

KATHRIN KIRSCH

»[...] mit den geheimen Regeln der Kunst vertraut geworden, und [...] in das Heiligthum derselben gedrungen«

Aspekte einer Musikästhetik Carl Friedrich Cramers

Im Gedenken an Heinrich W. Schwab (1938–2025)

Zur Rezeption Carl Friedrich Cramers

Carl Friedrich Cramer¹ war seit seiner Berufung zum Professor für Predigtlehre und alte Sprachen an der Universität Kiel 1775 sicherlich eine der schillerndsten Persönlichkeiten des akademischen und kulturellen Lebens im norddeutsch-dänischen Raum. Nicht nur eckte er in dienstlichen Belangen seiner Hochschule an, indem er seine Zeit mehr mit Reisen und mit musikkultureller und musikpublizistischer Aktivität verbrachte und zugleich mit Kritik auch an den Strukturen seiner Hochschule nicht hinter dem Berg hielt.² Sein impulsiver Charakter ist verschiedentlich bezeugt³ und durch seine Begeisterung für die Revolution als Beamter im dänischen Gesamtstaat und Professor an der Universität Kiel war er eine durchaus umstrittene Figur seiner Zeit. Auch der *Musikpublizist* Cramer hatte

1 Cramer, 1752 in Quedlinburg geboren, wuchs in der Nähe von Kopenhagen als Sohn des Hofpredigers Johann Andreas Cramer auf. Er studierte in Göttingen im Umfeld des Hain-Bundes, danach in Leipzig und wurde mit 23 Jahren Professor in Kiel. Hier wirkte sein Vater unterdessen als Professor und Kanzler, sein Bruder Andreas Wilhelm Cramer wurde später ebenfalls Professor und Leiter der Universitätsbibliothek. Zur Biographie vgl. Mainka 2001. Für die Zeit in Kiel ab 1775 bis gegen Ende der Pariser Zeit 1805 siehe Schütt 2005.

2 Vgl. die Streitschrift *Über die Kieler Universität*, Cramer 1794.

3 Bekannt sind die abfälligen Äußerungen ausgerechnet Johann Wolfgang von Goethes, vgl. Schütt 2005, S. 22–24. – Ein damaliger Student und Zeitzeuge berichtet rückblickend freundlich, deutet aber auffallende Charaktereigenschaften an: »Genialer noch [als andere Professoren der Kieler Universität] aber höchst gemüthlich, kindlich, ideal in seiner äußern Erscheinung und anziehend durch seine musikalische Baßstimme und herrliche Diction war [...] der unglückliche Cramer«, Schumacher 1841, S. 175. – Problematisch scheint auch Cramers Amtsauffassung gewesen zu sein, indem er seine Denotation für alte Sprachen und Predigtlehre großzügig auch auf die moderne Literatur, insbesondere auf Klopstock ausdehnte und im Übrigen der Universität wegen diverser Reisen öfters fern blieb. Vgl. Schütt 2005, S. 24–26. – »Unglücklich« war Cramer als glühender Anhänger der Französischen Revolution, dessen Begeisterung für Aufklärung und bürgerliche Freiheit im liberalen dänischen Königtum relativ lange geduldet wurde. Seine Übersetzungen von Gedichten des kurz zuvor verstorbenen und von Cramer als »Märtyrer seiner Rechtschaffenheit« bejubelten französischen Girondisten Pétion de Villeneuve, der für die Enthauptung König Ludwigs XVI. gestimmt hatte, führte aber trotz Einsatzes von Kieler Kollegen und Studenten zur Amtsenthebung und Ausweisung aus der Stadt Kiel. Vgl. Schütt 2005, S. 30–41.

als Nicht-Musiker im Vergleich zu seinen musikschriftstellerischen Vorgängern seit Johann Mattheson und bis hin zu Johann Friedrich Reichardt ebenfalls eine durchaus nicht widerspruchsfreie Sonderstellung: Einen Hang zur Begeisterungsfähigkeit mit Tendenz zur unprofessionellen Übertreibung bescheinigt ihm Bernhard Engelke in der historischen Rückschau. Er zitiert eine Äußerung des deutsch-schwedischen Komponisten Joseph Martin Kraus ohne näheren Beleg:

»Was den guten Vorsatz betrifft, mich im ›Musikalischen Magazin‹ zu erwähnen, bitte ich herzlich, mich damit zu verschonen. Ich bin überhaupt kein Liebhaber von Parentationen über mich bei annoch lebendem Leibe und – aufrichtig zu sagen, wäre mirs weniger lieb, in einem Journale zu parodieren, wo Freund Cramer sich das Privilegium exclusivum genommen, seine Freunde allein zu prostituieren.«⁴

Zugleich aber war seine musikschriftstellerische und -publizistische Tätigkeit, bedingt auch durch seine erhebliche Umtriebigkeit und gute Vernetzung nicht unbedeutend. Zwar lässt sich die Reichweite seiner Publikationen nur teilweise gut feststellen: Für die von ihm veröffentlichten Musikalien, insbesondere die Reihe *Polyhymnia*,⁵ lässt sich dies anhand der Subskribenten-Verzeichnisse meist recht gut nachvollziehen. Auch das *Magazin* vertrieb Cramer über ein solches Subskribenten-Verfahren, wie aus einem entsprechenden Aufruf im ersten Band hervorgeht.⁶ Eine entsprechende Liste ist allerdings bisher nicht nachgewiesen. Das *Magazin* ist aber in anderen Medien, in Briefwechseln im Umfeld immer wieder Thema und zeigt auch durch seine überregionale Berichterstattung die gute Vernetzung Cramers und seines Verlegers Johann Christoph Westphal,⁷ der die Unternehmung offenbar initiierte.⁸ So betonte auch schon die frühe regionalgeschichtliche Forschung die Bedeutung dieses wichtigsten publizistischen Projekts:

»Die Redaktion des ›Magazins‹ hob Cramer alsbald in die Stellung eines musikalischen Diktators hinein. [...] die Palme, die ihm die Mitwelt nicht gönnte, reicht ihm um so freigebiger heute die Nachwelt, denn trotz aller Mängel bleibt das ›Magazin‹ für alle Zeiten eine der wichtigsten Quellen für die Musikgeschichte der Sturm- und Drangzeit. Leider ist es noch immer nicht im vollen Umfange gewürdigt und verwertet.«⁹

Diese von Bernhard Engelke 1930 geforderte gründliche Auswertung steht bis heute aus, aber immerhin erhielt Cramer, der sich musikalisch nie professionalisiert hat, durch sein *Magazin* einen Eintrag im 2022 erschienen musikästhetischen *Lexikon Schriften über Musik*. Gewürdigt wird hier primär sein aufklärerisches Interesse an einer musikalischen Breitenbildung (das allerdings bei an-

⁴ Engelke 1930/1931, S. 243–344. – Weitere Belegstellen zum zeitgenössisch kritisierten Dilettantismus bei Cramer vgl. Schwab 2005, S. 152–153.

⁵ Zu Cramer als Herausgeber musikalischer Werke samt Übersicht der Publikationen siehe Schwab 2005, S. 159–167.

⁶ Cramer 1783a, S. 143–145. – vgl. Schwab 2005, S. 150.

⁷ Die Bedeutung Westphals, des Besitzers »eine[r] der größten musikalischen Niederlagen in Deutschland, [die] die neuesten Werke fast aller europäischen Lander aus der ersten Hand bekömmt [...] und [der] durch seine Korrespondenz nach Italien, Frankreich, Engelland, Holland, Dänemark, Schweden, und Rußland im Stande ist, die interessantesten Nachrichten und Neuigkeiten früh als jemand anders mitzuthellen«, ist sicher nicht zu unterschätzen. Cramer 1783a, S. IV.

⁸ Vgl. im Vorwort zum ersten Band: Cramer 1783a, S. IV–V.

⁹ Engelke 1930/1931, S. 358–359.

deren ebenfalls, gelegentlich noch mit größerem pädagogischem Impetus wie z. B. bei Johann Friedrich Reichardt, vorgebracht wird). Weiter schreibt Karsten Mackensen:

»Der Status der Instrumentalmusik bleibt problematisch, die im Entstehen begriffene absolute Musik den aufklärerischen Musiksribenten als rational schwer zu fassen verdächtig. Deutlich wird dies nicht zuletzt an Überlegungen im Zusammenhang der Klaviersonate bzw. der Gattung der freien Fantasie, wie sie sich paradigmatisch mit dem Namen Carl Philipp Emanuel Bach verbindet. Angesichts der Verlegenheit, über eine Musik zu sprechen, die den für Cramer vorbildhaften französischen Encyclopédistes als leeres Geklingel erschien, schlägt er eine narrative oder affektbezogene Vergegenwärtigung durch Sprache vor.«¹⁰

Ich möchte im vorliegenden Beitrag versuchen, die – sicherlich nicht immer ganz konsistenten und zudem aus verstreuten Bemerkungen nur zu rekonstruierenden – musikästhetischen Positionen Cramers in zu differenzierende Strömungen einer kompositions- und ideengeschichtlichen Umbruchszeit um 1800 einzuordnen. Vielleicht etwas zugespitzt könnte die Frage lauten: Lässt sich hier, im disparaten musikbezogenen Schrifttum des musikalischen Dilettanten Cramer ein weiterer von mehreren Ausgangspunkten einer frühen (musikalischen) Romantik¹¹ erkennen, der geprägt wäre durch die norddeutsch-dänischen Netzwerke um Friedrich Gottlieb Klopstock, Johann Abraham Peter Schulz, Johann Heinrich Voß, Carl Philipp Emanuel Bach, Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen und andere? Und inwiefern könnten gerade hier Anknüpfungspunkte für die sich wenig später anschließende kanonische Kerndebatte einer Romantik in der Musik liegen, die mit E.T.A. Hoffmann oder Robert Schumann verbunden ist und die ihrerseits bisher vor allem als auf der literarischen Romantik einerseits und der Musik der Wiener Klassik andererseits gegründet erscheint?

