

WOLF GERHARD SCHMIDT

»MELODIE UND HARMONIE«
ODER DEKONSTRUKTION DES POETISCHEN SOLIPSISMUS

Friedrich de la Motte Fouqués (Musik)Ästhetik

I.

Friedrich de la Motte Fouqué besitzt – anders als sein Freund E.T.A. Hoffmann – weder in Theorie noch Praxis eine fundierte musikalische Ausbildung. Dennoch teilt er die für die Romantik konstitutive Idolatrie der Tonkunst. Er singt schon in früher Jugend sehr gern,¹ erhält regelmäßig Klavierunterricht,² und auch seine Freunde bescheinigen ihm musikalisches Talent.³ Wirkliche Kompetenz in Harmonielehre und Spieltechnik erwirbt Fouqué jedoch nicht, weil er Instrumente primär als Medien emotionaler Selbstdarstellung sieht. Gerade das Defizit im Handwerklichen stellt aber eine unüberwindliche Barriere für den Gefühlstransfer dar und wird zum Keim diesbezüglicher Frustration. So konstatiert Fouqué in seiner zweiten Autobiographie mit Blick auf das »Clavierspielen«:

Die früheste Uebung hierin erfüllte ihn mit großer Freude, und seinen treuen Hauslehrer mit großen Hoffnungen raschen Fürderschreitens. Denn schnell erfassend, jene Note bedeute diese Taste, kam ihm das Ganze wie eine plötzlich aufgegangne Magie vor, also recht eigentlich – mit dem Spruchworte [sic!] – wie Wasser auf seine Mühle. Leichteres und zugleich Erquicklicheres, vermeinte er, könne es ja gar nicht geben, als die stummen Zeichen in liebliche Töne zu übertragen. Aber leider!

¹ Vgl. Lebensgeschichte des Baron Friedrich de La Motte Fouqué. Aufgezeichnet durch ihn selbst, Halle 1840, S. 8.

² Vgl. ebd., S. 46f.

³ Vgl. Siebenundsiebzig ungedruckte Briefe von Fouqué, Apel, Miltitz u.a, in: Otto Eduard Schmidt, Fouqué, Apel, Miltitz. Beiträge zur Geschichte der deutschen Romantik, Leipzig 1908, S. 59-219, hier S. 78 (Brief von Karl Borromäus von Miltitz an Luise von Watzdorff [10. August 1812]).

bei diesem Vermeinen blieb es denn so ziemlich auch stehn. Je treulicheren Fleißes ihn Herr Sachse im Clavierspiel unterrichtete, je mehr ward dem beflügelten Knabengeiste der Unterricht zuwider, denn es ging damit mehr auf die tüchtige Uebung hinaus, als auf ein innres Beleben [...].⁴

Die Fokussierung auf subjektiv-empathische Kunstrezeption ist bei Moritz, Goethe und Schiller Kennzeichen des Dilettanten,⁵ und Fouqué selbst bezeichnet sich stets als einen »Laien«,⁶ der die eigene »musikalische Unbehilflichkeit«⁷ bedauert. In der Erzählung *Der unmusikalische Musiker* (1824) thematisiert er den vergeblichen Versuch, seine »innern Chöre« wahrnehmbar zu machen, an denen »so unermesslich viel«⁸ verlorengehe. Ein zuvor abgedruckter Brief an die Redaktion der Zeitschrift *Cæcilia* markiert den autobiographischen Bezug des Werks:

Gewissermaßen mag meine eigne Musikliebe und Compositions-lust, in trüber Gesellschaft meiner sehr mangelhaften Technik und gänzlicher Ungründlichkeit für dieses Fach, sich darin abspiegeln. Selten gestaltet sich mir ein Gedicht, ohne eine Melodie dazu, aber ich stümpre nur höchst selten deren entferntesten Anklang auf dem Klaviere heraus.⁹

Trotz dieses Mangels an kompositorischer Potenz spricht der Autor dem Musikalischen hier eine grundlegende poetologische Bedeutung zu, die in der Forschung bisher kaum berücksichtigt wird.¹⁰ Es verwundert somit nicht, daß Fouqué – ganz in (früh)romantischer Tradition – bisweilen auch Sängerdichter, Kapellmeister und Organisten ins Zentrum seiner Werke

⁴ Lebensgeschichte (wie Anm. 1), S. 46f.

⁵ Vgl. Hans Rudolf Vaget, *Der Dilettant. Eine Skizze der Wort- und Bedeutungsgeschichte*, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 14, 1970, S. 131-158, hier S. 142-148.

⁶ Friedrich de la Motte Fouqué, *Melodie und Harmonie. Ahnung eines Laien*, in: *Cæcilia, eine Zeitschrift für die musikalische Welt* 1828, Nr. 7, S. 223-230.

⁷ Siebenundsiebzig ungedruckte Briefe (wie Anm. 3), S. 137 (Brief von Friedrich de la Motte Fouqué an Karl Borromäus von Miltitz [17. Januar 1815]).

⁸ Friedrich de la Motte Fouqué, *Der unmusikalische Musiker. Eine Erzählung*, in: *Cæcilia, eine Zeitschrift für die musikalische Welt* 1824, Nr. 7, S. 169-199, hier S. 175 und 190.

⁹ Ders., *Brief an die Redaction der Cæcilia* [vom 26. August 1824], in: *Cæcilia, eine Zeitschrift für die musikalische Welt* 1824, Nr. 5, S. 86f., hier S. 87. Im übrigen leidet auch Wackendorfer an eigenen Defiziten im Bereich musikalischer Ausdrucksfähigkeit (vgl. *Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, hrsg. v. Silvio Vietta und Richard Littlejohns, 2 Bde, Heidelberg 1991, hier Bd. 2, S. 19f. [Brief vom 1. Mai]).

¹⁰ Eine Ausnahme bildet Alfred R. Neumanns Aufsatz »La Motte Fouqué, the unmusical Musician« (in: *Modern Language Quarterly* 15, 1954, S. 259-272). Allerdings stehen dort eher philologische Fragestellungen im Vordergrund. Hinzu kommt, daß Neumann wichtige Primärtexte nicht kennt.

rückt.¹¹ Zudem ist er für jede musikalische Umsetzung dankbar und arbeitet zeitweise eng mit befreundeten Komponisten zusammen: Carl Borromäus Miltitz vertont insgesamt neun Gedichte und ein Oratorium von Fouqué, E.T.A. Hoffmann schreibt eine komplette Opernmusik zu der vom Verfasser dramatisierten Erzählung *Undine*¹² – in der Hoffnung, »daß oft Dein Wort meine Melodie und meine Melodie Dein Wort sein könnte«.¹³ Ein Bericht Adam Gottlob Oehlenschlägers belegt, daß Hoffmann die hier implizierte Mediatorfunktion häufiger ausgeübt hat: »Es war ein sehr unterhaltender Abend; als unter andern einmal Fouqué etwas erzählte, setzte sich Hoffmann ans Clavier, accompagnirte Fouqué's Erzählung, malte das Gräßliche, Kriegerische, Zärtliche und Rührende mit Tönen aus, und machte es vortrefflich«.¹⁴ In ähnlicher Weise versucht der berühmte Orgelbauer Gottfried in der späten Erzählung *Trommelfritz und Klingegut* (1829) seine Biographie instrumental auszudeuten.¹⁵

Fouqué hat im übrigen keinen Kontakt mit den musikalischen Zentren Wien und Leipzig sowie dort ansässigen Komponisten (Beethoven, Schubert, Mendelssohn oder Schumann).¹⁶ Zu persönlichen Begegnungen kommt es nur mit Weber und Zelter.¹⁷ Darüber hinaus schreibt Fouqué für Gustav Schillings *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften* (1835-1842) vier Artikel, die allerdings primär literarhistorisch

¹¹ Vgl. u.a.: *Die vierzehn glücklichen Tage* (1812), *Joseph und seine Geige* (ca. 1811-1818/1845), *Der unmusikalische Musiker* (1824) sowie *Trommelfritz und Klingegut* (1829). Noch wenige Jahre vor seinem Tod denkt Fouqué mit Blick auf Friedrich Zelter an eine weitere Komponistennovelle (vgl. Lebensgeschichte (wie Anm. 1, S. 355)). Zudem finden sich bei Fouqué einige Erzählungen, die ausführliche Gespräche über bildende Kunst enthalten und stark von Wackenroder/Tieck beeinflusst sind – u.a. *Sängerliebe* (1816) und *Erdmann und Fiametta* (1825).

¹² Fouqué verfaßt später auch das Libretto für Karl Friedrich Girschners *Undine*-Oper (1837).

¹³ E.T.A. Hoffmann, *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, hrsg. v. Hartmut Steinecke u.a., Frankfurt/M. 1993-1999, hier Bd. 2.1, S. 370 (Brief des Kapellmeisters Kreisler an den Baron Wallborn).

¹⁴ A. Oehlenschlägers Briefe in die Heimath, auf einer Reise durch Deutschland und Frankreich. Aus dem Dänischen übers. v. Georg Lotz, 2 Bde, Altona 1820, hier Bd. 2, S. 244 (Brief vom 4. September 1817).

¹⁵ Vgl. Friedrich de la Motte Fouqué, *Trommelfritz und Klingegut*. Eine Erzählung, in: *Minerva*. Taschenbuch für das Jahr 1829, 21. Jg., S. 217-274, hier S. 256-265.

¹⁶ Schubert komponiert allerdings sechs Lieder nach Gedichten von Fouqué (vgl. Neumann: *La Motte Fouqué*, wie Anm. 10, S. 265, Anm. 14).

¹⁷ Vgl. *Siebenundsiebzig ungedruckte Briefe* (wie Anm. 3), S. 127 (Brief vom 4. September 1814 an Karl Borromäus von Miltitz) und oben, Anm. 11.

orientiert sind.¹⁸ Der Bedeutung von Intermedialität für das Gesamtwerk tut dies keinen Abbruch. Virulent sind sowohl die Künstlerproblematik als auch die Frage nach Struktur, Wirkung und Funktion der Tonkunst.

II

In dem bereits erwähnten Aufsatz *Melodie und Harmonie* (1828) entwickelt Fouqué seine Musikästhetik. Sie steht in der Tradition der Kontroverse zwischen ›Melodikern‹ und ›Harmonikern‹, die ihren Höhepunkt um die Mitte des 18. Jahrhunderts erlebt, aber auch noch den gattungspoetischen Diskurs der Romantik formiert.¹⁹ Was als Debatte um die physikalische oder ›organische‹ Explikation der Tonkunst begann, erfährt jetzt eine Akzentverschiebung: Naturwissenschaftliche (Rameau), rhetorische (Mattheson) und sprachkritische Argumentationsmuster (Rousseau) werden durch neuplatonisch-idealistische Syntheseverfahren fundiert. Dabei bleiben jedoch Divergenzen in der Bewertung beider Parameter virulent. Während die literarische (Früh)Romantik – obgleich keineswegs uneingeschränkt²⁰ – die ›absolute Musik‹ bevorzugt, das heißt eine von funktional-programmatischen Bezügen freie Instrumentalkunst, entstehen im Laufe des 19. Jahrhunderts auch ›textorientierte‹ Modelle. In ihnen gewinnt die (gesungene) Melodie wieder an Bedeutung, weil sie sich jenseits binärer Zuschreibungen bewegt und damit den Raum des Ästhetischen markiert. Sie steht zwischen Subjekt und Objekt (Jean Paul),²¹ Natur und Kultur

¹⁸ Vgl. Neumann, La Motte Fouqué (wie Anm. 10), S. 270.

¹⁹ Vgl. hierzu ausführlich Carl Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*, Zweiter Teil: Deutschland, hrsg. v. Ruth E. Müller, Darmstadt 1989, S. 10-22, 61-69, 75-127; Christian Berger, ›Harmonie‹ und ›melodie‹. Eine musikästhetische Kontroverse im Frankreich des 18. Jahrhunderts und ihre Auswirkungen auf das Komponieren im 19. Jahrhundert, in: Festschrift Klaus Hortschansky zum 60. Geburtstag, hrsg. v. Axel Beer u. Laurenz Lütten, Tutzing 1995, S. 275-288 und Christine Lubkoll, *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*, Freiburg 1995 (Rombach Wissenschaft; Bd. 32), S. 41-51.

