

# Rechtsgeschichte

[www.rg.mpg.de](http://www.rg.mpg.de)

<http://www.rg-rechtsgeschichte.de/rg7>  
Zitiervorschlag: Rechtsgeschichte Rg 7 (2005)  
<http://dx.doi.org/10.12946/rg07/219-229>

Rg **7** 2005 219–229

**Benjamin Lahusen**

## Welt und Nachwelt

Zur Rezeption zweier Werke

# Welt und Nachwelt

Zur Rezeption zweier Werke\*

## I. Einleitung

Am 22. Dezember 1808 wurde im Theater an der Wien eine Akademie abgehalten, die nach den Maßstäben der seit Jahrzehnten dauerkrisengeschüttelten Musikindustrie der Gegenwart schwerlich angemessen beschrieben werden könnte. Kein geringerer als Ludwig van Beethoven, schon damals ein über die Grenzen des deutschsprachigen Raums hinaus hochberühmter Mann, veranstaltete ein »Konzert zu seinem Benefiz«, das ausschließlich aus Werken »von seiner eigenen Arbeit« (Johann Friedrich Reichardt) bestand – »und welche Werke!« (Alexander Wheelock Thayer) –, die an jenem Abend zur Uraufführung gelangten. Darunter waren Stücke wie das Klavierkonzert G-Dur op. 58 oder die Chorfantasie op. 86 (beide mit Beethoven als Solisten), die bis heute zu den meistgespielten Kompositionen des Konzertrepertoires gehören.

Innerhalb des an Höhepunkten reichen Abends stachen jedoch zwei Werke besonders hervor: die sechste Symphonie F-Dur op. 68, die das Programm eröffnete, und die fünfte Symphonie c-moll op. 67, die am Anfang des zweiten Teils stand – beides Kompositionen, die in ihrer Gattung zu den bedeutendsten der gesamten Musikgeschichte gehören: »die Annalen der Tonkunst« können kein »Konzertprogramm ... namhaft machen, welches mit [jenem] den Vergleich aushielte« (Thayer).

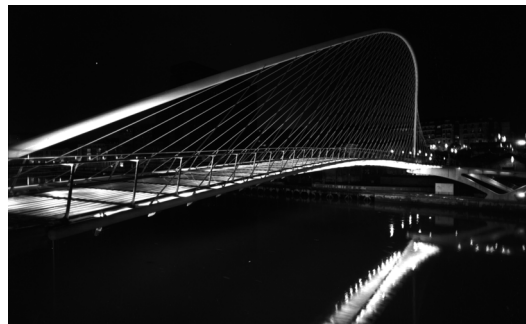
Im vom »großem Überfluß an Instrumental-Virtuosen« (Thayer) verwöhnten Wien freilich wurde das epochale Ereignis kaum als ein solches wahrgenommen. Man beklagte sich über die Kälte im Raum, über die Dauer des Konzerts

(4 Stunden!) und die damit einhergehende Abstumpfung der Sinne. Auch war die musikalische Ausführung wohl nur teilweise geeignet, das Hörerlebnis seiner geschichtlichen Bedeutung anzupassen; nach nur fragmentarischer Probenarbeit waren weder Orchester noch Sänger den Werken in vollem Umfange gewachsen, Beethoven selbst soll in seiner Erregung die Kerzenhalter vom Klavier gestoßen und den umstehenden Chorknaben »derbe Mauschellen« (Thayer) verpasst haben, und die abschließende Chorfantasie musste nach Aussetzern bei den Instrumentalisten abgebrochen und neu begonnen werden.

Entsprechend bestimmten Ratlosigkeit, Reserviertheit oder gar Ablehnung den Ton der ersten Kritiken. Der Rezensent der Allgemeinen Musikalischen Zeitung konstatierte am 25. Januar 1809 vor allem seine Unfähigkeit, den Abend in Anbetracht seiner Länge und der Vielzahl der aufgeführten Werke angemessen zu beurteilen. Definitiv einschätzen könne er nur die künstlerischen Leistungen, die »in jedem Betracht mangelhaft« gewesen seien.

Eine über diesen Befund hinausgehende Besprechung lieferte als einer der ersten E.T.A. Hoffmann, der mehr als ein Jahr später eine Rezension zur fünften Symphonie veröffentlichte, in der er die epochale Bedeutung von Komposition (»eins der wichtigsten Werke des Meisters«) und Künstler (»erster Rang als Instrumental-Componist«) feststellte. Seine Musik eröffne das »Reich des Ungeheuren und Unermesslichen«, in dem »alles in uns vernichte[t] [werde], nur nicht de[r] Schmerz der unendlichen Sehnsucht«. Beethoven sei ein »rein romantischer Compo-

\* Dieter Simon zum 70. Geburtstag.



nist«, der »Haydn und Mozart ganz an die Seite zu stellen« sei. Damit bestätigte Hoffmann eine lange zuvor vom Grafen Waldstein in Beethovens Stammbuch eingetragene Prophezeiung: »Durch ununterbrochenen Fleiß erhalten Sie: Mozarts Geist aus Haydns Händen.«

## II. Exposition

Es ist wenig erstaunlich, dass E.T.A. Hoffmann sich von den Werken, die an jenem Abend erstmalig zu Gehör kamen, ausgerechnet eine der Symphonien aussuchte, um den größten aller künstlerischen Genien aller Zeiten und aller Länder (Dietrich von Hildebrand) einer musikwissenschaftlichen Würdigung zu unterziehen. Schon der Form nach war die Symphonie als der Musik »schönste[r] Tummelplatz, auf welchem sie ihre Saturnalien feiert« (Arthur Schopenhauer) den übrigen Kompositionen so weit überlegen, dass sich ihre gesonderte Behandlung in den Rezensionen von selbst rechtfertigte. Und im Falle der Fünften lag nun ein Werk vor, dessen künstlerische Qualitäten schon früh darauf hindeuteten, dass ihm auch in der Königsklasse der Instrumentalmusik eine herausgehobene Stellung zukommen würde.

