

FVF
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG
Jahrbuch 2003

Goethe
im Vormärz

AISTHESIS VERLAG

AV

Kuratorium:

Erika Brokmann (Detmold), Norbert Otto Eke (Paderborn), Jürgen Fohrmann (Bonn), Martin Friedrich (Berlin), Bernd Füllner (Düsseldorf), Rainer Kolk (Bonn), Detlev Kopp (Bielefeld), Hans-Martin Krukis (Bielefeld), Harro Müller (New York), Maria Porrmann (Köln), Rainer Rosenberg (Berlin), Angelika Schlimmer (Bielefeld), Peter Stein (Lüneburg), Florian Vaßen (Hannover), Michael Vogt (Bielefeld), Fritz Wahrenburg (Paderborn), Renate Werner (Münster)

FVF
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG

Jahrbuch 2003
9. Jahrgang

Goethe im Vormärz

herausgegeben von

Detlev Kopp und Hans-Martin Kruckis

AISTHESIS VERLAG

Das FVF im Internet: www.vormaerz.de

Bibliographische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Das FVF ist vom Finanzamt Bielefeld nach § 5 Abs. 1 mit Steuer-Nr. 305/0071/1500 als gemeinnützig anerkannt. Spenden sind steuerlich absetzbar.

Namentlich gekennzeichnete Beiträge müssen nicht mit der Meinung der Redaktion übereinstimmen.

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2004
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, info@geisterwort.de
Druck: DIP Digital Print, Witten
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 3-89528-431-9
www.aisthesis.de

Bettina Schlüter (Köln)

Beethoven als Gegenbild Goethes – Mediale Spezifik und politische Dimensionen der Monumentalisierung eines Komponisten

Ein Unsterblicher reicht die Hand dem Unsterblichen. Wer fühlt sich nicht von diesem Gruße Beethovens an Göthe bewegt? – Es ist immer ein Festtag für die Zeitung, wenn sie von Beethoven reden darf, dem Lebenden unter so vielen Lebendig-Todten.¹

Diese einleitenden Sätze aus einer 1824 verfassten Rezension von Adolph Bernhard Marx verweisen auf eine Zeitkonstellation, die sowohl die Goethe- als auch die Beethoven-Rezeption in spezifischer Weise kennzeichnet: Eine bereits weitgehend abgeschlossene Monumentalisierung wird mit einem sich immer wieder noch um neue Werke erweiternden Œuvre konfrontiert. Dass ein „Unsterblicher“ noch zu den Lebenden zu rechnen sei – „in unserer Mitte, als ein sterbliches Wesen wandelt, das Organe und Bedürfnisse hat, wie wir selbst“² – zeigt eine eigentümliche Verspannung zwischen Wirklichkeit und narrativer Logik und begründet dann jene Verwunderung, die als Topos auch noch lange Zeit nach dem Tod der historischen Akteure wirksam bleibt.³ Begünstigt wird der zu Lebzeiten sich vollziehende Monumentalisierungsprozess in Beet-

¹ Adolph Bernhard Marx. „Recension: Meeresstille und glückliche Fahrt, Gedichte von J. W. von Göthe. In Musik gesetzt und dem Verfasser der Gedichte, dem unsterblichen Göthe hochachtungsvoll gewidmet von Ludwig van Beethoven.“ In: *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung*, Nr. 46, 17. Dezember 1824. S. 391.

² Ludwig Rellstab. „Über Beethovens neuestes Quartett.“ In: *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung*, Nr. 21, 25. Mai 1825. S. 165.

³ So begegnet dieser Topos z.B. in Richard Wagners 1841 verfasster Novelle *Eine Pilgerfahrt zu Beethoven*: „So lebte ich einige Zeit in meinem Dachstübchen, als mir eines Tages einfiel, daß der Mann, dessen Schöpfungen ich über alles verehrte, ja noch *lebe*. Es war mir unbegreiflich, bis dahin noch nicht daran gedacht zu haben. Mir war nicht eingefallen, daß Beethoven vorhanden sein, daß er Brot essen und Luft atmen könne, wie unsereins.“ Richard Wagner. *Ein deutscher Musiker in Paris. Novellen und Aufsätze*, Paris 1840 und 1841. In: Richard Wagner. *Dichtungen und Schriften*. Hg. Dieter Borchmeyer, Frankfurt am Main: Insel, 1983. Bd. 5, S. 88.

hovens Fall durch eine Umakzentuierung der kompositorischen Tätigkeit, die eine signifikante Phase von etwa zehn Jahren zwischen der Aufführung der 8. Sinfonie 1814 und dem Erscheinen der nächsten umfangreichen, großbesetzten Werken, der *Missa Solemnis* und der *Neunten Sinfonie*, eröffnet. Innerhalb dieses Zeitraums, in dem überwiegend kammermusikalische Kompositionen entstehen, vollzieht sich die Transformation zur „Unsterblichkeit“ auf der Basis des Ruhmes, den Beethoven insbesondere in bezug auf eine Gattung – die Sinfonie – gewinnt:

Beethoven hat mit seiner C-moll, D-moll (mit Chor), A-Dur, heroischen und Pastoral-symphonie die ganze Gattung auf einen höhern Standpunkt erhoben, von dem eines unbestimmtern Tonspiels und eines blossen lyrischen Ergusses auf den einer im Bewusstsein festgehaltenen bestimmtern Idee.⁴

Die ästhetische Autorität, die Beethoven wie Goethe in der doppelten Bewegung des Begründens und des Vollendens einer Gattung zugesprochen bekommen, erstreckt sich nicht zuletzt aber auch auf das künstlerische Medium selbst. Beethoven erscheint als herausragende Gestalt am Höhe- und Endpunkt einer langen kompositorischen Entwicklung, in der die Potentiale der Musik – ihr „innigstes Wesen“ – zur vollen Entfaltung gelangen:

Gewiß nicht allein in der Erleichterung der Ausdrucksmittel (Vervollkommnung der Instrumente, größere Virtuosität der Spieler), sondern in dem tiefern, innigeren Erkennen des eigentümlichen Wesens der Musik liegt es, daß geniale Komponisten die Instrumentalmusik zu der jetzigen Höhe erhoben. Haydn und Mozart, die Schöpfer der neuern Instrumentalmusik, zeigten uns zuerst die Kunst in ihrer vollen Glorie; wer sie da mit voller Liebe anschaute und eindrang in ihr innigstes Wesen, ist – Beethoven.⁵

Beethovens kompositorische Tätigkeit wird zum Paradigma musikalischen Denkens, und seine Kompositionen bilden im 19. Jahrhundert die zentrale Basis musikalischer Formenlehre. In diesem institutionalisierten Modus erscheint Beethoven – mit Avital Ronell formuliert – „wie der

⁴ Adolph Bernhard Marx. „Troisième Sinfonie à grand Orchestre, composée par Louis Spohr.“ In: *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung*, Nr. 28, 11. Juli 1829. S. 217.

⁵ Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. „Rezension der Sinfonie Nr. 5 op. 67 von Ludwig van Beethoven.“ In: *E. T. A. Hoffman. Schriften zur Musik. Aufsätze und Rezensionen*. Hg. Friedrich Schnapp. München: Winkler, 1963. S. 35.