²⁰ Mit Blick auf die Funktion des musikalischen Ausdrucksgehalts in der Frühromantik hat Alexandra Kertz-Welzel bereits eine entsprechende Neubewertung vorgenommen (vgl. *Die Transzendenz der Gefühle. Beziehungen zwischen Musik und Gefühl bei Wackenroder/Tieck und die Musikästhetik der Romantik*, St. Ingbert 2001 [Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft; Bd. 71], S. 9f. und passim). Sie distanziert sich damit von Carl Dahlhaus, demzufolge sich im 19. Jahrhundert die Ansicht durchsetzt, die Tonkunst müsse – um Medium des Transzendenten zu werden – den Preis der ›Entsinnlichung‹ und Abstraktion zahlen (vgl. *Die Idee der absoluten Musik* 1978, S. 13, 23, 34).

²¹ Vgl. Jean Paul, *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Norbert Miller, 10 Bde, 3. Aufl., München 1973, hier Bd. 4, S. 204 (Über die natürliche Magie der Einbildungskraft).

(Görres),²² Notwendigkeit und Freiheit (Hegel),²³ Pars und Totum (Wagner).²⁴ Auf diese Weise wird das ›Narrative‹ (auch im nonverbalen Bereich) zum Kennzeichen einer spezifisch ›poetischen Musik‹ (Schumann).²⁵ Teile der späromantischen Ästhetik profilieren also verstärkt intermediale Aspekte, die sich nicht zuletzt daraus ergeben, daß nur die Singstimme semantisch fixierbar ist, ohne im Denotat aufzugehen.²⁶ Oder umgekehrt formuliert: Der Ton bedarf des Wortes, um nicht inkommensurabel (›dionysisch‹) zu werden.²⁷ Bei Hoffmann erscheint die Sprache dagegen noch – zumindest mit Blick auf den Kompositionsakt – als Hemmnis der Transzendenzbindung (womit der ›Universalkünstler‹ konsequenterweise den Verzicht begründet, sein eigener Librettist zu sein).²⁸ Obwohl Fouqué – wie zu zeigen sein wird – die Gleichwertigkeit beider Parameter postuliert, gehört er doch eher der ›neuen‹ Richtung an, denn das *ästhetische* Primat der Instrumentalkunst ist durch die *ethische* Rückbindung an das Wort (Gottes) in Frage gestellt. ›Melodie‹ und ›Harmonie‹ erscheinen vor diesem Hintergrund nicht nur als genuine Bestandteile des Musikalischen, sondern auch als christlich aufgeladene Philosopheme.

Nun zählt insbesondere die religiöse Funktionalisierung der Tonkunst zu den Topoi sensualistischer Kunsttheorien im 18. und frühen 19. Jahrhundert. Bereits Shaftesbury sieht – auf der Grundlage antiker Vorstellungen von Sphärenharmonie – in den menschlichen Gefühlen einen Reflex kosmischer Sinnzusammenhänge; und auch bei Moses Mendelssohn ist es die durch Kunst evozierte Empfindung, mit der man die schöne Ordnung der Schöpfung sympathetisch nacherleben kann.²⁹ Ähnliches gilt für Rei-

²² Vgl. Joseph Görres, *Naturwissenschaftliche, kunst- und naturphilosophische Schriften I* (1800-1803), hrsg. v. Robert Stein, Köln 1932 (Gesammelte Schriften; Bd. 2/1), S. 81 (Aphorismen über die Kunst).

²³ Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik III*, Frankfurt/M. 1986 (Werke; Bd. 15), S. 186.

²⁴ Vgl. Richard Wagner, *Oper und Drama*, hrsg. v. Klaus Kropfingier, Stuttgart 1994, S. 110.

²⁵ Vgl. u.a. Anthony Newcomb, *Schumann and Late Eighteenth-Century Narrative Strategies*, in: *19th-Century Music* 11, 1987, Nr. 2, S. 164-174 und John Daverio, *Reading Schumann By Way of Jean Paul and His Contemporaries*, in: *College Music Symposium* 30, 1990, Nr. 2, S. 28-45.

²⁶ Vgl. hierzu Wolf Gerhard Schmidt, *Schriftlichkeit und Musikalisierung. Prolegomena zu einer Theorie (spät)romantischer Medienkombination am Beispiel von Schumanns Eichenborff-Lied *Mondnacht**, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 79, 2005, H. 2, S. 286-306.

²⁷ Vgl. Wagner, *Oper und Drama* (wie Anm. 24), S. 113f., 117f. und passim.

²⁸ Vgl. Hoffmann, *Sämtliche Werke* (wie Anm. 13), hier Bd. 4, S. 99f. und 103f. (Der Dichter und der Komponist).

²⁹ Vgl. Kertz-Welzel, *Transzendenz* (wie Anm. 20), S. 25f., 36f. und 47f.

hardt,³⁰ den späten Herder³¹ und Wackenroder/Tieck,³² bei denen die Musik zum Medium göttlicher Offenbarung wird, das heißt zum ästhetischen »Mythos«³³ am Beginn der Moderne, der das Unsagbare artikuliert. Gleichzeitig erscheint die Tonkunst aber schon früh als Ausdruck menschlicher Sinnlichkeit: Sie ist expressiv, narkotisierend und damit ethisch fragwürdig, weshalb Platon allein wortgebundene Kompositionen für sein Gesellschaftsmodell erlaubt.³⁴ Fouqué modifiziert diese Traditionslinie nun insofern, als er von einer fundamentalen Strukturäquivalenz zwischen Musik und Leben ausgeht, das heißt er betrachtet die Welt als musikalische Formation, deren spezifische Struktur bei aller Kontingenzerfahrung³⁵ eine finale Sinnstiftung ermöglicht. Diese Transzendentalität des Musikalischen resultiert aus der bereits erwähnten Applikation idealistischer Modelle auf die Parameter *Melodie* und *Harmonie*. Letztere stehen einander zwar antithetisch gegenüber, können aber nicht sinnvoll für sich allein existieren, sondern streben einer numinosen Synthese entgegen. Dabei symbolisiert die Melodie die »unerlasslichen Bahnwindungen«,³⁶ die der Pilger ›Mensch‹ auf seinem Weg zurücklegen muß. Fouqué geht also – wie Hölderlin – von der Notwendigkeit ›exzentrischer‹³⁷ Lebensverläufe aus, begründet diese Tatsache aber nicht genetisch (Vollendung *im* Wechsel), sondern teleologisch (Vollendung *durch* Wechsel). Denn das »Ziel«³⁸ entwickelt sich nicht organisch aus der Vielfalt der Melodie, sondern weist über diese hinaus. Die ›Horizontale‹ hat damit primär motivatorische Bedeutung: Sie bietet

³⁰ Vgl. u.a. Johann Friedrich Reichardt, An junge Künstler, in: Ders., Musikalisches Kunstmagazin 1782, Bd. 1, St. 1, S. 1-7, hier S. 2, 7 und ders., Wichtigkeit ächter Musikanstalten, in: Ders., Musikalisches Kunstmagazin 1791, Bd. 2, St. 5, S. 5.

³¹ Vgl. u.a. Herders Sämtliche Werke, hrsg. v. Bernhard Suphan, 32 Bde, Berlin 1877-1899, hier Bd. 16, S. 268-272 (Die Tonkunst. Eine Rhapsodie) sowie Bd. 22, S. 181 und 186f. (Kalligone).

³² Vgl. hierzu Martin Bollacher, Wackenroders Kunst-Religion. Überlegungen zur Genesis der frühromantischen Kunstanschauung, in: Germanisch-romanische Monatsschrift 30, 1980, S. 377-394; Herbert Schulte, Musik und Religion in der Frühromantik, Münster 1992, S. 85-109 und Kertz-Welzel, Transzendenz (wie Anm. 20), S. 173-202.

³³ Vgl. Lubkoll, Mythos Musik (wie Anm. 19), S. 13 und passim.

³⁴ Vgl. Platon, Werke in acht Bänden. Sonderausgabe, Darmstadt 1990, hier Bd. 4, S. 225f. [400d-401b] (Der Staat).

³⁵ Vgl. Wolf Gerhard Schmidt, Friedrich de la Motte Fouqués Nibelungentriologie »Der Held des Nordens«. Studien zu Stoff, Struktur und Rezeption, St. Ingbert 2000 (Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft; Bd. 68), S. 155-208.

³⁶ Ders., Melodie und Harmonie (wie Anm. 6), S. 223.

³⁷ Vgl. Friedrich Hölderlin, Sämtliche Werke, hrsg. v. Friedrich Beissner u. Adolf Beck, 8 Bde, Stuttgart 1946-1985, hier Bd. 3, S. 256 (Vorrede zur vorletzten Fassung des Hyperion).

³⁸ Fouqué, Melodie und Harmonie (wie Anm. 6), S. 223.

bisweilen manch eigenthümlichen Reiz dar: theils für die Theilnahme der Beschauenden, theils für das Gefühl des Wandelnden selbst, indem wir empfinden, nichts könne ihm auf dem erkornen Wege absoluten Stillstand gebieten, und das Ziel strahle nur um desto anmuthiger und verheissender, von je verschiedneren Gesichtspunkten aus man es zu betrachten genöthiget werde. Auch verleitet oder vielmehr erhebt den Wandrer diese Stimmung zu manchem eigenfröhlichem Seitenaustraben in rüstiger, sich selbst erfrischender, nimmer dem Ziel untreu werdender Kraft.³⁹

Stimulanz und Abschluß dieser »Pilgerbahnen« erweisen sich jedoch als fixiert. Alle Menschen sind »stets Einer Sehnsucht, Einer Seele voll«, scheinen »so mannigfach in ihren Richtungen, als einig in ihrem Zielpunkte«. Die himmlische Seligkeit ist damit von Anfang an prästabiliert, das »Rechts- und Linksblicken« wird zwar »durch eine innere Nothwendigkeit« geboten, erweist sich aber nicht als substantiell relevant für die Qualität des erreichbaren Glückszustands.⁴⁰ Die Invarianz des Ziels bei gleichzeitiger »*Mehrheit der Pfade*« führt jedoch dazu, daß die Exzentrizität der Bahnen nun in erster Linie eine *ästhetische* Dimension besitzt. Sie verhindert »geistiges Unbewusstsein« und »erdrückende Einförmigkeit«, das heißt künstlerische Impotenz. Die göttliche Offenbarung wirkt statt dessen als *ethisches* Korrektiv, damit aus der »*Mannigfaltigkeit*« kein Chaos entsteht, sondern »*Eintracht*«. ⁴¹ Solche Erhöhung der Harmonie ins Metaphysische schließt theoretisch an Vorstellungen an, wie sie u.a. Johann Nikolaus Forkel vertritt, der den Akkord statt des Intervalls zur Grundlage tonaler Sinnggebung erklärt.⁴² Fouqué selbst setzt damit das Vorhandensein einer musikalischen Essenz voraus, die – ähnlich dem »Generalbaß« bei Kleist – als »Wurzel« oder »algebraische Formel aller übrigen« Künste transzendentalästhetisch funktioniert.⁴³ Gleichzeitig ist der Bezug zum musiktheoretischen Diskurs im 18. Jahrhundert evident: Die *Melodie* bezeichnet weiterhin das »natürliche«, die *Harmonie*, das mathematische Ordnungssystem.

³⁹ Ebd., S. 223f.

⁴⁰ Ebd., S. 224.

⁴¹ Ebd., S. 225.

⁴² Vgl. Patrick Thewalt, *Die Leiden der Kapellmeister. Zur Umwertung von Musik und Künstlertum bei W.H. Wackenroder und E.T.A. Hoffmann*, Frankfurt/M. u.a. 1990 (Bochumer Schriften zur deutschen Literatur; Bd. 20), S. 26 und 74.

