



Göttinger Händel-Beiträge

Jahrbuch / Yearbook 2023



Göttinger Händel-Beiträge

Begründet von Hans Joachim Marx
Im Auftrag der Göttinger Händel-Gesellschaft
herausgegeben von
Laurenz Lütteken und Wolfgang Sandberger

Band XXIV

Redaktionelle Mitarbeit
Viviane Nora Brodmann

Vandenhoeck & Ruprecht

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in
der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <https://dnb.de> abrufbar.

© 2023 Vandenhoeck & Ruprecht, Robert-Bosch-Breite 10, D-37079 Göttingen,
ein Imprint der Brill-Gruppe
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA;
Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland;
Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich)
Koninklijke Brill NV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Hotei,
Brill Schönigh, Brill Fink, Brill mentis, Vandenhoeck & Ruprecht,
Böhlau, V&R unipress und Wageningen Academic.
Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen
bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Umschlagabbildung: Bühnenfoto der Thyra Hagen-Leisner als Cleopatra (1922)
(Städtisches Museum Göttingen)

Umschlaggestaltung: SchwabScantechnik GmbH & Co. KG, Göttingen
Satz: textformart, Göttingen

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISSN 2197-330X
ISBN 978-3-647-27838-4



Thyra Hagen-Leisner als Cleopatra, Szenefoto Göttingen 1922, Städtisches Museum Göttingen

Thyra Hagen-Leisner als Cleopatra (1922)

Das Bühnenfoto von 1922 zeigt die Sopranistin Thyra Hagen-Leisner (1888–1938) in der Rolle der Cleopatra in der Göttinger Inszenierung des *Julius Cäsar* von Georg Friedrich Händel. Nicht zu verwechseln ist die Sopranistin mit ihrer Schwester, Emmi Leisner (1885–1958), die eine international renommierte Lied- und Konzert-Sängerin war. Von dieser haben sich auch einige frühe Schallplattenaufnahmen erhalten, darunter sogar eine Händel-Arie aus der *Rodelinde*. Demgegenüber war Thyra Hagen-Leisner eher eine semiprofessionelle Sängerin. Sie war seit 1914 mit dem Kunsthistoriker Oskar Hagen verheiratet, der treibenden Kraft der „Händel-Bewegung“ der Moderne, die mit der legendären Göttinger *Rodelinde*-Aufführung vom 26. Juni 1920 ihren Ausgang nahm. Schon bei dieser Premiere hatte Thyra Hagen-Leisner die Titelpartie übernommen. Sie dürfte auch für die Übersetzung des italienischen Librettos ins Deutsche verantwortlich gewesen sein.

Das Bühnenfoto von 1922 spiegelt in der Kostümierung und Haltung der Protagonistin, die einem Stummfilm entsprungen sein könnte, die Moderne nach dem Ersten Weltkrieg. Die extravagante Kopfbedeckung der „Cleopatra“ kopiert exakt die weitausladende Haube der heute unbekannteren Standfigur der Nofretete, die 1920 als Schenkung nach Berlin gelangte. Diese altägyptische Darstellung korrespondiert auf faszinierende Weise mit der Mode der Roaring Twenties.

Den Zeitgeist greift Paul Hindemith selbstbezüglich in seiner Komposition *1922. Suite für Klavier* auf. Die Sätze „Shimmy“ und „Ragtime“ spielen mit den Modetänzen der Unterhaltungsmusik. Auf den deutschsprachigen Bühnen werden – neben der Wiederentdeckung des *Julius Cäsar* in Göttingen – allein im Frühjahr 1922 so unterschiedliche Werke wie *Lady Chic* von Walter Kollo (Berlin), *Sancta Susanna* von Paul Hindemith (Frankfurt a. M.) oder *Der Zwerg* von Alexander Zemlinsky (Köln) uraufgeführt. Diese „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen“ (Ernst Bloch) kann als ein Signum der Moderne gelten.

Genau 100 Jahre nach dem Göttinger Bühnenfoto hat sich das Symposium, das in diesem Band dokumentiert ist, auf Spurensuche begeben und nach Anhaltspunkten für „Händel in der Literatur der Moderne“ gesucht. Die Fundstücke sind ebenso überraschend und disparat wie die Moderne selbst.

Wolfgang Sandberger

Inhalt

Laurenz Lütteken (Zürich) „Aus dem Hades bin ich zurückgekehrt“ – Händel in der Literatur der Moderne Einführung	1
Christine Lubkoll (Erlangen-Nürnberg) Musikeridole – Komponisten als Projektionsfiguren in der Literatur der Moderne	7
Esma Cerkovnik (Zürich) „Handel, who can still make atheists cry“: Händel zwischen Musik und Religion bei George Bernard Shaw	27
Joachim Kremer (Stuttgart) „Händel hören“ – „Händel sehen“: Romain Rollands antikisierendes Bild eines „génie homérique“	45
Michael Meyer (Trossingen) „Makrokosmos“ und „Masse“: Georg Friedrich Händel in Egon Friedells <i>Kulturgeschichte der Neuzeit</i>	63
Arturo Larcati (Salzburg) Zwischen Ohnmacht und Gnade Zu Stefan Zweigs „Sternstunde“ <i>Georg Friedrich Händels Auferstehung</i> (1935)	77
Klaus Wolfgang Niemöller (Köln) Sakralisierung der Kunst Händels Das graphische Schmuckblatt des Berliner Malers Melchior Lechter (1897) in der Händel-Biographie von Fritz Volbach (1898).	99
Internationale Bibliografie der Händel-Literatur 2021/2022	109
Mitteilungen der Göttinger Händel-Gesellschaft e. V.	117
Register	121

„Aus dem Hades bin ich zurückgekehrt“ – Händel in der Literatur der Moderne

Einführung

Laurenz Lütteken (Zürich)

Im Jahr 1974, also lange nach dem Zeitraum, den man gemeinhin ‚Moderne‘ nennt, erschien Alejo Carpentiers Novelle *Concierto barroco*, Barockkonzert. Carpentier, zu diesem Zeitpunkt in seinem 70. Lebensjahr, schrieb eine Fantasie über eine reale und über eine phantastische Begegnung im Zeichen der Musik. Georg Friedrich Händel lernte während seines Venedig-Besuchs 1706 Antonio Vivaldi kennen, ein nicht folgenloses Treffen.¹ Carpentier hat dies um eine fiktive Dimension erweitert. In seiner Erzählung beschließen die beiden Komponisten, einen Ausflug zur Insel San Michele zu unternehmen. Deren Bestimmung zur Friedhofsinsel stammt jedoch erst aus dem 19. Jahrhundert. Beim Erkundungsgang blieb Vivaldi plötzlich stehen „vor einem Grab in der Nähe, das er schon seit einiger Zeit beobachtet hatte, weil darauf ein in dieser Gegend ungewöhnlicher Name prangte. ‚Igor Strawinsky‘, sagte er buchstabierend. ‚Stimmt‘, sagte der Deutsche [also Händel, L. L.], seinerseits buchstabierend. ‚Er wollte in diesem Friedhof ruhen.‘ – ‚Ein guter Musiker‘, sagte Antonio, ‚aber manchmal sehr altmodisch in seinen Vorhaben. Er inspirierte sich an den altgewohnten Themen: Apollo, Orpheus, Persephone – wie ist das möglich?‘ – ‚Ich kenne seinen ‚Oedipus Rex‘, sagte der Deutsche. ‚Manche behaupten, daß er am Schluß des ersten Aktes – /Gloria, gloria, gloria Oedipus uxor!/ – an meine Musik anklingt.“²

In diesem surrealistischen Text verschwimmen willentlich die Grenzen, und sie machen auf pointierte Weise zwei Komponisten des 18. Jahrhunderts zu literarischen Figuren, die im Geflecht der literarischen Aneignungen und Verwandlungen von Musikergestalten zunächst keine herausgehobene Rolle spielten, nämlich Vivaldi und Händel. Im Falle zum Beispiel Johann Sebastian Bachs verhielt es sich ganz anders. Er wurde bereits im 19. Jahrhundert zu einer immer wieder bemühten Figur poetischer Imagination. Peter August

¹ Dazu bereits Hans Joachim Marx: *Italienische Einflüsse in Händels früher instrumentaler Ensemblesmusik*, in: Dietrich Berke/Dorothee Hanemann (Hg.): *Alte Musik als ästhetische Gegenwart. Bach, Händel, Schütz*, Kassel u. a.: Bärenreiter 1987, S. 218–225.

