



Die Zeit der Musikalischen Monumente

Citation

Rehding, Alexander. 2013. Die Zeit der Musikalischen Monumente. Musiktheorie 28, no. 3: 265-275.

Published Version

http://www.laaber-verlag.wslv.de/popup.php?ID_Buch=754&lang=

Permanent link

<http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:12220694>

Terms of Use

This article was downloaded from Harvard University's DASH repository, and is made available under the terms and conditions applicable to Open Access Policy Articles, as set forth at <http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:dash.current.terms-of-use#OAP>

Share Your Story

The Harvard community has made this article openly available.
Please share how this access benefits you. [Submit a story](#).

[Accessibility](#)

Die Zeit der musikalischen Monumente

Vor einigen Jahren merkte der in New York tätige Germanist Andreas Huyssen an, dass sich die zeitgenössische Denkmalkultur in einer paradoxen Situation befindet: Während das „Denkmal“ momentan Hochkonjunktur feiert, wird das „Monumentale“ in unserer Kultur weitgehend abgelehnt.¹ Huyssen, der diese Bemerkung auf Englisch machte, konnte die Paradoxie dadurch anschaulich machen, dass in beiden Fällen vom „monument“ die Rede war. Im Deutschen hingegen wird der konzeptuelle Unterschied noch dadurch unterstrichen, dass die Wahl zwischen einem deutschen Wort und einem lateinischen Lehnwort besteht. So wird das „Denkmal“ im allgemeinen Sprachgebrauch vor allem mit „Gedenken“ und im weiteren Sinne mit dem Kulturgedächtnis und der Erinnerungskultur assoziiert, die in der Tat zur Zeit allorts kulturelle Triumphe feiern, während das Schwere, Bombastische, das Überwältigende – letzten Endes das, was mit dem Erhabenheitsbegriff des neunzehnten Jahrhunderts zusammenfällt –, das dem „Monumentalen“ beigeordnet ist, sich zur Zeit eher geringer Beliebtheit erfreut. Die differenzierte Wortwahl macht die Lage allerdings nicht weniger paradox als in anderen Sprachräumen auch, zumal das Wort „Denkmal“ auf einer Eindeutschung eben des lateinischen Wortes „Monumentum“ durch Martin Luther beruht, das von *moneo* (gemahnen, erinnern) abgeleitet ist.² Die feine Unterscheidung zwischen erinnerungskulturellen und ästhetischen Aspekten des Monuments mag dabei unseren gegenwärtigen Sensibilitäten entgegenkommen, zwingend ist sie jedoch bei weitem nicht und darüber hinaus über weite Teile seiner Begriffsgeschichte auch nicht haltbar.

Es soll hier im folgenden darum gehen, diese beiden Teilaspekte der Monumentalität wieder zusammenzufügen und insbesondere die

¹ Andreas Huyssen, *Monumental Seduction in New German Critique* 69 (1996): 181-200.

² Keith Spalding, ed., *Historical Dictionary of German Figurative Usage* (Oxford: Blackwell, 1952-2000): I, 466.

Erinnerungsfunktion der Musik zu beleuchten. Ihr Aufstieg in der deutschen Musik lässt sich im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts unter beiden Gesichtspunkten verfolgen.³ Während im Verlauf des langen neunzehnten Jahrhunderts eine ausgeprägte Form der Monumentalität in Konzerthallen und auf Aufmarschplätzen in der deutschen Musik – und nicht nur dort – Einzug hält und dort Triumphe feiert, ist im Rahmen der hier versammelten Reihe von Aufsätzen, die sich vornimmt, ein Schlaglicht auf historische und musikalische Zeitlichkeitskonzepte im achtzehnten Jahrhundert zu werfen, die Frühphase dieser Bewegung von besonderem Interesse. Diese Suche führt uns nicht nur ins späte achtzehnte Jahrhundert, sondern vielmehr punktgenau auf die Jahrhundertwende. Dass dieses Schwellenjahr zum neuen Jahrhundert als Geburtsstunde der musikalischen Monumentalität angesehen werden kann (soweit eine derart präzise Bestimmung lang andauernder kultureller Ereignisse überhaupt möglich ist), ist, wie gezeigt werden soll, keinesfalls zufällig.

