

Der „einzelne Ausdruck mit seiner Gewalt“

Eine Beethoven-Kritik Gustav Jacobsthals aus dem Jahre 1889

Einer Mitteilung Albert Schweitzers, des im öffentlichen Bewußtsein wohl berühmtesten Straßburger Schülers Gustav Jacobsthals¹, zufolge, glaubte sein musikwissenschaftlicher Lehrer an den Niedergang der Musikkultur seit Beethoven. Die einzige sich an ein breiteres Publikum wendende Nachricht über Jacobsthal und seine Ansichten in der in Schweitzers Autobiographie vorliegenden Form lautet: „In seiner Einseitigkeit ließ Jacobsthal nur die vorbeethovensche Musik als Kunst gelten.“² Es wird sich aber zeigen, daß und in welcher Weise Schweitzer mit dieser pauschalen Behauptung Jacobsthals Stellung zu Beethoven mißverstanden hat. Welche Anschauungen Jacobsthal wirklich hegte, läßt sich nämlich anhand einer von mir aufgefundenen Mitschrift zweier Kolleg-Stunden, die sein Schüler Peter Wagner anfertigte und die in Jacobsthals Nachlaß aufbewahrt ist, erläutern. Ihr Inhalt wird so oder ähnlich bei einem wiederholten Vortrag in den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts von Schweitzer gehört worden sein.³

¹ Zu Leben und Werk des Musikwissenschaftlers Gustav Jacobsthal (1845 bis 1912) – er lehrte Musiktheorie und Musikgeschichte an der Straßburger Universität von 1872 bis 1905, seine wenigen Publikationen geben kein ausreichendes Bild von dem Umfang seiner Forschungen – siehe: Peter Sühning: *Gustav Jacobsthal – Ein Musikologe im deutschen Kaiserreich. Musik inmitten von Natur, Geschichte und Sprache. Eine ideen- und kulturgeschichtliche Biografie mit Dokumenten und Briefen*, Hildesheim 2012 und P.S., *Gustav Jacobsthal - Glück und Misere eines Musikforschers*. Jüdische Miniaturen, Bd. 149, Berlin 2014 sowie Artikel *Jacobsthal*, in MGOnline, 2018.

² Albert Schweitzer: *Aus meinem Leben und Denken*, ursprünglich Leipzig 1923, jetzt Frankfurt/M. 1995 (Fischer-Taschenbuch), S. 18.

³ Es handelt sich um zwei nur in der Abschrift aus dem Kollegheft Peter Wagners, des späteren Professors in Fribourg, vorhandenen beiden letzten Vorlesungen aus der Signatur B¹², *Die Streichquartette von Haydn, Mozart und Beethoven*, Sommer 1889, Teil des vier Jahre nach Jacobsthals Tod, 1916, der Musikabteilung der Berliner Königlichen Bibliothek übergebenen handschriftlichen Nachlasses (heute: Mus. Nachl. G. Jacobsthal, Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbestz). Die vorletzte Vorlesung vom 30. Juli 1889 beginnt auf Seite 314 mit einem Notabene in

Auch wenn sich neuerdings kritische Stimmen zu Beethoven und seiner idealisierenden Interpretation mehren⁴ – mitten im wilhelminischen Kaiserreich, in dem Richard Wagners „Pilgerfahrt zu Beethoven“ viele Nachahmer fand, stand Jacobsthal mit seinen Einwänden gegen den späten Beethoven doch ziemlich einsam. Der zu diesem Zeitpunkt noch außerordentliche Professor der Musikwissenschaft an der kaiserlichen Universität zu Straßburg⁵ bemerkte „Mängel“ Beethovens. Im Zentrum dieser von Jacobsthal gemeinten Mängel steht die Vereinzelung von Momenten musikalischen Ausdrucks, die nicht in ein Ganzes der musikalischen Faktur, des kompositorischen Satzes integriert sind. Die später von Adorno an dem warenproduzierenden Musikbetrieb so vehement kritisierte Segmentierung und Fetischisierung „schöner Stellen“⁶ – bei Beethoven bereits findet Jacobsthal dieses Hinsteuern auf isolierte Momente der Ergriffenheit vorgeprägt: „immer mehr giebt es den einzelnen Ausdruck mit seiner Gewalt, wie man sie vor [Beethoven] nicht kannte“⁷.

Dieser zentrale Kritikpunkt kulminiert bei Jacobsthal in einer Formulierung am Ende der Vorlesung vom 30. 7. 1889: „Je weiter sich B. entwickelte, desto mehr entwickelt sich bei ihm auch die mehr phantastische Seite der Komposition. Je älter er wird, desto mehr zerdrückt und zersprengt er die künstlerische Form. Von Einheitlichkeit ist in seinen letzten Quartetten keine Rede mehr.“

Weitere Gesichtspunkte, die von diesem Generaleinwand abgeleitet sind, lassen sich aus dem in Wagners Mitschrift nur schwer rekonstruierbaren Zusammenhang heraus zitieren:

Jacobsthals Handschrift: „Ich bin mit der Ausarbeitung meiner Vorlesung nicht fertig geworden. Am Montag, den 29/7 fiel die Vorlesung aus. Die Vorlesung 32 (30/7) u. Vorlesung 33 (1/8) habe ich nicht ausgearbeitet. Ich lege dafür die Copien bei, die Herr Wagner aus seinem Colledgeft gemacht hat. Sie folgen als S. 315–324 (Wagner S. 1–10).“ Wenn auch an manchen Stellen Zweifel erlaubt sind, ob Jacobsthal den von Wagner wiedergegebenen Wortlaut wirklich gewählt hatte, so hielt Jacobsthal selbst die Aufzeichnungen Wagners für authentisch genug, um sie als Zeugnis des von ihm Gemeinten seinen Vorlesungsskizzen beizufügen. Das zehneitige, hier diplomatisch zitierte Manuskript Wagners gibt den Inhalt beider Vorlesungen unter den Daten des 30. Juli und 1. August 1898 wieder. In den beiden letzten Vorlesungsstunden des Sommersemesters befaßte sich Jacobsthal ausschließlich mit Beethoven, insbesondere mit der „zweiten und dritten Gruppe“ seiner Streichquartette. Alle Zitate Jacobsthals in diesem Artikel stammen, soweit nicht anders vermerkt, aus dieser Mitschrift.

⁴ Beispiele sind: Albrecht Riethmüller, *Wunschbild: Beethoven als Chauvinist*, in: AfM 58 (2001), S. 91–109; Bettina Brand und Martina Helmig (Hg.), *Maßstab Beethoven? Komponistinnen im Schatten des Geniekults*, München 2001.

⁵ Jacobsthals Straßburger Lehrstuhl wurde erst 1897 zum ersten reichsdeutschen Ordinariat für Musikwissenschaft mit eigenem Institut, Bibliothek und Seminarbetrieb ausgebaut.

⁶ Siehe Theodor W. Adorno, *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens*, in: *Dissonanzen*, Göttingen 1956.

⁷ Eine Formulierung am Ende der Vorlesung vom 1.8.1889.

„Hand in Hand mit den oben erwähnten Dingen gehen viele andere, die aber alle nur Einzelercheinungen derselben künstlerischen Anschauungsweise sind. Die Stimmen der einzelnen Instrumente sind nicht immer rhythmisch nach dem Vorbild der Eurhythmie gegliedert und geordnet, oft stoßen Rhythmen aneinander, oft bemerken wir ein plötzliches Losbrechen, Abstoßen der Rhythmen, unter Umständen stoßen die allerunvermitteltesten Dinge aneinander. [...] B. geht in seiner Weiterentwicklung immer mehr vom Wohllaut weg. In den Quartetten der ersten Gruppe strebt er immer noch danach. Dieses Streben nimmt in seiner Entwicklung immer mehr ab. Es handelt sich um die Fülle der Dissonanzen bei B.“

Zwischen der Überfülle der Dissonanzen und Beethovens Taubheit meint Jacobsthal einen Zusammenhang zu sehen,

„nur darf man sich die Sache nicht so brutal vorstellen, als ob B. nicht mehr gehört habe, wie seine Noten klängen. Ein Komponist hört mit dem inneren Ohr, er braucht das äußere nicht. Beethoven hat nach wie vor innerlich so gehört, wie er es that, als er noch nicht taub geworden. Aber mit dem inneren Hören ist es doch so eine Sache, wenn das äußere Organ fehlt. Es ist eine schon oft gemachte Erfahrung. Wenn Menschen schwerhörig oder taub werden, so wird auch ihre Sprache immer fremder, weil eben die Klänge vom Ohr nicht mehr kontrolliert werden. Wenn ein Sinn einem Menschen genommen ist, so wird die geistige Fähigkeit, welche durch diesen Sinn vermittelt wurde, eine andere Gestalt annehmen gegen früher.“

Ein weiterer Aspekt ist die übertriebene Deutlichkeit der Beethovenschen Musiksprache, die ihre Absichten zu direkt merken läßt:

„B. versucht in seinen instrumentalen Werken noch eine andere Sprache zu reden als Haydn und Mozart, nämlich eine deutlichere. Schon in den ersten Quartetten, wenn man die Entstehung der Themen in den Skizzenbüchern verfolgt, kann man bemerken, daß B. die Themen immer markanter machen will, prägnanter, namentlich in rhythmischer Beziehung.⁸ B. hat aber auch versucht, und das ist die Hauptsache, den Instrumenten bestimmte Gedanken einzuhauchen, als es andere thaten. [sic!] Was er empfand, wollte er bestimmt ausdrücken. Es soll hier nicht erinnert werden an seine Pastoralsymphonie, oder an den Satz in einem seiner späten Quartette, den er überschrieb: ‘Empfindungen eines Genesenden’. B. lag daran, den Gedanken eine so bestimmte Form zu geben, daß auch der Zuhörer merken sollte, was er wollte.“

Jacobsthal war sich durchaus bewußt, wie waghalsig das Unternehmen einer Kritik an Mängeln des Beethovenschen Spätstils zum damaligen Zeitpunkt war. „Es gehört freilich Mut dazu, dies auszusprechen“, befand er in seiner Vorlesung vom 30. Juli, die zusammen mit der letzten vom

⁸ Die Bedenken, die Jacobsthal hier geltend macht, erwecken den Eindruck, als habe Beethoven noch viel zu wenig Einfälle aus seinen Skizzenbüchern verworfen, entgegen Nietzsches Hinweis in *Menschliches Allzumenschliches*, Erster Band, Aphorismus Nr. 155: „In Wahrheit produziert die Phantasie des guten Künstlers oder Denkers fortwährend Gutes, Mittelmäßiges und Schlechtes, aber seine Urteilskraft, höchst geschärft und geübt, verwirft, wählt aus, knüpft zusammen; wie man jetzt aus den Notizbüchern Beethovens ersieht, daß er die herrlichsten Melodien allmählich zusammengetragen und aus vielfachen Ansätzen gewissermaßen ausgelesen hat.“

1.8. sein sommerliches, über die Streichquartette Haydns, Mozarts und Beethovens gehaltenes Kolleg beschließt. Wie immer bei seinen Vorlesungen auch diesmal unter Zeitdruck geraten, wird er in den letzten beiden Vorlesungsstunden dieses Semesters zu diesem Thema ziemlich summarisch, muß er seine in der vorherigen Vorlesungsstunde begonnenen Detailanalysen der Beethovenschen Streichquartette op. 18 abbrechen zugunsten einer in seinen Augen unvermeidbaren Generalkritik.

