Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 17 (1997)

Artikel: "Ein Sprechsaal für alle" : Adolf Bernhard Marx' Musikästhetik im Spiegel seiner Liedkritik

Autor: Landau, Annette

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-835275

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 01.07.2025

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

„Ein Sprechsaal für alle“
Adolf Bernhard Marx' Musikästhetik im Spiegel seiner Liedkritik

Annette Landau

Adolf Bernhard Marx' erste musiktheoretische Auseinandersetzung fällt in eine Zeit der musikalischen Diversität, der ästhetischen Verunsicherung und Verhärtung. Der junge Jurist war zu Beginn der zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts nach Berlin gekommen – voller Begeisterung für Musik, doch ohne Möglichkeit, sich (und seine Eltern) durch eine Betätigung mit dieser Kunst ernähren zu können. Da wurde ihm vom Berliner Musikverleger Adolf Martin Schlesinger die Chance geboten, eine musikalische Zeitung herauszugeben. Mit „Feuereifer für die Sache und Gewissenhaftigkeit“[1] – Eigenschaften, die nach Marx' Zeugnis als einzige seiner fehlenden „Erfahrung, Einsicht in das Bedürfniss einer Zeitschrift“[2] sowie seinem (noch) nicht existierenden Ruf entgegengehalten werden konnten – machte er sich an das Unternehmen: *Die Berliner allgemeine musikalische Zeitung* (BAMZ) wurde 1824 gegründet und hatte schon bald grossen Erfolg. Mit diesem publizistischen Hilfsmittel sowie weiterer, ausserhalb der Zeitung erschienenen Artikeln hat Marx auf die sich zu dieser Zeit wandelnde Musikästhetik starken Einfluss genommen.

In vorliegendem Artikel soll eine Annäherung an die frühe Marxsche Musikauffassung versucht werden. Dies soll im Speziellen durch die Analyse seiner Auseinandersetzung mit dem Liedschaffen seiner Zeit geschehen, zu deren näherer Bestimmung neben der BAMZ[3] vor allem auch die 1828 erschienene Schrift *Ueber Malerei in der Tonkunst*[4] berücksichtigt wird.

Das Lied[5] nimmt in Marx' Musiktheorie bei weitem nicht den Stellenwert ein, den zum Beispiel die Oper beansprucht. Während der gesamten Erscheinungszeit der BAMZ widmete Marx nur gerade einen Artikel allgemeinen Überlegungen zum Lied. Generell äussert Marx Kritik an einem Komponisten, der als erstes Opus Lieder publiziert: „Mit Liedern sich bei dem Publikum

1 Adolf Bernhard Marx, *Erinnerungen. Aus meinem Leben*, Berlin 1865, Bd. 2, S. 53.
2 Ebda., S. 52.
3 Berlin, 1824 – 1830.
4 Berlin 1828.
5 In vorliegendem Artikel wird Lied terminologisch für das klavierbegleitete Sololied verwendet, das strophig oder durchkomponiert sein kann.

einführen, erweckt schon den Verdacht, daß man die Vorbildung und Konzentration zu größern, bewährendern Werken scheut".[6] Offensichtlich lässt sich im Lied technisches Unvermögen besonders leicht kaschieren. Diese Ansicht hängt damit zusammen, dass das Lied für Marx „wenig Ansprüche an eine tief angelegte Form, an eine reiche und kunstvolle Ausführung macht, vielmehr sie nothwendig von sich abweiset."[7] Die scheinbare Simplizität der Vertonung, die sich damit begnügt, einen einfachen Affekt darzustellen, stellt gleichzeitig ein Problem dar. In der BAMZ wird die Forderung laut, weniger Lieder zu komponieren. Bei der Besprechung der Winterreise von Franz Schubert wird die Konzentration eines Komponisten auf die Gattung Lied am Beispiel der hohen Opuszahl 89 kritisiert: „Schubert hat Talent, zeigt Originalität bisweilen, und würde noch Besseres zeigen, wären nicht die fatalen 89. Besonders ist nichts zersplitternder und verflachender, als überhäufte Liederkomposition."[8]

Trotz Marx' teilweise distanziertem Verhältnis gegenüber dieser Gattung lohnt es sich, seine Liedkommentare näher zu beleuchten, da gerade auch in ihnen allgemeine Züge der Marxschen Musikauffassung beobachtet werden können. Dank seiner kritischen Einstellung den meisten in seiner Zeit erscheinenden Liedern gegenüber lassen sich quasi ex negativo Rückschlüsse auf die von Marx postulierten Kunsterfordernisse ziehen. Obwohl er keine Grundsatzartikel dem Lied widmet, ermöglichen unzählige Rezensionen einzelner Liederhefte ästhetische sowie gattungstheoretische Rückschlüsse.

1825 schickt Marx seiner Besprechung von einem Liederheft Ludwig Bergers „ein Paar Worte über Liederkomposition"[9] voraus. In diesen ästhetisch-pragmatischen Ausführungen versucht er sich in einer Systematik des Liedschaffens seiner Zeit, wobei er vier verschiedene Möglichkeiten der Liedproduktion unterscheidet: Die erste, weitaus grösste Gruppe der Liedkomponisten hat als einziges Ziel, „die Worte des Dichters auf eine angenehme Weise musikalisch vorzutragen".[10] Marx spricht hier von der Dominanz des sentimentalen Liedes, von den Romanzen, die beinahe täglich neu auf den Musikalienmarkt kamen. Sie spielten mit den gerade modischen Floskeln und Wendungen und entsprachen eher einer nach bestimmten Schablonen verfertigten Ware, deren kommerzieller Erfolg das einzig relevante Beurteilungskriterium war. Die Komponisten solcher Lieder achten nicht darauf „was sie vorbringen wollen, sondern nur, daß sie das Vorzutragende angenehm sagen".[11] Immer wieder werden in diese Richtung weisende Ambitionen kritisch beleuchtet.

6 *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* (*BAMZ*), 24. September 1828, S. 387.
7 *BAMZ*, 13. Juli 1825, S. 224.
8 *BAMZ*, 25. Juni 1828, S. 207. Die Kurzkritik erschien anonym.
9 *BAMZ*, 7. Dezember 1825, S. 391f.
10 Ebda.
11 Ebda., S. 391.

Eine Kritik der Heine-Sammlung eines Karl Erfurth beginnt Marx zum Beispiel folgendermassen: „Unter ‚Liederkomposition‘ scheinen sich die meisten Liederkomponisten nichts anders vorzustellen, als die Stubenanstreicher unter dem Wort Malen – das Uebertünchen aus einem eben zur Hand stehenden, oder von der Mode hergeschobenen Farbentopf.“[12] In seinem Bild verharrend enthüllt Marx „eine Vorliebe für ‚duse‘ Farben, wie sie Hoffmann einmal nennt“.[13] In der Folge seiner Rezension zählt Marx einige Charakteristika solcher Lieder auf. Er beginnt mit den „modischen Formeln“, zum Beispiel gängige Schlussformeln mit ihren ausgeschriebenen Umspielungen, halbtönige Sequenzen kurzer Läufe, Triolisierungen einer Floskel zu Steigerungszwecken, „Tiraden“ oder „lasurfarbne Ausweichungen einen halben Ton auf und ab“. Ein weiteres Kennzeichen ist die Wiederholung gewisser Textpartien, die nicht zur „auslegenden und bereichernden Durchführung“ beitragen. Dass sich solche, vom momentanen Zeitgeschmack abhängige Lieder nicht deutlich voneinander zu unterscheiden vermögen, versteht sich von selbst.

