

Tabelle 2: *Proben für die Uraufführung*

27. April (Dienstag):	Der erste Probenplan Schuppanzighs. Dirzka erhält die Chorstimmen, Umlauf die Partitur der <i>Missa solemnis</i> .
28. April (Mittwoch):	Beginn der Chorproben im Kärntnerthortheater.
29. April (Donnerstag):	Die geplante erste Probe, nicht ausgeführt.
30. April (Freitag):	Billetts Beethovens an Franz Rzehaczek (KK 1202; ALB 1284) wegen der Musikinstrumente, die in der Akademie gebraucht werden.
1. Mai (Samstag):	Das Augartenkonzert von Schuppanzigh. Die erste Ankündigung der Akademie in der Allgemeinen Theaterzeitung für den 4. Mai. Umlauf erhält die Partitur der Neunten Symphonie.
2. Mai (Sonntag):	Die erste Probe im Landständischen Saal von 9 bis 14 Uhr; beteiligt sind die Streicher vom Musikverein, die Bläser vom Theater, der Chor vom Musikverein und die Solosänger und -sängerinnen. Der Termin der Akademie endgültig für den 7. Mai bestimmt.
3. Mai (Montag):	Nachmittags Chorprobe im Kärntnerthortheater im Beisein von Beethoven und Umlauf; gleichzeitig Orchesterprobe vom Theater.
4. Mai (Dienstag):	Die im Landständischen Saal um 10 Uhr vorgesehene große Probe fällt aus, weil dem Theaterorchester nichts angesagt wurde. Nur Chorprobe.
5. Mai (Mittwoch):	Große Probe im Redoutensaal um 9 Uhr. An diesem Tag verreisen Kaiser und Kaiserin.
6. Mai (Donnerstag):	Generalprobe im Kärntnerthortheater; die Chorknaben und die zweite Harmonie wirken zum ersten Mal mit.
7. Mai (Freitag):	Vormittags Solistenprobe; nachmittags Probe der Solosängerinnen mit Kreutzer. Abends um 7 Uhr die Akademie.

Bernd Sponheuer

Beethoven vs. Rossini –

Anmerkungen zu einer ästhetischen Kontroverse des 19. Jahrhunderts

Anna Amalie Abert zum 75. Geburtstag gewidmet

Kiesewetters 1834 erschienene *Geschichte der europäisch-abendländischen oder unsrer heutigen Musik*, die durch ihre Disposition nach „Epochen-Männern“ in der Musikgeschichtsschreibung Epoche machte, schließt mit einem Kapitel über die eigene Gegenwart, die Jahre von 1800 bis 1832; es erhält die Überschrift *Die Epoche Beethoven und Rossini*¹. Und in der Tat, wollte man die divergierenden Entwicklungszüge der deutschen Musikgeschichte in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch zwei zentrale Bezugspersonen charakterisieren, so verengte sich bei einer Durchsicht der zeitgenössischen Musikkritik die Auswahl ziemlich rasch auf die beiden von Kiesewetter namhaft gemachten Flügelmänner jener Epoche. Aber was noch bei Kiesewetter durch die harmlose Konjunktion „und“ zur Einheit einer Epoche zusammengekoppelt wird, erscheint heute, 150 Jahre später, wie eine jener vielbemühten „Ungleichzeitigkeiten des Gleichzeitigen“, die vom Historiker als kontingentes Faktum mehr oder weniger stillschweigend zur Kenntnis genommen werden. Beethoven und Rossini verbindet in unseren Augen kaum mehr als ihre Verschiedenheit. Daß es sich aber so verhält, daß in unserer tradierten Musikanschauung Beethoven und Rossini wie durch eine Kluft voneinander getrennt sind, ist nicht zuletzt das Werk jener ästhetischen Kontroverse, die in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts, vor allem im deutschen Sprachbereich, um beide geführt worden ist. Weit entfernt von einem bloßen Journal-Disput über Geschmacks- und Modefragen (obwohl auch das eine Rolle spielt), ging es dabei um grundlegende strukturelle Probleme wie den Status der Musik als schöner Kunst, das richtige Verhältnis des Komponisten zur Öffentlichkeit oder die Legitimationsbasis ästhetischer Urteile. Im Verlaufe dieser Kontroverse, die alle Züge einer prinzipiellen