Thomas Nipperdey erörterte bereits 1968 in einem grundlegenden Aufsatz, dass sich ab dem späten achtzehnten Jahrhunderts öffentliche Plätze mehr und mehr mit den steingewordenen Bildnissen großer Männer füllten, und zwar nicht nur mit Staatsmännern und gekrönten Häuptern, sondern verstärkt mit den kulturellen Helden des langsam erstarkenden Bürgertums.⁴ Um die Jahrhundertwende war das Denkmal schlechthin in aller Munde. So fasste der Dichter Jean Paul unter dem Eindruck einer Martin Luther geweihten Statue die Problematik des Denkmals in fast telegrammartiger Knappheit zusammen: „Was will überhaupt [ein Denkmal]? Unmöglich Unsterblichkeit geben—denn jedes setzt eine voraus.“⁵ Etwas ausführlicher ausgedrückt, wird also nur denjenigen, die

³ Siehe dazu Alexander Rehding, *Music and Monumentality: Commemoration and Wonderment in Nineteenth-Century German Music* (Oxford: Oxford University Press, 2009).

⁴ Thomas Nipperdey, *Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland im 19. Jahrhundert* in *Historische Zeitschrift* 206 (1968): 529-585.

⁵ Jean Paul, *Dr. Katzenbergers Badereise* (1809) in *Sämtliche Werke* (München, C. Hanser, 1963), I/6, 325.

bereits als unsterblich gelten, ein Denkmal gesetzt, das deren ohnehin vorhandenen Ruhm also bloß redupliziert. Erst andersherum, so Jean Paul, wenn Ursache und Wirkung sauber voneinander getrennt sind, wird die Logik des Monuments schlüssig: „Nicht der Thronhimmel trägt den Atlas, sondern der Riese den Himmel.“⁶ Wenn aber Wirkung und Ursache im Denkmal vertauscht sind, ist dann ein Denkmal nicht eigentlich überflüssig? Nicht unbedingt: Der eigentliche Zweck eines Denkmals, so Jean Pauls Schlussfolgerung, besteht darin, „zwei Ideale, ein geistiges durch ein plastisches“, auszudrücken.⁷ Das Denkmal ist also eine Art künstlerisch überformter Paraphrase, mit Hilfe dessen die Bewunderung der Mitwelt ausgedrückt wird und an die Nachwelt als mehr oder weniger konkrete Botschaft weitergeleitet wird.

Aus dieser Form der Kommunikation über verschiedene Zeitebenen ergibt sich ein zyklisches Bild von der Zeitlichkeit, die im Monument ausgedrückt wird. Vereinfacht gesagt, vermittelt das Denkmal Werte und Ideale, die eine Zeitepoche an die Nachwelt weitergibt mit der impliziten ethischen Mahnung, eben diese Werte im Gedächtnis zu behalten und kontinuierlich zu pflegen und zu achten.⁸ Die Nachwelt wiederum, die ihre Werte bewundernd aus diesen Idealen der Vergangenheit schöpft, vergegenwärtigt diese stets aufs Neue. Es wird durch diesen wiederholten Erinnerungsakt eine Kontinuität geschaffen, die Vergangenheit und Zukunft im imaginären Bereich direkt miteinander in einem ewigen Kreislauf verknüpft, aus dem genau die Gruppe der Rezipienten eine Identität schöpft.⁹

⁶ Ebd.

⁷ Ebd., 327.

⁸ Aleida Assmann untersucht insbesondere diese Botschaftsfunktion des Monuments, die zwischen zwei Epochen zu vermitteln sucht. Siehe Aleida Assmann, „Kultur als Lebenswelt und Monument“ in Aleida Assmann und Dietrich Harth, Hg., *Kultur als Lebenswelt und Monument* (Frankfurt am Main: Fischer, 1991), 14.

⁹ Es ist an dieser Stelle nicht möglich, die Literatur zum Denkmalbegriff erschöpfend zu betrachten. Ein ideengeschichtlich höchst einflussreicher Text zu diesem Thema finden sich etwa in Nietzsches zweiter *Unzeitgemäßer Betrachtung*. In der

Dass dieses zirkuläre Zeitbild gerade jener religiösen Zeit ähnelt, die laut Reinhold Koselleck in der Moderne jüngst überkommen ist und durch eine lineare vom Fortschritt geprägte Zeitlichkeit ersetzt wurde, ist dabei durchaus kein Zufall.¹⁰ Pierre Nora, der französische Historiker der *Erinnerungsorte* (*lieux de mémoire*) formuliert sein Programm gerade im Hinblick auf deren Fähigkeit, in unverhohlen nostalgischer Form auf vorneuzeitliche Erinnerungsformen zu rekurrieren:

On ne parle tant de mémoire que parce qu'il n'y en a plus. La curiosité pour les lieux on se cristallise et se réfugie la mémoire est liée à ce moment particulier de notre histoire. Moment charnière, où la conscience de la rupture avec le passé se confond avec le sentiment d'une mémoire déchirée ; mais où le déchirement réveille encore assez de mémoire pour que puisse se poser le problème de son incarnation. Le sentiment de la continuité devient résiduel à des lieux. Il y a des lieux de mémoire parce qu'il n'y a plus de milieux de mémoire.¹¹

Musikwissenschaft ist der Begriff einzig von Arnold Schering (und dort unter ausgeprägt nationalistischem Einfluss) abgehandelt worden. Siehe Schering, "Über den Begriff des Monumentalen in der Musik" *Von großen Meistern der Musik* (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1935), 7-44.