² Alejo Carpentier: *Barockkonzert*, Novelle aus dem Spanischen von Anneliese Botond, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976, S. 65 f.

Burmeister (1804–1870), der auch unter den Pseudonymen Johann Peter Lyser und Hilarius Paukenschläger schrieb, veröffentlichte bereits 1837 seine dreiteilige Novelle *Sebastian Bach und seine Söhne*, es folgten u. a. 1857 der überaus erfolgreiche erste Band der *Musikalischen Märchen* von Elise Polko (1823–1899), einer in Duisburg lebenden Schriftstellerin, eines davon, *Ein feste Burg' ist unser Gott*, war ausdrücklich Bach gewidmet, oder 1858 Albert Emil Brachvogels (1824–1878) dreibändiger, zahlreiche Auflagen erlebende Roman *Friedemann Bach*.³ Damit war eine Serie von Bach-Novellen und -Romanen begründet, die über das ganze 20. Jahrhundert anhielt und selbst im 21. Jahrhundert weiterhin fortgesetzt wird, bis hin zu Rolf Schneiders (geb. 1932) *Die Offenbarung* von 2009, dem ausdrücklich so genannten ‚Johann-Sebastian-Bach-Roman‘ *Die Stimmung der Welt*, den Jens Johler (geb. 1944) 2013 herausbrachte und der schon jetzt mehrere Auflagen erlebte, oder Sebastian Knauers (geb. 1949) Musik-Krimi *Tödliche Kantaten*, ebenfalls 2013 erschienen. Bemerkenswert ist allerdings der Umstand, dass der Gegenstand Bach schon vor und dann um 1900 zum bevorzugten Gegenstand quasi-religiöser, teilweise nationalistischer Erbauungsliteratur geworden war, als deren späte Verkörperung Kurt Arnold Findeisens (1883–1963) *Der große Kantor und seine Orgel* von 1961 gelten kann.

Auch wenn Händel in der Novellistik des 19. Jahrhunderts durchaus begegnet, so bei Lyser,⁴ so spielte er doch insgesamt eine merkwürdig untergeordnete Rolle – erstaunlich nicht zuletzt deswegen, weil es im 18. Jahrhundert und insbesondere nach Händels Tod eine Reihe von bemerkenswerten Zeugnissen gerade der literarischen Auseinandersetzung gab.⁵ Dennoch überwog im 19. Jahrhundert, vor allem jenseits der Oratorien und nicht nur im deutschen Sprachraum, eine spürbare Distanz. Schon im 1803 abgeschlossenen *Titan* von

³ Vgl. die alten Überblicksdarstellungen bei Hans-Martin Pleßke: *Bach in der deutschen Dichtung*, in: *Bach-Jahrbuch* 46, 1959, S. 5–51; sowie ders.: *Bach in der deutschen Dichtung (II). Nachlese zu einem unerschöpflichen Thema*, in: *Bach-Jahrbuch* 50, 1963/64, S. 9–22; auch Karl Theodor Bayer: *Bach und Händel in der deutschen Dichtung*, in: *Dichtung und Volkstum* [eig. *Euphorion*] 37, 1936, S. 235–255. – J[ohann] P[eter] Lyser: *Neue Kunst-Novellen*, Bd. 1, Frankfurt a. M.: Sauerländer 1837, S. 197 ff.; hier benutzt Elise Polko: *Musikalische Märchen, Phantasien und Skizzen*, mit Illustrationen in Holzschnitt [...], 4. Aufl., Leipzig: Barth, 1859; A[lbert] E[mil] Brachvogel: *Friedemann Bach. Ein Roman*, 3 Bde. Berlin: Junke 1858.

⁴ J[ohann] P[eter] Lyser: *Händel*, in: ders.: *Neue Kunst-Novellen*, Bd. 1, mit vier Zeichnungen vom Verfasser, Frankfurt: Sauerländer 1837, S. 111–144.

⁵ Für den deutschen Sprachraum Annette Monheim: *Händels Oratorien in Nord- und Mitteldeutschland im 18. Jahrhundert*, Hamburg: Wagner 1999 (= Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster 12); Laurenz Lütteken (Hg.): *Händel-Rezeption der frühen Goethe-Zeit. Kolloquium Goethe-Museum Düsseldorf 1997*, Kassel u. a.: Bärenreiter 2000 (= Marburger Beiträge zur Musikwissenschaft 9); für den englischen Sprachraum vgl. die Hinweise bei David Reißfelder: *Jenseits des Crystal Palace. Arthur James Balfour und die zweite ‚Handel Society‘*, in: *Göttinger Händel-Beiträge* 22, 2021, S. 29–50.

Jean Paul findet sich, unter Anspielung auf die Befreiungskriege, der ironische Hinweis: „sey versichert, in diesem glücklichen Fall stellte ich mich am ersten hinter die Spitze und führte die Kanonen mit der kurzen flüchtigen Bemerkung, wie Händel zuerst Kanonen in die Musik, so brächte man hier umgewandt zuerst Musik in die Kanonen“.⁶ Viel später bemerkte Hans von Bülow: „Was sind sämtliche, für das Haymarket Theater in London geschriebene Oratorien des *Londoner* Weltmannes Händel gegen die *eine* Passionsmusik des gotterfüllten *deutschen* Joh. Seb. Bach?“⁷ Einige Jahre später sprach er einzig vom „stählenden Eindrücke, mit welchem *Händel'sche* Chöre eine energische Natur“ erfüllen könnten.⁸ Und am 17. Februar 1876 notierte Cosima Wagner in ihrem Tagebuch: „Am Nachmittag nimmt R. mehreres von Händel vor und erstaunt über die Banalität; gar keine Tiefe, kein Christentum, der rechte Jehovah-Dienst. Einzig ist ihm großartig in der Erinnerung die Cäcilien-Ode.“⁹ Er sei eben, wie er gute zwei Jahre später zu Protokoll gibt, der „Rossini der damaligen Zeit“.¹⁰

Im späten 19. Jahrhundert scheinen sich die Kontexte jedoch zu ändern. Bereits Friedrich Nietzsche setzte Händel zwar, im Zusammenhang seiner These von Musik als ‚verspäteter‘ Kunst, in den konfessionellen Zusammenhang des Luthertums, hob aber dabei etwas hervor, was man ‚modern‘ nennen könnte, nämlich eine eigenartige Unangepasstheit, die ihn damit eben über die Zeit hinausweise. Und so mehren sich gegen 1900 Zeugnisse, in denen Händel mit einem Mal nicht mehr als Gegenbild des ‚eentlichen‘ Musikers, des ‚gotterfüllten deutschen‘ Bach galt, sondern als kosmopolitischer Anwalt einer neuen, einer anderen Form der Selbstvergewisserung. In diesem Geflecht spiegelte sich gewissermaßen die gefühlte Ambivalenz des Gegenstands in der differenzierten Auseinandersetzung mit ihm. Während eben Bach durch seine Religiosität als ‚unanfechtbar‘ galt, wurde der Kosmopolit Händel zur Verkörperung von Ambivalenz und widerstreitenden Aspekten, mit einer Religiosität, die nicht gesetzt war, sondern erworben werden musste.

