

Markéta Štědrónská

August Wilhelm Ambros
im musikästhetischen Diskurs um 1850

Allitera Verlag

**MÜNCHNER VERÖFFENTLICHUNGEN
ZUR MUSIKGESCHICHTE**

Begründet von Thrasybulos G. Georgiades
Fortgeführt von Theodor Göllner
Herausgegeben seit 2006
von Hartmut Schick

Band 75

Markéta Štědrónská

August Wilhelm Ambros
im musikästhetischen Diskurs um 1850

Markéta Štědrónská, geb. 1977, studierte Musikwissenschaft an der Karls-Universität Prag, anschließend promovierte sie als Stipendiatin des Deutschen Akademischen Austauschdienstes an der Ludwig-Maximilians-Universität München über das Thema der Klavierkammermusik von Antonín Dvořák und Johannes Brahms. 2011–2013 Durchführung des durch die Fritz Thyssen Stiftung geförderten Postdoc-Forschungsprojekts »August Wilhelm Ambros im musikästhetischen Diskurs um 1850«, seit 2014 im Rahmen des Lise-Meitner-Programms (FWF) Vorbereitung einer historisch-kritischen Edition der Wiener Musikaufsätze und -rezensionen von August Wilhelm Ambros an der Universität Wien.

Markéta Štědrónská

August Wilhelm Ambros

im musikästhetischen Diskurs

um 1850

Allitera Verlag

Informationen über den Verlag und sein Programm unter:
www.allitera.de

November 2015
Allitera Verlag
Ein Verlag der Buch&media GmbH, München
© 2015 Buch&media GmbH, München
Satz und Layout: Friedrich Wall, Freienbrink
Printed in Europe · ISBN 978-3-86906-782-7

Inhalt

I. Einleitung	9
II. Ambros' Musikästhetik und -kritik vor der Veröffentlichung der <i>Gränzen der Musik und Poesie</i> (1841–1855)	15
1. Einführung	17
2. Beethoven-Rezeption: Grundlagen von Ambros' Ästhetik der Instrumentalmusik	27
3. Mozart-Rezeption: Die reine Schönheit der Musik	50
4. Schumann-Rezeption: Die Musik als Poesie	55
5. Berlioz-Rezeption: Fragen der Programmmusik	66
III. <i>Die Gränzen der Musik und Poesie</i>	89
1. Zu Entstehungshintergrund und Gesamtkonzept	91
1.1 »Einleitung«	95
1.1.1 Das Problem der Programmmusik	95
1.1.2 Erste Argumente gegen die Formalästhetik	96
1.2 »Die Musik in ihrer Stellung zu den übrigen Künsten«	97
1.2.1 Das »Idealmoment« in der Kunst und die Musikdefinition	97
1.3 »Das formale Moment der Musik«	99
1.3.1 Deutungsweite von Ambros' Formbegriff	99
1.3.2 Das Formprinzip der Symmetrie	100
1.4 »Das Idealmoment der Musik«	102
1.4.1 Ambros' Wirkungsästhetik	102
1.4.2 Von der »Poesie« zur Kunstart Poesie	104
1.5 »Die Berührungspunkte der Musik und der Poesie«	104
1.5.1 Stimmung versus Vorstellung	104
1.5.2 Aufhebung der Grenze zwischen Musik und Poesie	106
1.6 »Die Musik betrachtet in ihrer objektiven Stellung neben der Poesie«	107
1.6.1 Verhältnis der Musik zur Poesie in der Vokalmusik	107

1.6.2	Konkretisierung des Problems der Programmmusik	108
1.7	»Die Musik betrachtet als Ergebnis subjektiver Geistesthätigkeit des Tonsetzers«	109
1.7.1	Schaffensprozess. »Geistiger Gehalt« als Stil	109
1.7.2	»Umarmung« der Musik und Poesie	110
1.8	»Die Musik als Gegenstand subjektiver Ausdeutung von Seite des Hörers«	111
1.8.1	»Poesie« versus »Poetisieren«	111
1.8.2	»Poesie« als »Entwicklung eines leitenden Grundgedankens«	112
1.9	»Die Musik mit durch neben sie gestellte Worte eingeschränkter Ausdeutung; Programmen-Musik«	112
1.9.1	Ambros' Programmmusik-Begriff	112
1.9.2	Dualismus zwischen musikalischem und poetischem Gedanken	113
1.9.3	Schlussresultate	116
2.	Der musikästhetische Diskurs mit Adolf Bernhard Marx	119
2.1	Das Dreistufenmodell der Musikentwicklung und Beethovens Neunte Symphonie	119
2.2	Zukunftsfragen der Musik	129
2.3	Hegel-Rezeption	133
3.	Der musikästhetische Diskurs mit Eduard Hanslick	142
3.1	Gegenstand der Kritik	142
3.2	Empirische Methode. Historischer versus normativer Ansatz in der Ästhetik	143
3.3	Spezial- versus Systemästhetik	144
3.4	Objektivität und Subjektivität des ästhetischen Urteils	147
3.5	Wahrnehmungsprozess: »Anschauendes« und »pathologisches« Musikaufnehmen	149
3.6	Begriff der Schönheit	154
3.7	Gefühl in der Musik	157
3.8	Die Ästhetik der reinen Tonkunst	159
3.9	Ambros' Auseinandersetzung mit Hanslicks Formbegriff	162
4.	Der musikästhetische Diskurs mit den Rezensenten von <i>Vom Musikalisch-Schönen</i>	168
4.1	Rehabilitierung des Gefühlsbegriffs	169
4.2	Symbolische Inhaltsdarstellung	171
4.3	Transzendenz- und Immanenzprinzip	173
4.4	Objektivität des Musikalisch-Schönen	176
4.5	Das Musikaufnehmen	178
4.6	Fazit	179

5. Der musikästhetische Diskurs mit den Neudeutschen	183
5.1 Franz Brendel	184
5.2 Richard Wagner	191
5.3 Franz Liszt	196
IV. <i>Die Grenzen der Musik und Poesie</i> im Lichte von Ambros'	
Musikkritiken aus den Jahren 1841 bis 1855	201
V. Wege von Ambros' Musikästhetik nach den <i>Grenzen der Musik</i> <i>und Poesie</i> – ein Ausblick	219
Schlusswort	237
Zitierte Literatur	240

I. Einleitung

August Wilhelm Ambros (1816–1876) hinterließ ein umfassendes und vielfältiges Œuvre, aus dem die vorliegende Arbeit den Bereich der Musikästhetik behandelt. Die Interessen dieses bedeutenden Mitgestalters des Prager, ab 1872 auch des Wiener¹ Musiklebens waren in der Tat vielseitig: Der in staatlichen Diensten stehende Jurist widmete sich neben der Musikästhetik und -kritik auch der Musikhistoriografie, der Komposition und der Kunstgeschichte. In das Bewusstsein der Musikwissenschaftler trat er zum einen dank seiner großangelegten *Geschichte der Musik*², die auch Gegenstand der jüngst veröffentlichten Ambros-Monografie von Stefan Wolkenfeld ist.³ Zum anderen ist Ambros als Kopf des Prager Davidsbundes bekannt – eines nach dem Vorbild von Robert Schumanns halbfikтивem Davidsbund gegründeten Künstler- und Intellektuellenkreises, zu dessen Kernmitgliedern neben Ambros auch der junge Eduard Hanslick, Jacob Emil Hock, Franz Balthasar Ulm, Joseph August Heller, Hans Hampel, Joseph Bayer und Joseph Alexander Freiherr von Helfert gehörten. Die davidsbündlerische Seite von Ambros' Wirken wurde bislang am umfassendsten in der 1999 erschienenen Arbeit *Auf der Suche nach der poetischen Zeit*⁴ des Autorenteamts Bonnie und Erling Lomnäs/Dietmar Strauß behandelt. Mit einer Auswahl-edition von musikschriftstellerischen wie auch dichterischen und musikalischen Beiträgen, die im Prager Davidsbund und in dessen Umfeld entstanden sind, brachten

