

Christian August Heinrich Clodius' „Entwurf einer systematischen Poetik“ von 1804 und die Anfänge einer Ästhetik der romantischen Oper

von Ulrich Tadday, Dortmund

Das musikgeschichtliche Bild der romantischen Oper hat sich seit der Mitte des 19. bis zum Ende des 20. Jahrhunderts nur unwesentlich verändert. So umriß Franz Brendel in seiner *Geschichte der Musik* schon 1852 die Konturen der romantischen Oper in ähnlicher Weise wie später etwa Hermann Kretzschmar (1919), Ludwig Schiedermaier (1930), Siegfried Goslich (1975) oder Anna Amalie Abert in ihrer *Geschichte der Oper* von 1994¹: Spohr, Weber und Marschner bilden, der klassischen Trias Haydn, Mozart und Beethoven vergleichbar, das Dreigestirn der romantischen Oper, deren Entstehung, Blüte und vielleicht auch Verfall in das erste Drittel des 19. Jahrhunderts fällt. Während die romantische Oper ihre theoretische Grundlegung durch Ernst Theodor Amadeus Hoffmann erfährt – den Namen erwähnt Brendel allerdings nicht –, findet sie ihre praktische Erfüllung in Webers *Freischütz* als Inbegriff der romantischen Oper und als idiomatisch volkstümlicher Ausdruck für ein wiedererwaches deutsches Nationalbewußtsein.

Der Hinweis auf die Operngeschichten von Brendel bis Abert soll verdeutlichen, daß die Musikforschung schon seit langem ein ziemlich genaues, relativ unproblematisches Bild von der romantischen Oper zu besitzen glaubt. Über die Komponisten, den Kanon der Opern und ihr romantisches Wesen herrscht im großen und ganzen Einigkeit. Und dennoch drängen sich bei näherer Betrachtung Fragen auf, die das vermeintlich scharfe Bild von der romantischen Oper eher schief erscheinen lassen:

1. Carl Dahlhaus hat die These aufgestellt, daß „die romantische Musikästhetik, die von Wackenroder und Tieck begründet, von E. T. A. Hoffmann in eine publizistisch wirksame Form gebracht und von Arthur Schopenhauer in einem philosophischen System verankert wurde, ... eine Metaphysik der Instrumentalmusik, und zwar der absoluten, nichtprogrammatischen und von begrifflich bestimmbaren Affekten losgelösten Instrumentalmusik“ sei². Dementsprechend folgert Dahlhaus, daß „sowohl in der Kirchenmusik als auch in der Oper ... der ins Extrem getriebene Kunstanspruch, ..., durch eine zumindest partielle Entfremdung der Musik von ihrem »eigentümlichen Wesen« gefährdet“ ist³. Indessen läßt sich generell fragen, ob im Verständnis einer musikwissenschaftlichen Romantikforschung, welche von der absoluten Musik als

¹ Franz Brendel, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. Von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart, Zweiundzwanzig Vorlesungen gehalten zu Leipzig im Jahre 1850*, Leipzig 1852. – Hermann Kretzschmar, *Geschichte der Oper*, Leipzig 1919. – Ludwig Schiedermaier, *Die deutsche Oper. Grundzüge ihres Werdens und Wesens*, Leipzig 1930. – Siegfried Goslich, *Die deutsche romantische Oper*, Tutzing 1975. – Anna Amalie Abert, *Geschichte der Oper*, Kassel/Stuttgart 1994.

² Carl Dahlhaus, „Geheimnisvolle Sprache eines fernen Geisterreichs“, *Kirchenmusik und Oper in der Ästhetik E. T. A. Hoffmanns*, in: *Gedenkrede auf Gustav Fellerer* (= Kölner Universitätsreden 63), Köln 1984, S. 23.

³ Dahlhaus, „Geheimnisvolle Sprache“ S. 24.

ästhetisch leitendem Paradigma ausgeht, von der romantischen Oper tatsächlich nur als *Contradictio in adjecto* die Rede sein kann. Peter Rummenhüller beispielsweise mochte der Oper zwar nicht prinzipiell jeden romantischen Charakter absprechen, klammerte sie aber von der Romantik im emphatischen Sinn aus und behandelte sie in seinem Buch *Romantik in der Musik* nur auf den „leeren Seiten“⁴.