¹⁰ Auf Reinhart Kosellecks einschlägige Studien, insbesondere in *Historia Magistra Vitae. Über die Auflösung des Topos im Horizont neuzeitlich bewegter Geschichte in Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000), 38-65, wird auch an anderer Stelle in dieser Aufsatzsammlung hingewiesen.

¹¹ Pierre Nora, *Les lieux de mémoire* (Paris: Gallimard, 1997), I: 23.

Interessanterweise behandeln die französischen *Lieux de mémoire* nur ein einziges musikalisches Werk – die "Marseillaise" – während das deutsche Pendant, die von Hagen Schulze und Etienne François herausgegebenen dreibändigen *Erinnerungsorte* (München: C. Beck, 2001-3), eine ganze Reihe musikalischer Themen aufgreifen.

Gerade das überproportionierte, übermenschliche Monument suggeriert vor allem durch seine erhabene Größe immerwährende Gültigkeit der Werte, die durch es vermittelt werden. Das Staunen über die steingewordene Bedeutsamkeit des Monuments wird somit funktionalisiert und als einzig angemessene Rezeptionshaltung dem Denkmalsgedanken beigeordnet.¹²

* * *

Trotz der vergänglichen Natur der Musik, die sie aufs schärfste von der Marmor- oder Bronzeskulptur abzusetzen schien, machte das Faszinosum Monumentalität auch vor der Tonkunst nicht halt. Im März 1800, also genau am Wendepunkt zum neunzehnten Jahrhundert, beschloss die *Allgemeine Musikalische Zeitung*, dass die Zeit reif war für eine musikalische Monumentalität. Der lutherische Pastor und Komponist Johann Friedrich Christmann, der regelmäßig Beiträge zu der noch sehr jungen Fachzeitschrift verfasste, geriet bei diesem Gedanken regelrecht in Schwärmen. In einem Lobgesang auf das jüngst vergangene Jahrhundert schilderte er, wie Deutschland eine Vielzahl von bedeutenden Komponisten hervorgebracht hatte, die den Grundstein für den europaweiten Ruhm der deutschen Musik legten: „Du gabst uns einen Händel und einen Gluck, einen Graun und Hasse, und gründetest durch sie Achtung vor dem Genius der Deutschen an den Ufern der Themse, des Tiber und der Seine.“¹³ Die Idee, die großen Komponisten des achtzehnten Jahrhunderts zu ehren, um ihr Andenken zu bewahren, war umso dringlicher, als ihr Schaffen von jeher ephemere war und dadurch besonderen Gefahren ausgesetzt war. „Die Werke keines Künstlers“, betonte der Herausgeber der *Allgemeine Musikalischen Zeitung* Friedrich Rochlitz, „haben wohl so viel

¹² Zum Thema Staunen siehe vor allem Erika Fischer-Lichte. *Theatralität und die Krisen der Repräsentation* (Stuttgart: Metzler, 2001).

¹³ Johann Friedrich Christmann, *An das scheidende Jahrhundert*, in *Allgemeine musikalische Zeitung* 3 (1800/1801), Sp. 208.

Verwesliches bey dem Unverweslichen, so viel Sterbliches bey dem Unsterblichen, als die Werke des Musikers.“¹⁴

Aufrufe, musikalische Monumente zu schaffen – im Sinne von Sammlungen historischer Werke –, waren in der Tat in den vergangenen Jahren von verschiedenen Seiten laut geworden. Einen frühen Vorstoß in diese Richtung stellte die *Grundlage einer Ehrenpforte* (1740) des Hamburger Gelehrten Johann Mattheson dar.¹⁵ Um die Jahrhundertwende jedoch häuften sich die Vorschläge. Der Göttinger Musikgelehrte Johann Nikolaus Forkel, der nur wenige Jahre später Johann Sebastian Bach mit seiner patriotischen Biographie des Komponisten ein nationales Denkmal setzen würde, hatte bereits 1792 eine dringliche Bitte verfasst, in der er dazu aufrief, seltene und historisch bedeutsame Musikwerke verfügbar zu machen.¹⁶ In ähnlicher Weise machte der Wiener Musiker Joseph von Sonnleithner in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* seinen Plan bekannt, eine „Musikgeschichte in Monumenten“ zu verfassen.¹⁷ Leider wurde dieses

¹⁴ Friedrich Rochlitz, *Monumente deutscher Tonkünstler* in *AMZ* 2 (1799/1800), Sp. 417.