-
- 1 Nach einer rund dreißigjährigen Wirkungsperiode in Prag begab sich Ambros Ende 1871 nach Wien, wo er u. a. mit dem musik- und kunstgeschichtlichen Unterricht des Kronprinzen Rudolf beauftragt wurde und die Redaktion über Musik und bildende Künste in der *Wiener Zeitung* übernahm.
 - 2 *Geschichte der Musik*, Bd. 1, Breslau 1862; Bd. 2, ebd. 1864; Bd. 3: *Im Zeitalter der Renaissance bis zu Palestrina*, ebd. 1868; Bd. 4 (Fragment), hg. von Gustav Nottebohm, Leipzig 1878; Bd. 5: *Beispielsammlung zum dritten Bande nach des Verfassers unvollendet hinterlassenem Notenmaterial*, hg. von Otto Kade, Leipzig 1882.
 - 3 Stefan Wolkenfeld, *August Wilhelm Ambros' »Geschichte der Musik«. Die Professionalisierung der historischen Musikwissenschaft im 19. Jahrhundert* (Studien zur Musikwissenschaft 25), Hamburg 2012.
 - 4 Bonnie und Erling Lomnäs/Dietmar Strauß, *Auf der Suche nach der poetischen Zeit. Der Prager Davidsbund: Ambros, Bach, Bayer, Hampel, Hanslick, Helfert, Heller, Hock, Ulm. Zu einem vergessenen Abschnitt der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Bd. 1: *Erläuterungen, Nachlaßregesten, Konzertdokumente*, Bd. 2: *Texte, Kompositionen*, Saarbrücken 1999.

die genannten Autoren die Forschung über den Prager Davidsbund auf einen neuen Stand. Neben den Erläuterungen zum edierten Quellenmaterial liefern sie eine wertvolle Einführung in das Thema »Prager Davidsbund«, vor allem hinsichtlich seiner sozial- und geistesgeschichtlichen Voraussetzungen, und geben Anregungen zu einer tiefergehenden Beschäftigung mit den Werken einzelner Davidsbündler.⁵ Was Ambros betrifft, fordern sie eine Neubewertung seiner musikästhetischen Schrift *Die Grenzen der Musik und Poesie*⁶ [weiter *Gränzen*]: Die landläufige Einstufung des Werkes als kritische Reaktion auf Hanslicks *Vom Musikalisch-Schönen*⁷ [weiter *VMS*] und als Plädoyer für die poetische Musik müsse revidiert werden, zumal Ambros ähnlich wie Hanslick um eine Aktualisierung und Übertragung des Lessing'schen *Laokoon*-Modells bemüht gewesen sei.⁸ Auf die Notwendigkeit einer Neubewertung der *Gränzen* wurde seitdem auch von anderer Seite hingewiesen.⁹

Ambros ist als Musikästhetiker jedoch keineswegs erst mit den 1855 erschienenen *Gränzen* hervorgetreten. Wie umfangreich sein Beitrag zur Musikkritik und -ästhetik tatsächlich gewesen ist, zeigt das von Lomnäs und Strauß zusammengestellte Verzeichnis von Ambros' Schriften, in dem auch die von 1841 bis 1876 in vielen europäischen Periodika publizierten Musikaufsätze und -kritiken erfasst sind.¹⁰ (Eine historisch-kritische Ausgabe dieser bisher nur wenig beachteten, überwiegend auf Deutsch¹¹ verfassten Artikel befindet sich derzeit in Vorbereitung.)¹² Von einer in diesen Einzelpublikationen systematisch betriebenen Musikästhetik zu sprechen,

-
- 5 Ein wichtiger Bestandteil der Arbeit ist zudem ein Katalog des Anfang der 1990er-Jahre im Stockholmer Stiftelsen Musikkulturens Främjande entdeckten Nachlasses des Davidsbündlers Jacob Emil Hock.
- 6 *Die Grenzen der Musik und Poesie. Eine Studie zur Aesthetik der Tonkunst*, Prag 1856 [vordatiert; tatsächliches Erscheinungsjahr bereits 1855]. Zur Datierung des Erstdrucks siehe S. 91f. der vorliegenden Arbeit.
- 7 *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*, Leipzig 1854. In der vorliegenden Arbeit zitiert nach: Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Ästhetik der Tonkunst*, Teil 1: *Historisch-kritische Ausgabe*, hg. von Dietmar Strauß, Mainz u. a. 1990. [Wenn nicht anders angegeben, wird aus Strauß' kritischer Edition jeweils die Fassung der ersten Auflage zitiert.]
- 8 Lomnäs/Strauß, *Auf der Suche nach der poetischen Zeit*, Bd. 1, S. 73.
- 9 Wolkenfeld, *Ambros' »Geschichte der Musik«*, S. 92.
- 10 Lomnäs/Strauß, *Auf der Suche nach der poetischen Zeit*, Bd. 1, S. 362–383.
- 11 Deutsch war im 19. Jahrhundert in Böhmen und Mähren Amtssprache. Erst 1880 bekam das Tschechische den Status einer Amtssprache, ohne in beiden Kronländern volle Gleichberechtigung mit dem Deutschen bis zum Ende der Donaumonarchie 1918 erlangen zu können. Im Unterschied zu Hanslick beherrschte Ambros auch die tschechische Sprache (vgl. Eduard Hanslick, *Aus meinem Leben*, hg. von Peter Wapnewski, Kassel u. a. 1987, S. 37), im schriftlichen Ausdruck war er jedoch nur im Deutschen sicher. Seine auf Tschechisch veröffentlichten Aufsätze in den Zeitschriften *Slavoj*, *Lumír*, *Dalibor* und *Hudební listy* wurden aus dem Deutschen übersetzt.
- 12 Die in Prag entstandenen Musikaufsätze und -rezensionen werden von Marta Ottlová ediert, die Edition der Wiener Kritiken der Jahre 1872–1876 betreut die Autorin der vorliegenden Arbeit.

wäre aber genauso unpassend wie im Falle von Schumann.¹³ Vielmehr legt die Quellsituation nahe, dass Ambros die Tradition der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts fortsetzt, in der Musikästhetik vorwiegend in journalistischen Texten für ein breiteres Publikum behandelt wurde.¹⁴ Selbst die *Gränzen* sind keine wissenschaftliche Abhandlung im engeren Sinn; ähnlich wie in seinen Zeitungs- und Zeitschriftenartikeln wendet sich Ambros dort an »Musiker und gebildete Musikfreunde«¹⁵. Zweifels- ohne war es aber gerade diese Schrift, mit der Ambros auch die Aufmerksamkeit der Fachkreise erregte und in die musikästhetische Debatte seiner Zeit eingriff. Entsprechend rückt sie in das Zentrum der hier vorgenommenen Untersuchung. Zugleich bleibt es ein Anliegen der vorliegenden Arbeit, die Voraussetzungen für die *Gränzen* in Ambros' Œuvre zu erforschen. Zu diesem Zweck werden im ersten Teil der Arbeit Ambros' Musikaufsätze und -rezensionen aus dem Zeitraum vor der Veröffentlichung der *Gränzen* (Dezember 1841 bis Mai 1855) berücksichtigt. Die Mehrzahl dieser ca. 80 Beiträge war für das feuilletonistische Blatt *Bohemia*¹⁶ und für die *Prager Zeitung* bestimmt. Einmalig hat Ambros mit einem Artikel in der feuilletonistischen, zur Förderung der deutsch-slawischen Verständigung gegründeten Zeitschrift *Ost und West* beigetragen. Die übrigen Aufsätze sind in der *Wiener Allgemeinen Musikzeitung*, im *Österreichischen Theater- und Musik-Album* und in der *Neuen Zeitschrift für Musik* veröffentlicht worden. Mit Blick auf die *Gränzen*, in denen die Instrumentalmusik im Mittelpunkt steht, werden vor allem die Instrumentalmusik-Kritiken herangezogen, während die opernästhetischen Betrachtungen, etwa die Meyerbeer-Feuilletons, nur am Rande berücksichtigt werden.¹⁷