2. Die indirekte Abwertung der romantischen Oper gegenüber der absoluten, „rein romantischen“ Instrumentalmusik erfährt ihre ästhetische Rechtfertigung unter Berufung auf E. T. A. Hoffmann, der von der Musikforschung neben Wackenroder und Tieck als der Kronzeuge romantischer Musikästhetik angeführt wird. Hatte nicht Hoffmann selbst in der legendären Beethovenrezension von 1810 postuliert, „wenn von der Musik als einer selbständigen Kunst die Rede ist, sollte immer nur die Instrumentalmusik gemeint sein“, sie sei „die romantischste aller Künste – fast möchte man sagen, allein rein romantisch“⁵. Zwar hatte Hoffmann fast im gleichen Atemzug im Dialog *Der Dichter und der Komponist* von 1813 „die romantische Oper als die einzig wahrhafte“ definiert⁶, doch hielt er bekanntermaßen Mozart für „den unnachahmlichen Schöpfer der romantischen Oper“ und nicht C. M. v. Weber⁷, dessen *Freischütz* er – zumindest was das Libretto Friedrich Kinds angeht – eher kritisch distanziert beurteilte⁸. Spätestens seitdem Christoph E. Hänggi in seiner Dissertation von 1993 über Georg Ludwig Peter Sievers und die Geschichte der romantischen Musikästhetik überzeugend nachgewiesen hat, daß E. T. A. Hoffmann weder der „alleinige Stifter einer romantischen Musikästhetik“, noch deren führender oder frühester Vertreter ist⁹, stellt sich die Frage, ob eine Definition der romantischen Oper in Abhängigkeit von der absoluten Instrumentalmusik wissenschaftlich noch aufrecht zu erhalten ist, oder ob die historische Quellenlage eine Neubewertung der romantischen Oper im Kontext der romantischen Musikästhetik möglich oder sogar dringend erforderlich macht.

Anhand von Christian August Heinrich Clodius' *Entwurf einer systematischen Poetik*, die 1804 mit einem Umfang von 800 Seiten in Leipzig bei Breitkopf & Härtel erschien, möchte ich die damit zusammenhängenden Fragen beantworten und exemplarisch verdeutlichen, daß die Idee der absoluten Musik als ideengeschichtliche Konstruktion kein historisch verbindlicher Maßstab für die Ästhetik und Geschichte der romantischen Oper mehr sein kann.

Zunächst wäre einzuräumen, daß Clodius nicht als einziger Urheber einer Opernästhetik vorgestellt werden kann, die mit der Kategorie des Romantischen arbeitet. Bereits zwei Jahre vor dem Erscheinen von Clodius *Poetik* hatte Franz Christoph Horn

⁴ Peter Rummenhüller, *Romantik in der Musik, Analysen, Portraits, Reflexionen*, München 1989, S. 10 f.

⁵ E. T. A. Hoffmann, „Beethoven, C moll-Sinfonie“, in: *Die Schriften über Musik*, hrsg. v. Walther Harich (= Dichtungen und Schriften sowie Briefe und Tagebücher 12), Weimar 1924, S. 128. – E. T. A. Hoffmann, *Schriften zur Musik, Aufsätze und Rezensionen*, hrsg. v. Friedrich Schnapp, München o. J., S. 34.

⁶ E. T. A. Hoffmann, „Der Dichter und der Komponist“ in: *Die vier großen Gespräche und die kleinen Schriften über Literatur und Theater*, hrsg. v. W. Harich (= Dichtungen und Schriften sowie Briefe und Tagebücher 13), Weimar 1924, S. 107.

⁷ E. T. A. Hoffmann, „Nachträgliche Bemerkungen über Spontinis Oper *Olympia*“, in: *Die Schriften über Musik*, S. 69 u. 405 ff.

⁸ E. T. A. Hoffmann, „Weber, *Der Freischütz*. Vorläufiger Bericht, Hauptbericht, Nachbericht“, in: *Die Schriften über Musik*, S. 405 ff.

⁹ Christoph E. Hänggi, *G. L. P. Sievers (1775–1830) und seine Schriften: eine Geschichte der romantischen Musikästhetik*, Bern 1993, S. 15 ff.

(1781–1837) in der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* die „wahre Oper“, die er als „die erhabenste Frucht des modernen Geistes“ bezeichnete, „romantisch“ genannt¹⁰. Und bereits ein Jahr nach dem Erscheinen von Clodius *Poetik* verfaßte Christian Schreiber für den Berliner *Freimüthigen* einen Aufsatz unter dem Titel „Ueber die Oper“, der Clodius' Ansatz mit dem Jean Pauls verband, dessen *Vorschule der Ästhetik* zeitgleich mit Clodius *Poetik* herauskam¹¹. Schließlich wäre mit Hänggi noch auf die zahlreichen Publikationen G. L. P. Sievers hinzuweisen, unter denen den *Schauspieler-Studien* von 1813 für die Ästhetik der Oper eine besondere Bedeutung zukommt¹².