Für den 1845 in einer jüdischen Akademikerfamilie in Pommern geborenen, an der Berliner Singakademie und Universität im cäcilianischen Geist ausgebildeten und 1872 an der neu gegründeten Straßburger Reformuniversität habilitierten Jacobsthal⁹, dem späteren ersten deutschen Ordinarius für Musikwissenschaft, hängt der „Romanticismus“ Beethovens mit dessen immer größer werdender „Unterscheidung vom klassischen Stil“¹⁰ zusammen. In wie viele Facetten dieser Generalvorwurf des Romantizismus sich auffächert, soll dieser Artikel auf der Grundlage von Zitaten aus Jacobsthals Vorlesung demonstrieren.

Die hier angestrebte Untersuchung und Kommentierung der Prämissen und Konsequenzen aus Jacobsthals Sicht auf Beethoven soll dazu dienen, an einem weiteren kleinen Zipfel die Decke des wissenschaftsgeschichtlichen Gewebes der damaligen Zeit anzuheben und die dabei zutage geförderten Ansichten in so viel bedenkenswerte Konstellationen zu versetzen wie es aufgrund der Quellenlage heute schon möglich ist. Dieser Beitrag versteht sich daher auch als kleiner Nachtrag zu Eggebrechts Geschichte der Beethoven-Rezeption von 1972¹¹, weil dort nicht nur Jacobsthal selbstredend nicht vorkommt, sondern auch den seinen vergleichbare Argumente nicht repräsentiert sind. Denn konstatiert werden muß, daß Jacobsthals Kategorien sich nur schwer in das von Eggebrecht in den verschiedensten Interpretationen Beethovens ausfindig gemachte Gemeinsame integrieren lassen, daß die von ihm destillierten „Begriffsfelder der verbalen Reflexion, Rezeptionskonstanten und Topoi“¹² Jacobsthals Überlegungen nur schwer fassen könnten und daß man Schwierigkeiten hätte, seine Kritikpunkte an Beethoven in dem mit

⁹ Siehe den Erstdruck von Gustav Jacobsthals Habilitationsschrift *Die Musiktheorie Hermanns von Reichenau*, hg. von P. Sühling, in: *Musiktheorie* 16 (2001), S. 3–39.

¹⁰ Im Gegensatz zu einer umstrittenen Epochen- und Stilgeschichte (siehe z. B.: Charles Rosen: *Der klassische Stil. Haydn, Mozart, Beethoven*, Kassel ²1995), die ein Wiener Dreimännerkollegium installiert hat, sieht Jacobsthal im Spätwerk des dritten Triumvirn bereits eine romantizistische Abspaltung.

¹¹ Siehe Hans Heinrich Eggebrecht, *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption. Beethoven 1970*, Wiesbaden 1972, Laaber ²1994 (auch als Heft 3 der Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse der Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Jg. 1972, S. 59-138).

¹² Eggebrecht, *Zur Geschichte*, S. 24 (76).

„Durchführung: Begriffsfelder (Zur Methode)“ betitelten dritten Kapitel von Eggebrechts Buch, insbesondere in seiner „Tafel der Begriffsfelder“¹³ unterzubringen.

Jacobsthal verharnt auf dem Boden einer klassischen oder auch neoklassizistischen Ästhetik, in der sich Ausdruck und Konstruktion, Teil und Ganzes, Erfindung und Logik, Phantasie und Satzbau in einem ausgeglichenen, d.h. sich gegenseitig ausgleichenden Zusammenhang befinden sollen. Seine Kritik an Beethovens Abweichungen von dieser Norm erscheint „reaktionär“¹⁴, weil sie sich weigert, die subjektivistische, romantizistische Revolution Beethovens mitzuvollziehen, die sich in Gestalt von „Spuren einer anderen Richtung“ schon in den frühen Streichquartetten zeige und sich, je älter Beethoven wird, immer stärker herausdifferenziere. Gleichwohl kann es für Jacobsthal keine Zukunft der Musik geben, ohne an Beethoven anzuknüpfen – trotz seiner Mängel.

Wenn Jacobsthal das klassische Muster der durchbrochenen Arbeit im vierstimmigen Satz zur nicht unterminierbaren oder überbietbaren Norm erhebt, jenseits derer es nur eine abschüssige Bahn gibt, präsentiert er sich als Vertreter einer normativen Ästhetik. Alle nachklassischen Form-Metamorphosen, nicht nur bei Beethoven, sondern auch bei Schubert, Mendelssohn, Chopin, Schumann oder Debussy, sind damit abgekanzelt und verworfen. Jacobsthal schmälert damit die formzeugende Kraft kompositorischer Experimente, deren Resultat einmal die Sonatensatzform war, die er nun als ewig gültiges Schema für motivische Arbeit hypostasiert. Eine derartige Einstellung kann einem musikalischen Menschen mit Einsicht ins historisch bedingte Wesen jeder Musik eigentlich nicht ernsthaft unterlaufen. Sie widerspricht übrigens auch einer Haltung Jacobsthals, die er in vielen anderen, vor allem das Mittelalter betreffenden Fragen, eingenommen hat.

Jacobsthal verhält sich gegenüber Beethoven zumindest teilweise ähnlich wie einer der von ihm an anderer Stelle kritisierten Philosophen:

„Sie machen sich schematisch ein Schönheitsideal aus der heutigen Kunst zurecht und lassen die vergangenen Zeiten unberücksichtigt. Nirgends aber wie in der Musik tritt dem Beobachter so augenfällig entgegen, wie wechselvoll das ist, was der Mensch sich als schön, als begehrenswert vorstellt. Was wir heute als unerträglich empfinden und was der Schüler der Komposition im allerelementarsten Unterricht zuerst vermeiden lernt, das erschien früheren Generationen als das Schönste und Wünschenswerteste, erst ganz allmählig verkehrte sich diese Anschauung in ihr Gegenteil.“¹⁵

¹³ ebd., S. 41 (93).

¹⁴ Sie ist dies übrigens wissentlich und willentlich, siehe hierzu den Schluß dieses Aufsatzes.

¹⁵ So seine Formulierung in einem 1883 an das preußische Kultusministerium gerichteten Memorandum: *Vorläufige Gedanken zur Verbesserung der musikalischen Zustände an den preußischen Universitäten*, S. 9, Hs. im Preußischen Geheimen Staatsarchiv (GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, Va Sekt. 1

Hätte dies nicht auch für die Berücksichtigung zukünftiger Zeiten zu gelten? Daß sich in der Musikentwicklung nach Beethoven die von Jacobsthal registrierten negativen Seiten Beethovens bei seinen Nachahmern noch steigerten, bräuchte ja nicht kritiklos hingenommen zu werden. Aber Jacobsthal macht sich schematisch ein Schönheitsideal aus der vergangenen Kunst zurecht und läßt das Recht gegenwärtiger und zukünftiger Zeiten auf neue Formen unberücksichtigt. Im gleichen Memorandum formuliert Jacobsthal folgende ästhetische Prämisse: „in gleichem Maße wie in der Musik ist in keiner anderen Kunst die Form zu gleicher Zeit Ausdruck des Inhalts“¹⁶. Ihr zufolge können entstandene neue Formen nur Ausdruck neuer Inhalte sein. Wahrscheinlich erkannte Schweitzer in einem tendenziell erstarrten, normativen Denken, das sich in Jacobsthals Beethoven-Kritik zweifellos andeutet, etwas einseitig Rückwärtsgewandtes oder er nahm diesen Aspekt der Jacobsthalschen Kritik für dessen gänzliche Einseitigkeit. In Wirklichkeit ist dies nur eine, allerdings unverkennbare Seite einer mehrseitigen, ambivalenten, rückwärts- und vorwärtsgewandten Einstellung, wie sich später zeigen wird – kaum anders zu erwarten in einer Zeit heftiger Umbrüche in der Musikpraxis bei gleichzeitig noch unsicheren Methoden der jungen Musikwissenschaft.

Gewaltakte einer die künstlerisch-handwerklichen Verhältnisse ignorierenden Sprechweise über Musik¹⁷ resultierten aus einer Methodenschwäche, die der neuen Disziplin notwendig eigen war. Jacobsthal hatte auf die aus ihr erwachsenden Gefahren wiederum in seinem Memorandum an das preußische Kultusministerium vom März 1883 hingewiesen, das er bei einem Zwischenaufenthalt in der Reichshauptstadt während seiner Forschungsreisen durch europäische Bibliotheken im Auftrag des liberalen königlichen Regierungsrats Friedrich Althoff anfertigte. Einleitend heißt es dort:

„Die Musikwissenschaft ist unter den neueren Wissenschaften eine der neuesten. Sie soll geschaffen werden in einer Zeit, in der die anderen humanistischen Wissenschaften bereits lang geübte feste Methode sowie alle Hilfsmittel zum Studium besitzen und sich in einer bestimmten sicheren Bahn vorwärts entwickeln können. Ihr fehlt diese Methode, ihre Hilfsmittel sind mangelhaft. Sie hat einen fast unberührten großen, sehr verschiedenartigen Stoff zu bearbeiten von den ältesten Zeiten her bis beinahe in die Neuzeit hinein. Und gegenüber diesem großen Material steht eine kleine Schar dafür befähigter und geschulter

Tit. IX Nr.4). Sein Abdruck erfolgt zusammen mit den Gutachten von Heinrich Bellermann und Philipp Spitta, versehen mit einer editorischen Vorbemerkung von P. Sühning im Jahrbuch 2002 des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz, Stuttgart/Weimar 2002.

