

Das Biedermeier in der Musik

VON HORST HEUSSNER, MARBURG/LAHN

Die sich dem Musikhistoriker bei der Betrachtung des 19. Jahrhunderts bietenden vielfältigen Probleme werden in der wissenschaftlichen Literatur nicht einheitlich gesehen. Anders als im 17. und 18. Jahrhundert, in dem die Hauptentwicklungslinien deutlich hervortreten, werden für die Darstellung der vielschichtigen Entwicklung des vergangenen Jahrhunderts (und hier namentlich für die erste Hälfte) verschiedene Wege beschritten, um den mannigfaltigen Erscheinungsformen gerecht zu werden.

Nach Riemanns¹ an den Hauptmeistern orientierter Gliederung des 19. Jahrhunderts in vier Bücher (2. Buch: *Epoche Schumann — Mendelssohn*; 3. Buch: *Epoche Wagner — Liszt*; 4. Buch: *Epigonen*) ordnete Wolf² vorwiegend nach Gattungen (*Die Romantiker als Sinfoniker. Programmusik. Liedkunst nach Beethoven. Chorgesang* usw.). Ausschließlich nach Gattungen unterscheidet Adler³ (*Instrumentalmusik von 1750 bis 1828 und von 1828 bis 1880. Die Oper im 19. Jahrhundert*, usw.), während Moser⁴ im 5. und 6. Buch seiner Musikgeschichte dem „Zeitalter Beethovens“ das „Zeitalter Wagners“ gegenüberstellt.

Diese linear fortlaufenden Darstellungen der Musikgeschichte bergen — wie alle umfassenden Darstellungen — die Gefahr, vielfältige stilistische Strömungen statt zu differenzieren, vereinheitlichend zusammenzufassen. Wie wäre es sonst möglich, die überaus mannigfaltigen stilistischen Tendenzen des 19. Jahrhunderts fast zur Gänze der Romantik zuzuordnen, eine Unzulänglichkeit musikhistorischer Gliederung, auf die H. Engel bereits hingewiesen hat⁵? Von älteren musikgeschichtlichen Darstellungen versuchte Niemann⁶ in seiner *Musikgeschichte der Gegenwart* außer der Gliederung: Romantik, Nach- und Neuromantik zwischen Romantik und Nebenromantik zu unterscheiden. Der wertende Gebrauch dieser Begriffe gegenüber der „eigentlichen“ Romantik und die wenig systematische Feststellung der stilistischen Erscheinungen ließen die sich hier ergebenden Möglichkeiten zwischen gleichzeitigen, in ihrem Ausdrucksstreben jedoch verschiedenen Stilentwicklungen zu unterscheiden, ohne Weiterungen, so daß sich noch Einstein⁷ in seiner dieser Epoche gewidmeten Spezialuntersuchung *Die Romantik in der Musik* auf die Gegenüberstellung der sich widersprechenden „geistig-sinnlichen Elemente“ der Romantik in dem Kapitel „Die Widersprüche“ beschränkt.

Die Notwendigkeit der Differenzierung nicht nur des zeitlichen Nacheinander, sondern auch der Verschiedenartigkeit des Miteinander innerhalb des unter dem Begriff Romantik zusammengefaßten musikalischen Geschehens verdeutlichen aber nicht nur die „konservativen Leipziger“ gegenüber den „Weimarer Zukunftsmusikern“, sondern die bereits als „reine“ Romantiker geltenden Weber und

¹ H. Riemann: *Geschichte der Musik seit Beethoven*, 1901.

² J. Wolf: *Geschichte der Musik*, 3. Teil, 1929.

³ G. Adler: *Handbuch der Musikgeschichte*, 2. Band, 1930.

⁴ H. J. Moser: *Geschichte der deutschen Musik*, Band 2/II, 1924.

⁵ H. Engel: *Periodisierung in der Musikgeschichte*, in: *Geistige Arbeit*, 1940, Nr. 6, S. 5 f.

⁶ W. Niemann: *Die Musik der Gegenwart*, Berlin 1918.

⁷ A. Einstein: *Die Romantik in der Musik*, 1950, S. 52 ff.

Spoehr, wenn man nur beider Meisteroper *Freischütz* (1821) und *Jessonda* (1823) vergleicht. Zwar konstatiert die Mehrzahl der musikhistorischen Darstellungen in dieser Zeit Komponisten von „verschiedener Gestalt“ mit „entgegengesetzten Absichten“, jedoch nur Kurth⁸, der auf die zwei Hauptentwicklungslinien der Romantik hinweist, deren eine „sich kühn ins Unendliche steuernd der Phantastik hingibt, und eine stillere, die mehr im Vertrauten, meist auch in kleineren Formen Beruhigung sucht“, und Moser⁹, indem er wertend den Romantikern „Die Kleinmeister des Biedermeier“ (sic!) gegenüber-, sowie Bücken¹⁰, welcher der Romantik eine „sentimentale“ Parallelströmung zur Seite stellt, verweisen auf charakteristische Elemente einer von der Romantik zu unterscheidenden Stilentwicklung.

Die Möglichkeit, diese unter einem die Diskrepanz zur Romantik verdeutlichenden Begriff zusammenzufassen, hat, im Gegensatz zur Musik-, die Literaturwissenschaft mit der Definition des Biedermeier als eines literarhistorischen Terminus geschaffen¹¹. Wenn auch die Anlehnung der Musikwissenschaft — als jüngster der Kunstwissenschaften — an die Probleme ihrer Schwesterwissenschaften in bezug auf die frühen und mittleren Stilperioden oft zu Unsicherheit und Ungenauigkeit musikwissenschaftlicher Periodisierungsversuche beigetragen hat¹², so bieten die Übernahme des Begriffs „Biedermeier“ und seine musikhistorische Bestimmung angesichts der Fülle scheinbar konträrer, gleichzeitiger Stilelemente die Möglichkeit klärender Bestimmung.