Das Segment dieser literarischen Auseinandersetzung blieb klein, es war allerdings bedeutsam. Doch die damit verbundene Ambivalenz blieb es auch. Zu Beginn von Arthur Schnitzlers *Leutnant Gustl* langweilt sich der Protagonist bei

⁶ Jean Paul: *Titan*, Bd. 4, Berlin: Matzdorf 1803, S. 262 f.

⁷ Hans von Bülow: [Bericht über ein Konzert der Berliner Singakademie am 01.10.1855], in: Hans von Bülow: *Ausgewählte Schriften. 1850–1892*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1896 (= Bülow. Briefe und Schriften 3), S. 124–127, hier S. 125 f.

⁸ Hans von Bülow: *Franz Liszt. Die erste Aufführung des Oratoriums ‚Die heilige Elisabeth‘ auf dem ersten ungarischen Musikfeste*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 61, 8. September 1865, hier zit. nach: ders.: *Ausgewählte Schriften* (wie Anm. 7), S. 298–304, hier S. 302.

⁹ Cosima Wagner: *Die Tagebücher*, ediert und kommentiert von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, Bd. 1, München/Zürich: Piper 1976, S. 970 f.; Eintrag vom 17. Februar 1876.

¹⁰ Wagner: *Die Tagebücher* (wie Anm. 9), Bd. 2 (1977), S. 180; Eintrag vom 22. September 1878.

einer Oratorienaufführung, deren Komponist nicht genannt wird, als den man sich jedoch mit sehr guten Gründen Händel vorstellen muss:

„Wie lang’ wird denn das noch dauern? Ich muß auf die Uhr schauen... schickt sich wahrscheinlich nicht in einem so ernsten Konzert. Aber wer sieht’s denn? Wenn’s einer sieht, so paßt er gerade so wenig auf, wie ich, und vor dem brauch’ ich mich nicht zu genieren... Erst viertel auf zehn?... Mir kommt vor, ich sitz’ schon drei Stunden in dem Konzert. Ich bin’s halt nicht gewohnt... Was ist es denn eigentlich? Ich muß das Programm anschauen... Ja, richtig; Oratorium! Ich hab’ gemeint: Messe. Solche Sachen gehören doch nur in die Kirche! Die Kirche hat auch das Gute, daß man jeden Augenblick fortgehen kann. – Wenn ich wenigstens einen Ecksitz hätt’! – Also Geduld, Geduld! Auch Oratorien nehmen ein End’! Vielleicht ist es sehr schön, und ich bin nur nicht in der Laune. Woher sollt’ mir auch die Laune kommen? Wenn ich denke, daß ich hergekommen bin, um mich zu zerstreuen... Hätt’ ich die Karte lieber dem Benedek geschenkt, dem machen solche Sachen Spaß; er spielt ja selber Violine. Aber da wär’ der Kopetzky beleidigt gewesen. Es war ja sehr lieb von ihm, wenigstens gut gemeint. Ein braver Kerl, der Kopetzky! Der einzige, auf den man sich verlassen kann... Seine Schwester singt ja mit unter denen da oben. Mindestens hundert Jungfrauen, alle schwarz gekleidet; wie soll ich sie da herausfinden? Weil sie mitsingt, hat er auch das Billett gehabt, der Kopetzky... Warum ist er denn nicht selber gegangen? – Sie singen übrigens sehr schön. Es ist sehr erhebend – sicher! Bravo! Bravo!... Ja, applaudieren wir mit. Der neben mir klatscht wie verrückt. Ob’s ihm wirklich so gut gefällt? – Das Mädels drüben in der Loge ist sehr hübsch. Sieht sie mich an oder den Herrn dort mit dem blonden Vollbart?... Ah, ein Solo! Wer ist das? Alt: Fräulein Walker, Sopran: Fräulein Michalek... das ist wahrscheinlich Sopran... Lang’ war ich schon nicht in der Oper. In der Oper unterhalt’ ich mich immer, auch wenn’s langweilig ist.“¹¹

Die Pointe dieses inneren Monologs liegt aber ausgerechnet darin, dass die teilnahmslos verfolgte Oratorien-Aufführung zum Auslöser einer immer unerbittlichere Züge annehmenden Selbsterfahrung mit tragischem Ausgang werden wird. Das Oratorium mit seiner Musik erscheint beiläufig – und wird dennoch zu einem schicksalhaften Programm. Es ist daher also kein Zufall, dass der Verweis auf diese Aufführung am Beginn der Novelle steht und dabei eine entscheidende Paradoxie bezeichnet. Wie Gustl bemerkt, bietet der vermeintliche Ort absoluter Gewissheit, die Kirche, jederzeit die Gelegenheit zur Flucht; der scheinbar absolute Ort nur vermeintlicher Gewissheit, der Konzertsaal mit seiner Oratorienaufführung, wird sich dagegen als unentrinnbare Klammer um das Leben erweisen.

¹¹ Arthur Schnitzler: *Leutnant Gustl*, in: ders.: *Der blinde Geronimo und sein Bruder. Erzählungen 1900–1907*, Frankfurt a. M.: Fischer, 9. Aufl. 1999, S. 9–42, hier S. 9.

Das Thema, dem das Symposium der Göttinger Händel-Festspiele von 2022 gewidmet war, gilt zwar einem kleinen, aber bedeutenden Bereich der Auseinandersetzung mit Händel, einem Bereich, dem bisher überdies nicht systematisch nachgespürt wurde. Händel, dies bemerkte schon Nietzsche, bot, anders als in den Heroisierungen des 18. Jahrhunderts, unerwartete Widerstände und Sperrigkeiten, die um 1900 durchaus wahrgenommen wurden – in einer kleinen Reihe bemerkenswerter Auseinandersetzungen. Christine Lubkoll zeichnet in ihrem Eröffnungsbeitrag, der zugleich der Festvortrag war, die Koordinaten und Kontexte dieser Auseinandersetzungen nach, vor dem Hintergrund der leitenden Frage, warum Musiker überhaupt zu literarischen Bezugsgrößen werden konnte. Am Ende der Reihe literarischer Händel-Auseinandersetzungen steht zweifellos Stefan Zweigs (1881–1942) Händel-Novelle, dem auch der Titel des Symposiums und damit dieses Bandes entlehnt ist – ein vieldeutiger Titel voller Ungewissheiten, denn der vermeintlich christliche Komponist entdeckt als Gegen-Ort ausgerechnet die antike Unterwelt, den Hades, fast, als habe er Carpentiers fiktiven Dialog zwischen Vivaldi und Händel vorausgeahnt. Arturo Larcati hat diesen späten Text in allen seinen vielschichtigen zeitgeschichtlichen Bezügen und Dimensionen untersucht.

Drei weitere Schriftsteller stehen alsdann im Mittelpunkt. Im Falle George Bernard Shaws (1856–1950) ist die Auseinandersetzung mit Händel, wie Esma Cerkovnik erstmals detailliert aufzeigt, ebenso intensiv wie verblüffend, wird der Komponist gerade mit seinen religiösen Werken zu einer projektiven Reibungsfläche in einem sozialistisch-agnostischen Weltbild, und zwar weit jenseits der musikjournalistischen Tätigkeit Shaws. Der äußerst produktive Literaturnobelpreisträger Romain Rolland (1866–1944) hingegen schrieb 1910 ein Buch über Händel, in dem die Grenzen zwischen Biographie und Roman willentlich überschritten werden. Mit der Übersetzung in tatsächlich 13 Sprachen kann man dieses Buch als die wohl erfolgreichste Auseinandersetzung mit Händel überhaupt bezeichnen, und es ist bezeichnend, dass hier absichtsvoll historische und fiktionale Elemente überblendet werden. Joachim Kremer geht diesem erstaunlichen Spannungsfeld nach, mit einer Perspektive weit über Shaw hinaus. Egon Friedell (1878–1938) ist mit seiner dreibändigen *Kulturgeschichte der Neuzeit*, die rasch zu einem kanonischen Text aufstieg, zu einem der einflussreichsten Autoren des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts geworden. In diesem Panorama spielen die Musik und Händel eine bemerkenswerte Rolle, der Michael Meyer ausführlich nachspürt. In diesem Band kommt hinzu ein Beitrag von Klaus Wolfgang Niemöller, der mit seiner Untersuchung der Händel-Darstellungen des Illustrators Melchior Lechter (1865–1937) gewissermaßen die visuelle Dimension hinzufügt – also einen Bereich, der bereits im 18. Jahrhundert eine zentrale Rolle spielte und in der Moderne nochmals Bedeutung erlangen sollte.

