

**Johannes Bauer**

**Rhetorik der Überschreitung**  
**Annotationen zu Beethovens Neunter Symphonie**

**Musikwissenschaftliche Studien**  
**Herausgegeben von Hans-Heinrich Eggebrecht**

**Band 8**

**Centaurus Verlagsgesellschaft**  
**1992**

ISBN 3-89085-260-2

ISSN 0931-3095

Gedruckt mit Unterstützung der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für  
Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein

## Inhalt

Vorwort	5
Einleitung - Von fremder Sprache	9
1. Transzendente Schöpfungsimago	22
2. Ökonomie des Erhabenen	41
3. Tragisches Zero	72
4. Mnemonik und Trauma	93
5. Maske Dionysos	115
6. Gattungsappell in Arkadien	143
7. Entzauberung der Transzendenz	163
Literatur	206

## Vorwort

Beethovens Neunte Symphonie verliert sich im Traditionsschutz der Ideologeme. Entgegen dieser Hypothek insistiert die vorliegende Monographie auf der Affinität der Komposition zum Reflexionsspektrum des deutschen Idealismus. Mit dem Nachweis, daß das musikalische Denken des Werks zentralen Ideen und Methoden der Philosophie Kants, Schillers, Fichtes und Hegels korrespondiert, thematisiert der Autor Beethovens symphonisches Chef d'oeuvre im Rahmen einer umfassenden Deutung der Ausdrucks- und Sinncharaktere: durch eine am historischen Kontext orientierte Dechiffrierung der kompositorischen Rhetorik und ihrer programmatischen Leitbahn aus dem Geist der musikalischen Faktur. Ermöglicht doch dieses hermeneutische Regulativ die Präzisierung der Zeitdiagnose und des Humanitätsprinzips der Komposition. Somit ein Verständnis ihrer antagonistischen Signatur, ihrer Zentrierung um die Ästhetik des Tragischen und Erhabenen, der wechselseitigen Kohärenz ihrer vier Satzstadien oder der Wirkung des idealistischen Sublimierungskanons auf das Konstruktionsgefüge. Zugleich schärfen sich der Analyse über die Differenz zwischen der imaginativen Logik der Tonsprache und der kausalen des Begriffs jene subversiven Kräfte der Musik, die die Legierung von Finalität und Ethos immer wieder aufrauen. Sie entziehen das ideelle Movens des Werks von der Perfektibilität der Geschichte dem Ankunftstriumph und entrücken es in die Offenheit von Appell und Postulat. Gezeigt wird, wie die zerrüttenden Impulse gegen die Mnemoteknik des Formgesetzes und das prozessuale Telos, gegen die Ökonomie des tonalen Systems, schließlich gegen den Schein ästhetischer Homogenität auf eine Erschütterung des Auditoriums zielen, indem sie die prosaische Wirklichkeit und ihre restaurative Epochen-signatur zu transzendieren suchen. Daß aber gerade die dissonanten Strukturen Beethovens Intention tragen, das Publikum sympathetisch einer Dramaturgie der Emanzipation zu integrieren, versteht die Studie als Aura der Neunten Symphonie - als die Faszination eines heroischen Mementos der Zerrissenheit und der Hoffnung inmitten einer Gesellschaft gefesselter Alltäglichkeit.

Die Untersuchung begreift sich als Experiment, den "Antagonismus" zwischen einer "bloßen Deutung" und einer 'technologisch verengten Analyse' zu vermeiden, den Hans Heinrich Eggebrecht als die gegenwärtige "Crux" musikalischer Auslegungspraxis ausgemacht hat. Sie will das Werk in seiner kompositorischen Logik ernst nehmen und das, was die Alibi-Funktion der Neunten Symphonie verdunkelt, durch Exegese zentraler Stellen aufhellen. Keineswegs geht es darum, der Neunten Symphonie mit dem Begriff

auf die Sprünge zu helfen. Gegenüber dem Dilemma philosophischer Musikhermeneutik: mit der generalisierenden Tendenz der Sprache das Besondere der Komposition zu fassen, bleibt die Neunte Symphonie immer ihre eigene Gattung; resistent gegen eine Auflösung ins Allgemeine. Gilt doch auch hier: die Neunte Symphonie ist die Neunte Symphonie ist die Neunte Symphonie... Der Versuch, Beethovens letztes symphonisches Opus seinem ideellen Gehalt nach zu verstehen, trägt sich dem Labyrinth der Lesarten ein, ohne zu einer Art Ursinn zurückzuführen. Er will lediglich den Firnis der Exegesen im Wechselspiel von Werk und Deutung durch eine weitere Facette differenzieren und zugleich transparenter werden lassen. Nur das kann ja Schleiermachers Credo bedeuten, einen Autor besser zu verstehen als er sich selbst verstand. Für die Realisation dieser Absicht ist Hermann Schweppenhäuser die philosophische Intention zu danken; Ludwig Finscher der philologische Kompaß auf spekulativem Terrain; Carl Dahlhaus die Diskussion insbesondere der zeittheoretischen Überlegungen; Hans Heinrich Eggebrecht schließlich die Einsicht in Probleme des "musikalischen Denkens" sowie die Möglichkeit eines öffentlichen Forums durch Aufnahme der Schrift in die Reihe der Musikwissenschaftlichen Studien.

## Einleitung - Von fremder Sprache

Es ist auch herzerreißend, wenn man eure Dichter, eure Künstler sieht, und alle, die den Genius noch achten, die das Schöne lieben und es pflegen. Die Guten! Sie leben in der Welt, wie Fremdlinge im eigenen Hause, sie sind so recht, wie der Dulder Ulyß, da er in Bettlersgestalt an seiner Türe saß, indes die unverschämten Freier im Saale lärmten und fragten, wer hat uns den Landläufer gebracht?

Hölderlin, *Hyperion*

Nach wie vor fungiert Beethoven als bürgerlicher Heros. Mit einer Legendenbildung schon zu Lebzeiten: vernetzt und fortgesponnen zum Rätselgespinnst um Taubheit, "Unsterbliche Geliebte" und Neffentragödie. Mit einer Rezeptionshistorie schließlich, deren Projektionsmuster des Titanen und Heilsbringers, des genialischen Naturkinds, des Priesters und Zauberers ihren Träger zu einem Denkmal der Besetzung schlechthin zu prädestinieren scheinen<sup>1</sup>. Musikalisch gestützt von den Assoziationsmodellen der "Mondschein"- und "Sturm"-Sonate, der "Schicksalssymphonie", des "Geistertrios". Indem jedoch die Wirkungsgeschichte der biographischen Fama auch Motive wie das des Revolutionärs und Bürgerschrecks oder des auf der Spur seiner Logiswechsel umgetriebenen Unbehausten, ja des Märtyrers liefert, registriert sie zugleich jene ungebundenen, dissonanten, aller Statik zuwiderlaufenden Züge, die das Werk des Komponisten bestimmen und ihn als Ahnen der Moderne inthronisieren. Inmitten einer gesellschaftlichen Arena, die die künstlerische Existenz über die Rollen des Opfers und die des Erwählten zugleich stigmatisiert und auratisiert<sup>2</sup>. Dennoch verzerrt das Klischee im Fall Beethovens den Akt des Schöpferischen durch die Präferenz der Triumphgebärde. Vorrangig die der Durchdringung des tonalen Idioms mit dem Herrschaftsgestus der sogenannten mittleren Periode. Diese Sicht korrespondiert dem faszinierten Blick auf ein Genie, das dem Material im wahrsten Sinne des Wortes überwältigende Werke abringt; jener Vorstellung zum Trotz, der ein intaktes Gehör als *conditio sine qua non* des kompositorischen Metiers unentbehrlich scheint.

Zweifellos strengt Beethoven unter Wahrung der Idee der Perfektibilität finale Elo-

---

<sup>1</sup> Vgl. Arnold Schmitz, *Das romantische Beethovenbild*, Darmstadt 1970, und Hans Heinrich Eggebrecht, *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption*, Mainz 1972.

<sup>2</sup> Vgl. Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, in: Benjamin, Ges. Schr. I/2., Hgg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1974, S. 659.

quenz an: im Bewußtsein der Not des historischen Status quo, dem "immer sich vergrößernden Widerspruch zwischen dem Unbekannten, das die Menschen bewußtlos suchen, und dem Leben, das ihnen angeboten und erlaubt wird und das sie zu dem ihrigen machen"<sup>3</sup>. Gegen die "Zerrüttung des Zeitalters" und gegen eine "Totalität, welche die Zeit zerrissen hat"<sup>4</sup>, beschwört er das "Per-aspera-ad-astra" als ästhetisches Korrektiv. Entsprechend einem ethischen Kompositionsideal, das "Zerrissenheit als ... Unsittlichkeit"<sup>5</sup> begreift und bezwingen will. Verpflichtet der großen Zeitenwende von 1789 und ihrem belastenden wie befreienden Erbe, sofern die "Kontinuität der Weltgeschichte" für die Revolution selbst "wie für ihren restaurativen Gegner nicht mehr besteht", "für beide" also "das Ende der bisherigen Geschichte" eingetreten und "die Zukunft ohne Beziehung zur Herkunft"<sup>6</sup> ist. Und doch kultiviert das "Pathos des Heroischen"<sup>7</sup> in seiner Einseitigkeit eine Hörweise, der sich der "Elan terrible"<sup>8</sup> mit seiner Sprengung formaler Konventionen allzu leicht zum Finaljubel entschärft, während das Spätwerk, das die Spannung zwischen künstlerischer Idealität und gesellschaftlicher Realität kompromißlos zumutet, dem psychologischen Verdikt der Versagung unterliegt.

Hegels Versöhnungsintention, die "subjektive innere Totalität des Charakters" und die "objektive des äußeren Daseins nicht als gleichgültig und disparat auseinanderfallen"<sup>9</sup> zu lassen, fordert auch von der Kunst, sich dem "Alltäglichen der Wirklichkeit" und damit der "gemeinen Prosa des Lebens" zu stellen<sup>10</sup>. "Einem Dasein, das schlechthin nicht ist, wie es sein soll"<sup>11</sup>. Mit dem Wagnis, ob "dem Herausgehen in die Äußerlichkeit und Endlichkeit und somit in das Nicht-Ideale zum Trotz - das Ideale sich dennoch zu erhalten sowie umgekehrt das endliche Dasein die Idealität des Kunstschönen in sich aufzunehmen imstande sei"<sup>12</sup>. So verläßt der neuere Künstler oft genug "aus Verzweiflung, die empirische Natur ... nicht auf eine ästhetische reduzieren zu können", die Wirklichkeit

---

3 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Die Verfassung Deutschlands*, Werke in zwanzig Bänden, Hgg. Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel, Frankfurt/M. 1970ff., Bd. I, S. 457.

4 Hegel, *Differenz des Fichteschen und Schellingschen Systems der Philosophie*, WW II, S. 121.

5 Ebd., S. 120.

6 Joachim Ritter, *Hegel und die Französische Revolution*, Frankfurt/M. 1972, S. 43.

7 Schmitz, *Das romantische Beethovenbild*, S. 157.

8 Ebd., S. 174.

9 Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, WW XIII, S. 327.

10 Ebd., S. 317.

11 Ebd., S. 234.

12 Ebd., S. 230.

"lieber ganz und sucht bei der Imagination Hülfe gegen die Empirie". "Er legt einen poetischen Gehalt in sein Werk, das sonst leer und dürrtüg wäre, weil ihm derjenige Gehalt fehlt, der aus den Tiefen des Gegenstandes geschöpft werden muß."<sup>13</sup> Diese Hypothek der Bewältigung belastet die künstlerische Produktion auf eine Weise, die Grillparzer von Beethovens "nachteiliger Wirkung auf die Kunstwelt" sprechen ließ: von seinen "gewagten Zusammensetzungen", seinem "häufigen Übertreten der Regeln"; davon, daß sich durch seine "überlyrischen Sprünge" der "Begriff von Ordnung und Zusammenhang eines musikalischen Stückes" so sehr "erweitert", daß er "für alles Zusammenfassen zu lose" wird, schließlich von seiner Trübung des "Schönheitssinns" in Richtung des "Interessanten, Starken, Erschütternden, Trunkenmachenden"<sup>14</sup>.

Deutlich zeigt sich die Diskrepanz zwischen der ökonomisch profanierten Gesellschaft und der "unendlichen Subjektivität" des Künstlers in Beethovens Spätwerk. Etwa im Unterlaufen von organischen Übergängen und affektiv vermittelten Kontinuitäten. Mit der Folge, "daß die ehemals durch ihre Homogenität die Gegensätze zusammenhaltende tiefere Schicht keine gesicherte Instanz mehr ist"<sup>15</sup>, "weit auseinanderliegende Ausdrucksbereiche ... sprunghaft-assoziativ"<sup>16</sup> einander konfrontiert werden, "Beeinträchtigung, ja Verlust der Gradlinigkeit und Zielstrebigkeit", schließlich die "weggelassene Mitte" die Kompositionen der Spätzeit kennzeichnen<sup>17</sup>. Insbesondere in den letzten Streichquartetten formulieren die "Risse und Sprünge" der Faktur und die Bildung von "Extremen", die sich "Konventionstrümmern" überlagern<sup>18</sup>, eine Verweigerung jeglichen Ausgleichs, ähnlich der späten Dichtung Hölderlins. Nur einmal, in den Vorstufen der Hymne *Friedensfeier*, "affirmativ in den Anfang gesetzt"<sup>19</sup>, fehlt der Begriff der Versöhnung in ihrer Schlußfassung.

Beethovens Spätstil durchquert ein Zug des Inkohärenten, der "Diskordanz, Dissozia-

---

13 Schiller am 14. 9. 1797 an Goethe, in: *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, Hg. Emil Staiger, Frankfurt/M. 1977, Bd. I, S. 468.

14 Franz Grillparzer, Tagebuch Nr. 2174 aus dem Jahr 1834, in: Grillparzer, *Sämtliche Werke*, Hgg. Peter Frank und Karl Pörnbacher, München 1964, Bd. III, S. 884f.

15 Jacques Wildberger, *Versuch über Beethovens späte Streichquartette*, in: *Beethoven '70*, Frankfurt/M. 1970, S. 42.

16 Ebd., S. 35.

17 Harry Goldschmidt, *Der späte Beethoven - Versuch einer Standortbestimmung*, in: Bericht über den Internationalen Beethoven-Kongreß 1970 in Berlin, Berlin 1971, S. 51.

18 Theodor W. Adorno, *Spätstil Beethovens*, in: *Moments musicaux*, Frankfurt/M. 1964, S. 15ff.

19 Bernhard Lypp, *Ästhetischer Absolutismus und politische Vernunft. Zum Widerstreit von Reflexion und Sittlichkeit im deutschen Idealismus*, Frankfurt/M. 1972, S. 245.

tion und Desaggregation"<sup>20</sup>: im schroffen Wechsel unterschiedlicher Charaktere, ähnlich dem "Nebeneinanderbestehen von unabhängigen Vorstellungsgruppen"<sup>21</sup>, in den gestischen und modulatorischen Rupturen oder im Kontrast "'affektiver Komplexe'", "'von Ideen, die mehr durch gemeinsamen Affekt als durch logische Verknüpfung verbunden'"<sup>22</sup> scheinen. Unüberhörbar auch die "'Lockerung des Assoziationsgefüges'"<sup>23</sup>, das "Fehlen von 'Zielvorstellungen'"<sup>24</sup> als Unterminierung des finalen Telos oder der monologische "Rückzug auf sich selbst" mit dem Einzug repräsentativer Öffentlichkeit in die Introvertiertheit der Kammermusik, die die gebrochene kollektive Emphase im verfremdeten Zitat des Tanz- und Marschidioms sentimentalisch widerhallen läßt. Die Maske des "religioso" wie die Präsenz fugaler Technik, von Traditionalismen und alten Tonarten dienen dabei als Mittel rhetorischer Entlastung und Sicherheit, schließlich der Behauptung. So etwa im Fall der Frage-Antwort-Devise "Muß es sein? Es muß sein!" im Finale des Opus 135 oder des autosuggestiven Notats "Ludwig Ludwig" der Klaviersonate op. 111, das in seiner gestischen Diktion an die zunächst vereinzelt notierte Interjektion des "Weh mir!" im fragmentarisch zersetzten Schluß der Hölderlinschen Hymne *Wie wenn am Feiertage* erinnert: an den "Einbruch der Verzweiflung in jene Zuversicht, die den Dichter mit entblößtem Haupte unter Gottes Gewitter stellt, ohne den Leser die Gründe dieser Peripetie ahnen, geschweige denn sie nachvollziehen zu lassen"<sup>25</sup>.

So hat das ästhetische Subjekt gegen den "großen Weltriß", der der künstlerischen Sensibilität 'Ganzheit zur Lüge' werden läßt<sup>26</sup>, Widerstand durch Konstruktion anzustrengen: in selbstreflexiver Vermittlung über die im Werk objektivierte Erfahrung. Die Kluft zwischen Realität und Idealität aber bedingt den schizophrenen Gestus, der bewußt kathartisch in Beethovens Spätwerk aufscheint, ohne es damit als Psychogramm von einem

---

20 Jean Laplanche/J.-B. Pontalis, *Das Vokabular der Psychoanalyse*, Bd. II, Frankfurt/M. 1977, S. 453.

21 Ebd., S. 455.

22 Eugen Bleuler, *Dementia praecox oder Gruppe der Schizophrenien*, Leipzig und Wien 1911, S. 293. - Mit Rekurs auf Inkohärenzen der kognitiven Strategien, des Handelns und der Affektion im Sinne einer Vermittlung von Psychographie und kompositorischer Struktur argumentiert auch Wildbergers *Versuch über Beethovens späte Streichquartette* (S. 31ff.).

23 Bleuler, *Dementia praecox*, S. 296.

24 Laplanche/Pontalis, *Das Vokabular der Psychoanalyse*, Bd. II, S. 453f.

25 Peter Szondi, *Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis*, Frankfurt/M. 1970, S. 47.

26 Heinrich Heine, *Reisebilder*, in: Heine, Werke in vier Bänden, Hgg. Eberhard Galley, Wolfgang Preisendanz, Helmut Schanze, Christoph Siegrist, Frankfurt/M. 1968, Bd. II, S. 318.



am Realitätsprinzip orientierten psychoanalytischen Ort aus hören zu wollen<sup>27</sup> und zu vergessen, daß sich seine expressiven Ausbrüche zwar zum Dereglement der Kontinuität schärfen, de facto aber durch strengste kompositorische Logik vernetzt werden. Daß zuweilen "fast jede Note motivisch legitimiert"<sup>28</sup> ist und zur Klärung der Struktur geradezu das "analytische Instrumentarium des 20. Jahrhunderts"<sup>29</sup>, die "Sprache der Zwölftonanalyse"<sup>30</sup> angebracht scheint, benennt die Kohäsionskraft inmitten der tonalen Detonationen. Ebenso gründet in der rigorosen Anspannung der Mnemonik über die affektiven Maxima hinweg, was der Spiritualismus der späten Werke genannt wurde: bis hin zur "tönenden Agonie der Erscheinungswelt" und zur "Vernichtung der Natur"<sup>31</sup>. Ob sensualistisch kritisiert wie bei Heine, dem es solcher Askese wegen nur konsequent schien, "daß Beethoven am Ende seiner Tage taub ward, und sogar die unsichtbare Tonwelt keine klingende Realität mehr für ihn hatte"; daß seine Töne "nur noch Erinnerungen eines Tones, Gespenster verschollener Klänge" waren, und seine "letzten Produktionen ... an der Stirne ein unheimliches Totenmal (tragen)"<sup>32</sup>. Oder, wie bei Groddeck und Rilke, auratisiert zum Gedankenspiel um Beethovens Taubheit und den Nimbus eines Künstlers, der das "physische Ohr" letztlich "lähmt", um ungestört "die hohe Musik" der "Seele" wahrzunehmen<sup>33</sup>; eines Künstlers, "dem ein Gott das Gehör verschlossen hat, damit es keine Klänge gäbe, außer seinen. Damit er nicht beirrt würde durch das Trübe und Hinfällige der Geräusche"<sup>34</sup>.

Die Notwendigkeit, aufgrund der Epochensignatur der Restauration und ihrer Antinomie von Öffentlichkeit und Privatheit, von Wirklichkeit und Traum auch die Neunte Symphonie nicht nur entsprechend einer vom Früheren zum Späteren verlaufenden Chronologie des Beethovenschen Komponierens, sondern gleichfalls von dessen Ende

---

27 Ratlosigkeit und Engpässe solcher Analysen finden sich etwa bei Edith und Richard Sterba, *Ludwig van Beethoven und sein Neffe. Tragödie eines Genies*, München 1964 (z. B. S. 309), oder in Heinz Kohut, Studie *Betrachtungen über die psychologischen Funktionen der Musik*, in: Kohut, *Introspektion, Empathie und Psychoanalyse. Aufsätze zur psychoanalytischen Theorie, zu Pädagogik und Forschung und zur Psychologie der Kunst*, Frankfurt/M. 1977, S. 237.

28 Diether de la Motte, *Kontrapunkt*, Kassel 1981, S. 279.

29 Ebd., S. 281.

30 Ebd., S. 279.

31 Heine, *Schriften über Frankreich*, in: Heine, Werke Bd. III, Hg. Eberhard Galley, Frankfurt/M. 1968, S. 426.

32 Ebd.

33 Georg Groddeck, *Psychoanalytische Schriften zur Literatur und Kunst*, Frankfurt/M. 1978, S. 251.

34 Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, in: Rilke, *Sämtliche Werke in zwölf Bänden*, Frankfurt/Main 1975, Bd. XI, S. 779.

her zu hören, schärft die Wahrnehmung für die kritischen Brüche und Dissonanzen und damit für die janusköpfige Stellung des Opus 125 im Oeuvre des Komponisten. Über die "Per-aspera-ad-astra"-Klammer und ihre Gattungsemphase dem heroischen Stil verpflichtet, läßt das Werk zugleich die "Traumatik des späten Beethovenstils"<sup>35</sup> ein. Wenn auch gefiltert vom Anspruch, Klangrede an das große Publikum zu sein. So zieht sich von den rhapsodischen Bahnen und Erosionstendenzen des ersten Satzes und seiner antagonistischen Struktur über die Rupturen im Zeitkontinuum des zweiten und die Devianzpartie des dritten ein subversiver Kontrapunkt zu den dissonanten Feldern und zum zersetzenden Fugato des vierten und verweist die Idee der Versöhnung über das Werk hinaus in die Offenheit politischer Praxis. Mit gravierenden Konsequenzen für den Formkanon und den rezeptiven Habitus. Am entschiedensten wohl in der Reprise des 'Allegro maestoso' und ihrem endgültigen Wandel von einer Garantin der Synthesis zu Krisis und Katastrophe im Zeichen der Obsession, den Antagonismus des Satzes aufzuheben. Sie bekundet den Ernstfall der Unversöhnbarkeit; gepreßt in die Divergenz zwischen einer subjektzentrierten mnemonischen Konstante und deren Erschütterung durch die prozessuale Gewalt als Echo negativer Wirklichkeit. Und selbst der Chorsatz vermag trotz seiner suggestiven Kraft keine affirmative Jubel-Bresche mehr in die ethische Anstrengung des symphonischen Unternehmens zu treiben wie etwa noch die Effektapparatur des Schlußallegros der Fünften Symphonie. Schon daß die symphonische Rhetorik inmitten der Konsolidierung des Konkurrenzprinzips zur "Fremdheit als anthropologischer Kategorie"<sup>36</sup> mit der Forderung nach Brüderlichkeit zum Wort drängt, zeugt vom Nachdruck einer Botschaft in "dürftiger Zeit"<sup>37</sup>; von einer dezidierten Steigerung der postulativen Semantik, die über den ästhetischen Bereich hinaustreibt. Sie hat Wagner im Dresdner Programm registriert, als er das Eindringen der Sprache in die absolute Musik der Neunten Symphonie mit Begriffen wie 'Entschiedenheit' und "Entscheidung" faßte.

Was Bekker im Oeuvre Beethovens als 'poetische Idee' ausmacht<sup>38</sup>, zielt auf jenen programmatisch ethischen Überschuß, der sich schließlich in der Neunten Symphonie zum Sujet Schillers entäußert: als rhetorische Direktheit inmitten einer historischen Ent-

---

35 Goldschmidt, *Beethoven. Werkeinführungen*, Leipzig 1975, S. 63.

36 Max Horkheimer, *Egoismus und Freiheitsbewegung*, in: Horkheimer, *Die gesellschaftliche Funktion der Philosophie*, Frankfurt/M. 1974, S. 70.

37 Vgl. Friedrich Hölderlin, *Brot und Wein*, in: Hölderlin, *Sämtliche Werke*, Hg. Friedrich Beißner, Frankfurt/M.-Wien-Zürich 1965, S. 298.

38 Paul Bekker, *Beethoven*, Berlin 1912, S. 77ff.

zauberung, in der das "Reich des Äußerlichen", zur "empirischen Wirklichkeit"<sup>39</sup> ernüchtert, der inneren Welt "subjektiver Unendlichkeit"<sup>40</sup> hart zu kontrastieren beginnt. Haydn konnte in seinen Symphonien noch "moralische Charaktere"<sup>41</sup> repräsentiert sehen, darin Beethovens 'poetischer Idee' verwandt. Doch zersetzt sich deren Konsistenz mit der Dezentrierung des Subjekts und seiner substituierten intelligiblen Autonomie im Einzugsbereich des Asyls der Moderne. Die daraus resultierende Spannung zwischen Ideal und Gestalt, die Beethovens letzte Symphonie als Produktivkraft aufnimmt und sensu stricto zur Sprache bringt, läuft über die Charaktere des Erhabenen Hegels romantischer Kunstform und ihrer stofftranszendierenden Manifestation der Idee parallel. Daß Beethovens sittliches Überwindungstelos unter der Ideencorona der Freiheit das poetische Wort als Grenzbereich zwischen der "Poesie der Vorstellung" und der "Prosa des Denkens"<sup>42</sup> der Musik legiert, bekundet die Prosa der Verhältnisse selbst. Von deren Diagnose aus wird Hegels Priorität des Begriffs, der schon ästhetisch die Poesie als Kunst der Sprache zur "geistigsten Darstellung der romantischen Kunstform"<sup>43</sup> avanciert, ein solches "Hinausgehen der Kunst über sich selbst, doch innerhalb ihres eigenen Gebiets und in Form der Kunst selber"<sup>44</sup>, auf die Prosa der philosophischen Reflexion hin ausrichten: auf den der Not der Wirklichkeit angemessenen höchsten Ausdruck des Geistes.

Vor diesem zeitgeschichtlichen Problemhorizont läßt sich auch die immer wieder auflebende Diskussion um die Gewichtung der Symphonie vom binären Entscheidungsdogma des Entweder-Oder entbinden. Ein Streit somit, der das Verhältnis des Werks zum Spätstil entweder über die Akzentuierung des Unversöhnten (1. Satz) oder die der Ankunftsvision im Gattungsziel (4. Satz) zu bestimmen sucht. Zwar intendiert die Synthese des Finales in ihrer Spannung zum "Allegro ma non troppo, un poco maestoso" die Aufhebung der Tragik des ersten Satzes, doch trifft die Ausschließlichkeit einer via regia hin zum Chorhymnus nur einen Aspekt. Sofern nämlich der im werkimmanenten Balanceakt zwischen hermetischer Kompromißlosigkeit und Verständlichkeit am radikalsten emanzipierte erste Satz in tragischer Offenheit gehalten wird, die folgenden Sätze aber entlang der Leitbahn eines erhofften rettenden Prinzips in dieser Konsequenz stehen - als eksta-

---

39 Hegel, *Ästhetik II*, WW XIV, S. 140.

40 Ebd., S. 198.

41 Georg August Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, Hg. Karl-Heinz Köhler, Leipzig 1975, S. 80.

42 Hegel, *Ästhetik I*, S. 123.

43 Ebd., S. 122.

44 Ebd., S. 113.

tische Entäußerung, meditative Verinnerlichung, poetische Botschaft - bleibt die Symphonie ebenso auf das eröffnende "Allegro ma non troppo" hin gewichtet. Als Modifikation der Dahlhausschen These ist so gesehen auch noch für die Neunte Symphonie von Richtigkeit, daß zugleich mit dem Finale der Anfangssatz jene "Mitte bildet, um die sich die anderen Teile des Werkes versammeln und auf die sie bezogen werden müssen, um in ihrer Funktion und ihrem Charakter verstanden zu werden"<sup>45</sup>. Übrigens durchaus im Sinne der Skizzen, nach denen es Beethoven nicht gelingen sollte, "die Grundlinien zu den folgenden Sätzen und zum ganzen Werk zu ziehen, bevor nicht der großartige Unterbau des ersten Satzes gelegt war"<sup>46</sup>. Die oszillierende Relation zwischen Anfang und Ende, ihre Polarität von These und Antithese, gehört zum Wesen der Komposition.

Beethoven, der sich als Künstler selbst auf den Markt zu begeben hat, sucht der Gesellschaft der Restauration seinen letzten symphonischen Appell als Menetekel und Metanoia zu Bewußtsein zu bringen. Einer Gesellschaft des Übergangs, in der die feudalen Produktions- und Herrschaftsverhältnisse endgültig im Schwinden begriffen sind; vor allem aufgrund der monetären Verflüssigung großer Teile an Grundbesitz im Zug der expandierenden Industrialisierung. Die von ihr in Gang gesetzten Fusionsprozesse zwischen dem Adel, dem Bankkapital und einer erstarkenden Handels- und Industriebourgeoisie werden vom geschickten Taktieren des Systems Metternich stabilisiert, das, gefestigt durch ausländischen Kredit und gestützt auf Militär wie Beamtenschaft, Überwachung wie Zensur, seine Macht unangefochten zu behaupten versteht. Daß aber um 1825 der Produktionssektor im Österreich der "Heiligen Allianz" noch überwiegend kleingewerblich organisiert ist, erlaubt den zudem durch staatliche und kirchliche Autorität integrierten Lohnarbeiter als *quantité négligeable* auszublenden. Nicht zuletzt diese historische Situation ermöglichte es, die Indifferenz des "Alle Menschen werden Brüder" mit affirmativem Schwung aufzuladen und einem mehr und mehr vom Geldfetisch dominierten Gesellschaftssystem mit divinatorischer Kraft und umfassendem ethischen Anspruch das entschwindende Telos "Elysium auf [der] Kerkerwand"<sup>47</sup> seiner ökonomischen Arena zu illuminieren. Während sich doch schon bei Daumier, Büchner oder Marx der moralische Universalismus nur noch als Zynismus entlarven konnte; das Menschheitspathos einer Ethik also, die mit dem Dogma vom Gewissen als einer "ursprünglichen intel-

---

45 Carl Dahlhaus, *Studien zu romantischen Symphonien*, in: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1973, Berlin 1974, S. 110.

46 Gustav Nottebohm, *Zweite Beethoveniana*, Leipzig 1887, S. 157f. - Vgl. auch Robert Oboussier, *Die Sinfonien von Beethoven*, Berlin 1937, S. 88f.

47 Schiller, *Die Künstler*, in: Schiller, *Sämtliche Werke in fünf Bänden*, Hgg. Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, München 1980, Bd. I, S. 175.

lektuellen und moralischen Anlage"<sup>48</sup> und mit der These, daß das, "was Pflicht sei, sich jedermann von selbst darbietet"<sup>49</sup>, unerbittlich und unbekümmert um Eigentumsverhältnisse und Ständeprivilegien jedes vernünftige Wesen in gleicher Weise unter Vertrag nahm.

Gegenüber den zusehends von der Fron eines "mechanischen Lebens"<sup>50</sup> beschränkten Agenten im "Abstrakt des Ganzen"<sup>51</sup> mag Beethoven sich in jener Lage gefühlt haben, die Schiller in seiner dem Komponisten vertrauten *Sendung Moses* dem Religionsstifter beimaß. "Den wahren Gott kann er den Hebräern nicht verkündigen, weil sie unfähig sind, ihn zu fassen; einen fabelhaften will er nicht verkündigen, weil er diese widrige Rolle verachtet. Es bleibt ihm also nichts anderes übrig, als ihnen SEINEN WAHREN GOTT AUF EINE FABELHAFTE ART ZU VERKÜNDIGEN."<sup>52</sup> Deutlich wird die Kluft zwischen der angestrebten Verbindlichkeit des symphonischen Ethos und dessen geschichtlicher Obsoletheit. Daß "einen alles um uns nahe her ganz verstummen" macht<sup>53</sup>, artikuliert Beethovens Betroffenheit über die politischen Zustände der Zeit. Das an zahlreichen Stellen des ersten Satzes der Neunten Symphonie, gemessen an Beethovens orchestralem Stil, ungewöhnlich scharf aufgekündigte Zugeständnis an rezeptiver Sicherheit zielt gegen die Verhärtung einer Gesellschaft, der die "Droits de l'Homme et du Citoyen" zur Chimäre verkümmern. Ähnlich Kants und Fichtes ethischen Postulaten, die die emanzipatorisch-politischen Forderungen im transzendentalen Ich verankern und damit auf einem Begriff der Autonomie basieren lassen, der über seine possessiv erkenntnistheoretischen Implikate eng mit dem des Eigentums verflochten ist, erklären auch der zweite und siebzehnte Artikel der Menschen- und Bürgerrechte von 1789 den 'droit de propriété' zum "natürlichen und unverlierbaren", "unverletzlichen und heiligen Recht"<sup>54</sup>. "Weit entfernt, daß der Mensch in ihnen [den Menschenrechten] als Gattungswesen aufgefaßt werde, erscheint vielmehr

---

48 Immanuel Kant, *Metaphysik der Sitten*, Werkausgabe Bd. VIII, Hg. Wilhelm Weischedel, Frankfurt/M. 1968, S. 573.

49 Kant, *Kritik der praktischen Vernunft*, WW VII, S. 149.

50 Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, WW V, S. 584.

51 Ebd., S. 585.

52 Schiller, *Die Sendung Moses*, WW IV, S. 799. Zur Bedeutung dieser Stelle für das Verständnis der letzten Schaffensjahre Beethovens vgl. auch Goldschmidt, *Der späte Beethoven - Versuch einer Standortbestimmung*, S. 49f.

53 Beethoven im April 1817 an Dr. Johann Kanka, in: *Beethoven, Sämtliche Briefe*, Hg. Emerich Kastner, Leipzig 1910, S. 461.

54 "Erklärung der Rechte des Menschen und des Bürgers", zit. nach Walter Markov, *Revolution im Zeugenstand. Frankreich 1789-99*, Bd. II, Leipzig 1982, S. 105ff.

das Gattungsleben selbst, die Gesellschaft, als ein den Individuen äußerlicher Rahmen, als Beschränkung ihrer ursprünglichen Selbständigkeit. Das einzige Band, das sie zusammenhält, ist die Naturnotwendigkeit, das Bedürfnis und das Privatinteresse, die Konservation ihres Eigentums und ihrer egoistischen Person."<sup>55</sup> Während der im Sinn einer formalen Gleichheit aller vor dem Gesetz zu einem Forum von gleich starken Warenbesitzern theoretisierte, den realen Bedingungen nach zu keiner Zeit liberalistisch ausbalancierte Markt seine Konzentrationsprozesse und die Verschärfung der Konkurrenz nach Maßgabe einer "Conciliation positive de l'ordre et du progrès"<sup>56</sup> entwickelt, transformiert sich die von der sittlichen Kraft des Citoyen erhoffte "Kultur zur Freiheit"<sup>57</sup> zum ökonomischen Imperium des Bourgeois, um bald nur noch als der kümmerliche Rest privater Innerlichkeit mitgeschleppt zu werden. Analog vollzieht in Frankreich Saint-Simon eine scharfe Abkehr von der Idee des idealen Staats hin zur positivistischen Theorie der idealen Gesellschaft: auf der Basis eines Produktionsmodells, das die Expansion des Industrialismus noch uneingeschränkt als Mittel sozialer Versöhnung begreifen konnte.

Beethoven hatte sich mit einem Publikum auseinanderzusetzen, das aus der Sicht des ethisch inspirierten Künstlers in "knechtischem lohnsüchtigem Egoismus"<sup>58</sup> ungeachtet der weltbürgerlichen Forderungen eines Reichs der Freiheit allmählich seelischer Taubheit anheimfiel, im Unterschied zur gleichsam bloß physischen des Komponisten. Mit einem Publikum auch, das vom Gehäuse separierter Innerlichkeit aus der Zerstreung zu Ehren Rossinis willig sein Ohr lieh. Angesichts solcher Gleichgültigkeit und Entbindung vom humanitären Implikat der Vernunft bot der bei Schiller proklamierte listige Kompromiß das Modell einer neuen Mythologie der Versöhnung; ein Kompromiß, dessen antithetische Momente eine Notiz der Konversationshefte thematisiert: "Die Welt ist ein König,/ u. sie will geschmeichelt seyn,/ Soll sie sich günstig zeigen -/ Doch wahre Kunst ist/ eigensinnig, ... läßt sich/ nicht in schmeichelnde Formen zwingen -"<sup>59</sup>.

Wenn Schubert den Konkurs des idealistischen Versöhnungstraums vom sittlich Allgemeinen - "zu Ende mit allen Träumen" - als Exodus in den Binnenraum der Psyche dramatisiert, in dem sich Gesellschaft stigmatisch bricht: über eine in die Dur-Moll-Kon-

---

55 Karl Marx, *Zur Judenfrage*, in: MEW I, Berlin 1956, S. 366.

56 Auguste Comte, *Discours sur l'Esprit Positif/Rede über den Geist des Positivismus*, Frz.-dtsh., Hg. Iring Fetscher, Hamburg 1979, S. 114ff.

57 Fichte, *Beitrag zur Berichtigung der Urteile des Publikums über die Französische Revolution*, Hg. Richard Schottky, Hamburg 1973, S. 62.

58 Fichte, *Das System der Sittenlehre*, Hamburg 1963, S. 231.

59 Ludwig van Beethovens *Konversationshefte*, Hgg. Karl-Heinz Köhler u. Grita Herre, Bd. I, Leipzig 1972, S. 326.

traste reichende Ambivalenz der Seelenzustände, über die Spaltungstopoi der Tag-Nacht-Thematik, der von Wirklichkeit und Traum oder der des Doppelgängers, dann sucht Beethoven in seiner letzten Symphonie nochmals mit der Emphase des *Coram publico* den Entwurf einer ethisch fundierten Gesellschaft "allgemeiner Freiheit und Gleichheit"<sup>60</sup> zu beschwören, indes die Brüche bis hinein in den programmatischen Anspruch des Finales die Fragilität des Unternehmens einbekennen. Insofern konvergieren die späten Werke beider Komponisten mit Blick auf eine desillusionierte Geschichte des Subjekts und der Gattungsvernuft. Und zwar trotz der Differenz des im Generationsverhältnis manifesten Epochenwandels und seiner künstlerisch sedimentierten Erfahrung: des auch in der Metternich-Ära durchgehaltenen öffentlichen Gestus der Kontestation einerseits und einer refugialen, wenngleich nicht minder politischen Verinnerlichung andererseits. So stützt die Entzauberung der Idee vom Allgemeinen als dem Realidealen und ihre Bewältigung das Phänomen, daß auch das Finale der Neunten Symphonie mit nicht weniger erschütterbarem Enthusiasmus zu Gehör bringt, was Schubert 1815 im privaten 'A-una-voce' zum Klavierlied *An die Freude* gerinnt, dessen strophische Schematik vom Sujet des universalen humanitären Appells entlastet.

Zudem dürfte Beethovens Neunte Symphonie, die als "fabelhafte" Botschaft im Medium des ästhetischen Scheins das wahrhaft göttliche Gebot von Freiheit und Menschenwürde gegen den "falschen Gott" des 'Goldenen Kalbs' der Ökonomie setzt, ihrer Zeit bereits weitgehend zur fremden Sprache geworden sein. Und so muß denn wohl den begeisterten Kritiken der Wiener und Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung zur Uraufführung der Neunten Symphonie<sup>61</sup> die Besprechung aus Bäumlers Theater-Zeitung und deren Verlautbarung kontrastiert werden, Beethoven, "dieser gigantische Tondichter", werde in Wien zwar "von Vielen verstanden", von "sehr Vielen" allerdings auch nicht. "Was soll noch vom gespendeten Beyfalle geredet werden; genug", fährt der Rezensent eher betuernd fort, "es waren Viele, sehr Viele da, die verstanden hatten"<sup>62</sup>. Und Schindlers euphorischer Konzertbericht<sup>63</sup> hat sich der Tagebuchnotiz Joseph Carl Rosenbaums zum 7. Mai 1824 zu stellen: "Schön, aber langweilig - nicht sehr voll ... Viele Logen leer - vom Hofe Niemand. Bey dem großen Personale wenig Effekt - B.'s Anhänger

---

60 *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus*, in: Hegel WW I, S. 236.

61 Vgl. Dieter Rexroth, *Einführung und Analyse zu Beethovens Sinfonie Nr. 9*, Mainz 1979, S. 374ff.

62 Zit. nach Georg Knepler, *Zu Beethovens Wahl von Werkgattungen. Untersuchungen zu einem soziologischen Aspekt eines ästhetischen Problems*, in: Knepler, *Gedanken über Musik*, Berlin 1980, S. 144f.

63 Vgl. Anton Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Hg. Eberhardt Klemm, Leipzig 1977, S. 349f.

lärnten, der größere Theil blieb ruhig, viele warteten nicht ab."<sup>64</sup>

In jüngster Vergangenheit überwiegt gerade ihrer universalen und daher abstrakten Philanthropie wegen die Funktionalisierung der Neunten Symphonie zu Zwecken der Repräsentation, Legitimation und Kommerzialisierung; insbesondere die ihres Finales. Sei es als Staffage für Jubiläen, Jahrestage oder Amtseinführungen auf staatspolitischer Ebene in Ost und West, als obligatorische Silvestermusik und Europa-Hymnen-Arrangement oder im Ausverkauf eines *Song of Joy*, der die zu Ohrenschaus und Unterhaltungsdelirium dressierten Hörer zur Karikatur erniedrigt. So zeigt die Resonanz des Schlußsatzes auf dem Markt der Ideologeme im Überwintern des humanitären Diktums der Symphonie zugleich ihr Fremdwerden; die Verkümmerng ihres idealen Pathos - als Korrektiv des Gegebenen "über die Wirklichkeit hinaus ins Ideenreich zu gehen" - zu "leerem Schein" und "Überspannung"<sup>65</sup>. Die Vereinnahmung der Neunten Symphonie im nationalistischen Interesse, abrufbar an den Zentenarfeiern 1870 und 1927, oder zur Beschwörung einer diffusen, oft genug martialisch grundierten Friedenssehnsucht, zur Rehabilitierung der Verlierermächte von 1918 oder zur Überhöhung völkischer Durchhalteparolen während des NS-Terrors; das Phänomen ihrer insbesondere in den zwanziger Jahren von sozialistisch-demokratischer Gesinnung getragenen Aufführungen durch Arbeiterchöre, verbunden mit der Diskussion um die legitimen Erben<sup>66</sup>; der Kult als zurechtgehörte Musik der Gedenkstunden: all dies sind und waren Indikatoren der Zersetzung des Werks unter dem Firnis der Geschichte.

Kagels Vorschlag einer Schonzeit Beethovenscher Kompositionen gewann angesichts des kulturindustriellen Slogans "Jedes Jahr - Beethoven-Jahr" mehr als nur den Stellenwert einer skurrilen Provokation<sup>67</sup>. Ohne jedoch Hegels Diktum entrinnen zu können, der "Fliehende" sei "im Fliehen noch durch dasjenige bedingt", "wovor er flieht"<sup>68</sup>. Quer zum Verschleiß des etablierten Beethoven stand schließlich auch jenes 1978 von Michael Gielen dirigierte Konzert in Frankfurt am Main, das den dritten Satz der "Neunten" Schönbergs Opus 46 konfrontierte, mit der Fanfare des *Überlebenden aus Warschau* die des Beethovenschen Finales negativ auflud und in Polarität zum Grauen der historischen

---

<sup>64</sup> Zit. nach Joachim Kaiser, *Erlebte Musik*, Bd. I, München 1982, S. 177.

<sup>65</sup> Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, WW V, S. 719.

<sup>66</sup> Vgl. Hanns Eisler, *Zum hundertsten Todestage Beethovens*, in: Eisler, *Materialien zu einer Dialektik der Musik*, Leipzig 1973, S. 35ff.

<sup>67</sup> Vgl. das Interview mit Mauricio Kagel in: *Der Spiegel* XXIV, 1970, S. 196f.

<sup>68</sup> Hegel, *Enzyklopädie I*, S. 200.



Entwicklung das 'Zurücknehmen'<sup>69</sup> der Symphonie zugleich thematisierte und problematisierte. Was die Gegenwart vor Beethoven bedeutet<sup>70</sup>, müßte demnach die Gegenreflexion zur Reputation der Neunten Symphonie als einer das Heute feiernden Weihe- und Erbauungsmusik abgeben, und könnte sie mit Nietzsches Perspektivenprisma der monumentalischen, antiquarischen und kritischen Historie in ihrer Aktualität begreifen<sup>71</sup>: als ein antiresignatives Memento jenes Unterstroms von Geschichte, der den Mechanismen von Herrschaft und Knechtschaft opponiert, ohne die Komposition sub specie aeternitatis und fern den Belangen des Jetzt zu vergötzen; als ein inspirierendes Dokument der Gattung, ohne es der Neutralisierung zum Kulturmonument auszusetzen; endlich als ein historisch geladenes 'Opus metaphysicum' der Musik, ohne über dem Aufdecken seines Zeitkerns die eigene aktuelle Verstrickung mit der Opferspur des Zivilisationsprozesses aus den Augen zu verlieren. Ohne allerdings auch zu vergessen, daß Beethovens Musik über ihren Ethos- und Subjekt-Begriff und ihre Gattungsemphase im Zeichen der Perfektibilität "zutiefst 'bürgerlich'" ist. Die rezeptive "'Verdrängungssprache', die Beethoven benutzt, um die politisch und sozial enttäuschten Hoffnungen abzureagieren", ist deshalb "nicht nur Reaktion auf Restaurationen, sondern zugleich auch ein Reflex auf den 'Verdrängungscharakter' der Musik Beethovens, die Trost und Hoffnung in Kunst transformiert."<sup>72</sup> Helfen kann also "beim Hinhören" vielleicht einzig "das Mithören der Rezeptionsgeschichte in der Hoffnungslosigkeit ihrer Hoffnungen"<sup>73</sup>.

---

69 Thomas Mann, *Doktor Faustus*, Frankfurt/M. 1976, S. 634.

70 Vgl. Adorno, *Drei Studien zu Hegel*, in: Ges. Schr. V, Frankfurt/M. 1970, S. 251.

71 Vgl. Friedrich Nietzsche, *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*, in: Nietzsche, Kritische Studienausgabe, Hgg. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, München/Berlin/New York 1980, Bd. I, S. 285ff.

72 Eggebrecht, *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption*, S. 77.

73 Ebd., S. 85.

# 1. Transzendente Schöpfungsimago

Der Anfang enthält also beides, Sein und Nichts; ist die Einheit von Sein und Nichts, - oder ist Nichtsein, das zugleich Sein, und Sein, das zugleich Nichtsein ist ... So muß das Unmittelbare des Anfangs AN IHM SELBST das Mangelhafte und mit dem TRIEBE begabt sein, sich weiterzuführen ... WERDEN ist diese immanente Synthesis des Seins und Nichts.

Hegel, *Logik*

Im Prozeß der Auseinandersetzung mit spätfudalen Strukturen verpflichtet der bürgerliche Nominalismus der Aufklärung die ästhetische Produktion auf die Kategorie der Originalität. Damit schärft sich nicht zuletzt der Beginn musikalischer Kompositionen zu einem Ereignis, das im Lauf des ausgehenden 18. Jahrhunderts zunehmend die Qualität des Unerwarteten annimmt. Verunsicherungen wie die ohne metrisches Fundament präsentierte Eröffnungsdissonanz aus Beethovens Symphonie Nr. 1 - ein Dreiklang der ersten Stufe von C-Dur mit hinzugefügter kleiner Septim in der Funktion einer peripheren Zwischendominante zur Subdominante - avancieren zur ständigen Eventualität. Vom Schnittpunkt feudaler und bürgerlicher Perzeptionskoordinaten aus desorientiert dieser Anfang wie der "Anblick eines symmetrisch angelegten Gartens aus der Sicht einer Nebenpforte. Der Hörer ist verwirrt, überrascht, er sucht die Mitte"<sup>1</sup>. So intendiert diese Irritation zugleich, Beethovens agitatorischem Repertoire zufolge, "mit der Loslösung von den ästhetischen Normen der Konvention die Befreiung von sozialen Normen zu signalisieren und zu vermitteln"<sup>2</sup>.

Das gesetzlose Ineinander aus instrumentalen Stimmgeräuschen und disparatem Publikumsgemurmel zu Beginn eines Konzerts präzisiert in seiner Ungeschiedenheit das Anfangsproblem der Kompositionen. Sollen sie doch seit dem klassisch genannten Höhepunkt der Musik des bürgerlichen Zeitalters die Vermittlung zwischen Werk und Publikum auf eine Weise leisten, die der Fesselung des Auditoriums und der Autonomie des Komponierten zugleich Rechnung trägt; mit dem Dirigenten als magisch-charismatischem

---

<sup>1</sup> Wilhelm Seidel, *Ludwig van Beethoven, I. Symphonie C-Dur*. Werkmonographien zur Musikgeschichte Heft 17, München 1979, S. 7. Vgl. dort auch den Verweis auf Heinrich Christoph Kochs *Versuch einer Anleitung zur Composition* (3 Bde., Leipzig 1782, 1787, 1793; Neudruck Hildesheim 1969) und dessen Reflexionen zur Psychologie eines Anfangs im Zeichen des Unerwarteten.

<sup>2</sup> Rexroth, *Beethoven*, Mainz/München 1982, S. 483f.

Medium. In diesem Sinne notiert der Verleger Carl Bertuch bereits 1814 während des Wiener Kongresses: "Siegessymphonie wurde hier unter Beethovens Direktion gegeben. Beethovens Direktion einzig. Die Außenwelt ist ihm zu schmal, er erstrebt Neues für sein Werk. Klein und Groß hebt und beugt er sich physisch."<sup>3</sup>

Während der induktive Typus des Beginnens die empirische und ästhetische Sphäre allmählich entmischt - etwa in den späten Es-Dur-Symphonien Mozarts und Haydns (KV 543; Hob. I:103) oder in Beethovens Vierter, zum Teil mit programmatisch abgesicherten anarchischen Zügen wie der "Vorstellung des Chaos" in Haydns *Schöpfung* -, setzt der deduktiv akzentuierte auf die Unmittelbarkeit des thematischen Einsatzes: in Mozarts "Jupitersymphonie", Haydns Nr. 95 in c-Moll, Beethovens Opus 93. Zündende Initiale, die überwältigen und in Bann schlagen sollen, wechseln mit tastenden Intonationen, Möglichkeiten, zwischen denen die einzelnen Sätze der Neunten Symphonie selbst alternieren. Entsprechend konstatiert Hegel für die philosophische Reflexion: "In unseren Zeiten erst ist das Bewußtsein entstanden, daß es eine Schwierigkeit sei, einen Anfang in der Philosophie zu finden". Er "muß entweder ein Vermitteltes oder ein Unmittelbares sein, und es ist leicht zu zeigen, daß er weder das eine noch das andere sein könne"<sup>4</sup>.

Konfrontiert mit der Provokation des Ungewohnten und Ungesicherten entwickelt das rezeptive Sensorium Widerstand. Ihn überliefern zahlreiche, oftmals anekdotisch verbrämte Berichte über Ressentiment und Abwehr und deren Abfuhr in Gelächter und Tumult bei ersten Begegnungen mit Beethovenschen Werken, insbesondere mit Methoden ihres Beginns. Sei es anlässlich des Anfangs der Fünften Symphonie während einer Einstudierung 1811 in England<sup>5</sup> oder anlässlich des Eröffnungssolos im Scherzo des Streichquartetts op. 59,1, mit dem sich der Cellist der Uraufführung "lächerlich zu machen fürchtete"<sup>6</sup>. Solchen Affektszenarien bleibt schließlich noch das Konzertritual der Stille vor dem Beginn musikalischer Aufführungen verpflichtet, sofern es per Konzentration gegen die Unwägbarkeiten des Werks wappnen will. So läßt die Zäsur der Lautlosigkeit die "im Grunde bedrohliche Situation, in der Töne die Stille durchbrechen, schärfer hervortreten". Und indem sie "die Bedrohung vergrößert, steigert sie auch die Möglichkeiten des Genusses durch die Bewältigung dieser Bedrohung". Außerdem erlaubt sie,

---

<sup>3</sup> Zit. nach: *Der Wiener Kongreß in Augenzeugenberichten*, Hg. Hilde Spiel, München 1978, S. 173. - Zum Phänomen des Dirigenten vgl. Elias Canetti, *Masse und Macht*, Bd. II, München 1976, S. 134ff., sowie Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, Reinbek/Hbg. 1968, S. 115ff.

<sup>4</sup> Hegel, *Wissenschaft der Logik I*, WW V, S. 65.

<sup>5</sup> Nach George Grove; erwähnt bei Karl Nef, *Die neun Sinfonien Beethovens*, Leipzig 1928, S. 331.

<sup>6</sup> August Halm, *Einführung in die Musik*, Berlin 1926, S. 87.

"sich auf die Aufgabe vorzubereiten, die musikalischen Töne zu verarbeiten" und sich auf deren "Bewältigung durch Erkennen der musikalischen Organisation" einzulassen<sup>7</sup>. Nicht zufällig heißt es 1876 in einer öffentlichen Vorlesung zur Neunten Symphonie, es läge in der "Leere" ihres Beginns "für das empfindliche Tongefühl und Nervenleben ... etwas Beängstigendes", sofern man "vorbereitet und gestimmt" werde, "höchst ernsthafte, ja unheimliche Dinge zu vernehmen"<sup>8</sup>: ein Wagnis rezeptiver Bändigung, dessen "Affektbe-  
trag" und dessen Spannungsabfuhr im Anfangstremolo des "Allegro ma non troppo, un poco maestoso" mitschwingen.

Neben der unterschiedlichen Disposition eines ersten Hörens und eines durch Kenntnis des Werks bereits abgesicherten bleibt für den rezeptiven Horizont der Umstand der Aufführungspraxis von entscheidender Bedeutung. Zumal die Zeremonie der Versenkung in der Konzertpraxis der ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts alles andere als stabilisiert war, so daß "das breite Publikum in großen 'Akademien', das heißt Symphoniekonzerten noch um diese Zeit häufig nach Belieben kam und ging und sich während der Musik recht ungezwungen unterhielt"<sup>9</sup>. Der "elitäre Charakter" etwa des "Streichquartett-Publikums und die 'religiöse' Andacht der konzentriert und verinnerlicht Lauschenden bilden sich prononciert erst ... seit etwa 1815-1820" heraus. Denkbar wäre danach noch für die Uraufführung der Neunten Symphonie das unmerkliche Hervortreiben ihrer Klangwerdung aus einer Geräuschkulisse: als ästhetische Überhöhung der Prosa des Alltäglichen gerade infolge der Abwesenheit eines markanten Einschnitts der Entmischung; infolge des Augenblicks einer Transformation also mit dem unmerklichen, ja geradezu listigen Übergang zwischen der ästhetischen Sphäre und der Niederung empirischer Realität. Dagegen betont der Hiatus des verstummenden Publikums der modernen Aufführungspraxis mit dem ersten Takt und seiner Abstraktion von der Fülle orchestralen Glanzes den Ernst, das Wagnis und die Anstrengung des ästhetischen Unternehmens.

Beethovens Neunte Symphonie beginnt mit einem szenischen frisson: der Tongeschlecht und Tonart verschleiern den Quint a-e, pianissimo in den Sechzehnteltriolen der zweiten Violinen und Violoncelli vibrierend, von den Hörnern in D mit ruhigem Tenuto intoniert. Die statisch-dynamische Mischung der liegenden Töne des Hornparts zum Tremolo der Streicher akzentuiert die Ambivalenz des terzlosen Klangs, sein Ineinander

---

<sup>7</sup> Heinz Kohut, *Introspektion, Empathie und Psychoanalyse*, S. 208.

<sup>8</sup> Selmar Bagge, *L. v. Beethoven's Neunte Symphonie*, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung Leipzig*, XII. Jahrgang/1877, Nr. 4/5.

<sup>9</sup> Ludwig Finscher, *Studien zur Geschichte des Streichquartetts*, Bd.I (*Die Entstehung des klassischen Streichquartetts. Von den Vorformen zur Grundlegung durch Joseph Haydn*), Kassel 1974, S. 295.

von Leere und Offenheit; eine energetische Verschränkung, die das Intervall zur Potentialität einer spannungsgeladenen Matrix schärft. Sie resultiert inmitten der Kombinatorik des tonalen Systems aus einem Zustand bestimmter Unbestimmtheit, mit dem Dreiklangsfragment als Hohlform und auszuweisendem Substrat. Die Gestaltung, die ein äußerstes Maß an Indetermination suggeriert, nähert den Beginn dem Nichts an: als einen imaginär vorverlegbaren Anfang ohne Anfang, als einen paradoxen Einstand von Stille und Ton in der Relation "between sound and its absence". "The Ninth Symphony is a difficult work to begin in performance": "the piece has really no beginning boundary". "Its beginning is difficult because the first sounds must be just a shade louder than silence. The silence is not broken, it is gradually replaced by sound. The listener is not drawn into the piece, he is surrounded by it as the orchestra fills and expands its space"<sup>10</sup>. In äußerstem Gegensatz zu monumentalen Introduktionsportalen inszeniert Beethoven den status nascendi des 'Allegro maestoso' gleich einem Mystagogen, der in das ästhetische Enigma einweihen will. Mit dem Pianissimo-Schauder der Tremolo-Intonation, deren Valeur sakrale Aura und Tremor changieren läßt und über den Ritus der Initiation das Faszinosum kompositorischer Schöpfung in Szene setzt. Eine Anfangsgestaltung übrigens, die für die Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts von entscheidender Bedeutung wurde und in der pianissimo tremolierenden Eröffnung der gleichfalls in d-Moll konzipierten Neunten Symphonie Anton Bruckners eine prominente Folgevariante fand. Vor allem, indem sich die "Dämmerungszone" des sakralisierten Introduktionsritus ihres "Feierlich, Misterioso" überschriebenen ersten Satzes mit Takt eins des Beethovenischen Werkes darin berührt, als auch sie "das Hörbewußtsein in das Vorfeld der Gestaltung zurückzuverlegen"<sup>11</sup> scheint. So findet die "tönend gewordene Leere" als "Leere vor ... dem Schöpfungsereignis" bei Beethoven ihren Stiftungstopos<sup>12</sup>.

Seiner Tendenz nach eine "creatio ex nihilo" wird der Anfang von Beethovens Opus 125 über die Leere der Partitur der Schöpfungsimago transzendentaler Subjektivität vergleichbar, verspannt in die zentralen bürgerlichen Kategorien von Ich und Arbeit. Die Autonomie eines genialen Produzenten, der in den ersten Takten den Akt des Entwerfens mit dem Entwurf jenseits des Kausalnexus zu bruchloser Einheit bringen will, erinnert vom Anspruch her an eine Stelle des frühen *Systemprogramms*: "Die erste Idee ist natürlich die Vorstellung VON MIR SELBST als einem absolut freien Wesen. Mit dem freien,

---

<sup>10</sup> Leo Treitler, *History, Criticism, and Beethoven's Ninth Symphony*, in: *19th Century Music* (1980, 3), S. 193f.

<sup>11</sup> Karl Grebe, *Anton Bruckner*, Reinbek/Hbg. 1972, S. 115.

<sup>12</sup> Ernst Kurth, *Bruckner*, Leipzig 1925, Bd. I, S. 433.

selbstbewußten Wesen tritt zugleich eine ganze WELT - aus dem Nichts hervor - die einzig wahre und gedenkbare SCHÖPFUNG AUS NICHTS."<sup>13</sup> Sie macht für Friedrich Schlegel mit Anspielung unter anderem auf Fichtes Philosophie und deren artistische Omnipotenz das "Wesen der Modernen" schlechthin aus<sup>14</sup>. "Wer bin Ich? Subjekt und Objekt in Einem, das allgegenwärtig Bewußtseiende und Bewußte, Anschauende und Angeschauete, Denkende und Gedachte zugleich. Als beides soll ich durch mich selbst sein, was ich bin, schlechthin durch mich selbst Begriffe entwerfen, schlechthin durch mich selbst einen außer dem Begriffe liegenden Zustand hervorbringen."<sup>15</sup> So faßt die Anfangsgenese der Symphonie für einen Augenblick den Wunschgedanken der Einheit von produzierender Tathandlung und produziertem Objekt in Töne, während ihr Beginn auf Exhaustion rekurriert, um im Ausgang von ihr und im Durchgang durch sie aus der Allmacht künstlerischer Freiheit in das Universum der Produktion umzuschlagen.

Zugleich nimmt Beethovens Incipit, obwohl sofort zum expansiven Procedere entbunden, über seine der Stille entgegengetriebene Schwelle ein Ferment jener konträren kompositorischen Tendenz auf, die einmal als "Todestrieb" der Musik umschrieben wurde; derjenigen nämlich, "in einem Prozeß unablässiger Spaltung ... dem Element als ... Resultat", "und zwar als einem dem Nichts angenäherten Grenzwert" zuzustreben<sup>16</sup>. Eine Qualität, die zu Beginn der Neunten Symphonie über den Schwebezustand zwischen Stille und Ton als einer flüchtigen Koinzidenz des Ausgangs- respektive Endpunkts beider Produktionsrichtungen brisant wird: der eines zentrifugalen Abbaus und seiner Umkehrung zur synthetisierenden Genese. Dadurch schärft sich das Vakuum der reinen Quinte als undomestizierter Rest im Referenznetz des Dur-Moll-Dualismus und seines akkordischen Legitimationszusammenhangs zum locus suspectus des Unberührten und Ungeschiedenen, zum magisch exhaustiven Indifferenzpunkt mit der Kraft impulsiver Leere. Wenig verwunderlich deshalb, daß Schuberts Liedwerk in Umkehrung des Produktionstopos häufig Quinten und Oktaven zu Todeschiffren konfiguriert; mehrmals auch in Form des Quint- bzw. kadenzierenden Quint-Oktav-Sprungs<sup>17</sup>. Am eindringlichsten mar-

---

<sup>13</sup> *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus*, S. 234. Auf den Schöpfungstopos spielt auch Goldschmidts Charakterisierung des Beginns der Neunten Symphonie als einer "prometheischen Kosmogonie" an (Goldschmidt, *Beethoven. Werkeinführungen*, S. 64).

<sup>14</sup> Friedrich Schlegel, *Philosophische Lehrjahre*. Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Hg. Ernst Behler, Bd. XVIII, München/Paderborn/Wien 1963, S. 315.

<sup>15</sup> Fichte, *Die Bestimmung des Menschen*, Hamburg 1979, S. 86.

<sup>16</sup> Adorno, *Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs*, in: Adorno, Ges. Schr. XIII, Frankfurt/ M. 1971, S. 371.

<sup>17</sup> Etwa in den Liedern *Totengräberweise* und *An den Tod*.

kiert wohl die Quinte im "Leiermann" der *Winterreise* als letales Ostinato und Wegmarke der Ausweglosigkeit das Ende einer lebenverzehrenden Irrfahrt. Bei unerbittlicher Artikulation des erstarrt mechanischen Leiertons und der Diskordanz von Gesangs- und Instrumentalstimme - dem Ausdruck der ins Innere des Flüchtlings sich bohrenden Verwundung, unheilbar inmitten einer universalen nature morte - wandelt sich die stereotype Wiederkehr des Bordunklangs A-E zum Schlag des Pulses als der Erfahrung verrinnender Lebenszeit sub specie mortis. Bis der Raum unter dem Blick des Erschöpften auf den "wunderlichen Alten" zum inwendigen Szenarium, zum Innewerden des eigenen Todes gerinnt<sup>18</sup>.

Vom Tabu des Ausgeschiedenen grundiert und gemessen an neuzeitlicher Tonalitätstotalität ein Relikt modaler Frühe, gerät die reine Quinte in Beethovens Neunter Symphonie zum produktiven Skandalon. In ihrer archaisierenden Eigenart unterstützt vom Klang der Hörner, von Instrumenten also, die einer Rationalisierung, das heißt Chromatisierung der Naturtonskala am spätesten unterzogen wurden, setzt sie kraft ihrer dämonischen, weil tongeschlechtlich indifferenten Qualität die kompositorische Arbeit der Klärung in Gang. Der erste Taktstrich als Einschnitt der Komposition in die Zeit wird zur Wand, von der sich die artistische Aktion abstößt, um die terra incognita des Intervalls durch Identifikation zu kultivieren und einzugemeinden. Der Mangel an Eindeutigkeit verlangt nach Aufhebung. Doch noch das folgende, durch die Äquibristik zwischen motivischer Entwicklung und expandierendem Orchestervolumen bedingte stringendo il tempo mit seiner räumlichen Synästhesie, die sich in den empirischen Raum auszuweiten, ihn zu vereinnahmen und aufzusaugen scheint, zeugt von der leeren Quint als einem polymorphen Sog nach unten; abzulesen an der fallenden motivtautologischen Strukturierung der Quintsubstanz und des Hauptthemenbeginns.

Adorno kommt in der *Ästhetischen Theorie* auf die Verwandtschaft mancher Beethoven-Stelle zum Beginn von Hegels *Logik* zu sprechen. Mit "Stringenz wäre an Beethoven die Paradoxie einer tour de force darzustellen: daß aus nichts etwas wird, die ästhetisch-leibhafte Probe auf die ersten Schritte der Hegelschen *Logik*"<sup>19</sup>. Ihr spekulatives Initial hebt an als "REINES SEIN, - ohne alle weitere Bestimmung", in seiner "Unmittelbarkeit", "Unbestimmtheit und Leere" gleich "NICHTS"; mit der aus dem Umschlag von "Sein" in "Nichts" und von "Nichts" in "Sein" resultierenden "Bewegung" des "Werdens"<sup>20</sup>. Analog

---

<sup>18</sup> Zum Todessymbol der leeren Quint in Alban Bergs *Wozzeck* vgl. Gerd Ploebusch, *Alban Bergs "Wozzeck". Dramaturgie und musikalischer Aufbau*. Baden-Baden 1968, S. 33, 54, 62, 83.

<sup>19</sup> Adorno, *Ästhetische Theorie*, Ges. Schr. VII, Frankfurt/M. 1970, S. 163.

<sup>20</sup> Hegel, *Logik I*, S. 82f.

zur Eröffnung der Neunten Symphonie charakterisiert beide Konstruktionen, die musikalische wie die philosophische, die Rückführung auf äußerste Unbestimmtheit. Sie gründet im systematischen Anspruch des absoluten Anfangs, eines leeren Grunds mit zugleich dynamischer Punktualität. Beide Anfänge supponieren das Verfahren der Exhaustion als objektive Energetik und die Verschleierung dieser Supposition<sup>21</sup>. Zudem ähnelt Hegels mediale Facette der Arbeit des Begriffs im "reinen Zusehen"<sup>22</sup> und ihre Codierung durch den subjektiven Entwurf dem Symphoniebeginn aufgrund der Vermittlung von Spontaneität und Kontrolle. Daß das "Zusehen ebenso das Tun selbst"<sup>23</sup> repräsentiert und "das SPECULARI zugleich zum OPERARI geworden"<sup>24</sup> ist, entspricht der Realisation einer Musik, die sich, wie in den ersten Takten des Opus 125, scheinbar von selbst komponiert. Gehört und notiert vom "passiven Medium"<sup>25</sup> des kompositorischen Subjekts und seiner insgeheim dominanten Regie. So imaginieren das Verhältnis zwischen dem tektonischen Kalkül und dem somatischen Sich-Dehnen der Takte 1 bis 16, zwischen der induktiven motivischen Arbeit und ihrer Verankerung im Deduktionsgefüge der tonalen Grammatik sowie schließlich der Umschlag von Konstruktion in eine Autogenese jenseits der Subjekt-Objekt-Spaltung die Indifferenz des "Subjekt-Objekt" in Beethovens Musik; gleich einer ästhetischen Methodenvariante zur "intellektuellen Anschauung" Schellings und zur Zentralfigur Hegelscher Synthesis. Und doch unterscheidet sich die Abstraktion des Begriffs von der sinnlichen Präsenz des Klangs schon dadurch, daß sich die leere Quint zum Triebgrund auflädt und, was Adorno bei Hegel als ausgeschlossen moniert, "Nichtidentisches" einläßt. Wenn nämlich Hegel sich weigere, mit dem abstrakten "Etwas anstatt mit dem Sein zu beginnen", dann aus dem Grund, weil er "selbst die minimale Spur von Nichtidentität im Ansatz der Logik nicht ertragen (kann), an die das Wort 'etwas' mahnt"<sup>26</sup>. Dagegen kennzeichnet die reine Quint im tonalen System konträr zu den Sicherungsinstanzen des Anfangs im Absolutheitspathos der Spekulation und ihrem monisti-

<sup>21</sup> Zu Hegels Exhaustionsmethode vgl. Wolfgang Wieland, *Bemerkungen zum Anfang von Hegels Logik*, in: *Seminar: Dialektik in der Philosophie Hegels*, Hg. Rolf-Peter Horstmann, Frankfurt/M. 1978, S. 194ff.

<sup>22</sup> Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, WW III, S. 77.

<sup>23</sup> Hermann Schweppenhäuser, *Spekulative und negative Dialektik*, in: *Aktualität und Folgen der Philosophie Hegels*, Hg. Oskar Negt, Frankfurt/M. 1971, S. 87.

<sup>24</sup> Ebd.

<sup>25</sup> Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, S. 68.

<sup>26</sup> Adorno, *Negative Dialektik*, Frankfurt/M. 1966, S. 137. - Daß Adornos Argumentation von der geschichtsmächtig konstruierten und methodisch stringenten Konvergenz des Reflexionsinitials der *Logik* mit dem historischen Ursprung von Metaphysik, dem parmenideisch-eleatischen Seinsbegriff also, absieht, vor allem aber von Hegels eigener Entlarvung des reinen Seins als Schein, kann hier außer Betracht bleiben.



schen Ideal der "Reinheit"<sup>27</sup> gerade das Signum der Vieldeutigkeit, der Mischung und des Unreinen.

Das Diffuse und Unbestimmte des Beethovenschen Beginns schärft sich durch das Kulminationsgesetz der folgenden Takte. Das Anschwellen der Tonstärke, die Weitung des Orchestervolumens durch den sukzessiven Eintritt sämtlicher Instrumente, die Beschleunigung mittels einer raumgreifenden Motivik und Verkürzung der Zäsuren, endlich das harmonische Geschehen der Fixierung von Tonart und Tongeschlecht potenzieren sich zu einer äußerst effizienten Produktionslogik. Der Straffung des Tempos korrespondiert zudem der Übergang der Einsätze jeweils eines Instruments in solche eines Instrumentenpaares. Schließlich gipfelt die Konkretionsenergie aller Formanten im Einsatz des ersten Hauptthemenkomplexes: als Integration der motivischen Parzellierung, während die Dynamik das Fortissimo, das Orchesterensemble unter Einbezug von Trompeten und Pauken das Tutti erreicht, und erstmals mit dem Erscheinen der kleinen Terz d-Moll definiert, der Beginn somit als großangelegte dominantische Antizipation ausgewiesen wird. Insgesamt eine Organisation der Kräfte, die Hegels methodischem Agens des qualitativen Umschlags beim "Abbrechen des Allmählichen" und "Anderswerden" im Übergang zu einer neuen Qualität vergleichbar ist<sup>28</sup>. Ein Topos auch, der in engem Bezug zu den Plötzlichkeitsfiguren, Blitzmetaphern und prometheischen Gesten der künstlerischen und philosophischen Produktion der Zeit steht; ob bei Beethoven, Hegel oder Hölderlin.

Die beiden ersten Takte der Symphonie verbleiben im Radius größtmöglicher Unbestimmtheit. Ist doch der "ANFANG das am WENIGSTEN GEBILDETE, in sich Bestimmte und ENTWICKELTE, vielmehr das ÄRMSTE, ABSTRAKTESTE"<sup>29</sup>. Sie formulieren einen "bis zum Äußersten gehenden Abbau der Substanz, ein Minimum an Einsatz" und fassen damit "erstmalig das 'Mediale' des Orchesters" im Sinne eines "magischen Raums, eines Hintergrunds, der dem, was in ihn eingetragen wird, seine Aura leiht und Gewicht gibt". Vergegenständlicht sich hier der "Raum, in den der Musiker hineinentwirft", das "Medium", "auf das er seine Musik projiziert", so schafft der weitere Verlauf der ersten sechzehn Takte "als letzte Konsequenz aus der Dialektik von (orchestralen) Apparat und thematischer Formulierung ... eine Ebene, auf der beide geradenwegs aufeinander zugehen und sich sogleich voll treffen können". Fern jeder "Priorität" wird der Aufbau des musikalischen Gedankens mit dem des orchestralen Apparats voll synchronisiert"<sup>30</sup>.

---

<sup>27</sup> Hegel, *Logik I*, S. 82.

<sup>28</sup> Ebd., S. 440.

<sup>29</sup> Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, WW XX, S. 510.

<sup>30</sup> Peter Gülke, *Zur Bestimmung des Sinfonischen bei Beethoven*, in: *Deutsches Jahrbuch für Musikwissen-*

Maßgebend bleibt trotz der Evolution aus dem Unbestimmten die strenge Mathesis dieser Anfangspartie: die Einbindung sämtlicher Parameter in das Totum tonaler Syntax und Textur. Disposition der Intervalle, metrisch-syntaktische Gliederung, rhythmische Struktur, Dynamik und Instrumentation unterliegen einer präzisen Funktionsfixierung. Zudem bleibt bereits der locus suspectus der leeren Quinte dem auf regelmäßigen Schwingungen basierenden purifizierten Ton des tonalen Kosmos legiert, jenseits von Geräusch und Laut. Entsprechend steigert die Partitur das Maß an Konkretion und Präsenz in Richtung thematische Qualität äußerst rasch und entschieden. Offen bis hin zu den oszillierenden, zur Taktordnung in aliquanten Werten stehenden Triolen/Sextolen<sup>31</sup> ist die Entwicklung immer nur im Rahmen des historisch kodifizierten Regelsystems der tonalen Grammatik und ihrer Gravitationszentren von Distinktion und Klarheit. Daher ignoriert das Deutungsmuster "Chaos", das einige Exegeten wie Griepenkerl<sup>32</sup> oder Kretzschmar<sup>33</sup> den Anfangstakten zugrunde legen, das Strukturierte und Abgesicherte dieses Beginns. Beethovens Schwierigkeit lag vielmehr darin, das Kraftfeld dieses Regelsystems gezielt zu unterlaufen, mit Elementen des tonalen Ordo also gegen den tonalen Ordo anzukomponieren und das Movens der Induktion durch und gegen das Universum der Deduktion stark zu machen. Ähnlich verlangte schon die Einleitung zu Haydns *Schöpfung* den nahezu sisyphischen Akt, "noch nicht Geordnetes darzustellen mit künstlerischen Mitteln, die auf Ordnung schlechthin beruhen"; eine Konstruktion des Geplant-Planlosen, dessen Schwierigkeit bereits an der Vielzahl der Skizzenblätter ersichtlich wird. Musik hat "ihre eigenen Mittel" zu "verunklären" und "hinter den Stand des entwicklungsge-schichtlich Erreichten zurückzufinden"<sup>34</sup>.

Die Stringenz der ersten Takte von Beethovens Neunter Symphonie verdeutlicht der Vergleich mit einer anderen exhaustiven Anfangsgestaltung: mit der Naturimago aus Wagners *Rheingold*-Vorspiel. Die Häufigkeit, mit der Kommentare zum Beginn des Ring-Zyklus das Präfix "Ur-" bemühen, kennzeichnet ein Abheben auf transmusikalisch Elementares. Von einer "Urzelle"<sup>35</sup>, einem "Urbeginn"<sup>36</sup> und "Urgrund"<sup>37</sup> ist die Rede; von

---

schaft 1970, Leipzig 1971, S. 78.

<sup>31</sup> Zum Phänomen beider Notierungen vgl. Nottebohm, *Zweite Beethoveniana*, S. 162f.

<sup>32</sup> Auszüge aus Wolfgang Robert Griepenkerls, *Das Musikfest oder die Beethovener*, Braunschweig 1838, finden sich bei Nef, *Die neun Sinfonien Beethovens*, S. 316ff.

<sup>33</sup> Hermann Kretzschmar, *Führer durch den Konzertsaal*, Leipzig 1890, S. 114.

<sup>34</sup> Victor Ravizza, *Joseph Haydn, Die Schöpfung*. Werkmonographien zur Musikgeschichte Heft 24, München 1981, S. 23 und 26.

<sup>35</sup> Thomas Mann, *Leiden und Größe Richard Wagners*, in: Mann, *Leiden und Größe der Meister*, Frankfurt/M. 1974, S. 85.

einer "Ursprungssituation"<sup>38</sup>, vom "Urzustand"<sup>39</sup> und "Urströmen"<sup>40</sup>, einer "Ur-Natur"<sup>41</sup>, "urtümlich"<sup>42</sup> und "ursprungsgebärend"<sup>43</sup>. So findet das Vorspiel als "Allegorie des Elementaren und tönendes Bild des Ursprungs der Dinge"<sup>44</sup> mit der Rückführung auf das eine tiefe Es in den Kontrabässen der auf Erstes gehenden Intention des Mythos den adäquaten Ausdruck. Entfaltet sich dieser mit geschichtlichen musikalischen Mitteln angedeutete Naturgrund - Natur somit als reflektierte, zweite - mittels Schichtung von Quinte und Terz zu einem weit über hundert Takte stehenden, in sich bewegten, klar und ungetrübt flutenden Es-Dur-Klangstrom, dann differenziert und steigert sich auch Wagners Musik gemäß dem Gesetz zunehmender Energie und Gradation. Die Erschließung des diatonischen Klangraums vom singulären Ton zur Harmonie des Dreiklangs korrespondiert der expansiven Verdichtung des Orchesterapparats, schließlich einer Beschleunigung und rhythmischen Belebung der wogenden Figurationen. Gestaltet demnach auch Wagner, der die Exhaustion weiter treibt als Beethoven, seine Konzeption äußerst konstruiert, allein schon aufgrund der großräumig beibehaltenen taktsymmetrischen Gliederung; entwirft also auch er eine Dramaturgie des Werdens und der Steigerung, so gleicht sie im Gegensatz zur zielstrebigen Kontraktionsdynamik Beethovens doch weit eher einer naturhaften Entfaltung. Der variativ epische Duktus des *Rheingold*-Vorspiels läßt deshalb infolge der Absenz motivisch-thematischer Produktionsökonomie unterschiedlich zum Beginn der Neunten Symphonie auch die Regie des Produzenten nahezu vollständig ins Passiv zurücktreten. Dem Bericht des Komponisten entsprechend, er sei zu dieser riesigen Klangwelle in einem Stadium der 'Somnambule' und des 'Halbschlafs' inspiriert worden. Schon die ersten Takte: Beethovens vibrierende Unruhe, Wagners ruhig liegender Ton, geben über die Differenz Aufschluß. Daß "der Strom des einen (Es-Dur-)Klangs so einförmig und zugleich gekräuselt einher(fließt) wie die arché des

---

<sup>36</sup> Hans Mayer, *Wagner*, Hamburg 1959, S. 151.

<sup>37</sup> Peter Wapnewski, *Der traurige Gott. Richard Wagner in seinen Helden*, München 1982, S. 151.

<sup>38</sup> Mayer, *Wagner*, S. 151.

<sup>39</sup> Wilhelm Zentner, *Einleitung zu Richard Wagners "Rheingold"*, Stuttgart, o. J., S. 9.

<sup>40</sup> Mann, *Leiden und Größe Richard Wagners*, S. 91.

<sup>41</sup> Dieter Schnebel, *Aktualität Wagners*, in: Schnebel, *Denkbare Musik. Schriften 1952-1972*, Köln 1972, S. 96.

<sup>42</sup> Bloch, *Paradoxa und Pastorale bei Wagner*, in: Bloch, *Zur Philosophie der Musik*, Frankfurt/M. 1974, S. 251.

<sup>43</sup> Wapnewski, *Der traurige Gott*, S. 207.

<sup>44</sup> Dahlhaus, *Richard Wagners Musikdramen*, Velber 1971, S. 108.

Wassers"<sup>45</sup>, kontrastiert der Prozeßdramatik Beethovens aufs entschiedenste; einer Dramaturgie somit, die sich innerhalb der Entwicklungspartie der Takte 1-17 als "Subjekt-Objekt"-Monade von Produzierendem und Produziertem, von Freiheit und Notwendigkeit in Szene setzt, bis die instrumentell motivische Arbeit sensu stricto während des zweiten hauptthematischen Konstituierungsversuchs manifest wird: mit dem Ablösen der hebelartigen Produktionsfloskel der Takte 55ff.

Daß Beethoven den hauptthematischen Komplex als Folge einer induktiven Genese von sechzehn Takten entwirft, resultiert aus der nominalistischen Eliminierung formelhafter Relikte, aus der Kritik am bloß Gesetzten; gegen die Zufälligkeit der thematischen Thesis im prozessualen Satzintegral und seiner Ökonomie der Konzentration. Wobei sich noch dieser antischematische Zug der Gefahr bewußt zu sein scheint, selbst zum Schematismus zu gerinnen, zur vorgeordneten Norm, und wäre es die der Mannigfaltigkeit. Demzufolge wird während der Anfangstakte der Neunten Symphonie das Verfahren der Abwechslung im Eintritt von D-Hörnern (T. 1), erster Klarinette (T. 5), erster Oboe (T. 9) und zweiter Flöte (T. 11) vor dem Einsatz des Fagotts, der dem Topos der Vielfalt nach zu erwarten wäre, durch den erneuten der Flöte unterlaufen (T. 13). So hat das einzelne Werk, sobald die Traditionssubstanz der Formen aufgrund ihrer rationalen Durchdringung im Namen des Subjekts zur ständig sich vergrößernden Konkursmasse verfällt, die Bürde formaler Verbindlichkeit verstärkt aus sich selbst zu tragen: durch eine radikale, bis in kleinste Einzelheiten reichende Individuation und Autonomie nach den immanenten Kriterien seiner Besonderheit. Man muß "sich durch keinen allgemeinen Begriff fesseln, sondern es wagen, bei einem neuen Stoff die Form neu zu erfinden, und sich den Gattungsbegriff immer beweglich zu halten"<sup>46</sup>, lautet die Parole. Dieser Tendenz und ihrer Opposition gegen die Autorität tradiert Ordnungsmuster gemäß rubrizieren gängige musikwissenschaftliche Termini bei Beethoven oftmals nur noch formalistisch, was den überkommenen Gehalt als qualitatives Novum sprengt. Sind doch in seinem Oeuvre "geradezu Züge selbstreflektorischen Aufweises zu beobachten, von denen in verschiedenen Dimensionen die Weise musikalischen Gefüges und das Gepräge der Musik abhängt, und an denen sich die Analyse zu orientieren hat, um den schematischen Akzent weniger zu befördern, der sich sonst fast unvermeidlich mit den traditionellen Bestimmungen, vor allem der Formenlehre, einstellt"<sup>47</sup>. Insofern repräsentieren auch die ersten

---

<sup>45</sup> Schnebel, *Aktualität Wagners*, S. 96.