Literarische Verflechtungen: Cramer und Baggesen

Als Kontext für das Bild von Cramers musikpublizistischer Tätigkeit ist dabei auch Cramer als Literat und Übersetzer zu betrachten: Cramer war in Studienzeiten Mitglied des Göttinger Hain, als solcher in dem Kreis aber wegen seiner naiven Klopstockverehrung nicht unumstritten und Spott ausgesetzt.¹² Schon in den 1770er Jahren erschienen zahlreiche eigene Gedichte und Prosatexte. Nach seiner Berufung und Etablierung als Professor in Kiel beginnt Cramer eine rege interdisziplinäre und multimediale Publikationstätigkeit. Die musikbezogenen Medien veröffentlichte Cramer primär zwischen ca. 1780 und 1795. Neben dem *Magazin der Musik* erschienen Reihen für Musikalien, vor allem Polyhymnia, die wiederum auf Texte im *Magazin* Bezug nehmen und umgekehrt. In einer losen Reihe unter dem Titel *Menschliches Leben. Gerechtigkeit und Gleichheit!* erschien in dieser Zeit parallel die siebenteilige Klopstock-Biographie und weitere Bände aus halb-fiktionalen, biographischen und anekdotischen Monographien, darunter die dialogisch erweiterte Übersetzung

¹⁰ Mackensen 2022, S. 195.

¹¹ Zuletzt fragte Christiane Wiesenfeld: »(Musikalische) Romantik: Was ist das?«, Wiesenfeld 2022, S. 7–25.

¹² Stosch 2005.

der Reiseberichte Jens Baggesens (*Baggesen oder Das Labyrinth*) und die fünfbändige Publikation *Neseggab oder Geschichte meiner Reise nach den caribischen Inseln*, die ebenfalls mit Baggesen und der sogenannten Holgerfehde verbunden ist.¹³

Anhand des durch die ›Holgerfehde‹ komplizierten Verhältnisses zwischen Baggesen und Cramer lässt sich beispielhaft zeigen, wie Cramer Reales, Diskursives und Fiktives in seinen Schriften überblendet und vernetzt: Baggesen, Dichter des Librettos der dänischen Oberon-Oper *Holger Danske* war mit Cramer befreundet. Komponiert hatte die erste dänisch-nationalsprachliche Oper Cramers ehemaliger Kieler Student und Protegé Friedrich Ludwig Æmilius Kunzen, der ursprünglich aus Lübeck stammte und damit nicht einmal dänischer Untertan war. Cramer hatte selbst gleich eine deutsche Übersetzung dieses Textes vorgenommen und samt Klavierauszug publiziert. Primär wegen dieser Überlagerungen als deutsch wahrgenommener Interessen im Kontext des Projekts einer dänischen Oper fiel Baggesens Stück in Kopenhagen bei der Uraufführung 1789 durch und auch Kunzen konnte am dänischen Königshof zunächst nicht auf weitere Beschäftigung hoffen.¹⁴ Cramer ließ diesen Vorgang nicht auf sich beruhen, sondern verarbeitete ihn in *Neseggab* 1791 bis 1792 in einer Mischung aus nachgereicherter Diskussion der Rezeption, Anekdotischem, fiktiven und realen Briefzeugnissen aus dem Umfeld des Vorgangs. Anstelle eines Vorwortes beginnt diese Reihe, die auch weitere Beobachtungen des Musikbetriebs der Zeit ventiliert, mit einem Text unter der Überschrift *Veranlassung*:

»Im Jahr 1789, als der berühmte Opernkrieg in Copenhagen, und der Volksaufruhr in Paris, wütete, kam gegen das Ende des Winters folgende kleine .. Friedensschrift, heraus, die mit dem Namen Baggesen überschrieben, und einem Motto geziert war, welches auf die Gesundheit der Freunde der .. Schönheit .. Wahrheit, und .. Freude, trank. Aus diesem dünnen Keime erwuchs das nachstehende Buch.«¹⁵

Man beachte die sicherlich ironisch gebrochene, zugleich aber doch der ›gefühlten Sache nach‹ tatsächlich vorgenommene Parallelisierung von Opernkrieg in Kopenhagen und Revolution in Paris!

Jens Baggesen kann dieser Vorgang kaum gefallen haben. Dennoch ließ er 1793–94 seinen autobiographischen Roman bzw. Reisebericht *Labyrinth* von Cramer ins Deutsche übersetzen. Die Übersetzung *Baggesen oder Das Labyrinth*¹⁶ erhält durch Cramers kommentierte Übersetzung eine weitere Ebene: Typographisch differenziert bringt Cramer eigene kommentierende Texte und ausgreifende Fußnoten in Antiqua und die Übersetzung von Baggesens Texten in Fraktur. Der erste Band beginnt mit einem *Avantpropos (der Übersetzung)*, in dem Cramer den Status des Berichts über die Reise, auf der er Baggesen tatsächlich auf der Etappe zwischen Lübeck und Eutin begleitet hatte, zwischen Fiktion und Realität (scheinbar) einordnet, dabei mäandernd verschiedenste Überlegungen einstreut. Das folgende Vorwort von Baggesen, *Vorerinnerung – uns selbst*, eine Reflexion über den Titel des Buchs (*Das Labyrinth*), wird von Cramer ausgiebig kommentiert. Im Zusatz zur Vorerinnerung erklärt Baggesen sein Verhältnis zu Cramer, distanziert sich nachdrücklich von

13 Eine umfangreiche Cramer-Bibliographie mit den teilweise schwer zuzuordnenden Bänden aus der Reihe *Menschliches Leben und vielen verstreuten Veröffentlichungen* bietet Hohmann 2005.

14 Ausführlich zu dem Opernstreit vgl. Schwab 1996.

15 Cramer 1791, S. [I]. Punktierung im Original.

16 Cramer 1793.

Neseggab,¹⁷ um letztlich die weitere Zusammenarbeit mit Cramer als »freundschaftlichem Feinde«¹⁸ zu rechtfertigen. In einem *Zusatz zum Zusatze* sieht sich wiederum Cramer genötigt, Missverständnisse auszuräumen, um denjenigen Lesern, die »sich auf die ›Keuschheit der Dirne Ironie« nicht verstünden, nachzuhelfen.¹⁹ Dem folgt u. a. noch die Widmung des Romans an Friedrich Christian von Schleswig-Holstein-Sonderburg-Augustenburg durch Baggesen und eine lästerliche Kommentierung der Widmung durch den obrigkeitskritischen Cramer, sodass der eigentliche Text von Baggesen in der Übersetzung von Cramer erst auf Seite 78 mit dem Kapitel ›Die Bestimmung der Reise‹ beginnt, bevor dieser erste Band nach knapp 20 noch folgenden Seiten endet.

Baggesens *Labyrinthen*, das schon im Original selbstreflexive Züge in der Nachfolge von Laurence Sterns *Sentimental Journey* aufnimmt und zudem tatsächlich reale Begebenheiten mit fiktiven mischt, wird durch Cramers kommentierende Übersetzung weiter angereichert. Rüdiger Schütt bemerkt: »In zunehmendem Maße gebrauchte Cramer seine Publikationen zur Selbstdarstellung. Zusammengekommen ergeben sie eine Art autobiographische Collage«.²⁰ Das Ergebnis kann man entweder tagespolitisch-kleinkariert, mit Baggesen als »formloses aber inhalts-reiches Chaos«,²¹ oder romantisch-grotesk, als Verwischung der Grenze zwischen Kunst und Leben bezeichnen. Die Thematisierung dieser Grenze, die Sublimierung von Leben in Kunst rückt jedenfalls diese Aktivitäten trotz möglicher qualitativer Zweifel an Cramers Texten in den Kontext frühromantischer Experimente.

Cramers Musikbegriff zwischen den Zeilen und an drei Beispielen

Rondos von C. P. E. Bach: »sie haben etwas von der Güte Gottes an sich«

Blickt man nun vor diesem literarischen und dem politisch liberalen bis revolutionären Hintergrund auf das musikschriftstellerische Schaffen Cramers, zeigen sich Bezüge, die Cramers musikästhetische Ansichten neu fokussieren. Gerade das ihm aus historiographischer Sicht als Rückständigkeit ausgelegte primäre Interesse an der Vokalmusik und am Text als Vermittler von Bedeutung in der Musik nimmt darin eine changierende Position ein.

Gleich an zweiter Stelle seines ersten *Magazin*-Bandes, nach dem Abdruck des vollständigen Librettos von Antonio Salieris Oper *Armida*, auf die noch zurückzukommen sein wird, rezensiert Cramer ausführlich den programmatischen Text *An junge Künstler* von Johann Friedrich Reichardt aus dem ersten Band von dessen Zeitschriften-Projekt, dem *Musikalischen KunstMagazin*,²² einschließlich umfangreich eingerückter Wiederabdrucke aus Reichardts Text.²³ Auch Reichardt geht es nachdrücklich um eine »Befreiung«, die im Kontext der Revolutionszeit metaphorisch aufgeladen ist: Sie betrifft

17 Cramer 1791.

18 Cramer 1793, S. 45.

19 Cramer 1793, S. 48.

20 Schütt 2005, S. 21.

21 Jens Baggesen an Friedrich Christian zu Schleswig-Holstein-Sonderburg-Augustenburg am 2.6.1792, in: Hans Schulz (Hg.): Timoleon und Immanuel. Dokumente einer Freundschaft. Briefwechsel zwischen Friedrich Christian zu Schleswig-Holstein und Jens Immanuel Baggesen, Leipzig 1910, S. 82, zit. nach Schütt 2005, S. 21.