¹ R. G. Kiesewetter, *Geschichte der europäisch-abendländischen oder unsrer heutigen Musik*, Leipzig 1834, S. 97–99.

musikästhetischen Selbstverständigung an sich trägt, kommt es zur Konsolidierung eines Kanons von Normen und Wertkriterien, die auf eine dichotomische Scheidung von „höherer“ und „niederer“ Musik hinauslaufen und die als tragende Grundannahmen in das ästhetische Bewußtsein der deutschen Musikkultur des 19. Jahrhunderts eingegangen sind. Die folgenden Bemerkungen versuchen einen knappen Einblick in den kategorialen Bezugsrahmen und in die Argumentationsstruktur dieser Debatte zu geben.

Ein zunächst zufällig anmutendes sprachliches Indiz kann dabei als Ausgangspunkt dienen: die Metapher des Schmetterlings, die mit signifikanter Häufigkeit zur Charakterisierung Rossinis herangezogen wird. Schumann beschreibt den Besuch Rossinis bei Beethoven mit dem Satz „Der Schmetterling flog dem Adler in den Weg, dieser wich aber aus, um ihn nicht zu erdrücken mit dem Flügelschlag“², Heine spricht von den „funkelnden Schmetterlingsträumen“ Rossinischer Melodien und bittet um Verzeihung für seine „armen Landsleute“, denen er „nicht gedankenschwer und gründlich genug“ sei, weil er „so leicht“ flattere, „so gottbeflügelt“³, und Wagner verurteilt das Publikum Rossinis wegen seines Privilegs, „als luftige, gaukelnde Schmetterlingsschaar ein ephemeres, luxuriöses Dasein dahinzufattern“⁴. Im Bild des Schmetterlings – für das zahlreiche weitere Belege vorliegen⁵ – verschränken sich mehrere Qualitäten zu einem anschaulichen Ganzen. Der dominierende Zug ist der eines beflügelten, aller Erdschwere ledigen Dahinschwebens, eine Bewegungssuggestion, deren sensuelle Attraktivität durch den hinzutretenden optischen Reiz einer intensiven und gleichsam lockenden Farbigkeit erst das rechte Relief gewinnt. Die darin sich abzeichnenden Konturen einer spezifisch deutschen Italiensehnsucht werden gestützt und präzisiert durch Hegels Äußerungen über Rossini, die in eine ähnliche Richtung weisen. Rossini ist Hegels Anschauungsmodell für die prinzipielle Priorität des Melodischen. „Wie der Vogel in den Zweigen, die Lerche in der Luft heiter, rührend singt, um zu singen, als reine Naturproduktion, . . ., so ist es mit dem menschlichen Gesang und dem Melodischen des Ausdrucks. Daher geht auch die italienische Musik, in welcher dies Prinzip insbesondere vorwaltet, . . . häufig in das melodische Klingen als solches über“⁶. Erst mit dem Melodischen aber beginnt die „höhere poetische Seite der Musik“⁷, und Rossini findet die ausdrückliche Unterstützung Hegels, wenn er unbekümmert um „jene Art der Charakteristik . . ., wie sie besonders dem strengen deutschen musikalischen Verstande beliebt . . . mit seinen freien Melodien über alle Berge“ geht⁸.

Der semantische Kern der Schmetterlingsmetapher liegt offensichtlich in einer Hommage an die Genien einer italienisch-südlichen, gleichsam naturwüchsigen Kantabilität, einer Hommage, die überdies der deutlich utopischen oder gar Schlaraffenland-artigen Züge nicht entbehrt: ein Bogen spannt sich in diesem Sinne von Schumanns „glücklichem Pesaroschwan“⁹ über die „süße Rossinische Rosinenmusik“ Heines¹⁰ und Amadeus Wendts „ungezogenen Liebling der Grazien“¹¹ bis zu Hegels „göttlichem Furor“¹² und seinem in den Reisebriefen aus Wien geäußerten Bekenntnis, hier – angesichts der Rossini-Aufführungen italienischer Sänger – „in Utopien“ zu leben¹³. Es ist dieser, ausgesprochen sensualistisch geprägte, Vorstellungsbereich, um den herum sich die positiven Interpretationen Rossinis mit der metaphorischen Leitfigur des Schmetterlings zentrieren, zugleich

² R. Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hrsg. von M. Kreisig, Leipzig⁵1914, Bd. I, S. 128. – Im folgenden zit. als: Schumann, GS.