Marx empfindet seine Zeit, „wo musikalische Förmelchen in allen Lüften umherschwimmen und sich auf den Wink jedes oberflächlichen Liedersängers an die beliebigen Verse“ hängen, als besonders anfällig für diese Art von Liedproduktion. Er entlarvt die erste Untergruppe seiner Systematik nicht nur als Modekompositionen, sondern auch als Produkte reiner Handwerklichkeit. Dennoch hält er es nicht für angebracht, solche Lieder in seiner Zeitung ganz zu ignorieren. Als ein Mitarbeiter[14] 1824 Lieder von Karl Moltke, dem Weimarer Kammersänger, rezensiert und in seiner Kritik die Frage aufwirft, ob solche „seichten trivialen[15] Kompositionen unserer Zeit“ überhaupt Erwähnung finden sollten, um sie gleich selber tendenziell verneinend zu beantworten, schaltet sich Marx mit einer Fussnote dazwischen. Er betont, die Redaktion halte „dafür, daß jede Kunstgestaltung, die ihr

12 *BAMZ*, 24. September 1828, S. 387.

13 Ebda. Der Einfluss, der von E. T. A. Hoffmann auf Marx ausging, war zweifellos beträchtlich. Wie Hoffmann schwankte auch Marx zwischen juristischer Laufbahn und musikalischer Neigung. Allerdings ist nur eine Begegnung nach Marx' Ankunft in Berlin überliefert. Dass dieser jedoch Hoffmanns Schriften sehr gut gekannt haben muss, wird durch die Tatsache bekräftigt, dass er nach dessen Tod mit der Ordnung des musikalischen Nachlasses betraut wurde. Die erste grössere Schrift zur Musik von Marx war denn auch eine „Beurteilung Hoffmanns als Musiker“ (in: A. B. Marx, *Musikalische Schriften*, hg. von L. Hirschberg, Bd. 1, Hildburghausen 1922, S. 85 – 90).

14 Beim Verfasser dieser Kritik könnte es sich um Ludwig Rellstab handeln, der den Verleger Schlesinger der *BAMZ* gut kannte und vor allem zu Beginn ihres Erscheinens eine grössere Anzahl Beiträge lieferte.

15 Vom Rezensenten wird dieses Wort offensichtlich ebenso moralisch wie ästhetisch-kompositionstechnisch gebraucht. (Siehe auch Carl Dahlhaus, *Klassische und Romantische Musikästhetik*, Laaber 1988, S. 186ff.)

Publikum gefunden, auch Beurtheilung verdient – nicht die Entscheidung eines höher Stehenden [...], sondern den Ausspruch eines alles erwägenden Beurtheilers was sie sei und gelte."[16] Dieses Programm ist charakteristisch für Marx' rezeptive Haltung. Einerseits wird der Anspruch deutlich, überparteilich zu sein, sich keine Position eines Lagers zu eigen zu machen;[17] andererseits fordert Marx explizit den Rezensenten auf, eine Betrachtungsweise einzunehmen, die die Stellung des Spezifischen – in diesem Falle des trivialen Liedes – im Ganzen aufzeige und fixiere. Gerade diese zwei Punkte – die Vermittlungsfähigkeit sowie das Fokussieren auf das Ganze – stehen hinter dem durchschlagenden Erfolg von Marx als führendem Musiktheoretiker seiner Zeit. Bevor die drei weiteren Möglichkeiten der Liedproduktion in Marx' Liedsystematik verfolgt werden, soll daher zunächst diesen zwei Punkten eine ausführlichere Betrachtung zukommen.

***

Die Suche nach einem überblickenden, zunächst nicht polemisierenden Standpunkt entsprach einem allgemeinen Bedürfnis der Zeit, einem Bedürfnis, das jedoch gerade in Berlin von besonderer Bedeutung war. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts veränderten sich die Lebensbedingungen markant: Berlin entwickelte sich zu einer Grossstadt im modernen Sinne.[18] Dieser Prozess verschob die sozialen Strukturen, die sich ihrerseits jedoch entschieden langsamer den neuen Bedingungen anpassten. Vor 1815 wurde das Musikleben der preussischen Hauptstadt noch hauptsächlich durch die Interessen des Adels bestimmt. Nach 1830 waren die verschiedenen musikalischen Standpunkte unvereinbar geworden. In der Zwischenzeit kristallisierten sich immer deutlicher die divergierenden ästhetischen und theoretischen Meinungen heraus. Heinrich Heine beschreibt in seinem „Zweyten Brief aus Berlin" diese Tendenz der Entfremdung: „Es ist hier ungemein viel geselliges Leben, aber es ist in lauter Fetzen zerrissen. Es ist ein Nebeneinander vieler kleinen Kreise, die sich immer mehr zusammen zu ziehen als auszubreiten suchen."[19]

16 *BAMZ*, 6. Oktober 1824, S. 343.

17 Diese Maxime hat Marx ungeachtet seines Leserkreises formuliert; die Interessenten der *BAMZ* werden im erwähnten Artikel näher umrissen: Die Zeitung scheine nicht bestimmt zu sein, „von der Masse gelesen zu werden"; vielmehr könne sie „die Aufmerksamkeit eines denkenden Publikums wol anregen" (6. Oktober 1824, S. 343).

18 Auf die gesellschaftlichen Veränderungen in Berlin sowie auf Marx' Stellung als Musiktheoretiker in dieser Zeit geht Arno Forchert in seinem Artikel „Adolf Bernhard Marx und seine Berliner Allgemeine musikalische Zeitung" (in: *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, hg. von Carl Dahlhaus, Regensburg 1980, S. 381) ausführlich ein.

19 Heinrich Heine, „Zweyter Brief aus Berlin", 16. März 1822, *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, hg. von Manfred Windfuhr, Bd. 6, Hamburg 1973, S. 35.

