

## HELENA BAUDYŠOVÁ

### Fiktive Musiker der deutschen Romantik: Musikästhetik in der Literatur

*Das Problem der künstlerischen Persönlichkeit wird im Rahmen der Musikästhetik besonders um 1800 zum Thema einer heftigen Diskussion. Schon längst spielte sich der Diskurs auch auf dem Gebiet anderer Disziplinen ab, wie z. B. der Philosophie, der erwähnten Thematik ist jedoch auch ein soziologischer Aspekt kaum abzusprechen. Dazu kommt die Germanistik, um diese Problematik zusammenzufassen und in den breiteren Kontext der romantischen Literatur einzusetzen. In den fiktiven Biografien vom Flötisten Andreas Hartknopf (K. Ph. Moritz) und vom Kapellmeister Joseph Berglinger (W. H. Wackenroder und L. Tieck) wird ein in dieser Zeit nach der künstlerischen Autonomie strebender Künstler dargestellt. Diese Studie zeigt, in welchen Punkten der Weg zur eigenen Ausdruckweise bei beiden fiktiven Musikern übereinstimmt und wo er unterschiedlich ist.*

#### 1 Musik und Musiker um 1800

Die Epoche der literarisch fruchtbaren Goethezeit bietet paradoxerweise zwei auseinander klaffende Richtungen in der Geschichte der Musik – die Wiener Klassik und die romantische Musikästhetik. Wie unterschiedlich diese auch scheinen mögen, gehören sie doch „derselben Zeit an und können als deren Geist, in Wort oder in Töne gefasst, begriffen werden“ (DAHLHAUS 1988: 88). Interessant ist das gegenseitige Nicht-Entsprechen von kompositorischer Praxis und Reflexion. Um 1800 existierte die klassische Musik ohne eine klassische Musikästhetik und die romantische Musikästhetik Wackenroders und Tiecks ohne eine romantische Musik (DAHLHAUS 1988: 88).<sup>1</sup> So stehen wir in dieser Epoche an einer Schwelle zwischen rationalistischer und idealistischer Weltanschauung, die sich nicht nur auf die Musikgeschichte auswirkte, sondern die auch wesentliche Änderungen in die Kunst und das Künstlertum brachte.

Eine Vorstufe in der Entwicklung zur romantischen Musikauffassung stellt bereits die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts dar. Die Absage an die mathematisch-rhetorisch bedingte barocke Affektenlehre war eine der bedeutendsten Wandlungen. Man brachte nicht mehr allgemeine Gefühlszustände (die sog. Affekte) wie Freude, Trauer, Schmerz, Liebe oder Hoffnung mittels entsprechend gewählter musikalischer Parameter zum Ausdruck. In diesem Zusammenhang verschwindet ebenfalls die Absicht, die Affekte auch dem Hörer zu ermöglichen. Die rationalistische „auf etwas“ gerichtete Affektenlehre verwandelte sich, nach Vorstufen in Claudio Monteverdis Modernität, in der „Geniezeit“ des 18. Jahrhunderts zur subjektiven Weise des individuellen „Sich-selbst“-Ausdrückens. Musik gilt in der Zeit

<sup>1</sup> Dahlhaus bemerkt weiter, dass die romantische Musikästhetik Wackenroders und Tiecks im Rückblick als literarische Antizipation der musikalischen Romantik seit 1814 erschien.

Stamitz', C. Ph. E. Bachs oder Glucks als die Sprache des Herzens, deren Ursprung als tonleidenschaftlicher Ausdruck (Forkel) und deren Wirkung als Ausbruch der Gefühle (Koch) begriffen wird (WILBERS 2006: 88f.). An die Stelle der Nachahmungsästhetik, die auf der Darstellung dieser typisierten leidenschaftlichen Erregungszustände basierte, trat vielmehr eine „Ästhetik der Sympathie“, d. h. die Erregung und Weitergabe der individuellen Gefühle im Sinne des musikästhetischen Denkens Wackenroders. Der erwähnte ästhetische Wandel wurzelt etwa Patrick THEWALT (1990: 24) zufolge in der Übernahme der neapolitanischen Sonatenform durch J. Stamitz und sein Orchester. Die Dynamisierung der statischen Musikform des Barocks trat ein und dadurch wurde eine neue ästhetische Kategorie geprägt – die des Harmoniebegriffes, d. h. der dominierende Generalbass und die Polyphonie wurden durch die Melodie und kontrastreiche Sonatensatzform ersetzt. So konnte sich in der Musik die subjektiv-emotionale Ausdrucksweise besser durchsetzen.

In den Vordergrund des musikalischen Umgangs gerät die Emotionen-Produktion. Laut Alexandra KERTZ-WELZEL (2001: 13ff.) schaffen Wackenroder und Tieck die Figur Joseph Berglingers als den ersten fiktiven Komponisten einer neuen Epoche, für den Musik auch das Transzendente berührt. Die Musik stellt hier eine Suche nach „Möglichkeiten einer ästhetisch und sozial verantwortbaren künstlerischen Existenz“ (KERTZ-WELZEL 2001: 9) dar. Berglinger deutet Musik einerseits als Ausdruck der Gefühle, andererseits ist sie für ihn Medium des Unendlichen. Die Möglichkeit der subjektiv-emotionalen Ausdrucksweise der Musik gerät eben in den Zwiespalt mit deren himmlisch-transzendentalen Dimension. Gerade vor diesem Dualismus stehen jetzt die fiktiven Musiker, wobei sie ihn mit mehr oder weniger Erfolg zu überwinden versuchen. Daher wird die Literatur um 1800 und die beginnende romantische Ästhetik zu einer Apotheose der Musik, in der sich das Irdische und Himmlische verbinden und die das Subjektiv-Emotionale in der Verbindung mit dem Objektiv-Transzendentalen zeigt.

Im Laufe des 18. Jahrhunderts, besonders jedoch in seiner zweiten Hälfte, kam es zu bedeutenden sozialen Veränderungen. Äußeres Merkmal war der Anstieg der politischen Macht des Bürgertums. Rousseaus Gedanke „Zurück zur Natur“ prägte auch dieses Gebiet und erfüllte die bürgerlichen Vorstellungen vom natürlichen Leben und von der Unmittelbarkeit menschlicher Beziehungen. Es kam zur Verweltlichung der Musik, die Aufführungen verließen allmählich den Schauplatz der Kirchen, Dome und Höfe. Sie fanden ihren Ort in neu entstandenen Stadtopern und Konzertsälen ebenso wie in bürgerlichen Salons.

Als Zeichen des kommenden 19. Jahrhunderts steht dann die vollkommene Entbindung des Musikers von gesellschaftlich fixierten Funktionen, die praktisch in der Gestalt Beethovens und seinem Wiener Schaffen realisiert wurde. Der schöpferische Künstler fühlte sich nicht mehr als Handwerker. Nun schiebt sich eine andere Komponente des Werks in den Vordergrund: die Inspiration. Dies hat eine allmähliche Differenzierung von Virtuose und Komponist zur Folge. Der Musiker ist nicht mehr gezwungen, seinen Lebensunterhalt als Instrumentalist zu verdienen, wie es fast bei allen bedeutenden Komponisten der Hochklassik war. Inspiration ist alles. Jean Pauls Viktor im Hesperus will „dem Stamitzschen Konzert ungesehen zuhören“, was durch „sein zum Resonanzboden der Musik geschaffenes Herz“ geschieht, „das gern die eilenden Töne ohne Störung aufso“ (PAUL 1959 – 1963: 773).