Wer Clodius' *Poetik* nicht vereinzelt, sondern im Verbund mit den Veröffentlichungen seiner Zeitgenossen versteht, wird ihre Bedeutung damit weder überschätzen, noch unterschätzen. Vor den „Entwürfen“ der anderen Autoren zeichnet sich Clodius' Opernästhetik vor allem dadurch aus, daß sie als einzige in das System einer philosophischen Ästhetik eingebettet ist. Dies hat auch biographische Gründe¹³: 1772 zu Altenburg geboren, wuchs Christian August Heinrich Clodius in einer bildungsbürgerlichen Familie auf, die ihn für eine spätere Universitätskarriere geradezu prädestinierte. Seine Mutter, Julie Friederike Henriette Clodius, geb. Stölzel (1755–1805) war Mitherausgeberin der *Neuen vermischten Schriften* (1780/1787) ihres Mannes, und Verfasserin des Romans *Eduard Montrefeuil*, dessen posthume Veröffentlichung 1806 vom Sohn besorgt wurde. Nach brieflichen Zeugnissen Jean Pauls, 1781 Theologiestudent der Universität Leipzig, spielte Clodius' Mutter Glasharmonika¹⁴. Sein Vater Christian August Clodius (1737–1784), Sohn des Rektors der Lateinschule in Annaberg, wirkte als ordentlicher Professor der Philosophie, der Logik und Dichtkunst an der Universität Leipzig und trat als Oden- und Kantatendichter sowie als Lustspielautor hervor. Der Sohn besuchte das namhafte Böttchersche Institut und nahm 1787 das Studium der Humanitätswissenschaften und des Rechts an der Universität Leipzig auf, um in die Fußstapfen des Vaters zu treten. 1795 habilitierte er sich durch Verteidigung seiner Dissertation als Privatdozent der philosophischen Fakultät, 1800 wurde er zum außerordentlichen, 1811 zum ordentlichen Professor der praktischen Philosophie berufen. Unter den zahlreichen religionswissenschaftlichen Veröffentlichungen darf der *Grundriß einer allgemeinen Religionslehre* von 1808 als Hauptwerk gelten. Clodius, der in Verbindung mit Klopstock, Schelling, Zacharia, Schleiermacher, Tiedge stand, trat als Herausgeber von Lafontaines *Fabeln* (1803), Seumes *Spaziergang nach Syracus* (1810) und von Klopstocks *Nachlaß* (1821) auf. Daneben verfaßte er Gedichte, verschiedene Kantaten- und musikalische Texte, u. a. auch die *Vaterlandshymne für die*

¹⁰ Franz Christoph Horn, „Musikalische Fragmente“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, 4. Jg., Nr. 25 (April 1802), Sp. 452.

¹¹ Christian Schreiber, „Über die Oper“, in: *Der Freimüthige oder Ernst und Scherz*, 3. Jg., Nr. 20 (28.1.1805), S. 77 f. und 22 (31.1.1805), S. 77–78 u. 85–86.

¹² G. L. P. Sievers, *Schauspieler-Studien, ein unentbehrliches Handbuch für öffentliche und Privat-Schauspieler so wie für sämtliche Kunst-Freunde*, Braunschweig 1813.

¹³ Art. „Clodius, Christian August Heinrich (1772–1836)“, in: *Deutsches Biographisches Archiv*, hrsg. v. Bernhard Fabian, München, Microfiche 194, 371–383. – Bruno Markwardt, *Klassik und Romantik* (= Geschichte der deutschen Poetik 3), Berlin 1958, S. 385–389.

¹⁴ Jean Paul, Brief an Christian Otto v. 5.12.1797, in: *Briefe 1797–1800*, hrsg. v. Eduard Berend (= Jean Pauls sämtliche Werke, Historisch-kritische Ausgabe, Abt. 3, Bd. 3), Berlin 1959, S. 2.

Sachsen, die 1807 in der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* abgedruckt wurde. Zeit seines Lebens blieb der Kantianer Clodius ein begeisterter Homer-, Klopstock und Shakespeare-Verehrer. Nach dem Tod seiner Frau Elisa von der Recke, geb. Wittbauer zu Lübeck (gest. 1828) unternahm Clodius Reisen durch Deutschland, die Schweiz, Frankreich, Italien, die ihn bis nach Malta führten. Von seinen Zeitgenossen als Mann von philosophischem Scharfsinn und poetischer Phantasie charakterisiert, starb Clodius 1836 zu Leipzig.