Noch versuchten jedoch die Bewohner Berlins den herkömmlichen, relativ geschlossenen Gesellschaftscharakter ihrer Stadt zu erhalten. Intellektuelle und Beamte, Grossbürger und Offiziere trafen sich noch an denselben gesellschaftlichen Orten. Eine bedeutende Rolle spielten in diesem Zusammenhang auch die privaten Salons. Diese geistreichen Zirkel um eine adelige oder auch bürgerliche Frau bildeten oft Kristallisationskerne der Geistes- und Kulturgeschichte und kanalisierten die Wertmassstäbe und Urteile der Gesellschaft. In ihnen trafen noch Beethovenianer und Rossinisten, Spontini-Bewunderer und Weber-Enthusiasten, Anbeter der Henriette Sontag sowie Verfechter einer neuen Kirchenmusik wöchentlich zusammen. Je mehr jedoch Berlin an wirtschaftlicher Attraktivität gewann, und je mehr die preussische Hauptstadt sich zu einem intellektuellen Zentrum entwickelte[20], desto schwieriger wurde ein gemeinsamer Standpunkt. Das Ideal der Bildung, der Persönlichkeitskultur und der Kulturnation, das die Berliner Salons um 1810 als einigendes geistiges Band zusammengehalten hatte, zerfiel immer mehr.

Gerade in diese Zeit der gesellschaftlichen und ästhetischen Unsicherheit fällt Marx' erste Betätigung als Musiktheoretiker. Er trug dem starken Bedürfnis der Sozietät nach einem übergeordneten Standpunkt Rechnung, nach einer alles überblickenden Meinung, in der dem Einzelnen sein Platz im Ganzen zugewiesen wird, wodurch das Spezifische qualitativ wertbar erscheint.[21] Marx selber formuliert sein Betrachtungsideal: „Die höhere, umfassendere Ansicht zu erstreben, geziemt unserer Zeit und unserem Vaterlande“.[22] Diesem Programm versuchte er in der BAMZ treu zu bleiben und dieser Maxime verdankt er unter anderem auch seine baldige Etablierung als führender Musiktheoretiker Berlins.

Bevor jedoch der übergeordnete, betrachtende Standpunkt eingenommen werden kann, ist es notwendig, möglichst die Gesamtheit der Kunsterscheinungen zu kennen. Das zentrale Moment in Marx' Musiktheorie – die Annäherung an das Ganze – kristallisiert sich aber nicht nur in der Forderung, die Kunst in absoluter Einheit zu betrachten. Ebenso erwartet Marx

20 Die nach einem Bildungskonzept Wilhelm von Humboldts 1810 in Berlin gegründete Friedrich-Wilhelm-Universität erlebte einen starken Zuwachs und errang rasch Weltgeltung.

21 Es ist offensichtlich, dass Marx sich durch das Hegelsche, auf Zusammenfassen zielende philosophische Denken stark beeinflussen liess. Die unmittelbare, intensive Wirkung, die von Hegels Philosophie ausging, lässt sich in unzähligen Tagebüchern und Briefen der Zeit nachweisen. In Berlin hat der Philosoph zwischen 1820 und 1829 viermal eine Vorlesung über „Ästhetik und Philosophie der Kunst“ gehalten – Veranstaltungen, die keineswegs nur von Studenten besucht wurden.

22 *BAMZ*, 21. Januar 1824, S. 19.

von einem Musikbetrachter, dass er der Gesamtheit des Künstlers und des Kunstwerkes gerecht werde: „Fragen sie jenen [den Künstler], ob er sein Bild aus Sinnlichkeit, oder Phantasie, oder Empfindung, oder Verstand geschaffen, und wofür er es bestimmt: er versteht Sie gar nicht. Trägt er denn seine Kräfte wie etliche Werkzeuge oder Münzen mit sich in einem Beutel herum, jetzt dies, jetzt das herauszulangen? Ist er nicht ein ganzer Mensch und sein Werk ein Kind des ganzen Menschen, zu dessen Zeugung alle Kräfte in Eins zusammengeströmt? Kann er einen Gegenstand erfassen, ohne daß ihm Inhalt und Erscheinung, in Melodien, Harmonien, Rhythmen – in gesamter musikalischer Verkörperung und geistiger Bedeutung, und zugleich in sichtlicher Erscheinung vorstände?"[23] Mit diesem Zitat aus seinem „Maigruss an die Kunstphilosophen"[24] aus dem Jahre 1828 wendet sich Marx gegen alle Musikkritiker, die ein Werk analysieren, indem sie zum Beispiel die Harmonik oder Melodik einzeln betrachten und somit das integrative Denken zugunsten eines zerteilenden und aufsplitternden Zugangs vernachlässigen.[25]

* * *

Während also die Lieder der ersten Unterart in Marx' Liedsystematik einzig dem Anspruch folgen, angenehm auf den Hörer zu wirken, übernimmt die zweite Gruppe zwar die Tendenz „behaglicher, angenehmer Erscheinung"[26], doch tritt in diesen Liedern zumindest eine Ahnung des Inhaltes auf. Indem ein Affekt wie Trauer oder Freude dem Ganzen zugrunde gelegt wird, erhält die Vertonung „eine oberflächliche Richtung".[27] Dabei erheben diese Lieder – im Gegensatz zur ersten Vertonungsart, die in vollkommener Subjektivität verbleibt, „welche den Stoff verzehrt, um sich damit zu nähren und allein fortzubestehn" – den Anspruch, etwas anderes als die „werthe Persönlichkeit" des Komponisten zu produzieren.[28] Trotzdem trete überall deutlich hervor, dass Gedicht und Komposition nicht übereinstimmen; die von Text und Musik individuell erhobenen Forderungen werden nicht zum Einklang gebracht,

23 Marx, *Malerei*, S. 42f.

24 So der Untertitel der Schrift.

25 Marx erwartet von einem Kritiker sogar die Bereitschaft, „sich der Beobachtung eines so vielfach zusammengesetzten Ganzen, wie Musik ist, auf die Gefahr zu widmen, wahrscheinlich nicht zu dem letzten Ziele, zu allgemeinen wissenschaftlichen Resultaten zu gelangen" Zit. nach Forchert, *Berliner Allgemeine musikalische Zeitung*, S. 384.

26 *BAMZ*, 7. Dezember 1825, S. 392.

27 Ebda.

28 In seiner *Reise durch das Biedermeier* erinnert Heinrich Laube an die Abneigung der Zeit, eine übergeordnete Wahrheit über dem eigenen Empfinden gelten zu lassen: „Sprecht zum Nächstbesten von der Objektivität der Literatur, von ihren Tendenzen und Perspektiven, er hält euch für verrückt oder er verweist euch in Petitpierres Laden, wo Perspektive zu kaufen sind." (hg. von Franz Heinrich Körber, Wien 1946, S. 354)

sondern bleiben nebeneinander bestehen. Das illustrative Beispiel entnimmt Marx dem Gebiet der Oper: Während man sich der „verführerischen Tollheit“[29] Gioachino Rossinis einfach nur hingeben könne, stelle man bei Ferdinando Paër immer wieder fest, dass es „ihm nicht gelang, an der Wahrheit festzuhalten“.[30]