Höhepunkt eines Bildungsromans“, auf den „nur noch ein Abstürzen folgen kann.“⁶ Der damit initiierte „Goethe-Effekt“ bestimmt in hohem Maße die ästhetischen Diskussionen der folgenden Jahrzehnte: Beethoven bleibt kompositorischer Referenzpunkt, gegen dessen Autorität ein neueres sinfonisches Schaffen sich nur mit größten Schwierigkeiten zu etablieren vermag. Diese diskursive Konstellation, der z.B. das sinfonische Werk Felix Mendelssohn-Bartholdys weitgehend zum Opfer fällt, trifft ebenso konsequenter- wie ironischerweise auch noch Beethoven selbst: Seine *Neunte Sinfonie* – und weite Teile seiner kammermusikalischen Kompositionen – finden beim Publikum und in den Musikjournalen keineswegs ungeteilte Zustimmung. Die Spannung zwischen einer Hörerwartung auf der Grundlage eines bereits mythisierten Œuvres und dem Hörereignis selbst, bei dem die neuen Werke ohne den stabilisierenden Faktor eines bereits hinlänglich akkumulierten Bedeutungspotentials begegnen, wird nahezu programmatisch von Adolph Bernhard Marx – dem Herausgeber der *Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung* und zugleich Verfasser der eingangs zitierten Rezension – aufgegriffen und mündet in den Versuch, ‚Beethoven‘ gleichsam mit ‚sich selbst‘ in Übereinstimmung zu bringen. In direkter Konkurrenz zur konservativeren *Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung* werden ästhetisch progressive Positionen vertreten, die offensiv für Beethovens spätere Kompositionen eintreten – und damit zugleich wichtige Vorgaben für die Beethoven-Rezeption und deren wichtigste Agenten (wie Richard Wagner, Franz Brendel, Franz Liszt) in der Zeit des Vormärz liefern.⁷

Gelingt mit den Jahren auf diese Weise ein weitgehender Abgleich des monumentalisierten Beethoven mit dem Komponisten der 20er Jahre, so scheint doch die ‚Begegnung‘ der beiden ‚Unsterblichen‘ durch Spannungen geprägt, die sich offenkundig nicht innerhalb kurzer Zeit ausgleichen lassen, sondern die personale und ästhetische ‚Konfiguration‘ weit über ein Jahrhundert hinaus bestimmen. In der Rezension aus dem Jahr 1824 konstatiert Adolph Bernhard Marx, dass „Rez. von dieser neuen Schöpfung Beethovens hochentzückt, dass er auch für sie dem großen Künstler innigst dankbar ist“, fährt dann jedoch fort: „Und dennoch muß ausgesprochen werden, dass der Komponist den Dichter nicht gefördert,

⁶ Avital Ronell. *Der Goethe-Effekt*. München: Fink, 1994. S. 9.

⁷ Zur erfolgreichen Etablierung des im 19. Jahrhundert dominierenden Beethovenbildes durch die *Berliner AMZ* s.: Elisabeth Eleonore Bauer. *Wie Beethoven auf den Sockel kam. Die Entstehung eines musikalischen Mythos*. Stuttgart: Metzler, 1992.

die Wirkung des Gedichts nicht verstärkt, sondern verringert hat.“⁴⁸ Die Komposition wird als Dokument einer fundamentalen ästhetischen Divergenz wahrgenommen, die mit inkompatiblen Verschiebungen zwischen den beiden künstlerischen Medien Musik und Dichtkunst korreliert. Insbesondere im Blick auf die – von Zeitgenossen alsbald in diesem Sinne verstandene – ‚konservative‘ Musik- und Liedauffassung Goethes lässt sich zwischen Dichter und Komponist keine komplementäre ästhetische Einheit denken, die – über ein allgemeines Verständnis von ‚Geistesgröße‘ hinaus – einer gemeinsamen Monumentalisierung als ‚Dioskurenpaar‘ entgegenkäme. Auch aus der – auf Initiative Bettina von Arnims zustande gekommenen – Begegnung in Teplitz 1812, bei der sich Dichter und Komponist tatsächlich die Hand gereicht haben mögen, ließen sich gewiss keine weiteren Impulse für eine symbolische Einheit gewinnen. Im Gegenteil erlangt diese Begegnung nahezu katalytische Funktionen, denn sie profiliert eher fundamentale Differenzen des Auftretens, der politischen Ansichten, der kommunikativen Geselligkeit und der charakterlichen Disposition und erscheint somit – einmal mit größerer Sympathie für Beethoven, ein anderes Mal mit größerer Sympathie für Goethe – als spannungsreiches Nebeneinander beider Künstler. Die sich hieran anschließenden populären Vorstellungen – der Gestus göttlicher Gelassenheit auf der einen, das verzweifelte, heroische Ringen mit einem übermächtigen Schicksal auf der anderen Seite – sperren sich gegen eine gemeinsame Kontextuierung; Titan und Olympier lassen sich schwerlich mit symbolischen Gesten künstlerischer und freundschaftlicher Verbundenheit auf einem Denkmalsockel vereinen.

Die populären Bilder, die beiden Künstlern ein scharfes Profil verleihen, verweisen in ihrer jeweiligen Charakteristik zugleich auf einen zentralen Mechanismus, der den Monumentalisierungsprozessen eingelagert ist und ihnen als jeweils spezifisch konfigurierter Sinnzusammenhang zwischen Leben und Werk Kontur verleiht:

[...] so stellt sich vollends bei Beethoven, der in seiner Musik stürmt, grollt, weint und lacht, jubelt und verzweifelt [...], die Sache so, daß wir uns mit der Frage an ihn wenden möchten, *was* ihn denn so bewegt habe. Das Gemälde des mächtigen Seelenlebens einer titanischen Natur ist vor uns aufgerollt – wir interessieren uns nicht mehr für die *Tondichtung* allein – wir interessieren uns auch für den *Tondichter*. Wir stehen demzufolge bei Beethoven fast schon auf demselben Standpunkte, wie bei Göthe – wir

⁴⁸ Adolph Bernhard Marx. Recension (wie Anm. 1). S. 394.

betrachten seine Werke als den Commentar zu seinem Leben [...] ihr Leben als Commentar zu ihren Werken.⁹

Goethe ist, wie der Textpassus aus August Wilhelm Ambros' *Culturbistorischen Bildern* zeigt, Referenzpunkt eines solchen Verfahrens. Diese Strategie, „Kategorien, die zuvor ausschließlich für *Texte* reserviert waren“, nun auf das „*Leben* des Textproduzenten“ anzuwenden¹⁰, leistet nach den Ausführungen von Hans-Martin Kruckis einer Ästhetisierung Vorschub, die in die „Vorstellung vom Leben Goethes als dessen größtem Kunstwerk einmündet“, in das das Werk gleichsam in einem zweiten Schritt rückwirkend „als bedeutende Komponente des Lebens“¹¹ wieder integriert wird. Diese Einheit von Leben und Werk kann dann wiederum als symbolische Konfiguration umfassenderer Zusammenhänge gedeutet werden:

Die organische Geschlossenheit seiner Erscheinung steht paradigmatisch für weitere Organismen: als Kunstwerk führt sie auf vollendete griechische Kunst, die wiederum nur Ausdruck kollektiv verwirklichter menschenmöglicher Perfektion überhaupt ist. Goethes Vollkommenheit, der Inbegriff eines geglückten, nur seiner eigenen Vervollkommnung verpflichteten Lebens, deutet auf einen geschichtsphilosophisch ableitbaren zukünftigen Zustand der Menschheit insgesamt. National gewendet verkörpert sich in Goethe die von den Griechen auf die Deutschen translaterierte Universalgeltung für die Menschheit, die sich langsam im Prozess nationaler Entelechie entfaltet, sich in ihm aber schon in greifbarer Weise ausmünzt.¹²

Die paradigmatische Funktion, die die Goethe-Rezeption in Ambros' Ausführungen für eine angemessene Würdigung Beethovens gewinnt, stiftet jedoch nur eine Sinnrelation, die dann – je nach den dominierenden biographischen und ästhetischen Profilen – jeweils unterschiedlichen Ausprägungen und Akzentsetzungen offen steht. Dies bedeutet zu-

⁹ August Wilhelm Ambros. „Das ethische und religiöse Moment in Beethoven.“ In: *Culturbistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart*, Leipzig 1865. S. 9. (Zit. nach: Hans Heinrich Eggebrecht. *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption*. Laaber: Laaber, ²1994. S. 35.)

¹⁰ Hans-Martin Kruckis. „*Ein potenziertes Abbild der Menschheit*“. *Biographischer Diskurs und Etablierung der Neugermanistik in der Goethe-Biographik bis Gundolf*. Heidelberg: C. Winter, 1995. S. 72.

