der Vokalmusik entgegen, wie folgender Abschnitt deutlich zeigt:

„Mich hat manche Produktion des hiesigen Orchesters schon recht hoch erhoben, in ganze, tönende Himmel, voll leuchtender, funkelnder Sterne. Aber bewährt sich nicht auch hier ein besonderes Zeichen der Zeit, nämlich, dass die Instrumentalmusik, immer kecker, immer kühner beschwingt, mit starken, gewaltigen Fittigen den Gesang zu Boden schlägt? Der Ton bricht, wie in erster, riesiger Urkraft, die Fessel des Worts: aber soll denn die vox humana ganz verstummen vor dem gewaltigen Geist, der, wie ein mächtiger Magus, alle Töne, die in der ganzen Natur, wie ein tiefes Geheimnis, verborgen, hervorruft – diese vox humana, die, wie ein treuer Nachhall der ersten Naturlaute, noch eingehaucht von der schaffenden Mutter, das Höchste, ahnend im Innern, widerklinget? –“³⁹

Der Frage, welche Bedeutung dem Gegensatz zwischen Vokalmusik und Instrumentalmusik als historischem Gegensatz in dem zitierten Text zukommt, kann hier nicht nachgegangen werden.⁴⁰ Zumindest aber sei unterstrichen, dass Hoffmann darum bemüht ist, keine gegen die andere herabzusetzen, sondern jede in ihrer Eigenart zu verstehen, so wie auch hier noch einmal deutlich wird, dass das Instrument mit seiner Klangwirklichkeit für Hoffmann auch in allen „romantischen“ Ideengebäuden seinen Platz behauptet. Diesen „Realismus“ gilt es hervorzuheben, allerdings ohne der Einseitigkeit zu verfallen, „aus der romantischen Verschalung, die nicht sein darf“, lediglich einen aktuellen „Wirklichkeitskern“ retten zu wollen, wie er sich im Lichte falsch verstandener Aktualisierung scheinbar „selbst empfiehlt“.⁴¹

- 1 So Elmar Hertrich, *Joseph Berglinger. Eine Studie zu Wackenroders Musiker-Dichtung*, Berlin 1969, S. 220 (*Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker* N. F. 30).
- 2 Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern*, 2, 634. – Die Hoffmann-Nachweise mit blosser Band- und Seitenzahl beziehen sich auf die Ausgabe des Winkler-Verlags, München 1960–1965 und 1977: Bd. 1: *Fantasie- und Nachtstücke*, hrsg. v. Walter Müller-Seidel und Wolfgang Kron, 1960; Bd. 2: *Die Elixiere des Teufels. Lebensansichten des Katers Murr*, hrsg. v. W. Müller-Seidel und W. Kron, 1961; Bd. 3: *Die Serapions-Brüder*, hrsg. v. W. Müller-Seidel und Wulf Segebrecht, 1963; Bd. 4: *Späte Werke*, hrsg. v. W. Müller-Seidel und W. Segebrecht, 1965; Bd. 5: *Schriften zur Musik*, Neubearb. Ausg. hrsg. v. Friedrich Schnapp, 1977.
- 3 Vgl. hierzu Peter von Matt, *Die Augen der Automaten. E. T. A. Hoffmanns Imaginationslehre als Prinzip seiner Erzählkunst*, Tübingen 1971, bes. 76 ff. und 175 ff. (*Studien zur deutschen Literatur* 24).