Das Thema führt unmittelbar und nochmals in die Entstehungszeit der Göttinger Händel-Festspiele, denn gerade die dortige Entdeckung des Opernkompagnisten Händel 1920 mit der *Rodelinde* verstand sich, wie Wolfgang Sandberger in seinem Festvortrag 2021 gezeigt hat, als genuines Signum der Moderne.¹² Insofern ist auch der diesjährige Band der GHB nochmals ein Beitrag zu jenen Händel-Bildern, die um 1920 zur Etablierung der Göttinger Festspiele geführt haben. Alle Beiträger haben sich auf dieses Thema und die damit verbundene Grundlagenforschung vorbehaltlos eingelassen. Die Göttinger Händel-Festspiele, ihr Intendant Jochen Schäfsmeier, ihr künstlerischer Leiter George Petrou und das künstlerische Betriebsbüro, insbesondere Herr Kim Grote, haben das Festspiel-Symposium entschieden unterstützt. Esma Cerkovnik hat wiederum die Händel-Bibliographie beigesteuert. Frau Miriam Lux und Frau Jehona Kicaj vom Verlag Vandenhoeck & Ruprecht (Brill Deutschland) haben abermals die Veröffentlichung betreut. Die Redaktion lag diesmal in den Händen von Viviane Nora Brodmann. Laura Kacl und Célestine Muster haben das Register erstellt. Allen Beteiligten gilt der herzliche Dank der Herausgeber.

¹² Wolfgang Sandberger: *„Händel und wir? Kontinuitäten und Brüche in der hundertjährigen Geschichte der Internationalen Händel-Festspiele Göttingen*, in: *Göttinger Händel-Beiträge* 23, 2022, S. 9–27.

Musikeridole – Komponisten als Projektionsfiguren in der Literatur der Moderne¹

Christine Lubkoll (Erlangen-Nürnberg)

„Aus dem Hades bin ich zurückgekehrt“²: Dieses Zitat aus Stefan Zweigs Erzählung *Georg Friedrich Händels Auferstehung*, das dem Göttinger Händel-Symposium 2022 als Motto diente, hat auch den folgenden Beitrag inspiriert. Die Vision von der Überwindung der Unterwelt – im Text Stefan Zweigs ist der Satz dem Komponisten Händel selbst in den Mund gelegt – verweist, zusammen mit dem Titel der Novelle, auf einen bemerkenswerten Umstand bzw. auf eine generelle Tendenz, die mit der fiktionalen Gestaltung von Komponisten in der Literatur oft einhergeht: nämlich den Hang zur Mythisierung und quasi-religiösen Überhöhung des Tonkünstlers und seiner ‚Genialität‘. Verweist doch Händels ‚Rückkehr aus dem Hades‘ auf die antike Mythologie und den dort immer wieder ausphantasierten Schrecken des Totenreiches, aber auch die Sehnsucht nach seiner Überwindung (man denke etwa an die Nähe zum Orpheus-Mythos). Korrespondierend hierzu bemüht der Titel der Erzählung (*Händels Auferstehung*) zugleich die christliche Religion, um auch hier die vorangegangene ‚Passion‘ des Künstlers in eine Heilsvision und Erlösung umzumünzen. Beide Anspielungen – die antike Mythologie und das christliche Modell – heben den Künstler in eine überirdische Sphäre, stilisieren sein „Schöpfungstum“ zu einem göttlichen „Wunder“ und begründen die „Unsterblichkeit“ seines Werkes. Um eine solche fiktionale Idolisierung von Komponistenfiguren seit der Romantik, aber auch um die Art der Aktualisierung und Neuaufladung dieses Topos in der Literatur der Moderne soll es im folgenden Beitrag gehen.

Zweigs Erzählung, in der sich alle genannten Vokabeln wiederholt finden (Genie; Wunder; unsterblich), komponiert den Gedanken von Passion und Auferstehung ganz konsequent anhand markanter Daten und Anspielungen durch. Händel, der nach einem Schlaganfall am 13. April 1737 in eine große

¹ Für den Druck eingerichtete Fassung eines Festvortrags am 20. Mai 2022 im Rahmen der Göttinger Händel-Festspiele und hier des Symposiums „Aus dem Hades bin ich zurückgekehrt“. Händel in der Literatur der Moderne“. Der Vortragsgestus wurde gelegentlich beibehalten.

² Stefan Zweig: *Georg Friedrich Händels Auferstehung*, in: ders.: *Sternstunden der Menschheit. Vierzehn historische Miniaturen*, Frankfurt a. M.: Insel 2013, S. 68–91, hier S. 74.

Schaffenskrise stürzt, kommentiert diese im Text mit den Worten Jesu Christi am Kreuz: „Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen“.³ Nach seiner wunderbaren Genesung (Hier fällt der Satz: „Aus dem Hades bin ich zurückgekehrt“⁴) erlangt er seine Schaffenskraft zunächst nur ‚mäßig‘ wieder (das ist es, was er als sein ‚Kreuz‘ empfindet), bis er vier Jahre später anlässlich der Lektüre der *Messias*-Dichtung in eine Art kreativen Rausch gerät und in drei fieberhaft durchgearbeiteten Wochen das Oratorium komponiert. Wiederum an einem 13. April (1742) kommt es zur bombastischen Uraufführung, die dem Komponisten Händel einen unermesslichen Ruhm einbringt. Das Datum seiner todesähnlichen Erkrankung wird so durch die Geburt des unsterblichen Werkes geheilt. Und so ist es von großer Bedeutung, dass just das Datum des 13. April im Text ein drittes Mal wiederkehrt, nämlich als der Karfreitag des Jahres 1759, das ist ein Tag vor dem tatsächlichen Sterbedatum des Komponisten:

„Am Karfreitag möchte er sterben, murmelte er. Die Ärzte staunten, sie verstanden ihn nicht, denn sie wussten nicht, dass dieser Karfreitag der 13. April war, der Tag, da die schwere Hand ihn zu Boden geschlagen, und der Tag, da sein ‚Messiah‘ zum ersten Mal in der Welt geklungen. Am Tage, an dem alles in ihm gestorben gewesen, war er auferstanden. Am Tage, da er auferstanden war, wollte er sterben, um Gewissheit zu haben des Auferstehens zum ewigen Leben.“⁵

Mit dieser Engführung von Künstlertum und christlicher Passionsgeschichte steht Stefan Zweig nicht allein. Sie findet sich schon in Wilhelm Heinrich Wackenroders *Berglinger*-Novelle (*Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger*) aus dem Jahr 1796, in der der Protagonist an einem Ostersonntag feierlich beschließt, Komponist zu werden; Jahre später stirbt er an einem Karfreitag nach der von einem heftigen Nervenfieber begleiteten Vollendung einer herrlichen „Passionsmusik“, die „ewig ein Meisterwerk bleiben wird“, wie es im Text heißt.⁶ Übrigens ist die Lebensgeschichte Berlingers eng an die Biographie eines historischen Komponisten angelehnt: nämlich Giovanni Battista Pergolesi, der im Text eine wichtige Vorbildfunktion für Berglinger erfüllt und der ebenfalls, nach der Komposition des berühmten *Stabat mater*, an einem Karfreitag gestorben ist (am 16. März 1736). Die Verbindung von

³ Ebd., S. 75.