Die Hauptfiguren seines Romans *Flegeljahre* setzt Jean Paul ins Milieu der Bürgerlichkeit, in ihnen widerspiegelt sich die Doppelnatur einer künstlerischen Persönlichkeit: Walt, von Beruf Notarius, ist ein in die bunte Welt seiner Einbildungskraft eingesponnener Träumer, sein Zwillingsbruder Vult, der als Flötenvirtuose die Musik in den Roman und in Walts Leben bringt, ist Realist und satirischer Beobachter. Von Beethoven angeregt, schafft E. T. A. Hoffmann einen neuen Typus des Künstlers, der alle Konsequenzen der oben genannten epochalen Wandlungen absorbiert, oder – besser gesagt – zu absorbieren versucht. Sein Kapellmeister Kreisler ist extravagant, fanatisch in seinem Kunstwillen, dem Alltag entrückt, überempfindlich gegen jede auch nur vermeintliche Kränkung, „verrückt“ in der Meinung der Alltagsmenschen. Er ist freilich außer Stande, „im Auftrag“ zu komponieren und muss die seltenen Augenblicke der Inspiration abwarten. Nach dem sog. „Besuch der Muse“ schafft er freilich unsterbliche Werke – ein weiterer Beleg für seine Verbindungen mit der übersinnlichen Welt.

Dies war schon ein großer Schritt weg von der Deutung der Kunst als Gebrauchsgüter und der Stellung des Künstlers und seines Schaffens als Quelle der höfischen Unterhaltung um die Mitte des 18. Jahrhunderts. Ein weiter Weg musste innerhalb von nur zwei Generationen zurückgelegt werden, bis die zwar vereinzelt aber doch entwürdigende Kant'sche Auffassung der Musik als bloßer emotionaler und körperlicher Genuss ohne jegliche geistige Dimension<sup>2</sup> völlig überwunden wurde. Die wachsende Autonomie der Musik weckte das Interesse für deren Urheber – die Musiker bzw. Komponisten. In den Vordergrund traten also Individuen, deren gesellschaftliche Rolle bis jetzt nur darauf beschränkt war, Bindeglied zwischen Auftrag und Unterhaltung zu sein. Mit diesem Problem setzte sich auch die damalige zeitgenössische deutschsprachige Literatur auseinander. Die Figuren fiktiver Musiker erlebten ihre inneren und äußeren Konflikte, kämpften um ihre künstlerische Autonomie und versuchten, mit ihrem Schaffen die Unsterblichkeit zu erreichen.

## 2 Lass mich tönen: Der Weg zur Autonomie

Schon in der vorromantischen deutschsprachigen Literatur tauchen Werke auf, in denen eine besondere Aufmerksamkeit dem Thema Künstlerexistenz gewidmet wird. Dieses Interesse wird vor allem in der frühromantischen und romantischen Literatur fast zu einer Regel. Es geht jedoch nicht in erster Reihe darum, den Künstler als ein Wesen zu zeigen, das eine künstlerische Tätigkeit mehr oder weniger meisterhaft beherrscht, sondern als ein Individuum, das sich auch durch seine zivile Lebensart und eigene Lebensauffassung vom Alltag absondert. Die Fokussierung auf den Menschen als autonomes Wesen kann in einem breiteren Kontext für ein Ergebnis der weitreichenden gesellschaftlichen Änderungen der Neuzeit gehalten werden.

Die literarische Gestaltung des Phänomens des autonomen Künstlertums wird durch Moritz' Flötisten Hartknopf (MORITZ 1786, 1790) und durch Wackenroders/Tiecks Kapellmeister Berglinger (WACKENRODER 1984) präsentiert. An Moritz' Werken wird belegt, dass die literarische Diskussion über die Künstlerproblematik schon in der vorroman-

2 Z. B. wird in Kants Kritik der Urteilskraft Musik als „mehr Genuss als Kultur“ charakterisiert.

tischen Epoche an Intensität gewinnt. Die Werke von Wackenroder/Tieck repräsentieren sowohl die romantische Apotheose der Musik als auch des Künstlertums in der Literatur und offerieren ein neues literarisches Konzept der Künstlerfigur.

In beiden fiktiven Biografien spielt das Christentum eine sehr wichtige Rolle. Bei einer näheren Untersuchung kommt man jedoch zu der keinesfalls erstaunlichen Feststellung, dass das Christentum oft eher als geistiger Ausgangspunkt tieferer Überlegungen über die Position der Kunst und des Künstlers als schaffendes Individuum in der Welt zu deuten ist.

In den Vordergrund des literarischen Interesses rückt die Phantasie, weil sie nicht nur im Traum, sondern auch im alltäglichen Leben des Individuums ihre Geltung findet. Mit ihr hängen die Hervorhebung der Emotionen, das Gefühl der Einsamkeit und Ausschließlichkeit und schließlich auch der Rückzug in die Innerlichkeit zusammen. Die Tendenz, das alltägliche Leben mit der positiven Bewertung des Gefühls zu verbinden, wird im 18. Jahrhundert durch den englischen Sensualismus vermittelt. Shaftesbury (1671-1713) entdeckt im sog. „moral sense“ ein inneres Vermögen, „das als Gespür für das Wahre und Schöne auf die ursprüngliche Harmonie der Schöpfung und die eigentliche Bestimmung des Menschen verweist“ (KERTZ-WELZEL 2001: 25). Dies zeichnet eine Abweichung von Kants abwertender Einstellung zur Musik vor. In der Auseinandersetzung mit sich selbst und mit seiner Phantasiewelt wird allerdings der romantische Musiker von der bürgerlichen Umgebung als wahnsinnig bezeichnet. Die innere sowie äußere Kompliziertheit eines schaffenden Künstlers dieser Epoche veranlasste später SCHOPENHAUER (1996: 426) zu der Behauptung, sein Leben sei ein stetes Leiden.

Eine solche Komplexität der externen sowie internen Impulse lässt die fiktiven Musiker zwischen zwei Welten schwanken: der empirischen Realität einerseits und der phantasievollen Empfindung andererseits. So kann die Musik als ein einzigartiges Verbindungselement zwischen der künstlerischen Empirie und Phantasie betrachtet werden. Für Hartknopf ist sie eine Lebenskunst, für Berglinger verkörpert sie in ihrer Ambivalenz den Konflikt zwischen der beruflichen Tätigkeit und dem schaffenden Künstlertum an sich.

### 3 Wandernder Flötist: Andreas Hartknopf

Karl Philipp Moritz, dessen Werk u. a. Jean Paul ästhetisch sowie literarisch inspirierte, gelang es, in der literarischen Gestalt Hartknopfs (MORITZ 1786, 1790) eine Synthese des kulturellen und gesellschaftlichen Geschehens des ausgehenden 18. Jahrhunderts zu schaffen und einen Ausblick in das kommende 19. Jahrhundert zu skizzieren. Nicht selten tritt die Kritik der aktuellen gesellschaftlichen Zustände hinzu. Darum kann es auf keinen Fall verwunderlich erscheinen, dass sich auch die jungen Romantiker Wackenroder und Tieck durch den Hartknopf-Roman besonders inspiriert fühlten. Trotz einer breiten Aufzählung von Ideenströmungen, die den Roman durchdringen, muss hervorgehoben werden, dass es sich um kein eklektisches Werk handelt, sondern um ein homogenes natürliches Ganzes. Darüber wölbt sich als ein allumfassender Bogen die Musik.