Überraschend erscheint die Fokussierung der fünften Symphonie jedoch angesichts des Umstandes, dass am selben Abend mit der Sechsten eine weitere Symphonie ihre Uraufführung erlebte, die ihren Platz bei den bedeutendsten Vertretern der vornehmsten musikalischen Gattung zwar ebenfalls bald nach der Premiere einzunehmen versprach, sich inhaltlich aber kaum deutlicher von der Fünften unterscheiden konnte. Trotz ihrer musikhistorischen Gleichrangigkeit sind die Symphonien von völlig verschiedenem, ja geradezu gegensätzlichem Charakter.

Die Fünfte überrumpelt den Hörer gleich in den Eröffnungstakten mit ihrem unwiderstehlichen Vorwärtsdrang und ihrer übermächtigen Stärke; ruht sie einerseits unerschütterlich auf dem Fundament ihrer Kraft, so überschreitet sie andererseits beständig ihre eigenen Grenzen, transzendiert sich gewissermaßen selbst auf ihrer unaufhaltsamen Reise vom ersten Satz und seiner kriegerisch-düsteren Verbissenheit bis zum strahlenden Ausbruch des Freudengesangs im Schlusssatz, dessen prachtvoller und siegreicher Gestus dem vorausgegangenen Ringen, Suchen und Tasten ein Ende bereitet und das dunkle c-Moll des Anfangs endgültig vergessen macht im grandiosen Licht des gleißenden C-Dur: Ein Triumphgesang, der »bis an die Pforten der Ewigkeit schallt« (Arnold Schmitz). Die Musik ist über das ganze Werk hinweg ihrem eigenen Ideal als Kunst verpflichtet, Schöpfer und Ursprung ihrer selbst, losgelöst von allen stofflichen Zutaten der außermusikalischen Umwelt und unabhängig von allem, was jenseits der Töne liegt. Ein Kunstwerk, dessen Wesen nicht in der Wirkung besteht, die es evoziert, nicht im Gegenstand, den es imitiert und nicht in der Empfindung, die der Künstler darin fühlbar macht, sondern einzig in seinem Bezug auf sich selbst. Die Komposition legitimiert sich durch sich selbst und weist eben dadurch über ihre eigenen Grenzen hinaus auf die Unendlichkeit der Kunst: »tönend bewegte Form« (Eduard Hanslick), reine Tonkunst, absolute Musik.

Ganz anders die Sechste: Durchdrungen von einer idyllischen Erfahrung der Natur, getragen von ihrer optimistischen Verherrlichung und thematisch immer wieder bestimmt vom Erlebnis ihrer Laute, vertont sie die Wahrnehmung desjenigen, der mit den Augen der Musik auf die entfesselte und wieder befriedete Natur schaut. Weise und zurückhaltend treibt die Komposition

auf dem Strom göttlicher Verehrung, der selbst keine reichere Quelle kennt als die berausende Leidenschaft ihres Klanges. Dieser thematischen Verwobenheit von natürlicher und künstlerischer Schöpfung zum Trotz ist die Musik jedoch weit davon entfernt, die Unmöglichkeit einer in Musik gegossenen Physis zu versuchen. Sie möchte nur dem zur Sprache verhelfen, der im Angesicht der Schöpfung der Sprachlosigkeit anheimfällt, und den Empfindungen Ausdruck verleihen, »welche der Genuß des Landes im Menschen hervorbringt« (Ludwig van Beethoven).

Die verschiedenen Ausprägungen dieses Landlebens werden in den Überschriften der einzelnen Sätze näher konkretisiert: »Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande«, »Szene am Bach«, »Lustiges Zusammensein der Landleute«, »Gewitter, Sturm«, »Hirtengesang, Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm« – Beschreibungen, die den Hörer in seiner Deutungsfreiheit dort einschränken, wo er sich allzu weit vom auktorial intendierten Verständnis entfernt, indem sie seinem Verstande ein »Hilfsmittel« (Franz Liszt) an die Hand geben, das über die reine Musik hinausgeht. Das Werk erhält so einen außermusikalischen Gehalt und Ursprung, eine fremdbestimmte Idee und Ordnung, welche die Komposition in weite Ferne der sich selbst begründenden und sich selbst genügenden absoluten Musik der fünften Symphonie rücken – hin zur inhaltstästhetischen Programm-Musik.

Damit stehen den vier namenlosen Sätzen der fünften Symphonie fünf verheißungsvolle der sechsten gegenüber, die unterschiedlicher nicht sein könnten: ländlicher Friede, ruhige Heiterkeit, idyllische Naturschilderung einerseits, donnernder Triumph über jeden Widerstand, strahlende Überwindung von Dunkelheit und Nacht andererseits. Schon die erste melodische Phrase

der Sechsten atmet so befreit auf, als empfinde auch sie die Distanz zum schicksalsklopfenden Eingang der Fünften als Erlösung. Dem Hörer offenbart sich unmittelbar, dass es nun nicht mehr um das »titanische Streben und Ringen« (Alexander Wheelock Thayer) gegen die Abgründe der Welt geht, sondern einzig um den »Ausdruck des (fast nicht gestörten) Wohlbefindens« (Arnold Werner-Jensen), um die stille, naturfromme Apotheose.

Keine der Symphonien folgt somit auch nur grob dem gleichen Ansatz oder der gleichen Idee; außer der Orchesterbesetzung haben sie so gut wie nichts miteinander gemeinsam. Der Betrachter erlebt mit Staunen, dass sich hier zwei Werke gegenüberstehen, deren Verhältnis zueinander nur mit dem von These und Antithese angemessen beschrieben werden kann: »Schicksalssymphonie« und »Pastorale« – unvereinbare Gegensätze, die der Welt am selben Abend erstmalig zugänglich gemacht wurden und zwei Extrempunkte markierten, an denen sich die symphonische Entwicklung der Nachwelt zu orientieren hätte.

