

1. Permanenz und Polyfunktionalität von Klassikern

1.1 Klassik als empirisches Phänomen: das funktional-partikularistische Verständnis des Klassischen

Ausgangspunkt dieser Studie ist ein funktional-partikularistisches Verständnis des Klassischen.¹ Phänomene – seien es Autorenfiguren, einzelne Werke oder ganze Epochen, aber auch Gegenstände (etwa das klassische ›Kleine Schwarze‹), Verhaltensweisen (man kann auf klassische Weise heiraten), Situationen (es gibt in der Kriminologie klassische Fälle) – sind hinsichtlich der Funktion, die sie in jedem Einzelfall erfüllen, klassisch zu nennen. Der Klassikerstatus ergibt sich also aus der Funktionalität eines Phänomens, muss aber zugleich auf den je partikularen Bezugsrahmen beschränkt werden, für den diese Funktionalität gilt. Anders formuliert: Klassiker funktionieren als Klassiker in einer jeweils zu bestimmenden aspektspezifischen Hinsicht. Sie sind immer Klassiker *von* etwas.

Um das an einem Beispiel zu erläutern: Goethe und Schiller erfüllten zum Zeitpunkt der Errichtung des Rietschel-Denkmales (1857) vor dem Weimarer Nationaltheater in Deutschland eine Funktion nationaler Identitätsstiftung und Repräsentanz. In dieser Gestalt eines komplementären Dichterpaars wurden sie (und werden zum Teil bis heute) als Nationalklassiker, also Klassiker einer Nation, gebraucht. In der Gestalt eines Salz- und Pfefferstreuers, einer der aktuellen Verkaufsschlager in Weimarer Souvenir-Shops, funktionieren sie eher als symbolisches Kapital, mit dem man sich brüsten oder von dem man sich augenzwinkernd distanzieren kann. Auf dem heimischen Esstisch werden sie also als Klassiker der sogenannten Hochkultur gebraucht. Das funktional-partikularistische Verständnis des Klassischen ermöglicht es, solche unterschiedlichen Gebrauchsweisen als Erscheinungsformen eines selben Phänomens einzuordnen.

¹ Zum Folgenden vgl. Paula Wojcik, Stefan Matuschek, Sophie Picard, Monika Wolting: Intermedialität und Transkulturalität oder: Klassiker populär (eine Einführung), in: Dies. (Hg.): Klassik als kulturelle Praxis. Funktional, intermedial, transkulturell, Berlin 2019, 3-25; Stefan Matuschek: Von nicht zeitlich, doch sachlich begrenztem Wert. Plädoyer für einen funktional-partikularistischen Klassiker-Begriff, in: Ebd., 27-37.

Das Klassische wird damit zu einer Frage der Empirie. Klassiker entstehen und bestehen im Gebrauch. Es sind von daher die Verwendungsweisen und nicht mehr normative oder epochale Aspekte, die zur Bestimmungsgrundlage des Klassischen werden. Normativität kann als *eine* Funktionalität des Klassischen betrachtet werden: Sie ist etwa die Funktion, die unter der Herrschaft Ludwig XIV. von den französischen Kulturinstitutionen der Antike zugeschrieben wurde. Auch die als Klassiken titulierten Epochen kann man mithilfe des funktional-partikularistischen Klassiker-Begriffs ausgehend von ihrer Funktionalität erklären: Es handelt sich um Epochen, denen zumeist aus nationalpolitischen Gründen die Funktion zugeschrieben wurde, die kulturelle Blüte einer Nation zu verkörpern.