Es bedarf nur geringer Vorstellungskraft, um zu vermuten, daß Clodius die Jahre unmittelbar vor dem Erscheinen seiner *Poetik* dem intensiven Studium der philosophisch-ästhetischen Schriften Schellings, Fichtes, Schillers und Kants gewidmet hat. Und es benötigt ebensowenig Fantasie, um zu errahnen, daß insbesondere die kritische Transzendentalphilosophie Kants den Ausgangspunkt für Clodius' *Entwurf* bildet. Hierin unterscheidet er sich von keinem der anderen idealistischen Philosophen des frühen 19. Jahrhunderts. Mit Kant hatte das philosophische Denken am Ausgang des 18. Jahrhunderts die ebenso revolutionäre wie radikale erkenntnistheoretische Wende genommen, den Menschen in der Welt auf sich selbst gestellt sehen und denken zu müssen. Die Dialektik der Aufklärung erfuhr Clodius wie viele zeitgenössische Denker als Gewinn der skeptischen Vernunft und als Verlust religiösen Vertrauens. Clodius' *Entwurf einer systematischen Poetik* stellt insofern eine Reaktion auf die Krise der Aufklärung dar, als er versucht, die Religion durch die Kunst zu retten. Der metaphysische Anspruch seiner Ästhetik reicht allerdings nicht an den Schellings heran. Während Schelling im „System des transzendentalen Idealismus“ (1800) die Kunst als die „einzige und ewige Offenbarung“ des Absoluten hypostasierte und damit die „intellektuale Anschauung“ objektivierte¹⁵, setzt Clodius gegen die Vernunftkritik Kants einen schwachen „Vernunftglauben“¹⁶, der dem in seiner Erkenntnis beschränkten Menschen immerhin ein „Vorgefühl der höchsten Wahrheit“ geben soll¹⁷. Allerdings auch nicht mehr, so schränkt Clodius ein, weil „das Ideale, das Höchstzweckmäßige, und rein Zwecklose nie reell werden [kann] für die Sinnenwelt. Selbst innerlich können wir die Anschauung des Idealen nur ahnen, weil auch unser Bewußtsein Erscheinung ist. Es bleibt eine ewige Kluft zwischen dem Idealen und dem Realen“¹⁸. Diese Kluft versucht Clodius durch eine philosophische Grätsche zu überwinden: Weil er jedoch noch mit einem Fuß auf dem sicheren Boden der kantischen Kategorien stehen will, während er diesen mit dem anderen schon verlassen hat, stürzt sein „System“ ab. Möglicherweise liegt hier der Grund für die philosophische Bedeutungslosigkeit, in welche die Nachwelt den Autor entlassen hat.

Trotz der allgemeinen Bedenken ist Clodius' wohl insgesamt mißlungen zu nennender *Entwurf* im besonderen für die Ästhetik der romantischen Oper von Bedeutung. Im

¹⁵ Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, „System des transzendentalen Idealismus“ (1800), in: *Schriften von 1799–1801*, Darmstadt 1967, S. 618. – Manfred Frank, „Intellektuale Anschauung“. Drei Stellungnahmen zu einem Deutungsversuch von Selbstbewußtsein: Kant, Fichte, Hölderlin/Novalis“, in: *Die Aktualität der Frühromantik*, hrsg. v. Ernst Behler und Jochen Hörisch, Paderborn, 1987, S. 96–126.

¹⁶ Christian August Heinrich Clodius, *Entwurf einer systematischen Poetik, nebst Collectaneen zu ihrer Ausführung*, Leipzig 1804, S. XVII.

¹⁷ Clodius, S. 63.

¹⁸ Clodius, S. 51.

ersten Buch, dem allgemeinen Teil der *Poetik*, unterteilt er das Schöne, dem Postulat der Autonomieästhetik folgend, zunächst in die Bereiche des „höheren bzw. geistig Schönen“ und des „niederer bzw. Naturschönen“. Da die Poesie als „freye Kunst ... weder die individuelle Natur noch vorgeschriebene Muster nachahmt“¹⁹, besitzt das „höhere Schöne“ im Gegensatz zum „niederer“ eine Dignität, die sich aber nur graduell verwirklicht. Die vier ästhetischen Hauptelemente des höheren Schönen heißen gemäß den kantischen Kategorien das Heftige, das Starke, das Große und das Erhabene²⁰. Genau genommen handelt es sich bei den ersten drei Elementen jedoch nur um Realisierungsgrade des Erhabenen. Denn das Erhabene bildet für Clodius im Gegensatz zu Kant, Schiller und Schelling keinen Kontrast zum Schönen, sondern seine größtmögliche Erfüllung. Das Romantische ist mit dem Erhabenen zwar nahe verwandt, jedoch nicht identisch. Es ist eine synthetische Kategorie des höheren Schönen, die für das Inkommensurable des Heftigen oder Großen steht: „Als unbegreiflich heißt das Heftige und Große romantisch, das Erhabene wunderbar“²¹. Als transzendente Kategorie bleibt das Romantische jedoch mehr an der „äußeren Realität“ des Heftigen und Großen verhaftet²², während das Wunderbare in die erhabenen Sphären der inneren, d. h. rein geistigen Idealität hinüberweist: „Das Wunderbare was hier [im Romantischen] vorkommt ist nicht das höhere Wunderbare, das sich auf Weltursachen bezieht, sondern das niedere Wunderbare, das Märchenhafte. Zauberer, Riesen, Gnomen u. s. w. sind hier die Haupttriebfedern, weil man keine Ansicht der ganzen Weltordnung verlangt, das höhere wunderbare würde sogar stören, weil es zu viel Licht giebt. Das romantische Gedicht will dunkel gehalten seyn“²³. An dieser Stelle gilt es festzuhalten, daß Clodius das Romantische als ästhetische Kategorie nicht nur positiv besetzt, was für die Ästhetik des 19. Jahrhunderts insgesamt eher die Ausnahme als die Regel darstellt, sondern ihm darüber hinaus einen hohen Stellenwert in seiner *Poetik* zuerkennt. Gleichzeitig gelingt es ihm, den Begriff in seiner herkömmlichen Bedeutung in das „System“ zu integrieren, wenn er definiert:

„Zum lebendig Schönen kann man auch das Romantische im engern Sinne, oder das wild Schöne rechnen. Das Romantische hat wahrscheinlich den Namen vom Roman und Romanze. Romantisch sind Landschaften, wie sie Ariost beschreibt ... Romantisch ist die Beschreibung, wie Angelica absteigt und ihr Pferd weiden läßt ... Man nennt Naturszenen romantisch, die am wenigsten Anordnungen zeigen, wo viel Ueberraschendes, Unbegreifliches sich findet. Menschen sind romantisch, die sich aufs geradewohl dem Schicksal überlassen, wie die

¹⁹ Clodius, S. 6.