22 Reichardt 1782, S. 1–7.

23 Cramer 1783a, S. 29–56 (Teil 1 der Rezension).

einerseits die des Menschen von den »Sklavenketten«²⁴ eines kunstlosen Lebens durch Musik als Kunst und andererseits die von politischen und ökonomischen Abhängigkeiten:

»Ohne Sänger, ohne Orchester, und ohne den Beutel eines Menschen und des Publicum, von dem jene bezahlt werden, kann der Künstler nicht wirken. Diese werden ihm gegeben, und nach deren Vortrags- und Empfindungsvermögen muß er gemein hin arbeiten: muß, wenn ihm ein weibischer Fürst, dem eine Polonaise mehr behagt als ein Amphionsgesang, für Sänger, die nur trillern können, einen Cato componieren heißt, einen Cato Polonaise trillern lassen - - Die Slavery für Notenhändler und Modeton zu arbeiten, ist die ärgste unter allen [...] Männer, die sich sonst bis zur Affectation scheuten, ihren Nebenkünstlern nur in Nebendingen der Form ähnlich zu seyn, geben uns itzt fast nichts anders als Rondeaus.«²⁵

An dieser Stelle, bei den Rondeaus als leichte Modegattung, hakt Cramer ein und kommentiert in der Fußnote:

»Damit soll doch nicht etwa auf die Rondeaus gezielt seyn, die C. P. E. Bach in seinen letzten Sonatensammlungen gegeben hat? Das Rondeauwesen, wie es von vielen jetzt getrieben wird ist allerdings ein Gräuel [...] Was sollte wohl die Kritik überhaupt dawider haben, daß ein ausgezeichnetes, der Aufmerksamkeit sich aufdrängendes Thema [...] das Ohr des Zuhörers beschäftige? Wenn die Themata so, und die Wendungen so sind, wie die, in denen Bach seine Rondeaus einhertanzen läßt, so zählt man sie mit Recht zu den schönsten Formen der Musik, und sie haben etwas von der Güte Gottes an sich.«²⁶

Damit wechselt Cramer hier das Thema, das Reichardt eigentlich verfolgt: Nicht die Abhängigkeit von äußeren Bedingungen wie Aufführungsmöglichkeiten, finanzielle Ausstattung und öffentliches oder höfisches Interesse an der Musik als Teil ihrer *Daseinsvoraussetzung*, sondern der Hinweis auf die innere *Daseinsberechtigung* einer Musik, die aus eigener Kraft »das Ohr des Zuhörers beschäftigt« ist ihm die Fußnote wert.²⁷ Mit der »Güte Gottes« ist dann – und das im Zusammenhang mit einer eher leichteren Gattung wie dem »Rondeau« – gar die Nähe zum Schöpfer und einer erhabenen Wertigkeit angesprochen. Sicherlich verteidigt Cramer hier vor allem Carl Philipp Emanuel Bach und sieht vor allem in ihm den schöpferischen Genius, der diese Nähe herstellt. Das einzelne Rondo gilt ihm damit nicht zwingend als »göttliches«, womöglich (selbst)schöpferisches, mithin autonomes Werk. Aber die Formulierung hebt doch das Rondo, eine Instrumentalmusik für Klavier allein und ohne textbasierte religiöse oder sonst metaphysische Anbindung in eine Sphäre, die in dieser Form bemerkenswert ist.

²⁴ Reichardt 1782, S. 2.

²⁵ Reichardt 1782, S. 2–3, zit. bei Cramer 1783a, S. 34–35.

²⁶ Cramer 1783a, S. 35.

²⁷ Tatsächlich greift Cramer auch das von Reichardt in dem hier rezensierten Text ausgiebig angestregte »Slavery«-Metaphernfeld in anderen Texten auf, um es ebenfalls von dem bei Reichardt gemeinten ökonomischen und ästhetischen Kontext auf einen konkret musikalischen zu übertragen: Da ist die Rede davon, die Musik – an der betreffenden Stelle wohl hinsichtlich ihrer Form mit Blick auf die Fantasie (vgl. auch unten das letzte Beispiel) – von der »Slavery des Hergebrachten« zu befreien und es wird der Taktstrich als »willkürlich angenommenes Joch« gezeißelt. Cramer 1787, S. XIII.

Die Ouvertüre zu Antonio Salieris *Armida*: »la plus grande merveille d'un art«?

Eine weitere Fundstelle, die seine Sicht auf die ›Bedeutung‹ von Instrumentalmusik und damit ihre ästhetische Eigenständigkeit und Wertigkeit erkennen lässt, betrifft zunächst keine Äußerung von Cramer selbst, sondern ist eine Darstellung von Antonio Salieri über die Ouvertüre zu seiner Oper *Armida*, die Cramer abdruckt und unterstützend kommentiert. Die 1771 in Wien uraufgeführte Oper des gerade 21-jährigen Italieners war ein großer europäischer Erfolg, und begeisterte auch wegen Salieris Aufnahme von Modernisierungen der Gluck'schen Opernreform an Text und Musik. Bereits 1775 wurde sie in Kopenhagen in der Originalfassung und auf Dänisch gegeben.²⁸ Gut möglich, dass Cramer diese Aufführung erlebt hat. Cramer unternimmt seine Übersetzung, korrespondiert darüber mit Salieri selbst,²⁹ erwirkt eine konzertante Aufführung dieser Fassung im Ballhaus in Kiel³⁰ und motiviert schon hier den jungen Studenten Kunzen einen Klavierauszug zu schreiben und die Kieler Aufführung zu leiten. Der Klavierauszug wird flankierend mit einem ausführlichen Vorwort Cramers in seiner Reihe *Polyhymnia* publiziert³¹ und sein deutsches Libretto erscheint vollständig gleich zu Beginn des ersten programmatischen Bands vom *Magazin*, auch dort nicht ohne ausführliche Einführung und Würdigung.³²

Dabei ergänzt Cramer seine eigene Beschreibung der Ouvertüre als »bedeutende Mahlerey«³³ in einer Fußnote mit dem von Salieri selbst verfassten Vorbericht, den Cramer offenbar nicht im italienischen Original,³⁴ sondern in Adam Gottlob Thoroups dänischer Übersetzung der *Armida*³⁵ kennenlernte und jedenfalls in deutscher Übersetzung zitierte:³⁶

»In der Symphonie hat man in der Musik dasjenige auszudrücken versucht, was unmittelbar vor dem Augenblicke vorhergehen muß, wo die Handlung derselben beginnt; nämlich Ubaldos Ankunft zu *Armidas* Insel, durch den dicken dunklen Nebel, der sie umgiebt; die bewachenden Ungeheuer, die ihn beym Fusse der Klippe anfallen, um ihn zu schrecken; das entsetzliche Geheul, die Verwirrung mit der sie über Hals und Kopf in die Flut gestürzt werden, indem er den bezauberten Schild ihnen bloß entgegen hält; die Mühe und äusserste Anstrengung, mit welcher er die überhängenden Klippengipfel ersteigt; seinen schnellen Fortschritt endlich, auf den Rücken des Bergs, hin zu einer anmuthigen und bezaubernden Gegend. Ist die Musik wirklich im Stande, diese Bilder deiner Seele darzustellen: so ermuntert das den Mut des jungen Componisten durch verdienten Ruhm. Entspricht die Wirkung nicht der Absicht; so nimm wenigstens mit dem guten Willen vorlieb; entschuldige ihn mit der

28 Engelke 1930/1931, S. 353.

29 Vier Briefe von Salieri an Cramer zwischen 17.10.1782 und 20.7.1784 sind in der UB Kiel erhalten (Signatur: Cod. ms. SH 406 H, Fasz. 6, Digitalisat: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:gbv:8:2-1687801>) und von Engelke teilweise übertragen worden (vgl. Engelke 1930/31, S. 354–356).

30 Vgl. zu der Aufführung M. Kirsch 2024, S. 132.

31 Salieri/Coltellini 1783.

32 Cramer 1783a, S. 5–29, 211–228 u. 317–338.

33 Cramer 1783a, S. 17. – wortgleich in Cramer 1783b, S. IV.

34 [Salieri] zit. in Coltellini 1771, S. [3–4].

35 Coltellini/Thoroup 1781, S. [3]. Für den Hinweis auf diesen Librettodruck und den Austausch über den Vorgang danke ich sehr herzlich Jens Hesselager (Kopenhagen).

36 Auch Stefan Keym zitiert diesen Text nach Cramer 1783b, geht aber, wohl irrtümlich, davon aus, dass die Darstellung von Thoroup stammt. Vgl. Keym 2020, S. 162 mit Anm. 30.

Schwierigkeit eines solchen Unternehmens, und stelle diese Symphonie zu den vielen anderen hin, die schlechterdings nichts bedeuten.«³⁷

Sicherlich liest sich Salieris Vorstellung über weite Strecken als Echo einer barocken Nachahmungsästhetik und scheint eher die alte Vorstellung einer gegenüber den anderen Künsten in dieser Hinsicht defizitären Musik zu reproduzieren. Auch Cramers Kommentar zu diesem Zitat, den er innerhalb der Fußnote anschließt, erfüllt das Klischee einer naiven Jagd nach musikalischen ›Mahlereyen‹:

»Allerdings entspricht die Wirkung so sehr ihrer Absicht; daß wir beyde, Herr Kunzen und ich, da wir uns mehrmals über dasjenige unterredeten, was der Componist wohl mit seiner Oüvertüre eigentlich sagen gewollt, den ganzen Detail seines Sinnes so genau trafen: ›Hier die Ankunft! Hier die Ungeheuer! Dort ›der Kampf!‹ ›da der Sieg!‹ daß ich meinen Augen kaum trauen wollte, als ich obige eigene Erklärung des Componisten von ohngefähr und unvermuthet zu Gesichte bekam.«³⁸

Dennoch scheint hier weniger die Verteidigung der Musik und die Legitimation ihres Kunstwertes durch den Nachweis ihrer Abbildungsqualitäten im Sinne der von vorne herein semantischen, gar gegenständlichen Künste Literatur und Malerei der Hauptgedanke zu sein. Stattdessen deutet sich die Vorstellung an, dass die Musik gerade darin über die bildenden Künste hinausgeht, dass sie – wie die Literatur – auch das Gebiet der Phantasie und Imagination bedienen kann und das auf geheimnisvolle Weise sogar ohne Worte. So schließt Cramer seine Fußnote mit einem Auszug aus Jean-Jacques Rousseaus Artikel ›Imagination‹ aus dessen *Dictionnaire de Musique*, in dem er die Qualitäten bzw. seine Perzeptionserfahrung von Salieris Oüvertüre musikästhetisch entsprechend beschrieben findet:

»La Musique sembleroit avoir les [...] bornes par rapport a l'ouïe; cependant elle peint tout, même les objets, qui ne sont que visibles. Par un prestige presque inconcevable elle semble mettre l'œil dans l'oreille, & la plus grande merveille d'un art, qui n'agit que par le mouvement, est, d'en pouvoir former jusqu'a l'image du repos. La nuit, le sommeil, la solitude et le silence entrent dans le nombre des grands tableaux de la Musique. [...] Que toute la Nature soit endormie, celui qui la contemple ne dort pas; & l'art du Musicien consiste à substituer à l'image insensible de l'objet celle des mouvements que sa préférence excite dans le cœur du Contemplateur. Non seulement il agitera la mer, animera la flamme d'un incendie, sera couler les ruisseaux, tomber la pluie & grossir les torrens; mais il peindra l'[h]orreur d'un désert affreux, rembrunira les murs d'une prison souterraine, calmera la tempête, rendra l'air tranquille & serein, & répandra de l'Orchestre une fraîcheur nouvelle sur les bocages.«³⁹