Es war daher naheliegend, die Gültigkeit der grundsätzlichen Ergebnisse der literarhistorischen Biedermeierforschung auf die musikhistorische Entwicklung zu untersuchen, ein Versuch, den H. Funck zu Beginn der Diskussion um den Begriff „Biedermeier“ als literarhistorische Epochenbezeichnung unternahm¹³. Als Biedermeierzeit in der Musikgeschichte bezeichnet Funck „die etwa von 1835 bis 1860, z. T. bis 1870 währende Epoche“. Offensichtlich im Interesse der zeitlichen Aufeinanderfolge zählt er zu ihren Vertretern „die zwischen 1815 und 1830 (auch schon früher) geborenen . . . Kleinmeister der ersten nachromantischen Generation, die das Erbe der deutschen Romantik anzutreten hatten.“ Das Werk der „wenigen Großmeister“ dieser Zeit gibt ihm keinen „Einsatzpunkt zum Erfassen des musikalischen Biedermeier“. Damit kennzeichnet Funck, wie Abert, Moser, Einstein, und andere Autoren, die z. T. Charakteristika des Biedermeier feststellen, ohne den Begriff als Terminus zu gebrauchen, dieses nicht nur als eine hinter der Romantik an Bedeutung zurücktretende, sondern ihr gegenüber degenerierende Ent-

⁸ E. Kurth: *Die romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan*, 2/1923, S. 27.

⁹ H. J. Moser: a. a. O., S. 127 ff.

¹⁰ E. Bücken: *Die Musik des 19. Jahrhunderts bis zur Moderne*, Handbuch der Musikwissenschaft, Potsdam 1929, S. 81.

¹¹ Der Name „Biedermeier“ stammt von L. Eichbrodt, der mit ihm die „verseschmiedenden“ Schulmeister persiflieren wollte (*Biedermeiers Liederlust*, von Ludwig Eichbrodt und Adolf Kußmaul, 1869). Später wird er zur Bezeichnung einer durch Schlichtheit und Genügsamkeit sich auszeichnenden bürgerlichen Kultur gebraucht. Vgl. dazu: Paul Kluckhohn: *Biedermeier als literarische Epochenbezeichnung*, Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 1935, sowie von neuen Arbeiten F. Sengle: *Voraussetzungen und Erscheinungsformen der deutschen Restaurationsliteratur*, daselbst, 1956. Bei der Unmöglichkeit, hier eine auch nur einigermaßen vollständige Bibliographie des Biedermeierschrifttums geben zu können, sei auf die bereits durch H. Funck: *Musikalisches Biedermeier*, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 1936, herangezogenen sowie die von G. Weydt: *Biedermeier und junges Deutschland*, daselbst 1951, zusammengefaßten Arbeiten verwiesen. Für die Kunstgeschichte vgl. auch R. Hamann: *Die deutsche Malerei im 19. Jahrhundert*, 1914.

¹² Vgl. H. Engel: a. a. O., S. 5.

¹³ H. Funck: a. a. O. Eine Arbeit von L. Langfellner (*Musikblätter*, 1947/4 und 1948/1), der die gesamte musikalische Romantik in Biedermeier umbenennen möchte, kann hier unberücksichtigt bleiben.

wicklung, der nur Talente zweiter Ordnung zuzuordnen wären. Weder für die Generationsbegrenzung noch für den Beginn des Biedermeier in der Mitte des vierten Jahrzehnts oder seinen Kompromiß der oberen Grenze gibt Funck eine stichhaltige Begründung. Bei Orientierung an den Ergebnissen der literarhistorischen Biedermeierforschung scheint er vielmehr die Verzögerung einzubeziehen, mit der die Stileigentümlichkeiten musikalischer gegenüber anderen Kunstepochen bisher in Erscheinung getreten sind. Damit würde sich gegenüber der Literaturwissenschaft eine Verschiebung des musikalischen Biedermeier zur zweiten Hälfte des Jahrhunderts hin ergeben, die ihrerseits das Biedermeier scharf begrenzend mit dem politischen Zeitalter der Restauration gleichsetzt¹⁴. Es geht jedoch gar nicht so sehr um die Erkenntnis einer „Generation“ oder einer „Epoche“, die der Romantik entgegen- oder nachgesetzt werden soll, sondern um die eines Stils und der ihn bedingenden geistigen Haltung. „Sozialkulturellen und literarischen Ursprungs“, sieht P. H. Lang das Biedermeier als eine der „verschiedenen Strömungen, die zusammen die romantische Ära bilden“. Scharf wertend rechnet er ihm die „Nebengestalten der musikalischen Romantik“, zu, deren „sentimentale Ader... einen schimpflichen Schatten über die ganze Zeit wirft“^{14a}.

Bei der Darstellung dieses Zeitraumes befindet sich die Musikgeschichtsschreibung nicht selten in der Gefahr der Verengung, indem sie sich in ihrer Wertung der musikalischen Entwicklung auf die Wiener Klassik als die Gipfelleistung dieses Jahrhunderts bezieht. Jedem durch die geistige Entwicklung geprägten Stil eines bestimmten Zeitabschnitts wohnt jedoch seine Eigenberechtigung inne, und sein künstlerischer Wert tritt oft nur durch mangelhaftes Erhellen seiner stilistischen Grundlagen nicht klar in Erscheinung.

Bis zum Beginn des Jahrhunderts lag die Musikpflege in vorwiegendem Maße bei den Höfen und dem Adel. Zwar war das Bürgertum schon früher an der Musikpflege beteiligt, tritt aber jetzt als Kulturträger in den Vordergrund. Vom Anbeginn dieses Prozesses lassen sich zwei parallele Entwicklungen erkennen, die sich in ihrem weiteren Verlauf jedoch bedingen und durchdringen.