⁴³ Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, hrsg. v. Ilse-Marie Barth, Klaus Müller-Salget, Stefan Ormanns und Hinrich C. Seeba, Frankfurt/M. 1987-1997, hier Bd. 4, S. 485 (Brief vom Mai(?) 1811 an Marie von Kleist).

Nimmt man allerdings die soziokulturelle Perspektive ein, so stehen sich beide Parameter gegenüber wie Individuum und Kollektiv. Denn durch die vertikale Synthese unterschiedlicher Elemente (Noten) ist die Harmonie zugleich Sinnbild für die gesellschaftliche Einbindung des Menschen:

Unsre heiligen Schriften verkünden die Liebe zum Nächsten als unerlasslich, ja als Eines und dasselbe mit der Liebe zu Gott. –

Tiefdeutsam bildet die Musik diesen Satz vor oder nach, die Melodie – als an für sich edle Richtung auf's Ziel – doch immer noch als ungenügend erscheinend lassend ohne Verein mit der Harmonie, – oder mit den aus gleicher Basis hervorgehenden Richtungen nach gleichem Endpunkte.⁴⁴

Fouqué postuliert hier das Primat des Ethischen gegenüber dem Ästhetischen: Wichtiger als der aus der ›Melodie‹ des Lebens resultierende »Stolz eines Zielanstrebenden« sei die »Demuth«⁴⁵ oder »edle Duldung«,⁴⁶ die aus der bewußten Subordination unter die ›Harmonie‹ entstehe und eine »eigenthümliche Tugend der geoffenbarten Religion« darstelle.⁴⁷ Ganz ähnlich beschreibt Wackenroder die erkenntnistheoretische Qualität der »*dunkeln Gefühle*«, die der Mensch nicht »hochmüthig« von sich weisen dürfe: »Ich ehre sie in tiefer Demuth; denn es ist große Gnade von Gott, daß er uns diese ächten Zeugen der Wahrheit herabsendet. Ich falte die Hände, und bete an«.⁴⁸ Dieselbe Geste begegnet in vielen Werken Fouqués und ist – wie zu zeigen sein wird – auch in der Novelle *Joseph und seine Geige* als Signum ›harmonischen‹ Weltverhaltens überaus präsent. Nach Ansicht von Wolfgang Braungart gewinnt die Kunst auf diese Weise eine grundlegende Bedeutung im Rahmen der Theodizee-Problematik, denn mit ihrer Hilfe soll nach dem Scheitern religiöser Gottesbeweise die ästhetische Rechtfertigung der Transzendenz gelingen⁴⁹ – und zwar, so

⁴⁴ Fouqué, *Melodie und Harmonie* (wie Anm. 6), S. 226. Eine solche ethisch-religiöse Fundierung der Tonkunst findet sich bereits in Reichardts Aufsatz *Wichtigkeit ächter Musikanten* (1791) – allerdings ohne idealistische Dialektik (wie Anm. 30).

⁴⁵ Fouqué, *Melodie und Harmonie* (wie Anm. 6), S. 228.

⁴⁶ Ebd., S. 226.

⁴⁷ Ebd., S. 228.

⁴⁸ Wackenroder, *Sämtliche Werke und Briefe* (wie Anm. 9), hier Bd. 1, S. 98 (Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders [Von zwey wunderbaren Sprachen, und deren geheimnißvoller Kraft]).

⁴⁹ Vgl. Wolfgang Braungart, *Die Geburt der modernen Ästhetik aus dem Geist der Theodizee*, in: *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden*. Bd. 1, hrsg. v. W.B., Gerhard Fuchs und Manfred Koch, Paderborn u.a. 1997, S. 17-34, hier S. 28f. und 34.

Fouqué, durch den »Bezug auf die ewige Harmonie, welche dereinst alle Melodien, auch die dissonirendsten, in sich aufzunehmen verheißt«. ⁵⁰ Die Musik avanciert hier zum Erkenntnismedium phänomenaler *und* numinoser Ordnungen und damit zur »Musenkunst aller Musenkünste«. ⁵¹

III

Vor diesem Hintergrund wird verständlich, weshalb Fouqué das Fehlen eigener kompositorischer Kreativität so sehr bedauert und 1824 in einer Erzählung thematisiert. Die Strukturäquivalenz zwischen Leben (Reise – Ziel) und Musik (Melodie – Harmonie) rechtfertigt die erkenntnistheoretische Aufwertung der Tonkunst. Wie bei Schopenhauer erscheint sie als unmittelbares Abbild des Weltmechanismus: »Unser Wissen ist Stückwerk«, konstatiert der bekehrte Aufklärungsphilosoph Eulogius Kryptander in der Erzählung *Der unmusikalische Musiker*. Wirkliche Erkenntnis gebe es nur »im seligen Reiche des Lichtes und der Töne«. ⁵² Solche Formulierungen verweisen auf den Urzusammenhang von Leben, Musik und Religion, der dem Menschen stets »zuerst« begegnet, weil er ihm unbewußt »schon vertraut« ist. ⁵³ Fouqué kritisiert daher Hoffmanns Abneigung »gegen alle ungeniale Musik«. Noch die einfachste »Dudelei« erinnere – kraft himmlischer Provenienz – »an das Höchste« und reiße den Menschen »leicht über alle Mangelhaftigkeit in ihr seliges Urbild hinaus«. Kein »Klavierklimpfern und Gesangesstümpfern« sei »ohne göttlichen Hauch«. ⁵⁴ Indem Fouqué der Musik a priori eine transzendente Dimension zuspricht, wertet er die künstlerische Umsetzung ab. Schon in der Opusphantasie ⁵⁵ des Dilettanten kann die Einheit von Individuum und Transzendenz erlebt

⁵⁰ Fouqué, *Melodie und Harmonie* (wie Anm. 6), S. 230.

⁵¹ Ebd., S. 228. Vgl. auch ders., *Brief an die Redaction der Cäcilia* (wie Anm. 9), S. 87.

⁵² Ders., *Der unmusikalische Musiker* (wie Anm. 8), S. 199. Zur gleichen Einsicht gelangt auch der zunächst »nie ohne rationale Gründe« argumentierende Schulmeister Gludovius in der Erzählung *Trommelfritz und Klingegut* (vgl. S. 229 bzw. 265, 267 und 269; wie Anm. 15).

⁵³ Ders., *Brief an die Redaction der Cäcilia* (wie Anm. 9), S. 87. Trotz der ästhetischen Vorrangstellung der Musik versuchen nach Fouqué auch die übrigen Künste das »Ewige« mit »irdischen Mitteln« darzustellen (Sängerliebe. Eine provenzalische Sage in drei Büchern, Stuttgart, Tübingen 1816, S. 207).

⁵⁴ Ders., *Brief des Baron Wallborn an den Kapellmeister Kreisler*, in: Hoffmann, *Sämtliche Werke in sechs Bänden* (wie Anm. 13), Bd. 2.1, S. 362–366, hier S. 365f.

⁵⁵ Vgl. hierzu Peter von Matts Ausführungen zur »Differenz zwischen Actus und Opus« (*Die Augen der Automaten. Hoffmanns Imaginationslehre als Prinzip seiner Erzählkunst*, Tübingen 1971, S. 1–37, v.a. S. 3–11).

werden. Denn die »innern Chöre«, die der alte, blinde Kriegsmann Florenz Kraft hört, sind das tönende Spiegelbild der »liebe[n] Gotteswelt in all ihrer Herrlichkeit«. ⁵⁶ Die Musik wird deshalb auch zur himmlischen »Frucht«, die dem träumenden Kind von seiner engelsgleichen Mutter gepfückt wird und als Remedium dienen soll gegen das aggressive Philistertum des Onkel und der »verdriesslichen« Tante, die rein zweckrational agieren und Singen für »das allerunsinnigste Spektakel« halten. ⁵⁷ Fouqué verbindet bei der Ausgestaltung der Inspirationsszene christliche und neuplatonische Denkvorstellungen. Die nur im Traum mögliche »Gesamtanschauung der Aussenwelt« ⁵⁸ läßt den jungen Florenz die göttliche Herkunft der Musik erkennen, die »tönend und hallend, durch die Sphären leuchtend« niederfällt, bevor sie schließlich in der »Brust« des Protagonisten versinkt. ⁵⁹ Als Florenz nach einem Raubüberfall das Vieh des Onkels zusammentreiben muß, wird er durch die körperlichen Strapazen »so heiser«, daß er fortan nicht mehr fähig ist, die »innern Chöre« musikalisch umzusetzen. ⁶⁰ Auf der Suche nach deren »Wiederhall« gelangt er – nach einem längeren Intermezzo bei kaiserlichen Truppen – zu dem Komponisten Anselmo. Dieser soll nun die Diskrepanz zwischen Opusphantasie und Realkunstwerk aufheben, denn die »Stimmlosigkeit« ⁶¹ des Veteranen und seine fehlende Kompetenz führen zur »gräuliche[n] Entweihung der innern Chöre«. ⁶² Der alte, blinde Kriegsmann sitzt also – wie Fouqué selbst – im »Käfig der Kunstgrammatik«. ⁶³ Das himmlische »Geschenk« muß Fragment bleiben, weil es weder *musikalisch* noch *verbal* adäquat transferiert werden kann. ⁶⁴ Vor diesem Hintergrund versucht der Philosoph Eulogius Kryptander, dessen Name bereits die Ambivalenz von Aufklären (εὐλογος), Schönreden (εὐλογία) und Verbergen (κρυπτός) in sich faßt,

⁵⁶ Fouqué, *Der unmusikalische Musiker* (wie Anm. 9), S. 170.

⁵⁷ Ebd., S. 180f.

⁵⁸ Ebd., S. 171. Vgl. hierzu Schmidt, *Nibelungentrilogie* (wie Anm. 35), S. 196-202.

⁵⁹ Fouqué, *Der unmusikalische Musiker* (wie Anm. 8), S. 180.

⁶⁰ Ebd., S. 182f.

⁶¹ Ebd., S. 183.

⁶² Ebd., S. 175. Die Erzählung weist an diesem Punkt deutliche Parallelen auf zu E.T.A. Hoffmanns *Geschichte des Barons von B.* (1819), der ebenfalls »nur noch innerer Musik mächtig« ist, während sein Violinspiel »pfeifend, quäkend, miauend« klingt (Sämtliche Werke in sechs Bänden, wie Anm. 13, hier Bd. 4, S. 899, 904).

⁶³ Wackenroder, *Sämtliche Werke und Briefe* (wie Anm. 9), hier Bd. 1, S. 139 (Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders [Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger]). Vgl. auch Barbara Naumann, *Musikalisches Ideen-Instrument. Das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik*, Stuttgart 1990, S. 31-42 und Lubkoll, *Mythos Musik* (wie Anm. 19), S. 142-148.