³ H. Heine, *Sämtliche Schriften in 12 Bänden*, hrsg. von K. Briegleb, München 1976, Bd. 3, S. 353. – Im folgenden zit. als: Heine, Schriften.

⁴ R. Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig²1887/88, ND Hildesheim 1976, Bd. III, S. 254. – Im folgenden zit. als: Wagner, GS.

⁵ Vgl. beispielsweise Schumann (GS I, S. 85, 91, 104, 109, 118, 122, 128, 186, 246, 499) und C. M. v. Weber, *Kunstansichten, Ausgewählte Schriften*, hrsg. von K. Laux, Leipzig²1975, S. 56. Im folgenden zit. als: Weber, ed. Laux.

⁶ G. W. Fr. Hegel, *Ästhetik*, hrsg. von F. Bassenge, Berlin und Weimar³1976, Bd. II, S. 309. – Im folgenden zit. als: Hegel, *Ästh.*

⁷ Hegel, *Ästh.* II, S. 299.

⁸ Hegel, *Ästh.* II, S. 317.

⁹ Schumann, GS II, S. 202.

¹⁰ Heine, *Schriften* I, S. 429.

¹¹ A. Wendt, *Rossini's Leben und Treiben, vornehmlich nach den Nachrichten des Herrn von Stendhal geschildert und mit Urtheilen der Zeitgenossen über seinen musikalischen Charakter begleitet*, Leipzig 1824, S. 433. – Im folgenden zit. als: Wendt, *Rossini*.

¹² J. Hoffmeister (ed.), *Briefe von und an Hegel*, Bd. III: 1823–1831, Hamburg³1969, S. 71. – Im folgenden zit. als: Hegel, *Briefe*.

¹³ Hegel, *Briefe*, S. 74.

aber bildet er den Ansatzpunkt für genau entgegengesetzte Bewertungen, und dies nicht selten bei ein und demselben Autor. Nicht von ungefähr stehen deshalb Hegels Äußerungen über Rossini in einem apologetischen Kontext und sind gegen die gerichtet, die ihn ohne viel Umstände als „leeren Ohrenkitzel“¹⁴ abtun wollen. Und nicht zufällig enthält die zum Stereotyp gewordene Formel vom „flatternden Schmetterling“ auch die pejorative Komponente des Flatterhaften, wie sie in der zitierten Bemerkung Wagners über Rossinis Publikum deutlich genug zum Ausdruck kommt. Die Applizierung der Schmetterlingsmetapher auf Rossini scheint geprägt durch eine ambivalente Einstellung, in der sich Faszination und Verachtung seltsam die Waage halten.

Versucht man sich des argumentativen Hintergrundes der metaphorischen Redeweise zu vergewissern, so stößt man auf ein eigentümliches, systemartiges Gebilde ästhetischer Kategorien, ein System untereinander verketteter Antithesen, an dem sich die musikästhetische Diskussion der Zeit (und in spezifischer Weise die über Rossini) wie an einem fixen Koordinatensystem orientierte. Dieses System ist zugleich einfach und verwickelt. Seine auf der Denkfigur der Antithese beruhende, grundlegende strukturelle Simplizität nämlich erlaubt es, die unterschiedlichsten Sachverhalte (Rossini und Beethoven, Melodie und Harmonie, Schönheit und Wahrheit) miteinander ins Verhältnis zu setzen, und so am Ende doch, durch die Kombination heterogener Inhalte, eine (logisch freilich oft bedenklliche) Komplexität anderer Art zu gewinnen. Mit Vorliebe in Gestalt handlicher dichotomischer Formeln auftretend, verbinden sich darin versprengte Motive ästhetischer, musikhistorischer, ethischer und diffus kulturkritischer Provenienz zu einem nirgends explizit begründeten dualistischen Denkmodell, das einzig durch seine antithetische Anordnung zusammengehalten zu werden scheint.