¹⁵ Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte* (Hamburg: In Verlegung des Verfassers, 1740).

¹⁶ Johann Nikolaus Forkel, *Über Johann Sebastian Bach's Leben, Kunst und Kunstwerke für patriotische Verehrer echter musikalischer Kunst* (Leipzig: Hoffmeister und Kühnel, 1802).

¹⁷ Joseph von Sonnleithner, *Ankündigung. Geschichte der Musik in Denkmählern von der ältesten bis auf die neueste Zeit* Sept 1799, *Intelligenzblatt der Allgemeinen musikalischen Zeitung* 1 (1798/1799), Sp. 91. Siehe auch Max Schneider, „Denkmäler der Tonkunst' vor hundert Jahren, in *Festschrift zum 90. Geburtstage Sr. Exzellenz des wirklichen geheimen Rates Rochus Freiherrn von Liliencron* (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1910), 278-289. Siehe zur Geschichte der „Denkmäler der Tonkunst“ auch Anselm Gerhard, *Für den 'Butterladen', die Gelehrten oder 'das practische Leben'. Denkmalsidee und Gesamtausgaben in der Musikgeschichte vor 1850* in *Die Musikforschung* 57 (2004), 363-382.

ambitionierte Projekt bereits im Keim erstickt, da die Druckplatten zum ersten Band, kaum fertiggestellt, dem österreichisch-französischen Krieg zum Opfer fielen: sie wurden konfisziert und eingeschmolzen, um Patronenkugeln daraus zu machen.¹⁸ In Wirklichkeit war die Musik eben noch weitaus verweslicher, als Rochlitz sich das in seinen kühnsten Träumen ausgemalt hätte.

Die Monumente, die der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* für die Jahrhundertwende vorschwebten, waren dauerhafter, und die Zeitschrift sah über die Landesgrenzen hinaus, um geeignete Vergleiche heranzuziehen. Im Ausland, so der Stoßseufzer der Redaktion, war eben alles einfacher: England hatte sein London, und London hatte die Westminsterabtei; Frankreich hatte Paris, und Paris hatte das Pantheon. Beide Nationalstaaten hatten erfolgreich die zentrale Ehrung ihrer Honoratioren institutionalisiert, Musiker eingeschlossen. Und was hatte Deutschland vorzuweisen? Deutschland hatte „keine Hauptstadt (nur Hauptstädte) und kann bekanntlich, wegen seiner statistischen [d.h. den Staat betreffenden] Verhältnisse wegen, keine—und folglich auch kein Pantheon und keine Westminsterabtey[—]haben.“¹⁹

In diesem düsteren politischen Szenario war daher die internationale Anerkennung der deutschen Musik umso wichtiger. Die Tatsache, dass Händel sich sogar einen Platz in der Westminster Abbey gesichert hatte, war für Christmann ein schlagendes Argument: „Albions Mausoleum“, so seine triumphale Bilanz, „mußte den Aschenkrug eines Händels aufnehmen.“²⁰ Dieses zeremonielle Begräbnis außerhalb Deutschlands sei nicht nur Beweis für die hervorstechende Qualität der deutschen Musik, die auch im Ausland anerkannt werde, sondern unterstreiche

¹⁸ Schneider, *Denkmäler der Tonkunst*, 284.

¹⁹ Rochlitz, *Monumente deutscher Tonkünstler*, Sp. 418. Auf den diesen Überlegungen unterliegenden Nationalgedanken macht besonders John Deathridge aufmerksam in *The Invention of German Music c. 1800 in Unity and Diversity in European Culture c. 1800*, hg. Tim Blanning und Hagen Schulze (Oxford: Oxford University Press, 2006), 35-60.

²⁰ Christmann, *An das scheidende Jahrhundert*, Sp. 208.

noch einmal, dass Deutschland auf diesen Bahn folgen müsse, um eine eigene entsprechende Ruhmeshalle zu erschaffen.

Die Wurzeln dieses deutschen Problems, wie die *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* stets mit scheelem Seitenblick in Richtung Frankreich und England konstatierte, beruhten darauf, dass ein Zentrum fehle, das einen einheitlicher Geschmack und eine eindeutige künstlerische Linie vorgeben könne. Alles, was in Deutschland geleistet werden könne, so Rochlitz' Fazit, bestehe momentan darin, wichtige Stätten—Geburtsorte, Sterbeorte, oder Arbeitsplätze der großen Meister—mittels ihrem Andenken geweihten Tafeln oder Denkmälern zu markieren. Dies war für Haydn in seinem Geburtsort Rohrau, für Carl Philipp Emanuel Bach in Weimar und Hamburg, sowie für Mozart in Schloß Tiefurt bei Weimar geplant (Abb. 1), wurde jedoch nur in Tiefurt tatsächlich auch ausgeführt. Nur um im Vergleich mit diesen eher nüchternen Denkmälern zu zeigen, was andernorts möglich war, druckte die *Allgemeine Musikalische Zeitung* außerdem eine Abbildung der spektakulären Skulptur Händels ab (Abb. 2), die in der Westminster Abbey ein lebensnahes Abbild des in der Arbeit befangenen Komponisten darstellt, das nahtlos übergeht in eine allegorische Apotheose seines Genies.²¹