Der funktional-partikularistische Klassiker-Begriff ist deskriptiv: Er dient dazu, den Gebrauch von Autoren, Werken, Epochen, Gegenständen, Verhaltensweisen oder Situationen zu erfassen. Dabei rücken die unterschiedlichen gesellschaftlichen und kulturellen Wirkungsbereiche von einzelnen kulturellen Artefakten in den Blick. Denn Klassiker sind bei Weitem nicht die exklusive Angelegenheit der Hochkultur, der Wissenschaft oder der Kulturpolitik – der Bereiche, mit denen sie in der Regel assoziiert werden. Spätestens ab der Schwelle zum 20. Jahrhundert ist eine Pluralisierung der Erscheinungsformen von (hoch-)kulturellen Gegenständen zu beobachten, die sich zum einen aus dem gesellschaftlichen Ausdifferenzierungsprozess ergibt,² zum anderen aus der zunehmenden Diversifizierung der Medienlandschaft und der Demokratisierung des Mediengebrauchs.³ Man kann diese Erscheinungen als Epiphänomene sehen – als eine Art Kometenschweif, der sich aus der hochkulturellen Praxis oder den politischen Funktionalisierungen von Klassikern ergibt. Sieht man sie dagegen als eigenständige Aneignungsformen, erfährt man unter Umständen mehr über die vielfältigen Wirkungsweisen von Literatur bzw. von Musik. Die Erschließung neuer gesellschaftlicher Sphären geht einher mit einer Funktionsvermehrung von Klassikern.

Dieser Prozess der Funktionsvermehrung gilt ebenfalls in nationalkultureller Hinsicht: Die zunehmende Kommunikationsverdichtung im 20. Jahrhundert befördert die Aneignung von Nationalklassikern in anderen Kultur- und Sprachräumen. Beethoven ist ein Beispiel für die globale Wirkung eines Klassikers, die sich aus einer Vielzahl von je partikularen Aneignungsformen ergibt. Aber auch literarische Klassikerfiguren sowie einzelne Werke können außerhalb ihres ursprünglichen Wirkungsrahmens eine ganze Reihe von je spezifischen Funktionen erfüllen. Das lässt sich am Beispiel Hugos veranschaulichen, der in Frankreich in der Gestalt des *Père Hugo* als moralische Autorität verehrt wird, während sein Prosawerk im angelsächsischen Raum zum Fundus für die moderne Unterhaltungskultur geworden ist.⁴ Der empirisch-deskriptive Klassiker-Begriff, der dieser Studie zugrunde liegt, ermöglicht es eine viel größere Bandbreite an Rezeptionsphänomenen ins Auge zu fassen und zu systematisieren als sonst in Rezeptionsstudien üblich.

2 Vgl. Niklas Luhmann: *Die Gesellschaft der Gesellschaft* [1997], 2 Bde., Frankfurt a.M. 2015.

3 Vgl. Werner Faulstich: *Die Mediengeschichte des 20. Jahrhunderts*, München 2012.

4 Zur internationalen Wirkung der *Misérables* vgl. Stephens Bradley, Kathryn M. Grossman: *Introduction: Les Misérables: a prodigious legacy*, in: Dies. (Hg.): *Les Misérables and its afterlives. Between page, stage, and screen*, Farnham, Surrey 2015, 1-16.

1.2 Goethe, Beethoven und Hugo als Klassiker?

Goethe, Beethoven und Hugo als Klassiker zu bezeichnen ist auf den ersten Blick nicht besonders innovativ: ›Klassiker‹ werden sie oft genug genannt, sei es in der Forschung, im publizistischen oder kommerziellen Kontext oder in der Alltagssprache. Allerdings meint der Begriff dann ganz unterschiedliche Dinge: Goethe etwa kann in Abgrenzung zum ›Klassizisten‹ Voß als ›Klassiker‹ bezeichnet werden, weil sein Verhältnis zur Antike ein produktives und kein reproduktives sei;⁵ Hugo kann wegen seines Engagements für die Idee der »Vereinigten Staaten Europas« in die Reihe der *Klassiker des europäischen Denkens* aufgenommen werden;⁶ Beethovens Werke sind Teil von Musiksammlungen mit Titeln wie *100 best classics*. Das sind freilich nur isolierte Beispiele. Festzuhalten ist zunächst, dass die drei Figuren in sehr unterschiedlichen Hinsichten und sehr unterschiedlichen Diskurskonstellationen als Klassiker gelten. Diese auf einen Nenner zu bringen scheint fast unmöglich: Die Verwendungsvielfalt lässt den Begriff beliebig vorkommen.