### III. Durchführung

Den kohärenzbemühten Nachfahren freilich können derlei Oppositionen nur ein Gräuel sein. Wie soll man den Urheber solcher Verschiedenheiten epochal verorten, was soll sein letztgültiges Wort sein, welches Werk kann den Nachahmern als Richtschnur dienen? Der vom Leben Gekreuzigte (Richard Benz) schweigt dazu, natürlich, doch nicht nur das: Sein Schweigen spricht nicht, es verweigert sich der historiographischen Sinngebung, es stellt sich quer. Den bei derlei Gegenpolen üblichen Fluchtweg in die Differenzierung verschiedener künstlerischer

Phasen oder die Unterteilung in Früh- und Spätwerk verbaut das Sprachrohr einer höheren Welt (Hans Heinz Stuckenschmidt) nachdrücklich durch seine Arbeitsgebräuche, indem er einfach beide Werke zugleich komponiert.

Reichen die Wurzeln der fünften Symphonie auch etwas weiter zurück, so beginnt doch die intensive Arbeit erst im Sommer 1807 – zur selben Zeit wie die Pastorale. Und beinahe zeitgleich – im Sommer 1808 – werden die Werke vollendet. So eng verwoben sind die beiden Werke, dass sie in der Zeit unmittelbar nach der Premiere noch in umgekehrter Reihenfolge genannt werden: schon auf dem vom Schöpfer der Freude (Romain Rolland) autorisierten Programm des Konzertabends erscheint die Fünfte als sechste und die Sechste als fünfte Symphonie, und auch die Rezensenten der Allgemeinen Musikalischen Zeitung übernehmen in ihren ersten Besprechungen die verdrehte Nummerierung der Schwesternwerke.

Ein Symphonienpaar also, das bei allen inneren Unterschieden und gegensätzlichen Kompositionsprinzipien demselben schöpferischen Moment entspringt, ja, erst in dieser konträren Zusammensetzung seine Vollendung findet, scheint es doch, als habe die edle Seele (Adolf Bernhard Marx) im einen Werk genau das formulieren wollen, was in den musikalischen Kontext des anderen nicht zu integrieren war; anstatt die Unterschiede zu nivellieren, trug die parallele Entstehung der Werke wohl eher dazu bei, den Gegensatz der Werkphysiognomien ins Extreme zu steigern.

Das übliche Instrumentarium der biographischen Werkdeutung versagt also. Keines der Werke kann für sich die Autorität des Alters in Anspruch nehmen, keines trägt den Makel der Jugendsünde, keines ist der ästhetische Widerruf des anderen, keines löst Probleme, deren Exis-

tenz dem Komponisten Ansporn waren und deren Verschwinden ihm den Rückzug nahegelegt hätte. Jede Etikettierung des Nacheinanders, jede Behauptung der Aufhebung der einen Komposition durch die andere muss deshalb willkürlich erscheinen. Die beiden Symphonien schließen sich inhaltlich aus und gehören doch zusammen. Sie sind komplementäre Erzeugnisse desselben Urhebers, deren Gegensätzlichkeit die Nachwelt nur anerkennen, nicht aber durch den Rekurs auf den Willen und die Vorstellung des Schöpfers überwinden kann.

Indes rückt die Akzeptanz solch innerer Antinomien in die gefährliche Nähe einer mehrdeutigen Wahrheit: Von zwei Gegensätzen können nicht beide richtig sein, und wenn der Urheber, der die Differenzen in die Welt gebracht hat, trotzig an ihrer Gültigkeit festhält, so müssen eben die interessierten Nachfahren sich ans Werk machen und die Widersprüche auflösen, indem sie eine der beiden Aussagen für irrig und die andere für wahr erklären.

Und so geschah es denn auch. Die gesamte symphonische Entwicklung des 19. Jahrhunderts wird bestimmt vom Gegensatzpaar Programm-Musik – absolute Musik, und gleichgültig, welchem ästhetischen Ideal ein Komponist anhängt, auf den siegreichen Überwinder (Hans Joachim Moser) berufen sich alle – ohne freilich zu explizieren, *welcher* Überwinder (Adolf Sandberger) ihren künstlerischen Plänen Pate stand, der verkörperte Trotz (George Bernhard Shaw) oder der große Ethiker (F. Wengk). Und so teilt sich die Musik der Romantik in zwei Strömungen, die erbitterte Kämpfe darüber austrugen, wie viel außermusikalischen Sinn Noten in Bezug nehmen, welche nichtinstrumentalen Elemente sie enthalten und wie deutlich sie erzählen dürfen und dabei die gegenteilige Position des anderen Lagers immer wieder mit demselben

Argument letztgültig zu widerlegen suchten: Beethoven.

Wie so oft begann auch diese Auseinandersetzung harmonisch. Allen Musikern nach dem wahren Inbegriff des Musikers (Richard Wagner) stellte sich zunächst dasselbe existentielle Problem: Was gab es noch zu sagen? Wie konnte nach dem Ende des Unendlichen (Ernst Bloch) überhaupt noch komponiert werden? Wer vermochte nach Fortunio (Hans Joachim Moser) »noch etwas zu machen« (Franz Schubert)? Die Antwort auf diese Fragen erging grundsätzlich im Gleichklang: Es galt, das Werk des Armen, Kranken, Einsamen (Romain Rolland) fortzusetzen, aufzuarbeiten, weiterzuentwickeln, vorwärts zu bringen, aufzugreifen, und letztendlich natürlich: zu überwinden. Als Ausgangspunkt der weiteren Entwicklung war der erste Mensch in der Musik (Otto Bie) also unbestritten.

