

## Der „einzelne Ausdruck mit seiner Gewalt“. Eine Beethoven-Kritik Gustav Jacobsthals aus dem Jahre 1889

Von Peter Sühning, Berlin

Einer Mitteilung Albert Schweitzers, des im öffentlichen Bewusstsein wohl berühmtesten Straßburger Schülers Gustav Jacobsthals<sup>1</sup>, zufolge, glaubte sein musikwissenschaftlicher Lehrer an den Niedergang der Musikkultur seit Beethoven. Die einzige sich an ein breiteres Publikum wendende Nachricht über Jacobsthal und seine Ansichten in der in Schweitzers Autobiographie vorliegenden Form lautet: „In seiner Einseitigkeit ließ Jacobsthal nur die vorbeethovensche Musik als Kunst gelten.“<sup>2</sup> Es lässt sich aber zeigen, dass und in welcher Weise Schweitzer mit dieser pauschalen Behauptung Jacobsthals Stellung zu Beethoven missverstanden hat. Welch ambivalente Anschauungen Jacobsthal wirklich hegte, kann anhand einer Mitschrift zweier Kolleg-Stunden, die sein Schüler Peter Wagner anfertigte und die in Jacobsthals Nachlass aufbewahrt ist, erläutert werden. Ihr Inhalt wird so oder ähnlich bei einem wiederholten Vortrag in den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts von Schweitzer gehört worden sein.<sup>3</sup>

Mitten im wilhelminischen Kaiserreich, in dem Richard Wagners „Pilgerfahrt zu Beethoven“ viele Nachahmer fand, stand Jacobsthal mit seinen Einwänden gegen den späten Beethoven ziemlich allein. Der zu diesem Zeitpunkt noch außerordentliche Professor der Musikwissenschaft an der kaiserlichen Universität zu Straßburg<sup>4</sup> bemerkte „Mängel“ Beethovens. Im Zentrum dieser von Jacobsthal gemeinten Mängel steht die Vereinzelung von Momenten musikalischen Ausdrucks, die nicht in ein Ganzes der musikalischen Faktur, des kompositorischen Satzes integriert sind. Bei Beethoven findet Jacobsthal ein Hinsteuern auf isolierte Momente der Ergriffenheit ausgeprägt: „immer mehr giebt es den einzelnen Ausdruck mit seiner Gewalt, wie man sie vor [Beethoven] nicht kannte“<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Zu Leben und Werk des Musikwissenschaftlers Gustav Jacobsthal (1845–1912) – er lehrte Musiktheorie und Musikgeschichte an der Straßburger Universität von 1872 bis 1905, seine wenigen Publikationen geben kein ausreichendes Bild von dem Umfang seiner Forschungen – s. Peter Sühning, „Das enträtselte Mittelalter. Gustav Jacobsthal und seine Schicksale“, in: *Concerto* 17 (2000) 152, S. 16–22, und ders., Art. „Jacobsthal“, in: *MGG*<sub>2</sub> Personen-Teil, Band 8, Kassel/Stuttgart 2002 (im Druck).

<sup>2</sup> Albert Schweitzer, *Aus meinem Leben und Denken*, Frankfurt/M. 1995 [Leipzig 1931], S. 18.

<sup>3</sup> Es handelt sich um zwei nur in der Abschrift aus dem Kollegheft Peter Wagners, des späteren Professors in Fribourg, vorhandenen beiden letzten Vorlesungen aus der Signatur B<sup>12</sup>, „Die Streichquartette von Haydn, Mozart und Beethoven“, Sommer 1889, Teil des vier Jahre nach Jacobsthals Tod, 1916, der Musikabteilung der Berliner Königlichen Bibliothek übergebenen handschriftlichen Nachlasses (heute D-B: Mus. Nachl. G. Jacobsthal). Die vorletzte Vorlesung vom 30. Juli 1889 beginnt auf Seite 314 mit einem Notabene in Jacobsthals Handschrift: „Ich bin mit der Ausarbeitung meiner Vorlesung nicht fertig geworden. Am Montag, den 29/7 fiel die Vorlesung aus. Die Vorlesung 32 (30/7) u. Vorlesung 33 (1/8) habe ich nicht ausgearbeitet. Ich lege dafür die Copien bei, die Herr Wagner aus seinem Kollegheft gemacht hat. Sie folgen als S. 315–324 (Wagner S. 1–10).“ Wenn auch an manchen Stellen Zweifel erlaubt sind, ob Jacobsthal den von Wagner wiedergegebenen Wortlaut wirklich gewählt hatte, so hielt Jacobsthal selbst die Aufzeichnungen Wagners für authentisch genug, um sie als Zeugnis des von ihm Gemeinten seinen Vorlesungsskizzen beizufügen. Das zehnteilige, hier diplomatisch zitierte Manuskript Wagners gibt den Inhalt beider Vorlesungen unter den Daten des 30. Juli und 1. August 1889 wieder. In den beiden letzten Vorlesungsstunden des Sommersemesters befasste sich Jacobsthal ausschließlich mit Beethoven, insbesondere mit der „zweiten und dritten Gruppe“ seiner Streichquartette. Alle Zitate Jacobsthals in diesem Beitrag stammen, soweit nicht anders vermerkt, aus dieser Mitschrift.