Beide bisher beschriebenen Vertonungsarten können für Marx nicht als Kunstwerke in vollem Sinne auftreten. Auch die dritte Spielmöglichkeit in Marx' Entwurf von 1825 erreicht nicht den Anspruch von Kunsthaftigkeit. In solchen Liedern wird dem Sprachtext durch den Komponisten deutlich Rechnung getragen. Die „Tonkunst hat sich unter ihren [der entsprechenden Komponisten] Händen in eine verstärkte Deklamation verwandelt“.[31] Auch diese Lieder kommen nicht über eine gewisse Oberflächlichkeit hinaus, da sie dem Missverständis unterliegen, Musik möglichst nahe an die äussere Sprachstruktur heranzuführen. Bei einer solchen rein deklamatorischen Vertonung wird die Kunst „nur mit dem Verstande“ erfasst.[32]

Der zweiten und der dritten Unterart ist also gemeinsam, dass die Lieder beider versuchen, auch dem Gedicht gerecht zu werden; beide aber verfehlen das eigentliche Ziel der Kunst. Während die zweite Gruppe den richtigen Weg einschlägt, ohne ihn jedoch weit genug verfolgen zu können, verrennt sich die dritte Abteilung in eine gänzlich falsche Richtung. Die Komponisten dieser Art haken sich in ihren Liedern an der Schale der Sprache fest und vergeben sich dadurch die Chance, auf das Besondere, Unergründliche hinzuweisen; „statt Sprache und Musik auf ihre gemeinschaftliche Mutter im Menschen zurückzuführen, haben sie diese in jener zu erkennen und zu erfassen gehofft.“[33] Was sich für Marx hinter dieser allegorischen Mutter versteckt, ist der Glaube an eine gemeinsame, nicht materialisierte Idee, die sowohl hinter der Sprache als auch hinter der Musik steht. Dem entspricht auch der Begriff der Wahrheit in der oben zitierten Kritik an Paër. Von einem guten Liederkomponisten wird erwartet, dass er diese Idee oder Wahrheit aufsuche und als Ausgangspunkt seiner Komposition nehme.

In seiner Musikanschauung ersetzt Marx die wirkungsästhetische Betrachtungsweise durch die direkte Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk. Der ästhetische Gegenstand wird nicht mehr mit Hilfe eines normativen Schönheitsbegriffs untersucht; vielmehr wird gerade dieser ersetzt durch das Kriterium der „Wahrheit“. Marx fordert die Kunstphilosophen auf, „in die

29 *BAMZ*, 7. Dezember 1825, S. 392.
30 Ebda.
31 Ebda.
32 Ebda.
33 Ebda.

Seele, in die Idee jedes Werks"[34] hineinzusteigen, um etwas von dem ästhetischen Gegenstand zu erfahren.[35] Diese inhärente Wahrheit, die jedes Kunstwerk beseele, rühre von seinem Schöpfer, dem Künstler, her. Da jedoch „in einem so feinen und vielgliedrigen Organismus, als der im Kunstwerk ausströmende Geist des Künstlers" viel nicht unmittelbar Verständliches stecke, sei es notwendig, auf den eigenen Erfahrungshorizont zurückzugreifen. Auch wenn dieser (im Moment) nicht ausreiche, solle dies nicht der Musik zum Vorwurf gemacht werden; vielmehr sei der Hörer, wie es sich schon an Haydn, Mozart und jetzt bei Beethoven bewiesen habe, noch nicht fähig, die Idee des Kunstwerks zu erfassen.[36] Marx fordert von jedem Kunstbetrachter die Bereitschaft, potentiell alle bisher geltenden Normen in Frage zu stellen. Durch diese Absage an möglicherweise überlebte Systeme ergebe sich erst die Chance, Neues wahrzunehmen.[37]

Für Marx stellt das Kunstwerk in emphatischem Sinne die Materialisierung einer Idee dar. Der ästhetische Gegenstand bildet „sich um die Grundidee [...], organisch-nothwendig und harmonisch-schön, wie der Körper um die Seele".[38] Diese inhärente Idee enthält nichts Metaphysisches oder Unerklärliches, sondern schlägt sich in konkreten stofflich-inhaltlichen Vorstellungen nieder, die sich für jedes Werk erneut herauskristallisieren müssen. Die Ideen treten als eigentümliche, persönliche Forderungen an die Stelle früherer Imperative und prägen das Erscheinungsbild jedes Kunstwerks. Da sich die Idee im Kunstgegenstand materialisiert, kann sie durch die Form des Werkes in ihrer unverwechselbaren Identität erfahren werden.[39]

34 Marx, *Malerei*, S. 28.

35 Sogar Beethoven, der für ihn grösste Komponist, werde in „Meeresstille und glückliche Fahrt" diesem Anspruch nicht gerecht. Schuld daran trage jedoch weniger die Komposition als der Vorsatz, dieses Gedicht zu vertonen, da hinter der „Idee" in Goethes Gedicht gerade die Einsamkeit in ihrer ganzen Schrecklichkeit stünde. Durch die Vertonung mittels eines Chores müsse diese „Seele" des Gedichtes verlorengehen; die „in sich vernichtete Idee des Dichters blieb mächtig genug, keine andere Bildung aus sich entstehen zu lassen. Der Chor hat, ungeachtet einzelner Schönheiten, im Ganzen und als Chor keine Wahrheit" und verfüge somit nur über ein – letztlich irrelevantes – schönes Äusseres (*BAMZ*, 17. November 1824, S. 396).

36 Im Gegensatz zu Wackenroder, der von der Musik geradezu verlangt, dunkel und nicht verständlich zu sein, gehört für Marx das Verstehen unmittelbar zum Kunstgenuss. Ein solcher müsse jedoch nicht vom Komponisten in der Weise vorbereitet werden, dass dieser seine Musik möglichst einfach verfasse. Vielmehr wird der Prozess des Verstehens an den Hörer delegiert.

37 In diesem Zusammenhang weist Marx auf E. T. A. Hoffmann, der sich bisher am weitesten von Normen losgelöst hätte.

38 Marx, *Malerei*, S. 31.

39 Für Hegel ist der Inhalt der Kunst die „Idee" und ihre Form die „sinnlich bildliche Gestalt" (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Frankfurt a/M 1970, Teil I, S. 100).

