FRANZ-JOCHEN MACHATIUS / BERLIN

„Eroica“ (Das transzendente Ich)

In Beethovens *Eroica*-Thema wird bekanntlich die „natürliche“ Periode nach dem ersten Halbsatz gestört durch jenes von erregten Synkopen gefolgte Ausweichen des Basses: crescendo über *d* nach *cis*, der metrisch „5.“ Takt wird mehrfach suspendiert, das harmonisch-metrische Gefüge gedehnt, schließlich mit fühlbarer Energie zu Ende geführt, wobei aus den „aufgegebenen“ acht Takten dreizehn geworden sind. Das Stilisierungsbeispiel zeigt gleichsam *e contrario* die mögliche immanente Vollendung der Gestalt. Aber es ist offensichtlich, daß in diesem charakteristischen „Griff“ ein neuer sehr bestimmter und bewußter Geist am Werke ist, der in souveräner Selbstverantwortung und gewolltem Anderssein mit vorgegebenem Material schaltet, ein gewaltsames „Transzendieren“ und Sich-Emanzipieren aus dem Zwang und den Grenzen des Gegebenen; und die Aufgabe wäre, hier den Namen zu finden und den systematischen Ort innerhalb des geistesgeschichtlichen Gefüges.

Da die Gefahren kunstwissenschaftlicher Terminologie keineswegs in der Verwendung philosophischer Begriffe liegen, sondern vielmehr darin, daß diese „leer“ sein könnten, sei hier methodisch ausdrücklich auf diesen einen Takt verwiesen, der nur noch einmal wiederkehrt an der entsprechenden Stelle der Reprise, wohl aber bereits in allen vier von Nottebohm veröffentlichten Entwürfen enthalten ist.

Im übrigen trägt das Kopfmotiv der *Eroica* wenig an sich vom einmaligen Charisma romantischen „Einfalls“: ein simples Naturtonmotiv, zuhandenes Materialstück zur Verarbeitung, das nur an diesen zwei Stellen zur Gestalt eines Themas gebunden, dabei durch jene „wider-natürliche“ Rückung in seiner Eigengesetzlichkeit sichtbar degradiert, denaturiert wird.

Der Hinweis auf Mozarts *Bastien*-Thema (P. Bekker), Zeichen der Unsinnigkeit bloß formaler Herleitungen, zeigt dennoch, was ein durchaus anderer Geist aus scheinbar gleichem oder übernommenem Material gemacht hat: Denn es gehört nicht zu den Eigenheiten des Typs, den Beethoven repräsentiert (zumal in diesem Werk), sein Objekt zu übernehmen, als vielmehr es selbst zu setzen, zu zertrümmern, umzuschaffen zu neuer Gestalt.

Die Haltung aber dem Objekt gegenüber ist entscheidend für den Geist eines geschichtlichen Phänomens. Insofern ist die Denaturierung der „natürlichen“ Gestalt durch Beethoven, für die uns dieses die Form sprengende und wieder in die Form zurückgezwungene *Cis* Symbol ist, von höchster geistesgeschichtlicher Relevanz. — Die Haltung des Barock kann man nicht anders als mit dem Begriff der *Immanenz* bezeichnen: Ein Werken angesichts der ewigen Ordnungen („*siquidem deus omnia fecit in numero, pondere et mensura*“) aus der tätigen „Einwohnung“ des Geistes, selbst darinnebleibend im geheiligten Plan des Kosmos, dessen Abbild zu geben man sucht in unendlichen Reihen von „Figuren“. — Objektiv, vorgegeben ist für Beethoven die „dem Menschen eingepflanzte“ Lied-Periode der Aufklärung. Wie nun hier nach dem scheinbar traditionellen ersten Halbsatz — nicht mehr einem barocken Kettenglied, das nach additiver Reihung sondern einem „organischen“ i. S. gegliederter Gestalt, das nach seiner symmetrischen Entsprechung verlangt — in herrischem Zugriff dem „Ding“ an die Gurgel gefahren wird, das bedeutet nichts anderes als zu reflektieren auf die eigengesetzliche Schöpferkraft oder (wenn man will) das Heraustreten des Menschen aus der „selbstverschuldeten Unmündigkeit“, was nach Kant „Aufklärung“ heißt und allerdings nur von der Position der gleichzeitigen „Transzendentalphilosophie“ zu verstehen ist.