¹¹ Ebd.

¹² Ebd., S. 75.

gleich – um explizit an der der Kunst zugewandten Seite dieser Sinnrelation anzusetzen –, dass andere Form- und Stilkonzeptionen die Bedingungen für eine Monumentalisierung modifizieren und gegebenenfalls auch andere, sich signifikant vom Goethe-Paradigma unterscheidende Modi des „Commentars“ zwischen Leben und Werk begründen. An dieser Stelle möchte der vorliegende Beitrag ansetzen, indem er die ästhetischen Prinzipien der – und hier insbesondere: musikalischen – Formbildung auf ihre mediale Fundierung hin befragt. Die Differenzen, die hier gegebenenfalls zwischen Musik und Dichtung beobachtbar werden, müssten sich gerade dort, wo beide Kunstformen in der Wahrnehmung der Zeitgenossen bereits ihre Vollendung finden, in den Parametern ihrer Monumentalisierung, in variierenden narrativen Modellen, Bildern und Metaphern abbilden. Diese Differenzen könnten nicht zuletzt auch auf die nahezu konträre Funktion weiterverweisen, die Beethoven und Goethe in der Zeit des Vormärz erlangen; sie wären als konstitutiver Teil eines Gesamtdispositivs zu verstehen, in dem sich Leben, Geist, Schaffensprozess, Form, Werk und Œuvre über medial spezifizierte Analogien, über divergente Raum- und Zeitkonstellationen auf jeweils unterschiedliche Weise und mit wechselnden Erfolgchancen in soziale und politische Konstruktionen überführen lassen.

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts vollzieht sich ein fundamentaler Wandel in der kategorialen Bestimmung von Musik, der von vielen Musikschriftstellern – u.a. auch von Christian Friedrich Michaelis – reflektiert wird. In seinen an Kant angelehnten musikästhetischen Schriften definiert Michaelis die Spezifik des Mediums Musik in einer Weise, die als exemplarisch für diese Zeit gelten kann:

So ist in der Musik die Wahl und Verbindung der Töne zu einem melodischen und harmonischen Ganzen, d.h. die *Composition* die Hauptsache; mit andern Worten, das *Formelle* in der Musik ist das Wesen, Zeit und Fundament alles Uebrigen, und obgleich der Ton, aus dem man spielt oder singt, die Wahl des Instruments und die Modification des Vortrages für den Effekt gar nicht gleichgültig sind, so behauptet doch die *Composition* ihren von aller Materie, welche ihr zum Vehikel der Darstellung dient, unabhängigen, innern Werth.¹³

¹³ Christian Friedrich Michaelis. *Über den Geist der Tonkunst und andere Schriften*. Hg. Lothar Schmidt [= *Musikästhetische Schriften nach Kant*, Bd. 2. Hg. Rainer Cadenbach]. Chemnitz: Gudrun Schröder, 1997. S. 206.

Dieses Prinzip der „Composition“ wird sinnfälligerweise mit dem Namen „Tonkunst“ verbunden, denn im Zuge der Neudefinition des Mediums – im Zuge des Rearrangements der musikalischen Elemente und ihrer Verknüpfungsprinzipien – bildet nun der einzelne Ton die basale kompositorische Bezugsgröße. Als kleinste ästhetische Einheit entsteht er auf der Artikulationsebene einer in sich selbst bereits geformten, klingenden Natur direkt an der Grenze zwischen Natur und Kunst. Er bildet daraufhin den Ausgangspunkt für höher aggregierende Schichten der Formbildung, auf deren Organisationsebenen sich schließlich „Tonkunst“ entfaltet. In der Stufenfolge der Medium-Form-Verhältnisse markiert der Ton somit die Bezugsgröße, an der sich die Kombinations-, Auflösungs- und Rekombinationsvorgänge orientieren. In dieser Funktion stellt er gegenüber früheren medialen Dispositionen zugleich eine feinere Auflösungsstufe bereit, die den Grenzwert zwischen Element und Form gleichsam ‚nach unten‘ verschiebt und damit Spielräume von Komplexität eröffnet, die sich als Leistung eines individuellen Geistes zu dokumentieren vermag. Die Minimaleinheit musikalisch geformten und wieder in seine Bestandteile auflösbaren Materials bildet daher das musikalische Motiv, dem nun eine – von einem Repertoire weitgehend präfigurierter musikalischer Figuren deutlich geschiedene – strukturelle Funktion zukommt. Als Produkt der „Einbildungskraft“¹⁴ bildet es gleichsam die kleinste ‚Arbeitseinheit‘ des Geistes und erlangt damit Bedeutungsimplikationen, die direkt auf die Funktion Autorschaft zurückverweisen. Paradigmatische Bedeutung für solch eine motivische Arbeit gewinnt (bereits zu ihrer Entstehungszeit) Beethovens *Fünfte Sinfonie*. Hier werden die internen Organisationsprinzipien des musikalischen Ausgangsmotivs, die Beziehungen zwischen den Tönen – d.h. elementare musikalische Relationen wie Intervalle oder rhythmische Proportionen – in sehr exponierter Weise Gegenstand der Formbildung; oder pointiert formuliert: Formbildung als Tätigkeit des Geistes wird Gegenstand von Formbildung. In dieser Selbstreferentialität, die im Rahmen der neuen ästhetischen und medialen Disposition ihre bedeutungsstiftende und diskursbestimmende Kraft entfaltet, kann die Komposition als Panorama eines Sinnzusammenhangs entworfen werden, deren Elemente immer zugleich übergreifende Einheiten als variable Kontexte appäsentieren und sich in komplexen und vielfältigen Relationierungen untereinander zu einem organischen Ganzen verbinden.

¹⁴ Ebd., S. 237.

Dieser Aspekt erlangt überdies unmittelbare Plausibilität durch eine multifunktionale Verknüpfungslogik, die die elementaren musikalischen Relationen zueinander in vielfältige Beziehungen setzt. Intervalle, harmonische Funktionen, rhythmischen Proportionen, dynamische Differenzierungen können sich in der Funktion der Einheitsbildung wechselseitig entlasten und eröffnen damit einen großen Gestaltungsspielraum in der Kombinatorik binnendifferenzierter oder syntaktisch gegeneinander versetzter Formabschnitte. Die multifunktional verankerten Gestaltungselemente exponieren Einheitsbildung als vielschichtig gestaffelten und wechselseitig vernetzten Vorgang, sie stiften ein hohes Maß an Kohärenz – und damit zugleich eine emphatische Vorstellung von Komplexität: Da keine der Konstituenten oder Relationen ausgetauscht werden kann, ohne dass nicht eine Reihe von Unterscheidungen, an deren Aufbau sie beteiligt sind, davon betroffen wären, wird auch der synthetische Vorgang der kompositorischen Gestaltung selbst seiner Kontingenz – wie beispielshalber der ‚willkürlichen‘ Setzung eines ersten Motivs – entkleidet und transformiert sich im Prozess der Formbildung auf sinnfällige Weise in ‚Notwendigkeit‘.¹⁵

Ein zweiter Aspekt, der das mediale Rearrangement von Musik um 1800 in entscheidender Weise bestimmt, steht in unmittelbarem Zusammenhang mit den Effekten einer fortschreitenden Temporalisierung. Musikalische Form ist von nun an konstitutiv an eine Dynamisierung musikalischer Zeit gebunden. Zwar konstituiert sich – so wäre zunächst festzustellen – Musik immer als Prozess, als (mit Niklas Luhmann formuliert) bewegliche Menge miteinander verbundener Anschlusspielräume, die sich im zeitlichen Ablauf als Selektion immer neuer, begrenzter Erwartungshorizonte präsentieren.¹⁶ Dieser Aspekt erlangt aber eine be-

¹⁵ Als ein Beispiel für den hier benannten Zusammenhang mögen die Anfangstakte der *Fünften Sinfonie* dienen. Das Terzintervall innerhalb des Hauptmotivs erlangt nach wenigen Taktten bereits eine Funktion, die sich als konstitutiv für die Organisation anderer Gestaltungsverfahren erweist: Erst mit der Wahl dieses – zunächst kontingent eingeführten – Intervalls werden die strukturellen Voraussetzungen für die kompositorische Realisierung einer Motivsequenz geschaffen, die in direkter motivischer Verzahnung einen durchlaufenden Bewegungsimpuls erzeugt, dessen dreiklangsbasierte harmonische Einheit wiederum zugleich in zeitlicher Augmentation und Diminuirung entfaltet und ihrerseits in übergreifende Überlagerungen von Bewegungsdehnung und Verdichtung integriert werden kann.