Die Form wird bei Marx in diesem Sinne zu einer Erscheinung eines Inneren, zum letztlich einmalig fixierten Ergebnis eines Vorgangs und entspricht somit nicht mehr einer vorgegebenen Norm. Idee und Form sind jedoch nicht deckungsgleich; die Form fungiert als – allerdings notwendige – Visualisierung bzw. klingende Darstellung eines Innerlichen, das es nicht selber ist. „Gesinnung und Aeußerung weiß ich nicht zu trennen, als käme nur Eins von Innen, das Andre von Außen. Auch habe ich bei jedem Redner, dessen Wort mir vertraut wurde, diese Einheit des Innern und seiner Erscheinung wahrgenommen, so daß auch der Ausdruck mit dem Inhalt entschieden sich verwandelte“.[40]

Allgemeiner formuliert Marx diese Verknüpfung zwischen Idee und Erscheinung gegen Ende seiner Schrift von 1828: „Desgleichen wird der Künstler, der einen Vorgang, eine bestimmte Vorstellungsreihe [...] malen will, nicht todte Signale ihrer Aeußerlichkeit geben, sondern im Inbegriff ihrer äußern Erscheinung und ihres Gedankens ihr Leben künstlerisch nachschaffen. Innerlichkeit und Aeußerlichkeit, Eins ohne das Andre, wären nicht das volle Leben, sondern jenes Ideal, dieses Maschine.“[41] In diesem Sinn wird von Marx auch die musikalische Malerei als eine partielle Erscheinungsform eines Kunstwerks verstanden und gut geheissen. Wenn Beethoven in seiner Sechsten Sinfonie[42] einzig „das vollständigste Donnerwetter, Nachtigall, Wachtel und Kuckuck“[43] hätte erklingen lassen, wäre seine Aufgabe nur halb gelöst gewesen – er wäre über das Äussere nicht hinweggekommen. Diese malenden Szenen folgen jedoch erst auf „alles Tiefste und Innigste“[44] des ersten und zweiten Satzes. Erst „dann, wenn an Frühlingsseligkeit die Seele sich vollgesogen hat, wenn ihr, im Vollgenuß wie berauscht, das Bewußtsein ihrer und der Blick auf die Empfindungskette und das Meer voll Naturleben zu schwinden scheint, haftet sich das Ohr im Halbschlummer und Halbtraum noch an das Kosewort der Nachtigall und ihrer Gefährten“.[45] Einmal mehr zielt Marx' Argumentation darauf, dass nur im Ganzen Wahrheit steckt. Wenn nun ein Kritiker einzelne Takte eines Musikwerks herauslöst, ist er nicht mehr in der Lage, die dahinterstehende Idee zu erkennen.[46]

40 Marx, *Malerei*, S.11.

41 Ebda., S. 63.

42 1825 erklang zum ersten Mal in Berlin die *Pastorale* in einem Konzert der Gebrüder Bliesener. Carl Möser liess sie kurz darauf in einem Gartenkonzert aufführen, wobei eine umfangreiche Maschinerie das Gewitter besonders unterstrichen haben soll. Siehe auch Oswald Schrenk, *Berlin und die Musik. Zweihundert Jahre Musikleben einer Stadt 1740 – 1940*, Berlin 1940, S. 85

43 Marx, *Malerei*, S. 63.

44 Ebda.

45 Ebda., S. 63f.

46 Andererseits wäre es ebenso verfehlt, wenn ein Kunstwerk zwar als Ganzes Bestand hätte, die Einzelheiten jedoch vernachlässigt wären. Ein gewisses Mass an Charakteristik wird von Marx durchaus gefordert.

Gleichzeitig findet sich hier auch das Argument, weswegen in der Marxschen Musikästhetik endgültig auf das Kriterium des Schönen verzichtet werden kann. Klänge, die das ästhetische Empfinden verletzen, können ihre künstlerische Berechtigung im Zusammenhang mit der Darstellung der Idee erweisen.[47] Indem aber dem Hörer zur Aufgabe gestellt wird, die hinter dem ästhetischen Gegenstand stehende Idee zu erfassen, muss dieser zwingend über eine Vorstellung des Ganzen verfügen. Somit verliert jedoch die Musik ihren proklamierten transitorischen Charakter und wird „einer raumanalogen Betrachtungsweise zugänglich".[48] Deutlicher könnte die Abkehr von der Geschmacksästhetik des 18. Jahrhunderts nicht sein: Das spontane Urteil ist nicht mehr kritische Instanz.

* * *

Allein die vierte Art der Liedkomposition darf nach Marx in diesem Sinne Anspruch auf Kunsthaftigkeit erheben. Bei den ihr zugehörigen Werken tritt das „sinnlich geistige Empfinden der Idee, die im Gedichte liegt"[49], hervor. Gleichzeitig kommt es zu einer völligen Verschmelzung dieser Idee mit der äusseren Erscheinung, der Form. Der Komponist dieser Klasse erreicht in seinem Lied einerseits, dass „die Grundidee des Gedichts, die das ganze durchströmende Empfindung" wiedergegeben wird, andererseits – als entscheidende Differenz zur zweiten Unterart – lässt er „jeden Theil [des Gedichts] nach seiner Bedeutung wiedergeben".[50] Es reicht folglich nicht, die dem Gedicht inhärente Wahrheit aufzuspüren; auch dem Detail muss Gerechtigkeit widerfahren. Gleichzeitig muss der Komponist jedoch achtgeben,

47 Auch Hegel rechtfertigt in seiner Musikästhetik die musikalische Malerei eines Künstlers teilweise, doch hält er sich noch stärker an das Reich des Schönen, das nicht verlassen werden sollte: „Überhaupt führt die Einigung des Melodischen und Charakteristischen die Gefahr mit sich, nach der Seite der bestimmteren Schilderung leicht über die zart gezogenen Grenzen des musikalisch Schönen herauszuschreiten, besonders wenn es darauf ankommt, Gewalt, Selbstsucht, Bosheit, Heftigkeit und sonstige Extreme einseitiger Leidenschaften auszudrücken. [...] Die wahrhaft musikalische Schönheit liegt nach diesen Seiten darin, dass zwar vom bloss Melodischen zum Charaktervollen fortgegangen wird, innerhalb dieser Besonderung aber das Melodische als tragende, einende Seele bewahrt bleibt". (Hegel, *Vorlesungen*, S. 209f.)

48 Forchert, *Berliner Allgemeine musikalische Zeitung*, S. 399. Noch bei Wackenroder war der flüchtige Charakter konstitutiv für die Musik. „Aber die Musik hat eben daran ihre rechte Freude, dass sie nichts zur wahren Wirklichkeit gelangen lässt, denn mit einem hellen Klange zerspringt dann alles wieder, und neue Schöpfungen sind in der Zubereitung." (Wackenroder, Wilhelm Heinrich: *Sämtliche Werke und Briefe*, hg. von Silvio Vietta, Heidelberg 1991, S. 237.) Auch Hegel spricht von einem „Tilgen nicht nur der einen Raumdimension, sondern der totalen Räumlichkeit überhaupt" (Hegel, *Vorlesungen*, S. 133).

49 *BAMZ*, 7. Dezember 1825, S. 393.

50 Ebda.

durch die „Vertiefung in die Einzelheiten nicht den lebendigen Sinn für die Einheit des Ganzen“ zu verlieren.[51] Nur eine geschickte Auswahl des Gedichts erlaubt es, diese doppelte Forderung zu erfüllen. Ein Gedicht, das „in den verschiedenen Versen so ganz verschiedenartigen Inhaltes“ ist, kann schwerlich gleichzeitig auf den Gesamtton und die Einzelheiten eingehen. Da das Lied für Marx „nur ein einfaches Gefühl, [...] ein allgemein aufgefaßter Zustand, keine individuell und genauer, bestimmter ausgesponnene Gemüthslage“[52] darzustellen vermag, sollte ein zur Vertonung geeignetes Gedicht nur einen Gedanken, eine Idee enthalten. Aufgabe des Komponisten sei es dann, diese „das Ganze durchströmende Empfindung und in dieser jeden Theil nach seiner Bedeutung“[53] wiederzugeben.