<sup>46</sup> Schiller am 26. 7. 1800 an Goethe, in: *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, Bd.II, S. 860.

<sup>47</sup> Michael Kopfermann, *Beiträge zur musikalischen Analyse später Werke Ludwig van Beethovens*, München/Salzburg 1975, S. 27.

Takte der Neunten Symphonie keine Introdution nach Art einer Vorbereitung oder Einführung. Innerhalb von Durchführung und Reprise notiert, demonstrieren sie ihre Funktion als konstitutive Morphogenese der hauptthematischen Devise. Solchermaßen stringent wandelt sich die Einleitung - dem Sonatenhauptsatz gegenüber häufig ein Territorium präludierenden Vagierens, auch wenn es, wie bereits bei Haydn, konzentrierte thematische Orientierung aufweist, - zu einer Bahn der Zielstrebigkeit, die Umwege als unproduktiv ausschließt.

Wider die Heteronomie des Stereotyps akzentuiert Beethoven mit der Autonomie des Kunstwerks die seines Organismus. So eliminiert das Revisionsverfahren im ersten Satz der Neunten Symphonie das mnemonische Zugeständnis der Expositionswiederholung, um das Formelhafte des "prima" und "seconda volta" aus der Logik des Komponierten heraus zu sprengen. Außerdem durchdringen Durchführungsenergien mit ungeahnter Vehemenz die Stadien von Exposition, Reprise und Coda: als Auflösung des Festen. Fordert doch die logische Immanenz, daß "die Methode mit dem Inhalt, die FORM mit dem PRINZIP vereint sei"<sup>48</sup>. Geschieden zwar von der Logos-Hierarchie des philosophischen Diskurses ähneln solche Operationen Beethovens der Methode der Verflüssigung bei Hegel. Auf ihr basiert die Strategie des Philosophen zur Überwindung der starren "Abstraktionen des trennenden Verstandes"<sup>49</sup>, die von der liqueszierenden Potenz des Widerspruchs zur prozeßhaften Bewegung des Begriffs entgrenzt werden, zum dialektischen "Sichaufheben" der "endlichen Bestimmungen"<sup>50</sup>. Dadurch partizipieren Musik und Philosophie gleicherweise an der alles Statische und Ständische zersetzenden Dynamik der bürgerlichen Gesellschaft.

Der Grund der liegenden Quinte fungiert zu Beginn der Neunten Symphonie als eine materiale Schicht, die sich, obwohl beherrscht vom Produzenten, selbst zu bestimmen und autogenetisch zu entwickeln vorgibt. Damit konstruiert Beethoven eine ästhetische Methodenvariante zum Fusionsmodell des spekulativen Denkens, das "analytisch verfährt", sofern es "seinen Gegenstand, die Idee, nur aufnimmt, dieselbe gewähren läßt und der Bewegung und Entwicklung derselben gleichsam nur zusieht"; zugleich jedoch in dieser 'Passivität' "synthetisch" die "Tätigkeit des Begriffs selbst" realisiert<sup>51</sup>. Doch im Gegensatz zu Hegels "Subjekt-Objekt"-Regie im Namen der "absoluten Idee", formuliert als "die Methode, die ICH in diesem System der Logik befolge - oder vielmehr, die dies

---

<sup>48</sup> Hegel, *Logik I*, S. 66.

<sup>49</sup> Hegel, *Enzyklopädie I*, S. 140.

<sup>50</sup> Ebd., S. 172.

<sup>51</sup> Ebd., S. 390.

SYSTEM AN IHM SELBST befolgt"<sup>52</sup>, hinterfragt Beethoven die als objektiv ausgegebene Camouflage der Subjektdominanz ästhetisch. Er zersetzt die Homöostase des "Subjekt-Objekt" der Takte 1 bis 17 und quittiert die Entfaltung des Quintklangs per se und mit dem Schein des Einstands von Freiheit und Notwendigkeit als nicht verbürgt. Der konsistente thematische Gedanke, der als Resultante der bruchlos stringenten Anfangstakte und ihrer Zielstrebigkeit erwartet wird, bricht sich entgegen seiner Genese in disparaten Motivgruppen, die trotz innerer Verbindungslinien die Heterogenität und Offenheit der Gestalt festschreiben. Ihre zerklüftete Binnenstruktur verspannt die antagonistischen Tendenzen und ambiguitären Spannungspotentiale, die das 'Allegro maestoso' durchgängig bestimmen: ob als Gegensatz von Statik und Dynamik, von Regularität und Irregularität oder von rhythmischem Schlag und kantablem Melisma<sup>53</sup>. Daß sich dabei das thematische Feld einer Exposition in nuce angleicht und tendentiell den Antagonismus der Durchführung aufnimmt, verdeutlicht die monadische Kompositionsweise Beethovens, vergleichbar Hegels Vermittlungsdichte von mikro- und makrologischer Methode. Umrißhaft und abbreviativ erinnert das zerklüftete Gefüge der Takte 17 bis 35 an das Idiom erster und zweiter Themen (T. 17-20 resp. T. 28/30), an Überleitung (T. 21ff.) und Epilog (T. 31ff.).

Die polymorphe Spannung des Motivgefüges, insbesondere seine Aufsplitterung in konträre Episoden, etwa die der Takte 27ff., verweist auf die prozessuale Methode und deren Omnipräsenz. Das Movers der Sukzession wird als dissonanter Impuls des Unversöhnten in die Thesis selbst gelegt und speist über die Anstrengung, den Riß aufzuheben, das Kraftwerk der Progression. Übrigens die Entwicklungsenergie des Begriffs proprio motu auch bei Hegel: "nur insofern etwas in sich selbst einen Widerspruch hat, bewegt es sich, hat Trieb und Tätigkeit"<sup>54</sup>. Deshalb ist Paul Bekker zuzustimmen, die Anfangssätze der "Eroika, der Pastorale, der Neunten" seien "im Grunde nur Kommentare dessen, was in ihren ersten Takten geschieht". Dieses "grundlegende organische Gesetz, dem Beethoven auch in der Neunten sich nicht zu entziehen vermochte", zwang "zur Konzentration der geistigen Grundideen in den Vordersatz, in den Anfang, in das Thema" und ließ "den ganzen Organismus als in sich Fertiges aus diesem Anfang hervorspringen"<sup>55</sup>. In harter Fügung werden die vom Schlag dominierten, mit Trompeten und Pauken schwer instrumentierten Unisono-Takte 27 und 29 einem fragmentierten Melos (T.

---

<sup>52</sup> Hegel, *Logik I*, S. 50 (Sprrg., J. B.).

<sup>53</sup> Vgl. Dahlhaus, *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, Laaber 1987, S. 110ff. und 129.

<sup>54</sup> Hegel, *Logik II*, WW VI, S. 75.

<sup>55</sup> Bekker, *Gustav Mahlers Sinfonien*, Berlin 1921, S. 16.

28/30) konfrontiert, das die Gewaltdiktion der imperativischen Partikel suspendiert. Der Supplement-Kontrast zweier thematischer Modi, den die traditionelle Nomenklatur des Expositionsmodells triebsublimierend nach "Tätigkeit" und "Empfänglichkeit", "männlicher" und "weiblicher" Ausdruckssphäre scheidet<sup>56</sup>, ist hier ein und derselben Formation eingeschrieben. Ihre Physiognomie kennzeichnet von vornherein das Mal innerer Spaltung. Beide Charaktere bleiben indes im Dualismus aufeinander verwiesen, wobei schon die Nahtstelle zwischen den gegensätzlichen Motiv- und Instrumentalgruppen als flüchtige Piano-Koinzidenz die Schroffheit des Wechsels mildert und Versöhnung punktualisiert. Ihr Versprechen liegt im thematischen Komplex selbst, während die Einlösung vom prozessualen Fortgang erwartet wird. Seiner Transformationsarbeit scheint sich die immanente Brüchigkeit des thematischen Feldes an den Scharnierstellen der einzelnen disparaten Teilelemente vorweg zu öffnen, wogegen der zugleich apotropäische Habitus dieser Takte daraus resultiert, daß bereits ihre erste Motivgruppe einer entwicklungsresistenten Schlußwendung ähnelt. Schließlich verlieren sie ihrer desintegrativen Tendenz gemäß jäh an Boden, wenn am Ende des ersten hauptthematischen Expositionsversuchs "der Abschluß zwar in breiter und sehr entschiedener Kadenzierung vorbereitet (wird), im entscheidenden Augenblick aber die nach dem Quartsextakkord auf A erwartete Dominante (fehlt) und ohne weiteres die Tonika von d-Moll (folgt), deren Eintreten noch mehr durch die abstürzende Geigenfigur (T. 34f.) verhüllt ist"<sup>57</sup>.

Psychologisch überführt der Anfang der Symphonie die Erwartungsirritation des vagen Quintklangs infolge der raschen und präzisen Entwicklung in eine sukzessive Aufhebung rezeptiver Orientierungslosigkeit, um spätestens mit dem Abbruch und Neubeginn überlagernden und wieder in die Quintleere zurücksinkenden "auskomponierten Portamento"<sup>58</sup> der Takte 34 und 35 erneut Verunsicherung zuzumuten. Mit dieser Revision und einem minutiös stringenteren Neuansatz erweckt Beethoven den Eindruck eines komponierten Irrwegs. Was sonst dem läuternden Skizzenbuch anvertraut blieb, dem experimentellen Prüfstand des Materials und Ariadnefaden im Labyrinth des schöpferischen Prozesses, geht in die objektivierete Gestalt selbst ein. Die Geschlossenheit ästhetischer Immanenz wird porös. Bedeutet doch die Reformulierung der ersten These deren Reflexion im Sinn einer Verwerfung. Solche Sukzessionsstrukturen beginnen das "Schema

---

<sup>56</sup> Christian Gottfried Körner, *Über Charakterdarstellung in der Musik*, in: *Die Horen I*, 1795, 5. Stück (zit. nach Wolfgang Seifert, *Christian Gottfried Körner. Ein Musikästhetiker der deutschen Klassik*, Regensburg 1960, S. 150).

<sup>57</sup> Walter Riezler, *Beethoven*, Zürich 1977, S. 219f.

<sup>58</sup> Heinrich Schenker, *Beethoven, Neunte Sinfonie*, Wien/Leipzig 1912, Neuauflage Wien 1969, S. 10.

der dramatischen, finalen Form" und ihre analytische Kodifizierung zu problematisieren, die "Beurteilung musikalischer Kompositionen" danach also, "ob Fortsetzungen 'zwingend', Konklusionen 'schlüssig', Anschlüsse 'logisch', Kontraste 'stark', Spannungen 'aufregend' und Schlüsse 'endgültig' genug komponiert"<sup>59</sup> seien.

Der zweite Versuch deckt aufgrund der Interpolation eines dem Thema selbst abgewonnenen Produktionsimpulses (T. 55ff.) in der Anfangssequenz und ihrem Konsens von produzierender Vernunft und produziertem Verlauf ein organisistisches Moment auf. Der reibungslose Prozeß der Genese wirkt präformiert, ja inszeniert. Die teleologische Verschränkung von Linearität und Expansion und die ihr inhärente elliptische Fortschrittsmetapher in den Takten 1 bis 17 diskreditiert sich als unausgewiesen; vergleichbar Hegels Kritik an philosophischen Anfangskonstruktionen, die als "bloße Versicherung"<sup>60</sup> firmieren. Zumal auch die thematische Exposition noch blockhaft im An sich der Thesis verharret und sich der Arbeit der Transformation erst zu stellen hat. Ein defizitärer Status, der das autogenetisch akzentuierte erste Expositionsmodell des Hauptsatzes ebenso prägt wie das vom Eingriff bestimmte zweite.

Der Krisis des ersten Entwurfs wegen insistiert der zweite von Beginn an mittels mikrostruktureller Veränderungen auf größerer Entschiedenheit. Nun setzen im Tonikabereich unter unmerklicher Erweiterung des Klangvolumens der ab Takt 1 präsenten Instrumente zusätzlich bereits die beiden Klarinetten ein. In Takt 48 konvergiert der Eintritt der Fagotte und B-Hörner der betonten Zählzeit, unterschiedlich zu dem von zweiter Oboe und Klarinette auf der unbetonten des Taktes 14. Zudem vollzieht sich der Harniewechsel in Takt 49 im Gegensatz zum terzlos offenen bei Takt 15 mit terzbestimmter Eindeutigkeit. Und während sich die erste Thesis bei Takt 21 zu stauen beginnt, erfolgt an der analogen Stelle der zweiten die dynamisch potenzierte Zufuhr eines repetierten Teilmotivs des dritten und vierten Thementakts (T. 55ff.). Von den Streichern, dann den Holzbläsern als Impuls gesetzt, läßt sich die Wiederholung dieses Hebelmotivs energetisch auf - zunächst infolge einer instrumentatorischen Verdichtung und einer Eliminierung der zäsierenden Pausen und Achtelschläge, schließlich aufgrund der Vereinigung der Orchestergruppen zum Tutti -, um den Widerstand des Materials gleichsam energetisch zu überlisten, wie Hegel die Funktion des operationalen Mittels charakterisiert<sup>61</sup> : als

---

<sup>59</sup> Karlheinz Stockhausen, *Momentform*, in: Stockhausen, *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Bd. I, Köln 1964, S. 190.

<sup>60</sup> Hegel, *Enzyklopädie I*, S. 306.

<sup>61</sup> Hegel, *Logik II*, S. 452, und *Jenaer Realphilosophie. Vorlesungsmanuskripte zur Philosophie der Natur und des Geistes von 1805-1806*, Hg. Johannes Hoffmeister, Hamburg 1969, S. 198f.



eine prononcierte Geste des Eingriffs gegen die objektivierte Stringenz des Beginns und ihr Scheitern in der ersten Thesis. So wirkt die thematische Qualität ab Takt 63 wie aus einer stufenweisen Potenzierung der Energie herausproduziert: eine ästhetische Korrespondenz zum Ressort der ökonomischen Produktivkräfte und ihrer Operationstechniken, mit deren "höherer kinetischer Energie" im Zuge der industriellen Revolution die Intensivierung der analytisch-synthetischen Kombinatorik der Kompositionen korreliert. Beispielhaft im "Allegro con brio" der Fünften Symphonie, dessen Hauptthema an sich "schon Arbeit", "entwickelnde Variation" aufweist, "noch ehe diese im Werk beginnt"<sup>62</sup>.

Die Formung eines Motivpartikels zum instrumentellen Impuls polarisiert die den Anfangstakten eigene Konvergenz von Werkprozeß und künstlerischer Regie zur Wechselwirkung von Subjekt und Objekt. Nach der Dezentrierung der ersten Thesis avanciert der dritte Thementakt zum Organon der thematischen Entwicklung. Wie bei Hegel repräsentiert auch dieser Produktionstopos mit der Relation zwischen dem kompositorischen Subjekt, dem geformten Material und dessen Differenzierung in Mittel und Objekt des Mittels den Reflex von Arbeit. Einer Arbeit, die das motivische Material zu einer Geschichte des Mittels organisiert, die wie im Fall des dritten Thementakts den gesamten Satz durchzieht, auf Tätigkeit, auf Jetztzeit und damit auf den geschichtsmächtigen Anspruch des Komponisten abhebt. Im Unterschied zur dramatischen Epik Mahlers, die sich den dramatis personae der Motiv- und Themengestalten als physiognomische Spur von Passion und Schicksal einzeichnet. Eine Arbeit auch, die im Kontext der appellativen und postulatorischen Sequenzen des Satzes auf die der Gattung und ihre emanzipatorische Potenzen verweist.

Zweifellos kommuniziert Beethovens Musik mit Techniken und Organisationsformen der gesamtgesellschaftlichen Produktion: in Phänomenen wie der auf höchstem Niveau entfalteten Arbeitsteiligkeit des Orchestersatzes, der analytisch-synthetischen Intensität motivisch-thematischer Arbeit oder der Integrationsdichte zahlreicher Sätze unter dem Monopol prozessualer Systematik. Darin auch, daß der Anfang der Neunten Symphonie eine neue Ökonomie ins Werk setzt, indem die Verstrebung sämtlicher Parameter der tonalen Grammatik nach dem Gesetz der Synchronisierung, vor allem extrem zerlegter motivischer Teilvorgänge, höchste Effizienz an Kontinuum und Einheit zeitigt: als Maximierung einer störungsfreien Produktion in Richtung thematische Qualität. Doch subvertiert gerade auch der erste Satz der Neunten Symphonie das dem Fortschrittsdogma eng verschworene Finalitätsdiktat immer wieder durch Spannungsirritationen zwischen Ma-

---

<sup>62</sup> Günter Mayer, *Weltbild - Notenbild. Zur Dialektik des musikalischen Materials*, Frankfurt/ M. 1978, S. 74f.

terialität und Prozessualität. Schon in den Anfangstakten finden sich nahezu unhörbare Widerstandsmomente gegen die Rasanz der Progression. So anlässlich der in den Takten 15 und 16 notierten Figur der ersten Violinen. Obwohl im Vergleich zu den vorangegangenen Motivpartikeln durch Eliminierung der Pausen, das heißt durch Verkettung expansiv geweitet, zudem im Sog des Crescendos und einer ersten, zum Gefälle der Anfangstakte gegengewichtigen Aufwärtsbewegung dynamisch gesteigert, wirkt sie ihrer Potenz nach zugleich entmächtigt. Sie weist einen statischen Zug auf, indem sie lediglich auf dem Ton a und dessen Oktavversetzungen basiert und außerdem spiegelsymmetrisch austariert ist. Bestätigen solche subtil in die Sukzessionslogik des Anfangs eingelassenen Reibungskoeffizienten eher noch die kompositorische Souveränität, so manifestiert sich mit den Frakturen der hauptthematischen Thesis jener Antagonismus, der das gesamte 'Allegro maestoso' durchziehen wird.

Er bestimmt auch die zweite Thesis in B-Dur. Denn obwohl sie den Modus der Gestaltung variiert; obwohl der Nachdruck des "Ben marcato" (T. 64) im nachhinein den kritischen Punkt der ersten hauptthematischen Exposition forciert zu überwinden sucht und im Unterschied zu Takt 24 zusätzlich Trompeten und Pauken aufbietet: die antidynamischen Momente und ihre desintegrativen Tendenzen bleiben dominant. Schon im ersten Versuch wird die Sechzehntelreihung f-e-d der Violinen des neunzehnten Takts zwei Takte später umgekehrt - augmentiert zu punktierten Achteln und akkordisch gesetzt - und zum zweigestrichenen b nach oben sequenziert: einer Stelle, deren unvermutete Wendung nach Es-Dur auf schwachem Taktteil den Scheitelpunkt der thematischen Klimax akzentuiert, bevor ein skalenhafter Abstieg den Verlauf erneut retrograd wendet. Ähnlich produziert auch das folgende zweite Hauptthemenmodell trotz des interpolierten Hebelimpulses der Takte 55ff. eine dissoziative Motivik (T. 63ff.): den in Sekundschritten abwärts geführten Achteln der ersten Violinen (T. 64) korrespondiert nach dem Drehpunkt cis ihr axialsymmetrisches Pendant. Gefolgt wiederum (T. 66f.) vom Skalensegment des Taktes 64, nun auf drei punktierte, von Sechzehntelpausen zäsierte Achtel verkürzt (T. 66f.). Als Teil der motivischen Hauptlinie und hervorgehoben durch den Wert einer halben Note verschränkt das zweigestrichene a der ersten Violinen in Takt 63 bereits unmittelbar nach dem Durchbruchsmovens den Anfangs- und Endpunkt der erwarteten innovatorischen Entwicklung zu einem negativen Höhepunkt, den die folgende, bis zum g" ansteigende Sukzession der Achtel und ihr von hier aus endgültiger Fall nicht mehr zu erreichen vermag. Zudem wird die morphologische Redundanz, die sich zum tragischen Gleichgewicht schärft, durch die simultan gegenläufige Umkehrung der zweiten Violinen, Violoncelli und Kontrabässe verstärkt (T. 64f.), wobei das nach unten an ein

ostinates a wie an die Last eines Gewichts gebundene Pendelmotiv zunächst der zweiten Violinen den retardierenden Zug nochmals intensiviert, um sich schließlich in den Schürfbewegungen der Celli und Kontrabässe (T. 67ff.) der Schwere kruder Stofflichkeit anzunähern und die thematische Präsenz endgültig in den Violinen verrinnen zu lassen. So scheitert auch der ab Takt 55 intendierte zweite Entwurf. Verglichen mit dem ersten verebbt er trotz seiner veränderten Strategie ähnlich fragmentarisch: zum skalenhaften Material entindividualisiert, verspannt in eine Synchronie der Umkehrungen mit krebsläufigen und chiasmatischen Mikrostrukturen, schließlich in die einer Engführung. In dieser tragischen Binnendramatik hinterläßt die Not der historischen Gegenwart ihre Spur; konzentriert im Riß des Hauptthemenkomplexes, der sich zum factum brutum des Satzantagonismus entfalten wird: als Stigma eines Weltlaufs, der in zeitgenössischen Reflexionen immer wieder seinem Defizit an Vernunft und Sittlichkeit, seinem Widerspruch zwischen Individualität und Totalität nach kritisiert wird. Auf ihn reagiert das Formgesetz des "Allegro ma non troppo, un poco maestoso" als Verweigerung von Versöhnung schon zu Beginn.

Wenn Bekker den Beginn der Neunten Symphonie mit der romantisierenden Assoziation vom 'heraufbeschworenen Dämon'<sup>63</sup> umschreibt - stimmungsbildlich geleitet von der Tradition der Geisterart d-Moll, etwa der Komtursszene aus Mozarts *Don Giovanni*, der Anrufung des Geistes Dragos in Schumanns *Genoveva* oder der ebenfalls mit einem leeren Quintentremolo in den Streichern anhebenden Ouvertüre zu Wagners *Fliegendem Holländer* - dann registriert seine Metapher die Erschütterung der dialektischen Balance des Schaffensprozesses in den hauptthematischen Expositionstakten des 'Allegro maestoso': das heißt die Verwandlung des prozessual dynamisierten, von Stereotypen befreiten und gestisch durchgeformten Artefakts zur Objektmacht eines Organismus, der dem Produzenten gegenüber selbst zum leviathanesken Subjekt wird und den Künstler in die Rolle des Agonisten zwingt. In die eines ästhetischen Matadors, der sich dem Werk mit höchster Bändigungskunst zu stellen und die formende Kraft des ersten, des produzierenden Subjekts zu behaupten hat. Spuren dieses Agons durchziehen Beethovens Musik als Repertoire zahlreicher Gesten des Eingriffs; schließlich auch als eine frühe Variante jenes Phänomens, das Benjamin über das Motiv des Fechters bei Baudelaire als künstlerisches Konstituens der Moderne ausmacht: daß nämlich der schöpferische Akt unter der Anstrengung, poetischen Widerstand gegen die Prosa der gesellschaftlichen Verhältnisse zu leisten, die Sphäre der Spiritualität überschreitet und den Körper zum

---

<sup>63</sup> Bekker, *Beethoven*, S. 271.

Bundesgenossen dieser Belastung macht<sup>64</sup>. Darin Beethovens zuweilen exzessiv somatischer Abfuhr während der Kompositionsarbeit verwandt - Schindler spricht von "heulen" und "stampfen" und einem "Kampf auf Tod und Leben"<sup>65</sup> -, bei der der taube Komponist den eigenen Körper zum Resonanzboden stimuliert.

Vermittelt über den Kompositionsprozeß zielt auch die rezeptiv zugemutete Versagung einer auf souveräne Synthesis gestützten Mnemonik im ersten Satz der Neunten Symphonie auf Ent-täuschung: auf das Aufheben der Täuschung über die "Welt als historischen Gegenstand", ihren "Konflikt der Naturkräfte untereinander selbst und mit der Freiheit des Menschen", wie eine Facette des Tragischen in Schillers Aufsatz *Über das Erhabene* das Gesetz einer unfreien Geschichte formuliert. Dem entspricht die Funktion des 'Allegro maestoso' als die einer traumatischen Exposition des gesamten Werks mit dem Gegenentwurf des Chorfinals. Erfahrung soll durch Erschütterung in kathartische Besinnung umschlagen: als Betroffenheit über die Dissonanz der Welt. Dieses Bewußtsein schärft schon der erste Takt. Wie Empirie als empeiria auf die Bedrohung durch ein übermächtiges Außen verweist, auf Gefahr und das Wagnis ihrer Bewältigung, so verschränkt der Anfangstakt gerade seit Beethoven den kritischen Augenblick der Infiltration von empirischer und ästhetischer Sphäre mit dem Akt, ihm standzuhalten. Zumal am Anfang eines Satzes, der wie das 'Allegro maestoso' der Neunten Symphonie "dem Negativen ins Angesicht schaut"<sup>66</sup>.

---

<sup>64</sup> Benjamin, *Charles Baudelaire*, S. 570.

<sup>65</sup> Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, S. 282.

<sup>66</sup> Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, S. 36.

## 2. Ökonomie des Erhabenen

Bei allem Pathos muß also der Sinn durch Leiden, der Geist durch Freiheit interessiert sein ... Aus aller Freiheit des Gemüts muß immer der leidende Mensch, aus allem Leiden der Menschheit muß immer der selbständige oder der Selbständigkeit fähige Geist durchscheinen.

Schiller, *Über das Pathetische*

Der hypotaktischen Heterogenität des hauptthematischen Feldes kontrastiert im 'Allegro maestoso' der Neunten Symphonie der parataktische Lyrismus der Takte 74ff. als Wechsel der Charaktere. Seinen ersten sechs Takten, die Schenker als "Modulationsgedanken" vom eigentlichen "zweiten Gedanken" (T. 80-137) absetzt und damit Beethovens Formtransformationen in formale Stereotypen zurückpreßt, korrespondieren im Expositionsbereich zahlreiche weitere Suspensionssequenzen: der zwölfte und vierzehnte Takt des hauptthematischen Feldes etwa oder das gleichfalls "piano" und "dolce" notierte Melosrudiment der Takte 104 und 105. In Kombination mit den vom reinen rhythmischen Schlag dominierten Motiven vergrößern solche Zäsuren des tragischen Rappports den Antagonismus des hauptthematischen Komplexes und seine Konzentration in den Takten 28 und 30.

Die Takte 74-79 strukturieren sich als eine Figuration isomorpher Motive, deren ruhige Sekundschriffe auf das Leitthema des Finales vorausweisen und deren Reihungsprinzip sich im kantablen Modus der Takte 80ff. fortsetzt. Dennoch repräsentiert die Passage die Qualität zweiter Themen weniger aufgrund melismischer Besonderheit als aufgrund einer flüchtigen Freisetzung vom operationalen Gesetz bereits der Exposition. Indem jedoch die Konzentrations- und Auflösungsprozesse des Satzes noch in dessen idyllisch-elegischen Valeurs präsent bleiben, wirken diese Segmente wie flüchtige Episoden im Kraftfeld arbeitender Energien. Schon die Takte 74-79 grundieren Streicherimpulse (T. 74, 76, 78), die das Movens des Hauptthemenkomplexes der Takte 55ff. nachhallen lassen, während die Durchdringung von Geschlossenheit und Offenheit für die B-Dur-Takte 80ff. geradezu konstitutiv ist: als Verbindung einer periodischen Quadratur von acht Takten, deren zweite Vierergruppe die vorangehende rhythmisch variiert, und einer Sechzehntel-Motorik der Streicher. Die elliptische Konstruktion der Passage wird noch gefördert durch eine dynamische Modellierung, die infolge der Akzentuierung der unbetonten Achtel des Vorder- und des Crescendos des Nachsatzes über die

motivische Reduktion und die Redundanz der Wiederholung hinauszutragen intendiert und dadurch den transitorischen Modus inmitten des Satzkontinuums und seiner Subversion thematischer Fixa steigert.

Was hier als mikrotektonische Statik und Dynamik evident wird, bestimmt die Architektur des 'Allegro maestoso' der Neunten Symphonie insgesamt. So wechseln in seiner Exposition thematische Gruppen und solche der Suspension mit Passagen der Produktion und Digression und deren zeitweiser Überlagerung auf nahezu rhapsodische Weise. Mit Passagen also, die die Struktur des Satzes im Furor der Transformation zerklüften: zu- meist von entstrukturierender Gewalt (T. 92ff.), um schließlich erneut der Entwicklung konsistenter Motivzentren zuzuarbeiten (T. 120ff.). Dem Fonds der Themen- und Motiv- Depositorien des Satzes entzogen organisieren solche Partien den wechselseitigen Um- schlag von gebundenen und freien Energien und belasten in den Takten 92ff., 114ff., 359ff., 381ff., 453ff. und 495ff. mit der Einheit der Struktur auch die Kontinuität des rezi- pierenden Bewußtseins. Für Augenblicke entgleitet die Musik ihrem Sinngefüge. Der Ökonomiedispens solcher vom motivisch-thematischen Gedächtnis des Sonatenhaupt- satzes exzentrisch abweichender Verläufe widerlegt den Anschein, Beethovens sympho- nisches Denken tilge wie Hegels System-Philosophie sämtliche Leerstellen im Netz der kompositorischen Sinn-Signifikanten, um mit methodischem Arbeitsethos jedes Moment unter das Joch einer lückenlosen Effizienz zu knechten. Unterminiert doch das 'Allegro maestoso' durch jene aus der Ordnung laufenden Passagen, deren Produktionsvektoren sich ziellos durchkreuzen, immer wieder den Plan einer teleologischen Homogenität; auch wenn die Umwege, Digressionen und Blockierungen des dramatischen Diskurses letztlich als Struktive von Revision, Wiederholung, Ambivalenz oder kontraproduktivem Stau dem Zielgefälle des Satzes zuarbeiten, und die athematischen Schübe, die gleich Freuds Primärvorgängen "keine Organisation", "keinen Gesamtwillen"<sup>1</sup>, will sagen: kein kohärentes motivisch-thematisches Objekt und keine finale Richtung erkennen lassen, durch untergründige Referenz auf die omnipräsente Kombinatorik der Tonalität gesichert bleiben. Deren Dramaturgie läßt radikale Sprengungen des kompositorischen Diskurses nur sporadisch zu und kanalisiert die dissoziativen Partien, um sie immer wieder der motivisch-thematischen Logik einzugemeinden. Nicht umsonst wird die hintergründige Regie dieser Sinnpotenz im Verlauf der Takte 114ff. gleichsam lautlos und deshalb gerade mit der Aura des Allgegenwärtigen in Szene gesetzt, um die flottierenden Sequenzen zu solchen der Transgression zu binden: über das Infiltrieren kleinster Motivpartikel vom Rang verkappter thematischer Bausteine. Außerdem werden die devianten Bahnen oft

---

<sup>1</sup> Freud, *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, Studienausgabe Bd. I, S. 511.

genug abrupt und rigoros durch motivisch-thematische Derivate begrenzt und entlastet. So setzt das Tutti der Takte 102 und 103 der Auflösung der zweiten lyrischen Sequenz des 'Allegro maestoso' (T. 80ff.) eine jähe Schranke entgegen. Einer Fortspinnung, die bei fallendem Melos ab Takt 92 in divergenten Sechzehntelskalen expandiert und auszufern beginnt. Während der Tonraum dadurch unter Aufhebung eines zentrierenden Fluchtpunkts verunklärt wird, fällt das verkleinerte Motiv des achten bis elften Hauptthementakts wie aus Überdruß an Formung einer Verschleifung anheim. Und obwohl sich bereits in Takt 95 die gegeneinander geführten Sechzehntelstränge mit absteigender Gewichtung kurz über einer flüchtigen Halbschlußruptur stauen, bei der die vom Orchesterplenum zunächst noch vag konturierte Einspruchsinstanz von den Fagotten überspielt wird, wirkt ihre endgültige Bändigung durch die Takte 102/103 nahezu montagehaft.

Mit lakonischer Schroffheit und dem Ton einer imperativischen Ordre dringt Regularität in die Sukzession ein. Sie bindet die perzeptive Dissoziation und restituiert mit repetitivem Nachdruck die Bürgschaft der Koordinationsregie. Vor allem aufgrund der sicheren Präsenz des Takts, dessen staccatoverschärfter Schlag über die Rhythmik dominiert. Hier konkretisiert sich, was Hegel dem einheitsstiftenden Regulativ des Takts generell zuschreibt: daß in ihm "das Selbst" als "das BEISICHSELBSTseiende"<sup>2</sup> das "Wiederfinden seiner selbst"<sup>3</sup> genieße. Im "Takt", in dem "das Ich seine Identität mit sich für sich macht"<sup>4</sup>, "findet das Selbstbewußtsein sich selber als Einheit wieder, insofern es teils seine eigene Gleichheit als Ordnung der willkürlichen Mannigfaltigkeit erkennt, teils bei der Wiederkehr derselben Einheit sich erinnert, daß sie bereits dagewesen sei und gerade durch ihr Wiederkehren sich als herrschende Regel zeige"<sup>5</sup>. Diese Einheit ist es, "welche an die gleiche Einheit des Subjekts anklingt"<sup>6</sup>. Ist doch das Ich "nicht das unbestimmte Fortbestehen und die haltungslose Dauer, sondern wird erst zum Selbst als Sammlung und Rückkehr in sich"<sup>7</sup>. So zwingt die homorhythmische Stimmenkongruenz des Fanfaren-Emblems (T. 102f.) die sinnökonomisch brache Haltlosigkeit der Takte 92ff. mit apodiktischem Fortissimo zum Tuttikonsens. Eine Bändigung zu kollektiver Einheit, die der Stelle den Ausdruck von Allgemeinheit und Notwendigkeit verleiht: als komposi-

---

2 Hegel, *Ästhetik III*, WW XV, S. 165.

3 Ebd., S. 166.

4 Ebd.

5 Ebd.

6 Hegel, *Ästhetik I*, S. 323.

7 Hegel, *Ästhetik III*, S. 164.

torische Adaption jener Konstanten, die Kant als unabdingbare Kriterien des Sittlichen fixiert. Wenn jedoch Beethovens Signalthematik Einspruch gegen die von der Produktionslogik verlassenen Energien des Satzes erhebt, dann immer auch gegen deren formbedrohende Leidenschaft, die dem Ideal bürgerlicher Autonomie als Aufstand von Willkür und Selbstvergessenheit wider Vernunft und Ethos verdächtig schien. Ähnlich apotropäisch etabliert auch Kant, der von der "Leidenschaft" als von einer "Krankheit", als von "Krebsschäden für die reine praktische Vernunft"<sup>8</sup> spricht, die Armatur des Sittengesetzes. Ein Bezug, der im Finale der Neunten Symphonie durch jene Stelle verdichtet wird, die die orgiastische Eruption der Musik eindämmt (T. 187ff.): im Zeichen der "Freude" als domestizierter Lust und gegen den drohenden Abfall des Einzelnen vom Gesetz des Allgemeinen. Sind im 'Sittlichen' doch Symptome einer "Krankheit und der Anfang des Todes vorhanden, wenn ein Teil sich selbst organisiert und sich der Herrschaft des Ganzen entzieht, durch welche Vereinzelung er es negativ affiziert oder es gar zwingt, sich allein für diese Potenz zu organisieren"<sup>9</sup>. Solcher Intention nach wird die Intervention der Takte 102/103 zum Vorboten der regulativ sittlichen Idee des Schlußsatzes. So ließ Beethoven "die Musik eine neue Sprache, die bisher verbotene Sprache der Leidenschaft, reden: weil aber seine Kunst aus den Gesetzen und Conventionen der Kunst des Ethos' herauswachsen und versuchen mußte, sich gleichsam vor jener zu rechtfertigen, so hatte sein künstlerisches Werden eine eigenthümliche Schwierigkeit und Undeutlichkeit an sich. Ein innerer, dramatischer Vorgang - denn jede Leidenschaft hat einen dramatischen Verlauf - wollte sich zu einer neuen Form hindurchringen, aber das überlieferte Schema der Stimmungsmusik widersetzte sich und redete beinahe mit der Miene der Moralität wider ein Aufkommen der Unmoralität. Es scheint mitunter so, als ob Beethoven sich die widerspruchsvolle Aufgabe gestellt habe, das Pathos mit den Mittel des Ethos' sich aussprechen zu lassen"<sup>10</sup>.

Beethoven entzieht jedoch die Takte 102 und 103 dem Befehlsgestus durch ihre erneute Auflösung zum Impuls (T. 110ff.), nachdem schon in den Takten 104 und 105 Suspensionsgruppen der Holzbläser die herrische Tutti-Wucht zäsiert hatten und in Takt 107 die brüsk Einhalt gebietende Diktion nach Moll umgeschlagen war. Durch die Verflüssigung zum Movens befreit sich die imperativische Parole von bloßer Heteronomie. Wie bei Kant und Fichte hat sich auch bei Beethoven der Status des Sollens zur tätigen Kraft

---

<sup>8</sup> Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, WW XII, Frankfurt/M. 1968, S. 599f.

<sup>9</sup> Hegel, *Über die wissenschaftlichen Behandlungsarten des Naturrechts, seine Stelle in der praktischen Philosophie und sein Verhältnis zu den positiven Rechtswissenschaften*, WW II, S. 517.

<sup>10</sup> Nietzsche, *Unzeitgemäße Betrachtungen*, Viertes Stück: *Richard Wagner in Bayreuth*, KSA I, S. 492.



im Zeichen sittlicher Autonomie umzusetzen. Denn wenn das moralische Gesetz auch "demütigt"<sup>11</sup>, indem es das Verlangen der Neigungen bricht, schafft es doch zugleich ein Gefühl der "Erhebung"<sup>12</sup> im Triumph sittlicher Freiheit. Von "FREIER Unterwerfung"<sup>13</sup> wird gesprochen. Davon, daß jene Nötigung ja durch die "Gesetzgebung der EIGENEN Vernunft"<sup>14</sup> ausgeübt werde. Später wird Schopenhauers Idealismuskritik auf dem Vorwurf der "Sklavenmoral" insistieren. Sei es doch "schlechterdings unmöglich", die "gebietende Stimme, sie mag nun von innen, oder von außen kommen", "sich anders, als drohend, oder versprechend zu denken"<sup>15</sup>.

Die Takte 102 bis 109 erneuern den Antagonismus des Hauptthemenepilogs, dessen rhetorische Varianten den gesamten Satz bestimmen: den zwischen einem hart skandierten Signalmotiv, seinem metrisch und der Tutti-Gewalt wegen vom Bündnis Zeit, Ordnung und Notwendigkeit dominierten imperativen Ton (T. 27, 29 bzw. 102f., 106f.), sowie einer melismischen Geste und ihrer über sich hinausweisenden suspensiven Expressivität (T. 28, 30 bzw. 104f., 108f.). Gerade sie verdeutlicht im Kontrast zum appellativen Idiom des Fanfaremblems, wie sehr dessen ethisch inspirierte Rhetorik von der Resonanz des Realitätsprinzips bestimmt bleibt. Konvergiert doch die Bändigungsethik der Willensfreiheit aufs beste mit dem spartanischen Gesetz der Ökonomie. Als Entmächtigung vielfältiger Charaktere zugunsten eines Sinn-Attraktors, der die Satzeinheiten und ihren Konnex auf ein ideelles Konzept hin ausrichtet - das 'Allegro maestoso' der Neunten Symphonie etwa auf das des Tragischen - manifestiert sich dieser asketische Zug schließlich auch in der Faktur der Neunten Symphonie: als eine Gewalt des Ausschlusses mit den Spuren jener Herrschafts- und Pressionsfiguren, die die Aufrüstung des Vernunft- und Tugendrigorismus gegen den Skandal der Sinnlichkeit seit Kant kennzeichnen.

Nach seiner ersten Formulierung im hauptthematischen Feld wird der Kontrast zwischen der rhythmischen Schlagkraft der Takte 102, 103, 106 und 107 und dem aphoristischen Melos der Takte 104 und 105 innerhalb der Exposition zum dritten Mal in den Takten 138ff. aufgegriffen. Während jedoch hier der unaufgelöste Gegensatz in eine monolithische Tuttikadenz mündet, die ab Takt 154 mit einem Abstieg des punktierten

---

11 Kant, *Kritik der praktischen Vernunft*, S. 194.

12 Ebd., S. 202.

13 Ebd.

14 Ebd.

15 Arthur Schopenhauer, *Preisschrift über die Grundlage der Moral*, in: Schopenhauer, *Werke in zehn Bänden*, Bd. VI, Zürich 1977, S. 163. Vgl. auch Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung* I, 2, WW II, S. 636ff.

Motivs aus Takt 102 respektive 27 über zweieinhalb Oktaven und einem schließlich *decrescendierenden* Oktavfall in den Quintgrund des Durchführungsbeginns zurücksinkt, entwerfen die Takte 102ff. ein flüchtiges Modell der Versöhnung und damit der Transzendenz des Satzes in Richtung Finale. Sofern nämlich das melodische Rudiment in den Takten 110 bis 113 als augmentierte Variante im zweifachen Piano nachhallt und gleichzeitig vom Impuls-Motiv der Takte 102/103 grundiert wird, hebt sich das diachrone Gegeneinander von Melos und Rhythmus, dessen riesenhafte Vergrößerung der zweite und dritte Satz repräsentieren, momenthaft in ein synchrones Miteinander auf. Der rhythmische Schlag wird überspannt und in seiner Wucht gemildert, bis die Fragilität dieser Einheit in Entwicklungszügen untergeht, die der Orientierung erneut den Boden entziehen.

Zunächst in Gestalt eines hochdissonanten Bereichs mit einer Anzahl "verminderter gequälter Schritte"<sup>16</sup>. Die sich über synkopischen Bässen nach oben windenden Sechzehntelbahnen der Violinen, Violen und Violoncelli (T. 116-119), von Einwürfen der Holzbläser und B-Hörner durchsetzt, verlaufen im Einklang. Einer Tradition nahe, die seit den Hadesszenen des Monteverdischen *Orfeo* das Unisono als Nichtfarbe zur Charakterisierung chthonischer Bezirke einsetzt; oder zur tonpoetischen Chiffrierung dunkler und labyrinthischer Zonen und Zustände, schließlich solchen des Irrrens und Suchens oder des Vorläufigen einer final gewichteten Entwicklung, wie etwa in Händels *Messias*-Arie "The people that walked in darkness have seen a great light", deren chromatische Schritte Verwandtschaft zu Beethovens Takten erkennen lassen. Von diesem Kontext aus wird die Stelle der Neunten Symphonie zum Indikator des ästhetischen Materials und seiner Potentialität. Vergleichbar der idealistischen Reflexion des Stoffs als mit dem Trieb begabt, sich durchzuformen und den Mangel des Amorphen in Struktur umzusetzen. In ähnlicher Weise überführt der Geist der kompositorischen Imagination die Materialität dieser Takte in Arbeit, wofern extrem reduzierte Tonfiguren, die bezüglich ihrer Valenz im Rahmen der Motiv- und Themen-Bank dieses Satzes alles und nichts bedeuten können, zu einer neuen Gestaltkonsistenz verdichtet werden (T. 138ff.). Ähnlich Hegels Aufhebung des "falschen Scheins der Selbständigkeit"<sup>17</sup> des einzelnen in der "absolut flüssigen Kontinuität des Begriffs"<sup>18</sup> werden solche Konstellationen allerdings ständig ihrer motivisch-thematischen Kompetenz nach bestritten. Nur so konnte Wagner der "vollständigen Unklarheit" der Takte 138ff. und 407ff. wegen von einem "melodischen Ungeheuer"

---

16 Nef, *Die neun Sinfonien Beethovens*, S. 263.

17 Hegel, *Enzyklopädie I*, S. 371.

18 Hegel, *Logik II*, S. 321.

sprechen<sup>19</sup> .

Transformation heißt in den Takten 120-137 Produktion: subversiv in ihrem verflüssigenden Furor, substruktiv infolge ihrer Durchlässigkeit auf jenen Materialgrund *sous terre*, zu dem der Unisonogang des Taktes 114f. hinabführt. Sämtliche Motive dieses Abschnitts (T. 114-137) können aus den Regionen des Haupt- und Seitensatzes oder der Modulationspartie abgeleitet werden. Entscheidend jedoch ist ihre Funktion, treibende Partikel in einem Energiefeld der Ambivalenz zu sein, jenseits einer Trennung in Haupt- und Nebenstimmen. So verbindet sich dem Alternieren von *ges* und *g*, von kleiner und großer *None*, ab Takt 120 (erste und zweite Violinen, Fagott und Klarinette) die Kombination einer zugleich augmentierten und diminuierten Variante des Seufzermotivs der Takte 116ff. (Klarinette, Oboe, Flöte). Sie repräsentiert eines der Agenzien der über der Dominantbasis von B-Dur entbundenen Entwicklungsstränge, deren divergente Vektoren zunächst um die klangbindende Binnendynamik der Hörner und um das Kontinuum der Pauke mit dem Rhythmuspartikel aus Takt 102 zentriert bleiben: ein in seiner Funktion als *Movens* und stabilisierender Leitfaden gleichfalls doppelwertiges Struktiv, dessen kohäsive Kraft mit seinem Verschwinden ab Takt 132 und den damit endgültig entbundenen eruptiven Energien deutlich wird.

Das Anziehen des Tempos, ab Takt 128 zunächst infolge Motivkontraktion, steigert sich zu leidenschaftlicher, an Mahlers Partien des "Vorwärts!" erinnernder Vehemenz. Sie bestimmt eine Sektion, die ab Takt 130 bei synkopisch geführten Hörnern die Splitter des Sekund- und Terzmotivs der Takte 116ff. verklammert und letzteres zur Dezime gespreizt ab Takt 132 (Bässe, Violoncelli, Fagotte) mit dem vierten Hauptthementakt in den Oboen und ungestüm figurierten Violinen kombiniert. Schließlich (T. 138) entläßt der furiose Verlauf unter Erreichen der Tonika die Expositions coda mit einer Verve, die fortissimo in das Piano-Espressivo eines schlußgruppenähnlichen Gedankens überschießt. Die Kontraktion im Großen, die die vierundzwanzig Takte seit T. 114 auszeichnet und die Bündelung der einzelnen Energieparameter auf eine einheitliche Triebkraft hin forciert, legiert sich einem *Passionato*, das die Sukzessionslogik unterläuft, während mikrostrukturell der losgelassenen Zweiunddreißigstelgestik der Violinen und Violen (T. 132ff.) das Gerüst des vierten Hauptthementakts einbeschrieben bleibt. So verschränkt sich die zielgerichtete Produktion mit ihrer Sprengung durch den Furor der Leidenschaft. Er weitet mit seinen *Digressionen*, konstruierten Unschärfen und Frakturen den Sonatensatz ins Offene, zur Fantasie hin und bindet die prozessuale Strenge an den Status des Expe-

---

<sup>19</sup> Richard Wagner, *Zum Vortrag der Neunten Symphonie Beethovens*, in: Wagner, *Dichtungen und Schriften*, Hg. Dieter Borchmeyer, Bd. IX, Frankfurt/M. 1983, S. 130.

riments.

Das 'Allegro maestoso' nach Maßgabe des Sonatenkonstrukts zu harmonisieren, hieße, die Seite der Konstruktion im Sinn einer Garantin von Entäußerung und Rückbindung zu überschätzen. Trägt doch dieser Satz aufgrund der Okkupation des Zeiterrains durch den tragischen Riß eine Kollision aus, die die Kombinatorik wie die Regulative seiner Mnemonik aufs äußerste belastet. Unbeachtet bliebe allein schon die Verunsicherung durch die riesigen Dimensionen dieses Symphoniesatzes: seine Energie aus Ansätzen, Verwerfungen, Oppositionen, Umschichtungen, Verdichtungen, Transgressionen und Verschüttungen; die "Energeia"<sup>20</sup> eines "geistigen Prozesses"<sup>21</sup> also, eines Denkens in Musik und seiner "Arbeit"<sup>22</sup>, die ihre Topik produktiv umformt und den überlieferten analytischen Fundus schal werden läßt. Vor allem aufgrund einer Dehierarchisierung des Formgedächtnisses mittels der Revision der schematischen Expositionswiederholung oder mittels einer bereits bei Haydn beobachtbaren, nun aber massiven Expansion von Durchführungsstrategien über das gesamte Satzterritorium, schließlich mittels der Destabilisierung der Reprise durch eine zum Auflösungsfeld geweitete Coda. Eher als eine vom formalen Sicherheitsbedürfnis getragene Analyse verweist deshalb Kants Topos vom "Abgrund", von einer der Einbildungskraft nach "negativen Darstellung" des "Unendlichen"<sup>23</sup>, auf die Quintessenz dieses 'Allegro maestoso', das sich als ein von der Reproduktion seines antagonistischen Movens unerlöster progressus ad infinitum zu realisieren scheint.

Die Wucht der dissoluten Partien und ihre überbordenden Kräfte unterminieren im Eröffnungsdrama der Neunten Symphonie jene rezeptive "Freiheit"<sup>24</sup>, die auf "ruhiger Kontemplation"<sup>25</sup> basiert. Sie reklamiert Kant für einen Begriff des Schönen, der sich am "Vorzug der Naturschönheit vor der Kunstschönheit"<sup>26</sup> ausrichtet und über das Modell der Autonomie an dem der Harmonie orientiert bleibt. Insofern das Schöne der Form nach "Begrenzung" auszeichnet, führt es "directe ein Gefühl der Beförderung des Lebens

---

20 Wilhelm von Humboldt, *Einleitung zum Kawi-Werk. Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluß auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts*, in: Humboldt, *Schriften zur Sprache*, Hg. Michael Böhler, Stuttgart 1973, S. 36.

21 Ebd.

22 Ebd., S. 36.

23 Kant, *Kritik der Urteilskraft*, WW X, S. 201.

24 Ebd., S. 194f.

25 Ebd., S. 168 und 181.

26 Ebd., S. 233.

bei sich" und weist eine "Zweckmäßigkeit" auf, "wodurch der Gegenstand für unsere Urteilskraft gleichsam vorherbestimmt zu sein scheint", und so "an sich einen Gegenstand des Wohlgefallens ausmacht"<sup>27</sup>. Solche Passagen Beethovens jedoch, deren offenliegende Triebenergie den motivischen Nexus amnestisch sprengt, lassen das Synthesis- und Identitätsverlangen der Rezipienten abprallen. Anders als beim Phänomen des Schönen setzt dem Subjekt nun ein gewaltsam andrängendes Objekt zu.

Das Pulsieren der produktiven Satzenergie im und gegen das Formintegral des 'Allegro maestoso' transformiert die musikalische Zeit zuweilen in eine räumliche Dimension, die die komponierten Verläufe zwischen die Koordinaten von Nähe und Ferne verspannt. Vorrangig in den Takten 92ff., 359ff., 453ff. und 459ff., die schon infolge der aufgekündigten Rückführung auf die Arbeit motivisch profilierter Figuren eruptive Gewalt gewinnen. So entäußert sich das *Passionato* dieser Schübe zur naturhaft ungebändigten Expressivität einer Topographie elementarer, weil nicht exakt ortbarer und funktionabler Kräfte. Nun läßt bereits Kant selbst, wenn auch unter dem Vorzeichen der Harmonie, die Mischung der Sphären von Kunst und Natur ein, sofern Kunst schön genannt werden könne, "wenn wir uns bewußt sind, sie sei Kunst, und sie uns doch als Natur aussieht"<sup>28</sup>. Verschränkt damit ästhetisch der naturhafte Schein und die Freiheit des Werks von allem "Zwange willkürlicher Regeln"<sup>29</sup> bürgerliches Selbstbewußtsein mit aristokratischem Arbeitstabus, dann öffnet sich die nominalistische Tilgung von Stereotypie, Musterbuch und Schulform sowie des Gemachten an Konstruktion und Technik im Kunstwerk zugleich jener Dimension, die Kants Ideal der schönen Kunst ausschließt: dem Rumor und der Vehemenz von Natur nämlich, die das Quietiv des Schönen sprengen und durch Erschütterung das Gefühl des Erhabenen auslösen. Natur aber entwirft sich über das *tertium comparationis* der Triebdynamik immer auch als Spiegel der Gesellschaft. Bei Beethoven am unmittelbarsten in der "Gewitter"- und "Sturm"-Szene und dem anschließenden "Hirtengesang" der *Pastorale*, in der sich Naturgewalt, Revolution und gesellschaftliche *Renovatio* untrennbar und im musikalischen Material fundiert legieren. Wie Hölderlins oder Kleists Blitzfiguren, deren Feuerzeichen Natur und Zivilisation kollidieren lassen, um sie in wechselseitiger Durchdringung zu verrätseln und von ihrer starren Konfrontation zu entbinden, läßt Beethovens Sechste Symphonie Natur und Gesellschaft metaphorisch changieren.

---

27 Ebd., S. 165f.

28 Ebd., S. 240f.

29 Ebd.

Der "Lust an der Harmonie der Erkenntnisvermögen"<sup>30</sup> und ihrer Proportionierung nach der "Klarheit und Ordnung"<sup>31</sup> formaler Zweckmäßigkeit widerstreitet der Plan des ersten Satzes der Neunten Symphonie zur Gänze. Seine Ambivalenz von Libido- und Destruo-Potentialen und deren ständig sich änderndes Legierungsverhältnis, am deutlichsten in den zentralen Feldern motivisch-thematischen Auf- und Abbaus bis hinein in die Spiegelfiguren und die der Gegenläufigkeit, opponiert dem kontemplativen Ideal: als ein vom tonalen System kanalisierter Produktionskoloß der Verschiebungen, Verwandlungen und Transformationen. Beethovens passionierte Partien paralysieren eher, als daß sie einer im Wechsel der Affekte nach Spannung und Lösung organisierten Sonatenform genügten, die gleich einem Organon bürgerlicher Konzertmusik die "zweckmäßige und natürliche Fortschreitung" der ausgedrückten "Gefühle" sicherte<sup>32</sup>. Und selbst noch gegen eine das Werk überziehende Patina aus Kenntnis und Gewöhnung zwingt das "Allegro ma non troppo, un poco maestoso" insgesamt eine Arbeit des Verstehens auf, die den Narzißmus des Ego irritiert. Zu oft wird der vom mnemonischen Korsett geleitete Akt der Koordination unterlaufen und enttäuscht.

Beethoven "stösst durch seine Kraft eben so oft feindlich ab, als er anzieht und erfreut, er spannt, betäubt und ermüdet, und läßt den Zuhörer seiner Gedankenfülle nicht recht froh werden, und das Alles - wie es scheint, will er so", rezensiert die Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung bei Gelegenheit der Erstaufführung der Neunten Symphonie in Leipzig<sup>33</sup>. Diese Charakterisierung der Konzentrations- und Dissoziationstendenzen des "Allegro ma non troppo, un poco maestoso" erinnert mit ihrer Dynamik von Attraktions- und Repulsionsenergien an Kants Theorie des Erhabenen. Führt doch dessen Wirkung eine "BEWEGUNG des Gemüts"<sup>34</sup> mit sich, die "mit einer Erschütterung verglichen werden (kann), d. i. mit einem schnellwechselnden Abstoßen und Anziehen eben desselben Objekts"<sup>35</sup>. Deshalb ist das "Gefühl des Erhabenen eine Lust", "welche nur indirecte entspringt, nämlich so, daß sie durch das Gefühl einer augenblicklichen Hemmung der Lebenskräfte und darauf sogleich folgenden desto stärkern Ergießung derselben erzeugt

---

30 Ebd., S. 132.

31 Ebd., S. 257.

32 Johann Nikolaus Forkel, *Musikalischer Almanach auf das Jahr 1783*; zit. nach Leo Balet/ E. Gerhard, *Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert*, Hg. Gert Mattenklott, Frankfurt/M. - Berlin - Wien 1972, S. 477.

33 Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung, 3. Jg., März 1826, S. 204.

34 Kant, *Kritik der Urteilskraft*, S. 168.

35 Ebd., S. 181.

wird"; "und, indem das Gemüt von dem Gegenstande nicht bloß angezogen, sondern wechselweise auch immer wieder abgestoßen wird, das Wohlgefallen am Erhabenen nicht sowohl positive Lust als vielmehr Bewunderung oder Achtung enthält, d. i. negative Lust genannt zu werden verdient"<sup>36</sup>.

Friedrich Theodor Vischer hat in der Kantisch-Hegelschen Tradition des Erhabenen die D-Moll-Symphonie wohl als erster als einen Disput kon- und destruktiver Schübe begriffen; als einen Respons integrativer und desintegrativer Energien von formbelastenden Ausmaßen. Während in der "an und für sich reinen Form" des "Schönen" die "unmittelbare Einheit der Idee und des sinnlichen Bildes, der Erscheinung," einsteht, zerklüftet das "musikalisch Erhabene" und die Neunte Symphonie als dessen Manifestation der "Widerstreit" zwischen "Idee" und "Erscheinung", "Unendlichkeit" und "Endlichem". "Wenn die reine Form ein genau begrenztes Maaß der Verhältnisse des Gebildes ist, so überschreitet dieses Maaß das Erhabene, zugleich aber muß es gemäß der Bestimmung seines Wesens als Widerspruch die Form oder das begrenzte Maaß festhalten. Die Form als Grenze muß zugleich bleiben und zugleich in's Ungewisse verschwimmen; das Erhabene ist in Einem geformt und formlos. Diese widersprechende Bestimmtheit stellt sich in der erhabenen Erscheinung entweder dadurch dar, daß sie in die Form theilweise einlenkt und theilweise von ihr so abweicht, daß der Schein einer unendlich fortfließenden Abweichung entsteht, oder so, daß die Form im Ganzen zwar festgehalten, aber so erweitert ist, daß die untergeordneten Einzelheiten verschwinden"<sup>37</sup>. Naheliegend, daß sich das Erhabene, worin die Form "zugleich gesetzt und aufgehoben"<sup>38</sup> wird, zunehmend der Ästhetik des Häßlichen legiert, die ebenfalls schon an der Rezeptionsgeschichte der Neunten Symphonie abgelesen werden kann. Etwa an Theodor Uhlig's pejorativer Umschreibung, die Komposition sei "in ästhetischer Beziehung nicht nur kein Kunstwerk, sondern geradezu ein Monstrum"<sup>39</sup>. Entsprechend umfaßt das Diktum vom Erhabenen als dem "Mantel des Häßlichen"<sup>40</sup> das Polymorphe, das der klassizistische Ordo tabuiert: vorrangig die Vermischung der Formsphären, die Kontamination des Instrumentalen und Vokalen also, kurz: das Zwitterhafte der Neunten Symphonie.

Der 'verzweiflungsvolle' Zustand des 'Allegro maestoso' aber wird zum "Symbol" im Sinne Hegels, sofern sich in ihm das Ideal der Versöhnung vorerst nur negativ abzeichnet:

---

36 Ebd., S. 165.

37 Friedrich Theodor Vischer, *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*, München 1922, Bd. I, S. 227.

38 Ebd.

39 Zit. nach Nef, *Die neun Sinfonien Beethovens*, S. 310.

40 Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, KSA IV, S. 59.

im Sinne einer noch "nicht frei in sich bestimmten Idee"<sup>41</sup>. Aufgrund dieser Diskrepanz zwischen Idee und konkreter Gestalt gewinnt das Symbol den "Charakter der ERHABENHEIT"<sup>42</sup> mit dem Widerspruch zwischen der "Wirklichkeit als Grenze" und ihrer "Idee als dem Unendlichen"<sup>43</sup>. Die Spannung zwischen dem Trauma der Unversöhntheit und der Idee der Versöhnung trägt Beethovens symphonische Manifestation des Erhabenen, dessen Charaktere bereits in der "Maestoso"-Präzisierung des Tempo ordinario anklingen, als Konflikt aus. Auch in Schillers Schrift *Über naive und sentimentalische Dichtung*, die Beethoven in extenso gekannt haben dürfte<sup>44</sup>, gründet das Wesen des Sentimentalischen im Bezug des "wirklichen Zustands ... auf Ideen" und von "Ideen auf die Wirklichkeit"<sup>45</sup>. Die sentimentalische Dichtung hat es daher immer "mit zwei streitenden Objekten, mit dem Ideale nämlich und mit der Erfahrung, zugleich zu tun"<sup>46</sup>. Angelpunkt bleibt das moralische Gefühl, der 'moralische Trieb', mit dem das "Dichtungsvermögen in der engsten Verwandtschaft"<sup>47</sup> steht. Schiller bezieht nun die unter dem Begriff der "pathetischen Satyre" behandelte "Empfindungsweise", in der "die Wirklichkeit als Mangel dem Ideal als der höchsten Realität gegenübergestellt" wird, auf das "Erhabene"<sup>48</sup>. Wobei zunächst - man denke an Beethovens Verfahren im ersten Satz der Neunten Symphonie - keine Notwendigkeit besteht, daß das Ideal "ausgesprochen werde, wenn der Dichter es nur", gleichsam ex negativo, "ernsthaft und mit Affekt" zu "erwecken weiß"<sup>49</sup>. "ERHABEN" aber nennen wir, wie Schiller Kant resümiert, "ein Objekt, bei dessen Vorstellung unsre sinnliche Natur ihre Schranken, unsre vernünftige Natur aber ihre Überlegenheit, ihre Freiheit von Schranken fühlt; gegen das wir also PHYSISCH den kürzern ziehen, über welches wir uns aber MORALISCH, d. i. durch Ideen erheben"<sup>50</sup>. Das Erhabene, von Schiller als Ausformung des Streits zwischen Ideal und Wirklichkeit sowie

---

41 Hegel, *Ästhetik I*, S. 393.

42 Ebd.

43 Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, S. 720f.

44 Vgl. dazu Otto Baensch, *Aufbau und Sinn des Chorfinals in Beethovens neunter Symphonie*, in: Schriften der Straßburger Wissenschaftlichen Gesellschaft an der Universität Frankfurt/M., Neue Folge 11. Heft, Berlin - Leipzig 1930, S. 26ff.

45 Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, S. 745.

46 Ebd.

47 Ebd., S. 716.

48 Ebd., S. 722f.

49 Ebd.

50 Schiller, *Vom Erhabenen*, WW V, S. 489.



über die Theorie des "Pathetisch-erhabenen" und der sympathetischen Erschütterung in den Bereich der Kunst transferiert, stimmt nach Kant das Gemüt zu einem erhabenen Gefühl, indem das affizierte Subjekt "angereizt" wird, "die Sinnlichkeit zu verlassen und sich mit Ideen, die höhere Zweckmäßigkeit enthalten, zu beschäftigen"<sup>51</sup>.

Konsequent orientiert sich deshalb Schillers Konstituens der tragischen Kunst - die Spannung zwischen "Sinnlichkeit" und "Sittlichkeit"<sup>52</sup> - an der Leistung, "in allen denjenigen Affekten, welche mit dem eigennützigem Trieb zu tun haben, eine vollkommene Freiheit zu behalten", letztlich "auch in den heftigsten Stürmen der Leidenschaft"<sup>53</sup>. Damit rekurriert er auf Kants Reflexionen zu Autonomie und Heteronomie: auf die "Überlegenheit der Vernunftbestimmung unserer Erkenntnisvermögen über das größte Vermögen der Sinnlichkeit"<sup>54</sup>. Deren Sublimierung unter dem Einfluß des Sittengesetzes bestimmt ein vom Gefühl des Erhabenen affiziertes 'Gemüt' und seine "(praktischen) Ideen"<sup>55</sup> offene Gestimmtheit. Von hier aus fällt Licht auf ein mit nachdrücklicher Rufzeichengestik versehenes Notat Beethovens aus dem Jahr 1820, nämlich auf jenes nach Littrows *Kosmologischen Betrachtungen* paraphrasierte berühmte Diktum der *Kritik der praktischen Vernunft*: "Das moralische Gesetz in uns und der gestirnte Himmel über uns! Kant!!!"; aber auch auf jene Momente, die bereits in den Instrumentalsätzen der Neunten Symphonie die voluntative Kraft zur Synthesis mit imperativischem Nachdruck zu Gehör bringen. Sie zielen in Richtung Finale darauf ab, dissoziative Tendenzen aufzuheben und zum *sensus communis* sympathetischer Einheit zu binden.

Mit der unversöhnten Spannung zwischen der diskursiven Vehemenz und den konstruktiven Regulativen entwirft sich die antagonistische Fassung des ersten Satzes der Neunten Symphonie virtuell als tragische Unendlichkeit. Als diagnostischer Fokus auf den Gegenentwurf des Finales bezogen, setzt seine torsohafte Totale Charaktere des Erhabenen frei. Solche, die an einem - bei Kant noch an Natur orientierten - "formlosen Gegenstande" zu finden sind, "sofern UNBEGRENZTHEIT an ihm, oder durch dessen Veranlassung, vorgestellt und doch Totalität derselben hinzugedacht wird"<sup>56</sup>. Auch Vischers Paradox des Erhabenen als des 'In-Einem-Geformten-und-Formlosen' akzentuiert diese Dimen-

---

51 Kant, *Kritik der Urteilskraft*, S. 166.

52 Schiller, *Über die tragische Kunst*, WW V, S. 382ff., 387, 389f., 391.

53 Ebd., S. 374.

54 Kant, *Kritik der Urteilskraft*, S. 180.

55 Ebd., S. 190.

56 Ebd., S. 165.

sion und erinnert an Schlegels Umschreibung des Fragmentarischen als der "formlosen Form", die Zenck anlässlich der Beethovenschen Bagatellen op. 119 aufgreift<sup>57</sup>. Läuft aber die Arbeit an einigen Bagatellen des Opus 119 und denen aus Opus 126 zeitweise der an der Neunten Symphonie parallel, so kommuniziert mit dem elliptischen Charakter der Klavierkompositionen<sup>58</sup> und ihrer Desintegration die extensive Verhandlung des antagonistischen Traumas im Eröffnungssatz der Neunten Symphonie über die formsprenge Verschränkung von Offenheit und Geschlossenheit: als Durchdringung der Konstruktion mit ihrem Dispens, um das tradierte Gestaltideal auf eine Konfiguration jenseits der integrativen Totalität hin transparent werden zu lassen. Vergleichbar Schlegels offenem Diskurs, dessen aphoristische Fragmente sich im Zeichen der Systemaporie zu einem gewaltlos imaginären Kosmos der Reflexion konfigurieren und darin die Allegorie eines versöhnten Universums der Korrespondenzen entwerfen wollen. Ist es doch "gleich tödlich für den Geist, ein System zu haben, und keins zu haben"<sup>59</sup>. Dieser Kontext läßt den "Widerstreit" zwischen "Idee" und "Erscheinung", "Endlichem" und "Unendlichkeit" als analytischen Maßstab ein und legt an Beethoven den antisystematisch frühromantischen Zug frei. Damit rückt die Neunte Symphonie in die Nähe der Leitgedanken Hegels zur abendländisch-christlich erweiterten "romantischen Kunstform" mit ihrem stoff- und gestalttranszendierenden Durchbruch der Idee; abhängig von dem im Werk reflektierten "harten Antagonismus"<sup>60</sup> zwischen der geistlosen Wirklichkeit und einer inneren Welt "subjektiver Unendlichkeit"<sup>61</sup>.

Transformiert sich der Begriff des "formlosen Gegenstands" aus dem Repertoire der Theorie des Erhabenen in hermeneutische Konzeptionen wie die der "formlosen Form" (Schlegel) oder des "Geformt-formlosen" (Vischer), dann wird das 'Allegro maestoso' gerade seiner elliptischen Unversöhntheit wegen zur Produktivkraft, auf die "Empfänglichkeit ... für Ideen"<sup>62</sup> einzustimmen. Es wird zum Stimulans seiner eigenen Transgression, den ihm immanenten Antagonismus aufzuheben, und sensibilisiert die Hörer für den Fluchtpunkt des Finales und dessen moralisch-praktisches Vernunftpostulat. Dabei

---

57 Martin Zenck, *Phantasmagorie - Ausdruck - Extrem. Die Auseinandersetzung zwischen Adornos Musikdenken und Benjamins Kunsttheorie in den dreißiger Jahren*, in: *Adorno und die Musik. Studien zur Wertungsforschung*, Bd. XII, Hg. Otto Kolleritsch, Graz 1979, insb. S. 216f.

58 Zenck, Ebd., S. 217.

59 Schlegel, *Athenäums-Fragmente*, in: Schlegel, *Kritische Schriften*, Hg. Wolfdietrich Rasch, München 1970, S. 31.

60 Hegel, *Ästhetik II*, S. 198.

61 Ebd.

62 Kant, *Kritik der Urteilskraft*, S. 189.

produziert der tragische Antagonismus des ersten Satzes der Neunten Symphonie ein Bündel von Konnotationen, die zwar auf keinen eindeutigen Aussagenenner zu bringen sind, gleichwohl jedoch über zahlreiche imperativische Topoi eine Programmatik formulieren, die dem Regulativ einer "ästhetischen Idee" Richtung und Kontur verleiht. Unter ihr versteht Kant "diejenige Vorstellung der Einbildungskraft", die "viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch irgend ein bestimmter Gedanke, d. i. BEGRIFF adäquat sein kann, die folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann"<sup>63</sup>. Weist indes Kant den Ideen als "regulativen Prinzipien" des "theoretischen Erkenntnisvermögens" die Leitung des Verstandes nach dem "Prinzip der Vollständigkeit" zu: somit die Beförderung der "Endabsicht alles Erkenntnisses"<sup>64</sup>, und werden zudem die Termini, die die *Kritik der reinen Vernunft* im Anhang zur transzendentalen Dialektik als Kognitive des Erkenntnisvermögens versammelt<sup>65</sup>, auf ihren gesellschaftlichen Index hin durchlässig - im Topos der "kollektiven Einheit" etwa, die die Vernunft zum "Ziele der Verstandeshandlungen setzt"<sup>66</sup>, gemäß ihrem Telos, "Totalität", "mithin Zusammenfassung in EINE Anschauung"<sup>67</sup> zu fordern -, dann läßt sich mit Kants Regulativ-Kanon die Neunte Symphonie als eine besondere Variante der "Per-aspera-ad-astra"-Konzeption auffassen: sofern nämlich das Finale über den perspektivischen "Punkt" seiner mit Schiller formulierten "Idee" als Synthese der "Einheit", als immanentes "Ziel" des Werks entworfen wird<sup>68</sup>, wertet die Symphonie über die abbreviativ memorierten Stationen zu Beginn des Schlußsatzes und über die Signifikanz der Ode die ästhetische Idee des "Allegro ma non troppo" zur transzendentalen des Finales um.

Für Kants Subjektzentrierung des reinen ästhetischen Urteils bleibt die Frage nach der Autonomie des Gegenstands, der das Gefühl des Erhabenen auslöst, ohne Belang. Kant kann ihn nur seiner heteronomen Funktion nach fassen; der nämlich, das Gefühl für eine "selbständige Vernunft" im Subjekt zu fördern: kann doch das "eigentliche Erhabene ... in keiner sinnlichen Form enthalten sein", "sondern ... nur Ideen der Vernunft" treffen<sup>69</sup>.

63 Ebd., S. 249f.

64 Ebd., S. 73f.

65 Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, WW III/IV, S. 565.

66 Ebd.

67 Kant, *Kritik der Urteilskraft*, S. 177.

68 Zum Kontext der zitierten Termini vgl. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, S. 565.

69 Kant, *Kritik der Urteilskraft*, S. 166. Zur "herausragenden Stellung des Erhabenen in der Musikästhetik und Musikkritik nach 1800" vgl. auch Zenck, *Die Bach-Rezeption des späten Beethoven. Zum Verhältnis von Musikhistoriographie und Rezeptionsgeschichtsschreibung der "Klassik"*, Archiv für Musikwissenschaft, Beiheft 24, Wiesbaden-Stuttgart 1986, S. 68ff.

Demnach muß "die wahre Erhabenheit nur im Gemüte des Urteilenden" gesucht werden, "nicht in dem Naturobjekte, dessen Beurteilung diese Stimmung ... veranlaßt"<sup>70</sup>. Machen jedoch Schiller und die ihm folgende Ästhetik-Tradition das Erhabene gegen seine bei Kant noch ausschließlich ins affizierte Subjekt verlegte Wirkung im Objekt selbst aus, und entschlüsselt sich im Gegenzug Kants Naturbegriff auch als gesellschaftliche Triebmacht, deren ethische Bändigung aber als eine Sublimierungsstrategie bürgerlicher Affektökonomie, dann weiten sich mit Blick auf die Autonomie des Kunstwerks die psychologischen Rezeptionskategorien des Erhabenen auf ihre gattungsgeschichtliche Perspektive hin: die Affekte von Lust und Unlust also auf die Kategorien von Freiheit und Notwendigkeit. Gleiches gilt für den tragenden Zustandstopos des Erhabenen, für die Situation also, realer Gefahr enthoben zu sein. Bleibt etwa bei Burke "the effect of the sublime" infolge der Erschütterung des Selbsterhaltungstriebes der Empfindung von Unlust verbunden, so mildert sich die Impression des Schreckens aufgrund der nicht de facto lebensbedrohlichen Situation zum "delightful horror"; auch Kant rekurriert auf den Ort der "Sicherheit"<sup>71</sup> als einer zentralen Bedingung der Affektion und Faszination des Erhabenen, und Schiller schließlich, der Kants Reflexion der tragischen Kunst zubringt, betont die "Vorstellung eines FREMDEN Leidens"<sup>72</sup>, um dem ästhetischen Sensorium die "Freiheit des Geistes"<sup>73</sup> zu bewahren. Der Freiraum der Distanz wandert damit als Drama seiner Bedrohung, Vernichtung und Wiedererringung in die konstruktive Mathesis der Werke selbst ein. Wobei das Anbranden, Sich-Brechen und Verschmelzen der Satzenergien an und mit den Organisationsstrukturen Beethovenscher Kompositionen oft genug deren Mnemonik selbst als intelligible Instanz stabilisiert: mit dem "Vermögen zu widerstehen"<sup>74</sup> und den Status quo zu transzendieren. So entäußert sich das energetische Konzept des 'Allegro maestoso' und seines ökonomischen Grundes zum Zensur- und Sublimierungskodex des Formgedächtnisses, das als Bewußtseinsinstanz des gesellschaftlichen Sensoriums im Rahmen der kodifizierten Tonsprache und dem, was sie ausschließt, Libido zur Produktivkraft bindet und vergesellschaftet, um selbst wiederum von den arbeitenden Energien perforiert und verflüssigt zu werden. Dieses machinale Kräftetableau

---

70 Kant, *Kritik der Urteilskraft*, S. 166.

71 Ebd., S. 185.

72 Schiller, *Vom Erhabenen*, S. 509 (Sprgg. J. B.). Vgl. außerdem die Abhandlungen *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen*, *Über die tragische Kunst*, *Über das Pathetische*, sämtlich in: Schiller, WW V.

73 Schiller, *Vom Erhabenen*, S. 509.

74 Ebd.

stellt den Anspruch an die Hörer, über die mnemonischen Konjunktionen des Formkannons und seine sei es auch noch so gefährdete Bürgerschaft von Synthesis gegen die ruinöse Wucht und die tragische Erschütterung des Satzes die rezeptive Spontaneität der "Freiheit zu behaupten"<sup>75</sup>: im Wechselspiel von Autonomie und Heteronomie, das die Spannung von Idee und gesellschaftlicher Wirklichkeit im symphonischen Modell Beethovens konturiert, und geleitet von der Versöhnungsperspektive des Finales und des von ihr zum transästhetischen Postulat gewandelten Problems des 'Allegro maestoso'.

Erschütterung erzeugt der erste Satz der Neunten Symphonie, indem die Regulative seines Formgedächtnisses immer wieder heteronom aufgerieben zu werden drohen, ohne ihrerseits die Integration formsprengender Tendenzen preiszugeben. Diese agonale Struktur entäußert die im motivisch-thematischen Diskurs des Satzes zirkulierende Kraft zum Wechsel und zur Schichtung von Primär- und Sekundärprozessen. So wird das 'Allegro maestoso' auf eine "Produktion"<sup>76</sup> seiner Triebenergie hin durchlässig, die sich als Ökonomie zweier Regime organisiert: desjenigen, das diese Energie zum Arbeiten bringt, und desjenigen, das sie "störend, ungeordnet, zersetzend"<sup>77</sup> als "Nicht-Regime" unterläuft<sup>78</sup>. Allerdings wäre das Kapitel "primärer und sekundärer musikalischer Vorgänge" differenzierter als bei Kohut zu behandeln. Die Überlagerung eines "einfachen Rhythmus" durch eine "hochentwickelte und verfeinerte Melodie oder durch komplizierte Ausarbeitungen eines Themas" zu interpretieren, als verbänden sich hier eine "tiefere musikalische Primärvorgangs-Schicht (Rhythmus)" und eine "musikalische Sekundärvorgangs-Schicht (Melodie)", ist ebenso einseitig wie die der kruden Alternative 'einfach - kompliziert' angepaßte These, "musikalischer Rhythmus" müsse "nicht immer eine dem Primärvorgang zuzuordnende Komponente der Musik sein", könnten doch auch "komplexe rhythmische Variationen" für "kurze Zeitspannen in das Reich der sekundären musikalischen Vorgänge eintreten"<sup>79</sup>. Ähnlich jener psychoanalytischen Deutungsmanie, deren Abbildregression wild symbolisiert - Holzbläser etwa a priori als phallische Qualität ausmacht - argumentiert auch Kohut mit schematischen Generalisierungen. Statt dessen wäre etwa schon das Bändigungsmotiv der Takte 102 und 103 des ersten Satzes der Neunten Symphonie, alles andere als von komplizierter Rhythmik, infolge seiner imperativen Diktion dem Bereich von Sekundärprozessen zuzurechnen, die amorphe Mate-

---

<sup>75</sup> Schiller, *Über die tragische Kunst*, S. 387.

<sup>76</sup> Freud, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, Studienausgabe Bd. V, S. 121.

<sup>77</sup> Jean-François Lyotard, *Essays zu einer affirmativen Ästhetik*, Berlin 1982, S. 48.

<sup>78</sup> Ebd.

<sup>79</sup> Kohut, *Introspektion, Empathie und Psychoanalyse*, S. 224f.

rialpassage der Takte 92ff. jedoch trotz ihrer komplexen Faktur dem von Primärvorgängen; zu schweigen von Partien ihrer Legierung.

Im Fall des ersten Satzes der Neunten Symphonie wird dieses Wechselspiel von Autonomie und Heteronomie einem Konflikt ausgesetzt, der das Formgesetz und die Prozeßenergie immer wieder ins Extrem auseinanderzwingt und dadurch die Charaktere des Erhabenen in die des Tragischen umschlagen läßt. Transformiert doch das Libido-Mne-monik-Dispositiv des 'Allegro maestoso', das seine Spannung zur Zirkulation 'freier' und 'gebundener Energie[n]'<sup>80</sup> entäußert, die Entfesselungs- und Bändigungskonflikte des Satzes zum dramatischen Agon von Freiheit und Notwendigkeit, um den Schillers Tragö-dientheorie kreist und den Schelling als das "Wesentliche der TRAGÖDIE", gar die "höchste Erscheinung der Kunst" selbst feiert. Sie liegt im Namen "absoluter Indifferenz" gerade darin - und damit wird zugleich das tragische Zero des 'Allegro maestoso' mit seinen Ver-dichtungen in Durchführung und Reprise präzisiert -, daß die "Nothwendigkeit siegt, ohne daß die Freiheit unterliegt, und hinwiederum die Freiheit obsiegt, ohne daß die Nothwendigkeit besiegt wird"<sup>81</sup>.

So vermittelt sich der zentrale Antagonismus der Epoche und sein polarer Varianten-katalog von Vernunft und Natur, von Sittlichkeit und Sinnlichkeit zum ökonomischen Grund des ersten Satzes der Neunten Symphonie. Wird über den neuzeitlichen Ökono-mie- und Produktionsbegriff die transzendentalphilosophische Tradition schon in ihrer Sprache auf triebdynamische Komponenten hin transparent<sup>82</sup>, dann läßt sich ihr antagonistischer Reflexionskanon nicht weniger mit Freud auf das ödipale Drama der Kultur zwischen Triebbeghären und Triebverzicht hin schärfen. Zumal zentrale psycho-analytische Gedanken philosophischer Herkunft sind: waren sie doch "philosophische Elemente, bevor sie zu psychoanalytischen Elementen wurden"<sup>83</sup>. Schließlich konstruiert auch Freuds agonale Terminologie im Rahmen seiner Phänomenologie der "Triebnatur" zahlreiche Analogien und Transformationen zwischen den Wechselwirkungen, Abhängig-keiten und Oppositionen von Ich und Es, Primär- und Sekundärprozessen, Vernunft und Leidenschaft, Realitäts- und Lustprinzip<sup>84</sup>, wodurch evident wird, wie sehr seine "Zwei-

---

80 Zu diesen Termini vgl. Freud, *Die Traumdeutung*, Studienausgabe Bd. II, S. 569; *Das Unbewußte*, Studienausgabe Bd. III, S. 147; *Jenseits des Lustprinzips*, Studienausgabe Bd. III, S. 236f.

81 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Philosophie der Kunst*, Darmstadt 1976, S. 334 u. 337.

82 Zum Triebbegriff bei Fichte, Schiller und Schelling vgl. Odo Marquard, *Transzendentaler Idealismus, Romantische Naturphilosophie, Psychoanalyse*, Schriftenreihe zur Philosophischen Praxis Bd. 3, Köln 1987, S. 240. Besondere Bedeutung gewinnt die Triebterminologie in Hegels Arbeit des Begriffs.

83 Ebd., S. 2.

84 Freud, *Das Ich und das Es*, Studienausgabe Bd. III, S. 293f.

Tendenzen-Lehre"<sup>85</sup> dem virtuosen Spiel mit dem dualen Signifikanten als der herausragenden abendländischen Reflexionssignatur seit Platon verbunden bleibt; wie sehr also auch Freud "in genauer Entsprechung zu den Rezeptionsusancen der Transzendentalphilosophie und ihrer Naturphilosophie" steht, das heißt "in der Tradition der Kooperation der Prinzipien 'forma' und 'materia prima'", die zudem "seit der Transzendentalphilosophie offenkundig als geschichtliche Mächte agieren". Ein Faktum, das "ihrem Auftreten als 'Trieben' der Seele eindringlich vorgearbeitet" hat<sup>86</sup>.