-
- 13 Bernd Sponheuer nennt Schumanns Ästhetik ein »kaleidoskopartiges Konvolut ad hoc entwickelter Ideen«. »Zur ästhetischen Dichotomie als Denkform in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Eine historische Skizze am Beispiel Schumanns, Brendels und Hanslicks«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 37 (1980), S. 3–31, hier S. 4.
- 14 Vgl. Heike Stumpf, »... wollet mir jetzt durch die phantastisch verschlungenen Kreuzgänge folgen!« *Metaphorisches Sprechen in der Musikkritik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts* (Bonner Schriften zur Musikwissenschaft 2), Frankfurt a. M. 1996, S. 10; Melanie Wald-Fuhrmann, »Ein Mittel wider sich selbst«. *Melancholie in der Instrumentalmusik um 1800*, Kassel u. a. 2010, S. 51f.
- 15 Ambros, *Gränzen*, S. VI f.
- 16 Das Blatt war seit dem Gründungsjahr 1828 das gewichtigste ästhetisch-kritische Organ Prags. Den kurzen Titel *Bohemia* findet man allerdings erst ab dem neunzehnten Jahrgang. Bis 29. Juni 1832 erschien es unter dem Titel *Bohemia, oder Unterhaltungsblätter für gebildete Stände*, vom 1. Juli 1832 bis Ende 1845 unter dem Titel *Bohemia, ein Unterhaltungsblatt*.
- 17 Dieser Teil von Ambros' Prager Publikationen wurde nicht zuletzt mit Blick auf die mittlerweile vorliegende Forschungsarbeit von Marta Ottlová ausgeklammert. Vgl. Marta Ottlová, »Giacomo Meyerbeer im Böhmen des 19. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Rezeptionsgeschichte«, in: *Meyerbeers Bühne im Gefüge der Künste* (Meyerbeer-Studien 4), hg. von Sybille Dahms, Manuela Jahrmärker und Gunhild Oberzaucher-Schüller, Feldkirchen bei München/Paderborn 2002, S. 364–381; dies., »Le Prophète und die Diskussion über die Zukunftsmusik aus der Sicht von August Wilhelm Ambros«, in: *Giacomo Meyerbeer: Le Prophète. Edition – Konzeption –*

Die Veröffentlichung der *Gränzen* im Jahr 1855 bildet freilich keinen Abschluss von Ambros' Beschäftigung mit der Musikästhetik. Manche Fragen, die in dieser Schrift aufgeworfen wurden, vermochte Ambros erst später durch die Erfahrungen mit der Musik von Liszt, Wagner und Brahms endgültig zu beantworten. Aus diesem Grund werden im letzten Kapitel einige nach 1855 entstandene Musikaufsätze und -kritiken behandelt, auch wenn im Allgemeinen der zeitliche Schwerpunkt auf der Mitte des 19. Jahrhunderts liegt. Dieser Zeitrahmen wird nicht nur durch das Erscheinungsjahr von Ambros' *Gränzen*, sondern auch durch andere Zusammenhänge vorgegeben. Es handelt sich um eine Zeit bedeutender Wechsel auf der europäischen musikalischen Szene: Während im Schaffen Mendelssohns und Schumanns die Romantik der Vormärzperiode zu Ende geht, setzt mit Berlioz, Liszt und Wagner die Epoche der »Zukunftsmusik« ein.¹⁸ Parallel mit dieser Entwicklung vollzieht sich der Übergang von der frühromantischen Musikästhetik zur Inhaltsästhetik der Neudeutschen Schule einerseits und zum Hanslick'schen Formalismus andererseits. Im Kontext des Prager Musiklebens gehen die frühen 1850er-Jahre dem Ausbruch der ersten Welle von Wagner-Polemiken voraus. Die zweitwichtigste Aufgabe unserer Untersuchung besteht demnach in der Einordnung von Ambros' musikästhetischer Arbeit in den zeitgenössischen Kontext.

Obwohl Ambros' Beitrag zur Musikästhetik bisher nur sehr unzureichend wissenschaftlich erschlossen worden ist, wurde sehr früh erkannt, dass Ambros' Stellung innerhalb des damaligen Parteienstreites zwischen Formal- und Inhaltsästhetik keineswegs eindeutig war.¹⁹ Ambros selbst hat seine Position als eine »zwischen den Lagern« gesehen, wie etwa folgende Anmerkung aus dem Vorwort der *Culturhistorischen Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart* belegt:

Ich weiß es sehr wohl, daß ich mit meinem Buche, und zunächst mit dieser Abtheilung, vermuthlich das Schicksal Miguel Servets haben werde, den die conservative Partei der alten Kirche nur deswegen nicht auf den Scheiterhaufen setzte, weil ihr die Fortschrittspartei der reformirten Kirche mit dem Verbrennen zuvorkam.²⁰

Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, dass Ambros in der einschlägigen Literatur eine gewisse Vermittlerrolle zugewiesen wird: Er kämpfe zwischen zu-

Rezeption. Bericht zum Internationalen Kongress 13.–16. Mai 2007 Folkwang Hochschule Essen-Werden, (Musikwissenschaftliche Publikationen 33), hg. von Matthias Brzoska, Andreas Jacob und Nicole K. Strohmann, Hildesheim u. a. 2009, S. 419–430.

- 18 Der Begriff »Neuromantik« wird abwechselnd in Bezug auf beide Perioden verwendet und ist somit mehrdeutig. Zu den verschiedenen Deutungsfacetten des »Neuromantik«-Begriffs vgl. Carl Dahlhaus, »Neuromantik«, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, nach Hans Heinrich Eggebrecht hg. von Albrecht Riethmüller, Ordner IV, Stuttgart 1972ff.
- 19 Vgl. etwa Richard Batka, *Musikalische Streifzüge*, Florenz/Leipzig 1899, S. 49; Guido Adler, »August Wilhelm Ambros«, in: *Neue Österreichische Biographie*, Abt. 1, Bd. 7, Wien 1931, S. 33–45, hier S. 35.
- 20 *Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart*, Leipzig 1860, S. 4.

kunftsorientiertem und konservativem Denken,²¹ schließe Kompromisse zwischen Gefühls- und Formalästhetik,²² bewege sich in Paradoxa und vereinige die beiden sich befehdenden Richtungen der Ästhetikdiskussion seiner Zeit,²³ kurz, er sei kein ausgesprochener Parteigänger und kein Dogmatiker.²⁴ Das Wissen um diese Unparteilichkeit ist der Ausgangspunkt für die vorliegende Arbeit. Deren Ziel liegt darin, zum besseren Verständnis von Ambros' musikästhetischer Anschauung beizutragen. Diese Aufgabe setzt zweierlei voraus: Erstens müssen Ambros' Ansichten stets aus dem Gesamtkontext, nicht auf Basis einzelner ausgewählter Referenzstellen interpretiert werden.²⁵ So werden sich etwa im Falle der *Gränzen* neue Horizonte allein dadurch eröffnen, dass Ambros' Argumentation quer durch die ganze Schrift verfolgt wird. Zweitens soll, wie schon erwähnt, der zeitgenössische musikästhetische Diskurs berücksichtigt werden, vor dessen Hintergrund Ambros' Musikästhetik entstanden ist. In diesem Diskurs und in dessen geschichtlichen Voraussetzungen haben viele der besagten Ambivalenzen ihren Ursprung. Eine Schlüsselrolle spielt in diesem Zusammenhang die Musikästhetik Hegels, die sowohl idealistische als auch formalistische Anknüpfungspunkte bietet. Dabei muss auch bedacht werden, dass die am musikästhetischen Diskurs um 1850 Beteiligten häufig zu Missinterpretationen und anderen verengenden Darlegungen opponierender Ansichten neigten, um sich von ihnen abzuheben. Viele »Meinungsunterschiede« sind somit nur scheinbare.²⁶ Ambros' Musikästhetik, die durch ein außergewöhnliches Streben nach Plura-

21 Philipp Otto Naegele, *August Wilhelm Ambros. His Historical and Critical Thought*, Diss. Princeton 1954, Kap. II, S. 195.

22 Petr Vít, *Zwischen Ästhetik und Musikkritik. Prager Musikdenken 1760–1860*, Regensburg 2010, S. 137.

23 Lomnäs/Strauß, *Auf der Suche nach der poetischen Zeit*, Bd. 1, S. 80.

24 Werner Abegg, *Musikästhetik und Musikkritik bei Eduard Hanslick* (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 44), Regensburg 1974, S. 35; Norbert Tschulik, »August Wilhelm Ambros und das Wagner-Problem. Ein Beitrag zur Geschichte der Musikkritik und der Wagner-Rezeption«, in: *Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich* 29 (1978), S. 155–169, hier S. 157; Ottlová, »Le Prophète und die Diskussion über die Zukunftsmusik«, S. 428.