¹⁶ Jacobsthal, *Vorläufige Gedanken*, Hs. S. 1.

¹⁷ Vgl. dazu Friedrich Nietzsche, *Menschliches Allzumenschliches*, Erster Band, Viertes Hauptstück: Aus der Seele der Künstler und Schriftsteller, Aphorismus 163, aber auch die das Thema umkreisenden Gedanken in den Nrn. 155–162. Hier betont Nietzsche die harte handwerkliche Arbeit, die alle großen Künstler als die wahre Ursache ihres Könnens kennen, obwohl sie gleichzeitig an der Aufrechterhaltung der Legenden vom angeborenen Genie und von der vom Himmel fallenden Inspiration interessiert seien.

Arbeiter. Die Musik fordert als Kunst überhaupt und speziell in ihrer ungemainen Verbreitung und Popularität zu einer seichten und oberflächlichen Behandlung heraus. Daher die massenhafte Produktion von unwissenschaftlichen Büchern über musikalische Dinge und nur ins Allgemeine gehende Behandlung des Gegenstands, welche einer neuen Wissenschaft nicht ansteht. Nur eine sichere, vielseitige, zielbewußte Bildung kann vor dieser Gefahr schützen. Zu der speziell musikwissenschaftlichen und technischen muß sich schon der Methode wegen bis zu einem gewissen Grad historische und philologische Bildung gesellen, die von keiner humanistischen Wissenschaft getrennt werden kann. Sind doch die wichtigsten Quellen der Musikgeschichte auch der vorchristlichen Zeit in griechischer, aus dem Mittelalter bis in das sechzehnte Jahrhundert hinein neben den Nationalsprachen in lateinischer Sprache geschrieben. Und ist doch sämtliche Musik bis zu dem genannten Jahrhundert vorzugsweise vocale Kunst, von deren Betrachtung die Behandlung des den Kompositionen unterlegten Textes in lateinischer und Nationalsprache nicht zu trennen ist.¹⁸

Wichtig in unserem Zusammenhang ist, daß Jacobsthal hier eine selbständige musikalische Formenausprägung annimmt und befürwortet. Solche Ablösungsprozesse versteht Jacobsthal als aus einer Eigendynamik des Tonmaterials hervorgehend, womit er einen für seine Zeit ziemlich avancierten Standpunkt einnimmt. Die das Tonmaterial umbildende Kraft, die dabei der einzelne Künstler und das einzelne Kunstwerk ausüben, wurde von ihm schon in seiner Habilitationsschrift über *Hermannus contractus* betont:

„Zwischen [den Tonmitteln] einerseits und dem Kunstwerk andererseits besteht eine derartige Wechselwirkung, daß die Kunstgeschichte ihre Aufgabe nur einseitig lösen kann, wenn sie nicht auch jeder Zeit die Mittel in Anschlag bringt, die der gerade vorliegenden Epoche zu Gebote standen, wenn sie nicht nachzuweisen sucht, von welchem Einfluß dieselben auf die künstlerische Gestaltung waren, oder aber in wie weit in anderen Fällen von dem Kunstwerk der Anstoß ausging, sie zu erweitern und neues aus ihnen zu bilden.“¹⁹

Welche Rolle bei diesen Umbildungsprozessen subjektive und epochale ästhetische Vorstellungen spielen, erläutert Jacobsthal wiederum in dem Memorandum. Aus philosophischen Büchern über ästhetische Fragen wäre ja ihm zufolge für die Verfolgung der durch die Künstler ausgelösten historischen Wandlungsprozesse nicht viel zu gewinnen.

Was Jacobsthal positiv von seinen lehrenden Zeitgenossen und vor allem von seinen unmittelbaren Nachfolgern im Fach unterscheidet, ist gerade die Weigerung, sich ein Schönheitsideal über irgendeine Epoche oder Kunstgattung zurecht zu machen, das er dann dem konkreten Kunstprodukt überstülpen müßte, um sich ihm gegenüber als Kunstrichter aufzuspielen. Es ist aber unübersehbar, daß Jacobsthal im Falle seiner Kritik am Spätstil Beethovens diese Einstellung kaum durchhielt.

¹⁸ G. Jacobsthal, *Vorläufige Gedanken*, Hs. S. 2 f.

¹⁹ G. Jacobsthal, *Die Musiktheorie Hermanns von Reichenau*, in: *Musiktheorie* 16 (2001), S. 5.

Unnachgiebig konzentriert sich Jacobsthal in bewußter Gegentendenz zur offiziellen Verehrung Beethovens auf dessen negative Seiten, auf seine später überhand nehmende Tendenz, Formgesetze der Kunst, vor allem ihr Gebot einer in sich stimmig gemachten Form, um des vereinzelt Ausdrucks willen zu verletzen. Was dem vokal und instrumental denkenden, vom Klang, vom Wohllaut, vom durch das äußere kontrollierten inneren Gehör her denkenden Jacobsthal als äußerste Pflichtvergessenheit des Künstlers vorkommen mußte, will er an Beethovens Tonsatz selbst nachweisen. „Beethoven aber nahm nicht in sich auf, was die Menschheit vor ihm leistete“²⁰. Wenigstens negiert er es in einzelnen Momenten seiner Quartette, indem er diese Mittel nicht anwendet.“ Bereits als Resümee der Analysen der frühen Quartette opus 18, bei denen der Vergleich mit den positiven Mustern Haydns und Mozarts noch sehr nahe liegt, konstatiert Jacobsthal beispielsweise einen sprunghaften Funktionstausch zwischen Begleitung und selbständiger Stimme, wodurch „gewissermaßen die beiden Pole, die einfache künstlerische Erfindung und die Logik des Kunstwerks“ bei Beethoven sich nicht decken. „In den weiteren Quartetten wird die Kluft zwischen den beiden Faktoren noch größer.“

Wenn Jacobsthal Beethoven kritisiert, handelt es sich für ihn um „viel intimere Dinge“ als um die „Größe seiner Gedanken“ oder „die Schönheit und den Adel seiner Empfindung“. Diese setzt Jacobsthal schlicht voraus, hält sie für unleugbare Vorzüge Beethovens. Aber sie reichen Jacobsthal im Gegensatz zur idealistischen Stimmung seiner Zeit nicht aus, um im künstlerischen Sinn gute Musik zu machen, denn als Komponist entgeht Beethoven nicht der tonmateriellen Dialektik von Inhalt und Form und dem aus ihr abgeleiteten ästhetischen Urteil, das allein der Maßstab eines qualitativen Hörers wie Jacobsthal sein kann, der hören will, was passiert, „auch erkennen [will], wie und warum es so ist“, denn „in der Kunst handelt es sich nicht allein um Empfindung“. Für Jacobsthals musikästhetische Auffassungen, die man nur aus verschiedenen Dokumenten seines Nachlasses herausdestillieren kann, war ja gerade charakteristisch, daß er Musik für eine Gattung hielt, bei der, wie bereits zitiert, „im gleichen Maße wie [...] in keiner anderen Kunst die Form zu gleicher Zeit Ausdruck des Inhalts“ ist.

In einer früheren Notiz zu Beethoven aus dem Vorlesungskonvolut zu „Geschichte der Musik. Epoche der Niederländer vom Beginn bis Orlandus Lassus“ vom Winter 1884/85, in dem Jacobsthals einleitend „philos., namentlich über mus. Ästhetik, Inhalt und Form“ sprach (fehlt im Nachlaß), kritisiert er das Übergewicht abstrakten Inhalts in Beethovens Musik:

„Wenn der Inhalt der Musik Gefühle sind, so haben auch sie eine Grenze der Vorstellbarkeit. Zu große Charakteristik zerstört [...] die musikalische Form und muß zumindest den Wohlklang schädigen.“

²⁰ Diese Feststellung erinnert sehr an Chopins, von Delacroix in seinem Tagebuch kolportierten, vernichtenden Ausspruch: „Beethoven sagte ewigen Prinzipien ab.“ (zitiert nach Rosen, S. 428).

Beethoven, einer der größten Meister der Musik, zeigt uns in seiner künstlerischen Entwicklung den Beweis. Die Werke aus der ersten Hälfte seines Lebens gehören zu den schönsten der Instrumentalmusik. – Er, der immer Sinn für die leisesten Probleme hatte, wurde durch die Taubheit in sich gekehrt, kam zu den transzendentalsten, mystischen Gedanken. – So in seinen Messen, wo er die Form des Gesanglichen ganz sprengt. Seine spätesten Streichquartetten, in denen gerade schöne Stimmführung so wichtig ist, die er in den ersten Quartetten zeigt, [zeigen] vollkommene Zerrissenheit. Nach einigen Takten immer Pausen und Dissonanzen, die kein Ohr verstehen kann. [...] Die Kunstgeschichte hat das Recht, so zu urteilen, auch einem so großen Meister wie Beethoven gegenüber. Es ist ein natürliches Gefühl im Menschen, sich immer großen Problemen zu stellen. Geht er aber über die Grenzen der Kunst hinaus, so ist ein unerbittliches Halt geboten. Die auf Beethoven weiter bauen, gehen nämlich noch weiter: sie erweitern den Umfang des Inhalts, fügen [...] das Denken als solches hinzu. Inhalt ist oft vollkommene Philosophie. Im 'Musikalischen Wochenblatt'²¹ können sie in Fortsetzung solche Inhaltsangaben lesen: Objectivität, Realität etc."²²