Gemäß einer Schule des tragischen Bewußtseins soll die Gewalt des ersten Satzes aus Beethovens Neunter Symphonie, um mit Kant zu formulieren, "die Seelenstärke über ihr gewöhnliches Mittelmaß erhöhen, und ein Vermögen zu widerstehen von ganz anderer Art ... entdecken lassen"; eine "Überlegenheit"<sup>87</sup>, die im Eingedenken der "Menschheit" ebendiese "in unserer Person unerniedrigt"<sup>88</sup> läßt, ja festigt. Wobei das 'Allegro maestoso' am Ende seines unbefriedeten tragischen Diskurses bereits selbst das Solidaritätspostulat einer umfassend humanen Sozietät präzisiert (T. 513ff.). Die Idee der Autonomie verhandelt Beethovens Neunte Symphonie in mannigfaltigen dramaturgischen Facetten. Im Adagio etwa als kontemplativen Status, im 'Allegro maestoso' als die am Formgesetz orientierte mnemonisch sittliche Behauptung gegen den dramatischen Zeitsturz, oder eben, im Codaepilog desselben Satzes, als Postulat ethischer Stärke. Beethoven greift in diesen Takten (513ff.) Charaktere der barocken Tonsprache auf. Bereits der im Umfang einer Quart chromatisch absteigende ostinate Baß steht in der Tradition von Klage-themen des 17. Jahrhunderts und repräsentiert ein zumal im Barock verbreitetes Lamento-Motiv, das "in der Verbindung von Chromatik und Abwärtsführung (in der musikalischen Rhetorik handelt es sich um die Figuren der Pathopoiia und der Katabasis) den Ausdruck von Jammer, Schmerz und Elend wieder(gibt)"<sup>89</sup>. Ein herausragendes Beispiel dieses sogenannten Passus duriusculus findet sich bekanntlich im "Crucifixus" der Bachschen "H-Moll-Messe", seinerseits eine über den Affekt des Schmerzes vermittelte Parodie des Eingangschors "Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen" der Kantate BWV 12. Und noch spät erscheint der Topos etwa an mehreren Stellen der Sechsten Symphonie Tschaikowskys,

---

85 Marquard, *Transzendentaler Idealismus, Romantische Naturphilosophie, Psychoanalyse*, S. 240.

86 Ebd.

87 Kant, *Kritik der Urteilskraft*, S. 185.

88 Ebd., S. 186.

89 Walter Blankenburg, *Einführung in Bachs h-Moll-Messe*, Kassel 1974, S. 77. Zur Verwendung dieser Trauer- und Todesfigur bei Beethoven vgl. Erich Schenk, *Barock bei Beethoven*, in: *Beethoven und die Gegenwart*, Hg. Arnold Schmitz, Berlin - Bonn 1937, S. 177ff.

so zu Beginn ihrer Einleitung.

Die *maestà* gemessenen Schreitens, das die *Marcia funebre*-Stimmung am Ende des 'Allegro maestoso' der Neunten Symphonie assoziieren läßt, erinnert zudem an die Tradition der Französischen Ouvertüre; an das gravitatisch feierliche Schrittmaß ihrer Eckteile im getragenen marschmäßigen "rythme saccadé". Und im erhabenen Pathos gründet auch die Verwandtschaft zwischen dem Typus der *Marcia funebre* und jener zeremoniell-repräsentativen Musik, auf die bei Beethoven nicht zuletzt die Triller der Holzbläser als expressive Transformationen ehemaliger Ornamentfiguren verweisen (T. 516, 520, 522, 524, 526). Solcher Adaption stand die Händel-Rezeption des späten Beethoven Pate, deren Spur sich deutlich auch in den *Messias*-Reminiszenzen der *Missa solemnis* oder der Ouvertüre zur *Weihe des Hauses* von 1822 findet, dem Zeugnis einer Hommage. An Händels Musik, vorrangig den Oratorien, mag Beethoven fasziniert haben, daß sie die repräsentativ feudale Diktion barocker Praxis mit dem rhetorischen Schwung frühbürgerlich liberaler Emphase zu durchsetzen beginnt. In der Weise, daß die Fusion mit der aristokratischen *grandeur* den bürgerlichen Habitus zur Größe steigert, ihn gleichsam nobilitiert.

Händels Oratorien bleiben zwar als monumentale Völkerdramen über ihre alttestamentarischen Stoffe dem Sendungsbewußtsein des englischen Puritanismus verpflichtet, dem der aufsteigenden Weltmacht England in der Rolle eines "neuen Israel" und auserwählten Volkes. Vom nationalen Pathos der republikanischen Tradition des 17. Jahrhunderts inspiriert, weder feudalthierarchisch noch konfessionell gebunden, drängt diese Musik aber mit ihrer um biblische Protagonisten zentrierten Thematik der "Erlösung eines geknechteten Volkes und seiner Hinwendung zu Frieden und Freiheit"<sup>90</sup> ebenso in die kosmopolitische Dimension sittlich-humanitärer Ideale. So konnte Beethoven Händels Musik in einer Zeit der Auflösung und politischen Not als eine populäre Kunst höchsten artistischen Niveaus begreifen, die ihrer Diktion nach zur Formulierung der Idee der Einheit und der Versöhnung der Gegensätze im Sinn einer "Neuen Mythologie" fähig schien. Eine Musik zudem, deren virtuos inszenierte dramatische Effekte dem Primat des Ethos verpflichtet blieben.

Im Konversationsheft vom März 1820 vermerkt Beethoven anlässlich eines Berichts über das Leichenbegängnis König George III. von England: "Großbritannien ... Todten Marsch aus Händels Saul ward aufgeführt". Die Nähe zur Arbeit an der Neunten Symphonie belegt dabei die anschließende Notiz, und zwar nicht nur, was den Übergang instrumentaler Formen ins Vokale anbelangt: "Variationen über Händels Trauer Marsch

---

<sup>90</sup> Leo Balet/E. Gerhard, *Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert*, S. 258.



für ganzes orchester für die Akademie, vielleicht später dazu Singstimmen."<sup>91</sup> Läßt doch der Epilog des ersten Satzes in Beethovens D-Moll-Symphonie neben Bezügen zur Marche-funèbre-Rhetorik der französischen Revolutionsmusik gerade auch solche zu Händels großen Totenmärschen aus *Saul* und *Samson* erkennen, die beide im Dur der stolzen, sympathischen Trauer notiert sind. Von diesem Idiom her transformiert sich der Beethovensche Codaschluß zu einer Geste des Einspruchs, die das hauptthematische Emblem nochmals demonstrativ gegen dessen Objektheteronomie im Laboratorium des Prozesses setzt: als jene protagonistische Figur des Satzdramas, die am Ende erneut Subjektpotenz gewinnt (T. 539ff.). Daß dies jedoch im letzten Augenblick und ohne die Möglichkeit einer neuerlichen diskursiven Bewährung geschieht, wächst der Musik als Postulatscharakter zu. Beethovens Verfahren erinnert hierbei an Schillers Reflexion zum "Pathetischerhabenen", dessen "Hauptbedingungen" fordern: "ERSTLICH eine lebhaftere Vorstellung des LEIDENS, um den mitleidenden Affekt in der gehörigen Stärke zu erregen. ZWEITENS eine Vorstellung des WIDERSTANDES gegen das Leiden, um die innere Gemütsfreiheit ins Bewußtsein zu rufen. Nur durch das erste wird der Gegenstand PATHETISCH, nur durch das zweite wird das Pathetische zugleich ERHABEN. Aus diesem Grundsatz fließen die beiden Fundamentalgesetze aller tragischen Kunst. Diese sind ERSTLICH: Darstellung der leidenden Natur; ZWEITENS: Darstellung der moralischen Selbständigkeit im Leiden."<sup>92</sup>

Mit der im Duktus des Marsches zu kollektiver Trauer sublimierten Imagination gemeinsamen Schreitens, unterstützt von einem auf sämtliche Parameter ausgedehnten Konzept der Steigerung, betont Beethovens Coda-Memento die Kraft der Solidarität gegen die Ohnmacht privatisierten Schmerzes. Daß indes Einsamkeit zu einem Leitmotiv im Asyl der Moderne wird, deutlich insbesondere an der wachsenden gesellschaftlichen Isolation des Künstlers, bestätigt zunehmend der Umschlag des öffentlichen Marschidioms in den vereinzelt Schritt des Wanderers<sup>93</sup>. Schon bei Schubert wird dieser Wandel keineswegs nur in den ins Refugium der Kammermusik eingezogenen Kompositionen hörbar. Große Teile des "Andante con moto" der späten C-Dur-Symphonie etwa weisen mit ihrer Moll-Tonalität und den bei geradtaktigem Metrum durchlaufenden Achteln "in

---

91 Zit. nach Luigi Magnani, *Beethovens Konversationshefte*, S. 148.

92 Schiller, *Vom Erhabenen*, S. 512.

93 "Zwischen der Menge und uns gibt es kein Band. Um so schlimmer für die Menge, aber insbesondere um so schlimmer für uns", bilanziert Gustave Flaubert die neue Künstlerästhetik. So "muß man, unabhängig von den Dingen und der Menschheit, die uns verleugnet, seiner Berufung leben, seinen Elfenbeinturm besteigen und dort wie eine Bajadere in ihren Parfums allein mit seinen Träumen bleiben" (Flaubert am 24. 4. 1852 an Louise Colet, in: Flaubert, *Briefe*, Hg. Helmut Scheffel, Zürich 1977, S. 195f.).

gehender Bewegung" dieselben Merkmale auf wie jenes Lied, mit dem die Irrfahrt der *Winterreise* ihren Anfang nimmt. Deutlich läßt der orchestrale Satz in seinen verkleinert in Holzbläser- und Streicherfiguren widerhallenden und nachbebenden Fanfaren und Trommelwirbeln die Introversion der Marschintonation ins Innere des kompositorischen Subjekts vernehmen. Und wenn im "Andante quasi Allegretto" der Vierten Symphonie Anton Bruckners der c-Moll-Satz nach einem pompösen Aufschwung und einer Sakrales und Profanes kreuzenden Choralmarcia zwar in C-Dur ausklingt, ohne allerdings von einem solitären Wandererrhythmus loszukommen, dann offenbart sich die Kluft zum Gattungspathos Beethovens.

Radikaler noch im Kontrast mit Werken jenseits der tonalen Sprache, etwa mit Weberns Viertem Orchesterstück aus opus 6. Ursprünglich "Marcia funebre" überschrieben, vollzieht sich hier unter Umwertung sämtlicher Parameter der Marcia-Charaktere ein qualitativer Sprung, der den somatischen Impuls des Marsches in seinem Negativ gerinnen läßt. Webern strukturiert ein Protokoll objektivierter Angst ohne funktionsharmonische Vernetzung. Schon der Beginn im Pianissimo possibile, ein dumpfes Vibrieren der großen Trommel wie ein aus weiter Ferne widerhallendes Dröhnen, entzieht den Boden der Sicherheit. Tam-Tam und tiefes Glockengeläute, kaum hörbar und "von unbestimmter Tonhöhe", desgleichen der Flatterzungeneffekt der Flöten und die gedämpften Blechbläser mit dem Timbre des erstickten Klangs skizzieren ein Stenogramm der Gefahr. Verstärkt durch das über weite Strecken durchgehaltene Spannungstremolo der kleinen Trommel, vergleichbar der "Erregungssumme" beim "Auftreten eines traumatischen Moments", um mit Begriffen der zeitgenössischen Psychoanalyse Freuds zu formulieren. Zudem lassen bereits die ersten thematischen Bruchstücke an Partien einer desolaten Coda denken, bevor sich die Motivik zur Hohlform skelettierter Marschkonturen verdichtet. Indem Webern Mahlers dramaturgische Folge von tragischem Höhepunkt, Zusammenbruchfeld und Epilog umkehrt, läßt er den Schrecken des Ungeheuren von außen in das ästhetische Gebilde einfallen und wendet die Musik zum Vorspiel einer Katastrophe. Wenn sich am Schluß der tosende Überhang des fortissimo anschwellenden Schlagwerks bis zur Unerträglichkeit steigert, mündet das bruitistische Crescendo in den Sog des Entsetzens. Keine autonome, aus sich gesetzte Sukzession mehr, läßt die Komposition unter dem Bann drohenden Unheils ein Modell negativ auf, das einst im "Alla marcia" des Finales der Neunten Symphonie die Zeitspur von Weg und Ziel als Emanzipationschiffre der Geschichte entwarf.

In krassem Gegensatz zu Webern gestaltet Beethoven das Ende des 'Allegro maestoso' der Neunten Symphonie als eine kulminative Verwandlungsmusik, deren Bahn vom

Pathos des Schmerzes zum Ethos der Unbeugsamkeit verläuft und darin mit dem Stärkeideal des Erhabenen kommuniziert. Eine Konzeption übrigens, die Mendelssohn am Schluß des "Allegro con fuoco" der *Reformationssymphonie* aufgreifen wird. Der heroische Epilog der Neunten Symphonie durchmißt drei Stadien. Ein erstes im zunächst pianissimo gehaltenen fahlen Trauermarschidiom (T. 513-527), mit der Ausbreitung eines sechsmal repetierten zweitaktigen Ostinatomotivs über die gesamte Basis der Streicher (T. 513-520) und der Bündelung der zuvor in imitatorischer Überlagerung von Horn und Oboe entfalteten Konduktthematik zu gedrängter Wiederholung; nunmehr in einer isorhythmischen Vereinigung der Holzbläser bei gleichzeitigem Crescendo (T. 521-527). Und wie im Streichertremolo das affektive Potential des gesamten Schlußabschnitts vibriert, so intensiviert sich auch das Trauerpathos dieser ersten funeralen Sektion durch die Interferenz zwischen dem chromatischen Ostinato und der motivisch-thematischen Dominanz der Bläser. Sie bewahren, von der anima des Atems zum Klingen gebracht und dem Körper enger, archaischer verbunden als die manuell gespielten und darin einer größeren Distanz von Arbeit verpflichteten Streicher, die Flüchtigkeit und den Klage-ton des Naturlauts dringlicher als die Saiteninstrumente. An der Ableitung des Wortes Geige von germanisch *geigan*=hin- und herbewegen ablesbar und schon im Apollon-Marsyas-Mythos präsent - als die Überlegenheit der unterschiedlich zur Flöte auch umgedreht spielbaren Kithara - zeigt sich die operationale Agilität der instrumenta chordata bereits zu Beginn der Neunten Symphonie. Obwohl hier Streicher und Bläser synergetisch einem Kontinuum der Beschleunigung eingebunden sind, werden letztere unmittelbar in den Hauptthemenkomplex überführt, während die Streicherstimmen bei Unterbrechung des Quintgrunds eine Zweiunddreißigstel-Pause zäsiert (T. 16), die den Sprung, das Abstoßen in Richtung thematisches Objekt akzentuiert. Solchermaßen hebt sich die ihrer naturhaft-polymorphen Genese ungleich nähere und darum im Sublimierungssoll immer auch zurückgebliebene untere, noch bis in die gefährdete Tongebung der Ventilhörner hinein unreine Sphäre der Bläser in vielfältiger Facettierung vom homogenen Streicherton ab. Gemäß dieser genealogischen Matrix transformiert der erste Satz der Neunten Symphonie das entgegen dem Streicherchor Dissonant-Heterogene des Bläsermischklangs zum Suspensionsidiom: vornehmlich in den lyrischen Episoden der Takte 74ff. und 339ff., den "Espressivo"-Zäsuren der Durchführung oder in der Introduction der finalen Trauermusik. Deshalb zeigt sich Beethovens Instrumentation gerade im 'Allegro maestoso' des Opus 125 dem kulturgeschichtlichen Erbe der Bläser- und Streichertradition verpflichtet. Läßt doch die Kontrastierung von Streichern und Holzbläsern den zwischen Mnemonik und Prozeßenergie entbundenen Satzantagonismus von Freiheit und Notwendigkeit über den

Konflikt von Sittlichkeit und Sinnlichkeit auf die Dimension von Triebsublimierung und Triebbegehren hin transparent werden<sup>94</sup>.

Als zweite Region des Coda-Epilogs folgt im 'Allegro maestoso' der Neunten Symphonie das Fanfarenfeld der Takte 527 bis 538; mit der Klimax ab Takt 531 aufgrund eines geweiteten Intervallambitus und eines Orgelpunkteffekts, der wie zuvor die halbchromatische Ostinatofigur infolge Wiederholung und Steigerung die Erwartung affektiv bindet und in Regie nimmt. Der Einsatz des Fortissimos sowie einer dichteren Motivverkettung und Instrumentation, vor allem bei den Bläsern und ihren forcierten Signalmotiven, markiert den Durchbruch vom Lamentogestus zu einer Musik von leidenschaftlicher Vehemenz. In ihr gewinnt die Kollision zwischen dem Gesetz der Notwendigkeit, der antagonistischen Verfaßtheit des Satzes, und der gegen sie gerichteten Opposition erneut tragisch-pathetische Wirkung. Ab Takt 531 erscheint zudem in den fagottverstärkten Streichern eine Variante des vierten Hauptthementakts. Es verweist, während im übrigen

---

94 Von Beginn an kontrapunktiert den abendländischen Rationalisierungsprozeß, dem die Entwicklung der Musik integriert bleibt, die Geschichte seiner Natursedimente und die ihrer Bewältigung. Schon eine um 450 v. Chr. belegbare Fabel läßt Athena als Erfinderin der Flöten zu deren Verächterin werden, sobald sie ihr vom Akt des Blasens entstelltes Gesicht wahrnimmt. Eine Mythe, die bereits zur Zeit der griechischen Hochklassik zurückweist, was als sinnliches Ferment die sittliche Ordnung der Polis zu gefährden droht. Eine Ordnung, die sich in den austarierten Proportionen des polykletschen Kanons und seiner ethisch durchorganisierten Läuterung des Körpers ebenso Bahn bricht wie in Platons Auf-rüstung der von "klagenden" und "weichlichen" Tonarten purifizierten apollinischen Musik gegen dionysisch-orgiastische Exzesse und zerrüttende 'Schlaffheit' (Platon, *Politeia*, WW III, Hamburg 1959, S. 131); im Zeichen eines Triebexorzismus, der verbildlicht in der straffen Gespanntheit von Saite und Sehne, den apollinischen Attributen von Leier und Bogen also, auf die Wehrhaftigkeit und Ataraxie einer Reinheit der Entmächtigung und der Unterwerfung des Polymorphen und Mannigfaltigen setzt. Ihr Herrschafts- und Integrationsindex bestimmt den Ton der platonischen Rigiditätskuren und ihren Tugendkanon von Tapferkeit, Besonnenheit und Mäßigung ebenso wie er den Apollon-Mythos in der barbarischen Strafaktion des göttlichen Kithariden gegen den phrygischen Silen mit blutiger Spur durchzieht. Gilt es doch "Apollon und dessen Instrumente dem Marsyas und den seinigen vorzuziehen" (Ebd., S. 132), Lyra und Kithara also den Flöten. Und wenn Aristoteles im achten Buch der *Politik* der Flöte die ethische Qualität abspricht und ihre pädagogische Bedeutungslosigkeit für den Intellekt betont, dann nicht zuletzt aus dem Grund, daß sie ihrem Spieler verunmöglicht zu reden und den Logos zu Wort kommen zu lassen.

Später hält sich im historisch-soziologischen Tableau, abgesehen vom Repräsentationsprimat vor allem der Blasinstrumente mit großem Ton zur Zeit der Renaissance, ein Rang- und Wertungsgefälle der Bläser zugunsten der Streicher durch. Sowohl in der musikalischen Faktur, etwa der koloristischen Unterscheidung von Ober- und Unterwelt durch Saiten- und Blasinstrumente in Monteverdis *Orfeo*, wie innerhalb der Hierarchie von Instrumenten und Spielern. Sei es in Gestalt des bis in die spätmittelalterliche Traktatliteratur belegten Vorrangs der "instrumenta chordata" aufgrund ihrer Eignung zur Demonstration von Theorie und spekulativer Musikphilosophie, sei es in Anekdoten und Geschichten über bläserische Intonationsprobleme wie etwa in der von Alessandro Scarlatti momentaner Weigerung, den Flötisten Quantz zu empfangen, da ein Bläser über keine saubere Tongebung verfüge, oder sei es schließlich im Gruppenverhalten von Orchestermitgliedern (Vgl. dazu die radiophone Dokumentation *Wie eine Staubwolke von Noten. Porträt eines Orchesters* von Ekkehard Sass, 1975, oder die Untersuchung *Der Orchestermusiker. Seine Arbeit und seine Belastung* von Hugo Schmale und Heinz Schmidtke, Mainz 1985).

Orchester Synkopen auf den Hauptthemenbeginn hin spannen, auf eine morphologische Verwandtschaft der Durchführung (T. 241-248 und 287-297), deren Dynamik sich jetzt in einem stationären Klangfeld staut. Schließlich restituiert die dritte Einheit (T. 539ff.) das hauptthematische Sigel als heroische Parole.

Über seine Motivaffinität zum hauptthematischen Zentrum kommentiert das Trauer- und Kontestationspathos dieses Epilogs die Prozeßgewalt des 'Allegro maestoso' als Resultante. So aktualisiert sich die Schlußsequenz des Satzes zu einem Memento, zumal nach der Coda, die bei Takt 448 zur Reduktion der thematischen Devise auf zwei Takte führt und sie vollends zu zerreiben droht. Die Musik bindet die Pluralität der Stimmen zum Tutti-Konsens des Una-voce, um über den zur Gattungsrepräsentanz und zum Solidaritätspostulat des *genus humanum* geweiteten Kollektivsingular des thematischen Subjekts das Publikum auf die in jeder Person gründende Idee der Menschheit hin zu entgrenzen. Eine Idee, die sich vom Finale her zum Geschichtszeichen einer von Herrschaft durch Geburt, Privilegien und Klassenschranken freien Gesellschaft schärft. Schließlich hellt sich der funerale Modus auf, indem gleichsam die psychoanalytisch fixierte Richtung individueller "Trauerarbeit", "alle Libido" vom "Objekt abzuziehen"<sup>95</sup>, im Namen der Gattung umgekehrt und auf die hauptthematische Devise zentriert wird. Auf sie hin richtet die Coda des heroischen Pathos den Antagonismus des 'Allegro maestoso' aus: im Sinne einer Losung der Souveränität und mit dem Anspruch eines Sigels der Gattung. Zeugt doch gerade diese Sequenz vom "Anschauen und Objektivieren der Verwicklung"<sup>96</sup> der Konflikttendenzen des Satzes und von der Anstrengung ihrer Bändigung in ein postulatorisches Zeichen der Autonomie: als Restitution der hauptthematischen Devise. Darin noch akzentuiert durch die Umkehrung der Revisionstakte 34 und 35 zu antiresignativ auffahrenden Läufen aus der Tradition deklamatorischer Emphasisfiguren (T. 543f.). Sie einen die während der Durchführung gespaltene hauptthematische Devise mit einer resoluten Geste und der Potenz des Eingriffs. Damit erscheint das tragische Emblem des 'Allegro maestoso' seit der Exposition zum ersten und zugleich letzten Mal wieder in seiner Anfangsgestalt (T. 17ff.), sieht man von der imitatorisch gedoppelten Prozeßvariablen zu Beginn der Reprise (T. 313ff.) ab. So wird dem Pathos kollektiver Trauer durch das thematische Signal am äußersten Rand des Satzes und gegen dessen Gesetz der Notwendigkeit eine Spur von Freiheit zuteil. Im Sinne der Tragödientheorie Schillers und ihres Postulats, wider die "Leidenschaften so gut als die physische Notwen-

---

95 Freud, *Trauer und Melancholie*, S. 198.

96 Hegel, *Über die wissenschaftlichen Behandlungsarten des Naturrechts, seine Stelle in der praktischen Philosophie und sein Verhältnis zu den positiven Rechtswissenschaften*, S. 494f.

digkeit und das Schicksal" die "auf unsre vernünftige Natur und auf innre Notwendigkeit" gegründete moralische Autonomie als ein "Palladium unsrer Freiheit" zu bewahren<sup>97</sup>. Ästhetisch aber repräsentieren der Formkanon und seine mnemonischen Regulative jene strukturierende Kraft der Organisation, die am Identitätsgaranten des Selbstbewußtseins gebildet, "gegen den Zwang der Sinnlichkeit" und gegen die Bahnen und Schübe der Leidenschaft im Triebdispositiv des Satzes "Freiheit zu behaupten" vermag<sup>98</sup>. "Je furchtbarer" dabei "die Gegner, desto glorreicher der Sieg" des Sittengesetzes<sup>99</sup>. Denn, wie Schiller einen Gedanken aus Kants *Kritik der Urteilskraft* paraphrasiert, "nur in einem gewaltsamen Zustande, im Kampfe", entsteht "das höchste Bewußtsein unserer moralischen Natur", wobei "das höchste moralische Vergnügen jederzeit von Schmerz begleitet sein wird"<sup>100</sup> und der "Sieg ... nicht früher als AM ENDE ... zu erlangen" ist<sup>101</sup>. Diese Facette des Standhaltens geht zu leicht in den tragischen Großperspektiven der Deutungen unter, etwa auch in der Goldschmidts: "So ist der Schluß, die Koda, ein Stück der Trauer. Aus den verhängten Klängen eines Trauermarsches windet sich ein letzter Versuch, sich von den Bleigewichten der niederhaltenden ostinaten Baßfiguren zu lösen, um sich zu voller Höhe aufzurichten und zu behaupten. Vergeblich. Am Ende steht das niederfahrende, niederstreckende, niederschmetternde Hauptthema. An dem 'verzweiflungsvollen Weltzustand' hat sich nichts geändert."<sup>102</sup>

Worauf diese Deutung jedoch mit Recht abhebt, ist die Bestätigung des tragischen Konflikts zwischen Freiheit und Notwendigkeit durch die Schlußakte des 'Allegro maestoso': und zwar gerade aufgrund der Konvergenz von Anfang und Ende im Medium der emphatisch wiedererrungenen hauptthematischen Devise. Einer Konvergenz, die die Reproduktion des Unversöhnten im Prozeß dieses Satzes zyklisch akzentuiert und dessen ehernen Zwang betont. Wenn er sich rückwirkend zum Kreis fügt, fällt der von der Musik durchmessene Weg punktuell in sich zusammen. Zumal nach einem kompositorischen Drama, das sein Trauma nicht befrieden kann. "Wie der Grundgedanke am Schluß fast unverändert wieder erscheint, so stehen auch wir wieder an dem nämlichen Punkt, von dem wir ausgingen. Wir sind nicht vorwärts geschritten wie in den anderen Sympho-

---

97 Schiller, *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen*, S. 364.

98 Schiller, *Über die tragische Kunst*, S. 387.

99 Schiller, *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen*, S. 364.

100 Ebd.

101 Schiller, *Über die tragische Kunst*, S. 387 (Sprng. J. B.).

102 Goldschmidt, *Beethoven. Werkeinführungen*, S. 65.

nien."<sup>103</sup> Im Unterschied zum aphoristisch-listigen Sich-Behaupten eines Anfangsmotivs oder eines Themenbeginns in den letzten Takten des "Allegro vivace e con brio" der Achten Symphonie, des zweiten Satzes der "Hammerklaviersonate" oder der Bagatelle op. 119,3 ist den Schlußtakten des ersten Satzes der Neunten Symphonie solch mottohafte Renovatio nur mit der äußersten Anstrengung im Zeichen des Tragischen möglich. Die Kreisform, in der Philosophie Hegels das Signum systematischer Konstruktion, wird im ersten Satz der Neunten Symphonie, seinem Antagonismus von Offenheit und Geschlossenheit zufolge, zum intransigenten Kürzel des Unaufhörlichen. So unterbricht das Ende der Coda einen tragischen Rapport, der im Grunde nicht enden will. "Der aufgestellten Behauptung thematischer Dekonzentration könnte man entgegenhalten, daß doch am Schlusse des Satzes die thematische Konzentration mit aller nur zu wünschenden Deutlichkeit hörbar werde. Doch gibt gerade dieser Unison-Schluß einen Beweis für die dynamisch über das Thema hinausströmenden Kräfte des Satzes: dieser Schluß zeigt, welch riesige Kraft nötig ist, um die auflösenden Bewegungszüge wieder zusammenzufassen."<sup>104</sup>

In Hegels *Logik* hat sich der Anfang während des Progresses als eben dieser spezifische Ausgangspunkt zu bestätigen und rückwirkend abzusichern, zumal sich eine Spur von Willkür als Relikt jeglicher Thesis nur approximativ eliminieren läßt und sich im Defizit einer blinden Stelle behauptet. Der Zusammenhang aber duldet keine Lücke. Hatte das "Erkennen" an seinem "Ausgangspunkt" auch einen "gegebenen und zufälligen Inhalt", so weiß es doch "am Schluß seiner Bewegung" den "Inhalt als einen notwendigen"<sup>105</sup>. Das, was jedem Beginnen unabdingbar ist, die Offenheit des Ungesicherten, soll nach Kriterien des Absoluten eskamotiert werden. Deshalb liegt ein Aspekt prozessualer Systematik gerade darin, den Anfang als Anfang zu legitimieren. Entsprechend muß der "Standpunkt", der zu Anfang als ein "UNMITTELBARER" erscheint, "innerhalb der Wissenschaft sich zum RESULTATE ... machen, in welchem sie ihren Anfang erreicht und in sich zurückkehrt"<sup>106</sup>. Die Crux des philosophischen Entwurfs gründet im Anspruch systematischer Geschlossenheit und der Zentrierung um den ontologischen Kern begrifflicher Wahrheit. "Die Einsicht, daß das Absolut-Wahre ein Resultat sein müsse, und umgekehrt, daß ein Resultat ein erstes Wahres voraussetzt, das aber, weil es Erstes ist, objektiv be-

---

<sup>103</sup> Bekker, *Beethoven*, S. 273.

<sup>104</sup> Kurt von Fischer, *Die Beziehungen von Form und Motiv in Beethovens Instrumentalwerken*, Hildesheim/New York 1972, S. 130.

<sup>105</sup> Hegel, *Enzyklopädie I*, S. 385.

<sup>106</sup> Ebd., S. 63.

trachtet nicht notwendig und nach der subjektiven Seite nicht erkannt ist"<sup>107</sup>, entbindet das Unternehmen, die initiale Stringenz im "Interesse ... der ganzen Bewegung"<sup>108</sup> zu gewährleisten. Das Dilemma des Anfangs, "das, was an sich ist, das Unmittelbare, Abstrakte, Allgemeine, was noch nicht fortgeschritten ist", das "Erste" als das "Ärmste an Bestimmungen"<sup>109</sup>, zwingt dazu, ihn als *causa finalis* einzuholen.

Gleich einer ostentativen Finalgebärde erinnert im Codaschluß Beethovens das am Ende des Prozesses als Emblem der tragischen Analysis wiederkehrende hauptthematische Initial, dessen Heterogenität zur Triebfeder der Produktion wird und selbst durch sie hindurchgehen muß, an Hegels Struktiv, "das Wahre (sei) das Ganze"<sup>110</sup>. Hegel bedeutet dies ein letztlich unter geschichtsphilosophischem Patronat stehendes Instrumentarium der Entwicklung, um die Unmittelbarkeit des Anfangs unter Bestätigung des Weges als Resultat der Notwendigkeit zu verbürgen. Eine "Methode", die sich so in den "Kreis schlingt", "daß jeder Schritt des FORTGANGS im Weiterbestimmen, indem er von dem unbestimmten Anfang sich entfernt, auch eine RÜCKANNÄHERUNG zu demselben ist" und "das RÜCKWÄRTSGEHENDE BEGRÜNDEN des Anfangs und das VORWÄRTSGEHENDE WEITERBESTIMMEN desselben ineinanderfällt und dasselbe ist"<sup>111</sup>. Deshalb ist "das Wahre ... das Werden seiner selbst, der Kreis, der sein Ende als seinen Zweck voraussetzt und zum Anfange hat und nur durch die Ausführung und sein Ende wirklich ist"<sup>112</sup>. Anders als die imaginative Logik der Musik hierarchisiert das philosophische System diesen Diskurs von der Sinnregie des "absoluten Wissens"<sup>113</sup> aus, um das Drama des "an die Zeit entäußerten Geistes"<sup>114</sup> dem Inneren des sich selbst wissenden Wissens zuzubringen; verpflichtet dem Begriff einer "ER-INNERUNG", deren Verinnerlichungsarbeit: nämlich Zivilisationsgeschichte in ihrer "Aufeinanderfolge von Geistern ... zu durchdringen und zu verdauen", auf der "Schädelstätte des absoluten Geistes"<sup>115</sup> gründet. Über den Vollzug des 'Aufbewahrens' und seiner Repositur des Früheren läßt Hegel dem absoluten Wissen in

---

107 Hegel, *Logik I*, S. 69.

108 Hegel, *Enzyklopädie I*, S. 389.

109 Hegel, *Geschichte der Philosophie I*, WW XVIII, S. 59.

110 Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, S. 24.

111 Hegel, *Logik II*, S. 570.

112 Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, S. 23.

113 Ebd., S. 591.

114 Ebd., S. 590.

115 Ebd., S. 590f.



Rückvermittlung zu erneuter "Unmittelbarkeit" die Instanz der Erinnerung bis zum Moment der Ausblendung verfügbar werden, "als ob" dem absoluten Geist "alles Vorhergehende ... verloren wäre und er aus der Erfahrung der früheren Geister nichts gelernt hätte"<sup>116</sup>. Dabei indiziert der Irrealis à part die Schwierigkeit und die Last einer Philosophie, die als Protokoll der Vernunftentfaltung des Weltgeistes das Erbe der Transzendenz einzig aus der Kraft des Subjekts heraus in die Immanenz der Geschichte einziehen will. Gegen deren Hypothek sucht Hegel Zivilisation als Versöhnungsunternehmen im Zeichen der Autonomie zu retten. Mit dem Konstrukt des "Als ob" und jener Ebene der "Unmittelbarkeit" des historischen Gedächtnisses, die die Katastrophen des Weltprozesses um des Freiraums und des Sinnmonopols von Geschichtsmächtigkeit willen zu rechtfertigen gezwungen ist; eine Art "Einverleibung in das Selbstbewußtsein"<sup>117</sup>, die im "Überholen des An-sich-seins des Vergangenen"<sup>118</sup> immer auch der Verdrängung, dem mortifizierenden Akt des "Selbst" und der Affirmation der Gewalt verhaftet bleibt.

Dagegen bestimmt sich der Schluß des ersten Satzes in Beethovens Opus 125 mit der Wiederkehr der hauptthematischen Devise, mit seinem abstürzenden Duktus (T. 539ff.) und der Gestik des Aufbegehrens (T. 543f.) als ein vom tragischen Prozeß entäußertes und ihm opponierendes traumatisches Signum. Wenn "Leiden, auf den Begriff gebracht, stumm und konsequenzlos"<sup>119</sup> bleibt, wenn "die Wunden des Geistes heilen, ohne daß Narben bleiben"<sup>120</sup>, dann steht das Drama des 'Allegro maestoso' - als diagnostischer Fokus der negativen Wirklichkeit zugleich das der gesamten Symphonie - mit der zu sinnlicher Erschütterung gesteigerten Gedächtnisspur seiner tragischen Analysis einem Gestus der Erinnerung nahe, der synthetisfern auf der Mnemonik des Traumas insistiert. Im Unterschied zur leidenschärfenden Abstraktion des Begriffs bleibt die musikalische Affect- und Ausdruckslogik, die sich gegen das Integral der Form immer wieder vom konstruktiven Arrangement durch Konstruktion entlastet, über ihr expressives Potential dem somatisch fundierten Erkenntnissensorium von Trauer, Schmerz und Erschütterung leigert. "Kunst, die auf einen Wahrheitsgehalt drängt, in den das Ungeschlichtete der Widersprüche fällt, ist nicht jener Positivität der Negation mächtig, welche den traditionel-

---

116 Ebd., S. 591.

117 Marx, *Ökonomisch-philosophische Manuskripte*, in: MEW Ergänzungsband, 1. Teil, Berlin 1968, S. 576.

118 Dieter Henrich, *Hegel im Kontext*, Frankfurt/M. 1971, S. 34.

119 Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 35.

120 Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, S. 492.

len Begriff des Erhabenen als eines gegenwärtig Unendlichen beseelte."<sup>121</sup> Drastisch öffnet schon im Reprisesinitial der Neunten Symphonie (I, T. 301ff.) der Tremoloexzeß bei gleichzeitiger konstruktiver Strenge jenen tragischen Triebgrund, der sich während des gesamten Satzes durchhält. Triebgrund insofern, als das in der Sonatenform petrifizierte Kultursediment der Konstruktion auf sein nächtliches Substrat und somit vice versa auf sein zivilisatorisches Tagwerk hin durchlässig wird. Vergleichbar jenem Unterstrom der Reflexion, der gegen den idealistischen Systemtriumph des Geistes und dessen universale Integrationsmanie die "unergreifliche Basis der Realität", ihren im mentalen Kalkül "nie aufgehenden Rest"<sup>122</sup> bewahrt. Denn immer noch liegt "im Grunde das Regellose, als könnte es einmal wieder durchbrechen, und nirgends scheint es, als wären Ordnung und Form das Ursprüngliche, sondern als wäre ein anfänglich Regelloses zur Ordnung gebracht worden"<sup>123</sup>. So erschüttert der Reprisesbeginn der Neunten Symphonie Konstruktion durch Konstruktion auf deren verdrängte Matrix hin und läßt mit somatischer Vehemenz fühlbar werden, was das Prokrustesbett der philosophischen Systeme über die Ratio und ihr "systemstiftendes Ichprinzip, die reine jeglichem Inhalt vorgeordnete Methode", durch Vereinnahmung jeglicher Heterogenität zur Aufhebung bringen will<sup>124</sup>.

Solchem naturmimetischen Memento nach liegt der Schwerpunkt in Beethovens Opus 125 im Unterschied zu Hegels holistischem Entwurf, der die zirkuläre und prozessuale Struktur, die Totalität der absoluten Idee und die dialektische Bewegung der Stufen genial zur Deckung bringt, vom Ende des ersten Satzes und gerade auch vom Finale her auf der Wiederkehr des Ungelösten. Denn selbst wenn Hegel den "Widerspruch" als die "Wurzel aller Bewegung und Lebendigkeit" gegenüber der "Identität" für das "Tiefere und Wesenhaftere" nimmt<sup>125</sup>, ist in der Architektur des Systems der Triebimpuls des Negativen doch zur Ruhe gebracht: in einer teleologisch geschlossenen Kreistotalität mit der Konvergenz von Anfang und Ende, Grund und Folge, Ursache und Wirkung. Die Konstruktion des Absoluten, der "Identität der Identität und Nichtidentität"<sup>126</sup>, der "IDENTITÄT der Idee mit sich selbst" als "eins mit dem PROZESSE"<sup>127</sup>, steht - ein "Werden des Gewor-

---

121 Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 294.

122 Schelling, *Philosophische Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freiheit*, in: Schellings Sämtliche Werke in zwei Abteilungen, Stuttgart-Augsburg 1856-61, Bd. VII, S. 359f.

123 Ebd.

124 Adorno, *Negative Dialektik*, S. 34f.

125 Hegel, *Logik II*, S. 75.

126 Hegel, *Logik I*, S. 74.

127 Hegel, *Logik II*, S. 467.

denen"<sup>128</sup> - unter der panlogischen Prämisse des Identischen, das die diskursive Bahn der Vermittlung regiert. Denn "im begreifenden Denken" gehört "das Negative dem Inhalte selbst an und ist sowohl als seine IMMANENTE Bewegung und Bestimmung wie als GANZES derselben das POSITIVE. Als Resultat aufgefaßt, ist es das aus dieser Bewegung herkommende, das BESTIMMTE Negative und hiermit ebenso ein positiver Inhalt"<sup>129</sup>. Beethovens 'Allegro maestoso'-Schluß dagegen formuliert keine Restitutio ad integrum, sondern insistiert auf dem Antagonismus des Eröffnungssatzes einer Symphonie, die sich von hier aus in toto zur Chiffre der unerlösten politischen Realität komprimiert.

---

128 Ebd., S. 454f.

129 Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, S. 57.

### 3. Tragisches Zero

Was hierbei näher die Arbeit anbetrifft, so ist dieselbe ebenso sehr das Resultat der Entzweiung als auch die Überwindung derselben.

Hegel, *Enzyklopädie I*

In der *Phänomenologie des Geistes* kritisiert Hegel am "Gesetz des Herzens", das sich zum "Wahnsinn des Eigendünkels"<sup>1</sup> verkehrt, eine "Individualität", die sich als "EINZELNE ... erhalten will" und zur Forderung aufspreizt, ihr "BESONDERER Inhalt" solle "ALS SOLCHER für allgemein gelten"<sup>2</sup>. Hegels Plädoyer für die Verflüssigung der Dichotomie zwischen "Individualität" und "toter Wirklichkeit"<sup>3</sup>, die zum "WIDERSPRUCH ... der EINZELHEIT"<sup>4</sup> polariert auf das Bewußtsein als "Entfremdung SEINER SELBST"<sup>5</sup> zurückschlägt, basiert auf dem Gedanken, das selbstbewußte Subjekt sei nirgends leichter verloren als in der Enklave des Privaten: abstrakt auf "Selbständigkeit und Freiheit" bedacht, "um sich für sich selbst auf Kosten der WELT oder seiner eigenen Wirklichkeit ... zu retten und zu erhalten", "welche ihm beide als das Negative seines Wesens" erscheinen<sup>6</sup>. Im Credo der Unumgänglichkeit, sich auf den "Weltlauf"<sup>7</sup> einzulassen - wider die "ABSTRAKTE NOTWENDIGKEIT" einer "nur negativen unbegriffenen MACHT DER ALLGEMEINHEIT, an welcher die Individualität zerschmettert wird"<sup>8</sup> - darin also, daß das Subjekt sich um seiner Souveränität willen dem Prozeß zu überantworten habe, korrespondieren Hegel und Beethoven. Dessen Durchführungsmovens könnte nicht selten mit Sequenzen aus der Vorrede zur *Phänomenologie* umschrieben werden, die sich selbst wiederum "in einigen Phasen wie eine Paraphrase" zur kämpferischen Parole aus *Wallensteins Lager* liest: "Und setzet ihr nicht das

---

1 Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, S. 275.

2 Ebd., S. 278.

3 Ebd., S. 279.

4 Ebd., S. 275.

5 Ebd., S. 279.

6 Ebd., S. 178f.

7 Ebd., S. 282ff.

8 Ebd., S. 274.

Leben ein,/ Nie wird euch das Leben gewonnen sein"<sup>9</sup>. Bestand doch die "ungeheure Revolution" Beethovens wie Hegels darin, "das Negative ERNST ZU NEHMEN und seiner ARBEIT SINN zuzumessen"<sup>10</sup>.

Zu einer am traumatischen Widerstand sich schärfenden diagnostischen Obsession strukturiert Beethovens "Phänomenologie des sinfonischen Geistes"<sup>11</sup> auch die Durchführung des ersten Satzes der Neunten Symphonie. Anders als die bewegten Tableaus entwickelnder Variation mit ihren partikularen Motivinteressen und der nach Adorno<sup>12</sup> in ihr präsenten Dynamik des liberalistischen Ökonomieagons formuliert die Musik hier kein motivisch-thematisches Labyrinth des Imprévu und der Vielfalt. Wenn die "List der Vernunft" das "Besondere"<sup>13</sup>, die "Objekte"<sup>14</sup>, das heißt die zu Charaktere-Masken drapierten Themenpartikel im Prozeß "aufeinander einwirken und sich aneinander abarbeiten läßt", als die "Macht dieser Prozesse" nur "ihren Zweck zur Ausführung bringt"<sup>15</sup> und "die Leidenschaften für sich wirken läßt", um "aus dem Besonderen und Bestimmten und aus dessen Negation" das "Allgemeine" resultieren zu lassen<sup>16</sup>, dann wandelt sich die Durchführung des Opus 125 unter Fokussierung aller Energien zum unerbittlichen pathographischen Ethos. Beethoven protegiert hier in äußerstem Kontrast zu jenen Expositionspassagen, die an den Rand konnektiver Arbeit führen, ein kausal-anamnestisches Verfahren. Als eine in Musik gesetzte "tragische Analysis", von Schiller am Sophokleischen *Ödipus* bewundert, in der "alles schon da" ist und "nur herausgewickelt" wird<sup>17</sup>. Entsprechend wählt Beethoven eine "Technik der Verarbeitung", "die sich streng an die Reihe der Gedanken und innerhalb derselben wieder an die Reihe der Takte hält. So erscheinen in den ersten beiden Abschnitten Takt 1-2 und, davon zunächst unabhängig, Takt 3 des ersten Gedankens, im 3. Abschnitt Takt 3-4 ebenfalls des ersten Gedan-

---

9 Vgl. Negt/Kluge, *Geschichte und Eigensinn*, S. 399.

10 Jacques Derrida, *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt/M. 1972, S. 392.

11 Stefan Kunze, *Die Wiener Klassik und ihre Epoche. Zur Situierung der Musik von Haydn, Mozart und Beethoven*, in: *Studien zum achtzehnten Jahrhundert*, Bd. 2/3, München 1980, S. 95.

12 Adorno, *Verfremdetes Hauptwerk. Zur Missa Solemnis*, in: *Moments musicaux*, Frankfurt/ M. 1964, S. 183. Vgl. auch Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, S. 224.

13 Hegel, *Philosophie der Geschichte*, S. 49.

14 Hegel, *Enzyklopädie I*, S. 365.

15 Ebd., o. Sprng.

16 Hegel, *Philosophie der Geschichte*, S. 49.

17 Schiller am 2. 10. 1797 an Goethe, in: *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, Bd. I, S. 480.

kens und endlich im 4. Abschnitt die Takte 1-4 des zweiten Gedankens"<sup>18</sup>. Überdies wird das an der Exposition orientierte Engramm der Motivgestalten durch eine klare Gliederung der einzelnen Stadien gefestigt, zumal infolge der refrainartigen Zäsuren des dritten Hauptthementakts in den Takten 192ff. und 210ff. Eine Übersichtlichkeit, der auch das dritte Stadium mit seiner Terrassierung zum negativen Höhepunkt verpflichtet bleibt.

Die streng stadiale Gradation basiert auf dem Prinzip monothematischer Autarkie; ausschließlich konzentriert auf das tragische Sigel der hauptthematischen Devise, während die lyrische Episode im Sinne eines zweiten Themas dem dramatischen Diskurs enthoben bleibt. Damit bestätigt die Durchführung die einthematische Gravitation des gesamten Satzes. Konnte doch auch Antonín Sychra unter Vergleich von Skizzen und Endfassung und mit Blick auf den ersten zusammenhängenden Entwurf des Eingangssatzes im Berliner Skizzenbuch die "im Grunde genommen monothematische" Konstruktion des 'Allegro maestoso' bestätigen. "Alles wächst konsequent aus der Arbeit mit dem Hauptthema. Den Kopf des lyrischen Nebenthemas fügt Beethoven erst in der weiteren zusammenhängenden Skizze bei; hier in dieser Redaktion ist er lediglich als eine lyrische Episode angedeutet, die organisch von der thematischen Arbeit mit dem Hauptgedanken abgeleitet ist."<sup>19</sup> So läßt die strenggenommen monothematische Anlage des gesamten Durchführungskomplexes der Neunten Symphonie zusammen mit den Charakteristika des trauermarschartigen Duktus seiner ersten Sektion und der fugierten Arbeit zu Beginn der dritten eine Verwandtschaft zur Durchführung des ersten Satzes der Klaviersonate op. 111 erkennen. Und wie sich in der Symphonie die entwickelnde Variation im Bereich des zweiten Themas depotenziert, so spielt dieses auch in der des "Allegro con brio ed appassionato" der letzten Sonate "keine Rolle, weil es im Grunde nur Teil des 1. Themas ist"<sup>20</sup>.

Bringt Mozart im "Allegro vivace" der C-Dur-Symphonie KV 551 eine Vielfalt der Charaktere zum Klingen, solche des Erhabenen - teils festlich Repräsentativen, teils Tragischen - sowie, über den annähernd zwei Drittel der Durchführung bestimmenden Gedanken der Schlußgruppe: des Buffonesken, dann bleibt in Beethovens motivisch-thematischem Procedere spirituelle Heiterkeit gleichermaßen absent wie der Esprit jenes "losen liberalen Gangs", den Zelter an gewissen Haydn-Symphonien rühmt<sup>21</sup>. Mozarts Be-

---

18 Schenker, *Beethoven, Neunte Sinfonie*, S. 75f.

19 Antonín Sychra, *Ludwig van Beethovens Skizzen zur IX. Sinfonie*, S. 86.

20 Jürgen Uhde, *Beethovens Klaviermusik*, Bd. III, S. 583.

21 Zelter am 27. 10. 1809 an Goethe; zit. nach Hans Gerhard Gräf (Hg.), *Goethe über seine Dichtungen*, Teil I, Bd. I, Frankfurt/M. 1901, S. 415.

ginn der "Jupiter-Symphonie" mit seiner Spannung zwischen zwei Affekten, einem heroisch forcierten Kopf- und einem kantablen Folgemotiv, entäußert sich zu einer bis ins Detail getriebenen Vermittlung der Kontraste. Einer konfigurativen Einheit der Gegensätze, die als kontroverse Charaktere zugleich offen oder latent miteinander kommunizieren, legiert und gekreuzt werden, sich eher verschränken als unversöhnlich gegenüberstehen. Und zwar als Tableau einer Mannigfaltigkeit, deren desintegrative Tendenzen manche zeitnahe Kritiker wie Hans Georg Naegeli rügten. Solche Urteile bleiben dem Ideal diskursiver Bündigkeit verpflichtet; letztlich der bürgerlichen Mäßigungsökonomie und ihrer schlechten Mitte, wenn etwa Dittersdorf Mozart eine "verschwendische" Vergeudung seines "Reichtums von Gedanken" und die damit verbundene Zumutung an das Publikum vorwirft<sup>22</sup>. Verwandt Hegels Ausschluß des Spielerischen im Arbeitssystem des Begriffs und seiner Fron der Eingemeindung des Negativen zur Ressource und Sinnrendite des absoluten Geistes, hebt dagegen Beethovens 'Allegro maestoso'-Durchführung allein auf den Ernst und die Mühe des Antagonismus ab.

Unterstützt wird diese asketische Stringenz durch äußerste Motivökonomie. Daß den Satz ein Strang von Motivvariablen durchzieht, deren Ausdruckswandel sich zur Herausbildung jener konträren Modelle sondert, die das 'Allegro maestoso' in Gang halten, verdichtet sich in der Durchführung zur Methode. Die Häufigkeit, mit der etwa die punktierten Rhythmuspartikel der Takte 27 und 29 als Einspruchsinstanz oder als treibende Kraft wiederkehren - auf sie bleiben unter anderem die Durchführungstakte 188 bis 191 und 206 bis 209 primordial bezogen<sup>23</sup> - strukturiert zusammen mit den Subvarianten des dritten Hauptthementakts die Prozessualität des Satzes. Auch das letztgenannte Motiv, in Reihung oder Schichtung zumeist dem folgenden des vierten Takts verbunden, changiert zwischen Interpolation und Impuls. Durch die Klammer der beiden ersten Durchführungsgruppen vom zweitaktig fragmentierten Themenkopf abgespalten und ausgeschlossen zäsiert und suspendiert es das Transformationsexperiment des Satzes punktuell (T. 192ff. und 210ff.), um sich erst in den Takten 253ff. zum lyrischen Zentrum zu emanzipieren. In scharfem Gegensatz dazu, wenngleich über das Postulat tätig sich entäußernder Innerlichkeit konsequent damit vermittelt, steht die Funktion dieses Motivs sodann als impulsives Movens der zweiten Thesis (T. 55ff.) oder als entwickelndes Agens im dritten Teil der Durchführung (T. 218ff.). Kurt von Fischer weist hier die Figur der zweiten Violi-

---

22 Dittersdorf, Karl Ditters von, *Lebensbeschreibung, seinem Sohne in die Feder diktiert*, Regensburg 1940, S. 212.

23 Weitere Varianten finden sich, z. B. in der Exposition, in den Takten 102f., 106f., 110-113, 120-131, 139ff., 150ff.

nen (T. 219ff.) als ein "für Beethoven charakteristisches Steigerungsmotiv" aus: "ein Zurücksinken auf die Untersekund, von dort aus ein Abstoßen (Tonrepetition) auf die Obersekund des Ausgangstones. Mit dem letzten Ton des Taktes ist der Ausgangston für das neue, nun einen Ton höher stehende Sequenzmotiv erreicht. Durch den kurzatmigen, man möchte sagen, atemlosen Wechsel von spannenden und entspannenden Tönen entsteht der für diese Stelle so typische Drang in die Höhe"<sup>24</sup>. Entscheidend ist jedoch, daß die zweite, der linear-aufwärts sich steigernden Kraft gegenüber antipodisch gesetzte Viertongruppe aus dem strukturell so überaus wichtigen Sechzehntelmotiv des dritten Hauptthementakts resultiert.

Dessen Umwertung zum entwicklungsdynamischen Vehikel des prozessualen Zwecks repräsentiert als Umschlag vom Besonderen zum Allgemeinen nur eine der Gestalten seiner proteischen Wandlungsfähigkeit. Bekker spricht unter Berufung auf die Rolle dieses Takts von einer "rein spirituell erfaßten Motivpsychologie"; das Motiv werde "zum symbolischen Mittler psychologischer Wandlungen vertieft"<sup>25</sup>. Doch sind solche proteischen Charaktermotive weniger im Sinne eines "Spiegels der eigenen Seele des Komponisten"<sup>26</sup> aufzufassen. Sie ziehen vielmehr, gerade indem sie sich "asketisch gegen den privaten Gefühlsausdruck" abdichten, "aus solcher Askese alle Fülle und Gewalt des Individuellen"<sup>27</sup>. Zudem haben die hauptthematischen Derivate der Takte drei und vier und ihre Bahnen, die der Chemismus des Satzes unterhält, keine Geschichte, die sich ihnen physiognomisch einzeichnen würde. Typisiert und ihrer Partikularität nach insuffizient bleiben sie von der causa sui eines Prozesses abhängig, der von der geschichtsmächtigen Dominanz des Jetzt und trotz aller zentrifugalen Tendenzen von zentripetaler Synthesis bestimmt wird. Während sich dieses Kalkül im epischen Verfahren zurücknimmt, steht bei Beethoven umgekehrt genau jener Erinnerungsmodus nicht zur Diskussion, der als Mnemosyne des Vergangenen eine Konstante des erzählerischen Gestus bildet.

Der Pianissimo-Beginn der 'Allegro maestoso'-Durchführung in Beethovens Neunter Symphonie (T. 160) korrespondiert mit den tremolierenden zweiten Violon und Violoncelli, der Quint a-e des D-Horns sowie der Tonart d-Moll zunächst dem der Komposition selbst. Obwohl zudem ein Wechsel nach g-Moll und dessen tonikale Festigung (T. 178) auf schwachen Taktteilen die Passage der raumgreifenden Allmählichkeit der ersten sechzehn Genesisakte angleicht, hinterfragt deren zeitliche Stringenz jetzt ein

---

<sup>24</sup> v. Fischer, *Die Beziehungen von Form und Motiv in Beethovens Instrumentalwerken*, S. 5.

<sup>25</sup> Bekker, *Beethoven*, S. 273.

<sup>26</sup> Friedrich Blume, Artikel *Klassik*, in: *Epochen der Musikgeschichte*, Kassel 1974, S. 275.

<sup>27</sup> Adorno, *Minima Moralia*, Frankfurt/M. 1971, S. 197.



modulatorisches Vagieren, das den Abschnitt auf zwanzig Takte dehnt. Schließlich kontrastieren auch die Takte 180ff., die die thematische Devise zum ersten Mal pianissimo und mit expressiver Imitationsmotivik in den Holzbläsern notieren, der heroischen Deziertheit der Expositionstakte 17ff. Indem sie die Stimmung des Coda-Kondukts (T. 513ff.) antizipieren, überschatten sie das Stadium der Durchführung mit trauermarschähnlicher Diktion: ein Stadium, dem die Anstrengung, den Antagonismus des Satzes zu überwinden, zum fruchtlosen Unternehmen geraten wird. Schon der erste Transformationsansatz (T. 180ff.) zieht unversehens sein Ende nach sich. Fortissimo (T. 188) konvergiert dem letzten Ton des thematischen Sigels der erste der Schlußformel aus den Takten 150ff.: eine Verkettung, die über die dissonante Angel eines verminderten Septakkords die Exposition zur reduktionistischen Abbrüchigkeit ihres Anfangs und Endes rafft. Dominiert von punktierter Rhythmik sperrt sich die Klammer gegen Entwicklung und schließt bereits den dritten Thementakt als Suspensionszäsur aus (T. 192ff.); einen Takt, der damit nach der Funktion als Produktionshebel in den Takten 55ff. erneut in seiner exponierten dramaturgischen Rolle bestätigt wird.

Die Kompression der ersten Sektion wird von der Musik selbst als defizitärer Status interpretiert und zieht die Wiederholungsintensität des zweiten Versuchs nach sich (T. 198ff.). Indes vermag auch dieser Ansatz, ähnlich der Vergeblichkeit der expositionalen Revisionspartie (T. 35ff.), die kontraktiv gepreßte Geschlossenheit und ihre entwicklungsresistente Statik nicht aufzubrechen. Da jedoch erst deren Sprengung die prozessuale Bewährung der thematischen Repräsentanz ermöglicht, muß der Modus procedendi der Durchführungsarbeit eine Dynamisierung mit allen Mitteln zu erreichen suchen. Abzulesen ist diese Intention an der Spur des Tremolo-Struktivs, das die prozessuale Logik des dreistufigen Durchführungsexperiments als affektiver Spannungsindikator markiert. So steigern sich die durchgängigen Sechzehntel-Bebungen exakt an jenen Naht- und Gelenkstellen zur Zweiunddreißigstel-Intensität, an denen die monistische Klammer der Motivkonstruktion nach zu sprengen wäre (T. 188, 2. Violinen und Violoncelli; T. 206f., 2. Violinen, Violen). Konsequenterweise wird dieser dramaturgische Seismograph entsprechend dem gesteigerten dynamischen Nachdruck während des zweiten Ansatzes auf zwei Takte verdoppelt, um schließlich im dritten als Binnenspannung eines triolisierten Sechzehntel-Tremolos die größte Ausdehnung zu erreichen (T. 240ff., 2. Violinen). Gerade mit Beginn dieses Stadiums nämlich (T. 218-274) wird der zuvor suspensiv ausgegrenzte dritte Thementakt nahezu aggressiv aufgegriffen und zum Produktionspartikel eines doppelfugenartig anhebenden Passus instrumentalisiert. So setzt sich die mit 57 Takten gegenüber den beiden vorangegangenen Anläufen äußerst expansive und in den Streichern höchst

arbeitsteilige dritte Stufe als ein leidenschaftlicher Versuch zur Überwindung der Wiederholung und ein Aufbrechen des antiprozessualen Fixums in Szene.

Bereits die nochmalige Aufnahme der absteigenden Klarinettenachtel aus den Takten 214 und 215 der zweiten Einheit in den Takten 216 und 217 der dritten (Flöte und Violine), von Schenker ungenau als "Schlußverstärkung"<sup>28</sup> bezeichnet, zeitigt jedoch ein Charakteristikum, das auf die tragische Kulmination der Durchführung vorausweist. Crescendointensiv und mit gegenläufigen Sechzehntelfiguren der Klarinetten und Fagotte kombiniert (T. 216f.), konzentriert sich in diesem Strukturelement Divergenz auf engstem Raum. Solche dichotomischen Segmente, motivische Bausteine zum Beispiel, die einander in spiegelsymmetrischen Auf- und Abstiegssequenzen konfrontiert werden, prägen die Durchführung etwa in den Takten 222 und 223 (Violinen I und II, Violoncelli, Kontrabässe, Fagotte) oder auf dem Höhepunkt der Takte 249 bis 252. Sie korrespondieren den Inversionen bereits des hauptthematischen Komplexes der Exposition mit den harten Fügungen und heterogenen Tendenzen seiner fragmentierten Binnentektonik, etwa in den Takten 21 bis 27 bzw. 63 bis 67<sup>29</sup>. So subvertiert schon in der Exposition der Chiasmus horizontaler und vertikaler Spiegelung die wiederholte Anstrengung, die offene Gestalt des Hauptsatzes zu stabilisieren. Die negative Klimax der Durchführung selbst notieren konträre, reverse und dichotomische Gestaltungsmuster, die über die katabasis- und anabasisanaloge Oppositionsrhetorik der Takte 34f. und 543f. bis in die makrotektonische Antithetik von produktiver Genese (T. 1ff.) und reduktivem Abbau (T. 427ff.) in Exposition und Coda reichen. So transformiert Beethoven die musikalischen Universalien des Steigens und Fallens zum beredten Konstrukt des Unversöhnten. Auf dem Höhepunkt der Durchführung (T. 249-252) steigern sich die Kontraste des Gegeneinander in den Gruppen von Flöten, Fagotten und ersten Violinen respektive Flöten, Oboen und Klarinetten zum traumatischen Antagonismus. Die Stelle verfängt sich in einer Konfrontation antithetischer Motive und einer Verhärtung der Teilgestalten, deren stereotype Verzahnung die Überschreitung zu einem thematischen Symbol der Versöhnung verwehrt. Der Intention nach dem Ende der "Hammerklaviersonate" vergleichbar, dem schließlich nur noch das "Hauptthema und seine Spiegelung" bleibt, "beides nicht nur einander gegenübergestellt, sondern förmlich ineinander verkrampft"<sup>30</sup>.

---

28 Schenker, *Beethoven, Neunte Sinfonie*, S. 80.

29 Dazu Rudolf Steglich, *Motivischer Dualismus und thematische Einheit in Beethovens Neunter Sinfonie*, in: Festschrift Heinrich Bessler, S. 411ff.

30 Uhde, *Beethovens Klaviermusik*, Bd. III, S. 464.

Daß "das Gesagte von der Musik nicht sich ablösen"<sup>31</sup> läßt, daß ihr "Intentionen" zwar "wesentlich" sind, "aber nur als intermittierende"<sup>32</sup> und mit dem Ferment des "Intentionslosen"<sup>33</sup>, schickt sie auf die "Irrfahrt der unendlichen Vermittlung". Der fehlende sprachkonstitutive Bezug zwischen Signifikant und Signifikat, zwischen Laut und Bedeutung; das Phänomen, daß sich musikalisch zwar annähernd Äquivalente für Phoneme und Sätze finden, aber keines für die Wörter<sup>34</sup>, wächst indes dem ersten Satz der Neunten Symphonie an tragischer Intensität zu. Wenn nämlich "alles Tragische" auf einem "unausgleichbaren GEGENSATZ"<sup>35</sup> beruht, wenn "die tragische Auffassung den Widerspruch sieht und am Ausweg verzweifelt"<sup>36</sup>, dann potenziert der vieldeutige Charakter von Musik gerade aufgrund seines nonverbalen Signifikats und frei vom identifikatorischen Akt die Wucht der kollidierenden Gewalten zu einem Sinnbild des Tragischen schlechthin. Der Held des tragischen Prozesses ist der tragische Prozeß selbst. Die oppositären Spiegelungen des Durchführungshöhepunkts, dessen ZWEIwertige Zeichenfiguration des Auf- und Abstiegs ENTZWEIUNG und ZWIESPALT als Chiffre einer transsubjektiv objektivierten VERZWEIFLUNG notiert, entgrenzen sich gegenüber dem Signifikanzsystem der Worte zu jener "allgemeinen Sprache der Musik", der Schopenhauer die Fähigkeit attestierte, die "universalia ante rem"<sup>37</sup> zu repräsentieren. Ledig der moralischen Urteilsinstanz von wahr und falsch kommuniziert die binäre Logizität der Beethoven-Stelle, ihr "tertium non datur", mit dem Konstanzprinzip des gesamten Symphoniesatzes als der Bilanz seines tragischen Zeros. Tariert doch die Musik das polare Kraftfeld von Progreß und Regreß, von kon- und destruktiven Energien, von Synthese und Auflösung zum "Gleichgewicht" des "Tragischen" und seiner "Leere"<sup>38</sup> aus. So komprimiert dieser Kollisionsfokus, was Goldschmidt am Gesamtverlauf des 'Allegro maestoso' beobachtet: "Bis zum äußersten wird der Musik ihre metaphorische Sprachgewalt abgerungen. Wo sie steigt, erscheint die Zuversicht, der Sieg; wo sie fällt, zeigt sie Zurückweichen und Unterliegen an. Noch nie hat man in Beethovens Tonsprache so viele gekreuzte

---

31 Adorno, *Quasi una fantasia*, S. 251.

32 Ebd., S. 252.

33 Ebd., S. 255.

34 Claude Lévi-Strauss, *Mythos und Bedeutung*, Frankfurt/M. 1980, S. 64ff.

35 *Goethes Gespräche*, Hg. Wolfgang Herwig, Zürich/Stuttgart 1971, Bd. III/1, S. 697.

36 Kierkegaard, *Unwissenschaftliche Nachschrift*, München 1976, S. 711.

37 Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. I, 1, S. 330f.

38 Hölderlin, *Anmerkungen zum Oedipus*, in: Hölderlin, *Sämtliche Werke*, S. 1182f.

Läufe in Gegenbewegung gehört", "Sinnbild durchkreuzter Zielstrebigkeit"<sup>39</sup>. Soll nämlich "die Musik sowohl die innere Bedeutung als auch die subjektive Empfindung des tiefsten Gehaltes ... kunstgemäß ausdrücken, so muß sie in ihrem Tonbereich Mittel besitzen, welche den Kampf von Gegensätzen zu schildern befähigt sind."<sup>40</sup> Ihn formuliert die Bühne der "Kollision" im ersten Satz der Neunten Symphonie zu antagonistischen Strukturen, die der negativen Totalität des 'Allegro maestoso' zubringen, was im Denken des deutschen Idealismus um das Politikum der "Entzweiung"<sup>41</sup> kreist, um das Drama von Freiheit und Notwendigkeit und dessen semantischen Formenkreis: den Widerspruch zwischen dem individuell ersehnten und objektiv sich vollziehenden Leben, den Konflikt zwischen der "Einzelheit der Lust" und der Sittlichkeit des 'ihr entgegengesetzten Allgemeinen'<sup>42</sup>, zwischen den "Idealen" und "Forderungen" des "Kultur-Über-Ichs" also, um mit Freud zu formulieren, und dem Phantasiepotential des singulären "Triebbedürfnisses"<sup>43</sup>.

Inmitten dieser ödipalen Verfaßtheit der Kultur und ihres Dramas von Triebbegehren und Triebverzicht gewinnt auch Schillers sympathetische Kritik Kontur: als Diagnose der "Zerrüttung"<sup>44</sup> des "jetzigen Zeitalters"<sup>45</sup>. Sie registriert Symptome des Fragmentarischen, des Risses, der Verhärtung und der Mechanisierung. Doch obzwar die "Kultur selbst ... der neuern Menschheit diese Wunde schlug"<sup>46</sup>, vertraut die *Ästhetische Erziehung* suisuffizienter Heilung gemäß auf den "Antagonismus der Kräfte" als "das große Instrument der Kultur"<sup>47</sup>, "die Gattung zur Wahrheit"<sup>48</sup> zu führen. Dieser epochenzentrale Leid- und Leitgedanke im dialektischen Ideenrepertoire verbündet das poetische und philosophische Denken des deutschen Idealismus, dem die Not der "Zerrissenheit" zum maßgeblichen Reflexionsimpuls wie zum Ausgangspunkt eines jeglichen Modells der Rettung wurde, und das tragisch-erhabene 'Allegro maestoso' der Neunten Symphonie.

---

39 Goldschmidt, *Beethoven. Werkeinführungen*, S. 64.

40 Hegel, *Ästhetik III*, S. 183.

41 Hegel, *Ästhetik I*, S. 267f. Vgl. zu diesem Terminus außerdem Ritter, *Hegel und die französische Revolution*, S. 40ff.

42 Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, S. 284.

43 Freud, *Das Unbehagen in der Kultur*, Studienausgabe Bd. IX, S. 257 u. 267.

44 Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, S. 583.

45 Ebd., S. 579.

46 Ebd., S. 583.

47 Ebd., S. 586f.

48 Ebd., S. 587.

Sucht doch auch Beethoven die Ressourcen der Versöhnung allein aus der hauptthematischen Formation und ihrem antagonistischen Implikat zu gewinnen; im Vertrauen auf ein der Entzweiung selbst innewohnendes Vermögen heilender Kraft. Insbesondere der Vermittlungsdichte Hegelscher Philosophie verwandt, bedingt jenes von der Musik entbundene *trósas iásetai* den dominanten, wenngleich fruchtlosen Versuch des 'Allegro maestoso' zur Einigung des Getrennten. In früher dichterischer Form und in mythischem Ambiente begegnet dieser Topos bei Homer, Euripides und Ovid. Telephos, verwundet von Achills Lanze und laut Orakel nur durch diese selbst zu heilen, wird von Odysseus mit dem Rost der Waffe, die die Wunde schlug, kuriert<sup>49</sup>. Dieses homöopathische Mirakel wird im Plan der Immanenzszenarien, die mit dem Entschwinden der großen Sinnbühne Transzendenz deren Erbe anzutreten hatten, zu einem herausragenden philosophischen Struktiv nicht nur in Sachen Zivilisationsmodell. Bei Hegel etwa wandelt es sich dem Ideal von Autonomie und Stringenz zufolge zum prinzipiellen methodischen Movens, sofern der "Gegenstand ... sich aus sich selbst bestimmt und seine Prädikate nicht äußerlich" beigelegt erhält<sup>50</sup>. Entsprechend hoch denkt Hegel vom intrinsischen Modell, wenn er den virtuos konstruierten Einstand von Prozeß und System unter Ausblendung heteronomer Ressourcen strikt an die Immanenz, an den inneren Motor der Progression bindet. Der "Widerspruch", die "Wurzel aller Bewegung und Lebendigkeit"<sup>51</sup>, gärt als Potenz in jedem "Etwas", und "die innere, die eigentliche Selbstbewegung, der TRIEB überhaupt" ist "nichts anderes, als daß Etwas IN SICH SELBST und der Mangel, DAS NEGATIVE SEINER SELBST in einer und derselben Rücksicht ist"<sup>52</sup>. Dieser Gedanke weitet sich mit Blick auf den Zivilisationsprozeß der Entzweiung und vom Rückkehrtelos der Synthesis aus zur Episteme, das "Denken selbst" sei es, "welches die Wunde schlägt und dieselbe auch heilt"<sup>53</sup>. "Erkenntnis ... ist die Quelle des Übels, aber auch der Punkt, wo die Versöhnung ihre letzte Quelle hat. Es ist das Krankmachen und die Quelle der Gesundheit."<sup>54</sup>

Wie später nochmals in den Takten 327-338 der Reprise gipfelt im Durchführungsskopos der Neunten Symphonie die Anstrengung, durch die aus dem Unversöhnten sich

---

49 Vgl. auch Johann Wolfgang von Goethe, *Torquato Tasso*: "Die Dichter sagen uns von einem Speer,/Der eine Wunde, die er selbst geschlagen,/Durch freundliche Berührung heilen konnte./Es hat des Menschen Zunge diese Kraft" (Hamburger Ausgabe Bd. V, München 1977, vv. 2576ff.).

50 Hegel, *Enzyklopädie I*, S. 96.

51 Hegel, *Logik II*, S. 75.

52 Ebd., S. 76.

53 Hegel, *Enzyklopädie I*, S. 88.

54 Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Religion II*, WW XVII, S. 257.

speisende Produktion deren Riß zu heilen. Beide negativen Kulminationen kommunizieren als tragische Epizentren des Satzes über das Pathos der "Kollision". Wie um die Situation vor dem Trauma der Dissoziation wiederherzustellen, sucht die Progression die "Macht der Vereinigung"<sup>55</sup> zurückzugewinnen und den Antagonismus des Satzes als diagnostische Chiffre des gesellschaftlichen Status quo aufzuheben. Daß es jedoch dem 'Allegro maestoso' nicht gelingt, das *trósas íasetai* zu Ende zu führen, erzeugt seine auf das Finale hinwirkende Postulatswirkung: ähnlich dem "tragischen, in seinem ÄUSSEREN SCHEINE, HEROISCHEN GEDICHT", das "seinem GRUNDTONE nach, IDEALISCH" ist<sup>56</sup>. Katharsis durch Erfahrung von Trennung und Zerrissenheit soll zum Impuls der Genesung werden, indem sie an die Stärke des Subjekts appelliert. Denn, um Schillers Forderung einer Autonomie aus sympathetischer Erschütterung mit Hegel fortzuschreiben, "die Größe und Kraft mißt sich wahrhaft erst an der Größe und Kraft des Gegensatzes, aus welchem der Geist sich zur Einheit in sich wieder zusammenbringt; die Intensität und Tiefe der Subjektivität tut sich um so mehr hervor, je unendlicher und ungeheurer die Umstände auseinandergezogen und je zerreißen die Widersprüche sind, unter denen sie dennoch fest in sich selber zu bleiben hat. In dieser Entfaltung allein bewährt sich die Macht der Idee und des Idealen, denn Macht besteht nur darin, sich im Negativen seiner zu erhalten"<sup>57</sup>. Erreicht doch "nur das Gemüt, welches von dem Schicksal hinlänglich durchgearbeitet worden ist", "das seltn Glück, selbständig sein zu können"<sup>58</sup>.

Das Mal des Risses kontrastiert jener Einheit, die Schiller<sup>59</sup>, Hölderlin und Hegel in die Zeit der griechischen Antike projizierten. Was im *Hyperion* als "das Eine", als die Sehnsucht, "Eines zu sein mit Allem"<sup>60</sup>, wider den Verlust der "ewigeinigen Welt"<sup>61</sup> beschworen wird; was Hegel in der antiken Polis aufgehoben fand, das "freie und selbsttätige Aufgehen des privaten Lebens im Öffentlichen" als Bedingung einer "vielseitigen und entfalteten menschlichen Persönlichkeit"<sup>62</sup>, waren Versöhnungsfiguren im Ungetrennten.

---

55 Hegel, *Differenz des Fichteschen und Schellingschen Systems*, S. 22.

56 Hölderlin, *Über den Unterschied der Dichtarten*, in: Hölderlin, *Sämtliche Werke*, S. 991.

57 Hegel, *Ästhetik I*, S. 234.

58 Schlegel, *Über das Studium der griechischen Poesie*, in: Schlegel, *Kritische Schriften*, S. 132.

59 Etwa im sechsten der Briefe *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*.

60 Hölderlin, *Hyperion*, in: Hölderlin, *Sämtliche Werke*, S. 492.

61 Ebd., S. 493.

62 Georg Lukács, *Der junge Hegel. Über die Beziehung von Dialektik und Ökonomie*, Bd. I, Frankfurt/M. 1973, S. 102f.

Rückgespiegelt in die "fernen Tage der Vergangenheit" eines "Genius der Völker"<sup>63</sup>. Vereinigten sich bei den Griechen doch noch der "Geist des Volkes, Geschichte, Religion" und der "Grad der politischen Freiheit"<sup>64</sup> in organischer Ganzheit, "Leib und Seele" also "in EINER lebendigen Gestalt"<sup>65</sup>. Auch wenn Hegel später das antike Stadium seinem System als peremptorische Stufe des historischen Geistprozesses auf dem Weg des Subjekts zu Freiheit und Vernunft integrieren wird, bleibt vom Frühwerk her die Faszination jener Harmonie bestehen; im Gegensatz zur "Prosa der Welt", zum Status quo der Moderne mit ihrer Last der "Notwendigkeit", der sich "der Einzelne nicht zu entziehen imstande ist"<sup>66</sup>; verstrickt in den "Kampf um die Lösung des Widerspruchs"<sup>67</sup> zwischen mündiger Selbstverwirklichung und strangulierender Totalität. Schließlich zielt auch die der Neunten Symphonie eng verbundene Notiz Beethovens zu einem "Bacchus"-Projekt auf die Gegenwart "prosaischer Zustände" und das Brachliegen "idealer Gestaltungen"<sup>68</sup>: "Dissonanzen vielleicht in der ganzen Oper nicht aufgelöst oder ganz anders, da sich in diesen wüsten Zeiten unsere verfeinerte Musik nicht denken läßt"<sup>69</sup>. Und daß zur Zeit der Endfassung der Symphonie Caspar David Friedrich seine hochpolitische *Eismeer-Allegorie*<sup>70</sup> ins Bild setzt, demonstriert die Not der Epoche visuell.

Gleichzeitig mit *Ulrich von Huttens Grab* 1823/24 entstanden, verschlüsselt Friedrichs polare Welt des Frostes, worauf auch das aktualisiert an die Freiheits- und Mündigkeitsbestrebungen von Humanismus und Reformation gemahnende Hutten-Sujet anspielt. Augenscheinlich schon anhand der Namen, die dem Sarkophag des im Exil gestorbenen Streiters für die Sache der "Deutschen evangelischen Freiheit" eingraviert sind: Namen illustrierter Exponenten einer von demokratischen Reformen, Nationalbewußtsein und vom patriotischen Überschwang der Befreiungskriege getragenen Aufbruchsstimmung. Gemeinsam ist beiden Werken die Atmosphäre von Trauer und Trostlosigkeit inmitten restaurativer Erstarrung. Doch fällt aufgrund der Lichtdramaturgie ein Hoffnungsschimmer noch in die Trümmerlandschaft des Eises, die das zerschellte Schiff mit der Flagge der

---

63 Hegel, *Fragmente über Volksreligion und Christentum*, WW I, S. 42f.

64 Ebd., S. 42.

65 Hegel, *Der Geist des Christentums*, WW I, S. 415.

66 Hegel, *Ästhetik I*, S. 199.

67 Ebd.

68 Ebd., S. 196ff. u. 253ff.

69 Nottebohm, *Zweite Beethoveniana*, S. 329.

70 Hamburger Kunsthalle.

Freiheit überfriert. Eine Leuchtspur der Zuversicht, es könnte die tödliche Winterwüste und mit ihr die Seelen-Arktis wieder zum Schmelzen gebracht, das hippokratische Gesicht der Gesellschaft also, im Spiegel der Natur zurückgeworfen, vor dem rigor mortis bewahrt werden. Was die dem Kunstwerk aufgebürdete Spannung anbelangt: eine zwischen der "eiskalten Geschichte des Tags"<sup>71</sup>, des vom "Gemeinen und Gewöhnlichen im wirklichen Leben"<sup>72</sup> grundierten historischen Status quo einerseits sowie der Ästhetik des dagegen aufgebotenen Protests andererseits, so verhält sich die "tragisch-dithyrambische"<sup>73</sup> Klammer der D-Moll-Symphonie zu Friedrichs Memento ähnlich der Nähe Beethovens zur "jungen Generation Heines und Byrons"<sup>74</sup>, in die ihn die "Identifikation mit dem 'großen Weltriß' ... über seine eigenen klassischen Normen hinaus"<sup>75</sup> geführt hatte. Nachgerade auch in den "'negativen Teilen' der 9. Sinfonie", im "'freudlosen Zustand' des ersten Satzes" oder im "Pandämonium des 'Scherzos'"<sup>76</sup>. Mit dem Unterschied jedoch, daß Beethoven bis zuletzt - und sei es unter der sakralen Deckfigur der *Missa solemnis* - an der Konfession einer zu verwirklichenden Harmonie des Idealen und Realen festhielt.

Die dem Autonomiepotential der Mnemonik gegenüber exegetisch verabsolutierte Reproduktion des Unversöhnten rückt zahlreiche Deutungen des 'Allegro maestoso' der Neunten Symphonie in den Bannkreis Schopenhauers. Gehört doch zur Essenz des Willens, daß er "eines letzten Zieles und Zwecks ganz entbehrt, immer strebt, weil Streben sein alleiniges Wesen ist, dem kein erreichtes Ziel ein Ende macht, das daher keiner endlichen Befriedigung fähig ist, sondern ... ins Unendliche geht"<sup>77</sup>. "Keine Befriedigung" ist ihm "dauernd", vielmehr "stets nur der Anfangspunkt eines neuen Strebens", dieses selbst "überall kämpfend"<sup>78</sup>. Denn "alle Befriedigung, oder was man gemeinhin Glück nennt, ist eigentlich und wesentlich immer nur NEGATIV"<sup>79</sup>. Leiden aber bedeutet "unerfülltes und durchkreuztes Wollen", das selbst "aus dem Mangel, also dem Leiden,

---

71 Hölderlin am 12. 11. 1798 an Christian Ludwig Neuffer, in: *Hölderlin, Dokumente seines Lebens*, Hgg. Hermann Hesse und Karl Isenberg, Frankfurt/M. 1976, S. 119.

72 Ebd.

73 Goldschmidt, *Um die Unsterbliche Geliebte. Ein Beethoven Buch*, München 1980, S. 352.

74 Ebd., S. 431.

75 Ebd.

76 Ebd.

77 Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. I, 2, S. 386.