25 Dieses Problem hat in Bezug auf Ambros' Meyerbeer-Rezeption bereits Marta Ottlová angesprochen: »... in seinem Spiel mit verschiedenen Masken, Rollen und Sichtweisen verschleiert er [Ambros] oft seine Stellungnahme als die des Autors und die Tatsache, dass er manche Entscheidungen dem Leser überlässt, kann man bis zu einem gewissen Grade als ein Streben nach Objektivität charakterisieren. Deswegen ist es aber weit schwieriger, die Interpretation seiner Texte auf ausgewählte Ausschnitte und Zitate zu stützen und durch sie zu belegen.« Ottlová, »Le Prophète und die Diskussion über die Zukunftsmusik«, S. 426.

26 Vgl. hierzu Strauß: »In Wirklichkeit verhielten sich die an der Diskussion Beteiligten selbst sehr ambivalent, so daß die Zuteilung zu zwei Lagern historisch unrichtig ist und sich eine Sicht empfiehlt, die dem jeweiligen Standort, dem Kontext, der Genese und Änderungen in der Position nachgeht.« Dietmar Strauß, »Eduard Hanslick und die Diskussion um die Musik der Zukunft«, in: Eduard Hanslick, *Sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe*, Bd. 1/4: Aufsätze und

lität gekennzeichnet ist, ermöglicht es, viele solche verborgene Berührungspunkte aufzuspüren; sie ist ein schlagender Beweis dafür, dass das musikästhetische Denken um 1850 keineswegs so schwarz-weiß gewesen ist, wie es der damalige Parteienkampf suggerieren könnte.

Rezensionen 1857–1858, hg. von Dietmar Strauß, Wien u. a. 2002, S. 407–426, hier S. 409. Vgl. auch James Deaville, »Negotiating the ›Absolute‹: Hanslick's Path through Musical History«, in: *Rethinking Hanslick. Music, Formalism, and Expression* (Eastman Studies in Music 97), hg. von Nicole Grimes, Siobhán Donovan und Wolfgang Max, Rochester 2013, S. 15–37, hier S. 19 und 32.

II. Ambros'
Musikästhetik und -kritik
vor der Veröffentlichung der
Gränzen der Musik und Poesie
(1841–1855)

1. Einführung

Ambros' Broterwerb als Jurist im Staatsdienst erlaubte es ihm, der »Misere von Tagesrezensionen, die heut' gelesen werden und morgen vergessen sind«,¹ zu entkommen. Der Schwerpunkt seiner journalistischen Tätigkeit lag nicht in den routinemäßigen Sachberichten und Kurzrezensionen, sondern in Feuilletons, umfassenden Kritiken und Essays. Sie sind für die vorliegende Arbeit von großer Bedeutung, da Ambros darin genügend Spielraum auch für allgemeine musikästhetische und -historische Überlegungen fand.² In der Zeit vor der Veröffentlichung der *Gränzen* befasste sich Ambros hauptsächlich mit der klassischen (Mozart, Beethoven) und der frühromantischen (Schubert, Mendelssohn, Schumann) Instrumentalmusik sowie mit der Programmmusik Berlioz'. Ferner lieferte er wichtige Beiträge zu den Oratorien Händels, Schumanns und Mendelssohns. Im Bereich der Opernmusik waren vor 1855 vor allem Meyerbeers *Hugenotten* bzw. *Ghibellinen*³ und der *Prophet* das Thema seiner Musikfeuilletons. Umfangreiche Kritiken schrieb Ambros z. B. auch über Wagners *Tannhäuser*, Webers *Euryanthe* und *Freischütz*. Rezensionen von Liedern und von Chormusik – häufig Werken regionaler Autoren (u. a. Václav Jan Tomášek, Alois Jelen, Johann Nepomuk Škroup) – sind dagegen meist als Kurzberichte angelegt.

Im Unterschied zu Schumann, der sich beim Rezensieren oft nur auf einen Klavierauszug oder auf Stimmenmaterial stützen konnte, schrieb Ambros die meisten seiner Kritiken nach einer Konzert- oder Opernaufführung. Selbst in den Voraufführungsberichten konnte er nach einem Probenbesuch aufgrund eigener Hörerfahrung rezensieren.⁴ In einer Kritik von 1847 sprach Ambros die Bedeutung dieser eigenen Hörerfahrung an:

1 »Bernhard Gutt als Musiker«, in: *Bohemia* 22 (1849), Nrn. 78–79, 81, 1., 2., 5. April, hier Nr. 78. Ambros rühmt in diesem Nekrolog die Arbeit seines verstorbenen Kollegen Bernhard Gutt und bedauert, dass Gutt gezwungen gewesen sei, sein geistiges Kapital »groschenweise« in den Tagesrezensionen abzugeben. Ambros' Worte würden aber noch mehr auf die Kritiken des Davidsbündlers Balthasar Ulm zutreffen.

2 Die Eingliederung längerer Aufsätze in die *Bohemia* wurde ab 1846 durch die Erweiterung der Zeitschrift und ihr häufigeres Erscheinen ermöglicht.

3 Bis Mai 1848 durften die *Hugenotten* in Prag nur in der durch die Wiener Zensur bewilligten Fassung *Die Ghibellinen in Pisa* aufgeführt werden.

4 Vgl. etwa »Das Sendschreiben an sämtliche Musikfreunde Prags« (*Prager Zeitung* 1846, 18. Januar), in dem Ambros im Vorhinein über Berlioz' *Symphonie fantastique* referiert, oder die Voraufführungskritik »Zur Vorbereitung für den Tannhäuser«, in: *Bohemia* 27 (1854), Nr. 268, Beilage zu Nr. 268, Nr. 275, 12., 13., 21. November.

Gade's schottische Overture »im Hochland« (auch eine Nummer des Programms) konnte Schumann gesprächsweise gegen mich nicht genug rühmen. Ich kenne sie nur aus dem Clavierauszug, habe also kein Urtheil darüber.⁵

Allerdings bestand Ambros nur selten auf ein *mehrmaliges* Hören als Voraussetzung für ein ästhetisches Urteil.⁶ Wenn Kritiker sich in ihren Berichten darüber beklagten, nur aufgrund von einmaligem Anhören rezensieren zu müssen, nannte er das ein »beliebtes Hinterpförtlein bedrängter Kritiker«⁷. Da Ambros sich äußerst selten auf technisch-analytische Werkbesprechungen einließ, war für ihn das einmalige Hören in der Regel ausreichend. Die Aufgabe der Kritik sah er ähnlich wie Schumann in der Vermittlung bzw. Wiedererweckung des Gesamteindrucks, den das klingende Werk hinterlassen hatte.⁸ Ambros sprach vom »Nach- und Austönen«⁹ der Musik im Wort, er betrachtete also die Kritik als eine Art Fortsetzung des Rezeptionsvorgangs auf sprachlicher Ebene. In einer Selbstbewertung seiner bisherigen musikkritischen Tätigkeit wies Ambros 1848 darauf hin, er sei stets darum bemüht gewesen, über das Gedicht ein zweites Gedicht zu schreiben.¹⁰ Sein Ziel war also eine »poetisierende Paraphrase«¹¹, für die ein einmaliges Hören ausreichend war. Denn man brauchte, um mit Schumann zu sprechen, nicht beim Sonnenlicht bis in die Arabesken zu dringen; es genügte, nur die Silhouetten im Mondlicht aufzuzeichnen.¹²