⁴ Ebd., S. 74.

⁵ Ebd., S. 91. Georg Friedrich Händel starb tatsächlich einen Tag später, am 14. April 1759.

⁶ Wilhelm Heinrich Wackenroder: *Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger*, in: ders.: *Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, hg. von Silvio Vietta und Richard Littlejohns, Bd. 1: Werke, hg. von Silvio Vietta, Heidelberg 1991, S. 130–145, hier S. 144.

Künstlertum und Passion bildet seit der Romantik einen literarischen Topos, der insbesondere die Gestaltung von Musikererzählungen bestimmt.⁷

Aber nicht nur bezüglich dieser ‚Choreographie‘ der Lebensgeschichten ähneln sich die beiden literarischen Künstlernovellen (Zweigs *Händel-* und Wackenroders *Berglinger-*Novelle), sondern Parallelen finden sich auch in der fast stereotypen Charakterisierung der Komponisten-Figuren. Beide werden als exzentrische, einzelgängerische, von der Gesellschaft missverstandene oder auch missachtete Außenseiterfiguren beschrieben; beide sind höchst enthusiastisch und todgeweiht zugleich (oft sind Komponisten durch Krankheit gezeichnet); beide erscheinen als lebensuntüchtige, aber eben geniale Tonkünstler – Berglinger als in sich gekehrt, Händel als jähzornig; beide leiden am Banausentum der bürgerlichen (Musik-)Welt. Es ist daher nicht nur die anfangs erwähnte Tendenz zur Mythisierung und Idolisierung von Komponisten in literarischen Künstlererzählungen, sondern auch die auffällig stereotype ‚Musikerikonographie‘, die mich im Folgenden beschäftigen soll.⁸

Wie kommt es, dass ausgerechnet Komponisten in der Literatur immer wieder als außergewöhnliche, geradezu von Gott begnadete Übermenschen, aber auch als an der Welt scheiternde Randexistenzen dargestellt werden? Und lässt sich, bei allen Parallelen und Stereotypen der Darstellung – bis hin zum Kitsch – eine Entwicklung des literarischen Topos des Komponisten ablesen? Denn der Fokus richtet sich ja hier, im vorgegebenen Rahmen des Händel-Symposiums, auf die „Literatur der Moderne“. Das impliziert die Fragen: Lässt sich die Thematisierung und Stilisierung von Komponisten in der Moderne, also seit dem frühen 20. Jahrhundert, als eine spezifische Zuspitzung oder gar Modifikation im Verlauf der literarischen Tradition begreifen? Oder eher als eine Wiederaufnahme bzw. Reproduktion bekannter Topoi und Klischees? Meine Antwort auf beide Fragen lautet: ja und nein. Dies soll in zwei Schritten entfaltet werden.

⁷ Vgl. dazu etwa: Klaus Harro Hilzinger: *Die Leiden der Kapellmeister. Der Beginn einer literarischen Reihe im 18. Jahrhundert*, in: *Euphorion* 78, 1984, S. 95–110; Karl Prümm: *Berglinger und seine Schüler. Musikernovellen von Wackenroder bis Wagner*, in: *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 105, 1986, S. 186–212.

⁸ Zum inzwischen in der Musikwissenschaft etablierten Forschungszweig der ‚Musikikonographie‘ vgl. zusammenfassend: Tilmann Seebass: *Musikikonographie. Begriff, Fachgeschichte und Methodenfragen*, in: Ludwig Finscher (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 6, 2. Aufl., Kassel u. a.: Bärenreiter 1997, Sp. 1319–1343. Siehe auch die Übertragung auf literaturwissenschaftliche Fragestellungen und in diesem Zusammenhang die Konzentration auf Musiker-Ikonographien bei Ruth Brusniak: *„Die Sage von einem Menschen“. Musikerkonographie und Genredifferenzierungen in der Literatur der 1920er Jahre am Beispiel von Arnold Schmitz’ Beethoven, Franz Werfels Verdi und Franz Kafkas Josefina*, unveröffentl. Manuskript (Masterarbeit an der FAU Erlangen Nürnberg) 2018.

Zunächst ist eine historische Kontextualisierung erforderlich: der Blick auf die Entstehung einer fiktionalen Komponisten-Ikonographie seit dem 18. und frühen 19. Jahrhundert – seit der Empfindsamkeit und der Romantik – im Feld der Literatur. Ob als historisch verbürgte Tonkünstler oder fiktive Figuren, ob als Hauptprotagonisten oder nur en passant erwähnt: Die Musik, das Komponieren und die Existenz als Tonkünstler sind ein Themenkomplex, der sich seit der Aufklärung und seit der Ausbildung der bürgerlichen Gesellschaft als Sujet in der Literatur etabliert. Die Hintergründe hierfür möchte ich in einem ersten, dem größeren Teil des Beitrags, erläutern. Damit soll ein Diskurs beschrieben werden, der vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart hinein wirksam ist – und der auch die Darstellung Händels bei Stefan Zweig und anderen Autoren der Moderne bestimmt.

Meine zweite These lautet: Während in der Darstellung genialer Musikerfiguren um 1800 vornehmlich die pathologische Exzentrik und die Krise künstlerischer Subjektivität im Zentrum stehen, wird das Bild des Komponisten in der Moderne zum Repräsentanten der Kultur schlechthin. Dabei mischt sich radikale Kulturkritik mit mythisierenden Tendenzen bis hin zur Überzeichnung eines künstlerischen ‚Heldentums‘. Diese Entwicklung umreißt der Beitrag in seinem zweiten Teil.

Ausprägung des literarischen Musikdiskurses in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts

Zunächst also zur Entstehung einer ‚Musikerikonographie‘ bzw. der Ausprägung eines literarischen Bildes des ‚Komponisten‘ in der Sattelzeit zwischen 1750 und 1830, also jener historischen Umbruchskrise, in der das aufklärerische Denken, die bürgerliche Gesellschaft, ein neues ökonomisches System und eben auch eine bürgerliche Auffassung bzw. Funktionalisierung von Kunst sich herausbilden.⁹

Es sind drei Faktoren, die die Entstehung und Attraktionskraft von Künstler- und insbesondere Komponistenbiographien bzw. fiktionalen Künstlergeschichten seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts begünstigen: erstens die

⁹ Der Begriff der ‚Sattelzeit‘ als Bezeichnung für die umfassende gesellschaftliche, politische, soziale, wissenschaftliche und nicht zuletzt auch begriffsgeschichtliche Epochenschwelle bzw. Umbruchskrise zwischen 1750 und 1850 wurde von Reinhart Koselleck geprägt und hat sich mittlerweile in der interdisziplinären Forschung zum 18. Jahrhundert etabliert. Siehe zum Beispiel: ders.: *Einleitung*, in: Otto Brunner/Werner Conze/Reinhart Koselleck (Hg.): *Geschichtliche Grundbegriffe*, Bd. 1, Stuttgart: Klett-Cotta 1979, S. XIII–XXVII, hier S. XV; oder ders.: *Neuzeit. Zur Semantik moderner Bewegungsbegriffe*, in: ders.: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989, S. 300–348.

Ausdifferenzierung des Kunstsystems als eines eigenen, abgegrenzten Funktionsbereiches innerhalb der Gesellschaft; zweitens die Ausprägung des aufklärerischen Subjekt-Diskurses und Geniekonzepts; schließlich drittens die Aufwertung der Musik als eigenständige Kunst im Wettstreit zwischen den Künsten.