<sup>4</sup> Jacobsthals Straßburger Lehrstuhl wurde erst 1897 zum ersten reichsdeutschen Ordinariat für Musikwissenschaft mit eigenem Institut, Bibliothek und Seminarbetrieb ausgebaut.

<sup>5</sup> Eine Formulierung am Ende der Vorlesung vom 1. August 1889.

Weitere Gesichtspunkte, die von diesem Generaleinwand abgeleitet sind, lassen sich aus Wagners Mitschrift rekonstruieren:

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

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

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

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

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

Jacobsthal war sich durchaus bewusst, wie waghalsig das Unternehmen einer Kritik an Mängeln des beethovenschen Spätstils zum damaligen Zeitpunkt war. „Es gehört freilich Mut dazu, dies auszusprechen“, befand er in seiner Vorlesung vom 30. Juli, die zusammen mit der letzten vom 1. August sein sommerliches, über die Streichquartette Haydns, Mozarts und Beethovens gehaltenes Kolleg beschließt. Wie immer bei seinen Vorlesungen auch diesmal unter Zeitdruck geraten, wird er in den letzten beiden Vorlesungsstunden dieses Semesters zu diesem Thema ziemlich summarisch, muss er seine in der vorherigen Vorlesungsstunde begonnenen Detailanalysen der Streichquartette op. 18 zugunsten einer in seinen Augen unvermeidlichen Generalkritik abbrechen.

Für den 1845 in einer jüdischen Akademikerfamilie in Pommern geborenen, an der Berliner Singakademie und Universität im cäcilianischen Geist ausgebildeten und 1872 an der neu gegründeten Straßburger Reformuniversität habilitierten Jacobsthal<sup>6</sup> hängt der „Romanticismus“ Beethovens mit dessen immer größer werdender „Unterscheidung vom klassischen Stil“ zusammen. In wie viele Facetten dieser Generalvorwurf des Romantizismus sich auffächert, kann durch weitere Zitate aus Jacobsthals Vorlesung demonstriert werden.

Dieser Beitrag kann keine historiographische Darstellung auch nur der wichtigsten Bezugslinien von Jacobsthals Beethoven-Kritik geben, wohl aber ein kleiner Nachtrag

<sup>6</sup> Siehe den kürzlich erfolgten Erstdruck von Gustav Jacobsthals Habilitationsschrift: „Die Musiktheorie Hermanns von Reichenau“, hrsg. von P. Sühling, in: *Mth* 16 (2001), S. 3–39.

sein zu Eggebrechts Geschichte der Beethoven-Rezeption<sup>7</sup> wie zu Klaus Kropfingers Rezeptions-Kapitel seines Beethoven-Buchs, das als überarbeiteter MGG-Artikel erschien<sup>8</sup>. Dort kommt Jacobsthal aufgrund der bisherigen Quellenlage selbstredend nicht vor, auch eine der seinen vergleichbare Argumentation ist dort nicht repräsentiert. In das von Eggebrecht in den verschiedensten Beethoven-Interpretationen des 19. und 20. Jahrhunderts ausfindig gemachte „Gemeinsame“ ließen sich Jacobsthals Kategorien auch nur schwer integrieren, die von Eggebrecht destillierten „Begriffsfelder der verbalen Reflexion, Rezeptionskonstanten und Topoi“<sup>9</sup> könnten Jacobsthals Überlegungen nur schwer fassen und man hätte Schwierigkeiten, seine Kritikpunkte an Beethoven in dem mit „Durchführung: Begriffsfelder (Zur Methode)“ betitelten dritten Kapitel, insbesondere in Eggebrechts „Tafel der Begriffsfelder“<sup>10</sup> unterzubringen. Aus Kropfingers Resümee wird nicht nur die Tatsache ersichtlich, dass Jacobsthals Einwände gegen Beethovens späte Werke keineswegs originale sind, sondern dezidierte Ausprägung bereits in den ablehnenden Reaktionen von Beethovens Zeitgenossen fanden, dass aber Jacobsthals variierte Wiederholung zu einer Zeit erfolgte, in der die anfänglichen Widerstände gegen Beethovens Neuerungen längst und so vollständig aufgegeben waren, dass Beethovens überdimensionaler Ruhm – Busoni beklagt noch 1917 dessen „durch zwanzig Jahre eingesogene (auferzwungene) Unantastbarkeit“<sup>11</sup> – ein kritisches Verständnis seiner Werke zu überwuchern drohte.