Gleichzeitig haben sich im Lauf der Rezeptionsgeschichte andere Begriffe etabliert, um die Wirkung von Goethe, Beethoven und Hugo über den Bereich des Literarischen bzw. Musikalischen hinaus zu beschreiben. Goethe scheint untrennbar mit der Bezeichnung ›Nationalechriftsteller‹ bzw. ›Nationalklassiker‹; Hugo ist das Musterbeispiel des *grand homme*; in der Beethoven-Literatur hat sich dagegen der Begriff des ›Mythos‹ durchgesetzt. In den folgenden Überlegungen soll die Brauchbarkeit dieser Kategorien überprüft werden, um gleichzeitig die Verwendung des funktional-partikularistischen Klassiker-Begriffs zu schärfen.

1.2.1 Goethe, der Nationalklassiker

Die Begriffe ›Nationalklassiker‹ oder ›Nationalechriftsteller‹ (sowie seine Varianten ›Nationaldichter‹, ›Nationalautor‹, ›deutscher bzw. französischer, englischer, chinesischer Klassiker‹ usw.) werden im Deutschen nahezu synonym verwendet. Der Einfachheit halber wird hier die Form ›Nationalklassiker‹ gebraucht, auf die im späteren Verlauf der Studie zurückgegriffen wird. Denn das Entscheidende ist nicht der zweite Teil des Kompositums: In allen Ausprägungen liegt der Akzent auf das Bestimmungswort ›national‹ bzw. auf das jeweilige Nationalitätsadjektiv. Mit dem Begriff des Nationalklassikers wird auf eine spezifische Wirkung von Literatur fokussiert, die nationalpolitische.

Goethe ist nicht der erste und nicht der einzige Nationalklassiker, doch kann man ihn in der Konsequenz, mit der er als solcher konstruiert und perpetuiert wurde, als Prototyp für diese Form der gesellschaftlichen Wirkung von Literatur bezeichnen. Im

5 Frank Baudach: Klassizist und Klassiker. Zum Verhältnis von Voß und Goethe, in: Anne Baillot, Enrica Fantino, Josefine Kitzbichler (Hg.): Voß' Übersetzungssprache. Voraussetzungen, Kontexte, Folgen, Berlin [u.a.] 2015, 51-69, hier 64.

6 Klaus Peter Walter: Victor Hugo (1802-1885), in: Winfried Böttcher (Hg.): Klassiker des europäischen Denkens. Friedens- und Europavorstellungen aus 700 Jahren europäischer Kulturgeschichte, Baden-Baden 2014, 341-347.

19. Jahrhundert fungiert er sogar als Schablone für die Modellierung anderer Nationalklassiker, etwa die Adam Mickiewiczs' zum polnischen Nationalklassiker.⁷

Goethe als Nationalklassiker ist das Ergebnis eines dreistufigen Rezeptionsprozesses, den man als intentional bezeichnen kann und der sich aus Momenten der Auto- sowie der Heteromodellierung zusammensetzt.⁸ Er entsteht im ersten Schritt aus einer starken Erwartungshaltung (*Heteromodellierung*): Es gibt in der deutschsprachigen Literatur des späten 17. und des 18. Jahrhunderts einen Bedarf nach nationalen Bezugsfiguren, die anfangs eine sprachliche und poetologische Musterfunktion, später eine identitätsstiftende Funktion erfüllen sollten.⁹ Goethe ist nicht der Einzige, der für diese Rolle infrage käme, doch wird er bereits von seinen Zeitgenossen darin bestätigt, nicht zuletzt, weil er sich durch die »Arbeit am eigenen Denkmal«¹⁰ selbst dafür anbietet. Damit ist schon der zweite Schritt in der Modellierung des Nationalklassikers angesprochen (*Automodellierung*): Indem er sich als zentrale Bezugsperson der deutschen Literatur und Kultur präsentiert, greift Goethe den Klassikerbedarf auf und passt sich ihm zum Teil an. Der dritte Schritt ist wieder ein Moment der *Heteromodellierung*: Das goethesche Angebot wird gemäß den sich wandelnden Bedarfskonstellationen retrospektiv zum nationalen Monument konstruiert. Die Etappen dieser Konstruktion im 19. Jahrhundert sind hinreichend dokumentiert, von der Erhebung Goethes zum poetischen Genius durch die Frühromantiker bis hin zu seiner Monumentalisierung im wilhelminischen Kaiserreich und darüber hinaus.¹¹