Herausbildung des Kunstsystems. Die Etablierung und Hochkonjunktur des Musikthemas und der Kunstreflexion in der Literatur um 1800 beruht nicht zuletzt auf der Ausdifferenzierung der gesellschaftlichen Teilsysteme – so beschreibt der Soziologe Niklas Luhmann den Umwälzungsprozess in der Sattelzeit.¹⁰ Er konstatiert einen Übergang von einer ‚stratifikatorischen‘ zu einer ‚funktionalen‘ Gesellschaftsdifferenzierung¹¹ (also von einem System, das weitgehend auf durch Geburt festgelegten Hierarchien beruht: Adel – Klerus – Bürger – Bauern) hin zu einer Ordnung, die durch eine Ausdifferenzierung bestimmter Teilsysteme und im Zusammenhang damit einer Ausprägung von Leitdifferenzen bestimmt ist. Nicht mehr die Ständegesellschaft mit ihrer festgefühten Ordnung und den durch Geburt festgefühten Hierarchien (Adel, Bürger, Bauern), sondern ein dynamisches Gebilde entsteht, in dem sich die Bewertung des Einzelnen nach seiner Rolle bzw. ‚Funktion‘ im gesellschaftlichen Gefüge bestimmt und in dem vor allem die Grenzen durchlässig sind. Und dieses ist eben in verschiedene Funktionsbereiche unterteilt.

So wird z. B. unterschieden zwischen den Bereichen der Ökonomie, der Justiz, des Militärs, des Bildungsbereichs, der Familie, der Kunst und Kultur usw. Alle Mitglieder der Gesellschaft erfüllen in diesen Teilsystemen ihre Aufgaben, sie wechseln auch zwischen verschiedenen Teilsystemen und sind an ihnen gleichzeitig beteiligt. Dabei kommt es zu Gewichtungen und Differenzierungen: Der Bereich der Ökonomie wird in der bürgerlichen Gesellschaft sehr hoch bewertet und mit Fleiß, Effektivität, Reichtum und Produktivität gleichgesetzt; der Bereich der Kunst gilt dagegen zwar als wichtiger, inspirierender und erbaulicher Nebenbereich, aber eben auch als Freizeitbeschäftigung (wenn man sie konsumiert) bzw. als ‚brotlose Kunst‘ (wenn man sie praktiziert). Künstlerische Produktivität wird zwar sehr hoch eingeschätzt, sie wird von der Gesellschaft ‚gebraucht‘ (Kunst erfüllt ja eine wichtige Funktion); aber die Leistung eines Künstlers oder sein gesellschaftliches Ansehen sind nicht mit dem etwa eines Kaufmanns oder eines Richters zu vergleichen (eine selbstredende Veranschaulichung dieses Wertesystems bietet etwa *Der arme Poet* von Carl Spitzweg).

Das heißt auch, dass eine bekannte Leitdifferenz entsteht, die übrigens in der Literatur bevorzugt thematisiert wird: nämlich der Gegensatz zwischen

¹⁰ Niklas Luhmann: *Die Funktion der Kunst und die Ausdifferenzierung des Kunstsystems*, in: ders.: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, S. 215–300.

¹¹ Ebd., S. 216.

Künstler und Bürger, zwischen Künstlertum und bürgerlichem (Alltags)leben. Während die Künstler, wie zu Beginn schon verdeutlicht, oft als exzentrische, ja asoziale Subjekte erscheinen, die zwar genialisch schöpferisch sind, aber im realen Leben keinen wirklichen Fuß auf den Boden bekommen, entwickelt sich auf der anderen Seite in der bürgerlichen Welt ein verbreiteter Dilettantismus: Man ‚macht auf Kultur‘, höhere Töchter erlernen das Klavierspiel und den Gesang, Singakademien und Männerchöre werden ebenso gegründet wie Hausmusikabende veranstaltet, ein reges Konzert- und Theaterleben beginnt. Aber diese Freizeitbeschäftigungen stehen in einem krassen Gegensatz zum hehren Kunstanpruch der eigentlichen Experten oder Repräsentanten des Teilsystems der Kunst bzw. der Künste.

Bezogen auf Komponisten ist es daher zunächst neu und auffallend, dass sie überhaupt als eigene Berufsgruppe beschrieben werden und als solche interessieren – so wie sozialgeschichtlich gesehen erstmals im 18. Jahrhundert eine freie Künstlerschaft, unabhängig von der aristokratisch-höfischen Welt oder irgendwelchen Mäzenaten und Auftraggebern, entsteht. Musikerfiguren in der Literatur müssen daher mit ihrer sprichwörtlichen ‚brotlosen Kunst‘ Geld verdienen, sie stehen allerdings in der öffentlichen Wahrnehmung zumeist auch im Gegensatz zur gesellschaftlichen Realität – angefangen von notorischen Geldsorgen und Schulden, von denen übrigens auch noch Stefan Zweigs Händel geplagt wird, über eine gewisse Asozialität und Antibürgerlichkeit bis hin zu Versponnenheit, Kränklichkeit, Wahnsinn und Tod. Immer wieder wird die Faszinationskraft der musikalischen Künstlerschaft mit Momenten der Gefährdung in Verbindung gebracht.¹²

Aufklärerischer Subjekt- und Geniediskurs. Auf der anderen Seite erfahren Künstler und literarische Musikerfiguren in der Öffentlichkeit auch eine Wertschätzung bis hin zur Idealisierung oder gar nationalen Verehrung. Verkörpern sie doch alles, was im aufklärerischen Subjektdiskurs dem autonomen Individuum zugeschrieben wird: Individualität und Eigentümlichkeit, Freiheit von Autoritäten und Konventionen sowie die potenzielle Genialität und Schöpferkraft des Subjekts.¹³ Der Geniebegriff, der im 18. Jahrhundert vor allem durch Shaftesbury in England und Diderot in Frankreich populär gemacht wurde, verbreitete sich in Deutschland in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts

¹² Vgl. dazu etwa: Stefan Scherer: *Künstler und Außenseiter*, in: E. T. A. Hoffmann-Portal. Ein Dienst der Staatsbibliothek zu Berlin in Zusammenarbeit mit der Staatsbibliothek Bamberg, <https://etahoffmann.staatsbibliothek-berlin.de/erforschen/charakteristisches/kuenstler-und-aussenseiter/> (Zugriff am 04.11.2022). Zu Recht beschreibt Scherer das Phänomen der Dichotomisierung von Künstler und Bürger in der Literatur anhand von E. T. A. Hoffmann, der diesen Diskurs nicht nur aufgegriffen, sondern durch seine Texte selbst vorangetrieben hat.

¹³ Vgl. dazu immer noch: Jochen Schmidt: *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945*, Heidelberg: Winter 2004.

rasant und führte zur Ausbildung einer ganz neuen Auffassung von Künstlerschaft. Nicht mehr die Orientierung an Regelsystemen und konventionellen Vorgaben und damit eine vollendete Handwerklichkeit bestimmte die Wertschätzung des Künstlers, sondern von nun an sein individuelles, subjektives Ausdrucksvermögen. Ein schöner Satz aus Carl Philipp Emanuels *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1759) führt dies sehr anschaulich vor Augen: „Aus der Seele muss man spielen, und nicht wie ein abgerichteter Vogel.“¹⁴ Musikalische Künstlerschaft steht also stellvertretend für den Subjektanspruch des aufgeklärten Menschen, für seine Individualität und sein ganz eigenes, inniges Ausdrucksvermögen, für die Selbstverwirklichung und eine unverstellte Eigentümlichkeit – frei von Regeln und Normen.