Da Jacobsthal nicht nur ästhetisches Missfallen äußert, sondern auch kompositionstechnische Einwände geltend macht, ist über seine eigenen musizierpraktischen Erfahrungen hinaus die Frage nach positiven und negativen Bezügen zu Vertretern der Musikgeschichte relevant. Eine gewichtige Inspirationsquelle zeigt sich in seiner intensiven Beschäftigung mit und seinem kritischen Anknüpfen an Otto Jahns Mozart-Studien, Argumente aus Eduard Hanslicks antigefühlsästhetischer Kampfschrift von 1854 über das „musikalisch Schöne“ scheinen auf, auch ist eine von Goethe herrührende organozistische Auffassung der Musikentwicklung nicht zu übersehen. Negative Bezüge ergeben sich, obwohl Jacobsthal ihn nirgends beim Namen nennt, zu Adolf Bernhard Marx' zweibändiger Monographie über Beethoven von 1859 und seiner starke Verbreitung findenden *Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke* von 1863. Marx wehrte sich bereits als Redakteur der *Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung* 1824–1830 gegen bei Jacobsthal wiederkehrende Kritikpunkte von Zeitgenossen Beethovens.<sup>12</sup> Immerhin verstand sich dieser Hegelianer<sup>13</sup> seit seiner Kompositionsleh-

<sup>7</sup> Siehe Hans Heinrich Eggebrecht, *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption*, Laaber <sup>2</sup>1994.

<sup>8</sup> Klaus Kropfing, *Beethoven*, Kassel/Stuttgart 2001 (= MGG Prisma), S. 213–217.

<sup>9</sup> Eggebrecht, *Zur Geschichte*, S. 34.

<sup>10</sup> Ebd., S. 56.

<sup>11</sup> Zit. nach Kropfing, *Beethoven*, S. 217.

<sup>12</sup> Siehe zu dieser Berliner Beethoven-Apologik die monographische Darstellung von Elisabeth Eleonore Bauer, *Wie Beethoven auf den Sockel kam*, Stuttgart/Weimar 1992, insbesondere Marxens dort geschilderte, erst relativ spät einsetzende, dann aber sich gezielt um die späten Quartette und vor allem das Finale der *9. Sinfonie* drehende Auseinandersetzung mit der Polemik Ernst Woldemars (Pseudonym des Berliner Musikkritikers Heinrich Hermann), in der die abgeschwächt bei Jacobsthal wieder auftauchende Betonung eines kausalen Zusammenhangs zwischen Beethovens Taubheit und seiner wachsenden disfunktionalen Kompositionsweise als vernichtender Vorwurf erstmals vorgebracht wurde (Ebd. S. 235 f. und 301–304).

<sup>13</sup> Adolf Bernhard Marx war unmittelbarer Vorgänger von Jacobsthals Lehrer Heinrich Bellermann auf dem Berliner außerordentlichen musikwissenschaftlichen Lehrstuhl, bei dem Jacobsthal, wie aus seiner Promotionsakte hervorgeht, aber nicht mehr hörte.

re (1837–1847) als Wortführer einer neuen ‚erkennenden‘ Epoche der Musiktheorie, in der tradierte Werke, in diesem Falle die beethovenschen Muster, normativ verabsolutiert werden sollten.

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

Wenn Jacobsthal das klassische Muster der durchbrochenen Arbeit im vierstimmigen Satz zur nicht unterminierbaren oder überbietbaren Norm erhebt, jenseits derer es nur eine abschüssige Bahn gibt, präsentiert auch er sich als Vertreter einer normativen Ästhetik. Alle nachklassischen Form-Metamorphosen, nicht nur bei Beethoven, sind damit abgekanzelt und verworfen. Jacobsthal schmälert damit die formzeugende Kraft kompositorischer Experimente, deren Resultat einmal die Sonatensatzform war, die er nun als ewig gültiges Schema für motivische Arbeit hypostasiert. Es ist eine mindestens sonderbare Einstellung für einen Gelehrtentypus wie den Jacobsthals, der das historisch bedingte Wesen jeder Musik stets betonte. Sie widerspricht übrigens auch seiner Haltung, die er in vielen anderen, vor allem das Mittelalter betreffenden Fragen, eingenommen hat.

Jacobsthal verhält sich hier gegenüber Beethoven ähnlich wie jene von ihm an anderer Stelle kritisierten Philosophen:

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

<sup>14</sup> Sie ist dies übrigens wissentlich und willentlich, siehe hierzu den Schluss dieses Beitrags.