¹⁶ S. Niklas Luhmann. *Soziale Systeme*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984.

sondere Bedeutung, wenn die Zeithorizonte im Werk weit auseinander treten und komplementär dazu die Einheit prozessualer Abläufe durch ein umfassendes Repertoire neuer Verknüpfungsverfahren in hohem Maße akzentuiert wird.¹⁷

Beethovens Sinfonien gelten den Zeitgenossen als Paradigma dieser neuen, zu Beginn des 19. Jahrhunderts für viele Hörer noch weitgehend ungewohnten Konzeption musikalisch geformter Zeit. Steigerungsbewegungen, die prozessuale Kontinuität sinnfällig exponieren, prägen durchgängig das Erscheinungsbild der Sinfonien; feinere Binnendifferenzierungen werden durch minimale rhythmische, melodische oder harmonische Verschiebungen erzeugt, die aus der Anpassung eines zuvor gegen das Metrum versetzten rhythmischen Profils oder aus der Glättung der Intervallstruktur zusätzliche Bewegungsimpulse gewinnen; vielfältige Modulationen schieben Abschlussbewegungen immer wieder auf, doppeldominantische Ausweichungen überschreiben musikalische Zäsuren und initiieren neue musikalische Entwicklungen. Aufgrund der hohen zeitlichen Dichte, mit der diese musikalischen Gestaltungsmittel eingesetzt werden, avancieren sie als Kondensat des Wahrgenommenen zu einem Charakteristikum, dessen hohe Prägnanz und durchgängige Präsenz die Einheit des Werks auf einer höher aggregierenden Ebene erzeugt und schließlich – nach E. T. A. Hoffmann – geeignet ist, das „Gemüt in *einer* Stimmung fest[zuhalten]“.¹⁸

Beide Aspekte – die hohe Verdichtung interner Form-Kontext-Beziehungen auf der Basis einer multifunktionalen Verknüpfung elementarer musikalischer Relationen sowie die Expansion der Zeit- respektive Sinnhorizonte im Rahmen einer durchgreifenden Temporalisierung musikalischer Strukturen – führen zu einer wechselseitigen Durchdringung von Linearität und Alinearität, Irreversibilität und Reversibilität, in deren Folge der musikalische Verlauf mit einem ausgedehnten Netz interner Verweise überzogen wird. Jenseits der unmittelbaren Sukzession

¹⁷ Diese Integrationsleistung fordert zugleich einen neuen Hörertypus, der seine Aufmerksamkeit auf die Relationen zwischen den Elementen richtet und deren Verteilung auf der Zeitachse als konstitutives Moment musikalischer Formbildung zu interpretieren weiß. E. T. A. Hoffmanns eingehende Analyse der *Fünften Sinfonie* in der *Leipziger AMZ* von 1810 ist nicht zuletzt ein Dokument, das die Potentiale eines solchen vernetzten Hörens beispielhaft vorzuführen trachtet. Das Fach Musikwissenschaft fühlt sich zu weiten Teilen noch heute den Grundzügen dieses Beobachtungsmodus verpflichtet.

¹⁸ Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. Rezension (wie Anm. 5). S. 50.

des musikalischen Formverlaufs eröffnen sich somit vielfältige, flexibel miteinander verknüpfte Zeitbahnen, die im Spiel der Aktualisierungen kontextuelle Verschiebungen und Verdichtungen erzeugen. Die Vervielfachung der Sinnbezüge steht zugleich in einer permanenten Spannung zur linear fortschreitenden Zeit und generiert damit Simultaneitäten, die von Moment zu Moment variieren und in der permanenten Verschiebung des Zentrums eine sukzessive Abarbeitung der jeweils aktualisierten Bezüge verhindern. Die daraus resultierende Form von Komplexität überschreitet konsequent das Fassungsvermögen – die „Einbildungskraft“ – des Hörers und begründet darin zugleich die „Erhabenheit“¹⁹ des Gegenstandes.

Aus der Kombination beider Momente, der Verschränkung eines durchgängig exponierten prozessualen Charakters mit der polyfunktionalen Verknüpfung elementarer Relationen, resultiert zudem nochmals eine neue, eigene Qualität: Indem die motivische Verarbeitung, die bereits in der kontinuierlichen Entfaltung struktureller Modifikationen einem organischen Verknüpfungsprinzip zu gehorchen scheint, ihrerseits in Entwicklungs- und Steigerungsbewegungen integriert wird, erscheint Prozessualität hier als eine dynamische Kraft, die die musikalischen Motive miterfasst und sie einem vielfältigen Transformationsvorgang unterzieht. Der Anfang der *Fünften Sinfonie* realisiert dieses Prinzip auf exemplarische Weise: Die prononcierte Isolierung und Exponierung des Anfangsmotivs bildet einen prägnanten Ausgangspunkt für die folgende Etablierung einer rhythmisch und metrisch fixierten Bewegung; mit ihr tritt das Motiv in einen musikalischen Prozess ein, in dem es – einer ‚organisch‘ disponierten Auflösungs- und Rekombinationslogik folgend – in wechselnden Verlaufszuständen, aber gleichwohl immer eng mit seiner Ursprungsgestalt verbunden, seine ‚Potentiale‘ entfaltet und innerhalb der Komposition als einheitsstiftendes Moment zu wirken beginnt. Die Bedeutungsanreicherung, die das Vierton-Motiv im Verlauf der Komposition gewinnt, kann dann in einer einfachen zeitlichen Umkehrung ihm selbst, einer ihm eingelagerten Kraft zugeschrieben werden. Es wird zu einem musikalischen „Keim“²⁰, in dem alle kompositorischen Entfaltungsmöglichkeiten, die im prozessualen Ablauf sukzessiv erschlossen werden, bereits angelegt scheinen. Beide für den Rezensenten E. T. A. Hoffmann konstitutiven Aspekte der Musik – die über komple-

¹⁹ Christian Friedrich Michaelis. *Über den Geist der Tonkunst* (wie Anm. 14). S. 242.

²⁰ Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. Rezension (wie Anm. 5). S. 37.

xe thematisch-motivische Beziehungen organisierte Einheit der formalen Konzeption und der spezifische, prozessuale Charakter der einzelnen thematisch-motivischen Konstellationen – finden somit ihren gemeinsamen Konvergenzpunkt in dem Organisationsprinzip der Entelechie. Dieses Prinzip avanciert zur zentralen kategorialen Bestimmung der Beethovenschen Sinfonie:

Es gibt keinen einfacheren Gedanken, als den, welchen der Meister dem ganzen Allegro zum Grunde legte und mit Bewunderung wird man gewahr, wie er alle Nebengedanken, alle Zwischensätze durch rhythmischen Verhalt jenem einfachen Thema so anzureihen wusste, daß sie nur dazu dienten, den Charakter des Ganzen, den jenes Thema nur andeuten konnte, immer mehr und mehr zu entfalten.²¹

Während in E. T. A. Hoffmanns Rezension noch allein musikalische Formzusammenhänge im Zentrum der analytischen und divinatorischen Beobachtungen stehen, lässt sich bereits wenige Jahre später die Tendenz erkennen, musikalische Strukturen in anthropomorphe Szenarien zu überführen. Die Anlehnung musikalischer Organisationsprinzipien an entelechische Prinzipien, die Dynamisierung der musikalischen Form, die Generierung kompositorischer Zusammenhänge, die Ereignissen der Vergangenheit auf äußerst sinnfällige Weise Strukturwert für die Zukunft zuweisen, die Etablierung musikalischer Motive als Agenten von Entwicklung: All' diese Elemente leisten einer Dramatisierung und Semantisierung des musikalischen Ablaufs Vorschub:

Begreifen wir unter „Held“ überhaupt den ganzen, vollen Menschen, dem alle rein menschlichen Empfindungen – der Liebe, des Schmerzes und der Kraft – nach höchster Fülle und Stärke zu eigen sind, so erfassen wir den richtigen Gegenstand, den der Künstler in den ergreifend sprechenden Tönen seines Werkes sich uns mitteilen läßt. Den künstlerischen Raum dieses Werkes füllen all die mannigfaltigen, mächtig sich durchdringenden Empfindungen einer starken, vollkommenen Individualität an, der nichts Menschliches fremd ist, sondern die alles wahrhaft Menschliche in sich enthält und in der Weise äußert, daß sie, nach aufrichtigster Kundgebung aller edlen Leidenschaften, zu einem, die gefühlvollste Weichheit mit der energischen Kraft vermählen-

²¹ Ebd., S. 43.

den, Abschluß ihrer Natur gelangt. Der Fortschritt zu diesem Abschlusse ist die heroische Richtung in diesem Kunstwerke.²²

Von diesen anthropomorphen Metaphern aus ist es nur ein kleiner Schritt, einen musikalisch generierten Protagonisten mit seinem Schöpfer kurzzuschließen und zugleich auch den Kompositionsakt selbst mit jenen Bewegungsimpulsen und Widerständen auszustatten, die das Leben eines „Helden“ kennzeichnen. Biographische und musikalische Strukturen, Produktionsprozess und musikalischer Ablauf werden in eine Identität überführt, die – wie Scott Burnham darlegt²³ – eine interne Verdopplung der agierenden Instanzen innerhalb der Komposition erzeugt. Über mannigfache Formanalogien wird der Komponist als „auktorialer Erzähler“ etabliert, der als Inkarnation „des Menschen“ exemplarisch für die gesamte Gattung seine eigene Geschichte erzählen kann, die ineins auch die Geschichte seiner ‚kompositorischen Tat‘ ist. Jenseits einer Parallelisierung zwischen Leben und Werk, die in der Dichtung wesentlich konkretere Gestalt annehmen kann, zeichnet sich in der Musik – also im Bereich einer höheren Abstraktion der Formbildung – somit ein „Commentar“-Verhältnis zwischen Leben und Werk ab, in dem die beide Bereiche verbindenden Kategorien nicht nur thematisiert, sondern auch sinnfällig im formalen Ablauf selbst repräsentiert werden. Die Selbstreflexivität der musikalischen Anlage, die Form als Form, Prozess als Prozess exponiert und damit die Sache selbst wie auch den Verweis auf die Sache impliziert, verbindet sich nahtlos mit einem anthropomorphen Szenario, in dem der Erzähler zugleich als Held seiner eigenen Geschichte auftritt. Insbesondere im Hinblick auf die Modi musikalischer Zeitgestaltung gewinnt diese medienspezifische Möglichkeit einer unmittelbaren formalen Repräsentation basaler Ordnungsprinzipien eine Intensität, die sich – und hierin wäre eine tragende Differenz zur Dichtung im allgemeinen und der Codierung des Goetheschen Werks im besonderen zu vermuten – unmittelbar in agogische Impulse umsetzen kann. Musik verfügt in der sich um 1800 entwickelnden, bei Beethoven paradigmatisch ausgeprägten Faktur einen von den Zeitgenossen immer wieder thematisierten signifikanten Überschuss an Energie und Dynamik, die den Hörer auf äußerst sinnfällige Weise in die Werkstruktur integriert. Die Valenzen der Fortschreitung organisieren seine Wahrnehmung fein-

²² Richard Wagner. „Beethovens „heroische Symphonie“.“ 1851. In: Richard Wagner. *Dichtungen und Schriften*. Hg. Dieter Borchmeyer, Frankfurt am Main: Insel, 1983. Bd. 9, S. 29f.

²³ Scott Burnham. *Beethoven Hero*. Princeton: PUP 1995.

gliedrig von Moment zu Moment, sie binden ihn in der durchgehend hohen Präsenz musikalischer Bewegung unmittelbar in das anthropomorphe Szenario ein; er wird – wie E. T. A. Hoffmann es 1810 formuliert – „mitfortgerissen“ von einer ästhetischen Struktur, die das Moment der Einheit innerhalb zeitlicher Prozessualität unmittelbar erfahrbar macht.

All' diese Aspekte medialer Differenz – die Abstraktion und Selbstreferentialität der Formgestaltung, die Etablierung einer hohen Bewegungsintensität, die damit verbundene Möglichkeit einer direkten musikalischen Figuration des entelechischen Prinzips, die Verdopplung der agierenden Instanzen in einem anthropomorphen Szenario und die agogische Integration des Hörers – legen im Kontext eines wechselseitigen „Kommentar“-Verhältnisses von Leben und Werk auch unabhängig vom jeweils spezifischen Arrangement anekdotischer oder biographischer Details andere narrative Modelle der Monumentalisierung nahe, als sie bei Goethe begegnen. Wird dort der Akzent auf ein Vermögen zur Selbstbildung gelegt, der Leben und Werk im Modus ästhetischer Vollendung primär in architektonischen Bildern und visuellen Metaphern abzubilden erlaubt, so wird eine vergleichbare Konvergenz von Leben und Werk bei Beethoven negiert. ‚Bewegung‘, ‚Kraft‘, ‚heroische Tat‘ etablieren sich – sowohl im Rahmen musikalischer als auch biographischer Narration – als Widerstand gegen einen Kontext, der die ungehinderte Entfaltung der von der Natur gegebenen Anlagen blockiert. Dieser Bruch führt durch das Leben selbst, das nun – wie in Anekdotensammlungen immer wieder akzentuiert wird – nur noch von der einen, ‚inneren‘ Seite her den Blick auf den ‚wahren Menschen‘ Beethoven freigibt. Die Differenz zwischen ‚Innen‘ und ‚Außen‘ bildet sich jedoch zugleich im ‚Innern‘ selbst ab und stiftet in Konvergenz mit der Werkstruktur dann jene Spannung, die nur durch eine ‚heroische Tat‘ überwunden werden kann. Musikalische Form und biographisches Detail werden über diese Konstellation, die in einem nächsten Schritt dann universell auf ‚den Menschen‘ appliziert werden kann, symbolisch aufeinander rückgeführt. Die fortschreitende Ertaubung wird ebenso als schicksalhafte Figuration einer prädisponierten, unüberbrückbaren Differenz zwischen äußerer und innerer Welt interpretiert, wie sie der geistigen Leistung in den Erschwernissen eines nicht mehr an sinnliche Wahrnehmung rückgekoppelten Kompositionsaktes einen heroischen Zug verleiht. Das Drama der Überwindung findet seinen Niederschlag dann wieder im Werk.