Es sollte tatsächlich noch einige Jahrzehnte dauern, bis ein Künstlerabbild in auch nur annähernd vergleichbarer Weise in Deutschland errichtet werden würde.²² Aus Rochlitz' vorwiegend pessimistischen Überlegungen zum Stand der Denkmälerkultur erwuchs jedoch ein zweiter Gedanke. Wenn Deutschland keine Infrastruktur vergönnt war, die für die Ehrung seiner großen Komponisten geeignet war, dann würde der wahre Test der deutschen Musik darin bestehen, die Rollen

²¹ Zu dem Denkmal siehe Suzanne Aspden, "‘Fam'd Handel breathing, tho' transformed to stone': The Composer as Monument", *Journal of the American Musicological Society* 55 (2002), 39-90.

²² Die Geschichte des Bonner Beethoven-Denkmal wurde sorgfältig ausgearbeitet von Ingrid Bodsch, Hg., *Monument für Beethoven. Zur Geschichte des Beethoven-Denkmal (1845) und der frühen Beethovenrezeption in Bonn*. (Bonn: Beethoven-Haus, 1995).

grundsätzlich zu vertauschen. Die Musik selbst musste Denkmal, musste monumental werden.

Die *Allgemeine Musikalische Zeitung* konnte sich auf andere wichtige Publikationen zu diesem Thema berufen. In seiner grundlegenden Allgemeinen Theorie der schönen Künste (1771) hatte der Enzyklopädist Johann Georg Sulzer das Denkmal in einer ausgesprochen institutionellen Linie definiert, als ein „an öffentlichen Plätzen stehendes Werk der Kunst, das als ein Zeichen das Andenken merkwürdiger Personen oder Sachen, beständig unterhalten und auf die Nachwelt fortpflanzen soll.“²³ Das allererste Denkmal dieser Art war das Schreiben selbst, wie Sulzer zu bedenken gab: eine einfache Inschrift würde den Zweck in minimaler Form erfüllen.²⁴ Insofern als Sulzer jedoch den eigentlichen Zweck der Kunst in den Empfindungen und in der Kapazität, moralische Gefühle zu entwickeln, ansiedelte, fiel das Wesen des Denkmals letzten Endes für Sulzer mit dem Kunstbegriff selbst zusammen.²⁵ Von dieser Perspektive aus gesehen, war die monumentale Aufgabe der Musik ihre natürliche Bestimmung.

Dem pflichtete auch die *Allgemeine Musikalische Zeitung* bei. Mehr noch als Sulzer und die Intellektuellen der Zeit, war das Blatt damit beschäftigt zu ergründen, wie diese künstlerische Leistung in der Praxis tatsächlich zu erbringen war. Während die kulturell-politischen Basen in den dezentralisierten deutschen Staaten für nicht unzureichend gehalten wurden, waren die für die musikalische Produktion und Reproduktion nötigen institutionellen Strukturen in Hülle und Fülle vorhanden, wie Christmann in seinem Loblied auf das achtzehnte Jahrhundert betonte. Neben dem Reichtum an großen deutschen Komponisten hatte Christmanns personifiziertes achtzehntes Jahrhundert der Menschheit außerdem noch ein weiteres Geschenk gemacht: die moderne Drucktype, insbesondere „die schöne

²³ Johann Georg Sulzer, *Denkmal in Allgemeine Theorie der schönen Künste* (Leipzig: Weidemann & Reich, 1771), I: 596.

²⁴ Ebd.

²⁵ Ebd.

Erfindung des sächsischen Notendrucks unter Vater Breitkopf.“²⁶ Diese Erfindung war eine glückliche Vorsehung, so Christmann weiter, da sie es Komponisten erlaubte, ihren Ruhm weit über ihren direkten Einflussbereich hinaus zu verbreiten. Dass die *Allgemeine musikalische Zeitung* bei Breitkopf und Härtel verlegt wurde, wurde von Christmann zu dieser Gelegenheit dezent verschwiegen.

