

## Die Harfe und die absolute Musik

von Peter Tenhaef, Münster

Der berühmteste Harfenist des 19. Jahrhunderts, Elias Parish-Alvars (1808–1849), bezeichnete die Harfe als „instrument de la poésie“<sup>1</sup>. Es fragt sich, was der Kosmopolit Parish-Alvars unter „poésie“ verstanden hat, als er die Harfe mit dieser gleichermaßen emphatischen wie klischeeartigen Formulierung apostrophierte. Im französischen Wortgebrauch erscheint der Begriff kaum weniger schillernd und vieldeutig als im deutschen, wo er, vor allem in der Jenaer Romantik, geradezu als die romantische Zentralidee auftritt. Als Parish-Alvars vom „instrument de la poésie“ sprach, lag die durch die idealistische Philosophie geprägte Frühphase der deutschen Romantik, in der sowohl die „Poesie“ als auch die Musik aus der Idee des Absoluten entwickelt und miteinander verschmolzen wurden, schon mehrere Jahrzehnte zurück. Obwohl der romantische Poesiebegriff wegen seiner Totalität niemals eindeutig definiert werden konnte, behielt er im ganzen 19. Jahrhundert einen komplexen Assoziationsreichtum, der nicht erlaubte, ihn wieder auf die bloßen Begriffe Lyrik oder auch nur Dichtkunst einzuschränken. Andererseits blieb ihm von hierher ein Bezug zum Sprachlichen eigen – oder vielmehr zur Sprachüberschreitung, zum Unausprechlichen. In diesem Sinne wurde gerade die Musik als „Sprache des Unausprechlichen“ verstanden, die im Benennbaren anknüpft, dieses aber, vor allem bei Robert Schumann, als „Ahndung“ oder eben „Poesie“ transzendiert. So schwankt der Poesiebegriff eigentümlich zwischen dem Konkreten und dem Absoluten und begegnet in dieser Spanne national und individuell an recht verschiedenen Orten. Die französische Musik suchte eher in konkretisierend programmusikalischen Konzeptionen nach Poesie, die deutsche hielt eher am Ideal einer „hohen Allgemeinheit“, an der Poesie der „absoluten Musik“ fest. Die Harfe steht insofern mitten in diesem Spannungsfeld, als sie in der deutschen Romantik zum Symbol der (autonomen) Musik selbst, zum „Kind der reinen Harmonie“<sup>2</sup> stilisiert wurde, anderswo aber, vor allem in Frankreich und innerhalb der Oper, als Effektinstrument ausgewiesen war, das in der realistischen Illustration gewisser Szenen Anwendung fand, vom „normalen“ Orchestersatz aber, gerade wegen dieser Assoziationen, ausgeschlossen blieb. Diese verworrenen Fäden sollen hier ein Stück weit verfolgt werden; dabei wird gezeigt, wie sie schon durch ältere Traditionen bedingt sind und wie es am Beginn des 20. Jahrhunderts, vornehmlich bei Debussy, zu einer Umwandlung und Aufhebung von absoluten und programmusikalischen Harfenbedeutungen kommt.

<sup>1</sup> Zitiert nach Hans Joachim Zingel, *Harfenmusik im 19. Jahrhundert*, Wilhelmshaven 1976, S. 44; Zingel weist das Zitat nicht genau nach, was hier jedoch insofern nebensächlich ist, als es sich um einen seinerzeit verbreiteten Gemeinplatz handelt. So assoziiert z.B. Hector Berlioz mit einer Neigung zur Konkretisierung in seinem *Grande Traité d'Instrumentation et d'orchestration modernes* (Paris 1844, S. 80) die Harfen mit einem „Phantasiebild poesievoller Feste“; eine Seite später spricht er von der „Poesie“, welche in der Verbindung von Flageolettönen der Harfe mit Flöten- und Klarinettenakkorden liege. (Deutsche Übers. = *Große moderne Instrumentations- und Orchestrationslehre*, (= *Literarische Werke X*), hrsg. von Felix Weingartner, Leipzig 2. Aufl. 1911, S. 68f.).

<sup>2</sup> [Leipziger] *Allgemeine Musikalische Zeitung* (AMZ) 4 (1801), Sp. 45.

Unter den Musikinstrumenten der abendländischen Kultur dürfte keines sein, das in solchem Maße symbolisch befrachtet ist wie die Harfe. Der biblische König David oder die 24 Kitharoden der Apokalypse, der griechische Gott Apollon oder sein Sohn Orpheus wurden in einer über zweitausendjährigen Tradition immer wieder mit der Harfe dargestellt (auch wenn sie genau genommen alle Leiern spielten). Gerade in ihrer komplexen Überlagerung tendierten die Bedeutungsfelder der Harfe schließlich in eine ziemlich eindeutige Richtung. Die Harfe wurde in zunehmendem Maße das Instrument des Himmlischen, und zwar sowohl im Sinne der christlichen *musica coelestis* als auch der *musica mundana*, die in der pythagoreischen Vorstellung der Sphärenharmonie kulminiert, so noch z.B. in Klopstocks Ode *Dem Unendlichen*:

„[...]

Weht, Bäume des Lebens, ins Harfengetön!

Rausche mit ihnen ins Harfengetön, krystallener Strom!

Ihr lispelt, und rauscht, und Harfen, ihr tönt

Nie es ganz! Gott ist es, den ihr preist!

Welten, donnert in feierlichem Gang [...]”<sup>3</sup>.

Mit dieser aus religiös-mythologischen Quellen gespeisten Harfentradition verband sich im späten 18. Jahrhundert eine andere, die in der Harfe das Instrument des Herzens sah. Das tertium comparationis dieser empfindsamen Metapher war ursprünglich wohl die „herzförmige“ Dreiecksgestalt der Harfe<sup>4</sup>; entscheidend wurde jedoch, daß es sich um ein gleichsam besaitetes Herz handelte, mithin auch um „Seelensaiten“, „Saiten in unserm Innern“ oder eine „widerklingende Saite im Gemüt“<sup>5</sup> und die bund- und tastenlose Harfe in ihrer einfachen, „natürlichen“ Bauart als Grund- und Idealinstrument der Chordophone für die Chiffrierung des natürlichen Herzens und seiner Empfindung optimal geeignet erschien.

Ein Beispiel für die Vereinigung von metaphysischen und empfindsamen Harfenkonnotationen ist das Gedicht *Die Harmonie der Sphären* von Ludwig Theobul Kosegarten, in dem Gott als „Großer Harfner“ gepriesen und „des Menschen Zartbesaitetes Herz“ „Von der Akkorde Flut ergriffen“ wird<sup>6</sup>.

Die romantische Verbindung der alten „objektiven“ Harfensymbolik einer Himmelsmusik mit der empfindsam-subjektiven, die die Musik als „langage du cœur“ auffaßte, ist in zweifacher Weise erstaunlich. Denn einerseits waren die frühen

<sup>3</sup> Friedrich Gottlieb Klopstock, *Ausgewählte Werke*, hrsg. von Karl August Schleiden, München 1962, S. 100f. Vgl. zu den Bildern des Zitats auch Apc 22,1f.; vgl. zu den genannten Traditionen auch Klopstocks Oden *Die Musik* und *Die Gestirne* (10. Str.).

<sup>4</sup> Schon in der Handschrift des Tristanromans Gottfrieds von Straßburg findet sich ein Bild, auf dem Tristan Isolde das Harfenspiel lehrt, wobei sie ihre zueinander geneigten dreieckigen Harfen vor ihren Herzen halten; Gottfried von Straßburg, *Tristan und Isolde. Mit der Fortsetzung Ulrichs von Türlheim*, Faks.-Ausg. des Cgm 51 der Bayerischen Staatsbibliothek, Stuttgart 1979, fol. 46<sup>r</sup>

<sup>5</sup> Die herausgegriffenen Beispiele von Ludwig Tieck und E.T.A. Hoffmann stehen für zahllose weitere; vgl. die analogen Formulierungen in *Grimms Deutsches Wörterbuch*, Leipzig 1854ff., Art. *Saite* und *Saitenspiel*, v.a. Bd. 8, S. 1666 und 1670.

<sup>6</sup> *Kosegarten's Dichtungen*, Greifswald 1813, Bd. 6, S. 118ff. Der Text, der auch auf die „heilige Lyra“ und die „Harmonikaglocken“ anspielt (s. u.), wurde von Andreas Romberg um 1816 oratorienhaft vertont, und zwar, ohne Harfenbesetzung, in *Es-dur*, der Grundtonart der Harfe mit einfachem Pedal; dabei treten die für den Harfensatz idiomatischen Dreiklangsbrechungen in den Vordergrund; s. dazu Arnfried Edler, *Studien zur Auffassung antiker Musikmythen im 19. Jahrhundert*, Diss. Kiel 1968, Kassel 1970 (= *Kieler Schriften zur Musikwissenschaft* 20), S. 107ff.

Romantiker mit Spinoza und Schelling über herkömmliche theologische Bilder hinaus zur Philosophie des Absoluten gelangt, das sich abstrakt in der autonomen, daher „absoluten“ Musik offenbart; andererseits sahen sie die Auffassung, daß Musik „nur die Sprache der Empfindung sein soll“ als „platten Gesichtspunkt der sogenannten Natürlichkeit“<sup>7</sup> an und hielten Affekte überhaupt für unpoetisch, für „schlechterdings etwas Fatales wie Krankheiten“<sup>8</sup>. Gleichwohl gingen beide Traditionen scheinbar paradox in ihre Musikanschauung ein. Die subjektiven Empfindungen wurden entweder durch Sublimierung, durch „Umdeutung der greifbaren Affekte in verschwebende, weltentrückte Gefühle »in abstracto«“<sup>9</sup> aufgehoben oder als Wirkungen und nicht Ursachen der Musik erklärt. So erweckt für Wackenroder und Tieck die Instrumentalmusik durch ihre „hohe poetische Sprache“ doch wieder „Freude und Schmerz, Wonne und Wehmut“. Denn „in ihrer rein poetischen Welt“ „schwimmen“ „individuellanschauliche Bilder“<sup>10</sup>. Wie sie dort hineinkommen, bleibt bei Wackenroder und Tieck ziemlich „verschwommen“. In der Phantasie *Das eigenthümliche innere Wesen der Tonkunst, und die Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik* geben sie eine Andeutung, in der nicht von ungefähr das Bild der Harfe wieder auftaucht:

„Wenn alle die inneren Schwingungen unsrer Herzensfibern, — die zitternden der Freude, die stürmenden des Entzückens, die hochklopfenden Pulse verzehrender Anbetung, — wenn alle die Sprache der Worte, als das Grab der innern Herzenswut, mit einem Ausruf zersprengen, — dann gehen sie unter fremdem Himmel, in den Schwingungen holdseliger Harfensaiten, wie in einem jenseitigen Leben in verklärter Schönheit hervor, und feiern als Engelgestalten ihre Auferstehung“<sup>11</sup>.