Der Ausbildung des öffentlichen Konzertwesens zwischen 1800 und 1850, in dessen Verlauf sich die neuen Berufe des Kapellmeisters und des reisenden Virtuosen herausbilden, steht die intime Geselligkeit künstlerischer Betätigung im gebildeten Freundeskreis gegenüber. Diese nicht den „ästhetischen Tees“ der Jahrhundertwende gleichzusetzenden „musikalischen Kränzchen“ bilden vielmehr die Grundlage zur Entfaltung biedermeierlicher Musikkultur.

Waren im 18. Jahrhundert die Kapellmeister in erster Linie Komponisten, wurden sie nach ihren kompositorischen Leistungen beurteilt und oft vertraglich zur Komposition von Opern und Instrumentalmusik verpflichtet, so ging jetzt — nachdem seit dem Sturm und Drang die Komponisten nicht mehr im Auftrag, sondern nur ihrer Stimmung gemäß komponieren wollten — für die Mehrzahl der Orchesterleiter der Anreiz zur Komposition von der Möglichkeit aus, die eigenen Werke mit den ihnen unterstellten Orchestern zur Aufführung bringen zu können. Auf den Einfluß, den verschiedene Kapellmeister z. B. als Sinfoniker erlangten,

¹⁴ P. Kluckhohn: a. a. O., S. 8.

^{14a} P. H. Lang: *Die Musik im Abendland*, Bd. II, 1947, S. 330 f.

wies Hanslick bereits im Jahre 1838 hin, als er „das Verschwinden von Haydns und Mozarts Sinfonien von den Konzertprogrammen“ in Wien feststellte. „In den vierziger Jahren schwanden sie noch mehr. Die auffallend starke Vertretung von Aßmayer und Preyer erklärt sich wohl am einfachsten aus deren einflußreichen Stellungen als k. k. Vizehofkapellmeister und Vorsteher der Tonkünstlersozietät“¹⁵.

Für das Virtuositentum, das in dieser Periode seine höchste Glanzentfaltung erlebte, gilt Ähnliches. Alle bringen vorzugsweise eigene Kompositionen zu Gehör. Von den bedeutenderen unter ihnen erwartet man geradezu, daß sie in ihren Konzerten eine „Novität“ vortragen. Darüber hinaus sind sie bemüht, auch die aufzuführenden Orchesterwerke zu liefern.

Dieser Entwicklung des öffentlichen Musiklebens steht die Entfaltung privaten Musizierens gegenüber. Nach den napoleonischen Kriegen kam die Sehnsucht der Bürger nach Ruhe der politischen Restauration entgegen, welche die Interessen des Bürgertums von den öffentlichen Angelegenheiten, den politischen Fragen weg auf die Bezirke des privaten Lebens verwies. Das Bildungsstreben durchdringt die Geselligkeit, die Hinwendung zu geistigen Genüssen führt auf musikalischem Gebiet zu einem enormen Aufschwung der Hausmusik. Ganze Kompositionsgattungen werden in den Dienst des häuslichen Musizierens gestellt. Unter ihnen werden namentlich die Kleinformen gepflegt und zu den überlieferten neue geschaffen, denen die neue Freiheit des Künstlers, sich nicht in den konventionellen Formen zu erschöpfen, entgegenkommt, indem man die hierin zum Ausdruck kommende „Individualität“ gebieterisch vom „wahren“ Kunstwerk fordert. Man beschränkt sich jedoch nicht nur auf die in großer Anzahl neu entstehenden, sondern macht sich auch die bisher dem Konzertsaal vorbehaltenen Werke nutzbar, indem man die Großformen wie Sinfonien und Konzerte für ein Instrument oder jede denkbare Kombination von mehreren Instrumenten arrangiert, unter denen das Klavier eine bevorzugte Stellung einnimmt. Zahllose Opern-Ouvertüren, in der Regel für Klavier zu zwei oder vier Händen, Opernfantasien, die „Bijou à la . . .“ (Malibran, Paganini, Sontag, usw.), in denen man den Versuch unternimmt, die Vortragsmanieren berühmter Vorbilder auf das Klavier zu übertragen, treten hinzu¹⁶.

Daneben umfaßt die instrumentale Ausbildung musikalischer Dilettanten weiteste Kreise. Instruktive Werke für alle gängigen Instrumente werden in großer Zahl geboten, und 1841 definiert der Theoretiker v. Miltitz die neue Gattung der „Etüden“ gegenüber den „Exerzitien“: „Fingerübungen ohne Geist, das wären dann wahre Exercises — und Fingerübungen mit Geist oder Etüden“¹⁷.

¹⁵ E. Hanslick: *Geschichte des Konzertwesens in Wien*, 1869, S. 302.

¹⁶ Heinrich Heine (Werke, hrsg. von E. A. Boucke, Berlin 1930, Bd. 10, S. 213, Berichte über Politik, Kunst, und Volksleben) glossiert: „ . . . die herrschende Bourgeoisie muß ihrer Sünden wegen nicht bloß alte klassische Tragödien und Trilogien, die nicht klassisch sind, ausstehen, sondern die himmlischen Mächte haben ihr einen noch schauderhafteren Kunstgenuß beschied, nämlich jenes Pianoforte, dem man jetzt nirgends mehr ausweichen kann, das man in allen Häusern erklingen hört, in jeder Gesellschaft Tag und Nacht. Ja, Pianoforte heißt das Marterinstrument . . . Diese ewige Klavierspielerei ist nicht mehr zu ertragen! (Ach, meine Nachbarinnen, junge Töchter Albions, spielen in diesem Augenblick ein brillantes Morceau für zwei linke Hände.)“ Wie A. Witeschnik: *Musik aus Wien*, 1955, S. 221 ff., berichtet, gab es hier z. B. 1810 mehr als 60 Klavierfabrikanten.