Als besonders prominente und im Sinne des skizzierten Kategoriensystems auch besonders produktive Denkfigur erweist sich die Antithese ‚deutsch‘/‚italienisch‘; sie fungiert als Träger eines ganzen Bündels einander dichotomisch zugeordneter Merkmale. Der Nationalitätenkontrast selber freilich trägt den Charakter eines bloßen Quidproquo, bei dem es in Wahrheit um ein anderes Thema zu tun ist, nämlich um den Versuch einer prinzipiellen ästhetischen Standortbestimmung der Musik, in der der Gegensatz ‚deutsch‘/‚italienisch‘ bzw. Beethoven/Rossini vor allem als Projektionsebene Verwendung findet. Die zunächst verwirrende Fülle partikularer Momente, die von den Autoren des 19. Jahrhunderts zur Charakterisierung des Gegensatzes beigebracht werden – und nahezu alle, von Rochlitz bis Wagner und von Hegel bis Nietzsche, haben sich dazu geäußert – gewinnt festere Struktur durch den Sachverhalt, daß der kategoriale Rahmen der Gegenüberstellung nur aus einer schmalen Zahl semantischer Oppositionen besteht. Soviele Antithesen auch im einzelnen genannt werden, sie alle sind reduzierbar auf wenige dichotomische Grundformeln, die die vielfältigen Einzelmerkmale zu relativ homogenen Gruppen gleicher semantischer Prägung ordnen. Auf einer hohen Ebene der Verallgemeinerung schälen sich vor allem drei Dichotomien als wesentlich heraus: ‚künstlich‘ – ‚natürlich‘, ‚Wahrheit‘ (Sujetausdruck, Charakteristik) – ‚Schönheit‘ (vor allem im Sinne melodischer Attraktivität) und ‚Geist‘ (Verstand, Idee) – ‚Sinnlichkeit‘. Ja, bei näherem Zusehen scheinen auch diese noch einer weitergehenden Reduktion fähig und tendenziell auf einen einzigen Dualismus hinauszulaufen, der als abstrakte Grundstruktur nahezu alle Oppositionen durchzieht und erst in Perspektive rückt: auf den Dualismus κατ' ἔξοχην von ‚Geist‘ und ‚Sinnlichkeit‘.

Wie aber wird dieser abstrakte Gegensatz konkret gefaßt? Einige wenige Hinweise auf besonders pointierte Positionen müssen an dieser Stelle genügen. Rossini selber bezeichnet das Vergnügen, *il diletto*, als Grund und Ziel der Musik und setzt lakonisch hinzu: *Melodia semplice – Ritmo chiaro*¹⁵, damit in aller Kürze eine Beziehung zweier Kategorien andeutend – *melodia* und *diletto* –, deren Koppelung der zeitgenössischen Ästhetik geradezu als „Feldgeschrei“¹⁶ einer rein hedonistischen Musikauffassung galt. Genau in diese Richtung zielen Beethovens Äußerungen über Rossini, der bezeichnenderweise als „Talent und melodievoller Komponist“ anerkannt wird, aber im selben Zuge die besondere Eignung seiner Musik für den „frivolen sinnlichen Zeitgeist“¹⁷ – den falschen Zeitgeist

¹⁴ Hegel, *Ästh.* II, S. 317.

¹⁵ Brief an L. Rossi vom 21. 6. 1868. Zit. nach: Fr. Lippmann, *Rossinis Gedanken über die Musik*, in: *Mf* 22 (1969), S. 285–298, hier: S. 296.

¹⁶ Schumann, *GS* II, S. 169.

¹⁷ A. W. Thayer / H. Deiters / H. Riemann, *Ludwig van Beethovens Leben*, Bd. 5, Leipzig 1908, S. 224.