Transzendental aber heißt im Sprachgebrauch Kants „die Bedingungen und Möglichkeiten der Erfahrung betreffend“, nicht diese selbst. In jener berühmten „kopernikanischen Wendung“ wird die Welt, das Objekt, ins Subjekt zurückgenommen (nicht die Gegenstände werden untersucht, sondern „die Möglichkeit synthetischer Urteile a priori“). Aber erst in der

Radikalisierung der Fichteschen „Wissenschaftslehre“ wird das Ich zum alleinigen Prinzip, zum Absolutum schlechthin:

„Das reine Ich ist unser einziges wahres Sein und alles Sein und alle mögliche Wahrheit.“

In seinen drei „Tathandlungen“ „setzt“ dieses Ich sich selbst und seinen Gegenstand:

„Thesis: Ich bin Ich. Antithesis: Dem Ich setzt sich entgegen ein Nicht-Ich. Synthesis: Ich setze im Ich dem teilbaren Ich ein teilbares Nicht-Ich entgegen.“

Nicht nur, daß erkenntnistheoretisch die Perzeption als Akt der Spontaneität gesehen würde, das Nicht-Ich wird radikal zur Tathandlung des Ich degradiert, ja das Bewußtsein, daß alle Welt außer uns nichts ist als das Produkt meines Vorstellungsvermögens, gibt mir zugleich die Gewißheit meiner Freiheit. Dieses bis dahin unerhörte Pathos des Fichteschen Ich-Begriffs, sein Auftreten an dieser bestimmten historischen Stelle, rechtfertigen den Versuch, ihn als typologisch-geistesgeschichtliche Kategorie zu gebrauchen¹.

Und dieses „transzendente Ich“ (wie wir nun sagen dürfen) bleibt keineswegs im Bereich des Erkennenden: an der Schranke des selbstgesetzten anderen, des Objekts, allein kommt es zur Entfaltung unendlicher Selbsttätigkeit:

„Ich will nicht nur denken; ich will handeln.“ „Es ist in mir ein Trieb zu absoluter unabhängiger Selbsttätigkeit. Nichts ist mir unausstehlicher, als nur an einem anderen, für ein anderes und durch ein anderes zu sein: ich will für und durch mich selbst etwas sein und werden. Diesen Trieb fühle ich, sowie ich nur mich selbst wahrnehme; er ist unzertrennlich vereinigt mit dem Bewußtsein meiner selbst.“ (Bestimmung des Menschen, 3. Buch)

um schließlich in Bildern zu gipfeln nahezu einer „abstrakten Trunkenheit“ (Ric. Huch):

„Erst durch das Ich kommt Ordnung und Harmonie in die tote formlose Masse. Allein vom Menschen aus verbreitet sich Regelmäßigkeit rund um ihn herum . . . durch seine Beobachtung falten sich die Weltkörper zusammen und werden nur Ein organisierter Körper . . . Im Ich liegt das Unterpand, daß von ihm aus ins Unendliche Ordnung und Harmonie sich verbreiten werde . . . Das ist der Mensch . . . Sollte er nicht schaudern und erbeben vor seiner eigenen Majestät?“

Die Ferne zur Haltung des Barock ist evident, auch die Übersteigerung des vorsichtigen Kantischen Kritizismus. Doch die „Identität“ mit der Welt der *Eroica* scheint unübersehbar: Die gleiche Nichtachtung des Objekts, die Schaffung der Welt aus eigenem selbstgewähltem Gesetz. — Es handelt sich hier um eine Situation (und dabei weniger um eine psychologische als um eine geistesgeschichtliche) eisiger Selbstgefährdung und schier untragbarer Pflichten, zu bestehen nur unter sichtbarer titanischer Kraftanstrengung und selbst dann nur von „Kapazitäten“ vom Range Fichtes und Beethovens. Diese Kunst steht in vorher nie gekannter Weise unter dem Imperativ einer „Idee“; diese Musik „hat“ keine „Form“, die vorgegeben wäre und zu übernehmen, sondern (ein Schleiermachersches Wort zu variieren) sie „habe“ sie — das ist ihre Größe; daher ist sie „atheistisch“ (in diesem Verstande wie die Philosophie Fichtes im „Atheismusstreit“) von Jugend auf; weshalb sie zeitlebens um „Transzendenz“ ringen muß.