⁶⁴ Vgl. Fouqué, *Der unmusikalische Musiker* (wie Anm. 8), S. 186.

den tatsächlichen Unwert der Opusphantasien nachzuweisen. Durch das Postulat eines zweckrational organisierten Kosmos reduziert er die Komplexität der Welt auf einen »ganz einfache[n] Vernunftschluss«:

Trüge also der *Florenz Kraft* einen solchen Schatz von innern Chören, wie er es nennt, in sich, so würde die Natur schon dafür gesorgt haben, dass es ihm nicht an Organ und Fähigkeit gemangelt hätte, die Herrlichkeit zu verlautbaren. Es mangelt ihm aber daran, all Eurer und seiner eignen treuen Bemühung zum Trotz. Daher schliesse ich billig: jene unvernommen bleibende Herrlichkeit muss so gross nicht sein.⁶⁵

In Wirklichkeit wird durch diese (Pseudo-)Rationalisierung der Bezug zur Transzendenz zerstört. Es entsteht eine semantische ›Lücke‹, deren genaue Beschreibung dem Verstand nicht möglich ist, die aber geschlossen werden muß, will der Mensch nicht an der »Unvollständigkeit seines Daseins«⁶⁶ zugrundegehen. Dies erkennt auch der Komponist Anselmo – allerdings rein intuitiv und zu einem Zeitpunkt, als er dem »Doctor der Philosophie«⁶⁷ argumentativ »nichts Wesentliches« mehr entgegensetzen kann:

mir ist es recht seltsam, seitdem Ihr mich über diesen Punkt aufgeklärt und beruhigt habt. Mir ist, – ja, um das auszusprechen, möchte ich mir Eure Darstellungsgabe innerlich angeschaueter Gegenstände wünschen; – seht, mir ist, als fehlte mir etwas in meiner Seele! Etwas ganz Unentbehrliches, das ich freilich noch nie gefunden hatte, aber dessen Mangel ich nun, da Ihr mich von dessen gänzlichem Nichtvorhandensein überzeugt habt, nicht recht zu ertragen, und die vorhandene Leere mit nichts auszufüllen weiss.⁶⁸

Anselmos Kommunikationsschwierigkeiten dekonstruieren die (scheinbar) widerspruchsfreie Logik des Philosophen und rechtfertigen damit Fouqué's eigene (Musik)Ästhetik. Denn dem blinden Greis fällt im »tiefsten Grämen und Bangen« schließlich »ein alter Liedvers« ein, der die verinnerlichten Tonwelten wachruft und zu nie gekannter Herrlichkeit steigert.⁶⁹ Auch bei Fouqué gestaltet sich – wie er selbst zugibt – nur selten ein Gedicht »ohne eine Melodie dazu«.⁷⁰ Diese Prädisposition findet ihre künstlerische Umsetzung: Es existieren nachweisbar achtzehn Gedichte (meist Gelegenheitslyrik), die Fouqué als neue Texte zu vorhandenen Me-

⁶⁵ Ebd., S. 189.

⁶⁶ Ebd., S. 187.

⁶⁷ Ebd.

⁶⁸ Ebd., S. 190.

⁶⁹ Ebd., S. 196.

⁷⁰ Fouqué, *Brief an die Redaction der Cäcilia* (wie Anm. 9), S. 87.

lodian geschrieben hat.⁷¹ Mit solcher Kontrafaktur ist aber keine parodistische Absicht verbunden; Form, Gehalt und Stimmung der Quellen bleiben auch nach der Umarbeitung weitgehend identisch. Abgesehen von drei Fällen hat Fouqué stets die zugrundeliegende Melodie zwischen Titel und Lied angegeben.⁷²

Dichtung entsteht somit »aus dem Geiste der Musik« und partizipiert dadurch am Bereich des Göttlichen. Jede rationalistische Infragestellung der quasi transzendentalpoetisch fungierenden »innern Chöre« hebt die vertikale Orientierung der Kunst auf und damit die Sinnhaftigkeit menschlichen Lebens. Hieraus erhellt die Vehemenz, mit der sich Florenz Kraft am Ende gegen die Thesen Kryptanders wendet. Der alte Soldat hat die ästhetische *praesentia coeli* erlebt und fühlt nun die »Sehnsucht«, das »wunderbar gesteigerte Entzücken« letztgültig und ohne mediale Schranken »droben auszusingen vor Gottes Thron«.⁷³ Durch solche Transzendenzbindung gewinnen die »innern Chöre« emotionale Vollkommenheit. Diese Qualität, die vorsprachlich ist und keiner »Kunstgrammatik« bedarf, erhebt das Urbild über alle weltlichen Konkretisationen.

IV

Die Fixierung auf die »innern Chöre« wirkt allerdings nur deshalb *positiv* sinnstiftend, weil der Greis Florenz Kraft keine gesellschaftlichen Aufgaben mehr hat und sich an der Musik nicht berauschen kann. Die fehlende Ausdrucksfähigkeit verhindert den künstlerischen Transfer und damit die Reproduktion. Sobald der Komponist jedoch in der Lage ist, das Eigene adäquat in Töne umzusetzen, droht die Gefahr, dem ästhetischen Reiz des Geschaffenen zu erliegen. Denn das Gleichgewicht zwischen horizontaler und vertikaler Ausrichtung erweist sich als äußerst labil: »Einerseits ward und wird der Harmonie auf Kosten der Melodie gehuldigt; andererseits vernachlässigt man in Ueberschätzung der Melodie den harmonischen Zauber«.⁷⁴ Fouqué betont hier die Äquivalenz beider Parameter, die sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts durchsetzt und u.a. auch von Johann Nikolaus Forkel vertreten wird.⁷⁵ Neu gestellt wird allerdings die Frage, in welcher

⁷¹ Vgl. Neumann, La Motte Fouqué (wie Anm. 10), S. 266f.

⁷² Vgl. ebd., S. 265.

⁷³ Fouqué, Der unmusikalische Musiker (wie Anm. 8), S. 197f.

⁷⁴ Ders., Melodie und Harmonie (wie Anm. 6), S. 230. Ähnlich argumentiert auch Hegel (vgl. Anm. 23).

⁷⁵ Vgl. Lubkoll, Mythos Musik (wie Anm. 19), S. 51 mit Anm. 106.

Form die *theoretisch* postulierte »Eintracht«⁷⁶ zwischen Melodie und Harmonie *praktisch* herzustellen ist. Oder anders formuliert: Wo liegen die diskursiven Grenzen des Ästhetischen und welche Konsequenzen ergeben sich daraus für das Werk bzw. den Künstler? Fouqué hat diese Problematik in der posthum erschienenen Novelle *Joseph und seine Geige* paradigmatisch dargestellt.⁷⁷ Über Grund und Umstände der späten Veröffentlichung gibt das *Vorwort* der Verlagshandlung Auskunft:

Fouqué schrieb diese Novelle in seiner gefeiertesten Zeit und sonderbare Zufälle verhinderten das Erscheinen derselben bei Lebzeiten des Dichters. Das Manuscript wurde verlegt und Jahre vergingen, ehe es sich wieder fand. [...] Als er starb, vermißte wieder die Wittve diese Novelle im Nachlaß und erst durch einen Aufruf in den öffentlichen Tagesblättern gelang es ihr, das Manuscript zurück zu erhalten, welches Fouqué einem noch lebenden, berühmten Schriftsteller in Weimar kurz vor seinem Tode übergeben hatte.⁷⁸

Diesen Angaben zufolge – und es gibt keinen Grund, daran zu zweifeln – läßt sich die Entstehung der Novelle auf die Jahre 1811 bis 1818 datieren, das heißt den Zenit der deutschen Fouqué-Begeisterung. In dieser Zeit (und etwas darüber hinaus) entstehen in der deutschen Literatur einige der bekanntesten Prosatexte, die sich mit Ästhetik, Funktion und Wirkung von Musik befassen und mitunter deutliche Parallelen zu *Joseph und seine Geige* aufweisen: u.a. Hoffmanns *Fantasiestücke* (1814), *Lebens-Ansichten des Katers Murr* (1819-1821), Tiecks *Musikalische Leiden und Freuden* (1823) sowie Eichendorffs *Aus dem Leben eines Taugenichts* (1826).

Interessant ist, daß Fouqué den zwischenzeitlich wiedergefundenen Text nicht direkt veröffentlicht, sondern zum »poetischen Nachruf« stilisiert. Die damit verbundene Aufwertung wird verstärkt durch ein »tiefe[s] Be-

⁷⁶ Fouqué, Melodie und Harmonie (wie Anm. 6), S. 225.

⁷⁷ In der Forschung existiert bis heute kein Beitrag zu diesem Werk. Auch in übergreifenden Studien zu Musiker-Erzählungen in der deutschen Literatur wird Fouqués Novelle nicht erwähnt (vgl. u.a. Klaus Harro Hilzinger, *Die Leiden der Kapellmeister. Der Beginn einer literarischen Reihe im 18. Jahrhundert*, in: *Euphorion* 78, 1984, S. 95-110; Karl Prümm, Berglinger und seine Schüler. Musiknovellen von Wackenroder bis Richard Wagner, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 105, 1986, S. 186-212 und Thewalt, *Die Leiden der Kapellmeister* [wie Anm. 42]).

⁷⁸ Friedrich de la Motte Fouqué, *Joseph und seine Geige. Kaiser Karl V. Angriff auf Algier. Zwei Novellen*, Potsdam 1845, S. III f. Wer mit dem »noch lebenden, berühmten Schriftsteller in Weimar« gemeint ist, war nicht zu eruieren. Auch Gerhard Schulz läßt diese Stelle unkommentiert (vgl. Friedrich de la Motte Fouqué, *Romantische Erzählungen. Nach den Erstdrukken mit Anmerkungen, Zeittafel, Bibliographie und einem Nachwort* hrsg. v. G.S., München 1977, S. 486).

dauern« über das verlorengegläubte Manuskript, denn – so die kolportierte Äußerung Fouqués – »noch nie wollte er ein Werk ›so recht aus tiefem Gemüth,‹ wie ›Joseph‹ geschrieben haben.«⁷⁹ In der Tat erweist sich die Künstlernovelle als poetologischer Schlüsseltext: Sie vollzieht die Praxisprüfung der beschriebenen Transzendentalästhetik, hinterfragt die finale Symbiose von ›Melodie‹ und ›Harmonie‹ und führt damit zur Binnenkritik des romantischen Diskurses. Die fehlende Berücksichtigung ethischer Forderungen bezieht sich in der *Joseph*-Novelle jedoch weniger auf den transzendenten als auf den empirischen Bereich, das heißt der Protagonist geht nicht an menschlicher Hybris und damit verbundener Blasphemie zugrunde, sondern an der bewußten Nicht-Integration sozialer Verpflichtungen. Hinzu kommt, daß Joseph (wie sein Vorbild Berglinger) als Künstler keineswegs versagt; er erlebt sogar eine – intertextuell an Tasso rückgebundene – ›Krönung‹. Diese verdankt sich darüber hinaus einem Chorwerk, in dem die beschriebene Verbindung melodischer und harmonischer Elemente mustergültig realisiert ist. Fouqué beläßt es somit nicht bei der ästhetischen Lösung von Problemzusammenhängen, sondern macht die Praxisprüfung zum finalen Kriterium. Mit anderen Worten: Joseph scheitert an seinem ›poetischen Solipsismus‹,⁸⁰ denn er kann die Liebe zur Kunst nicht mit der Liebe zum (Mit)Menschen vereinbaren, obwohl beide »Eines und dasselbe« sind.⁸¹ Der Hauptgrund liegt im philiströsen Alltag: Der Protagonist ist kaum fähig, auf die »vernünftige[n]«, das heißt ökonomisch orientierten Vorstellungen der Familie etwas »Vernünftiges« zu erwidern.⁸² Er beteiligt sich nicht am Broterwerb, sondern verbringt seine Tage geigespieland in der näheren Umgebung. Von den Verwandten wird er daher als »Träumer«⁸³ bezeichnet, wengleich auch sie sich der Gewalt seiner Musik nicht entziehen können.⁸⁴ Trotzdem muß ein derart kunstzentriertes Leben die Grenzen des rationalistischen Diskurses übertreten. Denn – so der Vater und Hausherr – »käme solch eine Musik von einem Geschöpf her, das der liebe Gott so ganz ausschließlich oder doch allermeist zum Quinkelierer bestimmt hätte, da wüßt ich ja selber kaum, wie man ein dergleichen Kreatur hinlänglich liebhegen sollt und pflegen. Aber nun!

⁷⁹ Fouqué, *Joseph und seine Geige* (wie Anm. 78), S. IV (Vorwort [der Verlagshandlung]).

⁸⁰ Das hier bezeichnete Phänomen markiert ein wesentliches Konstituens von Fouqués eigener Dichtungstheorie. Insofern handelt es sich auch um camouflierte Selbstkritik (vgl. Schmidt, *Nibelungentrilogie*, wie Anm. 35, S. 151-155).