²⁰ Clodius, S. 69 f.: „Wir wollen das höhere Schöne groß nennen, wenn der Gegenstand, der die Empfindung veranlaßt, durch Ausdehnung und Menge der Theilvorstellungen uns an die Vernunftidee vom All der Realitäten erinnert; stark, wenn der Gegenstand durch die Gedrängtheit der Theilvorstellungen eine Macht zu widerstehen ankündigt, die uns an die Vernunftidee der absoluten Substantialität erinnert; heftig, wenn der Gegenstand mit eben dieser substantiellen Macht in accidenteller Bewegung gedacht wird, uns an die Vernunftidee der schaffenden Allmacht erinnert, und erhaben, wenn der Gegenstand durch seine Entfernung vom niedren Gesichtskreise die Vernunftideen des höchsten unbedingten Seyns, des ersten Gliedes in der Reihe der Dinge, der göttlichen Freyheit, reinen himmlischen Vollkommenheit, umwandelbaren Seligkeit und Identität anschaulich macht.“

²¹ Clodius, S. 148.

²² Clodius, S. 149 f.

²³ Clodius, S. 616.

alten Ritter, welche auf Abenteuer zogen, wie ein Gilblas u. s. w. Man könnte daher romantisch auch abentheuerlich (im guten Sinne) übersetzen ... Wir haben schon oben bemerkt, daß selbst das höhere Schöne, das Große, das Heftige als unbegreiflich für den Verstand, zuweilen romantisch wird. Allein romantisch im engern Sinne wird nur das niedere, das lebendig Schöne genannt. Das Wilde, das Unbegreifliche erscheint hier im Miniaturgemälde, schlägt nicht nieder, sondern reizt, wie die grausende Einöde des Waldes ... Man sieht, daß das Romantische mit dem Scherzhaften sehr nahe verwandt ist, weil dabey die Fantasie nicht durch höhere Ordnung beschränkt wird ... Vom Wunderbaren ist das Romantische ganz unterschieden, ob sie gleich beyde unbegreiflich für den Verstand sind. Das Wunderbare findet sich allein bey dem höhern Schönen, das Romantische auch bey dem Niedern. Das Wunderbare (der eigentliche Charakter der höhern Epöee) bezieht sich mehr auf die Unbegreiflichkeit des Weltganzen, und setzt einen philosophischeren Geist der Nation voraus, bey der es sich findet. Das Romantische ist das Unbegreifliche mehr in den einzelnen Begebenheiten des Schicksals. Das Wunderbare sucht den Olymp auf. Das Romantische begnügt sich mit Gnomen und Gespenstern“²⁴.

Mit dieser Definition befindet sich Clodius ganz auf der Höhe seiner Zeit, auch wenn man unter Hinweis auf die deutsche Frühromantik zunächst das Gegenteil annehmen könnte. Zu erinnern wäre daran, daß der Begriff „Romantisch“ in der oben zitierten populären Bedeutung etwa seit Mitte des 17. Jahrhunderts in der englischen Literatur auftaucht, bis er Ende des 18. Jahrhunderts zum kultur- und literarkritischen Begriff in Deutschland wurde²⁵. Auch wurde das Romantische, wie bei Clodius, immer in unmittelbarer Nähe zum Erhabenen gesehen, meistens als Kontrast des Schönen zum Erhabenen, manchmal als Synonym des Erhabenen. Hierfür lassen sich beliebige Beispiele bei Wieland, Herder oder Heinse anführen; letzterer verbindet sogar ausdrücklich in einer Besprechung von Jomellis Oper *Il Vologeso* beide Begriffe miteinander²⁶. Selbst Wackenroder, dessen *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* zu den Gründungsurkunden der romantischen Musikästhetik zählen, obwohl der zur Diskussion stehende Begriff dort nicht verwendet wird, gebraucht das Romantische in seinen Reiseberichten von 1793 im Vergleich zum Erhabenen nur als Landschaftsbegriff²⁷. Schließlich, um die Argumentation in einem großen Bogen abzurunden, wäre auf Robert Schumann hinzuweisen, dessen musikkritischer Romantikbegriff nicht restlos in der Ästhetik Jean Pauls aufgeht, sondern, verfolgt man den Gebrauch des Begriffs in Schumanns Briefen und Tagebüchern genau, auch eine populäre kulturgeschichtlich tradierte Bedeutung besitzt. Mit Raymond Immerwahr läßt sich deshalb

²⁴ Clodius, S. 191.