So wird der Anspruch, dass „die Komposition dem Sinn des Ganzen“[54] zu entsprechen habe, während der gesamten Erscheinungszeit der BAMZ in den Liedrezensionen immer wieder formuliert. In der Ausgabe vom 8. Juni 1825 geht der Herausgeber der BAMZ noch einen Schritt weiter und integriert auch den Sänger in den Prozess, der hinter dem Gedicht stehenden Idee zur physischen Erscheinung zu verhelfen. Solange es sich um rein gefällige Lieder handelt, reicht es aus, den Gesang mit erlernten Mitteln, wie denjenigen der Artikulation, vorzutragen. Sobald aber ein Lied der vierten Kategorie vorliegt, muss nicht nur die Sprache und die Musik „den Stempel vollkommener Wahrheit“[55] tragen, auch der Sänger, der ja Medium zwischen dem Kunstwerk und dem Hörer ist, muss dem Komponisten „bis in jede Einzelheit“ folgen. Er „fühle heraus, wie und wodurch das Ganze und jeder einzelne Punkt diese Wahrheit, diesen bestimmt treffenden Ausdruck erhalten hat.“[56] Somit soll sich auch der wahre Sänger – auf Kosten des allgemeinen Reizes – der „höheren Idee“ verpflichten.[57]

In den Liedbesprechungen sticht immer wieder der Versuch hervor, die Geschichtlichkeit der einzelnen Kunsterscheinungen zu erfassen. Dabei tritt deutlich die Bemühung in den Vordergrund, ein musikalisches Gebilde nicht in seiner ästhetischen Isolation zu belassen, sondern es als Teil eines historischen Ganzen zu begreifen, als Bruchstück eines umfassenden Werkzusammenhangs.

51 *BAMZ*, 31. März 1924, S. 117. Auch von den Mitarbeitern der *BAMZ* wurde diese Forderung übernommen. Heinrich Marschner beklagt in der Ausgabe vom 19. März 1828 die Unsitte vor allem deutscher Komponisten, „jedem Worte seine besondere Deutung zu geben und diesen Ausdruck durch oft faustdicke Ausmalung im Akkompagnement zu heben“, so dass „die Haupt- und Grundfarbe des Ganzen verwischt“ werde (S. 91).

52 *BAMZ*, 13. Juli 1825, S. 224.

53 *BAMZ*, 7. Dezember, S. 393.

54 *BAMZ*, 20. Oktober 1824, S. 357.

55 *BAMZ*, 8. Juni 1825, S. 192.

56 Ebda.

57 Der Imperativ des Schönen gilt folgerichtig auch für die Interpretation nicht mehr.

Wenn jedoch ein Kunstwerk wie das Lied gewissermassen in der Geschichte steht und von dieser beeinflusst wird, gibt es auch Zeiten, in denen eine Kunstgattung zu einem Höhepunkt geführt wird bzw. einen qualitativen Rückschritt erlebt. Generell empfindet Marx seine eigene Zeit als unbefriedigend. In seinem letzten BAMZ-Artikel, mit welchem er sich von seinen Lesern 1830 verabschiedet, verbindet er einen allgemeinen Rückblick mit einer Prophezeiung. Seine Zeitung sei in einer jener Zwischenperioden erschienen, „in denen Volk und Künstler aus rüstigerer und edlerer Tätigkeit in Erschlaffung zurücksinken, während eine neue und höhere Idee ihrem Tage zureift".[58] Aus diesem Grund habe er sich als Musikjournalist zur Aufgabe gestellt, die wahre Bestimmung der Tonkunst festzuhalten, „an den einzelnen Begebnissen und Kunsterscheinungen nachzuweisen, den Glauben und die Hoffnung auf einen Fortschritt der Kunst und des Volks – beides unzertrennlich – auch im Gebiete der Tonkunst zu vertreten, früherer Werke und Zustände Erinnerung zurückzurufen als Zeugen für diesen Glauben, die Zurüstung, die Keime der neuen Blütezeit, wo ich sie zu finden meinte, aufzuweisen".[59] Die empfundenen Mangelerscheinungen betreffen nun aber gerade auch das Liedschaffen, das offensichtlich derselben Situation ausgesetzt ist wie die Oper, deren Standort erst im Rahmen einer Zukunftsvision deutlich wird. Marx ist überzeugt, dass das Lied einst voll zum Erblühen kommen wird.

* * *

Es gibt jedoch auch Gattungen, die für Marx in seiner eigenen Zeit ihren Höhepunkt erreicht haben. Dazu gehört zum Beispiel die Sinfonie (durch Beethoven), aber auch die Ballade. Theoretisch liegt das Problem dieser Gattung in ihrer Eigenart, sowohl epische als auch lyrische Elemente zu enthalten. Der Dichter versucht mit „unzulänglichen Mitteln"[60] einen Vorgang umfassend wiederzugeben. Dabei gerät er unweigerlich zwischen Lyrik und Drama. Er will „berichten und beschreiben, mag [jedoch] seine subjektive Empfindung dabei nicht zurückhalten"[61]. Sowohl das Lyrische als auch das Epische wollen in der Musik zu ihrem Recht kommen. Somit muss die dem Liede eigene Strophigkeit, die sich für die lyrische Seite des Textes besonders eigenen würde, verlassen werden, ohne jedoch ausschliesslich episch zu werden und durch intensive Beschäftigung mit der fortlaufenden Erzählung den Einzelheiten zu viel Gewicht zu verleihen. Der Musik kommt die Aufgabe zu, den der Textgattung inhärenten Bruch zu kitten. Sie hat sowohl den Widerspruch zwischen den zwei Erzähl-

58 *BAMZ*, 24. Dezember 1830, S. 414f.
59 Ebda.
60 *BAMZ*, 8. Juni 1825, S. 181.
61 Ebda.

haltungen (Narration und Betroffenheit) zu lösen, als auch die einzelnen auftretenden Personen zu charakterisieren. In kürzester Zeit muss sie den Vorgang der Erzählung, die handelnden Personen und die charakteristische Umgebung entwerfen, so dass die Hörer „von der Bedeutung des Ganzen erfüllt werden“[62] können. Um dem Kunstanspruch gerecht zu werden, muss nicht nur die chronologische Erzählung musikalisch unterstützt werden; vielmehr soll auch eine hinter der Dichtung stehende Idee durch die Musik zur Erscheinung kommen, sich in einer Form präsentieren, die nicht bloss in einer Reihung bestehen kann, sondern über eine Individualität verfügt. Die Musik gewinnt somit in der Ballade grössere Bedeutung als ihr im Lied eigen ist: Sie tritt gleichberechtigt neben den Text. Erst durch das äquale Zusammenwirken der beiden Medien kann das einzelne Werk den Anspruch auf Ganzheit erfüllen.