⁸¹ Fouqué, *Melodie und Harmonie* (wie Anm. 6), S. 226.

⁸² Ders., *Joseph und seine Geige*, in: Ders., *Romantische Erzählungen* (wie Anm. 78), S. 371-461, hier S. 373.

⁸³ Ebd., S. 380.

⁸⁴ Vgl. ebd., S. 378f.

Und so! Von einem vernünftigen oder vollends raisonnablen Menschen will man doch einmal was anderes«. ⁸⁵ Die Musik erscheint hier als dem Humanen arbiträr; sie ist allein dem niederen Erkenntnisvermögen von Tieren und Kindern angemessen, das heißt einem früheren Stadium des Menschen, das man für glücklich überwunden ansieht. Im romantischen Diskurs wird diese Argumentationslinie umgekehrt: Musik und Religion besitzen einen gemeinsamen kultischen Ursprung, von dem sich der moderne Mensch immer weiter entfernt. (Nur Josephs Kinder haben daher Sinn für die ›Tätigkeit‹ ihres Vaters. ⁸⁶) Aufgrund der unterschiedlichen Formierung ist eine Konvergenz beider Diskurse kaum mehr möglich. Nicht zufällig beginnt die Novelle mit dem vergeblichen Frageruf der jungen Bäuerin: »Mann, Mann, wo steckst du denn einmal wieder?«. ⁸⁷ Und auch Joseph konstatiert eine »Grunddissonanz«, ⁸⁸ die sein eigenes Leben und das seiner Familie durchschneidet, denn die »klugen Leute« haben keine Ohren für die »Paradiesesahnungen« ⁸⁹ der Tonkunst. Der »einzig[e] Akkord, in welchem sich das ganze mißlautende Gezerr auflösen läßt«, ist deshalb kein musikalischer, sondern ein prosaischer: »Lebt wohl«. ⁹⁰

Wie Florenz Kraft, der in die Welt zieht, weil er seine »innern Chöre« nicht mehr »hinausklängen« kann, ⁹¹ verläßt auch Joseph seine Angehörigen, um außerhalb des (klein)bürgerlichen Milieus die adäquate Resonanz für seine Kompositionen zu finden. Die Parallelen zu entsprechenden Aufbruchsszenen bei Wackenroder (*Berglinger*), Novalis (*Heinrich von Ofterdingen*) und Eichendorff (*Taugenichts*) sind evident, wobei im letztgenannten Fall sogar eine Beeinflussung durch *Joseph und seine Geige* möglich scheint. Denn der junge Eichendorff ist ein begeisterter Fouqué-Anhänger ⁹² und wird von seinem Mentor auch entsprechend protegiert. So verdankt er Fouqué u.a. die Erstausgabe von *Ahnung und Gegenwart* (1815) bei dessen Verleger Leonhard Schrag in Nürnberg. Aus der postu-

⁸⁵ Ebd., S. 379. Vgl. auch ders., *Der unmusikalische Musiker* (wie Anm. 8), S. 181.

⁸⁶ Vgl. ders., *Joseph und seine Geige* (wie Anm. 82), S. 373.

⁸⁷ Ebd., S. 371.

⁸⁸ Ebd., S. 388.

⁸⁹ Ebd., S. 389.

⁹⁰ Ebd., S. 388.

⁹¹ Ders., *Der unmusikalische Musiker* (wie Anm. 8), S. 183.

⁹² Eichendorff verfaßt 1811 einen hymnischen Sonettzyklus *An Fouqué* (vgl. Werke in sechs Bänden, hrsg. v. Wolfgang Frühwald, Brigitte Schillbach und Hartwig Schultz, Frankfurt/M. 1985-1993, hier Bd. 1, S. 148). Später revidiert er seine Meinung – allerdings auch aus legitimationsstrategischen Gründen (vgl. ebd. Bd. 6, S. 255, 267f. [Über die ethische und religiöse Bedeutung der neueren romantischen Poesie in Deutschland], 592 [Der deutsche Roman des achtzehnten Jahrhunderts in seinem Verhältnis zum Christentum] und 767 [Zur Geschichte des Dramas]).

lierten Datierung der *Joseph*-Novelle (1811-1818) und ihrer diskursiven Präsenz unter den Fouqué nahestehenden Romantikern ließen sich auch inhaltliche Bezüge zwischen den zwei Werken erklären. So leiden beide Protagonisten unter der philiströsen Existenz ihrer Väter, die sich allein dem Alltagsgeschäft widmen und keinen Sinn haben für die zweckfreie Kunstausübung der Söhne. (Das Violinspiel ist daher jeweils mit Vogelgesang assoziiert.⁹³) Während Joseph als »Tagedieb« bezeichnet wird,⁹⁴ erhält der Taugenichts einen sprechenden Namen gleicher Bedeutung. Auch die Kritik der Väter ist nahezu identisch, denn sie müssen »alle Arbeit allein tun«,⁹⁵ während ihr »einziger Sohn« in der Natur umherstreift und dabei »die Wirtschaft vernachlässig[t]«. ⁹⁶ In beiden Novellen kommt es daher zum Bruch: Joseph und Taugenichts ziehen die »weite Welt«⁹⁷ dem engen Vaterhaus vor und wandern mit ihrer Geige »frisch und froh«⁹⁸ von dannen – wobei Fouqués Protagonist (wie sein intertextuelles Vorbild Berglinger) schon früh mit Melancholie und schlechtem Gewissen zu kämpfen hat. Nun arbeitet Eichendorff bereits 1817 an seiner Novelle und spricht im Oktober desselben Jahres von einer »Taugenichts«-Figur.⁹⁹ Aufgrund der skizzierten Übereinstimmungen ließe sich der Entstehungszeitraum von Fouqués *Joseph* also entsprechend enger fassen.¹⁰⁰

V.

Da Eichendorffs Titelfigur eher Dilettant als Künstler ist und zudem sozial ungebunden, scheint das Problem poetischer Solipsismus / moralische Verantwortlichkeit für ihn kaum relevant. Anders bei Joseph: Die Liebe und

⁹³ Vgl. Fouqué, *Joseph und seine Geige* (wie Anm. 82), S. 385 bzw. Joseph von Eichendorff, *Aus dem Leben eines Taugenichts*, in: Ders., *Werke in sechs Bänden* (wie Anm. 92), Bd. 2, S. 446-561, hier S. 448.

⁹⁴ Fouqué, *Joseph und seine Geige* (wie Anm. 82), S. 373.

⁹⁵ Eichendorff, *Aus dem Leben eines Taugenichts* (wie Anm. 93), S. 446.

⁹⁶ Fouqué, *Joseph und seine Geige* (wie Anm. 82), S. 380.

⁹⁷ Eichendorff, *Aus dem Leben eines Taugenichts* (wie Anm. 93), S. 448.

⁹⁸ Fouqué, *Joseph und seine Geige* (wie Anm. 82), S. 391.

⁹⁹ Vgl. Eichendorff, *Werke in sechs Bänden* (wie Anm. 92), hier Bd. 2, S. 793 (Kommentar).

¹⁰⁰ Für diesen Datierungsvorschlag spricht auch die Tatsache, daß die beiden Erzählungen *Der unmusikalische Musiker* (1824) sowie *Trommelfritz und Klingegut* (1829) glücklich ausgehen, während das frühe Kunstmärchen *Die vierzehn glücklichen Tage* (1812) und die *Joseph*-Novelle tragisch enden. Dies entspricht Fouqués zunehmendem Bedürfnis nach christlicher Sinnstiftung und poetischer Harmonisierung (vgl. Schmidt, *Nibelungentriologie* (wie Anm. 35), S. 183-190). Hinzu kommt, daß in den frühen Werken junge, in den späten dagegen ältere Protagonisten auftreten.

Zuneigung, die ihm seine Verwandten (mit Ausnahme der Kinder) verwehren und die er auch selbst nicht zu geben vermag, werden auf das Musikinstrument übertragen und damit ästhetisiert. Die Geige besitzt für Joseph größere Bedeutung als seine Familie.¹⁰¹ Statt der eigenen Kinder hält er nun sie »gleichsam liebkosend im Arm«.¹⁰² Der narzißtische Impetus dieser Geste ist evident: die Violine gibt als »lebloses« Objekt nur die Töne wieder, die der Geiger erzeugt. Und so spielt Joseph das Instrument auch meist »zum eigenen Ergötzen«¹⁰³ und sucht menschlichen Kontakt allein um der Musik willen. Auf der Burg des ungarischen Grafen Ignatz findet er schließlich das »ideale« Ambiente. Es sind Bildung und Zweckfreiheit der Adelsgesellschaft, die im Unterschied zum bürgerlichen Theaterbetrieb einen Klangtransfer ermöglichen, der »Geist und Herz«¹⁰⁴ gleichermaßen affiziert. Denn durch die beschriebene Strukturäquivalenz von Musik und Leben erscheinen die »Klänge der Saiten« zugleich als »Worte der Seelen«¹⁰⁵. Joseph verzichtet bei seinen Aufführungen daher auf Pausen, die den Menschen auf die Wirklichkeit verweisen und die »Schöpfung eines höhern Lebens und Webens« zerstören.¹⁰⁶ Schließlich gelingt dem bescheidenen¹⁰⁷ und zugleich religiös orientierten Musiker sogar die idealtypische Verbindung von Melodie und Harmonie, das heißt Kunst und Transzendenz – sinnbildlich verkörpert durch die beiden musenhafte Schwestern des Grafen: Idalia und Cölestine. Mit ihren »Engelsstimmen« erinnern sie Joseph an die nur außerhalb der Erwerbsgesellschaft realisierbare Synthese von Parnaß und Paradies und vertreiben dessen stets wiederkehrende Sehnsucht nach »Vaterland und Familienherd«.¹⁰⁸ Dem Leben auf der Burg des Grafen fehlt damit aber der Realitätsindex; es gleicht »weit mehr einem anmutigen Fiebertraume,¹⁰⁹ nur sehr selten von einzelnen Zwischenräumen unwillkommenen Erwachens gestört, als der Wirklichkeit«.¹¹⁰ Die gleichzeitig virulente Tasso-Intertextualität hält zudem die Problematik des poetischen Solipsismus präsent. So ermahnt der Ritt-

¹⁰¹ Vgl. Fouqué, Joseph und seine Geige (wie Anm. 82), S. 383 und 408.

¹⁰² Ebd., S. 428. Vgl. auch ebd., S. 382f., 391, 451 und 453.

¹⁰³ Ebd., S. 391.

¹⁰⁴ Ebd., S. 417.

¹⁰⁵ Ebd., S. 384.

¹⁰⁶ Ebd., S. 418.

¹⁰⁷ Vgl. ebd., S. 403.

¹⁰⁸ Ebd., S. 404.

¹⁰⁹ [Anm. von W.G.S.:] Wie der junge Florenz Kraft kann auch Joseph die metaphysische Wirkung der Musik nur in quasi somnambulen Zuständen nachempfinden (vgl. auch ebd., S. 384, 387, 393, 400f. und 431).

¹¹⁰ Ebd., S. 401.

meister Ehrhardt den von Idalia mit dem »edelste[n] Lorbeerreis«¹¹¹ geschmückten Joseph: »wie manche Künstler sind erlegen und niedergesunken unter solchen Kronen aus allzuschöner, allzufierlich von obenher winkender Hand«. Der »ernste Kriegsmann«¹¹² verweist damit auf die Gefahr fehlenden Praxisbezugs, an dessen Folgen der Komponist schließlich auch zugrunde geht.