<sup>15</sup> So seine Formulierung in einem 1883 an das preußische Kultusministerium gerichteten Memorandum: „Vorläufige Gedanken zur Verbesserung der musikalischen Zustände an den preußischen Universitäten“, S. 9, Hs. im Geheimen Staatsarchiv, Preußischer Kulturbesitz (I. HA Rep. 76 Kultusministerium, Va Sekt. 1 Tit. IX Nr.4). Sein Abdruck erfolgt zusammen mit den Gutachten von Heinrich Bellermann und Philipp Spitta, versehen mit einer editorischen Vorbemerkung von P. Sühning in *JbSIMPK* 2002, S. 295–322. Umgekehrt war Jacobsthal durchaus ein Verfechter der Fortschrittlinie eines sich stetig steigernden Wohlklangs. Gerade das hier von ihm benutzte, historisch relativierende, die philosophische Betterwisserei abwehrende Argument wurde von ihm selbst an anderer Stelle abgewehrt, um die Missklänge bei Beethoven als Rückschritt zu charakterisieren. Nachdem er (in einer kurzen Beethoven-Notiz von 1884/85) behauptet hat, dass in Beethovens spätem „Schaffen vollkommene Negation des Wohlklangs zu constatieren“ sei, fährt er auf dem Blatt fort: „Es wird oft entgegnet: Was ist Wohlklang. Des einen wohl, des andern übel. Was eine frühere Zeit als Inbegriff des Wohlklangs schätzte, das müßten wir jetzt abscheulich finden. Das ist zumindest die Waffe, mit der die Mißklang=anhänger sich rechtfertigen. Aber gerade dadurch geben sie uns eine Waffe gegen sie in die Hand: Es hat Zeiten gegeben, in denen man für Wohlklang hielt, was wir heute für Übel annehmen. Erfindung der mehrstimmigen Musik. Die darauf folgende Zeit hat das erkannt, und arbeitete an dem Problem mehrstimmiger Musik immer mit Rücksicht auf Wohlklang fort, indem jeder voll war von der Empfindung der Achtung für das Geleistete. Das ist wichtig für künstlerische Entwicklung, daß wir uns auf ihren Standpunkt stellen.“ (Jacobsthal, Nachlass, Sign.: B 6, „Geschichte der Musik. Epoche der Niederländer vom Beginn – Orlandus Lassus“, 3. Vorlesung).

Auch Jacobsthal macht sich schematisch ein Schönheitsideal aus der vergangenen Kunst zurecht und lässt das Recht gegenwärtiger und zukünftiger Zeiten auf neue Formen unberücksichtigt. In aus dieser Haltung kommenden Formulierungen Jacobsthals in einem von Albert Schweitzer gehörten Beethoven-Kolleg mochte letzterer ein tendenziell erstarrtes, normatives Denken erkannt haben, das sich in Jacobsthals Beethoven-Kritik zweifellos andeutet. Hierin sah er etwas einseitig Rückwärtsgewandtes oder er nahm diesen Aspekt der Kritik für dessen gänzliche Einseitigkeit. In Wirklichkeit ist dies nur eine, allerdings unverkennbare Seite einer mehrseitigen, ambivalenten, rückwärts- und vorwärtsgewandten Einstellung – kaum anders zu erwarten in einer Zeit heftiger Umbrüche in der Musikpraxis bei gleichzeitig noch unsicheren Methoden der jungen Musikwissenschaft.

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

„Die Musikwissenschaft ist unter den neueren Wissenschaften eine der neuesten. Sie soll geschaffen werden in einer Zeit, in der die anderen humanistischen Wissenschaften bereits eine lang geübte feste Methode sowie alle Hilfsmittel zum Studium besitzen und sich in einer bestimmten sicheren Bahn vorwärts entwickeln können. Ihr fehlt diese Methode, ihre Hilfsmittel sind mangelhaft. Sie hat einen fast unberührten großen, sehr verschiedenartigen Stoff zu bearbeiten von den ältesten Zeiten her bis beinahe in die Neuzeit hinein. Und gegenüber diesem großen Material steht eine kleine Schar dafür befähigter und geschulter Arbeiter. Die Musik fordert als Kunst überhaupt und speziell in ihrer ungemeinen Verbreitung und Popularität zu einer seichten und oberflächlichen Behandlung heraus. Daher die massenhafte Produktion von unwissenschaftlichen Büchern über musikalische Dinge und nur ins Allgemeine gehende Behandlung des Gegenstands, welche einer neuen Wissenschaft nicht ansteht. Nur eine sichere, vielseitige zielbewusste Bildung kann vor dieser Gefahr schützen. Zu der speziell musikwissenschaftlichen und technischen muß sich schon der Methode wegen bis zu einem gewissen Grad historische und philologische Bildung gesellen, die von keiner humanistischen Wissenschaft getrennt werden kann.“<sup>16</sup>

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

„Zwischen [den Tonmitteln] einerseits und dem Kunstwerk andererseits besteht eine derartige Wechselwirkung, daß die Kunstgeschichte ihre Aufgabe nur einseitig lösen kann, wenn sie nicht auch jeder Zeit die Mittel in Anschlag bringt, die der gerade vorliegenden Epoche zu Gebote standen, wenn sie nicht nachzuweisen sucht, von welchem Einfluß dieselben auf die künstlerische Gestaltung waren, oder aber in wie weit in anderen Fällen von dem Kunstwerk der Anstoß ausging, sie zu erweitern und neues aus ihnen zu bilden.“<sup>17</sup>

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

<sup>16</sup> Jacobsthal, „Vorläufige Gedanken“, Hs. S. 2 f.