Wichtig ist dabei die Solidarität zwischen dem literarästhetischen und dem nationalpolitischen Aspekt: Weil Goethes Schaffen einen literarischen Höhepunkt reprä-

-
- 7 Zu Adam Mickiewicz als Klassiker vgl. das Kapitel »Der Mythos des Holismus und die fragmentarische Praxis der Klassik«, in: Paula Wojcik: Theorie der Klassik. Zur Praxis kultureller Funktionalisierung am Beispiel der Ballade von Goethe bis Grandmaster Flash, unveröffentlichte Habilitationsschrift Jena 2019.
- 8 Zu Auto- und Heteromodellierung als die zwei konstitutiven Momente der Klassikerbildung vgl. Paula Wojcik, Sophie Picard: Chopin, Mickiewicz: zwei Nationalklassiker und der Ursprungsmythos der Ballade, in: Sascha Wegner (Hg.): Über den Ursprung von Musik. Mythen – Legenden – Geschichtsschreibungen, Würzburg 2017, 113-132.
- 9 Vgl. dazu Daniel Fulda: Du classicisme comme apogée des lumières: l'exemple du tragique chez Schiller, in: Dix-huitième siècle. Revue annuelle, Bd. 46, 2014, 579-602; Ders.: Autorität und Kritik des französischen Klassiker-Modells: zwei Voraussetzungen der »deutschen Klassik«, in: Marie-Therese Mäder, Chantal Metzger et al. (Hg.): Brücken bauen – Kulturwissenschaft aus interkultureller und multidisziplinärer Perspektive, Bielefeld 2016, 183-201; René Sternke: Klassikentwürfe als Visionen zur Krisenbewältigung, in: Études germaniques, Bd. 69, Nr. 1, 2014, 3-20; Daniel Fulda: Klassiker – eine merkmalsunabhängige Wertzuschreibung. Zur Etablierung des Prädikats ›deutsche Klassiker‹ auf dem Buchmarkt um 1800, in: Paula Wojcik et al. (Hg.): Klassik als kulturelle Praxis. Funktional, intermedial, transkulturell, Berlin 2019, 73-107.
- 10 Maximilian Nutz: Das Beispiel Goethe: zur Konstituierung eines nationalen Klassikers, in: Wilhelm Voßkamp, Wilhelm Fohrmann (Hg.): Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert Stuttgart, Weimar 1994, 605-637, hier 613.
- 11 Exemplarisch dargestellt von Nutz: Ebd. Vgl. auch: Klaus F. Gille: Wann und wo entsteht ein klassischer Nationalautor?, in: Zwischen Kulturrevolution und Nationalliteratur. Gesammelte Aufsätze zu Goethe und seiner Zeit, Berlin 1998, 279-302. Zur deutschen Goetherezeption vgl. grundlegend Karl Robert Mandelkow: Goethe in Deutschland. Rezeptionsgeschichte eines Klassikers, 2 Bde, München 1980-1989.

sentiert, wird der Autor zum Nationalklassiker deklariert; *weil* Goethe als deutscher Nationalklassiker gilt, wird sein Werk zur literarischen Gipfelleistung und zur normativen, mustergültigen Klassik stilisiert. Zurecht ist deshalb die Konstruktion Goethes zum Nationalklassiker als zunehmende Politisierung und Ideologisierung beschrieben worden,¹² als ein Projekt, das man als megalomanisch bezeichnen kann und in dem alle Wirkungsbereiche von Literatur mehr oder weniger direkt involviert sind – allem voran die Wissenschaft mit der ebenfalls nationalpolitisch orientierten Goethe-Philologie, sowie die Bildung oder die populäre Rezeption.