Wie sein ›Urbild‹ Berglinger komponiert Joseph als ›Weltabschiedswerk‹ ein »Oratorium«, ¹¹³ das den Höhepunkt seines Schaffens bildet und an geweihtem Ort uraufgeführt wird – der »Schloßkapelle«¹¹⁴ des Grafen Ignatz (bei Wackenroder findet das Konzert »am heiligen Tage im Dom«¹¹⁵ statt). In beiden Fällen wird nur diese letzte Komposition eingehender betrachtet, wobei Fouqué sogar eine detaillierte musikalische Analyse unternimmt. Diese ist stark von Vorstellungen aus den *Phantasien über die Kunst* (1799) geprägt. Auch dort erscheint »der harmonische Einklang« als Konvergenzmedium von »Gefühl, Phantasie und Kraft« und verweist durch seine vertikale Ausrichtung auf das Göttliche.¹¹⁶ Ähnliches gilt für Josephs Oratorium, das bis in die formale Anlage hinein als adäquate Umsetzung der hier vertretenen Maximen angesehen werden kann. Fouqués Protagonist schafft daher – wie Berglinger¹¹⁷ – trotz starker Empfindungsfähigkeit qualitativ hochwertige Stücke. Um dies deutlich zu machen, läßt der Autor zu dem Festkonzert einen berühmten Komponisten anreisen. Dieser vermutet auf der Burg des Grafen zunächst »Dilettantengetriebe«, ¹¹⁸ wird dann aber vom Gegenteil überzeugt.

Gleichzeitig sehnt sich Joseph nach einer »Prüfungsstunde«, die über »Sein oder Nichtsein« entscheidet.¹¹⁹ Nach der Aufführung eines der bekanntesten Stücke des »fremde[n] Meister[s]«¹²⁰ dirigiert der Protagonist das eigene »Herzens- und Seelenwerk«. ¹²¹ Er ist dabei ausschließlich auf

¹¹¹ Ebd., S. 406.

¹¹² Ebd., S. 407. Vgl. auch ebd., S. 405 und 414. In der bereits erwähnten Erzählung *Die vierzehn glücklichen Tage* (1812) wird der Sängerdichter Leonardo ebenfalls mit Torquato Tasso assoziiert (vgl. *Romantische Erzählungen* (wie Anm. 78), S. 207f.).

¹¹³ Wackenroder, *Sämtliche Werke und Briefe* (wie Anm. 9), hier Bd. 1, S. 144.

¹¹⁴ Fouqué, *Joseph und seine Geige* (wie Anm. 82), S. 416.

¹¹⁵ Wackenroder, *Sämtliche Werke und Briefe* (wie Anm. 9), hier Bd. 1, S. 144.

¹¹⁶ Ebd., S. 241.

¹¹⁷ Vgl. Kertz-Welzel, *Transzendenz* (wie Anm. 20), S. 92 und 100.

¹¹⁸ Fouqué, *Joseph und seine Geige* (wie Anm. 82), S. 416.

¹¹⁹ Ebd., S. 411.

¹²⁰ Ebd., S. 418.

¹²¹ Ebd., S. 410.

die Musik fixiert und hat jeden Kontakt zur Außenwelt verloren.¹²² Aber gerade dank solcher Introspektion gelingt die ideale Synthese von Melodie und Harmonie, das heißt *horizontaler* und *vertikaler* Sinnstiftung. Joseph transzendiert seine persönliche Existenz zum anthropologischen Muster, wodurch – wie bei Wackenroder – ein musikalisches »Extrakt«¹²³ von intensiver Sinnlichkeit entsteht. Der Melodie liegt denn auch ein Verspaar zugrunde, das in der gesamten Novelle leitmotivisch wiederkehrt und die »melodischen Umwege« thematisiert, die das menschliche Leben kennzeichnen.

»Als ich von dir Abschied nahm,
Immer ging und wiederkam«¹²⁴

Die Interferenz von Aufbruch und Heimkehr, Identität und Alterität, Systole und Diastole wird damit zum weltbestimmenden Strukturprinzip, das sich in der Praxis immer wieder neu konkretisiert. Auch formal ist die doppelte Koordinatenbildung präsent – allerdings nicht im Dualismus der Sonatenhauptsatzform, sondern als endlose »Variationenreihe«, »immer denselben Grundcharakter beibehaltend und ihn dennoch zu den verschiedenartigsten Gestaltungen hindurchführend«.¹²⁵ Diese an dem einen »Ziel« orientierte Melodie, die Joseph und der Chor abwechselnd intonieren, mündet jedesmal »in eine sehnsuchtatmende Frage«. Erst nach mehreren, kaum modifizierten Wiederholungen beendet der Komponist das endlose Suchen mit einem »gewaltigen Grundakkord«¹²⁶ und führt auf dieser neu geschaffenen Basis das Thema »in fromm feiernden, beinahe kirchlichen Gängen« durch. Kraft dieser neuen Zielsetzung kann die »melodische« Frage »harmonisch« beantwortet werden, und zwar durch den »mit einer Fuge und gewaltigem Schlußakkord« einfallenden Chor. Dessen musikalische Botschaft wird von Fouqué sogar nachträglich verbalisiert: »*Amen! es geschehe dein Wille, o Herr! Amen und Ja!*«. Im Bereich des Ästhetischen realisiert sich die *praesentia coeli*, und die Theodizee gelingt. Joseph selbst erfährt sie als »sieghafte Ruh im Leiden«.¹²⁷

Das Melodische wird hier in doppelter Hinsicht diskursiv kontrolliert: qua »Kunstgrammatik« und Transzendenzbindung. Idealtypische Kompositionen zeichnen sich dadurch aus, daß »die kunstreich verschlungene Weise« am

¹²² Ebd., S. 416. Vgl. auch ebd., S. 400.

¹²³ Kertz-Welzel, Transzendenz (wie Anm. 20), S. 109.

¹²⁴ Fouqué, Joseph und seine Geige (wie Anm. 82), S. 410. Vgl. auch ebd., S. 415, 419f., 452 und 457.

¹²⁵ Ebd., S. 419.

¹²⁶ Ebd.

¹²⁷ Ebd. Vgl. auch ebd., S. 424.

Ende »gehörig auf das Grundthema« zurückgeführt wird.¹²⁸ Erfolgt diese Kadenzierung nicht, dann gerät der Musiker »immer weiter auf Abwege«¹²⁹ und verliert in »absonderlicher Kunstfertigkeit«¹³⁰ die vertikale Orientierung. Joseph gelingt solche göttliche Rückversicherung zweimal paradigmatisch. Im ersten Fall werden die »labyrinthische[n] Schwingungen« durch eine spiegelsymmetrische Ordnung der verschiedenen Melodien (alias »Chorführerinnen«) domestiziert. So erscheint »bald eine feierlich prophetische Schönheit [1], bald eine kindlich tändelnde [2], bald eine zierlich im kriegerischen Marschestakt einerschreitende [3], bald eine mänadisch gaukelnde [2], bald eine auf rosigen Morgenwolken ahnungsreich hochhinschwebende [1]«. Durch die Einbindung in eine Variationenreihe summieren sich die melodischen Arabesken zur Quasi-Totalität, die schließlich »mit einem volltönenden Akkorde«¹³¹ bestätigt werden kann. Ähnliches gilt – wie gezeigt – für den zweiten Fall (Josephs Oratorium).¹³² Die »Kunstgrammatik« bleibt daher ambivalent: Was bei Florenz Kraft noch die adäquate Umsetzung der »innern Chöre« verhindert hat, wird nun zum notwendigen Remedium gegen die Autonomie des Ästhetischen.

Die so gezähmte Melodie dient jedoch – Fouqués Musiktheorie entsprechend – weiterhin als Stimulanz gegen Trägheit und Philistertum. Sie teilt diese Eigenschaft mit der Melancholie, die (wie schon bei Faust) »ein tiefes Ungeügen«¹³³ an der Wirklichkeit ausdrückt und zum Hauptcharakteristikum von Josephs Kompositionen avanciert. Mit »seltsamen Akkorden« bezaubern seine Töne »in wehmütig fragender Lust« Ohr und Herz des Zuhörers.¹³⁴ Die ossianische *joy of grief*, die bei Fouqué nahezu omnipräsent¹³⁵ und auch in der *Joseph*-Novelle intertextuell markiert ist,¹³⁶

¹²⁸ Ders., *Der unmusikalische Musiker* (wie Anm. 8), S. 177.

¹²⁹ Ebd., S. 178.

¹³⁰ Ders., *Joseph und seine Geige* (wie Anm. 82), S. 386.

¹³¹ Ebd., S. 400.

¹³² Vgl. ebd., S. 419.

¹³³ Jochen Schmidt, *Faust als Melancholiker und Melancholie als strukturbildendes Element bis zum Teufelspakt*, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 41, 1997, S. 125-139, hier S. 138.

¹³⁴ Fouqué, *Joseph und seine Geige* (wie Anm. 82), S. 373.

¹³⁵ Vgl. Wolf Gerhard Schmidt, »Homer des Nordens« und »Mutter der Romantik«. James Macphersons *Ossian* und seine Rezeption in der deutschsprachigen Literatur, 4 Bde, Berlin, New York 2003 u. 2004, hier Bd. 2, S. 1012-1040.

¹³⁶ Vgl. Fouqué, *Joseph und seine Geige* (wie Anm. 82), u.a. S. 393 (»Akkorde, aller sanften Wehmuth und sehnednen Wonne voll«), 403 (»Melodien, [...] in süßer Wehmuth begonnen«) und 421 (»schmerzlich holde Wehmuthstränen«). Siehe hierzu Wolf Gerhard Schmidt, *Die »süsse Wehmuth« der »Neuern«*. Zur Provenienz der Vorstellung vom sentimentalischen Dichter, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 47, 2003, S. 70-98.

kennzeichnet die emotionale Grunderfahrung des »Wandrer« Mensch.¹³⁷ Denn im Leben liegen »Jammer und Lust allzuwunderlich untereinander gemischt«. ¹³⁸ Wenn die Töne jedoch konsonieren, dann üben sie durch ihre Echowirkung¹³⁹ eine diastolische Wirkung aus. Es entstehen »harmonische Ahnungen«, ¹⁴⁰ die auf wehmütige Fragen antworten und »Nachklänge des Himmels«¹⁴¹ sind. Josephs Oratorium gewinnt damit eine transzendental-poetische Bedeutung: Es verweist darauf, daß das menschliche Sehnen nur durch vertikale Setzung zu befriedigen ist, mit der die Sinnhaftigkeit des Gesamtsystems sichergestellt wird:

Wahrlich, der Schlußakkord – der entscheidet über den ganzen Klangestrom, der oftmals in den kühnsten Abweichungen hinflutet, daß, wer die Sache wenig oder gar nicht versteht, von Mißlaut faset; aber der Schlußakkord! Ein rein auflösender Schlußakkord, und alles verhället in himmlische Harmonien.¹⁴²

VI

Die transzendente ›Glücksversicherung‹ wird allerdings dekonstruiert, denn das dem Oratorium zugrunde liegende Verspaar ist mehrdeutig und wird in verschiedenen Handlungssträngen gespiegelt. Tatsächlich läßt sich Josephs ›Abschied‹ sowohl auf die Familie als auch – vor allem in den späteren Kapiteln – auf die Kunst selbst beziehen. Die in der Theorie geforderte ›Zielsicherheit‹ wird also durch die Praxis unterminiert. Das heißt Kunst und Leben sind nur *idealiter*, nicht *realiter* strukturäquivalent.¹⁴³ Was in der Abgeschlossenheit einer kunstbeflissenen Adelsgesellschaft gelingt, muß im bürgerlichen Leben scheitern. Joseph kann den gerechtfertigten

¹³⁷ Fouqué, *Melodie und Harmonie* (wie Anm. 6), S. 224.

¹³⁸ Ders., *Der unmusikalische Musiker* (wie Anm. 8), S. 174.

¹³⁹ Vgl. ders., *Joseph und seine Geige* (wie Anm. 82), S. 384.

¹⁴⁰ Ebd.

¹⁴¹ Ders., *Der unmusikalische Musiker* (wie Anm. 8), S. 174.

¹⁴² Ders., *Joseph und seine Geige* (wie Anm. 82), S. 437.