Aufwertung der Musik als eigenständige Kunst im Wettstreit zwischen den Künsten. Diese Tendenz wird zunehmend befördert durch eine weitreichende Veränderung im ästhetischen bzw. musikästhetischen Diskurs – das ist neben der Ausprägung eines öffentlichen Kulturlebens und der Etablierung des Geniedenkens mein drittes Argument für die Hochkonjunktur von Komponistenfiguren in der Literatur. Die Musik als eigenständige Kunst und individuelle Ausdrucksform tritt nämlich überhaupt erst seit dem späten 17. Jahrhundert in den Blick – und zunehmend ist sie es, die von allen Künsten am stärksten für das Postulat der unbedingten Subjektivität einsteht.¹⁵

Man muss bedenken, dass die Musik in der Antike immer mit der Dichtung verbunden war und deshalb nie als selbstständiges Ausdruckssystem betrachtet wurde. Im Mittelalter gehörte sie zu den sieben freien Künsten, aber eben nicht zur Kunst – sie wurde im Quadrivium zusammen mit der Geometrie, der Arithmetik und der Astronomie verortet. Im Übrigen galt die Musik im religiösen Kontext als ‚zu sinnlich‘ und war deshalb im Gottesdienst verpönt. Erst allmählich wurde sie bekanntlich aufgewertet – aber nur als ‚Begleitmusik‘ zur Verkündung des Wortes Gottes.

Erst in französischen Ästhetiken des 17. und frühen 18. Jahrhunderts (Dubos, Batteux¹⁶) wird die Tonkunst neben der Dichtung und der Malerei als spezifisches Zeichensystem mit eigenen Ausdrucksmöglichkeiten, Gesetzen und Funktionen beschrieben. Spätestens mit Jean Jacques Rousseau¹⁷ wird dann

¹⁴ Carl Philipp Emanuel Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* [1759], 3. Aufl., Berlin 1787. Drittes Hauptstück. Vom Vortrage. S. 85–103, hier §7, S. 89.

¹⁵ Vgl. zum Folgenden Christine Lubkoll: *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*, Freiburg i. Br.: Rombach 1995.

¹⁶ Jean Baptiste Dubos: *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris 1719; Charles Batteux: *Les beaux arts réduits à un meme principe*, Paris 1746.

¹⁷ Jean Jacques Rousseau: *Essay über den Ursprung der Sprachen, worin auch über Melodie und musikalische Nachahmung gesprochen wird*, in: ders.: *Musik und Sprache. Ausgewählte Schriften*, übers. von Dorothea Gülke und Peter Gülke, Wilhelmshaven: Heinrichshofen 1984, S. 99–169.

(in der Mitte des 18. Jahrhunderts) das Musikalische und insbesondere der Gesang als die natürlichste Artikulationsform des Menschen betrachtet. Dessen Vorzug wird zunehmend darin gesehen, dass Musik anders funktioniert als die Sprache bzw. dieser sogar überlegen ist. Noch im Barock – mit seiner musikalischen ‚Grammatik‘ und ‚Rhetorik‘ – wurde die Musik wie eine Sprache behandelt, und man kann natürlich sagen, dass bereits diese Gleichsetzung, die gleichwertige Betrachtung von Musik und Sprache, zur Emanzipation der Musik als eigenständiger Kunst beitrug.

In der Empfindsamkeit des 18. Jahrhunderts entsteht dann eine ausschließlich auf die Tonkunst bezogene musikalische Ausdrucks- und Gefühlsästhetik. Die Musik wird als ‚Sprache des Herzens‘ verstanden, sie wirkt vor allem dort Wunder, wo die menschliche Sprache versagt: wo empfindsame Rührungen, namenlose Gefühle, emotionale Überwältigungen nicht zu fassen sind und Worte eben nicht hinreichen (diese Vorstellung ist so weit verbreitet, dass man von einem „Unsaybarkeitstopos“ in der Literatur der Empfindsamkeit spricht¹⁸). Es ist interessant, dass dann in der Romantik diese These von der Überlegenheit der Musik gegenüber der Sprache noch überboten wird: in der sogenannten ‚Idee der absoluten Musik‘. Der Begriff stammt eigentlich von Eduard Hanslick aus dem 19. Jahrhundert, der Musikwissenschaftler Carl Dahlhaus hat ihn aber auf die Musikästhetik der Romantik bezogen, eine Musikästhetik, die, so seine These, allererst in der Literatur und nicht in musikalischen Kompositionen der Zeit erfunden wurde und zum Tragen kommt.¹⁹

Die ‚Idee der absoluten Musik‘ besagt, dass die Zeichen der Musik und ihr Zusammenspiel gerade deshalb so ausdrucksstark oder eindrucksvoll seien, weil sie nichts ‚Bestimmtes‘ sagten; weil sie – im Gegensatz zu Worten – eben keine konkrete Aussage beinhalten, sondern ‚losgelöst‘ (das heißt wörtlich: ab-solut) vom Bedeutungszwang oder unmittelbaren Realitätsbezug ihre Wirkung entfalten. Gerade damit ließen sie Raum für alle möglichen Assoziationen und Sehnsüchte, für ein Ausufern der Phantasie ins Unendliche, letztlich sogar für eine ganz besondere Nähe zum Absoluten, zum Überirdischen, zum Göttlichen. – Diese Zuschreibung spielt für die Konzeption von Musikerfiguren in der Literatur der Sattelzeit eine entscheidende Rolle: Sie stehen für eine unmittelbare, intensive, gänzlich freie Ausdrucksmöglichkeit, die anderen Künsten – und erst recht der Alltagssprache – versagt ist.

Die Komponisten und andere Tonkünstler repräsentieren damit nicht nur das gesellschaftliche Teilsystem der Kunst und erfahren sich – in der Opposition

¹⁸ Ruth E. Müller: *Erzählte Töne. Studien zur Musikästhetik im späten 18. Jahrhundert*, Stuttgart: Franz Steiner 1989.

¹⁹ Carl Dahlhaus: *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel/München: Bärenreiter 1984.

von Bürger und Künstler – als Randfiguren (1); sie stehen auch nicht nur für das aufklärerische Autonomiepostulat und das schöpferische Genie und werden in dieser Hinsicht für ihre herausragende Könnerschaft bewundert (2); sondern sie werden schließlich auch als abgehoben und als einer ‚anderen‘ Sphäre angehörig angesehen – und damit ebenso als unzugängliche Zeitgenossen wie als prophetische Erlöser (3). Dass diese Gemengelage zu einer Überhöhung und Idolisierung auf der einen Seite und (was die soziale Seite betrifft) zu existenziellen Zerreißproben und einem gesellschaftlichen Außenseiterdasein auf der anderen Seite führt, liegt auf der Hand.

Übrigens ist es noch besonders interessant, dass die Idolisierung von Komponisten vornehmlich in der Literatur geschieht, die ja selbst dem gesellschaftlichen Teilsystem der Kunst zuzurechnen ist und sich auf dem entstehenden Buchmarkt etabliert. Offenbar dient gerade die Musik den Sprachkünstlern, den Dichtern, als Projektionsfläche: als Möglichkeit, ihre eigene prekäre Situation als Künstler zu reflektieren; vor allem aber als ein Medium, in dem die eigenen poetischen Ausdrucksmöglichkeiten und Grenzen durchgespielt werden. In vielen romantischen Texten gilt die Musik als Vorbild für die Poesie, als die „romantischste aller Künste“.²⁰

Ich möchte nun das Gesagte in einem kleinen Überblick über einschlägige Darstellungen von Komponistenfiguren in der Literatur um 1800 verdeutlichen, bevor ich dann im zweiten Teil auf die Weiterentwicklung des Diskurses bis ins 20. Jahrhundert zu sprechen komme – mit einem Ausblick ganz am Ende auf unsere heutige Gegenwart. In der Literatur bevölkern ab dem späteren 18. Jahrhundert zahlreiche Komponisten die Literatur. Ich kann mich hier nur auf wenige Beispiele beschränken und tue dies, um eine Entwicklung nachzuzeichnen.