²⁵ Vgl. Raymond Immerwahr, *Romantisch. Genese und Tradition einer Denkform*, Frankfurt a. M. 1972. – Richard Ullmann und Helene Gotthard, *Geschichte des Begriffs ‚Romantisch‘ in Deutschland, Vom ersten Aufkommen des Wortes bis ins dritte Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1927.

²⁶ Wilhelm Heinse, „V. Aus Düsseldorf. 1792–1793. *Il Vologeso* von Jomelli. Den 11. Februar 1766“, in: *Aphorismen: Aus Düsseldorf. Von der italienischen Reise*, hrsg. v. Albert Leitzmann (= *Sämtliche Werke* 8), Leipzig 1924, S. 481.

²⁷ Wilhelm Heinrich Wackenroder, „Die Reiseberichte“, in: *Sämtliche Werke und Briefe*, hrsg. v. Silvio Vietta und Richard Littlejohns, Heidelberg 1991, Bd. 2, S. 155–244.

auch für die musikästhetische Literatur des frühen 19. Jahrhunderts zusammenfassend sagen, daß „die deutschen Romantiker ... nicht einfach eine vage, allgemein gebräuchliche Vorstellung durch einen äußerst vielschichtigen, kritischen Begriff [ersetzen], sondern sie behielten die volkstümliche Vorstellung bei, entwickelten deren Implikationen weiter und verschmolzen diese mit dem bereits bestehenden kulturgeschichtlichen Begriff“²⁸. Als Zwischenergebnis der vorangegangenen Überlegungen möchte ich deshalb festhalten, daß die allgemeine Bedeutung und der Gebrauch des Begriffs „Romantisch“ zu Anfang des 19. Jahrhunderts nicht *sui generis* auf das vermeintlich metaphysische Wesen der sogenannten absoluten Musik hin angelegt war. Im Gegenteil, die Bedeutung, wie sie uns u. a. von Horn²⁹, Clodius oder Koch³⁰ her überliefert ist, spricht in ihrer poetischen Gegenständlichkeit eher gegen eine direkte Übertragung des Romantischen auf die absolute, nichtprogrammatische, begriffslose und von begrifflich bestimmbareren Affekten losgelöste Instrumentalmusik. Romantisch wurden Landschaften genannt, deren eigentümlicher Reiz als eine zufällige, unregelmäßige „wilde Schönheit“ erlebt und als humorvoller Kontrast von dynamischer Erhabenheit und idyllischer Schönheit reflektiert wurde, ferner Landschaftsgemälde, deren zeitliche Perspektive sich beim Anblick des Betrachters verkürzte und gleichzeitig ins Unendliche verlängerte und schließlich Dichtungen, „in welchen heroische und andere abentheuerliche besonders grausende Begebenheiten dargestellt“ wurden, deren Inhalt aus der „Ritter-, Kloster-, Geisterwelt“ stammte und deren Charaktere ein Heldenleben „voll verwickelter Schicksale“ führten³¹.

So gesehen ist das Romantische für Clodius ein Attribut, das einigen Dichtungsarten wie dem Helden- oder Rittergedicht, der Tragödie oder dem Lustspiel verliehen werden kann, anderen wie der Ode, wo das Erhabene herrscht, oder der Hymne, wo das Feierliche den Ton angibt, wiederum nicht. Einzig und allein im Falle der Oper wird das Romantische des Sujets zur ausschließlichen Bedingung der Gattung. Es dient der ästhetischen Rechtfertigung einer heterogenen Kunstform, deren Inhalt so beschaffen sein muß, „daß man sich die Theilnahme der Musik als Hauptkunst erklären“ kann³². Der Rechtfertigungszwang stellt sich für Clodius in zweifacher Hinsicht. Zum

²⁸ Immerwahr, S. 144.

²⁹ Horn, Sp. 829: „Im Romantischen ist wohl weder Kampf noch Sieg, sondern, um mich figürlich auszudrücken, ein Oscilliren der Empfindungen auf die Seite des Sinnlichen (Angenehmen) und Geistigen (Erhabenen). Daher erregt das Romantische die Phantasie und bringt ein Interesse hervor. Die sinnliche Natur wird nicht gedemüthigt wie im Erhabenen und die geistige nicht vernachlässigt, wie im Angenehmen. Ein rauschender Bach ist romantisch, ein stürzender Fluß erhaben. Der letzte wird dann romantisch genannt werden können, wenn seine Furchtbarkeit sich verbirgt, und er vielleicht den Prospekt begränzt u. dergl. Ueberhaupt scheint jeder erhabene Gegenstand romantisch zu werden, sobald er als Theil des Ganzen, welches nicht erhaben ist, betrachtet wird, z. B. Ruinen unter Gestrüch in einer anmuthigen Gegend oder einem Park, der Ocean neben einer Vila u. dergl. Ueberall in diesen Fällen aber scheint mir das Oscilliren der Empfindung zwischen dem Erhabenen und dem damit zugleich angeschauten Angenehmen die Natur des Romantischen auszumachen.“