Marx gesteht, vor Loewes Opus 1 nicht geglaubt zu haben, dass ein Objekt der Gattung Ballade je eine vollendete Komposition, ein Kunstwerk in vollem Sinn, werden könnte. Zumsteeg habe mit seinen Vertonungen von Balladen zwar den Anforderungen der einzelnen Perioden innerhalb des Gedichts entsprochen, indem er „den Dichter von einem Zustand in den andern beschreibend“[63] begleitete. Das Verdienst, nicht nur die äusseren Umstände der Ballade, sondern „das volle Bild des Lebens [...], das im Geiste des Dichters bestanden haben muß“[64], musikalisch dargestellt zu haben, gehört laut Marx jedoch Loewe. Schon mit seinem Opus 1 habe sich dieser „den Ruhm erworben, eine Musikgattung zu einer Vollendung geführt zu haben, die aus den früheren Leistungen in ihr gar nicht zu ahnden [sic] war.“[65] Die Ballade hat somit einen Höhepunkt erreicht, der bezüglich der Liedgattung für Marx noch aussteht. Noch sechs Jahre später zieht Marx in einer Rezension Loewe als entscheidende Instanz in der Frage hinzu, ob Heines „Wallfahrt nach Kevlaar“ überhaupt in befriedigender Weise zu vertonen sei: „Der treffliche Balladensänger Löwe wäre vor andern berufen, diese Frage durch die That zu beantworten.“[66] Nicht die Zukunft wird die Perfektion der Gattung herbeiführen; ihr Vollender weilt bereits unter den Zeitgenossen.[67]

62 Ebda.
63 *BAMZ*, 31. März 1824, S. 118.
64 Ebda.
65 Ebda.
66 *BAMZ*, 21. August 1830, S. 269.
67 Dass für Marx eine vergleichbare Klimax für das Lied noch aussteht, wird auch darin ersichtlich, dass er bezüglich der Liedkompositionen konsequent von einer Vertonung der Gedichte spricht. Damit befindet sich Marx noch nahe an der Auffassung Goethes, für den die Aufgabe des Musikers vor allem darin bestand, das Gedicht zum Leben zu erwecken. So erreicht das Lied für Marx im besten Falle „musikalische Verklärungen des Gedichts“ (*BAMZ*, 7. Dezember 1825, S. 393). Der Schwerpunkt des Interesses liegt noch eindeutig auf der Seite des Textes; von der Musik wird gefordert, dass sie sich an der künstlerischen Höhe des Dichters orientiere.

Das Kunstwerk, das in eine historische Totalität eingebunden ist, ist dem Zeitfluss mit seinen gesellschaftlichen Veränderungen ausgesetzt; es kann an Relevanz verlieren, veralten oder erst später in seiner wirklichen Bedeutung verstanden werden. „Sobald ein Lied den kommenden Geschlechtern, sowohl in der Gefühlsweise, wie in dem poetischen Ausdruck [...] entfremdet ist, so erscheint dasselbe als der Kunstgeschichte verfallen, und seine Stelle muß durch ein Kernlied eines mehr gleichzeitigen weihungsvollen Sängers ersetzt werden".[68] Das Lied in seiner historischen Entwicklung ist somit abhängig von sozialen Veränderungen. Seit sich die gesellschaftliche Struktur in der Richtung verändert hat, daß die Einzelperson nicht mehr direkt von ihrem unmittelbaren Umkreis abhängig ist, sich sogar die „Bande gleichen Vaterlandes"[69] lösten, sei es nicht mehr ausreichend, zum Beispiel ein Gedicht nur mit einer simplen Melodie ohne Akkompagnement singen zu lassen. „Mit dem Zunehmen der Kultur [...] hat das poetische Vermögen im Volke abgenommen."[70] Geschichte wird deutlich als Medium behandelt, aus dem sich die einzelnen Kunsterscheinungen herausbilden.

Aus dieser historisch-hermeneutischen Perspektive[71] heraus erscheint die dargelegte Liedeinteilung von Marx in einem neuen Licht. Zwar belässt er seine vier entworfenen Liedtypen chronologisch auf derselben Ebene, doch repräsentieren sie gleichzeitig das Lied auf verschiedenen Entwicklungsstufen: Johann Abraham Peter Schulz wäre mit der ersten Variante der Gattung noch vollauf zufrieden gewesen[72], da für ihn der „einzig rechtmäßige Vorsatz" des Liedkomponisten sein soll, „gute Liedertexte allgemein bekannt zu

68 *BAMZ*, 13. August 1828, S. 269; der Artikel stammt nicht von Marx, sondern von Karl Seidel.

69 *BAMZ*, 31. März 1824, S. 118.

70 Ebda.

71 Obwohl argumentativ meist auf die historisch-hermeneutische Ebene zurückgegriffen wird, gibt es bei Marx auch gewisse axiomatische Tendenzen. So operiert Marx etwa selbstverständlich mit einem Begriff wie „Vernunftsgesetz". Am deutlichsten werden normativen Kriterien in Zusammenhang mit dem Volkslied. Auch der Volksgesang kann auf eine lange, bewegte Geschichte zurückblicken, die in der *BAMZ* in verschiedenen ausführlichen Artikeln dargelegt wird. Doch schimmert immer wieder durch, dass seine Grundlage letztlich vorgegeben ist, nämlich im Ursprung des Menschen und seiner Sprache. Marx bemerkt 1828 in Bezug auf Nägeli, dessen Sammlungen von Männergesängen er bespricht, dass „der Schweizer zu einem kunstmässig wieder hergestellten Volksgesang uns vorausgeschritten" (*BAMZ*, 23. Juli 1828, S. 237) sei. Wenn aber ein Wiederherstellen, ein Rückschritt in der Entwicklung einer Gattung, mit positiven Werten konnotiert ist, muss der Gegenstand durch gewisse allgemeingültige, vorgegebene Kriterien beurteilt werden können, die für das Volkslied offensichtlich vorhanden sind. So weit wie A. Kretzschmer, der seiner juristischen Praxis gern „in die Hallen der Musik" entflieht, da in ihr „nicht der Menschen wandelbare Meinung und Ansicht, sondern ewige einfache Gesetzte der Natur walten" (*BAMZ*, 12. September 1829, S. 292), geht Marx jedoch nie.