Obwohl auch der Begriff des Nationalkomponisten existiert und Komponisten vor allem im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts eine identitätsstiftende Funktion zugeschrieben wurde (etwa Jean Sibelius als finnischer Nationalkomponist¹³), hat sich die Idee, dass primär Schriftsteller als Repräsentanten ihrer Nationen fungierten, zum Teil bis heute und bis in die Alltagssprache durchgesetzt.¹⁴ Das hat damit zu tun, dass Sprache und Literatur spätestens seit Herder als der stärkste Ausdruck ›nationalen Geistesgalten. Seit Ende des 20. Jahrhunderts hat man sich in der literaturwissenschaftlichen Diskussion von diesem Paradigma getrennt und das Konzept der Nationalliteratur für obsolet erklärt.¹⁵ Die nationalen Grenzen werden nicht mehr als die signifikanten angesehen, um das Phänomen Literatur zu erfassen – was auch die aktuelle Konjunktur des Weltliteratur-Begriffs bestätigt.

Diese Entwicklungen erklären, dass der Nationalklassiker im literaturwissenschaftlichen Diskurs nur noch als eine Kategorie der Rezeption betrachtet wird, die in den meisten Fällen als Instrumentalisierung abgetan wird. Die Rekonstruktion der Prozesse, die zur Etablierung und Tradierung Goethes als Nationalklassiker geführt haben, hat seit etwa Mitte der 1960er Jahre ein verstärktes Interesse der Germanistik für die Wirkung von Literatur außerhalb des strikt Literarischen eingeleitet. Allerdings wurde dadurch die Kategorie des Nationalklassikers auch zum Prisma, durch das alle anderen Gebrauchsformen Goethes wahrgenommen wurden.

Die Fokussierung auf das Nationalpolitische ist, wie gesagt, für einen Großteil der Rezeption seit dem 19. Jahrhundert gerechtfertigt. Doch setzt spätestens in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein kultureller und diskursiver Ausdifferenzierungsprozess ein, der es unmöglich macht, alle Rezeptionsformen unter dem Begriff des Nationalklassikers zu subsumieren. Die nationalpolitische ist dann immer noch eine zentrale, aber eben nicht die einzige Funktion, die Goethe erfüllt. Die Fixierung auf die Repräsentations- und Identifikationsfunktion im Begriff des Nationalklassikers erschwert zudem den Umgang mit Aneignungsformen der als solche titulierten Figuren in

¹² So etwa bei Klaus L. Berghahn: Von Weimar nach Versailles. Zur Entstehung der Klassik-Legende im 19. Jahrhundert, in: Reinhold Grimm, Jost Hermand (Hg.): Die Klassik-Legende, Frankfurt a.M. 1971, 50–78.

¹³ Zur nationalrepräsentativen Funktion von Komponisten vgl. Helmut Loos, Stefan Keym (Hg.): Nationale Musik im 20. Jahrhundert. Kompositorische und soziokulturelle Aspekte der Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa, Leipzig 2004.

¹⁴ Vgl. Anne-Marie Thiesse: La fabrique de l'écrivain national. Entre littérature et politique, Paris 2019.

¹⁵ Vgl. etwa Vittoria Borsò: Europäische Literaturen versus Weltliteratur. Zur Zukunft von Nationalliteratur, in: Jahrbuch der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, 2003, 233–250.

anderen kulturellen Kontexten. Zwar gibt es unzählige Studien zur Wirkungsgeschichte Goethes außerhalb Deutschlands, angefangen in Frankreich, wo schon 1920 Fernand Baldenspergers umfangreiche Arbeit *Goethe en France* erscheint.¹⁶ Doch bleibt es in den meisten Fällen bei Darstellungen des Einflusses des Nationalklassikers im Zielland bzw. auf einzelne Autoren. Dass Goethe auch in Frankreich zu politischen, ästhetischen, unterhaltenden Zwecken gebraucht wurde, dass er vielleicht sogar als »classique français« diente, wie René Lalou in einem 1933 verfassten Artikel suggeriert,¹⁷ wurde bislang nicht systematisch reflektiert.

Der Begriff des Nationalklassikers und seine Reflexion in der Forschung haben es ermöglicht, die Mechanismen der politischen Wirkung von Literatur zu verstehen, insbesondere, was das 19. Jahrhundert betrifft. Um die Vervielfältigung der Rezeptionsformen, sei es in national- bzw. soziokultureller oder in diskursiver Hinsicht, zu erfassen, erscheint er allerdings unzulänglich.