37 Cramer 1783a, S. 17 bzw. Cramer 1783b, S. V.

38 Cramer 1783a, S. 18, unregelmäßige Zeichensetzung original.

39 Cramer 1783a, S. 18. Cramer zitiert hier ohne Angabe eine Ausgabe von Jean-Jacques Rousseau, Art. ›Imagination‹, in: *Dictionnaire de Musique*, Band I, von dms., Genf 1767, hier geprüft nach der Ausgabe von 1781, S. 418–421, hier S. 419–420. Auslassungszeichen eingefügt von der Autorin. Sie bezeichnen die Auslassungen, die Cramer gegenüber Rousseau vornimmt. – Übersetzung der Ausgabe von 1767 von Dorothe Gülke und Peter Gülke in: Rousseau 1984, S. 270: »Für die Musik als eine an das Gehör sich wendende Kunst scheinen [denen der Malerei analoge, die nur gegenständliches aber nicht, wie die Dichtung, Imaginiertes darstellen kann] Einschränkungen zu gelten; dennoch stellt sie alles dar, selbst Gegenstände, die nur sichtbar sind. Kraft einer fast unbegreiflichen Gaukelei scheint sie das Auge ins Ohr verlegen zu können, und das größte Wunder jener Kunst, deren Wesen Bewegung

Im Begriff des »mouvement«, der ›Bewegung‹ greift Rousseau hier die aufgeklärt-empfindsame Wirkungsvorstellung von Musik auf, die, gründend letztlich auf der antiken Säfte-Lehre, von einem Gleichklang der Schwingungen im Körper und in der Musik ausgeht. Genau dieser Übergang aber zwischen Körper, Geist und Musik, von Rousseau als Vorgang der sinnlichen Wahrnehmung vorgestellt und der kognitiven Auffassung vorgelagert, wird von ihm als »grande merveille« mystifiziert und so aus der aufgeklärt-empfindsamen doch in die Richtung einer metaphysischen Musikauffassung gewendet, die für das frühromantische Denken prägend wurde und in der Vorstellung einer schöpferischen ›Imagination‹ konstruktiv ist. Dieses ›Wunder‹ scheint Cramer quasi performativ nachzuspielen in seiner sermokinatischen Wiedergabe der Ausrufe über bildliche Eingebungen beim Durchgehen der Ouvertüre am Klavier mit Kunzen und die wundersame Deckung dieser Eingebungen mit den von Salieri nachgereichten Erklärungen.

Welchen Anlass gerade dieses Stück zu derlei Überlegungen bot, kann anhand des Klavierauszugs angedeutet werden. (Abb. 1) Cramer verzichtete in der Ausgabe oder kannte gar nicht Salieris eigene Bezeichnung dieser Ouvertüre als *Sinfonia in Pantomima*, mit der der Komponist im Autograph einen weiteren Hinweis auf seinen Anspruch an die Darstellungsfähigkeit seiner Musik gab.⁴⁰ Die Ouvertüre ist durch Tempo- und Texturwechsel deutlich in fünf Teile gegliedert, die sich oberflächlich unschwer auf die von Salieri beschriebenen Ereignisse beziehen ließen, die vor der Handlung der dann folgenden Oper liegen. Tatsächlich könnte der erste Abschnitt im tiefen, sich erst nach und nach zu einem vollständigen Satz aufbauenden Abwärtszug, mit changierender, schiebender Harmonik und rhythmischer Verunklarung durch Synkopen und dem Rückfall in einen ungestalteten liegenden Klang bis zur Generalpause mit plötzlichem ›Einbruch‹ des *Allegro*-Teils in Dur und rhythmisch und melodisch abgerissenen Einwürfen als Aufbrechen des ›Nebels‹ und Einbruch der ›Ungeheuer‹ lesen. Der letzte Abschnitt, *Andante gratoso* in seiner Aufhellung nach C-Dur, im tänzerischen $\frac{3}{4}$ -Takt, mit periodischer Gestaltung, Melodie in der erstmals zum Streichersatz hinzutretenden Oboe, terzenseelig mit nachschlagender Pizzicato-Begleitung und der übermütig-diminutiven Steigerung als Schlussgeste ist deutlich als Atmosphäre einer »anmuthigen und bezaubernden Gegend« markiert, wie auch Stefan Keym bemerkt.⁴¹ Anders als die »vielen anderen Opern-Sinfonien die nichts bedeuten« und anders auch als die später dominierenden potpourriartigen Opernsinfonien, die einen musikalischen Ausblick auf das zentrale musikalische Material der folgenden Oper liefern, mutet Salieri aber der Musik zu, den Affektgehalt einer ereignisreichen *Vorgeschichte* zu repräsentieren. Um dies zu ermöglichen, muss die Musik auch hier – wie in der freien Fantasie – von der ›Sklaverey‹ der konventionellen formalen Anlage befreit werden. Die Sinfonie geht über eine eingeführte Dreiteiligkeit hinaus, indem sie sich in die ›Freiheit‹ der Reihenform begibt. Einzelne Phänomene wie die starken dynamischen Kontraste, rauschenden Sechzehntelskalen, Tremoli, Generalpausen und überhaupt die

ist, besteht darin, daß sie mit bewegten Mitteln selbst noch das Bild der Ruhe geben kann. Die Nacht, der Schummer, die Einsamkeit und Stille gehören zu den großen Themen der musikalischen Darstellung. [...] Wenn auch die ganze Natur in Schummer läge, so schläft doch derjenige nicht, der sie betrachtet. Die Kunst des Musikers besteht nun darin, das nicht wahrnehmbare Bild des Gegenstandes durch dasjenige der Bewegung zu ersetzen, die dessen Gegenwart im Gemüt des Betrachters hervorruft. Nicht nur wird er das Meer aufwühlen, die Flammen einer Feuersbrunst entzünden, Bäche fließen, Regen fallen und Ströme anschwellen lassen; er wird auch die Schrecknisse einer grausamen Wüste schildern, die Mauern eines unterirdischen Gefängnisses verdüstern, Stürme beruhigen, die Luft sänftigen und mildern und vom Orchester her neue Frische über das Gesträuch verbreiten.«

40 Vgl. das Autograph in der Österreichischen Nationalbibliothek: Salieri/Cottellini 1771, S. [3], Digitalisat: <https://data.onb.ac.at/rep/10041941>.

41 Keym 2020, S. 162.

O U V E R T U R E.



Adagio
con
un poco di moto,


The Adagio section consists of three systems of music. The first system begins with a treble clef, key signature of one flat (B-flat), and common time (C). It features a melody in the upper voice and a bass line in the lower voice. The second system continues the melodic development. The third system concludes the Adagio section with a double bar line.

Allegro.


The Allegro section follows the Adagio and consists of two systems. It is characterized by rapid sixteenth-note passages in both hands. The first system shows the beginning of this fast movement. The second system ends with the instruction "voli subito," indicating a transition to another tempo or section.

voli subito.

Arcaida.

4

Andantino gratioſo.

The musical score is written for piano on a grand staff with two staves per system. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is divided into two main sections. The first section begins with a piano (p) dynamic and features a complex, flowing melody in the right hand with many sixteenth and thirty-second notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. This section includes markings for *mf* (mezzo-forte) and *tr* (trills). The second section, marked *Andantino gratioſo.*, starts with a change in tempo and mood. It features a more melodic and lyrical line in the right hand, often with slurs, and a simpler accompaniment in the left hand. This section includes markings for *pp* (pianissimo) and *f* (forte). The score concludes with a final cadence in the right hand and a sustained chord in the left hand.

Abb. 1a u. b: Antonio Salieri: Klavierauszug der Ouvertüre zur Oper *Armida*, Anfang und Schluss.
Gemeinfrei. Aus: Salieri/Cottellini 1783, S. 1 und 4.

Diskontinuität des Verlaufs speisen sich aus der sinfonischen Sprache der Mannheimer Schule. Die auch mit der Rezeption der modernen Mannheimer Sinfonie eng verbundene Vorstellung von Dramatik verbindet sich hier mit der intendierten programmatischen Darstellungskraft, mit der sich der Geist der späteren romantischen Programmmusik und Konzertouvertüre andeutet: Es geht hier grundlegend um die Frage, ob eine Sinfonie ›nichts‹ bedeute oder mit ihren eigenen Mitteln ein ›inneres‹ Bild schaffen kann.

Salieri verzichtet dabei aber auf manche naheliegenden Wortausdeutungen seiner eigenen Handlungsbeschreibung: Weder lässt sich zweifelsfrei eine musikalische ›Klippe‹ in der Musik ausmachen noch ein ›bezauberter Schild‹. Vor dem Hintergrund opernhafter musikalischer Topoi oder vokal geprägter Madrigalisten wäre eine plakativere Umsetzung möglich gewesen. Im Vordergrund stehen eher der Reiz, den musikalischen Verlauf in diesem Kontext gegen das Ideal der Affekteinheit gestalten, die Kontraste und Konflikte aufsuchen und eine spezifische Gestik in der Musik hervorkehren zu können: Die murmelnde Tiefe des Beginns ist eben nicht eindeutig zuzuordnen: Soll hier das Meer um die Insel oder die Nebel aufscheinen? Die mehrmalige Auftaktgeste mit Fermate und folgender Generalpause am Beginn des Allegro-Abschnitts: Stellen sie die Ungeheuer dar oder die Klippen? Weitere Beispiele symptomatischer Mehrdeutigkeit ließen sich anführen. Gerade das dramatisch Gebrochene, Gestische wirft Fragen auf, eine unausgesprochene, vielleicht unaussprechliche ›Bedeutung‹ teilt sich mit, ohne dass sie sich jenseits der Musik aufklären ließe. Sie lässt ›wundersam‹ Bilder vor dem inneren Auge erscheinen, die subjektiv ausgeprägt sein mögen, aber sich zugleich als stark, unzweifelhaft affektiv aufgeladen zeigen.