Die ersten Komponisten treten in Wilhelm Heineses Musikerroman *Hildegard von Hohenthal* (1795/96) auf.²¹ Hier findet allerdings noch keine Verklärung oder Idolisierung statt, auch keine Problematisierung der Künstlerexistenz – was kein Wunder ist, spielt doch die Handlung vorwiegend noch im aristokratischen Milieu, am Hof, an dem auch der Kapellmeister und Komponist Lockmann angestellt ist. Der Text erzählt eine recht triviale (verhinderte) Liebesgeschichte zwischen Lockmann und der bildschönen Sängerin Hildegard von Hohenthal, verbindet dies aber mit zahlreichen Gesprächen über die zeitgenössischen Entwicklungen der Musik, des Musiklebens und ästhetischer Tendenzen. Diese Passagen machen ungefähr die Hälfte des Romans aus und wurden von vielen

²⁰ E. T. A. Hoffmann: *Kreisleriana*, in: ders.: *Phantasiestücke in Callots Manier*, in: ders.: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Bd. II/1, hg. von Hartmut Steinecke, Frankfurt a.M. 1992, S. 32–82, hier S. 52.

²¹ Vgl. Lubkoll: *Mythos Musik* (wie Anm. 15), S. 83–117.

Lesern, unter ihnen zum Beispiel auch Goethe, so sehr geschätzt, dass sie das Werk als eine Art enzyklopädische Informationsquelle für Fragen zur Kompositionskunst und zur aktuellen Musikentwicklung benutzten. Lockmann, der Komponist, vertritt im Roman im Wesentlichen noch eine rationalistische, am Pythagoreismus und der barocken Musikheterik orientierte Position, zeigt sich aber offen für die empfindsame Ausdruckästhetik und sogar an manchen Stellen für die romantische ‚Idee der absoluten Musik‘. Interessant ist an diesem Text, dass Lockmann in den Dialogen eine Vielzahl realer zeitgenössischer Komponisten vor allem im Hinblick auf ihre musikgeschichtliche Bedeutung würdigt. Im Zentrum stehen dabei das Berliner Musikleben mit dem Komponisten Carl Heinrich Graun und die italienische Opernszene, aber auch die alte Kirchenmusik oder die Symphonien Joseph Haydns.

In der Romantik rücken dann zunehmend fiktive Tonkünstler in den Blick, deren Schaffensprozess selbst zum Thema gemacht wird. Diese Komponisten leiden an der Banalität und dem Banausentum der sich etablierenden bürgerlichen Musikkultur, sie sind exzentrisch, krank bis zum Wahnsinn, scheiternde Existenzen. In Wackenroders *Berglinger*-Novelle (1796) gerät der Komponist aus zwei Gründen in eine Krise: Er leidet erstens am „Käfig der Kunstgrammatik“²², kann also das Ideal der künstlerischen Genialität offenbar nicht mit den Regeln des Tonsatzes und überhaupt den pragmatischen Rahmenbedingungen des Komponierens in Einklang bringen. Und er zerbricht zweitens an seinem Publikum, das offenbar seine mit Inbrunst verfassten Werke nicht versteht und nicht zu würdigen weiß.

Besonders ausgeprägt wird dieses Narrativ des scheiternden oder jedenfalls problematischen Künstlertums im Werk E. T. A. Hoffmanns entfaltet, der als Jurist und Komponist ja selbst der diskursiven Dichotomisierung von Kunst und Leben unterlag. Mit seinem *Ritter Gluck*²³ greift er zum einen auf einen historischen Komponisten zurück, der aber als Wiedergänger nicht nur anachronistisch, sondern in seinen Attitüden auch so „sonderbar“²⁴ gezeichnet wird, dass er letztlich als gesellschaftlicher Außenseiter und Ausnahmeexistenz erscheint. Die Exklusivität des Musikers zeigt sich dabei zunächst in seiner geradezu esoterischen, außergewöhnlichen und übersinnlichen Empfänglichkeit für Klänge und Töne („der Euphon fing an zu klingen“²⁵), sodann in seiner

²² Wilhelm Henrich Wackenroder: *Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger* (wie Anm. 6), S. 139.

²³ E. T. A. Hoffmann: *Ritter Gluck*, in: ders.: *Phantasiestücke in Callots Manier*, in: ders.: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Bd. II/I, hg. von Hartmut Steinecke, Frankfurt a.M. 1992, S. 19–31.

²⁴ Ebd., S. 31.

²⁵ Ebd., S. 26.

Unabhängigkeit von jeglichen Konventionen – nicht zuletzt der Konvention der (Noten-)Schrift: Von „rastrierte[n] Blätter[n], aber mit keiner Note beschrieben“ spielt der Komponist am Klavier die Ouvertüre seiner *Armida*, mit etlichen „neue[n] geniale[n] Wendungen“.²⁶

Die Spannung von Kreativität und Konvention, Genie und System wird auch am Beispiel des fiktiven Komponisten Johannes Kreisler vor Augen geführt (der in den *Kreisleriana* aus dem Jahr 1814 erstmals in Hoffmanns Werk auftritt, dann aber auch durch andere seiner Texte geistert: Am prominentesten erscheint er als Protagonist einer Künstlerbiographie im Roman *Lebensansichten des Katers Murr*). Er leidet an der Schwierigkeit, die augenblickliche Begeisterung des Schöpfungsakts in die Dauer des Werks zu überführen: „[I]n der exaltiertesten Stimmung“ komponiert Kreisler zwar eine geniale Musik – „aber den andern Tag – lag die herrliche Komposition im Feuer“²⁷ – auch dies übrigens ein Gestus, den wir so fast wortwörtlich in Zweigs *Händel*-Novelle finden. Bei E. T. A. Hoffmann ist es (paradoxiertweise) gerade der Aspekt der Flüchtigkeit der Musik als Zeitkunst, die diese zur „romantische[n] aller Künste“²⁸ erhebt. In der in die *Kreisleriana* eingefügten Besprechung der 5. Symphonie Beethovens lässt Hoffmann Kreisler die permanente Dynamik (als Ausdruck romantischer Sehnsucht) in der Tonkunst preisen: „Wie führt diese wundervolle Komposition in einem fort und fort steigenden Klimax den Zuhörer unwiderstehlich fort in das Geisterreich des Unendlichen“.²⁹ In der Figur des Komponisten wird dieses musikalische Prinzip in mehrfacher Weise verkörpert. Er wird als rastlose Existenz gezeichnet, ist nicht zu greifen und verschwindet schließlich, „man wußte nicht wie und warum“.³⁰ Außerdem bezeichnet er sich selbst als „basso ostinato“ und verkörpert damit in nuce das Prinzip einer hartnäckigen Fortschreibung: „aber fort muß ich bald auf irgendeine Weise“.³¹

Während Hoffmanns fiktive Komponisten durchgängig als verrückte, nicht wirklich in die bürgerliche Welt integrierte Existenzen erscheinen, werden aber in der Besprechung der 5. Symphonie Beethovens (die einen Teil der *Kreisleriana* ausmacht) auch reale zeitgenössische Komponisten genannt, die nicht in der gleichen Weise stigmatisiert, sondern in hohem Maße einfach wegen ihrer künstlerischen Leistungen und Errungenschaften verehrt werden.

Das ist überhaupt eine Beobachtung wert: Historische Komponisten werden in der Literatur der Romantik (mit Ausnahme des Phantasmas vom ‚Ritter

²⁶ Ebd., S. 29 f.

²⁷ E. T. A. Hoffmann, *Kreisleriana* (wie Anm. 20), S. 33.

²⁸ Ebd., S. 52.

²⁹ Ebd., S. 55.

³⁰ Ebd., S. 33.

³¹ Ebd., S. 418.