



*Karl-Heinz Ott*

# Rausch und Stille

*Beethovens Sinfonien*

Hoffmann und Campe



entfaltet sich in den Eingeweiden – Verstand und Vernunft gehen leer aus.

## Romantische Hymnen aufs Unbegreifliche

Während Kant die Welt gedanklich geordnet sehen will, schrecken romantische Dichter vor der Vision vollkommener Transparenz zurück. Im Jahr 1800 veröffentlicht Friedrich Schlegel einen Aufsatz mit dem Titel *Über die Unverständlichkeit*, in dem es heißt: »Wahrlich, es würde euch bange werden, wenn die ganze Welt, wie ihr es fordert, einmal im Ernst durchaus verständlich würde.« Schlegel ist nicht für musikalische Reflexionen berühmt, doch in seinen Schriften finden sich immer wieder Bemerkungen, die sich als Beitrag zu den damaligen musikalischen Debatten lesen lassen. In seinen *Lyceums*-Fragmenten begegnen wir dem Satz: »Alle reine Musik muss philosophisch und instrumental sein.« In Klammern folgt der Zusatz: »Musik fürs Denken.« Schlegel wünscht sich nicht nur eine Welt, die ihre Rätselhaftigkeit behält, seine Sätze klingen selbst oft rätselhaft. Man versteht sie irgendwie, jedoch nicht ganz. Man kann sich unter ihnen etwas vorstellen, aber nichts Genaues. Das haben sie mit Musik gemein. Während Kant auf Greifbares aus ist, wertschätzt Schlegel instrumentale Musik, weil sie den Geist frei schweifen lässt. Wo Kant Bändigung einklagt, entdeckt Schlegel reinen Überschuss; was Kant ratlos macht, bedeutet für Schlegel Entgrenzung. Musik erzeugt in seinen Augen eine unerschöpfliche Fülle. Weil es in ihr kein Ja gibt und kein Nein, kein Entweder-oder, kein Plus und kein Minus, führt sie über das Rasterhafte der Sprache unendlich hinaus.

Mit seinem Satz »Philosophie gründet sich auf Musik« kehrt Schlegel Kants Verdikt um. »Muss die reine Instrumentalmusik sich nicht selbst einen Text erschaffen?«, fragt er in den *Athenäums*-Fragmenten. »Und wird das Thema in ihr nicht so entwickelt, bestätigt, variiert und kontrastiert, wie der Gegenstand der Meditation in einer philosophischen Ideenreihe?« Die Souveränität von Musik zeigt sich für ihn darin, dass sie sich ihre Themen selbst gibt; sie gehorcht ausschließlich ihrer eigenen Bewegung, ihren eigenen Gesetzen, ihrer eigenen Dynamik. Auch Schlegel sieht die Zeit gekommen, wo Kunst nicht mehr in erster Linie schön sein will, sondern vor allem interessant. Während Schönheit angenehme Gefühle weckt, erregt das

Interessante Staunen. So wie Beethovens Musik. Bei der Uraufführung seiner Sinfonien sind die Zuhörer verwirrt und perplex. Sie rätseln, was diese Musik ihnen sagen will.

Als der Geiger Felix Radicati Beethoven vorhält, bei seinen Streichquartetten op. 59 handle es sich nicht mehr um Musik, antwortet Beethoven: »O, sie sind auch nicht für Sie, sondern für eine spätere Zeit.« Während einer Aufführung in Sankt Petersburg soll das Publikum in Lachen ausgebrochen sein, als der Cellist am Anfang des zweiten Satzes von Quartett Nr. 7 in F-Dur mehrere Takte lang auf einem einzigen Ton einen bocksbeinigen Rhythmus vortrommelt. Aus Wut über diesen Unsinn soll der Cellist daraufhin auf den Noten herumgestampft sein. Als der Beethoven treu ergebene Geiger Ignaz Schuppanzigh, der mit seinem Streichquartett zahlreiche seiner Werke uraufführt, darüber klagt, dass manches an Grenzen führt und schwer zu begreifen ist, gibt Beethoven zurück: »Glaubt Er, dass ich an eine elende Geige denke, wenn der Geist zu mir spricht und ich es aufschreibe?«

In seiner groß angelegten Besprechung von Beethovens 5. Sinfonie lässt E.T.A. Hoffmann sich über die musikalischen Entwicklungen der letzten Jahrzehnte aus und rühmt Beethoven als den Überwinder einer Musik, die in erster Linie angenehm klingen will. Beethoven dagegen, erklärt er, »schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf; eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle durch Begriffe bestimmbaren Gefühle zurücklässt, um sich dem Unaussprechlichen hinzugeben.« Von Mozart und Haydn sagt Hoffmann, sie bewegten sich noch in der Welt des Schönen und Heiteren, wogegen Beethoven den Weg weise in »das Reich des Ungeheueren und Unermesslichen«.