Doch damit waren die Gemeinsamkeiten verbraucht. Während die Konservativen in der Folgezeit versuchten, die rein instrumentale Form der klassischen Symphonie beizubehalten und sie nur mit dem neuen Inhalt der romantischen Tonsprache zu füllen, zielten die Fortschrittlichen auf die Überwindung der symphonischen Gattung als solcher durch die Aufnahme nichtinstrumentaler Elemente oder die Bindung an ein außerhalb der Musik liegendes Programm. Dabei konnten sich beide Richtungen trotz ihrer Gegensätzlichkeit mit dem gleichen Recht auf den Maßstab, an dem wir alles Übrige messen (Ferruccio Busoni), berufen: die Klassizisten auf die fünfte, die Fortschrittlichen auf die sechste Symphonie.

Auf der einen Seite standen damit die Bewahrer – Schubert, dem sich als Wiener Zeitgenossen die Frage nach dem kompositionstechnischen Primat einer der beiden Symphonien mit biographischer Heftigkeit stellte, mit gewissen

Einschränkungen Schumann und Mendelssohn, die zwar die direkte symphonische Auseinandersetzung mit dem Willensriesen (F. Wengk) weitgehend vermieden, institutionell aber wesentlich zur Verbreitung des klassizistischen Ideals beitrugen; schließlich Brahms, der 53 Jahre nach der letzten Symphonie des Mahners und Richters (Richard Benz) als erster die offene Konfrontation mit diesem suchte: In seiner ersten Symphonie inszenierte er einen Durchbruch von Nacht zu Licht, der unverhohlen an die Ausdruckssituation der Schicksalssymphonie anknüpfte und in dieser Weise seit dem Lenker und Tröster (Leo Schrade) unerhört gewesen war. Auch wenn Brahms die Auseinandersetzung mit dem Kleinlichkeitskrämer und Menschenschinder (Editha und Richard Sterba) nicht scheute, wurde zugleich bereits in seiner ersten Symphonie deutlich, dass er die Diskussion mit dem Sieger (Franz Grillparzer) doch unter dessen Prämissen zu führen gedachte.

Zur selben Zeit sangen die Neuerer ein ganz anderes Lied. Die epigonale Erstarrung vor der klassischen Symphonie lehnten sie genauso ab wie ihre konservative Innovation und eröffneten der Diskussion um das Erbe der Beethovenschen Symphonik deshalb eine weitere Alternative: Aufgabe der Kompositionsform Symphonie als solcher und Schaffung neuer Gattungen durch die Vermengung der Musik mit anderen Kunstformen.

Noch ein wenig zögerlich stieß Berlioz in dieses Horn. Immerhin kam schon seine erste Symphonie von 1830 nicht mehr ohne das verträumte und zugleich programmatische Attribut »fantastisch« aus sowie einen erklärenden Untertitel: »Aus dem Leben eines Künstlers«. Bei Liszt wurde dann aus dem Gattungsbegriff selbst schmückendes Attribut einer neuen Werkform: Der einsätzigen Symphonischen Dichtung, die

ganz bewusst eine Sprachlichkeit der Musik suggerierte, ging es doch um die musikalische Erzählung literarischer, mythischer oder dramatischer Sujets. Wagner hingegen konnte auch durch solche begrifflichen Schiebereien nicht mehr auf den Boden der klassischen Symphonie zurückgeholt werden: Seine Form des musikalischen Dramas verband die unterschiedlichsten künstlerischen Disziplinen, und gerade diese Wiedervereinigung der Musik mit ihren Schwesternkünsten wurde zum Ideal der Tonkunst. Auch erläuternde Werktitel oder Vorworte, die Liszt noch anerkannte, konnten die Instrumentalmusik nicht mehr retten: »Nicht ein Programm, welches die hinderliche Frage nach dem Warum mehr anregt als beschwichtigt, kann daher die Bedeutung der Symphonie ausdrücken, sondern nur die scenisch ausgeführte dramatische Aktion selbst.«

#### IV. Reprise

Damit standen sich mehr als fünf Jahrzehnte nach dem Tod von Deutschlands erhabenstem Künstler (Robert Schumann) zwei musikalische Positionen gegenüber, die gegensätzlicher kaum sein könnten und dennoch beide für sich beanspruchten, die legitimen Erben des Titanen der Weltkultur (Willi Stoph) zu sein: die überaus beethovennahen Symphonien von Brahms auf der einen, Wagners monumentale musikalische Dramen auf der anderen Seite.

In Anbetracht dieser extremen Unterschiede ist es wenig verwunderlich, zu welchem frühem Zeitpunkt sich der jahrzehntelange »Kampf um Beethoven« (Adolf Sandberger) angekündigt hatte. Bereits 1836 hatte Schumann die Auseinandersetzung zwischen Klassizisten und Fortschrittlichen mit dem Streit politischer Parteien

verglichen: »Die Gegenwart wird durch ihre Parteien charakterisiert. Wie die politische kann man die musikalische in Liberale, Mittelmänner und Reactionäre oder in Romantiker, Moderne und Classiker theilen. Auf der Rechten sitzen die Alten, die Contrapunctler, die Antichromatiker, auf der Linken die Jünglinge, die phrygischen Mützen, die Formenverächter, die Genialitätsfreschen, unter denen die Beethovener als Classe hervorstechen.«

Contrapunctler versus Formenverächter – dies schien sich zunächst nur auf die musikalischen und kompositionstechnischen Differenzen zu beziehen, die ja in der Tat ohne weiteres feststellbar waren. Derlei Unterschiede schimmerten aber natürlich nicht isoliert am musikalischen Ausdruckshimmel. Sie wurden begleitet von einem ungeheuren theoretischen Aufwand, von riesigen pädagogischen Überbauten und ideologischen Apparaten sowie nicht zuletzt von immensen institutionellen Anstrengungen, mittels derer jede Seite versuchte, die Gegenposition der Tonkünstelei zu überführen und die eigene Stellung endgültig zu konsolidieren.