¹ Vgl. etwa Ernst Bergmann, *Die Entsinkung ins Weiselose*, Breslau 1932, Kap. III, der dieses „transzendente Ich“ Fichtes einem „mystischen“ konfrontiert. — Selbstverständlich kann hier nicht auf die Problematik von „transzendentelem“ und „empirischem“ Ich eingegangen werden, ebenso wie ich den Hinweis auf den Freiheitsbegriff Schillers oder eine Auseinandersetzung mit dem am Generationsbegriff orientierten Zuordnung Beethovens zu Hegel bei G. Becking in dieser Zusammenfassung unterdrücken muß.

Eine Situation ist aber nur möglich und denkbar neben anderen, ein Typus nur sinnvoll in koexistenzieller Spannung zu seinem Gegentypus. Die Haltung dem Objekt gegenüber ist nur das Korrelat der gegenüber der eigenen „Selbtheit“ (wir wählen mit Bedacht den Ausdruck der Mystiker!). Es ist verständlich, daß jene extreme Haltung den Dingen gegenüber, jene Hybris, die sich selbst aus allen Ordnungen stieß, auf die Dauer nicht „durchzuhalten“, daß sie nur in ganz bestimmter Situation gefordert ist. Läßt das Pathos des Subjekts nach, gewinnen die Dinge wieder Leben. Aufheben der Subjekt-Objekt-Spaltung, „Abstreifen der Selbtheit“ ist mystisches Postulat. — So ist es nichts weniger als Zufall, vielmehr Erfüllung des Gesetzes, wenn der herrischste Philosoph, den wir als Prototyp des transzendentalen Ichs apostrophierten, wenig später in der *Anweisung zum seligen Leben* (1806) schreiben konnte:

„Solange der Mensch noch irgend etwas selbst zu sein begehrt, kommt Gott nicht zu ihm . . . Sobald er sich aber rein, ganz und bis an die Wurzel vernichtet, bleibt Gott allein übrig und ist alles in allem.“ „Solange nun aber irgendein Ich (!) noch in irgendeinem Punkte der Freiheit steht, hat es noch ein eigenes Sein, welches ein einseitiges und mangelhaftes Dasein des göttlichen Daseins, mithin eigentlich eine Negation des Seins ist.“ *„Die Selbstvernichtung ist der Eintritt in das höhere Leben.“*

So auch mußte der Beethoven der *Eroica* und *Appassionata* sich sinken lassen in den neuen unerhörten Lyrismus der Fis-dur-Sonate oder des Adagios aus op. 101 (ohne indessen nach dem „Fußpunkt“ des Gesetzes, nach dem er angetreten, „Romantiker“ werden zu können), um sich später gleichsam wieder aufzufangen oder zu vollenden im Ornamentalfiligran zu persönlichster Sublimität geläuterter, scheinbar alter „objektiver“ Formen: in den Fugen und Variationsreihen von op. 109–111. — So blieb auch der nachfolgenden wirklichen Romantik letztlich zu tun nichts übrig, als wieder hinabzutauchen aus der Überhelle klassischer *Cognitio* in die Gründe neuer Sensationen (wenn schon nicht mehr in den Grund des Amodalen) . . . nach dem Gesetz der Geschichte, das sich in der Spannung verwirklicht des einen und des anderen, und das man suchen mag zu fassen mit der intentionalen Ordnungschiffre der „Entelechie“. Vielleicht, daß es gelänge, mit neuen Grundbegriffen den Ort zu bestimmen, wo allein und unwiederholbar so etwas möglich war (und also wirklich) wie: EROICA.

Diskussion:

W. Plath begrüßte den Versuch einer musikalisch-philosophischen Kategorienfindung und fügte hinzu, daß das Ideale zugleich das Reale sei, daß Idealität und Realität als Korrelate zu verstehen, das Reale aus ideellen Prinzipien abzuleiten sei. Der Fichtesche Idealismus ermögliche damit durchaus eine Verbindung zur *Eroica*. G. Reichert wies im Hinblick auf die angewandte Terminologie und Methode einer Kategorienfindung auf die Gefahr der Subjektivität der menschlichen Erkenntnis und der ästhetischen Werte hin, da das Subjektive bei verschiedenen Menschen und auch zum Teil bei demselben Menschen wechsele, und meinte, daß ihrer Präzision wegen Systeme etwa wie die des XI./XII. Jahrhunderts für derartige Bemühungen geeigneter seien. F.-J. Machatius entgegnete, die Subjektivität aller Erkenntnistätigkeit verhindere nicht die Objektivität der Erkenntnisinhalte; der subjektive Erkenntnisprozeß sei gesetzlich-sachlich bestimmt, er vollziehe sich im Sinne des Willens zum Objektiven, binde und regle sich selbst, als Reaktion auf determinierende Faktoren, die auf ein „An-sich“ der Objekte hinweisen, aus dem Subjekt als solchem nicht zu begreifen seien. W. Gerstenberg bemerkte, unsere gesamte Erkenntnis sei von den apriorischen Funktionen des Subjekts bestimmt, die in der formalen Einheit des reinen Ichs, d. h. in der transzendentalen Apperzeption, ihren letzten Grund haben. Aus der geistigen Produktivität des Ichs seien nicht nur die Synthesen aller Inhalte abzuleiten, sondern die Inhalte selbst in ihrer Gesamtheit, also nicht nur die Kategorien. In diesem Zusammenhang zeichnete Gerstenberg kurz ein Bild von