Jacobsthals Bemühen geht dahin – bei allem Verständnis für die einzelnen musikalischen Gedanken Beethovens, die Bestimmtheit dessen, was in ihnen formuliert ist – , die von Beethoven betriebene Verunklarung des Gesagten durch diffusen Satzbau zu kritisieren. Jacobsthal wäre ein Zustand unerträglich und dem Sinn von Kunst geradezu entgegengesetzt, in dem „der Zuhörer [...] genauso viel empfinden [kann] wie sonst, womöglich noch mehr, nur aber etwas ganz anderes als der Komponist will“. Einer Musikästhetik, der die Form zu gleicher Zeit der ausgedrückte Inhalt ist, kann eine Kompositionsweise nur anstößig sein, welche die Form zugunsten des Ausdrucks „zerdrückt und zersprengt“, so daß von einer wie auch immer gearteten Einheitlichkeit der künstlerischen Form nicht mehr die Rede sein kann. In den letzten Quartetten Beethovens sieht Jacobsthal diesen Zustand erreicht. Hier tritt Jacobsthal als der Retter dessen auf, was er für das „wichtigste Mittel“ hält, den „Eindruck hervorzurufen, daß der Satz als Ganzes erscheint“: „die Nachahmung“. Und wie wenig es erlaubt sei, diesem Mittel abzuschwören, es sei denn um den Preis der Einheitlichkeit des Kunstwerks, bekräftigt Jacobsthal mit dem Hinweis darauf, daß „dieses Mittel der Mensch auf dem Weg langer Erfahrung gefunden und anwenden gelernt“ hat. Diese geradezu aristotelisch anmutende Prämisse wird noch anthropologisch untermauert: „Er [der Mensch] braucht dieses Mittel, um die Dinge als Ganzes zu empfinden“. Tatsächlich ist das imitatorische Prinzip, die das thematische Material „durchführende“, harmonisch oder kontrapunktisch verwandelnde motivische Arbeit, die von Schönberg, jenseits aller vorübergehenden Tonalitätsverhältnisse, als für Kunstmusik wesentliche

²¹ Erschien ab 1870 in Leipzig als „Organ für Tonkünstler und Musikfreunde“.

²² Jacobsthal, Nachlaß, Sign.: B ⁶ („Geschichte der Musik. Epoche der Niederländer vom Beginn – Orlandus Lassus“, 3^{te} Vorlesung).

Komponente benannte „entwickelnde Variation“ der unveräußerliche Eckstein jeden Komponierens, den keiner der musikalischen Bauleute je verworfen hat.

Wachhalten, Erinnern, Durcharbeiten musikalischer Gedanken während eines Tonsatzes sind für Jacobsthal das künstlerische A & O, ohne die der Hörer in einen rhapsodischen Fluß endloser und beliebiger Empfindungen gestürzt wird, was nicht der Sinn geformter Tonkonstellationen sein kann. „Eine innere Einheit ist freilich noch vorhanden, die still konzipierte Kette von Gedanken, die der Komponist empfindet und ausdrücken will, aber die musikalische Einheit ist verloren gegangen.“²³ Im sich steigernden Verlust von hörbarer Gliederung, welcher dem Hörer verunmöglicht, den Satz als Ganzes zu empfinden – und den komponierten Abschnitt als Teil eines Ganzen – manifestieren sich Auflösungserscheinungen eines Musters, bei dem durchbrochene Arbeit und obligates Accompagnement während eines Satzes unerlässlich sind.

Die von Melodiebildung und Rhythmus ausgehenden Gliederungsformen in der Musik hatte Jacobsthal schon an mittelalterlichen Beispielen beim Entstehen polyphoner Strukturen analysiert und ihre hörende Wahrnehmung wiederum als eine anthropologische Konstante bei der Erkenntnis künstlerischer Qualitäten gekennzeichnet. Zunächst sieht er in genuin musikalischer Gliederung mit Hilfe des Rhythmus ein künstlerisches Mittel, das auf speziell melodische und harmonische Verhältnisse eingeht und sie mitformt. In einer Vorlesungsskizze heißt es:

„Gliederung und Rhythmus vielleicht noch weniger zu trennen, als Melodie und diese. Denn ein wesentlicher Factor der Gliederung ist der Rhythmus und umgekehrt. Warum? Aus menschlicher Beschränktheit. Denn die große ungegliederte Kunst wirkt auf uns nicht als Kunst; sie erdrückt uns.

Die Melodie als Ganzes wird nicht aufgefaßt, sondern einzelne Theile aus diesem Gesamtbild der Melodie. Wo solche Glieder nicht hervortreten, herrscht das Chaos. Gliederung der Melodie trägt wesentlich zur Faßbarkeit derselben bei. In Melodie (als Kunst der Zeit) ist Gliederung noch mehr als sonst nöthig, weil sie vorüber rauscht. Ist der Abschnitt deutlich hervortretend, so schließt er das gesamte Bild ab, es wird ein Ganzes, gewissermaßen nach rückwärts wirkend. Wirkt der Abschnitt, dann erst tritt der Melodie-Abschnitt deutlich als Sache hervor. Erst am Schluß des Abschnitts ist es, als bekämen wir eine Gleichung des Gehörten. So setzt sich die Vorstellung aus den einzelnen Abschnitten, weil sie diese eben erst gegliedert hat, ein Gesamtbild zusammen. Und wir können das Ganze als ganzes erfassen.

Also aus Nothwendigkeit gliedern wir und müssen wir gliedern. Aber das ist eben das Eigenthümliche der Kunst, daß wir die Nothwendigkeit zu etwas Schönerem machen, daß sie

²³ Hier berühren sich Jacobsthals Eindrücke mit einem poetischen Bild, das Nietzsche für dieses Verfahren in Beethovens Musik fand: „es ist Musik ü b e r Musik. [...] er trägt sie [seine entdeckten Melodien] wie eine Biene zusammen, indem er bald hier bald dort einen Laut, eine kurze Folge erhascht. Es sind ihm verklärte E r i n n e r u n g e n aus der ‘besseren Welt’.“ Friedrich Nietzsche, *Menschliches Allzumenschliches. Ein Buch für Freie Geister*. Zweiter Band, Zweite Abteilung: Der Wanderer und sein Schatten, Aphorismus 152.

uns zu einer Quelle des Künstlerischen wird. Der menschliche Geist ist im Stande und so organisirt, daß die Nothwendigkeit zur Schönheit wird.²⁴

Der Umkehrschluß, daß da, wo der Bereich dieser Nothwendigkeit verlassen wird, das „erdrückende“ Häßliche Platz greift, liegt nahe, und hatte auch 1853 in der Nachfolge Hegels zu der geschichtsphilosophisch ausgreifenden „Ästhetik des Häßlichen“ von Karl Rosenkranz geführt. Nach Jacobsthals ästhetischem Credo muß aber auch das Häßliche, das „Schreckliche, Fürchterliche“²⁵ und der mit ihnen notwendig verbundene Mißklang durch Formung dem „höchsten Gesetz der Schönheit“²⁶ unterworfen werden. „Würde sie töricht sein, dann wäre die Kunst ein photographisches Abbild des Bildes, anstatt ein Bild, welchem die Schönheit seine Formen bestimmt“²⁷. Karikaturen und Parodien abgelebter Formen gehören mit zur absichtlichen und denunziatorisch gemeinten ästhetischen Verhäßlichung ehemals neuer und lebendiger Formen. In Perioden scheinbaren Niedergangs gehören aber auch ernsthafte Reformen der von leeren Hülsen überwucherten Formen, um sie von ihren sinnentleert und zwanghaft, zu musikalischem Ausdruck unfähig gewordenen Nebensächlichkeiten zu befreien und den in ihnen verborgenen wesentlichen Kern wieder hervorzukehren. Ein hervorragendes Beispiel dafür sind die Klavierfugen von Anton Reicha, um deren Anerkennung dieser bei seinem Freunde Beethoven vergeblich kämpfte. Die nach einem „neuen System“ komponierten Fugen, in denen die Grundsätze der barocken Kontrapunktik preisgegeben werden zugunsten der Reduktion der Fuge auf das ihr innewohnende Prinzip der „Arbeit am Thema“, wodurch eine enorme modulatorische und rhythmische Bereicherung erzielt werden kann (Reformschritte, die übrigens schon Haydn in seinen Quartett-Fugen in op. 20 eingeleitet hatte), stießen bei Beethoven auf schroffe Ablehnung. Apodiktisch beschied er in einem Brief an Breitkopf 1802, noch bevor Reicha seine 36 Fugen dann in Wien publizieren konnte, daß Reichas Fuge „keine Fuge mehr ist“.²⁸ Diese Ablehnung hinderte Beethoven aber nicht, in seiner „Großen Sonate für das Hammer-Klavier“ von 1819 eine Doppelfuge „con alcune licenze“ zu komponieren, die alle von Reicha konzipierten Freiheiten weit hinter sich läßt. Reicha hatte aber sein neues System der Fuge ausdrücklich als Rettung ihrer wertvollen Substanz, als eine Erneuerung von innen heraus begründet:

²⁴ Jacobsthal, Nachlaß, Sign. B¹ („Einstimmige Musik – Gliederung und Rhythmus. Skizze“, Winter 1884/85).

²⁵ Jacobsthal, Nachlaß, siehe Fußn. 22.

²⁶ Ebd.

²⁷ Ebd.

²⁸ Zitiert nach Ernst Bücken, *Anton Reicha als Theoretiker*, in: *ZfMw* 2 (1919/20), S. 165.

„Es wäre äußerst nachteilig, wenn man bei irgendeiner Art von musikalischer Ausarbeitung eine Form festsetzen würde, mit der Einschränkung, sie nie abzuändern: denn unstreitig müßte diese Art von Ausarbeitung mit der Zeit all ihr Interesse verlieren und endlich Geringschätzung, wenn nicht sogar Widerwillen nach sich ziehen. Dieses traurige Los ist der Fuge beinahe zu teil geworden. Selbst wenn die alte Form der Fuge die beste wäre, könnte sie eine neue Form zur Abwechslung neben sich dulden, vermittelt derer man in den Stand gesetzt würde, die neuen Fortschritte der musikalischen Setzkunst auch in die Fuge einzuweben, um sie hierdurch womöglich vom Untergange, den man ihr so sehr droht, zu retten.“²⁹

Innerhalb der späteren „klassischen“ Periode beginnt sich um 1800 auch in der Sonatenform die von Jacobsthal idealisierte abschnittsweise Vorstellung und Bearbeitung hauptsächlich zweier dialektisch miteinander kontrastierender und in dramatischer Entwicklung miteinander verbundener musikalischer Gedanken wieder aufzulösen. Dieses von Jacobsthal schon in Beethovens Quartettserie op. 59 beobachtete Komponieren im Stil *quasi una fantasia*, nicht nur in den so betitelten Klaviersonaten op. 27, bewirkt ein relativ loses, lockeres Aneinanderfügen vereinzelter Gedanken, die „in ihrer Gewalt kolossal“ sein mögen, aber mitunter zu „Dissonanzen [führen], die aus der Stimmführung nicht zu erklären, also antikontrapunktisch sind“, oder zu „äußerlich bezeichnenden Tonartenwechseln, oft wechselnden Takt- und Tempobezeichnungen“. Jacobsthal ist trotzdem völlig überzeugt davon, daß Beethoven ein ernsthafter Musiker ist, der nicht etwa Dissonanzen häuft „ihrer selbst wegen, etwa, wie es heute Leuthe thun, um nicht trivial zu erscheinen“.