Das bedeutendste Forum des theoretischen Teils der Auseinandersetzung blieb für lange Zeit die 1833 von Schumann gegründete Neue Zeitschrift für Musik (NZfM). Von einer wirklichen Debatte konnte im ersten Jahrzehnt nach dem Tod des Löwen (Robert Schumann) jedoch noch nicht die Rede sein. Die verschiedenen Meinungen, Deutungen, Interpretation und ihre einzelnen kompositorischen Ausprägungen hatten sich noch kaum zu Richtungen, Strukturen oder Schulen verdichtet, und dementsprechend trug die Diskussion eher die Merkmale eines Austausches als eines Streitgesprächs, konnten sich doch die Zeitgenossen mit der Gelassenheit derer äußern, denen es noch nicht ums Prinzip geht.

Dies änderte sich insbesondere ab 1844, als der entschieden fortschrittlich orientierte Franz Brendel die Redaktion der NZfM übernahm; der Ton begann sich zu verschärfen – freilich ganz allmählich und anfangs noch recht unauffällig. Zum Ausdruck kam dies in einer Art und Weise des Sprachgebrauchs, der schon früh in die Debatte eingeführt wurde: Man bildete gegensätzliche Begriffspaare, von denen eine Seite der expliziten Selbstbeschreibung diente, der ungenannte Teil aber zugleich stillschweigend die Wesenheiten der Widersacher zu charakterisieren bestimmt war. In diesem Sinne ist etwa die Bezeichnung »reine, absolute Tonkunst« zu verstehen oder die Klassifizierung der eigenen Position als »Fortschritt«.

Nachdem Wagner 1849 für sich die Definitionshoheit über das »Kunstwerk der Zukunft« in Anspruch genommen hatte, um nur zwei Jahre später erstmalig den Primat der Sprache über die Musik zu behaupten (Oper und Drama, 1850/51), wurden aus den impliziten Sticheleien ausdrückliche Angriffe. Wagners »Kritiker-Erzfeind«, Eduard Hanslick, bezog in seiner Schrift »Vom Musikalisch-Schönen« (1854) ausdrücklich Stellung gegen die Verknüpfung von Sprache und Musik: »Was die Instrumentalmusik nicht kann, von dem darf nie gesagt werden, die Musik könne es; denn nur sie ist die reine, absolute Tonkunst.« Und ein Parteigänger äußerte gar die Befürchtung, die von Wagner propagierte Ästhetik wolle »unter dem Panier des sogenannten Fortschritts das eigentliche Wesen der Musik auflösen« und drohe, »ihre Natur zu verkehren« (Ludwig Friedrich Christian Bischoff). Spätestens hier hatte die Debatte ihren Plauderton verloren und wurde fortan mit der Verbissenheit des Grundsätzlichen geführt.

Zunächst wurden dazu die ohnehin nicht wertfreien Selbstbeschreibungen durch noch ten-

denziösere Formen der Namensgebung ersetzt. So wurde aus der Position der Fortschrittlichen das Lager der »Neudeutschen«, deren künstlerisches Schaffen nichts weniger als »Zukunftsmusik« generierte. Darüber hinaus verschwanden die bisher nur impliziten Fremdbeschreibungen und machten Platz für offene Angriffe. Der Klassizismus erhielt auf diesem Wege das Attribut des »überwundenen Standpunkts«, der in seiner »blos formalen Schönheit« zur »Erstarrung« führe und überhaupt zur »ganzen nachbeethoven'schen Entwicklung« nicht gezählt werden könne.

Die Empörung bei den Klassizisten über diesen Vorwurf des Anachronismus drückte sich vor allem darin aus, dass sie die Begriffe »neudeutsch« und »Zukunftsmusik« nie ohne die Relativierung von Anführungszeichen oder den Zusatz »sogenannt« zu gebrauchen pflegten. Doch abgesehen von der Abwehr der ehrenrührigen Titulierungen hielten sich auch die Konservativen mit Beschimpfungen nicht zurück. Die programm-musikalischen Ideale der »neudeutschen Tendenzmusiker und Beethovenfälscher« (Max Kalbeck) liefen auf eine »Entartung der Instrumentalmusik« hinaus (Friedrich Chrysander), ja, das Lager der »Neudeutschen« liege wie ein »Moloch ... drohend über dem ganzen Musikschaffen unserer Tage« (Thomas Scheffer).

Auch die Protagonisten mischten sich ein ums andere Mal in das Geschehen ein. Vor allem Wagner nahm für sich Anspruch, mit der Schaffung des Musikdramas als einziger das Beethovensche Vermächtnis eingelöst zu haben, eine Einschätzung, welcher der erst fortschrittlich und dann klassizistisch geprägte Hans von Bülow recht ungerührt begegnete, indem er Brahms' erste Symphonie kurzerhand als »Beethovens Zehnte«, die gesamte neudeutsche Richtung dagegen als »verflucht« apostrophierte (was auch



damit zusammenhängen mochte, dass Bülow's erste Frau, Franz Liszt's Tochter Cosima, ihn 1870 zugunsten Wagners verlassen hatte). Ähnlich deutlich drückte sich Hanslick aus, der Wagners Werke als »die zum Prinzip erhobene Formlosigkeit« und »gesungenen und gezeigten Opiumrausch« bezeichnete.

Deutlich feinsinniger reagierte dagegen Schumann. Auf einen direkten Angriff der Fortschrittlichen verzichtete er ganz und nutzte seine Kräfte überwiegend, um die eigene Position immer grenzenloser zu idealisieren. Dies kam vor allem Brahms zugute, den Schumann in der NZfM als den neuen Messias der Musik ankündigte, »an dessen Wiege Grazien und Helden Wache hielten«, ein Musiker, der – »wie Minerva ... vollkommen gepanzert aus dem Haupt des Kronion« entsprungen – die »Wahrheit der Kunst« zu verbreiten verspräche. Brahms wiederum dankte es dem Mentor, indem er öffentlich bekundete, die Grundsätze »einer gewissen Partei ..., deren Organ die Brendel'sche Zeitschrift für Musik ist«, nicht anzuerkennen. Im Übrigen könne er »die Produkte der Führer und Schüler der sogenannten ›Neudeutschen‹ Schule ... als dem innersten Wesen der Musik zuwider, nur beklagen oder verdammen«. Und wenn ihm seine klangliche und formale Nähe zu den Beethoven'schen Symphonien als Stilkopie ausgelegt würde, dann sei daran nur bemerkenswert, dass »jeder Esel« diese Nähe gleich höre.