- 4 E. T. A. Hoffmann, 2, 374 ff. Zum biographischen Hintergrund dieser Erinnerungen vgl. F. Schnapp (hrsg.), *Der Musiker E. T. A. Hoffmann. Ein Dokumentenband*, Hildesheim 1981, 7 ff. (*Supplement* zu E. T. A. Hoffmann, *Ausgewählte musikalische Werke*).
- 5 Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt 1802 (Ndr. Hildesheim 1964), 930 f. – Der Artikel, den Hoffmann fast vollständig wiedergibt, findet sich unter dem Stichwort „Marine-Trompete, oder Trompeten-Geige“.
- 6 Ebd.
- 7 E. T. A. Hoffmann, 2, 376.
- 8 Friedrich Schlegel, „Gemäldebeschreibungen. Zweiter Nachtrag alter Gemälde“, *Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst*, hrsg. v. Hans Eichner, Paderborn usw. 1959, 100 ff. (*Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe* 4). Dasselbst, neben S. 3, eine Wiedergabe des Gemäldes. Für weitere Reproduktionen vgl. etwa Wilibald Gurlitt, „Die Musik in Raffaels Heiliger Caecilia“, *Musikgeschichte und Gegenwart* 1, Wiesbaden 1966, neben S. 32 (*Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft* 1), sowie Reinhold Hammerstein, *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, Bern und München 1962, Abb. 144.
- 9 R. Hammerstein, a. a. O., 255.
- 10 W. Gurlitt, a. a. O., 34.
- 11 F. Schlegel, a. a. O., 101.
- 12 Adolf Nowak, *Hegels Musikästhetik*, Regensburg 1971, 26 (*Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* 25).
- 13 Ebd.
- 14 F. Schlegel, „Die Entwicklung der Philosophie in zwölf Büchern“, *Philosophische Vorlesungen* 1, hrsg. v. Jean-Jacques Anstett, München usw. 1964, 335 (*Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe* 12).
- 15 Friedrich Schleiermacher, „Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern“, *Weltanschauung der Frühromantik*, hrsg. v. Paul Kluckhohn, Leipzig 1932, 81 und 83 (*Deutsche Literatur, Reihe Romantik* 5).
- 16 Vgl. hierzu besonders Dieter Krickeberg, „Einige Zusammenhänge zwischen Klang und Ästhetik bei E. T. A. Hoffmann“, *Studia instrumentorum musicae popularis* 3, Stockholm 1974, 95 ff., sowie ders., „Die Orchesterinstrumente im literarischen Werk E. T. A. Hoffmanns“, *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz* 1979/80, 101 ff.
- 17 E. T. A. Hoffmann, „Beethovens Instrumental-Musik“, 1, 41 f.
- 18 Ders., „Grande Sonate pour le Pianoforte comp. – par J. F. Reichardt . . .“, 5, 204.
- 19 Karl Gottlob Horstig, „Musterung der gewöhnlichen musikalischen Instrumente“, *Allgemeine Musikalische Zeitung* 1 (1798/99), 373.
- 20 E. T. A. Hoffmann, 5, 205.
- 21 Ders., „Deux Trios . . . par Louis van Beethoven“, 5, 119 f.
- 22 Ebd., 5, 120.
- 23 Ebd., 5, 119 f.
- 24 Ders., „Briefe über Tonkunst in Berlin. Erster Brief“, 5, 281.
- 25 Ebd.
- 26 Ders., „Der Musikfeind“, 1, 310.
- 27 Ders., 2, 338 f.
- 28 Ders., „Rat Krespel“, 3, 38.
- 29 Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Paris 1768, 253.

- 30 E. T. A. Hoffmann, „Iphigénie en Aulide . . . de Gluck . . .“, 5, 67. Vgl. ders., 3, 39.
- 31 Ebd., 3, 50: „Kaum hatte er die ersten Töne angestrichen, als Antonie laut und freudig rief: ‚Ach das bin ich ja – ich singe ja wieder.‘ Wirklich hatten die silberhellen Glockentöne des Instruments etwas ganz Eigenes Wundervolles, sie schienen in der menschlichen Brust erzeugt.“
- 32 Novalis, *Das philosophische Werk 2*, hrsg. v. Richard Samuel, Darmstadt 1968, 283 (*Novalis Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs 3*). Das in demselben Abschnitt enthaltene Stichwort „Euphon“ ist vom Herausgeber irrtümlich in „Euphon[ie]“ aufgelöst; Novalis bezieht sich aber zweifellos auf das von Chladni 1790 konstruierte Instrument, den Euphon.
- 33 K. G. Horstig, a. a. O.
- 34 E. T. A. Hoffmann, 3, 48.
- 35 Johann Friedrich Hugo von Dalberg, *Die Aeolsharfe. Ein allegorischer Traum*, Erfurt 1801 – vgl. *Allgemeine Musikalische Zeitung* 3 (1800/01) 472 ff.
- 36 Novalis, *Das philosophische Werk 1*, Darmstadt 1965, 573 f. (*Novalis Schriften 2*).
- 37 Johann August Apel, „Über Villoteau’s Werk: Recherches sur l’analogie de la musique avec les arts . . .“, *Allgemeine Musikalische Zeitung* 11 (1808/09), 535 ff.
- 38 E. T. A. Hoffmann, „Das Sanctus“, 1, 442.
- 39 Ders., „Briefe über Tonkunst in Berlin. Erster Brief“, 5, 280.
- 40 Vgl. E. Lichtenhahn, „Zur Idee des goldenen Zeitalters in der Musikanschauung E. T. A. Hoffmanns“, *Romantik in Deutschland*, Stuttgart 1978, 502 ff. (*Sonderband der Deutschen Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*).
- 41 Walter Müller-Seidel im Nachwort zu E. T. A. Hoffmann, *Späte Werke*, 4, 818.