des Metternichschen Systems und der Wiener „Phäaken“-Gesinnung¹⁸ – bescheinigt bekommt. Als polemisches Konzentrat dieser Sichtweise aber kann Wagners Darstellung in *Oper und Drama* gelten. Hier erscheint Rossini als derjenige, der mit einem Schlage das „Geheimniß der Oper“¹⁹, d. h. den eigentlichen Grund ihrer Existenz, offengelegt hat. Das „Geheimniß“ aber heißt, auf eine Formel gebracht: Oper = „absolute Melodie“²⁰ = „berauschender und oberflächlich ergetzender Genuss“²¹. Das bloß konsumierende Publikum und die „narkotisch-berauschende Melodie“²² bilden zwei Seiten desselben Sachverhalts: der – wiederum mit Metternichs Repressionssystem verglichenen²³ – Unterwerfung der Gattung Oper unter die Ägide eines – auch diese Worte dürfen nicht fehlen – „frivolen und sinnlichen“ Epikureismus²⁴, wozu Wagner noch ausdrücklich anmerkt: „Was ich hier unter ‚sinnlich‘ verstehe, im Gegensatz zu der Sinnlichkeit, die ich als das verwirklichende Moment des Kunstwerkes setze, möge aus dem Zurufe eines italienischen Publikums erhellen, das im Entzücken über den Gesang eines Kastraten in den Schrei ausbrach: ‚Gesegnet sei das Messerchen!‘“²⁵. Nimmt man nun noch die Vorwürfe der Publikumshörigkeit²⁶, der Effekthascherei²⁷ und der Profitsucht²⁸ hinzu, so gewinnt man einen ungefähren Eindruck von den mehrfachen Bedeutungsebenen, die den komplexen und hochgradig abstrakten Ausdruck „Sinnlichkeit“ konstituieren.

Nicht weniger komplex, aber doch, weil häufig nur e contrario dargestellt, in charakteristischer Weise vager und blasser, präsentiert sich die andere Seite des zentralen Dualismus von „Geist“ und „Sinnlichkeit“. Die bevorzugten Metaphern sind hier die der „Tiefe“ und der „Höhe“. Mehrere Autoren kolportieren Rossinis angeblichen Ausspruch, „daß es in Italien nicht ratsam wäre, eine musica elevata (erhabene Musik) zu schreiben; sollte er aber einst in Wien eine Oper componiren, da würde er sich auch mehr Mühe geben, und eine höhere Musik liefern“²⁹ – d. h. eine solche, die nach Auffassung seiner Kritiker „etwas Höheres ist und sein will, als Tanz, Salonstück oder welsche Oper“³⁰, in der das „Prinzip des sinnlichen Genusses“³¹ dem der „geistigen Arbeit“³² zu weichen hat und die von Ambros kurz mit dem Namen Beethovens bezeichnet wird. Es ist eine Musik, die sich vor allem negativ, durch eine Bewegung der Ab- und Ausgrenzung, bestimmt. Gegen den (so Hoffmann) „entarteten Geschmack“ an „Rossinis . . . fratzenhaften Sprüngen und Rouladen“ stellt man „Wahrheit und Ernst in der Kunst“³³, die „Tiefe“ der musikalischen Gedanken und deren „gründliche Entwicklung“³⁴ und „die das Innerste erschütternde Gewalt des Ausdrucks“³⁵. Der „Kampf der Deutschen“ gegen Rossini sei „ein sittlicher Kampf deutschen Ernstes wider welschen Leichtsin“³⁶, ein Kampf zugleich des „höher gebildeten Mannes“ gegen die „grosse Masse des genußsüchtigen Publikums“³⁷. „Die Tonkunst“, die „in Italien in Sinnlichkeit unterging“, nehme in Deutschland durch Beethoven „einen neuen höchsten Aufschwung“, eine „subjectivere, spiritualisti-

¹⁸ Vgl.: *Beethovens Sämtliche Briefe*, hrsg. von A. Chr. Kalischer, Berlin 1906–1908, Bd. III, S. 277 („in diesem allgewaltigen ehemaligen Faijaken-Lande“) und Bd. V, S. 185 („unter dem Volk der Faiaken“).

¹⁹ Wagner, GS III, S. 252.

²⁰ Wagner, GS III, S. 255.

²¹ Wagner, GS III, S. 249.

²² Wagner, GS III, S. 252.

²³ Wagner, GS III, S. 255.

²⁴ Wagner, GS III, S. 262 und S. 291.

²⁵ Wagner, GS III, S. 262.

²⁶ Vgl. etwa Wagner, GS V, S. 87 und Schumann, GS I, S. 127.

²⁷ Vgl. beispielsweise Wendt, *Rossini*, S. 395 und Wagner, GS III, S. 257.