der Parallelität: Beethoven — Kant, gab aber zu verstehen, daß im Sinne geistesgeschichtlicher Identität der Versuch einer musikalischen Kategorienfindung wohl besser von den Grundlagen des Neopositivismus bzw. der jeweils zeitgenössischen Philosophie auszugehen habe. Ein solcher Versuch diene schließlich dem Zweck, zu gegenseitiger kritischer Ergänzung, Durchdringung und Vereinigung der Spezialwissenschaften zu einem einheitlichen Ganzen beizutragen. L. U. Abraham schloß sich im wesentlichen den Ausführungen der Herren W. Gerstenberg und W. Plath an und betrachtete Beethoven als ein Synonym für Musik schlechthin, weil der Meister in besonderer Weise musikalisch gelebt und gedacht habe.

WARREN KIRKENDALE / FLORENZ

Die Große Fuge op. 133 — Beethovens „Kunst der Fuge“ *

FRITZ KAISER / MAINZ

Die authentischen Fassungen des D-dur-Konzertes op. 61 von Ludwig van Beethoven

Die Solostimme liegt in zwei autographen Fassungen für Violine und einer teilweise autographen Fassung für Klavier vor.

Auf die textlichen Divergenzen wurde schon öfter hingewiesen (Jahn, 1864, „Grenzböten“; Nottebohm, unvollendeter Aufsatz, in II. Beethoveniana, 1887; Jonas ZfMw 13, 1931). Die „Redaktionen“ oder „Varianten“ oder „Lesarten“ der Violinstimme im Autograph stellen zusammengesetzt eine in sich geschlossene, komplette II. Fassung (II) dar, was vielleicht noch nicht klar erkannt wurde, jedenfalls bisher von keinem der Forscher ausdrücklich festgestellt worden ist. II unterscheidet sich von I hauptsächlich in der Figuration. Oktavversetzungen, Umlegung von Akkordbrechungen, Achteltriolen an Stelle von Sechzehntelläufen sind die wesentlichen Arten der Abwandlung. Im I. Satz sind 155 Takte doppelt komponiert (der Satz hat 340 Solotakte), im Rondo 87 Takte (von 262 Solotakten). Der langsame Satz existiert nur in einer Fassung, lediglich an zwei Stellen sind Figurationsvarianten im Autograph notiert. Wichtig ist, daß die Parallelstellen der Sätze innerhalb jeder Fassung in analoger Weise behandelt sind: die Zweitfassung ist konsequent umgestaltet und die Fassungen unterscheiden sich somit logisch voneinander. — Die traditionelle Druckfassung (Dr) des Solostimme-Textes stimmt weder mit I noch mit II überein, sondern ist aus Teilen beider Fassungen zusammengesetzt, an manchen Stellen taktweise wechselnd; überdies finden sich Stellen und Figuren eingestreut, die überhaupt nicht im Autograph stehen.

Jahn erklärte die Dr für maßgebend und stützte diese unhaltbare Behauptung auf die unzutreffende Angabe, diese Fassung stehe als „3. Redaction“ im Autograph und zweitens auf die Originalausgabe, welche sich dieser Fassung anschließt und von der er sagt, daß sie „unter Beethovens Aufsicht gedruckt und von ihm selbst corrigirt“ sei. Auch dies ist weder zu belegen noch erwiesen, denn es ist bis heute kein eigenhändig von Beethoven revidierter Korrekturabzug der Erstausgabe zum Vorschein gekommen. Lediglich die Nachdrucke (Titelauflagen) weisen einige nachträgliche, unerhebliche Verbesserungen auf. Vor allem aber läßt Dr den Verdacht aufkommen, daß sie überhaupt nicht von Beethoven stammt, weil ihre

* Das Referat ist in englischer Sprache in AML 35, 1963, 14—24, erschienen.