¹⁴³ Diesen Unterschied übersieht Walter Hinderer, wenn er behauptet, »daß Tieck in den *Phantasien* Wackenroders Betonung des antinomischen Charakters der musikalischen Kunstausübung nicht fortsetzt, sondern im Gegenteil mehr die synthetisierende und harmonisierende Funktion der ›himmlischen Musik‹ akzentuiert« (*Literarisch-ästhetische Auftritte zur romantischen Musik*, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 41, 1997, S. 210-235, hier S. 224). Tatsächlich handelt es sich hier um unterschiedlich formierte Diskursbereiche: den *rein-ästhetischen* und den *ästhetisch-praktischen*. Was im ersten noch harmonisierbar ist, bleibt im zweiten nicht zu synthetisierende Diskrepanz.

ethischen Anspruch der Philister und den – ebenso gerechtfertigten – *ästhetischen* der Musik nicht vereinbaren. Er erkennt dank der Kunst die göttliche Sinnkoordinate, nicht aber die damit verbundene weltliche Verpflichtung. Indem die Schwingungen der Töne zwischen den Sphären vermitteln, üben sie auf den Menschen eine diastolische Wirkung aus. Dieser suspendiert den Bezug zum Alltag und verliert sich entweder im ›melodischen‹ Solipsismus oder in der ›harmonischen‹ *unio mystica*. Da die Glücksgefühle jedoch starken Schwankungen ausgesetzt sind, können sie Josephs Erinnerung an Frau und Kind nicht vollständig auslöschen. Der erste Rückkehrversuch wird noch aus Furcht vor der Tristesse und Kunstfeindlichkeit des Bauernlebens abgebrochen. Joseph glaubt, sein »tönendes Englein« und »beeifersüchteltes Liebchen« nur so vor den Angriffen der Philister schützen zu können.¹⁴⁴ Schließlich läßt sich das Verdrängte aber nicht mehr ästhetisch sublimieren. Als Joseph durch Zufall vom Tod seiner Familie erfährt, die »in Wehmut und Sehnsucht [...] um ihn«¹⁴⁵ gestorben ist, zerstört er verzweifelt seine Violine, deren Zauberkünste er für das geschehene Unglück verantwortlich macht. Eine solche Dämonisierung der Musik findet sich bereits bei Wackenroder, und auch dem Geiger Joseph erscheint sein Instrument als »Hexe«,¹⁴⁶ »Abgrundsdrache« und »giftiger Pilz«.¹⁴⁷

Die Schuldzuweisung bleibt insofern problematisch, als sie mit dem ästhetischen Narzißmus zugleich den transrealen Gehalt von Kunst verabschiedet.¹⁴⁸ Im Grunde zeigt die Musik lediglich ihre semantische Ambivalenz. Sie schafft »Himmelsklänge«,¹⁴⁹ kontaktiert aber auch mit den »geheimnisreichsten Tiefen des Lebens«¹⁵⁰ und wird daher zum »seligen Abgrund«.¹⁵¹ Diese Duplizität überträgt sich in der Novelle auf das geliebte Instrument, von dem Joseph schließlich nur noch »mit innerlichem Grausen« spricht. Die Geige ist zur »gräßlichen Doppelgängerin« geworden,¹⁵² die dem »Zauberlehrling«¹⁵³ den Himmel versprochen, aber die Hölle gebracht hat. Die Entscheidung für Subjektivität, Sinnlichkeit und Kunst

¹⁴⁴ Fouqué, Joseph und seine Geige (wie Anm. 82), S. 429.

¹⁴⁵ Ebd., S. 450.

¹⁴⁶ Ebd., S. 458. Vgl. auch ebd., S. 453.

¹⁴⁷ Ebd., S. 454.

¹⁴⁸ Vgl. ebd., S. 450 und 455.

¹⁴⁹ Fouqué, Der unmusikalische Musiker (wie Anm. 8), S. 184. Vgl. auch ders., Joseph und seine Geige (wie Anm. 82), S. 415, 419f., 426 und passim.

¹⁵⁰ Ebd., S. 413.

¹⁵¹ Ebd., S. 402.

¹⁵² Ebd., S. 458.

¹⁵³ Ebd., S. 402.

wird – wie in Wackenroders Berglinger-Texten und der Erzählung *Die vierzehn glücklichen Tage*¹⁵⁴ – zum Teufelspakt, bei dem sich der Musiker dämonischen Mächten ausliefert. Ursache hierfür ist die Mehrfachkodierung des Gefühls: als Substanz und Resultat der Musik sowie als ästhetisches Erkenntnismedium. Aufgrund dieser Polyvalenz erweist sich die Tonkunst als »Räthselsprache«,¹⁵⁵ und die Noten scheinen »Hieroglyphen«.¹⁵⁶ Dominiert nun der Wirkungsaspekt, dann kann aus dem Signum des Göttlichen reiner Selbstgenuß werden.¹⁵⁷ Die Musik (das heißt die Melodie) lockt Joseph in lustvoll-arabeske Labyrinth, die in den »kunstreichen Bogengängen«¹⁵⁸ des Schloßgartens gespiegelt werden und aus denen es kaum ein Entrinnen gibt. Dadurch wird die Tonkunst – trotz aller Transzendenzbindung – zum einzigen Medium der Selbstwahrnehmung. Joseph erliegt der Macht Cäcilias, die nicht mehr als keusche Heilige, sondern als heidnische Göttin erscheint und menschliche Seelen durch »Bachanten-Klänge«¹⁵⁹ zu verführen sucht. Diese »Emanzipation« des Sinnlichen wird zwar bei Herder angedacht,¹⁶⁰ sprengt dort aber noch nicht die Grenzen der Diätetik. Erst Wackenroder hinterfragt die emotional orientierte Musikerexistenz, indem er die Empfinderei des Dilettanten Anton Reiser zum Grundproblem künstlerischer Produktion ausweitet.¹⁶¹ Das Ästhetisieren individuellen Glücksverlangens überfordert jedoch die Kunst und führt zur Absage an jede zweckrationale Orientierung.

Fouqué inszeniert den Unterschied zwischen »gesunder« Empfindsamkeit und solipsistischer Schwärmerei anhand der schon im 18. Jahrhundert beliebten Vater-Sohn-Konstellation.¹⁶² Während Joseph »Wirtschaft«, »Frau« und »Kinderzucht« »um seiner Geige willen« vernachlässigt,¹⁶³

¹⁵⁴ Vgl. Fouqué, *Romantische Erzählungen* (wie Anm. 78), S. 198f. sowie allgemein Stefan Greif, »Daß ich ein Seeliger sei mitten in irdischer Nacht!« Zum Bild des Künstlers in Fouqués Kunstmärchen »Die vierzehn glücklichen Tage«, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 112, 1993, Sonderheft, S. 97-116.

¹⁵⁵ Fouqué, *Der unmusikalische Musiker* (wie Anm. 8), S. 192.

¹⁵⁶ Ebd., S. 178.

¹⁵⁷ Vgl. Wackenroder, *Sämtliche Werke und Briefe* (wie Anm. 9), hier Bd. 1, S. 207 (Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst [Die Wunder der Tonkunst]).

¹⁵⁸ Fouqué, *Joseph und seine Geige* (wie Anm. 82), S. 459.

¹⁵⁹ Ders., *Melodie und Harmonie* (wie Anm. 6), S. 228.

¹⁶⁰ Vgl. *Herders Sämtliche Werke* (wie Anm. 31), hier Bd. 15, S. 163 (Die heilige Cäcilia oder wie man zu Ruhm kommt, ein Gespräch).

¹⁶¹ Vgl. Ulrich Hubert, *Karl Philipp Moritz und die Anfänge der Romantik. Tieck – Wackenroder – Jean Paul – Friedrich und August Wilhelm Schlegel*, Frankfurt/M. 1971, S. 156-162.

¹⁶² Vgl. Gerhard Sauder, *Empfindsamkeit und Frühromantik*, in: *Die literarische Frühromantik*, hrsg. v. Silvio Vietta, Göttingen 1983, S. 85-111, hier S. 94-96.

¹⁶³ Fouqué, *Joseph und seine Geige* (wie Anm. 82), S. 380.

sucht der alte Kriegsmann Vinzenz schon früh zwischen beiden Seiten zu vermitteln. Er empfindet »tiefes Mitleiden« für den »unverstandenen Musiker«,¹⁶⁴ hält diesem aber zugleich dessen Lebensproblem vor Augen: »Wie kann eins doch nur so anmutiger Töne gewaltig sein und zugleich so mißlautend harsch und barsch gegen Vater und Mutter und Weib und Kind«. ¹⁶⁵ Diese Diskrepanz findet sich bereits bei Berglinger, der sein Werk »höher« achtet »als den Menschen selber, den Gott gemacht hat«. ¹⁶⁶ Auch für Joseph koinzidiert das Erreichen ästhetischer Perfektibilität mit der Vorstellung idealer Lebensführung. Der »verkannte Geiger«¹⁶⁷ ist zum großen Komponisten geworden, der sich frei, reich und geehrt glaubt, obwohl ihn »seine eigne Welt«, die er »um sich her gesponnen« hat, »von der Außenwelt« abschneidet »wie den Seidenwurm sein Todesgewebe«. ¹⁶⁸ Am Ende steht die Inversion der Perspektive als Resultat diskursiver Raumkrümmung: Der Solipsist Joseph bezeichnet den lebensstüchtigen Vinzenz nun seinerseits als »Träumer«. ¹⁶⁹ Schließlich muß er jedoch erkennen, daß *ästhetische* Gottesnähe zu *ethischer* Gottesferne, künstlerische Idealität zu moralischer Perversion führen kann, wenn der Mensch nicht in der Lage ist, »*sich selbst* [zu] verläugnen«. ¹⁷⁰ Joseph zerbricht also nicht an der künstlerischen, sondern an der lebenspraktischen Unvereinbarkeit von »Melodie« und »Harmonie«. Aus diesem Grund wirft er Vinzenz vor, daß durch dessen Bericht vom Tod der Familie die musikalisch erreichte Synthese zerstört worden sei. ¹⁷¹ Was zuvor noch ästhetisch sublimierbar schien, bricht nun als emotionaler Ausnahmezustand hervor. ¹⁷² Denn Josephs Kompositionen enthalten – wie die Johannes Kreislers¹⁷³ – schon

¹⁶⁴ Ebd., S. 381.

¹⁶⁵ Ebd., S. 385.

¹⁶⁶ Wackenroder, *Sämtliche Werke und Briefe* (wie Anm. 9), hier Bd. 1, S. 225 (Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst [Ein Brief Joseph Berglingers]).

¹⁶⁷ Fouqué, *Joseph und seine Geige* (wie Anm. 82), S. 443.

¹⁶⁸ Ebd., S. 432.

¹⁶⁹ Ebd., S. 444.

¹⁷⁰ Wackenroder, *Sämtliche Werke und Briefe* (wie Anm. 9), hier Bd. 1, S. 230 (Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst [Unmusikalische Toleranz]). Vgl. hierzu W. Daniel Wilson, *Wackenroders »Joseph Berglinger«. Sozial verantwortliche Kunst und die Revolutionskrise*, in: *Verantwortung und Utopie. Zur Literatur der Goethezeit. Ein Symposium*, hrsg. v. Wolfgang Wittkowski, Tübingen 1988, S. 321-342.

¹⁷¹ Fouqué, *Joseph und seine Geige* (wie Anm. 82), S. 452.

¹⁷² Vgl. ebd., S. 455. Joseph antizipiert hier den wahnsinnigen Harfner Folkwart in Fouqués Roman *Welleda und Ganna* (1818) (vgl. *Sämtliche Romane und Novellenbücher*, hrsg. v. Wolfgang Möhrig, Hildesheim, Zürich, New York 1989ff., hier Bd. 7, S. 575).