Diese Differenz, die sich in den verschiedenen Modi des Leben-Werk-Bezugs bei Goethe und Beethoven dokumentiert und unmittelba-

ren Einfluss auf die jeweils spezifische Form ihrer Monumentalisierung nimmt, wird viele Jahre später von Richard Wagner auf ihre medialen Voraussetzungen hin befragt. In Adaption der Schopenhauerschen Philosophie unterscheidet Wagner in seiner 1870 verfassten umfangreichen Schrift *Beethoven*²⁴ zwischen visuellen und akustischen Medien, zwischen „Lichtwelt“ und „Schallwelt“, die zu „anschauerender Erkenntnis“ und einer dem Traum verwandten „Bewußtsein vom eigenen Selbst“²⁵, zu „äußerer Welt“ und „innerem Wesen“ jeweils unterschiedliche Affinitäten besitzen: Die „musikalische Konzeption“ kann – so referiert Wagner im Anschluss an den Philosophen – nur in „jener Seite des Bewußtseins ihren Ursprung haben [...], welche Schopenhauer als dem Inneren zugekehrt bezeichnet.“ Dieses Bewusstsein ist „das Bewußtsein des eigenen Selbst, also des Willens“²⁶. Die unmittelbare Repräsentation der „Welt als Idee“ – als „individueller Wille“, der auf einen „universalen Willen“ abbildbar ist²⁷ – bleibt dieser Logik zufolge somit der Musik vorbehalten, während andere Künste – insbesondere die Bildhauerei – die Welt nur vermittelt über eine „Auffassung einer Idee“, über die „anschauende Erkenntnis der Welt“ zu fassen vermögen. Die der „Lichtwelt“ zugeneigte, nur den „Schein der Dinge“ fassende Kunst vermag daher als Objekt einer „willenfreien ästhetischen Anschauung“ die medial spezifizierte, auf das „Sehen“ konzentrierte Wahrnehmung zu „beruhigen“²⁸; die Musik dagegen, die allein durch das Moment der Bewegung, durch die „rhythmische Anordnung“ in eine „Berührung mit der anschaulichen plastischen Welt“²⁹ tritt, bewirkt eine „höchste Erregung des Willens“³⁰. Für die auf diese Weise gegeneinander profilierten Positionen stehen in Wagners Schrift repräsentativ Beethoven und Goethe ein. Goethes Musikauffassung, die gravierende ästhetische Divergenzen zu Beethovens kompositorischen Konzeptionen offenbart, beruht – so Wagners Diagnose – auf einer Verzerrung der medialen Spezifika, auf einer inadäquaten Übertragung der Prinzipien der Architektur und Dichtkunst auf die Musik:

²⁴ Richard Wagner. „Beethoven.“ 1870. In: Richard Wagner. *Dichtungen und Schriften* (wie Anm. 23). S. 38-109.

²⁵ Ebd., S. 45.

²⁶ Ebd.

²⁷ Ebd., S. 50

²⁸ Ebd., S. 48.

²⁹ Ebd., S. 54.

³⁰ Ebd., S. 50.

Wie dies zuvor schon erwähnt ward, sind auf die Musik Ansichten übertragen worden, welche lediglich der Beurteilung der bildenden Kunst entstammen. [...] In dieser Richtung hat wirklich die musikalische Kunst einen Entwicklungsprozeß durchgemacht, welcher sie der Mißverständlichkeit ihres wahren Charakters so weit aussetzte, daß man von ihr eine ähnliche Wirkung wie von den Werken der bildenden Kunst, nämlich die Erregung des *Gefallens an schönen Formen* forderte. [...] Wirklich ist der Musik eine andauernde Entwicklung einzig nach dieser Seite hin gegeben worden, und zwar durch ein systematisches Gefüge ihres rhythmischen Periodenbaues, welches sie einerseits in einen Vergleich mit der Architektur gebracht, andererseits ihr eine Überschaulichkeit gegeben hat, welche sie eben dem berührten falschen Urteile nach Analogie der bildenden Kunst aussetzen mußte. Hier, in ihrer äußersten Eingeschränktheit in banale Formen und Konventionen, dünkte sie z.B. Goethe so glücklich verwendbar zur Normierung dichterischer Konzeptionen. [...] Durch diese Formen aber zu dem innersten Wesen der Musik in der Weise durchgedrungen zu sein, daß er von dieser Seite her das innere Licht des Hellschenden wieder nach außen zu wenden vermochte, um auch diese Formen nur nach ihrer inneren Bedeutung uns wieder zu zeigen, dies war das Werk unseres großen *Beethoven*, den wir daher als den wahren Inbegriff des Musikers uns vorzuführen haben.³¹

Die ästhetische Differenz, die hier aus einer fundamentalen, in der Natur des Menschen selbst verankerten medialen Differenz der Künste abgeleitet wird, findet ihrerseits noch einmal ihr Pendant in einem gleichsam invers angelegten „Commentar“-Verhältnis zwischen Leben und Werk. Während Goethes Leben – Wagners Ausführungen konsequent weitergedacht – in der vollständigen Konvergenz mit seinem Werk gleichsam selbst Objekt der Anschauung in der „höchsten Beschwichtigung des Willens“ wird, haben sich Bestrebungen einer biographischen Erschlie-

³¹ Ebd., S. 56ff. Wagner generiert in Rückgriff auf das in dieser Schrift etablierte kategoriale System einen direkten Bezug zwischen Beethoven und Shakespeare (Ebd., S. 91f.). Shakespeare überführe Sprache nicht in Dichtung, sondern in dramatische Strukturen und realisiere damit eine der medialen Spezifik von Musik entsprechende Relation zwischen „innerem Bewußtsein des Selbst“ und „Erscheinungswelt“. Wagners Konzept des Musikdramas schließt hier an (und wird in wesentlichen Zügen bereits in seiner 1841 verfassten Novelle *Eine Pilgerfahrt zu Beethoven* diesem Komponisten als Kommentar zu seiner *Neunten Sinfonie* in den Mund gelegt).

bung im Falle Beethovens allein auf die Gelenkstelle zu konzentrieren, an der sich Innen und Außen im Modus wechselseitiger Widerständigkeit begegnen, und die Herkunft jener „Kraft“ zu bestimmen, die Beethovens „künstlerischer Tat“³² zugrunde liegt. Signifikanterweise hat sich – in Übereinstimmung mit den Wagnerschen Ausführungen wie auch den dazu immer kompatiblen populären Beethoven-Bildern – eine biographische Erschließung des Komponistenlebens niemals zu einem regelrechten ‚Projekt‘ ausgeweitet, wie dies bei Goethe der Fall war.³³ In dem Moment, in dem die einzelnen biographischen Ereignisse nicht symbolisch auf das Ganze rückzubeziehen, Leben und Werk nicht feingliedrig miteinander zu verknüpfen sind, wird der Anspruch an die Aussagekraft der Quellen deutlich gemindert. An die Stelle einer biographischen Forschung, die sich als Analyse eines intrikaten Leben-Werk-Zusammenhangs verstehen muss, tritt im Falle Beethovens konsequenterweise eine Rekonstruktion der „künstlerischen Tat“. Dieses Untersuchungsinteresse dokumentiert sich vornehmlich in einer ausgedehnten Skizzenforschung, mit deren Hilfe man sich – durch Beethovens „Hirnschale von ganz ungewöhnlicher Dicke und Festigkeit“³⁴ hindurch – Einblicke in den Geist, den kompositorischen Schaffensprozess erhofft. Einzelne biographische Details, wie etwa das *Heiligenstädter Testament*, verfügen dann im Kontext des inversen „Commentar“-Verhältnisses über genug Symbolkraft, um repräsentativ einen ganzen Lebenszusammenhang abzudecken.

Sowohl die populären Beethoven-Bilder, die sich bereits in den ersten zwei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts verfestigen, wie auch die von Richard Wagner 1870 verfasste – und immer Kontext dieser Rahmenideologeme verbleibende – Analyse vor dem Hintergrund einer medialen Spezifik der Künste, kommen einer politischen Kontextualisierung von Komponist und Werk in hohem Maße entgegen. Die Möglichkeit, Musik auf agierende Instanzen abzubilden und symbolisch zu transzendieren, ästhetische Formbildung sinnfällig als Bewegung zu präsentieren, die den Hörer miterfasst, erzeugt eine strukturelle Kompatibilität zu politischer Agitation, die die Beethoven-Rezeption in der Zeit des Vormärz entscheidend prägt und das Bild des Komponisten nachdrücklich fixiert. Über alle unmittelbar politischen Differenzen zwischen Goethe und

³² Ebd., S. 67. Wagners biographische Anmerkungen konzentrieren sich ausschließlich auf diese Kernfragen.

³³ Vgl. hierzu die bereits zitierte Publikation von Hans-Martin Kruckis (Anm. 10).

³⁴ Richard Wagner. *Beethoven* (wie Anm. 25). S. 69.