## V. Coda

Deutlich tiefgreifender und theoretisch anspruchsvoller als diese Scharmützel an der Oberfläche wurde die dahinterstehende Auseinandersetzung um den gemeinsamen Ausgangspunkt geführt. Der jeweils gegenteilige Entwicklungs-

strang wurde selbstverständlich vor dem Hintergrund einer intensiven Beschäftigung mit dem größten Musiker aller Zeiten (Encyclopaedia Britannica) selbst widerlegt. Dabei wurde dessen Werk in ein evolutives Schema gepresst, das durch die Setzung einzelner »Höhepunkte seines Schaffens«, »wahrer Abschlüsse« seines schöpferischen Lebens oder »eigentlicher Resultate« seines kreativen Ringens zweifelsfrei beweisen konnte, dass die oberste Autorität (Theodor Wiesengrund Adorno) der Nachwelt den Weg in Richtung des einen oder des anderen Musikideals gewiesen habe. Insbesondere die Wagnerianer deuteten das Werk des Licht-Genius (Adolf Sandberger) als den Kulminationspunkt der symphonischen Form. Mit dem Finale der Neunten habe die titanische Natur (August Wilhelm Ambros) eine historische Mission in Auftrag gegeben, die ihrer Vollendung erst in Wagners Musikdrama zugeführt worden sei, eine Deutung, die Hans von Bülow wiederum so zuwider war, dass er das Finale der Neunten als angeblichen Ausdruck einer inhaltsästhetischen Gesinnung mit dem recht pointierten Verdikt der Gemeenschädlichkeit belegte.

Des ungeachtet ging die Katalogisierung des Beethoven'schen Werkes schließlich so weit, dass Wagner alle Kompositionen, in denen der musikalische Shakespeare (Amadeus Wendt) zwar eine dichterische Sprache angestrebt, sich dabei aber innerhalb der Grenzen der absoluten Musik bewegt habe, zu bloßen »Skizzen« degradierte. Um nun nicht einen Großteil der Hinterlassenschaft in den Rang bloßer Vorstudien abwerten zu müssen, mühten sich die Wagner-treuen fleißig, neben der Neunten weitere Kompositionen auszumachen, die sich nicht mit den Einschränkungen der Instrumentalmusik begnügten. Ludwig Nohl fand auf diese Weise Pläne für eine ähnlich der neunten konzipierte zehnte Sympho-

nie (die tatsächlich Skizzen eben der Neunten waren) und deutete die Worte »Herr, wir danken dir« auf einem Skizzenblatt zur sechsten Symphonie kurzerhand als geplanten Choreintritt.

Hinter diesen aus heutiger Sicht überholten musikwissenschaftlichen Studien verborgen steht natürlich die sehr viel ernstere Frage, was nach all der Rezeption und Inanspruchnahme vom ersten Menschen (Hugo von Hofmannsthal) selbst geblieben ist. Die Versuche jedenfalls, sein Werk als Gradmesser für die Legitimität derjenigen zu nehmen, die sich als seine wahren und einzigen Erben bezeichnen, müssen als gescheitert betrachtet werden. Überhaupt scheint die Überwucherung der ursprünglichen Hinterlassenschaft durch die vielen Rezipienten und Deuter, durch die Kritiker, Kommentierer, Erklärer und natürlich durch die Interpreten und Ausführenden der Musik so dicht und undurchdringlich, dass die Kompositionen im Nebel der Musikgeschichte allenfalls schemenhaft zu erkennen sind; die Rezeptionskonstanten sind vom Werk nicht mehr zu trennen, sie kleben an ihm, überschatten seine Erscheinung und zwingen zur Auseinandersetzung: »Distanzierung von ihnen würde automatisch und unabweichlich zur Distanz gegenüber Beethoven selbst« (Hans Heinrich Eggebrecht).

Der Versuch, diesem Verlust des Werkes zu begegnen, führt fast immer über den Umweg des Autors. Kann das Werk seine Auslegung und Rezeption nicht einschränken, so muss es doch wenigstens der dahinterstehende Mensch tun. Und so deklariert die Forschung die Einheit von Leben und Schaffen und konzentriert sich auf den Künstler »hinter der Musik«, auf den »eigentlichen« Ludwig van Beethoven, auf die Auswirkungen seiner Taubheit, auf sein spannungsgeladenes Verhältnis zum Neffen oder auf seine eigenen Äußerungen zur Aufnahme seiner

Kompositionen: »wir interessieren uns nicht mehr für die Tondichtung allein – wir interessieren uns auch für den Tondichter« (August Wilhelm Ambros).

Im Falle der beiden Symphonien muss ein solches Unterfangen, die inhaltlichen Unterschiede der Hinterlassenschaft durch den Bezug auf autobiographische Elemente zu glätten, zu nivellieren oder gar letztgültig aufzulösen, schon aufgrund ihrer Entstehungsgeschichte scheitern. Doch abgesehen von diesen partikularen Eigenheiten der Geschehnisse scheint die Erweiterung des historiographischen Gegenstandes grundsätzlich wenig dazu geeignet, der Erkenntnis Grenzen zu setzen. Inseln im Meer des Wissens entstehen nicht dadurch, dass mehr Wasser zugefügt wird, und das Leben des Schöpfers verschwindet nicht weniger in dem Wust von Anmerkungen, Verarbeitungen, künstlerischen Auseinandersetzungen und vermeintlichen Überwindungen als die Schöpfungen selbst.