³⁰ Heinrich Christoph Koch, *Kurzgefaßtes Handwörterbuch der Musik für praktische Tonkünstler und für Dilettanten*, Leipzig 1807, S. 300: „Romantisch. Das Romantische besteht aus einer Mischung des Großen, oder auch des Abentheuerlichen mit dem Sanften und Lieblichen. »Wir nennen eine Gegend, sagt Eberhard [Im zweyten Theile seines Handbuchs der Aesthetik, S. 416], deren grosse Parthieen durch den milden Mondschein einer schönen Sommernacht beleuchtet sind, eine romantische Scene. Eine rauhe Gebirgskette kann durch ihre wilde und imposante Größe erhaben seyn; es müssen aber erst lieblichere Umgebungen sich dazu mischen, wenn sie romantisch werden soll. – Es ist also der Charakter des ungewöhnlichen Großen und des Abentheuerlichen, durch Lieblichkeit verschönert, welcher das Wesen des Romantischen ausmacht.“

³¹ Clodius, S. 617 ff.

³² Clodius, S. 669.

einen hatte er der Musik im System der Künste den untersten Rang zugewiesen: „Alle übrigen Künste beziehen sich auf die Poesie, verweisen auf sie, als die letzte Dollmetscherin ihrer Darstellungen, müssen ihr Direktorium anerkennen ... und ... sind nach dem Range zu ordnen, wie sie sich der Dichtkunst nähern“³³. In seiner Beurteilung der Musik als unbestimmtester Kunst steht Clodius ganz in der seit der Antike überkommenen idealistischen Tradition, insbesondere aber in der Folge Kants. Die sich anbahnende und teilweise schon vollzogene Neubewertung der Musik durch Wackenroder und Tieck, Rochlitz und Michaelis hat Clodius offensichtlich noch nicht mitbedacht. Zum anderen hatte Clodius der reinen Dichtkunst einen so hohen und erhabenen Stellenwert zugemessen, daß ihre Verbindung mit der Musik ohne besonderen ästhetischen Wert willkürlich und zufällig erscheinen mußte, selbst wo die Musik als Dienerin der Dichtung auftrat. Clodius löst das Problem, indem er „die niedrigste der schönen Künste, die Musik“, zur „wirksamsten“ wieder aufwertet: „Sie bewegt die Sinnlichkeit am heftigsten, und erregt, ob sie gleich selbst weniger schöpferisch ist, in dem Zuhörer das Bewußtseyn der Schöpfungskraft am meisten. Denn sie stellt ihm die Tonreihe, die sich rhythmisch entwickelt, das Schema seiner eignen in der Zeit sich auflösenden Seele dar, die nun zu einem freyen Gedankenspiele aufgefordert wird“³⁴. Insofern als die Musik die werkästhetisch niedrigste aber rezeptionsästhetisch wirksamste Kunst ist, kann auch die Dichtung von ihr profitieren, und umgekehrt erreicht die Musik ihre höchste Wirkung, „wenn sie sich unter Aufsicht der Poesie zu einem Schauspiel“, nämlich zur Oper vereinigt³⁵. Wenn Clodius im zweiten Buch, dem gattungstypologischen Teil seiner *Poetik* im Kapitel IV „Von der Verbindung der historischen Poesie mit der Musik“ unter § 3 definiert: „Der ästhetische Inhalt der Oper ist das romantische und das groteskkomische“³⁶, dann geschieht dies nicht in der Absicht, das vermeintlich metaphysische Wesen der absoluten Musik auf die Oper zu übertragen, sondern in der Absicht, die Zufälligkeit und Willkürlichkeit dieser Verbindung von Seiten der Poesie her ästhetisch zu eliminieren: „Ist das Wunderbare einmal als Princip der Handlung angenommen, so läßt sich auch die beständige Haupttheilnahme der Musik wahrscheinlich finden. – Der Operndichter muß seine Materie so wählen, daß sie auch ein romantisches Kostüm und Decoration giebt. Nationen wie die Spanier, deren Sitten noch viel romantisches haben, können allerdings Geschichte für die Oper liefern, z. B. Don Juan. Auch die morgenländischen Sitten und Kostüme paßt für die Oper, z. B. Axur. Denn es läßt sich ein Grad von Wunderbaren mit ihnen verbinden“³⁷. Den Gedanken, daß eine Oper ohne romantisches Sujet dem ästhetischen Verdikt verfällt, macht Clodius vor allen Dingen für die *opera seria* geltend. Auf der einen Seite verlange die „*Opera seria* oder die ernsthafte Oper“, so Clodius, „wegen der ernsten Empfindung, die sie in uns erhalten soll, einen Grad von Wahrscheinlichkeit, und einen sorgfältigen Plan“³⁸. Da die Musik neben der Poesie als Hauptkunst auftrete, solle sie auf der anderen Seite „gleichsam der Aether seyn, in welchem sich die Personen und ihre Reden bewegen. Dazu gehört, daß der Stoff aus der Götter- und Fabelzeit, aus der romantischen Geschichte, aus der Schäfer- und Mähr-

³³ Clodius, S. 15.