¹⁷ Allgemeine musikalische Zeitung, 1841, Spalte 209.

Rundgesänge, gesellige Lieder entstehen in Mengen, aber nicht mehr nur von Musikern, sondern vielleicht noch mehr von Dilettanten geschaffen; sie erscheinen vielfach in Sammelpublikationen wie „Taschenbüchern“ und „Almanachen“. Wie das Dichten dieser Zeit wird auch das Komponieren eine Modebeschäftigung breiter Kreise. Die enge Verknüpfung beider Entwicklungen, das Schaffen für die „öffentliche“ und die „private“ Musikpflege wird durch die Tatsache erhellt, daß Musiker und Dilettanten für beide schaffen. Die Virtuosen pflegen die Kleinformen, um damit in den bürgerlichen Salons zu „reüssieren“, beenden ihre Laufbahn nicht selten als Lehrer oder Dirigenten und folgen dann in ihrem Schaffen meist den Bedürfnissen ihres neuen Wirkungskreises. Die Dilettanten sind nicht selten renommierte Mitglieder großer musikalischer Gesellschaften, welche die Aufführung auch umfangreiche Besetzungen erfordernder Orchesterwerke ermöglichen. Um das Publikum der Virtuosenkonzerte, das jetzt selbst bedeutende Werke der hergebrachten Sololiteratur spielen und technisch bewältigen kann, ansprechen und fesseln zu können, kommt es in den Solowerken zu einer enormen Steigerung des Brillanten, in dem die individuelle technische Bravour des Künstlers ihren Niederschlag findet. Ein bedeutsames Beispiel hierfür ist das Klavierwerk Webers, nicht nur in seinen Rondos, Polonäsen, usw., sondern auch in seinen Sonaten. Demgegenüber steht das in seinem Grundton lyrische Musikstück der Salons, das kein Publikum „elektrisieren“ soll, das entgegen der gedanklichen Konzentration der klassischen Sonate die Melodie festhält, um sie unter verschiedenen harmonischen Beleuchtungen immer wieder zu betrachten. „*Moments Musicaux*’, *Lieder ohne Worte*’ und auch ohne solchen hindeutenden Titel sollen andere Kompositionen sonst von der Dichtung erzeugte Stimmungen anregen“¹⁸. Die Synthese beider Ausdrucksbereiche, die brillante Perfektion im Dienste des poetischen Ausdrucks, schafft das für diese Zeit repräsentative Kunstwerk.

Alle diese Produktionen unterscheiden sich jedoch von früheren durch ihre spezifische geistige Haltung, die sich am auffälligsten in der Betonung des Gefühls äußert. Das Erbe der Empfindsamkeit wird nicht selten zur Sentimentalität gesteigert. War für Hegel und Schopenhauer die Musik noch die Kunst des Gefühls, so identifizierte Jean Paul Musik und Gefühl restlos¹⁹. Im Leben wie in der Kunst nehmen Äußerungen des Gefühls einen breiten Raum ein. Trennung und Wiedersehen, Schmerz und Freude sind von Gefühlsausbrüchen begleitet. Die Bilder Theodor Hildebrands (Die Söhne Eduards IV., 1836) und Peter Fendis (Traurige Botschaft, 1838), die Menschen in Stifters *Witiko* und Werke von Schuberts „*Müllerliedern*“ bis Schumanns *Genoveva* liefern Beispiele, in welche die Instrumentalmusik und das Virtuosenkonzert einzubeziehen sind. „*Der Virtuose aber, der mir nicht die Träne ins Auge treiben kann*“, urteilt Zelter, „*steht mir kaum so hoch wie ein geschickter Seiltänzer*“²⁰. War für den Romantiker die Befreiung der Phantasie von den Fesseln der Vernunft die Mitte der Erlebnis-sphäre, so tritt diese und zugleich alles Dramatische, Leidenschaftliche mit der Steigerung der Empfindung hinter dem betonten „Gefühl“ zurück, was zugleich ein

¹⁸ P. Kluckhohn, a. a. O., S. 34.

¹⁹ Vgl. dazu: P. Moos: *Die deutsche Aesthetik von Kant bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*, 1902, S. 36 ff.

²⁰ Christian Lobe: *Gespräch mit Zelter*, in: *Goethes Schauspieler und Musiker*, Erinnerungen von Eberwein und Lobe, 1912, S. 160.

„Hervortreten der *raison* vor dem *esprit*“ zur Folge hat²¹. Das Unendlichkeitsstreben der Romantik verengt im Biedermeier zur Liebe zum Milieu, das umfassende Naturerlebnis zur Idylle, der nationale Schwung, der politische Akzent der Romantik, zur Sorge um das Familienwohl, das zur Begründung der Kunstwissenschaften führende Bildungsstreben zur Pedanterie der Haus- und Lebensregeln, die nicht selten einen praktisch-nüchternen Sinn verraten.

Wie in der Literatur und der bildenden Kunst sind bereits zu dieser Zeit Züge eines musikalischen Realismus erkennbar, der sich namentlich in der gravierenden Veränderung des Naturerlebnisses widerspiegelt. An die Stelle eines umfassenden Gesamterlebnisses tritt die Hingabe an die realen Einzelheiten der Natur. Man „musiziert weitab von allem elementaren Drang, wirkungsbewußt und ganz eingestellt auf die ‚ästhetische Bildung‘ und den ‚Schönheitssinn‘ eines Publikums . . . von klassizistisch ‚Gebildeten‘ mit formalistischer Musikanschauung, das sich erhaben dünkt über elementare Instinkte“²².