Durch Vergleiche mit dem klassischen Stil, in dem sich auch bei Haydn und Mozart kontrolliert episodische, rezitativische Elemente entfalten, aber hinter sich gelassen, überwunden werden, kommt Jacobsthal zu der Quintessenz: „die letzte Konsequenz der Beethovenschen Anschauung ist das Nachgehen den Gedanken gegenüber ohne Zusammenhang.“ Der „Romanticismus, das Sich-gehen-lassen an die einzelnen Momente“ waren Durchgangsstadien auch Haydns und Mozarts; Beethoven aber sei, fortschreitend mit seinem Alter und wegen seines mit zunehmender Taubheit sich steigernden nach innen gekehrten Transzendentalismus, „in diesem Stadium stecken geblieben“. Trotzdem habe Beethoven „eine Menge Ausdrucksweisen geschaffen, die nie verloren gehen werden. Sein Romanticismus ist mit kolossaler Wucht gepaart. Beethoven ist es nicht mehr vergönnt gewesen, alle diese einzelnen Momente zusammenzufassen.“

Ein bei Beethoven sich zusammenfügendes Konglomerat verschiedener Tendenzen ergibt für Jacobsthal erst die gefährliche Mischung ungestalteter Ausdruckswildheit, welcher der so sehr auf prägnante Themen bedachte Beethoven verfallen mußte. Zu diesen Tendenzen gehören

²⁹ Anton Reicha, *Über das neue Fugensystem*, Wien 1805, S. 1.

formsprengender dämmernder Romantizismus, durch Taubheit gesteigerter Hang zu transzendentalen Ideen und Selbstversunkenheit und instrumentale, technisch erzwingbare Schrankenlosigkeiten. Dieser Amorphismus kann für Jacobsthal nicht mehr vorbildlich und nachahmenswert sein, hat aber Generationen von Musikenthusiasten vor und nach Jacobsthal immer wieder unkritisch in seinen Bann gezogen und hat zur musikalischen Untermalung von allerlei, auch politischen Barbarismen herhalten müssen. Nur dem kauzigen Wahnsinn solch grausiger Spielmusiken wie denen der achten Sinfonie galt weniger Aufmerksamkeit, weswegen sie auch zur Lieblingsmusik derer werden konnte, die in Beethoven einen eigentlich schon verrückt gewordenen Musiker sehen wollten.

Daß ihm durch seine Taubheit die Sprache der Musik selbst fremd geworden war, eben weil er die Klänge nicht mehr mit dem Ohr kontrollieren konnte, läßt für Jacobsthal zunächst einen oberflächlichen Zusammenhang zwischen Beethovens „Rücksichtslosigkeit in der Stimmführung“ und seiner Taubheit erkennen – einen Zusammenhang übrigens, den man auch an des ertaubten Smetana zweitem Streichquartett in d-Moll analog studieren könnte, in dessen drittem Satz sogar der Verlust tonaler Zentren im inneren Ohr reflexiv mitkomponiert erscheint. Beethovens Rücksichtslosigkeiten sind ihm bedeutsam noch in einem anderen Sinn, der selber wiederum Jacobsthals Kampf mit seinem cäcilianischen Erbe zeigt:

„Beethoven ist im wesentlichen Instrumentalkomponist [...]. Die Denkungsart ist instrumental. Darin liegt nun in gewissem Sinne, wenn es sich kombiniert mit anderen Eigenthümlichkeiten eine Art Gefahr, weil die instrumentale Kunst sich ins Schrankenlose verlieren kann, viel mehr als die Vocalmusik. [...] Wer vocale Sachen komponiert, der ist durch den Text gebunden.³⁰ Wie die instrumentale Kunst aus der Vocalkunst entstand, und sich dadurch entwickelte, daß sie antivocaler wurde, so wird der Instrumentalkomponist, der die Vocalmusik nicht kennt, in seiner instrumentalen Kunst antivocal sein. In gewissem Sinne muß er das ja auch sein. Aber in anderen Dingen muss man sich an das Vorbild der Vokalmusik halten, sonst gerät man ins Unendliche.“

Jacobsthals Würdigung der instrumentalen Errungenschaften Beethovens, die sich schon in seiner Anerkennung der musikhistorisch überragenden Bedeutung des Instrumentalrevolutionärs Joseph Haydn anbahnte³¹, muß vor dem Hintergrund gesehen werden, daß er von seinen Berliner Lehrern

³⁰ In diesen Zusammenhang gehört auch Jacobsthals in der gleichen Vorlesung auftauchende Kritik an der musikalischen Gestalt des Finales von Beethovens neunter Sinfonie: „In seinen letzten Jahren will er immer nur ausdrücken, was er fühlt und empfindet. In seiner letzten Symphonie gelingt ihm das nicht mehr nur durch instrumentale Mittel, er greift zum Worte. Solche Gedanken, wie er empfand, konnten seine Instrumente nicht mehr ausdrücken. Tragisch ist es daher, daß gerade diese Partie nicht wirkt. Sie ist schwer auszuführen, auch die Melodien sind keine vokalen Melodien. Die vielen Wiederholungen desselben Tons widersprechen der vokalen Musik. Der Mann, der bis zum letzten Augenblick rang, sich auszusprechen, nimmt das Wort zu Hilfe, aber es mißlingt ihm.“

³¹ Geäußert in den Vorlesungen zu Mozarts Opern, Sommer 1888 (Signatur: B¹³): „In jedem Fall haben wir Männer, die das klassische verkörpern, in der Instrumentalmusik vornehmlich einen, der in seinem

Heinrich Bellermann und Eduard Grell zu einem Verabsolutieren der Gesangsmusik erzogen worden war, bei dem die instrumentale Musik als sekundär und minderwertig, als mechanisch und naturwidrig erscheint. Jacobsthal hatte diese cäcilianischen Vorurteile 1889, zum Zeitpunkt seiner Beethoven-Kritik jedoch schon so weit niedergekämpft, daß ein früher geäußelter Verdacht Philipp Spittas bereits überholt war. Spitta hatte in einem Gegengutachten zur Jacobsthals Memorandum von 1883 für das preußische Kultusministerium empfindlich auf eine solche in seinen Augen „grundfalsche, auf mangelnder geschichtlicher Kenntnis beruhende Ansicht“ reagiert und gemutmaßt, „wer nur die Gesangsmusik versteht, wird, falls er eben nichts weiter versteht als sie, nicht im Stande sein, auch nur die einfachste Beethoven’sche Sonate zu begreifen“.³²

Man muß aber bedenken, daß ein produktiver Rückgriff auf den *stilo antico* der Renaissance-Vokalpolyphonie nicht nur reaktionäre Züge zu zeigen und epigonale Werke zu zeitigen braucht. Jacobsthals Haltung redet zunächst nur einem musikhistorisch und musikpolitisch notwendigen Zurückdrängen eines aus deutschen Traditionen resultierenden Verabsolutierens der Instrumentalmusik das Wort. Der gleiche Widerstand bewog Verdi zu einer inzwischen berühmt gewordenen brieflichen Bemerkung vom 4. Januar 1871 an Francesco Florimo, einer Aufforderung an den Nachwuchs (im Original steht „Tornate“ nicht *Torniamo*): „Kehrt zum Alten zurück, es wird ein Fortschritt sein!“³³ – Frucht einer intensiven Beschäftigung Verdis mit Palestrina, der zeitlebens Jacobsthals absoluter Fixpunkt war. Wie wenig epigonale Konsequenzen diese Auseinandersetzung mit Palestrina und diese rückwärtsgewandte Prophetie bei Verdi dann hatte, läßt sich an seinen von einem sehr persönlichen Willen geprägten sakralen Chorwerken leicht zeigen.

Seit Adolf Bernhard Marxens zweibändiger Monographie über Beethoven von 1859 und seiner starke Verbreitung findenden *Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke* von 1863, vor allem aber seit der wohl bedeutenderen, von Hermann Deiters und Hugo Riemann veranstalteten deutschen Bearbeitung von Alexander W. Thayers Beethoven-Biographie in 5 Bänden (1866-

ganzen Wesen meist falsch erfasst und unterschätzt ist, Joseph Haydn [...]. Meist wird Haydn als ein recht gemütlicher Mann dargestellt, der hinten einen Zopf hat und schlecht und recht seine Musik macht, der aber nicht wie ein kühner Bahnbrecher mit großartigen Ideen auftrat. Und doch ist er das. Haydn ist einer der kühnsten Meister. Haydn hat in zielbewußter Art, als Denker in seiner Kunst, indem er jahrelang experimentierte, die instrumentale Kunst der Menschheit gegeben.“

³² Philipp Spitta: Gutachten zu Jacobsthals „Vorläufigen Gedanken zur Verbesserung der musikalischen Zustände an den Universitäten“ (vgl. Fußnote 15), eingereicht beim preußischen Kultusministerium am 28. April 1884, deponiert im Geheimen Staatsarchiv, Preußischer Kulturbesitz, Berlin-Dahlem. Erstdruck siehe Fußnote 15.

³³ Siehe *I copialettere di Giuseppe Verdi*, Milano 1913, S. 232. Vgl. die Hinweise dazu in: Anselm Gerhard / Uwe Schweikert (Hg.) *Verdi Handbuch*, Stuttgart/Weimar 2001, S. 504 u. 538.