Christmann wandte sich direkt an das achtzehnte Jahrhundert, als er den Wert Haydns, des wichtigsten kulturellen Heroen in seiner Reflexion, einschätzte:

Vielleicht ahndetest du den Werth dieses seltenen Mannes, noch ehe er um den Lorbeerkrantz wetteifern konnte, der nun seine Silberlocken schmückt; denn gleich einer zärtlichen Mutter, die für eine sichere Dauer des Glücks ihrer Kinder schon im Voraus zu sorgen pflegt, warst auch du darauf bedacht, die geistvollen Früchte der Muse dieser großen Zöglinge der Kunst und der Natur und mit ihm die Werte anderer braver Tonsetzer vor dem Untergange künftiger Zeitalter zu schützen und sie der Nachwelt zu überliefern.²⁷

Christmann zählte des weiteren die institutionellen Errungenschaften des achtzehnten Jahrhunderts auf: seine Dankbarkeit gilt neben den großen Komponisten und der Notendruckerei auch den instrumentalpädagogischen Traktaten seiner Zeit, dem Verlagswesen, der Anerkennung musikalischer Talente, der Entwicklung des deutschen Opernwesens, und schließlich sogar der Musikkritik, Theorie und Historie, insbesondere den zwei Chronisten des achtzehnten Jahrhunderts Burney und Forkel.²⁸ Zwar hatte die Musik bereits in vergangenen Epochen Gedenk- und Feierfunktionen übernommen—denken wir etwa an Josquins Lamento anlässlich des Todes Ockeghems, oder Couperins Apotheose von Corelli und Lully—, aber erst jetzt war es dieser Art von Musik möglich, über die

²⁶ Christmann, *An das scheidende Jahrhundert*, Sp. 209.

²⁷ Ebd.

²⁸ Ebd.

Spezialistenkreise hinaus in die Öffentlichkeit hinein zu wirken und eine treibende kulturelle Kraft zu werden.

Mit all diesen Institutionen an Ort und Stelle schien die Musik schließlich prädestiniert, ihr verwesliches Dasein zu überwinden. Es wäre demnach nicht mehr nötig, sie mit dem flüchtigen Geruch eines Parfüms zu vergleichen, wie Kant es getan hatte: als ephemeres, beiläufiges Phänomen, das die Sinne einlullte aber nicht den Intellekt reizte, das bestenfalls angenehm und schlimmstenfalls irritierend wirken kann, da es die Öffentlichkeit ohne deren Einverständnis und ohne Ausnahme umnebelt.²⁹ Durch diese Errungenschaften des achtzehnten Jahrhunderts erhielt die Musik ihre eigene rigorose Pädagogik, Vertrieb von Kompositionen, ein gebildetes Publikum, sowie ein nationales Repertoire, das bald kanonisch gefestigt werden sollte, kritische Aufmerksamkeit von den Hütern des Geschmacks, und—*last but not least*—eine eigene Geschichte. Die so vergängliche Musik wurde, mit anderen Worten, zu einer bleibenden Kraft. Von diesem institutionellen Rahmen getragen, konnte der Vorhang aufgehen für eine deutsche Musik, die ihr eigenes monumentales Loblied sang.

Diese neue Aufgabe der Musik erforderte jedoch ein weiteres Manöver. Die heterogenen, über die deutschen Lande verstreuten musikalischen Praktiken und Traditionen mussten vereinheitlicht und unter die höhere Mission der Musik gebracht werden. „Was das neue Jahrhundert uns liefern wird, wissen wir nicht“, verkündete die *Allgemeine Musikalische Zeitung* in einer anderen Bilanz des achtzehnten Jahrhunderts, diesmal aus der Feder von Karl Friedrich Triest, einem weiteren regelmäßigen Autor des Blattes, „aber, ich wiederhole es, im Einzelnen, wo die Kunst von dem Genie, dem Studium und dem Geschmack abhängt, ist sie das Werk der Menschen, die man über ihre Fort- und Rückschritte loben oder tadeln mag, im *Ganzen* dürfen wir sie uns nur als das Werk einer höheren Kraft denken, die nie, *nie*—oder auch das Edelste in der Welt ist eine Seifenblase—wirkliche

²⁹ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1968), 270.

Rückschritte tun kann.“³⁰ Das Ganze ist größer als die Summe seiner Teile—mit diesem Gedanken begann der unvergleichliche Aufstieg der deutschen Musik im Nationalbewusstsein, wie auch in den Geschichtsbüchern. In diesen Leitartikeln zwischen den Jahrhunderten wurde die Szene gesetzt für die musikalische Monumentalität.