¹⁷³ Vgl. Hoffmann, *Sämtliche Werke in sechs Bänden* (wie Anm. 13), hier Bd. 5, S. 77 (Lebens-Ansichten des Katers Murr).

zu Beginn »schreiende Dissonanzen«, die »zwieträftig ringend« und »gehässig wider einander selbst reißend« kaum zu »beschwichtigen« sind.¹⁷⁴

VII

Die Teufelsmetaphorik ist jedoch nicht nur mit dem Solipsismus assoziiert, sondern auch mit dem Philistertum. So wird Josephs Frau zu Anfang der Novelle scherzhaft als »Hexlein«¹⁷⁵ bezeichnet. Denn wie die künstlerische Kreativität das diätetische Achsensystem (Melodie / Harmonie) durch Autonomie der Bewegung unterminiert, so der praktische Lebensvollzug durch Wiederkehr des Immergleichen. Man sieht sich einem »Grundthema« ohne Transzendenzbindung ausgesetzt, dessen Monotonie selbst mit den »zierlichsten und sanftesten Variationen« nicht kaschiert werden kann.¹⁷⁶ Vor diesem Hintergrund zieht es Joseph stets zur Kunst zurück.¹⁷⁷ Die Geige hat sein Leben zwar zerstört, aber auch ermöglicht. Erst durch ihren endgültigen Verlust gerät die Welt aus den Fugen – in vertikaler *und* horizontaler Perspektive:

O ich bin ganz, ganz unaussprechlich elend. Denn merkt's, mir ist nicht nur die *Harmonie* abhanden gekommen, sondern auch alle *Melodie* zugleich mit. Leben – ich muß es. Ich darf mich nicht selbst zertrümmern, und dennoch muß ich disharmonisch, unmelodisch leben. O wehe mir! Jeglicher Seufzer eine Dissonanz.¹⁷⁸

Als die zerstörte Violine zur »gräßlichen Doppelgängerin«¹⁷⁹ des geliebten Instruments wird, erfährt auch die Identität des Protagonisten eine Spaltung. Das Totalitätserlebnis ist noch präsent, kann von Joseph allerdings nicht mehr restituiert werden. Der ›Tod‹ der Geige, die der Protagonist als seine eigentliche »Seele«¹⁸⁰ bezeichnet, dient der Buße; der Tod des Künstlers erscheint dagegen als letzte Möglichkeit, die lebenspraktische Asymmetrie von Ethik und Ästhetik aufzulösen. Joseph stirbt denn auch genau an der Stelle, wo Idalia ihm einst – einem ›alter Tasso‹ – den »Lorbeerzweig« zugeworfen hatte.¹⁸¹

¹⁷⁴ Fouqué, Joseph und seine Geige (wie Anm. 82), S. 408. Vgl. auch ebd., S. 381f.

¹⁷⁵ Ebd., S. 372.

¹⁷⁶ Ebd., S. 428.

¹⁷⁷ Ebd., S. 430.

¹⁷⁸ Ebd., S. 456 (Hervorhebungen von W.G.S.).

¹⁷⁹ Ebd., S. 458.

¹⁸⁰ Ebd., S. 454.

¹⁸¹ Ebd., S. 460. Vgl. auch ebd., S. 405.

Das soziale Versagen des Musikers wird gespiegelt in der Geschichte des Rittmeisters Ehrhardt, der seiner Liebe zu Cölestine zunächst entsagt, weil diese sich mit einem philiströsen ungarischen Magnaten verheiraten muß. Er nimmt Abschied, geht, kehrt wieder und hilft der Schwester des Grafen in einer großen Notlage. Dafür erhält er eine Standeserhöhung und den sprechenden Namen »Ehrhardt von Rettendank«.¹⁸² Als Gemeinschaftserlebnis läßt sich das Soldatenleben dem bürgerlichen Alltag leichter integrieren als die narzißtische Künstlerexistenz. Fouqué entwickelt hier eine Komplementär-Ästhetik, die in der literarischen Romantik singular ist. Sie basiert auf der »tiefer[e] Ähnlichkeit«¹⁸³ zwischen Soldat und Musiker, die sich beide im »Kampf« gegen Chaos und Kontingenz befinden. Damit wird die seit *Ossian* virulente Diskrepanz zwischen Held und Dichter, die auch Hölderlins *Hyperion* und Goethes *Tasso* bestimmt, modifiziert wiederaufgegriffen. Sie zeigt sich in der »doppelten Ethik« des Empfindsam-Heroischen,¹⁸⁴ die für Fouqués Anthropologie konstitutiv ist. Sentimentalität und Tapferkeit stehen einander nicht mehr antinomisch gegenüber, sondern gehören derselben Diskursformation an. So funkelt in den »kriegerischen Augen« des Rittmeisters Ehrhardt »bisweilen etwas wie Tau des wehmütigsten Mitleidens«,¹⁸⁵ und auch Joseph besitzt ein »weiches und eben deshalb stahlkräftiges Künstlergemüt«.¹⁸⁶ Fouqué sucht das Sentimentalische hier zu entästhetisieren und mit praktischem Handlungsvollzug zu verbinden. Aus der endlosen Mediation wird – in epistemologischer Verkürzung – die moralische Bewährung. Denn Kampfeshandlungen sind für Fouqué Konkretisationen eines ängstlichen Schicksals, mit dem sich beide Formen der Weltaneignung auseinandersetzen: Künstlertum und Militärwesen. Aufgrund der Identität der »Endpunkte« können die »süßen Leidensklagen« des Musikers mit den »Kriegsklängen« verbunden werden: (1) *melodisch* »durch die phantastisch krausesten Tongewinde, den Arabesken der bildenden Kunst vergleichbar«,¹⁸⁷ (2) *harmonisch* durch die Orientierung am Göttlichen, wie sie sich in der gemeinsamen Geste der zum »Gebet« gefalteten Hände manifestiert.¹⁸⁸ »Krieg und Sang und Sang und Krieg« funktionieren für Fouqué daher symbiotisch: »Eins mag so ganz ohne das Andre nie recht vollständig sein«.¹⁸⁹ Diese »musikalische« Syn-

¹⁸² Ebd., S. 458.

¹⁸³ Ebd., S. 406.

¹⁸⁴ Vgl. Schmidt, »Homer des Nordens« (wie Anm. 135), hier Bd. 1, S. 412-420.

¹⁸⁵ Fouqué, Joseph und seine Geige (wie Anm. 82), S. 406.

¹⁸⁶ Ebd., S. 431.

¹⁸⁷ Ebd. Vgl. auch ebd., S. 393 und 397.

¹⁸⁸ Ebd., S. 441. Vgl. auch ebd., S. 379, 401, 420 und 433.

¹⁸⁹ Fouqué, Trommelfritz und Klingegut (wie Anm. 15), S. 259.

these von Handlung und Kreativität macht es möglich, daß die »innern Chöre« des Florenz Kraft zu »Marschesklängen«¹⁹⁰ werden und der »Obrist« Gottfried als »musizirender Engel vor Gottes Thron«¹⁹¹ erscheint. Zudem wirkt sie diätetisch, denn mit »kriegerisch-rührenden Klängen«¹⁹² lassen sich Eros und Ethos in ein gesundes Verhältnis bringen. Der streitsüchtige Krieger wird durch die »wundersame Gewalt«¹⁹³ der Musik von sinnloser Brutalität abgehalten,¹⁹⁴ und es ist Joseph, der den »rechte[n] Zauberstab«¹⁹⁵ dazu besitzt. Doch obwohl er als »gewaltiger Orpheus«¹⁹⁶ gefeiert wird, gelingt es ihm nicht, diese praxisorientierte Option zum Fundament seiner Kompositionstätigkeit zu machen. Denn Joseph definiert sich allein über die Musik, während Florenz, Vinzenz und Gottfried Soldaten sind, die die Tonkunst zwar hochschätzen, aber – wie Fouqué selbst – nicht professionell betreiben. Solcher Weltbezug bewahrt sie nicht nur vor der Gefahr eines ›poetischen Solipsismus‹, sondern zeigt, daß die Konvergenz von Ethik und Ästhetik »realiter möglich«¹⁹⁷ ist. Das Künstlerleben wird »was nütz«¹⁹⁸ und die »Musica« zur »lieblichsten Vorübung auf den Himmel«.¹⁹⁹

Es ist bezeichnend, daß erst der späte, stärker harmoniebedürftige Fouqué diese Möglichkeit ernsthaft erwägt und in der Erzählung *Trommelfritz und Klingegut* literarisch umsetzt. Er legitimiert auf diese Weise den eigenen Dilettantismus als wirksamen Impfstoff gegen jede Form solipsistischer Existenz. Joseph bleibt die reale Synthese dagegen verwehrt; er stirbt in den Schloßgärten, die sich »labyrinthisch über den Hügelberg« hinab erstrecken.²⁰⁰ Allein der Bezug zur Transzendenz verbürgt – wie im Oratorium – die Restituierung der vertikalen Harmonie. Und so schafft sich der sterbende Komponist erneut einen ›Grundakkord‹, der alle wehmütigen Fragen beantwortet:

¹⁹⁰ Ders., *Der unmusikalische Musiker* (wie Anm. 8), S. 183.

¹⁹¹ Ders., *Trommelfritz und Klingegut* (wie Anm. 15), S. 269.

¹⁹² Ders., *Joseph und seine Geige* (wie Anm. 82), S. 381.

¹⁹³ Ebd., S. 420.

¹⁹⁴ Vgl. ebd., S. 393-396.

¹⁹⁵ Ebd., S. 420.

¹⁹⁶ Ebd., S. 401. Vgl. auch ebd., S. 392.

¹⁹⁷ Ders., *Trommelfritz und Klingegut* (wie Anm. 15), S. 265.

¹⁹⁸ Ebd., S. 267.

¹⁹⁹ Ebd., S. 264.

²⁰⁰ Fouqué, *Joseph und seine Geige* (wie Anm. 82), S. 459.

Kann die Geige nicht mehr klingen,
 Weil im Sturm der Welt sie brach,
 Kann die Seele doch noch singen
 Und oft singt die Welt ihr nach.

O wie schön's durch Trümmer schimmert,
 Wann, Versunkner, du dich hebst!
 Lieber Leib, du bist zertrümmert,
 Doch du, liebe Seele, lebst.²⁰¹

Joseph ist gescheitert, aber bei Fouqué erscheint dieses Scheitern eher als Normalfall – zumindest mit Blick auf den »allersehnsuchtsvollsten«²⁰² Menschen, den Musiker. Denn dieser kann den Ansprüchen, die von seiten der Gesellschaft an ihn gestellt werden, nicht entsprechen, sobald eine spezifische Voraussetzung seiner (romantischen) Kunstproduktion in Frage gestellt ist: die partielle Autonomie des Ästhetischen und deren Verbindung mit der Transzendenz. Daher konstatiert Joseph vor der »entscheidenden« Konzertaufführung: »Woran der sterbliche Mensch nun einmal seine ganze irdische Bestimmung gesetzt hat und setzen mußte, von Kindheit her aus tiefster Seele getrieben, das ist sein Thron, und nur mit verblutendem Herzen kann er ihm entsagen«.²⁰³ Aber diese Entsagung wird – wie die Kritik am »poetischen Solipsismus« – im letzten Kapitel dekonstruiert. Josephs Leben endet nämlich mit dem bereits zitierten Lied, dessen Schlußverse sich wie die »harmonische« Antwort auf das »melodische« Leitmotiv vom stets wiederkehrenden Abschied lesen. Die verlorene Ganzheit wird hier zwar durch die göttliche Heilsperspektive wiederhergestellt, aber es ist Josephs Musik, die zum Medium dieser Erkenntnis avanciert. Daher bleibt das Ende der Kunst (wie jeder »Abschied«) nur vorläufig. Man mag den »Leib« der Geige zerstören, ihre »Seele« lebt fort – das ist der eigentliche Sinn der »mit goldfarbiger Schrift« eingegrabenen »letzten Sangestöne«.²⁰⁴

²⁰¹ Ebd., S. 461.

²⁰² Ders., Der unmusikalische Musiker (wie Anm. 8), S. 169.

²⁰³ Ders., Joseph und seine Geige (wie Anm. 82), S. 411f.

²⁰⁴ Ebd., S. 461.