Hier ist sowohl von Herzens- als auch von Himmelsharfen die Rede, ja beide erscheinen eigentümlich verschmolzen, indem die Schwingungen der Herzensharfe als Engelgestalten in verklärter Schönheit auferstehen. Nach der Terminologie der Schellingschen Identitätsphilosophie ist hier die ästhetische Anschauung als Einbildungskraft objektiv geworden und die Konstruktion des Universums in Gestalt der Kunst verwirklicht. Gleichzeitig lernt sich „das menschliche Herz“ in diesem reflexiven Vorgang, „in dem Spiegel der Töne“ „selber kennen“<sup>12</sup>. Die Tonkunst „greift beherzt in die geheimnisvolle Harfe, schlägt in der dunkeln Welt bestimmte, dunkle Wunderzeichen in bestimmter Folge an, — und die Saiten unsres Herzens erklingen, und wir verstehen ihren Klang.“ So bleibt auch die zunächst ungegenständliche Musik in einem letzten, weitesten Sinn „wunderbar allegorisch“, „wie denn die wahre, höchste

<sup>7</sup> Friedrich Schlegel, *Charakteristiken und Kritiken I*, in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Bd. 2, hrsg. von Hans Eichner, München 1967, S. 254.

<sup>8</sup> Novalis, *Schriften*, hrsg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, Darmstadt 1977, Bd. 3, S. 560.

<sup>9</sup> Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel 1978, S. 12. Das gilt noch für Schopenhauers Musikauffassung: „Das unaussprechlich Innige aller Musik, vermöge dessen sie als ein so ganz vertrautes und doch ewig fernes Paradies an uns vorüberzieht, so ganz verständlich und doch so unerklärlich ist, beruht darauf, daß sie alle Regungen unseres innersten Wesens wiedergibt, aber ganz ohne die Wirklichkeit und fern von ihrer Quaal“; Arthur Schopenhauers *sämtliche Werke*, hrsg. von Paul Deussen, München 1911, Bd. 1, S. 312 (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, § 52).

<sup>10</sup> Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Werke und Briefe*, hrsg. von Gerda Heinrich, München/Wien 1984, S. 354.

<sup>11</sup> Ebda., S. 326.

<sup>12</sup> Ebda., S. 327.

Allegorie wohl wieder eben durch sich selbst die kalte Allgemeinheit verliert"<sup>13</sup>. Das Absolute, das die Musik in besonders direkter Weise zum Ausdruck bringt, ist somit nicht als leere Abstraktion zu verstehen, sondern nach Schelling als totale „Indifferenz des Subjektiven und Objektiven und also auch des Erkennens und Seyns“<sup>14</sup>, somit als „absolute Totalität“, dem „Gott“ Spinozas entsprechend.

Übrigens ist zu bemerken, daß der frühromantische Begriff der *Musik des Absoluten* nicht von vornherein identisch ist mit dem Begriff der *absoluten Musik*, der erst bei Richard Wagner auftaucht, doch ist die gemeinsame Wurzel nicht nur sprachlich, sondern auch historisch-sachlich begründet. Deutlich stellt dies Carl Dahlhaus heraus:

„Daß das Wort »absolut« äquivok ist, da es sowohl die Loslösung der Musik von außermusikalischen Funktionen und von Texten oder Programmen bezeichnet als auch an eine Affinität zur metaphysischen Kategorie des »Absoluten« denken läßt, ist keineswegs ein terminologischer Mangel, der durch definitorische Strenge behoben würde, sondern erscheint vielmehr als genauer sprachlicher Ausdruck der ästhetischen Idee, auf die der Terminus zielt: der Idee, daß Musik gerade dadurch, daß sie als »autonome« Kunst eine »abgesonderte Welt für sich selbst« bildet, metaphysische Bedeutung erhält“<sup>15</sup>.

Steht die Sprache, die im Gegensatz zur Musik das Absolute nicht unmittelbar zum Ausdruck bringen kann, in dem Dilemma, gleichzeitig allgemein und konkret sein zu müssen, wenn sie poetisch sein, d.h. bereits nach Schiller: wenn sie „einen unendlichen Gehalt haben“<sup>16</sup> soll, bleiben dagegen die Symphonien „in ihrer reinpoetischen Welt“, indem sie „in rätselhafter Sprache das Rätselhafteste“ enthüllen<sup>17</sup>. Der Versuch der Sprache, einen analogen Weg zu gehen, führt zu einer esoterischen Metaphorik, die das konkrete Bild beständig transzendiert. Speziell dem Sprechen über die Musik des Absoluten stand nun die Harfenmetapher aus einer vielschichtigen Tradition her bereits zur Verfügung. Die Romantik griff sie enthusiastisch auf und formte aus dem Sinnbild der kosmisch-himmlichen Harmonie und der menschlichen Seele einen neuen, poetischen Mythos.

Wie sich in diesem Mythos christliches Gedankengut mit der romantischen Idee der absoluten Musik vermischt, zeigt z.B. das Gedicht von C.A.H. Clodius in der Leipziger *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* 8 (1806, S. 273) mit dem Titel *An die Harfe der heiligen Cäcilia*. Nicht nur wird hier die nüchterne Orgel als Attribut der Heiligen — schon diese Zuordnung beruhte auf einem Mißverständnis — endgültig durch die Harfe ersetzt; auch deren Charakterisierung klingt durchaus romantisch-poetisch,

<sup>13</sup> Wackenroder, S. 355. Vgl. Wolfgang Preisendanz, *Zur Poetik der deutschen Romantik I. Die Abkehr vom Grundsatz der *Naturnachahmung**, in: *Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive*, hrsg. von Hans Steffen, Göttingen 2. Aufl. 1970, S. 71.

<sup>14</sup> Johann Friedrich Wilhelm von Schelling, *Darstellung meines Systems der Philosophie, Werke*, hrsg. von Manfred Schröter, München 1927, Bd. 3, S. 24.

<sup>15</sup> C. Dahlhaus, *Zwischen Romantik und Moderne. Vier Studien zur Musikgeschichte des späten 19. Jahrhunderts*, München 1974, S. 36.

<sup>16</sup> Friedrich Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung, Sämtliche Werke*, hrsg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, München 1984, Band 5, S. 784.

<sup>17</sup> Wackenroder, S. 354.

etwa wenn die „Aethertöne“ Cäcilias „Aethergeist“, ihres „innern Himmels Ahnungen“ zum Ausdruck bringen. „Fern von niedrer Lust, von Weltgewühlen, [...] Ist das Heilige, das sie vom Ird'schen trennt!“

Eher griechisch inspiriert ist die esoterische Musiksymbolik, die Johann Friedrich Hugo von Dalberg schon 1787 in seiner kleinen Schrift *Blicke eines Tonkünstlers in die Musik der Geister* anklingen läßt. Sie weist auf romantische Harfenmetaphern voraus, auch wenn hier klassizistisch die der Harfe verwandte, gänzlich praxisferne, mythologische Leier thematisiert wird. Dalberg spricht von einer allmählichen Vervollkommnung „der Geister, bis sie alle zu jener hohen *Reinheit* reif sind, dass sie der irrdischen Hülle entschwenden, in die Intellectualwelt zurückkehren, und *da* Sayten jener himmlischen Leyer werden, welcher nur die<sup>18</sup> Gottheit lauschet“<sup>19</sup>. Ausgangspunkt seiner Idee ist offenbar der antike Mythos von Orpheus, dessen Leier nach seinem Tod von den Göttern zu den Sternen erhoben wurde (woran noch heute das Sternbild der Leier erinnert). Bemerkenswert ist aber Dalbergs Darstellung darin, daß die Gottheit<sup>20</sup> „jener himmlischen Leyer“ — spielt sie selber auf ihr? — „lauschet“; damit wird die Leier zum tiefsten Weltgeheimnis und -grund. Ist sie hier Symbol der Geister- oder Intellectualwelt, so fällt umgekehrt von hier aus auch ein Licht auf die „hohen Mysterien der geistigen Tonkunst“<sup>21</sup>, deren Emblem seit dem Orpheus- und Apollon-Mythos die Leier ist. In seiner 13 Jahre später erschienenen Schrift *Über den Ursprung der Harmonie und ihre allmähliche Ausbildung* stellt Dalberg denn auch fest, daß die Griechen von den Gesetzen, die „die Verwandtschaft der irdischen Musik mit der übersinnlichen oder himmlischen“ begründen, auf der Lyra „die reinste Ausübung“ gaben<sup>22</sup>. Dalberg denkt bei diesen Gesetzen ausdrücklich an die mathematisch bestimmten Proportionen, die auch die Harmonie der Sphären regieren. Bei Romantikern wie Tieck und Wackenroder geraten die Zahlenproportionen, entgegen der zweieinhalbtausendjährigen pythagoräischen Tradition, nun in den Verdacht, nicht mehr das Wesen der Musik auszumachen. Anders als Johann Mattheson und andere moderne „Aristoxeniker“ setzen sie aber nicht die menschliche Empfindung an ihre Stelle, sondern die „unsichtbare Harfe Gottes“:

„Ich sehe zu, — und finde nichts als ein elendes Gewebe von Zahlenproportionen, handgreiflich dargestellt auf gebohrtem Holz, auf Gestellen von Darmsaiten und Messingdraht. — Das ist fast noch wunderbarer, und ich möchte glauben, daß die unsichtbare Harfe Gottes zu unsern Tönen mitklingt und dem menschlichen Zahlengewebe die himmlische Kraft verleiht“<sup>23</sup>.

<sup>18</sup> Original versehentlich: „der“

<sup>19</sup> Friedrich Hugo von Dalberg, *Blicke eines Tonkünstlers in die Musik der Geister*, Mannheim 1787, S. 10.