Der Einsatz in einer Opernsinfonie, die sich auf eine nicht einmal im Opernplot dargestellte, sondern vollständig zu imaginierende Handlung bezieht, erscheint als eine Art logische Konsequenz. Die Rezeptionshaltung ist in der Oper ohnehin auf die Darstellung von Handlung und Affekt gerichtet, entsprechende Mittel als Topoi sind aus dem musikdramatischen Kontext bekannt. Ob und in welcher Weise Salieris nur im Autograph vermerkter Hinweis auf die Pantomime als performative Ebene hinzutrat oder mitgedacht war, ist unklar. Salieris Erklärungen zu seiner Sinfonie heben ja gerade auf die Eigenständigkeit der musikalischen Geste ab, von einer pantomimischen Umsetzung deutet sich hier nichts an.⁴² Allerdings gab es im Umfeld gerade auch der Gluck'schen Opernreform und im Kontext der französischen Opern-Tradition unter Einbeziehung des Balletts als feste Größe Ideen vom antiken pantomimischen Ursprung des Balletts und dessen ästhetischen Wert.⁴³ Dass sich auch diese Diskussion in Salieris Bezeichnung *Sinfonia in Pantomima* niederschlug ist zumindest nicht auszuschließen. Dass er aber ganz offenbar der Musik selbst diese Aufgabe zu übertragen gedachte, weist zugleich auf den hohen synthetischen Anspruch an die Musik als ›darstellende Kunst‹ hin. Die Mannheimer Konzert-Sinfonie, opernhaft-darstellende Dramatik und pantomimische Tanztradition im Handlungsballett als gestische Kunst scheinen sich in dieser Ouvertüre von Salieri zu überlappen und zu verschränken. Die Relationen von ›Bedeutung‹ der Instrumentalmusik zwischen ›nichts‹, ›Mahlerey‹ und poetischer Imagination scheinen in Bewegung zu geraten.

⁴² Soweit zu sehen, steht der Zusatz »Sinfonia in Pantomima« nur im Wiener Autograph, nicht z. B. in der in Kopenhagen überlieferten Abschrift (dort ist die Eröffnungsmusik mit »Sinfonia« überschrieben, vgl. Salieri/Cottellini [1775–85], Digitalisat: https://img.kb.dk/ma/umus/salieri_armida-m.pdf) und wird auch von Cramer/Kunzen nicht übernommen.

⁴³ Schroedter 2016, Sp. 133.

19.
Fantasia.
Allegro.
moderato.

The image shows a page of handwritten musical notation for a piece titled 'Fantasia' in C minor, BWV 63/6 by Carl Philipp Emanuel Bach. The manuscript is on aged, slightly stained paper. The notation is written in a cursive hand typical of the 18th century. The piece is in 3/4 time and is marked 'Allegro' and 'moderato'. The score consists of ten staves, with the first staff being a treble clef and the subsequent staves alternating between treble and bass clefs. The notation includes many ornaments, fingerings, and dynamic markings such as 'p' (piano), 'pp' (pianissimo), 'f' (forte), and 'C' (crescendo). The piece is a single-movement work, and the page shows the beginning of the piece, starting with a treble clef and a key signature of two flats (C minor).

Abb. 2: Carl Philipp Emanuel Bach: Fantasia c-Moll aus Sonate VI, Wq 63/6. Aus: Bach 1753.

Wilhelm von Gerstenbergs Textierungen von C. P. E. Bachs Fantasie c-Moll als »Experimentalästhetik«

Der sich hier andeutende Wandel des Musikverständnisses treibt dabei auch seltsame Blüten. Das im besten Sinne »merkwürdige« Beispiel der Textierungen einer Carl Philipp Emanuel Bach'schen Fuge scheint dabei zugleich die Raum für den nächsten Schritt dieser Lockerung der Verbindungen zwischen semantischer Bedeutung und Musik zu öffnen: Heinrich Wilhelm von Gerstenberg, dänischer Verwaltungsbeamter, Komponist, Cellist vor allem aber Dichter und (Musik)Schriftsteller aus Husum hatte 1767, damals in Kopenhagen im militärischen Dienst, die berühmte Fantasie c-Moll aus den Probestücken zu Bachs *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* mit Nachdichtungen der klassischen Monologe von Hamlet und von Sokrates vor dem Schierlingsbecher unterlegt. Diese Versuche waren zunächst ungedruckt bei Gerstenberg verblieben, aber Cramer bekannt, der sie 1787 als ersten und einzigen Band seiner Reihe *Flora* zum Druck brachte. Schon im ersten Band des *Magazins* 1783 kommt er im Anschluss an die Rezension der aktuellen Sammlung für *Kenner und Liebhaber* mit Sonaten, Rondos und Fantasien für Klavier von Bach deshalb auf die Textierungen der schon 30 Jahre alten c-Moll-Fantasie durch Gerstenberg zu sprechen (Abb. 2).

Scheinbar hat Gerstenberg durch Textierung das Solo-Stück, Inbegriff empfindsamen kompositorisch-interpretativen Gefühlsausdrucks des Komponisten am Klavier zu einer Klavierbegleitung »degradiert«. Gerstenbergs eigene Formulierung, er glaube, dass »die Musik ohne Worte nur allgemeine Ideen vorträgt, die aber durch hinzugefügte Worte ihre völlige Bestimmung erhalten«, hat zusätzlich dazu beigetragen, dieses Projekt als Ausdruck einer veralteten Nachahmungsästhetik zu betrachten. Der Text scheint zur Spezifizierung einer defizienten Musik benötigt, die Textierung bildet aus dieser Perspektive eine Ergänzung zur Musik.⁴⁴ Gerstenberg wählt Kerntöne einer im Satz enthaltenen Stimme für die neue Gesangsstimme aus. Dabei spielen Silbenzahl und Metrik des von Gerstenberg eingerichteten Textes, aber offenbar auch affektive Aspekte eine Rolle. Unterschiedliche Elemente des Klaviersatzes kommen dabei zum Einsatz und werden angepasst. Beispielsweise basiert Hamlets Ausruf »Tod!« auf dem Zielton c1 der vorangehenden 32stel-Kaskade der Fantasie, im Kontext der Todessehnsucht gedehnt von einer Achtel zu einer halben Note. Die Parallelisierung bzw. Kontrastierung mit dem Ausruf »Schlaf!« bringt das A bzw. a in oktavierter Form als a1 als Ziel der folgenden Dreiklangsbrechung im Bass des Klaviers. So entsteht ein »fragender« Sextsprung. Die Ansprache »Tod! Ich kenne dich« in Sokrates' Monolog für die entsprechende Stelle in der Musik setzt Gerstenberg aus demselben verfügbaren Material als abwärts gerichtete Bewegung um, das gedehnte a1 auf »Tod« erklingt metrisch sogar früher als Bachs Fantasie-Satz es nahelegt. »Ich kenne dich« übernimmt dagegen die Dreiklangsfigur der rechten Hand, wie insgesamt Sokrates' Monolog eher der Oberstimme, Hamlets dagegen der Basslinie der Fantasie zugeordnet ist.⁴⁵

Im ersten Abschnitt folgt Gerstenberg so der freien Form der Fantasie, dezidierte klavieristische Passagen bleiben dem Klavier überlassen, die so ihren ursprünglich solistischen Charakter verlieren und Begleitungs- und Überleitungsfunktion erhalten. Der Duktus ändert sich im Largo, das bei Bach im metrisch klaren ¾-Takt notiert ist und nun tatsächlich einen tänzerisch-liedhaften Charakter hat. Beide Monologe wechseln in Gerstenbergs Nachdichtung an dieser Stelle in eine Sphäre der Aufhellung. Musikalisch ähnelt der Satz hier einem Liedmodel, das auch als pianistisches »Handstück«⁴⁶

⁴⁴ Vgl. Benary 1989, S. 111–112.

⁴⁵ Vgl. Lütteken 1998, S. 434.

⁴⁶ Vgl. z. B. C. P. E. Bachs Vorrede zu seinen *Geistlichen Oden und Liedern*, Bach 1758, S. [I].

IV. *Allegro moderato.* 19

Sokrates. *Hamlet.* *Klavier.* *Fantasia.*

Nein, nein, die ern-ste
Seyn.

ho - he Ge - falt, nein, die na - he Stunde soll nicht mich schrecken, der Ver - zung mä - he
oder Nicht - feyn, das ist, das ist die große Fra - ge, das ist die gros - se

E 2

20

Stun - de. Tod! ich kenne dich, Ge - ni - us - ge -
Fra - ge. Tod! Schlaf!

falt, Geist, ho - her Himmels - bo - the, Geist, du schwelst
Schlaf! und Traum! Schwar - zer Traum!

Abb. 3a u. b: Bachs Fantasie c-Moll mit Textierungen von Wilhelm von Gerstenberg. Gemeinfrei. Aus: Cramer 1787.

funktioniert: Die Singstimme wird im Wesentlichen in der Oberstimme mitgespielt und weist praktisch keine Unterschiede zwischen beiden Monologen auf. Der Wechsel zurück in das metrisch freie *Allegro moderato* bringt dann den jeweiligen melodramatischen Umschwung hin zur gedanklichen Fixierung auf den Freitod bzw. dessen Umsetzung, der beide Monologe inhaltlich und musikalisch zum Ende hin zusammenführt.