1908) war das Problem Beethoven Gegenstand akademischer Diskussion geworden, und mit seiner Stellungnahme würde sich Jacobsthal auffällig abweichend exponiert haben, hätte er sie über den Kreis seiner Straßburger Hörer hinaus publik gemacht. Schließlich verstand sich der Hegelianer Marx (unmittelbarer Vorgänger von Jacobsthals Lehrer Bellermann auf dem Berliner außerordentlichen Lehrstuhl, bei dem Jacobsthal aber nicht mehr hörte) seit seiner Kompositionslehre von 1837-47 als Wortführer der neuen „erkennenden“ Epoche der Musiktheorie, in der tradierte Werke als normativ verabsolutiert werden sollten, und war Exponent eines deutschen Wesens der Instrumentalmusik, an dem der Rest der musikalischen Welt genesen sollte. Darum auch fand Hans von Bülow, daß Marxens Anleitungen in die Hand und den Kopf jedes tüchtigen Musikers gehörten.³⁴

Aber nicht nur innerhalb der Musikgeschichtsschreibung und querstehend zur aufkommenden normativen Musiktheorie, sondern noch eklatanter im Rahmen der Rezeption aktueller Musikproduktion hatte sich Jacobsthal pointiert gegen die Mode der kultischen Beethoven-Verehrung gestellt. In seiner Beethoven-Kritik hatte er die Abhängigkeit der zeitgenössischen Musik von Beethovens Mängeln konstatiert und als nicht zukunftsfähig verworfen. Seine Kritik an Beethovens spätem instrumentalen Stil wollte er durchaus auch als Kritik an dem ungenügenden kompositorischen Zustand der damaligen Gegenwart verstanden wissen, wollte er doch Mängel Beethovens aufdecken, „namentlich auch mit Rücksicht auf die moderne Musik, die sich ja nach dieser Seite hin noch mehr entwickelt hat“, denn „auf den Pfaden des späten Beethoven [wandeln] die Epigonen“. Und: „Wenn diese ihre Mängel haben, so sind es diejenigen Mängel, die schon Beethoven hat.“ Aber erst in der unkritischen Übersteigerung einer von Beethoven eingeschlagenen künstlerischen Anschauungsweise und in ihrem wahnhaften Charakter bei den Epigonen sieht Jacobsthal eine Gefahr, der er gerne im Querstand zur Mode „etwas am Zeuge flicken möchte“.

„Immer hat man bei Beethoven die Empfindung des Berausenden, Dämmernden. Auch in der modernen Kunst reißt dies uns ja so hin. Darum ist Beethoven unserer Generation auch näher liegender als Haydn und Mozart, denen man gerne etwas am Zeuge flicken möchte, eben weil Beethoven Seiten berührt, die unserer Gewohnheit näher liegen.“

Jacobsthal, der hier gar nicht erst versucht, sich als einen von den spätromantischen Musikwerken nicht auch Hingerissenen zu stilisieren, der freimütig gesteht, ebenfalls diesem Rausch zu erliegen, sonst würde er nicht das Wir, sondern ein polemisch sich distanzierendes Ihr oder Man wählen, argumentiert aber im Hörsaal als verantwortlicher, um die Entwicklung der Musik

³⁴ Siehe die entsprechenden Hinweise in: Arnold Feil, *Metzler Musik Chronik*, Stuttgart/Weimar 1993, S. 574 f.

besorgter Wissenschaftler und distanziert sich auch selbstkritisch von einem Rausch ohne Ernüchterung, ohne stimmige Formung, als wäre er eine schlechte Gewohnheit.

Jacobsthals intellektuell redliche und in ihrer aufgeklärten Freigeistigkeit an Nietzsche gemahnende Haltung verweist auf eine von Jacobsthal andernorts ausgesprochene Kritik an Otto Jahns „Deklamation der Schönheit des Kunstwerkes, wo wir Positives verlangen“ in dessen Mozart-Buch. In Jacobsthals Kritik an Jahns „Schilderungen“ heißt es:

„Da treten dann einige üblichste Vergleiche, dunstreiche Bilder, von Wellengeflüster, Sonnenuntergang etc. an die Stelle einer, ich gebe zu, nüchternen Angabe der Konstruktion des Kunstwerks. Ich gebe zu, mit der Darlegung der Konstruktion des Kunstwerks, der Darlegung der Kunstmittel, ihrer Verwendung, mit der Bestimmung des Styls alles dessen, was man als die formale Seite der Musik bezeichnen kann, ist der Inhalt noch nicht bestimmt. Ist er denn aber auch nur im geringsten bestimmter mit Andeutungen wie der folgenden: Es ist der Schwung, der im ersten Satz (des g-moll-Quintetts vom Jahr 1787 [Mozarts Streichquintett, KV 516]) sich an unser Mitgefühl wendet, der Schwung, der in schwärmerischer That sich selber fühlt und die einzige Befriedigung in den leidenschaftlichen Ausbrüchen des Ich-gefühls findet, bis die Kraft in diesem Kampf ermattet und erstirbt etc. Solche Dinge zeigen eigentlich nur die Unzulänglichkeit, dem Inhalt eines musikalischen Kunstwerks mit logischen Begriffen ganz und gar Ausdruck zu geben, der auch der gewiß überlegte, überlegene und durchaus nicht phrasenhafte Jahn erlegen ist. Es ist gar zu verführerisch, der ernsten Freude und der allergrößten Befriedigung über ein Kunstwerk solchen Ausdruck zu geben und man glaubt dann damit am besten das Kunstwerk getroffen zu haben. Es ist mir gewiß selber manchmal nicht besser gegangen und wird mir noch manchmal passieren. Ich finde das an mir dann aber ebenso wenig in Ordnung wie bei einem anderen. In wie weit das befugt, den Inhalt eines musikalischen Kunstwerks auf andere Art als durch das Kunstwerk selbst zu fassen, ist bisher nicht entschieden, wage ich auch nicht zu entscheiden. In jedem Fall zeigt die technische Analyse des Kunstwerks den Zustand und Weg, worin der Inhalt zum Ausdruck kommt, sie gewährt also am ehesten - das merke ich immer mehr - noch die Tauglichkeit, in den Inhalt selbst einzudringen.“³⁵

Obwohl hier Jacobsthal eindeutig die ästhetischen Prämissen Jahns ablehnt, kann man ihn doch als einen der wenigen Zeitgenossen und Nachfolger Jahns bezeichnen, der dessen methodische Errungenschaften zu beherzigen wußte. Schon das Memorandum Jacobsthals von 1883 zeigt deutlich die Spuren des historischen und interdisziplinären Denkens, das ohne Jahns Anstöße sich in der Musikwissenschaft, wie Jacobsthal sie betrieb und propagierte, nicht so schnell hätte etablieren können. In den Worten Gerrit Walthers war Jahns zentrale Errungenschaft „die systematische Reflexion der subjektiven Prämissen des eigenen Forschens“.³⁶ Über derartige

³⁵ Diese Kritik an Otto Jahns Mozart-Buch befindet sich in Jacobsthals handschriftlichem Nachlaß unter der Signatur B¹⁵ („Mozart, Haydn, Beethoven. Die Oper. Vorlesungen“), S. 30/31.

³⁶ Gerrit Walther, *Mozart und Methode. Otto Jahns Beitrag zur Begründung der modernen Musikgeschichtsschreibung*, in: Anselm Gerhard (Hg.) *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin?*, Stuttgart/Weimar 2000, S. 54.

Reflexionen gibt Jacobsthals Nachlaß in wünschenswertem Umfang und in Form von kritischen Selbstbefragungen Auskunft, und seine Detailstudien erlauben die Bemerkung, daß er die „epochale Wendung im Sprechen über Musik“ durch die von Jahn eingeleitete „interdisziplinäre Synthese“ mitvollzogen hat. Auch ist hier anzumerken, daß Jacobsthals Bemühungen noch in den siebziger und achtziger Jahren mit Erfolg darauf gerichtet waren, wertvolle Stücke aus dem versteigerten Nachlaß Jahns für die Straßburger musikwissenschaftliche Bibliothek und die des dortigen von ihm geleiteten Akademischen Gesangsvereins zu erwerben, von denen noch heute in einem „fonds Jacobsthal“ der Université Marc Bloch in Strasbourg vereinzelt Stücke auffindbar sein könnten.³⁷

Zum Schluß seiner Vorlesung von 1889 gibt Jacobsthal einer Zukunftsvision überschwenglich Ausdruck, die zwar ein offen reaktionäres und von ihm selbst auch so benanntes Element enthält, aber gerade der Korrektur einer wenig fortschrittlichen Fehlentwicklung dienen soll. Angesichts eines ungeliebten 19. Jahrhunderts, erschrocken über die maßlosen Aufgipfelungen in den spätromantischen Musikwerken eines Strauß, Reger, Pfitzner, nimmt er oft seine Zuflucht in einer historistischen Anverwandlung der Gegenwart an die Vergangenheit, sucht Sicherheit in den tiefen Vergangenheiten der durch seine Forschungen erst faßlich gewordenen mittelalterlichen Grundlegung der europäischen Polyphonie.

Jacobsthals Einstellung unterschied sich damit von der seines Leipziger, später Berliner Kollegen Hermann Kretzschmar (Nachfolger Bellermanns auf dem Berliner Lehrstuhl, der 1904 zum zweiten Ordinariat im Reich ausgebaut wurde). Dessen Hinwendung zu Alter Musik und deren aufführungspraktischen Problemen war nicht Flucht aus der Krise, nicht Naserümpfen über epigonal komponierende Zeitgenossen, nicht Angst vor einer ihm ungewiß scheinenden Zukunft, sondern Hinwendung zu vergessenen, fremdartigen und schwierigen, ihm aber aufschlußreich für Gegenwart und Zukunft dünkenden Musikepochen, die mit Barock nur ungenügend bezeichnet sind. In deren Wiederbelebung wurde ihm ein musikalisches Potential hörbar, das um die vorletzte Jahrhundertwende der Musik verloren gegangen war – auch deswegen unhörbar geworden war, weil man flüchtig, ängstlich und naserümpfend eben auch die fremde ältere Musik ausschließlich nach modernen Kriterien vortrug. Es ging Kretzschmar auch nicht um jene „böartige Schulmeisterei“, die Nietzsche eher an Kretzschmars Kontrahenten Riemann wahrnahm³⁸, sondern um die durch alle Regelwerke hindurch notwendige und erst jenseits der

³⁷ Vgl. Friedrich Ludwig, *Die Älteren Musikwerke der von Gustav Jacobsthal begründeten Bibliothek des „Akademischen Gesangs-Vereins“ Strassburg*, Straßburg 1913. Die aus Jahns Nachlaß stammenden Stücke sind in diesem beschreibenden Verzeichnis mit einer Sigle markiert.