<sup>20</sup> Hier ist gewiß nicht mehr der Halbgott Orpheus gemeint. Vielmehr ersetzt der Begriff der Gottheit im Deismus des 18. Jahrhunderts den Begriff Gottes, indem er ihn im Sinne einer natürlichen Religion oder eines nicht-personalen Pantheismus weitet.

<sup>21</sup> Ebda., S. 6.

<sup>22</sup> Dalberg, *Über den Ursprung der Harmonie und ihre allmähliche Ausbildung*, Mannheim 1800, S. 22.

<sup>23</sup> Ebda., S. 205. Vgl. Schopenhauer, S. 302 (§ 52), wonach die Zahlenverhältnisse, in die die Musik „sich auflösen läßt, sich nicht als das Bezeichnete, sondern selbst erst als das Zeichen verhalten“; mit ihnen betrachten wir an der Musik „nur ihre unmittelbare und äußere Bedeutung, ihre Schale“

Damit wird in anti-rationalistischer und anti-mechanistischer Absicht die Harfe als Symbol der Musik des Absoluten zum Mythologem erhoben. Ähnlich äußert sich einige Jahre später E. T. A. Hoffmann, wenn er in seinem Dialog *Der Dichter und der Komponist* seine Figur Ludwig von dem „hohen“, „heiligen Stil“ der älteren Komponisten sagen läßt, hier „walle der Mensch in wunderbarer Weihe auf den Tönen, die den goldenen Harfen der Cherubim und Seraphim entklingen, in das Reich des Lichts, wo sich ihm das Geheimnis seines eigenen Seins erschließt“<sup>24</sup>. Um das Mysterium der Musik herauszustellen, verbindet Hoffmann die christliche Vorstellung der harfenden Engel mit der Gold- und Lichtmetaphorik, die ebenfalls seit alters zum Assoziationsfeld der Harfe gehört<sup>25</sup>, insbesondere auf das paradiesische goldene Zeitalter und die mystische „Erleuchtung“, vor allem in der Tradition des Neuplatonismus, verweist. — In seiner Rezension von Beethovens *V. Symphonie* sagt er über die Musik, „die romantischste alle Künste“: „Orpheus' Lyra öffnete die Tore des Orkus“<sup>26</sup>. Es bleibt im Vagen, ob hier gemeint ist „zum Orkus“ oder „aus dem Orkus heraus ins Licht“; ebenso im weiteren: „Die Musik schließt den Menschen ein unbekanntes Reich auf; eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle durch Begriffe bestimmten Gefühle zurückläßt, um sich dem Unausprechlichen hinzugeben“. Das Dunkle der Orkus-Metapher meint somit jedenfalls nicht das Düstere, sondern das Mysteriöse, Numinose, das die Musik chiffrenhaft in sich trägt, und das sie „die höchste, die erlösende Kunst“ sein läßt, wie Wagner später sagt<sup>27</sup>. Wie die Harfe der Musik nach Wackenroder und Tieck durch „dunkle Wunderzeichen“ des Menschen Herz erklingen und ihn diesen Klang verstehen läßt<sup>28</sup>, erschließt sie ihm nach Hoffmann „das ganze Geheimnis des eigenen Seins“, wenn er sich dem Begrifflosen, „Unausprechlichen“ hingibt. Im Gegensatz zum aktiven Musikhören, wie es die Klassik voraussetzt, wird hier eine vollkommene Passivität der Musik gegenüber erwartet. Der Hörer begegnet nicht eigentlich dem Klang, sondern dieser widerfährt ihm, nimmt ihn in sich hinein. Auch von daher lag es nahe, die längst nicht mehr schnarrende, sondern stille, im Ton jeweils abfallende Harfe<sup>29</sup> zum Symbol gerade der romantischen Musik zu machen. Noch konsequenter und idealer mußte aber die Äolsharfe erscheinen, ihre natürliche Schwester, deren Saiten nur vom Wind,

<sup>24</sup> E. T. A. Hoffmann, *Der Dichter und der Komponist*; in: *Die Serapions-Brüder*, Darmstadt 1968, S. 89.

<sup>25</sup> Vgl. z. B. Johannes Nider, *Die vierundzweinczig Guldin Harpfen*, Augsburg 1476; die Schrift ist eine Übersetzung nach Joannes Cassianus (ca. 370 — ca. 435), der seinerseits auf Apc 5,8 zurückgreift.

<sup>26</sup> E. T. A. Hoffmann, Rez. von Beethovens *V. Symphonie*, *Schriften zur Musik / Nachlese*, hrsg. von Friedrich Schnapp, Darmstadt 1968, S. 34; vgl. Hoffmanns weitgehend identische Ausführungen über *Beethovens Instrumental-Musik* in *Fantasiestücke in Callots Manier*, in: *Fantasie- und Nachtstücke*, hrsg. von Walter Müller-Seidel, Darmstadt 1968, S. 41ff.

<sup>27</sup> *Über Franz Liszt's symphonische Dichtungen, Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig 1871ff., Bd. 5, S. 247 — Die große Bedeutung des Leier spielenden bzw. harfenden Orpheus für die klassisch-romantische Musikauffassung läßt sich nicht nur durch entsprechende Opern und andere Vokalwerke belegen, sondern auch mit dem von Adolph Bernhard Marx entdeckten, von Owen Jander weiter verifizierten „Programm“ des *Andante con moto* aus Beethovens *IV Klavierkonzert*; Jander, *Beethovens „Orpheus in Hades“: The Andante con moto of the Fourth Piano Concerto*, in: *19th Century Music* 8 (1984/85), S. 195ff. Dabei ist es, über den Inhalt des antiken Heilsmythos hinaus, gerade das (vom Komponisten) Unausgesprochene, nur „Ahndungsvolle“ des „Programms“, das der Musik ihren poetischen, allgemeinen, unendlichen Gehalt, ihre erlösende Kraft bewahrt. (Solche paradoxen Spannungen beleuchten noch einmal die Problematik der „poetischen“ Auslegungen Beethovens in der Art Arnold Scherings.)

<sup>28</sup> Wackenroder, S. 327.

<sup>29</sup> Die im Mittelalter eingeführten Schnarrhaken, über die Harfensaiten mit dem Resonanzkorpus verbunden waren und die den Ton rauher und lauter machten, wurden im Laufe des 18. Jahrhunderts endgültig abgeschafft.

von der Natur, vom Kosmos selbst gespielt werden und in deren unwillkürlich erklingenden Naturtönen die Romantiker das Weltgeheimnis besonders unmittelbar wahrzunehmen glaubten.

Die Äolsharfenmode hatte schon vor der romantischen Bewegung, aus England kommend<sup>30</sup> immer weitere Kreise gezogen. Von Anfang an empfand man das Entgrenzende, Transzendierende des Instruments. Z.B. läßt Johann Gottfried Herder in einer Szene aus seinem Freimauredialog *Adrastea* Linda ein Lied *An die Aeolsharfe* singen. Sie begleitet sich dabei auf einem durchaus diesseitigen Instrument, der Gitarre<sup>31</sup>, setzt sich aber „einer Aeolsharfe gegen über“ und singt:

„Harfe der Lüfte, du bringst  
Klagende Laute mir zu  
Aus der Fülle der Welten;  
Weltgeist seufzet denn Alles in Dir?  
(In veränderter Tonweise sich selbst antwortend.)  
Binde die Töne  
Liebend zusammen  
Und sie werden ein Saitenspiel [...]“<sup>32</sup>

Der melancholischen Verlorenheit der unendlichen Welten, wie sie die Äolsharfe ausklagt, wird hier die soziale Bindung gegenübergestellt, die die Musikkunst, vertreten durch die Gitarre, vorführt<sup>33</sup>.

In der Regel gibt sich das Subjekt sehndend der Äolsharfe hin, verzichtet damit freilich auch auf die Orientierung an der gesellschaftlichen Realität. Daher lassen Wackenroder und Tieck ihren Joseph Berglinger, stellvertretend für mehr als eine romantische Künstlergeneration, in einem Brief mit resignativem Unterton schreiben: „Und so wird meine Seele wohl lebenslang der schwebenden Äolsharfe gleichen, in deren Saiten ein fremder, unbekannter Hauch weht und wechselnde Lüfte nach Gefallen herumwühlen“<sup>34</sup>.

<sup>30</sup> Vgl. August Langen, *Zum Symbol der Äolsharfe in der deutschen Dichtung*, in: *Festschrift zum 70. Geburtstag von Joseph Müller-Blattau*, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling, Kassel 1966 (= *Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft* 1), S. 163 und 166ff.

<sup>31</sup> Die Gitarre leitet ihren Namen zwar von der apollinischen Kithara ab, doch wurde sie, gerade in Deutschland, im späten 18. Jahrhundert fast nur als „leichtes“ Instrument für Ständchen und ähnliche Gelegenheiten verwendet.

<sup>32</sup> Johann Gottfried Herder, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Bernhard Suphan, Berlin 1888, Bd. 24, S. 141.

<sup>33</sup> An anderer Stelle bewertet Herder das Verhältnis von Welt- und Menschenmusik freilich eher umgekehrt; in seinem Dialog *Ob die Malerei oder Tonkunst eine größere Wirkung gewähre* läßt er die Tonkunst — unter Anspielung auf verschiedene Harfenmetaphern — sagen, die Menschen seien „noch nicht zur ewigen Harmonie der Götter gebildet; sie versinken, sie gehn im Ocean meiner Kunst unter; darum wurden ihnen nur wenige Töne eines unendlichen Saitenspiels, in wenigen Gattungen, nach sehr leichten Modulationen zugemessen, zugezählt, zugehörpelt. Ich lispel nur auf ihrem Saitenspiel, und schwebe, wie ein harmonisch Lüftchen bei ihnen vorüber. [...] was ist reiner, heller, einfacher, geordneter als das Saitenspiel [der Töne]?“ (Bd. 15, S. 227f.).

<sup>34</sup> Wackenroder, S. 335.

Positiver, ins Poetisch-Ahnungsvolle gewendet erscheint der Vergleich von losgelöster Seele und (Äols-)Harfe in der Dichtung Joseph von Eichendorffs:

„Der Harfe gleicht in solcher stillen Zeit  
Der Seele Grund, da haucht ein leises Tönen  
Durch alle Saiten in der Einsamkeit,  
Und niemand weiß, woher, wohin es geht“<sup>35</sup>.