78 Ebd., S. 388.

79 Ebd., S. 399.



entspringt"<sup>80</sup>. Entsprechend gemahnt Baensch die "leidenschaftliche Unrast" des ersten Satzes der Neunten Symphonie an "Schopenhauers 'Willen zum Leben'"<sup>81</sup> und dessen sisyphisches Movens. Für Wagner bilden "Gewalt, Widerstand, Aufringen, Sehnen, Hoffen, Fast-Erreichen, neues Verschwinden, neues Suchen, neues Kämpfen die Elemente der rastlosen Bewegung dieses wunderbaren Tonstückes"<sup>82</sup>. Marx charakterisiert es als ein "ewiges Kampf- und Klagelied"<sup>83</sup>, Kretzschmar als die "Schilderung eines Zustandes, dem die Freude fehlt", als ein "Suchen und nicht Erreichen"<sup>84</sup>. Gottschalck vernimmt als "innerstes Wesen des ersten Allegros ... das Drama des Gesamtwillens der Menschheit, den gepeinigten Gesamtwillen in der Wirklichkeit"<sup>85</sup>, indes Schering darin den "Kampf ... als Begriff einer ewigen Zuständigkeit selbst gefaßt" sieht<sup>86</sup>. Solche Erklärungsmuster im Sinne Schopenhauers und Freuds, dessen Libidotheorie den Unstillbarkeitsfuror des Willens fortschreibt, rezipieren das "Allegro ma non troppo, un poco maestoso" als existentielles Triebtableau. Gibt es doch auch der "verdrängte Trieb ... nie auf, nach seiner vollen Befriedigung zu streben, die in der Wiederholung eines primären Befriedigungserlebnisses bestünde; alle Ersatz-, Reaktionsbildungen und Sublimierungen sind ungenügend, um seine anhaltende Spannung aufzuheben, und aus der Differenz zwischen der gefundenen und der geforderten Befriedigungslust ergibt sich das treibende Moment, welches bei keiner der hergestellten Situationen zu verharren gestattet, sondern nach des Dichters Worten 'ungebändigt immer vorwärts dringt'". "Allerdings ohne Aussicht, den Prozeß abschließen und das Ziel erreichen zu können."<sup>87</sup> Dagegen muß primär an diejenigen Kräfte des 'Allegro maestoso' erinnert werden, die dem geschichtslosen Fatum der Ausweglosigkeit und der schlechten Unendlichkeit epochenkritisch opponieren: an den heroischen Epilog der Takte 513ff., an die Suspensionspartien, die den Satz idyllisch-elegisch zäsieren und auf das Finale hin transzendieren, schließlich an die mnemonische Tektonik mit ihren Regulativen intendierter Geschichtsmächtigkeit im Widerstandspotential des Erhabenen sowie an die damit vermit-

---

80 Ebd., S. 451.

81 Baensch, *Aufbau und Sinn des Chorfinals*, S. 90 u. 96.

82 Wagner, *Bericht über die Aufführung der Neunten Symphonie*, S. 20.

83 Adolf Bernhard Marx, *Ludwig van Beethoven*, Bd. II, Berlin 1863, S. 272ff.

84 Hermann Kretzschmar, *Führer durch den Konzertsaal*, Leipzig 1890, S. 114 u. 116.

85 v. Gottschalck, *Die Symphonien Beethovens im Lichte der Philosophie Schopenhauers*, in: *Zweites Jahrbuch der Schopenhauer-Gesellschaft* (1913), S. 81.

86 Arnold Schering, *Beethoven und die Dichtung*, S. 137.

87 Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, S. 251f.

telte Logik der motivisch-thematischen Arbeit. Sie zumal basiert gerade in der Durchführung des ersten Satzes der Neunten Symphonie auf einer nahezu konsequenzlogischen Konstruktion, die weniger die unerlöste Ruhelosigkeit des Weltwillens als ein historisch-diagnostisches Kalkül der Struktur und ihrer formbeherrschenden Dispositionsgewalt formuliert.

Herrschaftsstrategien indes, auch solche des künstlerischen und theoretischen Meisters, neigen dazu, in ihren Manövern leer zu laufen und mortifere Tableaus zu produzieren. Entsprechend zeigen zahlreiche Struktive der begrifflich-philosophischen und der mimetisch-musikalischen Logik verwandte Methoden des transzendentalen und des ästhetischen Subjekts. So hat Adorno an Kant die Relation von Subjektivismus und Verdinglichung unter dem Aspekt skizziert, "daß durch den ansteigenden Prozeß der Verleugung der Erkenntnissubstanz aus dem Gegenstand in das auf sich selbst reflektierende Subjekt gleichsam dem Objekt immer mehr entzogen wird, daß es immer mehr als ein Starres, Verhärtetes zurückbleibt"<sup>88</sup>, um damit unausgesprochen Charakteristika auch für Beethovens subjektpotente Materialbehandlung zu liefern. Dessen prozessuale Kompositionsarbeit bestimmt zudem nicht selten jener ethisch inspirierte Zug des Allgemeinen, der sich über die Besonderheit des einzelnen hinwegsetzt. Und wenn bei Beethoven Themen destruiert werden, um kraft ihrer Entmächtigung und ihres Untergangs um so triumphaler wiederzukehren, so gilt auch hier: kein Phönix ohne Asche. Häufig verdankt sich der Glanz des Restituierten dem Durchgang durch ein hegemoniales Stadium und der knechtischen Kärnerarbeit typisierter Motive im herrischen Formganzen. Wie sich jedoch die Aporie der Subjektinstanz und ihrer transzendentalen Organisation von "Welt" als des "Inbegriffs aller Erscheinungen"<sup>89</sup> bei Fichte in die dialektischen Extreme des absoluten Ich und einer religiös inspirierten "Selbstvernichtung" des Ego polarisiert<sup>90</sup>, so wechseln auch bei Beethoven Formen uneingeschränkter Souveränität und deren gestisches Repertoire<sup>91</sup> mit drastischen Entlastungen vom konstruktiven Regiment; indem etwa während des ersten Satzes der Neunten Symphonie dichteste Tektonik von quasi improvisatorischen Freiräumen durchquert wird.

Bei Hegel verschränkt sich die Arbeit des Begriffs, ihre Struktur des "durch und mit

---

88 Adorno, *Vorlesung zur Einleitung in die Erkenntnistheorie*, Frankfurt/M. o. J., S. 218.

89 Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, S. 409.

90 Fichte, *Die Anweisung zum seligen Leben*, WW V, S. 518.

91 Franz-Jochen Machatius behandelt in seinem Referat *Eroica. Das transzendente Ich* (Kongreßbericht Kassel, Kassel 1963, S. 193ff.) die Ausweichung nach cis zu Beginn der Es-Dur-Symphonie Beethovens und die dadurch bedingte Störung der Periodik.

sich selbst Vermittelten" als des "wahrhaft Unmittelbaren"<sup>92</sup> - ein Modell, das Adornos Gedanken von der "Konzentration bloßer Dauer zum Nu" als der Augenblicksemphase zahlreicher Sätze Beethovens Pate gestanden haben dürfte<sup>93</sup> - mit dem subversiven Ferment der Dialektik. Deren "rationelle Gestalt" der Auflösung, die im "positiven Verständnis des Bestehenden zugleich auch das Verständnis seiner Negation, seines notwendigen Untergangs einschließt, jede gewordne Form im Flusse der Bewegung, also auch nach ihrer vergänglichen Seite auffaßt, sich durch nichts imponieren läßt, ihrem Wesen nach kritisch und revolutionär ist"<sup>94</sup>, ähnelt dem herrschaftsopponierenden Duktus zufolge dem erosiven Verflüssigen und Verwandeln motivisch-thematischer Zentren bei Beethoven. Das Plebejische des dialektischen Verfahrens, das Nietzsche indignierte<sup>95</sup>, durchzieht Beethovens Kompositionen als republikanische Fiber über eine unentwegt wirkende synthetisch-analytische Kombinatorik. "Beethovens Bemühen, das Thema nicht nur als Postulat und Ergebnis, also dem Arbeitsprozeß selbst Heteronomes darzustellen, sondern als selber arbeitend, den Prozeß unmittelbar bestimmend, ... wirkt der aristokratischen Neigung der musikalischen Gestalt entgegen, sich als Thema oberhalb der Arbeitssphäre zu halten; daher auch die Notwendigkeit, das Thematische als die arbeitende vom Thema als der präsentierenden Funktion zu unterscheiden".<sup>96</sup> Damit erinnert Beethovens Komponieren an Schlegels Kritik des zentralistischen Heldenprinzips poetischer Szenarien: denn "wie ein gebildeter Mensch nicht bloß Zweck, sondern auch Mittel ist für sich und für andre, so sollten auch im gebildeten Gedicht alle zugleich Zweck und Mittel sein. Die Verfassung sei republikanisch, wobei immer erlaubt bleibt, daß einige Teile aktiv, andre passiv seien."<sup>97</sup> Ist doch "die erste Bedingung alles Lebens und aller Organisation, daß keine Kraft monarchisch ist im Himmel und auf Erden". "Alles greift ineinander und leidet, so wie es thätig ist"<sup>98</sup>. Mit seinen rigoros antifeudalen Tendenzen setzt Beethoven Strukturen in Szene, die sich seit Kant aufs engste mit der Typologie des Organismus legieren: exemplifiziert an einem solchen "Produkt der Natur" und seinem "organisierten und sich selbst organisierenden Wesen", "in welchem alles Zweck und wechselseitig auch

---

92 Hegel, *Enzyklopädie I*, S. 180.

93 Adorno, *Kriterien der neuen Musik*, in: Ges. Schr. XVI, S. 222.

94 Marx, *Das Kapital*, Bd. I, MEW 23, Berlin 1972, S. 27f.

95 Nietzsche, *Götzen-Dämmerung*, KSA VI, S. 69.

96 Gülke, *Introduktion als Widerspruch im System*, S. 18.

97 Schlegel, *Athenäums-Fragmente*, in: Schlegel, *Kritische Schriften*, S. 40.

98 Hölderlin am 24. 12. 1798 an Sinclair, zit. nach Hölderlin, *Kritische Textausgabe Bd. XIV (Entwürfe zur Poetik)*, S. 12.

Mittel ist"<sup>99</sup>; erweitert schließlich zur "Analogie" zwischen den "Naturzwecken" und der "Organisation" des "Staatskörpers". "Denn jedes Glied soll freilich in einem solchen Ganzen nicht bloß Mittel, sondern zugleich auch Zweck, und, indem es zu der Möglichkeit des Ganzen mitwirkt, durch die Idee des Ganzen wiederum, seiner Stelle und seiner Funktion nach, bestimmt sein"<sup>100</sup>.

Die Imagination innerer Teleologie versteht Beethovens kompositorischer Prozeß als einen Diskurs, der seine Form produziert, um zugleich von ihr kanalisiert zu werden. Inhalt und Form sollen untrennbar durch- und miteinander vermittelt sein. Daß "alles durch jedes und jedes durch alles bestimmt wird", daß "jedes ... nur durch das andre, und alles nur durch die eine, das Ganze durchdringende Kraft besteht", um das Organismusmodell in Humboldts Version zu zitieren<sup>101</sup>, bedeutet zudem, die Freiheit der Produktion als deren immanente Notwendigkeit zu entwickeln, um genau diese Notwendigkeit wiederum als Freiheit und voluntative Kraft erscheinen zu lassen; nach wie vor das Faszinosum des "Allegro con brio" der C-Moll-Symphonie. Und wenn im ersten Satz der Neunten Symphonie insbesondere aufgrund des tragischen Maximums der Reprise das Konzept immer wieder unterlaufen wird, das Formgesetz zur Freiheit des Entwurfs umzudeuten und die Dialektik zwischen der Sukzession der Einzelimpulse und dem Zirkel der Mnemonik als Identität von Ursache und Wirkung zu entfalten, so schafft sich auch hier die "Herrschaft über weite Strecken" und die "Rücksichtslosigkeit gegenüber dem musikalischen Detail", welche "große Formen" dem Komponisten abverlangen<sup>102</sup>, durch solche antihierarchische Verflüssigungstendenzen ihre eigene Opposition. Sie zeitigt die Dialektik zwischen Motiv und übergreifender Tektonik in einer fluktuierenden De- und Reterritorialisierung thematischer Zentren und ihrer motivischen Stellvertreter. Zudem setzt Beethoven gegen die Funktionalisierung der Motive zu Agenten der prozessualen *causa finalis* zahlreiche Mittel des Widerstands ein. Etwa wenn der Hegemonie der "Totalen", die "jedem Einzelmoment Sinn verleihe durch seine Aufhebung hindurch"<sup>103</sup>, ständig opponiert wird: durch Motivfloskeln, die zwar zur Steuerung des Ganzen eingesetzt, vom Prozeß selbst aber immer wieder emanzipiert werden, in den Status des Besonderen umschlagen und erst durch dieses Vexierspiel die Dramatik in Beethovens Musik erzeugen. Oder wenn im "Allegro con brio" der *Eroica* der kompositorischen Arbeit mit

---

<sup>99</sup> Kant, *Kritik der Urteilskraft*, S. 322f.

<sup>100</sup> Ebd., S. 324.

<sup>101</sup> v. Humboldt, *Schriften zur Sprache*, S. 253.

<sup>102</sup> Dahlhaus, *Musikästhetik*, Köln 1967, S. 133.

<sup>103</sup> Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, S. 412.

Takt 284 ein neuer Gedanke in e-Moll zugeführt wird, der als Durchführungsthema "paradoxerweise die thematisch-motivische Arbeit unterbricht und in stellvertretender Funktion des zweiten Themas, das die Durchführung ausspart, melodisch-kantabel den äußersten Kontrast zur abgesplitterten Überleitungsmotivik darstellt"<sup>104</sup>. Nicht anders bewirkt im ersten Satz der Neunten Symphonie die lyrische Sequenz der Takte 275ff. eine "Interpolation gegen den Durchführungscharakter der Durchführung"<sup>105</sup>.

Hatten sich die Durchführungsstadien eins und zwei des 'Allegro maestoso' aufgrund der Verkettung der ersten Thementakte mit dem Motiv der Schlußgruppe gegen die Potentialität einer Entwicklung gesperrt, indes die dritte Sektion in einem tragischen Höhepunkt gipfelte, so wirkt die danach folgende Episode in der Tradition zweiter Themen als flüchtige Suspension (T. 275-286). Sie bleibt als Mittelpunkt einem nahezu ebenmäßigen Feld der Beruhigung mit den Proportionen von sechzehn (T. 259-274), zwölf (T. 275-286) und vierzehn Takten (T. 287-300) eingebettet: einer auf der tonalen Syntax und ihrer Periodik basierenden ausgewogenen Tektonik, die sich bei Beethoven zuweilen zu kryptomnestischen Symmetrien ausformt, wie im mittleren Feld der "Großen Fuge" op. 133 mit der Taktdisposition 32-4-16-26-16-4-33 (T. 272-404)<sup>106</sup>. Im ersten Satz der Neunten Symphonie korrespondiert die "Cantabile"-Entfaltung der Takte 259 bis 266, ein lyrischer Nachklang des Durchführungskonflikts in Gestalt einer Überlagerung von drittem und viertem Hauptthementakt, den Takten 287 bis 296, der sequenzierende Epilog der Takte 267 bis 274 dagegen dem Übergang zur Reprise (T. 297-300). Suspensionswirkung aber gewinnt der Seitensatz, der sich nach der Präponderanz der Molltonarten von a-Moll nach F-Dur aufhellt, indem er den operationalen Duktus der Durchführung unterbricht. Daß indes das zweite Thema dem Zeitmodus prozessualer Gewalt enthoben bleibt, baut gleichzeitig die Separierung arbeitsteiliger Formterritorien im Sinne einer strikten Durchstrukturierung des Satzes weiter ab. So verflüssigen im 'Allegro maestoso' Strecken der Dynamisierung Exposition und Reprise, während sich umgekehrt solche des exponierenden Typus auf den Bereich der Durchführung ausdehnen.

Wie die Takte 345ff. und 469ff. zäsiieren auch die Takte 259ff. den tragisch-dramatischen Rapport des "Allegro ma non troppo, un poco maestoso" als retardierende und zugleich antizipierende Partien: ausnahmslos parataktische Passagen, die vom hypotaktisch-kausalen Arbeitskanon und von der tragischen Analysis gerade der drei ersten

---

<sup>104</sup> Zenck, *Kunst als begriffslose Erkenntnis*, S. 129.

<sup>105</sup> Ebd.

<sup>106</sup> Vgl. Ekkehard Kreft, *Die späten Quartette Beethovens. Substanz und Substanzverarbeitung*, Bonn 1969, S. 214.

Durchführungseinheiten entlasten und von der Gesamtregie der Symphonie her einen futurischen Index in Richtung Finale mit sich führen. Insbesondere aufgrund ihrer Auflichtung nach D-Dur (T. 345ff. und 469ff.) und ihrer den Viertaktgruppen der Freudenmelodie affinen Periodik. Aufschlußreich ist, wie die Quadratur jener lyrischen Segmente komponiert wird. Wie also die Takte 287ff., die im Bereich der d-Moll-Parallele F-Dur Varianten des dritten und vierten Hauptthementakts überlagern, die oktonare Symmetrie verlassen und überdehnen, wenn in T. 295 das achttaktige c des F-Dur-Feldes in den Celli zu cis alteriert wird und im verminderten Septakkord d-Moll berührt. Wie hier wird die Quadratur auch in den Takten 351 und 477 gestört oder durchbrochen, sobald D-Dur "espressivo" nach d-Moll umschlägt. Daß aber der Lyrismus der Takte 287ff. den dritten und vierten Hauptthementakt synchron legiert, betont nochmals den proleptischen Charakter der Partie. Konturiert sich doch im ersten Satz der Neunten Symphonie eben diese Figur der Vereinigung zur Chiffre einer idealisch gespannten Versöhnung; eine Figur, die schon in den "Cantabile"-Takten 259ff. begegnet, beide Gruppen sowie die daran anschließenden Sequenzierungen (T. 267ff. bzw. 297ff.) in engen Bezug setzt und schließlich nach der codalen Demontage der Hauptthemendevise "dolce" in der Hornepisode der Takte 469ff. wiederkehrt.

So bewirken jene drei Episoden gerade über den Variantenbezug der suspendierenden Schichtung zu deren agonalem Widerpart im Zenit des Durchführungskonflikts (T. 218ff.) einen 'Wechsel des Tons' vom dramatischen zum lyrisch elegischen Modus. Während der Takte 259ff. von a-Moll nach F-Dur aufgehellt (T. 283), ansonsten (T. 345ff. und 469ff.) von D-Dur nach d-Moll eingetrübt (T. 351 bzw. 477). Diese Verschattung nach Moll, die als Durkontrast zum "Sigel der Trauer" wird<sup>107</sup>, steht bereits jener Semantik nahe, die an exponierten Stellen der Musik des 19. Jahrhunderts als Dur-Moll-Emblem die eines "tragischen Symbols" gewinnt<sup>108</sup>; bei Mahler schließlich als das "nicht Integrierte" dem Ausdruck von "Leiden gleichgesetzt"<sup>109</sup>. Gerade die Takte 345ff. und 469ff. greifen infolge der flüchtigen Antizipation von D-Dur, der Tonart der finalen Ankunft, und ihrer Rückung in die Ferne, die Stimmung des Elegischen auf, der "das Ideal" seines "Unerreichten" wegen zum "Gegenstand der Trauer" wird<sup>110</sup>. Solche Ausdrucksnuancen formuliert ein Symphoniesatz, der sich insofern mit Schiller dem Charakter einer musik-

---

<sup>107</sup> Adorno, *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*, Ges. Schr. XIII, S. 174.

<sup>108</sup> Vgl. dazu Constantin Floros, *Gustav Mahler*, Bd. II (*Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts in neuer Deutung*), Wiesbaden 1977, S. 289ff.

<sup>109</sup> Adorno, *Mahler*, S. 174.

<sup>110</sup> Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, S. 728.

gewordenen 'pathetischen Satire' vergleichen läßt, als diese über den "Widerspruch der Wirklichkeit mit dem Ideale"<sup>111</sup> und als Opposition von Freiheit und Notwendigkeit "ins Erhabene übergeht"<sup>112</sup>. Wobei schon dem Antagonismus des 'Allegro maestoso', der der rezipierenden Einbildungskraft "Mangel"<sup>113</sup> und Erschütterung zumutet und zum finalen Dithyrambos drängt, lyrische Partien als Vorahnung des hymnischen Odenideals einkomponiert sind: als Fluktuation der "Empfindung" zwischen elegischen Episoden und tragischem Grundton.

Schillers triadisches Modell von "Satire, Elegie und Idylle" als den "einzig möglichen Arten sentimentalischer Poesie" gemäß ihrer "Empfindungsweise"<sup>114</sup> korrespondiert unter Verflüssigung der gattungspoetischen Grenzen Beethovens Kompositionsverfahren, sofern "der Dichter, auch in demselben Werke", bei Wahrung einer einheitlichen poetischen Stimmung, "keineswegs an dieselbe Empfindungsweise gebunden ist"<sup>115</sup>, vielmehr die Freiheit hat, sogar die "Gattungen" des Naiven und Sentimentalischen zu vermischen<sup>116</sup>. Mehr noch: wie Schiller über den Begriff der "Empfindungsweise" die Grenzen der "Dichtungsarten" gegeneinander durchlässig werden läßt, so gleichfalls die der Gattungen unter Erinnerung "an die doppelte Verwandtschaft der Poesie mit der Tonkunst und mit der bildenden Kunst". "Je nachdem nämlich die Poesie entweder einen bestimmten GEGENSTAND nachahmt, wie die bildenden Künste tun, oder je nachdem sie, wie die Tonkunst, bloß einen bestimmten ZUSTAND DES GEMÜTS hervorbringt, ohne dazu eines bestimmten Gegenstandes nötig zu haben, kann sie bildend (PLASTISCH) oder musikalisch genannt werden. Der letztere Ausdruck bezieht sich also nicht bloß auf dasjenige, was in der Poesie, wirklich und der Materie nach, Musik ist, sondern überhaupt auf alle diejenigen Effekte derselben, die sie hervorzubringen vermag, ohne die Einbildungskraft durch ein bestimmtes Objekt zu beherrschen"<sup>117</sup>. Überzeugend macht umgekehrt Bekker den Topos des 'Tondichters' und der 'poetischen Idee' zu einem der Leitmotive der monographischen Darstellung eines Komponisten, der seine C-Dur-Ouvertüre op. 115 mit dem Vermerk "gedichtet von Ludwig van Beethoven" überschrieb.

---

111 Ebd., S. 721.

112 Ebd., S. 722.

113 Ebd., S. 721f.

114 Ebd., S. 744f.

115 Ebd., S. 729.

116 Ebd., S. 717.

117 Ebd., S. 734f.

Wie Hegels Konzeption des Tragischen auf dem Antagonismus von Freiheit und Notwendigkeit basiert, so die des ersten Satzes der Neunten Symphonie auf dem unentwegten Widerstreit zwischen der mnemonischen *vis formativa* des Formgesetzes und der produzierenden *vis motrix* motivisch-thematischer Triebenergie; auf einem Widerstreit also, der die Totalität des Produktionstableaus zur "unendlichen Fülle" im Sinne Schlegels weitet: durch und gegen die Kohäsionskraft des formalen Kanons, der bei Beethoven als regulative sittliche Instanz und als Schranke zugleich zu denken ist. Ein heuristisches Leitprinzip hat somit zu sondieren, wie sich das analytisch-synthetische Verfahren des 'Allegro maestoso' der Neunten Symphonie in den Zentren der Mnemonik bricht und was die "Identität im Wechsel der Gegensätze"<sup>118</sup> aufrechterhält, damit der konstruktive Geist "in den verschiedenen Stimmungen sich gegenwärtig bleibe", und "ein Faden, eine Erinnerung" gewährleistet sei, "wenn das Einige nicht entweder ... als ein Ununterscheidbares sich selbst aufheben und zur LEEREN Unendlichkeit werden soll, oder wenn es nicht in einem Wechsel von Gegensätzen ... seine Identität verlieren, also nichts Ganzes und Einiges mehr sein, sondern in eine Unendlichkeit isolierter Momente ... zerfallen soll"<sup>119</sup>; kurz: wie also die tonale Grammatik die motivisch-thematischen Umschriften der Umkehrungen, Spaltungen, Kontraktionen und Überlagerungen koordiniert, um sie in die Kombinatorik des Formgedächtnisses und dessen Angelpunkt, die Reprise, zu vernetzen.

---

118 Hölderlin, *Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes*, in: Hölderlin, *Sämtliche Werke*, S. 975.

119 Ebd.



## 4. Mnemonik und Trauma

Die höchste Erscheinung der Kunst ist also, da FREIHEIT und NOTHWENDIGKEIT die HÖCHSTEN Ausdrücke des Gegensatzes sind, der der Kunst überhaupt zu Grunde liegt, - diejenige, worin die Nothwendigkeit siegt, ohne daß die Freiheit unterliegt, und hinwiederum die Freiheit obsiegt, ohne daß die Nothwendigkeit besiegt wird.

Schelling, *Philosophie der Kunst*

Die Musik der sogenannten vor- oder frühklassischen Periode basiert im Unterschied zur teleologisch durchgebildeten Sonatenform eher auf spielerisch-kontrastiven Konfigurationen in einem Kontinuum der Diskontinuität. Sie will als geistvoll unterhaltende Sprache der Empfindungen Gefühl und Verstand in gleicher Weise bewegen und interessieren. "Nicht so sehr Struktur-Form als 'Ausdrucks'-Form"<sup>1</sup> beruht etwa das kompositorische Metier Carl Philipp Emanuel Bachs, am ausgeprägtesten in den großen Fantasien, auf der expressiven Modellierung mannigfaltiger "Affekte": kaum, daß der Künstler "einen stillt", "erregt er einen andern, folglich wechselt er beständig mit Leidenschaften ab"<sup>2</sup>. Erst die omnipräsente Sinndirektive motivisch-thematischer Produktionslogik formt jene übergreifende Werk- und Satztotalität aus, die sie zur Trägerin des Gattungsanspruchs werden läßt und jedes Detail auf ihren Zweck verpflichtet: auf die Allianz von Ethos und Finalität. Damit dringt eine Gedächtnisarbeit in die Musik ein, die in Beethovens Neunter Symphonie das erschütterte Sensorium auf die Idee der Humanität hin ausrichten will. Von diesem Formintegral aus wirkt die nervös exzentrische, von Zeitgenossen zuweilen als bizarr bemängelte Faktur Carl Philipp Emanuel Bachs individualistisch, gerade weil sie das Zeitbewußtsein ihrer Klangrede noch keiner finalen Ökonomie einbindet. Rason und Sentiment durchdringen sich, ohne von der Idee eines ethischen Telos, zumal dem von der Perfektibilität des genus humanum, zentriert zu werden: mehr eine Entäußerung des artifex ludens denn eine des artifex oeconomicus. Selbst zwar noch im Sog feudalen Divertissements handelt es sich um den Stil eines Affekt- und Seelentons, der im Zug der Auflösung ständischer Hierarchie und der Emanzipation bürgerli-

---

<sup>1</sup> Eggebrecht, *Das Ausdrucks-Prinzip im musikalischen Sturm und Drang*, in: Eggebrecht, *Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik*, Wilhelmshaven 1977, S. 73 (o. Sprrg.).

<sup>2</sup> Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, Hg. Lothar Hoffmann-Erbrecht, Leipzig-Wiesbaden 1981, 1. Teil, S. 122.

cher Subjektivität gegen das Repräsentationskorsett des aristokratischen Ordo die Originalität der "Ichheit" setzt. Gestützt auf eine Mnemonik der Korrespondenz und der Assoziation, um die Vielfalt seiner Charaktere als einen Zustand der Gegebenheit zu präsentieren: weder dem Gebot unterworfen, sich in einem motivisch-thematischen Labyrinth zu bewähren, noch erarbeitet oder zu einem finalen Resultat objektiviert. Solche Strukturmerkmale bleiben hinter den Bedingungen zurück, die Schiller an eine Kunst im Dienst der humanen Gattungsbelange stellt. "Jeder individuelle Mensch ist gerade um soviel weniger Mensch, als er individuell ist; jede Empfindungsweise ist gerade um soviel weniger notwendig und rein menschlich, als sie einem bestimmten Subjekt eigentümlich ist. Nur in Wegwerfung des Zufälligen und in dem reinen Ausdruck des Notwendigen liegt der GROSSE STIL."<sup>3</sup> Schillers Erörterung zentriert sich um die Kategorie der "INNEREN Notwendigkeit"<sup>4</sup> und, in Anlehnung an Kants Hypotypose von der "Schönheit als Symbol der Sittlichkeit"<sup>5</sup>, um das Regulativ der "moralischen Würde"<sup>6</sup>. So muß der Künstler, indem "in den Beschaffenheiten eines Subjekts nichts notwendig (ist) als der Charakter der Gattung"<sup>7</sup>, "das Individuum in sich ausgelöscht und zur Gattung gesteigert"<sup>8</sup> haben, um "ALS MENSCH ÜBERHAUPT"<sup>9</sup> die 'Nachempfindung' des Publikums zu bestimmen.

Schon bei Johann Nikolaus Forkel findet sich der Hang zur pädagogischen Auffassung des Sonatenprinzips. Von der Notwendigkeit, einen "Plan in den Fortgang der Empfindungen zu bringen", um die "Ordnung und gehörige Folge" ihrer "stufenweisen Fortschreitung" zu gewährleisten, ist die Rede, von regulierenden "Kanälen", von 'Zweckmäßigkeit', "Absichten" und "Endzwecken"<sup>10</sup>. Schließlich reflektieren sich in Christian Gottfried Körners Abhandlung *Über Charakterdarstellung in der Musik* die Stetigkeit des Affekts im Sinne des barocken "style d'une teneur", mit der Stabilität von Tonart und Thema innerhalb eines Satzes, sowie das frühklassische Kaleidoskop der Empfindungen als kritisierte extreme Pole. Körner unterscheidet "Charakter" und "Ethos", das "Beharrliche" in dem, "was wir Seele nennen", vom "leidenschaftlichen Zustand", vom "Pathos"

---

3 Schiller, *Über Matthissons Gedichte*, WW V, S. 996.

4 Ebd.

5 Vgl. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 59.

6 Schiller, *Über Matthissons Gedichte*, S. 1000.

7 Ebd., S. 995.

8 Ebd.

9 Ebd., S. 996.

10 Forkel, *Musikalischer Almanach auf das Jahr 1783*; zit. nach Balet/Gerhard, *Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert*, S. 477.

als dem "Vorübergehenden", und plädiert für die Einheit des Charakters inmitten der Vielfalt der "Gemütsbewegungen"<sup>11</sup>. Sein Aufsatz von 1795 entstand in kontemporärem Disput mit Schillers Gedanken zu Beharrlichkeit und Wechsel in den Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* und, ohne darin explizit thematisiert zu sein, in der Schrift *Über naive und sentimentalische Dichtung*. Schiller seinerseits konzentriert sich unter Auseinandersetzung mit dem "Person"-Begriff Kants auf die Relation zwischen dem "Selbst und seinen Bestimmungen"<sup>12</sup>. Die "Abstraktion ... unterscheidet in dem Menschen etwas, das bleibt, und etwas, das sich unaufhörlich verändert. Das Bleibende nennt sie seine PERSON, das Wechselnde seinen ZUSTAND"<sup>13</sup>. Dieses Verhältnis transferiert die *Ästhetische Erziehung* über die an Kants Noumenon-Phänomenon-Reflexion orientierte Problematik von Freiheit und Zeit auf die Ebene von Form und Stoff und bestimmt deren als "Triebe" gefaßten "Anforderungen" als unabdingbar für die Konstitution des Menschen: nur indem dieser "sich verändert, EXISTIERT er; nur indem er unveränderlich bleibt, existiert ER. Der Mensch, vorgestellt in seiner Vollendung, wäre demnach die beharrliche Einheit, die in den Fluten der Veränderung ewig dieselbe bleibt"<sup>14</sup>.

Die in Schillers *Ästhetischer Erziehung* projektierte Lösung des Antagonismus von Freiheit und Notwendigkeit transformiert sich über die wechselseitig polaren Relate von "Person" und "Zustand", "Formalität" und "Realität", "Formtrieb" und "Stofftrieb" zu deren Versöhnung im Bereich der Schönheit: dem Modell der "lebenden Gestalt" und dem Vermögen des "Spieltriebs" mit der Repräsentanz der Idee des Menschen. Zu einem Organon der Emanzipation insofern geeignet, als im ästhetischen Gebilde und Zustand die Potenz einer punktuellen Synthese der "Welt der Ideen" und der "sinnlichen Welt" liegt<sup>15</sup>. Doch selbst wenn Schiller zunächst auf einer republikanischen Dialektik von Stoff und Form besteht, liegt seitens der ästhetischen Produktion der Akzent auf der Macht der Formung; sollte deren materialbeherrschende Dominanz im Werk auch zum Verschwinden gebracht werden und scheinhaft die Freiheit des Stoffs zu wahren sein<sup>16</sup>. Der "Formtrieb", das tätige Prinzip der Identität, das die Vielfalt des Stoffs zu ordnen und dadurch Beständigkeit im Wechsel gleich dem `alle meine Vorstellungen begleitenden

---

11 Christian Gottfried Körner, *Über Charakterdarstellung in der Musik*, zit. nach Wolfgang Seifert, *Christian Gottfried Körner. Ein Musikästhetiker der deutschen Klassik*, S. 147.

12 Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, S. 601.

13 Ebd.

14 Ebd., S. 602.

15 Ebd., S. 653.

16 Ebd., S. 578.

Ich' zu behaupten hat, bleibt der Garant von Freiheit. Gebunden freilich an seine Verkörperung im Material. "Die höchste Einheit muß sein, aber sie darf der Mannigfaltigkeit nichts nehmen"<sup>17</sup>.

Daß Musik "nur ästhetisch durch FORM" wird, indem diese "unsre Freiheit (rettet)"<sup>18</sup>, bedeutet, die "MACHT der Musik" und ihren "materiellen Teil", den "Ton", durch Formung dem Status heteronomer Gewalt zu entheben. Auch wenn der ästhetische Schein die Konvergenz von Form und Stoff in jedem Detail zu suggerieren hat, entlastet dies die Form als Vernunftindex von Schönheit keineswegs, den Stoff zu "besiegen", wofern die "Kunstdarstellung" frei sein soll<sup>19</sup>. "Durch die Form allein wird auf das Ganze des Menschen ... gewirkt"<sup>20</sup>, nur von ihr "ist wahre ästhetische Freiheit zu erwarten". So "besteht das eigentliche Kunstgeheimnis des Meisters" darin, "DAß ER DEN STOFF DURCH DIE FORM VERTILGT"<sup>21</sup>. "Aber die Freiheit macht das Ästhetische allein nicht aus, sondern die Freiheit, insofern sie sich im Leiden behauptet. Dieses Leiden wird" in der Musik "hervorgebracht durch den TON, dessen Einfluß auf uns und Affinität mit unsern Leidenschaften lediglich auf Naturgesetzen beruht. Im Ästhetischen aber sollen ZUGLEICH mit Naturgesetzen auch Freiheitsgesetze herrschen. Daher die Notwendigkeit des Charakters in der Musik, wenn sie als schöne Kunst wirken soll"<sup>22</sup>. Die Verwandtschaft zwischen "Charakter" und "Form" verweist auf den Aspekt der Einheit und auf die Vorstellung eines aus selbstbestimmter Mündigkeit dominanten und sinnstiftenden Ichs. Was dem Menschen "Objekt ist, hat keine Gewalt über ihn, denn um Objekt zu sein, muß es die seinige erfahren. Soweit er der Materie Form gibt, und solange er sie gibt, ist er ihren Wirkungen unverletzlich; denn einen Geist kann nichts verletzen, als was ihm die Freiheit raubt, und er beweist ja die seinige, indem er das Formlose bildet"<sup>23</sup>.

Ob in den Varianten Ethos - Pathos (Körner), Person - Zustand (Schiller), Identität und Wechsel (Hölderlin), ob in Fichtes Diskurs über Ich und Nicht-Ich, Tätigkeit und Leiden, unendliches und endliches Ich oder in der Spannung zwischen der mnemonischen Regie und ihrem prozessualen Rapport im Sonatenprinzip: stets verweist das Problem der Be-

---

17 Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, S. 751.

18 Schiller, *Zu Gottfried Körners Aufsatz über Charakterdarstellung in der Musik*, WW V, S. 1046.

19 Schiller, *Kallias oder Über die Schönheit*, WW V, S. 428f., 432f.

20 Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, S. 639.

21 Ebd.

22 Schiller, *Körners Aufsatz über Charakterdarstellung in der Musik*, S. 1046.

23 Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, S. 652.

ständigkeit inmitten des Wechsels und der Veränderung auf den Synthesanspruch des Subjekts. Dessen Autonomie soll ästhetisch durch diejenige des Kunstwerks in emanzipatorischer Wahlverwandtschaft gefordert und bestätigt werden. Sie mißt sich, wie die charakterologischen Komponenten bei Körner, Schiller und Hölderlin verdeutlichen, am Beharrlichen einer Konsistenz, die der inneren Teleologie des Artefakts verpflichtet ist; auch wenn dessen integrale Formung, die Beständigkeit des "Grundtons" als Spur personaler Konstanz, extrem belastet wird. Dabei gibt das Risiko im Spätstil Beethovens: die Sukzession durch Extreme, die Kohäsionskraft des kompositorischen Geistes ebensowenig preis, wie Hölderlin jene "Einheit" im Zeichen des "göttlichen Moments"<sup>24</sup>, die die Gegensätze zum Ganzen bindet, ohne aus ihnen selbst ableitbar zu sein. Nicht selten werden deshalb im prozessual-teleologischen Diskurs des "großen Stils", exemplarisch im 'Allegro maestoso' der Neunten Symphonie, das Formgesetz und das Zentrum mnemonischer Synthesis, die Reprise, als sittliche Instanzen gegen die Gewalt und den Zeitsturz des dramatischen Rapports aufgeboten und vom subjektiven "Person"- und Einheitsmodell des "Charakters" zu dem des Gattungssubjekts objektiviert. Ohne daß jedoch gerade die Reprise vom Legitimationssoll und von der Kritik der prozessualen Sukzession ausgenommen bliebe.

Der Reprisen Eintritt des 'Allegro maestoso' der Neunten Symphonie signalisiert keine Emphase der Ankunft. Er steht im Bann des dichotomischen Stigmas der Trennung, das die negative Klimax der Durchführung okkupiert und auf den Reprisenbeginn übergreift. Seine Traumatik, die das mnemonische Zentrum zum Kollisionsgipfel schärft, transzendiert den Status expositionaler Wiederholung und gerinnt zugleich selbst zu traumatischer Wiederkehr. Vorab mangelt dieser Reprisenepoché jene auktoriale Geste, die das Repriseninitial in zahlreichen Varianten Beethovens zur autonomen Entscheidung deklariert. Daß "die Erinnerung an das angenommene Thema ... gleichsam eine Er-Innerung des Künstlers" sei, das heißt "ein Innewerden, daß ER der Künstler ist"<sup>25</sup> und souverän zu agieren weiß, verlöscht im Reprisenfatum der Neunten Symphonie. Insbesondere fehlt die Potentialität der Genese und der kreativen Souveränität des artistischen Entwurfs vom Beginn der Symphonie, seine von der Spontaneität eines genialen Produzenten erzeugte Stringenz, die als evolutionärer Sog zur thematischen Konkretion drängt und als Konvergenz von "Freiheit und Notwendigkeit" deren Antagonismus hinter sich läßt. Im Sinne jener transkausalen "höchsten Vereinigung", die Schelling am Schluß seines Sys-

---

24 Hölderlin, *Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes*, in: Hölderlin, *Sämtliche Werke*, S. 976.

25 Hegel, *Ästhetik III*, S. 143.

*tems des transzendentalen Idealismus*<sup>26</sup> der Kunst ex toto zuerkennt: als einer "Identität der bewußten und der bewußtlosen Tätigkeit"<sup>27</sup>, einer "prästabilierten Harmonie des Objektiven (Gesetzmäßigen) und des Bestimmenden (Freien)"<sup>28</sup>. Diesem während des Symphoniebeginns nach dem Modell von Potenz und Aktus<sup>29</sup> entfaltetem idealen Einstand von Produzierendem und Produziertem kontrastiert der actus tragicus der Repriseninzidenz als Kollision von Freiheit und Notwendigkeit aufs schärfste.

Die zu Anfang des Satzes als Genese in Klang gesetzten Takte, die dem Motivgeschehen nach in der Reprise wieder aufgegriffen werden (T. 301-315), brechen jetzt, in dramatischer Aktualität dem Charakter des Allmählichen entfremdet, als desaströse force majeure in die Musik ein. Der vom Pianissimo aus sich steigernden gestaltbildenden Progression der Takte 1-16 und ihrem Erwartungscharakter wird durch die Fortissimo-Metamorphose des Repriseninfernos die futurische Kraft entzogen. Der Umschlag der Dynamik quittiert die Veränderung des Zeitmodus. "It is the shock of FORTISSIMO where we had known PIANISSIMO, of the full orchestra where it had been the strings alone (not least the kettle-drums shaking the ground), of the full triad where it had been hollow fifths, of D major when the preceding four measures had been preparing D minor. (There is no better display anywhere of the horrifying brightness that the major mode can have). It is, all in all, the shock of being now pulled into the opening with great force, instead of having it wash over us". "The effect overall is to make of the moment of recapitulation the high point of dramatic conflict and tension, rather than the moment of release."<sup>30</sup>

Der oftmals aus der Zentripetalkraft Beethovenscher Motivtransformation heraus zur Plötzlichkeit des fruchtbaren Augenblicks interpretierte Nervenpunkt des Reprisenbeginns wandelt sich zur furchtbaren Diktatur der Gegenwart. Erschütternd wirkt das Hereinbrechen der Reprise, sofern sie die zentrale Rekapitulationskonstante der Sonatenform repräsentiert und zugleich unterläuft. Die Funktion, "Faßlichkeit durch Erinnerbarkeit zu bewirken"<sup>31</sup>, subvertiert der Reprisenbeginn schon zu Anfang durch seine gegenüber der Exposition zum Fortissimo travestierte Konträrwirkung. Er abstra-

---

26 Schelling, *System des transzendentalen Idealismus*, S. 303.

27 Ebd., S. 288.

28 Ebd., S. 269.

29 Vgl. zu dieser Schöpfungsterminologie Schellings Abhandlung *Über das Wesen der menschlichen Freiheit*, S. 69f.

30 Treitler, *History, Criticism, and Beethoven's Ninth Symphony*, S. 195f.

31 Schönberg, *Stil und Gedanke*, Frankfurt/M. 1976, S. 120.

hiert "den Akt der emphatischen Wiedergewinnung von dem, was wiedergewonnen wird" und "verabsolutiert den Akt der Ankunft zu einer positivistisch betrachtet geradezu inhaltsarmen Apotheose und Affirmation". "Der komplizierteste Sinfoniesatz, kulminierend in einem dröhnend lang gehaltenen D-Dur des vollen Orchesters, der fast reine Klang stehend für das Ergebnis intrikatester musikalischer Arbeit"<sup>32</sup>. Wenn in den Reexpositionen der frühen Sonatenform dem "Lustprinzip" nicht widersprochen wird, sofern hier die "Wiederholung" als "Wiederfinden der Identität ... selbst eine Lustquelle bedeutet"<sup>33</sup>, ähnlich wie im Fall der rückwirkenden Auflösung der mit Esprit und Witz irreführenden Scheinreprise, dann entäußert sich in der 'Allegro maestoso'-Reprise der Neunten Symphonie die Differenz zur Exposition als Katastrophe. Keine spielerische Variation der Norm mehr, demonstriert sie die endgültige Transformation vom lustvollen Aha-Erlebnis zur Krisis einer paralyisierenden Erschütterung, die im Augenblick ihrer Manifestation die komparativ sinnstiftende Produktivkraft lähmt. Visuell gesprochen: "Wenn ganz was Unerwartetes begegnet,/ Wenn unser Blick was Ungeheures sieht,/ Steht unser Geist auf eine Weile still,/ Wir haben nichts, womit wir das vergleichen."<sup>34</sup>

Der Beginn der Repriseepiphany bricht den dröhnenden Klangcumulus im Gegensatz zum Dur der klaren Leuchtkraft in einem kalt grellen Licht, das das Reprise-fatum als gleißende Unfarbe illuminiert. Deshalb kann bei der harmonischen Deutung des Reprisebeginns weder ein *expressis notis* begründetes D-Dur<sup>35</sup> noch ein kompositionstheoretisch abgeleitetes d-Moll ohne Berücksichtigung der ästhetisch kalkulierten Ambiguität überzeugen. Der Klärung nach D-Dur entgeht die Unwirklichkeit der Harmonie ebenso wie einer Fixierung nach d-Moll. Sie vertritt Schenker, der den initialen Repriseakkord d-fis-a, mit dem im Baß liegenden fis, nicht als Sextakkord von D-Dur, sondern "durchaus nur im Sinne einer in der Terz chromatisierten Tonika der sofort eintretenden D-moll-Tonart selbst"<sup>36</sup> faßt; argumentativ gestützt vor allem auf die ab Takt 315 präsente d-Moll-Tonika sowie auf die den Harmonien d-fis-a und d-f-a interpolierte Figuration b-d-f-as (umgedeutet zu gis) in der Funktion einer IV. Stufe. Damit ignoriert auch er die schon in ihrer akustischen Präsenz unterhöhlte harmonische Eindeutigkeit

---

32 Gülke, *Zur Bestimmung des Sinfonischen bei Beethoven*, S. 79.

33 Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, S. 245.

34 Goethe, *Torquato Tasso*, vv. 3290ff.

35 Wie zum Beispiel bei v. Fischer, *Form und Motiv in Beethovens Instrumentalwerken*, S. 175; Gülke, *Zur Bestimmung des Sinfonischen bei Beethoven*, S. 78; v. Pander, *Beethovens Neunte Sinfonie*, S. 31; Riezler, *Beethoven*, S. 201; Nef, *Die neun Sinfonien Beethovens*, S. 270.

36 Schenker, *Beethoven, Neunte Sinfonie*, S. 97.

der ersten Repräsentakte, die Kurt von Fischer auf das fragile Baßfundament zurückführt, sofern der Grundakkord nur vom d der Pauken fixiert wird, während die übrigen Baßinstrumente den Terzton fis bringen<sup>37</sup>. Schenkers Erklärung, die eingeschobene Harmonie (b-d-f-as) widerlege eine D-Dur/d-Moll-"Mischung", eigne doch dem "Chroma prinzipiell ... eine (andere) Art von Kausalität"<sup>38</sup>, verkennt mit ihrem apodiktischen "Durchaus" die tragische Doppelstruktur dieser Reprisesepoché.

Wird deshalb der Reprisesbeginn von Schenker gegen seine D-Dur-Bestimmung ebenso eindeutig auf d-Moll festgelegt, dann verfährt der Nachweis musikalischer Logik aufgrund der analytischen Prämissen und Theoreme von "Chromatisierung" und "Mischung" reduktiv. Aufgrund eines gewaltsam sinnstiftenden Deduktionsideals nämlich, das das besondere kompositorische Ereignis monistisch auf ein "mehr oder minder Allgemeines, aus den Kategorien der Tonalität Abzuleitendes" zurückführen will, entsprechend der "sekundären Ausfüllung eines schließlich doch abstrakten Rahmens"<sup>39</sup>. Als Korsett einer Konstruktion etwa, "wonach sich auch in der Durchführung alle harmonischen Ereignisse innerhalb der einheitlichen Tonalität des Satzes begeben sollen"<sup>40</sup>, oder indem wie im Fall des Doppelfugenepilogs der Neunten Symphonie (Finale, T. 730-762) der "ganze zweite Unterteil (sc. des Allegro energico) harmonisch auf D-dur" gedeutet wird, ohne Rücksicht auf Beethovens bewußt komponierte Verunklärung der Harmonie<sup>41</sup>. Gerade die analytische Vernetzung zum System, der Schenkers "Gesetz des organischen Zusammenhangs"<sup>42</sup> verpflichtet ist - paradigmatisch die Konstruktionen von "Tonikalisierung", "Urlinie" und "Ursatz", in welchem die "Lösung aller Spaltungen (als) in einer letzten Einheit"<sup>43</sup> ruhe - neutralisiert die Diskrepanzen zwischen der Wirkung, der inhaltlichen Bedeutung und der harmonischen Funktion eines Klangs.

Der D-Dur-Festlegung der Reprise der Neunten Symphonie begegnet Schenkers d-Moll-Chromatisierungsthese zwar nicht einfach mit dem Lehrbuchschemata vom Tonikaeeinsatz der Reprise. Doch übersieht sie die Offenheit und Zerrissenheit der tragischen Kollision; eine Dimension des Gehalts also zugunsten einer primär formalen Argu-

---

<sup>37</sup> Vgl. v. Fischer, *Form und Motiv in Beethovens Instrumentalwerken*, S. 175.

<sup>38</sup> Schenker, *Beethoven, Neunte Sinfonie*, S. 97.

<sup>39</sup> Adorno, *Impromptus*, Frankfurt/M. 1968, S. 152.

<sup>40</sup> Riezler, *Beethoven*, S. 331.

<sup>41</sup> Baensch, *Aufbau und Sinn des Chorfinals*, S. 13.

<sup>42</sup> Schenker, *Neue musikalische Theorien und Phantasien*, III, *Der freie Satz*, Wien 1935, S. 15.

<sup>43</sup> Ebd., S. 27f.



mentation. Schenker ist deshalb nur insoweit beizupflichten, als die Moll-Signifikanz unterschwellig ihren Vorrang behauptet, nicht jedoch, sofern sein Ausschließlichkeitsdiktum außer acht läßt, daß sich der D-Dur-Wert gleich einer minimalen Differenz in das d-Moll-Plateau einschiebt und diesem von der harmonischen Grammatik her mühsam abgerungen bleibt. Wenn die d-Moll-fixierte Szene des Satzes auf ihre Dur-Valenz hin diaphan wird, wirkt die Veränderung der Perspektive nicht nur wie durch das tragische Monopol des Moll hindurchgefiltert, sondern zugleich, und entgegen Schenker, wie eine Fusion, die die Spannung der Tongeschlechter auf unheimliche Weise neutralisiert, nämlich indifferent erstarren läßt. Daß der Brennpunkt der Durchführung und seine antagonistisch verhärtete Kulmination, die ohne die "Macht der Vereinigung" die "Selbständigkeit" der "Gegensätze"<sup>44</sup> festschreibt, auf das Eingangsdrama der Reprise übergreift und die "Vernichtung des Themas und seine Behauptung ineinanderschlagen"<sup>45</sup> läßt, zeitigt somit auch im harmonischen Diagramm eine zwingende Klanggestalt. Mit der reprisen eigenen janusköpfigen Doppelung in Bahnen des Alten und Neuen legiert, läßt sich dieser Transfer der Konfliktenenergie mit Mitteln dramatischer Logistik auf: solchen der Kollision und der Striktion.

Schon die erste Reprisensektion des hauptthematischen Sigels (T. 315ff.), dessen Abwesenheit seit dem dritten Durchführungsstadium die Wirkung seines Wiedereintritts forciert, spaltet wie andere markante Stellen des 'Allegro maestoso' die Entmischung von Streichern und Holzbläsern. Inmitten der Verflüssigung des orchestralen Plenums zu einem Kraftfeld motivischer Spannungszüge wird dieser kontrastive Dialog von Holzbläsern und Streichern einer Ökonomie der Entzweiung unterworfen, die an der Stereotypie des Gleichen ausgerichtet bleibt: einer imitatorischen Wiederholung, die sich, flankiert von Abschnitten, in denen der Wechsel mit den Streichern zweitaktig alterniert (T. 315-322 und 327-338), zu Engführungen verschärft (T. 323-326). Neben dieser instrumentatorischen Spaltung begegnen im antagonistischen Repertoire des Reprisengipfels der Neunten Symphonie Konfrontationen der Gegenläufigkeit wie die sechsmal in einer Art Gewaltenteilung zwischen Holzbläsern und hohen Streichern abwärts wuchtenden Verläufe der Takte 327ff. Orchestral ungleich stärker akzentuiert als die lediglich im Part der Celli aufstrebende Gegenbewegung unterliegt deren Widerstand ebenso wie die viermal auftaktig auffahrende Sechzehntelgeste der nach unten stürzenden thethematischen Einheiten (T. 330f., 332f., 334f., 336f.). Zumal die starre d-Horizontale von Blechbläsern, Pauke und Bässen das Übergewicht der Deszendenz noch steigert. Die Gegenläufigkeit

---

44 Hegel, *Differenz des Fichteschen und Schellingschen Systems*, S. 22.

45 Rexroth, *Einführung und Analyse zu Beethovens Sinfonie Nr. 9*, S. 452.

differiert ohne den Ort eines Konsenses, bis schließlich das 36taktige Fortissimo mit der letzten der dissidenten Motivgruppen zu einem Halbschluß im Piano decrescendiert (T. 337ff.), von dem die Modulationsepisode (T. 339ff.) ihren Ausgang nimmt. Die der ersten Celloopposition beigefügte "Ben-marcato"-Anweisung indes, im Verbund mit einem "Sforzato" des Taktschwerpunkts, signalisiert über die dezidierte Tongebung hinaus ebenfalls einen Punkt der Krisis: Notierungen übrigens, die Beethoven in entsprechender Kombination bereits während der Takte 63ff. des nach Schenker in der Reprise angeblich unberücksichtigten hauptthematischen Nachsatzes verwendet; an einer Stelle also, die gleichfalls von der Doppelstruktur simultan gesetzter Umkehrungsfiguren geprägt wird.

Gerade der starre Orgelpunkt der Pauke auf d - lediglich während der ersten Takte (304, 308, 310) gemäß der Quintformation des Anfangs für einen Zweiunddreißigstel-Wert nach a wechselnd - und sein Tremolo, das das Fundament der harmonischen Repräsentanz 38 Takte lang fortschreibt, kommentieren inmitten eines Nexus einander kreuzender Affekt- und Spannungslinien und im Zusammenprall mit den in heftigen Oktavsprüngen zwischen Kontra- und eingestrichenem fis fluktuierenden Violoncelli und Bässen den Topos der Wiederkehr mit der Intensität des Schlags. Die Gebundenheit seines Exzesses an die Unverrückbarkeit des Tons signalisiert als "Erregungssumme"<sup>46</sup> im Sinne "motorischer Innervationen, also von Abfuhrvorgängen"<sup>47</sup>, das "Auftreten eines traumatischen Moments, der nicht nach der Norm des Lustprinzips erledigt werden kann"<sup>48</sup>. Das Tremendum bedingt sich "einmal als direkte Folge des traumatischen Moments, das andere Mal als Signal, daß die Wiederholung eines solchen droht"<sup>49</sup>. Insofern das Unternehmen des Satzes, namentlich des Reprisesbeginns als seiner synthesesbelasteten Achse, auf eine Tilgung der antagonistischen Hypothek zielt, ohne sie einlösen zu können, markiert der Paukenwirbel mit der Gewalt des Wiedereintritts und einem Ausdruck der Gefahr den unerledigten Riß und dessen vergrößerte Reproduktion.

Solche Potenzierungen der motorischen Intensität und Spannungsabfuhr finden sich an zahlreichen Positionen des Satzes<sup>50</sup>. Als forcierte Nachfahren der in Monteverdis "stile

---

46 Freud, *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, S. 528.

47 Freud, *Hemmung, Symptom und Angst*, Studienausgabe Bd. VI, Frankfurt/M. 1971, S. 273.

48 Freud, *Neue Folge der Vorlesungen*, S. 528.

49 Ebd.

50 Einen Überblick gibt der folgende Katalog:

Exposition:	T. 1ff.	(2. Violinen/Violoncelli)
	T. 35ff.	(2. Violinen/Violoncelli)
	T. 120ff.	(Violen)
Durchführung:	T. 160ff.	(2. Violinen/Violoncelli)

concitato" zur Notation erregter Gemütszustände eingesetzten Tonbebungen registrierten Daten und Grad dieser psychokinetischen Energien seismographisch den "Affektbe-  
trag"<sup>51</sup> und die kompositorische Logik dramatisch geschürzter Situationen. So kennzeich-  
net den Reduktionsprozeß der Coda (T. 427ff.), durchgängig grundiert vom  
Sechzehnteltremolo der zweiten Violinen und Violen und wie die Felder des Beginns und  
des Repriseninitials eine Region höchster Brisanz, anlässlich der in Takt 452 drohenden  
Motivelimination exakt in diesem Takt ein Umschlag zur Zweiunddreißigstel-Dichte. Und  
daß das Repriseninferno der Takte 301ff. mit der Permanenz seiner Zweiunddreißigstel-  
Reibungen den höchsten Motionspegel aufweist, wertet den eruptiven Ausbruch dieser  
Szene zum traumatischen Höhepunkt des Satzes. Zumal hier zusätzlich die Binnenspan-  
nung und ihre Abfuhrrepräsentanz, sonst vorwiegend ein in separaten Stimmen vibrie-  
rendes Klangband, auf thematische Linien ausgreift (T. 324/326; T. 329ff.).

Neben zahlreichen antagonistischen und ambivalenten Formanten, die als Kollisions-  
figuren gleichermaßen im Dienst der tragischen Unversöhntheit stehen, bestimmt den  
Resultatcharakter der Reprisenklimax eine Dramatik der Striktion. Ihre Kompressions-  
dichte eint die expositional gedoppelte Thesis zu tragischer Kontamination, indem sie  
Teile der ersten und zweiten hauptthematischen Repräsentanz (T. 17ff.; T. 51ff.)  
ineinandertreibt, zumal deren skalenhaft allgemeine Motiverweiterung (T. 65f.) und die  
motivische Gemeinsamkeit der Takte eins bis vier eine Kontraktion von vornherein impli-  
zieren. So ist ein Relikt des Nachsatzes (T. 64f., erste Violinen) in dem in Sekundintervalli-  
en ab- und aufsteigenden und um einen Drehpunkt gespiegelten Motiv der Violoncelli  
und Kontrabässe auszumachen (T. 319f. und 321f.); auch wenn zwischen beiden Teil-  
segmenten keine exakte diastematische Identität vorliegt, aufgrund der Auflösung des b  
nach h in der jeweils zweiten Hälfte (T. 320/322) - ein durch das fis des Taktes 322 ver-

---

	T. 198ff.	(2. Violinen/Violoncelli)	
	T. 240ff.	(2. Violinen)	
Reprise:	T. 301ff.	(Pauke)	(T. 301-338)
		(Violoncelli/Kontrabässe)	(T. 301-314)
		(1./2. Violinen/Violen)	(T. 317f.)
		(1./2. Violinen/Violen)	(T. 321f.)
		(1./2. Violinen/Violen)	(T. 324+326)
		(1./2. Violinen/Violen)	(T. 337f.)
		(Violoncelli/Kontrabässe)	(T. 326-338)
	T. 387ff.	(Pauke/Violen)	
Coda:	T. 427ff.	(2. Violinen/Violen)	
	T. 494ff.	(Pauke/1./2. Violinen/Violen/Violoncelli/Kontrabässe)	
	T. 499ff.	(Pauke)	
	T. 513ff.	(in Sukzession: Violen+Violoncelli/2. Violinen/1. Violinen/ Pauke).	

<sup>51</sup> Freud, *Die Verdrängung*, in: Studienausgabe Bd. III, S. 113.

stärkter Verweis auf G-Dur - sowie aufgrund der Spaltung des letzten Achtels in Sechzehntel (T. 320) beziehungsweise eine Sechzehnteltriole (T. 322). Doch bleibt der triolisierte Wert, der sich später jeweils zu Beginn der zwischen Holzbläsern und hohen Streichern geteilten imitatorischen Dialoggruppen als Gegenimpuls zu den fallenden Sequenzen der Thementakte 9ff. wiederfindet (T. 331ff.), motivisch konsequent in das Geschehen eingebunden. Begünstigt von der Egalisierung individueller Motivcharakteristik zeigen die Repräsentakte 319ff., wie Beethoven die motivisch-thematische Besonderheit und ihre analytische Ortung zur Konzentration der tragischen Idee hin abschleift und überschreitet. Aufgrund dieser Verschränkung von Vorder- und Nachsatz kehrt der Konflikthöhepunkt der Durchführung mit transthematischer Tendenz wieder; ähnlich Beethovens "vor-thematischen" und "über-thematischen" Konstruktionen mit der "Abhängigkeit" der Themen "von einem jenseits der Satzgrenzen liegenden Bezugsthema" nach Art einer "gedachten", "ungreifbaren" Beziehung<sup>52</sup>.

Abermals die Doppelung des hauptthematischen Expositionsmodells aufzunehmen, widerspräche dem Resultatcharakter der Reprise und ihrem tragischen Fazit. Damit lenkt die Repräsentdramatik die Aufmerksamkeit auf das, was an expositionalen Formanten unberücksichtigt bleibt, wobei das Selektierte Kontur im Präsenten gewinnt. Konsequenter entfällt die Produktionsfloskel der Takte 55ff., deren Insuffizienz durch Abwesenheit hindurch nochmals bekräftigt wird. Bewirkt dieser energetische Hebelimpuls doch bereits innerhalb der Exposition im Vergleich zur ersten Thesis nicht mehr denn eine umkehrungsreduzante Erweiterung. So verrinnt das Agens des Satzes gerade an zentralen Stellen in eine nahezu tautologische Struktur - etwa beim zweiten Modell der hauptthematischen Thesis (T. 63ff.), auf dem Höhepunkt der Durchführung (T. 249-252) oder während der Repräsentakte 327-338. In eine Struktur somit, die als Juxtaposition von Umkehrungsfiguren oder vergleichbaren Oppositionsvarianten jenen kompositionstechnischen Mitteln zuzurechnen ist, die den Antagonismus des 'Allegro maestoso' in Szene setzen: sein Gesetz, seinen "Kalkül"<sup>53</sup> also, wonach "der tragische Transport ... eigentlich leer"<sup>54</sup> ist und "im Tragischen mehr Gleichgewicht als reine Aufeinanderfolge"<sup>55</sup> liegt.

Musikalische Form als "Abhandlung von Prioritätsverhältnissen in der Zeit"<sup>56</sup> findet im

---

52 Dahlhaus, *Zum Begriff des Thematischen bei Beethoven. Kommentare zu opus 95 und 102,1*, in: *Beethoven '77*, Zürich 1979, S. 45ff.

53 Hölderlin, *Anmerkungen zum Oedipus*, in: Hölderlin, *Sämtliche Werke*, S. 1182.

54 Ebd., S. 1183.

55 Ebd., S. 1182.

56 Heinz-Klaus Metzger, *John Cage oder die freigelassene Musik*, in: *Musik-Konzepte*, Sonderband John

mnemonischen Zentrum der Reprise ihre entscheidende Stabilisierung. Auch in der Neunten Symphonie akzentuiert die Reprise zunächst trotz ihrer expositionsdifferenten Innovationen und des erneuten Destabilisierungsfeldes der Coda das Prius der von ihr weithin restituierten Expositionsstruktur als eine hierarchische Priorität des Ersten: indem die Reprise zwar die "Spannung der Exposition wiederholt", ja steigert, im Verhältnis zu ihr jedoch "insgesamt statisch" bleibt<sup>57</sup>. Diese Wiederkehr des Gleichen stützen im 'Allegro maestoso' der Neunten Symphonie selbst noch instrumentatorische Details wie die prononcierte Reprisenverwendung von Trompeten und Pauken zur Reaktualisierung und erneuten Festigung der expositionalen Dauerspuren. So zeigt die Synopse der Expositions- und Reprisentakte mit Beginn des Modulationsgedankens (T. 74ff. bzw. 339ff.) die zusätzliche Verwendung von Pauken und Trompeten in den Reprisentakten 340, 342, 344, 349-354, 359-361, 363f., 368, 370, 403, 405, 408f., 410, 412f. im Unterschied zu den expositionalen Parallelen 75, 77, 79, 84-87, 92-94, 96f., 101, 103, 134, 136, 139f., 141, 143f. In den Takten 120 bis 131 findet sich zwar die Notierung der Pauke, doch nicht die in den kongruenten Reprisentakten komponierte Trompete. Lediglich an einer einzigen Stelle kehrt sich das Verhältnis um: in Takt 416 werden Trompeten und Pauken entgegen T. 147 der Exposition ausgespart, allerdings auch hier nur für den Wert eines Achtels. Obwohl immer auch Opposition und Einspruch gegen die Vergänglichkeit und Irreversibilität der Zeit läßt die Reprise deshalb selbst aufgrund ihrer Wiederholungsdimension und, wie im Fall der Neunten Symphonie, der des Traumas ein letales Moment ein. Legiert jener zivilisatorischen Instanz als Trägerin und Garantin der mnemonischen Rituale und deren Mnemotechnik, die Nietzsche auf ihre Enkaustik hin seziert hatte. Eine Enkaustik, die "im Schmerz das mächtigste Hilfsmittel ... erriet". Ging es doch "niemals ohne Blut, Martern, Opfer ab, wenn der Mensch es nöthig hielt, sich ein Gedächtniss zu machen"<sup>58</sup>, basierend auf dem "Gefühl der Schuld"<sup>59</sup> und seiner ökonomischen Genese aus dem "Vertragsverhältniss zwischen Gläubiger und Schuldner" gemäß der "Äquivalenz von Schaden und Schmerz"<sup>60</sup>. Diese terroristische Spur dringt noch in die Reprisenwucht der Neunten Symphonie ein, in ihre "Gewalt des repressiv Niederschmetternden" und ihr diktatorisches "'So ist es'"<sup>61</sup>. Indem nämlich Beethoven die Klimax der

---

Cage, München 1978, S. 8.

57 Adorno, *Der getreue Korrepetitor*, S. 198.

58 Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral*, KSA V, S. 295.

59 Ebd., S. 318.

60 Ebd., S. 298.

61 Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, S. 412.

Durchführungsstationen des 'Allegro maestoso' mit Hilfe einer hochgradig teleologischen Methode zum resultatlosen Resultat des prozessualen Antagonismus auflädt, bindet er zugleich auch die Reprise, genauer: ihr fast 40taktiges katastrophisches Initial, als das von der tragischen Szene verwandelte Erste an die traumatische Schuld der Durchführungskollision, die selbst wiederum nur zur Repräsentation zwingt, was bereits der Exposition an unversöhnten Oppositionen eingraviert ist. So präzisiert Beethoven die Trennung, die die einander in starrer Gegenläufigkeit konfrontierten Dreitonmotive in den Durchführungstakten 249-252 festschreiben, zu Beginn der Reprise erneut über eine dichotomische Struktur zum diagnostischen Skopus der Zerrissenheit. Die Macht des Ersten aber, die sich durch solche Tributverkettung legitimiert, vereidigt das Gedächtnis auf das Gesetz des tragischen Zustands.

Dem statischen Element legt auch Adorno größtes Gewicht bei, wenn er die Reprise Beethovens thematisiert<sup>62</sup>, um ihr "formalistisches Residuum"<sup>63</sup> als "Cruce der Sonatenform"<sup>64</sup> fast ausnahmslos dem Kontext von Affirmation, Gewalt und Mythos zuzurechnen. In "Komplizität mit der Schuld der großen idealistischen Systeme, mit dem Dialektiker Hegel, bei dem am Ende der Inbegriff der Negationen, und damit der des Werdens selber, auf die Theodizee des Seienden hinausläuft", präsentiere Beethoven "im fruchtbaren Moment des Reprisenbeginns ... das Resultat der Dynamik, des Werdens, als die Bestätigung und Rechtfertigung des Gewesenen, dessen, was ohnehin war"<sup>65</sup>. In der Reprise, die die "Dynamik der Durchführung rückgängig" mache, bleibe Musik somit "als Ritual der bürgerlichen Freiheit, gleich der Gesellschaft, in der sie ist und die in ihr ist, der mythischen Unfreiheit hörig. Den in sich kreisenden Naturzusammenhang manipuliert sie, als wäre das Wiederkehrende kraft seiner bloßen Wiederkehr mehr, als es ist, der metaphysische Sinn selber, die 'Idee'<sup>66</sup>. Dieser Suggestion, "erzwungener Tribut ans ideologische Wesen"<sup>67</sup>, eigne ein Gestus, der den Akt der "Legitimation"<sup>68</sup> mit der "Ge-

---

62 Vgl. etwa Adorno, *Drei Studien zu Hegel*, S. 366; *Ästhetische Theorie*, S. 363; *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*, S. 241f.; *Einleitung in die Musiksoziologie*, in: Ges. Schr. XIV, S. 412f.; *Der getreue Korrepetitor*, in: Ges. Schr. XV, S. 198f.; *Klangfiguren*, S. 189; *Quasi una fantasia*, S. 253; *Form in der neuen Musik*, in: Ges. Schr. XVI, S. 612f.

63 Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, S. 412.

64 Adorno, *Mahler*, S. 241.

65 Ebd.

66 Ebd.

67 Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, S. 412.

68 Adorno, *Form in der neuen Musik*, S. 612.

walt des repressiv Niederschmetternden"<sup>69</sup> verschränke, um die "Wiederkehr des Gleichen"<sup>70</sup> "nach einer Dynamik, die über Wiederholungen hinausdrängt", "seinerseits von ihrem Gegenteil, der Dynamik, motiviert"<sup>71</sup> sein zu lassen. Gerade der Eintritt der Reprise des ersten Satzes der Neunten Symphonie "feiert" nach Adorno "als Resultat des symphonischen Prozesses dessen ursprüngliche Setzung" und "erdröhnt als ein überwältigendes So ist es"<sup>72</sup>.

Zweifellos stößt der innovatorische Überhang der Reprise über das Struktiv der Wiederholung an die Grenze dessen, "was Dauer verleiht", "in der ERINNERUNG zu bleiben vermag", an das Stereotyp der "FORM also"<sup>73</sup>. Ungeachtet ihrer Verwandtschaft zur Kraft der Mnemosyne und des Eingedenkens aber scheidet die Wiederholung immer auch "die Präsenz und das Leben von sich selbst. Diese Scheidung ist die ökonomische und berechnende Geste dessen, was sich aufschiebt, nur um sich aufzubewahren, dessen, was die Verausgabung vorenthält und der Angst nachgibt". "Die Wiederholung ... nimmt die vergangene Gegenwart auf und bewahrt sie als Wahrheit und Idealität. Das Wahre ist immer das, was sich wiederholen läßt", entgegen der "Nicht-Wiederholung", der "entschlossenen und rückkehrlosen Verausgabung im einzigen Male, das die Gegenwart verbraucht"<sup>74</sup>. Nicht zufällig treffen sich deshalb vom metaphysikkritischen Standpunkt aus Derridas Artaud-Reflexionen mit denen Adornos zur Reprise und ihrem Rekurs auf philosophische Korrespondenzen bei Hegel. Auch bei Adorno ergeben sich Zusammenhänge zwischen den Interpretamenten "Sinn"<sup>75</sup>, "Theodizee des Seienden"<sup>76</sup>, 'Affirmation'<sup>77</sup> und jenem Prinzip der Wiederholung, das sich in Szene setzt, als wäre es "kraft seiner bloßen Wiederkehr ... der metaphysische Sinn selber, die 'Idee'"<sup>78</sup>. Indes droht mit der subsumptiven Gewichtung des Statischen unterzugehen, was dem Stereotyp des Gleichen opponiert: der Doppelcharakter der Reprise und der "Sinn abweichender Wieder-

---

69 Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, S. 412.

70 Ebd.

71 Adorno, *Form in der neuen Musik*, S. 612.

72 Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 363.

73 Paul Valéry, *Über Kunst*, Frankfurt/M. 1973, S. 37.

74 Derrida, *Die Schrift und die Differenz*, S. 373.

75 Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, S. 412.

76 Adorno, *Mahler*, S. 241.

77 Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, S. 412.

78 Adorno, *Mahler*, S. 241.

holung"<sup>79</sup>. Haftet doch schon der Wiederkehr selbst ein Moment der "Transzendenz" an: "was wiederholt wird, ist gewesen, sonst könnte es nicht wiederholt werden, aber gerade daß es gewesen ist, macht die Wiederholung zu etwas Neuem"<sup>80</sup>. Gegen die Restitution des Expositionsstatus muß deshalb gerade im 'Allegro maestoso' der Neunten Symphonie das Kollisionspotential der Reprise betont werden: die über die Ordnung der Form und die in ihr geronnenen Kultur- und Moralsedimente vermittelte Dialektik zwischen den innovatorischen Bahnen der Differenz und der Wiederkehr des Bekannten und Alten.

Ob als spannungsvolle Intervention mit dem allmählichen Wiedergewinnen des Themas, ob als plötzlicher Eintritt, als Kairos-Höhepunkt oder als unbemerkter, im nachhinein entlarvter Einsatz vom dynamischen Schwung der Durchführung hervorgetrieben: bereits die Vielfalt der Grenzmodelle zur Durchführung belegt den neuralgischen Punkt der Reprise im Sonatenkonstrukt Beethovens. Ihm schärft sich mit der Idiosynkrasie gegen vorgeordnete Muster- und Regelkanons das Struktiv der Wiederholung zum janusköpfigen Organon. So formiert sich die Reprise bei Beethoven zwar gegenüber den häufig zu zweiten Durchführungen erweiterten Codas infolge des *grosso modo* beibehaltenen expositionalen Grundrisses erneut zu einem thetischen Ausgangsfeld, jedoch nur, um in ihrem Repetitionsstatus zugleich von der Durchführungs-dramatik erschüttert zu werden: mit der Konsequenz gravierender expositionsdifferenter Varianten. Überdies fördern etwa im ersten Satz der Neunten Symphonie bereits die vehementen Dynamisierungen der Exposition das antizipatorische Zersetzen der Reprisenstatik. Damit wandelt sich die Reprise von einer im Modulationsplan der frühen Sonatenform gefestigten Synthese auf "höherer Ebene"<sup>81</sup> zu einem Stadium des Durchgangs. Als dezentriertes Zentrum oszilliert sie zwischen einer Resultante des Durchführungskonflikts und einem Übergang zu erneuter Transformationsarbeit.

Unterstützt wird diese Qualität durch die Expositionsdivergenzen der Reprise, die sich im ersten Satz der Neunten Symphonie im Unterschied zu den 159 expositionalen Takten auf 126 komprimiert; bedingt insbesondere durch den dramatisch verdichteten Hauptthemenkomplex ihres Beginns. Er opponiert einer "Wiederkehr des Gleichen" am entschiedensten. Die bis zur Öffnung des zweiten Themenfeldes beanspruchten 79 Takte

---

79 Adorno, *Drei Studien zu Hegel*, S. 366.

80 Kierkegaard, *Die Wiederholung*, in: Kierkegaard, *Philosophisch-theologische Schriften*, Hgg. Hermann Diem u. Walter Rest, Köln/Olten 1956, S. 396.

81 Erwin Ratz, *Zum Formproblem bei Gustav Mahler. Eine Analyse des Finales der Sechsten Symphonie*, in: *Gustav Mahler*, Tübingen 1966, S. 93.



der Exposition kontrahieren sich nun auf 44. Abgesehen von vielfältigen instrumentatorischen Varianten differiert die Reprise außerdem in zahlreichen binnenstrukturellen Formierungen wie der Expansion des passionierten Energiesegments der Takte 120ff. von achtzehn auf nunmehr zwanzig Takte (T. 387ff.) oder der expressiv verdichteten Trillerfigur der ersten Violinen in Takt 406, schließlich den intensivierten und bis zum Tremolo beschleunigten rhythmisch-motivischen Schlagfiguren der Pauken in den Takten 387-400, 401f., 404 und 406. Während etwa in den Expositionstakten 120ff. lediglich die Pauke und überdies nur zwölfmal die aus Takt 102f., letztlich aus den Takten 27 und 29 abgeleitete Verstrebuungs-, Ordre- und Impuls-Formel und deren Subvariante markiert, wiederholen die Trompeten in den Repräsentakten 387ff. das punktierte Agens dieser Triebdynamik 23mal über dem Erwartungs- und Energieindikator eines kontinuierlichen, später von Achteln zäsierten und strukturierten Paukenwirbels auf a und d. So durchquert ein Motivstrang dieser Movensfloskel als vervegelandene Leitbahn ein Territorium der Transformation bis hin zum Beginn der Schlußgruppe, um hier wieder mit thematischer Valenz zu erscheinen (T. 408f., 410f., 412f.). Zudem formulieren die D-Hörner der Takte 387ff. in Abweichung zu ihren primär liegenden Stimmen der Expositionspalette und unterstützt von Holzbläusersuspensionen die D-Dur-/d-Moll-Schwankungen der prozessualen Umformungsarbeit differenzierter und expressiver.

Dieser Harmonie-Wechsel bestimmt auch eine weitere herausragende Innovation der Reprise. Infolge der zentralen Tonartenrelation der Symphonie, der zwischen d-Moll, der Sphäre des ersten und zweiten Satzes, und D-Dur, der des Finales - einer Relation, bei der die Polarität der Sätze eins und vier als "Per-aspera-ad-astra"-Klammer die Interpolationen des zweiten und dritten umschließt - laden sich gerade die D-Dur-Stellen des 'Allegro maestoso' und des "Molto vivace" hochgradig semantisch auf; insbesondere nach der Durchführung und ihrer tragischen Ätiologie der Entzweiung die flüchtigen D-Dur-Passagen der Reprise des ersten Satzes. So wird die Dur-Moll-Spiegelung der Takte 349ff. zu einem Moment der Doppelbödigkeit, indem das D-Dur der suspensiven Seitensatzepisode (T. 345ff.) angesichts der plötzlichen Moll-Flexion in Takt 351 und ihres "Espressivo"-Schattens an ein Aufleuchten und Verlöschen der idealen Sphäre inmitten der tragischen Prozeßtotalen denken läßt. Verstärkt noch durch die vergebliche Intention, mit einer zweitaktigen Dehnung exakt um die Länge des Moll-Einschubs dessen Trübung zu kompensieren, gar zu revidieren. Die changierende Sequenz, ihrem idyllisch-elegischen Modus nach doppeldeutig wie die Dur-Moll-Ambivalenz selbst, transzendiert das Jetzt des dramatischen Rapports: sie gewinnt vom Finale her jene antizipatorische Korrespondenz zum Postulat der Schillerschen Ode, die das zwischen Erinnerung und Ah-

nung oszillierende Potential des Passus auf Zukunft hin ausrichtet. So überführen die Reprisesvarianten die Kreisform des 'Allegro maestoso' in die kompositorische Anstrengung einer zyklischen Spiralbewegung der Differenz.

Mit der mnemonisch-intelligiblen Behauptungsfunktion der Reprise im Zeichen des Erhabenen verbindet sich in der Neunten Symphonie ein Status der Aktualität, der die katastrophische Wirkung des Reprisesbeginns aus der objektiven Gewalt seiner Präsenz resultieren läßt. Sie kontrastiert einer Wiederkehr im Zeichen von Erinnerung aufs äußerste. Jener Anwesenheit eines Abwesenden also, die im Binnenraum der Sehnsucht des monadisch vereinzelt Individuums imaginiert wird. Gegenwart als beschworene, weil ersehnte Vergangenheit bleibt für Beethovens Musik ohne Belang. Ähnlich der bei Wilhelm von Humboldt und Hegel als "Energie"<sup>82</sup>, als "Tätigkeit"<sup>83</sup>, "Produktion"<sup>84</sup> und "Arbeit"<sup>85</sup> gefaßten Dynamik des Geistes verpflichtet sich Beethovens Prinzip der Progression, ihr arbeitendes Movens und ihr "Trieb"<sup>86</sup> zu permanenter "Umbildung"<sup>87</sup>, der Emphase des Jetzt. Und wie Hegels analytisch-synthetisches Procedere als vis motrix des Begriffs den Prozeß zwischen dem Einzelnen, Besonderen und Allgemeinen in Gang hält, so etabliert sich mit dem Diskurs der motivisch-thematischen Operation ein Agent der Mnemonik, der das Mannigfaltige des musikalischen Satzes durchwirkt, entfaltet, zersetzt und bindet: gegenwartszentriert, indem sich bei Beethoven wie bei Hegel der Argusblick des Konstrukteurs als manische Aufmerksamkeit für die Details in die tektonische Anatomie versenkt und die Technik ihrer Entfaltung kontrolliert. Dabei soll in Hegels Reflexion vorzugsweise das Bewegungsgesetz der "unzertrennlichen Verbindung" von "Unmittelbarkeit und Vermittlung"<sup>88</sup> die dialektischen Scharniere der Transformationsarbeit des Begriffs optimal von Reibung freihalten; exemplarisch etwa in der Beethovens Motivorganisation nah verwandten Dialektik des "Etwas und Anderes".

Den Gedanken, "daß Etwas zu Anderem und das Andere überhaupt zu Anderem wird"<sup>89</sup>, richtet Hegel unter Rekurs auf den Status des "Etwas", das "im Verhältnis zu

---

82 Wilhelm von Humboldt, *Einleitung zum Kawi-Werk*, S. 36.

83 Ebd., S. 37 u. 196, sowie Hegel, *Enzyklopädie III*, S. 237.

84 Ebd., S. 239.

85 v. Humboldt, *Einleitung zum Kawi-Werk*, S. 36, sowie Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie III*, S. 509.

86 Hegel, *Enzyklopädie III*, S. 237.

87 Hegel, *Geschichte der Philosophie III*, S. 509.

88 Hegel, *Enzyklopädie I*, S. 56.

89 Ebd., S. 200.

einem Anderen selbst schon ein Anderes gegen dasselbe"<sup>90</sup> ist, gegen den mechanistischen Progreß negativer Unendlichkeit: die Rückkehr- und Geschlossenheitsfigur des "Etwas" als dem "Anderen des Anderen"<sup>91</sup> also gegen den Wechsel des Etwas-Anderes ad infinitum. Begründet doch erst die mittels Negation der Negation über die insuffizienten Details hinweg gestiftete Totalität "wahrhafte Unendlichkeit"<sup>92</sup>. "Etwas ist im Verhältnis zu einem Anderen selbst schon ein Anderes gegen dasselbe; somit da das, in welches es übergeht, ganz dasselbe ist, was das, welches übergeht ..., so geht hiermit Etwas in seinem Übergehen in Anderes nur MIT SICH SELBST zusammen, und diese Beziehung im Übergehen und im Anderen auf sich selbst ist die WAHRHAFTHE UNENDLICHKEIT."<sup>93</sup> Sie "erhält sich", indem die "Negation der Negation" nicht "Neutralisation" bedeutet, sondern indem "das Unendliche das Affirmative ist und nur das Endliche das Aufgehobene"<sup>94</sup>. Aufgrund seiner holistischen Immanenz steht dieses Reflexionsmodell dem Organismusideal nach in engem Bezug zum Unendlichkeitstopos der Kunst. Nicht anders hält Beethovens kompositorisches Laboratorium der Sonatenhauptsätze die Verschiedenheit proteischer Motivpartikel in Gang, um ihre Einzelheit in die Geschlossenheit einer organischen Totalität zu überführen, deren Potenzierung zum unendlichen Ganzen ständig von der Arbeit agonal separierter Motive erzeugt und subvertiert wird; ebenso fern der Zeitstruktur feudaler Muße wie der aristokratischen Äquipollenz der Fugentektonik.