³⁸ Siehe Nietzsches Brief vom 26. August 1888 an Carl Fuchs (Nietzsche, *Sämtliche Briefe* 8, S. 400 f.), worin er hauptsächlich Riemanns Phrasierungstechnik meint, aber damit auch das Problem des Sich-Verlierens im Kleinen wiederholt anspricht, das ihm immer schon als ein Element der *décadence*

Regelbefolgung mögliche Freisetzung von musikalischer Phantasie und Sinnstiftung in der Praxis. Diese Beweglichkeit und Freiheit vermißte er in der Ignoranz seiner Zeit gegenüber der Überlieferung, gegenüber den Tondenkmalern der Alten Musik.³⁹

Anders als Kretzschmar kann Jacobsthal, geschüttelt von der Krise der Gegenwart, der Sehnsucht nach einem kommenden Messias der Musik nicht entraten:

„Beethoven weist den Weg zu dem Manne, der die Menge der in ihrer Größe kolossalen Einzelelemente zusammenfasst. Dazu gehört ein kolossales Genie, großartige Technik, gewaltige Gedanken und Blick aufs Ganze. Ob er kommt wissen wir nicht; wenn er kommt, muß er nutzen, was Beethoven geleistet hat; er muß aber auch Reaktionär sein, anknüpfen an die Technik des einheitlichen Kunstwerks.“

Aus heutiger Sicht erscheint selbst Schönberg, zumindest in seiner zwölftönigen Periode, in diesem Sinne als ein „Reaktionär“. Angesichts weiter zerstäubender harmonischer und metrischer Formgefüge zum Fin-de-Siècle hin entschließt er sich, die Tonalität hinter sich zu lassen, um das Prinzip der sich entwickelnden Variation, der kanonischen Technik, der Sonaten- und Rondoform in der Reihentechnik mit zwölf gleichberechtigt aufeinander bezogenen Tönen bewahren zu können. Denn abgesehen von den Erzeugnissen einer kurzen Periode absolut freier Atonalität sind Schönbergs Werke seiner dritten Periode keine expressionistischen Phantasien, sondern logische Klang-Elaborate, in denen ein musikalischer Gedanke in ständig wechselnde Konstellationen oder Permutationen gebracht wird. In diesem Sinne könnte uns Schönberg auch als der Retter dessen erscheinen, was Jacobsthal als das wesentlichste Merkmal des einheitlichen Kunstwerks erschien: der Nachahmung.

In Jacobsthals Vision schließlich zeigt sich also nicht nur eine von Schweitzer bemerkte einseitige Wendung zurück hinter Beethoven, sondern ihr liegt – gerade wegen der positiven Anknüpfungsmöglichkeiten, ja -notwendigkeiten an Beethoven – durchaus eine an Weiterentwicklung interessierte Sicht auf eine kommende Musikgeschichte zugrunde. Historisch betrachtet können in der Musik immer wieder die bisherigen Erfahrungen zusammengefaßt und Irrwege korrigiert werden. In dieser Sicht kommt zugleich ein wiederum selbst idealistisches Vertrauen Jacobsthals nicht nur in die universelle Bedeutung der Musik, sondern auch in die Fähigkeit des künstlerisch und wissenschaftlich gebildeten Menschen, eine universelle Methode des Verständnisses von Musik zu entwickeln, zum Ausdruck. Diese Methode verharret zwar in einer klassizistischen Attitüde, ist aber dennoch vorwärtsgewandt – vorwärtsgewandter jedenfalls als ein Beethoven-Kult, der den Höhepunkt der Musikgeschichte bereits hinter sich wähnt und

erschienen war. Vgl. Michael Arntz, *Hugo Riemann (1849-1919). Leben, Werk und Wirkung*, Köln 1999, S. 252.

³⁹ Siehe Hermann Kretzschmar, *Einige Bemerkungen über den Vortrag alter Musik*, in: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters von 1900, S. 53 ff.

keines Entwurfs einer neuen oder neoklassischen, die bisherigen Erfahrungen und Experimente synthetisierenden Ästhetik der Tonkunst mehr bedarf.

„Heutzutage ist es Mode, dass man die letzten Quartette Beethovens als die höchste Offenbarung der Musik ansieht. Die meisten Menschen verstehen sie aber nicht. Leichte Kost sind sie jedenfalls nicht und sie müssen von vollendeten Künstlern gespielt werden. Alles ist da virtuos. Zudem ist alles sehr ungeigenmäßig geschrieben. Es gehört viel dazu, um dahinter zu kommen, wie Beethoven alles gemeint hat. Erst derjenige, der den ganzen Beethoven kennt, der sich in Beethovens sonstige Anschauungen versenkt hat, kommt dahinter, was Beethoven hat sagen wollen. [...] Nur wer nach langer Arbeit an die Quartette herangeht, kann sie verstehen, nichts liegt auf der Oberfläche.“

Wir stehen hier vor einem besonderen Erscheinungsbild von Fortschritt und Reaktion in der Musik, in dem beide sich bedingen und verschränken. So als wäre der wünschenswerte eine ohne die verpönte andere nicht zu haben. Angesichts weiterer Auflösungserscheinungen in der Balance zwischen Ausdruck und Konstruktion nach einem weiteren Jahrhundert, das aber geniale Werke dieses Krisenbewußtseins hervorgebracht hat, erscheint Jacobsthals Prämisse eines einheitlichen Kunstwerkes, das offen genug ist, Vergangenes und Zukünftiges in sich zu vereinen, nicht als schlechteste Richtschnur. Ein in sich stimmiges, autonomes musikalisches Kunstwerk, in dem ästhetische Erscheinung formal gelingt, kann ohne den Nachschein vergangener und ohne den Vorschein kommender Dinge wohl kaum lebensfähig sein.

Jacobsthals Bemerkungen können sich durchaus als Hilfsmittel beim qualifizierten Hören von Beethovens Streichquartetten erweisen. Gut 40 Jahre später formulierte Gedanken Theodor W. Adornos über „Reaktion und Fortschritt“ in der Musik⁴⁰ und den Spätstil Beethovens⁴¹ lesen sich teilweise, als wären sie ein kritischer Kommentar zu Jacobsthal, der im Lichte dieser Kritik nur Dinge ausgesprochen zu haben scheint, zu denen kein Mut gehört, sondern die, sehr zum Unmut Adornos, nur allzu oft von anderen wiederholt worden sein müssen. Adornos Gedanken kreisen hier um Fragen der Stimmigkeit des modernen Kunstwerks, wirken mitunter aber sonderbar existentialistisch, z. B. wenn er sich auf die „endliche Ohnmacht des Ichs vorm Seienden“ zurückzieht und positive oder kritische Hervorhebungen vereinzelter subjektiven Ausdrucks bei Beethoven als biographisch-psychologische Deutungen zurückweist, ebenso den „Ausdruck von Subjektivität“ in der aufgesprengten Faktur der Sätze, weil doch gerade in den jäh auffahrenden musikalischen Gesten eher Preisgabe von Subjektivität an konventionelle Stoffmassen soll gehört werden können. Oftmals und generell bei Beethoven, nur gerade beim späten nicht, suchte

⁴⁰ Theodor W. Adorno: *Reaktion und Fortschritt*, in: Anbruch 12 (1930), Heft 6, gekürzt wieder abgedruckt in: *Moments musicaux*, Frankfurt/M 1964, S. 153–160.

⁴¹ Theodor W. Adorno: *Spätstil Beethovens*, in: *Der Auftakt*, Blätter für die tschechoslowakische Republik 17 (1937), Heft 5/6, wieder abgedruckt in: *Moments musicaux*, Frankfurt/M 1964, S. 13–17.

Adorno in formzeugender Subjektivität ein Unterpfand gegen Klassizität und common sense. Umgekehrt suchte Jacobsthal, und war hierin einseitig, in der Klassizität ein Unterpfand für historisch relevante Subjektivität, der mehr gelingen könne als nur Ausdruck, nämlich Formung von musikalischen Gedanken, die über das Einzelschicksal hinausweisen – eben für Menschen, die das einheitliche Kunstwerk und das Mittel der Nachahmung brauchen, um die Dinge als Ganzes zu empfinden.

An Richard Wagner wäre in diesem Sinne nicht etwa sein Verlassen des klassischen Stils zu kritisieren, sondern daß seine formauflösenden endlosen Melodien und vagierenden Akkorde den Charakter eines formbildenden, gliedernden, den Stoff dramatisierenden einheitlichen Kunstwerks hinter sich lassen. In diese Richtung gehen dann auch Bemerkungen Jacobsthals zu Wagner, die sich im Schlußwort seiner Vorlesungen über Mozarts Opern finden und die geeignet sind, seine Kritik am Spätstil Beethovens historisch schärfer zu profilieren:

„[Mozart] macht zur Hauptsache nicht diejenige musikalische Darstellungsform, welche wegen ihrer geringen Entwicklung dem Gange der Dinge nicht folgen kann, sondern er sucht die geschlossene Form so zu heben, daß sie in ihrer Geschlossenheit trotz aller rein musikalischen Anforderungen dennoch dem Gang der Handlung folgen kann. Daher seine Arien, welche nicht bloß Gefühlsmomente ausdrücken und, wenn sie das Drama nicht aufhalten sollen, die Stellen einnehmen, wo im gesprochenen Drama der Monolog steht, sondern auch solche Situationen ausdrücken, welche das Drama selbst vorwärtsbringen. Daher also im Innenteil der einzelnen Arien selbst Wachstum und Entwicklung. Daher andererseits die Ensemblesätze, welche die das Drama vorwärtsbringenden Handlungen und Äußerungen mehrerer Personen wiedergeben.