Im Vergleich mit dem, was wir über das musikalische Repertoire des neunzehnten Jahrhunderts wissen, wird ein Punkt in den Reflektionen um die Jahrhundertwende besonders deutlich: ihre Schriftsteller waren auffallend zurückhaltend bei der Frage nach dem Wesen dieser Musik, die monumental werden sollte. Man mag meinen, dass eine explizite Antwort sich erübrige, da die vorbildlichen Komponisten des achtzehnten Jahrhunderts bereits für sich sprachen. Tatsächlich jedoch fällt auf, dass die Redaktion sich durchaus einiger Mängel in der Konzeption der musikalischen Monumentalität bewusst war. So fügte Triest in einer Fußnote hinzu, dass es der Musik momentan noch an zwei Faktoren mangelte: einer „eigentlichen ästhetischen Theorie“ für diese neue Musik, die im Idealfalle die Musik „metaphysisch behandelte“, sowie „wahrhaft musikalische deutsche Dichtungen“, die klangvoll und sangbar sein sollten und gleichzeitig einen hohen literarischen Anspruch bewahren würden.³¹

Nichts wäre verfehlter, als die *Allgemeine Musikalische Zeitung* zu jener Zeit als ein ausgesprochen progressives Forum ansehen zu wollen. Sie hielt vor allem die Vokalmusik hoch und hatte wenig zu den neuen Entwicklungen in der Instrumentalmusik zu sagen. So fiel etwa eine frühe Rezension in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* eines Werkes von Beethoven entsprechend verständnislos aus: all zu dramatisch waren die melodischen Gesten und harmonischen Gebärden dieser Musik. Aber es war genau dieser Corpus von wortloser Instrumentalmusik, den eine andere Gruppierung musikalischer Denker propagierten—E. T. A.

³⁰ Johann Karl Friedrich Triest, *Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im achtzehnten Jahrhundert* in *Allgemeine musikalische Zeitung* 3 (1800/1801), Sp. 241.

³¹ Ebd., Sp. 444, Fn.

Hoffmann, Jean Paul, Herder, Wackenroder, Tieck, um nur die wichtigsten zu nennen—der den zentralen Anstoß bot für eben diese metaphysische Musikästhetik, die Triest vorschwebte, die die Musik absolut werden ließ und ihre Monumentalität zu Werk brachte.³² Da uns diese Bewegung vollends in die Werkästhetik des neunzehnten Jahrhunderts führt, soll dieser Bereich hier ausklammert bleiben;³³ es lässt sich aber mit dem Musikwissenschaftler Bernd Sponheuer zusammenfassend anführen, dass der nationale Kulturmythos mit der „Formation eines imaginären ‚Geisterreiches‘ der deutschen Musik [begann], das die absolute Musik rückblickend mit einer bedeutsamen Identität ausstattete.“³⁴ Die *Allgemeine Musikalische Zeitung* hatte sozusagen die institutionelle Basis zum philosophischen Überbau der absoluten Musik der Romantiker geschaffen. Mit der neu gefundenen Zuversicht in die Musik, konnte Horaz' *Exegi monumentum aere perennius*—Ich habe ein Denkmal errichtet, dauerhafter als Erz—schließlich auch auf das musikalische Werk selbst angewendet werden.

* * *

Der Aufruf nach musikalischen Monumenten in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* im Jahre 1800, zu eben dem Moment, wo die Zeit auf sich selbst zurückfällt, um einen neuen Jahrhundertzyklus anzutreten, wurde aus dem Impuls heraus geboren, an der Schwelle zum neuen Jahrhundert Bilanz zu ziehen. Der englische

³² Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik* (Kassel: Bärenreiter, 1994) und Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works* (Oxford: Oxford University Press, 1990).

³³ Gerade im englischsprachigen Bereich ist in vergangenen Jahren viel zu diesem Thema verfasst worden. Siehe etwa Daniel Chua, *Absolute Music and the Construction of Meaning* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999) oder Berthold Hoeckner, *Programming the Absolute. Nineteenth-Century German Music and the Hermeneutics of the Moment* (Princeton: Princeton University Press, 2002).

³⁴ Bernd Sponheuer, „Reconstructing the Ideal Types of the ‘German’ in Music“, in Celia Applegate und Pamela Potter, Hg., *Music and German National Identity* (Chicago: University of Chicago Press, 2002), 36-58, hier: 51-52.

Musikwissenschaftler Matthew Head hat im Rahmen einer eingehenden Untersuchung des geschichtlichen Orts von Haydns Schöpfung gezeigt, wie wichtig der präzise Startpunkt des Jahrhunderts—1800? Oder 1801?—für die Beitragenden der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* war.³⁵ Die Frage erschien unlösbar, bis sie sich schließlich auf eine ingeniose musikalische Lösung zu diesem vertrackten Problem einigten, das mit einem ironischen Augenzwinkern in Form eines kurzen vierstimmigen Fugato offeriert wurde (Abb. 3). Die Säkularfuge verarbeitete das Thema “Wann fängt das neunzehnte Jahrhundert an?” im Rahmen eines imitativen Satzes, innerhalb dessen Anfang und Ende des Subjekts nicht eindeutig bestimmt werden konnte.