### 3.1 Eigenart des Künstlertums bei Hartknopf

Hartknopfs Tun und Lebenseinstellung bringen ihn in Situationen, in denen er sich mit seiner beruflichen Umgebung nicht identifizieren kann und in denen er aus der bürgerlichen Gesellschaft ausgestoßen wird. Am deutlichsten zeigt es sich in seinem Prediger-Beruf:

Während daß Hartknopf predigte, richteten seine Augenbraunen jeden Perioden, den er sagte, und brachen den Stab über ihm, so oft er das Wort, als die vierte Person in der Gottheit erwähnte – Hartknopf meinte nehmlich, weil man sich doch die Dreieinigkeit, als eins dächte, so könnte auch das Vierte der Einheit nicht schaden – und der Lehrbegriff leide nicht darunter, wenn man sich den alleserhaltenden Vater, den allesbeherrschenden Sohn, den allesbelebenden Geist, und das allesverknüpfende Wort, wie das ewig unveränderliche Feststehende – wie den unerschütterlichen Kubus dächte, der in sich selber ruhend, die rollenden Sphären trägt. (MORITZ 1790: 11)

Das Abweichen von der allgemein gültigen Lebensweise zeigt sich nicht nur in Hartknopfs beruflichem, sondern auch in seinem persönlichen Leben. Als konsequenter Verfolger einer eigenen Lebensphilosophie wird er vom Küster Ehrenpreiß der Ketzerei angeklagt und muss das Amt des Predigers niederlegen. Seinem höheren Ideal opfert er auch das irdisch-menschliche Glück: Er verlässt seine Frau und seinen Sohn, denn er sieht in der Freundschaft „eine feste Stütze bei allen Widerwärtigkeiten des Lebens“ (MORITZ 1790: 129). Das Scheitern seiner Ehe wird im Roman symbolisch angedeutet, einerseits durch den Namen des Superintendenten Tanatos, der das Paar traute, andererseits in der Form der Erinnerungen an seinen Herzensbruder Emeritus Elias. Hartknopf sieht nämlich den Sinn seines Lebens nicht in dem kleinen bürgerlichen Glück, sondern in einer Sonderaufgabe: „Das Grab der Liebe ist die Wiege der Weisheit, welche höher ist denn alle Vernunft, und welche eben deswegen sehr viel Vernunft voraussetzt, auf die sie sich stützen kann.“ (MORITZ 1790: 133).

Dies bedeutet, dass er sich innerlich von dem ihm geistig verwandten Freundeskreis nie trennen kann. So befindet er sich in der Spannung zwischen seiner Lebenswirklichkeit und der Sehnsucht nach Verkündung seiner Lehre, die als Kunstwirken im weiteren Sinne gedeutet werden kann.

Hartknopfs Wanken zwischen der bürgerlichen und künstlerischen Existenz dokumentiert auch die Tatsache, dass er mit neununddreißig Jahren noch keine feste Stelle hat und zwischen zwei Berufen laviert. Sein beruflicher Werdegang wird so zu einer unstillen Suche (vgl. MORGNER 2002: 56). Trotz dieser äußeren Unentschlossenheit gibt es Berührungspunkte zwischen Hartknopf-Grobschmied und Hartknopf-Prediger, denn im erstgenannten Beruf wird Eisen mit dem Hammer ebenso geschmiedet, wie er durch seine Predigten von der Kanzel die Menschenseelen formt. Dahinter verbirgt sich sein höheres Ziel, dem er sich ergibt und dem er sein persönliches Leben endgültig opfert. Das Zusammenfließen seiner beiden Berufe kann man als einen intuitiven Prozess charakterisieren, dessen Ergebnis sein Streben nach dem Erreichen eines inneren Lebensplanes ist. Hartknopfs Kunst besteht in der Verkündung seiner Lehre, die er jedoch nicht dogmatisch durchsetzt. Seine Zuhörer bringt er nämlich eher durch Impulse zum Nachdenken.

### 3.2 Hartknopfs Verfolgung des Schönheitsideals

Andreas Hartknopf verzichtet in seinem Leben auf das, was im bürgerlichen Sinne nützlich und angenehm ist, sei es beruflicher Erfolg und materieller Wohlstand oder Familie. Er orientiert sein ganzes Bemühen auf die Verkündung seiner Lehre hin. Dies entspricht Moritz' ästhetischer Ansicht, laut der sich Schönheit und Nützlichkeit ausschließen:

Der Begriff vom Unnützen nämlich, insofern es gar keinen Zweck, keine Absicht außer sich hat, warum es da ist, schließt sich am willigsten und nächsten an den Begriff des Schönen an, insofern dasselbe auch keines Endzwecks, keiner Absicht warum es da ist, außer sich bedarf, sondern seinen ganzen Wert und den Endzweck seines Daseins in sich selber hat. (MORITZ 1973: 262)

Laut GEISENHANSLÜKE (2004) nähert sich so Moritz der ästhetischen Denkweise Schillers, der den Bereich der Ästhetik mit Fragen der Bildung verknüpft. In diesem Zusammenhang ist die Romanfigur Hartknopf eine charismatische Persönlichkeit, die auf ihre Mitmenschen einwirkt und sie in einem gewissen Bereich entwickelt. Seine Lehre besteht in der Vermittlung einer Lebensweisheit und gehört deshalb nach der Moritzschen Auffassung in den Bereich des Schönen. Die Schönheit wird nämlich nicht nur in einem Werk realisiert, sondern sie offenbart sich auch im Leben als harmonische Selbstverwirklichung.

Ein weiteres Signum, das sich auf Moritz' Ansichten über das Schöne bezieht, ist die Linientheorie. GEISENHANSLÜKE (2004) beruft sich in diesem Zusammenhang auf Moritz' Schrift *Die metaphysische Schönheitslinie*, laut der die krumme Linie als Schönheitsideal und die gerade Linie als Wahrheitsideal bezeichnet wird. Einen Niederschlag findet diese Klassifikation auch im Hartknopf-Roman:

Dieß führte ihn zu tief sinnigen Betrachtungen über die gerade und über die krumme Linie, und in wie fern die gerade Linie gleichsam das Bild des Zweckmäßigen in unsern Handlungen sey, indem die Thätigkeit der Seele den kürzesten Weg zu ihrem Ziele nimmt – die krumme Linie hingegen das Schöne, Tändelnde und Spielende, den Tanz, das Spatzierengehen bezeichnet [...]. (MORITZ 1786: 9f.)

Auch Hartknopf muss auf seinem Lebensweg oft die richtige Richtung wählen. Das Schöne im Sinne der Moritzschen Ästhetik scheint für ihn die treffende Wahl zu sein:

Die Straße gieng durch das Dorf, ein Fußweg gieng vorbei – sollte er die gerade Straße oder den krummen Fußweg gehen? Er gieng die gerade Straße nicht; denn sein Innerstes war mit sich selbst im Streit. (MORITZ 1790: 71)

Dass sich Hartknopfs Lebensweg nicht geradlinig abspielt, widerspiegelt sich eigentlich auch im Inhalt seines Lebens, das ebenfalls wie seine äußere Lebenswanderung eine zyklische Form hat. Dass eine zweckhafte Wahl der Richtung ein Scheitern herbeiführt, symbolisiert sein Irren und Fliehen vor den Kosmopoliten, das in der Exposition der Allegorie dargestellt wird:

Er verdoppelte seine Schritte, um sich warm zu gehen, und befand sich ungleich besser, da er wieder auf der Landstraße war, und mit Zweck und Absicht sich nach einer festern Richtung fortbewegen konnte, als vorher, da er gehen mußte um zu gehen, und immer wieder an denselben Fleck zurückkam. (MORITZ 1786: 9)

Das Schöne und die Krümmung bilden dann eine harmonische Ganzheit, die als Ergebnis einer Übersetzung des Einzelnen und Bruchstückhaften entstand und die auch Tod und Zerstörung überwinden kann (vgl. GEISENHANSLÜKE 2004). Daher ist Hartknopfs Leben eine Versinnbildlichung des Schönheitsideals, wie es Moritz in seinen ästhetischen Schriften formulierte. Das Prinzip des von ihm entworfenen Schönheitsideals bezieht sich nicht nur auf die Kunst, sondern auch auf das Leben. In Hartknopfs Gestalt wird das Leben eigentlich als die höchste Kunst dargeboten.