Wagner hingegen geht noch über Gluck hinaus, oder unter Gluck hinunter. Sein einziges, durch das Ganze herrschende Prinzip besteht darin, als musikalisches Darstellungsmittel diejenige Form zu wählen, welche wegen ihrer Vorausgebildetheit, Lockerheit dem Gang der Entwicklung zu folgen im Stande ist, welche aus lauter Einzelheiten besteht, die ohne den Zusammenhang der abgeschlossenen Form sind. Daher in der Tat, wie im gesprochenen Drama, keine einzeln abgeschlossenen Stücke, sondern unmittelbares Ineinanderübergehen (wie dies Mozart und Gluck auf andere Weise erzielen) all ihrer Einzelheiten ineinander.

Daher bei Wagner das fortlaufende, endlose Rezitativ, während Gluck noch geschlossene Formen dazwischen stellte. Anfänglich hatte Wagner diese auch noch, aber gerade ihr immer mehr zunehmendes Wegfallen zeigt sein Bestreben. Auch unterscheidet sich Wagners Rezitativ von den Gluckschen und sonst üblichen dadurch, daß es im gleichen Takt fortschreitet. Den neuen Zusammenhang, den sonst die abgeschlossene Form gibt, sucht er durch das sogenannte Leitmotiv (eine Äußerlichkeit) zu erzielen.

Wagner ist nach Mozart ein Rückschritt in der Lösung des Opernproblems und zwar – abgesehen von den neuen Stilmitteln, die er anwendet, und die erst noch geprüft werden müssen auf ihre Brauchbarkeit – nicht bloß hinter Mozart, sondern hinter Gluck. Er geht zurück auf das Stadium der *ersten* Problemstellung bei der Entstehung der Oper.“⁴²

⁴² Jacobsthal, Nachlaß, Signatur: B ¹³ („Die Opern Mozarts“, Sommer 1888), Teil II, 3. g, auf einem Faltblatt mit der Skizze zum Schlußwort.

Auch hier konzentriert sich Jacobsthals Kritik auf Wagners Vereinzelung ausdrückhafter Momente, verdinglichter, fetischisierter, nur locker verknüpfter Trümmer von logisch nicht durchgeformten Musikelementen. Erst deren Vereinheitlichung würde das erzeugen, was für Jacobsthal nicht nur ein Kunstwerk nach klassischem Muster, sondern überhaupt ein jeglichem Ganzheitsanspruch genügendes Kunstwerk wäre.⁴³ Eine bereits bei Beethoven einsetzende und von Jacobsthal schon bei ihm als immer stärker werdend konstatierte Dissoziation der Formkräfte steigert sich bei Wagner zu deren bewußter Zerstörung, analog der in Wagners moralisierender Bearbeitung der Mittelalterstoffe propagierten Verneinung der sinnlichen Lebenswelt.

Es wurde kürzlich von Wolfgang Krebs in Verbindung mit Albert Schweitzers Wagner-Rezeption darauf hingewiesen, daß die von Jacobsthal kritisierte Amorphisierung der musikalischen Textur von Wagner selbst und seinen ihn verehrenden Zeitgenossen bis zur Jahrhundertwende für modern gehaltenen wurde. Da Jacobsthal in Wagners Bayreuther Modellen eine Opernform erblickt, die Arie und Rezitativ vermischt und beide entdramatisiert und in ihr somit einen historischen Rückfall hinter Gluck sieht, kann er Wagner auch nicht als Repräsentant einer Modernität akzeptieren, die schon Jacobsthals Zeitgenossen in Wagner erblickt haben sollen. Dieser Sachverhalt ist dazu angetan, auf ein weiteres Mißverständnis hinzuweisen, das Krebs im Gefolge von Schweitzer in die Welt gesetzt hat.

Nach Ansicht von Wolfgang Krebs⁴⁴ habe „Schweitzers Wagner-Nähe“ nicht umstandslos als „Moment des Rückwärtsgewandten“ zu gelten, das dem Wagnerianismus nur „vereinzelt schon vor dem Ersten Weltkrieg, verstärkt dann in der Zwischenkriegszeit und nach 1945 anhaftete“, sondern

„Wagner repräsentierte damals [soll heißen: wie überwiegend, so auch bei Schweitzer] die Modernität – eine Modernität, von der manche Musikwissenschaftler wie Schweitzers Lehrer Jacobsthal nichts wissen wollten –, und die Beschäftigung mit ihm galt als aktuell, wiewohl sie dann zahlreiche theoretische und praktisch-künstlerische Epigonalismen erzeugte.“

⁴³ Wie eng an Otto Jahn anschließend diese Wagner-Kritik wenigstens in einem wichtigen Teilaspekt formuliert ist, zeigt ein Vergleich mit Jahns Tannhäuser-Rezension von 1853: „Nur im Einzelnen hat Wagner überraschende, treffende Einfälle, allein wo ein Gedanke erfordert wird, tief und bedeutend genug, um aus ihm ein Ganzes zu gestalten, da fehlt es.“ (Otto Jahn, *Tannhäuser*, in: Die Grenzboten 12 (1853), S. 333.) Ebenso auffällig ist eine Korrespondenz zur Wagner-Kritik Nietzsches in ihrer nicht lediglich polemischen Form, z. B. aus *Menschliches Allzumenschliches*, Zweiter Band, Erste Abteilung, Aphorismus Nr. 134: „Richard Wagner wollte eine andere Art Bewegung der Seele, welche dem Schwimmen und Schweben verwandt ist. Vielleicht ist dies das wesentlichste seiner Neuerungen. Sein berühmtes Kunstmittel, diesem Wollen entsprungen und angepaßt – die ‘unendliche Melodie’ – bestrebt sich, alle mathematische Zeit- und Kraft-Ebenmäßigkeiten zu brechen, mitunter selbst zu verhöhnen“.

⁴⁴ Wolfgang Krebs, *Wagner, Schweitzer und die Moderne. Zur Situation der Musikanschauung um und nach 1900*, in: FZMw 3 (2000), S. 13-50.

In einer Fußnote wird dann Schweitzers „Kritik an damaliger Musikwissenschaft, etwa G. Jacobsthal (Straßburg)“ mit dem indirekten Zitat aus Schweitzers Lebenserinnerungen belegt. Von einer Modernität wollte Jacobsthal schon etwas wissen, stellte an sie allerdings bestimmte Bedingungen, die er gerade in dem rückwärtsgewandten Beethoven-Epigonismus Wagners nicht erfüllt sehen konnte. Jacobsthals Kritik an Beethovens Spätstil muß sehr eng zusammengedacht werden mit seiner Kritik an Wagners Formlosigkeit, die man indessen nur dann als Signum von Modernität ansehen kann, wollte man Moderne mit formalen Auflösungserscheinungen identifizieren.

Die von Albert Schweitzer konstatierte Einseitigkeit Jacobsthals bestünde also nicht etwa darin, daß er der Musik seit Beethoven ihren Kunstcharakter abgesprochen hätte. Vielmehr wäre sie darin zu suchen, daß er ein auf Nachahmung und Variation basierendes einheitliches Kunstwerk nur gewährleistet sah, wenn es den Traditionen und Modellen des klassischen Stils gehorcht, dessen schöpferische Energien aber bereits erloschen waren. Man kann zwar Merkmale einer erschöpften musikalischen Form nachträglich kodifizieren, aber sie über ihre abgelaufene Zeit hinaus als ungebrochen gültige Maßstäbe festschreiben wollen, hieße tatsächlich reaktionär sein, d.h. auf alle formalen Neuerungen nur negativ reagieren. Das von Jacobsthal herbeigewünschte kolossale Genie, das „aber auch Reaktionär sein“ müsse, wäre also reaktionär in einem anderen, von Jacobsthal positiv besetzten Sinne – allein dadurch, daß es an die Technik des einheitlichen Kunstwerks anknüpfte. In unserem heutigen Verständnis wäre es in einem negativen Sinne reaktionär erst dadurch, daß es diese Anknüpfung damit bewerkstelligen wollte, daß es lediglich den klassischen Stil erfüllt. So viel Reichtum und Freiheiten die klassischen Muster auch immer gewährt haben mochten, als sie noch in ihrer historisch bedingten und kulturell entwickelten Blüte standen – ins Unendliche perpetuiert wirken sie nur schal. Proust hat dieses Phänomen vollendet prägnant beschrieben: „Die Nachahmer der Klassiker schenken uns auch in ihren allerschönsten Augenblicken nur ein Bildungs- und Geschmacksvergnügen, das keinen hohen Wert besitzt.“⁴⁵

Die Vollendung und das Absterben einer unwiederbringlichen musikalischen Form mag melancholisch stimmen, aber es gab zu Jacobsthals Zeiten nicht nur abschreckende Beispiele für Epigonen, „die auf den Pfaden des späten Beethoven wandeln“, sondern auch für Epigonen, die sich zwar nicht einbildeten, Zukunftsmusik zu machen, aber sich gar keine Zukunft der Musik jenseits des Klassizismus vorstellen konnten, wie man am Schicksal Saint-Saëns' oder Max Bruchs nachvollziehen kann. Vor denen, die abgelebte Formen nicht aufgeben können, warnte schon Robert Schumann: „Im übrigen aber, scheint es, hat die Form [des klassischen

⁴⁵ Marcel Proust: *Enquête sur le classicisme et le romantisme*, in: *Textes retrouvés*, zitiert nach Rosen, S. 507.

Sonatensatzes] ihren Lebenskreis durchlaufen, und dies ist ja in der Ordnung der Dinge, und wir sollen nicht jahrhundertlang dasselbe wiederholen.“⁴⁶

Zusammenfassend läßt sich sagen: soweit Jacobsthal sich normativ auf die Verteidigung klassischer Muster zurückzieht, steht er auf verlorenem Posten, ist er selbst reaktionär, soweit er die Einheitlichkeit des Kunstwerks als eine *conditio sine qua non* jeder Kunst erklärt, kann er sich mit vielen formfreudigen Reformern und Revolutionären der Musikgeschichte, die die abgenutzten Formen von innen heraus erneuern, einig wissen.

Eine gekürzte Fassung dieses Artikels wurde publiziert in: *Die Musikforschung* 55 (2002), S. 373-385.

⁴⁶ Robert Schumann, *Gesammelte Schriften*, Band 1, S. 395.