Mit der Entwicklung der historischen Geisteswissenschaften steigt die Wertschätzung der Kunstwerke vergangener Epochen. An Stelle freudiger Entdeckung und Hinwendung zur alten Kunst — deren Werke zumindest in Musik und Literatur durchaus subjektiven Eingriffen und Umformungen ausgesetzt waren²³ — erblickt man jetzt die wesentliche Aufgabe darin, die Werte einer großen Tradition zu bewahren und darüber hinaus alte Formen zu restaurieren, um sie den „Neuere“ entgegenzusetzen. Der Tradition bewußt, fühlt man sich selbst als Teil einer Entwicklung, begegnet dem bereits zur Geschichte gehörenden mit Pietät und gewinnt an ihm den Maßstab für das eigene Schaffen, der zur Norm erhoben wird²⁴. Die vertretene Kunstauffassung sucht man nicht selten in Lebensrückblicken zu rechtfertigen, wovon die Vielzahl der Selbstbiographien aus dieser Zeit Zeugnis gibt.

Geradezu bestimmend für die künstlerische Haltung des Biedermeier-Komponisten stehen Mozart und sein Werk im Vordergrund. In ihm vereinigen sich — in der „schönen Melodie“ und der „gültigen Form“ dargeboten — das „Edle“ und „Erhabene“ in der Tonkunst²⁵. Beides gilt es — im Gegensatz zur Neues durchsetzen wollenden Romantik — in einer veränderten Umwelt zu bewahren. Mozart bezaubert durch „göttliche Heiterkeit“ und „die dem Genie beigegebene Melancholie“, welche sich in seiner Musik vereinigen²⁶. Stendhal ist berauscht von der „Zartheit und Melancholie, die Mozart in erhabenem Ausmaß besitzt“, er ver-

²¹ K. Meyer: *Bedeutung und Wesen der Musik*, 1932, S. 165.

²² G. Becking: *Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle*, 1928, S. 185. Vgl. auch H. Heussner: *Die Symphonien Ludwig Spohrs*, Diss. Marburg 1956, S. 66 ff. Auf die Übereinstimmung der realistischen Charakterzüge des Biedermeier mit den typischen Erscheinungen, wie sie Karl Jaspers (*Psychologie der Weltanschauung*, 1925, S. 432 f.) für den Realisten präzisiert hat, hat bereits E. Bücken hingewiesen. (*Romantik und Realismus. Zur Periodisierung der „romantischen“ Epoche*, Festschrift für Arnold Schering, 1937, S. 46 ff.).

²³ Z. B. Bachs Matthäus-Passion bei den Wiederaufführungen im 19. Jahrhundert. Die Besetzungen wurden ohne Verständnis für den barocken Klang vorgenommen und die Rezitative nicht selten um- oder neukomponiert.

²⁴ Komponisten wie z. B. Mendelssohn oder Spohr galt es, die „Reinheit der Harmonie“ zu erhalten, die Gültigkeit der Regeln im Sinne der Tradition zu bewahren. So rügte Spohr Oktavenparallelen in einem ihm übersandten Quartett: „Aus solchen Kleinigkeiten machen sich zwar die modernen Zukunftsmusiker nicht viel, ein Komponist der guten alten Schule muß sich aber von solchen Harmonienunreinigkeiten freihalten.“ (Brief an den Organisten Jansen in Verden, vom 24. 2. 1857.) Dagegen steht Berlioz' Ablehnung der sich in der Befolgung der Regeln äußernden „musikalischen Wohlanständigkeit“.

²⁵ Vgl. dazu H. Heussner: *Ludwig Spohr und W. A. Mozart*. Mozart-Jahrbuch 1957, Salzburg 1958, S. 199.

²⁶ Zit. nach H. Engel: *Mozart in der philosophischen und ästhetischen Literatur*, Mozart-Jahrbuch 1953, Salzburg 1954.

körpert den „göttliche(n) Jüngling“, der, „nachdem er alles Unreine und Trübe vollständig bewältigt hat, die reine vollendete Schönheit hervorruft“²⁷. Schumann bekennt sich zu der „Ruhe, Heiterkeit und Grazie“ Mozartscher Musik, in der nicht solch komplizierte dichterische Zustände wie bei Beethoven herrschen²⁸. „Es darf Shakespeare bis zum Gräßlichen gehen, Mozarts Grenze ist das Schöne“, resümiert Grillparzer²⁹ und interpretiert damit einen ästhetischen Grundsatz Mozarts: „Die Leidenschaften, heftig oder nicht, müssen niemals bis zum Ekel ausgedrückt sein . . . und die Musik, auch in der schaudervollsten Lage das Ohr niemals beleidigen, sondern noch dabei vergnügen, folglich alle Zeit Musik bleiben muß“³⁰.

Anhänger einer solchen Kunstauffassung konnten zwar die späteren Werke Beethovens und die Wagners anerkennen, sie in ihrer Bedeutung ganz zu erfassen mußte ihnen versagt bleiben. Die Diskrepanz zwischen dem bewahrten Ideal und der Wirklichkeit wird schmerzlich empfunden. „Was würden Haydn und Mozart für Gesichter schneiden, müßten sie solch einen Höllenlärm, den man jetzt für Musik ausgibt, einmal mit anhören“³¹. Haydn und Mozart verkörpern das Ideal, Beethoven wird nicht genannt. Ausgeglichen wird der Gegensatz zwischen Ideal und Wirklichkeit durch die „Resignation“, die ein Literaturhistoriker das „Lächeln mit zuckenden Zügen“ genannt hat³². Die aus dieser Spaltung erwachsende Verpflichtung gegenüber dem eigenen Schaffen gewinnt ihre Kraft aus dem das Lebensgefühl bestimmenden Maß³³.