³⁴ Clodius, S. 15 f.

³⁵ Clodius, S. 16.

³⁶ Clodius, S. 671.

³⁷ Clodius, S. 670.

³⁸ Clodius, S. 669.

chenwelt wie bey Gozzi genommen werde, ohndem ist keine Illusion möglich“³⁹. Daraus folgt, so kann man mit Clodius schließen, daß „das Romantische ... in der Oper seria herrschen“ muß, weil „das eigentlich große und erhabene ... in der Oper nie Glück machen“ wird⁴⁰. Das beste Beispiel für eine romantische Oper sieht Clodius in Mozarts *Don Juan* gegeben, wo die Musik „selbst bey ihren heitern Momenten einen Anklang von der Geisterwelt“ hat⁴¹. Für die Opera buffa stellt sich für Clodius das Problem der Willkürlichkeit und Zufälligkeit nicht, weil diese von sich aus „grotesk-komisch“ sey, „und das groteskkomische bindet sich nicht an die Regeln der Wahrscheinlichkeit. Vielmehr sollen da recht auffallende Kontraste statt finden“⁴². Nun könnte man annehmen, Clodius hielte die romantische Oper möglicherweise für das vollkommene Kunstwerk, weil sich in ihr die wirksamste mit der bedeutendsten Kunst, die Musik mit der Poesie verbinde. Unter § 4 des gleichen Kapitels wendet Clodius jedoch ein: „Da der Hauptcharakter der Oper in Darstellung einer wunderbaren romantischen Welt besteht, so wird sie bey Decoration des Theaters vorzüglich auf die Sinne zu wirken suchen, und sich mit allen übrigen Künsten, mit Tanzkunst, Plastik, Mahlerey zu dem Ende verbinden. Dieser äußere Glanz macht die Oper zu dem zusammengesetztesten aller Kunstwerke. Doch darf man sie deswegen nicht für das höchste Kunstwerk halten“⁴³. Der Einwand, den Clodius gegen die Oper geltend macht, ist allerdings kein ästhetischer, sondern ein moralischer, den man mit seinen eigenen Worten etwa in folgende Formel bringen könnte: Je größer der „Sinnenrausch“, desto geringer der „moralische Werth“, je freier die „Sinnlichkeit“, desto unfreier die „Phantasie“⁴⁴! Dieses Mißtrauen gegenüber dem Romantischen, was Clodius veranlaßt, die klassische Tragödie „ein weit erhabneres Kunstwerk, als die Oper mit allem ihren Sinnenreiz“ zu nennen⁴⁵, rührt aus einer Ästhetik her, die, ausgehend von der Maxime des Wahren (Wissenschaft), Guten (Religion) und Schönen (Kunst), die Reinheit und Stimmigkeit eines Kunstwerks moralisch interpretiert. Es ist die idealistische Ästhetik, die die romantische zuwege und gleichzeitig zu Fall gebracht hat.

Für die musikwissenschaftliche Romantikforschung besitzt Clodius' *Entwurf einer systematischen Poetik* eine doppelte Bedeutung: 1.) Zusammen mit den „frühen ‚Hoffmanns‘“, wie sie Hänggi nennt⁴⁶, also zusammen mit Rochlitz, Michaelis, Triest, Zelter, Horstig, Horn und Sievers legt Clodius Zeugnis dafür ab, daß die Kategorie und Ästhetik des Romantischen nicht allein auf dem Königsweg über Wackenroder und Tieck, E. T. A. Hoffmann und Schopenhauer in den musikalischen Diskurs des frühen 19. Jahrhunderts hineingetragen worden ist. 2.) Clodius' *Poetik* beweist, daß die sogenannte absolute Musik um 1800 nicht den ästhetischen Maßstab für die romantische Oper abgegeben hat⁴⁷. Sie ist vielmehr ein Indiz für die Scharnierfunktion der Gattung Oper zwischen Literatur und Musik und macht den historischen Übertragungsweg eines zunächst kulturgeschichtlichen, literarkritischen Begriffes auf die Musik plausibel.

³⁹ Clodius, S. 669 f.

⁴⁰ Clodius, S. 671.

⁴¹ Clodius, S. 672.

⁴² Clodius, S. 671.

⁴³ Clodius, S. 672 f.

⁴⁴ Clodius, S. 673.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Hänggi, S. 113 ff.

⁴⁷ Vgl. Gerhard Allroggen, „Die Opern-Ästhetik E. T. A. Hoffmanns“, in: *Beiträge zur Geschichte der Oper*, hrsg. v. Heinz Becker (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 15), Regensburg 1969, S. 25–34