-
- 5 »Spaziergänge eines Musikanten. Prager musikalische Fragmente«, in: *Bohemia* 20 (1847), Nrn. 193, 195, 3., 7. Dezember, hier Nr. 195.
- 6 Eine solche Ausnahme bildet die Kritik »Die Overture zu Shakespeare's »König Lear« von Hector Berlioz«, in der Ambros ausführlich die formale und harmonisch-tonale Anlage des Werkes beschreibt. Diese Analyse stützt sich auf dreimaliges Hören und ein ausführliches Studium der Partitur. In: *Wiener Allgemeine Musikzeitung* 5 (1845), Nrn. 120–122, 7., 9., 11. Oktober.
- 7 »Meyerbeer's Prophet«, in: *Bohemia* 22 (1849), Nrn. 99–100, 26., 27. April, hier Nr. 99.
- 8 »Wir wollen [...] allerdings gestehen, daß wir die für die höchste Kritik halten, die durch sich selbst einen Eindruck hinterläßt, dem gleich, den das anregende Original hervorbringt.« Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, 5. Aufl., hg. von Martin Kreisig, 2 Bde., Leipzig 1914, hier Bd. 1, S. 44.
- 9 »Elias. Ein Oratorium nach Worten des alten Testaments von Felix Mendelssohn-Bartholdy«, in: *Bohemia* 21 (1848), Nrn. 257–259, 261, 27., 28., 30. Dezember, hier Nrn. 257–258.
- 10 »Unschädliche Briefe Flamin's an seinen Zwillingbruder August Wilhelm Ambros über allerlei musikalische Gegenstände«, in: *Österreichisches Theater- und Musik-Album* (1848), Nr. 27, 3. März.
- 11 Vgl. Carl Dahlhaus, *Analyse und Werturteil*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 2: *Allgemeine Theorie der Musik II. Kritik – Musiktheorie/Opern- und Librettotheorie – Musikwissenschaft*, hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber 2001, S. 11–76, hier S. 23. Dahlhaus spricht auch von »poetisierender Hermeneutik«, in: *Die Idee der absoluten Musik*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 4: *19. Jahrhundert I. Theorie/Ästhetik/Geschichte: Monographien*, Laaber 2002, S. 11–126, hier S. 63.
- 12 »Doch hat es auch sein Gutes, überläßt man der Phantasie den ersten Eindruck eines Werkes, etwa wie im Mondschein die Massen zaubrischer wirken als im Sonnenlicht, das bis in die Arabesken dringt.« Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 67.

In seinen Kritiken äußerte sich Ambros vielerorts missbilligend über die technischen, analytischen Musikbeschreibungen.¹³ Auch in den *Gränzen* nahm er sich vor, die Musik als »blühende, lebende Göttin« zu behandeln, statt ihre »Leiche zu sezieren«.¹⁴ Die poetische Ausprägung vieler seiner Kritiken aus den Jahren 1841–1855 muss in erster Linie als Zeichen für ein Bekenntnis zu den musikästhetischen Ideen Schumanns verstanden werden. Insbesondere in der zweiten Hälfte der 1840er-Jahre, in der Blütezeit des Prager Davidsbundes, waren Schumanns poetische Kritiken für Ambros ein wichtiges Orientierungsmuster. Ähnlich wie der junge Hanslick hatte Ambros sich den davidsbündlerischen Stil angeeignet,¹⁵ der sich durch eine poetische, fantastische und bizarre¹⁶ Ausdrucksweise auszeichnete. Man findet bei Ambros alle typischen Formen Schumann'scher Kunstkritik, seien es Kritiken in Briefform, seien es Kollektivkritiken¹⁷, in denen er, um das Kunstwerk aus verschiedenen Perspektiven und Sichtweisen zu beleuchten, in seinen Texten auch andere Davidsbündler zu Wort kommen lässt. Die Kritik wird in solchen Fällen zu einem selbstständigen literarischen Kunstwerk.¹⁸ Selbst bei den weniger kunstvoll ausgestalteten Kritiken

-
- 13 Vgl. etwa »Elias. Ein Oratorium nach Worten des alten Testaments« (27. Dezember 1848); »Drittes und letztes Sendschreiben an die Musikfreunde Prags über H. Berlioz«, in: *Prager Zeitung* 1846, 1., 3. Februar, hier 1. Februar; »Unschädliche Briefe Flamin's« (3. März 1848).
- 14 Ambros, *Gränzen*, S. VII. Vgl. hierzu Schumanns selbstkritischen Kommentar in seiner Rezension über Berlioz' *Symphonie fantastique*: »Berlioz kann kaum mit größerem Widerwillen den Kopf eines schönen Mörders sezieren haben, als ich seinen ersten Satz. Und hab' ich noch dazu meinen Lesern mit der Sektion etwas genützt?« Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 72. Zum Vergleich zwischen einer technischen Musikanalyse und einem Sezieren vgl. auch Stumpf, *Metaphorisches Sprechen*, S. 32f.
- 15 Ambros erinnert sich nach Jahren: »Wir [Ambros und Hanslick] schrieben damals alle beide einen Davidsbündler-Styl, welcher gegen den trocken-doctrinären Ton der übrigen Prager Kritik sehr eigen abstach – Hanslick [sic] mehr heinisierend, ich mehr jean paulisierend.« »Die moderne Oper, Kritiken und Studien von Eduard Hanslick« [Rezension], in: *Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung* 1875, Nr. 78, 7. April. Hanslick allerdings hat seine Davidsbündeleien der Prager Zeit später als »vormärzliche Sünden« verworfen und aus den Sammelbänden ausgeschlossen. Vgl. Eduard Hanslick, *Aus dem Concert-Saal, Kritiken und Schilderungen aus 20 Jahren des Wiener Musiklebens 1848–1868*, 2. Aufl., Wien/Leipzig 1897, S. XIV. Zum ersten Mal wurden Hanslicks Prager Kritiken in der historisch-kritischen Ausgabe von Dietmar Strauß zugänglich gemacht: Eduard Hanslick, *Sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe*, Bd. 1/1: *Aufsätze und Rezensionen 1844–1848*, hg. von Dietmar Strauß, Wien u. a. 1993, S. 13–57.
- 16 Ambros selbst bezeichnete die davidsbündlerische Ausdrucksweise als »bizarr«. Siehe »Last dying speech eines ›stehenden Referenten‹«, in: *Bohemia* 22 (1849), Nr. 2, 3. Januar.
- 17 Vgl. Bernhard R. Appel, »Schumanns Davidsbund. Geistes- und sozialgeschichtliche Voraussetzungen einer romantischen Idee«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 38 (1981), S. 1–23, hier S. 18; Edward A. Lippman hat dafür den Ausdruck »polyphonic criticism« geprägt. »Theory and Practice in Schumann's Aesthetics«, in: *Journal of American Musicological Society* 17 (1964), S. 310–345, hier S. 321.
- 18 Im Sinne der Frühromantik ist die Kunstkritik als Vollendung des Werkes auf literarischer Ebene

ist Ambros bemüht, einen sachlich-trockenen Ton zu vermeiden. Ambros' poetisierende Musikbeschreibungen sind allerdings nicht mit einer Inhaltsdeutung zu verwechseln.¹⁹ Sie dienten dazu, den flüchtigen Moment der Aufführung festzuhalten²⁰ und – sollte der Leser später die Gelegenheit haben, das Werk zu hören – die Fantasie in eine bestimmte Richtung zu steuern.²¹ Zur Lebendigkeit trägt im Wesentlichen die an Metaphern reiche Sprache bei. Die meisten Metaphern, die in der Musikkritik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts benutzt wurden,²² sind in Ambros' Texten anzutreffen, wobei insbesondere der Einfluss Schumanns unverkennbar ist.²³ Manche Metaphern kehren in Ambros' Kritiken bei der Besprechung ein und desselben Werkes leicht variiert wieder. So verglich Ambros etwa die Musik des langsamen Satzes aus Mozarts C-Dur-Symphonie [KV 551] einmal mit »drohendem, nur mühsam gedämpften Feuer«²⁴, ein paar Monate später schrieb er vom »düsteren, gedämpften Feuer«, welches wie eine »dunkle Glut hinter Gewitterwolken« leuchte.²⁵ Die Feuer- und Sturmmetapher verwendete Ambros ansonsten vor allem in Verbindung mit Finalsätzen. Der dynamische, eruptive Charakter mancher Passagen wird in

zu verstehen. Vgl. dazu Walter Benjamin, *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 3: *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, hg. von Uwe Steiner, Frankfurt a. M. 2008, S. 74.