Wie die Kulturwissenschaftlerin Aleida Assmann betont, bieten sich Jahrestage und Gedenktage allerart erhöhten psychologischen Anreiz, gleichzeitig vorwärts und rückwärts zu schauen, um zu betrachten, wo wir stehen und wo wir uns hin bewegen—eben jene Fragen, die die Monumentalität zu beantworten sucht.³⁶ Die Reflexivität, die die Allgemeine Musikzeitung um 1800 an den Tag legte und als ein Kennzeichen der Jahrhundertwende identifizierte, zeigen darüber hinaus, dass es an der Zeit war, die neuen Aufgaben für die Kunst zu bestimmen, die sie auf ihre neue Rolle als kultureller Protagonist vorbereiten sollte.

Wie hier in diesem kurzen Abriss gezeigt worden ist, bewies die *Allgemeine Musikalische Zeitung* bei ihren Betrachtungen zur musikalischen Monumentalität, die geradezu programmatische Bedeutung annehmen sollten, enormen Weitblick. Wie die Redaktion messerscharf erkannte, handelte es sich bei der Monumentalität nicht nur um die Komposition selbst, sondern alles andere mit der Musik Behaftete gleichermaßen. Triest wusste, dass dies auch die grundlegende Beziehung zu den Zuhörern einschloss und dass eine emotionale Verbindung entstehen musste, die es

³⁵ Siehe Matthew Head, *Music with ‘No Past?’: Archaeologies of Joseph Haydn and The Creation*, in *Nineteenth Century Music* 23 (2000), 191-217. Head identifiziert dieses Fugato irrtümlich als Kanon.

³⁶ Aleida Assmann, *Denkmäler in der Zeit: Vom Sinn und Unsinn der Gedenkjahre*, *Schiller-Jahrbuch* 44 (2000), 298-302.

der Musik erlauben würde, das Publikum in Staunen zu versetzen. In diesem Sinne, ermahnte Triest seine Leser, „aber auch alle ersinnliche Aufmerksamkeit denen [zu] gönnen, welche durch Genie und Fleiß ihren inneren Beruf zur Ausbildung und Erhöhung einer Kunst darthun, die auf größeren Werth als den eines flüchtenden Mittels zur sinnlichen Ergötzung Ansprüche macht, ja die, gleich dem Geiste, der sie bearbeitet, einer Vervollkommnung ins Unendliche fähig ist.“³⁷

Ohne dass Triest den Begriff explizit erwähnt, bringt dieser Aufruf alle essentiellen Bestandteile der musikalischen Monumentalität zusammen—inklusive des Gebots an die Öffentlichkeit, Komponisten und Werk als eins zu ehren. Mit den vereinten Kräften aller Institutionen der Musik—Komponisten und Interpreten, Pädagogen und Erzieher, Kritiker und Historiker, Herausgeber und Editoren, und schließlich auch die Zuhörerschaft—würde es möglich werden, die Musik historisch zu fixieren und die arg romantisch anmutende „Vervollkommnung ins Unendliche“ zu vollführen. Mit anderen Worten, war zur Wende zum neunzehnten Jahrhundert für die deutsche Musik die Zeit gekommen, sich ans monumentale Werk zu machen.

Sicherlich haben sich Rochlitz, Triest, Christmann und die Redaktion der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* nicht träumen lassen, was im folgenden Jahrhundert aus ihren Reflektionen wurde: der Monumentalismus einer Mahlerschen Symphonie der Tausend oder eines Rings des Nibelungen hat mit der Klangwelt der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* recht wenig zu tun. Dennoch ist die Frage nach der Kontinuität – über all diese Transformationen hinweg, die der Monumentalitätsgedanke durchmacht – ein Kerngedanke der Monumentalität selbst, etabliert diese doch ein Gefühl der Stabilität im reißenden Taumel der Moderne, das der „transzendentalen Obdachlosigkeit“, wie Georg Lukács sie nennt, entgegenzuwirken scheint.³⁸

Nicht ohne Grund wird der Kerngedanke der Monumentalität zu eben jener Zeit formuliert, die von den von Frankreich und England ausgehenden doppelten Revolutionen erschüttert wird, und die ein neues Gefühl der Stabilität und

³⁷ Triest, *Bemerkungen*, Sp. 445.

³⁸ Siehe Huyssen, *Monumental Seduction* (wie in Anm. 1) 192.

Kontinuität zu vermitteln sucht. Indem es seine Zuhörerschaft zur Vorstellung animiert – oder, um es mit Andreas Huyssen auszudrücken, monumental verführt – dass solche Kontinuitäten möglich sind, ja, indem wir sie als Zuhörer quasi erleben können, wird die Quadratur des monumentalen Kreises musikalisch vermittelt.