Das Pathos und die Ausdruckskraft Beethovens ist das Idol Wagners und des „Jungen Deutschland“. Wagner bedauert sein Vorbild Beethoven, der an die banalen Wiederholungen von Phrasen und Floskeln selbst in den Werken der „großen Meister seiner Jugendzeit“ anknüpfen mußte, womit Haydn und Mozart gemeint sind³⁴. Den Anhängern des „Jungen Deutschland“ ist Mozart „schon sehr . . . zopfig“, sie wenden sich gegen ihn, wie gegen die literarische Orthodoxie Schillers und Goethes und begeistern sich an Shakespeare und Webers *Freischütz*³⁵.

Die Schlagkraft des Weberschen *Freischütz*, sein Talent, für den „großen Haufen“ schreiben zu können³⁶, steht im Gegensatz zur biedermeierlichen Besorgnis, „trivial“ zu sein.

Diese Einstellung zur Kunst mußte sich vor allem auf das Opernschaffen aus-

²⁷ O. Jahn: W. A. Mozart, Bd. 1, 1856, S. VII. Auf das von biedermeierlicher Kunstauffassung bestimmte Mozartbild Otto Jahns hat bereits H. Abert in dem Vorwort zu seiner Neubearbeitung von Jahns: W. A. Mozart, 7/1955, S. VI f., hingewiesen.

²⁸ Zit. nach H. Engel: R. Wagners Stellung zu Mozart, Festschrift für Wilhelm Fischer, 1956.

²⁹ A. Orel: Grillparzers Verhältnis zur Tonkunst, Grillparzerstudien, Wien 1924, S. 284.

³⁰ Briefe Mozarts an seine Familie, hrsg. von L. Schiedermaier, Bd. 2, 1914, S. 122.

³¹ L. Spohr in einem Brief vom 11. Juni 1853, La Mara: Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten, Bd. 2, 1886, S. 188.

³² K. Viëtor: Deutsches Dichten und Denken von der Aufklärung bis zum Realismus, 2/1949, S. 111.

³³ Seit dem 12. Jahrhundert ist Maß, Mäze, für das Maßhalten als „muster aller tugende“ (vgl. K. Petry: Handbuch zur Deutschen Literaturgeschichte, 1949, Bd. 1, S. 383) in Gebrauch. Über die Wandlung des Maßbegriffs als dem „entscheidenden Gedanken der klassischen Dichtung und Aesthetik“, vgl. F. Strich: Deutsche Klassik und Romantik, 3/1928.

³⁴ Zit. nach H. Engel: R. Wagners Stellung zu Mozart, a. a. O., S. 43.

³⁵ Vgl. dazu C. Fr. Glasenapp: R. Wagners Leben und Wirken, Bd. 1, 1923, S. 17.

³⁶ Vgl. dazu H. Abert: Giacomo Meyerbeer, Peters-Jahrbuch 1918, S. 48. H. J. Moser: a. a. O., 2/II, S. 95. Spohr, der die Arbeit an seiner Oper *Der schwarze Jäger* abgebrochen hatte, als er von der Vertonung des *Freischütz* — nach dem gleichen Appelschen Stoff — durch Weber hörte, schrieb später: „ . . . meine Musik, die nicht geeignet ist . . . den großen Haufen zu enthusiasieren, würde nie den beispiellosen Erfolg gehabt haben, den der „Freischütz“ fand . . . Ich gehe meinen ruhigen Gang fort . . . und verzichte gern darauf, dem großen Haufen zu gefallen, da mir das Talent fehlt trivial zu sein.“ (L. Spohr: Selbstbiographie, Bd. 2, 2/1954, S. 60 und in seinem Brief an Peters vom 17. Juli 1824. Autograph des Peters-Verlags Leipzig.)

wirken. Die Gegensatzspannung zwischen biedermeierlicher Lebensauffassung und Dramatik läßt es zu keinen hervorragenden musikdramatischen Leistungen auf dem Gebiet der Oper kommen. Dem Biedermeier gemäß ist das bürgerliche Singspiel, obwohl auch hier die Diskrepanz zwischen Leistung und künstlerischem Wollen nicht zu übersehen ist. Beim Vergleich der Werke der beiden erfolgreichsten Repräsentanten des Opernschaffens dieser Zeit stellte bereits Moser „*der straffen Männlichkeit von Webers Musik . . . die mehr weiblich geartete Tonsprache Spohrs*“ gegenüber³⁷, die das Dämonische völlig entbehrt und dessen Opernpartituren eine fast kammermusikalische Diktion aufweisen³⁸. Im Grunde geht es jedoch um Fähigkeit und Unvermögen zur dramatischen Gestaltung. Biedermeiermenschen sind keine dramatischen Menschen, eine in der Literaturwissenschaft (Spohrs“ gegenüber³⁷, die das Dämonische völlig entbehrt und dessen Opernschaffens auch in der Wahl der Libretti äußert³⁹. Darüber hinaus komponieren sie Stoffe, die dem Wesen ihres Künstlertums nicht entsprechen, in dem die Spannungslosigkeit Ausdruck des bestimmenden Maßgeföhls ist. Wie in der Germanistik könnte man in der Musik von einem „*Stil der Verhaltenheit*“ sprechen⁴⁰, der aus einer bewußt konservativen Haltung, aber auch aus dem Mangel an Erlebnisfähigkeit resultieren kann. Weber, der Romantiker mit dem Sinn für Dramatik und Publikumswirksamkeit, nutzt dagegen den Dualismus dieser Zeit, indem er der romantischen Weite seiner Musik biedermeierliche Intimität, wie in Agathens Kavatine „*Und ob die Wolke . . .*“ oder in „*Wir winden dir den Jungfernkranz*“ kontrastierend gegenüberstellt. Ähnliche Kontrastwirkungen finden sich in den Opern von Webers Dresdener Kollegen Heinrich Marschner, der „*scherzhafte Trinklieder in seine Opern einstreut, die . . . neben dem großen dämonischen Zug . . . auch eine biedermeierliche Enge (verraten), die mehr auf Lortzings liebe Kleinwelt hinleiten*“⁴¹. Nicht die großen „dramatischen“ Werke der Musikbühne, sondern die singspielhaften, bürgerlichen Genreopern Lortzings und Werke wie die geniale Spieloper *Die lustigen Weiber* von Otto Nicolai – beide glühende Verehrer Mozarts (!) – sind die legitimen Kinder dieser Zeitströmung. Sie überlebten und behielten ihre Publikumswirksamkeit.