Mit Hegel verbindet Beethoven zudem das Prinzip ständigen Sich-Gegenwärtigseins, jener Garant mikrologischer Ubiquität inmitten der Rastlosigkeit des Produzierten unter der Kondition des Jetzt, der die Reprise des ersten Satzes der Neunten Symphonie vom Modus der Erinnerung unterscheidet und zur gegenwartsdominierten Wiederkehr interpretiert, sie entprivatisiert und dem Anspruch des Gattungssubjekts verpflichtet. Auch Hegels Begriff der "Er-Innerung" bleibt im Sinne von "Innerlichmachung" als reproduktivproduktives Vermögen der Psychologie des theoretischen Geistes auf die Bestätigung der Identität im Jetzt subjektiver Erlebniszeit vereidigt: als "Subsumtion"<sup>95</sup> einer präsenten Anschauung unter eine "bereits allgemein gemachte", unter eine "Vorstellung" mit der Erkenntnis der "Identität" des "Inhalts" sowohl wie der "Identität MEINER mit mir

---

90 Ebd.

91 Ebd., S. 201.

92 Ebd.

93 Ebd.

94 Ebd., S. 202.

95 Hegel, *Enzyklopädie III*, S. 261.

selbst"<sup>96</sup>; formuliert in der Sprache von "Eigentum", "Besitz" und "Gewalt" einer Intelligenz<sup>97</sup>, die weder vom Schmerz des Verlusts noch vom Verlangen der Sehnsucht getrübt wird, welche letztere nach Hegel selbst wiederum nur im unaufgelösten Widerspruch zwischen Gefühl und Denken beruht; formuliert schließlich auch ohne Berücksichtigung der Besonderheit des Inhalts und unter Berufung auf die Erhebung des Geistes "über die Natur und natürliche Bestimmtheit", "d. i. über das Materielle überhaupt"<sup>98</sup>. Diese Deutung deckt sich in der Sphäre des objektiven Geistes mit Hegels Kritik an einer "fahlen", weil vergangenen historischen Konstellationen zugewandten "Erinnerung", die "keine Kraft gegen die Lebendigkeit und Freiheit der Gegenwart"<sup>99</sup> hat und angesichts des Anspruchs des Hier und Jetzt versagt. Denn: "die Gegenwart ist das Höchste"<sup>100</sup>. Entsprechend differenzieren sich auch der Musik erst mit der unversöhnlichen Kluft zwischen der prosaischen Realität und dem poetischen Anspruch des ästhetischen Modells die inneren Zeitschichten der Werke. Der Erschwerung von Überwindungs- und Jubelemphasen im Plan einer Finalität, die die Zukunft geschichtsmächtig auf Gegenwart verpflichtet, korrespondiert umgekehrt das zunehmende Präsentwerden der Bewußtseinsebene Erinnerung als einer zeitlichen Reflexionsform, der ein futurisch akzentuierter Entwurf infolge mangelnder historischer Legitimation verwehrt bleibt. Vergangenheit wird zur Gegenwart zitiert, indes Zukunft sich zumeist nur noch im Rückgriff auf Vergangenes verschlüsseln kann.

Sofern etwa die Rhapsodik des marschmäßigen dritten Satzes aus Gustav Mahlers Erster Symphonie zur Kreisform tendiert, konfiguriert sie sich um den sentimentalisch "wie eine Volksweise" zitierten Schluß der *Lieder eines fahrenden Gesellen*. Deren letzte Worte verdichten die Sehnsucht nach der Heilung des Risses zwischen Außen und Innen, zwischen "Welt und Traum" zu einer Erinnerung, die Vergangenes und Zukünftiges verschränkt: zu der des "WAR alles, alles WIEDER gut!". Auch wenn der Gesang nicht zur instrumental symphonischen Fassung assoziiert würde, ließe sich der wehmütigen Episode ihr Reminiszenzcharakter anhören; vor allem aufgrund des klagenden Tonfalls des mollgetrüben G-Dur und eines Gestaltungsmittels, das seit Schubert strukturelle Bedeutung gewann: das der Schichtung zweier Zeitebenen, nämlich der als gegenwärtig suggerierten, solitär gebrochenen Bewegung des Marschierens und der der Liedmelodik als einer

---

<sup>96</sup> Hegel, *Philosophische Propädeutik*, in: Hegel, WW IV, S. 46.

<sup>97</sup> Hegel, *Enzyklopädie III*, S. 261.

<sup>98</sup> Ebd., S. 230.

<sup>99</sup> Hegel, *Philosophie der Geschichte*, S. 17.

<sup>100</sup> Hegel, *Geschichte der Philosophie III*, S. 456.

Klangspur der Erinnerung. Beim Übergang vom d-Moll der Marschsektion zum G-Dur der Liedepisode verdeutlicht die Schnittstelle eines synkopischen Staus und einer später zur Achtelfiguration gewandelten Triolennotierung den Modus des folgenden Liedzitats als den einer Ein- und Überblendung. Die pendelnde Marschbewegung im Duktus des Wandererrhythmus, die den Satz meist in den Pauken und Bässen durchzieht, tritt in den Hintergrund. Im Klang der Harfe leicht instrumentiert und umspielt, läßt die Kantilene sie gleichsam unter sich und weitet die Imagination zur Bühne eines Tagtraums. "Wer nur einigermaßen zur Freiheit der Vernunft gekommen ist, kann sich auf Erden nicht anders fühlen, denn als Wanderer, - wenn auch nicht als Reisender NACH einem letzten Ziele", das es nicht gibt; so Nietzsche 1878<sup>101</sup>. Deshalb darf der viator mundi "sein Herz nicht allzufest an alles Einzelne anhängen; es muss in ihm selber etwas Wanderndes sein, das seine Freude an dem Wechsel und der Vergänglichkeit habe"<sup>102</sup>. Zu solchem "Pathos der Distanz"<sup>103</sup> wird sich das Vertrauen auf eine geschichtsbildende Potenz wandeln, die bis in den Hegelschen Erinnerungsbegriff der *Phänomenologie* und in die Reprisesmodelle Beethovens hinein als eine befreiende Kraft des Standhaltens aktuell blieb: als Zeugnis einer Konstruktion, die den historischen Prozeß von der Gewalt des Fatums entsetzen wollte, indem sie dem kairos der Geschichte als kalkuliertem Einstand von Vergangendem und Zukünftigem im Radius einer als perfektibel interpretierten Gegenwart Präsenz gab.

Indem der erste Satz der Neunten Symphonie das Gedächtnis dazu anhält, dem Antagonismus unentwegt Tribut zu zollen, es aber zugleich trotz der ruinösen Attacken auf die rezeptive Fassungskraft über zahlreiche mnemonische Restitutionsmomente in Richtung Autonomie stabilisieren will, depotenziert Beethoven die mythische Reproduktion des Konflikts, die sich von Stadium zu Stadium weitervererbt und deren jedes das vorangegangene abzugelten sucht<sup>104</sup>. Dabei verschränkt sich die "Ohnmacht" der rezeptiven Fassungskraft im Exerzitium des Erhabenen dem "Glücksgefühl"<sup>105</sup>, der katastrophischen Energie des Reprisesfanals Widerstand zu leisten, und zwar in einer "über die Zufälligkeit des bloß Individuierten hinaus"<sup>106</sup> auf die Gattung verweisenden Stärke. Im Kollisionspotential des Reprisesfanals der Neunten Symphonie manifestiert sich deshalb

---

101 Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*, KSA II, S. 362f.

102 Ebd.

103 Vgl. Nietzsche, *Der Antichrist*, in: KSA VI, S. 218.

104 Zum Konnex von Mythos und Schuldzusammenhang vgl. Horkheimer/Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, S. 66.

105 Adorno, *Vorlesungen zur Ästhetik*, Zürich 1973, S. 8.

106 Ebd.

ebenso das Anbränden und Leidenschaft freisetzende Zerschellen des innovativ-schöpferischen Eros an der Instanz der Rekapitulation, dem caput mortuum des Formgedächtnisses, das "wesentlich an WIEDERHOLUNG gebunden"<sup>107</sup> bleibt: ein Konflikt zwischen Alt und Neu, der sich zum Widerstreit zwischen dem Gesetz der Notwendigkeit, der Hypothek der negativen Durchführungsbilanz, und dem Freiheitsindex der Reprise schärft, der Heteronomie des tragischen Agons standzuhalten.

---

<sup>107</sup> Valéry, *Windstriche*, Frankfurt/M. 1971, S. 169.

## 5. Maske Dionysos

Solange der Mensch, in seinem ersten physischen Zustande, die Sinnenwelt bloß leidend in sich aufnimmt, bloß empfindet, ist er auch noch völlig eins mit derselben, und eben weil er selbst bloß Welt ist, so ist für ihn noch keine Welt.

Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*

Die Relation zwischen Orchestervolumen und motivischem Material rechnet in Beethovens Neunter Symphonie mit großem Publikum. Damit, wie die Bittadresse zur Wien-Präferenz ihrer Uraufführung formuliert: "die Geweihten der Kunst wie die Herzen der Menge gleich mächtig"<sup>1</sup> zu ergreifen. Das Auffächern des Klangspektrums und die ihm koordinierte thematische Konkretion zu Beginn des ersten Satzes oder die variative Entfaltung des stufenweise zum Tutti gesteigerten Freudenthemas im vierten (T. 92ff.) beabsichtigen suggestiven Einbezug und sympathetisches Umwerben. Ähnlich hypnotisch integriert das "Molto vivace" die Hörer einer Dramaturgie, die kein Außerhalb duldet, indem es die polyphone Struktur der Takte 9ff. bei gleichzeitiger orchestraler und dynamischer Expansion zum homophonen Konsens hin abschleift. Schon der Anfang des Satzes zündet sein fortissimo elektrisierendes Soggetto als fulgurale Surprise. Und daß mitunter "der Beifall während des Spieles losgebrochen" sei, so beim "unvermuteten Eintritt der Pauke", der "wie ein Blitz gewirkt und eine spontane Äußerung des Enthusiasmus erzeugt" habe, bekundet ein Bericht über die ersten Aufführungen des Jahres 1824<sup>2</sup>.

Als somatischer Stimulus legt der Anfangsimpuls des "Molto vivace" im Durchspringen des d-Moll-Dreiklangs das harmonische Fundament des Satzes fest. Die unison präzierte Rhythmik, die Grundparameter Oktav, Dreiklang und Tonika, die numerische Proportion 8:4 zwischen Takten und Motiven, schließlich die repetitive Gestaltung weisen den kompositorischen Fundus als einen von Primärqualitäten aus. Die Eigentümlichkeit des Oktavverhältnisses selbst liegt im Kontrast zwischen einem Ambitus, der virtuell das Stufen-Repertoire der temperierten Stimmung umfaßt, und einer dem Schwingungsverhältnis

---

<sup>1</sup> Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, S. 342.

<sup>2</sup> Felix Weingartner, *Akkorde. Gesammelte Aufsätze*, Leipzig 1912, S. 1ff. Vgl. ebenfalls die Eintragung Schindlers in Beethovens Konversationsheft vom 7. Mai 1824: "Der 2te Satz der Symph.(onie) wurde/einmahl ganz vom Beyfall unter-/brochen. - u. hätte wiederhohlt werden/sollen." *Ludwig van Beethovens Konversationshefte*, Bd. VI, S. 161.

nach nahezu identischen Wiederholung des Tons. Halm charakterisiert deshalb das Oktavintervall aufgrund seiner "Mischung von Neu und Nicht-Neu", ohne welche Verschiedenheit nicht möglich wäre, als die "Bedingung unserer ganzen Musik"<sup>3</sup>. Im "Molto vivace" der Neunten Symphonie repräsentiert der Oktavsprung, der die "Raummotiv gleichsam als Substanz" enthält und sich in Vermittlung mit dem Orchesterapparat zum "stationären Akkordfeld" des Trios (T. 491-530) weitet<sup>4</sup>, zunächst ähnlich der leeren Quinte des Anfangs Potentialität. Und doch bleibt die Reduktion der Parameter zu Beginn trotz der furios daktylischen Oktavsprünge einer Starrheit verhaftet, die selbst das Aufbrechen der Folge Motiv-Pause-Motiv durch die Kontraktion der Takte fünf und sechs eher noch verstärkt. So läßt Beethoven bereits mit dieser Exposition, die im Fortissimo-Zugriff auf das Material den auf die Hörer demonstriert, die mechanische Grundierung ein, die noch die ekstatischen Sequenzen des Satzes begleitet. Diesem schematischen Zug korreliert eine Entmächtigung im Kleinen. Das Skalpell der Konstruktion, mit dem zu Beginn Motiv-Kalküle aus dem tonalen Sprachrepertoire herausgeziert werden, liefert einen Exkurs zur zivilisatorischen Praxis der Selektion. Bedeutet doch Zivilisieren Ordnung herstellen. Ordnen aber "heißt auswählen, auswählen heißt entscheiden, entscheiden heißt zulassen und abweisen". Zivilisieren heißt deshalb auch "abschneiden, trennen, beseitigen, opfern, um ein Auswählen zu ermöglichen"<sup>5</sup>. Wenn sich aber das Zeichen, Wort oder Ton, um Zeichen zu sein, nur durch Trennung und Zäsur von und zu allen anderen Zeichen konstituieren kann; wenn also die Leere, die Differenz dem Text immer vorausliegt, dann hat Beethoven diese Konstante zu Beginn des "Molto vivace" drastisch auskomponiert.

Alfred Einstein erwähnt Beethovens "Lust", "aus unscheinbaren und oft sogar nichtswürdigen Motiven Großes zu entwickeln"<sup>6</sup>; Diether de la Motte macht gerade auch im "Molto vivace" der Neunten Symphonie "Strukturelemente, Baumaterialie" aus, die "in einer Art von Materialanalyse ... melodische Nichtigkeiten" bedingen, aus denen "die polyphone Satzstruktur ... keineswegs 'erwächst', sondern gebaut wird": eine "Materialanalyse", in der "dem Vegetativen alles ... Wuchernde abgehauen wird und als Ergebnis des Kahlschlags nackte Gerippe übrigbleiben"<sup>7</sup>; Jacques Wildberger spricht anlässlich des

---

<sup>3</sup> Halm, *Einführung in die Musik*, S. 110.

<sup>4</sup> Rexroth, *Einführung und Analyse zu Beethovens Sinfonie Nr. 9*, S. 434.

<sup>5</sup> Eliane Boucquey, *Wählen oder schöpferisch sein*, in: *Essen vom Baum der Erkenntnis. Weibliche Praxis gegen Kultur*, Berlin 1977, S. 18f.

<sup>6</sup> Alfred Einstein, *Größe in der Musik*, Kassel 1980, S. 69.

<sup>7</sup> de la Motte, *Kontrapunkt*, S. 274f.



"Allegro con brio" der Fünften Symphonie von dessen "Verfügungsgewalt", davon, "wie Motivkerne sich durch Reduktion entpersönlichen"<sup>8</sup>; August Halm von Beethovens Rücksichtslosigkeit gegenüber der "Existenz des Themas" und dem "in ihm gegebenen organischen Sinn der Motive" während des Stadiums der Durchführung<sup>9</sup>. Solche Aussagen zielen auf die Nivellierung des "Besonderen", "an das jeder Satz sich bindet", zu "Formeln der Tonalität"<sup>10</sup>, zum indifferenten Material. Ein Modus operandi mit zeitweiliger Nähe zur despotischen Attitüde über leerem Motivsubstrat. "Im Drang, dem klassischen Gestaltungswillen Geltung zu verschaffen, rennt Beethoven nicht selten auf vermeintliche Hindernisse ein, die in Wahrheit keine mehr sind. Er zermürbt erst den Gegenstand ... und sperrt ihn dann in den Käfig der klassischen Rhythmik. Die tiefgehenden Schläge überzeugen in solchen Fällen nicht sonderlich, da sie ins Leere greifen"<sup>11</sup>.

Die Machtgebärde Beethovenscher Verfügungsregie gründet im idealistischen Erbe der Behandlung von Stoff und Material. So finden sich schon im ersten Satz der Neunten Symphonie krude, im weiteren Verlauf geläuterte Partien (T. 116ff.), denen etwas von jenem bei Hegel primär inhaltsästhetisch bestimmten "bloß äußerlichen Stoff" anhaftet, der "gleichgültig und niedrig ... erst seinen eigentlichen Wert erhält, wenn das (poetische) Gemüt sich in ihn hineingelegt hat"<sup>12</sup>. Die materiale "Schwere" aber, "die naturalistisch roh und nicht in vorbestimmter Bahn wirken möchte", muß getilgt und mit dem "Streben der Klänge und Linien, sich frei und ohne Behinderung durch die rhythmischen Hürden zu entfalten"<sup>13</sup>, vereint werden. "Für Beethoven ist die Schwere ein mechanisches Prinzip ohne allen Geist"; "als einer rohen, unkultivierten Kraft darf ihr deshalb im Geisteswerk kein größerer Raum gegönnt werden". "Aufgabe des Komponisten bei der Gestaltung des rhythmischen Schlages ist es, sie zu BÄNDIGEN". "Ihre Wirkung ersetzt er durch Dynamik."<sup>14</sup> Doch "das Gegebene" läßt sich "nicht verdrängen, die Schwerewirkung bleibt - wenn auch oft nahezu unspürbar - immer für sich bestehen. Das Streben zum konsequenten Idealismus scheitert notwendigerweise; ein leeres, totes, mechani-

---

<sup>8</sup> Wildberger, *Der Wille zur Verfügungsgewalt. Eine für die Musiksprache Beethovens zentrale Figur: Der Anfang der 5. Symphonie*, in: *Beethoven '77*, S. 131.

<sup>9</sup> Halm, *Beethoven*, S. 151.

<sup>10</sup> Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, S. 412.

<sup>11</sup> Gustav Becking, *Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle*, Stuttgart 1958, S. 171.

<sup>12</sup> Hegel, *Ästhetik II*, S. 140.

<sup>13</sup> Becking, *Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle*, S. 171. Zum Begriff der Schwere vgl. ebd., Einleitung.

<sup>14</sup> Ebd., S. 47.

sches Ding-an-sich ist aus Beethovens Rhythmus nicht zu eliminieren"<sup>15</sup>.

Stoffbewältigung basiert im "Molto vivace" der Neunten Symphonie auf einer äußers-ten Anspannung der Kombinatorik. Durch multiple Raster nach Gesetzen der Verschiebung: so des Kopfmotivs im Rahmen der Tre-battute-Regelung in den jeweils zweiten Takt, an eine "neutralere Stelle" (T. 208, 211, 214, 217, 220, 223)<sup>16</sup>; der Überlagerung (T. 234ff.); der Zerlegung (T. 248ff., 256ff.) oder der Potenzierung: permutabler Formationen wie der Tripelordnung etwa, mit dem numerischen Regulativ und Multiplikator der Hypotaxen "Ritmo di tre" und "di quattro battute"<sup>17</sup>. Alles Faktoren einer Mehrdeutigkeit mit dem Effekt, sich stets die "Konstruktion der ganzen Durchführung ... vor Augen halten" zu müssen, um "die Disposition der Tonfälle und Akzente treffen" zu können, "die durchaus andre sind, wenn man nur erst in höchstens drei Takte hinaushört, und wieder andre, wenn der Blick schier unbegrenzt eben auch die letzten Fernen des Synthesenhorizontes ahnt"<sup>18</sup>. Exemplarisch wird die Kombinatorik in der Durchführung des "Molto vivace" eingesetzt, wobei die Veränderung des Grundmetrums das auf drei Takte reduzierte Satzthema syntagmatisch bindet: als Raffung von Teileinheiten zu großgliedrigen Ordnungen. Schenker spricht anlässlich der Takte 177 bis 194 von "einer Art höherer Taktriole", "bei der freilich der einzelne Takt wieder eine Triole (eben die 'tre battute') in sich begreift"<sup>19</sup>. "Der Takt verliert seinen Eigenwert und sinkt zum Bestandteil größerer rhythmisch-metrischer Gebilde herab"<sup>20</sup>. Die Aufhebung der periodischen Geradtaktigkeit durch die Metrisierung "Ritmo di tre battute" oder die Alternanz zwischen dem Dreivierteltakt des Hauptsatzes und dem "Alla-breve"-Vierviertel des Trios bleiben dem repetitiven Duktus integriert: den beharrlichen, insgesamt 23 Wiederholungen des Triothemas ebenso wie der Dominanz des nahezu omnipräsenten hauptthematischen Devisenmotos, kurz: der additiven Tektonik selbst. Gegenüber der Totalität des ersten Satzes, der in einer synchronen Dichte aufgeht, sofern die motivische Konstruktion vom dramatischen Telos her an jeder Stelle den nexus finalis aktualisiert, unterläuft das "Molto vivace" den Sog der Finalität. Aufgrund einer Tektonik, die den Scherzotypus mit dem der Sonate verschränkt und die thematische Arbeit in Wiederholungen erstarren läßt. So gerinnt das

---

15 Ebd.

16 Schenker, *Beethoven, Neunte Sinfonie*, S. 168.

17 Vgl. ebd., S. 139, 165ff., 171.

18 Ebd., S. 170.

19 Ebd., S. 171.

20 Blume, Artikel *Klassik*, S. 259.

"Da capo" des Hauptteils des zweiten Satzes zum schematischen Widerpart der Reprise des ersten. Zudem bedingt diese Manie der Wiederholung die vor allem in der älteren Literatur gerügte Länge des "Molto vivace"<sup>21</sup>. Vorausgesetzt, Beethovens Repetitionszeichen werden beachtet<sup>22</sup>.

Wenn "jede Kombinatorik einen Operateur der Kontinuität (braucht)"<sup>23</sup>, dann setzt der des zweiten Satzes, der auf Durchgängigkeit insistierende Rhythmus, eine aus kleinsten Modellen summierte und darum extrem zäsiere Choreographie der Iteration in Szene. Verfügbar und flexibel steuert die Konstruktion aus präzisen Grundeinheiten eine mobile Partialisierung gemäß dem "kompositionellen Gesetz", "je kleiner die Einheit, desto beweglicher"<sup>24</sup>; organisiert zumal mit Hilfe des signalartigen Oktavsprungmotivs als einer triebhaft-treibenden Copula und "energetischen Monade, die in ihrer Ausdehnung und ihrem Impuls die sozietäre Bewegung in Gang hält"<sup>25</sup>. Halm erwähnt Beethovens Eigenart, "große Sätze einem einzigen Rhythmus zu widmen" oder wenigstens so zu unterstellen, "daß man nur diesen gehört zu haben glaubt, wenn der Satz zu Ende ist"<sup>26</sup>. "Orgasmus", "Taumel" und "Besessenheit"<sup>27</sup> kennzeichneten aufgrund solcher Perseveranz das erste Allegro der Siebten Symphonie. Obsession indes bestimmt auch den zweiten Satz der Neunten Symphonie. Schon die bezwingende Verve des Devisenmottos und seine Präsentation in den dramatis personae Streicherchor, Solo und Tutti zu Beginn des Satzes wirkt wie ein Kommentar zur Konzeption des "Molto vivace" und seiner Idee vom Rhythmus: der einer "elementaren Ueberwältigung"<sup>28</sup> mit der "unüberwindlichen Lust, nachzugeben, mit einzustimmen"<sup>29</sup>. Und doch wird Beethoven die rhythmische Gewalt und ihre suggestive Tendenz, den Hörenden eine "magische

---

21 Vgl. z. B. die Rezension der Allgemeinen Musikalischen Zeitung Leipzig zur dortigen Aufführung der Neunten Symphonie vom 18. Februar 1828; zit. bei Rexroth, *Einführung und Analyse zu Beethovens Sinfonie Nr. 9*, S. 379.

22 Dazu Baensch in: *Aufbau und Sinn des Chorfinals*, S. 90, Anm. 3, sowie in: *Zur neunten Symphonie* (Neues Beethovenjahrbuch Bd. II, 1925, S. 158ff.).

23 Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Frankfurt/M. 1974, S. 144.

24 Schenker, *Beethoven, Neunte Sinfonie*, S. 167.

25 Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, S. 98.

26 Halm, *Beethoven*, Berlin 1927, S. 102f.

27 Ebd., S. 103f.

28 Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, KSA III, S. 440.

29 Ebd.

Schlinge"<sup>30</sup> umzuwerfen, an zentralen Stellen des Satzes radikal aufkündigen.

Ähnlich mehreren Zonen des ersten Satzes nämlich verspannt Beethoven die Passage ab Takt 139 des zweiten in ein Feld der Divergenz. Vom Fugato-Kontrapunkt der Takte 9ff. abgeleitet streben die Vektoren der in vier Oktavlagen geführten Holzbläser und akkordisch gesetzten Streicher disjunkt auseinander. Dieses symmetrisch konstruierte Spannungsgefüge sich fliehender, fast durchweg in Sekundsritten linearisierter Skalen erzeugt eine räumliche Spur, in der sich die komponierte Bewegung rückläufig aufzuzehren scheint. Insbesondere wenn an der reprisesanalogen Stelle der Takte 376ff. die Stimmen von Violine, Viola, Flöte, Oboe und Fagott noch zusätzlich in vertikalen Spiegelungen geführt werden. Verstärkt durch den Umschlag eines zwölftaktigen Fortes zum Pianissimo (T. 138f.) erweckt die Kontamination des letzten Forte-Takts: die des Oktavsprungmotivs der Bratschen, Violoncelli und Kontrabässe mit der daran anschließenden Verflüchtigung des Kontrapunkts aus Takt 13, aufgrund ihrer nur noch brüchig erinnerbaren Ausgangsgestalt keinen Eindruck der Raffung, sondern den eines Schwindens der formenden Koordinationskraft. Die erneute Reihung des Kopfmotivs des ersten Themas an dessen Kontrapunkt wirkt trotz des ganzschlußhaften Kadenzzusammenhangs von Dominante (T. 138) und Tonika (T. 143) diskrepant. Schließlich läuft der Partikel des Oktavsprungmotivs leer, um in einer Generalpause zu enden: der kommunizierende Rhythmusimpuls zerfällt und bricht ab, nachdem schon der plötzliche Wechsel der Ausdrucksebene in den Takten 117 bis 126 "inmitten des großen Staccatowirbels" eine "Legato-Oase"<sup>31</sup> mit dem "zerdehnten Widerhall des zweiten Themas"<sup>32</sup> evoziert hatte. Von anderer Qualität als die Pausenzäsuren zu Beginn des "Molto vivace" (T. 1-8) oder nach der Trioreminiszenz am Ende der Coda (T. 951) perforieren diese dissoziierenden Inkohärenzschneisen und ihre Momente des Stillstands in den Generalpausen den scherzotypischen Rahmen und das Zeitkontinuum des Satzes zehnmal: ähnlich der Wirkung auslaufender, abbrechender und erneut anhebender Rotationen, die die temporale Homogenität zur Implosion bringen (T. 148-150, 156-158, 385-387, 397-399, 678-680, 686-688 und 915-917). Gleich Bruchstücken in den Verlauf eingesprenzt mechanisieren die eintönig oktavierten Motivrepetitionen die kompositorische Sukzession insbesondere während der Takte 151ff., 388ff. und 681ff, indem sie zugleich den Konsens der Kontinuität mit den Hörern aufkündigen. Sie durchbrechen den Kontext auf die Folie leerer Zeit hin. Im Umschlag des kompositorischen Kalküls zum punktuellen Dispens von der Regie

---

30 Ebd.

31 Schenker, *Beethoven, Neunte Sinfonie*, S. 143.

32 Riezler, *Beethoven*, S. 202.

des artistischen Subjekts sprengt die Musik die Kohärenz, droht stehenzubleiben und verstummt.

Daß sich der Rang eines Komponisten danach bemißt, inwieweit er den tradierten tonsprachlichen Fundus mit äußerstem Innovationsrisiko von "herdenhafter"<sup>33</sup> Alltäglichkeit und Stereotypie zu entbinden weiß, vergißt Beethoven im Umkreis der Rupturen des "Molto vivace" bewußt. Er inflationiert den Quintenzirkel mit Absicht. Unbekümmert um das Vermittlungssoll kompositorischer Logik nähert sich die Faktur ohne Innovationsrendite dem Eindruck schablonenhafter Mechanik in einer Subversion des historischen Materialstands: dem der funktionsharmonischen Organisation und ihrer Basis der "Vergleichbarkeit und Austauschbarkeit tonaler Spielmarken"<sup>34</sup>, sofern "die Hauptakkorde des tonalen Systems an ungezählten Stellen sich einsetzen lassen, als Äquivalenzform gleichsam, als immer Identisches für immer Verschiedenes"<sup>35</sup>, und die Dreiklangsharmonien in ihrer "Abstraktheit" an "allen Orten vermittelnd einzutreten"<sup>36</sup> vermögen. Deshalb verkennt auch Schenker die mit Absicht konstruierte Monotonie der Takte 151ff., 388ff., 681ff. des "Molto vivace", wenn er moniert: "Eine originelle Rückmodulation leitet zur Wiederholung des ersten Teiles hin. Indem Beethoven vom Dreiklang auf C ausgeht, gelangt er mit drei fallenden Terzsritten, d. h. C-A-F-D zum Dreiklang auf D, den er aber flottweg eben schon als Tonika von D-moll angenommen haben will. Jeder Terzfall soll hier somit nach Wunsch des Autors eine bereits konsumierte Modulation vorstellen, so daß immer durch Umdeutung einer jeweiligen Tonika in eine III. Stufe sofort die nächste Tonart gewonnen wird". "Da indessen die Dreiklänge in diesen Modulationen nur das Urmotiv, nicht aber einen über die Diatonie deutlich orientierenden Inhalt bringen, und in diesem Sinne gleichsam leer laufen, SO SIND SIE LEIDER NUR WENIG BEWEISKRÄFTIG"; "so sehr und mit Recht" ist "für die Bedeutung des Dreiklanges eben nur dessen Auskomponieren allein entscheidend geworden!"<sup>37</sup>

In den Rupturen des "Molto vivace" der Neunten Symphonie setzt Beethoven die Dynamik einer Rationalität außer Kraft, die geschichtlich zur Integration brachte, was nicht im System aufging und verhinderte, daß es sich schloß, wie etwa die reine, mathematisch exakte Stimmung der Partialtonreihe und deren ungleiche Halb- und Ganztonverhältnisse. So fiel das Komma der pythagoreischen Quintenschichtung wie das syntonische

---

33 Barthes, *Lektion*, Frankfurt/M. 1980, S. 21.

34 Adorno, *Impromptus*, S. 118.

35 Ebd.

36 Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, S. 60.

37 Schenker, *Beethoven, Neunte Sinfonie*, S. 146f. (Sprrg. J. B.)

der harmonischen Oktavteilung durch Temperierung der Oktavdifferenzen in zwölf gleich große Halbtöne auf Kosten der Reinheit dem Ausgleich zu. Was der Expansion der Materialbeherrschung im Zeichen des Verwertungsprinzips zuwiderlief, etwa dem leichten Ausgreifen der Musik in ferne Tonarten, wurde durch einen kalkulierten Kompromiß der Mittelwerte aufgehoben. Entsprechend ermöglichte die gleichschwebende Stimmung des "diplomatischen Zwölfersystems"<sup>38</sup> infolge des egalisierten Abstands der Intervalle in allen Tonarten deren uneingeschränkte Verfügbarkeit in Richtung einer Universalität der harmonischen Verweisungen, "jeden Halbton als Leiteton ... verwenden und damit einerseits auf jeder beliebigen Stufe eine Tonart ... errichten" zu können, andererseits der Modulation "von jeder beliebigen Grundtonart aus nach jeder beliebigen andern Tonart" fähig zu sein<sup>39</sup>. Daß sich aber der Quintenzirkel durch enharmonische Verwechslung zum Kreis schließt, erhellt eine Korrespondenz zwischen Ökonomie und Ästhetik: die Gleichung Ges-Dur=Fis-Dur/es-Moll=dis-Moll wird infolge der Identischsetzung eines Ungleichens der Ratio des Tauschs verwandt. Indem sich aufgrund der äquipartialen Oktavteilung die mathematische Verschiedenheit rein gestimmter Töne zur Gleichheit alterierter Stufen fügt, schlägt sich in der Musik ein dem Effekt des allgemeinen Äquivalents ähnliches Medium der Abstraktion nieder. Fortschreitender Rationalisierung gemäß konturiert sich eine Parallele zwischen der Beseitigung der Mängel früher Tauschformen und der musikhistorischen Entwicklung hin zur "Universalisierung des Prinzips der Serie" unter Berücksichtigung "aller Dimensionen des Tones"<sup>40</sup>.

In den Abbruchszäsuren des zweiten Satzes der Neunten Symphonie nun kehrt sich das Organisationsprinzip von Musik in seinem Verhältnis zur temporalen Struktur um: also das Prinzip der "Verwandlung des Zufälligen der Succession in Nothwendigkeit=Rhythmus, wodurch das Ganze nicht mehr der Zeit unterworfen ist, sondern sie IN SICH SELBST hat"<sup>41</sup>. Zeit dringt als Quantum ein, wobei die Perforationen, die die "Beherrschung und Unterwerfung der Zeit=RHYTHMUS"<sup>42</sup> aussetzen, in äußerstem Gegensatz zu Phasen einer befreiten, in sich ruhenden Stille stehen. Statt dessen wird das Struktiv der Pause, das der Komponist selbst einmal als ein mögliches Mittel zum

---

38 Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Frankfurt/M. 1974, S. 47.

39 Guido Adler, Hg., *Handbuch der Musikgeschichte*, Bd. II, München 1975, S. 544.

40 Lyotard, *Intensitäten*, Berlin o. J., S. 48f. - Vgl. ebenfalls Max Weber, *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*, Stuttgart 1972.

41 Schelling, *Philosophie der Kunst*, Darmstadt 1976, S. 137.

42 Ebd., S. 280.

Ausdruck des Todes erwähnt<sup>43</sup>, von Beethovens abrupten Zäsuren zur leeren, toten Zeit geschärft. Während vergleichsweise den Schlußsätzen von Mozarts später Es-Dur- und G-Moll-Symphonie die exponierten Generalpausen als dramatische Akzente integriert bleiben, gestalten Beethovens Intermittenzen das letale Verrinnen der komponierten Zeit in die empirische mit einer Drastik, deren Präfiguration sich nur in wenigen Beispielen findet: etwa als rhetorische Figur der abruptio auf die Worte "Sehet, wie ich schmerzlich scheidet" der Zephyrus-Arie "Frische Schatten, meine Freude" in Bachs Festmusik *Der zufriedengestellte Aeolus* oder in Form jener konsequenzlogischen Subversionen, die als Momente des Abbrechens die Werke punktuell fragmentieren, wie zum Beispiel Mozarts Finale des Hornkonzerts KV 417 und des Klavierkonzerts KV 453, beziehungsweise mit Partien des Stillstands durchsetzen, wie die Eröffnungssätze der Haydn-Symphonien 80 und 87 oder das Andante der Symphonie Nr. 101. Musik beginnt der Homogenität der Zeit den Status eines a priori gesicherten Essentials zu entziehen.

Daß "Zeit ... erst dann konstitutiv werden (kann), wenn die Verbundenheit mit der transzendentalen Heimat aufgehört hat"<sup>44</sup>, begründet an Beethovens temporaler Dramaturgie das tertium comparationis zwischen ekstatischem Par-Force und Interruption. Zwischen dem Verrinnen in eine ästhetisch heterogene Zeitdimension und dem Effekt des "Stringendo il tempo"; nicht nur des ausdrücklich notierten wie in den Takten 404ff. und 934ff. des "Molto vivace", sondern sämtlicher Stellen, zumal des Finales, an denen Zeit über musikalische Kontraktions- und Beschleunigungsvorgänge in Regie genommen wird. Beethovens Erschütterung des homogenen Zeitkontinuums fügt sich der Krisis von Tradition. An sie blieb Kontinuität wesentlich gebunden. Mit jener zerfällt auch diese. Das Allmähliche im Wandel der auf steter Überlieferung gründenden feudal-traditionalen Geschichtsepochen geht zunehmend in rasche, diskontinuierliche Innovationen über, die, eingebunden in die Akkumulationsgier der historistischen Verräumlichung von Historie, auf einer ungleich schrankenloseren Verfüg- und Verwertbarkeit der Konkursmasse Tradition basieren. Damit tritt Kunst in das Stadium einer geradezu inquisitorischen Reflexion des Überkommenen ein.

Konsequent analysiert deshalb Ludwig Finscher an Beethovens Es-Dur-Klaviersonate op. 31,3 das "Verhältnis zur Tradition" als eine "beherrschende Gestaltungskonzeption"<sup>45</sup>. Kompositorische Prinzipien wie das "Gleichgewicht der vier Sätze gegeneinander

---

43 In einer Skizzennotiz zur *Egmont*-Musik; vgl. Nottebohm, *Zweite Beethoveniana*, S. 277.

44 Lukács, *Die Theorie des Romans*, S. 108.

45 Finscher, *Beethovens Klaviersonate opus 31,3. Versuch einer Interpretation*, in: Festschrift für Walter Wiora, Kassel 1967, S. 389.

und im Rahmen des Zyklus, welches das traditionelle Gefälle wie auch dessen Umkehrung zur finalbetonten Anlage nahezu aufhebt"<sup>46</sup>; "die Verschmelzung gegensätzlicher Stilebenen: die Verbindung aller von Beethoven zuvor erreichten Subtilität mit typischen Ausprägungen populärer Stilhaltungen; der ständige Rekurs auf die Tradition auch in der Binnenstruktur der Sätze und in der zyklischen Großform und die seltsam gebrochene Spiegelung dieser Traditionselemente durch ihre ständige Ambivalenz, Vertauschung und Umfunktionierung, durch die regelmäßige Beschwörung traditionell vorgegebener Erwartungshorizonte, die ebenso regelmäßig nicht erfüllt werden; die Überspitzung des Prinzips der motivischen Arbeit, indem ständig gerade mit den belanglosesten und floskelhaftesten, den 'traditionellsten' Elementen gearbeitet wird, so daß sich auch hier das Spiel mit Tradition und Konvention auf einer anderen Ebene wiederholt": all diese Parameter bekunden eine "Auseinandersetzung mit der eigenen musikalischen Vergangenheit wie mit den Stilebenen des Zeitalters im Medium der Sonate"<sup>47</sup>. So weist der "reflektierende Rückblick auf das, was bereits Geschichte geworden war", die Es-Dur-Sonate als eine "Sonate über die Sonate", als "'Musik über Musik'"<sup>48</sup> aus.

In dem Maße, in dem sich "Erfahrung", eine "Sache der Tradition im kollektiven wie im privaten Leben", "in ihrer Struktur verändert"<sup>49</sup>, gewinnt zusehends jene vom Schock diktierte Wahrnehmungsdisposition an Raum, die im "Molto vivace" der Neunten Symphonie als augenblickshafte "Abstraktion von der Kontinuität, vom Vorhergehenden und Nachfolgenden"<sup>50</sup>, den kathartischen frisson von Ruptur und Leere zumutet. Daß der gesellschaftlich reale Verlust von Tradition nicht guten Gewissens im Kunstwerk kaschiert werden kann, entmächtigt dessen Anspruch, Zeit ungebrochen zum Zweck der Objektivierung zu organisieren. Dies belegen seit der Mitte des 18. Jahrhunderts vielfältige kompositorische Details wie etwa jenes Struktiv, das die Erweiterung einer Motivwiederholung von zwei auf drei Einheiten inmitten der Periodik tonaler Syntax einer quantitativen Reiteration annähert: als würde der innovatorische Artikulationsfluß der Musik plötzlich leer laufen. Ein Gestaltungsmittel, mit dem Kompositionen Carl Philipp Emanuel Bachs, z. B. der dritte Satz der Orchestersymphonie D-Dur (Wq 183, T. 47ff.; 91ff.), ebenso operieren wie Haydn im Finale der Symphonie Nr. 100 (T. 296ff.) oder Mozarts "Allegro maestoso" des C-Dur-Klavierkonzerts KV 503 (T. 208ff.; 393ff.), bis es sich bei Schubert zum Gestus

---

46 Ebd.

47 Ebd., S. 395.

48 Ebd., S. 396.

49 Benjamin, *Charles Baudelaire*, S. 608.

50 Kierkegaard, *Der Begriff Angst*, S. 120.



des Stockens an der Grenze zur Amnesie wandelt; exemplarisch im "Allegro, ma non troppo" der B-Dur-Klaversonate von 1828 (T. 490ff.). Literarisch indes lassen sich die Ohnmachtsattacken, denen Kleists Figuren ausgesetzt werden, als der wohl markanteste Ausdruck der Paradoxie der frühen Moderne verstehen, die Macht der Zeit zu brechen, ohne sie erneut subjektiver Verfügbarkeit zu unterwerfen.

Schon Haydn hatte, was das Hinterfragen des kompositorischen Elan vital anbelangt, "durch die Gestaltung seiner Finali die Nichtigkeit der Dynamik, durch welche sie sich objektivieren, paradigmatisch dem Kunstwerk zugeeignet"<sup>51</sup>. So staut sich das Presto der Symphonie Nr. 100 während der Takte 296 bis 302 redundant und läuft auf: innerhalb eines Nexus quasi kausaler Progression - "alles, was sich ereignet, soll sich aus dem Vorgegangenen entwickeln"<sup>52</sup> -, und bestimmt von der "Idee des in sich geschlossenen, durch Beziehungsreichtum ausgezeichneten, in seiner Entwicklung klaren und übersichtlichen Werkes, das den ihm zugrundeliegenden Schematismus vergessen läßt und wie etwas organisch Gewachsenes erscheint"<sup>53</sup>. Grundet, mit Husserls Terminologie<sup>54</sup>, die Präsenz struktureller musikalischer Wahrnehmung im retentionalen Bewahren des unmittelbar Vergangenen und im protentionalen Vorgriff auf ein perzeptiv schon Erahnbares, dann resultiert die Eigenart der Haydn-Stelle aus einer disrudent zugespitzten Überlagerung von Retention und Protention: das in sich rotierende Motiv, als das des Themenbeginns besonders exponiert, wenngleich nur noch umrißhaft im Gedächtnis, ist der refrainhaften Wiederkehr des Beginns zwar augenblicklich nicht mehr exakt abrufbar, aufgrund seiner erwartungsträchtigen Funktion jedoch hochgradig protentional gewichtet. Simultan dazu befrachtet der Gleichlauf erinnerungsschärfender Wiederholungen die Takte extrem retentional. "Schließen sich die Teile, die im Ablauf des Werkes nacheinander als gegenwärtig hervorgetreten sind und dann retentional festgehalten werden, zu einem Kontinuum zusammen, so ist die Erinnerung, die ein gerade präsenten Motiv auf ein weiter zurückliegendes als dessen Wiederkehr oder Variante bezieht, sprunghaft und diskontinuierlich." Doch "durchkreuzen und verwirren sich ... der ununterbrochene Zusammenhalt, der das Fließen der Zeit musikalisch repräsentiert, und das Verknüpfen von Entlegenem" in der Regel keineswegs, "sondern bedingen und stützen

---

51 Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 332.

52 Rudolf Stephan, *Betrachtungen zu Form und Thematik in Mahlers Viertes Symphonie*, in: *Neue Wege der musikalischen Analyse. Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt*, Bd. VI, Berlin 1967, S. 26.

53 Ebd.

54 Vgl. insbesondere Edmund Husserl, *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*, hg. v. Martin Heidegger, in: *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, Bd. IX, 1928.

sich gegenseitig"<sup>55</sup>. In Haydns Beispiel dagegen werden Kontinuität und Diskontinuität für Augenblicke auf eine irritierend sperrige Weise verschränkt, die mit der subjektiven Erlebniszeit und Hörerwartung eines stetigen, selbst Wiederholungen innovatorisch einbindenden Verlaufs kollidiert.

Was hier als ironischer Lapsus interveniert, als Entgleiten in Richtung einer spielwerkhaft gestörten Mechanik, schlägt im "Molto vivace" Beethovens zum Schock um. So nimmt in der Traditionslinie Haydn-Beethoven-Mahler, bei den von der Reflexion musikalischer Zeit her gesehen großen Prozeß-Komponisten der Musikgeschichte, analog dem Druck des Realen der Grad des Dissonanten zu. Gerade Haydn formuliert ein Kompendium von Modellen, die unter Verwandlung der "Versöhnung von Galantem und Gelehrtem" in allegorische Brüchigkeit auf analoge kompositorische Topoi bei Beethoven und Mahler verweisen. So auf das Eindringen destruktiver Energien in die Musik. Vorahnungen des Einsturz- und Zusammenbruchsfieldes im ersten Satz der Fünften Symphonie Mahlers (T. 369ff.) finden sich im "Allegretto" von Haydns Symphonie Nr. 100 (T. 161-166) und im Finale der Vierten Symphonie Beethovens (T. 316f.). Und wenn die Sforzato-Schläge der Pauken im Epilog des katastrophischen Repriseneintritts der letzten Beethoven-Symphonie (I, T. 327ff.) auf die niederschmetternden des Hammers aus dem Finale der Mahlerschen A-Moll-Symphonie vorausweisen, dann schärft sich im dritten Satz von Mahlers "Neunter" zum "Verblendungszusammenhang lückenloser Immanenz"<sup>56</sup>, zum Klang gewordenen tableau économique des "Weltlaufs"<sup>57</sup>, was bereits im "Molto vivace" von Beethovens opus 125 an perpetuum-mobilehafter Hermetik und Dämonie angelegt ist. Daß die 1909 komponierte *Burleske* aufspielt, "als könnte sie in jedem Augenblick ins Bodenlose stürzen"<sup>58</sup>, kennzeichnet das Musizieren über einem Abgrund, dem auch die D-Dur-Episode des Satzes verpflichtet bleibt, in der sich - anders als in der Trio-Suspension bei Beethoven - "Trost" und "Verzweiflung"<sup>59</sup> tangieren.

Mit der Ausbreitung der manufakturrellen Kombinatorik<sup>60</sup> durchsetzt sich das naturzeitlich orientierte Sensorium nachhaltig und massiv mit permutablen Zeitmomenten und deren Manipulierbarkeit, um sich schließlich im Zug zunehmender Arbeitsteilig-

---

55 Dahlhaus, *Musikästhetik*, S. 113f.

56 Adorno, *Mahler*, S. 307.

57 Ebd., S. 305.

58 Ebd., S. 306.

59 Ebd.

60 Vgl. Marx, *Das Kapital*, Bd. I, S. 356ff.

keit und der sich steigenden Tempopressionen der großen Industrie endgültig einer auf "Kalkulierbarkeit eingestellten Rationalisierung" zu legieren. Damit einer Gewalt, die über die "Berechenbarkeit des Arbeitsprozesses ein Brechen mit der organisch-irrationalen, stets qualitativ bedingten Einheit des Produktes selbst" erzwingt, wobei "dieses Zerreißen des Objektes der Produktion notwendig zugleich das Zerreißen seines Subjektes" bedeutet<sup>61</sup>. Die Expansion additiv zerlegbarer Zeit- und Operationsabläufe nach einer Ökonomie der Profitquanten und der Eliminierung nutzloser, weil verwertungshemmender Reste aber attackiert die Koordinationsregie des Gedächtnisses und zersetzt Erfahrung. Dem Zerfall homogener Zeit und der Schwächung mnemonischer Synthesis im Gefolge jener destruktiven Aktions- und Reaktionszwänge bleibt die Auflösung von Kontinuität und Tradition, auf die das enzyklopäische Verfahren des Beethovenschen Spätwerks antwortet, eng verbunden. Derart belastet versteht sich Komponieren seitdem als ein Ankomponieren gegen die Macht abstrakter Zeit, der Mälzels Metronom den Takt schlägt. Mit dem Gebot, sich ihr zu stellen, ohne zu kapitulieren, und um sie schließlich selbst gegen das hierarchische Regiment der kausalzentrierten und ökonomiehörigen Zeit zu wenden. Wenn aber rationale Strukturen der Diskursivität und zeitlichen Kontinuität der einzelnen Gedanken und ihrer sukzessiven Entfaltung legiert bleiben, dann bedeuten Störungen der homogenen Ordnung des Nacheinander Irritation von Sinn. Homogenität indes charakterisiert im System der Tonalität eine chronologische Verfaßtheit, die sich vom temporalen Fluß der Veränderungen her zwar stets als eine diskontinuierliche Kontinuität strukturiert, dem Netz der synthesesierenden Akte jedoch den transitorischen Wechsel des Vorher und Nachher präsenzsuggestiv und unter Ausblendung real vergänglicher Lebenszeit zu verschränken erlaubt. Gleichsam eine säkularisierte Partizipation am Nunc stans einer augenblickserfüllten Zeitlosigkeit, die dem "alles gebärenden und seine Geburten zerstörenden Kronos"<sup>62</sup> entrückt ist, und in deren unio mystica jenseits von flüchtigem Wandel und Hinfälligkeit der Inspirierte seiner göttlichen Natur innewird. Daß solche ekstatische Noesis, etwa bei Meister Eckhart, im "Entwerden", im Freiwerden von Selbstsucht, kreatürlicher Triebhaftigkeit und Zweckgebundenheit, von Welt also, gründet, verdeutlicht die platonische Traditionslinie, die schließlich zu der nun explizit ästhetisch entwickelten Erlösungsfigur Schopenhauers führt; zu jenem Quietiv, das dem kontemplativen Subjekt des willens- und zweckfreien ästhetischen Zustands zuteil wird, dem Satz vom Grunde und damit auch der Zeit entzogen.

---

61 Lukács, *Geschichte und Klassenbewußtsein*, Neuwied und Berlin 1970, S. 177f.

62 Hegel, *Enzyklopädie II*, S. 49.

Hat also das "Hören des musikalischen Werks" die "heillos diachronische, da irreversible Zeit" der Empirie "eingeholt" und in einer synchron "geschlossenen Totalität" aufgehoben, "so daß wir, wenn wir Musik hören und während wir sie hören, eine Art Unsterblichkeit erlangen"<sup>63</sup>, dann lassen die schockhaften Inkohärenzen des "Molto vivace" der Neunten Symphonie in ein punctum letale ästhetischer Erfahrung gleiten. Ein punctum letale insofern, als das Durchschlagen des homogenen Kontinuums die Imagination einer in der Zeit aufgehobenen Zeit desillusioniert. Das Verebben und Abbrechen der kompositorischen Sukzession zehrt die protentionale Gespanntheit retentional bis zum Augenblick der Leere auf. In ihm nimmt das zuvor "faszierte, im Imaginären blockierte Bewußtsein ... plötzlich durch das unmittelbare Aufhören ... unvermittelt wieder Kontakt mit der Existenz"<sup>64</sup> auf: im Tangieren des außerästhetisch Realen und durch den orientierungslosen Fall in eine Zeit- und Ortlosigkeit. Zugleich ein frühes Entbündungsmodell von formender Regie im Zeichen des Geformt-Formlosen und des Tributs an die Gewalt der Empirie stehen solche Gesten des Putschs gegen die etablierte Form und den Symbolcharakter des Werks im Dienst der allegorischen "Armatur der Moderne"<sup>65</sup>. Zersetzt wird der Schein des autarken ästhetischen Organismus; wobei im Fall des "Molto vivace" die Energie des Satzes, die die daktylische Motivdynamik durch vertikale und horizontale Expansion immer wieder orgiastisch zum Tutti-Kontinuum potenziert, durch den Zusammenbruch des tragenden kollektiven Verbunds in den Vakua der Generalpausen eine bewußte Gegenteilstendenz zu Beethovens "Vertrauen in den Rhythmus"<sup>66</sup> produziert. Gleich der "Zerstörung der organischen Zusammenhänge" mit dem "Chock als poetischem Prinzip" und gleich der Wechselwirkung zwischen der "Scheinlosigkeit" und dem "Verfall der Aura" repräsentieren solche Invasionen der Empirie in den ästhetischen Kosmos und deren künstlerische Bewältigung erste Signa einer "Geburt der Kritik aus dem Geiste der Kunst"<sup>67</sup>; Signa, die den "falschen Schein der Totalität"<sup>68</sup> aufrauen und durchschlagen. Eingebunden in den Prozeß einer "über das materielle Geschehen des 19. Jahrhunderts sich erstreckenden Dominanz der Welt der Dinge"

---

63 Lévi-Strauss, *Mythologica I, Das Rohe und das Gekochte*, Frankfurt/M. 1976, S. 31.

64 Jean-Paul Sartre, *Das Imaginäre. Phänomenologische Psychologie der Einbildungskraft*, Reinbek/Hbg. 1971, S. 298.

65 Benjamin, *Charles Baudelaire*, S. 670f. u. 681.

66 Halm, *Beethoven*, Berlin 1927, S. 102.

67 Benjamin, Ges. Schr. I, 3, Hgg. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1974, S. 952 (Anmerkungen der Editoren zu Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels*).

68 Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: Ges. Schr. I, 1, Frankfurt/M. 1974, S. 352.

und ihrer Gedächtnis wie Erfahrung korrumpierenden, terroristischen Präsenz, mit der die "Masse der unbeweglichen Dinge, Geräusche, Baumaschinen, Bauten, Industrien usw. ins Haus" drückt, bis schließlich Döblins Franz Biberkopf nur noch "schreien" kann, wo 130 Jahre zuvor Goethes Wilhelm Meister noch "wohlartikulierte Briefe an Freunde richtet"<sup>69</sup>. Als eine Manifestation dieser kritischen Subversion entzieht die Aufkündigung des Kontinuitätsprinzips im "Molto vivace" Sicherheit und nähert sich den Plötzlichkeitserfahrungen der frühen Moderne<sup>70</sup>: ihrem frisson des Unheimlichen beim Verlassen des Vertrauten und angesichts einer ins Offene führenden Erwartung des Fremden. Kontemporär zu Schopenhauers Topos des "Grauens" beim 'Irrewerden' am principium individuationis<sup>71</sup> stellt Beethovens Kalkül, ästhetisch den ästhetischen Schein zu durchschlagen, ein frühes Beispiel dieser Rhetorik des Imprévu vor.

Dem libidinösen Index steigender und fallender Erregungskurven legiert entbinden die Zeit- und Kontinuitätsrisse im "Molto vivace" der Neunten Symphonie zugleich ein naturhaft-somatisches Moment, das schon Goethes Faust als Lebenselixier des "Schauderns" gegen jenes tödliche "Erstarren" setzte, dem der homo oeconomicus der modernen Konkurrenzökonomie im Kaltsinn des Kalküls und der Phantasielosigkeit verfiel<sup>72</sup>. Beethovens Appell- und Agitationsrhetorik entsprechend nehmen die kathartischen Zeitimplosionen das reservierte Ego selbst ins Visier: über den punktuellen Kollaps der Form als der mnemonischen Garantin von Autonomie und Identität. So hebt sich im "Molto vivace" der Neunten Symphonie vor dem Arsenal des Imprévus, der Surprisen und des Schocks der herrschaftsverinnerlichende Puritanismus der neuen Ökonomie als jene Gleichgültigkeit und Seelenkälte des Publikums ab, in die schon zu Beginn das Feuer der "Oktavblitze"<sup>73</sup> einschlägt. Solcher Sicht nach ließ sich der Satz schließlich auch zum "obrigkeitswidrig bacchischen Tanz" deklarieren, der "Traum und Rebellion" zu "Möglichkeiten eines freien, ungebundenen Wesens" verbinde<sup>74</sup>.

Provokant und sprengend sind die dissozialen Interruptionen des aufgekündigten

---

69 Negt/Kluge, *Geschichte und Eigensinn*, S. 733.

70 Zur Thematik des Plötzlichen vgl. Karl Heinz Bohrer, *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt/M. 1981.

71 Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, I, 2, S. 439.

72 Goethe, *Faust II*, VV. 6271ff.

73 Oboussier, *Die Sinfonien von Beethoven*, S. 93.

74 Jens Brockmeier/Hans Werner Henze, "Nur insofern etwas in sich selbst einen Widerspruch hat, bewegt es sich, hat Trieb und Tätigkeit". Überlegungen zur Exposition der Neunten Sinfonie Beethovens, in: Hans Werner Henze (Hg.), *Die Zeichen. Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik II*, Frankfurt/M. 1981, S. 344.

Rapports, indem sich mit dem Verrinnen der ästhetischen Zeit in die empirische der Vorschein einer Überwindung des prosaischen Status quo aktualisiert: der einer Transzendenz zum Hier und Jetzt, deren Diagnose die Neunte Symphonie von den Kontrastmetaphern der Herzlosigkeit und des sympathetisch bewegten Herzens her entwirft, ohne daß das "Molto vivace" der Aporie zwischen dem "Zerbrechen des principii individuationis"<sup>75</sup> als der "Ahnung einer wiederhergestellten Einheit"<sup>76</sup> und dem historisch bedingten Bilderverbot dieser Überschreitungstendenz enthoben wäre. Mit dem Entzug von festem Boden tangieren Beethovens Rupturen das Sensorium der Moderne: das der Imago des Todes als des ersehnten Untergangs einer mortiferen Gegenwart und des Übergangs zur terra incognita des Neuen. Im antizipatorischen Gestus Goethes Protagonisten Faust vergleichbar, der den "Imaginationsraum des Todes" mit der "Entgrenzungsphantasie" der Überschreitung besetzt<sup>77</sup>: "Ins hohe Meer werd' ich hinausgewiesen,/ Die Spiegelflut erglänzt zu meinen Füßen,/ Zu neuen Ufern lockt ein neuer Tag"<sup>78</sup>. Innerviert wird eine bilderlose Divination, die sich im letzten Gedicht der Baudelaireschen *Fleurs du Mal*, "O Mort, vieux capitaine", zum kompromißlosen Aufbruch steigert, dem strangulierenden ennui zu entrinnen: "Au fond de l'Inconnu pour trouver du NOUVEAU!"<sup>79</sup>.

Im Transgressionsgestus der Zeitriss des "Molto vivace" liegt eine der dionysischen Facetten des Satzes: die Kraft der "günstigen Dämonie" nämlich, mit dem "Enthusiasmus" des "produktiven, Neues heraufgestaltenden Genius"<sup>80</sup>. Indem in den Kontinuitätsprüngen das letale Verlöschen und die vitale Erneuerung des Oktavimpulses: der kompositorischen Triebenergie also, auf Ekstasis aus dem lähmend Bekannten zielen und damit auf Erschütterung, Metanoia und Renovatio, imaginiert die poetische Logik der Musik die Macht der Verwandlung im Einzugsbereich dionysischer Lysis. Ihr ist die metamorphotische Potenz des Todes als des Revers von Leben im Bild des Dionysos chthonios vertraut - im Sinne eines "Stirb und werde!"<sup>81</sup>. Ist doch der "Dionysos, dem sie rasen und toben", "derselbe wie Hades"<sup>82</sup>. Daß der Kern des späteren Scherzthemas der

---

75 Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, KSA I, S. 28.

76 Ebd., S. 73.

77 Vgl. Sylvie Adamzik, *Subversion und Substruktion. Zu einer Phänomenologie des Todes im Werk Goethes*, Berlin 1985, S. 68ff.

78 Goethe, *Faust I*, VV. 699-701.

79 Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, in: Baudelaire, *Sämtliche Werke*, Bd. III, München 1975, S. 339.

80 Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, WW V, Frankfurt/M. 1977, S. 1163.

81 Goethe, *West-östlicher Divan*, Berlin 1952, S. 22.

82 Hermann Diels, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Hamburg 1957, S. 25, Heraklitisches Fragment 15.

Neunten Symphonie in direkter Verbindung zu den Skizzen einer "Bacchus"-Oper aus dem Jahr 1817 steht, dürfte deshalb nicht zufällig sein. Erweckt das "Molto vivace" ja den Eindruck, als habe Beethoven seine zwischen Manie und Enthusiasmus changierende Faktur mit dem amphibolischen Charakter des antiken Gottes durchsetzt: mit der "doppelten Macht"<sup>83</sup> des Dionysos bakcheios und lysios. So vor allem im Wechsel zwischen dem bacchantischen Furor des Hauptteils und der heiteren Gelöstheit des mittleren. Über die mänadische Obsession der rhythmischen Gewalt des Satzes, die wie die Dämonie des Dionysos Nyktelios alle unerbittlich in ihren Bann zwingt, schließlich über die Rhetorik des Plötzlichen und Unberechenbaren und ihre Affinität zum überraschenden Erscheinen und Verschwinden des schwärmenden Gottes reicht der dionysische Wesenszug des Unsteten und der Wandlungsmirakel bis in die proteische Kombinatorik des Satzes, während noch die Akmé der ekstatischen Steigerungen vom Pianissimo zum Fortissimo, vom polyphonen Filigran zur homophonen Tuttigewalt und zur kollektiven Gesamtheit EINER Stimme die kultische Figur der bacchischen epipháneia zu zitieren und in den atavistischen Schlägen der Solopauke das tänzerisch-lärmende Element des barbarischen Dionysos bromios nachzuhallen scheint.

Das Zwitterhafte der Form kreuzt sich im "Molto vivace" der Neunten Symphonie mit einer Vielfalt kompositorischer Ambiguitäten. Mit dem Chiaroscuro der d-Moll-/D-Dur-Ambivalenzen ebenso wie mit Gegenmodellen der Zeitbehandlung: während die "Subito"-Sensation der Pauke zu Beginn oder innerhalb der dritten Taktgruppe der Durchführung (T. 195, 198, 201, 204) dem Kontinuum eingebunden bleibt, durchbricht den Satzzusammenhang demgegenüber jenes jäh zum Stillstand führende Verebben der Bewegung, das seinerseits wiederum der Aufhebung der Zeit im "Trio" als negatives Pendant kontrastiert. Zwiespältig ist in diesem Satz außerdem das Verhältnis zur rhetorischen Gewalt. Indem die massiven Forte-Schläge der Pauken ab Takt 195 nicht inmitten der Piano-Partien der Holzbläser detonieren, sondern separiert werden, öffnen sich der brachialen Geste der Solopauke und ihrer "kultisch-antiken"<sup>84</sup> Maske Freiräume, in denen sie sich entladen kann, bis sie in einer vierten Wiederholung diminuendo besänftigt in den Verlauf eingebunden wird. Andererseits gemahnt Beethovens obsessive und vom Schlag diktierte Rhythmusgewalt streckenweise an jenen Raptus, den Mozarts *Entführung* im "Allegro assai" der ersten Osmin-Arie durch den Transport stereotyp in sich kreit

---

83 Erika Simon, *Die Götter der Griechen*, München 1969, S. 292. Zum Formenkreis der dionysischen Charaktere vgl. außerdem Benjamin Hederich, *Gründliches mythologisches Lexikon*, Leipzig 1724, Repr. Nachdr. Darmstadt 1986, Sp. 501ff., Walter F. Otto, *Dionysos, Mythos und Kultus*, Frankfurt/Main 1933 und Karl Kerényi, *Die Mythologie der Griechen*, München 1966, Bd. I, S. 197ff.

84 Goldschmidt, *Beethoven. Werkeinführungen*, S. 65.

sender Motive karikiert, deren Leerlauf insbesondere in den zwölf letzten Takte aggressiv rotiert.

Indem es "mit der Macht unmittelbarer Natur hervortritt", sei es als ein "furchtbar Ungeheuerliches", sei es als ein "seherisch Göttliches"<sup>85</sup>, entpuppt sich das Dämonische als eine Maske des Dionysischen. Insbesondere über die Rhetorik des Unerwarteten und die Hermetik der in sich verschlossenen Potenz ist das Dämonische das "Dunkle, das Macht ausübt": "eine des Banns, der Schreck und Lust ineinander, der Anziehung durch Schreck hervorruft"<sup>86</sup>. Schon indem die "thematische Substanz" des Hauptgedankens des "Molto vivace" sich "aus sich selbst fortzeugt und den Verlauf in eine gleichsam ziellose Rastlosigkeit hineintreibt"<sup>87</sup>, produziert dieses autokinetisch in Gang gehaltene Vorwärts den Schein der Absenz des Künstler-Demiurgen und trägt zum dämonischen Charakter des Komponierten bei; gedeutet als "fratzenhaftes Bacchanal"<sup>88</sup>, als "Walpurgisnacht"<sup>89</sup> und Scherzo "auf der Nachtseite des Daseins"<sup>90</sup>, als "Zug burlesker Dämonie" mit der "Sphäre gespenstig wirrer Phantastik"<sup>91</sup>, vergleichbar einem "schaurigen Tanz" der "Kinder der Nacht", "unheimlich"<sup>92</sup> und von "verzweifelter Lustigkeit"<sup>93</sup>. Was dem Satz als "Satyrspiel", als "Verherrlichung des Tanzes" oder "bacchantischer Taumel" zugeschrieben wurde, schlägt als zweites Gesicht des Dionysischen ins manisch Düstere um. Die Verschmelzung beider Masken resultiert aus der kompositorischen Konstruktion, die den orgiastischen Duktus des Satzes vorrangig während der auslaufenden und erneut anrollenden Rotationsbewegungen im Umfeld der zeitsprengenden Generalpausen als eine Interferenz von Trieb und Getriebe und deren gedoppelter Spur dekuviert: integriert in eine Kultur der Kompromißbildungen zwischen Lust und Ökonomie. Auch wenn die Motivserien über weite Strecken zum ekstatischen Extempore drapiert werden, beim Erscheinen des zweiten Themas etwa (T. 93ff.), gibt der dithyrambische Ton immer wieder

---

85 Bloch entwickelt diese Charakteristika unter Rekurs auf Goethe und Kierkegaard im *Prinzip Hoffnung*, S. 1162.

86 Ebd., S. 1162.

87 Rexroth, *Einführung und Analyse zu Beethovens Sinfonie Nr. 9*, S. 432.

88 Rexroth im Programmheft der Frankfurter Museumsgesellschaft zur Aufführung der Neunten Symphonie unter Michael Gielen, Spielzeit 1978/79, S. 12.

89 v. Gottschalck, *Die Symphonien Beethovens im Lichte der Philosophie Schopenhauers*, S. 83.

90 v. Pander, *Beethovens Neunte Sinfonie*, S. 38.

91 Bekker, *Beethoven*, S. 275.

92 L. Hoffmann, *Ein Programm zu Beethovens 9. Symphonie*, Berlin 1870, S. 13.

93 Eisler, *Zum hundertsten Todestage Beethovens*, S. 225.



die Basis seiner instrumentellen *téchné* zu erkennen. So nähern sich die von der Copula der Einzelimpulse und deren rhythmisch-somatischer Insistenz produzierten Bahnen dem Ideal des Lückenlosen; dem also, was bei de Sade zu erster Kulmination gelangt: dem erotischen Tableau als Maschinerie, als "Sache eines Kalküls"<sup>94</sup>. Was Wagner als "stete, rastlose ANSTRENGUNGEN"<sup>95</sup>, als das "Drängen der Verzweiflung"<sup>96</sup> des "Molto vivace" faßt, tangiert die kulturelle Instanz des Realitätsprinzips, die der libidinöse Code über seine Brechung im kollektiven Integral als Ökonomie der Faktur einläßt. Davon zeugen der Taumel als funktionales Arrangement und die Organisation des Ekstatischen mittels einer monomanen Formation und eines Zwangs der Wiederholung, die die "Unfreiheit des Einzelnen"<sup>97</sup>, die Subsumption unter das Reglement in Szene setzen. Und wie im *Systemprogramm* von 1800, wie bei Schiller, Fichte, Hegel, Novalis, Schlegel oder Schelling das Auseinanderdriften von Privatem und Öffentlichem zu den toten Polen einer maschinenhaften Mechanik im Horizont von Vereinzelung und Vermassung zur Diskussion steht, so legt auch Beethoven momenthaft die Motorik und die Erstarrung der bürgerlichen Gesellschaft frei.

Vor allem aber resultiert die Dämonie des Satzes aus der Rhetorik des Plötzlichen. Sie repräsentiert mit der Brisanz des Unerwarteten das Anarchische. Gegenüber dem zeitlichen "Prinzip der Homogenität" nämlich, "das alle heterogenen Stücke abschleift", "miteinander in ... Beziehung bringt"<sup>98</sup> und dem eingeschliffenen, an Kohärenz geschulten Muster der Hörerwartung als Norm gilt. Denn "das Plötzliche", das, was das Kontinuum destruiert, "kennt kein Gesetz"<sup>99</sup>. "Das Dämonische" aber, so Kierkegaard, "ist das Plötzliche", die "Negation der Kontinuität", "das Verslossene"<sup>100</sup>. Und dieser "Verschlossenheit" wegen zeigt "die Vitalität, die mit dem Dämonischen oft verbunden ist, bei allem Glanz einen nächtigen Hof um sich", "ein Manisches", das "gerade stärkstens nach außen wirkend ... in sich selbst gefangen" bleibt<sup>101</sup>. Und als wäre der Philosoph im *Begriff Angst* Beethovens postidealistischer Exeget, interpretiert das "Molto vivace" Immanenz als eine

---

94 Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, S. 98 u. 143.

95 Wagner, *Bericht über die Aufführung der Neunten Symphonie*, S. 20 (Sprrg. J. B.).

96 Ebd.

97 Freud, *Massenpsychologie und Ich-Analyse*, Studienausgabe Bd. IX, S. 90.

98 Lukács, *Die Theorie des Romans*, S. 111.

99 Kierkegaard, *Der Begriff Angst*, S. 119.

100 Ebd., S. 118.

101 Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, S. 1162.

Abdichtung gegen die regulativen Ideen des ethischen Kanons. Deren Leitstern, der den übrigen Sätzen des symphonischen Quaternios die Bahn weist, bleibt hier verdunkelt. Allein der zweite Satz nämlich präsentiert keine imperativischen Topoi, keine Postulatssignale, die auf das sittliche Telos des Finales hin orientiert wären. Seine Zuspitzung zu paroxystischen Effekten und deren Ernüchterung konterkarieren als Konstanten einer enervierenden Dynamik den transindividuellen Impetus, Schillers Postulat also, "sein Individuum zur Gattung zu steigern"<sup>102</sup>. Schließlich erfüllt auch der Fortissimo-Posaunenstoß zu Beginn des "Trios" weniger eine appellative Funktion als vielmehr die Markierung eines kontrastiven Szenenwechsels.

Daß das Dämonische "nicht kommuniziert", "auch wenn es in die Masse geht, sogar kollektiv wird", sondern seine "Verschlossenheit" auch im "kollektiven Ausbruch" behält<sup>103</sup>, bedingt einen wesentlichen Valeur der définition noire des "Molto vivace". Daß "in der bacchischen Begeisterung das Selbst außer sich"<sup>104</sup> sei, daß im dionysischen Tummel und dessen Zauber "das Subjective zu völliger Selbstvergessenheit hinschwindet" und die "feindseligen Abgrenzungen ... zerbrechen"<sup>105</sup>, wie Nietzsche unter Anspielung auf das Finale der Neunten Symphonie ausführt, hinterfragt das "Molto vivace". Als könnte sich die Klammer der Individuation - vom Autor der *Geburt der Tragödie* zur "höheren Gemeinsamkeit" im "Bund zwischen Mensch und Mensch" und dessen "Versöhnungsfest" mit der "unterjochten Natur"<sup>106</sup> entriegelt - womöglich nur noch einem massensuggestiven Narkotikum um den Preis der Einsamkeit des einzelnen öffnen. Deshalb dürfte eine weitere Facette der Zeitrüpturen des Satzes und ihrer expressiven Tiefendimension in der Funktion eines prohibitiven Eingriffs liegen. Jedenfalls verrät der geschlossene Rapport und seine additiven Repetitionen mit Anlagen zum perpetuum-mobilehaften Irrlauf mehr von Zwang und Getriebenheit als vom Freiheitspostulat der praktischen Vernunft. "Possen", das Attribut, das Beethoven anlässlich der Finalskizzen dem Zitat des zweiten Satzes zuordnet, ein anderes lautet "Leichtsinn", steht bei Kant nicht zufällig im Kontext eines vom moralischen Movens verlassenen "Abderitismus" und der "geschäftigen Torheit" des auf der Stelle tretenden genus humanum<sup>107</sup>. Mit der

---

102 Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, S. 573.

103 Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, S. 1163.

104 Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, S. 528.

105 Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, S. 29f.

106 Ebd.

107 Kant, *Der Streit der Fakultäten*, in: Kant, WW XI, S. 353f.

Konsequenz, "daß das ganze Spiel des Verkehrs unserer Gattung mit sich selbst auf diesem Glob als ein bloßes Possenspiel angesehen werden müßte, was ihr keinen größeren Wert in den Augen der Vernunft verschaffen kann, als den die anderen Tiergeschlechter haben, die dieses Spiel mit weniger Kosten und ohne Verstandesaufwand treiben"<sup>108</sup>. Demgegenüber hält Kant wie Beethoven, wenn auch vorsichtig genug, an der "moralischen Tendenz des Menschengeschlechts"<sup>109</sup> fest, an der Möglichkeit also - nicht zuletzt aufgrund des "signum demonstrativum"<sup>110</sup> der Französischen Revolution - daß "das menschliche Geschlecht im Fortschreiten zum Besseren immer gewesen sei, und so fernherhin fortgehen werde"<sup>111</sup>.

Wenn sich das Dämonische als das "gestaltwidrige Hervorbrechen des schöpferischen Grundes in den Dingen"<sup>112</sup> im Fall der kontinuieritätsprennenden Perforationen des "Molto vivace" auch als die "Einheit" von "Gestalt" und vom "Verzehren" dieser Gestalt umschreiben läßt<sup>113</sup>, als die eines "Formwidrigen, das in eine künstlerische Form einzugehen imstande ist"<sup>114</sup>, dann erhellt das Spannungsgefüge 'Form - Formwidrigkeit' entsprechend dem Oppositiv 'geformt - formlos' auch Korrespondenzen zwischen dem Dämonischen und Erhabenen, zwischen dem "Molto vivace" und dem 'Allegro maestoso' der Neunten Symphonie also. Wie das Drama des ersten Satzes und sein Alternieren von restriktiven und suspensiven, von attraktiven und repulsiven Kräften paralyziert auch das Durchführungsscherzo durch die komplementär polaren Momente des Orgasmus und seines Absturzes in den Interruptionen. Beide Satzeinheiten bleiben vom Druck der "Naturkräfte" bestimmt, vom Widerpart der Intelligibilität und des Ethischen; von "Naturkräften" somit, unter denen Schiller die "Affekte" und "Leidenschaften" ebensogut versteht wie "die physische Notwendigkeit und das Schicksal"<sup>115</sup>; ob diese Charaktere nun, wie im Fall des 'Allegro maestoso', aus der Dynamik des Tragischen resultieren oder von jenem naturhaften Furor erzeugt werden, der die zirkuläre Struktur des "Molto vivace" über die triebenergetische Oktavcopula in Gang hält und den Satz dem Formenkreis des

---

108 Ebd., S. 354f.

109 Ebd., S. 357.

110 Ebd.

111 Ebd., S. 362.

112 Paul Tillich, *Das Dämonische. Ein Beitrag zur Sinndeutung der Geschichte* (1926), in: Tillich-Auswahl, Hg. Manfred Baumotte, Bd. III (*Der Sinn der Geschichte*), Stuttgart 1980, S. 101.

113 Ebd.

114 Ebd., S. 97f.

115 Schiller, *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen*, S. 364.

Dionysischen wie des "Physischen" im Sinne Schillers zubringt.

Schillers stadiales Zivilisationsmodell der *Ästhetischen Erziehung*: "der Mensch in seinem PHYSISCHEN Zustand erleidet bloß die Macht der Natur; er entledigt sich dieser Macht in dem ÄSTHETISCHEN Zustand, und er beherrscht sie in dem MORALISCHEN"<sup>116</sup>, kennzeichnet treffend den Stimmungs- und Ideengehalt der drei Satzeinheiten der Neunten Symphonie im Anschluß an die 'Allegro maestoso'-Diagnose des historischen Status quo. Dieser Weg der Emanzipation, den "sowohl der einzelne Mensch als die ganze Gattung notwendig und in einer bestimmten Ordnung durchlaufen müssen, wenn sie den ganzen Kreis ihrer Bestimmung erfüllen sollen", kann "weder durch die Natur noch durch den Willen umgekehrt werden"<sup>117</sup>. Daß Beethoven sich an Schillers Entwurf orientiert haben könnte, liefert vielleicht die einleuchtendste Erklärung für die Änderung der traditionellen Satzfolge: für die Positionierung des langsamen Satzes und seines "ästhetischen" Suspensionscharakters an die dritte Stelle der Gesamtform, also zwischen den "physischen" Habitus des zweiten und den "moralischen" des Finales. Als Repräsentation des unfreien "physischen Zustands" hielte das "Molto vivace" damit die Hörer durch eine dionysisch-dämonische Musik des "Tuttitaumels"<sup>118</sup> in einer Objektpassivität, die die Distanz des Außerhalb und der freien Position gegenüber diesem "infernalischen Satz"<sup>119</sup> nicht zuläßt: einem Pandämonium des "wilden", "nachtvollen Lebens" und einer *Conditio humana* des 'Einförmigen' und 'ewig Wechselnden' zugleich; "ungebunden, ohne frei zu sein"; einem Zustand der "rohen Natur", der "Begierde" und der "unmittelbaren BERÜHRUNG" mit der "Sinnenwelt", "ewig von ihrem Andrang geängstigt, rastlos von dem gebieterischen Bedürfnis gequält", "nirgends (in) Ruhe als in der Ermattung und nirgends (in) Grenzen als in der erschöpften Begier"<sup>120</sup>. Schillers Charakteristika des "Physischen" entsprechen dabei das Gehetzte des "Molto vivace" und die Frakturen seiner Generalpausen ebenso wie das "Überraschende" und "Bizarre", das "Heftige und Wilde", die "raschen Übergänge" und "grelle Kontraste" des Satzes<sup>121</sup>. Vor allem auch seine Dramaturgie des "Zufalls"<sup>122</sup> in den Zeitrupturen des Plötzlichen, das "kein Gesetz ach-

---

<sup>116</sup> Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, S. 646.

<sup>117</sup> Ebd., S. 645f.

<sup>118</sup> Goldschmidt, *Beethoven. Werkeinführungen*, S. 65.

<sup>119</sup> Ebd.

<sup>120</sup> Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, S. 646f.

<sup>121</sup> Ebd., S. 664.

<sup>122</sup> Ebd., S. 649.

tet"<sup>123</sup> und den Sog des "Zeitlichen"<sup>124</sup> spürbar werden läßt. Von diesem Terrain der Heteronomie aus inszenieren Schiller wie Beethoven die Idee der Emanzipation, die in der Neunten Symphonie über den Trio-Teil des "Molto vivace" und das "Adagio molto e cantabile" zum Finale führt. Gemäß der Forderung der Vernunft, das "Physische ganz und gar zu verlassen", um "von einer beschränkten Wirklichkeit zu Ideen aufzusteigen"<sup>125</sup>.

Während im scherzotypischen Hauptteil des "Molto vivace" rapporthafte Rastlosigkeit und schockhafte Inkohärenz dominieren, bringt das Trio mit seiner Verräumlichung zur refugialen "Presto"-Enklave das verzehrende Prinzip der Zeit zum Verschwinden. Die mit meisterhaft differenzierten Mitteln komponierte Simplizität dieses aufgelichteten Mittelteils: die reflektiert "primitive Tonfolge" seines Themas<sup>126</sup>, den "Realismus in der Nachbildung eines primitiven Musikzustandes"<sup>127</sup>, umschreibt die Literatur mit den Epitheta des Bukolischen<sup>128</sup>, Pastoralen<sup>129</sup>, Arkadischen<sup>130</sup>, Naturhaften<sup>131</sup> und der Idylle<sup>132</sup>. Wagner spricht von einer Szene "irdischer Lust und vergnüglichen Behagens", einer "gewissen derben Fröhlichkeit", "Naivität" und "selbstzufriedenen Heiterkeit"<sup>133</sup>. Tilgt die Getriebenheit des flankierenden d-Moll-Furiosos erfüllte Gegenwart, dann setzt das Trio als D-Dur-Achse des Satzes die Emphase des Augenblicks frei. Wiederholung bedeutet hier nicht monomanen Zwang, sondern spielerische Obsession: ein Moment der Lysis, die im Rahmen der Minore-Maggiore-Polarität des Satzes, der von d-Moll und D-Dur, die repetitive Organisation vom manischen Ostinato zur Lust des Immer-wieder befreit: als eine inmitten des Chiaroscuros des "Molto vivace" aufgehellte Enklave, die die Sphäre des Finales über melodische Assonanzen an dessen Hauptthema vorscheinhaf antizipiert. Zumal bereits der Triobeginn selbst durch das heroldsartige Fortissimo-d der Posaune signalisiert wird, durch ein Instrument, das ansonsten ausschließlich dem Chorfi-

---

123 Ebd.

124 Ebd., S. 648.

125 Ebd., S. 647f.

126 v. Pander, *Beethovens Neunte Sinfonie*, S. 42.

127 Schenker, *Beethoven, Neunte Sinfonie*, S. 186.

128 v. Pander, Riezler.

129 Bekker, Kretschmar, Nef, Rexroth, Schering.

130 Goldschmidt, *Beethoven. Werkeinführungen*, S. 65f.

131 v. Pander, Riezler.

132 Rexroth.

133 Wagner, *Bericht über die Aufführung der Neunten Symphonie*, S. 21.

nale vorbehalten bleibt. Indem jedoch die Streicher und Bläser miteinander versöhnt den orphischen Freiraum des Trios entwerfen, ohne dabei jemals die Gewißheit des Fortissimos zu berühren, betonen sie ebenso wie das allmähliche Entschwinden des Themas gegen Ende und die g-Moll-Trübung des letzten, "poco ritardando" und pianissimo verklingenden Taktes 530, mit einer Fermate des Zögerns auf der Schlußnote, das Flüchtige und Vergängliche dieses halkyonischen Interims.

Wie sich bereits in Schillers "physischem Zustand" Momente der "freien Stimmung" zeigen, so öffnet sich auch in Beethovens "Molto vivace" der "Trio"-Mittelteil einem Horizont der Überschreitung. Soll nämlich der Mensch "fähig und fertig sein, aus dem engen Kreis der Naturzwecke sich zu Vernunftzwecken zu erheben, dann muß er sich schon INNERHALB DER ERSTERN für die letztern geübt und schon seine physische Bestimmung mit einer gewissen Freiheit der Geister, d. i. nach Gesetzen der Schönheit, ausgeführt haben"<sup>134</sup>. Deshalb baut der "ästhetische Bildungstrieb" schon "mitten in dem furchtbaren Reich der Kräfte ... unvermerkt an einem dritten, fröhlichen Reiche des Spiels und des Scheins, worin er dem Menschen die Fesseln aller Verhältnisse abnimmt und ihn von allem, was Zwang heißt, sowohl im Physischen als im Moralischen entbindet"<sup>135</sup>. Überdies durchqueren den Hauptteil des Scherzos auch schon außerhalb des "Trios" suspensive Zeitmomente in Gestalt dreier Legato-Partien (T. 77-92, 117-126, 139ff.) und deren Reprisenvarianten (T. 296-329, 354-363, 376ff.). Piano und pianissimo zum Forte- oder Fortissimoumfeld und zur Ruhelosigkeit der Faktur kontrastierend, mildern sie das Movers der jagenden Motivkreisel und deren zumeist in phrasierungslos punktueller Viertelpulsation notierte Staccato-Hektik. Schenkers Bild der "Legato-Oase"<sup>136</sup>, Nefs Rede von einer Wirkung "plötzlichen Atemanhaltens"<sup>137</sup>, Riezlers Metapher einer Aberration, die den "Blick auf ungeahnte Fernen lenkt"<sup>138</sup>, benennen die zum Kontext in Dynamik und Artikulation konträre Idiomatik der Takte 117ff. Die Abweichung liegt vor allem darin, daß der lückenlose Nexus aus parzellierten Mustern rhythmisch-motivischer Invarianz geweitet, durchlässig wird; abgesetzt von der Triebkraft der Motivimpulse und der Gleichmäßigkeit der Dreiviertelbewegung, die trotz der Klangfarbenakzente einzelner Stimmen den Gang des Komponierten auf den Takt und dessen Neigung zu "unendli-

---

134 Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, S. 643.