Auch in der letzten Strophe aus Goethes 1797 entstandener *Zueignung* zum *Faust* kommt die der Äolsharfe entsprechende Entgrenzung des Ich zum Ausdruck:

„Und mich ergreift ein längst entwöhntes Sehnen  
Nach jenem stillen, ernsten Geisterreich,  
Es schwebet nun in unbestimmten Tönen  
Mein lispelnd Lied, der Äolsharfe gleich,  
Ein Schauer faßt mich, Träne folgt den Tränen,  
Das strenge Herz, es fühlt sich mild und weich;  
Was ich besitze, seh' ich wie im Weiten,  
Und was verschwand, wird mir zu Wirklichkeiten“<sup>36</sup>.

Hier steht die Inspiration aus dem „stillen, ernsten Geisterreich“ und die innige Durchdringung mit der Welt im Vordergrund. Insofern läßt die Äolsharfe das romantische poetische Einswerden von Ich und Welt anklingen. Für dieses Einswerden stehen zwei Wege offen, zum einen die Sublimierung, Vergeistigung des Ich, sein Aufgehen in einer transzendenten Welt, zum andern die Verwandlung oder Durchdringung von Ich und Welt in universeller Poesie. Die zweite Möglichkeit ist die im engeren Sinne romantische. Die erste sahen wir schon bei Dalberg vorgeprägt. 1801 hat er nun der Äolsharfe eine ganze Schrift gewidmet, in deren Zentrum, umrahmt von historischen, akustischen und literarischen Mitteilungen, „Ein Allegorischer Traum“ steht.

Der Erzähler verfällt, durch „zauberisches Tonlispeln“<sup>37</sup> einer Äolsharfe, in einen Schlummer und träumt unter anderem, wie die Göttin der Harmonie, Polyhymnia, eine Wolkeninsel „in eine schön gebildete Harfe verwandelt“, die „im lichten Aether“ schwebt; ihre Bewohner, Geister, verwandelt sie „in harmonische Laute — bestimmt himmlische Sayten zu beleben“<sup>38</sup>. Die Harfe symbolisiert hier eine säkularisiert transzendente Musik, an der der menschliche Erzähler durch das Medium der Äolsharfe träumend teilnimmt. Auch während des Traums gibt es solche Hinübergänge:

„die Gesänge irdischer Sehnsucht mischten sich ins hohe Geister Gelispel — leise und feyerlich erklangen sie wie das Widerhallen ferner Glocken, und des Abendwinds Rauschen durch die Wipfel des Waldes. Vom Rufe der Göttin erregt, mischten sich die süßen Töne und bildeten mit den *Chören* der Gestirne erhabne Gesänge in harmonischem Einklang“<sup>39</sup>.

<sup>35</sup> Joseph von Eichendorff, *Die Freier, Sämtliche Werke*, hrsg. von Wilhelm Kosch, August Sauer u. a., 22 Bde., Regensburg 1910–1992, Bd. 6, S. 420.

<sup>36</sup> Johann Wolfgang von Goethe, *Werke. Hamburger Ausgabe*, München 1981, Bd. 3, S. 9.

<sup>37</sup> Fr. H. v. Dalberg, *Die Aeolsharfe. Ein allegorischer Traum*, Erfurt 1801, S. 5f.

<sup>38</sup> Ebda., S. 18.

<sup>39</sup> Ebda., S. 16f.

Hier ist die alte Idee der Sphärenharmonie romantisch ausgestaltet, indem sie einerseits mit der Musik der irdischen Natur, andererseits mit dem „Geister Gelispel“ — eine versteckte Harfenmetapher, die an die Technik des *bisbigliando* erinnert<sup>40</sup> — verschmolzen wird, und zwar unter dem Blickwinkel schwärmerischer Sehnsucht.

Das Hinübergehen in einen jenseitigen Bereich oder der „Sieg der Seele über den Körper“ ist auch das Thema einer kurzen Erzählung von Theodor Körner mit dem Titel *Die Harfe. Ein Beitrag zum Geisterglauben*. Die Harfe der verstorbenen Josephe begegnet darin quasi als Äolsharfe, insofern sie, wenn Josephens Witwer Sellner die Flöte spielt, „wie von leisem Geisterhauch berührt“ nur durch Übertragung der Luft resonierend erklingt. Das führt schließlich dazu, daß Sellner vor übermächtiger Sehnsucht stirbt, während „auf einmal die Saiten der Harfe, wie von Geisterhand zerrissen“ werden<sup>41</sup>.

Es ließen sich noch manche Beispiele für die spiritistische Harfen- oder Äolsharfen-symbolik anführen<sup>42</sup>, doch sei der Blick auf die für die Romantik essentielle universalpoetische Symbolik gewendet. Novalis gebraucht in mehreren Fragmenten die Äolsharfenmetapher. Er charakterisiert mit ihr die „Elemente des Romantischen. Die Gegenstände müssen, wie die Töne der Aeolsharfe daseyn, auf einmal, ohne Veranlassung — ohne ihr Instrument zu verraten“<sup>43</sup>. Das Idealische, Antimechanistische der Aeolsharfe steht für romantische Poesie schlechthin, insbesondere für die zentrale Gattung des Märchens: „Ein Märchen ist eigentlich wie ein Traumbild — ohne Zusammenhang — Ein *Ensemble* wunderbarer Dinge und Begebenheiten — z.B. eine *musicalische Fantasie* — die Harmonischen Folgen einer Aeolsharfe — die *Natur selbst*“<sup>44</sup>. Die Begriffe *Märchen*, *musicalische Fantasie*, *Aeolsharfe* und *die Natur selbst* stehen hier nicht mehr in einer allegorischen oder symbolischen Beziehung zueinander, sondern spiegeln, reflektieren sich in progressiver „Ideenassociation“ wechselseitig und führen so zur poetischen und abstrakten Allgemeinheit des Absoluten, in dem Mensch und Natur (als subjektives und objektives Prinzip) verschmelzen. Entsprechend thematisiert ein Fragment die „Unermeßliche Mannichfaltigkeit der Windharfen Töne und *Einfachheit* der bewegenden Potenz. So mit dem *Menschen* — der Mensch ist die Harfe, soll die Harfe seyn“<sup>45</sup>. Die dunkle Äußerung dürfte dahingehend zu verstehen sein, daß der Mensch aus der einen Kraft der Poesie heraus leben, dabei aber, analog zur Naturtonreihe, eine unendliche Lebensfülle entfalten soll. Jedenfalls sieht Novalis in einem Leben, das der Äolsharfe entspricht, keineswegs das Problem der Willkür oder Haltlosigkeit, wovon Wackenroder und Tieck sprachen. Auch in einem weiteren Fragment ist die Äolsharfe ganz positiv gesehen: „Die Natur ist eine Aeolsharfe — Sie ist ein Musikal[isches] Instrument — dessen Töne wieder

<sup>40</sup> Der Terminus *Harfengelispel* für *bisbigliando* erscheint in Johann Heinrich Backofens *Harfen-Schule*, Leipzig 1800.

<sup>41</sup> *Körners Werke*, hrsg. von Hans Zimmer, Leipzig [o. J.], Bd. 2, S. 420ff.

<sup>42</sup> Vgl. Langen, S. 160ff. Auch telepathische Vorgänge werden gern mit der Äolsharfe verknüpft; vgl. z.B. Chiaras *Schwärmbrief* an Eusebius in Robert Schumanns *NZfM* 3,2 (1835), S. 147: „Oft klingen, wie von Geisterhand berührt, des Nachts Saiten an, dann denke, daß ich an Dich denke.“

<sup>43</sup> Novalis, *Schriften*, Bd. 3, S. 558.

<sup>44</sup> Bd. 3, S. 454.

<sup>45</sup> Bd. 3, S. 434.

Tasten höherer Sayten in uns sind. (*Ideenassociation.*)<sup>46</sup>. In allen diesen Fragmenten ist wichtig, daß die Harfe im Singular begegnet, denn Novalis' poetische Sehnsucht geht wie die Hölderlins dahin, „Eines zu sein mit Allem, was lebt, in seliger Selbstvergessenheit wiederzukehren ins All der Natur“<sup>47</sup>, sich somit in den Grund- und Urton der einen Natur einzustimmen.

Neben der Äolsharfe steht die Glasharmonika, trotz ihrer ganz anderen Klangerzeugung, symbolisch in größter Nähe zur Harfe, wie schon ihre gelegentliche Bezeichnung als „Glasharfe“ zeigt. Durch ihren außergewöhnlichen gläsernen Klang erscheint sie oft noch transzendenter, ätherischer als die Harfe oder Äolsharfe, übernimmt aber von ihr zahlreiche ästhetische Konnotationen<sup>48</sup>. Andererseits bleibt sie mehr als die Harfe auf den Bereich der Transzendenzschwärmerei beschränkt und gelangt selten zu jener romantischen Abstraktheit und Universalität, wie sie der Musik des Absoluten eigen ist.

Stärker noch als an der Harfe fällt an der Harmonika das Dilemma von ästhetischer Wertschätzung und spieltechnischem Mangel, von Idealität und Realität auf. Gerade die Anbringung eines Tastenmechanismus, der das von Benjamin Franklin 1762 erfundene (mit nassen Fingerkuppen gespielte) Instrument für die Musik allgemein brauchbarer und für die Nerven erträglicher machen sollte, führte eher zu einer klanglichen Verschlechterung und durch den Mechanismus vor allem zu einer Desillusionierung der ästhetischen Konnotationen, so daß es um 1830 fast ganz verschwand. In Schillings *Musikenzyklopädie* liest man denn auch 1836, die Harmonika sei „in neuerer Zeit [...] sehr selten geworden“; und zwar seien „alle Versuche, die Harmonica durch Tasten für Liebhaber leichter spielbar zu machen“, letztlich erfolglos geblieben, weil vor allem „der Ton dadurch von seinem idealischen Wesen Viel verlor und der Ausdruck durch die toten Fingersurrogate unmöglich so seelenvoll sein konnte, als wenn das lebendige Gefühl der Finger unmittelbar aus den Glocken die Töne herauszieht“<sup>49</sup>.