Beethoven hinaus, die sich für die Zeitgenossen beispielhaft in ihrem unterschiedlichen Verhältnis zur Französischen Revolution spiegeln, vermögen offenkundig allein Beethovens Kompositionen jene agogischen Impulse nach außen freizugeben, die sich unmittelbar politisch referentialisieren lassen. Die Beethovenschen Werke eröffnen – so betont Franz Brendel in seiner *Geschichte der Musik* aus dem Jahre 1852 – eine „Perspective in eine unendliche Zukunft“, sie repräsentieren erstmals ein utopisches Moment, das noch Mozart, der „in seiner Zeit auf-geht“³⁵, fehlt. Erweitert und angereichert mit anthropomorphen Szenarien, die zwischen Politik und Musik ein gemeinsames Metaphernfeld erschließen, werden die Sinfonien zu symbolischen Repräsentationen einer – je nach Akzentsetzung – national oder universell gedachten politischen Bewegung, zu Speichermedien von Geschichte, die sich als Ausdruck einer einzigen „mächtige[n], erdumwälzende[n] Idee“ in immer neuen Formen manifestiert:

Er ist der Erste, fiel Adalbert lebhaft ein, der die eigentliche Musik, d.h. die Instrumentalmusik auf eine solche Höhe der Selbstständigkeit hob, daß man über die wahren Farben seiner Intentionen in keinem Zweifel ist. Diese alle tragen das Gepräge unserer Zeit, deren Richtungen er in seinem prophetischen Geiste voraussah. Das große Drama der Juli-Revolution hinter einem nur noch mühsam niedergehaltenen Vorhange der bewegten Völkerbühne ahnend, verachtete er die Tändelei mit den Formen. Seine Symphonien waren in der Kunst das erste Feldgeschrei jenes Ereignisses. Man reise nach Paris, man sehe dieses Publicum dasitzen und diese Werke anhören. Man wird sagen müssen, dass in Beethoven's Symphonien Saiten angeschlagen werden, die so mächtig schwingen wie der sausende Fittig der Zeit selber. Denn die dortigen Erfolge sind ungeheuer, fast ungläublich. Ich sah ein ganzes Auditorium aufspringen und mit einem Schrei, den man sowohl für den Schrei des Entsetzens, als des Entzückens halten konnte. Wo hat man je gesehen, dass Musik, die oft so verachtete Musik, *Das* erreicht? Mit Beethoven beginnt die erste Epoche dieser Kunst welthistorischer Bedeutung. Was malt eine solche Symphonie! Man denke sich nur die verschiedenen Instrumental-Charaktere als eben so viele verschiedene Völkerstimmen, zusammengehalten durch das große Verständniß der Töne, mehr aber noch

³⁵ Franz Brendel. *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. Von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart. Fünfundzwanzig Vorlesungen gehalten zu Leipzig*. ²Leipzig: Heinrich Matthes, 1855. S. 25 (Teil 2).

durch das gemeinschaftliche Interesse an einer mächtigen, erdumwälzenden Idee. Dazu hole man große Anschauungen aus der Geschichte: Ein Stück Völkerwanderung, ein Stück Kreuzzüge, ein Stück Reformazion, ein tüchtig Quantum französische Revolution mit einem ganzen Napoleon.³⁶

Die Referenzfunktion, die Beethoven im Vormärz übernimmt und die sich in vielen Schriften, Betrachtungen, Erzählungen und Analysen dokumentiert, bezieht ihre besondere Kontur nicht zuletzt aus dem spannungsvollen Verhältnis zwischen deutscher und französischer Kultur: Während Beethoven einerseits als spezifisch deutscher Künstler etabliert³⁷ (und beispielshalber im Kontext der Bestrebungen um ein neuzeitliches Nationaltheater vom jungen Kapellmeister Richard Wagner in Dresden exemplarisch in dieser Funktion exponiert) wird, avanciert er ab 1828 durch die von François-Antoine Habenecks in Frankreich veranstalteten Konzerte ebenso zum Vorbild der in Paris ansässigen progressiven Komponisten wie Hector Berlioz oder Franz Liszt. Einer exklusiven Bindung des Komponisten an eine neu zu konstituierende nationale Einheit steht somit oftmals eine – nicht selten gar durch ein und dieselbe Person propagierte, exemplarisch über Frankreich vollzogene – Universalisierung der Beethovenschen Sinfonik zur Seite.

Im deutschen Musikleben finden die agogischen Qualitäten von Beethovens Musik, die eine Bewegung in die politische Wirklichkeit hinein eröffnen, ein direktes Pendant in der Etablierung neuer Veranstaltungsformen. Die Institution des öffentlichen Konzerts, innerhalb dessen sich nationale Einheit in der Gemeinschaft des Publikums repräsentieren kann, wird ergänzt durch die Gründung zahlreicher freier Chorvereinigungen, durch die Etablierung von Musikfesten, die als „National-“ oder „vaterländische Feste“ in ihrer räumlichen Entgrenzung implizit die Übertragung des agogischen Impulses vom Konzertsaal auf ‚die Straße‘

³⁶ Wolfgang Robert Griepenkerl. *Das Musikfest oder die Beethovener. Novelle*. Zweite, mit einer Einleitung und einer musikalischen Zugabe von G. Meyerbeer vermehrte Ausg., Braunschweig: Eduard Leibrock, 1841. S. 62-64.

³⁷ S. hier neben der wichtigen Funktion, die die *Berliner AMZ* in diesem Zusammenhang übernimmt, beispielshalber auch Richard Wagners Schrift *Über deutsches Musikwesen* aus dem Jahre 1841, in der Beethovens Instrumentalmusik gerade trotz einer fehlenden nationalen Einheit „ausschließlich als Eigentum der Deutschen“ zu betrachten sei. Richard Wagner. „Über deutsches Musikwesen.“ In: *Dichtungen und Schriften* (wie Anm. 3). S. 159f.

bereits vollziehen.³⁸ In Zusammenhang mit diesem neuen Veranstaltungstypus erlangt auch Beethovens *Fidelio* – und hier insbesondere der *Gefangenenchor* – eine neue, deutsch-national ausgerichtete politische Funktion, die diese Oper aus der Tradition französischer Revolutionsopern löst.

Auf einer ausreichend allgemein gefassten Ebene nationaler Größe begegnen sich dann auch Beethoven und Goethe wieder: Nach der wesentlich auf die Bemühungen Franz Liszts zurückgehenden, von Frankreich aus mitunterstützten Einweihung des Bonner Beethovenenkmals – am 13. August 1845 zu den Klängen der *Fünften Sinfonie* – bildet die *Neunte Sinfonie* (einschließlich der Schillerschen *Ode an die Freude*) den feierlichen Rahmen für das vier Jahre später stattfindende Goethe-Jubiläum (wie auch für die Enthüllung des Herder-Denkmal 1850); und mit *Fidelio* stößt der Komponist schließlich über den inzwischen an das Weimarer Hoftheater übergewechselten Franz Liszt auch in das geographische Zentrum deutscher Dichtung vor.

Die ästhetischen und politischen Funktionen, die Beethoven im Vormärz übernimmt, sind offenkundig so dominierend, dass sie selbst noch einmal Gegenstand einer symbolischen Konfiguration werden. 1840 vereinigt Joseph Daniel Danhauser auf einem Ölgemälde (s. Abb. auf S. 264) – *Liszt am Flügel* – die komponierenden und dichtenden Protagonisten einer progressiven Kunstästhetik wie auch – ineins – die Sympathisanten revolutionärer Bestrebungen. Referenzpunkt für den Betrachter des Gemäldes wie auch für die hier versammelten Anwesenden bleibt Beethoven, der als marmorne Büste einen imaginären Blickkontakt zu Franz Liszt unterhält, während sich über dessen Klavierspiel wiederum die Kontinuität einer gemeinsamen Geisteshaltung an die im Bild dargestellten Hörer (und deren ästhetische Intentionen) weitervermittelt.