Laut Moritz unterliegt das Leben eigentlich den Gesetzen der Schönheit. Das Schöne tritt bei Moritz immer als eine Ganzheit auf:

Dieser Ursprung ist es, welcher durch keinen bestimmten Laut dem Ohre vernehmbar wird: er bezeichnet sich aber durch die sichtbare Auflösung des Widerspruchs in der sanftesten Trennung des Zusammengeführten und der innigsten Zusammenfügung des Getrennten. (MORITZ 1973: 300)

In der Schrift *Die Signatur des Schönen* (MORITZ 1973: 290-301) wird die Wahrheit der Dichtung mit dem Begriff der Schönheit verbunden. Die Dichtung kann nur dann wahrheitsgetreu sein, wenn die Beschreibung mit dem Beschriebenen eins wird. Die Beschreibung des Schönen verfolgt eben durch Linien, die an sich das Schöne verkörpern. Daher können sie auch die Sache mit ihrer Beschreibung vereinigen. Bei der Beschreibung der Kunst kann „das Allerverschiedenste [...] immer in der letzten Spur [...] sich wieder gleich werden“ (MORITZ 1973: 298). Eine solche Harmonisierung der Widersprüche geschieht laut Moritz in unserem Denken aufgrund der Einbildungskraft.

Diesem Gedankengang entspricht auch der formale Aufbau des Hartknopf-Romans. Im ersten Teil kehrt die Titelfigur nach etwa zwanzig Jahren nach Gellenhausen zurück. Hier begegnet Hartknopf seinen Freunden, mit denen er nachdenkend durch die Gegend wandert, und stirbt fünf Jahre nach Emeritus' und Knapps Märtyrertod am Galgen. Im zweiten Teil werden Hartknopfs Erlebnisse von seinen Anfängen als Priester in Ribbeckenau bis zu seiner Entlassung und seinem Abschied von dieser Stadt und seiner Familie beschrieben. Zuerst kommt es zeitlich also zu den Ereignissen des zweiten Romanteils, Hartknopfs Lebensweg wird daher nichtlinear dargestellt. Obwohl die Handlung im Roman keineswegs vorrangig ist, kann man an ihr den Prozess der „Zusammenfügung des Getrennten“ dokumentieren. Erst nach dem Durchlesen beider Teile als eines Ganzen bekommt der Leser die vollkommenen Umrisse von Hartknopfs Schicksal.

### 3.3 Resignation und Hartknopfs künstlerische Existenz: Scheitern oder Gelingen?

Die Antwort auf die Frage, inwieweit Hartknopf in seinem Leben scheitert, ist keineswegs eindeutig. Dank seiner gesellschaftlichen Sonderstellung und seinen Sonderansichten kann er selber die äußeren Umstände nicht ändern. Die Vorstellung über das Ziel seiner Existenz und dessen Verfolgung wird jedoch klar dargestellt. Es sprüht aus seinem Innern und wird zu Triebkraft und Sinn seiner Existenz:

**Ich will, was ich muß!** war sein Wahlspruch, wenn er von aussen her getrieben wurde, und **ich muß, was ich will**, wenn ihn etwas von innen trieb. Gefühl seiner Kraft, insbesondere der widerstrebenden, war seine höchste Glückseligkeit. (MORITZ 1786: 8)

An Hartknopfs Lebensschicksal ist eindeutig sichtbar, dass seine äußere Existenz, die am Galgen endet, ein Scheitern ist. Das innere Dasein der Romanfigur richtet sich dagegen nach einer Logik, die Bestandteil von Hartknopfs Lehre ist. Seine Weisheit lebt weiter in deren Vermittler, den der Erzähler verkörpert. Daher kann man seine innere Existenz, die auf der Weitervermittlung der Weisheit besteht, als Gelingen charakterisieren: „Die Lebenskunst muß durch alle Stunden und Minuten durchgehen, wie die Regel durch das Werk.“ (MORITZ 1786: 102).

Hartknopfs Lehre besteht in der Kunst zu leben. Da er oft in seiner äußeren Existenz auf Hindernisse stößt, muss er sich in seine innere Welt der Gedanken und Phantasie zurückziehen. Diese Strategie bildet die Grundlage seiner Weisheit, die er nicht nur als Priester weitergibt: „Die Weißheit, welche Hartknopf seine Schüler lehrte, ist einzig, fest, und unerschütterlich; sie heißt: **Resignation**.“ (MORITZ 1786: 159). Es wäre ein Missverständnis, Hartknopfs Resignation als passive Haltung zu verstehen. Eigentlich bedeutet es einen Rückzug aus den äußeren Umständen, die unabänderlich sind.

### 3.4 Hartknopfs magische Flöte

Die Flöte gilt als ein Musikinstrument, das unmittelbar durch den menschlichen Atem zum Klingen gebracht wird. Daher kommt die Flötenstimme oft als Sinnbild der menschlichen Sprache vor. Der Flötist Andreas Hartknopf kennt die magische Sprache seines Instruments, das ihn auf seiner Wanderung begleitet:

**Hartknopf** nahm seine Flöte aus der Tasche, und begleitete das herrliche Recitativ seiner Lehren, mit angemessenen Akkorden – er übersetzte, indem er phantasierte, die Sprache des Verstandes in die Sprache der Empfindungen: denn dazu diente ihm **die Musik**. Oft, wenn er den Vordersatz gesprochen hatte, so blieb er den Nachsatz mit seiner Flöte dazu. Er athmete die Gedanken, so wie er sie in die Töne der Flöte hauchte, aus dem Verstande ins Herz hinein. (MORITZ 1786: 131)

Die Unmittelbarkeit der Wirkung des musikalischen Ausdrucks auf die menschliche Empfindung scheint als ein vielschichtiges Phänomen die Charakteristik des Hartknopf'schen Musizierens zu formen. Die Wahl des Attributs Flöte hat nämlich weitere

Bedeutungen. PRAUTZSCH (2001: 37) entschlüsselt dieses Instrument als Sinnbild für den Gottessohn in menschlicher Gestalt, der unmittelbar auf seine Mitmenschen wirkt, so wie der Atem das Instrument ertönen lässt. Die Tatsache, dass die Flöte Christus als einen Menschen von Fleisch und Blut symbolisiert, vervollständigt eine mögliche christliche Deutung des Hartknopf-Romans.