In einem umgekehrten Verhältnis wie die Harmonika oder Glasharfe steht das Klavier zur Harfe. Bautechnisch ist es mit ihr nah verwandt, ja nahezu als chromatische Harfe mit Tastatur und Hammermechanik zu beschreiben. Seit im Zeitalter der Empfindsamkeit die Kielflügel zurücktraten, stattdessen die Clavichorde und dann nachhaltig die Pianoforte dominierten, ist die Verwandtschaft zwischen den Instrumenten klanglich-dynamisch noch auffälliger geworden. Auch die dünnstimmige, grundsätzlich zweistimmige Satzart sowie die häufigsten Beleitfiguren in gebrochenen Dreiklängen, „Harfenbässen“, rücken das Klavier in die Nähe der Harfe. Scheiterte aber die Glasharfe an ihrem bau- und spieltechnischen Unvollkommenheiten, die ihr

<sup>46</sup> Bd. 3, S. 452.

<sup>47</sup> Friedrich Hölderlin, *Hyperion*, zweiter Brief. (Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe, hrsg. von Friedrich Beissner, Bd. 3, Stuttgart 1958, S. 9).

<sup>48</sup> Deutliche Beispiele dafür bieten etwa die hymnischen Hexameter über die Harmonika in D.C. Schreibers Gedicht *Die Formen der Töne*, abgedruckt in der *AMZ* 5 (1803), Sp. 619ff., oder Robert Schumanns poetisches *Altarblatt* „Die Harmonika“, in: *Tagebücher* 1, hrsg. von Georg Eismann, Leipzig 1971, S. 136ff.; dort erklingt das Instrument ausdrücklich „wie die Harfen der Ewigkeit“ und sein „zweifelholler Septimenaccord“ erinnert unverkennbar an die Äolsharfe.

<sup>49</sup> *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universallexikon der Tonkunst*, hrsg. von Gustav Schilling, Stuttgart 1835–1842, Bd. 3, S. 459.

idealisches Wesen desillusionierten, so galt das Hammerklavier als ein der Harfe zwar technisch weit überlegenes, aber wegen seiner starken Mechanisierung symbolisch minderwertiges Instrument, als bloßes Surrogat der natürlichen oder auch gleichsam übernatürlichen Harfe, die ihrerseits oft als Surrogat der ganz unpraktischen, mythischen Leier erscheint. „Harfenzüge“ in Pianofortes der Zeit sowie zahlreiche Konstruktionen von sogenannten Harfenklavieren belegen das Bemühen, Symbolkraft und praktische Handhabung zu verbinden. Erst der junge Beethoven sehnte sich nach einer Zeit, in der man beim Klavierspiel nicht „nur eine Harfe zu hören“ glaubt und in der „die Harfe und das Klavier zwei ganz verschiedene Instrumente sein werden“<sup>50</sup>. Ein aufschlußreiches literarisches Beispiel für die frühere Orientierung des Klaviers an der idealischen Harfe bietet Friedrich Schillers Gedicht *Laura am Klavier*, in dem der Finger der Pianistin „durch die Saiten meistert“ — nicht über die Tasten! — und in dem auch sonst etliche transzendente Harfenkonnotationen anklingen, wenn „der goldne Saitenguß“ „wie aus ihren Himmeln Neugeborne Seraphim“ in einer Sprache hervorströmt, „die man in Elysen spricht“<sup>51</sup>.

Erschien auch die Harfe oder gar die Äolsharfe<sup>52</sup> von Haus aus geeigneter als das Klavier, die Sprache Elysiums zu sprechen, so führte ihre praktische Verwendung doch in ein ähnliches Dilemma wie im Fall von Harmonika und Klavier. — Bereits um 1720 wurde die Harfe von Georg Hochbrucker mit einem einfachen, um 1810 von Sébastien Erard mit einem komplizierten doppelten Pedalmechanismus versehen. Dadurch paßte sie sich spieltechnisch leidlich der (modulatorischen) Entwicklung der Musik an, entfernte sich aber vom Ideal der einfachen, „natürlichen“, möglichst wenig mechanischen Harfe ohne Pedale, Haken etc. Tatsächlich läßt sich Ende des 18. Jahrhunderts eine beträchtliche Divergenz zwischen dem literarisch-symbolischen Ideal der Harfe und ihrer praktischen Entwicklung feststellen. Verbreitet war das Harfenspiel damals vor allem in den Pariser Salons. In Deutschland spielte es dagegen praktisch keine größere Rolle, im Widerspruch zur gesteigerten literarischen Apostrophierung der Harfe, die sie zu einer Chiffre des romantischen universalpoetischen Musikverständnisses werden ließ. Die dabei vorgestellte Harfe ist in der Regel das anachronistische Modell einer einfachen gotischen Rahmenharfe — eine solche schwebt z.B. in Franz Schuberts musikalischem Zauberspiel *Die Zauberharfe* apotheotisch zum Himmel — oder eben die noch unmechanischere, „natürlichere“ Äolsharfe.

Von hier aus fällt aber auch ein idealisierendes Licht auf die praktisch verwendete Pedalharfe. Verschiedene Beiträge der Leipziger *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* spielen dabei den idealischen Charakter der Harfe gegen ihren störenden Mechanismus bzw. gegen das technisch überlegene Klavier als Harfensurrogat aus. So heißt es z.B. in einem der *Briefe über die Harfe*:

<sup>50</sup> Brief von 1796 an den Klavierbauer Johann Andreas Streicher. Vgl. Oscar George Theodore Sonneck, *Beethoven Letters in America. Facsimile with Commentary*, New York 1927, S. 183; s. dazu Hans Joachim Zingel, *Studien zur Geschichte des Harfenspiels in klassischer und romantischer Zeit*, in: *AfMf* 2 (1937), S. 464f.

<sup>51</sup> Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, 5 Bde., München 7. Aufl. 1984, Bd. 1, S. 41f.

<sup>52</sup> Zum romantischen Vergleich von Klaviermusik mit Äolsharfenklängen s. Edler, S. 298f.

„Ich weiss wohl, es ist ein unvollkommenes Instrument, wenn ich es mit jedem andern vergleiche, besonders mit meinem Klaviere, mit dem ich alles machen kann, was ich will. Aber es ist doch ein angenehmes Instrument. Ich bin der Schwierigkeiten müde. Ich komme wieder zu der einfachen Harmonie zurück [...] Meine Harfe hat noch keine Haken (Crochets). Desto besser für mich! So bin ich gezwungen, immer bey meinem Haupttone zu bleiben und alle Schattirungen der Harmonie und Melodie zu verfolgen, ohne weder zur Rechten noch zur Linken auszuweichen“<sup>53</sup>.

Eben weil die Harfe ein „Kind der reinen Harmonie“ ist<sup>54</sup>, erinnert sie an die überirdische „Harmonie der Sphären“ und an das „Erwachen zu einem bessern Leben“<sup>55</sup>. Darüber hinaus führt sie, insbesondere durch die in der Harfenmusik dominierende Rolle der gebrochenen Akkorde, zum Ideal der absoluten Musik, als deren musikalische Essenz der einfache Dreiklang gilt. War dieser in den zwei vorausgehenden Jahrhunderten meist im Rahmen der christlichen Trinitätslehre gedeutet worden<sup>56</sup>, so steht er jetzt im Zeichen der romantischen Kunstreligion, z.B. wenn für Wackenroder „das feste Orakelgesetz des Systems, der ursprüngliche Glanz des Dreiklangs“, „die tiefgegründete, unwandelbare Heiligkeit“ der Musik verkörpert<sup>57</sup>. Wie die barocken Traditionen romantisch umgedeutet werden, zeigt sehr deutlich ein Gedicht von C.F. Schreiber mit dem Titel *Die Aeolische Harfe*; darin lautet eine Strophe:

„Nieder in des Urklangs Tiefe  
Rauscht der Harmonien Zug;  
Was dem Herzen ewig schliefe  
Weckt des Liedes reiner Flug.  
Horch, wie sich die Töne gatten!  
Wie der Strom der Saiten bebt,  
Und durch Dur- und Mollakkorde  
Zu des Einklangs Ziele strebt!“<sup>58</sup>

Wie lange solche Dreiklangsverehrung anhält, zeigt eine Tagebucheintragung Robert Schumanns:

„Dreyklang, heiliges Wort; wie der Kreis die Vollendung des dynamischen Reiches u. der Körperwelt, das bist du der atonistischen u. der «Seelen» Welt des Gemüthes u. dem Geisterreich — beydes die höchste Vollendung“<sup>59</sup>.

Wie Schumann hier andeutet, ist der Dreiklang nicht nur das wahre Element der Musik des Absoluten, sondern umfaßt sie auch als Ganze. Denn in romantischer Betrachtung ist die Musik wesentlich eine vielschichtige Brechung von einfachen Dreiklangfigurationen, woraus die melodische Harmonie<sup>60</sup> entspringt. Diese Auffassung

<sup>53</sup> AMZ 3 (1801), Sp. 697

<sup>54</sup> AMZ 4 (1801), Sp. 45.

<sup>55</sup> AMZ 3 (1801), Sp. 699f.

<sup>56</sup> S. dazu Rolf Dammann, *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, 2. Aufl. Laaber 1984, S. 40ff. und 55ff.

<sup>57</sup> Wackenroder, S. 325.

<sup>58</sup> AMZ 6 (1804), Sp. 634f.

<sup>59</sup> R. Schumann, *Tagebücher*, hrsg. von Georg Eismann, Leipzig 1971, Bd. 1, S. 125.

<sup>60</sup> Wackenroder, *Vorerinnerung zum Anhang einiger musikalischer Aufsätze* von Joseph Berlinger, S. 303.

steht der zentralen romantischen Idee der Arabeske nahe<sup>61</sup>. Schon Kant stellt 1790 in der *Kritik der Urteilskraft* fest:

„So bedeuten die Zeichnungen à la grecque, das Laubwerk zu Einfassungen, oder auf Papiertapeten u.s.w. für sich nichts: sie stellen nichts vor, kein Objekt unter einem bestimmten Begriffe, und sind freie Schönheiten. Man kann auch das, was man in der Musik *Phantasien* (ohne Thema) nennt, ja die ganze Musik ohne Text, zu derselben Art zählen“<sup>62</sup>.