Während Rousseau die neu aufkommende Instrumentalmusik am liebsten sofort wieder abschaffen würde, bildet sie für Hoffmann den Höhepunkt der Musikgeschichte. Erst jetzt kommt die Musik zu sich selbst; sie muss keinen Ansprüchen mehr dienen, die ihr von außen aufgetragen werden. Mit Beethoven hat das bisherige Harmonie-Ideal ausgedient. Die Sinfonie hat laut Hoffmann »die steife, langweilige Form des ehemaligen *Concerto grosso*« begraben und eine neue Gattung hervorgebracht: »die Oper der Instrumente«. »Beethovens Musik bewegt die Hebel des Schauers, der Furcht, des Entsetzens, des Schmerzes, und erweckt jene unendliche Sehnsucht, die das Wesen der Romantik ist«, schreibt er. Seine Musik

offenbare die Nachtseiten der Welt, allerdings in einem Licht, das himmelwärts weist und uns mit Ewigkeitsgefühlen berauscht. Auch für Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck vollendet sich in der Instrumentalmusik alle Kunst. Wer wie ein Esel fragt, was sie bedeuten soll, gehört in ihren Augen zu jenen erbärmlichen Vernünftlern, »die sich nicht darin finden können, dass nicht jedes eine nennbare Bedeutung hat wie ein Gemälde«, heißt es in ihren 1799 erschienenen *Phantasien über die Kunst*.

## Hanslick verhöhnt die Phantasten

Für den berühmtesten deutschsprachigen Musikkritiker des 19. Jahrhunderts, Eduard Hanslick, erreicht die Musik ihren Gipfel ebenfalls im rein Instrumentalen. Allerdings gehen ihm die ins Kraut schießenden poetisierenden Deutungen auf die Nerven, mit denen man zu erklären versucht, was sie sagen will. 1854 legt er seine vieldiskutierte Schrift *Vom Musikalisch-Schönen* vor, die bis heute die Geister spaltet. Anders, als der Titel vermuten lässt, geht es Hanslick nicht um den Unterschied zwischen dem Schönen und Erhabenen und auch nicht um Harmonie und Melodie. Instrumentalmusik zeichnet sich für ihn dadurch aus, dass sie keinen Inhalt besitzt und sich nicht in Bildern und Begriffen fassen lässt. Weder will er in ihr metaphysische Entgrenzungen entdecken noch sonstige Maßlosigkeiten. Eine Sinfonie besteht für ihn aus purer Form, mehr bedarf es nicht. Hanslick vergleicht sie mit Arabesken, die ebenfalls nichts darstellen als sich selbst: »Wir erblicken geschwungene Linien, hier sanft sich neigend, dort kühn emporstrebend, sich findend und loslassend, in kleinen und großen Bogen korrespondierend, scheinbar inkommensurabel, doch immer wohlgegliedert, überall ein Gegen- oder Seitenstück begrüßend, eine Sammlung kleiner Einzelheiten und doch ein Ganzes.«

Es kümmert Hanslick nicht, was ein Komponist sich beim Komponieren gedacht hat, einzig entscheidend ist, was in der Partitur steht. Und das sind ausschließlich Noten, Tempoangaben, Artikulationszeichen. Wer eine Sinfonie begreifen will, muss ihren inwendigen Zusammenhang studieren und ihr Gefüge durchdringen. Alles andere sagt nichts aus über sie, sondern nur über den, der sie hört. Dessen Gedanken und Gefühle interessieren Hanslick jedoch nicht, zumal sie bei jedem anders ausfallen. Er spottet über die wortreichen Dichter und Musikkritiker, denen bei der *Eroica* unablässig Phantasien kommen und Gefühle, über die sie reden wollen. Ihn verlangt nach Strukturanalysen, nicht nach Herzensergießungen.

Für Hanslick besitzen Opern und Lieder zwar nach wie vor ihre Berechtigung, ihre musikalischen Ausdrucksformen kann er allerdings nicht