135 Ebd., S. 667.

136 Schenker, *Beethoven, Neunte Sinfonie*, S. 143.

137 Nef, *Die neun Sinfonien Beethovens*, S. 276.

138 Riezler, *Beethoven*, S. 202.

cher"<sup>139</sup> Repetition hin transparent werden läßt.

Bereits das erste dieser Spatien aus zwei achttaktigen Perioden (T. 77ff.) überlagert durch die Verschränkung einer Legato-Kantilene der Holzbläser mit dem punktierten Kopfmotiv der Streicher die prävalenten Ausdruckscharaktere des "Molto vivace". Eingeschoben zwischen zwei Fortissimo-Abschnitte lichtet sich mit Beginn der ersten Periode (T. 77-84) der kompakte Tutti-Klang piano über einer transparenten Holzbläser- und Streicherbesetzung, die erst die zweite Periode (T. 85-92) zum vollstimmigen Chor erweitert. Dieses Pendant zur ersten Achttaktgruppe moduliert auf ein neues thematisches Feld hin, indes die Steigerung vom Piano zum Fortissimo, dessen Eintritt den des zweiten Themas in C-Dur markiert (T. 93), im Verbund mit einer verdichteten Instrumentation und einer harmonischen Festigung in den Bässen die dynamisch geschlossene Phrasierung des Vordersatzes durchbricht. Das Melosfragment der Modulationspartie (T. 77-92) wird als Episode zwischen zwei prononciert rhythmischen Modellen in den Violinen und Violen durchgängig vom punktierten Hauptmotiv des Devisenmottos grundiert. Nachklang und Antizipation verbinden sich hier zu einer Brücke im Kontinuum, sofern der Rapport des Mottos als Extrakt der vorausgehenden Takte zugleich die rhythmische Basis des anschließenden zweiten Themas vorwegnimmt. Vorder- und Nachsatz der Einheit korrespondieren einander bis in die harmonischen Verhältnisse hinein aufs engste, wobei das transitorische Für-sich-Sein ihrer Gestalt aus der Wirkung resultiert, das iterative Summieren des Satzes vorübergehend seiner Dominanz zu entheben. Dieser Gegensatz von Legato- und Staccatonuancen variiert im "Molto vivace" eine Opposition, die sich im 'Allegro maestoso' in die von Melos und Rhythmus spaltet, und bringt über seine flüchtige Aufhebung in Form einer Versöhnung der pointillistischen Motivrayons des Themen-soggettos wie der tiefen Streicherpizzicati mit dem Kantilenenrudiment der Takte 77ff. eine raumzeitliche Synästhesie von Annäherung und Entschwinden in den Satz ein. Sie setzt sich, unterstützt durch die Crescendo-Diminuendo-Regie der Passage, in eine mnemonische Dimension um, die den hektischen Kontext gleichsam durch bilderlose Assoziative von Erinnerung und Ahnung transzendiert. Werden doch im Hauptteil des "Molto vivace" die ersten Perioden des Modulationsgedankens in Exposition (T. 77ff.; 607ff.) und Reprise (T. 296ff; 826ff.) sowie die "Legato-Oase" im Anschluß an das zweite Thema (T. 117ff., 354ff.; 647ff., 884ff.) von einer expressiven Dynamik modelliert, deren gleitendes An- und Abschwollen vom und zum Piano der Musik einen sehnsuchtsvoll gespannten Ton verleiht, dem noch die geometrisierte Gebärde des Crescendo-/Decrescendo-Graphems visuellen Ausdruck gibt. Die gestische Struktur, die sich auf ein Ziel hin zu orientie-

---

<sup>139</sup> Halm, *Einführung in die Musik*, S. 89.

ren und wieder von ihm zu entfernen scheint, wird deutlich, sobald sich die Dyade der Takte 77ff. während der Reprise auf vier Perioden verdoppelt (T. 296-329). Entscheidend bleibt dabei deren harmonische Organisation: B-Dur, D-Dur, d-Moll, D-Dur, vorab also das Changieren einer isomorphen Motivik im zentralen Dur-Moll der Symphonie. Damit gehört diese Sequenz demselben semantischen Repertoire an wie etwa die D-Dur/d-Moll-Brechung im Seitensatz der Reprise des 'Allegro maestoso' (T. 349ff.) oder die H-Dur-, h-Moll-, D-Dur-Triade mit einem Relikt des Freudenthemas nach dem Ausklang des Finale-Fugatos (T. 529ff.). Offenkundig zielen solche Gestaltungen auf eine Postulats- und Wunschdynamik, die auch die sprachliche Schicht des Schlußsatzes an zahlreichen Ereignissen aufscheinen läßt. So an der D-Dur/d-Moll-Fluktuation des hymnischen Passus "diesen Kuß der ganzen Welt" (T. 880ff.) oder dem solistischen "Poco adagio" der Takte 832-842, dessen exalziert betörendes Timbre des "Alle Menschen werden Brüder" seinen Beschwörungsgestus in die seit Uraufführungstagen gefürchteten Stimmextreme umsetzt, von E-Dur nach H-Dur ausgreift und in Takt 841 unvermittelt nach h-Moll umschlägt. Gerade die Dur-Moll-Schattierungen aber artikulieren das Ideal in einem doppel-sinnigen Wechsel von Nähe und Ferne, dessen Perspektive auf den Horizont des Unge-wissen zuläuft, um von hier aus die Intensität zur Verwirklichung der Vision der Humani-tät zu gewinnen; gegen deren kraftlos verinnerlichte Fata Morgana inmitten jener "Wüste Sahara in allen Köpfen und Herzen", die Georg Büchner Anfang der 1830er Jahre diagnostizierte, und gegen ihre Entmächtigung zu einem bloßen Phantom im Wortgestö-ber der allgemeinen Sprachnot.

Vergleichbares findet sich später bei Brahms. Wenn im sechsten Teil des *Deutschen Requiems* den Worten aus dem Hebräerbrief: "Denn wir haben hier keine bleibende Statt, sondern die zukünftige suchen wir", beim Segment "die zukünftige suchen wir" eine Dur-Moll-Sequenz zufällt, dann zeichnet sich dem utopischen Horizont die Kontur des Nahen und zugleich Fernen ein. Piano in Dur gesetzt rückt der Fluchtpunkt des "Zu-künftigen" als Jenseitstelos des Textes ins Blickfeld historischer Immanenz, wogegen der schwankende Duktus des Satzbeginns als Abbrivatur des Labyrinths menschlicher Gat-tungsgeschichte und der des eigenen hinfälligen Lebens im pianissimo und mollverhan-genen "suchen" den Kontext der Irrfahrt mit sich führt. Im zweiten Satz: "Die Erlöseten des Herrn werden wiederkommen, und gen Zion kommen mit Jauchzen; Freude, ewige Freude wird über ihrem Haupte sein", eine Stelle, bei der "die Musik zur ewigen Freude im Fortissimo hin zu g-Moll (geht), mithin keinesfalls zu schier-strahlender Konsonanz"<sup>140</sup>, hellt die kompositorische Exegese deswegen noch deutlicher das symbolhaft enthüllte

---

<sup>140</sup> Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Bd. III, S. 1294.



und in eins verborgene Humanitätsideal auf, dem sich auch das Unverbürgte im Anknüpfungstriumph des Finales der Neunten Symphonie und dessen ephemere Vorahnung in den vorangegangenen Sätzen öffnet. So enthält sich die bei Beethoven subito piano dem Fortissimo entrückte Chiffre "Elysium" des lautstarken Jubels (IV, T. 916f.), um vor der Stretta-Ekstase noch einmal die gefährdete Botschaft vom befriedeten Ziel der Geschichte als Postulat beredt werden zu lassen.

Wenn der Weg der Komposition über das gestisch sprechende Rezitativ der Kontrabässe zu Beginn des Finales zum Wort drängt und Musik und Sprache bündnishaft vereinen will, so waren schon den rein instrumentalen Sätzen doppelsinnige Varianten des Versöhnt-Unversöhnten konstitutiv. Bis hinein in die Schichtung von Legato- und Staccatoartikulation oder in die von Kantilene und Impuls während der Suspensionen des zweiten Satzes, wofern alle diese Modelle von der zentralen Oppositionsfigur der Symphonie dependieren: der zwischen dem rhythmisch-imperativen Schlag mit seiner Nähe zum Logos und dem Melos der odé als "der Stimme, die nicht befiehlt, sondern singt"<sup>141</sup>. Zielt doch die Qualität des Melos, noch fragmentarisch Mimesis in sich selbst zu sein, gestisch auf Zusammenhang und Geschlossenheit. "Jeder Legato-Bogen meint eine Geste"<sup>142</sup>, wie Schnebel zu Recht behauptet; vermutlich unter Reminiszenz an Nietzsches Diktum zum sprachlichen Stil, "alle Gesetze der Periode" seien "Kunst der Gebärde"<sup>143</sup>. Es ist, als ob der Legato-Bogen "Töne zusammenhalten müßte, die aus sich selber nicht mehr beisammenblieben"<sup>144</sup>. Im Überspannen der Segmente visualisiert sich gleichsam die Spur des Eros, "zu immer größeren Einheiten zusammenzufassen"<sup>145</sup>, "immer größere Einheiten herzustellen und so zu erhalten, also Bindung"<sup>146</sup> zu bewirken: ein weiterer Grund wohl für den suspensiven Effekt der Legato-Partien des "Molto vivace".

Im Denken einer Zeit indes, die die Reflexion zum Gegensatz von Transzendental- und

---

141 Herbert Marcuse, *Triebstruktur und Gesellschaft*, S. 160. - Thomas Hobbes, *Vom Menschen. Vom Bürger*, Hamburg 1959, S. 16f., benennt an der Funktion der Sprache, am Logos als "wichtigste Vorteile": Zählen, Wissen und Befehlen.

142 Schnebel, *Denkbare Musik*, S. 179.

143 Nietzsche, *Ecce homo*, KSA VI, S. 304.

144 Schnebel, *Denkbare Musik*, S. 179. Schnebel bezieht sich auf das Poröswerden des vom "Prinzip des Gleichgewichts der Teile" und der "ausgewogenen Proportionen" durch "regelmäßige Rhythmik und Harmonik" bestimmten musikalischen "Systems" um 1750, das, "da es über schlechthin alles Macht gewonnen hatte, ... zugleich seine Macht (verlor): es schlug um in die abstrakte Idee des neuen Systems der klassisch-romantischen Musik", einer des "Zusammenhangs von Gesten" (ebd., S. 181, ohne Sprrg.).

145 Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, S. 252.

146 Freud, *Abriß der Psychoanalyse*, Frankfurt/M. 1953, S. 11.

Geschichtsphilosophie auseinandertrieb und die Trennung von Staat und Gesellschaft diagnostizierte, bleibt Beethovens Polarisierungskonstrukt der Homo-duplex-Semantik verpflichtet, die Schiller als die "Trennung in dem innern Menschen" konstatierte. Mit dem Formenkreis des Risses zwischen Phantasie und Ökonomie, Herz und Verstand, Sinnlichkeit und Sittlichkeit; abhängig vom Antagonismus zwischen dem Kaltsinn der politischen Öffentlichkeit und dem Bedürfnis des einzelnen Lebens. Einem Antagonismus, der den Bruch von Individuum und Gattung nochmals dem von Emotion und Reflexion liiert, sofern wir "die Freuden der Sinne ... bloß als Individuen (genießen)"; wir können sie "nicht zu allgemeinen erweitern, weil wir unser Individuum nicht allgemein machen können". "Die Freuden der Erkenntnis" dagegen "genießen wir bloß als Gattung, und indem wir jede Spur des Individuums sorgfältig aus unserm Urteil entfernen; wir können also unsere Vernunftfreuden nicht allgemein machen, weil wir die Spuren des Individuums aus dem Urteile anderer nicht so wie aus dem unsrigen ausschließen können"<sup>147</sup>. Wenn Schiller jedoch am Ende der *Ästhetischen Erziehung* mit dem Begriff des "Schönen" einführt, was uns "als Individuum und als Gattung zugleich, d. h. als REPRÄSENTANTEN der Gattung"<sup>148</sup> ergreift, dann umschreibt dieses Versöhnungskonstrukt in Wechselwirkung mit der diagnostischen Schärfe der *Briefe* die gleiche Spannung zwischen Ideal und Wirklichkeit, die auch die Neunte Symphonie bestimmt. So zielen die flüchtigen Passagen der Versöhnung in Beethovens Neunter Symphonie und ihrem Medium des schönen Scheins über die tödlichen Extreme hinaus auf jene "Totalität des Charakters", die zur Voraussetzung eines "Staates der Freiheit" werden soll.

---

147 Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, S. 667f.

148 Ebd., S. 668.

## 6. Gattungsaappell in Arkadien

Effekt des Schönen ist Freiheit von Leidenschaften.

Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*

Abgedichtet gegen die Überschreitungstendenzen der ethischen Rhetorik in Beethovens Neunter Symphonie bleibt das "Molto vivace" der Präsenz eines punktuellen Jetzt unterworfen: eine Musik im Bannkreis der 'Unmittelbarkeit'<sup>1</sup>, gebunden an das "Machtwort des Augenblicks"<sup>2</sup> und das Kaleidoskop seiner Veränderungen. Gerade indem sich der Satz den vielfältig auskomponierten imperativen wie optativen Facetten der postulatorischen Diktion des Werks verweigert, gewinnt er den Ausdruck jener manisch in sich kreisenden Obsession und "Notwendigkeit"<sup>3</sup>, die das Entwicklungsmodell der *Ästhetischen Erziehung* dem "physischen" Zustand attestiert. Dem Triebgrund Natur verhaftet nimmt diese Unfreiheit des "Molto vivace" die Hörer hypnotisch in Beschlag, indem sie ihnen die "Freiheit raubt"<sup>4</sup> und unter das Gesetz des Zwangs 'nötigt'<sup>5</sup>. Im Kontrast zu dieser 'Macht der Sinnlichkeit'<sup>6</sup> entfaltet das folgende "Molto adagio e cantabile" den Freiraum des "Ästhetischen": eine kontemplative Szene, die Distanz setzt, indem sie den Objektstatus der Rezeption zu dem einer "freien Betrachtung" wandelt, mit der wir in die "Welt der Ideen" treten, "ohne darum die sinnliche Welt zu verlassen". "Wenn die Begierde ihren Gegenstand unmittelbar ergreift, so rückt die Betrachtung den ihrigen in die Ferne und macht ihn eben dadurch zu ihrem wahren und unverlierbaren Eigentum, daß sie ihn vor der Leidenschaft flüchtet". Demnach gibt die "ästhetische Stimmung" der "Freiheit erst die Entstehung". "Die Betrachtung (Reflexion) ist das erste liberale Verhältnis" zur Welt. Die "Notwendigkeit der Natur" und ihre "Gewalt" heben sich auf, "in den Sinnen erfolgt ein augenblicklicher Friede, die Zeit selbst, das ewig Wandelnde, steht still", "und ein Nachbild des Unendlichen, DIE FORM, reflektiert sich auf dem vergänglichen

---

1 Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, S. 646 u. 651.

2 Ebd., S. 646.

3 Ebd., S. 632.

4 Ebd., S. 652.

5 Ebd., S. 649.

6 Ebd., S. 632.

Grunde": im Zeichen eines Sieges "über die Zeitgesetze", der das "Reich des Saturnus endigt"<sup>7</sup> und die "reißende Zeit"<sup>8</sup> des 'Allegro maestoso' wie des "Molto vivace" außer Kraft setzt. Gegenüber dem Raptus des zweiten Satzes und seiner wiederholungsexpressiven Formlosigkeit erzeugt der dritte aktive Synthes als Möglichkeit des Voraushörens, mit dem Hörer als Propheten. Er sucht in eine Stimmung zu versetzen, die von allem "Zwang ... sowohl im Physischen als im Moralischen entbindet"<sup>9</sup>.

Der lyrische Modus des "Adagio molto e cantabile" beruht auf einer Entfaltung der Themen jenseits ihrer Funktionalisierung zu prozessualen Objekten. Frei vom Gesetz, die Unmittelbarkeit der Thesis im dramatischen Agon aufzuheben, sparen die Variationen zudem schroffe thematische Gegensätze aus. Der alternierende, nicht dualistisch konzipierte Satzverlauf vermeidet bis gegen Ende brusche Rupturen; gebunden an eine durch Motivimitationen engmaschig ausdifferenzierte Kantabilität, deren Spuren bis in das Netz der Phrasierungsbögen hineinreichen. Muß doch im Formenkreis des Epischen entgegen der "Kategorie der Kausalität" des Dramatischen "alles sich selbst um seiner selbst willen geltend machen"<sup>10</sup>. Darin liegt die Differenz zur Methode der Sonatenhauptsätze, deren Operationalität die Taten und Leiden der motivisch-thematischen dramatis personae zum Tribut an die verschlingende Gewalt der Zeit mit Kronos als Urbild verpflichtet: an ein vom Vorher und Nachher nivelliertes Jetzt. Solch temporalem Furor kontrastiert das Adagio der Neunten Symphonie durch den Dispens vom Soll einer effizient und zielgerichteten Produktions- und Transformationslogik und ihrer ästhetisch verkappten "Arbeitsmoral"<sup>11</sup>. Eher korrespondiert die antihierarchische Reihung der Variationen der kontemplativen Erfahrung von Natur. Deshalb wohl auch die Verwandtschaft des Adagios zum locus amoenus des zweiten Satzes der *Pastorale*. Das "Adagio molto e cantabile" der Neunten Symphonie läßt sich Zeit. Wie zahlreiche langsame Sätze in Beethovens Spätwerk, vor allem den Streichquartetten, sucht es die Intensität des Augenblicks durch parataktische Extensität zu gewinnen, um als Refugium des Melos Zeit in konzentrischer Fügung zu verräumlichen: als eine Imagination des "zeiterbenden Raums"<sup>12</sup>.

Insbesondere die erste Hälfte des Adagios mit den sicher tragenden Baßfundamenten,

---

7 Ebd., S. 651f.

8 Vgl. Hölderlin, *Der Archipelagus*, in: Hölderlin, *Sämtliche Werke*, S. 312.

9 Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, S. 667.

10 Schiller am 25. 4. 1797 an Goethe, in: *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, Bd. I, S. 381f.

11 Adorno, *Drei Studien zu Hegel*, Frankfurt/M. 1963, S. 33.

12 Bloch, *Goethes Zeichnung "Ideallandschaft"*, in: Bloch, *Verfremdungen II*, Frankfurt/M. 1964, S. 189.

den unkomplizierten Modulationsvorgängen und seinem gesanglichen Prinzip entfaltet sich nach einem Plan der Wiederholung und Beharrung, des Mit- und nicht des Gegen-einanders. Daß die B-Dur-Tonart des ersten Themas während sämtlicher Durchgänge beibehalten wird, fördert die Statik des Satzes ebenso wie die supplementäre Führung von Streichern und Bläsern seine Homogenität. Sollten auch zeitweise, wie zu Beginn des Adagios, Gewichtsverschiebungen auszutarieren sein; sofern nämlich Beethoven hier zunächst "Streicher und Bläser nach Art des chorischen Wechselgesangs gegenüberstellt, aber 'ungleichwertig' behandelt", um schließlich dieses "Spannungspotential" in "T. 14/15 durch den vorzeitigen Eintritt der Bläser" wieder zu lösen, die sich gerade dadurch von der "Rolle des Echos ... emanzipieren". Mit der Folge eines "neuen Melodie-Impulses, aus dem nun der Nachsatz des gesamten Themakomplexes hervorgeht. Dabei wird das Prinzip des chorischen Wechselgesangs zum dialogischen Prinzip erweitert, indem Streicher und Bläser gleichgestellt sind"; "eingelöst" von der "Verlängerung des 4taktigen Nachsatzes (T. 15-18)", wofern "durch die Wiederholung erst eigentlich in der Dimension der Zeit das ausgleichende Gegengewicht zur ersten Themahälfte (T. 3-12) hergestellt" wird<sup>13</sup>.

Hypotaktische Tableaus mit ihren Haupt- und Nebenbahnen, ihren Gewichtungen nach Dominanz und Abhängigkeit, mit ihren Straffungen und Redundanzen, Schwerpunkten und Durchgängen, Strecken der Entwicklung, des Resultats und dessen erneuter Umformung stehen entsprechend ihrer kausal-finalen Ökonomie Struktiven der Arbeit näher als die auf eher assoziativen Verfahren beruhende Parataxe. Im Gegensatz zum reihenden Prinzip mit seiner Intention, "Gegenwart ganz zu erfüllen"<sup>14</sup>, fordern sie Kunstgriffe einer Synthesis "wider die reine Gegenwart, als Beziehung aufs Vergangene und Künftige"<sup>15</sup>. "Synthesis" aber "war die Losung des Idealismus"<sup>16</sup>. Und mit ihr das Modell der "Arbeit"<sup>17</sup>. Auf sie gründet sich Hegels Idee des Geistes, die Geschlossenheit der tätigen Vermittlung des Begriffs mit sich selbst. An sie auch bindet sich Geschichte. Ist "der Geist ... dies wesentlich, tätig zu sein"<sup>18</sup>, so liegt für den Philosophen das Skandalon der Natur letztlich darin, daß sie nicht arbeitet. Arbeit aber, die Macht der Negation, verbürgt

---

13 Rexroth, *Einführung und Analyse zu Beethovens Sinfonie Nr. 9*, S. 436f.

14 Adorno, *Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins*, in: Ges. Schr. XI, Frankfurt/M. 1974, S. 483.

15 Ebd.

16 Ebd., S. 486.

17 Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, S. 65 u. 508.; *Geschichte der Philosophie III*, S. 456.

18 Hegel, *Fragment zur Philosophie des Geistes*, in: Hegel, WW XI, S. 524.

Selbstbewußtsein. Der Natur dagegen und ihrem "Außereinander"<sup>19</sup> fehlt die Einheit mit sich. Sie "kommt in ihrer Selbstverinnerlichung nicht ... zum Bewußtsein ihrer selbst"<sup>20</sup> und "hat keine Geschichte"<sup>21</sup>. Konsequent gebraucht daher Hegels logokratisches Urteil zur Charakterisierung von Natur als dem "AUSSERSICHSEIN der Idee"<sup>22</sup> das Modell der Parataxe, sofern "in der Natur Dieses neben Diesem besteht, Dieses nach Diesem folgt"<sup>23</sup>. Bestimmt doch den Unterschied "des SINNLICHEN vom Gedanken" ein "AUSSEREINANDER, dessen nähere abstrakte Formen das NEBEN- und das NACHEinander sind"<sup>24</sup>.

Gleich einer ästhetisch emanzipierten Transformation dieses Verdikts bedingt Beethovens parataktische Struktur im "Adagio molto e cantabile" der Neunten Symphonie den kontemplativen Duktus des Satzes und seine Assoziation mit jenen Sphären, die sich über die Absenz von Arbeit und Profanität bestimmen: jenen von Religion und Natur<sup>25</sup>. Sie legieren sich einem Habitus, der vom Ende des 18. Jahrhunderts an zunehmend dem "mechanischen Leben"<sup>26</sup> in der Niederung von Erwerb und "unseliger Geschäftigkeit"<sup>27</sup> kontrastiert; einer knechtischen "Arbeit" zumal, die eine "ruhige, hingeebene Beschauung"<sup>28</sup> verhindert. So wird Kontemplation zum Refugium des Anderen, Ausgeschlossenen. Dem entspricht im Spätwerk Beethovens der adaptierte und verwandelte Modus des Sakralen, den das Adagio der Neunten Symphonie mit der choralartigen Kantilene seines ersten Themas einläßt und den Treitler in den Takten 133-136 als "the religiosity of the great moment of release" hervorhebt, "accomplished through the organ-like

---

19 Ebd., S. 525.

20 Hegel, *Enzyklopädie III*, S. 25.

21 Hegel, *Enzyklopädie II*, WW IX, S. 345.

22 Hegel, *Enzyklopädie III*, S. 18.

23 Ebd.

24 Hegel, *Enzyklopädie I*, S. 72.

25 Den Zusammenhang von Naturverehrung und religiöser Andacht mögen zwei Aufzeichnungen Beethovens aus dem Fischhoffschen Manuskript belegen: "Ist es doch, als ob jeder Baum zu mir spräche auf dem Lande: Heilig, heilig! Im Walde Entzücken! - Süße Stille des Waldes". "Allmächtiger im Walde! Ich bin selig, glücklich im Wald; jeder Baum spricht durch dich. O Gott! welche Herrlichkeit! In einer solchen Waldgegend, in den Höhen ist Ruhe, Ruhe, ihm zu dienen." (Zit. nach Albert Leitzmann, *Ludwig van Beethoven. Berichte der Zeitgenossen, Briefe und persönliche Aufzeichnungen*, Bd. II, Leipzig 1921, S. 250 u. 254).

26 Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, S. 584.

27 Novalis, *Hymnen an die Nacht*, in: Novalis, *Werke in einem Band*, München/Wien 1981, S. 152.

28 Friedrich Schleiermacher, *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern*, Hamburg 1958, S. 82.

scoring and the generally stile antico evocation of the passage"<sup>29</sup>. Ein ähnliches, an den Ton des "Benedictus" der *Missa solemnis* erinnerndes Idiom findet sich in der D-Dur-Suspension des Finales der Hammerklaviersonate<sup>30</sup>; im "Arioso dolente" der 31. Klaviersonate, dessen Melodik "auffallend derjenigen der Alt-Arie 'Es ist vollbracht' aus Bachs Johannespassion ähnelt"<sup>31</sup>; im Mittelteil der A-Dur-Episode (T. 67ff.) aus der Adagio-Fuge des Cis-Moll-Quartetts, der Theodor Helm "religiös verklärt" klingt<sup>32</sup>, oder im Hauptsatz des "lydischen Dankgesangs" aus Opus 132. Allegorisch chiffriert der sakrale Ton Abstand zum machinalen Diktat des Weltgetriebes: ein "Odi profanum" wider die Prosa des Alltäglichen. Vorrangig dieser Qualität wegen partizipieren etwa die "Unacorda"-Takte aus Opus 106 "sempre dolce cantabile" an der Sphäre des "religioso". Sakrales und Profanes kontaminiert sich zum "Pathos der Distanz". Qualitativ abgesetzt vom Kontext, im Fall der "Hammerklaviersonate" einem der Thementauflösung, wächst solchen Stellen des Einspruchs die Aura einer zum Konfliktterrain exterritorialen Sphäre zu. Zugleich Seufzer und Aufatmen, Zäsur und Ausblick, suspirium und Suspension. Wenn sich daher in einem späten Beispiel, in Bergs Violinkonzert, der beklemmende Höhepunkt des Allegros "poco a poco calmando" zum Bach-Choral "Es ist genug" löst, begleiten das Zitat gleichermaßen "Doloroso"- wie "Dolce/Amoroso"-Annotationen.

Der Konnex zwischen ästhetischer Kontemplation und religiöser Andacht wurde Ende des 18. Jahrhunderts durch Herder, Tieck und Wackenroder in die Reflexion über absolute Musik eingebracht<sup>33</sup>. Als eine Sprache des Unendlichen über der Sprache, in die sich der dem "Kriege der Welt" Entrückte versenkt, gewährt die Tonkunst jenseits des "Wort- und Sprachengeschnatters" und des "Gewirrs von Buchstaben", wengleich um den Preis der Flucht und des Rückzugs, ein "Land der heiligen Ruhe", die "Nähe göttlicher Seligkeit"<sup>34</sup>. Die Verkündigung, daß Musik "das letzte Geheimnis des Glaubens, die Mystik, die durchaus geoffenbarte Religion"<sup>35</sup> sei, führt ins Zentrum frühromantischer Kunstbetrach-

---

29 Treitler, *History, Criticism and Beethoven's Ninth Symphony*, S. 204.

30 Uhde, *Beethovens Klaviermusik*, Bd. III, Stuttgart 1974, S. 457.

31 Gülke, *Introduktion als Widerspruch im System. Zur Dialektik von Thema und Prozessualität bei Beethoven*, in: Deutsches Jahrbuch für Musikwissenschaft (1969), Leipzig 1970, S. 40.

32 Theodor Helm, *Beethovens Streichquartette*, Leipzig 1921, S. 235.

33 Vgl. zu diesem Themenkreis die Kapitel "Ästhetische Kontemplation als Andacht" sowie "Instrumentalmusik und Kunstreligion", in: Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel 1978, S. 81ff.

34 Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Die Wunder der Tonkunst*, in: Wackenroder/Tieck, *Phantasien über die Kunst*, Hg. Wolfgang Nehring, Stuttgart 1973, S. 65f.

35 Ludwig Tieck, *Symphonien*, in: Wackenroder/Tieck, *Phantasien über die Kunst*, S. 107.

tung. Ihr ist schließlich auch jener Ausspruch zuzurechnen, den Bettina von Arnim Beethoven in den Mund legt: Musik sei "höhere Offenbarung als alle Weisheit und Philosophie"<sup>36</sup>; eine Sentenz, die an das Schlußkapitel aus Schellings *System des transzendentalen Idealismus* und seine Feier der Kunst als der manifesten Einheit von Bewußtem und Unbewußtem denken läßt. Ist doch die Kunst die "einzige und ewige Offenbarung, die es gibt"<sup>37</sup>, und "eben deswegen dem Philosophen das Höchste, weil sie ihm das Allerheiligste gleichsam öffnet, wo in ewiger und ursprünglicher Vereinigung gleichsam in Einer Flamme brennt, was in der Natur und Geschichte gesondert ist, und was im Leben und Handeln ebenso wie im Denken ewig sich fliehen muß"<sup>38</sup>. Die Sehnsucht nach einem Organon der Versöhnung und der Einheit kontrastiert im Verlangen nach einer Neuen Mythologie der Atomistik der bürgerlichen Gesellschaft. Galt es doch den Mechanismus aus egoistischen Monaden und partikularen Interessen in ein organisches Ganzes zu überführen. Friedrich Schleiermachers Schrift *Über die Religion* von 1799 legte dazu einen der einflußreichsten Ansätze vor<sup>39</sup>. Ihr Reflexionshorizont mag zudem eine intentionale Facette des Adagios aus Beethovens Neunter Symphonie präzisieren.

Schleiermacher diagnostiziert die Verkümmerng des einzelnen innerhalb der "Schranken des bürgerlichen Lebens" und seiner Prinzipien von "zweckmäßiger Tätigkeit", "praktischer Notwendigkeit" und vom "Extrem des Nützlichen"<sup>40</sup>. Ohne die Fähigkeit, sich über die platte Endlichkeit zu erheben, verelenden die Agenten dieser "neuen Barbarei"<sup>41</sup> in einem "kleinen und unfruchtbaren Kreis ohne Wissenschaft, ohne Sitten, ohne Kunst, ohne Liebe, ohne Geist, und wahrlich auch ohne Buchstaben; kurz, ohne Alles, von wo aus sich die Welt entdecken ließe"<sup>42</sup>. Deshalb muß das endliche Ich entgrenzt und auf das "Unendliche" hin durchlässig werden. Selbstvergessenheit heißt eines der Remedien, die zum Ziel führen. "Je mehr Ihr Euch selbst verschwindet, desto klarer wird das Universum vor Euch dastehen, desto herrlicher werdet Ihr belohnt werden für

---

36 Bettina v. Arnim, *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde*, Hg. Alfred Kantorowicz, Hamburg 1982, S. 275.

37 Schelling, *System des transzendentalen Idealismus*, Hamburg 1957, S. 286.

38 Ebd., S. 297.

39 Zu Beethovens Kenntnis dieser Schrift vgl. Luigi Magnani, *Beethovens Konversationshefte*, München 1967, S. 105f.

40 Schleiermacher, *Über die Religion*, S. 84 u. 86.

41 Ebd.

42 Ebd., S. 84f.



den Schreck der Selbstvernichtung durch das Gefühl des Unendlichen in Euch."<sup>43</sup> Denn "so lange der Mensch noch etwas für sich selbst seyn will, kann das wahre Seyn und Leben in ihm sich nicht entwickeln"<sup>44</sup>. Dieses "übersinnliche Seyn" wird er jedoch erlangen, sobald er "durch die höchste Freiheit seine eigene Freiheit und Selbständigkeit ... verliert"<sup>45</sup> und "allen eignen Willen und alle eignen Zwecke aufgegeben und rein in sich vernichtet hat"<sup>46</sup>. Solche Befreiung von identitätsverhärteter conservatio sui bleibt sakral inspiriert. Sei es in der mystischen Ethik des späten Fichte und ihrem Aufgehen des Ich im göttlichen Grund: "Der Mensch kann sich keinen Gott erzeugen; aber sich selbst, als die endliche Negation, kann er vernichten, und sodann versinket er in Gott. Diese Selbstvernichtung ist der Eintritt in das höhere ... Leben"<sup>47</sup>. Sei es im Kult der ästhetischen Kontemplation, bei der der "Kunstsinn für sich allein übergeht in Religion"<sup>48</sup>. Kunst und Religion aber konvergieren, indem sie den Imaginationsraum des "Unendlichen" und "Unaussprechlichen" eröffnen und Versenkung und Andacht im Zeichen einer Gefühlsästhetik des Heiligen vereinen. Mit der meditativen Hingabe an das Objekt reiht sich dieses Modell in die Tradition einer Ästhetik des Sich-Verlierens ein. Ihr Charakteristikum formuliert Karl Philipp Moritz 1785: "Während das Schöne unsere Betrachtung ganz auf sich zieht, zieht es sie eine Weile von uns selber ab, und macht, daß wir uns in dem schönen Gegenstände zu verlieren scheinen; und eben dies Verlieren, dies Vergessen unsrer selbst, ist der höchste Grad des reinen und uneigennütigen Vergnügens, welches uns das Schöne gewährt. Wir opfern in dem Augenblick unser individuelles eingeschränktes Dasein einer Art von höherem Dasein auf"<sup>49</sup>; gegen die "herrschende Idee des Nützlichen"<sup>50</sup>.

Für Beethovens Neunte Symphonie bedeutet der Kontrast des Adagio-Satzes zur Arbeit des ersten und zur Rastlosigkeit des zweiten einen Wechsel im Läuterungsprozeß der Hörer. Während das 'Allegro maestoso' als Exerzitium des Erhabenen das Bewußtsein zu dem des Gattungssubjekts steigern will, zugleich jedoch aufgrund der strukturellen

---

43 Ebd., S. 92.

44 Fichte, *Die Anweisung zum seligen Leben*, S. 523.

45 Ebd., S. 524.

46 Ebd., S. 532.

47 Ebd., S. 518.

48 Schleiermacher, *Über die Religion*, S. 92f.

49 Karl Philipp Moritz, *Schriften zur Ästhetik*, Hg. Hans-Joachim Schrimpf, Tübingen 1962, S. 5.

50 Ebd., S. 17.

Höranforderung die Abwehr- und Behauptungsstrategien der Rezipienten immer auch fördert, setzt das Adagio auf kontemplative Entgrenzung. Auf Suspension zumal auch vom Scherzo und dessen *tableau mécanique*; ähnlich der Befreiung vom irren "Rad der Zeit" in Wackenroders *Märchen*, vom "Getriebe" der Gesellschaftsmaschinerie und ihrem ökonomischen Furor durch den Ton "ätherischer Musik" und den egoismussprengenden "Genius der Liebe"<sup>51</sup>. Vor allem jedoch bedeutet Beethovens Adagio-Satz Suspension im Sinne jener "freien Stimmung", in der für Schiller "das Gemüt weder physisch noch moralisch genötigt und doch auf beide Art tätig ist"<sup>52</sup>; im Sinne eines "MITTLEREN ZUSTANDES" zwischen "Leiden und Tätigkeit"<sup>53</sup>, eines "Zustandes der realen und aktiven Bestimmbarkeit" also, der - nennt man den der "sinnlichen Bestimmung den physischen", den der "vernünftigen Bestimmung aber den logischen und moralischen" - der "ÄSTHETISCHE heißen" kann<sup>54</sup>.

Beansprucht die Dramaturgie des Sonatenhauptsatzes mit ihren Attacken und Unwägbarkeiten das rezeptive Fassungsvermögen bis zum äußersten, dann laboriert das Adagio eben seiner frei flottierenden Stimmung wegen am Risiko, zu Projektion und Gedankenflucht entschärft zu werden. Ein Satz zumal, der seine Themen nicht in Frage stellt, sie im Für-sich-Sein ihrer Gestalt beläßt, sie nicht durch Stadien der Bewährung, gar Destruktion hindurchtreibt, um sie in ihrer Identität zu erproben und zu festigen, droht nach idealistischem Kanon der Gefahr des Quietivs zu verfallen: der eines Spiegels der Innerlichkeit. Vergleichbar der bürgerlich-sentimentalischen Erfahrung von Natur, die aufgrund absenter Operationalität bilderlos in die arkadische Stimmung dieses Adagios eingeht, kann sich dessen Ruhe zum Refugium des einsamkeitssüchtigen, weil entfremdet vereinzelt Ich weiten. Daß somit "Natur als das Trostbringende für das reine Gefühl nichts als die geschichtsphilosophische Objektivation der Entfremdung zwischen dem Menschen und seinen Gebilden"<sup>55</sup> und zwischen den Menschen selbst bekundet, kehrt den transsubjektiven Impuls auf eine isoliert nach innen hin gerichtete Entgrenzung um. Wenn im Naturerlebnis das "allein reale Subjekt" die "ganze Außenwelt in Stimmung auflöst" und, "ob der unerbittlichen Wesensgleichheit des kontemplativen Subjekts mit

---

51 Wackenroder, *Ein wunderbares morgenländisches Märchen von einem nackten Heiligen*, in: Wackenroder/Tieck, *Phantasien über die Kunst*, S. 59ff.

52 Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, S. 633.

53 Ebd., S. 624.

54 Ebd., S. 633.

55 Lukács, *Die Theorie des Romans*, Darmstadt-Neuwied 1971, S. 55.

seinem Objekte, selbst zur Stimmung"<sup>56</sup> wird, korrespondiert dies dem Autonomiemodell des souveränen Ichs zufolge der Ohnmacht des Individuums. "Mit der Entdeckung der Natur als einem der Gesellschaft entgegensetzenden Prinzip melancholischer Flucht beginnen Innerlichkeit und Natur einander zu ergänzen."<sup>57</sup> Entsprechend bleibt auch Schillers "ästhetischer Zustand" ähnlich dem "Arkadien"-Topos aporetisch gebrochen, indem er lediglich die Potentialität erzeugt, aus dem "physischen Zustand" herauszutreten. Die "Schönheit" macht die "Menschheit bloß möglich" und "stellt es im übrigen unserm freien Willen anheim, inwieweit wir sie wirklich machen"<sup>58</sup>. Denn "bloß insofern sie den Denkkraften Freiheit verschafft", kann die Schönheit ein Mittel werden, den Menschen von der Materie zur Form, von Empfindungen zu Gesetzen, von einem beschränkten zu einem absoluten Dasein zu führen"<sup>59</sup>.

Bedenken, der Suspensionsmodus des dritten Satzes der Neunten Symphonie, insbesondere seiner ersten 82 Takte, könnte als Passivum der Zerstreuung und der Idylle verinnahmt werden, finden sich schon bei Beethoven: anlässlich einer Skizzennotiz zur Einleitung des Finales kommentiert er das Adagio-Zitat als "zu zärtlich"<sup>60</sup>. Ein Adagio somit, das zum "himmlischen Gesang"<sup>61</sup> stilisiert werden konnte, trotz mancher Eintrübungen allein schon bis Takt 83, wie der Dissonanz noch vor dem Einsatz des ersten Themas oder jenen gestauten Übergängen zwischen den Themen respektive deren Variationen, an denen die Musik pianissimo zu verlöschen droht. Doch problematisiert die Komposition schließlich selbst den meditativen Habitus durch die Bläserpartie der Takte 83 bis 98 und durch die stimmungswidrig einbrechenden Fanfarenkomplexe der Coda. Vor allem der Kontext dieser Sequenzen erinnert an den idealistischen Problemkreis der kontemplativen "Anschauung", bei der wir Gefahr laufen "unfrei" zu werden, indem das Subjekt sich in den "äußerlichen Stoff versenkt, eins mit ihm" wird und "keinen anderen Inhalt als den des angeschauten Objektes" hat, um endlich überwältigt von dessen Autonomie seiner eigenen verlustig zu gehen; ohne Rückvermittlung zu sich selbst unter Aufhebung der Selbständigkeit des Objekts<sup>62</sup>.

---

56 Ebd., S. 56.

57 Wolf Lepenies, *Melancholie und Gesellschaft*, Frankfurt/M. 1972, S. 97.

58 Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, S. 636.

59 Ebd., S. 628.

60 Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben*, Bd. V, S. 28.

61 Allgemeine Musikalische Zeitung, Jg. 26/1824, Sp. 437ff.; zit nach Rexroth, *Einführung und Analyse zu Beethovens Sinfonie Nr. 9*, S. 375.

62 Vgl. Hegel, *Enzyklopädie III*, S. 256.

Solcher Depotenzierung nach verliert die Musik vor der zweiten Variation des ersten Themas, ab Takt 83, ähnlich einer freien Fantasie allmählich an Richtung und irritiert den gegen Vereinzelung opponierenden symphonischen Duktus durch ein Monologisieren, das virtuell die Endlosigkeit eines zentrifugalen Kreisens entwirft: in Form einer sechzehntaktigen, von Streicherpizzikati durchsetzten Interpolation (T. 83-98) der weichen Bläser Flöte, Klarinette, Fagott und Horn, die von Es-Dur, es-Moll über Ges-Dur nach Ces-Dur ausschert. Der harmonischen Abweichung entspricht die der Motivik; wenngleich zunächst auch die Klarinette die Takte eins und zwei des ersten Themas aufnimmt, verstrickt sich das Stimmengewebe doch umgehend zu einem polyphon synkopischen Geflecht. Zumal ebenfalls der Abstieg des fallenden Quartintervalls im Es-Horn bei einer Verunklärung der mnestischen Leitbahn ins Ungewisse immer tieferer Regionen abgeleitet (T. 85-89); der Abstieg eines Intervalls zudem, das eine letzte ohrenfällige Reminiszenz an das Thema bewahrt. Die formende Regie zieht sich zurück, die labyrinthische Sequenz beginnt sich dem Satzgefüge zu entziehen. Ihre orientierungslose Devianz, die unbekümmert um den Gesamtzusammenhang Sukzession aufzukündigen droht, bedingt den schwermütig lastenden Ausdruck dieser Takte und ihre nahezu autistische Nuance. Sie läßt die Elevation des Hörens schwinden, während sich die rezipierende Aufmerksamkeit in Konfusion verfängt. Gleichsam sine materia für das konnektive Gedächtnis weicht Beethovens Bläserepisode die Kohäsionskraft der Synthesis auf. Ohne prägnante Erinnerungsfiguren an den Kontext des Satzes, ohne ein Zusammenhang stiftendes Motivgefüge also, unterhöhlt dieser Einschub freier Assonanzen den Identitätskredit der Rezipienten. Wenn "das Gedächtnis wie ein Arbeitsmann ... an der Errichtung eines Fundamentes" schafft, den musikalischen Fluß durch "Vergleichen", "Unterscheiden", Rückbindungen konturiert, eine "Architektur, etwas Gedankliches" erzeugt, "mit dessen Hilfe es möglich ist, sich an Musik zu erinnern", und den Affektwechsel organisiert, "Glück" etwa bei der Wiederkehr markanter Tongestalten empfinden läßt<sup>63</sup>, dann blendet sich Beethovens Bläser-Digression ihrer imitatorischen Redundanz und ziellosen Immanenz wegen hermetisch ab. Gleichwohl die Musik die Konzentration ständig auf das motivische Geschehen hin spannt. Das zu Beginn des Abschnitts in den Stimmen von Klarinette, Fagott und Horn notierte "dolce" verliert rasch den Hauch einer bukolischen Atmosphäre

---

<sup>63</sup> Marcel Proust, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. In Swanns Welt*, I, Frankfurt/M. 1972, S. 278f. Sinnvolles Hören, die Ordnung einzelner Motive im Klangstrom aber wären unmöglich, "si la mémoire, comme un ouvrier qui travaille à établir des fondations durables au milieu des flots, en fabriquant pour nous des fac-similés de ces phrases fugitives, ne nous permettait de les comparer à celles qui leur succèdent et de les différencier" (Proust, *A la recherche du temps perdu*, I, *Du côté de chez Swann*, Paris 1954, S. 251f.)

und trübt sich ein, nachdrücklich in Takt 89 mit dem Umschlag nach es-Moll.

Natürlich organisiert sich die Passage nach den Regeln tonaler Syntax und deren Zeitparametern, beispielsweise solchen der Wiederholung gleichlautender Motivgruppen mit der Tendenz zum durchlaufenden Orientierungsstrang. Etwa in den Takten 85 bis 89 der ersten Klarinette und, weiterführend, 90 bis 92 im Es-Horn; als Nachhall des 93sten Takts während des unmittelbar folgenden (1. Klarinette); in der Präsenz des Quartfalls mit der Funktion eines thematischen Sigels (T. 83-91, Klarinette, Horn, Klarinette, Flöte) oder im Pizzikato der Streicher, das nach den beiden Thementakten (83f.) mit Beginn der Stagnation als untergründiges Impulsostinato einsetzt. Entscheidend ist jedoch der brüchige Konnex der Episode zum Ganzen, ihre amnestisch überschattete Position an der Peripherie des Satzkontinuums, wenngleich die Musik von verschiedenen harmonischen Tableaus aus immer wieder Ansätze zum Aufbrechen der Immanenz erkennen läßt: so, jeweils durch die absteigende Quart markiert, in Ges-Dur (1. Klarinette, T. 90) und Ces-Dur (1. Flöte, T. 91ff.), bis schließlich das Movers der Streicherpizzikati (T. 95, 97f.) und eine Modulation nach B-Dur (T. 98, letztes Viertel) der Rückkehr zu Thema und Kontinuität Nachdruck verleihen.

Pizzikato-Dynamik als Stimulans gegen deviante Verläufe der Musik, die das Kontinuum fließender Zeit aufzukündigen drohen, begegnet bei Beethoven an zahlreichen Stellen. Im "Allegro appassionato" des A-Moll-Streichquartetts op. 132 etwa verfängt sich mit Beginn der Coda (T. 243ff.) das Fugato einer Epilogvariante des zweiten Themas (T. 67ff.) und seine Fortspinnung in einer in sich kreisenden Bewegung, bis ab Takt 266 der Pizzikato-Puls des Violoncellos zum Durchstoßen der Immanenz drängt und in eins das zwei Takte zuvor anklingende hauptthematische Kopfmotiv präzisiert und durch obsessive Wiederholungen stabilisiert wird. Die Straffung des kompositorischen Verlaufs zielt darauf ab, Sicherheit und Ordnung der Sukzession wiederherzustellen. Entsprechend steigert sich auch die Dynamik vom Pianissimo aus während eines atemlosen "Poco-a-poco-accelerando", das schließlich den Forte-Eintritt des Hauptthemas im Presto erzwingt. Für den aktivierenden Gehalt des Pizzikatos während der Bläserepisode der Neunten Symphonie ist hingegen dessen Assonanz an die Tuttsignale des Epilogs wesentlich, insbesondere in den Takten 87 bis 94. Diese Verwandtschaft zwischen dem Pizzikato der Takte 87ff. und der Fanfare der Takte 120ff. bzw. 130ff. entging den Analysen, die lediglich die Relation der Pizzikatomotive zu den Triolen der anschließenden 12/8-Variation hervorheben. Obwohl doch der Zusammenhang unübersehbar wird, sobald die semantische Funktion beider Formanten in den Blick gerät: ihr Oppositionspotential. Zunächst als Intervention gegen ein vom kantablen Fluß und von befreiter Wie-

derholung in den Bereich der Stauung, Verwicklung und Redundanz abdriftendes Detail, sodann als Protest gegen einen Satz, der als selbstgenügsames Quietiv die ethische Leitbahn der Symphonie verdunkeln könnte. Gestützt wird diese Korrespondenz durch jene zwischen der Eintrübung in Takt 89 der Bläsersektion und dem schmerzlichen Pathos des Taktes 135 der expressiven Coda-Felder, die auf die appellativen Gattungssignale reagieren. So eint beide Taktsegmente neben der Parallelität der Harmonik (es-Moll) und Motivik (Quartfall) demnach auch noch die Affinität des rhythmischen Modells, das dem Pizzikato wie der Fanfare zugrundeliegt und zudem in Takt 135 die pianissimo in den zweiten Violinen nachbebenden Fanfarenstöße (T. 130ff.) repräsentiert. Überdies hält sich das rhythmische Muster im Pizzikato der Streicher während der gesamten zweiten Variation des B-Dur-Themas durch: eine Gedächtnisspur, die beide Ereignisse untergründig direkt verbindet. Gewähren also die Pizzikatostimuli einer Passage dynamischen Sukkurs, in der die Musik nicht von der Stelle kommt, dann richtet sich die imperativische Rhetorik der Fanfaren gegen die kontemplative Stimmung eines Satzes, der das Postulat gesellschaftlicher Renovatio dem Vergessen zu überantworten und der Verinnerlichung wie der "Versenkung" in einer "Schule" des "asozialen Verhaltens"<sup>64</sup> Vorschub zu leisten drohte, statt die Beschränktheit der Egoität aufzubrechen.

Ist doch der Mensch im "ästhetischen Zustande ... NULL", indem das "Schöne und die Stimmung, in die es unser Gemüt versetzt, in Rücksicht auf ERKENNTNIS und GESINNUNG" völlig "indifferent und unfruchtbar" bleiben. Die Schönheit gibt "schlechterdings kein einzelnes Resultat weder für den Verstand noch für den Willen": "sie führt keinen einzelnen, weder intellektuellen noch moralischen Zweck aus, sie findet keine einzige Wahrheit, hilft uns keine einzige Pflicht erfüllen und ist ... gleich ungeschickt, den Charakter zu gründen und den Kopf aufzuklären. Durch die ästhetische Kultur bleibt also der persönliche Wert eines Menschen oder seine Würde ... noch völlig unbestimmt"<sup>65</sup>. Sie läßt somit den "intellektuellen und moralischen Wert ganz und gar problematisch"<sup>66</sup>. So "trifft die ästhetische Bestimmbarkeit mit der bloßen Bestimmungslosigkeit in dem einzigen Punkt überein, daß beide jedes bestimmte Dasein ausschließen"<sup>67</sup>. Dieser Zustand der offenen Potentialität und des reinen Vermögens ist es, in den Beethovens Appellakzent fällt, um dem Entwurf nach vorn Richtung zu geben. Der "ästhetische Zustand" muß als Durchgangsstadium begriffen werden, als "Übergang von dem leidenden Zustande des Emp-

---

64 Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: Ges. Schr. I, 2, S. 502.

65 Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, S. 635.

66 Ebd., S. 641.

67 Ebd., S. 635.

findens zu dem tätigen des Denkens und Wollens"<sup>68</sup>, von der sinnlichen Schwerkraft des "Molto vivace" zum sittlichen Appell des Finales.

Wenn das Schöne das Gemüt bei "Einhelligkeit" von "Einbildungskraft und Verstand" in "RUHIGER Kontemplation" beläßt<sup>69</sup> und durch ebendiese "FREIHEIT der Einbildungskraft"<sup>70</sup> zum "Symbol der Sittlichkeit"<sup>71</sup> avanciert; wenn der "Spieltrieb", die harmonische Wechselwirkung von Form- und Stofftrieb mit der Schönheit als Objekt, im freien ästhetischen Zustand "die Zeit IN DER ZEIT aufzuheben"<sup>72</sup> vermag; wenn dem Realitätsprinzip von Arbeit und Triebverzicht Orpheus und Narziß als Gegenbilder kontrastieren, Orpheus, dessen 'Sprache Gesang', dessen 'Werk Spiel' ist, Narziß, hingegeben der 'Schönheit und Kontemplation'<sup>73</sup>: dann verfällt in der Bläserepisode des Adagios das rezipierende Bewußtsein der Unfreiheit aufgrund der Depotenzierung des "Formtriebs" und seiner "bei allem Wechsel des Zustands"<sup>74</sup> präsenten Identitätsgarantie zu leerer Gegenwart. Gleichsam im Sinne eines negativen Kontrapunkts jener "bloßen Bestimmbarkeit und Bestimmungslosigkeit", die Schillers "ästhetischen Zustand" charakterisieren<sup>75</sup>, wird Musik der Zeit preisgegeben und bewegt sich auf dem schmalen Grat der Kontingenz; entzogen einer auf Vergangenheit und Zukunft hin transparenten Gegenwart und deren erfüllter Adagio-Innerlichkeit. Dieser Formdispens variiert sich noch in der Hornkadenz des Taktes 96, deren Ces-Dur-Skala die Individualität des Ausdrucks im solistischen Kolorit um den Preis gewinnt, auf die subjektive Durchdringung der Materialgestalt der Tonleiter zu verzichten. Die Beharrlichkeit im Wechsel, das Vermögen des "Formtriebs" also, zugleich eine adäquate Umschreibung der Variationstechnik, wird durch die Inversion im Zentrum des Adagios auf eine Weise gestört, die die Autarkie der Variationen in Frage stellt. So läuft in den Takten 83 bis 98 der symphonische sensus communis Gefahr, sich zum sensus privatus passiver Innerlichkeit zu verflüchtigen. Der Spiegel des Narziß, zu dem sich dem Hören die Ruhe und Souveränität der Variationen fügt, die zunächst ungebrochen und mit ornamentaler richness wiederkehren, trübt sich und wird gegen Ende

---

68 Ebd., S. 641.

69 Kant, *Kritik der Urteilskraft*, S. 181f.

70 Ebd., S. 298.

71 Ebd., S. 294.

72 Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, S. 612f.

73 Marcuse, *Triebstruktur und Gesellschaft*, Frankfurt/M. 1971, S. 170.

74 Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, S. 605.

75 Ebd., S. 633.

des Satzes rissig.

Legiert der teleologischen Tendenz der Symphonie und ihrer Allianz von Finalität und Sittlichkeit gibt die Idee der Menschheit als die ihrer Perfektibilität den heuristischen Kanon und das Postulat der Komposition ab. Wenn damit selbst noch so exterritorial scheinende Partien des Werks kommunizieren, dann verstört die Bläserpartie als ein exzentrisches Stadium des kontemplativen Habitus: befördert durch eine Faktur, die dem Hören kein bindendes und Einheit stiftendes motivisch-thematisches Objekt zugesteht und in kreisende Ziellosigkeit und Stagnation zu gleiten droht. Beethoven streift hier die Nähe des kontemplativen Typus zur melancholischen Introversion mit ihrem Verlust an produktivem Vor- und Weiterdenken, letztlich dem des "Interesses für die Außenwelt"<sup>76</sup>, und ihrer Hemmung von Tätigkeit<sup>77</sup>. Nach der 1819 erschienenen Erstfassung von Schopenhauers Hauptwerk bewahrt sich gerade die erinnerungsmächtige Synthesis vor dem "Wahnsinn", der "besonders das GEDÄCHTNIS" trifft und als Sinnverlust in verschiedenen Gestalten, nicht zuletzt in der der "Melancholie" manifest wird. Dieser Koordinationsleistung zufolge sichert sich das Bewußtsein vor einer "Gedächtnislosigkeit", bei der "der Faden des Gedächtnisses zerrissen, der fortlaufende Zusammenhang desselben aufgehoben und keine gleichmäßig zusammenhängende Rückerinnerung der Vergangenheit möglich ist", die Wahrnehmung also "auf das Gegenwärtige beschränkt" und ihm ausgeliefert bleibt<sup>78</sup>. Dieser Gedanke schreibt eine seit Kant etablierte Grundlage subjektzentrierter Erkenntnistheorie fort. So hält auch für Fichte "das setzende Ich, durch das wunderbarste seiner Vermögen", "das schwindende Akzidens so lange fest, bis es dasjenige, wodurch dasselbe verdrängt wird, damit verglichen hat". Durch dieses "Vermögen" knüpft es "aus steten Gegensätzen eine Einheit zusammen", die "zwischen Momente, die sich gegenseitig aufheben müßten, eintritt, und dadurch beide erhält". Dies erst macht "Leben und Bewußtsein, und insbesondere Bewußtsein als eine fortlaufende Zeitreihe möglich"<sup>79</sup>.

Für den Plan der Neunten Symphonie bedeutet die Zeitlosigkeit der Adagiotakte 83ff. eine Subversion der Subjektmächtigkeit und damit die Gefahr der Unbekümmertheit um das sittliche Postulat, zur Humanität der Gattung beizutragen. Ein Postulat, das auch für Schleiermachers Religionsschrift im sympathetischen "Bund von Brüdern" und "Chor von

---

<sup>76</sup> Freud, *Trauer und Melancholie*, Studienausgabe Bd. III, S. 198.

<sup>77</sup> Vgl. dazu den "Exkurs über die Problematik von Handlungshemmung und Reflexion in Psychologie, Psychiatrie und Psychopathologie" bei Lepenies, *Melancholie und Gesellschaft*, S. 207-213.

<sup>78</sup> Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. I/1, WW I, S. 247f.

<sup>79</sup> Fichte, *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre*, Hamburg 1979, S. 124.



Freunden" bestimmend bleibt, dessen zeitgemäß patriarchale Färbung an das Schiller-Finale der Neunten Symphonie gemahnt<sup>80</sup>. Indem Beethoven die Motiv- und Themengemeinschaft während der Bläserepisode dergestalt aufweicht, daß sie sich nicht mehr zu einer memorablen Station im Satzgefüge festigen kann, läßt er die sinnstiftende Einbildungskraft ins Leere laufen. Dem Ideal der Autonomie und ihrem tätigen Entwurf aus Freiheit wird vom schwermütigen In-sich-Kreisen der Musik der Boden entzogen. Damit demonstriert Beethoven seine Wahlverwandschaft mit einer Tradition, in der schließlich auch Hegel den Charakter der "Melancholie" als eine Schwächung der Koordinationskraft des Begriffs und seiner Macht des Übergreifens bestimmen und unter Zurückweisung sämtlicher Rückzugs- und Innerlichkeitsphänomene in den Formenkreis des Irrsinns einbringen kann<sup>81</sup>. Macht doch der Zustand des "Insichversunkenseins" mit seiner 'entschiedenen Abtrennung' von der "Wirklichkeit" das "ALLGEMEINE IN JEDER Art von Verrücktheit" aus<sup>82</sup>. So bestätigen ebenfalls die resoluten Tuttisignale der Coda des "Adagio molto e cantabile" die Konvergenz zwischen Beethoven und Hegel im Zeichen des Imperativs, das Subjekt müsse sich seiner eigenen Emanzipation und der der Gattung wegen zu tätiger Weltpräsenz entäußern. Denn "der Stand des Menschen, den die Zeit in eine innere Welt vertrieben hat, kann entweder, wenn er sich in dieser erhalten will, nur ein immerwährender Tod, oder wenn die Natur ihn zum Leben treibt, nur ein Bestreben sein, das Negative der bestehenden Welt aufzuheben, um sich in ihr finden und genießen, um leben zu können."<sup>83</sup>

Von Kants Erkenntniskonzeption des affizierten Subjekts an, seiner transzendental-apperzeptiven Koordinationsleistung mit dem spontanen "Vermögen, Vorstellungen selbst hervorzubringen"<sup>84</sup>, waren für das Modell der Synthesis und dessen Auswirkungen auf den Ethos- und Praxisbegriff im Spektrum idealistischen Philosophierens der Produktionsbegriff der Arbeit und der ihm konstitutive Kontrapart des Objekts von entscheidender Bedeutung. Ob in Fichtes Entwurf, nach dem das "Ich, als INTELLIGENZ ÜBERHAUPT, ABHÄNGIG von einem ... Nicht-Ich" und "nur durch und vermittelt eines solchen Nicht-Ich ... Intelligenz" ist<sup>85</sup>, mit gravierenden Konsequenzen für das Praxispostulat, sich am

---

80 Schleiermacher, *Über die Religion*, S. 129f.

81 Hegel, *Enzyklopädie III*, S. 175f.

82 Ebd., S. 171f.

83 Hegel, *Die Verfassung Deutschlands*, S. 457.

84 Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, S. 97.

85 Fichte, *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre*, S. 167.

Widerstand der Welt zu reiben, um sie der Freiheit des Ichs gemäß umzuformen und im unendlichen Prozeß des "Strebens" die Schranke des Nicht-Ichs aufzuheben; ob in Schillers ichgründenden Oppositionen von "Person und Zustand", "Freiheit und Zeit", "Form- und Stofftrieb" und ihrer Versöhnung in "lebender Gestalt" und "Spieltrieb"<sup>86</sup>; ob in Humboldts dialogischem Prinzip der Sprache, dem von "Anrede und Erwiderung", "Ich und Nicht-Ich", "Ich und Du", mit dem Gegenüber des "Anderen" und dem "Zurückstrahlen aus einer fremden Denkkraft" zur Sicherung von "Bestimmtheit und Gewißheit"<sup>87</sup>; ob in Hegels dialektischem Prozeß des sich zunächst am fremden, äußerlichen Objekt abarbeitenden und durch diesen "Unterschied, das Negative"<sup>88</sup>, zur Aufhebung der Differenz von Subjekt und Objekt weitergetriebenen Begriffs: stets manifestieren sich Identität und Synthesis von einer dualistischen Basis aus, deren Bedeutung Schelling formuliert: "Eine Thätigkeit, für die es kein OBJEKT, keinen Widerstand mehr gibt, kehrt niemals in sich selbst zurück." Doch "nur durch Rückkehr zu sich selbst entsteht BEWUSSTSEYN"<sup>89</sup>. "SELBSTBEWUSSTSEIN" ist so "ein abgedrungenes Streben des wandelbaren ICHS, das, durch Nicht-Ich bedingt, seine Identität zu retten und im fortreißenden Strom des Wechsels sich selbst wieder zu ergreifen strebt"<sup>90</sup>. Denn "das Ich, indem es einen Widerstand findet, ist GENÖTHIGT, sich ihm entgegensetzen, d. h. in sich selbst zurück zu kehren". "Todt" aber heißt eine "Thätigkeit, die sich in sich selbst verliert"<sup>91</sup>. Sich-Verlieren durch Depotenzierung und Zerfall der "Synthesis des Mannigfaltigen" und der "Einheit des Bewußtseins"<sup>92</sup> unter Verlust des Objekts hat das 'Verschwinden'<sup>93</sup> des empirischen Ichs zur Folge, sein tödliches Verlöschen. "Die Lebensthätigkeit erlischt ... ohne Objekt".<sup>94</sup>

Entsprechend den "wunderbaren Affinitäten aller Künste und Wissenschaften", der

---

86 Vgl. dazu insbesondere die Briefe elf bis fünfzehn der Abhandlung *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*.

87 v. Humboldt, *Über den Dualis*, in: Humboldt, *Schriften zur Sprache*, S. 25.

88 Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, S. 39.

89 Schelling, *Briefe über Dogmatismus und Kriticimus*, in: Schellings sämtliche Werke, Stuttgart 1856-1861, I. Abteilung, Bd. I, S. 324.

90 Schelling, *Vom Ich als Prinzip der Philosophie oder über das Unbedingte im menschlichen Wissen*, in: Schelling I, 1, S. 180.

91 Schelling, *Briefe über Dogmatismus und Kriticimus*, S. 324f.

92 Schelling, *Vom Ich als Prinzip der Philosophie*, S. 180.

93 Ebd.

94 Schelling, *System der Naturphilosophie*, in: Schelling I, 3, S. 82.

"Tendenz aller reinen Instrumentalmusik zur Philosophie" und dem "Text"<sup>95</sup> der Kompositionen als dem eines Denkens in Musik läßt sich die Bläserdigression des Adagios als die Ruptur einer Gedankenreihe verstehen. Eine Ruptur, die der synthetisierenden Einbildungskraft durch Verunklärung des motivisch-thematischen Nexus das Objekt entzieht, die ästhetische Freiheit depressiv einschränkt und schließlich zum Drehpunkt der Zeitachse des Satzes wird. Trotz ihrer Rückkehr zur Grundtonart B-Dur, trotz des Aufschwungs und des langen Atems zeigt die folgende 12/8-Variation Spuren der Verflüchtigung. So, wenn sie das Thema zwar erwarten läßt, es dann "aber in schwer wahrnehmbarer Langmensur dem Ohr (entzieht), welches einerseits von der Figuration der Violinen gefesselt ist, andererseits nach dem Thema sucht, das latent wohl spürbar ist, jeweils an den Zeilenenden kurz aufleuchtet (Takte 103, 107/108, 111), doch erst nach dem Ende der Figuration (Takt 114) frei vor dem Blick liegt"<sup>96</sup>. Die Musik wird zum Abgesang, durchsetzt von dramatischen Fanfarenakzenten. Die vormalige Suggestivkraft des Präsens wirkt nach dem Bläser-Einschub der Takte 83 bis 98 wie ins Präteritum entrückt, vom Idyllischen ins Elegische also, dem "die Natur und das Ideal ein Gegenstand der Trauer" sind, "wenn jene als verloren, dieses als unerreicht dargestellt wird"<sup>97</sup>. Bedeuten der Idylle Natur und Ideal einen "Gegenstand der Freude, indem sie als wirklich vorgestellt werden"<sup>98</sup>, dann gewinnt insbesondere nach dem wiederholten Tutti-Appell der Wandel von der Präsenz zur Reminiszenz den Ausdruck des Abschieds vom idyllischen Charakter; vor allem im schmerzlichen Gestus der "Espressivo"-Takte 123/124 und des Des-Dur-/es-Moll-Verstörungsfelds der Takte 133ff. als Folge der Fanfarenpostulate. Sie bringen par ordre den kollektiven Anspruch zur Besinnung: wider die Gefahr subjektivistischer Verinselung und ihre kompositorische Gestalt der Dissoziation. Wobei der Protest dieser "massiven Signale, großer, die Schreckensakkorde vom Finalebeginn antizipierender Mentekel, die alles friedliche Cantabile unwiderruflich ins Imperfekt setzen"<sup>99</sup>, keineswegs in purer Heteronomie einbricht, sondern in Takt 120 wie ab Takt 127 aus der Crescendo-Kraft der kompositorischen Bewegung herausproduziert und vom Orchesterplenum getragen wird. Damit hebt die Musik auf das Autonomiepotential des ethischen Prinzips ab und schärft es zum Transformationssignal in Richtung Finale. Wird doch "durch die ästhetische Gemütsstimmung ... die Selbsttätigkeit der Vernunft schon auf

---

95 Schlegel, *Athenäums-Fragmente*, in: Schlegel, *Kritische Schriften*, S. 87.

96 Gülke, *Introduktion als Widerspruch im System*, S. 34.

97 Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, S. 728.

98 Ebd.

99 Gülke, *Introduktion als Widerspruch im System*, S. 35.

dem Felde der Sinnlichkeit eröffnet" und "der physische Mensch so weit veredelt, daß nunmehr der geistige sich nach Gesetzen der Freiheit aus demselben bloß zu entwickeln braucht". Wodurch der "Schritt von dem ästhetischen Zustand zu dem logischen und moralischen (von der Schönheit zur Wahrheit und zur Pflicht) ... unendlich leichter" ist als der "von dem physischen Zustande zu dem ästhetischen"<sup>100</sup>. Wie schwer freilich die Trennung vom arkadischen Idyll fällt, verdeutlicht mit dem Unterfangen, die Signallrupturen zu beschwichtigen, sie gleichsam zu überhören, auch der Rezitativkommentar zum Adagio-Segment am Beginn des Finales. Während die Reminiszenzen an die Sätze eins und zwei mit Entschiedenheit zurückgewiesen und als durchlebte Stadien der Vergangenheit überantwortet werden, entbindet der Ausschnitt des dritten das gestische Argumentieren der tiefen Streicher zur Mimesis an den kantablen Duktus des Zitats im Piano (T. 65ff.). Die Musik wendet sich, entgegen dem Gebot einer neuen Lösung, sehnsuchtsvoll zurück, bis sich das Rezitativ schließlich ab Takt 71 dem klagenden Melos entreißt und zum energischen Staccato übergeht.

Im Adagio-Satz selbst nun löst sich entsprechend der Verunklärung der zweiten Variation des ersten Themas dessen zweite Periode nach den Tuttifanfare ab Takt 142 einem Epilog des Abschieds gleich in Figurationen zwischen Umspielung und Auflösung auf, wobei die Wiederholung des sechsten Thementakts in den Klarinetten den Fluß verzögert und das Thema nur noch assoziativ ertastet wird. Die letzten sechseinhalb Takte, nochmals mit einem kurzen Crescendo-Aufschwung vor dem Pianissimo-Ausklang, bewahren als minimalen thematischen Rest die synkopisch verschleifte absteigende Sekund in den Seufzerfiguren der Klarinette. Damit spannt sich der Bogen des Adagios zurück zur Anfangsschichtung der fallenden Sekundschriffe: einem Emblem des Satzes, das Poesie und Konstruktion verschränkt. Neben ihrer Bedeutung für die Struktur des ersten Themas gewinnt die fallende Sekund insbesondere für die des zweiten Relevanz, verstärkt noch durch den Rapport des Intervalls im Wechsel der zweiten Violinen und Bratschen mit den Holzbläsern (T. 26ff.), deren Vorhaltsbildungen nachdrücklich die Affinität zur Introdution der Takte eins und zwei demonstrieren. So wirkt deren von den Streichern dissonant gefärbte Sekundüberlagerung im Auffächern des Akkords wie das Sich-Heben eines Schleiers vor einer Klang- und Seelenlandschaft, deren elegische Perspektive sich vom Ende des Satzes her schärfen wird. Einem Ende, das mit den in Triolen vibrierenden zweiten Violinen und Bratschen und dem Quintpuls der Pauke einen Ton der Unruhe erzeugt, zumal überdies Dur-Moll-Wechsel die Hörer in einer Gefühlsambivalenz und Spannung zwischen Erinnerung und Erwartung halten, bevor die Musik im unvollkomme-

---

<sup>100</sup> Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, S. 642.

nen Ganzschluß verlöscht. Das zu Seufzern gewandelte Sekundmotiv aber akzentuiert in dieser Passage nochmals jenen Ausdruck der Wehmut, der insbesondere die expressiven Trauersequenzen in den Takten 123f. und 133ff. färbt: Wehmut darüber, daß Arkadien nicht Elysium sei. Auf dessen Sphäre im Finale bleibt der Satz mit seinem am Schluß intendierten "Attacca" gespannt. Allein schon durch Gemeinsamkeiten wie die rigoros einbrechenden Fanfarenkomplexe, das Variationsverfahren, das Prinzip des Gesangs, der, im Adagio gleichsam noch innerlich, im Finale schließlich zum Wort findet, oder durch eine Verbindung wie die der Grundtonpräsenz des in B-Dur schließenden dritten Satzes zu Beginn des vierten in Kollision mit dessen d-Moll-Region. Zudem, wenngleich am unscheinbarsten, sofern in den Takten 155 und 156 das durch ein Diminuendo vom Forte zum Piano getragene sehnsuchtsvolle Timbre der ersten Flöte als Hoffnungsmotiv eine Variante des dritten (letztes Viertel) und vierten Takts des Freudenthemas anklingen läßt: mit dem Charakteristikum der im Achtelschritt nach punktiertem respektive gebundenem Wert abwärts geführten großen Sekund; ein Motiv, dem im Finale der Topos "Elysium" syllabisch konnotiert wird.

So bestimmt sich das "Adagio molto e cantabile" als ein elegisch überschattetes Stadium der Idylle und der Rekreation innerhalb eines symphonischen Modells, dessen zivilisationsgenetisch chiffrierte Stadien im Gedanken der Perfektibilität dem Befreiungszauber des Freudentelos zulaufen. Wenn Schiller den "Zustand der Harmonie und des Friedens mit sich selbst und von außen" als "letztes Ziel" der "Kultur"<sup>101</sup>, keineswegs jedoch als ausschließliches Refugium vor deren Anfang denkt, formuliert er die Idee, die auch Beethovens Adagio leitet. Die vom "Drangsale der Kultur" aus schmerzliche "Sehnsucht nach der Natur", nach ihrer "GLÜCKSELIGKEIT" und "VOLLKOMMENHEIT"<sup>102</sup>, soll infolge der moralischen Trauer über deren Verlust zur Produktivkraft der Emanzipation im Zeichen von Freiheit und Vernunft werden - eine Intention, durch die zu rühren Aufgabe des modernen Künstlers ist. "Wenn du über das verlorene GLÜCK der Natur getröstet bist, so laß ihre VOLLKOMMENHEIT deinem Herzen zum Muster dienen". "Laß dir nicht mehr einfallen, mit ihr TAUSCHEN zu wollen, aber nimm sie in dich auf und strebe, ihren unendlichen Vorzug mit deinem eigenen unendlichen Prärogativ zu vermählen und aus beidem das Göttliche zu erzeugen. Sie umgebe dich wie eine liebliche IDYLLE, in der du dich selbst immer wiederfindest aus den Verirrungen der Kunst, bei der du Mut und neues Vertrauen sammelst zum Laufe und die Flamme des IDEALS, die in den Stürmen des Lebens so leicht

---

<sup>101</sup> Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, S. 746.

<sup>102</sup> Ebd., S. 707f.

erlischt, in deinem Herzen von neuem entzündest."<sup>103</sup> Doch führe uns der Dichter der Moderne "nicht rückwärts in unsre Kindheit, um uns mit den kostbarsten Erwerbungen des Verstandes eine Ruhe erkaufen zu lassen, die nicht länger dauern kann als der Schlaf unsrer Geisteskräfte; sondern ... vorwärts zu unsrer Mündigkeit, um uns die höhere Harmonie zu empfinden zu geben, die den Kämpfer belohnt, die den Überwinder beglückt. Er mache sich die Aufgabe einer Idylle, welche jene Hirtenunschuld auch in Subjekten der Kultur und unter allen Bedingungen des rüstigsten feurigsten Lebens, des ausgebreitetsten Denkens, der raffiniertesten Kunst, der höchsten gesellschaftlichen Verfeinerung ausführt, welche, mit einem Wort, den Menschen, der nun einmal nicht mehr nach ARKADIEN zurückkann, bis nach ELYSIUM führt"<sup>104</sup>.

---

103 Ebd., S. 708f.

104 Ebd., S. 750. Vgl. zu diesem Motiv auch Hans Mayer, *Neunte Symphonie und Song of Joy*, in: Mayer, *Ein Denkmal für Johannes Brahms*, Frankfurt/M. 1983, S. 34f.

## 7. Entzauberung der Transzendenz

Der Glaube soll nun weichen, indem der göttliche Verstand von uns eingesehen, in uns aufgenommen wird. Und dies ist also der ganze Process der Geschichte: den ursprünglichen, darum geglaubten, der Einsicht des Menschen jenseitigen Verstand, der aber in der Geschichte ist, in die freie Einsicht aufzunehmen und in den Besitz der menschlichen Freiheit zu bringen.

Fichte, *Excuse zur Staatslehre*

Das "Bild" der "in den Individuen" gleich "Bruchstücken" zersplitterten "Gattung"<sup>1</sup> deformieren Züge der Entfremdung. Sie leiten Schillers Diagnose des Zeitgeistes. Daß mit der Verkümmernng des einzelnen, der sich im arbeitsteiligen Getriebe "verzehrt"<sup>2</sup>, "allmählich das einzelne konkrete Leben vertilgt" wird, "damit das Abstrakt des Ganzen sein dürftiges Dasein friste"<sup>3</sup>, wird zum furchtbaren Symptom der Epoche. "Ewig nur an ein einzelnes kleines Bruchstück des Ganzen gefesselt, bildet sich der Mensch selbst nur als Bruchstück aus", "anstatt die Menschheit in seiner Natur auszuprägen"; als bloßer "Abdruck seines Geschäfts, seiner Wissenschaft"<sup>4</sup>. So hat "mitten im Schoße der raffiniertesten Geselligkeit ... der Egoism sein System gegründet", "ohne ein GESELLIGES HERZ mit herauszubringen"<sup>5</sup>. "Liebe" nämlich "zielt nach Einheit", "Egoismus" aber ist "Einsamkeit"<sup>6</sup>. "Indem der spekulative Geist im Ideenreich nach unverlierbaren Besitzungen strebte, mußte er ein Fremdling in der Sinnenwelt werden, und über der Form die Materie verlieren. Der Geschäftsgeist, in einen einförmigen Kreis von Objekten eingeschlossen und in diesem noch mehr durch Formeln eingeengt, mußte das freie Ganze sich aus den Augen gerückt sehen und zugleich mit seiner Sphäre verarmen."<sup>7</sup> Da jedoch "die Sensibilität des Gemüts ihrem Grade nach von der Lebhaftigkeit, ihrem Umfange nach von dem Reichtum der Einbildungskraft" abhängt, muß "das Übergewicht des analytischen Vermögens

---

<sup>1</sup> Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, S. 582.

<sup>2</sup> Ebd., S. 584.

<sup>3</sup> Ebd., S. 585.

<sup>4</sup> Ebd., S. 584.

<sup>5</sup> Ebd., S. 581; Sprrg., J. B.

<sup>6</sup> Schiller, *Theosophie des Julius*, WW V, S. 351.

<sup>7</sup> Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, S. 585.

die Phantasie notwendig ihrer Kraft und ihres FEUERS berauben und eine eingeschränktere Sphäre von Objekten ihren Reichtum vermindern. Der abstrakte Denker hat daher gar oft ein KALTES HERZ, weil er die Eindrücke zergliedert, die doch nur als ein Ganzes die Seele rühren; der Geschäftsmann hat gar oft ein ENGES HERZ, weil seine Einbildungskraft, in den einförmigen Kreis seines Berufs eingeschlossen, sich zu fremder Vorstellungsart nicht erweitern kann"<sup>8</sup>.

Auch für Beethoven und die Neunte Symphonie spielt die vielfach variierte Metaphorik von "Feuer" und "Herz" eine herausragende Rolle. Nicht nur daß Fürst Lichnowsky in ein Gesprächsheft des Jahres 1823 notiert: "Die Symphonie (ist) das Notwendigste, um die Leute zu elektrisieren". Motive im Umkreis des "Per-aspera-ad-astra" oder Leitbegriffe wie Funke, Blitz, Effekt, Begeisterung, Enthusiasmus als Verbalisierung kompositorischer Ereignisse begegnen darüber hinaus zahlreich genug in Briefen, Konversationsheften, zeitgenössischen Rezensionen und Werkkommentaren. Nicht zuletzt als Motto der *Missa solemnis*: "Von Herzen - Möge es wieder - zu Herzen gehn!", das im Bewußtsein einer zunehmenden Divergenz zwischen Publikumsgeschmack und künstlerischem Ethos an Schillers Äußerung zur *Jungfrau von Orleans* denken läßt: "Dieses Stück floß AUS DEM HERZEN, und ZU DEM HERZEN sollte es auch sprechen. Aber dazu gehört, daß man auch ein Herz habe, und das ist leider nicht überall der Fall."<sup>9</sup> "Denn es muß von Herzen gehen,/Was auf Herzen wirken soll", lautet schließlich auch Mephisto-Phorkyas' Manifest der Moderne in Goethes *Faust II*<sup>10</sup>.

"Ach, es muß öde und leer und traurig sein, später zu sterben, als das Herz", das hier so "unbrauchbar" ist "wie eine Lunge unter der luftleeren Campana", notiert Kleist 1801 in seinen Pariser Briefen<sup>11</sup> die Erfahrung der frühen Industriegesellschaft, in der Entfremdung und Gleichgültigkeit im Zug der neuen Ökonomie einander korrelieren. An Kleists Skizzen aus der französischen Kapitale, dieser "unnatürlichen Stadt", läßt sich der Schock solcher Wahrnehmung nachvollziehen<sup>12</sup>. "Man geht kalt an einander vorüber; man windet sich in den Straßen durch einen Haufen von Menschen, denen nichts gleichgültiger ist, als ihresgleichen"<sup>13</sup>. "Zwei Antipoden können einander nicht fremder und unbekann-

---

<sup>8</sup> Ebd., S. 586; Sprrg. "Feuer" und "Herz", J. B.

<sup>9</sup> Schiller am 10. 2. 1802 an Georg Joachim Göschen; zit. nach Schiller, WW II, S. 1269.

<sup>10</sup> v. 9685f.

<sup>11</sup> Heinrich von Kleist am 18. 7. 1801 an Karoline von Schlieben, in: Kleist, *Briefe 1793-1804*, München 1964, S. 189.

<sup>12</sup> Kleist am 16. 8. 1801 an Luise von Zenge, in: Kleist, *Briefe*, S. 214.

<sup>13</sup> Kleist am 18. 7. 1801 an Karoline von Schlieben, in: Kleist, *Briefe*, S. 189.



ter sein, als zwei Nachbarn von Paris"<sup>14</sup>. Sechszwanzig Jahre später wird Hegel aus der Seine-Metropole über das Phänomen der "Masse" und "Einförmigkeit"<sup>15</sup> berichten, und Heine 1827 aus London von den "Menschenwogen" und all der "grauenhaften Hast der Liebe, des Hungers und des Hasses". "Dieser bare Ernst aller Dinge, diese kolossale Einförmigkeit, diese maschinenhafte Bewegung, diese Verdrießlichkeit der Freude selbst ... erdrückt die Phantasie und zerreißt das Herz"<sup>16</sup>: Zeugnisse von der Knute des "Geldes", von der Rastlosigkeit, "Tag und Nacht zu arbeiten" und vom Diktat der Konkurrenz, unter dem "jeder in wahnsinniger Angst, um sein bißchen Leben zu fristen, sich durchdrängen will, ... wo derjenige, der zu Boden fällt, auf immer verloren ist, wo die besten Kameraden fühllos einer über die Leiche des andern dahineilen, und Tausende ... in die kalten Eisfluten des Todes hinabstürzen."<sup>17</sup>

Solche zunehmend das Sensorium prägende Szenarien sind zu Beginn des Finales der Neunten Symphonie und dessen negativen Tuttifeldern mitzuhören. Sie laden sich nach dem Pianissimo-Ausklang des "Adagio molto e cantabile" in B-Dur über die schneidende Fortissimo-Spitze des "heftig figurierten D-moll-Dreiklangs"<sup>18</sup> zum Menetekel einer negativen Wirklichkeit und zum Signal der Metanoia auf, indem der "accord" der Konsonanz b-d-f zum dissonanten "discord" geschärft wird, dem das b vom Ende des dritten Satzes einbeschrieben bleibt. Der schockierende "Tonika-Dreiklang in der Umkehrung eines 6-Akkords mit einem kreischenden, ganz und gar unvorbereiteten Quartvorhalt auf der Stirn, dessen AUFLÖSUNGSTON überdies in der Mittelstimme enthalten ist"<sup>19</sup>, preßt das diastolisch-systolische Pulsieren der Akkorde zu lähmender Kollision. Damit figuriert die in sich verkrampfte Ballung, die die Sphäre des langsamen Satzes und die reaktualisierte des ersten blitzartig und kürzelhaft kontrahiert, wie ein Mikrosymbol des gesellschaftlichen Status quo und seiner "Zerrüttung"<sup>20</sup>: wie ein monadisch verdichtetes trósas iásetai, jedoch unfähig sich zu öffnen und zu versöhnen, obwohl es seine Lösung in sich trägt. Ähnlich der "Kultur selbst", "welche der neuern Menschheit diese Wunde schlug"<sup>21</sup> und

---

14 Kleist am 16. 8. 1801 an Luise von Zenge, in: Kleist, *Briefe*, S. 212.

15 Hegel am 3. und 19. 9. 1827 an Marie Hegel, in: Hegel, *Briefe*; unter dem Titel *Weltgeist zwischen Jena und Berlin* hg. u. ausg. v. Hartmut Zinser, Frankfurt/M.; Berlin; Wien 1982.