Hartknopf verfügt über die Fähigkeit, das Einfache seiner Musikkunst zu ergreifen. Er ist kein professioneller Flötenspieler, die Musik in seiner Auffassung entspricht eher einem Naturlaut, worauf schon in der Exposition des Romans hingewiesen wird (MORITZ 1786: 5). Wenn er zurück nach Gellenhausen kommt, überwindet er durch sein Flötenspiel die Totenstille und Unfreundlichkeit der Nacht. Das einfache Pfeifen seines Lieblingsstückes macht er mit Hilfe der sich durch Musik belebenden Natur zu einem Nachtkonzert, das erst durch wild tönende Menschenstimmen abgebrochen wird. Die Musikproduktion setzt er demnach einer Naturerscheinung gleich.

### 3.5 Hartknopf zwischen Empirie und Phantasie

Die Tonkunst gehört bei Hartknopf eindeutig zur Lebenskunst. Durch Musik kann er die Menschenseelen heilen und Trost gewähren. Eigentlich ist sie in den Rahmen Hartknopf'scher Lehre und Weisheit eingeschlossen und tritt auch als ihre gleichberechtigte Partnerin auf, die ernst genommen werden muss. Dass diese Nebeneinanderstellung im Roman wirklich zur Geltung kommt, wird auch an den formalen literarischen Mitteln deutlich: Obwohl das allegorische Werk an manchen Stellen die damaligen Verhältnisse kritisiert, kommt bei Hartknopfs Musik ebenso wie bei seiner Lehre und Weisheit nicht einmal im Ansatz Parodie vor.

Die Musik ist zwar ein fester Bestandteil von Hartknopfs beruflicher Existenz, sie überschreitet jedoch die Grenze dieses Bereiches allmählich. Auch wenn Hartknopf im Kontext der Mitteilungsfähigkeit die Tonkunst als „Alphabet der Empfindungssprache“ (MORITZ 1786: 134) charakterisiert, ist er sich ihrer weitreichenden Wirkung bewusst. Die Musik kann ihn ganz im romantischen Sinne ins Jenseitige hinübertragen, in die phantastische Welt, der die im Roman satirisch hervorgehobenen Missstände fremd sind und wo die Menschenseele eine erhabene Melodie genießen kann. Dabei verbindet sie das scheinbar Unverbindbare und dehnt sich über den ganzen Roman harmonisierend aus. In ihr treffen der Hartknopf'sche Alltag mit seiner ersehnten Welt aufeinander. In diesem Sinne bildet sie also eine Brücke zwischen der Empirie und Phantasie, d. h. zwischen zwei Lebensbereichen, in denen sich auch ein schaffender Künstler bewegt.

### 4 Joseph Berglinger und die göttliche Kunst

Die Deutung der Kunst als Religion, wie es der Kapellmeister Joseph Berglinger erlebt, wurzelt in Wackenroders lebenslanger Berührung mit Religiosität und Glauben. Der Autor versucht, sich mit dem aufklärerischen Rationalismus seines orthodoxen lutheranischen Vaterhauses durch die Vorliebe für Kirchenmusik auseinanderzusetzen. Die geistliche Musik bietet dem Gefühl einen Zufluchtsort an und führt die Emotion in den sonst sachlichen

Gottesdienst ein. Auf diese Weise wird durch die Tonkunst der emotionale Eindruck auf den Kirchenbesucher erreicht.

Joseph Berglinger besucht während seines Aufenthaltes in der bischöflichen Residenz die Kirchen, um „die heiligen Oratorien, Kantilenen und Chöre“ (WACKENRODER 1984: 231) zu hören. Das Musikhören wird dementsprechend in den Rahmen der Messe eingesetzt. Josephs Wahrnehmung der Musik mit den „so vor sich auf den Boden sehenden Augen“ (WACKENRODER 1984: 232) erinnert an ein Gebet. Er wird nicht von dem kirchlichen Ritual, sondern eben von der „Gewalt der Töne“ (WACKENRODER 1984: 231) tief innerlich beeindruckt. Die Tonkunst übernimmt weiterhin auch die kathartische Funktion des religiösen Ritus:

Soviel ist gewiß, dass er sich, wenn die Musik geendigt war und er aus der Kirche herausging, reiner und edler geworden vorkam. Sein ganzes Wesen glühte noch von dem geistigen Weine, der ihn berauscht hatte, und er sah alle Vorübergehende mit andern Augen an. (WACKENRODER 1984: 232)

Die geistliche Musik halten Wackenroder und Tieck für die edelste und höchste. Die Kirchenmusik ruft nämlich in dem Menschen das Edelmütige hervor, sie zeigt auch sein ehrwürdiges innerliches Gemüt (WACKENRODER 1984: 316f.). In den *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* wird die These über den Ursprung der Kunst formuliert. Bei diesem Prozess werden die göttlichen Attribute auf den schaffenden Menschen übertragen. Gott macht den Menschen in der Gestalt des Künstlers zu seinem Vermittler auf der Erde (WACKENRODER 1984: 178).

Die Kunst hat also ihr Vorbild im Himmel, Wackenroder nennt sie jedoch zugleich „die Blume menschlicher Empfindung“ (WACKENRODER 1984: 178). In diesem Zusammenhang gesteht er dem Künstler die Autonomie zu, wobei der göttliche Rahmen der Kunst bewahrt wird:

Er erblickt in jeglichem Werke der Kunst, unter allen Zonen der Erde, die Spur von dem himmlischen Funken, der, von ihm ausgegangen, durch die Brust des Menschen hindurch, in dessen kleine Schöpfungen übergang, aus denen er dem großen Schöpfer wieder entgegenglimmt. (WACKENRODER 1984: 178f.)

Für Wackenroder bedeutet die Musik allerdings kein bloßes Beförderungsmittel religiöser Gesinnungen, wie es bei Forkel war. Sie löst sich aus dem großen Ganzen der christlichen Religion gemeinsam mit den von ihr erregten Gefühlen und prägt die Intensität des Gottesdiensterlebnisses. Somit wird die Tonkunst zum Selbstzweck und der Künstler steht vor der Frage, ob er noch Gott verherrlicht oder einem selbstbezogenen Gefühlszustand huldigt (vgl. KIELHOLZ 1972: 102).

An Berglingers subjektiv-expressiver Auffassung der Musik wird sichtbar, dass sie von der Absicht des Klosterbruders abweicht, den religiösen Auftrag von der alten Malerei auf die neue Kirchenmusik zu übertragen. Der Kapellmeister empfindet nämlich im Einklang mit

Wackenroders Gesamtkonzept der *Herzensergießungen* die Kunst als Religion, nicht die Religion als Kunst (THEWALT 1990: 117). So bildet das Religiöse einen bloßen Hintergrund von Berglingers Begegnungen mit der Tonkunst:

Wenn Joseph in einem großen Konzerte war, so setzte er sich, ohne auf die glänzende Versammlung der Zuhörer zu blicken, in einen Winkel und hörte mit eben der Andacht zu, als wenn er in der Kirche wäre – ebenso still und unbeweglich, und mit so vor sich auf den Boden sehenden Augen. (WACKENRODER 1984: 232)

Die Kunst ist laut Wackenroder eine Sprache, die durch ihre wunderbare Kraft zu wirken weiß. Dieses Ziel wird dem Gesamtkonzept der *Herzensergießungen* entsprechend durch Empfindungen erreicht, allerdings lässt sich Wackenroder auf diesem Gebiet durch Moritz inspirieren. Dessen Andreas Hartknopf versucht nämlich auch, „die Musik zur eigentlichen Sprache der Empfindungen zu machen“ (MORITZ 1786: 131). Der Flötist ist der Meinung, dass die wortlose Ausdrucksweise der „unartikulierten Töne“ (MORITZ 1786: 131) für seine Absicht geeigneter ist als die Sprache des Verstandes.