²⁸ Vgl. u. a. Weber, ed. Laux, S. 54; E. T. A. Hoffmann, *Schriften zur Musikalischen Nachlese*, hrsg. von F. Schnapp, München 1963, S. 365. Im folgenden zit. als: Hoffmann, *Schriften*.

²⁹ Wendt, *Rossini*, S. 402. – Vgl. Weber, ed. Laux, S. 232.

³⁰ A. W. Ambros, *Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart*, Leipzig ²1865, S. 3. – Im folgenden zit. als: Ambros, *Culturhist.*

³¹ Ambros, *Culturhist.*, S. 33–41: „Rossini und das Prinzip des sinnlichen Genusses in der Musik“.

³² Vgl. E. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, ND Darmstadt 1976, S. 79.

³³ Hoffmann, *Schriften*, S. 365.

³⁴ Wendt, *Rossini*, S. 431.

³⁵ Hoffmann, *Schriften*, S. 365.

³⁶ W. H. Riehl, *Musikalische Charakterköpfe*, Bd. I, Stuttgart ⁸1899, S. 265.

³⁷ W. H. Riehl, *Musikalische Charakterköpfe*, Bd. II, Stuttgart ⁷1899, S. 311.

sche . . . Rückwendung zum Geist“³⁸ als „tieferem Prinzip“³⁹. Anders freilich nimmt sich das in den Augen der Rossinianer aus, aber auch ihre Argumente sind geeignet, wiederum ex negativo, aber nun vom Gegenpol her, die Bedeutung des Ausdrucks „Geist“ näher zu beleuchten. Die Deutschen, so der Wiener Rossini-Enthusiast Giuseppe Carpani, produzierten ein „erkünsteltes Schönes“, „bei dessen Wahrnehmung und Genuß die Sinne nur wenig zu tun“ hätten, „ein Gewebe von . . . Gedanken und Modulationen, die sich wohl in der Berechnung befreunden, aber im Trommelfell befenden . . . – mit Einem Wort, einen Beethovenschen Fidelio, einen fortgesetzten wüthigen phrygischen Modus mit kleinen und seltenen lydischen Unterbrechungen“⁴⁰. Was auf der Seite der „Beethovener“ als Positivum zu Buche schlägt, kehrt hier wieder, aber unter veränderten Vorzeichen: die „höhere Musik“ wird zur ironisch so genannten „musica filosofica“⁴¹, d. h. einer *contradictio in adiecto*, das Streben nach Charakteristik läuft dem Charakter der Musik als „freier, schöner Kunst“⁴² gerade zuwider, und die „gründliche Entwicklung“ musikalischer Gedanken gerät zur „trockenen harmonischen Künstelei“ und „originalitätssüchtigen Bizarrie“⁴³.

Hinter der abstrakten dualistischen Grundstruktur von „Geist“ und „Sinnlichkeit“ verbirgt sich, wie man sieht, eine überaus konkrete Fülle distinkter, aber kaum miteinander kompatibel erscheinender Einzelprobleme, die gleichwohl in systemhafter Weise miteinander verkettet sind. Sie werden kompatibel gemacht durch ihre tendenzielle Reduktion auf die nivellierende Abstraktheit der beiden Grundkategorien. Angefangen vom richtigen Verhältnis des Komponisten zur Öffentlichkeit bis hin zu Problemen der Satztechnik scheint es keinen Bereich zu geben, der nicht in das antithetische Modell eingepaßt werden könnte – in ein Kategoriensystem, dessen griffige und simplifikationsfreundige Plakativität durch die ethisch-ästhetische Doppelwertigkeit der Ausdrücke „Geist“ und „Sinnlichkeit“ noch in besonderer Weise forciert wird. Dieses System ist Index der ästhetischen Situation eines Zeitalters, das geprägt ist durch eine „tiefgreifende Spaltung des Musikbegriffs“⁴⁴ und das sich selbst nicht zufällig nach seinen „äußersten, einander entgegengesetzten Grenzen“⁴⁵ als „Epoche Beethoven und Rossini“ verstanden hat. Eine „kaum noch ausfüllbare Kluft“⁴⁶ hat sich zwischen die durch jene beiden Namen repräsentierten Sphären der Musikkultur gelegt; sie findet ihren theoretisch-abstrakten Ausdruck in der Opposition zweier ästhetischer Wertsysteme, deren entgegengesetzte Pole durch die beiden symbolischen Ortsnamen „Dschinnistan“ (Hoffmanns „fernes . . . Geisterreich“ der Kunst⁴⁷) und „Schlaraffenland“ (Beethovens Land der Phäaken⁴⁸) näherungsweise lokalisiert werden können. Gerade die Kluft aber schließt beide auch zusammen; die Existenz des einen nämlich ist die Bedingung des anderen: „was hier gut ist, hat dort böse zu sein“⁴⁹. Dem ästhetischen Bewußtsein der „Beethovener“ erscheint deshalb dasjenige der Anhänger Rossinis als unmittelbares Reversbild ihrer eigenen Anschauungen. Denn die Kriterien, die zur Bestimmung des jeweils „Schlechten“ herangezogen werden, sind nicht autonomer Art, sondern eine Funktion des jeweiligen Systems; mit der Entscheidung für einen der beiden Pole sind zugleich die normativen Voraussetzungen an die Hand gegeben, mit deren Hilfe das eine vom anderen dichotomisch geschieden werden kann: kein „Dschinnistan“ ohne sein „Schlaraffenland“.