Trotz ihres Ursprungs aus der bildenden Kunst und ihrer hauptsächlichlichen Anwendung auf die Dichtung begründeten und erklärten die Romantiker den Begriff der Arabeske, wie Kant, wesentlich musikalisch. Arabeske und ungegenständliche, aber poetische Musik konnten so zu Synonymen werden. In diesem Sinne taucht der Begriff gelegentlich als Titel romantischer Charakterstücke auf, z.B. bei Schumann (op. 18) oder Reger (op. 82,IV,4). Dabei bewahrt er auch seine ursprüngliche Bedeutung der verschlungenen ornamentalen Linien. Diese Art des Satzes, die sich vor allem in der Form gebrochener Dreiklangsfigurationen präsentiert, gehört aber, neben dem rhythmisch freien arpeggio, seit dem 18. Jahrhundert zu den typischen Spielfiguren der Harfe<sup>63</sup>. Diese erschien also nicht nur wegen ihrer Transzendenzsymbolik, sondern auch wegen der bevorzugten ungegenständlichen Spielmanieren prädestiniert, die Musik des Absoluten zu verkörpern. Die Ideale des Transzendenten und des Einfachen<sup>64</sup> fallen dabei zusammen, häufig gekoppelt mit der zeitgenössischen Idealvorstellung des Weiblichen<sup>65</sup>.

Noch 1834 wirbt die Harfenistin Therese von Winckel in der *AMZ* für die Pedalarharfe mit dem Argument, daß sogar die Kleidung der Frau dazu angetan ist, den störenden Mechanismus des Instruments zu verbergen:

„Auch wird dieses Instrument meist von Frauen gespielt, diesen darf man Geschmack und Zartgefühl genug zutrauen, sich nur mit langen und weiten Gewändern an die Harfe zu setzen, welche die Bewegungen der Füße verhüllen; nur durch ihre überraschenden Wirkungen werde die Kunst des sichern Pedalspiels bemerkbar. Die Pedale liegen nicht höher bey der doppelten Bewegung, also ist die Bewegung des Tretens keineswegs störend oder in die Augen fallend“<sup>66</sup>.

Wichtig ist auch für von Winckel, den „eigenthümlichen Charakter“ der Harfe zu wahren, der alles umfaßt, „was seelenvoll ist“, nicht dagegen

„jene Art des brillanten Spiels, wo an Raschheit und Präcision, chromatischen Läufers, Sprüngen und Trillern aller Art das Piano stets alle anderen Instrumente

<sup>61</sup> Vgl. dazu Karl Polheim, *Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik*, München 1966.

<sup>62</sup> § 16. Immanuel Kant, *Werke in zehn Bänden*, hrsg. von Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1957, S. 310.

<sup>63</sup> Nach Berlioz sind „diese harmonischen Figurationen“ „ganz und gar in der Natur der Harfe begründet“; Berlioz, S. 64. — Auch in der Klaviermusik sprach man bis Mitte des 19. Jahrhunderts bei dieser vornehmlich in der linken Hand begegnenden Satzart von „Harfenbässen“ — Therese von Winckel erscheinen die „leichten, glänzenden Passagen“ im Harfenspiel Parish-Alvars potenziert „wie farbige Arabesken [...] von zauberischer Schönheit“; *AMZ* 45 (1843), Sp. 167

<sup>64</sup> Vgl. auch *AMZ* 4 (1802), Sp. 601.

<sup>65</sup> Vgl. dazu Tenhaef, *Die Harfe als Idealisierungsinstrument von Musik und Frau*, in: *Das Orchester* 9 (1992), S. 1024ff.

<sup>66</sup> *AMZ* 36 (1834), Sp. 67f.

übertreffen wird, das eigentliche *Jeu des Salons et de la Société*. Man gönne dem Piano diesen Vorzug, da es dafür den weichen Schmelz und das Colorit des Tons entbehrt".

Nicht von ungefähr gebraucht von Winckel für das leicht abschätzig beurteilte brillante Spiel den französischen Begriff „*Jeu des Salons et de la Société*". Schon der junge Novalis stellte in einem Gedicht *An Joseph den 2ten* „Galliens reizender, buhlender Muse" die „deutsche" mit ihrem „edleren Harfenklang" gegenüber<sup>67</sup>. Erst recht gilt 1834: „Bey uns, im echten Vaterlande der Tonkunst, kann man am wenigsten durch bloß gefälliges Passagenwerk und leeres Tongeklingel befriedigt werden"<sup>68</sup>.

Die Zitate machen die Divergenz zwischen französischer und deutscher Musik unter dem Blickwinkel der Harfe deutlich. Oberflächliche Brillanz auf der einen Seite steht Verinnerlichung und Konzentration auf der anderen gegenüber. Der Widerwille gegen das Technisch-Brillante und Mechanische ist ein Grundzug der romantischen Musikauffassung. So läßt E. T. A. Hoffmann in der Novelle *Die Automate* seine Figur Ludwig sagen: „Das Streben der Mechaniker, immer mehr und mehr die menschlichen Organe zum Hervorbringen musikalischer Töne nachzuahmen oder durch mechanische Mittel zu ersetzen, ist mir der erklärte Krieg gegen das geistige Prinzip"<sup>69</sup>. Dieses verträgt sich weder mit einer äußerlichen Hervorbringungsweise der Musik, noch überhaupt mit einer äußerlichen, realistischen Wesensauffassung der Musik, sei es im rhetorisch-affektmäßigen oder im programmusikalischen Sinne. Das „geistige Prinzip" der Musik, das „in der Musik die Musik" sucht, hat vielmehr einen transzendenten Charakter und zielt auf das allem Konkreten erst zugrundeliegende Absolute, auf „eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt"<sup>70</sup>. Von diesem Standpunkt des „Unaussprechlichen" aus erscheinen alle Versuche in der Musik, „jene bestimmbaren Empfindungen oder gar Begebenheiten darzustellen" als „lächerliche Verirrungen". Hoffmann nennt in diesem Zusammenhang „neuere *batailles des trois Empereurs etc.*"<sup>71</sup>. Wie im Fall Therese von Winckels ist der Ausdruck hier nicht von ungefähr französisch, spielt vielmehr auf die durch das 19. Jahrhundert anhaltende französische Neigung zur Programmmusik an. Auch Robert Schumann hat diese Neigung in seiner Rezension der *Symphonie fantastique* von Hector Berlioz aus romantisch-deutscher Perspektive karikiert: „Berlioz schrieb indeß für zunächst für seine Franzosen, denen mit ätherischer Bescheidenheit wenig zu imponieren ist. Ich kann sie mir denken mit dem Zettel in der Hand nachlesend und ihrem Landsmann applaudierend, der alles so gut getroffen; an der Musik allein liegt ihnen nichts"<sup>72</sup>.

Im ersten Jahrgang der von Schumann herausgegebenen *Neuen Zeitschrift für Musik* findet sich unter dem Titel *Musicalischer Romantismus* ein verwandter Vorstoß auch gegen die italienische Musik, insbesondere gegen die „Sinnlichkeit", ja den „grauenhaften colossalen Materialismus", die insbesondere dem „Schwan von Pesaro" (Rossi-

<sup>67</sup> Novalis, *Schriften*, Bd. 1, S. 475.

<sup>68</sup> Von Winckel, *AMZ* 36 (1834), Sp. 70.

<sup>69</sup> E. T. A. Hoffmann, *Die Automate*, in: *Die Serapions-Brüder*, S. 347

<sup>70</sup> Hoffmann, *Schriften zur Musik*, S. 34.

<sup>71</sup> Ebda.

<sup>72</sup> R. Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hrsg. von Martin Kreisig, 2 Bde., Leipzig 1914, Bd. 1, S. 28.

ni) vorgeworfen werden. Demgegenüber sei Deutschland durch ein „geistiges [...], züchtiges musikalisches Zollsystem“ geschützt, und der Verfasser hofft, daß das „höhere romantische Streben“ eine „Epoche des wieder gereinigten, gehobenen musikalischen Geschmacks“ heraufführt<sup>73</sup>.

Die Harfe im Kampffeld zwischen „ätherischer Bescheidenheit“ der „Musik allein“ und Brillanz bzw. Darstellungskraft für Außermusikalisches vermochte sich in der musikalischen Praxis nicht dauerhaft auf jener reinen abstrakten Höhe anzusiedeln, die ihr die frühen Romantiker mit Vorliebe zugewiesen haben. Aus der Perspektive Hoffmanns gleicht ihr Schicksal dem der romantischen „Lyra“ schlechthin, wenn er in seinen Ausführungen über *Beethovens Instrumental-Musik* schreibt: „Der romantische Geschmack ist selten, noch seltener das romantische Talent, daher gibt es wohl so wenige, die jene Lyra, deren Ton das wundervolle Reich des Romantischen aufschließt, anzuschlagen vermögen!“<sup>74</sup> In der Realität der Musik, zumal in Frankreich, blieb die Harfe ein „praktisches“ Instrument, an dessen bautechnischer Verbesserung und spieltechnischer Differenzierung ein großes Interesse bestand<sup>75</sup>. Vor allem aber war sie aus ihrer reichen Symboltradition her wie kaum ein anderes Instrument mit außermusikalischen Assoziationen verbunden, die sich auch dann nicht verflüchtigten, wenn sie in den Bereich des Transzendenten führten. Auch für die deutschen Romantiker konnte die unumgebar dinglich vorgestellte Harfe nur ein Bild der Musik des Absoluten und ihrer inhaltlich absoluten Transzendenz sein, das immer in Gefahr blieb, in jene „konkretisierende Transzendenz“ zurückzufallen, wie sie jahrhundertlang den Himmel mit harfenden Engeln etc. ausgemalt hatte. Von daher wird verständlich, daß die Harfe in der deutschen Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts, vor allem in der als zentral romantisch aufgefaßten Symphonie, kaum eine Rolle spielt und allenfalls mit großer Zurückhaltung eingesetzt wird.

Die Empfindlichkeit gegen „platte“ programmusikalische Konnotationen der Harfe geht so weit, daß Adolf Bernhard Marx, ein verspäteter Theoretiker der Klassik im frühromantischen Sinne, sogar in Beethovens Ballett *Die Geschöpfe des Prometheus* die (durchaus zurückhaltende) Verwendung der Harfe kritisiert, und zwar mit den Worten, der Komponist gebrauche „dieses Spielzeug der Franzosen und Italiener — auch Gluck gebraucht sie im Orpheus — das sie in das Orchester hineinstellen, ohne daß jemals die Verschmelzung gelingt“. Der Begriff „Verschmelzung“ zielt hier über den klanglichen Aspekt hinaus auf das „inhaltlich“ Heterogene der Harfe, die innerhalb des „ungegenständlichen“ klassischen Orchesters immer „nur als ein Neues, Besonderes“ hinzutritt<sup>76</sup>.