19 Vgl. Lomnäs/Strauß, *Auf der Suche nach der poetischen Zeit*, Bd. 1, S. 76.

20 Vgl. Marta Ottlová/Milan Pospíšil, »Slovo prostředkující hudbu: K pražským fejetonům Augusta Wilhelma Ambrose« [»Wort, welches die Musik vermittelt: Zu den Prager Feuilletons von August Wilhelm Ambros«], in: *Komunikace a izolace v české kultuře 19. století. Sborník příspěvků z 21. ročníku symposia k problematice 19. století, Plzeň 8.–10. března 2001*, hg. von Kateřina Bláhová, Prag 2002, S. 421–429, hier S. 421. Vgl. hierzu auch Dahlhaus: »Gerade die Willkür, die fessellose Imagination jedoch, mit der Tieck die prosaische Logik verletzt, macht die Exegese zu einem poetischen Text, der den Leser ahnen läßt, was dem Hörer absoluter Musik als Erfahrung zuteil wird: als Erfahrung, die ihn einen Augenblick lang überwältigt, sich aber nicht festhalten läßt. Der musikalische Eindruck ist ebenso flüchtig wie zwingend, die dichterische Paraphrase zwar bleibend, aber unzulänglich.« *Die Idee der absoluten Musik*, S. 63f.

21 Helmut Göbel spricht in diesem Zusammenhang von der »Kulissensprache«, in der dem Hörer Hinweise zur Gestaltung seines eigenen Fantasiebildes gegeben werden. »E. T. A. Hoffmanns Sprache zur Musik«, in: *E. T. A. Hoffmann-Jahrbuch: Mitteilungen der E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft* 2 (1994), S. 78–87, hier S. 83f.

22 Vgl. hierzu Stumpf, *Metaphorisches Sprechen*.

23 Zwei Beispiele sollen hier angeführt werden: »In m e l o d i s c h e r Hinsicht ist des Componisten [Rudolph Willmers] Erfindungsgabe nicht bedeutend. Seine Motive haben alle eine gewisse allgemeine Physiognomie, wie sich Kindergesichter gleichen, die alle rundbackig und stumpfnasig aussehen.« »Zweites Concert des Herrn Willmers«, in: *Bohemia* 19 (1846), Nr. 17, 8. Februar; »Dieses Finale [aus Heinrich Veits Quintett A-Dur] überschäumt üppig wie ein Kelchglas voll Champagners.« [Musikalische Anzeige in der Rubrik »Musik«], in: *Bohemia* 24 (1851), Nr. 132, 24. August. Vgl. dazu Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 7, 186.

24 »Erstes Concert des Conservatoriums«, *Bohemia* 20 (1847), Nr. 41, 12. März.

25 »Mozart und seine Stellung zu unserer Zeit«, *Österreichisches Theater- und Musik-Album* (1847), Nrn. 99–102, 18., 21, 23., 25. August, hier Nr. 99.

seinen Kritiken auch mit Wassermetaphern umschrieben.²⁶ Mit der Licht-Schatten-Metapher pflegte Ambros oft die Stimmungsentwicklung innerhalb einzelner Sätze oder innerhalb eines ganzen Zyklus zu charakterisieren. Ein Musterbeispiel hierfür stellt der Finalsatz von Beethovens Fünfter Symphonie dar, deren Beginn Ambros in Anknüpfung an E. T. A. Hoffmann²⁷ mit dem Sonnenaufgang bzw. »Ocean von Licht« vergleicht.²⁸ Vornehmlich die Musik der langsamen Sätze und Scherzi wird häufig mit der Märchenwelt und ihren fantastischen Gestalten in Verbindung gesetzt. Bei einem explizit als »Märchen« überschriebenen Scherzosatz aus Wenzel Heinrich Veits Quintett A-Dur versucht Ambros, die Fantasie des Lesers durch Hinweise auf E. T. A. Hoffmanns *Der goldne Topf* und Otto Roquettes *Waldmeisters Brautfahrt. Ein Rhein-, Wein- und Wandermärchen* zu steuern.²⁹ Eine Annäherung an einen Lokaltop pflegte Ambros durch Landschaftsmetaphern zu versinnbildlichen. In einer Kritik gibt etwa das Bild der Puszta die Stimmung des zweiten Satzes von Schuberts Quintett c-Moll [D 956] wieder:

[...] im bezaubernden Adagio das ganz stille Nachsinnen der vom Mond beschienenen Pußta, ein Ständchen des Liebhabers, – im Zwischensatz das Wiehern und vierbeinige Stampfen der über die Ebene davonlaufenden Pferde, und der Abschluß verstummt in der Ruhe des Lebens, im Schlaf versinkend.³⁰

Inwieweit auf Metaphern zurückgegriffen wurde, hing mit der Art des Periodikums zusammen. In einer anderen Kritik über Schuberts Quintett, die am selben Tag in

-
- 26 In Bezug auf den ersten Satz von Mendelssohns Oktett op. 20 sprach Ambros etwa von »brausenden Tonwellen«, in: »Drittes Quartett des Herrn Prof. F. Pixis«, in: *Bohemia* 14 (1841), Nr. 152, 19. Dezember.
- 27 »Mit dem prächtigen, jauchzenden Thema des Schlußsatzes, C dur, fällt das ganze Orchester [...] ein – wie ein strahlendes, blendendes Sonnenlicht, das plötzlich die tiefe Nacht erleuchtet«. Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, [Rezension von Beethovens 5. Symphonie], in: ders., *Schriften zur Musik. Nachlese*, hg. von Friedrich Schnapp, München 1963, S. 47f.
- 28 »Mozart und seine Stellung zu unserer Zeit« (23. August 1847); *Gränzen*, S. 33.
- 29 »Ja, kann ich (vorausgesetzt, ich habe den nöthigen Fond von Phantasie) nicht in's Einzelne gehen und fest behaupten, die bewegte Figur, welche die Primgeige einführt, sey eigentlich ein goldenes Schlänglein, das im Hollunderstrauch gaukelt, wie solches Hoffmann's ›Student Anselmus‹ leibhaft mit Augen gesehen? [...] Der Zufall wollte, daß ich, eben als ich mich mit Veit's Quintett und gegenwärtigem Aufsatz beschäftigte, das gepriesene ›Rhein-Wein- und Wandermärchen‹ von Otto Roquette[s] ›Waldmeisters Brautfahrt‹ las. Veit's Scherzo und Roquette's reizende Dichtung haben sich mir nun so amalgamirt, daß ich sie in mir nicht wieder zu trennen vermag.« Aus der »Musikalischen Anzeige« (24. August 1851).
- 30 »Důvěrné listy o hudbě, v zájem psané Florestanovi, Davidovci (Davidsbündler) a měchošlapu v Krokovicích« [»Vertrauliche Briefe über Musik an Florestan, Davidsbündler und Bälgetreter in Krokovice, im Gefühl der Glückseligkeit geschrieben«], in: *Lumír* 5 (1855), Nrn. 47, 49, 6., 18. Dezember, hier Nr. 47 (Original auf Tschechisch, deutsche Übersetzung nach Lomnäs/Strauß, *Auf der Suche nach der poetischen Zeit*, Bd. 2, S. 139).

der Tagespresse (*Prager Zeitung*) veröffentlicht wurde, führte Ambros eine weniger blumige Metapher an:

Merkwürdig steht zwischen diesen drei Sätzen ein wahres Mondschein-Adagio, höchst eigen, voll fremdartiger Poesie – Beethoven hat wahr gesprochen, »in diesem Schubert lebte ein göttlicher Funke.«³¹

Viele seiner poetischen Kritiken signierte Ambros mit dem Bündlernamen »Flamin«³². Der Name ist dem Roman *Hesperus* von Jean Paul entnommen. Ambros hatte sich bezeichnenderweise nicht den träumerischen und sensiblen Helden Sebastian (Viktor) ausgesucht, sondern nahm sich dessen Gegenspieler Flamin zum Vorbild, dessen Temperament als »lebendes fliegendes Feuer«³³ beschrieben wird. Flamins Impulsivität, Rebellion, Kampfeslust und Intoleranz gegen Laster – dies alles waren Eigenschaften, die sich mit davidsbündlerischen Ideen durchaus in Einklang befanden. Außerdem fand es Ambros sicher symbolisch, dass Flamin Jurist war. Wie es bei Jean Paul heißt, konnte Flamin nichts so wenig ausstehen wie »Poeten, Philosophen, Hofleute und Enthusiasten – einen ausgenommen, der alles das auf einmal war, seinen Sebastian«³⁴. Flamin tritt in den gefühls aufgeladenen Szenen des Romans immer als jemand auf, der Viktors Träumereien und Herzenergießungen ein Ende macht.³⁵ Die Spannung zwischen Liebe und Distanzierung, die Flamins Beziehung zum Träumer Viktor kennzeichnet, ist auch für Ambros' Einstellung zur romantischen Schwärmerei charakteristisch. Ambros bevorzugte zwar die poetische Musikbeschreibung, zugleich war er sich aber dessen bewusst, dass sie ein kritisches Urteil erschwert und beeinträchtigt. Er bezeichnete das Poetisieren als eine für Musiker typische Herangehensweise:

[...] und produktive, fachverständige und ihre Kunst innig liebende Musiker, wenn sie recensieren sollen, fliegen auf ihr Ziel los, statt darauf loszugehen, sie machen gern ein zweites Gedicht über ein erstes, und ihre Anklage oder Vertheidigung ist, wie eine grönländische, eher poetisch abzusingen als prosaisch herunterzulesen. Man sehe die Recensionen Schumann's, Berlioz's, Stephan Heller's (des Pianisten aus Paris) an, um diesen Satz bestätigt zu finden.³⁶

Als Ambros 1849 den (später aufgehobenen) Entschluss fasste, seine kritische Tätig-

31 »Vierte Quartettsoirée«, in: *Prager Zeitung* 1855, 6. Dezember.

32 Als Komponist verwendete Ambros die abgewandelte Form »Faustinus Flaming« oder »Faustinus Flaminus«.

33 Jean Paul, *Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, Bd. 1/1–3: *Hesperus oder 45 Hundsposttage. Eine Biographie*, hg. von Barbara Hunfeld, Tübingen 2009, hier Bd. 1/1, S. 103.

34 Jean Paul, *Hesperus*, Bd. 1/1, S. 135.

35 Vgl. die Abschnitte »Brief an Emanuel« oder »Gartenkonzert von Stamitz«. Jean Paul, *Hesperus*, Bd. 1/1, S. 191–195, Bd. 1/2, S. 91–105.

36 »Bernhard Gutt als Musiker« (1. April 1849).

keit aufzugeben, stellte er einen Mangel an notwendiger Schärfe und Klarheit auch in seinen eigenen Musikkritiken fest:

An der Schärfe und ruhigen Kälte, wie sie der Kritiker braucht, hat es mir ohnehin immer gefehlt. Mit einem großen Werk flog ich mit, statt kalt zu sondern und zu prüfen [...]. Ein Geist, der unwiderstehlichen Produktionsdrang fühlt, ist selten auch ein kritischer Geist, und umgekehrt.³⁷

Aus dem letzten Satz dieses Zitats geht hervor, dass Ambros die Meinung der Neu-deutschen nicht teilte, das Kritiks Schreiben solle die Sache produktiver Künstler bzw. Bestandteil des Kunstschaffens sein.³⁸ Statt einer gegenseitigen Befruchtung sah er darin eher einen Interessenskonflikt. Das Vorbild für ein ideales Musikkritikschreiben, das weder zu poetisch noch zu sachlich ist, fand Ambros in den Kritiken seines Kollegen, des Redakteurs der *Bohemia*, Bernhard Gutt:

Bei Gutt aber war alles in einer sehr richtigen Mischung vorhanden. Er hatte für Musik den ruhigen Blick des Philosophen und das warm schlagende Herz des Musikers. Seine Aufsätze sind von poetischen Ausflügen, vom Herumführen des Lesers durch lange Bildersäle, durch mystisches Dunkel, durch Brillantfeuerwerke von Witzten, die nur um ihretwillen und keines höhern Zweckes wegen abgebrannt werden, so weit entfernt, als von trockenen, langweiligen Sektionsberichten und *Visis repertis*.³⁹

Außerdem lobte Ambros an Gutts Kritiken das »feste und bestimmte Aussprechen des Urtheils«⁴⁰. Beeinflusst durch seine juristische Ausbildung betrachtete Ambros das Urteilstellen als eine der Hauptaufgaben der Kritik. Die poetische Paraphrase

37 »Last dying speech« (3. Januar 1849). Vgl. auch: »Der Kritiker muß außerhalb des Kunstwerkes stehen, nicht aber mitten im Strome mitschwimmen und gar zu Zeiten unziemlicher Weise jubiliren, wie wir beide so oft gethan. Wir waren immer mitgenießende Liebhaber, die über das Gedicht ein zweites schrieben (wie aus mancher Ringelblume eine zweite, kleinere herauswächst) – aber niemals gelassen prüfende Kritiker [...].« »Unschädliche Briefe Flamin's« (3. März 1848).

38 Vgl. hierzu die Meinung Liszts: »Die Kritik soll mehr und mehr Sache der productiven Künstler selbst werden [...]. Wenn man einwirft, daß die Künstler einer doppelten Productivität schwerlich würden genügen können, so behaupten wir, daß im Gegentheil die kritische Bethätigung eine höchst ersprißliche für sie sein wird, weil durch ein Vergleichen und Beurtheilen der Arbeiten Anderer, und durch ein Resümiren der daraus gezogenen Schlüsse jeder Künstler für die Folgerichtigkeit der eigenen Ideen, für die Reife seiner Reflexion unbedingten Nutzen ziehen muß.« Franz Liszt, »Robert Schumann«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 42 (1855), Nr. 13–15, 17–18, 23., 30. März, 6., 20., 27. April, S. 133–137, 145–153, 157–165, 177–182, 189–196, hier S. 158f. Vgl. dazu auch Detlef Altenburg, »Sprechen über Musik – Franz Liszt«, in: *Musik und Verstehen* (Spektrum der Musik 8), hg. von Christoph von Blumröder und Wolfram Steinbeck, Laaber 2004, S. 113–122, hier S. 119f.

39 »Bernhard Gutt als Musiker« (1. April 1849).

40 Ebd.

hatte das Urteil zu ergänzen, nicht jedoch restlos zu ersetzen.⁴¹ Ambros' Verhältnis zur romantischen Kunstkritik, in der eine Beurteilung völlig in den Hintergrund rücken soll,⁴² war etwas zwiespältig. Mit der Zeit distanzierte er sich immer mehr von den poetischen Schwärmereien und dem feuilletonistischen Plauderton seiner ersten Kritiken.⁴³ Seine Kritik am Jean Paul'schen Stil in Schumanns frühen musikliterarischen Schriften⁴⁴ war zugleich eine Selbstkritik.⁴⁵ Ambros hatte nicht verhüllt, dass auch er unter dem starken Einfluss von Jean Paul stand. In der Vorrede der *Culturhistorischen Bilder* erinnert er sich daran, dass er in den Jahren 1840–1847 täglich Jean Paul zu lesen pflegte und »ganz im Sinne seiner Dichtungen dachte, fühlte und schwärmte«⁴⁶. Die Figuren und Landschaftsbilder in Jean Pauls Romanen lebten in seiner Fantasie, und er griff in seinen Rezensionen, ähnlich wie Schumann, häufig darauf zurück. Die Inspiration durch Jean Paul kommt ferner in vielen thematischen Abschweifungen, Zitaten, witzigen Bildern und eingeblendeten Kommentaren zum Vorschein. Hanslick äußerte sich über diese Jeanpaulismen in Ambros' Kritiken wie folgt:

Ambros hatte sich aber an Jean Paul so festgesogen, daß er selbst nicht mehr anders als in Jean Paulscher Manier schreiben konnte [...]. Auch in seinem Kopfe sprangen (wie Heine von Jean Paul sagt) die Ideen wie erhitzte Flöhe durcheinander. Er schrieb nicht