In Laurenz Lüttekens Studie zum *Monologischen als Denkform*⁴⁷ spielt diese Textierung der Fantasie von Bach eine zentrale Rolle für seine Untersuchung des »fundamentalen Diskursverlustes«,⁴⁸ den er um 1800 ausmacht und der sich in selbstreflexiven Rückzügen eben ins »Monologische« ausdrückt. Die »Freie Fantasie« steht dem »Monologischen« dabei insofern nahe, als beide in ihrem Fortgang in der Fantasie nicht von einer musiktheoretischen oder kompositionspraktischen Syntax bzw. im Monolog von einer handlungsbezogenen Dramatik, sondern unmittelbar aus dem Affekt herausgetrieben werden und aus der Einbildungskraft heraus entstehen. Regelmäßigkeit wird zugunsten von Unmittelbarkeit verlassen und die Möglichkeit für Überraschung geschaffen. Damit lässt sich auch das Unwahrscheinliche, das Wunderbare, das Erhabene integrieren oder zumindest andeuten. »In der distanzlosen Verbindung von Einbildungskraft und Hervorbringung, von Phantasie und *Fantasia* verwandelte sich die Begriffslosigkeit der Musik zum Begründungszusammenhang einer neuen Gattung, die sich gänzlich von poetischen Vorgaben lösen konnte«, so Lütteken zur »Freien Fantasie«.⁴⁹ Die Textierung Gerstenbergs diene im Sinne eines »Probestückes« auf höherer Ebene der Veranschaulichung dieser direkten Verbindung und der Rückführbarkeit auf den allgemeinen affektiven Ausgangspunkt der »fantastischen« bzw. »phantastischen« Schaffenskraft.⁵⁰ Der Text ist damit also nicht als Hinzufügung zur Füllung einer Lücke, sondern als eigene, der Musik wie der Poesie gleichermaßen zugrunde liegende Ausdrucksform zu verstehen. Der Übergangsbereich zum Gestischen als weiterer künstlerischer Ausdrucksform ist dabei für die »Freie Fantasie« schon von Bach selbst angedeutet worden.⁵¹ Beim Blick in die Textierung zeigt sie sich vor allem in den freien Rahmenteil und könnte analog in den Kontext des Gluck'schen Handlungsdramas – oder der Salieri'schen Opern-Sinfonia/Pantomime – gestellt werden.⁵²

Zeitgenössisch blieb der Versuch wohl ohne weitere Anschlüsse, wenngleich er durchaus Aufmerksamkeit erregte.⁵³ Nicht nur dafür, dass Gerstenbergs Textierung überhaupt öffentlich zugänglich wurde, sondern auch für Initiierung der Diskussion und deren Tendenzen war Cramer verantwortlich, wenn auch anzunehmen ist, dass er gerade darin von seinem Umfeld, von Gerstenberg selbst, von Johann Abraham Peter Schulz, von Klopstock und anderen geprägt war.⁵⁴ Seine Erklärungen im *Magazin* und im Vorwort zum Abdruck der textierten Fantasie weisen dabei deutliche Parallelen mit frühromantischen Diskursen auf:

⁴⁷ Lütteken 1998.

⁴⁸ Lütteken 1998, S. 425.

⁴⁹ Lütteken 1998, S. 424.

⁵⁰ Lütteken 1998, S. 435.

⁵¹ »Daß alles dieses [der musikalische Vortrag] ohne die geringsten Gebehrden abgehen könne, wird derjenige bloß läugnen, welcher durch seine Unempfindlichkeit genöthigt ist, wie ein geschnitztes Bild vor dem Instrumente zu sitzen«. Bach 1753, S. 122, vgl. auch Lütteken 1998, S. 431.

⁵² Lütteken 1998, S. 434.

⁵³ Lütteken 1998, S. 426.

⁵⁴ Lütteken 1998, S. 426.

»Wer also nur nicht mit Rousseau ausschließend das Wesen und die ganze Kraft der Musik in Nachahmung und Leidenschaft setzt, wer nicht gegen die Instrumentalmusik insbesondere, so bald sie nicht mahlt, gefühllos ist, und auch solchen Folgen von Tönen, denen keine genau bestimmbaren Empfindungen oder Ideen entsprechen, und die auch sogar bisweilen für das Ohr keinen entscheidenden Reiz haben, demohngachtet aus andern Gründen Werth zugestehen kann, dem wird eine solche Sammlung von momentanen Einfällen, Gedanken, Capriccio's [bezogen hier auf die Rezension der 4. *Kenner und Liebhaber*-Sammlung], kurz von denen man wie Polonius von Hamlet sagen kann: *Though this is madness, yet there's method in it*, sicher die unterhaltendste Geistesbeschäftigung verleihen, und das um so viel mehr, je mehr er mit den geheimen Regeln der Kunst vertraut geworden, und je tiefer er in das Heiligthum derselben gedrungen ist.«⁵⁵

Hier schließt also jemand – Bach und seine Verehrer – das Tor zum Jenseitigen der Kunst und insbesondere zur Musik auf, das eben auch jenseits von »genau bestimmbaren Empfindungen« liegt. Die Verknüpfung von Polonius' »Wahnsinn« mit dem »Heiligthum« der Kunst, in das einzudringen sei und zwar in die »Tiefe«: Hier scheint das Wortfeld des Unaussprechlichen, des Unverfügbaren aufzuscheinen, das Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck 15 Jahre später aus einer kunstreligiösen Emphase heraus formulierte⁵⁶ und das E. T. A. Hoffmann fast 30 Jahre später in seiner berühmten Rezension von Beethovens 5. *Symphonie*⁵⁷ zum Signum der musikalischen Romantik machte. In Cramers »Heiligthum der Regeln« der Kunst schwingt sicherlich mehr »noch« das Bild einer akademischen Geheimwissenschaft, des Expertenwissens als Grundlage für große Kunst mit und weniger die Vorstellung einer im Diesseits prinzipiell unerreichbaren künstlerischen Gegenwelt, die Wackenroder/Tieck und Hoffmann umtreibt. Auffällig ist hier aber schon, dass den Ausgangspunkt die Instrumentalmusik bildet, und zwar solche, die »nicht mahlt«, nicht einmal »entscheidenden Reiz« habe und doch eine »Hamlet'sche Tiefe« erreiche. Der Schritt in die Mystifizierung des Unaussprechlichen scheint naheliegend.

Man möchte wohl wissen, stichelt Cramer weiter,

»wie diejenigen zurecht kommen, die an der Festsetzung solcher Theoremen sich weiden, als da sind: daß in jedem Stücke nur eine Empfindung die herrschende seyn müsse, daß, da der Musicus nicht, wie der Dichter, seine Uebergänge motivieren können, plötzliche Uebergänge überhaupt verwerflich seyn [...] Sie finden hier und an unzähligen andern Stellen [...] das förmliche Dementi ihres usurpirten Satzes.«⁵⁸

Genau dieser Aspekt des Diskontinuierlichen, oben schon bei Salieri relevant und ein wesentliches Merkmal auch der Bach'schen Instrumentalmusik von der Klavierfantasie bis zur Sinfonie, wird also hier als ästhetisches Problem angesprochen. Dabei lasse sich mit denjenigen, die »solche Theoreme

⁵⁵ Cramer 1783a, S. 1250–1251.

⁵⁶ »[D]ie Tonkunst ist gewiß das letzte Geheimnis des Glaubens, die Mystik, die durchaus geoffenbarte Religion«, Wackenroder/Tieck 1799, S. 254, Wiederabdruck in Dahlhaus 1984, S. 189.

⁵⁷ »Die Musik schliesst dem Menschen ein unbekanntes Reich auf; eine Welt, die nichts gemein hat mit der äusseren Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle durch Begriffe bestimmbaren Gefühle zurücklässt, um sich dem Unaussprechlichen hinzugeben.« Hoffmann 1810, Sp. 631, Wiederabdruck in Dahlhaus 1984, S. 197.

⁵⁸ Cramer 1783a, S. 1254.

festsetzen« ohnehin kaum streiten, weil sie »gegen ihre Theoreyen sich [nicht] auf Erfahrung, auf die Experimentalästhetik berufen [...] wollen, die Klopstock so in Ehren hält.«⁵⁹ Cramer bringt also mit Klopstock als Gewährsmann, das »Experiment« gegen das »Theorem« in Stellung. Der Begriff des Experiments scheint dabei nicht nur, vielleicht nicht einmal primär für die Vorstellung von wissenschaftlich belastbaren Erkenntnissen, sondern vor allem für eine Praxis, hier also eine musikalische Praxis, nämlich die der Perzeption von Musik zu stehen.

Auch im oben schon zitierten »Verzeichniss« zur Publikation der textierten Fantasie in der *Flora* äußert sich Cramer noch einmal zu seinem Verständnis dieses Beispiels:

»Ohne Scherz geredt; ich glaube sehr fest, daß dieser excentrische Versuch zu den wichtigsten Neuerungen gehört, auf die je ein Kenner verfallen ist: und daß er einen denkenden Künstler, der sich nicht immer unter der Slavery des Hergebrachten schmiegt, eine Wünschelruthen seyn mag, manche tiefliegende Goldader in den geheimen Schachten der Musik zu erspähn [...].«⁶⁰

Die Textunterlegung ist aus Cramers Sicht also ein »excentrischer Versuch«, den – so könnte man vielleicht im Sinne Robert Schumanns sagen – »Philistern« der Kunstwissenschaft den tieferen, eigentlich unzugänglichen Sinn begreiflich zu machen. Die »Befreiung« der Instrumentalmusik »vom Hergebrachten« (die in der Fantasie paradoxerweise schon selbst zum formalisierten Gattungsanspruch zählt) und damit die Lösung des Musikverstehens von Form und/oder Text hinterlässt offenbar eine Art Verstehens-Vakuum, das Sinnzuschreibung zur Vermittlung im Modus der Kunst, hier der Sprachkunst, zu erzwingen scheint. Dass dies bei Gerstenberg und mit Cramers Begeisterung in Form einer Nachtextierung eines virtuosen Klavierstücks im Sinne eines Kunstlieds im Übergang zum Melodram passiert, mag historisch rückblickend naiv wirken. Lütteken relativiert daher die durch seine eigenen Beobachtungen sich nahelegende Verbindungslinie mit einer späteren romantischen Musikästhetik:

»so sehr man versucht ist, von hier aus einen Brückenschlag ins 19. Jahrhundert, zur »poetischen Musik« zu wagen, so deutlich sind doch auch die Differenzen, da Gerstenberg ja gerade nicht eine vage Verbindung, sondern ein konkret und gegenseitig übersetzbare Verhältnis von Musik und Poesie zu Grunde legt.«⁶¹

Sicherlich mag bei Gerstenberg und Cramer »noch« die Rechtfertigungsperspektive einer hinsichtlich ihrer Sprachfähigkeit defizitären Musik der gedankliche Ausgangspunkt sein. Wie im Umgang mit Salieris Overture beschrieben, soll offenbar die unmittelbare »Erscheinung« von Bildern beim Hören der Musik deren Aussagekraft »belegen«. Im Fall der Textunterlegungen der Fantasie müsste man hier also mit einem unmittelbaren Gefühl der »Passung« dieser Texte in einer poetischen Dimension rechnen. Diese Wahrnehmung könnte dann als »Beweis« für die ästhetische Vorstellung eben der unmittelbaren »Verbindung von Einbildungskraft und Hervorbringung«⁶² gelten.