16 Heine, *Reisebilder*, S. 434.

17 Ebd., S. 434f.

18 Schenker, *Beethoven, Neunte Sinfonie*, S. 249.

19 Ebd.; Sprng. J. B.

20 Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, S. 583.

21 Ebd.

auch als einzige den Weg der Versöhnung in sich birgt. So läßt der Konnex zum Schluß des Adagios die Konfiguration der Akkorde auf eine stilisierte Sprache des Herzens, das "accORDare" hin hörbar werden. Im Einklang mit jenem Notat Beethovens zur Konstruktion harmonischer Wechsel, die "wirklich eine Veränderung in jedem Hörenden hervorbringen (sollen)"<sup>22</sup>.

Daß "mit Beethoven die mimetische Triebregung orchestral wird"<sup>23</sup>, und sein dem Körperhaften anverwandelt Komponieren bis in kleinste kompositorische Einheiten den corps social und dessen Sensorium in Szene setzt, bewahrt den idealen Schwung der Musik vor leerem Pathos. Vor dem also, was Schiller dem Idealisten kritisch ins Stammbuch schreibt, der "überall auf die OBERSTEN Gründe dringt, durch die alles möglich wird", und deshalb "die NÄCHSTEN Gründe, durch die alles wirklich wird, leicht versäumen" kann<sup>24</sup>. Deshalb entspricht Beethovens Musik Schillers Vorstellung von wahrer Kunst. Denn "zweierlei gehört zum Poeten und Künstler: daß er sich über das Wirkliche erhebt und daß er innerhalb des Sinnlichen stehen bleibt". Nur "wo beides verbunden ist, da ist ästhetische Kunst". Sie allein bleibt gegen die Verlockung des "idealistischen" Überschwangs und seine Mißachtung des "Wirklichen" und "Sinnlichen" wie gegen die Gefahr der "realistischen" Niederung und deren wirklichkeitshörige, gar "knechtische und gemeine" Schwerkraft gefeit. Fehlt doch bei der "Reduktion empirischer Formen auf ästhetische ... gewöhnlich entweder der Körper oder der Geist, die Wahrheit oder die Freiheit"<sup>25</sup>.

Die Attacke der Tuttifelder zu Beginn des vierten Satzes der Neunten Symphonie signalisiert das Entree zu einem ästhetischen Theater der Emanzipation, bedingt durch die Not der Zeit und mit Blick auf die ideale Zuhörerschaft der Menschheit. Das von Wagner als "Schreckensfanfare" charakterisierte Initial dieses Finales, das die "heraldische Episode"<sup>26</sup> des dritten Satzes schockhaft potenziert, überzieht die Hörer mit dissonantem Ungestüm: als sollte die Mauer der kalten Herzen, der Gleichgültigkeit und der Verhärtung zum Einsturz gebracht werden. Wohl als erstes säkularisiertes "Tuba mirum" der Musikgeschichte legiert die explosive Klangkaskade Protest und Appell, um ein "ganzes

---

22 Nottebohm, *Zweite Beethoveniana*, S. 288.

23 Barthes, *Musica Practica*, in: *Was singt mir, der ich höre in meinem Körper das Lied*, Berlin 1979, S. 42.

24 Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, S. 773.

25 Schiller am 14. 9. 1797 an Goethe, in: *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, Bd. I, S. 467.

26 Goldschmidt, *Beethoven. Werkeinführungen*, S. 67.

Zeitalter in die Schranken" zu fordern<sup>27</sup>. Erschüttert soll das Auditorium der Apathie, der Harthörigkeit und jenem willkürlichen Assoziieren entrissen werden, das die "textlose Sinfoniemusik" als "Schützerin der Wortlosigkeit", des "Schweigens und des Verschweigens"<sup>28</sup> kultiviert. Jenem Fluidum des Ungebundenen also, auf das Berlioz' Topos vom "beredten Schweigen" in romantischem Geist bewußt setzt, wenn er unter Rekurs auf Beethovens "Pastorale" die Assoziationen zum "ungehinderten Flug der Phantasie" poetisiert, zur Freiheit der Vorstellungskraft, "alle Dimensionen zu durchstreifen, die der Mensch sich ausdenken kann."<sup>29</sup>

Als Sprengung der Vieldeutigkeit des absolut musikalischen Bereichs und seiner Bestärkung individualistischer Tendenzen markieren die Fanfarenkomplexe den Umschlag zur programmatischen, auf Sozietät zielenden Verbalität des Vokalen und seiner kommunikativen Bindungsfunktion<sup>30</sup>. Solchem Verständnis nach löst sich auch das Problem des Einsatzes der dritten Fanfare (T. 208ff.) und des nachfolgenden Rezitativs, das Schenker von einem "logischen Lapsus" sprechen läßt. "Nach langem Ringen trifft der Komponist endgültig die Wahl seines Themas, das er denn auch sofort in mehreren Variationen feiert, und nun sollte die getroffene Wahl noch immer nicht die rechte gewesen sein ...? Was sollte es denn bedeuten, wenn Beethoven verkündet: 'Freunde, nicht diese Töne! sondern laßt uns angenehmere anstimmen und freudenvollere'", "nachdem er doch soeben erst die 'angenehmeren und freudenvolleren' gefunden und willkommen geheißen?"<sup>31</sup> Schenker entgeht hierbei die Absicht der Musik, konsequent einen qualitativen Sprung zur Begrifflichkeit des Baritonosolos zu erzwingen; und zwar unter paralleler Angleichung an die instrumentalen Rezitative, um deren Verdeutlichung durch das Wort desto sinnfälliger zu machen. Außerdem hatte unmittelbar zuvor die Klimax der rein orchestralen Variationen in den Modulationen der Coda (T. 187ff.) zu einer "Zerstörung der gleichmäßigen Themenverläufe"<sup>32</sup> geführt, wobei die auf einer partikularen Subvariante des Freudenthemas basierende und in ihrer Exaltation gerade noch rechtzeitig sistierte kompositorische Rasanz zur regellosen Desintegration auszufern drohte; bis schließlich "nach der tollen Übersteigerung der Freude-Melodie und dann jener Haupt-

---

27 Ebd., S. 63.

28 Schleuning, *Warum wir von Beethoven erschüttert werden*, S. 54.

29 Vgl. Leo Schrade, *Beethoven in Frankreich*, Bern/München 1980, S. 56.

30 Vgl. Schleuning, *Warum wir von Beethoven erschüttert werden*, passim, insb. S. 67.

31 Schenker, *Beethoven, Neunte Sinfonie*, S. 268.

32 Rexroth, *Einführung und Analyse zu Beethovens Sinfonie Nr. 9*, S. 441.

motive in den Takten 200 bis 201 das Orchester unvermittelt - rein musikalisch sinnlos! - ins piano zurücksinkt, die Taktbewegung 'poco ritenente' stockt, die Harmonie aus dem A-Dur-Klang ins h-Moll entgleitet und in der Melodiestimme nur noch ein Gespenst der Freude-Melodie herumgeistert: e''d''cis''h'/a'a'h'cis''/cis''h'h' ist geschrumpft zu der Folge e''cis''a'h'cis''-h!'''<sup>33</sup> Auch dieser Ausbruch, mit dem Beethoven das Thema der Freude in eine "entscheidende Krise"<sup>34</sup> treibt, liefert einen Grund für den Einsatz der dritten Fanfare und deren Veto-Signale. Denn "wenn dem zielstrebig schaffenden Komponisten schon nach der innigen seelischen Bemühung des Adagios die aufweckende, aufrüttelnde Fanfare notwendig schien, so mußte sie ihm hier erst recht NOT-wendig sein, da die offen ausgebrochene Krise den Weg ins Ziel noch viel mehr gefährdet". Folgerichtig bricht "auf den sturm- und dranghaften élan terrible der dritten Variation die d-Moll-Fanfare mit verschärfter Dissonanz" herein. Wenn also Beethoven "nach dem Verklingen der Schreckensfanfare die Singstimme mit den Worten beginnen läßt 'O Freunde, nicht diese Töne!', so meint er ... jene ausschweifende, Ordnung und Sinn der Freude-Melodie ver-gewaltigende dritte Variation samt ihrer Coda"<sup>35</sup>.

Daß und wie Beethoven diese eruptive Überschreitung zurückweist, stellt die Neunte Symphonie in die Tradition vom moralischen Anspruch der Kunst seit den Tagen frühbürgerlicher Aufklärung. So könnte bereits Lessings Ideal des Maßes und der Mäßigung, das die antike Katharsis-Lehre zu einer "Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten"<sup>36</sup> uminterpretierte, dem Sublimierungsmodell Beethovens Pate stehen. Und der folgende Passus der *Hamburgischen Dramaturgie* zur Kunst des Schauspielers liest sich wie eine physiognomische Marginalie zum Imbroglio des Opus 125: sei es doch gestattet, "sich das Wilde eines Tempesta, das Freche eines Bernini öfters (zu) erlauben", indes es Gebot bleibe, "nicht allzu lang darin (zu) verweilen", das Ungebändigte "durch die vorhergehenden Bewegungen allmählich vor(zu)bereiten und durch die darauf folgenden wiederum in den allgemeinen Ton des Wohlanständigen auf(zu)lösen"<sup>37</sup>.

Entsprechend seiner Verwendung ethisch inspirierter Signalmotive im 'Allegro maestoso' vertritt Beethoven mit dem Eindämmen der zügellosen Takte 187ff. jenes bürgerlich idealistische Bändigungsmuster, das Kant unmißverständlich formuliert hat. "Die

---

33 Steglich, *Motivischer Dualismus und thematische Einheit in Beethovens Neunter Sinfonie*, S. 422.

34 Ebd., S. 420.

35 Ebd., S. 422.

36 Gotthold Ephraim Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, in: Lessings Werke, Hg. Kurt Wölfel, Bd. II, Frankfurt/M. 1967, S. 434.

37 Ebd., S. 144.

Sinne gebieten nicht über den Verstand. Sie bieten sich vielmehr nur dem Verstande an, um über ihren Dienst zu disponieren."<sup>38</sup> Kants Prioritätsakzent innerhalb eines reziproken Abhängigkeitsverhältnisses lädt sein erkenntnistheoretisches Modell mit politisch hochbrisanten Herrschaftsfiguren auf. "Die innere Vollkommenheit des Menschen besteht darin: daß er den Gebrauch aller seiner Vermögen in seiner Gewalt habe, um ihn seiner FREIEN WILLKÜR zu unterwerfen. Dazu aber wird erfordert, daß der VERSTAND herrsche, ohne doch die Sinnlichkeit (die an sich Pöbel ist, weil sie nicht denkt) zu schwächen: weil ohne sie es keinen Stoff geben würde, der zum Gebrauch des gesetzgebenden Verstandes verarbeitet werden könnte."<sup>39</sup> Die Konnotation von "Sinnlichkeit" und "Pöbel" verrät ähnlich Beethoven die Furcht vor dem ochlokratischen Ruin der bürgerlichen Gesellschaft und ihrer Transformation von unten wie vor der hedonistischen Entmachtung vernunftzentrierter Bändigungsethik als eine Furcht vor sittenloser Zügellosigkeit und öffentlichem Chaos. Schiller kann daher mit Blick auf die französischen Verhältnisse von 1793 folgern, nachdem er schon in *Anmut und Würde* die Herrschaft von Naturtrieb und Sinnlichkeit über den vernünftigen Teil des Menschen in den Zusammenhang von "Wollust", "Anarchie" und dem "brutaleren Despotismus der untersten Klassen" gebracht hatte: "In den niedern und zahlreichen Klassen stellen sich uns rohe gesetzlose Triebe dar, die sich nach aufgelöstem Band der bürgerlichen Ordnung entfesseln und mit unlenksamer Wut zu ihrer tierischen Befriedigung eilen". "Die losgebundene Gesellschaft, anstatt aufwärts in das organische Leben zu eilen, fällt in das Elementarreich zurück."<sup>40</sup>

"Gesetzlosigkeit ist der ursprüngliche Charakter der Sinnlichkeit", heißt es bei Kants Meisterschüler Fichte<sup>41</sup>. Deshalb soll das Regime der Triebe im "Zweikampf" um "Freiheit oder Sklaverei ... bezähmt und unterjocht werden"; "nicht mehr gebieten" also, "sondern dienen"<sup>42</sup>. Sinnlichkeit als eine Kolonie all dessen, "was nicht selbst" dem "reinen Ich" zugehört, vielmehr "bildsam ist, was geübt und verstärkt werden kann", muß zur "Kultur der Sinnlichkeit" domestiziert werden<sup>43</sup>. Nur indem der Triebnatur die "Uniform der Vernunft angelegt" wird, fördert sie die "Kultur zur Freiheit" in Richtung einer "völligen

---

38 Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, S. 434.

39 Ebd., S. 433.

40 Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, S. 580.

41 Fichte, *Beitrag zur Berichtigung der Urteile des Publikums über die französische Revolution*, S. 53.

42 Ebd., S. 52.

43 Ebd., S. 53.

Übereinstimmung" des "Willens mit dem Gesetze der Vernunft"<sup>44</sup>. Ohne diesen "Endzweck" nach dem Maßstab des "Sittengesetzes in uns"<sup>45</sup> verharren alle Unternehmungen des genus humanum in "unvernünftigem Treiben"<sup>46</sup>. Läßt Fichte die Macht des Sinnlichen selbst zu Wort kommen - "ich bleibe immer ein unwilliger Diener, und sobald du mein Joch erleichterst, empöre ich mich gegen meinen Herrn und Überwinder"<sup>47</sup> - dann gesteht er nur die permanente Fortifikationsanstrengung gegen die ständig zum Putsch bereite herrschaftslüsterne Triebcanaille ein, wie sie gleichfalls in den tumultuarisch überbordenden Takten des Schlußsatzes der Neunten Symphonie zu rumoren beginnt (T. 187ff.). Daß sich das Postulat der Freiheit "aus der notwendigen Voraussetzung der Unabhängigkeit von der Sinnenwelt und des Vermögens der Bestimmung seines Willens nach dem Gesetze einer intelligiblen Welt"<sup>48</sup> herleitet, gibt den archimedischen Punkt im dirigistischen Absolutheitsanspruch der Vernunft ab. Auch Hegel wird schließlich als die einzig vernunftgemäße "Bedingung" von Freiheit die staatlich gesicherte "Beschränkung des Triebes, der Begierde, der Leidenschaft, ... der Willkür und des Beliebens" legitimieren<sup>49</sup>.

Wenn Beethovens Bewunderung für Napoleon nicht zuletzt darin gründete, "daß es dem außerordentlichen Manne in wenig Jahren gelungen war, das Chaos der greuelvollsten Revolution mit kräftiger Hand wieder in eine staatliche Ordnung zurückzuführen"<sup>50</sup>; wenn sein Kunst- und Staatsideal mit dem Platons und dessen Tugendkonstanten der Triebsublimierung und Bändigung sympathisierte; wenn schließlich sein fichtesch inspiriertes Willensethos eine Musik der produzierten Widerstände und Überwindungsstrategien in Szene setzt und bis in die *Cosi-fan-tutte*-Rüge oder die Notiz zu einem geplanten *Saul*-Oratorium von 1826 zu verfolgen ist, mit dem "Sieg der edleren Kräfte über wilde Begierden"<sup>51</sup>: dann läßt sich der gemeinsame Nenner solcher Charakteristika der zeitgenössischen "Terreur"-Kritik parallelisieren. Zumal Beethoven selbst mit dem Bewältigungspathos seiner Eingriffe in gefährdete und aus der Ordnung laufende komposito-

---

44 Ebd., S. 53f.

45 Ebd., S. 52.

46 Ebd., S. 54.

47 Ebd., S. 52.

48 Kant, *Kritik der praktischen Vernunft*, WW VII, S. 264.

49 Hegel, *Philosophie der Geschichte*, S. 59.

50 Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, S. 141.

51 Alexander Wheelock Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben*. Deutsche Übersetzung und Weiterführung von Hermann Deiters, beendet von Hugo Riemann, Bd. V, Berlin - Leipzig 1908, S. 326f.

rische Verläufe den strategischen Karten seiner Partituren und der "Grande armée" des Orchesters Herrschaftsgesten, überraschungstaktische Manöver und Blitzsiege zubringt, die denen der politischen Bühne und dem Habitus Napoleon gleichen.

Terror, Terreur, die "Schreckenszeit der Französischen Revolution"<sup>52</sup>, an der sich die politischen und ethischen Reflexionsmodelle rieben, bedeuten für Hegel jene ins Chaos überschießende "absolute Freiheit"<sup>53</sup>, die unter Negation jeglicher Differenzierung von Bürgern und Ständen "Unverträglichkeit gegen jedes Besondere"<sup>54</sup> bezeugt. "Nur indem er etwas zerstört, hat dieser negative Wille das Gefühl seines Daseins"<sup>55</sup>, als "Fanatismus der Zertrümmerung aller bestehenden gesellschaftlichen Ordnung" und "Vernichtung jeder sich wieder hervortun wollenden Organisation"<sup>56</sup>. Anstelle eines vernünftigen Allgemeinen produziert dieses "abstrakte Selbstbewußtsein der Gleichheit"<sup>57</sup> eine schrankenlos negierende Freiheit unter der Diktatur der "Furie des Verschwindens"<sup>58</sup> und der "Furie des Zerstörens"<sup>59</sup>. Fanatismus heißt Exzeß, sinnlich anarchische Roheit, kurz jene "Willkür" der "Natur"<sup>60</sup>, der Schiller die Attribute "zügellos" und "wild" und das Ausschweifende "bacchantischer Freuden" zuweist<sup>61</sup>: ein regelloses Toben, das das Austarieren von "Trieb" und "Vernunft" in Frage stellt und Beethoven im Finale der Neunten Symphonie veranlaßt, jener Revolte gegen den hierarchisch differenzierten Ordo der Tonalität und das Humanum seiner Sprache Einhalt zu gebieten.

Doch zeigt sich an der Abwehr und am Ausschluß des plebejisch Unteren und seiner Emeute die zur eigenen Absolutheit beschränkte Inhumanität und Blindheit des bürgerlichen Bewußtseins. Jener platonischen Tradition verpflichtet, die den Mikrokosmos menschlicher Seelenkräfte dem ständestaatlichen Makrokosmos korrespondieren läßt, signalisiert Kants Analogie von Sinnlichkeit und Pöbel ein Trauma, das sich dem bürgerlichen Ideal nur als der anarchische Exzeß eines partikular befangenen Egoismus konkreti-

---

52 Hegel, *Philosophie des Rechts*, S. 52.

53 Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, S. 431ff.

54 Hegel, *Philosophie des Rechts*, S. 52.

55 Ebd., S. 50.

56 Ebd.

57 Ebd., S. 52.

58 Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, S. 436.

59 Hegel, *Philosophie des Rechts*, S. 50.

60 Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, S. 579.

61 Schiller, *Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?* Schiller, WW V, S. 830.

sieren konnte, der terroristisch Freiheit aufkündigt, ohne daß dem Urteil der Ächtung die Ursache dieses Aufstands in den Blick käme. Deshalb gesteht "der Passus aus Schillers Lied der Freude 'Und wer's nie gekonnt, der stehle weinend sich aus diesem Bund', der im Namen allumfassender Liebe den verbannt, dem sie nicht zuteil wurde, ... ungewollt die Wahrheit über den bürgerlichen, zugleich totalitären und partikularen Begriff der Menschheit. Was in dem Vers dem Ungeliebten oder zur Liebe Unfähigen namens der Idee widerfährt, entlarvt diese, nicht anders als die affirmative Gewalt, mit welcher Beethovens Musik die Idee einhämmert; kaum zufällig, daß das Gedicht mit dem Wort 'stehlen' in der Demütigung des Freudlosen, dem darum die Freude nochmals versagt wird, Assoziationen aus der Besitzsphäre und der kriminologischen hervorruft"<sup>62</sup>. Ähnlich scharf die Kritik Jean Pauls: "Übrigens würd' ich aus einer Gesellschaft, die den herzwidrigen Spruch bei Gläsern absänge: 'Wers nie gekonnt, der stehle weinend sich aus unserm Bund' (wie poetischer und menschlicher würde der Vers durch drei Buchstaben: 'der stehle weinend sich IN unsern Bund!' Denn die liebewarme Brust will im Freudenfeuer eine arme erkältete sich andrücken), mit dem Ungeliebten ohne Singen abgehen und einem solchen harten elenden Bunde den Rücken zeigen, zumal da derselbe kurz vor diesen Versen Umarmung und Kuß der ganzen Welt zusingt und kurz nach ihnen Verzeihung dem Todfeind, Großmut dem Bösewichte nachsingt."<sup>63</sup> Diese Unerbittlichkeit hat Beethoven selbst empfunden. Reflektiert doch die Musik bei den Worten: "der stehle weinend sich aus diesem Bund", durch ein Diminuendo-Piano und das gleichfalls im Piano gehaltene Nachspiel die Rigorosität der Ausgrenzung mit einem Duktus der Betroffenheit, der den denunziatorischen Gestus von sich weist.

Kann die Bändigungsszene der Takte 187ff. als Signatur unter die Terreur-Kritik des deutschen Idealismus mit Blick auf den Verlauf der Französischen Revolution gelten, so gestaltet Beethoven gleichwohl mit dem der hohen symphonischen Gattung einkomponierten Typus des Marsches zum letztenmal ein republikanisches Bekenntnis im Namen der Ideen von 1789. War doch für ihn die "Freudenode eine Ode auf die FREIHEIT geblieben. Ihr Gedanke der Gleichheit und Verbrüderung ... von IHM nicht ausgeträumt"<sup>64</sup>. Auch wenn sich der Komponist 1824 bereits auf ein gesellschaftliches Forum zu begeben hatte, das seinerseits nur mehr die "fiktive Identität der zum Publikum versammelten Privatleute in ihren beiden Rollen als Eigentümer und als Menschen schlecht-

---

62 Adorno, *Fortschritt*, in: *Stichworte, Kritische Modelle 2*, Frankfurt/M. 1969, S. 31f.

63 Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, Jean Pauls Werke in zwölf Bänden, Hg. Norbert Miller, München/Wien 1975, Bd. IX, S. 395.

64 Goldschmidt, *Beethoven. Werkeinführungen*, S. 62f.



hin"<sup>65</sup> repräsentierte. Symphonie bedeutete damit nochmals den emphatischen Entwurf im Zeichen des Gattungssubjekts und der Menschenrechte. So steht auch der auf einem Skizzenblatt ausdrücklich als "Türkische Musik" notierte "Alla marcia"-Beginn des vierten Satzes keineswegs mehr für den pittoresken Reiz etwa des orientalischen Kolorits wie im Fall der sogenannten Türkenopern und noch der Mozartschen *Entführung aus dem Serail*. Als Reminiszenz an die französische Revolutionsmusik und ihre republikanischen Ideale holt die "banda turca" vielmehr etwas von der Freiluftmusik der über die Weite des Champ de Mars gruppierten Tableaus der Fêtes nationales ein. Deren Atmosphäre kristallisiert sich im Finale der Neunten Symphonie zu Konturen eines stehenden Bildes, worauf Coopers Charakterisierung der Symphonie als einer "Kreuzung aus sinfonia eroica und hymne de la république"<sup>66</sup> anspielt. Desgleichen auch Baenschs Analyse des Chorfinals mit seinen nach Alter und Geschlecht differenzierten Rollenspezifika des Chors als der Repräsentanz der gesamten Menschheit; Spezifika, die an entsprechende Organisationsstrukturen des Gesangs Tausender während der patriotischen Revolutionsfeste gemahnen, etwa an die der berühmten Fête de l'Étre Suprême vom 8. Juni 1794. Vor allem erinnert die Harmoniemusik en miniature an Instrumentalkörper der Revolutionszeit. An die von Bernard Sarrette gruppierte Bläser- und Schlagwerkformation etwa, deren weittragende Klangstärke mit einer begeisterungsfähigen Menge rechnet. Wenn Schubart 1784 die Janitscharenmusik als "kriegerisch" kennzeichnet, da sie "auch feigen Seelen den Busen hebt"<sup>67</sup>, und ihren "heroischen Zweck"<sup>68</sup> zur Sprache bringt, benennt er Eigenschaften, die wenig später das stürmische "Allons!" der musique à l'usage des Fêtes nationales und ihres Emblems, der "Marseillaise", tragen. Und wie dort der "allgewaltig durchschlagende Takt"<sup>69</sup> des Marsches ein militantes Movers provoziert, so injiziert Beethoven dem Finale der Neunten Symphonie das aktivierende Stimulans, indem er im Tschinellenschlag, zumal in den ekstatischen Stretta-Partien (T. 851ff.), orgiastische Eruption und martialisches Signal legiert. Solchermaßen kreuzt sich im zündenden Perkussionseffekt der Cinelli die historische Spur von Janitscharenmusik und musique militaire mit der genealogischen Verwandtschaft von Becken und antiken

---

65 Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Neuwied/Berlin 1976, S. 74.

66 Martin Cooper, *Beethoven*, S. 281.

67 Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Hg. Jürgen Mainka, Leipzig 1977, S. 253.

68 Ebd., S. 254.

69 Ebd.

Kymbala, den Instrumenten des Dionysoskults, die selbst wiederum schon in der Antike militärische Verwendung fanden<sup>70</sup>.

Die Intention des nachfolgenden "Alla-marcia"-Fugatos und seines Ambientes umschreibt wohl am besten eine zentrale Begriffsklammer aus Kants *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht*: die von der treibenden Kraft des Antagonismus und der regulativen Gottesidee, wobei der pejorative Topos des Arkadischen zusätzlich heuristisches Licht auf die Signale des dritten Satzes und dessen Stadium fallen läßt. Der "Antagonismus ... in der Gesellschaft", die "ungesellige Geselligkeit der Menschen", mit der Wurzel in der "Neigung, sich zu vergesellschaften" und zugleich "sich zu vereinzeln (isolieren)", stellt "das Mittel, dessen sich die Natur bedient, die Entwicklung aller ... Anlagen" der menschlichen Vermögen "zu Stande zu bringen", insofern dieser Widerspruch "doch am Ende die Ursache einer gesetzmäßigen Ordnung ... wird"<sup>71</sup>. "Der Mensch will Eintracht; aber die Natur weiß besser, was für seine Gattung gut ist: sie will Zwietracht". "Ohne jene, an sich zwar eben nicht liebenswürdige Eigenschaften der Ungeselligkeit, ... würden in einem arkadischen Schäferleben, bei vollkommener Eintracht, Genügsamkeit und Wechselliebe, alle Talente auf ewig in ihren Keimen verborgen bleiben"<sup>72</sup>. Die rivalisierende Selbstbehauptung der Individuen wird nach dem Muster liberalistisch verklärter Konkurrenz zum notwendigen, die hypostasierte "Anordnung eines weisen Schöpfers"<sup>73</sup> bestärkenden Motor des kulturellen Fortschritts interpretiert, mit dem ins Unendliche projizierten Ziel einer Verwandlung der "pathologisch-abgedrungenen Zusammenstimmung" der "Gesellschaft" in "ein moralisches Ganze"<sup>74</sup>. In diesem Sinne dependiert der ideelle Gehalt des "Alla-marcia"-Fugatos, ja das Telos des Finales insgesamt vom ethikotheologischen Ort am Ende der sechsten Variation, auf den Beethovens Strophenplan den Satz im Unterschied zu Schillers Odendisposition hin anlegt. Auf das Agens nämlich, mit dem "von der Sittlichkeit selbst diktierten Vertrauen"<sup>75</sup> auf "das höchste in der Welt mögliche Gut", die Harmonie von Tugend und Glück, "nach allem

---

70 Vgl. *Lexikon der Antike*, München 1979, Bd. III, Sp. 364.

71 Kant, *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht*, in: Kant, WW XI, S. 37f.; o. Sprrg.

72 Ebd., S. 38f.

73 Ebd., S. 39.

74 Ebd., S. 38.

75 Kant, *Welches sind die wirklichen Fortschritte, die die Metaphysik seit Leibnizens und Wolffs Zeiten in Deutschland gemacht hat?* In: Kant, WW VI, S. 638.

Vermögen hinzuwirken"<sup>76</sup>.

Die stufenweise Annäherung an die deistische Phantasmagorie, die über die Mittlerfunktion des "Cherub"-Passus sowie eine viermalige Apotheose des göttlichen Namens verläuft (T. 324ff.), erzeugt den Schauer des Erhabenen als säkularisiertes Tremendum. Wenn jedoch in Takt 330 die Pauke während der letzten Intonation als einziges der Instrumente vom Fortissimo zum Piano zurücksinkt, um dem Klang die Schwerkraft zu nehmen, transzendiert die göttliche Sphäre zum kosmischen Atopos "überm Sternenzelt". Zumal die Generalpause die letzte Gott-Parole, mit dem "glanzvollen", "den intensivsten Dreiklangton - den Terzton - in die Oberstimme" setzenden "Akkord"<sup>77</sup>, einem Schweigen konfrontiert, das die Beschwörung der göttlichen Instanz für Augenblicke im Nichts verhallen läßt: die Fortissimo-Exklamation, die sich in "unendlicher Raumweite"<sup>78</sup> verliert, grundiert sich selbst als Echo der Stille. Ausgesetzt einer schockhaften Ruptur und einem Vakuum, das an die Erfahrung der "unendlichen Leere" in Hölderlins *Hyperion* erinnert<sup>79</sup>. So offenbart sich "im Zeitalter Kants und Hegels", bei Beethoven wie in der Dichtung Hölderlins "die funkelnde Abwesenheit der Götter, und kündigt sich als neues Gesetz die Verpflichtung an, wohl endlos auf die rätselhafte Hilfe zu warten, die vom 'Fehl des Gottes' kommt"<sup>80</sup>. In dieser historischen Aporie umkreist Hölderlins "Erfahrung des Außen"<sup>81</sup> als eines ihrer Zentren die des "Nichts"<sup>82</sup>: "daß wir geboren werden für Nichts, daß wir lieben ein Nichts, glauben ans Nichts, uns abarbeiten für Nichts, um mählich überzugehen ins Nichts"<sup>83</sup>. Immer wieder zersetzt die entmythologisierende "Geisteskraft" provokant und "zerstörend"<sup>84</sup> die transzendente Sphäre. "Wenn ich hinsehe ins Leben, was ist das Letzte von allem? Nichts. Wenn ich aufsteige im Geiste, was ist das Höchste von allem? Nichts". "Bleibt unten, Kinder des Augenblicks! strebt nicht in diese Höhen herauf, denn es ist nichts hier oben."<sup>85</sup> Deshalb muß "auch die Sprache der

---

76 Kant, *Über den Gemeinspruch: Das mag in der Theorie richtig sein, taugt aber nicht für die Praxis*, in: Kant, WW XI, S. 132.

77 v. Fischer, *Die Beziehungen von Form und Motiv in Beethovens Instrumentalwerken*, S. 258.

78 Ebd.

79 Hölderlin, *Hyperion*, in: Hölderlin, *Sämtliche Werke*, S. 529.

80 Michel Foucault, *Von der Subversion des Wissens*, Frankfurt/M. - Berlin - Wien 1978, S. 58.

81 Ebd., S. 60.

82 Hölderlin, *Hyperion*, in: Hölderlin, *Sämtliche Werke*, S. 529.

83 Ebd.

84 Ebd., S. 528.

85 Ebd., S. 529f.

Fiktion eine Wendung erfahren. Sie darf nicht mehr die Macht sein, die unablässig Bilder hervorbringt und sie leuchten läßt, sondern die Macht, welche die Bilder auflöst, sie von allen Überfrachtungen befreit, sie mit einer inneren Transparenz begabt, die sie erleuchtet, um sie schließlich im Nichts des Unvorstellbaren aufzulösen"<sup>86</sup>. "Wo ihr nichts mehr seht, da wohnen eure Götter."<sup>87</sup>

Dieser phantasmagorische Zug kennzeichnet ebenfalls den Gottesbegriff des Finales der Neunten Symphonie. Erinnert doch auch die mediantisch trugschlußhafte Rückung von A- nach F-Dur eher an eine Entrückung in die Leere als an eine Dignität des Mystischen. "Im Sinne der Ungreifbarkeit und Unanschaulichkeit der göttlichen Vaterfigur vermeidet Beethoven die feste, gestalthafte thematische Fixierung." So zeigt der vierte Abschnitt des Finales ebenfalls "Züge des Offenen und Ergänzungsbedürftigen. Das geht vor allem aus der harmonischen Anlage dieses Adagio-Teiles hervor. Anstatt in eine affirmative Gottesverherrlichung zu münden, endet der Satz zu den Worten 'Über Sternen muß er wohnen' in einem sukzessiv aufgeschichteten Nonenakkord a-cis-e-g-b (T. 647-654), durch den das Bild des Himmels in nebelhafte Ferne gerückt und das Gottespostulat von Zweifel und Skepsis befallen erscheint".<sup>88</sup> "Die 'fabelhafte' Art dieser Verkündigung, dieses Fingerzeigs nach Oben wird sich in der Dissonanz selbst verdächtig"<sup>89</sup>, der ätherische Modus entpuppt sich als einer der Verflüchtigung.

Unzweideutig besitzt die numinose Instanz der Neunten Symphonie die Qualität der regulativen Idee Kants. So trifft sich Beethoven "mit Kant tatsächlich in Schiller; aber konkreter als unterm Zeichen eines formalen ethischen Idealismus. In der Ode an die Freude hat Beethoven, mit einem Akzent, das Kantische Postulat der praktischen Vernunft komponiert. Er betont in der Zeile 'muß ein lieber Vater wohnen' das 'Muß': Gott wird ihm zur bloßen Forderung des autonomen Ichs, die überm gestirnten Himmel noch beschwört, was im Sittengesetz in ihr vollständig doch nicht bewahrt scheint."<sup>90</sup> Solchermaßen konfiguriert sich Beethovens Gottesbegriff um das Phänomen der Leere (T. 330f., 639ff.) und um eine Rhetorik, deren Ausdrucksfacetten zwischen euphorischer Behauptung und hypnotischer Suggestion changieren (T. 612ff., 620ff., 643ff., 738ff., 865ff.). Im Gegensatz zur ignava ratio und ihrer dogmatischen Supposition eines göttli-

---

86 Foucault, *Von der Subversion des Wissens*, S. 61.

87 Hölderlin, *Hyperion*, in: Hölderlin, *Sämtliche Werke*, S. 530.

88 Rexroth, *Einführung und Analyse zu Beethovens Sinfonie Nr. 9*, S. 442f.

89 Rexroth im Programmheft der Frankfurter Museumsgesellschaft zur Aufführung der Neunten Symphonie unter Michael Gielen, Spielzeit 1978/79, S. 13.

90 Adorno, *Quasi una fantasia*, in: *Ges. Schr.* XVI, S. 271.

chen Wesens fungiert dessen "Als ob" bei Kant wie bei Beethoven/Schiller im Rahmen der Annäherung an eine "vollkommen gerechte bürgerliche Verfassung" mit dem Motiv des "Antagonismus"<sup>91</sup> als ethischem Leitprinzip. Denn wenn "die strengste Beobachtung der moralischen Gesetze als Ursache der Herbeiführung des höchsten Guts (als Zwecks) gedacht werden soll: so muß, weil das Menschenvermögen dazu nicht hinreicht, die Glückseligkeit in der Welt einstimmig mit der Würdigkeit glücklich zu sein zu bewirken, ein allvermögendes moralisches Wesen als Weltherrscher angenommen werden, unter dessen Vorsorge dieses geschieht, d. i. die Moral führt unausbleiblich zur Religion"<sup>92</sup>. Ohne "einen Gott, und eine für uns jetzt nicht sichtbare, aber gehoffte Welt" nämlich "sind die herrlichen Ideen der Sittlichkeit zwar Gegenstände des Beifalls und der Bewunderung, aber nicht Triebfedern des Vorsatzes und der Ausübung, weil sie nicht den ganzen Zweck, der einem jeden vernünftigen Wesen natürlich und durch eben dieselbe reine Vernunft a priori bestimmt und notwendig ist, erfüllen"<sup>93</sup>. Diesen ethiktheologischen Aufriß und die Verstrebung von Transzendenz und Geschichte im Sinne Kants komponiert Beethoven aus.

So wird zwar der theophore Cumulus des Taktes 330, dem der F-Dur-Schwebeklang sowie eine hoheitssymbolische Diktion aureolen Glanz verleihen, bei seinem tutti und fortissimo über viereinhalb Oktaven gespannten Ambitus durch eine Fermate imaginierter Unendlichkeit machtvoll geweitet. Zugleich jedoch erstarrt der Akkord, der die Dauer einer ganzen Note "molto tenuto" eternisiert, indem er Zeit stillstellt, und assimiliert sich über die Generalpause hinweg trotz seines grellen Kontrasts dem materialen Substrat des nachfolgenden Tons geradezu mimetisch. Dessen Anlehnung ans Amorphe zu Beginn des "Alla marcia", ein in der untersten Region von Fagott und Kontrafagott dumpf angeöntes b auf unbetontem Taktteil, pianissimo dem Unhörbaren nahe und infolge des gedämpften Schlags der Großen Trommel dicht am Geräusch, steht zur Sphäre der Divinität nur scheinbar in krassem Gegensatz. Sobald sich nämlich in Takt 331 mit dem ersten resonanzlos pedestren Ton der Bann der Stille löst, vom Schlag der Zeit wie von außen bewegt, wird die Kluft zwischen dem spirituellen Oben und dem naturhaften Unten als metabolisches Moment freigesetzt. Seiner Leerstelle schreibt sich mit den Stadien von Marsch, tenoralem Appell und Fugato der Index Zeit, genauer: der von Geschichte ein. So legen die Takte 330 und 331 in das Finale der Neunten Symphonie die Zäsur einer temporalen Monade, in der sich die Sphären göttlicher Transzendenz und geschichtlicher

---

91 Kant, *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht*, S. 37ff.

92 Kant, *Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft*, WW VIII, S. 655.

93 Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, S. 682.

Immanenz tangieren und scheiden: im Sinne "jener Zweideutigkeit" des Augenblicks, "worin Zeit und Ewigkeit einander berühren" und "Zeitlichkeit" setzen<sup>94</sup>.

Sofern der Hiatt Kontinuität und Diskontinuität verschränkt, entfalten sich über die Generalpause zwischen der von sakraler Aura bestimmten oberen und der zum geschichtlichen Naturgrund säkularisierten unteren Region vielfältige und für den philosophischen Kanon des Werkes äußerst relevante Bezüge. Neben der vom Modulations-scharnier des F-Dur-Akkords als fünfter Stufe des nachfolgenden B-Dur vermittelten harmonischen Relation etwa die parallele Textur zwischen den Wiederholungen des göttlichen Namens und denen des amorphen Tons im Gran Tamburo, in dem die zuvor verlöschende Paukenstimme undomestiziert wiederersteht. So unterstreichen diese pendanthaft-konvergenten Parameter die Intention der Marschsektion, den Chorismos der transzendenten Sphäre aufzuheben und sie als spirituelles Movens der Gattungsgeschichte einzubinden. "Die Welt geht aus von einer GEGLAUBTEN, und endet in einer durchaus VERSTANDENEN Theokratie. Gott wird wirklich allgemein herrschen, und er allein, ohne andere, die Welt in Bewegung setzende Kräfte: nicht bloss mehr als Lehrer, sondern als lebendige und lebendig machende Kraft."<sup>95</sup>

Die Takte 331ff. initiieren eine Beseelung des Klangs: der krude Ton soll belebt werden. Ihn läßt die von Pausen unterbrochene Repetition infolge einer Verschränkung von Statik und Sukzession zunächst als verschlossene Potenz hörbar werden, die sich über dem Grundton mittels Kontraktion zur Schichtung von Terz (T. 339) und Quint (T. 344) entfaltet. Vom geisterhört sakralisierten Ort aus wird die Inferiorität des geräuschhaften Materials seiner Dynamis nach als Klangmetapher einer naturhaft rohen Formation und ihres Drangs zur zivilisatorisch spirituellen Durchdringung begreifbar: als geschichtlicher Triebgrund. Durchziehen doch bereits die sechste Variation, die im Katalog der sympathetischen Gefühle die Trieb-sphäre thematisiert, staccatierte Tonrepetitionen - ab Takt 296 vom D-Horn intoniert. Und zwar durchgängig in eben jenem tiefen Register und in derselben gestoßenen Wiederholungsmanier, womit der Beginn des anschließenden "Alla marcia" anhebt. Die tiefe Region im Hornpart - Schering spricht von "bourdonierenden Tönen"<sup>96</sup> - sowie in dem der Pauke, des Kontrafagotts und der Bässe wird wie die "belebende Steigerung"<sup>97</sup> der tonsymbolisch aufsteigenden Trillerfiguren<sup>98</sup>

---

94 Kierkegaard, *Der Begriff Angst*, Hamburg 1960, S. 82.

95 Fichte, *Politische Fragmente*, WW VII, S. 613.

96 Schering, *Beethoven und die Dichtung*, Berlin 1936, S. 190.

97 Nef, *Die neun Sinfonien Beethovens*, S. 292.

98 Vergleichbare Trillersequenzen finden sich in der zweiten Strophe der dem Symphonie-Finale eng

kaum zufällig nur während der numinosen Semantik: "und der Cherub steht vor Gott", kurzfristig ausgeblendet oder in der erweiterten Coda ausgesetzt (T. 321ff.). Wird diese pulsierende Substruktion und ihr atavistisches Kolorit mit dem "Alla marcia"-Einsatz erneut hörbar, genau genommen als eine Fortsetzung der sechsten Variation, dann nur, um nun in eine geschichtliche Dimension überführt zu werden. Der archaische, gegen die Klangpurifikation der tonalen Ordnung von unten her komponierte unreine Ton zu Beginn der Marsch-Sektion, der jener Schicht der "tiefsten Töne" zu entstammen scheint, in der Schopenhauers musikkosmischer Aufriß "die niedrigsten Stufen der Objektivierung des Willens", "die unorganische Natur, die Masse des Planeten", "auf der Alles ruht und aus der sich Alles erhebt und entwickelt"<sup>99</sup>, zu erkennen glaubte, bricht sich jetzt in der zweiten Natur tonaler Rationalität. Und zwar, indem der fossile, gleichwohl materialhistorisch erzeugte Ton vom Ende des Fugatos und seinem widerhallenden Konkurrenzprinzip aus als hermeneutisches Signum eingeholt wird, um Geschichte auf ihren Naturgrund, auf ihre Naturwüchsigkeit hin transparent werden zu lassen. Seiner in der Neunten Symphonie idealisch auf den "Staat der Freiheit" gerichteten Tragweite nach ließe sich dieser Konnex von Natur und Geschichte mit einem Benjamin-Rekurs Hermann Schweppenhäusers umschreiben: "Das unvordenklich Seiende, die mimetische Materie spricht den Namen Gott selbst sich zu, durch die Sprache des Menschen, worin Gott der höchste Name ist, als das von der mimetischen Materie Unterschiedene in der distinkten Einheit damit. Die Distinktion ist die Geschichte selber, der Riß zwischen Materie - der namenlosen, zum Namen strebenden - und Gott - dem Namen, der im Geist des Menschen und seiner Sprache aufging, die ihn wieder verwischt -, ein Riß, der sich zu schließen strebt im vergöttlichten Sein, im daseienden Göttlichen: der Utopie des Reichs."<sup>100</sup>

Die skandierende Stille des Taktes 331 markiert den Umschlag zum Unternehmen, das "summum bonum" und dessen "teleologische Kraft der weltlichen Geschichte zuzueignen"<sup>101</sup>. Verbunden einer von D-Dur über die Dominante und eine plötzliche Wendung zur Mediante F-Dur (T. 330) nach B-Dur modulierenden Überleitungspassage zum "Allegro assai vivace" des "Alla-marcia"-Abschnitts, wird die göttliche Imago als sinnstiften-

---

verwandten *Chorphantasie* op. 80, einer Strophe mit dem Leitmotiv der Genese, des 'Sich-Gestaltens', 'Werdens', 'Entstehens'.

<sup>99</sup> Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. I/1, S. 324.

<sup>100</sup> Schweppenhäuser, *Physiognomie eines Physiognomikers*, in: *Zur Aktualität Walter Benjamins*, Hg. Siegfried Unseld, Frankfurt/M. 1972, S. 156.

<sup>101</sup> Günther Mensching, *Zeit und Fortschritt in den geschichtsphilosophischen Thesen Walter Benjamins*, in: *Materialien zu Benjamins Thesen "Über den Begriff der Geschichte"*, Hg. Peter Bulthaupt, Frankfurt/M. 1975, S. 185.

des Unterpfand eingebracht. Sie soll das irdische Getriebe überhöhen, indes die Transzendenz in die Immanenz einer bürgerlichen Weltarena eingeholt wird, deren Rastlosigkeit in das "Alla marcia"-Fugato eindringt. Hatte in der Tradition Kants doch schon Fichtes Konzeption des sich unterm Primat der praktischen Vernunft frei wissenden Ichs und seines auf den sittlichen Endzweck gerichteten absoluten Willens die göttliche Sphäre kompromißlos in die "moralische Weltordnung" eingezogen. Denn "jene lebendige und wirkende moralische Ordnung ... ist selbst Gott; wir bedürfen keines anderen Gottes, und können keinen anderen fassen. Es liegt kein Grund in der Vernunft, aus jener moralischen Weltordnung herauszugehen, und vermitteltst eines Schlusses vom Begründeten auf den Grund noch ein besonderes Wesen als die Ursache desselben anzunehmen"<sup>102</sup>.

Konträr zum Kondukt des ersten Satzes suggeriert der triumphale Aufbruch des "Alla marcia" eine Theodizee des Säkularen. Zu Recht konstatieren demnach verschiedene Kommentare anlässlich der Fugatopartie und ihres Umfelds, daß Beethoven hier "das Heroische in die Sphäre des Humanen"<sup>103</sup> stelle und eine Schilderung "sittlicher Selbstentwicklung"<sup>104</sup> nach idealistischem Kanon gebe. Zumal der Komponist Gestaltungsmittel des heroischen Stils aufgreift, die die Musik einer äußersten thematischen Reduktion zulaufen lassen und über ihr offenes Ende gerade den postulatorischen Gehalt dieser Passage unterstreichen, um erst im letzten Moment einen grandiosen Umschlag zu erzwingen. Als repräsentativ für diese Exegesen vom Ethos eines gesitteten Gleichmaßes analog dem der Schillerschen "Freude" kann die Deutung Baenschs gelten. "Der frohe Flug der von Gott erschaffenen Sonnen durch des Himmels prächtigen Plan nach den von Gottes Weisheit angeordneten Gesetzen erschien Beethoven als Sinnbild des menschlichen Handelns nach dem moralischen Gesetz. Der Quell des moralischen Handelns ist hier aber wiederum die auf Harmonie und Ordnung zielende Freude. Die Strophe fordert also im Sinne Beethovens zu freudeerfüllter sittlicher Betätigung, zum moralischen Heldentum auf, das heißt, sie fordert dazu auf, die Freude als Gesinnung zur inneren Triebfeder des Handelns zu machen, das Leben der Freudegesinnung gemäß zu gestalten."<sup>105</sup> Doch wird über der ethischen Inspiration jenes Dementi vergessen, das die fugale Chiffre mitproduziert. Schon die Banda turca läßt im Pathos des "Vorwärts" ein militantes Idiom anklingen, das den Ansporn des "Laufet, Brüder, eure Bahn,/Freudig wie ein Held zum Siegen" zur kämpferischen Parole schärft. In atemloser Diktion vom teno-

---

102 Fichte, *Über den Grund unseres Glaubens an eine göttliche Weltregierung*, WW V, S. 186.

103 Schmitz, *Das romantische Beethovenbild*, S. 159.

104 Baensch, *Aufbau und Sinn des Chorfinals*, S. 32.

105 Ebd., S. 35.



ralen Solisten vorgetragen und aufgenommen von den Tenören und Bässen, führt die Losung schließlich in ein Fugato aneinander sich abarbeitender Stimmen, deren modulatorische Unrast von B-Dur über F-Dur, G-Dur, c-Moll, Es-Dur, b-Moll, Ges-Dur nach h-Moll eine Dynamik der Reduktion kontrapunktiert; mit einem bis zur Eintaktigkeit forcierten Verschleiß des zu seiner Quintessenz verdichteten Themas der Freude<sup>106</sup>. Buchstäblich in höchster Not wird ein Relikt dieser marschmäßig rhythmisierten Themenabbreviatur während der Takte 529 und 530 vor dem endgültigen Verschwinden errettet und, *piu piano* zum *Pianissimo* abgeschwächt, in die Ferne, nach h-Moll, entrückt (T. 535). Indem jedoch das agonale Rudiment des quasi leitmotivischen Freudenthemas im Stau der Musik seiner Verbürgtheit entzogen wird, steht für einen Augenblick die emanzipatorische Idee des gesamten Satzes auf dem Spiel. Von zwei isomorphen Motiven in Dur flankiert, verschränkt die Wendung das utopische Potential des Noch-Nicht doppelbödig mit der Ungewißheit des Jemals, bis schließlich in Takt 541 ein dezidierter Wechsel nach D-Dur erfolgt. Daß sich dabei das *Pianissimo* ruckartig zum *Fortissimo* aufblendet, um die Lähmung zu lösen und in den glorios reprisenhaften Einsatz des Hauptthemas, das "Freude, schöner Götterfunken" im Tutti von Chor und Orchester zu münden, signalisiert einen Akt der Beschwörung.

Wie sehr Beethoven die Grenzen der Tonalität ortet und porös werden läßt, zeigt sich nicht nur am Einbezug "alter Tonarten" in Richtung einer "Überwindung des klassischen Dur-Moll-Systems" und einer "erweiterten Tonalität, die auch die klassischen Kadenzverhältnisse antastete"<sup>107</sup>. Oder am Modus "schwankender Tonalität"<sup>108</sup> und ihrer Schwerelosigkeit - wie im "Heiligen Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit in der lydischen Tonart" des A-Moll-Quartetts op. 132. Sie zeigt sich letztlich ebenso an der "Gefahr, welche die virulente Stoßkraft des Kontrapunkts" vor allem der Fuge op. 133 und der aus Opus 106 "für das tonale System bedeutete"<sup>109</sup>. Beides Sätze, in denen "Harmonik und Kontrapunkt in so gespannte Beziehungen zu treten beginnen, daß es beinahe zum Bruch kommt"<sup>110</sup>. Eine vergleichbare Belastung tonaler Syntax bestimmt auch das Fugato des Finales der Neunten Symphonie, sofern die martialische Rasanz seiner kon-

---

106 Schenker, *Beethoven, Neunte Sinfonie*, S. 285.

107 Goldschmidt, *Der späte Beethoven*, S. 46.

108 Riezler, *Beethoven*, S. 218. - Als Beispiele "schwebender Tonalität" erwähnt Arnold Schönbergs *Harmonielehre*, Wien 1922, S. 460, die Finale der Opera 127 und 130 sowie bereits den Schlußsatz des zweiten "Rasumowsky-Quartetts".

109 Pierre Boulez, *Anhaltspunkte*, München 1979, S. 255.

110 Ebd., S. 300.

trahenten Figuren, die das "sempre fortissimo" als statisch oberer Grenzwert beschränkt, einem Reduktionsprozeß von größter Brisanz unterzogen wird, während die Kompressionsdichte des Stimmenagons und seine Spannung "zwischen der Ungehaltenheit des Einzelnen und der gewaltigen Standhaftigkeit des Ganzen"<sup>111</sup> die Systemgewalt des tonalen Funktionszusammenhangs und dessen Grenze hörbar werden lassen.

Der Reduktionsprozeß des Fugatos repräsentiert ein Beispiel jener bis an die Grenze des Verschwindens getriebenen motivisch-thematischen Subtraktionen, wie sie auch die Coda des ersten Satzes der Neunten Symphonie, die "Große Fuge" oder das Finale der "Hammerklaviersonate" aufweisen. Gerade deren B-Dur/h-Moll-Polarität<sup>112</sup>, der "Position (B) und der Negation (h)"<sup>113</sup>, kommt schließlich hermeneutische Bedeutung auch für die Neunte Symphonie zu. So vollziehen sich die dem 'Sieges'-Pathos kontrastierte Motiv-Schrumpfung im Fugato des B-Dur-"Alla marcia" der D-Moll-Symphonie und der semantisch vergleichbare Themenrücklauf der B-Dur-Finalfuge der "Hammerklaviersonate" (T. 153ff.), der Uhde von einer "Negation des Themas", einer "Liquidierung [seiner] Entfaltung" und einer "Art Vernichtung" sprechen läßt<sup>114</sup>, beide in h-Moll. Einer Tonart, die Beethoven selbst einmal als "schwarz"<sup>115</sup> charakterisiert hat. Und schließlich bricht sowohl die Fugatopassage der Symphonie wie der Themenrücklauf des Opus 106 fortissimo zur Originalgestalt des Themas in D-Dur durch. Daß zudem die Fugen der "Hammerklaviersonate" und des Opus 133 oder das "Alla-marcia"-Fugato der Neunten Symphonie in B-Dur notiert sind, bestätigt über die Topographie der Tonarten eine strategische Facette der Fugentechnik: die von Bewährung, Durchbruch und Restitution.

Zwar behauptet der monumentale Rundgesang des Finales der Neunten Symphonie, der sich mit Schillers universaler Optik ins Bild des "Erdenrunds" übersetzt, im Ringbau seiner antiprozessualen Rondo-Architektur einen Status der Ankunft. Dynamisiert allein durch die final belastete Partie des "Alla marcia", die der zyklischen Struktur über den theatralischen Fernwirkungseffekt der Takte 331ff. eingebunden bleibt und den Vorhang zu einem opernhaften Aufzug öffnet. In Szene gesetzt vom Instrumentarium der "Türkischen Musik", dem marschmäßigen Thema der Freude und einer raumgreifenden, vom Pianissimo zum Fortissimo geschichteten Entwicklung von 93 Takten. Doch gefährdet die Gewalt, die die thematische Spur im "Alla-marcia"-Fugato aufzehrt, den Widerschein

---

<sup>111</sup> Bloch, *Geist der Utopie*, Frankfurt/M. 1973, S. 86.

<sup>112</sup> Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre*, Wien 1973, S. 56.

<sup>113</sup> Uhde, *Beethovens Klaviermusik*, Bd. III, S. 390.

<sup>114</sup> Ebd., S. 463.

<sup>115</sup> Nottebohm, *Zweite Beethoveniana*, S. 326.

eines in Freiheit entfalteten vernünftigen Allgemeinen, das die Musik dieses Abschnitts von Beginn an intendiert. Zumal das nahezu motivische Inkognito des Fugensoggettos selbst schon den "Vorrang des Ganzen" und die "Negation des Einzelnen" zu bestätigen scheint<sup>116</sup>. So konterkariert die vis negationis der polyphonen Durchführungspartie deren ethische Emphase: durch die Zersetzung des Themas im fugalen Labyrinth der gegeneinander geführten und einander verfolgenden Stimmen eines ästhetisch entriegelten concurrere. Eine naheliegende metaphorische Facette der Fugentechnik im Einzugsbereich des Sonatenmodells, die schon Haydn zum Finale des F-Moll-Streichquartetts op. 20, Nr. 5 anmerken läßt: "Sic fugit amicus amicum". Die vom vokalen Niveau aus ins begriffslos Instrumentale entlassenen rivalisierenden Verläufe der Takte 431ff. unterlaufen den Gedanken von der Perfektibilität der Gattung und grundieren als kürzelhafte Konkurrenzchiffre die sittlich-heldenhafte Repräsentanz des chorischen Männerensembles auf den liberalistischen Ökonomieagon hin. Gewissermaßen als Gegentext zum fünf- und zwanzigsten der Herderschen *Briefe zur Beförderung der Humanität* und seiner menscheitsverbrüdernden Intention, in deren Namen der "WETTKAMPF menschlicher Kräfte ... immer VERMEHRT werden" muß, damit "Elemente und Nationen in Verbindung kommen, die sich sonst nicht zu kennen schienen". Und "je härter sie in den Kampf geraten, desto mehr reiben sich ihre Seiten allmählich gegeneinander ab, und es entstehen endlich gemeinschaftliche Produktionen mehrerer Völker."<sup>117</sup> Setzt doch auch Herder wie sein Lehrer Kant in Sachen Fortschritt auf die Triebkräfte der Verschiedenartigkeit, der Rivalität und der Konkurrenz im Panorama der "Leidenschaften". "Die Natur hat die Charaktere unseres Geschlechts so verschieden gemacht, als diese irgend nur sein konnten; denn alles Innere soll in der Menschheit herausgekehrt, alle ihre Kräfte sollen entwickelt werden."<sup>118</sup> Indem aber "alle Laster und Fehler unsres Geschlechts ... DEM GANZEN ENDLICH ZUM BESTEN gereichen" müssen<sup>119</sup>, zeigt sich, daß die "PERFEKTIBILITÄT ... keine Täuschung" ist, sondern "Mittel und Endzweck zur Ausbildung alles dessen, was der Charakter unsres Geschlechts, HUMANITÄT, verlangt und gewähret"<sup>120</sup>. Deshalb geht auch eines der Baenschen Argumente gegen Wagner ins Leere, der mit den Assoziationen "Kampf" und

---

116 Adorno, *Quasi una fantasia*, S. 190.

117 Johann Gottfried Herder, *Briefe zur Beförderung der Humanität*, in: Herder, Werke in fünf Bänden, Berlin und Weimar 1978, Bd. V, S. 69.

118 Ebd., S. 70f.

119 Ebd., S.72.

120 Ebd., S. 74.

"Schlacht" den martialischen Impetus des Fugatos hört<sup>121</sup>; das Argument nämlich, das "vielfache Moll" widersprüche solch kriegerischer Deutung<sup>122</sup>. Obwohl doch gerade das Dur-Moll-Pathos vor der Ideenkulisse des heroischen Stils und vom dramatischen Ende der Passage her, dem der Zersetzung des Themas und der ins Ungewisse gleitenden Verschattung in den Takten 535 und 536, die affektiven Schemen der Kombattanten, ihrer Taten und Leiden im ethisch überhöhten ökonomischen Agon mitschwingen läßt; eine Legierung unter dem Signum des Heroischen, die auch Beethovens gemäßigte Tempoangabe zum "Alla marcia": punktierte Viertel = 84, erklären dürfte.

"Was einen Preis hat, an dessen Stelle kann auch etwas anderes als Äquivalent gesetzt werden; was dagegen über allen Preis erhaben ist, mithin kein Äquivalent verstattet, das hat eine Würde."<sup>123</sup> Die Würde des sittlichen Charakters nämlich. Einzig dessen Moralität ist nach Kant in der Lage, die Funktionalität der Austauschbarkeit zu überschreiten. Gegen den allmächtigen Tauschzusammenhang und die Ubiquität der nivellierenden Äquivalenzform soll die Einzigartigkeit des sittlichen Charakters, gegen ein blindes Konkurrenzgefüge, das den einzelnen zum Objekt schicksalhafter Marktdiktate instrumentalisiert, die Autonomie des Vernunftsubjekts behauptet werden. Wie vom Spannungsfeld der Triebvektoren reklamiert Kants Sittenprinzip Autarkie auch gegenüber den ökonomischen Mechanismen. Und doch harmoniert die Abhängigkeit zwischen der Freiheit des Willens und der Rigidität der Triebkontrolle nur zu gut mit dem Sittengesetz der Profitgesellschaft: dem der Ökonomie. Die Lustprämie für die Dressur der Lust und ihre Fron kann inmitten der Wüste puritanischer Geschäftigkeit nur allzu gut die Rendite von Gewinn und persönlichem Nutzen verbuchen. Zumal das Versagen von Verinnerlichungsregie und Koordinationsdiktat im "stahlharten Gehäuse"<sup>124</sup> des Arbeitsethos tödlich ist. Das erlaubt letztlich die Lektüre Kants mit Max Weber. So fällt es nicht schwer, in der Morallehre des Philosophen Leit motive der Protestantischen Ethik und der christlich-innerweltlichen Askese auszumachen. Etwa in der "Suprematie des planvollen Wollens" über die unberechenbare "Macht der irrationalen Triebe" als oberster Aufgabe im Erziehungsprozeß der "Persönlichkeit" zu "aktiver Selbstbeherrschung"<sup>125</sup>. Bestimmt nicht auch Kant Persönlichkeit als "Freiheit und Unabhängigkeit vom Mechanismus der ganzen

---

121 Wagner, *Bericht über die Aufführung der Neunten Symphonie von Beethoven im Jahre 1846 in Dresden*, in: Wagner, *Dichtungen und Schriften*, Bd. IX, S. 26.

122 Baensch, *Aufbau und Sinn des Chorfinals*, S. 36.

123 Kant, *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*, WW VII, S. 68.

124 Max Weber, *Die protestantische Ethik*, Bd. I, Hamburg 1975, S. 188.

125 S. 135.

Natur"<sup>126</sup>? Etabliert nicht auch er die Instanz des Gewissens als "inneren Gerichtshof"<sup>127</sup>? Schließlich, gründet nicht auch Kants Autonomieideal auf der von Weber betonten Opposition der Askese gegen personelle und institutionelle Autoritäten, sprich Obrigkeiten?<sup>128</sup> Wenn auch nur, um das Gebot der alleinigen Schuldigkeit gegen das Sittengesetz um so rigoroser zu stabilisieren? Dieser Kontext läßt den Ethosbegriff idealistischer Fassung auf seinen ökonomischen Grund hin durchlässig werden und beide in den Fugato-Takten der Neunten Symphonie changieren.

"Die Philosophie lehrt uns alles im Ich aufsuchen. Erst durch das Ich kommt Ordnung und Harmonie in die todte, formlose Masse". "Durch das Ich steht die ungeheure Stufenfolge da von der Flechte bis zum Seraph; in ihm ist das System der ganzen Geisterwelt, und der Mensch erwartet mit Recht, daß das Gesetz, das er sich und ihr gibt, für sie gelten müsse". "Im Ich liegt das sichere Unterpfand, daß von ihm aus ins Unendliche Ordnung und Harmonie sich verbreiten werde, wo jetzt noch keine ist."<sup>129</sup> Kulminiert in Fichtes Schlußwort zur *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre* von 1794 früh das Pathos des absoluten Ich, das nicht nur im richtungweisenden *Systemprogramm* das Feuer universaler Renovatio entfacht, sondern auf der Flugbahn der Aufklärung bereits Schillers Ode *An die Freude* in ihrem Impetus von Mündigkeit und Freiheit trägt, und teilt die Ode mit Fichte die Volte des umfassenden Anspruchs, der das Unterste, die Stufe vernunftlos triebhafter Natur - sei es die der Niederung des "Wollust ward dem Wurm gegeben", sei es die des wuchernd Vegetabilischen - mit dem Obersten, dem sakralen Geistprinzip von "Cherub" und "Seraph", zusammenzwingt: dann verabschiedet das Finale der Neunten Symphonie genau diese Zuversicht der Subjektpotenz und damit die der Gattung durch ihre rund 35 Jahre später komponierte gebrochene Emphase, nachdem sie zu Beginn des ersten Satzes nochmals für wenige Takte den transzendentalen Gestus beschworen hatte. Die dem Finale einkomponierte Konkurrenzchiffre des Fugatos entlarvt die mitnichten im Staat als der "Wirklichkeit der sittlichen Idee"<sup>130</sup> und der "Verwirklichung der Freiheit"<sup>131</sup> geschlossene Kluft zwischen dem "System der Atomistik"<sup>132</sup> der bürgerlichen

---

126 Kant, *Kritik der praktischen Vernunft*, S. 210.

127 Kant, *Metaphysik der Sitten*, WW VIII, S. 573.

128 Weber, *Protestantische Ethik*, Bd. I, S. 158.

129 Fichte, *Über die Würde des Menschen*, WW I, S. 412f.

130 Hegel, *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, WW VII, S. 398.

131 Ebd., S. 403.

132 Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften III*, WW X, S. 321.

Gesellschaft und ihren rivalisierenden Mitgliedern. Die Auferstehung der Transzendenz im säkularen Welttheater mit der Hoffnung auf Fortschritt bleibt als enthülltes ökonomisches Arkanum der eigenen Destruktion verhaftet; das Ideal ethischer Autonomie wird vom Bodensatz einer Gewalt grundiert, die mit dem Hart-Bleiben und Sich-Durchhalten auf dem "Kampfplatz des individuellen Privatinteresses aller gegen alle" paktiert, während die Illusion des Citoyen endgültig zur Formalie verblaßt. Schließlich schreibt sich auch die Vollendungshoffnung der Neunten Symphonie im finalen Appell als sehnsüchtig intoniertes "Elysium" einer Figur des Wunsches ein, die gegen Ende des Satzes von einem "maestoso" und "piano" innehaltenden Prestissimo divinatorisch und problematisch dem lauten Triumph entzogen wird und den Topos eines "letzten Ziels" in Richtung eines "Staates der Freiheit"<sup>133</sup> wie zum Tagtraum entrückt anklingen läßt, ohne die Gewißheit, ob es jemals zu erreichen sei.

Gegenüber dem "Alla marcia", das sein Postulat vom Einzug der Transzendenz in die Immanenz kontraproduktiv, ja destruktiv unterlaufen hatte, wandelt sich die Doppelfuge der Takte 655-729 mit der Entschiedenheit des "Allegro energico, sempre ben marcato" zu einem vorscheinhaften Symbol der Ankunft. Beethoven setzt hier auf die Fuge als Telos per se, um die Verwirklichung der Parole *Fraternité* hoffnungsstark zu beflügeln. Doch bleibt auch an dieser Stelle entsprechend dem Gesamtkonzept des Finales der doppelsinnige Einstand von Statik und Dynamik in Form eines in sich bewegten und damit fragilen Ziels bedeutsam. Der Reprisengewichtung dieses kontrapunktischen Gipfels - seiner D-Dur-Restitution mit der dominanten Präsenz des Freudenthemas und dessen sprachpoetischer Semantik in durchgehendem Forte beziehungsweise Fortissimo, seiner ausgewogenen Tektonik mit einem zwischen Tonika und Dominante alternierenden Wechsel der Einsätze und einer Orgelpunktkulmination (T. 718ff.) gegen das tonikafundierte Ende hin - schreibt sich eine durchführungsartige Binnendynamik ein, verspannt in das Gesetz der Fuge. Gleichwohl verlieren die beiden Fugensubjekte, die bereits in homophoner Eindringlichkeit entfaltet wurden, bevor sie ins polyphone Gefüge entlassen werden, aufgrund dieser Vorgeschichte darin nichts an Autonomie. Schließlich stabilisiert gerade auch die Mannigfaltigkeit der Variationen das quasi leitmotivische Hauptthema der Freude im Spektrum seiner Wandlungsvielfalt und exponiert es zum autarken fugalen Subjekt, dessen Qualität sich weniger der Erscheinungsweise des Kontrapunkts verdankt als der Kraft, ihn zu beugen und zu absorbieren.

Die triumphale Eindringlichkeit dieser Takte und ihre momenthafte Ankunftsempphase prägt das rückwärtsgewandte Gesicht des Werks und hebt sich scharf von den polyphon

---

<sup>133</sup> Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, S. 579.

gearbeiteten Partien des kammermusikalischen Spätwerks ab. Trifft für die Doppelfuge der Neunten Symphonie zu, was Bloch einmal als Essenz der Fuge schlechthin bestimmt hat, nämlich "Ziel" zu sein, genauer: sein "Korrektiv ante rem"<sup>134</sup>, dann übergreift die fugale Technik in den letzten Klaviersonaten und Streichquartetten meist sichernd die Syntax monologischer Strukturen. Etwa im dritten Satz der Klaviersonate op. 110. Wie in der Makrotechnik der Originalfassung des Streichquartetts op. 130 auf die "Cavatina", deren "beklemmt" überschriebener, von Ces-Dur nach as-Moll führender Episode der "klagende Gesang" der Sonate harmonisch wie im Duktus verwandt ist, so folgt auch in Opus 110 auf das von as-Moll über die Parallele Ces-Dur nach as-Moll rückmodulierende erste "Arioso dolente" eine Verdichtung zur Fuge. Nach dem as-Moll des ersten Ariosos in As-Dur, nach dem g-Moll des zweiten entsprechend in G-Dur, ehe die Polyphonie gegen Schluß des Satzes erneut auf Homophonie hin diaphan wird. Diese Entwicklung begleiten unmißverständliche Annotationen: "Klagender Gesang/ Arioso dolente", "Ermattet, klagend/Perdendo le forze, dolente" im Bereich der ariosen Abschnitte, "nach und nach wieder auflebend/poi a poi di nuovo vivente" in dem der Fuge beziehungsweise Fugenumkehrung und ihren Aufhellungen nach Dur. "Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit" - "Neue Kraft fühlend" vermerkt Beethoven zum dritten Satz des Streichquartetts op. 132., und an diesen zur Szenerie von Krankheit und Rekonvaleszenz verschlüsselten Einzug des pluralen Impetus in den Monolog des kompositorischen Subjekts gemahnen auch die Beischriften von Opus 110. Auffällig ist außerdem, daß in der As-Dur-Klaviersonate die Umkehrung der Fuge, ähnlich dem Krebs des Themas in der von Opus 106, künstlich, das heißt nicht auf ihre Inversion hin konstruiert wirkt: wenn die Fuge "mit der gängigen Umkehrung aufwartet, antwortet sie wieder dem Durchblick auf Vergangenes, will die Umkehrung gar nicht als Produkt ihrer eigenen Logik aufweisen"<sup>135</sup>. Auch am Rücklaufthema der 29. Klaviersonate zeigt sich, "daß der Komponist sein Fugenthema keineswegs daraufhin erfunden hatte; während Bachs Themen in der Originalgestalt, in der Umkehrung, im Krebs immer gleich natürlich wirken, ist das bei Beethoven keineswegs der Fall. Wir spüren vielmehr die 'Konstruktion' deutlich; die Umkehrung ... klingt geradezu gewaltsam"<sup>136</sup>. Solche Problematisierung finaler Zeit in Richtung einer im refugialen Ich gespiegelten Rückläufigkeit demonstriert ein Paradigma syntaktischer Subversion. In Abweichung zu symphonischem Gattungsausschrei und Menschheitspathos geht

---

134 Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, S. 1288.

135 Gülke, *Introduktion als Widerspruch im System. Zur Dialektik vom Thema und Prozessualität bei Beethoven*, S. 32.

136 Uhde, *Beethovens Klaviermusik*, Bd. III, S. 454.

es im kammermusikalischen Exil der späten Opera zumeist darum, überhaupt noch stringente Kontinuitätsverläufe zu gewährleisten. Des öfteren fungiert deshalb die fugale Technik im Spätwerk, als würde die Progression selbst zur Debatte stehen. Daher ihr Einsatz durch ein "nicht mehr von der Objektivität der Form geborgenes" kompositorisches Subjekt<sup>137</sup> während der Durchführung des ersten Satzes der Klaviersonate op. 111: an einer Stelle, an der sie zu stagnieren droht. Ähnlich bewirkt auch die fugale Parole des "Allegro ma non troppo, un poco maestoso" der Neunten Symphonie eine Intensivierung der Durchführungsenergie und ihres dritten Anlaufs auf ein Ziel hin. Als polyphone Kompression der antagonistischen Struktur intendiert die Fugentechnik letztlich Objektivierung und Verbindlichkeit. Innerhalb des Sonatenprozesses, ihm verfügbar gemacht und von ihm durchdrungen, sucht die fugierte Arbeit das Dilemma zwischen der zielgerichteten Form und einem antifinalen Formulierungsgebot zu entschärfen.

Daß die "erzwungene Kontinuität in den Fugen ein Kompensationsversuch" bleibt, nämlich das Resultat eines "vom Zeitgeist aufgezwungenen Widerspruchs, Kontinuität aufrechtzuerhalten, wo es keine zu simulieren gibt"<sup>138</sup>, wurde in der neueren Forschung zu einer zentralen Figur der Auseinandersetzung mit Beethovens später Polyphonie. So konnte die Fuge als "ultima ratio" begriffen werden, als eine "Form der äußersten Konzentration aller Kräfte", die durch einen "kontrapunktischen Engpaß getrieben werden und dadurch ihre Energien vervielfachen. Versagen alle Mittel, einen Prozeß zu seinem Ziel zu führen, dann bleibt als letztes nur die Fuge, die deshalb auch so oft erst am Ende eines Variationen- oder Sonatenwerkes erscheint (bzw. als Durchführung eine Reprise ermöglicht)"<sup>139</sup>. Nicht selten zeitigt die polyphone Kombinatorik wie im Finale der Cellosonate op. 102,2 über einen "unerbittlichen, beinahe lückenlosen Verlauf" eine "dramatische Finalität", die "monothematisch realisiert, was der ... gestörten Prozessualität der Sonate nicht mehr möglich erscheint."<sup>140</sup> Darin konvergiert die Organisation der Fuge, ihre strenge Emanation aus den Qualitäten des zu Anfang gesetzten Themas, dem Spätstil Beethovens und seiner monadischen Konzentration der Gegensätze in EIN thematisches Subjekt; wie etwa, als Vereinigung beider Strukture, im Thema der Adagio-Fuge zu Beginn des Cis-Moll-Quartetts und seiner expressiven Spannung zwi-

---

137 Adorno, *Verfremdetes Hauptwerk*, S. 184.

138 Goldschmidt, *Der späte Beethoven - Versuch einer Standortbestimmung*, S. 52.

139 Uhde, *Beethovens Klaviermusik*, Bd. III, S. 396.

140 Hermann Danuser, *Beethovens Cellosonaten opus 102. Einige form- und interpretationsanalytische Gedanken*, in: *Beethoven '77*, S. 71.



schen "akutem Schmerz" und "Ergebung"<sup>141</sup>. "Individualpsychologisch gesehen" aber ermöglicht die "Rezeption des strengen Stils" - ähnlich der "Vereinheitlichungstendenz in der monothematischen Arbeit" - nicht erst seit Schumann, das "intrapsychische Gleichgewicht" inmitten dissoziativer Kräfte zeitweise zu stabilisieren<sup>142</sup>. Daß Schumann "dem Ausbruch seiner Psychose durch das intensive Studium Bachs vorgebeugt" habe<sup>143</sup>, im Sinne einer "verzweifelten Anstrengung zur Selbstheilung durch musikalischen Kontakt (oder Identifikation) mit allmächtigen Gestalten"<sup>144</sup>, tangiert trotz der Unterschiede des historischen Kontexts, der Sicherheit des Formintegrals und des psychischen Habitus auch Beethovens letzte Arbeiten: im Sinne eines Remediums konstruktiver Kohäsion gegen die "Prosa der Welt" und ihre Ideen wie Erfahrung zerrüttende Gewalt. Wobei auch hier das B-A-C-H-Sigel begegnet: etwa in den Skizzen zu einer Ouvertüre aus dem Jahr 1826 oder, transponiert, in Takt 594 der "Großen Fuge"; abgesehen vom Versuch, selbst die Quartette op. 130, 131 und 132 auf jene "vier Halbtonschritte" zurückzuführen, die "unverkennbar auf den Tönen B-A-C-H fußen": einer "seriellen" Symbolformel" vergleichbar, die "das strukturelle Themen- und Motivgefüge aller daraus folgenden Werke und Sätze variativ determiniert"<sup>145</sup>.

Mit der Doppelfuge des Finales der Neunten Symphonie dagegen sucht Beethoven nochmals das sich verdunkelnde Telos einer republikanischen Gesellschaft der Humanität zu bewahren. Vornehmlich auch, indem er den hieratischen Status der Doppelfuge säkularisiert und damit deren sakrale Hoheitssymbolik bei der Vertonung des Ordinariums, beispielweise in den Gloria-Sätzen von Mozarts C-Moll-Messe KV 427 ("Cum Sancto Spiritu") und Haydns *Missa Sancti Bernardi de Offida* ("In gloria Dei Patris") oder im Credo ("Et vitam venturi") von Beethovens eigener *Missa solemnis*. Dieser Perspektive nach setzt die Fulminanz des Prestissimos, das den Schlußsatz zu Ende bringt, auf den Enthusiasmus einer politisch über das Werk hinaustragenden Flugbahn des Postulats. Auf eine Stretta der Unerbittlichkeit wider das Resignativ vertröstender Geduld. Solche Kompromißlosigkeit dürfte Beethoven veranlaßt haben, Verse der Beschwichtigung und des Aufschubs in Schillers Ode nicht zu berücksichtigen. Etwa die folgenden: "Duldet mutig,

---

<sup>141</sup> Helm, *Beethovens Streichquartette*, S. 235.

<sup>142</sup> Norbert Nagler, *Der konfliktuöse Kompromiß zwischen Gefühl und Vernunft im Frühwerk Schumanns*, in: *Robert Schumann*, Bd. I, Reihe Musikkonzepte, Hgg. Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1981, S. 274.

<sup>143</sup> André Coeuroy, *Schumann et Bach*, in: *Contrepoints* 7, 1951, S. 27ff.

<sup>144</sup> Kohut, *Introspektion, Empathie und Psychoanalyse*, S. 223.

<sup>145</sup> Goldschmidt, *Beethoven und der Fortschritt*, in: *Die Erscheinung Beethoven, Beethoven-Studien I*, Leipzig 1974, S. 16f.

Millionen!/Duldet für die beßre Welt!/ Droben überm Sternenzelt/Wird ein großer Gott belohnen." Und einem Bündnis der Abkehr von verlogener Diesseitsflucht entsprechend spielt vielleicht Heine 1844 auf die Neunte Symphonie an, wenn er in deren Sinn gegen das "alte Entsagungslied,/Das Eiapopeia vom Himmel" protestiert, gegen die Elendsdoktrin vom "irdischen Jammertal", von "Aufopfrung und Wiederfinden/Dort oben, in jener besseren Welt,/Wo alle Leiden schwinden", und seinen Protest mit der exponiert fraternalen Vokativemphase der Komposition auflädt: "Ein neues Lied, ein besseres Lied,/O Freunde, will ich Euch dichten!/Wir wollen hier auf Erden schon/Das Himmelreich errichten."<sup>146</sup>

Beethoven bleibt dem materialistischen Unterstrom des deutschen Idealismus verpflichtet. Denn das "Ziel" der Individual- wie der Gattungsgeschichte "ausschließend JENSEITS des Grabes setzen, ist dem Menschengeschlecht nicht förderlich, sondern schädlich", "und einem Menschen sein hiesiges Dasein rauben, um ihn mit einem andern außer unsrer Welt zu belohnen, heißt, den Menschen um sein Dasein betrügen. Ja, dem ganzen menschlichen Geschlecht, das also verführt wird, seinen Endpunkt der Wirkung verrücken, heißt, ihm den Stachel seiner Wirksamkeit aus der Hand drehn und es im Schwindel erhalten"<sup>147</sup>. Wenn deshalb gegen Ende der Doppelfuge der Neunten Symphonie die "Welt"-Apotheose des Soprans fortissimo und über achteinhalb Takte (718ff.) die Idee eines mit Natur versöhnten *genus humanum* feiert, dann postuliert diese Akmé nochmals mit Nachdruck den Einzug der Transzendenz in die Immanenz einer irdischen Ordnung der "Humanität"<sup>148</sup>. Mit der Versöhnung der "Politik", welcher der "Mensch ein Mittel", und der "Moral", der er "Zweck" ist<sup>149</sup>. Diese Ordnung gilt es auf der "großen Werkstätte" des "Erdballs"<sup>150</sup> zu errichten, im Bewußtsein, daß der Mensch, der "erste FREIGELASSENE der Schöpfung"<sup>151</sup>, im "aufrechten Gang" das anthropologische Demonstrativum seiner Bestimmung<sup>152</sup> zu erkennen hat. Ihr lassen sich die utopischen Züge eines wiedererstandenen Goldenen Zeitalters eintragen, die auch das "Beethoven'sche Jubellied der 'Freude'" im Zeichen des "Dionysischen" konturieren. "Jetzt ist der

---

146 Heine, *Deutschland. Ein Wintermärchen*, in: Heine, WW I, S. 424f.

147 Herder, *Briefe zur Beförderung der Humanität*, S. 72.

148 Herder, *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, in: Herder, Werke in fünf Bänden, Berlin und Weimar 1978, Bd. IV, S. 72.

149 Herder, *Briefe zur Beförderung der Humanität*, S. 73.

150 Herder, *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, S. 21.

151 Ebd., S. 64.

152 Ebd., S. 33.

Slave freier Mann, jetzt zerbrechen alle die starren, feindseligen Abgrenzungen, die Noth, Willkür oder 'freche Mode' zwischen den Menschen festgesetzt haben. Jetzt, bei dem Evangelium der Weltenharmonie, fühlt sich Jeder mit seinem Nächsten nicht nur vereinigt, versöhnt, verschmolzen, sondern eins ... Singend und tanzend äussert sich der Mensch als Mitglied einer höheren Gemeinsamkeit". Denn "unter dem Zauber des Dionysischen schließt sich nicht nur der Bund zwischen Mensch und Mensch wieder zusammen: auch die entfremdete, feindliche oder unterjochte Natur feiert wieder ihr Versöhnungsfest mit ihrem verlorenen Sohne, dem Menschen". Und "wie jetzt die Thiere reden, und die Erde Milch und Honig giebt, so tönt auch aus ihm etwas Uebernatürliches: als Gott fühlt er sich".<sup>153</sup> Nietzsches hymnische Worte verdeutlichen durch ihre Assonanz an den Schluß der Schillerschen "Schaubühnenvorlesung" die Relevanz des tradierten Menschheitspathos als Versöhnungsschiffre noch für die *Geburt der Tragödie*, indes Schillers Text die Intention des Finales der Neunten Symphonie geradezu programmatisch paraphrasiert. "Und dann endlich - welch ein Triumph für dich, Natur - so oft zu Boden getretene, so oft wieder auferstehende Natur - wenn Menschen aus allen Kreisen und Zonen und Ständen, abgeworfen jede Fessel der Künstelei und der Mode, herausgerissen aus jedem Drange des Schicksals, durch EINE allwebende Sympathie verbrüderet, in EIN Geschlecht wieder aufgelöst, ihrer selbst und der Welt vergessen und ihrem himmlischen Ursprung sich nähern. Jeder einzelne genießt die Entzückungen aller, die verstärkt und verschönert aus hundert Augen auf ihn zurückfallen, und seine Brust gibt jetzt nur EINER Empfindung Raum - es ist diese: ein MENSCH zu sein."<sup>154</sup>

Indem sie die Diagnose der restaurativen Gegenwart und deren Aufhebung über die Episteme aus der Zeit um 1800 aktualisiert, bleibt die Neunte Symphonie, ihr heroisches Pathos wie ihr Gattungsethos, einem ideengeschichtlichen Status idealistischer Weltinterpretation verpflichtet, der sich während des eigentlichen Kompositionsstadiums schon zu überleben begann. Während einer Periode also, in welcher sich mit den ersten Anzeichen der Demontage und der Transformation des Hegelschen Systems eines der großen Konkursverfahren der Philosophiegeschichte ankündigt, dem es mit der Entmächtigung des transhistorisch Absoluten um eine Zersetzung des philosophischen Ideals selbst geht. Gleichzeitig wird die strenge Arbeit des Begriffs frühromantisch durch aphoristische, romanhafte und essayistische Strukturen unterlaufen, die sich im Bündnis mit der Absage an transsubjektive Entlastungsinstanzen jeglicher Couleur zu einer Reflexionsarena im Zeichen des Interessanten, des Paradoxen und des Fragments formieren. Eine dieser

---

<sup>153</sup> Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, S. 29f.