72 Die Bedingung des „guten Liedertextes" hätte allenfalls zur Diskussion Anlass gegeben.

machen“[73], indem die Worte „durch den Gesang erhöhete Aufmerksamkeit erregen, leichteren Eingang zum Gedächtniss und zum Herzen finden, zum öfteren Wiederholen derselben Lust erwecken, und so mit dem Reize des Gesanges verbunden ein schätzbarer Beytrag zu den Annehmlichkeiten der Gesellschaft und des menschlichen Lebens werden“.[74] Diese Auffassung ist charakteristisch für die Zeit der Aufklärung und lässt sich soziologisch begründen. Vom Lied wurde vor allem erwartet, dass es zur Vermittlung (aussermusikalischer) ethischer Werte, zur Veredelung des Menschen dienlich sei. Somit fand es seine Legitimation weniger im künstlerischen als im gesellschaftlichen Imperativ. Auch für Marx verfügen die Lieder der ersten Abteilung durchaus über positive Eigenschaften. So spricht er von ihrem „wohlthuenden [...] Eindruck“ und zieht sie seiner zweiten Variante, die „gänzlich einer [...] niedern Tendenz anheim“[75] fällt, vor. Offensichtlich wirft ihnen Marx nicht ihre prinzipielle Haltung vor, sondern stellt aus seiner Zeit heraus neue Erwartungen an ein Lied.

Die zweite und dritte Gruppe reagieren auf eine historisch bedingte, natürliche Abkehr vom früheren Liedideal. Aus der Kenntnis heraus, dass der herkömmliche Liedtypus nicht mehr zu befriedigen vermag, versuchen sie, den veränderten Ansprüchen auf neue Art gerecht zu werden. Während die zweite Art ihren Weg gänzlich verfehlt, da der Musiker den Inhalt des Gedichts in seiner Komposition zwar zu beachten sucht, diesen aber häufig nicht trifft, gibt der dritte Liedtyp die volkstümliche Kantabilität der aufklärerischen Gesangskomposition zugunsten eines mehr deklamatorischen Melos auf. Beiden Versuchen fehlt es für Marx jedoch an Musikalität oder, mit Schelling gesprochen, an der das Kunstwerk charakterisierenden „Darstellung des Absoluten oder des Universums in einem Besonderen“. Die vierte Untergruppe stellt den Versuch dar, ein neues – der Zeit gemässes – Liedideal zu formulieren. Dabei hält Marx deutlich fest, dass die Liedpraxis seiner Zeit noch nicht zu dessen Verwirklichung vorgedrungen sei. Garant für seine Zukunftsvision sind ihm jedoch die Lieder Beethovens[76], die er als „Heilmittel“ gegen die „Seuche der Seichtigkeit und Wollust“, die im Moment vorherrsche, anpreist, „bis die Zeit sich noch kräftigere selbst geboren“.[77] Neben Beethoven findet Marx auch in den Liedern von Berger, Weber und Mendelssohn Bartholdy Tendenzen, die auf die künftige Klimax vorausweisen.

* * *

73 J. A. P. Schulz, *Lieder im Volkston*, 1. Teil, Vorbericht, Berlin 1785.
74 Ebda.
75 *BAMZ*, 7. Dezember 1825, S. 392.
76 Die Rede ist hier im Speziellen von den „Schottischen Liedern“ Beethovens.
77 *BAMZ*, 21. November 1827, S. 378.

Die begriffs- und objektlose Instrumentalmusik erlebte in der Zeit der romantischen Musikästhetik bekanntlich eine starke Aufwertung, wodurch die Vokalmusik in eine ältere Ästhetik zurückverwiesen wurde. Die seit etwa 1800 neu formulierte Kunstästhetik zog jedoch nicht nur eine Theorie der Instrumentalmusik nach sich. Sie enthält vielmehr eine Ahnung dessen, „was Musik überhaupt ist und bedeutet oder als was sie aufgefaßt wird"[78] und wirkt somit auf die kompositorische Realität des 19. Jahrhunderts als Ganzes ein: Auch das Lied partizipiert an der gehobenen ästhetischen Würde der Instrumentalmusik. Adolf Bernhard Marx hat wesentlich dazu beigetragen, diese neue Ästhetik zu etablieren. In seiner Funktion als Herausgeber der BAMZ verfügte er über ein Organ, das zwischen 1824 und 1830 auf den Musikgeschmack der Berliner Gesellschaft nicht nur stark einwirkte, sondern auch – beeinflusst durch Hegels dialektisches Vorgehen – zwischen gegensätzlichen musikalischen Auffassungen zu vermitteln vermochte. Marx hat sich in seinen journalistischen Arbeiten nicht als treffsicherer Kritiker einzelner Lieder hervorgetan. Viele seiner Werkbesprechungen sind aus heutiger Sicht unverständlich oder zumindest verblüffend. Seine Stärke lag vielmehr in einem sehr feinen Gespür für den Zeitgeist. Er verstand es, für seine Beurteilungen Kriterien zu entwickeln, die es ermöglichten, gerade die Werke neu zu beurteilen, die im Mittelpunkt des Streites divergierender Meinungen standen. Dabei gelang es ihm immer wieder, Maximen der einzelnen – ihm widersprechenden – Parteien seiner eigenen Argumentation einzuverleiben.[79]

Marx' ästhetischer Standpunkt verzichtet nicht nur auf den normativen Begriff des Schönen sowie auf die kritische Instanz des unvoreingenommenen, spontanen Urteils, die beide für die Geschmacksästhetik des 18. Jahrhunderts bezeichnend sind; er verzichtet gleichzeitig auch auf emphatisch-unergründliche Kategorien, die die romantische Musikästhetik in starkem Masse prägen. Konstitutiv für die Marxsche Musikästhetik ist sein ganzheitlicher Anspruch: Marx verneint die Aussagekraft einer Kritik, die sich mikroskopisch mit einem Teilaspekt befasst, ohne die Ganzheit des Kunstwerks beziehungsweise die Totalität aller Kunsterscheinungen im Auge zu behalten. Wie schon bei Wackenroder steht für Marx hinter jedem echten Kunstwerk eine Idee, die auch mit dem Begriff der Wahrheit synonym ist. Diese inhärente Wahrheit soll durch einen Künstler angestrebt werden und offenbart sich in der Form des Kunstwerkes. Im Gegensatz zur frühromantischen Musikästhetik sind die Ideen auch durchaus stofflich-inhaltlicher Natur und

78 Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel 1978, S. 7.

79 So stehen sich zum Beispiel in seiner Argumentation auch Empfindungsästhetik und seine Ästhetik der im Kunstwerk materialisierten Idee nicht unvereinbar gegenüber.

lassen sich nicht nur von einzelnen, ausgewählten Menschen erahnen. Vielmehr sind sie potentiell der ganzen Gesellschaft zugänglich. Nicht mehr soll sich Musik zweckgerichtet dem Empfindungsvermögen breiter Schichten anpassen; sie ist aber ebenso wenig einzig einer kleinen Gesellschaftsschicht verständlich. In seinen Memoiren erinnert sich Marx an seine eigenen Ansprüche gegenüber einer musikalischen Zeitung: Unparteiisch sollte jeder Musikhörer und -kenner seine Meinung in ihr darlegen dürfen. Aufgabe der BAMZ sei es gewesen, zum „Sprechsaal für alle“ zu werden.[80]

80 Adolf Bernhard Marx, *Erinnerungen. Aus meinem Leben*, S. 56.