59 Cramer 1783a, S. 1254.

60 Cramer 1787, S. XIII.

61 Lütteken 1998, S. 435.

62 Lütteken 1998, S. 424.

Zugleich hat Lütteken selbst aber überzeugend gezeigt, wie aus dem Kontext der Empfindsamkeit die beiden trotz der Freitodthematik sehr verschiedenen Monologe – der des fiktiven Hamlet, der zerrissen über seine Todessehnsucht sinniert und der des historischen, verurteilten Sokrates, der sich gezwungenermaßen selbst zu töten hat – als aus demselben Affekt, dem der Erschütterung, herleiten und damit das Tragische als »ein übergreifender Sinn«⁶³ der Fantasie und der beiden Texte verstehen lassen. Die »gegenseitige Übersetzbarkeit« erscheint ja gerade durch die Verwendung *zweier* sprachlicher Beispiele auf eine höhere Ebene projiziert. Nebeneinander stehen sie nicht als eine »eindeutige« Übersetzung, sondern als eben beispielhafte »Vorführung« einer gemeinsamen Sprache der Kunst. Hier geht Gerstenberg und mit ihm Cramer über das Beispiel von Salieris Overtüre hinaus, indem dort das »Wunder« der intersubjektiv musikalisch vermittelten »Identität« einer tatsächlich eindeutigen »Bedeutung« angesprochen war und hier gerade die diesseitige Sprachbedeutung nur als beispielhaftes Korrelat einer übergeordnet vieldeutigen, potentiell unendlich erweiterbaren »Bedeutung« aufscheint. Dieser übergreifende Sinn, also eine hinter dem Textsinn liegende gemeinsame, unaussprechliche, zumindest unausgesprochene, in der jeweiligen Kunst sublimierte Bedeutungsebene ließe sich so auch in der Begriffswelt der Romantik als »poetisch« fassen. Eine neue Beziehung zwischen Text und Musik auf der Grundlage einer solchen poetischen Meta-Ebene wird spürbar, eine neue Verbindung in einem übergeordneten Kunstraum im Sinne des romantischen Kunstbegriffs.

Schluss

Insgesamt lassen sich die verstreuten Bemerkungen Cramers sicherlich nicht zu einer konsistenten frühromantischen Musikästhetik zusammenführen. Hinzu kommt, dass seine Beobachtungen merklich durch sein Umfeld, den Austausch mit den Verlegern, Dichtern, Musikern, Musikschriftstellern z. T. sehr direkt persönlich geprägt und wenig systematisch angelegt scheinen. Die Bezugnahmen auf eine »tiefere Bedeutung« der Musik und die Relevanz der Instrumentalmusik in diesem Zusammenhang – zwischen »Güte des alleinigen Gottes«, pantomimisch-gestischer Vorgeschichte einer mythologischen Opernhandlung oder klassischem tragischem Monolog – sind aber deutlich nicht oder zumindest nicht nur als unmittelbare »Erklärung« einer in der Musik enthaltenen, aber erklärungsbedürftigen »Bedeutung« zu verstehen. Sie sind als Wagnis, als Experiment, als Leistungen genialer Denker und Künstler markiert, deren Genius aus einer inneren, künstlerischen Freiheit, der »Phantasie«⁶⁴ erwächst und dabei sehr klar am Erhabenen-Göttlichen, der antiken Sagenwelt bzw. den existentiellen Fragen klassischer Literatur- und Kulturgeschichte orientiert ist. Nicht zufällig ist die angepeilte Stilhöhe der von Cramer selbst (»Güte Gottes«, »Heiligthum«, »Freiheit«, Rousseaus »Imagination«), bzw. Gerstenberg (Shakespeare/Hamlet, Mythos Sokrates) gewählten Topoi, Texte und Metaphern auf höchster Ebene angesiedelt. Mit der Erhebung der Musik in einen poetisch-imaginierten Meta-Sprachraum scheint hier eine klare Aufwertung verbunden bzw. angestrebt zu werden, die eben nicht mit einem beliebigen, vielleicht dramatisch-plastischen Text, sondern in der höchsten künstlerischen und auch ethisch-moralischen Sphäre ihren Ort hat.

⁶³ Lütteken 1998, S. 432.

⁶⁴ Vgl. wiederum Lütteken 1998, S. 413–425.

Dieses merkbare Aufsuchen höherer Instanzen und Stilebenen im Kontext gerade der Diskussion von Wert und Unwert von Musik als Kunst lässt sich als weitere Verbindungslinie zur frühromantischen Bewegung deuten. Bernd Sponheuer hat gezeigt, wie die Musik um 1800, materialisiert konkret in Kants Verdikt gegen die Musik als bloß angenehmer und nicht in einem höheren Sinn schöner Kunst in dessen *Kritik der Urteilskraft* 1790, aus einem Legitimationsdruck heraus eine innere Spaltung vornimmt, die die schon im 18. Jahrhundert begründete Teilung der Musik in ›E‹- und ›U‹-Musik systemisch verstärkt: Die Abspaltung einer ›Trivialmusik‹ hängt insofern mit dem ›Aufstieg‹ der Musik an die Spitze des Kunstsystems unmittelbar zusammen. Um aber diese Spitze einnehmen zu können, musste die Musik zunächst die »Übertragung des klassisch-romantischen Kunstbegriffs mit seiner Zentralkategorie der ästhetischen Autonomie auf die Musik«⁶⁵ leisten. Das Anknüpfen an Shakespeare als einer zentralen Figur der romantischen Literaturrezeption mit entsprechender Anciennität, an den religiösen Bereich als metaphysischen Gegenraum oder an etisch-moralische Grundfragen des Lebens wie im Sokrates-Monolog scheinen diese Strategie – bei Gerstenberg bereits 1767 und Cramer 1783 daran anknüpfend – anzukündigen oder vorzuprägen.

Dass zugleich auch andere historiographisch für eine Frühromantik in Anspruch genommene Medien in den 1770er bis 1790er Jahren keineswegs eine klare Richtung im Hinblick auf eine Aufwertung der textlosen Instrumentalmusik aufweisen, zeigt Johann Georg Sulzers *Theorie der Schönen Künste*. Erstmals 1774 erschienen, stellt darin noch 1793 mutmaßlich der Herausgeber selbst im Rahmen des Artikels *Musik* die Instrumentalmusik als »lebhaftes und nicht unangenehmes Geräusch, oder ein artiges und unterhaltendes, aber das Herz nicht beschäftigendes Geschwätz« vor.⁶⁶ Sie bedeute also ›nichts‹ im Sinne von Salieris Versuch der Abgrenzung seines Ouvertürenkonzepts. In demselben Lexikon-Projekt veröffentlichte J. A. P. Schulz, 1774 noch Kapellmeister in Berlin und Rheinsberg, ab 1787 dann königlich-dänischer Hofkapellmeister und ebenfalls Teil von Cramers Netzwerk, den einschlägigen *Symphonie*-Artikel. Darin wird die Gattung dazu erhoben, »zum Ausdruck des Großen, des Feierlichen und Erhabenen vorzüglich geschickt« zu sein.⁶⁷ Damit ist eine Idee angedeutet, die die Grundlage für eine Metaphysik der Instrumentalmusik in der Romantik bildete, nämlich die Vorstellung, dass gerade die wort- und textlose Musik eine Ahnung des (Über)Großen und Erhabenen vermitteln könne. Sie bedeute damit also, Salieri umdeutend, praktisch ›alles‹.

Eine derartige Kultur der ästhetisch-diskursiven Graswurzelbewegung, die sich nicht in monographischen Abhandlungen festmachen lässt, ist natürlich schwer auch in ihrer Wirkungsmacht zu fassen. Das Cramer'sche Publikations- und Kommunikationsmultiversum wurde deshalb trotz seiner teilweise nicht unwesentlichen Reichweite bisher kaum auf seine Anschlussfähigkeit oder auch Querständigkeit gegenüber den nur wenige Jahre später sich bahnbrechenden musikästhetischen Entwicklungen untersucht. Welche weiteren Vernetzungen sich noch aufdecken ließen, wenn man die Texte aus *Menschliches Leben* oder die Resonanzen der kulturpolitischen Debatten in der Fach- bis hinein in die Tagespresse noch in dieses Panoptikum einbezöge, lässt sich noch nicht überblicken.

Cramers *Magazin* wie auch Carl Philipp Emanuel Bachs Klavierwerke, Liedersammlungen und insbesondere seine Klavierschule, die Begeisterung für die moderne Oper Gluck'scher Prägung oder für Johann Abraham Peter Schulz' neue Sanglichkeit und ›Lieder im Volkston‹ mit aufgeklärtem Bildungsanspruch waren weit verbreitet, die Netzwerke weit gespannt. Die gedruckten Periodika und Musikalien dürften oftmals auch noch zur musikalischen Umwelt der prägenden

⁶⁵ Sponheuer 1987, S. 33.

⁶⁶ [Sulzer] 1793, S. 431–432.

⁶⁷ [Schulz] 1794, S. 478.

musikschriftstellerischen Figuren der frühen Romantik, z. B. von E.T.A. Hoffmann oder Robert Schumann gehört haben, wenn sie auch musikästhetisch ihre Ideen auf die Wiener Klassiker und ihre Lektüren der romantischen Literaten bezogen.⁶⁸

Abstract

This article deals with the (musical) aesthetic positions of the Kiel professor, writer and music publisher Carl Friedrich Cramer, as they can be seen in scattered statements in his publications, above all in the *Magazin der Musik*, but also in prefaces to printed music and in literary writings. Using three central examples, namely his commentaries on Johann Friedrich Reichardt's verdict against the Rondo, Salieri's symphony to the opera *Armida* and Wilhelm von Gerstenberg's textualizations of the Fantasia in C minor from Carl Philipp Emanuel Bach's Sonata VI, Wq 63/6, an attempt is made to compile Cramer's views and place them in the context of early Romantic musical aesthetics. Although vocal music and a meaning of music through text play an important role in Cramer's horizon of values, it can be shown – according to the thesis – that the relationship between text, music and artistic claim is in motion towards an autonomous intrinsic value of music in the art system. Cramer and the North German-Danish circle of scholars and artists thus appear as a further starting point for the music-historical upheaval around 1800, which in the Romantic period declares the revaluation of instrumental music to be »the only purely Romantic« (E.T.A. Hoffmann) and thus the highest art.