Versammelt sind hier (von links nach rechts) Alexandre Dumas der Ältere, Gioacchino Rossini, George Sand, Nicolo Paganini, Victor Hugo, Franz Liszt und die Gräfin Marie d'Agoult; zumindest indirekt anwesend ist damit auch Frédéric Chopin, der das deutsch-französisch-italienische Feld revolutionärer Bestrebungen gemeinsam mit Franz Liszt gen Osten erweitert und damit den Fokus stärker auf einen kosmopolitisch gedachten, europäischen Kontext richtet.

³⁸ S. hierzu auch die Ausführungen ab Seite 173 von Elisabeth Eleonore Bauer. *Wie Beethoven auf den Sockel kam* (wie Anm. 7).



Joseph Daniel Danhauser. *Liszt am Flügel*
(Öl auf Leinwand, 119 x 163 cm). 1840

Die Möglichkeiten einer politischen Referentialisierung Beethovenscher Musik, die sich in der wechselnden Akzentuierung eines national bestimmten oder universal gedachten revolutionären Impulses andeuten, enden konsequenterweise nicht mit der Epoche des Vormärz selbst. Eine semantische Unterdetermination, die zugleich mit einer Überdetermination des musikalischen Bewegungsimpulses einhergeht, ist – und dies dokumentiert die Beethoven-Rezeption im Kontext eines weitgehend fixierten Beethoven-Bildes – in variable Kontexte integrierbar, in denen die Akteure jeweils wechseln, das Strukturschema jedoch konstant bleibt. Wenige Stationen seien hier in aller Kürze exemplarisch benannt. In Richard Wagners bereits erwähntem Aufsatz aus dem Jahr 1870 avanciert Beethoven zum geistigen Protagonisten des Deutsch-Französischen Kriegs, aus dem endlich die nationale Einheit hervorgehen soll:

Die Geschichte kommt uns zur Hilfe und setzt in das Jahr des hundertsten Geburtstages seines großen Musikers die siegreiche Erhebung des deutschen Volkes aus vielhundertjährigem Verfall. Feiert jedes von diesen beiden so, daß die eine Feier der anderen

würdig sei, so feiert ihr einzig sowohl jene Geburt, wie diese Wiedergeburt würdig. Ergänzt das, was euch Beethoven ist, durch das, was euch die Siege der deutschen Heere sind; empfindet die Kraft der deutschen Tat mit der Energie eines von Beethoven-scher Musik erfüllten Herzens, so begreift ihr die Bedeutung des einen wie des anderen. Dort Taten, hier Werke. Lasset die Taten unserer Siege das Werk eines wahren und ächten deutschen Reiches errichten, so sollen euch jene Werke des großen Beethoven auch zu den edelsten Taten des deutschen Geistes führen. Wie also wollen wir Beethoven feiern?³⁹

Die nationale Exklusivität kultureller Geistesgröße, die bereits 1841 in Wagners Schrift *Eine Pilgerfahrt zu Beethoven* offensiv gegen andere Nationen – in diesem Fall die Engländer – ausgespielt wird, setzt sich im weiteren Verlauf des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts gegen eine kosmopolitisch akzentuierte Codierung durch. Sie führt über den Ersten Weltkrieg, in dem „unsere Feldgrauen“ die Kraft für den Sieg wiederum aus einem imaginären Dialog schöpfen, indem sie „in den Unterständen Beethovens Klaviersonaten analysieren“⁴⁰ und so auch auf fremdem Territorium immer mit der eigenen Kultur quasi genealogisch verhaftet bleiben, in das präfaschistische Deutschland der 20er Jahre. In den anlässlich des Beethoven-Gedenkjahres 1927 u.a. von Alfred Rosenberg verfassten Reden und Schriften werden die Konturen nationalsozialistischer Ideologie klar umrissen:

Und darum werden jetzt zwar viele Gedenktage gefeiert, aber keiner, der so tiefe Kräfte auslösen könnte, wie der hundertste Todestag Ludwig van Beethovens. Wer begriffen hat, welches Wesen auch in unserer Bewegung wirkt, der weiß, daß ein ähnlicher Drang in uns allen lebt, wie der, den Beethoven in höchster Steigerung verkörperte. Das Stürmende über den Trümmern einer zusammenbrechenden Welt, die Hoffnung auf einen neue Welten gestaltenden Willen; die starke Freude durch leidenschaftliche Trauer hindurch. [...] Einen Tag lang wollen wir uns gestatten, an der größten Herzenerweiterung teilzunehmen im Bewußtsein, daß der Deutsche Beethoven über alle Völker des Abendlandes hinausragt und den besten unter ihnen als ein Zentrum echter Schöpferkraft gilt. Dann aber wollen wir daran denken, daß Beet-

³⁹ Richard Wagner. *Beethoven* (wie Anm. 25). S. 146f.

⁴⁰ Hugo Riemann. *L. van Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten. Ästhetische und formal-technische Analyse mit historischen Notizen. 1. Teil: Sonate I-XIII*. ²Berlin: Max Hesse, 1919. Vorwort zur zweiten Auflage (August 1918).

hoven für uns den treibenden Willen zu deutscher Gestaltung abgeben kann und muß. Denn wir leben heute in der Eroica des deutschen Volkes.⁴¹

Dieser Aspekt einer agogischen Integration in eine politisch immer wieder neu codierbare ‚Bewegung‘, die die Beethovensche Sinfonik so sinnfällig der ästhetischen Erfahrung zugänglich macht, steht auch nach dem Zweiten Weltkrieg zunächst noch in einem nationalen Kontext: Die *Egmont-Ouvertüre* – das einzige Werk, in dem nach vorherrschender Meinung Goethesche Dichtung und Beethovensche Musik zu einer ästhetisch geglückten Konvergenz finden – eröffnet das erste öffentliche Konzert nach dem Ende des Krieges; die Wiedereinweihung des Bayreuther Festspielhauses vollzieht sich zu den Klängen der *Neunten Sinfonie*. In den folgenden Jahren wird die Musik des Komponisten dann allmählich aus dem Nationalparadigma gelöst und damit für all jene feierlichen und symbolträchtigen Anlässe von ‚welthistorischer‘ Bedeutung freigegeben, die insbesondere seiner *Neunten Sinfonie* bis heute eine herausragende Stellung im Musikleben garantiert.

Die Fokussierung auf Beethovens letzte Sinfonie im Kontext symbolischer Repräsentationen und das komplementär zu beobachtende Ausscheiden der *Dritten* und *Fünften Sinfonie* aus diesem Funktionszusammenhang ist sicherlich eine signifikante Verschiebung der letzten Jahrzehnte. Diese Entwicklung verweist auf die Auflösung politischer Narrative und korrelierender Metaphernfelder, die ab dem Vormärz konstant bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts eine gewisse ‚Arbeitsteiligkeit‘ zwischen Beethoven und Goethe in der symbolischen Verwaltung dynamisch bestimmter sowie stabilisierender politischer Phasen begründet haben. Der konsequent an der medialen Spezifik und den zugehörigen ästhetischen Konzepten angeschlossene agogische Impuls Beethovenscher Sinfonik wird nunmehr seiner politischen Codierung entkleidet, auf Beethoven selbst zurückgewendet und als historisches Dokument deutscher Musik- und Kulturgeschichte gelesen, dessen Bedeutung sich in handlicher Form – als in Schrift transferiertes Bildungsgut, als in musikalischen Motiven sedimentierte Gipfelleistungen musikalischen Denkens, als in Konzertaufführungen oder Einspielungen vergegenwärtigte Inkarnation musikalischer Klassik – weiterreichen lässt.

⁴¹ Alfred Rosenberg. „Beethoven.“ In: *Völkischer Beobachter*, 26.3.1927. (Zit. nach: Heribert Schröder. *Beethoven im Dritten Reich. Eine Materialsammlung*. In: *Beethoven und die Nachwelt. Materialien zur Wirkungsgeschichte Beethovens*. Hg. Helmut Loos. Bonn: Beethoven-Haus, 1986. S. 190.)