Dramatisches Unvermögen tritt auch in den Sinfonien zu Tage. Bekannte Mozart sich zur Melodie als dem „*Wesen der Musik*“⁴², sah Wagner in den „*beseligenden Melodien . . . das Element der Symphonien des gesangreichen und gesangfrohen Mozart*“⁴³, so steht auch in der Sinfonik des Biedermeier die „schöne

37 H. J. Moser: a. a. O., S. 105.

38 Nach der Aufführung des *Faust* in Berlin berichtete Zelter in seinem Schreiben vom 15. November 1829 an Goethe: „*Und nun zur Arbeit des Komponisten . . . Alles ist mit größter Künstlichkeit zum Erstaunen ins Kleinste geführt . . . die feinsten Brabanter Blonden sind grobe Arbeit dagegen . . . Die Ausführung des Komponisten . . . ist, wie schon gesagt, nicht genug zu loben.*“ (Briefwechsel zwischen Zelter und Goethe, hrsg. von F. W. Riemer, Berlin 1834, Bd. 5, S. 322.) Nach einer Aufführung der *Jessonda* äußerte sich Jacob Grimm auf die Frage, ob es ihm gefallen habe: „*O ja, recht hübsch, aber man möchte nur ein Mal ein Donnerwetter darin fluchen.*“ (Anonym: *Aus den Tagen eines verloschenen Regentenhauses in seiner ehemaligen Residenz, Hannover 1878.*) Vgl. dazu auch E. Bücken: a. a. O., S. 50, der bezüglich Schuberts Opernschaffen feststellt: „*Im wesentlichen läuft nur eine ‚schöne Musik‘ neben dem Drama einher.*“

39 P. Kluckhohn: a. a. O., S. 35.

Spohr komponierte seine Oper *Der Zweikampf mit der Geliebten* „. . . ohne das (ihm) bestimmte Opernbuch einer Prüfung zu unterwerfen.“ (Selbstbiographie, Bd. 1, S. 149.)

40 P. Kluckhohn: a. a. O., S. 33.

41 H. J. Moser *Lehrbuch der Musikgeschichte*, 1950, S. 245.

42 B. Paumgartner: *Mozart*, 1940, S. 411.

43 Zit. nach H. Engel: *R. Wagners Stellung zu Mozart*, a. a. O., S. 44.

Melodie“ im Vordergrund. Unter Bevorzugung der Oberstimme prägen diese Komponisten keine „sinfonischen Ideen“ als vielmehr weich fließende melodische Linien⁴⁴, die in weit gespannten Bögen oft zahlreiche Motive zusammenfassen. Die fehlende antithetische Themengestaltung führt, wo sie nicht neben dem romantischen Durchführungsprinzip in klassisch orientierter Durchführungs-gestaltung stecken bleibt, zur Verkümmern der Durchführung. Die Schärfe harmonischer Kontraste wird durch die ausgeprägte Chromatik und den oft zu ganzen Reihen zusammengeschlossenen verminderten Septakkord gemildert. Bewahrt die biedermeierliche Sinfonik im wesentlichen — besonders in der formalen Gestaltung — klassisches Erbe und findet das spezifisch Biedermeierliche in der kleinen Form den adäquateren Ausdrucksbereich, so ist weniger richtig, von einer Nichtbewältigung der Form zu sprechen, als vielmehr von einem dem biedermeierlichen Ausdrucksstreben ungemäßen Raum. Wie jede Richtung in der Kunst, ist auch die Musik des Biedermeier nur dort echt, wo sie aus eigener Haltung gestaltet. Damit ist kein zahlenmäßiger Rückgang in der Komposition „großer“ Formen verbunden. Es werden weder zwischen Beethoven und Wagner „wenig große Opern“ geschrieben, noch entstehen zwischen Beethoven und Schumann „Sinfonien . . . in geringer Zahl“, „sprießen (statt dessen) Sinfonietten und Suiten“ . . ., wird . . . „die große Sonatenform . . . aufgelöst oder ganz aufgegeben und durch einfache Liedformen abgelöst“⁴⁵.

Nicht zufällig fällt in diese Zeit die enorme Blüte des Klavierliedes. Schumann, selbst einer der hervorragendsten Repräsentanten dieser Gattung, vermittelt einen Eindruck von der Flut der Produktion, wenn er berichtet, wie er unter „etwa 50“ ihm vorliegenden neuen Liederheften drei findet, denen er das Prädikant „gut“ zuerkennen möchte: W. A. Veit, X. Esser, N. Burgmüller — heute vergessene Namen⁴⁶.