Um die anscheinend unvereinbaren Medien zu verbinden, bedient sich Wackenroder des schon auch bei Moritz erwähnten Prinzips der Sympathie. Der Kapellmeister Berglinger hofft, dass ihm das sympathetische Verfahren auf der zwischenmenschlichen Ebene zur künstlerischen Anerkennung verhilft:

Freilich ist der Gedanke ein wenig tröstend, daß vielleicht in irgendeinem kleinen Winkel von Deutschland, wohin dies oder jenes von meiner Hand, wenn auch lange nach meinem Tode, einmal hinkommt, ein oder der andere Mensch lebt, in den der Himmel eine solche Sympathie zu meiner Seele gelegt hat, daß er aus meinen Melodien grade das herausfühlt, was ich beim Niederschreiben empfand und was ich so gern hineinlegen wollte. (WACKENRODER 1984: 242)

Berglinger wird gezwungen, die Sprache der Kunst, die aufgrund eines gefühlvollen Phantasierens entsteht, in ein nüchternes mathematisches Zeichensystem zu überführen. Damit kann er sich nicht auseinandersetzen, weil in diesem Moment seine Sympathielehre versagt. Ihm ist unvorstellbar, die wortlose Tonkunst in ein mechanisches Zeichensystem zu versetzen. Dieses Dilemma verursacht die Enttäuschung über seine mangelnde Vermittlungsfähigkeit (vgl. NAUMANN 1990: 55) und trägt zur eigenen negativen Selbsteinschätzung als Künstler bei.

#### 4.1 Kunst und Leben

Joseph Berglinger empfindet die Tonkunst als Versinken in die ewig zeitlose Gegenwart eines berausenden Musikerlebnisses, das ihn der erzwungenen Teilnahme am nüchternen Leben entreißt: „Er dachte: Du mußt zeitlebens, ohne Aufhören, in diesem schönen poetischen Taumel bleiben, und dein ganzes Leben muß eine Musik sein.“ (WACKENRODER 1984: 232).

Berglingers Überlegungen über die Unvergänglichkeit des Lebens in der Kunst bilden eine Parallele zu Moritz' Andreas Hartknopf und seiner Lehre. Was bei Wackenroder Ewigkeit heißt, nennt Moritz Hoffnung auf neues Leben. Im Unterschied zu Wackenroder wird die Akzentuierung der menschlichen Aktivität in den Vordergrund des Hartknopf-Romans gestellt. Moritz macht den Leser auf die Kürze des Lebens aufmerksam, wobei der Tod als Intensivierung des Lebens präsentiert wird.

Die passive Lebenshaltung Joseph Berglingers findet ihren Niederschlag in seiner Auffassung der Tonkunst. Die Musikwahrnehmung seiner Jugendjahre kann als eine untätige Hingabe an den Kunstgenuss charakterisiert werden. Er lässt sich auf dem Strom der Melodie in ein eigenes wunderbares Reich der Phantasie tragen (WACKENRODER 1984: 230).

Josephs jugendliche Passivität ist mit der Isolation im Bereich der sozialen Kontakte verbunden. Seine Isolierung gegenüber der Gesellschaft ist jedoch keine bloße Folge seiner passiven Lebenshaltung, sondern auch ein Ergebnis seiner Erfahrung als Kapellmeister. Nur einmal erlebt er die Reaktion des Publikums, wie er sie sich vorstellt. Ein „stiller Beifall“ (WACKENRODER 1984: 245) entspricht der Intimität, die Berglinger in seinen musikalischen Phantasien erlebt. Gerade in diesem Augenblick fühlt er die Erfüllung als Künstler.

Seine Begeisterung kann jedoch nicht lange dauern. Nach dem erfolgreichen Konzert begegnet er seiner jüngsten Schwester, die über die todbringende Krankheit des Vaters berichtet und Joseph zurück nach Hause führt. Der Sohn versucht wenigstens, die Familie finanziell zu unterstützen und dadurch die Enttäuschung des Vaters über seine Kapellmeisterkarriere zu mildern. Die materielle Hilfe wird jedoch von der ältesten Schwester abgelehnt. In diesem Moment erlebt Joseph die zweifache Sinnlosigkeit seines Lebens: Als Musiker findet er für seine hohe Kunst keine Anerkennung beim Publikum, als Sohn kann er nicht einmal auf der bescheidensten Ebene nützlich sein.

Hier kulminiert der Widerspruch zwischen seinem schwärmerischen Wunsch, Musiker zu werden, und dem Zwang, eine bürgerliche Existenz zu führen. Berglinger hält die Kunst für sein Leben, fühlt jedoch zugleich eine nachträgliche Verpflichtung seiner Familie gegenüber. Diese Diskrepanz zwischen der Bürger- und Künstlerexistenz vollendet seine lebenslange Passion.

#### 4.2 Berglinger – ein des Dilettantismus verdächtiger Leidender

Durch das Kapellmeisteramt wird Berglinger allmählich ins reale Musikleben einbezogen. Der Musikunterricht reißt ihn aus seiner Welt der musikalischen Phantasien, indem er feststellt, dass alle Melodien, die in ihm so wunderbare Empfindungen erzeugen, „einem einzigen zwingenden mathematischen Gesetze“ (WACKENRODER 1984: 240) unterliegen. Mit dieser Erkenntnis fängt in Josephs Biographie die Periode der Enttäuschung an, die bis zum Ende seiner Tage gesteigert wird. Die Kraft seiner jugendlichen Begeisterung für Musik, die in einer reinen Hingabe an die himmlische Melodie wurzelt und von dem irdisch-mechanischen Drang unberührt ist, gibt jedoch nicht nach.

Als Kapellmeister muss er noch feststellen, dass die göttliche Kunst von dem der Mode unterliegenden Publikum zum bloß materiellen Gut degradiert wird, d. h. dass Musik als Ware behandelt wird. Dies ist ein harter Schlag für einen Künstler, der nach Wackenroders

Auffassung als Gottesmedium auf der Erde gedeutet wird und dessen Werke der göttlichen Schöpfung gleichen. Durch die professionelle Tätigkeit verliert Berglinger also das, was für seine künstlerische Existenz entscheidend war – den Kunstgenuss (vgl. KERTZ-WELZEL 2001: 99).

Hiermit gerät Berglinger in einen inneren Konflikt. Er befindet sich zwischen den starken Bestrebungen, große musikalische Werke zu schaffen, und der Sehnsucht, sich ins Reich seiner jugendlichen Musikträumereien zurückzuziehen:

Genug, ich lebe in einer sehr unreinen Luft. Wie weit idealischer lebte ich damals, da ich in unbefangener Jugend und stiller Einsamkeit die Kunst noch bloß genoß; als itzt, da ich sie im blendendsten Glanze der Welt und von lauter seidenen Kleidern, lauter Sternen und Kreuzen, lauter kultivierten und geschmackvollen Menschen umgeben, ausübe! – Was ich möchte? – Ich möchte all diese Kultur im Stiche lassen und mich zu dem simplen Schweizerhirten ins Gebirge hinflüchten und seine Alpenlieder, wonach er überall das Heimweh bekommt, mit ihm spielen. (WACKENRODER 1984: 243)

Doch zeigt sich letztlich, dass Berglinger aus dem Bereich des Dilettantentums zu entrücken weiß. Fast symbolisch wirkt die Tatsache, dass er eine Passionsmusik zum Osterfest komponieren soll. In der aktuellen Phase seines Lebens erlebt er nämlich eine zweifache Passion: Als Musiker leidet er unter dem Missverständnis des Publikums und dem damit zusammenhängenden Zweifel am Sinn der eigenen künstlerischen Existenz, als Sohn muss er sich mit dem Tod des Vaters auseinandersetzen. Diese Umstände verursachen die Zuspitzung seiner inneren Zerrissenheit, sodass der Kapellmeister im Moment des Schaffens dem Wahnsinn verfällt (WACKENRODER 1984: 246).