<sup>17</sup> Jacobsthal, „Die Musiktheorie Hermanns von Reichenau“, S. 5.

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

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

Wenn Jacobsthal Beethoven kritisiert, handelt es sich für ihn um „viel intimere Dinge“ als um die „Größe seiner Gedanken“ oder „die Schönheit und den Adel seiner Empfindung“. Diese setzt er schlicht voraus, hält sie für unleugbare Vorzüge Beethovens. Aber sie reichen ihm im Gegensatz zur idealistischen Stimmung seiner Zeit nicht aus, um im künstlerischen Sinn gute Musik zu machen, denn als Komponist entgeht Beethoven nicht der tonmateriellen Dialektik von Inhalt und Form und dem aus ihr abgeleiteten ästhetischen Urteil, das allein der Maßstab eines qualitativen Hörers wie Jacobsthal sein kann, der hören will, was passiert, „auch erkennen [will], wie und warum es so ist“, denn „in der Kunst handelt es sich nicht allein um Empfindung“. Für Jacobsthals musikästhetische Auffassungen, die man nur aus verschiedenen Dokumenten seines Nachlasses herausdestillieren kann, war gerade charakteristisch, dass er Musik für eine Gattung hielt, bei der „im gleichen Maße wie [...] in keiner anderen Kunst die Form zu gleicher Zeit Ausdruck des Inhalts“<sup>18</sup> ist.

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

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

<sup>18</sup> Jacobsthal, „Vorläufige Gedanken“, Hs. S. 1.

Beethoven, einer der größten Meister der Musik, zeigt uns in seiner künstlerischen Entwicklung den Beweis. Die Werke aus der ersten Hälfte seines Lebens gehören zu den schönsten der Instrumentalmusik. – Er, der immer Sinn für die leisesten Probleme hatte, wurde durch die Taubheit in sich gekehrt, kam zu den transzendentalsten, mystischen Gedanken. – So in seinen Messen, wo er die Form des Gesanglichen ganz sprengt. Seine spätesten Streichquartetten, in denen gerade schöne Stimmführung so wichtig ist, die er in den ersten Quartetten zeigt, [zeigen] vollkommene Zerrissenheit. Nach einigen Takten immer Pausen und Dissonanzen, die kein Ohr verstehen kann. [...] Die Kunstgeschichte hat das Recht, so zu urtheilen, auch einem so großen Meister wie Beethoven gegenüber. Es ist ein natürliches Gefühl im Menschen, sich immer großen Problemen zu stellen. Geht er aber über die Grenzen der Kunst hinaus, so ist ein unerbittliches Halt geboten. Die auf Beethoven weiter bauen, gehen nämlich noch weiter: sie erweitern den Umfang des Inhalts, fügen [...] das Denken als solches hinzu. Inhalt ist oft vollkommene Philosophie. Im „Musikalischen Wochenblatt“<sup>19</sup> können Sie in Fortsetzung solche Inhaltsangaben lesen: Objectivität, Realität etc.“<sup>20</sup>

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

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

<sup>19</sup> Erschien ab 1870 in Leipzig als „Organ für Tonkünstler und Musikfreunde“.

<sup>20</sup> Jacobsthal, Nachlass, Sign. B 6 („Geschichte der Musik. Epoche der Niederländer vom Beginn – Orlandus Lassus“, 3. Vorlesung).

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

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

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

Also aus Nothwendigkeit gliedern wir und müssen wir gliedern. Aber das ist eben das Eigenthümliche der Kunst, daß wir die Nothwendigkeit zu etwas Schönerem machen, daß sie uns zu einer Quelle des Künstlerischen wird. Der menschliche Geist ist im Stande und so organisirt, daß die Nothwendigkeit zur Schönheit wird.“<sup>21</sup>

Der Umkehrschluss, dass da, wo der Bereich dieser Nothwendigkeit verlassen wird, das „erdrückende“ Hässliche Platz greift, liegt nahe. Nach Jacobsthals ästhetischem Credo muss aber auch das Hässliche, das „Schreckliche, Fürchterliche“<sup>22</sup> und der mit ihnen notwendig verbundene Missklang durch Formung dem „höchsten Gesetz der Schönheit“<sup>23</sup> unterworfen werden: „Würde sie töricht sein, dann wäre die Kunst ein photographisches Abbild des Bildes, anstatt ein Bild, welchem die Schönheit seine Formen bestimmt“.<sup>24</sup> Karikaturen und Parodien abgelebter Formen gehören mit zur absichtlichen und denunziatorisch gemeinten ästhetischen Verhässlichung ehemals neuer und lebendiger Formen.