1.2.2 Hugo, *grand homme* und Heros der Republik

Victor Hugo, notre écrivain national titelte 2015 das *Magazine littéraire*. Das Heft präsentierte die Ergebnisse einer Umfrage, deren Ziel es war, eine Art französisches Nationalklassiker-Ranking zu etablieren.¹⁸ Die Verkündung des Siegers im sensationalistischen Ton ist symptomatisch: Anders als in Deutschland besteht über die Frage, wer in Frankreich die Rolle des Nationalklassikers spielen könne, seit jeher kein Konsens. Die Titelseite des *Magazine littéraire* hat deshalb etwas Komisches, fordert sie doch geradezu zum Widerspruch heraus. Hinzu kommt, dass Hugo im Vergleich zu anderen Autoren seiner Zeit, wie etwa Flaubert, vom ästhetischen Standpunkt her oft als minderwertig eingeschätzt wird.¹⁹ Anders als Goethe zieht er seine herausragende Stellung in der französischen Rezeptionsgeschichte nicht primär aus der Maximierung seiner genuin literarischen Leistung. Weitaus konsensueller ist dagegen der Begriff des *grand homme*, wenn von Hugo die Rede ist. Es handelt sich dabei um eine Kategorie der Rezeption, die sich teilweise mit der des Nationalklassikers überschneidet, zugleich aber andere Akzente setzt.

1885 wird die Kirche Sainte-Geneviève in Paris zum zweiten Mal in ihrer Geschichte umgewidmet und findet zurück zur Funktion, die ihr 1791 durch die verfassungsgebende Nationalversammlung zugewiesen worden war, nämlich die einer säkularen Ruhmeshalle zum Kult der großen Männer. Anlass dafür ist der Tod Victor Hugos, der feierlich im Panthéon beigesetzt wird.²⁰ Dass es ausgerechnet Hugo ist, der diese er-

16 Fernand Baldensperger: *Goethe en France* [1920], Genève 2000.

17 René Lalou: *Goethe, classique français?*, in: *La Revue des vivants*, Nr. 7, 1933, 1709-1713. Vgl. dazu Kapitel 4.2.2.

18 Pierre Assouline: *Victor Hugo plébiscité*, in: *Le Magazine littéraire*, Nr. 554, 4.2015, 28-37.

19 Ein Beispiel hierfür findet sich bei Udo Schöning: *Victor Hugos Les Misérables*: Überlegungen zur Erfolgsgeschichte eines populären Romans, in: Olivier Agard, Christian Helmreich, Hélène Vinckel-Roisin (Hg.): *Das Populäre. Untersuchungen zu Interaktion und Differenzierungsstrategien in Literatur, Kultur und Sprache*, Göttingen 2011, 127-143.

20 Avner Ben-Amos: *Les funérailles de Victor Hugo. Apothéose de l'événement spectacle*, in: Pierre Nora (Hg.): *Les lieux de mémoire*, Bd. 1, Paris 1984, 425-464. Zuletzt hat Judith Perrignon dieses

neute Umwidmung bewirkt, ist kein Zufall: Wie Goethe der Prototyp des Nationalklassikers ist, kann Hugo als der Prototyp des *grand homme* im modernen Verständnis der Dritten französischen Republik angesehen werden. Er ist derjenige, der zwar Bewunderung für seine Errungenschaften (in dem Fall vorrangig im Bereich der Literatur) erfährt, der aber vor allem eine moralische Vorbildfunktion einnimmt und auf diese Weise den sozialen und politischen Zusammenhalt der Gemeinschaft sichert.²¹ Das ist ein erster Unterschied zur Kategorie des Nationalklassikers: Bei der Verehrung des *grand homme* ist die genuin literarisch-künstlerische Leistung sekundär gegenüber dem persönlichen, moralischen Beispiel, das zuerst zu pädagogischen Zwecken eingesetzt wird. Wird der Nationalklassiker durch seine Monumentalisierung also in unerreichbare Ferne gerückt, ist Nähe ein wichtiges Kriterium bei der Konstruktion des *grand homme*, denn sie ermöglicht erst die Identifikation.