Berglinger wird ebenfalls zum Märtyrer der äußeren sozialen Bedingungen. Er kann sich zwar vom Urteil des Publikums lösen, in seinem Inneren bejaht er jedoch die märtyrerhafte Lebenshaltung, weil er sich der sozialen Wirkungslosigkeit seiner Werke bewusst ist. Daher stilisiert Wackenroder die künstlerische Existenz Berglingers absichtlich in ein leidendes Individuum, das allerdings die Wirkungskraft seines Kunstwerks nicht vom Erfolg beim Publikum ableitet (vgl. WACKENRODER 1984: 110ff.). Bei Wackenroder stellt das Leiden dementsprechend einen weiteren Schritt zur Autonomie der Musik und des musikalischen Ausdrucks dar, die sich in der Literatur des ausgehenden 18. Jahrhunderts immer häufiger durchsetzt. Infolgedessen ist das angedeutete Scheitern des leidenden Kapellmeisters Berglinger, ebenso wie die des Flötisten Hartknopf, nur vermeintlich. Die innerliche Befreiung von dem bindenden gesellschaftlichen Prinzip eröffnet dem Künstler einen neuen Raum und macht ihn zum Protagonisten einer neuen Epoche, in der die Kunst ihrem eigenen Weg folgt.

#### 4.3 Schopenhauers Reflexion von Wackenroder

Als wichtigster Berührungspunkt von Wackenroder/Tieck und Schopenhauer ist die Tatsache zu nennen, dass für sie die Tonkunst den höchsten Rang unter den Künsten einnimmt. Bei Wackenroder besteht der Grund in ihrem göttlichen Ursprung und ihrer emotionalen Auswirkung, bei Schopenhauer in ihrem direkten Zugang zum Willen. Tieck charakterisiert die Musik im Abschnitt *Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst* als

„das [...] sehnsüchtige Schmachten der Liebe“ (WACKENRODER 1984: 328), das durch ewiges Anwachsen und Vergehen der Sehnsucht begleitet wird. Die Tonkunst ist eine endlose unruhige Erscheinung, die „aus einem unbefriedigten Streben sich mit wollüstigem Unmut in ein andres windet, gern auf sanft-schmerzlichen Akkorden ausruht, ewig nach Auflösung strebt und am Ende nur mit Tränen sich auflöst“ (WACKENRODER 1984: 328). Diese Auffassung antizipiert die spätere Nebeneinanderstellung von Musik und Willen bei Schopenhauer.

Der Musiker spielt sowohl bei Wackenroder/Tieck als auch bei Schopenhauer die Rolle eines Vermittlers der Tonkunst auf der Erde. Alle sind sich auch darin einig, dass es sich um ein auserwähltes Individuum, d. h. um einen genialen Künstler handeln muss. Der Kapellmeister Berglinger fühlt sich jedoch in seiner Künstlerexistenz unsicher und sucht für sie fortlaufend eine Rechtfertigung (vgl. KERTZ-WELZEL 2001: 219). Schopenhauers Genie dagegen kommt seiner Bestimmung sicher entgegen, ist von seiner Sonderexistenz überzeugt und distanziert sich seinerseits vorwurfslos von der alltäglichen Realität.

Wackenroders Künstler wird als Vermittler Gottes gedeutet. Diese Tatsache trägt zu seinem inneren Konflikt zwischen göttlicher Offenbarung und eigenem Ausdrucksbedürfnis bei. Berglinger unterscheidet auch nicht konsequent zwischen der künstlerischen und bürgerlichen Existenz. Der Künstler bei Schopenhauer wird allerdings zum Medium des Willens, den die Inspiration vom Berglingerschen inneren Konflikt befreit. Die Tonkunst wird bei Schopenhauer nicht nur inhaltlich, sondern auch förmlich entgöttlicht, da der Wille praktisch als Ausdruck der emotionalen inneren Substanz erklärt werden kann. Dadurch, dass der Wille emotional über das Wesen dieser Welt spricht, ist auch die Musik ein sinnliches Medium und verschiebt sich in irdische Dimensionen. Die Kunst gilt hier nicht mehr als Kommunikationsmittel mit Gott, für den weder im Himmel noch auf der leidvollen Erde Platz ist (vgl. KERTZ-WELZEL 2001: 220ff.). Wackenroder und Tieck schlagen in ihrer Musikästhetik auf diese Weise den Weg zur künstlerischen Autonomie ein, den Schopenhauer in seinem System zur Vollendung führt.

## 5 Die aktuelle germanistische Forschung

In den letzten Jahrzehnten gewinnt das Interesse für die frühromantische Beschäftigung mit Musik und Musikalischem an Intensität. Das Thema des Künstlers und seines Werkes wird schon in der älteren Arbeit von Marianne FREY (1970) behandelt. Sie stellt die Kunstanschauungen Wackenroders und Hoffmanns vergleichend und im Zusammenhang nebeneinander. Im Kontext der romantischen Literatur über Musik analysiert sie den künstlerischen Schaffensprozess sowie das entstandene Kunstwerk und den Kunstbetrachter. Frey hebt in ihrer Arbeit ebenfalls das Motiv der Flucht vor der Kunstwirklichkeit hervor.

Einige interessante Ansätze lassen sich in der im Jahre 1972 erschienenen Arbeit von Jürg KIELHOLZ erkennen. In seiner Studie bezeichnet er im Anschluss an Frey die Musik bei Wackenroder ebenfalls als ein Medium des Eskapismus. Er legt Wert auf die Bearbeitung autobiografischer Züge Wackenroders in der Berglinger-Figur. Zudem wird darauf hingewiesen, dass die psychologische Beschreibung des Musikerlebnisses eine wichtige Rolle bei Wackenroder spielt. Den Impuls zu intensiven Gefühlszuständen gibt die im Rahmen

der Religiosität empfundene Musik. Der wahrscheinlich größte Beitrag dieser Studie besteht darin, dass Kielholz die geistige Disposition zum schwärmerischen Umgang mit Tonkunst betont.

Im Zusammenhang mit der Thematik des Künstlers und seines Schaffens fokussiert die neuere Romantik-Forschung eher einzelne spezifische Problembereiche. Patrick THEWALT (1990) befasst sich in seiner Studie mit der Problematik der Umwertung von Musik und Künstlertum bei Wackenroder und Hoffmann. Er fragt nach konkreten Inhalten, die im Werk der genannten Dichter Bedeutung für die Musikkultur des 19. Jahrhunderts gewannen.

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

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

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

Im Prinzip einigt sich die aktuelle Forschung in Bezug auf die Problematik des künstlerischen Individuums darin, dass der Künstler die von einem Normalbürger angestrebte Ausgeglichenheit mit sich und der Gesellschaft ignorieren muss, um eine höhere Leistungsstufe erreichen zu können; aufgrund der fehlenden inneren Freiheit empfindet er die Unzugehörigkeit jedoch umso stärker, was ihn schließlich wahnsinnig werden lässt. (vgl. ALBERT 2002: 1)

Da das ideale Werk im Kontrast zu den gesellschaftlich verankerten Regeln verfasst werden muss, fehlt es dementsprechend an der Anerkennung des Künstlers durch das Publikum. So werden die künstlerischen Ideale zerstört, die lediglich nur in der anerkennenden Verbindung mit der Gesellschaft dauerhaft sein können.