<sup>154</sup> Schiller, *Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?*, S. 831.

Zerrüttungsvarianten der vernunftteleologischen Konzeption und ihrer Homogenitätsgarantien wird schließlich in Kierkegaards *Entweder-Oder* das traditionelle Identitätssubjekt im haltlosen Lebensdrama von Zufall, Zerstreung, Langeweile, Lebensekel, Vergänglichkeit und Tod unter dem Bann von Schwermut und Verzweiflung paralisieren und sich daran messen, ob der exzentrischen Bahn der ästhetischen Existenz ein ethischer Gestus antworten kann, der die Gattungsdimension von Geschichte und Freiheit in den Binnenraum des konkreten Subjekts einzieht, um die zerrissene Welt im je einzelnen Selbst zu stabilisieren.

Somit wird dem Enthusiasmus der Sympathie um 1824 noch abverlangt, was die Produktionsverhältnisse bereits entschieden hatten. Wird doch die Idee der Brüderlichkeit dadurch konterkariert, daß sich das Individuum von der ökonomischen Arena her primär "als isoliertes Subjekt von Interessen erfährt"<sup>155</sup>, auch wenn das Menschheitspathos der Neunten Symphonie noch so vehement die von der Idee des Staates überhöhte abstrakte Sozietät vereinzelter Monaden negieren will. Denn "jeder bildet selbst den Mittelpunkt der Welt, und jeder andere ist 'draußen'. Jede Kommunikation ist ein Handel, eine Transaktion zwischen solipsistisch konstruierten Bereichen". Dieser inhumane Kaltsinn festigt die "Grundstruktur der Epoche", in der "jeder dem anderen zum Konkurrenten wird" und aus der sich jener erbarmungslose Opportunismus herleitet, der sich "angesichts der ungeheuerlichsten Taten", wenn sie nur dem "Interesse" entsprechen, "mit der erbärmlichsten Rationalisierung zufriedengibt"<sup>156</sup>. Jedenfalls ging der philosophisch inspirierte Entwurf der Neunten Symphonie und ihr universalethischer Anspruch in jenem Jubel unter, der Rossini zu Beginn der 1820er Jahre vom Wiener Publikum gezollt wurde und Beethoven einer ersten Aufführung von Neunter Symphonie und *Missa solemnis* wegen verärgert Verbindung nach Berlin aufnehmen ließ<sup>157</sup>. Ein historisches Phänomen freilich, das in Beethovens musikalischer Faktur selbst fundiert ist. In der Logik einer "Musik fürs Denken", "philosophisch und instrumental"<sup>158</sup>, die sich "selbst einen Text erschafft"<sup>159</sup> und ihr sinnliches Glück an den Geist der esoterischen Konstruktion bindet. Diesen Kanon beginnen Kompositionen zu unterlaufen, die den Imperativ des mnemonischen Ethos

---

155 Horkheimer, *Egoismus und Freiheitsbewegung*, S. 70.

156 Ebd.

157 Ein begeistertes Zeugnis des Rossini-Taumels geben aus dem Jahr der Uraufführung der D-Moll-Symphonie die Wiener Briefe Hegels, der Beethoven weder hier noch an einer anderen Stelle seines philosophischen Werks erwähnt.

158 Friedrich Schlegel, *Charakteristiken und Kritiken I*. Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Bd. II, S. 254.

159 Schlegel, *Athenäums-Fragmente*, in: Schlegel, *Kritische Schriften*, S. 87.

durch Divertissement-Effekte von Virtuosität und Überraschung lockern. Deshalb auch Beethovens Ausfall gegen Rossini, der "keine Form" habe, "weil er keine schaffen kann, sie fehlt ihm, nicht weil er es möchte, sondern weil er nur wie ein Stümper handeln kann"<sup>160</sup>. In seinem Oeuvre nämlich zeigen sich arbeitsteilige Konzentrationsattacken, die bereits Hegels *Ästhetik* thematisiert: "Allzuhäufig freilich wird Rossini dem Text ungetreu und geht mit seinen freien Melodien über alle Berge, so daß man dann nur die Wahl hat, ob man bei dem Gegenstande bleiben und über die nicht mehr damit zusammenstim-mende Musik unzufrieden sein oder den Inhalt aufgeben und sich ungehindert an den freien Eingebungen des Komponisten ergötzen und die Seele, die sie enthalten, seelen-voll genießen will."<sup>161</sup> Denn, so Heines Differenzbestimmung zum universalen Anspruch etwa der Neunten Symphonie, "auf den Wogen Rossinischer Musik schaukeln sich am behaglichsten die individuellen Freuden und Leiden des Menschen; Liebe und Haß, Zärt-lichkeit und Sehnsucht, Eifersucht und Schmollen, alles ist hier das isolierte Gefühl eines Einzelnen. Charakteristisch ist daher in der Musik Rossinis das Vorwalten der Melodie, welche immer der unmittelbare Ausdruck eines isolierten Empfindens ist". "Rossinis Mu-sik war angemessener für die Zeit der Restauration, wo, nach großen Kämpfen und Ent-täuschungen, bei den blasierten Menschen der Sinn für ihre großen Gesamtinteressen in den Hintergrund zurückweichen mußte, und die Gefühle der Ichheit wieder in ihre legi-timen Rechte eintreten konnten."<sup>162</sup>

Die Anstrengung, der zerrissenen, negativen Wirklichkeit mit der Neunten Symphonie die Stirn zu bieten, zeigt sich in der Bürde ihres Schlußsatzes und seinem Versuch einer umfassenden Synthese. Evident vor allem an den Zitat-Reminiszenzen, die die durchmes-senen Sätze im Entwurf nach vorn kommentieren und Revue passieren lassen, sowie an der Aufnahme zentraler Kompositionsstrukturen der ersten drei Satzeinheiten: der para-phrasierten Sonatenform oder des variativen Verfahrens etwa. Evident aber auch an der enzyklopädischen Konstellation und ihrer Verbindung der instrumentalen und vokalen Sphäre oder an der Mannigfaltigkeit von Stilelementen und Formen; solchen des Rezita-tivs, der Variation, des Marsches, der Fuge, der Sonate oder einer motettischen Komponierweise. Dem Synthesismodell des Finales korrespondiert das vom makrotekto-nischen Konnex der gesamten Symphonie, das die Exegeten immer wieder ausfindig zu machen glaubten. Denn ist sie "ein Ganzes, so müssen gerade auch die HAUPTTHEMEN des ersten und des letzten Satzes aufeinander bezogen sein, nicht nur ideell, auch motivisch-

---

<sup>160</sup> *Beethovens Konversationshefte*, Leipzig 1970, S. 115.

<sup>161</sup> Hegel, *Ästhetik III*, S. 211.

<sup>162</sup> Heine, *Schriften über Frankreich*, S. 286.

thematisch. Das heißt: die Freude-Melodie muß - über Zwischenstufen in den vorhergehenden Sätzen - ein Postulat erfüllen, das aus dem Hauptthema des ersten Satzes als der Problemstellung der Sinfonie hervorgeht"<sup>163</sup>. Verwandtschaften zu jener "Melodie, die Beethoven als Ziel des sinfonischen Ganzen gefunden hatte"<sup>164</sup>, erkennt Steglich in den Takten 21-27 und 74-79 des ersten Satzes sowie "im Thema des Allabreve-Presto-D-Dur" des zweiten<sup>165</sup>. Schließlich auch, vermittelt über die während der vorausliegenden Sätze komponierten Varianten der abstürzenden Quart- und Quintmotive des Hauptthemenkomplexes, in den Anfangstakten des ersten Themas des "Adagio molto e cantabile" und dessen beiden Fanfarensequenzen. Zudem konzentriert nach Steglich das "Seid umschlungen, Millionen!" des Finales infolge der dezidierten Aufnahme des absteigenden Sekundschriffs den für das Seitenthema des ersten und für das zweite Thema des dritten Satzes charakteristischen Duktus.

Mikrostrukturelle Querbezüge zwischen den einzelnen Sätzen - über harmonische Entsprechungen, Affinitäten im Bau der Hauptthemen, Analogien der Anfangsgestaltung oder transthematische Verweise zum Hauptthema des Finales - wurden immer wieder konstruiert. Sei es in der Absicht, "D minor and B flat major as the two main tonal pillars of the work" zu fixieren<sup>166</sup>, oder die Spannungsrelation B-H als durchgängiges Zentrum des konstruktiven Gefüges herauszufiltern: mit dem "Versuch des B, nach H durchzubrechen, der sich in allen drei Sätzen wiederholt (I 102ff., II 170ff., III 91ff.), aber erst im 4. Satz völlig gelingt", und die "ungeheure Wirkung" der Stelle "'Und der Cherub steht vor Gott'" erzeugt, in der "das H zum ersten Mal thematisch auftritt und überschritten wird"<sup>167</sup>. Sei es in Form der Konstante, jeder Satz beginne "mit einer absteigenden Brechung des d-moll-Dreiklangs": "Satz I, Takt 17-19; Satz II, Takt 1-6; Satz III, Takt 3-5 (Leittonwechselklang der Tonica d-moll); Satz IV, Takt 3-4"<sup>168</sup>, oder in Form einer Korrespondenz des Werkschlusses zum Themenbeginn des ersten Satzes über das zur Quint umgekehrte Quartmotiv des Anfangs<sup>169</sup>.

Der Architektur des Finales suchen die Analysen durchweg über eindeutige Klärungen

---

163 Steglich, *Motivischer Dualismus und thematische Einheit in Beethovens Neunter Sinfonie*, S. 414.

164 Ebd.

165 Ebd., S. 416.

166 Donald Chittum, *Compositional Similarities in Beethoven and Stravinsky*, in: Music review XXX, Dezember 1969, S. 285ff.

167 Ernest F. Livingstone, *Das Formproblem des 4. Satzes*, S. 495.

168 Baensch, *Aufbau und Sinn des Chorfinals*, S. 81.

169 Schenker, *Beethoven, Neunte Sinfonie*, S. 365ff.

der Disposition Herr zu werden, wobei sie eher willkürliche Gliederungsmuster unterbreiten, ohne dem um die Bruchstellen des Satzes schillernden hermeneutischen Radius gerecht zu werden. "Die meisten Kommentatoren führen einfach die verschiedenen Teile dieses Satzes auf, ohne sie organisch miteinander zu verbinden, oder sie versuchen, die Einheit des Satzes als Thema mit Variationen aufzustellen (z. B. Grove, *Beethoven and His Nine Symphonies*; Kloiber, *Handbuch der klassischen und romantischen Symphonie*; Moore and Heger, *The Symphony and the Symphonic Poem*.) Einige haben ihn in drei größere Abschnitte von sehr ungleicher Länge gegliedert (z. B. Evans, *Beethoven's Nine Symphonies Fully Described and Analysed*; von Pander, *Freude, schöner Götterfunken*; Schenker, *Beethovens Neunte Symphonie*.) Baensch (*Aufbau und Sinn des Chorfinals in Beethovens neunter Symphonie*) teilt den Satz nach dem Prinzip der Bar-Form in drei Teile von ähnlicher Länge; dagegen macht Sanders (*Form and Content in the Finale of Beethoven's Ninth Symphony*) den ernsthaften Versuch, den ganzen Satz in eine geschlossene Form, und zwar die Sonatenform zu zwängen."<sup>170</sup> Während Livingstone den vierten Satz "als eine Synthese der ersten drei" nach folgenden Proportionen begreift: 1. Satz (T. 1-330); 2. Satz (T. 331-762, Trioteil: T. 595-654); 3. Satz (T. 763-842); 4. Satz (T. 843-940)<sup>171</sup>, schreibt ihm Treitler ebenfalls das Gerüst einer "four-movement symphonic form" ein, allerdings nach den Sektionen: "I. Allegro assai, m. 92ff.; II. Allegro assai vivace, alla marcia, m. 331ff.; III. Andante maestoso, m. 595ff.; IV. Allegro energico, m. 655ff."; verbunden zudem einer "large-scale sonata form", deren Gliederung wegen der Lastigkeit der ersten Hälfte - ab Takt 543 geht das Geschehen im Subsumptionsbegriff der Reprise unter - schwer einzusehen ist: "Exposition: first subject in D major, m. 92ff.; second subject in B<sub>b</sub> major, m. 331ff.; Development: m. 431ff.; Recapitulation: m. 543ff"<sup>172</sup>.

Daß aber bereits eine Synopse der formalen Planmodelle unterschiedlichste Versionen zeitigt, liegt an Beethovens Überblendung von Formelementen. Sie läßt einzelne Abschnitte des Satzes ihrer mnemonischen Disposition nach changieren und bringt den Grundriß des Finales zum Lavieren. So strukturieren sich die Takte 92 bis 594 zwar als Sukzession eines Themas mit acht Variationen, doch weist die siebte (T. 331-542), deren B-Dur und 6/8-Takt sich schon prima vista von ihrem im 4/4-Takt gehaltenen D-Dur-Kontext absetzen, insbesondere im Fugatoteil durchführungsartige Qualitäten auf; die achte dagegen (T. 543-594) mit der Fortissimo-Wiederkehr in D-Dur und ihrer dem originären

---

<sup>170</sup> Livingstone, *Das Formproblem des 4. Satzes*, S. 495ff.

<sup>171</sup> Ebd., S. 496.

<sup>172</sup> Treitler, *History, Criticism and Beethoven's Ninth Symphony*, S. 197.

Thema der Variationen entsprechenden Motivgestalt und Syllabik solche einer Reprise. Als Abschluß des ersten Abschnitts rekonstruiert sich von hier aus der Weg zurück zur Introduktion der Takte 1-91, ihrer über die Rezitative erwirkten Einheit von Resümee, Kommentar und Invention. Setzen daraufhin die expositionsanalogen Takte 92-330, die nach der Thesis des ersten Themas dessen Entfaltung in einer Reihe von Abwandlungen zelebrieren und die thematische Struktur eher bewahren als umformen, exakt in ihrer Mitte das Signal zum Übergang in die begriffliche Sphäre - die Wende der Fanfare (T. 208-215) teilt den variierenden Komplex in zwei Hälften von je 116 Takten (T. 92-207 bzw. 216-330) - dann wird die Besonderheit des "Alla marcia" (T. 331-542) aufs neue eklatant. Nämlich als ein zur Region der Variationen exterritorialer und erst sekundär durch Steigerung auf sie bezogener Ort; als ein Umschlag zur Durchführungsstringenz gegenüber der vorangegangenen graduell sich belebenden Folge themengebundener Veränderungen, deren Grenzen eben vom Fanfarenappell der Takte 208ff. aus als symmetrische Konfiguration um dessen Achse, das heißt als Einheit der Takte 92-330 definiert werden. Indes fällt auch von der Doppelfuge (T. 655ff.) aus Licht auf den reisenartigen Teil der achten Variation (T. 543-594) und den nächsten des "Seid umschlungen, Millionen!" (T. 595-654). Liest man den letzteren, des ungeraden 3/2-Takts, des getragenen Zeitmaßes und der Tonart G-Dur wegen von betonter Eigenständigkeit, in Relation zu Variation VIII nach Art eines zweiten Themenfeldes, die anschließende Doppelfuge dagegen wiederum mit durchführungsartigen Zügen über die Themata "Freude, schöner Götterfunken" und "Seid umschlungen, Millionen!", dann überlagern sich in der achten Variation Reprise- und Expositionsstrukturen als ein Beispiel der Mehrsinnigkeiten dieses Finales<sup>173</sup>.

Natürlich wurde auch von einer inhaltlichen Dimension her versucht, das Finale auf kompakte, das heißt schlüssig runde Deutungsmuster festzulegen. So vertritt beispielsweise Schering nachdrücklich die theatralische Deutung des Schlußsatzes als einer "Dionysosfeier" mit den Topoi "Außerhalb des Theaters" (T. 1-91), "Einzug in das Theater" (T. 92-236), "Das Dionysosfest im Theater" (T. 237-594), "Die dionysische Kulthandlung" (T. 595-762) und "Ende der Kulthandlung: Rauschfest" (T. 763-940)<sup>174</sup>. Weniger gesucht mag diese illustrative Auffassung anmuten, bezieht man sie auf das Phänomen, daß Beethoven mit der Neunten Symphonie und ihrem Pendantverhältnis zur *Missa*

---

<sup>173</sup> Auf den "unsymmetrischen Parallelismus zwischen dem Fugato ... und der Doppelfuge" sowie "ihre verwandten Plätze im Formschema" weist auch Baensch hin (*Aufbau und Sinn des Chorfinals*, S. 19 und 65).

<sup>174</sup> Schering, *Beethoven und die Dichtung*, S. 163ff.



*solemnis* über teilweise tonsprachliche Parallelen einer Rhetorik des Göttlichen<sup>175</sup> seinen Beitrag zum Thema einer "Neuen Mythologie" leistet; inmitten einer Epoche, die sich im Spiegel kritischer Reflexion der Alternative zu stellen hat: "untergehn oder sich verjüngen"<sup>176</sup>, einem der Leitgedanken bereits des Hölderlinschen *Empedokles*. 1818, zur Zeit der ersten forcierten Konzeption der Neunten Symphonie, notiert der Komponist: "Adagio Cantique - Frommer Gesang in einer Sinfonie in den alten Tonarten - Herr Gott dich loben wir - alleluja - entweder für sich allein oder als Einleitung in eine Fuge. Vielleicht auf diese Weise die ganze 2te Sinfonie charakterisiert, wo alsdann im letzten Stück oder schon im Adagio die Singstimmen eintreten. Die Orchester Violinen etc. werden beim letzten Stück verzehnfacht. Oder das Adagio wird auf gewisse Weise im letzten Stücke wiederholt wobei alsdann erst die Singstimmen nach u. nach eintreten - im Adagio Text griechischer Mithos Cantique Ecclesiastique - im Allegro Feier des Bacchus." Dabei wird Beethovens Notat auf jenes antike und christliche Gedankengut hin transparent, das den Formulierungen einer "Neuen Mythologie" Relief verlieh<sup>177</sup>. In ihr figuriert Dionysos, der "kommende Gott", der neugeboren durch die Mysterien wiederkehren soll, über die christologischen Entsprechungen Tod, Advent, Epiphanie und das Geheimnis von Brot und Wein als Träger emphatischer Erlösungshoffnungen. Die Dionysos-Christus-Parallelisierung durch Hölderlin und die Frühromantik wird so zur messianischen Figur der Verwandlung des ideenlosen gesellschaftlichen Mechanismus in eine Gemeinschaft jenseits der Zersplitterungen und der Vereinzelung. Ihr korrespondiert in Beethovens Neunter Symphonie der enthusiastisierende Impuls der Metanoia.

Daß für Baensch das Finale am Ende eines Gesamtplans steht, den er mit Schellings Abhandlung *Über die Gottheiten von Samothrace* zur Deckung zu bringen sucht, verliert deshalb aus demselben Grund, das heißt infolge der Nähe dieser theosophischen Schrift zur Thematik der "Neuen Mythologie", an exegetischer Willkür. Wenngleich die Deutung wie jeder Versuch, die Neunte Symphonie durch ein literarisch-philosophisches Programm zu bebildern, zum hermeneutischen Prokrustesbett geraten muß. Im Sinne eines "Gleichnisses" ordnet Baensch, den aufsteigenden Potenzen des Schellingschen Entwurfs nach, dem ersten Satz die Stufe der "'Ceres-Erinnys'" zu, eine des "'Mangels'", von "'Begehren und Sucht'", von "'Hunger nach Wesen'". Dem zweiten die der "'Proserpina'", die

<sup>175</sup> William Kinderman, *Beethoven's Symbol for the Deity in the "Missa solemnis" and the Ninth Symphony*, in: *19th Century Music* (1985,2), S. 102-127.

<sup>176</sup> Schlegel, *Gespräch über die Poesie*, in: Schlegel, *Kritische Schriften*, S. 498.

<sup>177</sup> Vgl. zu diesem Themenkomplex Manfred Frank, *Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie*, Frankfurt/M. 1982. - Erinnert sei auch nochmals an Beethovens Projekt einer "Bacchus"-Oper von 1815.

das "Kleid der Sterblichkeit webt und das Blendwerk der Sinne hervorbringt", "Grund-  
 anfang der ganzen sichtbaren Natur". Die des "Hades-Dionysos", des "Eröffners der  
 Natur" und Herrn der Geisterwelt, dem dritten. Endlich "Kadmilos oder Hermes", den  
 "Mittler" zwischen "Natur und Geisterwelt" und dem "überweltlichen Gott", der Che-  
 rub-Stelle und dem "Andante-Adagio"-Komplex (T. 595-654) des Finales<sup>178</sup>. Wobei Schel-  
 ling den vierten der samothrakischen Götter, den Kadmiel oder Kadmilos, im Zeichen der  
 "Neuen Mythologie" als "den Verkünder, den Herold des kommenden Gottes" be-  
 greift<sup>179</sup>. Die Umdeutung der "am Ziele ihrer Bestimmung angekommenen Menschheit"  
 zum "irdischen Kadmilos"<sup>180</sup> überführt Baensch, der wie Schering den Schlußsatz als eine  
 "Art von Festspiel" auffaßt<sup>181</sup>, in eine an Platons ständestaatlichem Modell orientierte  
 Exegese. Ihr bedeutet der "Verlauf des Chorfinals" eine "Erziehung des Volkes" zur  
 "Mündigkeit und freien Selbstherrschaft"<sup>182</sup>: eine Progression, die über die "Aufhebung  
 der ... Standesunterschiede", "keines Führers mehr bedürfend", zum "weltbürgerlichen  
 Volksstaat" führt, der "zugleich die Errichtung des Gottesreiches" besiegelt. Zu ihm ver-  
 kläre sich "das Elysium, Schillers 'moralischer Staat'"<sup>183</sup>, im Zeichen der "Vernunftreligion  
 der Aufklärungszeit"<sup>184</sup>.

Natürlich greift der Versuch zu kurz, das Finale der Neunten Symphonie auf eine Pa-  
 raphrase zur Philosophie Kants, Schillers, Fichtes oder des frühen Hegel einzuengen. Daß  
 das Verhältnis von Wort und Musik jedoch bis in die kompositorische Konstruktion hinein  
 enge Bezüge nahelegt, steht außer Zweifel. Dies falsifiziert die Behauptung vom inhaltsir-  
 relevanten Klangmaterial der Schillerschen Ode in Beethovens Komposition. Schon Wagn-  
 er fand ja die Gesangsstimmen der *Missa solemnis* "wie menschliche Instrumente be-  
 handelt", wobei "der ihnen untergelegte Text ... nicht seiner begrifflichen Bedeutung  
 nach aufgefaßt" wird, sondern "lediglich als Material für den Stimmgesang" dient und  
 "keineswegs Vernunftvorstellungen anregt"<sup>185</sup>. Und unter Berufung auf Wagner behaupt-  
 et Nietzsche für den letzten Satz der Neunten Symphonie, daß die 'Inkongruenz' zwi-

---

178 Baensch, *Aufbau und Sinn des Chorfinals*, S. 89ff.

179 Frank, *Der kommende Gott*, S. 343.

180 Baensch, *Aufbau und Sinn des Chorfinals*, S. 92.

181 Ebd., S. 54.

182 Ebd., S. 46.

183 Ebd., S. 46f.

184 Ebd., S. 48.

185 Wagner, *Beethoven*, Leipzig 1870, S. 47.

schen dem "dithyrambischen Welterlösungsjubel" der Musik und dem "Schillerschen Gedicht" nur "deshalb nicht zum schreienden Ausdruck kommt, weil wir, durch die Musik für Bild und Wort völlig depotenziert, bereits GAR NICHTS VON DEM GEDICHTE SCHILLER'S HÖREN"<sup>186</sup>. Ähnlich Debussys Notiz, das Skizzenheft mit "Abwandlungen der Leitidee zum Finale" der Neunten Symphonie zeige, "wie rein musikalisch das Denken war", das Beethoven "leitete (die Verse von Schiller haben dabei wirklich nur eine klangliche Bedeutung)"<sup>187</sup>. Zweifellos jedoch konvergiert Beethovens Musik mit Schiller über die idealistische Episteme. Der ethikotheologische Ort des Satzes und die philosophische Dimension, die die Komposition über die 'Helden'- und 'Sieges'-Thematik des "Alla marcia" entfaltet, die Eindämmung imbrogliahaft ausufernder Partien als Abwehr oder Einbürgerung anarchistischer Tendenzen, die um den Topos "Elysium" irisierende Präsenz- und Fernwirkung eines der Geschichte perspektivisch, aber ohne die Garantie der Gewißheit eingeschriebenen Ziels oder der expressis verbis artikulierte universale Anspruch fügen sich von diesem ideellen Kontext her der ästhetischen Propädeutik in Richtung einer ethischen Praxis: als musikgewordener Appell an die Pflicht, an das Prinzip Autonomie und dessen subjektrevolutionierende Kraft gemäß Kants Imperativ des "Bestimme dich aus dir selbst". Kann doch "zum Besten der gesamten Menschheit niemand beitragen, der nicht AUS SICH SELBST MACHT, WAS AUS IHM WERDEN KANN UND SOLL"<sup>188</sup>.

Pflicht, nach dem Gesetz der praktischen Vernunft zu handeln, heißt zu begreifen, daß das "Sittengesetz" keine Tyrannei ausübt, sondern "aus der inneren Tiefe unseres eignen Wesens" kommt; so daß wir, "wenn wir ihm gehorchen", "nur uns selbst (gehörchen)"<sup>189</sup>, "die Person also, als zur Sinnenwelt gehörig, ihrer eigenen Persönlichkeit unterworfen ist, sofern sie zugleich zur intelligibelen Welt gehört"<sup>190</sup>. Nur die Legislative des mundus intelligibilis jedoch erhebt in Freiheit vom Naturmechanismus "den Menschen über sich selbst"<sup>191</sup>. Nur sie vermag die den untersten Klassen<sup>192</sup> vergleichbare zügellose Herrschaft des "Naturtriebs" zu entmachten, einer licentia morum zu wehren und den Fortschritt der allgemeinen Moral zu befördern. Entsprechend hochgestimmt Kants Hymne

---

186 Nietzsche, *Verhältniß der Sprache zur Musik*, KSA VII, S. 366f.

187 Claude Debussy, *Monsieur Croche. Sämtliche Schriften und Interviews*, Stuttgart 1974, S. 33.

188 Herder, *Briefe zur Beförderung der Humanität*, S. 82.

189 Fichte, *Das System der Sittenlehre*, Hamburg 1969, S. 351.

190 Kant, *Kritik der praktischen Vernunft*, S. 210.

191 Ebd., S. 209.

192 Schiller, *Über Anmut und Würde*, WW V, S. 463.

an die Pflicht: "PFLICHT! du erhabener großer Name, der du nichts Beliebtes, was Einschmeichelung bei sich führt, in dir fassst, sondern Unterwerfung verlangst, doch auch nichts drohest, was natürliche Abneigung im Gemüte erregte und schreckte, um den Willen zu bewegen, sondern bloß ein Gesetz aufstellst, welches von selbst im Gemüte Eingang findet, ... vor dem alle Neigungen verstummen, ... wo findet man die Wurzel deiner edlen Abkunft, welche alle Verwandtschaft mit Neigungen stolz ausschlägt, und von welcher Wurzel abzustammen die unnachlässliche Bedingung desjenigen Werts ist, den sich Menschen allein selbst geben können?"<sup>193</sup> Gerade das Motiv vom niedergehaltenen Terror der Passionen und Neigungen aber kennzeichnet Kants sittliches Leitprinzip als eine bürgerliche Konfession par excellence. Scharf abgesetzt von aristokratischer Libertinage und Genußeuphorie. So verwundert es nicht, wenn Kants Begeisterung bis in den Duktus hinein an die eines anderen Heroen bürgerlicher Aufklärungsphantasien erinnert. An Rousseau und dessen ersten *Discours* von 1750: "O Tugend! erhabene Wissenschaft der schlichten Seelen ... Sind deine Prinzipien nicht in alle Herzen eingegraben? Genügt es nicht, um deine Gesetze zu erkennen, wenn man in sich geht und die Stimme des Gewissens hört, wenn die Leidenschaften schweigen?"<sup>194</sup> Später wird Rousseaus Jünger Robespierre Laster, Sinnenreiz und Lust der aristokratischen Tyrannen sittenstreng vom Ideal der Tugend, Armut und Einfachheit republikanischer Gesinnung scheiden und über diesen puritanischen Zug zu Kant in Wahlverwandtschaft treten. Über die Verdachts- und Denunziationsorder gegenüber jeglicher Insurrektion von Sinnlichkeit und Luxus. Er führt als der "Unbestechliche" der Revolution vor Augen, wie politische Praxis den Tugendrigorismus in Terrorismus umschlagen läßt: im Zeichen der Guillotine, die dem corps social mit der Serie der Enthauptung das Gesetz der Trennung von Körper und Geist als traumatisches Wundmal einschneidet.

Beethovens Nähe zur Tradition des ethischen Rigorismus, die Schiller ästhetisch zu entschärfen suchte, hat vom intentionalen Aspekt der Komposition her ihre Praxis anlässlich des tumultuösen Ausbruchs der Takte 187ff. des Finales der Neunten Symphonie unter Beweis gestellt: hier erst "poco ritenente" und "poco adagio" beschwichtigt, dann als eine despotische Zurückweisung in Szene gesetzt. Dieses Ethos setzt sich als Tugend des Maßes und der Domestizierung jener Kräfte, die den tonalen Kosmos und dessen kommunikative Basis in Frage zu stellen, den Belangen des Ethos also abtrünnig zu werden drohen, in die apollinischen Dimension der Neunten Symphonie und ihre zahlreichen

---

<sup>193</sup> Kant, *Kritik der praktischen Vernunft*, S.209.

<sup>194</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Über Kunst und Wissenschaft*, in: *Schriften zur Kulturkritik*, Hamburg 1978, S. 57.

Facetten um. Etwa wenn das "Alla-marcia"-Fugato seinen euphemistisch als brüderlich umschriebenen Agon zur Agonie bringt und die Rückkehr des Freudenthemas Restitution und Apotheose nur um so nachhaltiger behauptet (T. 543ff.). Oder wenn das "Alla marcia" mit der Metaphorik der "Sonnen" jenes Licht- und Feuer-Emblem aufgreift, das noch in der letzten Sequenz des Finales die zeitliche Entdämonisierung des räumlichen Quintgrunds zum Intervallschritt bekräftigt: indem der siebenmal wiederholte Tonschritt a-d viermal der fulguralen Anspielung im programmatischen Kompositum "Götterfunken" konvergiert und dem vieldeutig unentmischten Klang des ersten Takts vom D-Dur des Finalschlusses her solaren Glanz verleiht. Mit Recht kann deshalb Treitler auch schon am zentralen Finales Thema dessen "apollonian quality" hervorheben<sup>195</sup> und Becking seine Rolle "im großen Aufbau des Satzes" als die eines "idealistischen Symbols" präzisieren; das heißt, in Rücksicht auf Beethovens Haltung "unbotmäßigen klanglichen und melodischen Kräften gegenüber", als die eines jener "rationalistisch konstruierten Themen", welche nichts an "gefährlichen Strebungen" beinhalten, "an denen sich der Dialektiker bewähren könnte"; führt doch das "Chorthema" der Neunten Symphonie "in sich noch keine Beethovensche Entscheidung herbei, es umfaßt keinen Entwicklungsteil und hat keinen errungenen Schluß"<sup>196</sup>.

Zugleich muß der in Beethovens Lebenspraxis des öfteren adhortativ verwendete Begriff der Pflicht von Kant und Fichte her verstanden werden. Fichtes Regel "für den wahren Künstler" kann geradezu das Motto des Beethovenschen Ethosverständnisses, etwa vor dem Hintergrund der Rossini-Euphorie, liefern: "Hüte dich aus Eigennutz, oder Sucht nach gegenwärtigem Ruhme dem verdorbenen Geschmacke deines Zeitalters zu fröhnen: bestrebe dich, das Ideal darzustellen, das vor deiner Seele schwebt, und vergiß alles andere."<sup>197</sup> Nur auf diese Weise dient der Künstler "seiner Pflicht"<sup>198</sup>, zur "Beförderung des Vernunftzwecks"<sup>199</sup> beizutragen. Zumal "die schöne Kunst" nicht, "wie der Gelehrte, nur den Verstand, oder wie der moralische Volkslehrer, nur das Herz ... bildet", sondern "den ganzen vereinigten Menschen", "das ganze Gemüt, in Vereinigung seiner Vermögen"<sup>200</sup>. Vor allem aber soll inmitten dunkelster politischer Restauration, einer Zeit, die die Ge-

---

<sup>195</sup> Treitler, *Beethoven's Ninth Symphony*, S. 198.

<sup>196</sup> Becking, *Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle*, S. 171.

<sup>197</sup> Fichte, *Das System der Sittenlehre*, S. 353.

<sup>198</sup> Ebd.

<sup>199</sup> Ebd., S. 352.

<sup>200</sup> Ebd., S. 350f.

danken der État-machine-Diskussion unvermindert aktuell hält, - Beethovens Verbitte-  
 rung über die gesellschaftlichen Zustände ist hinreichend nachgewiesen - an das Prinzip  
 der Freiheit, an die Autonomie des Willens und an das Sittengesetz appelliert werden:  
 gegen ein naturwüchsig vernunftloses Funktionieren der Staatsmaschine, die "völlig  
 blindlings"<sup>201</sup> "freie Menschen als mechanisches Räderwerk behandelt"<sup>202</sup>, gegen eine  
 Heteronomie also, deren Antagonismus "des innern und äußern, des privaten und öf-  
 fentlichen Lebens ... das Ganze 'geistlos'" macht<sup>203</sup>, indes die "gänzliche Zurückziehung  
 des allgemeinen und öffentlichen Geistes von dem einzelnen Leben dieses als die rein  
 endliche Seite des Staats und völlig tot"<sup>204</sup> zurückläßt. Das Ziel der "Wiederherstellung  
 einer geistvollen, bzw. menschlichen Einheit im Ganzen des wirklichen Lebens"<sup>205</sup> heißt  
 der Neunten Symphonie Stiftung eines sympathetischen Postulats im Zeichen der Idee  
 der praktischen Vernunft und ihres noumenalen Vermögens, "der Vorstellung eines  
 Zwecks gemäß zu handeln"<sup>206</sup>, desjenigen nämlich, "WAS DA SEIN SOLL"<sup>207</sup>, "um das, was  
 nicht da ist, aber durch unser Tun und Lassen wirklich werden kann, und zwar eben die-  
 ser Idee gemäß, zu Stande zu bringen"<sup>208</sup>; immun gegen den Fatalismus einer ohnmächti-  
 gen Anerkennung des unsittlichen Status quo, gegen jenes "gewaltsame Prinzip" also,  
 das "alles menschliche Tun und Lassen in bloßes Marionettenspiel verwandelt"<sup>209</sup>.

Entsprechend konvergiert Beethovens ethischer Kodex mit den "Pflichten des ästheti-  
 schen Künstlers" zur "Bildung des Menschengeschlechts" aus Fichtes *System der Sitten-  
 lehre*. Die Kunst ... "MACHT DEN TRANSCENDENTALEN GESICHTSPUNKT ZU DEM GEMEINEN"<sup>210</sup>. "Auf  
 dem transzendentalen Gesichtspunkt wird die Welt gemacht, auf dem gemeinen ist sie  
 gegeben: auf dem ästhetischen ist sie gegeben, aber nur nach der Ansicht, wie sie ge-

---

201 Schelling, *System des transzendentalen Idealismus*, S. 252.

202 *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus*, S. 234f.

203 Karl Löwith, *Von Hegel zu Nietzsche. Der revolutionäre Bruch im Denken des 19. Jahrhunderts*, Ham-  
 burg 1981, S. 184.

204 Schelling, *Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums*, Hamburg 1974, S. 107.

205 Löwith, *Von Hegel zu Nietzsche*, S. 184.

206 Kant, *Kritik der Urteilskraft*, S. 135.

207 Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, S. 557.

208 Kant, *Kritik der praktischen Vernunft*, S. 70.

209 Kant, *Rezension zu Johann Heinrich Schulz's "Versuch einer Anleitung zur Sittenlehre für alle Men-  
 schen"*, in: Kant, WW XII, S. 776.

210 Fichte, *Das System der Sittenlehre*, S. 351.

macht ist."<sup>211</sup> Erinnerung sei an Fichtes strikte Gegenposition zum deterministischen Denken des Dogmatismus und ihren Primat der praktischen Vernunft. Daran, daß es die Grenze des Akts: "das Ich setzt sich als bestimmend das Nicht-Ich"<sup>212</sup>, ständig zu erweitern gilt. Der Widerstand, der die "REINE Tätigkeit"<sup>213</sup> des unendlichen, absoluten Ich, seines Seins als "Setzen ... durch sich selbst"<sup>214</sup>, zur "OBJEKTIVEN"<sup>215</sup> beschränkt, nämlich als Widerstand des Nicht-Ich, an dem sich die Freiheit des idealen Handelns entzündet, ist im Grunde nur dazu da, durch die Autonomie sittlicher Vernunft aufgehoben zu werden. Ein infolge der produktiven Polaritäten von Ich und Nicht-Ich asymptotisch konstruierter progressus ad infinitum, der Hegels Verdikt über Fichtes Philosophie als einem Stehenbleiben beim bloßen Sollen und bei der nicht erreichten realen Einheit von Subjekt und Objekt herausforderte. "Die Welt" als "Produkt unseres freien", "IDEALEN Handelns"<sup>216</sup> als Stoff für die Tätigkeit der praktischen Vernunft zu begreifen, bedeutet der ästhetischen Betrachtungsweise, "alles frei"<sup>217</sup> zu sehen, entsprechend dem autonomen Entwurf des Kunstwerks, das als Regelcorpus präformierte Material seiner normspregenden Potentialität nach zu entbinden. In diesem Sinne mag Adorno an die unverdrossen zum Zweck der Überwindung erzeugten Barrieren und ihre mitunter formalistische Inszenierung zum triumphalen Durchbruchsethos in Beethovens Musik gedacht haben, als er einmal von deren fichtesch auftrumpfendem Wesen sprach.

Die Proklamation einer einheitsstiftenden Idee, allgemein und notwendig gültig, unwiderlegbar, sofern sie zugleich auf der Souveränität des einzelnen, auf der "Idee des Willens jedes vernünftigen Wesens als eines allgemein gesetzgebenden Willens"<sup>218</sup> beruht, lösten Kant und Fichte noch über die Begründung des Sittengesetzes. "So lange die größte Gesellschaft, die ganze Menschheit, das ganze Geisterreich, wenn wir wollen, bloß auf das Sittengesetz bezogen wird, ist es zu betrachten als ein Individuum. Das Gesetz ist das Gleiche, und auf seinem Gebiete gibt es nur EINEN Willen."<sup>219</sup> Principium

---

211 Ebd.

212 Fichte, *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre*, S. 165, o. Sprrg.

213 Ebd., S. 16, Sprrg. J. B.

214 Ebd.

215 Ebd., S. 174.

216 Fichte, *System der Sittenlehre*, S. 351.

217 Ebd.

218 Kant, *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*, WW VII, S. 63.

219 Fichte, *Beitrag zur Berichtigung der Urteile*, S. 73.

inconcussum dieses Entwurfs bleibt das Vertrauen in die Potenz des Geistes und ein auf Freiheit und Vernunft gerichtetes Telos von Geschichte. "Wenn wir uns die Geschichte als ein Schauspiel denken, in welchem jeder, der daran Teil hat, ganz frei, und nach Gutdünken seine Rolle spielt, so läßt sich eine vernünftige Entwicklung dieses verworrenen Spiels nur dadurch denken, daß es Ein Geist ist, der in allen dichtet, und daß der Dichter, dessen bloße Bruchstücke (*disiecti membra poetae*), die einzelnen Schauspieler sind, den objektiven Erfolg des Ganzen mit dem freien Spiel aller einzelnen schon zum voraus so in Harmonie gesetzt hat, daß am Ende wirklich etwas Vernünftiges herauskommen muß."<sup>220</sup> So sind alle "Ein Verstand und Ein Wille, und stehen da als Mitarbeiter an dem großen einzigmöglichen Plane der Menschheit"<sup>221</sup>. Geeint durch die "flüssige allgemeine Substanz" der "Vernunft"<sup>222</sup> als "Mitbürger" der "großen Stadt Gottes auf Erden, die nur EIN Gesetz, EIN Dämon, der Geist einer ALLGEMEINEN VERNUNFT UND HUMANITÄT beherrscht, ordnet, lenket"<sup>223</sup>. Geht doch Vernunft "immer auf das Leben der Gattung als Gattung"<sup>224</sup>.

Wenn jedoch Büchner das Phänomen der "fixen Idee" dem Motivfundus einreicht, der den Bankrott der intelligiblen Autonomie registriert, oder Berlioz' *Symphonie fantastique* kurz nach Beethovens Tod ihr thematisches Subjekt zur "idée fixe" drapiert - dann belegen solche der Pathologie entlehnten Termini neben Veränderungen der mnemonischen Struktur auch die Zersetzung der Hoffnung auf kollektiv tragfähige Ideen der Vernunft. Einer Zeit, die den Ruin transhistorischer Wahrheiten endgültig zu ratifizieren beginnt, bricht im gottverlassenen Universum des Denkens das Gravitationsfeld zusammen, das die Leitbahnen des Sinns auf der Karte der Moral fixierte und die unitarische Trias von Vernunft, Freiheit und Sittlichkeit stabilisierte. Ein Faktum, das hundert Jahre später Nietzsches Diktum: "als ob Moral übrig bliebe, wenn der sanktionierende GOTT fehlt!"<sup>225</sup>, provokant zur Sprache bringt. Seitdem die Courage, mit der Descartes' Via moderna der Methode des Zweifels für einen Augenblick auch die göttliche Instanz unterwarf, den Prolog zum Drama von der Entgöttlichung der Welt eröffnet hatte, folgt der detektivische Blick der Philosophie den Spuren des alten Gottes, um dessen Sinnmetastasen mit genea-

---

<sup>220</sup> Schelling, *System des transzendentalen Idealismus*, S. 271.

<sup>221</sup> Fichte, *Über die Würde des Menschen*, S. 414.

<sup>222</sup> Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, S. 264.

<sup>223</sup> Herder, *Briefe zur Beförderung der Humanität*, S. 81.

<sup>224</sup> Fichte, *Die Grundzüge des gegenwärtigen Zeitalters*, WW VII, S. 66.

<sup>225</sup> Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente*, KSA XII, S. 148



logisch geschärftem Skalpell bloßzulegen. Ein Sog der Säkularisierung, dem mit dem Einzug der Transzendenz in die Immanenz der Geschichte die gottzentrierte Moral porös wird. Schon Kant betont nachdrücklich, daß Ethik keiner theologischen Basis bedürfe; vielmehr kollidiere eine religiös abgeleitete Sittenlehre mit dem Autonomieprinzip der praktischen Vernunft, dem unverzichtbaren Gütesiegel moralischer Authentizität, sollte Moral auch unweigerlich zur Religion führen. Diese Umkehrung der Argumentationsrichtung in Sachen Religion und Moral verleiht früh und vehement einer Konstante der Moderne Ausdruck: der vom Leben in der Fiktion, vom Leben mit der Maske des "Als ob". Das Refugium ontologischer Gewißheitsdomänen wird zum Strandgut der alten, im Grunde theophilen Metaphysik enteignet, indes sich der ethische Kosmos unter Zersetzung von Gattungsbonus und Menschheitsempfase zur historischen Kulisse pragmatischer Bändigungsnormen entzaubert. Ein Unternehmen äußerster Desillusionierung, das nicht nur Büchner am "gräßlichen Fatalismus der Geschichte" verzweifeln läßt, an der "unabwendbaren Gewalt" in den "menschlichen Verhältnissen", "allen und keinem verliehen"<sup>226</sup>. Bleibt doch, wenn die Vernunft "aufgehoben und ausgetilgt" wird, vom idealistischen Blickwinkel aus "nichts übrig als das blosse individuelle persönliche Leben"<sup>227</sup>. "Der einzelne nur Schaum auf der Welle, die Größe ein bloßer Zufall, die Herrschaft des Genies ein Puppenspiel, ein lächerliches Ringen gegen eine ehernes Gesetz, es zu erkennen das Höchste, es zu beherrschen unmöglich."<sup>228</sup>

Dagegen setzt Beethovens eminent politische Konzeption der Neunten Symphonie über die in jeder Person gründende Idee der Menschheit nochmals emphatisch auf das Gattungssubjekt. Obwohl auch er sich dem Drama zu stellen hat, das inmitten einer negativen Realität einzig der Autonomie des Subjekts den Akt der Sinnstiftung anlastet, insistiert Beethoven darauf, das Joch der schlechten, von Ohnmacht, Zwang und Verhärtung diktierten Wirklichkeit abzuwerfen und ihr die Koordinaten von Vernunft und Freiheit einzuziehen: dazu soll das symphonische Unternehmen bewegen. Appelliert wird an eine Phantasie für idealische Zustände und deren Verwirklichung, entgegen einer apathischen Vereidigung des Seit-jeher auf ein Für-immer. Gerade durch die komponierte Diagnose geschichtlicher Notzeit hindurch soll aufgedeckt werden, daß sich die Praxis der

---

226 Büchner im November 1833 an Louise Wilhelmine Jaegle, in: Büchner, *Werke und Briefe*, München 1979, S. 162.

227 Fichte, *Die Grundzüge des gegenwärtigen Zeitalters*, S. 66.

228 Büchner im November 1833 an Louise Wilhelmine Jaegle, in: *Werke und Briefe*, S. 162. Zum ethiktheologischen Sinnkonnex und dessen Zerfall vgl. auch Johannes Bauer, *Souverän und Untertan. Kants Ethik und einige Folgen*, in: *Spuren. Zeitschrift für Kunst und Gesellschaft*, Nr. 34/35 (Okt./Nov./Dez. 1990), S. 47ff.

Zeit aus der Zerrissenheit speist und sie nährt. Sie gilt es aufzuheben. Und zwar ohne die Flucht in eine traumhafte Gegenwelt. Bleibt doch das geschichtliche Hier und Jetzt die Arena, mit der sich die kompositorische Überwindungs- und Bewältigungsarbeit auseinanderzusetzen hat. So wird Beethovens im Finale aufgehender Gedanke der Emanzipation, der von der kritischen These des ersten Satzes bedingt wird, und um den sich die Stadien der einzelnen Sätze zentrieren, zum Leitstern des postulatorischen Impetus, zu dem sich das Werk im Fichteschen Sinn der "Vorbereitung"<sup>229</sup> formt. Vom Ethos der Pflicht aus komponiert, selbst Appell an die Pflicht.

---

229 Fichte, *Das System der Sittenlehre*, S. 352.

## Literatur

- Adamzik, Sylvelie*, Subversion und Substruktion. Zu einer Phänomenologie des Todes im Werk Goethes, Berlin 1985
- Adler, Guido* (Hg.), Handbuch der Musikgeschichte in drei Bänden, München 1975
- Adorno, Theodor W.*, Drei Studien zu Hegel, in: GS 5, Frankfurt/M. 1970
- Ästhetische Theorie, GS 7, Frankfurt/M. 1970
  - Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins, in: GS 11, Frankfurt/M. 1974
  - Philosophie der neuen Musik, GS 12, Frankfurt/M. 1978
  - Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs, in: GS 13, Frankfurt/M. 1971
  - Mahler. Eine musikalische Physiognomik, in: GS 13, Frankfurt/M. 1971
  - Einleitung in die Musiksoziologie, in: GS 14, Frankfurt/M. 1973
  - Der getreue Korrepetitor, in: GS 15, Frankfurt/M. 1978
  - Form in der neuen Musik, in: GS 16, Frankfurt/M. 1978
  - Klangfiguren, in: GS 16, Frankfurt/M. 1978
  - Quasi una fantasia, in: GS 16, Frankfurt/M. 1978
  - Dialektik der Aufklärung, zusammen mit Max Horkheimer, Frankfurt/M. 1969
  - Impromptus, Frankfurt/M. 1968
  - Minima Moralia, Frankfurt/M. 1971
  - Moments musicaux, Frankfurt/M. 1964
  - Negative Dialektik, Frankfurt/M. 1966
  - Prismen, Frankfurt/M. 1976
  - Stichworte. Kritische Modelle 2, Frankfurt/M. 1969
  - Vorlesungen zur Ästhetik, Zürich 1973
  - Vorlesungen zur Einleitung in die Erkenntnistheorie, Frankfurt/M. o. J.
- Arnim, Bettina v.*, Goethes Briefwechsel mit einem Kinde, Hg. Alfred Kantorowicz, Hamburg 1982
- Bach, Carl Philipp Emanuel*, Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen. Faksimile-Nachdruck der 1. Auflage, Berlin 1753 u. 1762, Hg. Lothar Hoffmann-Erbrecht, Leipzig-Wiesbaden 1981
- Baensch, Otto*, Aufbau und Sinn des Chorfinals in Beethovens neunter Symphonie, in: Schriften der Straßburger Wissenschaftlichen Gesellschaft an der Universität Frankfurt/M., Neue Folge 11. Heft, Berlin-Leipzig 1930
- Zur neunten Symphonie, in: Neues Beethovenjahrbuch Bd. II, 1925

- Bagge, Selmar*, L. v. Beethoven's Neunte Symphonie, in: Allgemeine Musikalische Zeitung, Leipzig 1877 (XII. Jgg., Nr. 4/5)
- Balet, Leo/Gerhard, E.*, Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert, Hg. Gert Mattenklott, Frankfurt/M.-Berlin-Wien 1972
- Barthes, Roland*, Lektion. Antrittsvorlesung im Collège de France, Frankfurt/M. 1980
- Sade, Fourier, Loyola, Frankfurt/M. 1974
  - Was singt mir, der ich höre in meinem Körper das Lied, Berlin 1979
- Baudelaire, Charles*, Die Blumen des Bösen, in: Sämtliche Werke in acht Bänden, Hgg. Friedhelm Kemp u. Claude Pichois, Bd. III, München 1975
- Bauer, Johannes*, Souverän und Untertan. Kants Ethik und einige Folgen, in: Spuren. Zeitschrift für Kunst und Gesellschaft, Nr. 34/35 (Okt./Nov./Dez. 1990)
- Becking, Gustav*, Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle, Stuttgart 1958
- Beethoven, Ludwig v.*, Sämtliche Briefe, Hg. Emerich Kastner, Leipzig 1910
- Bekker, Paul*, Beethoven, Berlin 1912
- Gustav Mahlers Sinfonien, Berlin 1921
- Benjamin, Walter*, Ursprung des deutschen Trauerspiels, GS I, 1, Frankfurt/M. 1974
- Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus, GS I, 2, Frankfurt/M. 1974
  - Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, GS I, 2, Frankfurt/M. 1974
- Blankenburg, Walter*, Einführung in Bachs h-Moll-Messe, Kassel 1974
- Bleuler, Eugen*, Dementia praecox oder Gruppe der Schizophrenien, Leipzig und Wien 1911
- Bloch, Ernst*, Das Prinzip Hoffnung, Frankfurt/M. 1977
- Experimentum Mundi, Frankfurt/M. 1975
  - Geist der Utopie, Frankfurt/M. 1973
  - Verfremdungen II, Frankfurt/M. 1964
  - Zur Philosophie der Musik, Frankfurt/M. 1974
- Blume, Friedrich*, Artikel "Klassik", in: Epochen der Musikgeschichte, Kassel 1974
- Bohrer, Karl Heinz*, Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins, Frankfurt/M. 1981
- Boucquey, Eliane*, Wählen oder schöpferisch sein, in: Essen vom Baum der Erkenntnis. Weibliche Praxis gegen Kultur, Berlin 1977
- Boulez, Pierre*, Anhaltspunkte, München 1979
- Brockmeier, Jens/Henze, Hans Werner*, "Nur insofern etwas in sich selbst einen Wider-

- spruch hat, bewegt es sich, hat Trieb und Tätigkeit". Überlegungen zur Exposition der Neunten Sinfonie Beethovens, in: Hans Werner Henze (Hg.), Die Zeichen. Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik II, Frankfurt/M. 1981
- Büchner, Georg*, Werke und Briefe, München 1979
- Busoni, Ferruccio*, Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst, Frankfurt/M. 1974
- Canetti, Elias*, Masse und Macht, München 1976
- Chittum, Donald*, Compositional Similarities in Beethoven and Stravinsky, in: Music review XXX, Dec. 1969
- Coeuroy, André*, Schumann et Bach, in: Contrepoints 7 (1951)
- Comte, Auguste*, Rede über den Geist des Positivismus, Hg. Iring Fetscher, Hamburg 1979
- Cooper, Martin*, Beethoven. The last decade 1817-1827, London 1970
- Dahlhaus, Carl*, Die Idee der absoluten Musik, Kassel 1978
- Ludwig van Beethoven und seine Zeit, Laaber 1987
  - Musikästhetik, Köln 1967
  - Richard Wagners Musikdramen, Velber 1971
  - Studien zu romantischen Symphonien, in: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1973, Berlin 1974
  - Zum Begriff des Thematischen bei Beethoven. Kommentare zu opus 95 und 102, 1, in: Beethoven '77, Zürich 1979
- Danuser, Hermann*, Beethovens Cellosonaten opus 102. Einige form- und interpretationsanalytische Gedanken, in: Beethoven '77, Zürich 1979
- Debussy, Claude*, Monsieur Croche. Sämtliche Schriften und Interviews, Stuttgart 1974
- Derrida, Jacques*, Die Schrift und die Differenz, Frankfurt/M. 1972
- Diels, Hermann*, Die Fragmente der Vorsokratiker, Hamburg 1957
- Dittersdorf, Karl Ditters von*, Lebensbeschreibung, seinem Sohne in die Feder diktiert, Regensburg 1940
- EGgebrecht, Hans Heinrich*, Das Ausdrucks-Prinzip im musikalischen Sturm und Drang, in: Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik, Wilhelmshaven 1977
- Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption, Mainz 1972
- Einstein, Alfred*, Größe in der Musik, Kassel 1980
- Eisler, Hanns*, Zum hundertsten Todestage Beethovens, in: Eisler, Materialien zu einer Dialektik der Musik, Leipzig 1973
- Fichte, Johann Gottlieb*, Sämtliche Werke, 8 Bde., Hg. Immanuel Hermann Fichte, Berlin 1845/46

- Über die Würde des Menschen (Bd. I)
  - Die Anweisung zum seligen Leben (Bd. V)
  - Über den Grund unseres Glaubens an eine göttliche Weltregierung (Bd. V)
  - Die Grundzüge des gegenwärtigen Zeitalters (Bd. VII)
  - Beitrag zur Berichtigung der Urteile des Publikums über die französische Revolution, Hamburg 1973
  - Das System der Sittenlehre, Hamburg 1969
  - Die Bestimmung des Menschen, Hamburg 1979
  - Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre, Hamburg 1979
- Finscher, Ludwig*, Beethovens Klaviersonate opus 31, 3. Versuch einer Interpretation, in: Festschrift für Walter Wiora, Kassel 1967
- Studien zur Geschichte des Streichquartetts, Bd. I (Die Entstehung des klassischen Streichquartetts. Von den Vorformen zur Grundlegung durch Joseph Haydn), Kassel 1974
- Fischer, Kurt v.*, Die Beziehungen von Form und Motiv in Beethovens Instrumentalwerken, Hildesheim/New York 1972
- Flaubert, Gustave*, Briefe, Hg. Helmut Scheffel, Zürich 1977
- Floros, Constantin*, Gustav Mahler, Wiesbaden 1977
- Foucault, Michel*, Von der Subversion des Wissens, Frankfurt/M.-Berlin-Wien 1978
- Frank, Manfred*, Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie, Frankfurt/M. 1982
- Freud, Sigmund*, Studienausgabe, Hgg. Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey, Frankfurt/M. 1969 ff.:
- Vorlesungen (Bd. I)
  - Die Traumdeutung (Bd. II)
  - Psychologie des Unbewußten (Bd. III)
  - Psychologische Schriften (Bd. IV)
  - Sexualeben (Bd. V)
  - Hysterie und Angst (Bd. VI)
  - Gesellschaft/Religion (Bd. IX)
  - Abriß der Psychoanalyse, Frankfurt/M. 1953
- Goethe, Johann Wolfgang*, Faust. Der Tragödie erster und zweiter Teil. Hamburger Ausgabe in vierzehn Bänden, Hg. Erich Trunz, Bd. III, München 1976
- Torquato Tasso, HA Bd. V, München 1977

- West-östlicher Divan, Berlin 1952
- Goldschmidt, Harry*, Beethoven und der Fortschritt, in: Die Erscheinung Beethoven, Beethoven-Studien I, Leipzig 1974
- Beethoven. Werkeinführungen, Leipzig 1975
- Der späte Beethoven - Versuch einer Standortbestimmung, in: Bericht über den Internationalen Beethoven-Kongreß 1970 in Berlin, Berlin 1971
- Um die Unsterbliche Geliebte. Ein Beethoven Buch, München 1980
- Gottschalck, A. v.*, Die Symphonien Beethovens im Lichte der Philosophie Schopenhauers, in: Zweites Jahrbuch der Schopenhauer-Gesellschaft (1913)
- Gräf, Hans Gerhard* (Hg.), Goethe über seine Dichtungen, Frankfurt/M. 1901
- Grebe, Karl*, Anton Bruckner, Reinbek/Hbg. 1972
- Griesinger, Georg August*, Biographische Notizen über Joseph Haydn, Hg. Karl-Heinz Köhler, Leipzig 1975
- Grillparzer, Franz*, Tagebücher, in: Grillparzer, Sämtliche Werke, Hgg. Peter Frank und Karl Pörnbacher, Bd. IV, München 1964
- Groddeck, Georg*, Psychoanalytische Schriften zur Literatur und Kunst, Frankfurt/M. 1978
- Gülke, Peter*, Introdution als Widerspruch im System. Zur Dialektik von Thema und Prozessualität bei Beethoven, in: Deutsches Jahrbuch für Musikwissenschaft (1969), Leipzig 1970
- Zur Bestimmung des Sinfonischen bei Beethoven, in: Deutsches Jahrbuch für Musikwissenschaft 1970, Leipzig 1971
- Habermas, Jürgen*, Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft, Neuwied/Berlin 1976
- Halm, August*, Beethoven, Berlin 1927
- Einführung in die Musik, Berlin 1926
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich*, Werke in zwanzig Bänden, Hgg. Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel, Frankfurt/M. 1970ff.:
- Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus (Bd. I)
- Der Geist des Christentums (Bd. I)
- Die Verfassung Deutschlands (Bd. I)
- Fragmente über Volksreligion und Christentum (Bd. I)
- Differenz des Fichteschen und Schellingschen Systems der Philosophie (Bd. II)
- Über die wissenschaftlichen Behandlungsarten des Naturrechts, seine Stelle in der praktischen Philosophie und sein Verhältnis zu den positiven Rechtswissenschaften (Bd. II)

- Phänomenologie des Geistes (Bd. III)
  - Philosophische Propädeutik (Bd. IV)
  - Logik I/II (Bde. V/VI)
  - Grundlinien der Philosophie des Rechts (Bd. VII)
  - Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften I-III (Bde. VIII-X)
  - Fragment zur Philosophie des Geistes (Bd. XI)
  - Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte (Bd. XII)
  - Vorlesungen über die Ästhetik I-III (Bde. XIII-XV)
  - Vorlesungen über die Philosophie der Religion II (Bd. XVII)
  - Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie I, III (Bde. XVIII, XX)
  - Jenaer Realphilosophie. Vorlesungsmanuskripte zur Philosophie der Natur und des Geistes von 1805-1806, Hg. Johannes Hoffmeister, Hamburg 1969
  - Briefe. Unter dem Titel "Weltgeist zwischen Jena und Berlin" herausgegeben und ausgewählt von Hartmut Zinser, Frankfurt/M.; Berlin; Wien 1982
- Heine, Heinrich*, Werke in vier Bänden, Hgg. Eberhard Galley, Wolfgang Preisendanz, Helmut Schanze, Christoph Siegrist, Frankfurt/M. 1968:
- Deutschland. Ein Wintermärchen (Bd. I)
  - Reisebilder (Bd. II)
  - Schriften über Frankreich (Bd. III)
- Helm, Theodor*, Beethovens Streichquartette, Leipzig 1921
- Henrich, Dieter*, Hegel im Kontext, Frankfurt/M. 1971
- Henze, Hans Werner/Brockmeier, Jens*, "Nur insofern etwas in sich selbst einen Widerspruch hat, bewegt es sich, hat Trieb und Tätigkeit". Überlegungen zur Exposition der Neunten Sinfonie Beethovens, in: Hans Werner Henze (Hg.), Die Zeichen. Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik II, Frankfurt/M. 1981
- Herder, Johann Gottfried*, Briefe zur Beförderung der Humanität, in: Herder, Werke in fünf Bänden, Berlin und Weimar 1978, Bd. V
- Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit, in: Herder, Werke in fünf Bänden, Bd. IV
- Herre, Grita/Köhler, Karl-Heinz* (Hgg.), Ludwig van Beethovens Konversationshefte Bde. I, VI, Leipzig 1972
- Herwig, Wolfgang* (Hg.), Goethes Gespräche, Zürich/Stuttgart 1971
- Hobbes, Thomas*, Vom Menschen. Vom Bürger, Hamburg 1959
- Hölderlin, Friedrich*, Sämtliche Werke, Hg. Friedrich Beißner, Frankfurt/M.-Wien-Zürich 1965. Darin:



- Anmerkungen zum Oedipus
  - Hyperion
  - Über den Unterschied der Dichtarten
  - Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes
- Hoffmann, L.*, Ein Programm zu Beethovens 9. Symphonie, Berlin 1870
- Horkheimer, Max*, Dialektik der Aufklärung, zusammen mit Theodor W. Adorno, Frankfurt/M. 1969
- Egoismus und Freiheitsbewegung, in: Die gesellschaftliche Funktion der Philosophie, Frankfurt/M. 1974
- Humboldt, Wilhelm v.*, Schriften zur Sprache, Hg. Michael Böhler, Stuttgart 1973
- Jean Paul*, Vorschule der Ästhetik, Jean Pauls Werke in zwölf Bänden, Hg. Norbert Miller, München/Wien 1975, Bd. 9
- Kagel, Mauricio*, Interview zum Beethoven-Jahr 1970, in: Der Spiegel XXIV, 1970
- Kant, Immanuel*, Werke in zwölf Bänden, Hg. Wilhelm Weischedel, Frankfurt/M. 1968:
- Kritik der reinen Vernunft (Bde. III/IV)
  - Welches sind die wirklichen Fortschritte, die die Metaphysik seit Leibnizens und Wolffs Zeiten in Deutschland gemacht hat? (Bd. VI)
  - Grundlegung zur Metaphysik der Sitten (Bd. VII)
  - Kritik der praktischen Vernunft (Bd. VII)
  - Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft (Bd. VIII)
  - Metaphysik der Sitten (Bd. VIII)
  - Kritik der Urteilskraft (Bd. X)
  - Der Streit der Fakultäten (Bd. XI)
  - Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht (Bd. XI)
  - Über den Gemeinspruch: Das mag in der Theorie richtig sein, taugt aber nicht für die Praxis (Bd. XI)
  - Anthropologie in pragmatischer Hinsicht (Bd. XII)
  - Rezension zu Johann Heinrich Schulz's Versuch einer Anleitung zur Sittenlehre für alle Menschen (Bd. XII)
- Kierkegaard, Sören*, Der Begriff Angst, Hamburg 1960
- Die Wiederholung, in: Philosophisch-theologische Schriften, Hgg. Hermann Diem u. Walter Rest, Köln/Olten 1956
  - Unwissenschaftliche Nachschrift, München 1976
- Kinderman, William*, Beethoven's Symbol for the Deity in the "Missa solemnis" and the Ninth Symphony, in: 19th Century Music (1985, 2)

- Kleist, Heinrich von*, Briefe 1793-1804, München 1964
- Kluge, Alexander/Negt, Oskar*, Geschichte und Eigensinn, Frankfurt/M. 1981
- Knepler, Georg*, Zu Beethovens Wahl von Werkgattungen. Untersuchungen zu einem soziologischen Aspekt eines ästhetischen Problems, in: Knepler, Gedanken über Musik, Berlin 1980
- Köhler, Karl-Heinz/Herre, Grita* (Hgg.), Ludwig van Beethovens Konversationshefte, Bde. I, VI, Leipzig 1972
- Kohut, Heinz*, Introspektion, Empathie und Psychoanalyse. Aufsätze zur psychoanalytischen Theorie, zu Pädagogik und Forschung und zur Psychologie der Kunst, Frankfurt/M. 1977
- Kopfermann, Michael*, Beiträge zur musikalischen Analyse später Werke Ludwig van Beethovens, München/Salzburg 1975
- Kreft, Ekkehard*, Die späten Quartette Beethovens. Substanz und Substanzverarbeitung, Bonn 1969
- Kretzschmar, Hermann*, Führer durch den Konzertsaal, Leipzig 1890
- Kunze, Stefan*, Die Wiener Klassik und ihre Epoche. Zur Situierung der Musik von Haydn, Mozart und Beethoven, in: Studien zum achtzehnten Jahrhundert, Bd. 2/3, München 1980.
- Kurth, Ernst*, Bruckner, Leipzig 1925
- Laplanche, Jean/Pontalis, J.-B.*, Das Vokabular der Psychoanalyse, Frankfurt/M. 1977
- Leitzmann, Albert* (Hg.), Ludwig van Beethoven. Berichte der Zeitgenossen, Briefe und persönliche Aufzeichnungen, Bd. II, Leipzig 1921
- Lepenes, Wolf*, Melancholie und Gesellschaft, Frankfurt/M. 1972
- Lessing, Gotthold Ephraim*, Hamburgische Dramaturgie, Werke in drei Bänden, Hg. Kurt Wölfel, Bd. II, Frankfurt/M. 1967
- Lévi-Strauss, Claude*, Mythologica I. Das Rohe und das Gekochte, Frankfurt/ M. 1976
- Mythos und Bedeutung, Frankfurt/M. 1980
- Livingstone, Ernest F.*, Das Formproblem des 4. Satzes in Beethovens 9. Symphonie, in: Bericht vom Beethoven-Kongreß Bonn 1970, Kassel o. J.
- Löwith, Karl*, Von Hegel zu Nietzsche. Der revolutionäre Bruch im Denken des 19. Jahrhunderts, Hamburg 1981
- Lukács, Georg*, Der junge Hegel. Über die Beziehungen von Dialektik und Ökonomie, Frankfurt/M. 1973
- Die Theorie des Romans, Darmstadt-Neuwied 1971
  - Geschichte und Klassenbewußtsein, Neuwied und Berlin 1970

- Lyotard, Jean-François*, Essays zu einer affirmativen Ästhetik, Berlin 1982
- Intensitäten, Berlin o. J.
- Lypp, Bernhard*, Ästhetischer Absolutismus und politische Vernunft. Zum Widerstreit von Reflexion und Sittlichkeit im deutschen Idealismus, Frankfurt/M. 1972
- Machatus, Franz-Jochen*, "Eroica" (Das transzendente Ich), Kongreßbericht Kassel, Kassel 1963
- Magnani, Luigi*, Beethovens Konversationshefte, München 1967
- Mann, Thomas*, Doktor Faustus, Frankfurt/M. 1976
- Leiden und Größe Richard Wagners, in: Thomas Mann, Leiden und Größe der Meister, Frankfurt/M. 1974
- Marcuse, Herbert*, Triebstruktur und Gesellschaft, Frankfurt/M. 1971
- Markov, Walter*, Revolution im Zeugenstand. Frankreich 1789-1799, Leipzig 1982
- Marx, Adolf Bernhard*, Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen, Berlin 1863
- Marx, Karl*, Zur Judenfrage, MEW Bd. I, Berlin 1956
- Das Kapital, Bd. I, MEW XXIII, Berlin 1972
  - Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844, MEW Ergänzungsband, 1. Tl., Berlin 1968
- Mayer, Hans*, Wagner, Hamburg 1959
- Neunte Symphonie und Song of Joy, in: Mayer, Ein Denkmal für Johannes Brahms, Frankfurt/M. 1983
- Mensching, Günther*, Zeit und Fortschritt in den geschichtsphilosophischen Thesen Walter Benjamins, in: Materialien zu Benjamins Thesen "Über den Begriff der Geschichte", Hg. Peter Bulthaup, Frankfurt/M. 1975
- Metzger, Heinz-Klaus*, John Cage oder die freigelassene Musik, in: Musik-Konzepte, Sonderband John Cage, München 1978
- Moritz, Karl Philipp*, Schriften zur Ästhetik, Hg. Hans-Joachim Schrimpf, Tübingen 1962
- de la Motte, Diether*, Kontrapunkt, Kassel 1981
- Nagler, Norbert*, Der konfliktuöse Kompromiß zwischen Gefühl und Vernunft im Frühwerk Schumanns, in: Robert Schumann, Bd. I, Reihe Musikkonzepte, Hgg. Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1981
- Nef, Karl*, Die neun Sinfonien Beethovens, Leipzig 1928
- Negt, Oskar/Kluge, Alexander*, Geschichte und Eigensinn, Frankfurt/M. 1981
- Nietzsche, Friedrich*, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, Hgg. Giorgio Colli undazzino Montinari, München/Berlin/New York 1980:
- Die Geburt der Tragödie (Bd. I)

- Unzeitgemäße Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben (Bd. I)
  - Unzeitgemäße Betrachtungen. Viertes Stück: Richard Wagner in Bayreuth (Bd. I)
  - Menschliches, Allzumenschliches (Bd. II)
  - Die fröhliche Wissenschaft (Bd. III)
  - Zur Genealogie der Moral (Bd. V)
  - Ecce homo (Bd. VI)
  - Götzen-Dämmerung (Bd. VI)
  - Über das Verhältnis der Sprache zur Musik (Bd. VII)
- Nottebohm, Gustav*, Zweite Beethoveniana, Leipzig 1887
- Novalis*, Werke in einem Band, Hgg. Hans-Joachim Mähl u. Richard Samuel, München/Wien 1981. Darin:
- Die Christenheit oder Europa
  - Hymnen an die Nacht
- Oboussier, Robert*, Die Sinfonien von Beethoven, Berlin 1937
- Pander, Oscar v.*, Beethovens Neunte Sinfonie, Stuttgart 1953
- Platon*, Politeia, Hamburg 1959
- Ploebusch, Gerd*, Alban Bergs "Wozzeck". Dramaturgie und musikalischer Aufbau, Baden-Baden 1968
- Pontalis, J.-B./Laplanche, Jean*, Das Vokabular der Psychoanalyse, Frankfurt/M. 1977
- Proust, Marcel*, Auf der Suche nach der verlorenen Zeit, Frankfurt/M. 1972
- Ratz, Erwin*, Einführung in die musikalische Formenlehre, Wien 1973
- Zum Formproblem bei Gustav Mahler. Eine Analyse des Finales der Sechsten Symphonie, in: Gustav Mahler, Tübingen 1966
- Ravizza, Victor*, Joseph Haydn, Die Schöpfung. Werkmonographien zur Musikgeschichte Heft 24, München 1981
- Rexroth, Dieter*, Beethoven, Mainz/München 1982
- Einführung und Analyse zu Beethovens Sinfonie Nr. 9, Mainz 1979
  - Programmheft der Frankfurter Museumsgesellschaft zur Aufführung der Neunten Symphonie unter Michael Gielen, Spielzeit 1978/79
- Riezler, Walter*, Beethoven, Zürich 1977
- Rilke, Rainer Maria*, Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, in: Rilke, Sämtliche Werke in zwölf Bänden, Frankfurt/Main 1975, Bd. XI
- Ritter, Joachim*, Hegel und die französische Revolution, Frankfurt/M. 1972
- Rousseau, Jean-Jacques*, Über Kunst und Wissenschaft, in: Schriften zur Kulturkritik,

- Hamburg 1978, S. 57
- Sartre, Jean-Paul*, Das Imaginäre. Phänomenologische Psychologie der Einbildungskraft, Reinbek/Hbg. 1971
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph*, Sämtliche Werke, Hg. Karl Friedrich August Schelling, Stuttgart 1856-1861:
- Briefe über Dogmatismus und Criticismus (Bd. I, 1)
  - Vom Ich als Princip der Philosophie oder Über das Unbedingte im menschlichen Wissen (Bd. I, 1)
  - System der Naturphilosophie (Bd. I, 3)
  - Philosophische Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freiheit (Bd. I, 7)
  - Philosophie der Kunst, Darmstadt 1976
  - System des transzendentalen Idealismus, Hamburg 1957
  - Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums, Hamburg 1974
- Schenk, Erich*, Barock bei Beethoven, in: Beethoven und die Gegenwart, Hg. Arnold Schmitz, Berlin-Bonn 1937
- Schenker, Heinrich*, Beethoven, Neunte Sinfonie, Wien/Leipzig 1912
- Neue musikalische Theorien und Phantasien, III, Der freie Satz, Wien 1935
- Schering, Arnold*, Beethoven und die Dichtung, Berlin 1936
- Schiller, Friedrich*, Sämtliche Werke in fünf Bänden, Hgg. Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, München 1980:
- Gedichte (Bd. I)
  - Die Sendung Moses (Bd. IV)
  - Kallias oder über die Schönheit (Bd. V)
  - Theosophie des Julius (Bd. V)
  - Über Anmut und Würde (Bd. V)
  - Über das Pathetische (Bd. V)
  - Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen (Bd. V)
  - Über die ästhetische Erziehung des Menschen (Bd. V)
  - Über die tragische Kunst (Bd. V)
  - Über Matthissons Gedichte (Bd. V)
  - Über naive und sentimentalische Dichtung (Bd. V)
  - Vom Erhabenen (Bd. V)
  - Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken? (Bd. V)
  - Zu Gottfried Körners Aufsatz über Charakterdarstellung in der Musik (Bd. V)
- Schindler, Anton*, Biographie von Ludwig van Beethoven, Hg. Eberhardt Klemm, Leipzig

- 1977
- Schlegel, Friedrich*, Charakteristiken und Kritiken I, Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe Bd. II, Hg. Hans Eichner, München/Paderborn/Wien 1967
- Philosophische Lehrjahre, 1. Teil, Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe Bd. XVIII, Hg. Ernst Behler, München/Paderborn/Wien 1963
  - Kritische Schriften, Hg. Wolfdieterich Rasch, München 1970. Darin:
  - Athenäums-Fragmente
  - Gespräch über die Poesie
  - Über das Studium der griechischen Poesie
- Schleiermacher, Friedrich*, Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern, Hamburg 1958
- Schleuning, Peter*, Warum wir von Beethoven erschüttert werden und andere Aufsätze über Musik, Frankfurt/M. 1978
- Das 18. Jahrhundert: Der Bürger erhebt sich, Reinbek/Hbg. 1984
- Schmitz, Arnold*, Das romantische Beethovenbild, Darmstadt 1970
- Schnebel, Dieter*, Denkbare Musik. Schriften 1952-1972, Köln 1972
- Schönberg, Arnold*, Harmonielehre, Wien 1966
- Stil und Gedanke, Frankfurt/M. 1976
- Schopenhauer, Arthur*, Werke in zehn Bänden, Zürich 1977:
- Die Welt als Wille und Vorstellung (Bde. I-IV)
  - Preisschrift über die Grundlage der Moral (Bd. VI)
- Schrade, Leo*, Beethoven in Frankreich, Bern/München 1980
- Schubart, Christian Friedrich Daniel*, Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst, Hg. Jürgen Mainka, Leipzig 1977
- Schweppenhäuser, Hermann*, Physiognomie eines Physiognomikers, in: Zur Aktualität Walter Benjamins, Hg. Siegfried Unseld, Frankfurt/M. 1972
- Spekulative und negative Dialektik, in: Aktualität und Folgen der Philosophie Hegels, Hg. Oskar Negt, Frankfurt/M. 1971
- Seidel, Wilhelm*, Ludwig van Beethoven, I. Symphonie C-Dur. Werkmonographien zur Musikgeschichte Heft 17, München 1979
- Seifert, Wolfgang*, Christian Gottfried Körner. Ein Musikästhetiker der deutschen Klassik, Regensburg 1960
- Simon, Erika*, Die Götter der Griechen, München 1969
- Spiel, Hilde* (Hg.), Der Wiener Kongreß in Augenzeugenberichten, München 1978
- Staiger, Emil* (Hg.), Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Frankfurt/M. 1977

- Steglich, Rudolf*, Motivischer Dualismus und thematische Einheit in Beethovens Neunter Sinfonie, in: Festschrift Heinrich Bessler, Leipzig 1961
- Stephan, Rudolf*, Betrachtungen zu Form und Thematik in Mahlers Vierter Symphonie, in: Neue Wege der musikalischen Analyse. Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Bd. VI, Berlin 1967
- Sterba, Edith u. Richard*, Ludwig van Beethoven und sein Neffe. Tragödie eines Genies, München 1964
- Stockhausen, Karlheinz*, Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik, Bd. I, Köln 1964
- Sychra, Antonín*, Über die Bedeutung von Beethovens Skizzen zur IX. Symphonie, in: Bericht über die Internationale Konferenz zum Andenken Joseph Haydns, Budapest 1961
- Szondi, Peter*, Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis, Frankfurt/M. 1970
- Thayer, Alexander Wheelock*, Ludwig van Beethovens Leben. Deutsche Übersetzung und Weiterführung von Hermann Deiters, beendet von Hugo Riemann, Berlin-Leipzig 1866-1908
- Tieck, Ludwig*, Symphonien, in: Wackenroder/Tieck, Phantasien über die Kunst, Hg. Wolfgang Nehring, Stuttgart 1973
- Tillich, Paul*, Das Dämonische. Ein Beitrag zur Sinndeutung der Geschichte, in: Tillich-Auswahl, Hg. Manfred Baumotte, Bd. III, Stuttgart 1980
- Treitler, Leo*, History, Criticism and Beethoven's Ninth Symphony, in: 19th Century Music (1980, 3)
- Uhde, Jürgen*, Beethovens Klaviermusik, Stuttgart 1974
- Valéry, Paul*, Über Kunst, Frankfurt/M. 1973
- Windstriche, Frankfurt/M. 1971
- Vischer, Friedrich Theodor*, Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen, München 1922
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich*, Die Wunder der Tonkunst, in: Wackenroder/ Tieck, Phantasien über die Kunst, Hg. Wolfgang Nehring, Stuttgart 1973
- Ein wunderbares morgenländisches Märchen von einem nackten Heiligen, in: Phantasien über die Kunst, Stuttgart 1973
- Wagner, Richard*, Beethoven, Leipzig 1870
- Bericht über die Aufführung der Neunten Symphonie von Beethoven im Jahre 1846 in Dresden, in: Wagner, Dichtungen und Schriften, Hg. Dieter Borchmeyer, Bd. IX, Frankfurt/M. 1983

- Zum Vortrag der Neunten Symphonie Beethovens. Dichtungen und Schriften, Bd. IX, Frankfurt/M. 1983
- Wapnewski, Peter*, Der traurige Gott. Richard Wagner in seinen Helden, München 1982
- Weber, Max*, Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik, Stuttgart 1972
- Die protestantische Ethik. Eine Aufsatzsammlung, Hg. Johannes Winckelmann, Hamburg 1975
- Weingartner, Felix*, Akkorde. Gesammelte Aufsätze, Leipzig 1912
- Wieland, Wolfgang*, Bemerkungen zum Anfang von Hegels Logik, in: Seminar: Dialektik in der Philosophie Hegels, Hg. Rolf-Peter Horstmann, Frankfurt/M. 1978
- Wildberger, Jacques*, Versuch über Beethovens späte Streichquartette, in: Beethoven '70, Frankfurt/M. 1970
- Der Wille zur Verfügungsgewalt. Eine für die Musiksprache Beethovens zentrale Figur: Der Anfang der 5. Symphonie, in: Beethoven '77. Beiträge der Beethoven-Woche 1977, veranstaltet von der Musik-Akademie Basel, Hg. Friedhelm Döhl, Zürich 1979
- Zenck, Martin*, Kunst als begriffslose Erkenntnis, München 1977
- Phantasmagorie - Ausdruck - Extrem. Die Auseinandersetzung zwischen Adornos Musikdenken und Benjamins Kunsttheorie in den dreißiger Jahren, in: Adorno und die Musik. Studien zur Wertungsforschung, Bd. XII, Hg. Otto Kolleritsch, Graz 1979
- Die Bach-Rezeption des späten Beethoven. Zum Verhältnis von Musikhistoriographie und Rezeptionsgeschichtsschreibung der "Klassik", Archiv für Musikwissenschaft, Wiesbaden-Stuttgart 1986
- Zentner, Wilhelm*, Einleitung zu Richard Wagners "Rheingold", Stuttgart o. J.

Beethovens Neunte Symphonie lag der Analyse in folgenden Editionen zugrunde:

- Faksimile-Ausgabe der autographen Partitur, Peters Reprints, Leipzig 1975 (Photomechanischer Nachdruck der Faksimile-Ausgabe bei Kistner und Siegel, Leipzig 1924)
- Partitur Edition Peters (Nr. 1020 i)
- Studienpartitur Edition Eulenburg (Nr. 411)
- Taschen-Partitur Goldmann/Schott, Mainz 1979 (Nach der Vorlage der 1862-65 bei Breitkopf & Härtel erschienenen Gesamtausgabe der Werke Beethovens, Serie I/Bd. IX)