<sup>73</sup> 1834, S. 187f.

<sup>74</sup> Hoffmann, *Fantasie- und Nachtstücke*, S. 43.

<sup>75</sup> Dies gilt sogar für die Äolsharfe, an der in Frankreich weniger metaphysische als anschauliche Aspekte, zumal das klangliche Kolorit interessierten, wie etwa ein theoretisch-musikalisches Werk Jean-Georges Kastners zeigt: *La Harpe d'Eole et la Musique cosmique — Etudes sur les rapports des phénomènes sonores de la Harpe d'Eole — Grand Monologue lyrique avec Choeurs*, Paris 1856; s. dazu Edler, S. 291ff.

<sup>76</sup> Adolf Bernhard Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch*, Leipzig 1858ff., Bd. 4, S. 427f.; vgl. dazu Edler, S. 99, Anm. 29 und S. 338. — Selbst Vokalwerke mit Orchester, deren Text und Satzart deutlich auf die Harfe Bezug nehmen, verzichten auffallend häufig auf deren realen Einsatz, z.B. Rombergs *Die Harmonie der Sphären*, s.o. Anm. 6.

Bezeichnend ist auch der Fall von Bruckners *Achter Symphonie*, in deren Adagio der Komponist ausnahmsweise eine Harfe heranzieht, obwohl er das Instrument „gar nicht leiden“ konnte, wie er kurz zuvor in einem Brief an seinen Freund Wilhelm Floroderer schrieb, der Bruckner gebeten hatte, dem Chor mit Tenorsolo *Um Mitternacht* zur Erhöhung der „Sphärenstimmung“ eine Harfenbegleitung hinzufügen zu dürfen<sup>77</sup>. Nach einer Mitteilung von Joseph Schalk, die vielleicht (!) auf Bruckner zurückgeht, kommt im Adagio „Das stille Walten der Gottheit: der all-liebende Vater der Menschen“ zum Ausdruck<sup>78</sup>. Daß Bruckner die Harfe nicht leiden konnte und sie dennoch einsetzte, scheint mir, im Gegensatz zu Constantin Floros, in seiner Scheu vor den malenden, konkretisierenden Konnotationen der Harfe begründet zu sein, deren „Putz“ zwar Liszts symphonischen Dichtungen, nicht aber der Symphonie angemessen sei<sup>79</sup>. Im Adagio der *Achten* sollte eben keine „Sphärenstimmung“ gezaubert werden, sondern das „stille Walten der Gottheit“ abstrakt, unmittelbar zum Ausdruck kommen. Wenn Bruckner die Harfe dann dennoch verwandte, traute er ihr immerhin zu, den Hörer auf den Weg zu jenem absoluten „Mysterium“ zu führen, das die ganze Symphonie nach Bruckners Worten sein soll<sup>80</sup>.

Zweifellos hatte Bruckner bei seiner Zurückhaltung die Harfe in Wagners Musikdramen im Ohr, ja „vor Augen“, wo sie immer als besonderes Effektinstrument erscheint. Im *Tannhäuser* etwa illustriert sie als Instrument der Minnesänger das Zeit- und Lokalkolorit, außerdem die Sphäre der Erotik — ein deutlicher französischer Einfluß<sup>81</sup> — und schließlich auch das himmlische Licht und seine Immaterialität<sup>82</sup>. Egon Voss stellt in seinen *Studien zur Instrumentation Richard Wagners* generell über die Harfe fest, „daß dieses Instrument ausschließlich hellen, lichten, glanzvollen und prächtigen Sphären zugeordnet wird, niemals der Sphäre des Dämonisch-Abseitigen, des Bösen und Finsteren“<sup>83</sup>. „Wagner setzt die Harfe mit Vorliebe dort ein, wo sich das szenische Geschehen gleichsam auf eine höhere subtilere Ebene verlagert, wo Überhöhungen statthaben, wie etwa beim Eintritt eines besonderen Ereignisses oder bei Verklärung und Schlußapotheose.“ Damit läßt die Harfenverwendung zwar die Tendenz zu Überhöhungen, zum Transzendieren der Alltagswirklichkeit erkennen, bleibt aber gerade darin inhaltlich bestimmt und festgelegt und verträgt sich nicht mit der Idee der abstrakten absoluten Musik.

Ein entsprechendes Bild der Harfe und ihrer Verwendung ergibt sich im 19. Jahrhundert auch in der meisten anderen Musik mit Harfe, ebenfalls in theoretischen Werken,

<sup>77</sup> Anton Bruckner, *Gesammelte Briefe*, Regensburg 1924, S. 28ff.; s. dazu Constantin Floros, *Brahms und Bruckner — Studien zur musikalischen Exegetik*, S. 201f

<sup>78</sup> Schalks Programm der *Achten* ist abgedruckt bei August Göllerich und Max Auer, *Anton Bruckner Ein Lebens- und Schaffensbild*, Berlin 1927, IV/2, S. 429ff.; vgl. dazu Floros, S. 198f.

<sup>79</sup> Zu Bruckners Skrupel beim Einsatz der Harfe in der *Achten* vgl. Ernst Dickey, *Bruckner. Versuch eines Lebens*, Stuttgart 2. Aufl. 1922, S. 218; zu Floros gleichwohl konkretisierender Interpretation vgl. Floros, S. 202.

<sup>80</sup> „Meine Achte ist ein Mysterium!“ — nach Göllerich-Auer, IV/3, S. 21

<sup>81</sup> Vgl. z.B. wie Berlioz die Harfe Parish-Alvars beschreibt, nämlich als „Sirene mit schön geneigtem Nacken, langem flatternden Haar, die unter dem leidenschaftlichen Druck seiner mächtigen Arme berückende, aus einer anderen Welt stammende Töne aushaucht“; Hector Berlioz, *Literarische Werke*, erste Gesamtausgabe in 10 Bdn., hrsg. und übersetzt von Elly Ellès, Leipzig 1903, Bd. 2, S. 128.

<sup>82</sup> S. Egon Voss, *Studien zur Instrumentation Richard Wagners*, Regensburg 1970 (= *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* 24), S. 217f.

<sup>83</sup> Ebd., S. 220.

wie Kastners und Berlioz' Instrumentationslehren (Paris 1837 und 1844). Hans Joachim Zingel stellt in seinem Aufsatz *Die Einführung der Harfe in das romantische Orchester* eine breite Palette an Werken mit ähnlichem inhaltlichen Hintergrund vor und kommt zu dem Schluß:

„Eine gewisse Einseitigkeit sicherte zwar streckenweise die Sonderstellung des Instruments, brachte es auch mit sich, daß Harfenstimmen zunächst fast ausschließlich in theatralischer Musik, in Opern und Balletts und darüber hinaus noch in Oratorien vorkamen, die symphonische Kunst jedoch ihrer entraten mußte. Erst über die „sinfonische Dichtung“ der Neudeutschen gelangt Harfenklang in symphonische Partituren“<sup>84</sup>.

Die „Neudeutschen“ aber waren in ihrer Ästhetik, vor allem durch Berlioz und Liszt, stark französisch und damit programmmusikalisch geprägt, und ihre Musik mußte vom konservativen klassisch-frühromantischen Standpunkt aus als äußerlich und weit entfernt vom Absoluten erscheinen.

Eine kaum voraussehbare und noch wenig beachtete Wende nimmt die Harfenästhetik aber Ende des Jahrhunderts — ausgerechnet in Frankreich in der Musik Debussys. Diese Wende hat ihre Voraussetzung in der von Théophile Gautier (1811—1877) entwickelten Konzeption des *l'art pour l'art*. Der Begriff, in dem es vordringlich um die Befreiung der Kunst von Nützlichkeitsinteressen, darüber hinaus aber von allen außerästhetischen Maßstäben ging, verbreitete sich besonders innerhalb der Dichtung und bildenden Kunst, im Impressionismus und Symbolismus. Hier verbindet er sich mit dem auf Saint-Beuve zurückgehenden Begriff der *poésie pure*. Beide Begriffe stehen der ungegenständlichen Musik nahe. Tatsächlich berufen sich vor allem Mallarmé<sup>85</sup> und Verlaine<sup>86</sup> nachdrücklich auf Prinzipien der absoluten Musik und deren Konzeption in der deutschen Romantik, vornehmlich bei Novalis, Hoffmann, Schopenhauer und Wagner. Als Vermittler spielt dabei Edgar Allan Poe (in Baudelaires Übersetzung) eine wichtige Rolle<sup>87</sup>. In seinem Vortrag über *The Poetic Principle* hatte Poe nicht nur das „Gedicht per se“ proklamiert, sondern das „poetische Gefühl“ in der Dichtung mit ihrer Musikalität identifiziert, wobei die Musik selbst — unter dem Bild der Harfe — zum Maßstab für das Transzendieren des Irdisch-Konkreten wird:

„In der Musik wohl kommt die Seele dem großen Ziel am nächsten, nach dem sie, begeistert vom poetischen Empfinden, strebt: der Erschaffung höchster Schönheit. *Möglicherweise* ist in ihr dieses erhabene Ziel hie und da *tatsächlich* erreicht. Oft überkommt uns mit bebendem Entzücken das Gefühl, einer irdischen Harfe entspringen Töne, die Engeln nicht unvertraut sein können“<sup>88</sup>.

<sup>84</sup> Hans Joachim Zingel, *Die Einführung der Harfe in das romantische Orchester*, in: *Mf* 2 (1949), S. 204.

<sup>85</sup> Vgl. Michael Zimmermann, „*Symphonie en blanc majeur*“ Musik — die vorbildliche Kunst, in: *Musica* 35 (1981), S. 530.

<sup>86</sup> Vgl. Winfried Börsch, *Die Bedeutung der Musik in der Poetik Verlaines und der deutschen Romantik*, in: *Archiv für neue Sprachen* 213, S. 9ff.

<sup>87</sup> Vgl. Zimmermann, S. 529f.

<sup>88</sup> Edgar Allan Poe, *Werke*, übers. von Richard Kruse [...], Olten 1973, Bd. 4, S. 683.