Der Rezeption bleibt nichts anderes übrig, als diesen Untergang ihres Ziels im Morast der Geschichte anzuerkennen. Immerhin mag sie sich damit trösten, dass dieser Verlust ebenso Produkt des Hier und Jetzt ist wie jede andere Art von Wissen auch, das Werk also zu allen Zeiten gleichermaßen verloren war und in seiner Existenz schon immer von den konstruktiven Bemühungen fleißiger Rezipienten abhing. Dieser Trost hat freilich seinen Preis: die unvermeidliche Distanz zum Gegenstand nämlich, der nie anders als gebrochen beobachtet werden kann, gebrochen am Prisma der Gegenwart.

Von seiner hässlichsten Seite zeigt sich dieser rezeptive Bruch an den von allen möglichen Regimes unternommenen Versuchen, die Musik des Revolutionärs im wahrsten Sinne (Eugen Jochum) für ihre Zwecke zu vereinnahmen. Hatte schon Wagner die Kunst des obersten

Vertreters deutschen Wortes und Sinnes (Robert Schumann) mit dem »Wesen des Deutschen« gleichgesetzt, galt sie spätestens 1871 als Inbegriff des Triumphes deutscher Innerlichkeit über französischen Expressionismus. Bismarck soll der Legende nach vor der Entsendung der Truppen Aufführungen der fünften Symphonie angeordnet haben. Im ersten Weltkrieg bewahrten die Franzosen »ehrfürchtig das ›Leben Beethovens‹« – Romain Rollands Biographie – in ihrem »schmutzigen Brotbeutel« auf (Raymond-Raoul Lambert), während auf deutscher Seite »unsere Feldgrauen in den Unterständen Beethovens Klaviersonaten analysieren« (Hugo Riemann). Die Sondermeldung zu Hitlers Tod wurde mit dem Trauermarsch der dritten Symphonie untermalt, während gleichzeitig die Fünfte aufgrund der rhythmischen Ähnlichkeit der Eröffnungstakte zum Buchstaben V des Morsealphabets den Victory der Alliierten symbolisierte.

Zu diesem einen Bruch gesellt sich im Lauf der Zeit noch eine unendliche Horde von Hindernissen, welche den rezeptorischen Blick zu immer weiteren Umwegen, Abschweifungen und Winkelzügen zwingt. Auf die eine logische Sekunde, in der das Werk rein und jungfräulich in der Welt steht, folgt unweigerlich die befleckende Empfängnis durch die Nachwelt, die selbst wiederum Gegenstand der Beobachtung wird. Ist jedoch schon die erste Rezeption kein teilnahmsloser Vorgang, sondern von der Unumgänglichkeit der Konstruktion geprägt, so muss sich die weitere Beschreibung der fremden Erkenntnisleistung notgedrungen mit der weiteren Entfernung von ihrem Gegenstande abfinden; dem Rezipienten bleibt nur die Erkenntnis des bereits Erkannten und die Interpretation des schon Interpretierten. Bei aller Verdickung und Verhärtung von Meinungssträngen, bei aller

Schulenburg, bei aller Begrenzung von Begriffsfeldern kann demnach die *eine* Rezeptionsgeschichte nicht entstehen: Die Rezeption kann sich nur noch selbst rezipieren.

Auf diesem Wege wird aus Beethoven ein Vorbild, Wegweiser, der neue Gott, der größte Mensch, Offenbarung, die Zukunft, das Gebot der Stunde und alles zugleich (Leo Schrade), er wandert zu den Großen aller Zeiten, unantastbar für immer (Franz Grillparzer) und ist eben damit unwiederbringlich verschwunden. In dem Moment, in dem er sein Werk der Nachwelt übergibt, ist es für die Nachwelt verloren. Untergang durch Rettung, Verlust durch Überantwortung an die Rezipienten: an das Geschwätz der Interpretationen, das Palaver der Meinungen, das Durcheinander der Ansichten.

Der Mensch unter Menschen (Leo Schrade) wandelt sich so zum Phänomen, zum Schlagwort, zum Stichwortgeber, zum Assoziationswecker, zur Zitierautorität, zum Topos, zur Phrase, zum Kulturgut, zum Inbegriff, zum Begriffsfeld – bis er sich schließlich ganz auflöst; dann kann er nur noch erinnert werden und wird dadurch Bestandteil einer Art von Wissen, die unentrinnbar der allmächtigen Deutungshoheit des Erinnerers überantwortet ist, der das, was er erinnert, nur mit der Struktur des gegenwärtigen Erfahrungshorizontes ausstatten kann. Aus dem Heros (Karl Böhm) wird ein Tropus, der alle Begriffshöfe öffnet, eine rhetorische Wendung, die jeden Begriffskern zertrümmert, eine epistemologische Erscheinung, welche die letzten metaphysischen Überbleibsel hinwegfegt und eine plane Fläche der Uneigentlichkeit hinterlässt. Beethoven – Algorithmus der Gemeinschaft, Gedächtnis des Gedächtnisses, oder einfach nur: Metapher.