An dieser Forschungslinie wird sichtbar, dass zu den wichtigsten Anlässen der germanistischen Forschung im Bereich Romantik und Musik die Berglinger-Figur gehört. Weiter wandelt sich der Schwerpunkt der Untersuchung der 90er Jahre zu allgemeinen musikästhetischen Themen im literarischen Kontext (NAUMANN, LUBKOLL). In diesen Arbeiten kommt es u. a. auch zu einer polemischen Auseinandersetzung mit der Auffassung der romantischen Musik bei Carl DAHLHAUS (*Die Idee der absoluten Musik*, 1978). Im letzten Jahrzehnt dagegen rückt besonders das künstlerische Individuum als eines der wichtigsten Themen ins Zentrum des Interesses der germanistischen Forschung. Einerseits werden die schon erwähnten fiktiven

Künstler-Figuren untersucht (z. B. ALBERT 2002), andererseits entstehen einige Werke über einen realen romantischen Dichter, der das Ideal des romantischen Universalkünstlers verkörpert: E. T. A. Hoffmann. Diese Werke haben vorwiegend einen biographischen Charakter (z. B. STEINECKE 2004, 2006; KREMER 2009).

#### Literaturverzeichnis:

##### Primärliteratur

- MORITZ, Karl Philipp (1786): Andreas Hartknopf. Eine Allegorie. Berlin: Johann Friedrich Unger.  
 MORITZ, Karl Philipp (1790): Andreas Hartknopfs Predigerjahre. Berlin: Johann Friedrich Unger.  
 PAUL, Jean (1959–1963): Werke. Band 1, München: Hanser, S. 763-787.  
 SCHOPENHAUER, Arthur (1996): Die Welt als Wille und Vorstellung. Band I, II. Frankfurt a. M.: Insel.  
 WACKENRODER, Wilhelm Heinrich (1984): Dichtung, Schriften, Briefe. Berlin: Union.

##### Sekundärliteratur

- ALBERT, Claudia (2002): Tönende Bilderschrift. 'Musik' in der deutschen und französischen Erzählprosa des 18. und 19. Jahrhunderts. Heidelberg: Synchron.  
 DAHLHAUS, Carl (1978): Die Idee der absoluten Musik. Kassel: Bärenreiter.  
 DAHLHAUS, Carl (1988): Klassische und romantische Musikästhetik. Laaber: Laaber.  
 DIMTER, Walter (1995): Sollten musikalische Verhältnisse der Quell aller Lust und Unlust seyn? Anmerkungen zur frühromantischen Musikutopie, besonders bei Wackenroder (Tieck). In: Ideologie und Utopie in der deutschen Literatur der Neuzeit. Hrsg. v. Bernhard Spies. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 68-87.  
 FREY, Marianne (1970): Der Künstler und sein Werk bei W. H. Wackenroder und E. T. A. Hoffmann. Vergleichende Studien zur romantischen Kunstanschauung. Bern: Herbert Lang & Cie AG.  
 GEISENHANSLÜKE, Achim (2004): Allegorie und Schönheit bei Moritz. In: Karl Philipp Moritz in Berlin 1789-1793. Hrsg. v. Ute Tintemann und Christof Wingertzahn. Berlin, S. 127-140. URL: [http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/moritz/geisenhanslueke\\_allegorie.pdf](http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/moritz/geisenhanslueke_allegorie.pdf) [15. 11. 2009].  
 KERTZ – WELZEL, Alexandra (2001): Die Transzendenz der Gefühle. Beziehungen zwischen Musik und Gefühl bei Wackenroder/Tieck und die Musikästhetik der Romantik. Sankt Ingbert: Röhrig.  
 KIELHOLZ, Jürg (1972): Wilhelm Heinrich Wackenroder. Schriften über die Musik. Musik- und literaturgeschichtlicher Ursprung und Bedeutung in der romantischen Literatur. Bern: Herbert Lang/ Frankfurt a. M.: Peter Lang.  
 KREMER, Detlef (Hrsg.) (2009): E. T. A. Hoffman: Leben – Werk – Wirkung. Berlin: de Gruyter  
 LUBKOLL, Christine (1995): Mythos Musik: poetische Entwürfe des musikalischen in der Literatur um 1800. Freiburg i. B.: Rombach.  
 MORGNER, Ulrike (2002): Das Wort aber ist Fleisch geworden. Allegorie und Allegorikritik im 18. Jahrhundert am Beispiel von K. Ph. Moritz' „Andreas Hartknopf. Eine Allegorie“. Würzburg: Königshausen & Neumann.  
 MORITZ, Karl Philipp (1973): Über die bildende Nachahmung des Schönen. In: Werke in zwei Bänden. Band 1. Berlin und Weimar, S. 255-290.  
 URL:<http://www.zeno.org/Literatur/M/Moritz,+Karl+Philipp/%C3%84sthetische+Schriften/%C3%9Cber+die+bildende+Nachahmung+des+Sch%C3%B6nen> [15. 11. 2009].  
 MORITZ, Karl Philipp (1973): Signatur des Schönen. In: Werke in zwei Bänden. Band 1. Berlin und Weimar, S. 290-301. URL:<http://www.zeno.org/Literatur/M/Moritz,+Karl+Philipp/%C3%84sthetische+Schriften/Die+Signatur+des+Sch%C3%B6nen> [15. 11. 2009].  
 MICHELS, Ulrich (2005): Dtv-Atlas zur Musik. Bd. 1, 2. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.  
 NACHTSHEIM, Stephan (1997): Zu Immanuel Kants Musikästhetik. Texte, Kommentare und Abhandlungen. Chemnitz: Gudrun Schröder.

- NAUMANN, Barbara (1990): Musikalisches Ideen-Instrument. Das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik. Stuttgart: Metzler.  
 PAHLEN, Kurt (1998): Die Große Geschichte der Musik. München: Cormoran. PIKULIK, Lothar (2000): Frühromantik. Epochen-Werke Wirkung. München: C. H. Beck.  
 PRAUTZSCH, Ludwig (2001): Bibel und Symbol in den Werken Bachs. Schriftenreihe des Thomas-Morus-Bildungswerkes Schwerin, Band 4. Schwerin: Thomas-Morus-Bildungswerk.  
 STEINECKE, Hartmut et al. (2004): E. T. A. Hoffman-Jahrbuch. Bd. 12. Berlin: Erich Schmidt.  
 STEINECKE, Hartmut et al. (2006): E. T. A. Hoffman-Jahrbuch. Bd. 14. Berlin: Erich Schmidt.  
 THEWALT, Patrick (1990): Die Leiden der Kapellmeister. Zur Umwertung von Musik und Künstlertum bei W. H. Wackenroder und E. T. A. Hoffmann. Frankfurt a. M.: Peter Lang.  
 WILBERS, Jan (2006) : Musikalische Rhetorik in Bachs Matthäuspasion, S. 88-97. URL: [http://members.home.nl/canopus/Rhetorik/11.%20Kapitel%20XV.%20\(S.88-97\).pdf](http://members.home.nl/canopus/Rhetorik/11.%20Kapitel%20XV.%20(S.88-97).pdf) [2. 6. 2011].