Die charakteristische Ambivalenz von Faszination und Verachtung, die im Verwendungsspektrum der Schmetterlingsmetapher zu Tage tritt, reproduziert sich in analoger Weise auf allen Ebenen der

³⁸ Fr. Brendel, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. Von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart*, Leipzig 61878, S. 304. – Im folgenden zit. als: Brendel, *Mg.*

³⁹ Brendel, *Mg.*, S. 405.

⁴⁰ Zitiert bei Wendt, *Rossini*, S. 324f.

⁴¹ Vgl. Riehl, *Charakterköpfe* I, S. 238.

⁴² Carpani, zitiert bei Wendt, *Rossini*, S. 325.

⁴³ Wendt, *Rossini*, S. 391f.

⁴⁴ C. Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden und Laaber 1980, S. 7.

⁴⁵ Ambros, *Culturhist.*, S. 33.

⁴⁶ Ambros, *Culturhist.*, S. 34.

⁴⁷ E. T. A. Hoffmann, *Fantasiestücke in Callots Manier*, Berlin und Weimar 1976 (= Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Bd. 1), S. 94f. – Vgl. Hoffmann, *Schriften*, S. 34ff.

⁴⁸ Vgl. oben, S. 4.

⁴⁹ H. Broch, *Das Böse im Wertsystem der Kunst*, in: ders., *Dichten und Erkennen, Essays*, Bd. 1 (= Gesammelte Werke, Bd. 6), Zürich 1955, S. 336.

deutschen Rossinidiskussion: wo die einen (und das sind noch die wohlwollendsten Beurteiler) über eben diese ambivalente Einstellung nicht hinausgelangen und Rossini höchstens die Rolle eines utopischen Paradiesvogels zugestehen wollen, die als überflüssiger Luxus jederzeit wieder kassiert werden kann, sind die anderen (die relative Komplexität der Ambivalenz mit einem simplen Dualismus vertauschend) in zwei Parteien auseinandergetreten, die im Gegeneinanderauspielen ihrer konträren ästhetischen Standpunkte – grob gesagt: die Musik als verfeinertes Genußmittel gegen die Musik als Medium der Metaphysik – bloß wechselseitig ihre Identität bestätigen.

Die Kontroverse zwischen Beethovenern und Rossinianern ist ein Stück vergangener Musikkultur des 19. Jahrhunderts. Wie aber die Institutionen dieser Kultur, und prototypisch die des Konzerts, die Physiognomie des Musiklebens in wirkungsmächtiger Präsenz bis heute hin bestimmen, so auch die freilich weniger manifesten, aber durch Bildungstraditionen subtil verankerten korrelierenden ästhetischen Vorstellungen, insbesondere auf dem Gebiet der ästhetischen Wertung: die Opposition zwischen „U-“ und „E-Musik“ – aber das kann hier nur abschließend behauptet werden – beruht im Prinzip auf denselben Prämissen wie die von Beethoven und Rossini.