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

<sup>21</sup> Jacobsthal, Nachlass, Sign. B 1 („Einstimmige Musik – Gliederung und Rhythmus. Skizze“, Winter 1884/85).

<sup>22</sup> Jacobsthal, Nachlass, siehe Anm. 20.

<sup>23</sup> Ebd.

<sup>24</sup> Ebd.

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

Ein bei Beethoven sich zusammenfügendes Konglomerat verschiedener Tendenzen ergibt für Jacobsthal erst die gefährliche Mischung ungestalter Ausdruckswildheit, welcher der so sehr auf prägnante Themen bedachte Beethoven verfallen musste. Zu diesen Tendenzen gehören formsprengender dämmernder Romantizismus, durch Taubheit gesteigerter Hang zu transzendentalen Ideen und Selbstversunkenheit sowie instrumentale, technisch erzwingbare Schrankenlosigkeiten. Dieser Amorphismus kann für Jacobsthal nicht mehr vorbildlich und nachahmenswert sein, hat aber Generationen von Musikenthusiasten vor und nach ihm immer wieder unkritisch in seinen Bann gezogen und zur musikalischen Untermalung von allerlei, auch politischen Barbarismen herhalten müssen. Nur dem kauzigen Wahnsinn solch grausiger Spielmusiken wie denen der achten Sinfonie galt weniger Aufmerksamkeit, weswegen sie auch zur Lieblingsmusik derer werden konnte, die in Beethoven einen eigentlich schon verrückt gewordenen Musiker sehen wollten.

Dass ihm durch seine Taubheit die Sprache der Musik selbst fremd geworden war, eben weil er die Klänge nicht mehr mit dem Ohr kontrollieren konnte, lässt für Jacobsthal zunächst einen oberflächlichen Zusammenhang zwischen Beethovens „Rücksichtslosigkeit in der Stimmführung“ und seiner Taubheit erkennen. Beethovens Rücksichtslosigkeiten sind ihm bedeutsam noch in einem anderen Sinn, der selber wiederum Jacobsthals Kampf mit seinem cäcilianischen Erbe zeigt:

„Beethoven ist im wesentlichen Instrumentalkomponist [...]. Die Denkungsart ist instrumental. Darin liegt nun in gewissem Sinne, wenn es sich kombiniert mit anderen Eigenthümlichkeiten eine Art Gefahr, weil die instrumentale Kunst sich ins Schrankenlose verlieren kann, viel mehr als die Vocalmusik. [...] Wer vocale Sachen komponiert, der ist durch den Text gebunden.<sup>25</sup> Wie die instrumentale Kunst aus der Vocalkunst entstand, und sich dadurch entwickelte, daß sie antivocaler wurde, so wird der Instrumentalkomponist, der die Vocalmusik nicht kennt, in seiner instrumentalen Kunst antivocal sein. In gewissem Sinne muß er das ja auch sein. Aber in anderen Dingen muss man sich an das Vorbild der Vocalmusik halten, sonst gerät man ins Unendliche.“

Jacobsthals Würdigung der instrumentalen Errungenschaften Beethovens, die sich schon in seiner Anerkennung der musikhistorisch überragenden Bedeutung des Instru-

<sup>25</sup> In diesen Zusammenhang gehört auch Jacobsthals in der gleichen Vorlesung auftauchende Kritik an der musikalischen Gestalt des Finales von Beethovens neunter Sinfonie: „In seinen letzten Jahren will er immer nur ausdrücken, was er fühlt und empfindet. In seiner letzten Symphonie gelingt ihm das nicht mehr nur durch instrumentale Mittel, er greift zum Worte. Solche Gedanken, wie er empfand, konnten seine Instrumente nicht mehr ausdrücken. Tragisch ist es daher, daß gerade diese Partie nicht wirkt. Sie ist schwer auszuführen, auch die Melodien sind keine vokalen Melodien. Die vielen Wiederholungen desselben Tons widersprechen der vokalen Musik. Der Mann, der bis zum letzten Augenblick rang, sich auszusprechen, nimmt das Wort zu Hilfe, aber es mißlingt ihm.“

mentalrevolutionärs Joseph Haydn anbahnte,<sup>26</sup> muss vor dem Hintergrund gesehen werden, dass er von seinen Berliner Lehrern Heinrich Bellermann und Eduard Grell zu einem Verabsolutieren der Gesangsmusik erzogen worden war, bei dem die instrumentale Musik als sekundär und minderwertig, als mechanisch und naturwidrig erscheint. Jacobsthal hatte diese cäcilianischen Vorurteile 1889, zum Zeitpunkt seiner Beethoven-Kritik jedoch schon so weit niedergekämpft, dass ein früher geäußelter Verdacht Philipp Spittas bereits überholt war. Spitta hatte in einem Gegengutachten zu Jacobsthals Memorandum von 1883 für das preußische Kultusministerium empfindlich auf eine solche in seinen Augen „grundfalsche, auf mangelnder geschichtlicher Kenntnis beruhende Ansicht“ reagiert und gemutmaßt, „wer nur die Gesangsmusik versteht, wird, falls er eben nichts weiter versteht als sie, nicht im Stande sein, auch nur die einfachste Beethoven'sche Sonate zu begreifen“.<sup>27</sup>