-
- 41 Vgl. hierzu Hans Georg Nägeli: »Was er [der Rezensent] vom methodologischen und historischen Standpunkt aus sagt, soll er, als Kritiker, bestimmt und aburtheilend aussprechen. Sodann mag er seine individuellen Meinungen, Reflexionen, Raisonnements über dieses Produkt, als solche, nicht als Kritik, hinzusetzen [sic]. So mag er auch, als blosses Individuum, den pathologischen Gehalt, den Charakter des Tonstücks, zu bestimmen versuchen.« »Versuch einer Norm für die Rezensenten der musikalischen Zeitung«, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 5 (1802/1803), Nrn. 14, 16, 29. Dezember, 12. Januar, Sp. 225–237, 265–274, hier Sp. 270f.
- 42 Vgl. dazu Walter Benjamin: »Ebensowenig ist die Kritik, wie erwiesen wurde, essentiell eine Beurteilung, eine Meinungsäußerung über ein Werk. Sie ist vielmehr ein Gebilde, das zwar in seinem Entstehen vom Werk veranlaßt, in seinem Bestehen jedoch unabhängig von ihm ist. Als ein solches kann sie vom Kunstwerk nicht prinzipiell unterschieden werden.« *Der Begriff der Kunstkritik*, S. 118.
- 43 Vgl. hierzu Ambros' Äußerung aus den 1870er-Jahren: »[...] ich halte das Feuilleton gewissermaßen für ein Uebel unserer Zeit, wenn auch für ein n o t h w e n d i g e s Uebel. Es hat uns daran gewöhnt, Dinge und Fragen zuweilen der allerernstesten Art in leichten [sic] Plauderton abgefertigt zu finden.« *Bunte Blätter. Skizzen und Studien für Freunde der Musik und der bildenden Kunst*, Leipzig 1872, S. VII.
- 44 »Der überschäumende Ton seiner [von Schumanns] Zeitschrift mäßigte und klärte sich, die Masken seines ›Florestan und Eusebius‹ redeten seltener und verstummten endlich ganz, und in seinen Kompositionen trat der reelle Kern guter Musik, der hinter den absichtlichen Sonderbarkeiten seiner Erstlingsperiode endlich denn doch unverkennbar lag, in maßvoller Schönheit, in gerundeter Form und in gesunder Ausdrucksweise zu Tage.« »Vierte Quartettsoirée« (6. Dezember 1855); vgl. auch Ambros, *Culturhistorische Bilder*, S. 71.
- 45 Vgl. Lomnäs/Strauß, *Auf der Suche nach der poetischen Zeit*, Bd. 1, S. 79.
- 46 Ambros, *Culturhistorische Bilder*, S. 5.

eine Seite in ruhiger, gleichmäßiger Beleuchtung, ohne humoristische Seitensprünge, ohne gute und schlechte Witze, Bilder und Hyperbeln. Sein poetisches Genie konnte Jean Paul unserem Freunde nicht geben, aber dessen Stil konnte er verderben.⁴⁷

Hanslicks Beschreibung des Ambros'schen Rezensionsstil gipfelt in der Feststellung, Ambros sei als Kritiker nicht ganz ernstgenommen worden.⁴⁸ Als Gründe nennt Hanslick neben dem sprudelnden, auf die Unterhaltung berechneten Stil auch die Scheu, ein tadelndes Urteil mutig auszusprechen.⁴⁹ Obwohl Ambros selbst mit manchen seiner Bemerkungen zur Entstehung des Klischees vom zu nachsichtigen Kritiker beigetragen hat,⁵⁰ bezeugen schon seine Prager Kritiken, dass er ein Urteil, durchaus auch ein negatives, immer klar zu formulieren wusste.⁵¹ Eine gewisse Vorsicht im Beurteilen, die man einigen Kritiken anmerkt, lag nicht in der Angst, jemanden zu verletzen; vielmehr rührte sie daher, dass Ambros sich der Subjektivität des eigenen Urteils bewusst war. Die Ansicht der Neudeutschen, die Musikkritik könne einem Objektivitätsanspruch gerecht werden und aufgrund dieser Objektivität gar in den Gang der Musikentwicklung eingreifen,⁵² war Ambros fremd.⁵³ Schon im Zusam-

47 Hanslick, *Aus meinem Leben*, S. 36.

48 Ebd., S. 212.

49 Ebd.

50 »Es that uns weh, Jemanden wehe zu thun, und so waren wir wie T i e c k 's berühmter Böttcher, der den gestiefelten Kater lobt und wieder lobt und so lange lobt, bis dem Enkomiasen und Enthusiasten von seiner Nachbarschaft, welche die ewigen Hosiannah's am Ende satt bekommt, ein tüchtiger Knebel appliziert wird [...].« »Unschädliche Briefe Flamin's« (3. März 1848). In ausgeprägter Form findet sich das Klischee etwa bei Rudolf von Procházka: »[...] kurz, Ambros war alles, nur kein – »Kritiker«. Ihm fehlte dazu das Urteil. Er dachte durch die Phantasie, die in seinen »Kritiken« das Urteil ersetzte.« *Das romantische Musik-Prag. Charakterbilder*, Saaz i. B. 1914, S. 44.

51 Aus den frühen Jahren seiner kritischen Tätigkeit vgl. etwa die Kritik an Kompositionen von Rudolph Willmers (»Zweites Concert des Herrn Willmers«, 8. Februar 1846), die Kritik an der Symphonie C-Dur von Jan August Vitásek/Wittassek (»Concert des Cäcilienverein[s]«, in: *Bohemia* 19, 1846, Nr. 18, 10. Februar) und die Kritik an Wagners *Faust*-Ouvertüre (ohne Titel in der Rubrik »Musik«, in: *Prager Zeitung* 1855, 6. Dezember).

52 Vgl. hierzu die Ansichten Franz Brendels: »Die Kritik erhält jetzt die Aufgabe, lebendig in den Gang der Ereignisse einzugreifen [...].« »Fragen der Zeit IV. Fortschritt«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 29 (1848), Nr. 37, 4. November, S. 213–217, hier S. 216. »Die Recension muß, entsprechend der geistigen Bildung der Zeit, immer mehr einen objectiven, wissenschaftlichen Charakter annehmen [...].« »Ueber musikalische Recensionen«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 26 (1847), Nrn. 25–27, 36, 38, 26., 29. März, 2. April, 3., 10. Mai, S. 102–104, 106–109, 114–116, 153–155, 163f., hier S. 155. »Die Kritik [...] durchläuft deshalb dieselben Stufen und Standpunkte, wie die Kunst selbst. [...] ein d r i t t e r S t a n d p u n c t [der Kritik], müßte das Eingehen auf den Inhalt, was die zweite Stufe charakterisirte, bewahren und der Objectivität der früheren wieder zustreben, müßte beide Stufen zur Voraussetzung haben, aber als überwundene in sich tragen.« »Zur Einleitung«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 22 (1845), Nrn. 1–2, 1. Januar, S. 1–12, hier S. 1 und 10.

53 »Ich meine die Kunstgeschichte und die Weltgeschichte gehet eigensinnig ihren eigenen Weg fort, und kümmert sich um nichts, schreien gleich ganze Philosophenschulen mit den Schul-

menhang mit dem durch die Journalkritik ausgelösten »Propheten-Fieber« fand er die wachsende Macht der Musikkritik durchaus bedrohlich.⁵⁴ Mit großem Missfallen prangerte er später an, dass in den musikalischen Journalen geschichtsphilosophische Modelle konstruiert wurden, mit deren Hilfe man die musikalische Entwicklung zu steuern trachtete. Ambros betont:

So sollten auch in der Musik wenigstens die schaffenden Künstler nicht fragen: was kömmt nun an die Reihe, sondern: was ist musikalisch-schön? – und sollten sich hüten, eher die Kunstgeschichte als die Kunst selbst machen zu wollen.⁵⁵

heften in der Hand hinter ihr her, wie sie eigentlich gehen solle.« »Der Prophet III.«, in: *Prager Zeitung* 1851, 29., 30. Januar, 1., 4. und 7. Februar, hier 7. Februar.

54 Vgl. »Meyerbeer's Prophet, die Journalkritik und Heinrich Heine«, in: *Bohemia* 22 (1849), Nr. 127, 29. Mai.

55 Ambros, *Culturhistorische Bilder*, S. 192.

DIESES BUCH BESTELLEN:

per Telefon: 089-13 92 90 46

per Fax: 089-13 92 9065

per Mail: info@allitera.de

Weitere Informationen über den Verlag und sein Programm
unter:

www.allitera.de

www.facebook.com/AlliteraVerlag

Allitera Verlag

Allitera Verlag • Merianstraße 24 • 80637 München
info@allitera.de • fon 089-13 92 90 46 • fax 089-13 92 90 65 •
www.allitera.de • www.facebook.de/AlliteraVerlag