Es würde dem Wesen des musikalischen Biedermeier nicht entsprechen, wollte man es als eine geschlossene Epoche mit ausgeprägten Grenzen darstellen. Man kann das Biedermeier auch nicht einfach der Romantik folgen lassen, ohne die zu mannigfachen Überschneidungen und Durchdringungen führenden Wechselbeziehungen zu berücksichtigen. Auf die nur relative Gültigkeit, wenn man zu Beginn des 19. Jahrhunderts überhaupt noch nach „Epochen“ gliedert, hat bereits Sedlmayer hingewiesen⁴⁷. Auch das Biedermeier läßt sich nicht als ein in sich abgeschlossener Abschnitt der Musikentwicklung darstellen, vielmehr als ein kontinuierlicher, aber vielschichtiger Stilkomplex, der neben klassischen, romantischen und die Neuromantik vorausnehmenden Stilmerkmalen eben die des Biedermeier einschließt. Beabsichtigte Anlehnung an Vorbilder und reale Übernahme von Stileigentümlichkeiten⁴⁸ erhellen die wenig strenge Kunstgesinnung dieser Zeit. Man fühlte sich hierzu berechtigt, sowohl die „Konservativen“, auf die Mozart, als auch

44 H. Engel: *Musik der Völker und Zeiten*, 1952, S. 293 und 297, hat im Zusammenhang mit der „typisch biedermeierlichen Geselligkeit“ um Schubert auf das zweite Thema im ersten Satz der Unvollendeten hingewiesen, welches „an der Grenze des Symphonischen (stehend) . . . in einen dem Stil fast nicht angemessenen gemütlichen Wiener Ton verfällt.“

45 H. Funck: a. a. O., S. 404 f. Vgl. dagegen S. Goslich: *Beiträge zur Geschichte der deutschen romantischen Oper*, Diss. Berlin 1937, und H. Heussner: *Die Symphonien Ludwig Spohrs*, Diss. Marburg 1956.

46 R. Schumann *Gesammelte Schriften*, hrsg. von M. Kreisig, 5/1914, Bd. 1, S. 494.

47 H. Sedlmayer: *Verlust der Mitte*, 3/1951, S. 80.

48 H. Heussner: *L. Spohr und W. A. Mozart*, a. a. O.

die „Fortschrittler“, auf die Beethoven stärker wirkte. Der Begriff des Epigontums war ihnen fremd und der Terminus „Epigone“ wurde erst 1830 durch Immermann in die deutsche Sprache eingeführt⁴⁹. Dem Versuch, diese Zeit jedoch lediglich als Übergang zu betrachten, steht mit der Erkenntnis ihres Fundaments ihre Eigenberechtigung gegenüber.

Biedermeierliche Elemente durchdringen die romantische Musik — wie z.B. in Webers *Freischütz* — und prägen nicht selten einzelne Gattungen gegenüber dem Gesamtschaffen eines Künstlers besonders scharf⁵⁰. Andererseits stellen die Gattungen oft nur verschiedene Formen für den gleichen Inhalt. Das Streben, in allen Gattungen Wesentliches zu leisten, zielt auf den Ganzheitsanspruch des schaffenden Künstlers, wie ihn die großen Vorbilder der Vergangenheit erfüllten. Die intime, lyrische Grundhaltung herrscht von den „kleinen Formen“ bis zur Sinfonie und Oper.

Die Unmöglichkeit, in einer Zeit stärkster gegensätzlicher Strömungen noch eine universale Aufgabe zu erfüllen, mußte zur Erreichung von Gipfelleistungen die Spezialisierung auf einzelne Gattungen, wie im Werk Wagners, Wolfs und Bruckners, zur Folge haben. Die ganze Breite dieses Spannungsfeldes dokumentiert sich jedoch in den Werken der Großen nicht erschöpfend, sondern verlangt die Betrachtung des Schaffens der zahllosen mehr oder weniger bedeutenden Begabungen, welche die nebeneinander verlaufenden, sich durchdringenden Stilkomponenten aufgreifen und zu bewältigen versuchen. Von ihnen auch nur die hervorragendsten im Rahmen eines Zeitschriftenaufsatzes zu würdigen, würde Zielsetzung und gebotene Begrenzung dieser sich auf Grundsätzliches beschränkenden Darstellung überschreiten. Hier eröffnet sich vielmehr ein breites Arbeitsfeld, da die Mehrzahl der aus dieser Zeit vorliegenden Monographien bei dem am Werk der Großen orientierten Nachweis von Traditionellem und Zukunftsträchtigem das Sein des die Werke belebenden Zeitgeistes übersehen.

Hatte Petersen als Wesen der Romantik nicht den Stil sondern die Gesinnung betont⁵¹, so gilt dies vorzüglich für das Biedermeier. Biedermeierliches Musikschaffen bedingt eine spezifisch künstlerische und menschliche Grundhaltung, in welche der Komponist oft erst hinein-, oder über die er, anfangs in ihr wurzelnd, hinauswächst. In ihr partizipieren Gemüt, Phantasie und Vernunft, ist das „Maß“ Kennzeichen aller Äußerungen und wird ein gemütvoller Grundton zur Regel.

⁴⁹ Schulz-Basler: *Deutsches Fremdwörterbuch*, Bd. 1, 1913, S. 178.

⁵⁰ Wie z. B. Schuberts „Müllerlieder“ und „Winterreise“, zu denen Bücken, a. a. O., S. 48, bemerkt „Die Anlage verliert dann ihre banale Selbstverständlichkeit, wenn man auf Züge dieser Ganzheit schaut, die in den andern Werken des Meisters nicht oder kaum so scharf gefurht hervortreten. Dazu sind vor allem die Züge einer höchsten Empfindsamkeit zu rechnen, die nicht selten in die Nähe des Pathologischen gerückt sind.“ Vgl. auch O. Weinrich: *Schuberts Antikenlieder*, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 1935.

⁵¹ J. Petersen: *Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik*, 1927.