**Benjamin Lahusen**

## Literatur

- DETLEF ALTENBURG, Programmusik, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG), Sachteil Bd. 7, hg. von LUDWIG FINSCHER, Kassel, Basel, London, New York 1997, 1821–1844 (Zitate von Chrysander und Scheffer).
- DERS., Neudeutsche Schule, in: MGG, Sachteil Bd. 7, 66–75 (Zitat von Bischoff).
- AUGUST WILHELM AMBROS, Das ethische und religiöse Moment in Beethoven, in: DERS., Kulturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart, Leipzig 1860, 7–32.
- FRANZ BRENDL, Zur Anbahnung einer Verständigung, in: NZfM 50 (1859) 265–273.
- FRIEDRICH CHRYSANDER, Instrumentalmusik, in: Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung 7 (1872) 1–4, 25–28, 41–44, 57–60, 105–110, 121–124, 137–141.
- CARL DAHLHAUS, Die Idee der absoluten Musik, 2. Aufl. Kassel, Basel, London, New York 1987.
- HANS-HEINRICH EGGBRECHT, Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption, 2. Aufl. Laaber 1994 (daraus stammen die meisten der im Text verwendeten Titel für Beethoven).
- LUDWIG FINSCHER, Symphonie, in: MGG, Sachteil Bd. 9.2, hg. von DEMS., Ausgabe Kassel, Basel, London, New York 1998, 15–154 (Zitat von Schopenhauer).
- EDUARD HANSLICK, Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst, Leipzig 1854, Nachdruck Darmstadt 1999.
- ERNST THEODOR AMADEUS HOFFMANN, Recension, in: Allgemeine Musikalische Zeitung 12 (4. und 11. Juli 1810) 630–642 und 652–659.
- MAX KALBECK, Johannes Brahms, Bd. 3.1, 2. Aufl. Berlin 1912.
- JOSEPH KERMAN, ALAN TYSON, SCOTT BURNHAM, DOUGLAS JOHNSON, WILLIAM DRABKIN, Ludwig van Beethoven, in: The New Grove. Dictionary of Music and Musicians, Bd. 3, hg. von STANLEY SADIE, 2. Aufl. London 2001, 73–140.
- KLAUS KROPFINGER, Wagner und Beethoven: Untersuchungen zur Beethoven-Rezeption Richard Wagners, Regensburg 1975 (Zitate von Bülow und von Wagner).
- ADOLF BERNHARD MARX, Ludwig van Beethoven, Leben und Schaffen, Berlin 1859, Nachdruck Hildesheim 1979.
- WALTER NIEMANN, Brahms' Leben, Berlin 1920, darin besonders 73 f.: Das »Manifest« gegen die Neudeutschen wurde außer von Brahms unterzeichnet von Joseph Joachim, Julius Otto Grimm, Bernhard Scholz und erschien erstmalig 1860 im Berliner *Echo* auf Seite 142.
- LUDWIG NOHL, Beethovens Brevier. Sammlung der von ihm selbst ausgezogenen oder angemerkten Stellen aus Dichtern und Schriftstellern alter und neuer Zeit. Nebst einer Darstellung von Beethovens geistiger Entwicklung, Leipzig 1870.
- DERS., Beethoven, Liszt, Wagner. Ein Bild der Kunstbewegung unseres Jahrhunderts, Wien 1874.
- JOHANN FRIEDRICH REICHARDT, Vertraute Briefe geschrieben auf einer Reise nach Wien und den Oesterreichischen Staaten zu Ende des Jahres 1808 und zu Anfang 1809, München 1918.
- ROMAIN ROLLAND, Ludwig van Beethoven, Zürich, Leipzig 1927.
- ADOLF SANDBERGER, Das Erbe Beethovens und unsere Zeit, in: Neues Beethoven-Jahrbuch, Bd. 3, hg. von DEMS., Augsburg 1927, 20–31.
- CHRISTIAN MARTIN SCHMIDT, Johannes Brahms, in: MGG, Personen-Teil Bd. 3, hg. von LUDWIG FINSCHER, Kassel, Basel, London, New York 2000, 626–716.
- ARNOLD SCHMITZ, Beethoven, Bonn 1927.
- LEO SCHRADER, Das französische Beethovenbild der Gegenwart, in: Beethoven und die Gegenwart. Festschrift des Beethovenhauses Bonn. Ludwig Schieder mair zum 60. Geburtstag, hg. von ARNOLD SCHMITZ, Berlin und Bonn 1937, 41–113.
- ROBERT SCHUMANN, Kritische Umschau, in: DERS., Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, hg. von MARTIN KREISIG, Bd. 1, 5. Aufl. Leipzig 1914, 144–194.
- DERS., Neue Bahnen, in: NZfM 39 (1853) 185–186. Wiederabdruck in: DERS., Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, hg. von MARTIN KREISIG, Bd. 2, 5. Aufl. Leipzig 1914, 301–302.
- DERS., Monument für Beethoven, in: DERS. Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, hg. von MARTIN KREISIG, Bd. 1, 5. Aufl. Leipzig 1914, 131–136.
- KLAUS SCHWEIZER, ARNOLD WERNER-JENSEN, Reclams Konzertführer Orchestermusik, 16. Auflage Stuttgart 1998.
- WILHELM SEIDEL, Absolute Musik, in: MGG, Sachteil Bd. 1, hg. von LUDWIG FINSCHER, Kassel, Basel, London, New York 1994 15–24.
- ALEXANDER WHELOCK THAYER, Ludwig van Beethovens Leben, Bd. 3, 3. Aufl. Leipzig 1923.
- RENATE ULM (Hg.), Die 9 Symphonien Beethovens: Entstehung, Deutung, Wirkung, Kassel, Basel, London, New York 1994.
- RICHARD WAGNER, Oper und Drama Leipzig 1852 (Nachdruck: Stuttgart 1984).
- DERS., Das Kunstwerk der Zukunft, Leipzig 1850.
- HORST WEBER, Komponisten-Lexikon, 2. Aufl. Stuttgart, Weimar, Kassel 2003, darin die Artikel: »Ludwig van Beethoven« (RUDOLF STEPHAN, 29–36), »(Louis-) Hector Berlioz« (MARTIN BRZOSKA, 49–53), »Johannes Brahms« (HORST WEBER, 73–78), »Franz Liszt« (CHRISTIAN UBBER, 336–342), »Felix Jacob Ludwig Mendelssohn Bartholdy« (WULF KONOLD, 369–373), »Robert Schumann« (ARNFRIED EDLER, 567–572) und »(Wilhelm) Richard Wagner« (ECKHARD ROCH, 672–679).