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

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

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

<sup>26</sup> Geäußert in den Vorlesungsskizzen „Die Opern Mozarts“, Sommer 1888 (Jacobsthal, Nachlass, Sign. B 13): „In jedem Fall haben wir Männer, die das klassische verkörpern, in der Instrumentalmusik vornehmlich einen, der in seinem ganzen Wesen meist falsch erfasst und unterschätzt ist, Joseph Haydn [...]. Meist wird Haydn als ein recht gemüthlicher Mann dargestellt, der hinten einen Zopf hat und schlecht und recht seine Musik macht, der aber nicht wie ein kühner Bahnbrecher mit großartigen Ideen auftrat. Und doch ist er das. Haydn ist einer der kühnsten Meister. Haydn hat in zielbewusster Art, als Denker in seiner Kunst, indem er jahrelang experimentierte, die instrumentale Kunst der Menschheit gegeben.“

<sup>27</sup> Philipp Spitta, Gutachten zu Jacobsthals „Vorläufigen Gedanken zur Verbesserung der musikalischen Zustände an den Universitäten“, eingereicht beim preußischen Kultusministerium am 28. April 1884, deponiert im Preußischen Geheimen Staatsarchiv, Erstdruck siehe Anm. 15.

auch selbstkritisch von einem Rausch ohne Ernüchterung, ohne stimmige Formung, als wäre er eine schlechte Gewohnheit.

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

Jacobsthal kann, geschüttelt von der Krise der Gegenwart, der Sehnsucht nach einem Retter der Musik nicht entraten:

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

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

„Heutzutage ist es Mode, dass man die letzten Quartette Beethovens als die höchste Offenbarung der Musik ansieht. Die meisten Menschen verstehen sie aber nicht. Leichte Kost sind sie jedenfalls nicht und sie müssen von vollendeten Künstlern gespielt werden. Alles ist da virtuos. Zudem ist alles sehr ungeigenmäßig geschrieben. Es gehört viel dazu, um dahinter zu kommen, wie Beethoven alles gemeint hat. Erst derjenige, der den ganzen Beethoven kennt, der sich in Beethovens sonstige Anschauungen versenkt hat, kommt dahinter, was Beethoven hat sagen wollen. [...] Nur wer nach langer Arbeit an die Quartette herangeht, kann sie verstehen, nichts liegt auf der Oberfläche.“<sup>28</sup>

Jacobsthals Beethoven-Kritik gibt ein besonderes Erscheinungsbild von Fortschritt und Reaktion in der Geschichte der Musikgeschichtsschreibung. Beide Elemente bedingen und verschränken sich so, als wäre der wünschenswerte Fortschritt ohne die verpönte

<sup>28</sup> Diese Bemerkungen Jacobsthals erinnern stark an Äußerungen Carl Czernys, die er als Freund Beethovens am 7. März 1825 an H. A. Probst richtet: „Daß Beethovens Werke im ersten Augenblick selten übersehen u. verstanden werden können, hat uns eine lange Erfahrung gelehrt, u. gerade die, anfangs scheinbar unverständlichsten bewähren sich durch die Zeit als die vorzüglichsten. Doch muß man sie sorglich auch vortragen können, wozu ein Studium gehört das man selbst bey manchen Virtuosen vermißt.“ (Zit. nach Kropfinger, *Beethoven*, S. 216).

Reaktion nicht zu haben. Angesichts weiterer Auflösungserscheinungen in der Balance zwischen Ausdruck und Konstruktion nach einem weiteren Jahrhundert, das aber hochrangige Werke dieses Krisenbewusstseins hervorgebracht hat, erscheint Jacobsthals Prämisse eines einheitlichen Kunstwerkes, das offen genug ist, um Vergangenes und Zukünftiges in sich zu vereinen, nicht als schlechteste Richtschnur. Ein in sich stimmiges, autonomes musikalisches Kunstwerk, in dem ästhetische Erscheinung formal gelingt, kann ohne den Nachschein vergangener und ohne den Vorschein kommender Dinge kaum lebensfähig sein.