Literatur

- Bach, Carl Philipp Emanuel: Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, Berlin 1753.
- Bach, Carl Philipp Emanuel: Exempel nebst achzehn Probe-Stücken in Sechs Sonaten zu Carl Philipp Emanuel Bachs Versuche über die wahre Art das Clavier zu spielen, Berlin 1753.
- Bach, Carl Philipp Emanuel: Herrn Professor Gellerts Geistliche Oden und Lieder mit Melodien, Berlin 1758, https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/0a/IMSLP98037-PMLP201542-Bach,CPE,_Gellerts_geistliche_Oden_und_Lieder,_Wq.194,_1758.pdf (30.7.2025).
- Benary, Peter: Vom Als-ob in Musik und Musikanschauung des 18. Jahrhunderts, in: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis 13 (1989), S. 99–139.
- Cottellini, Marco: Armida. Et Syngestykke I tre Handlinger, Übers. von Adam Gottlob Thoroup, in: Syngespil for den Danske Skueplads, Bd. 5, Kopenhagen 1781, https://www.kb.dk/e-mat/dod/130021686256_bw.pdf (30.7.2025).
- Cramer, Carl Friedrich (Hg.): Magazin der Musik, I/1, Hamburg 1783, Neuauflage Hildesheim 1971, <https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsb:12-bsb10271090-1>. [Cramer 1783a]
- Cramer, Carl Friedrich: Vorrede, in: Armida. Eine tragische Oper, von Antonio Salieri und Carlo Cottellini, hg. v. Carl Friedrich Cramer [Klavierauszug erstellt von Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen], Leipzig 1783, S. [III]–VII. [Cramer 1783b]
- Cramer, Carl Friedrich: Flora. Erste Sammlung, Kiel und Hamburg 1787, <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:kobv:b170-6507>.
- Cramer, Carl Friedrich: Neseggab oder Geschichte meiner Reisen nach den caribischen Inseln. Erstes Stück (Menschliches Leben. Erstes Stück. Gerechtigkeit und Gleichheit!), Altona und Leipzig 1791.
- Cramer, Carl Friedrich (Hg. und Übersetzung): Baggesen oder Das Labyrinth. Eine Reise durch Deutschland, die Schweiz und Frankreich. Erstes Stück, Altona und Leipzig 1793.
- Cramer, Carl Friedrich: Über die Kieler Universität, Altona und Leipzig 1794.
- Dahlhaus, Carl (Hg.): Musik zur Sprache gebracht. Musikästhetische Texte aus drei Jahrhunderten, Kassel 1984.
- Engelke, Bernhard: C. F. Cramer und die Musik seiner Zeit, in: Nordelbingen 8 (1930/31), S. 334–367.
- Hesselager, Jens: C.E.F. Weyse: Musiker under enevælden, Kopenhagen 2024.

⁶⁸ Hesselager 2024, S. 72–74.

- Hoffmann, E.T.A.: [Rezension von Beethovens 5. Symphonie], in: Allgemeine musikalische Zeitung 12 (1810), Sp. 630–642 u. 652–659, <https://n2t.net/ark:/13960/t4bp2vk0m>.
- Hohmann, Frank-Peter: Bibliographie Carl Friedrich Cramer, in: »Ein Mann von Feuer und Talenten«. Leben und Werk von Friedrich Cramer, hg. v. Rüdiger Schütt (Grenzgänge. Studien zur skandinavisch-deutschen Literaturgeschichte 5), Göttingen 2005, S. 315–335.
- Keym, Stefan: Von der langsamen Einleitung zur Schlussapotheose. Die zwei Typen der Moll-Dur-Dramaturgie in Pariser Opernouvertüren des späten 18. Jahrhunderts und ihre Relevanz für Beethoven, in: Dur versus Moll. Zur Geschichte der Semantik eines musikalischen Elementarkontrasts, hg. v. Stefan Keym und Hans-Joachim Hinrichsen, Köln 2020, S. 155–188, <https://doi.org/10.7788/9783412518110.155>.
- Kirsch, Matthias: Das Ballhaus in Kiel (1666–1841) – vom Sporthaus zum Kulturort, in: Nordelbingen 90 (2024), S. 123–142, <https://doi.org/10.38072/2941-3362/p15>.
- Lütken, Laurenz: Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785, Tübingen 1998, <https://doi.org/10.1515/9783110946314>.
- Mackensen, Karsten: Art. »Carl Friedrich Cramer. Magazin der Musik«, in: Lexikon Schriften über Musik, Bd. 2: Musikästhetik in Europa und Nordamerika, hg. von Felix Wörner und Melanie Wald-Fuhrmann, Kassel und Berlin 2022, S. 194–196.
- Mainka, Jürgen: Art. »Cramer (Schriftsteller), Carl Friedrich«, in: MGG2, Personenteil, Bd. 5, Kassel 2001, Sp. 33–36.
- Reichardt, Johann Friedrich: An junge Künstler, in: Musikalisches KunstMagazin, Bd. 1, Berlin 1782, S. 1–7.
- Rousseau, Jean-Jacques: Musik und Sprache. Ausgewählte Schriften (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 99), übers. v. Dorothea Gülke und Peter Gülke, Wilhelmshaven 1984.
- Salieri, Antonio/Coltellini, Carlo: Armida. Opera seria in 3 atti, Autograph 1771, Standort: ÖNB Wien, Signatur Mus. Hs.16517/1-2, <https://data.onb.ac.at/rep/10041941>.
- Salieri, Antonio/Coltellini, Carlo: Armida. Dramma per Musica, Abschrift [1775–85], Standort: Königliche Bibliothek Kopenhagen, Signatur mu 6405.1433, https://img.kb.dk/ma/umus/salieri_armida-m.pdf (30.7.2025).
- Salieri, Antonio: Briefe an Cramer zwischen 17.10.1782 und 20.7.1784, Standort: UB Kiel, Signatur: Cod.ms. SH 406 H, Fasz. 6, <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:gbv:8-2-1687801>.
- Salieri, Antonio/Coltellini, Carlo: Armida. Eine tragische Oper, hg. v. Carl Friedrich Cramer [Klavierauszug erstellt von Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen], Leipzig 1783, <https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00006380-2>.
- Schroedter, Stephanie: Art. »Pantomime« in: MGG2, Sachteil, Bd. 7, Kassel 1997, Sp. 1332–1340.
- [Schulz, Johann Abraham Peter]: Art. »Symphonie«, in: Allgemeine Theorie der Schönen Künste, hg. v. Johann Georg Sulzer, Bd. 4, Leipzig 1794, S. 478–480, <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:061:1-499443>.
- Schütt, Rüdiger: Von Kiel nach Paris. Carl Friedrich Cramer in den Jahren 1775 bis 1805, in: »Ein Mann von Feuer und Talenten«. Leben und Werk von Friedrich Cramer, hg. v. Rüdiger Schütt (Grenzgänge. Studien zur skandinavisch-deutschen Literaturgeschichte 5), Göttingen 2005, S. 13–46.
- Schumacher, G[eorg] F[riedrich]: Genrebilder aus dem Leben eines siebenzigjährigen Schulmannes, ersten und humoristischen Inhalts; oder: Beiträge zur Geschichte der Sitten und des Geistes seiner Zeit, Schleswig 1841.
- Schwab, Heinrich W.: Holger Danske – Holger Tyke. Zum Kopenhagener Obernstreit 1789, in: Grenzgänge. Skandinavisch-deutsche Nachbarschaften, hg. v. Heinrich Detering (Grenzgänge. Studien zur skandinavisch-deutschen Literaturgeschichte 1), Göttingen 1996, S. 96–114.
- Schwab, Heinrich W.: Carl Friedrich Cramer und die Musik. Eine Bestandsaufnahme, in: »Ein Mann von Feuer und Talenten«. Leben und Werk von Friedrich Cramer, hg. v. Rüdiger Schütt (Grenzgänge. Studien zur skandinavisch-deutschen Literaturgeschichte 5), Göttingen 2005, S. 129–176.
- Sponheuer, Bernd: Musik als Kunst und Nicht Kunst. Untersuchungen zur Dichotomie von »hoher« und »niederer« Musik im musikästhetischen Denken zwischen Kant und Hanslick (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 30), Kassel u. a. 1987.
- Stosch, Manfred von: »das süsse Kosen des Bundes«. Carl Friedrich Cramer und der Göttinger Hain, in: »Ein Mann von Feuer und Talenten«. Leben und Werk von Friedrich Cramer, hg. v. Rüdiger Schütt (Grenzgänge. Studien zur skandinavisch-deutschen Literaturgeschichte 5), Göttingen 2005, S. 47–86.
- [Sulzer, Johann Georg]: Art. »Musik«, in: Allgemeine Theorie der Schönen Künste, hg. v. Johann Georg Sulzer, Bd. 3, Leipzig 1793, S. 321–483, <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:061:1-498902>.
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich: Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst, hg. v. Ludwig Tieck, Hamburg 1799, <https://n2t.net/ark:/13960/t0ks88f7j>.
- Wiesenfeld, Christiane: Die Anfänge der Romantik in der Musik, Kassel und Berlin 2022, <https://doi.org/10.1007/978-3-7618-7276-5>.

Autorin

Prof. Dr. Kathrin Kirsch 

Professorin für Musikwissenschaft an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. Ihre Forschungsinteressen betreffen die geistliche Musik in der Aufklärung, die Symphonik der Moderne, die musikalische Editionsphilologie und das Musikverstehen in Moderne und Gegenwart.

E-Mail: kirsch@musik.uni-kiel.de

Open Access

Der Artikel ist unter der Creative-Commons-Lizenz Namensnennung – Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International veröffentlicht. Den Vertragstext finden Sie unter: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>. Bitte beachten Sie, dass einzelne, entsprechend gekennzeichnete Teile des Artikels von der genannten Lizenz ausgenommen sein bzw. anderen urheberrechtlichen Bedingungen unterliegen können.