Die musikalisierenden Bestrebungen der Symbolisten wie die Musikauffassung der deutschen Romantik erinnern an Kants Konzeption des interesselosen Wohlgefallens, das dem ästhetischen Urteil (als einem nicht „bestimmenden“, sondern „reflektierenden“) eigen sei und zur romantischen Idee der Arabeske führte. Nicht von ungefähr begegnet im 19. Jahrhundert der Begriff der Arabeske auffällig oft in der Literatur über Harfenmusik. Dies gilt besonders für die letzte Jahrhundertwende, als das Harfenideal eine neue Blüte erlebte. Auch in der bildenden Kunst, im Jugendstil bzw. seinem französischen Pendant, dem Art Nouveau, erscheint das Motiv der Harfe ungewöhnlich häufig und weist indirekt auf die mit der Harfe verschmolzene Arabeske hin. Das Arabeske oder Ornamentale als Inbegriff des Zweckfreien ist aber das wichtigste Merkmal des neuen Stils, der sich dadurch aus dem Naturalismus zurückzieht, daß er in quasi-romantischer Regression die Realität des Sujets in ornamentalen Chiffren bzw. bedeutungsvollen, aber uneindeutige Gebärden auflöst<sup>89</sup>.

Analoge Phänomene begegnen im Stil Debussys, den man früher zu einseitig mit einem malerischen Impressionismusbegriff in Zusammenhang brachte<sup>90</sup>. Gerade Debussys Neigungen zur Harfe und zu Arabesken, die auf den ersten Blick programmmusikalische Assoziationen nahelegen mögen, weisen schließlich in die Richtung der Abstraktion.

Sylvia Sowa-Winter hat diese Tendenz im Werk Debussys eingehend untersucht. Sie faßt das Ergebnis folgendermaßen zusammen:

„Wenn auch vereinzelt Harfenklang auf Außermusikalisches bezogen werden kann [...], so gibt es weitaus mehr Einsätze von Harfe, die bei einer Entschlüsselung keinen Sinn ergeben [...]. Die Funktion der Harfe an diesen Stellen ist Klang, klingendes Ereignis ohne tiefere außermusikalische Bedeutung; ein Bezug also, mit dem Debussy sich als Künstler des Art Nouveau verrät. Harfenklang tritt hier in den Dienst der Arabeske, eines entscheidenden Konstruktionsprinzips Debussyscher Kompositionstechnik, und in seine spezifische »Verschleierung« musikalischer Form. [...]

Debussy [...] überwand die starren Regeln für den Einsatz der Harfe als Orchesterinstrument [...]. Nach Debussy bemühten sich einige Komponisten hier anzuknüpfen und das Instrument frei von außermusikalischen Bezügen eben nur als Klangmittel einzuführen“<sup>91</sup>.

Tatsächlich fällt auf, daß Debussy die Harfe, entgegen ihrer traditionellen Verwendung für besondere (literarische) Effekte, generalisierend einsetzt. Sämtliche Orchesterwerke haben eine, meist zwei Harfen. Mehr noch kann die Arabeske als ein umfassendes Strukturmerkmal in Debussys Musik begriffen werden; „es überflutet

<sup>89</sup> Vgl. C. Dahlhaus, *Musik und Jugendstil*, in: *Art Nouveau, Jugendstil und Musik*, hrsg. von Jürg Stenzl aus Anlaß des 80. Geburtstages von Willi Schuh, Zürich 1980.

<sup>90</sup> Vgl. Hans Friedrich Kölsch, *Der Impressionismus bei Debussy*, Diss. Köln 1937 und andererseits Andreas Liess, *Claude Debussy und der Art nouveau. Ein Entwurf, Studi musicali* 4/5 (1975/76) sowie Wolfgang Dömling, *Claude Debussy: La Mer*, München 1976 (= *Meisterwerke der Musik* 12), S. 27ff.

<sup>91</sup> Sylvia Sowa-Winter, *Die Harfe im Art Nouveau*, München 1988 (= *Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten* 32), S. 108f.

die ganze Komposition", macht sie, abseits einer herkömmlichen thematischen Melodik über einem harmonischen Grund, insgesamt zu einem polyphonen Klanggewebe<sup>92</sup>.

Den Begriff der Arabeske, der in der Literatur über Debussy allgegenwärtig ist, gebraucht auch Debussy selbst. Allerdings verbindet er ihn nicht direkt mit der deutschen romantischen Tradition, der er auffallend reserviert gegenübersteht, sondern mit Johann Sebastian Bach, dessen Oeuvre aus der Sicht des 20. Jahrhunderts immer wieder als Paradigma einer ungegenständlichen Musik galt. Dabei verstand er Bachs „arabeskenartige“ Musik — zu denken ist wohl zunächst an das *Wohltemperierte Klavier* — wie seine eigene Musik nicht nur nicht im (historischen) Sinne einer konkretisierenden Affektrede, sondern auch nicht im Sinne der deutschen Romantiker als metaphysische Sprache des Absoluten<sup>93</sup>. Aufschlußreich ist vielmehr seine Äußerung: „Man kombiniert und konstruiert; man denkt sich Themen aus, die Ideen ausdrücken sollen; man entwickelt die Themen, modifiziert sie bei der Begegnung mit anderen Themen, die wieder andere Ideen vorstellen — man macht Metaphysik, aber man macht keine Musik“<sup>94</sup>. Entgegen diesen „unfruchtbaren Traditionen“ versteht Debussy die Musik als „eine freie Kunst, frei hervorsprudelnd, eine 'Pleinair'-Kunst, eine Kunst nach dem Maß der Elemente, des Windes, des Himmels, des Meers! Man darf daraus nicht eine isolierte Kunst der Gelehrten machen“<sup>95</sup>. Debussy geht es offenbar um eine „diesseitige“ Allgemeinheit, Abstraktheit der Musik. Selbst wenn er mit dem Satz: „Die Musik ist eine geheimnisvolle Mathematik, deren Elemente am Unendlichen teilhaben“<sup>96</sup> ganz ins Fahrwasser der deutschen Romantik zu driften scheint, so fährt er doch (aus romantischer Perspektive) gewissermaßen materialisierend fort: „Sie ist verantwortlich für die Bewegung der Wasser, das Spiel der Kurven, die die wechselnden Winde beschreiben; es gibt nichts Musikalischeres als einen Sonnenuntergang“<sup>97</sup>.

In diese Perspektive ordnet sich auch Debussys Verwendung der Harfe bzw. die Grundstruktur harfenartiger Arabesken ein. Ihr Klang ertönt nicht als die „Sprache eines fernen Geisterreichs“<sup>98</sup> — als solcher erscheint er noch einmal in Franz Schrekers 1909 vollendeter Oper *Der ferne Klang*, gleichsam ein romantischer Nachgesang —; er dient aber auch nicht der Tonmalerei. An die Stelle des Transzendenten tritt das Aparte, das diesseitig bleibt, andererseits an die Stelle „exakter Reproduktion der Natur“ eine „geheimnisvolle Übereinstimmung von Natur und Imagination“<sup>99</sup>. Dies macht vor allem Debussys Hinweis auf das arabeske „Spiel der Kurven“, deutlich. Diese typische Jugendstil-Formulierung ist aber auch nicht zu verwechseln mit Eduard

<sup>92</sup> Sowa-Winter, S. 89 mit weiterführenden Literaturangaben.

<sup>93</sup> Selbst von Goethe, dem der junge Mendelssohn aus dem *Wohltemperierten Klavier* vorspielte, ist überliefert, daß er bei ihr — zumal im „rein arabesken“ ersten Präludium — den Eindruck hatte, „als wenn die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhalte, wie sich's etwa in Gottes Busen, kurz vor der Weltschöpfung, möchte zugetragen haben.“; Goethes *Briefwechsel mit Zelter*, hrsg. von W. Vesper, Berlin 1914, S. 221 (17. Juli 1827).

<sup>94</sup> Frz. zit. bei Léon Vallas, *Les idées de Claude Debussy, musicien français*, Paris 1927, S. 30; übers. bei Dömling, S. 25.

<sup>95</sup> Vallas, S. 24; Dömling, S. 26.

<sup>96</sup> Vallas, S. 22; Dömling, S. 26.

<sup>97</sup> Ebda.

<sup>98</sup> E.T.A. Hoffmann, *Der Dichter und der Komponist*, in: *Die Serapions-Brüder*, S. 83.

<sup>99</sup> Vallas, S. 25.; Dömling, S. 26.

Hanslicks aus klassisch-romantischen Traditionen destillierter Musik als „tönend bewegte Formen“, die ebenfalls ausdrücklich das Modell der Arabeske in Anspruch nimmt<sup>100</sup>. Während sich bei Hanslick die frühromantische „Musik des Absoluten“, das „in einem weitesten Sinne [...] noch Allegorie eines Transzendenten, Totalen, Universellen“ geblieben war<sup>101</sup>, zur „absoluten Musik“ formalistisch verdünnt, sieht sich Debussys „Spiel der Kurven, die die wechselnden Winde beschreiben“ in einer neuen Parallelität von Natur- und Kunstform. Anders als die frühromantische Generation, die das Leib-Seele- oder Natur-Ich-Problem im Sinne von Schellings objektivem Idealismus und Schlegels universalpoetischem Ansatz zu lösen versuchte, erscheint die Position Debussys und mit ihr nicht nur die des Art Nouveau, sondern weithin der „Moderne“ überhaupt, als ästhetischer „Materialismus“.

Debussy ging es vordringlich um die Musik als „freie Kunst“, um ihre Befreiung von metaphysisch-konstruktivistischen sowie naturalistischen Traditionen. Daß er dabei gerade die in beiderlei Hinsicht vorbelastete Harfe und ihre Spielfiguren<sup>102</sup> an hervorragender Stelle in sein neues Musikkonzept integrieren konnte, unterstreicht die Grundsätzlichkeit im Wandel zu einer neuen Art abstrakter, „absoluter“ Musik. In ihr erscheint die Harfe nicht mehr als Symbol der von Schlegel geforderten „neuen Mythologie“, sondern, trotz des in ihr kulminierenden Ästhetizismus, entmythologisiert.

<sup>100</sup> Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Tonkunst*, Leipzig 1854, S. 32.

<sup>101</sup> Preisendanz, S. 71

<sup>102</sup> Sowa-Winter betont in ihrer Dissertation etwas einseitig die französische, programmmusikalische Tradition der Harfensemantik. Für die deutsche Romantik gilt keineswegs grundsätzlich, daß „das Symbol der Harfe eindeutig entschlüsselt werden konnte“ (ebda., S. 43); vielmehr hat es, wie noch im Jugendstil, allerdings in einem mehr transzendenten Sinne, den Charakter der poetischen Chiffre.