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

Nach dem bisher Gesagten kann es nicht verwundern, dass sich in Jacobsthals Stellung zu Richard Wagner seine Kritik am Spätstil Beethovens noch schärfer profiliert. Wagners formauflösenden endlosen Melodien und vagierenden Akkorde mussten in seinen Augen den Charakter eines formbildenden, gliedernden, den Stoff dramatisierenden einheitlichen Kunstwerks verletzen. Auch im Falle Wagners konzentriert sich Jacobsthals Kritik auf dessen Vereinzelung ausdrucksstarker Momente, verdinglichter, fetischisierter, nur locker verknüpfter Trümmer von logisch nicht durchgeformten Musikelementen. Erst deren Vereinheitlichung würde das erzeugen, was für Jacobsthal nicht nur ein Kunstwerk nach klassischem Muster, sondern überhaupt ein jeglichem Ganzheitsanspruch genügendes Kunstwerk wäre. Eine bereits bei Beethoven einsetzende und von Jacobsthal schon bei ihm als immer stärker werdend konstatierte Dissoziation der Formkräfte steigert sich bei Wagner zu deren bewusster Zerstörung. Da Jacobsthal in Wagners Bayreuther Modellen eine Opernform erblickt, die Arie und Rezitativ vermischt und beide entdramatisiert und für ihn somit einen historischen Rückfall hinter Gluck darstellt,<sup>29</sup> kann er Wagner auch nicht als Repräsentant einer Modernität akzeptieren, die schon Jacobsthals Zeitgenossen in Wagner erblickt haben sollen. Dieser Sachverhalt ist dazu angetan, auf ein weiteres Missverständnis hinzuweisen, das Wolfgang Krebs im Gefolge von Albert Schweitzer in die Welt gesetzt hat.

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

„Wagner repräsentierte damals die Modernität – eine Modernität, von der manche Musikwissenschaftler wie Schweitzers Lehrer Jacobsthal nichts wissen wollten –, und die Beschäftigung mit ihm galt als aktuell, wiewohl sie dann zahlreiche theoretische und praktisch-künstlerische Epigonalismen erzeugte.“<sup>30</sup>

In einer Fußnote belegt Krebs dann Schweitzers „Kritik an damaliger Musikwissenschaft, etwa G. Jacobsthal (Straßburg)“ mit dem indirekten Zitat aus Schweitzers

<sup>29</sup> Siehe Jacobsthal, Nachlass, Signatur: B 1<sup>3</sup> („Die Opern Mozarts“, Sommer 1888), Teil II, 3. g, auf einem Faltblatt mit der Skizze zum Schlusswort.

<sup>30</sup> Wolfgang Krebs, „Wagner, Schweitzer und die Moderne. Zur Situation der Musikanschauung um und nach 1900“, in: *FZMw* 3 (2000), S. 13–50 (hier: S. 15).

Lebenserinnerungen. Von einer Modernität wollte Jacobsthal schon etwas wissen, stellte an sie allerdings bestimmte Bedingungen, die er gerade in dem rückwärts-gewandten Beethoven-Epigonalismus Wagners nicht erfüllt sehen konnte. Jacobsthals Kritik an Wagners Formlosigkeit (welche nur derjenige als Signum von Modernität ansehen könnte, der Moderne mit formalen Auflösungserscheinungen identifizieren wollte) sollte eng mit seiner Kritik an Beethovens Spätstil zusammengedacht werden.

Die von Albert Schweitzer konstatierte Einseitigkeit Jacobsthals besteht nicht etwa darin, dass er der Musik seit Beethoven ihren Kunstcharakter abgesprochen hätte, sondern wäre eher darin zu suchen, dass er ein auf Nachahmung und Variation basierendes einheitliches Kunstwerk nur gewährleistete, wenn es den Traditionen und Modellen des klassischen Stils gehorcht, dessen schöpferische Energien aber bereits erloschen waren. Man kann zwar Merkmale einer erschöpften musikalischen Form nachträglich kodifizieren, aber sie über ihre abgelaufene Zeit hinaus als ungebrochen gültige Maßstäbe festschreiben wollen, hieße tatsächlich reaktionär sein, d. h. auf alle formalen Neuerungen nur negativ reagieren. Das von Jacobsthal herbeigewünschte kolossale Genie, das „aber auch Reaktionär sein“ müsse, wäre also reaktionär in einem anderen, von Jacobsthal positiv besetzten Sinne – nämlich dadurch, dass es an die Technik des einheitlichen Kunstwerks anknüpfte. In unserem heutigen Verständnis wäre es in einem negativen besetzten Sinne reaktionär dadurch, dass es diese Anknüpfung allein damit bewerkstelligen wollte, dass es lediglich den klassischen Stil erfüllt. So viel Reichtum und Freiheiten die klassischen Muster auch immer gewährt haben mochten, als sie noch in ihrer historisch bedingten und kulturell entwickelten Blüte standen – ins Unendliche perpetuieren lassen sie sich nicht, ohne ihre Produktivität einzubüßen.

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