Obwohl der *grand homme* in der Neuzeit immer stärker durch seine Differenz zum (kriegerischen) *héros* definiert worden war,²² werden beide Kategorien im Kontext der Dritten Republik mehr und mehr synonym verwendet. Die Nähe zum Heros-Begriff ist deshalb von Bedeutung, weil sie auf eine spezielle Eigenschaft des *grand homme* verweist: seine Popularität. Heroen sind Gegenstand einer populären Bewunderung, und genau das veranschaulicht auch das Beispiel Hugos: Die Organisation seiner Beisetzung im Panthéon ist die politische Antwort auf die Popularität des Schriftstellers, und sie wird durch die Beteiligung der Massen an dem Ereignis sichtbar gemacht. Das ist der zweite wesentliche Unterschied zur Kategorie des Nationalklassikers (bei der die Dimension der Popularität zumeist ausgeklammert wird bzw. nicht als zentrales Kriterium für die Anerkennung in dieser Funktion erscheint).

Der dritte Unterschied betrifft den kulturellen Bezugsrahmen. Ist die Vorbildfunktion des *grand homme* in seiner Bestimmung eindeutig national ausgerichtet, wie die Inschrift »Aux grands hommes la patrie reconnaissante« am Fronton des Panthéon bezeugt, so deckt sie sich nicht zwangsläufig mit der Funktion nationaler Identitätsstiftung und Repräsentanz, die dem Nationalklassiker zugeschrieben wird. Sofern sie sich an das republikanische Wertesystem anpassen lassen, werden auch Figuren wie Beethoven oder Goethe als *grands hommes* bezeichnet, wovon nicht zuletzt die französische Gedenkpublizistik zeugt.²³ In nationalkultureller Hinsicht ist das Konzept also integra-

Ereignis in einem Roman rekonstruiert, was von seiner andauernden Bedeutung im kulturellen Gedächtnis zeugt: Judith Perrignon: *Victor Hugo vient de mourir*, Paris 2015.

- 21 Zur Kategorie des *grand homme* und seiner Etablierung im 18. Jahrhundert vgl. Jean-Claude Bonnet: *Naissance du Panthéon: essai sur le culte des grands hommes*, Paris 1998. Zu seinem Gebrauch und seiner Transformation im Kontext der Dritten französischen Republik vgl. Jean-François Chanet: *La fabrique des héros. Pédagogie républicaine et culte des grands hommes*, de Sedan à Vichy, in: *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, Nr. 65, 2000, 13-34. Zum Verhältnis zwischen *grand homme* und Schriftsteller vgl. Pierre-Jean Dufief (Hg.): *L'écrivain et le grand homme*, Genève 2005.
- 22 Pierre-Jean Dufief: *Introduction*, in: Ders. (Hg.): *L'écrivain et le grand homme*, Genève 2005, 7-18, hier 10.
- 23 Zur Verwendung des Begriffs *grand homme* im Bezug auf Beethoven im Kontext der Dritten Republik vgl. Marie Gaboriaud: *Une vie de gloire et de souffrances. Le mythe de Beethoven sous la Troisième République*, Paris 2017.

tiv.²⁴ Es ist es auch im Hinblick auf die Wirkungsbereiche: Mit dem Begriff ›Nationalklassiker‹ werden in erster Linie Schriftsteller etikettiert, während die Kategorie *grand homme* unspezifisch ist und wahllos Denker, Wissenschaftler, Politiker u.a. auszeichnet. Was mit dem Prädikat *grand homme* herausgestellt wird, ist eine »Universalkompetenz«²⁵, die über die jeweiligen Spezialisierungen hinausgeht.

Die Kehrseite dieses integrativen Potenzials ist, dass es lange Zeit schwerfiel, Schriftsteller wie Hugo vom genuin literarischen Standpunkt her ernst zu nehmen. Anders als beim Nationalklassiker, wird der Status des *grand homme* nicht durch die Maximierung der literarästhetischen Leistung begründet. Das Äquivalent einer ›Goethe-Philologie‹ gab und gibt es bis heute nicht in der französischen Literaturwissenschaft. Zwar gründete der Literaturhistoriker Fernand Gregh 1926 die erste *chaire Victor Hugo* an der Sorbonne, doch konnte sich dieser Lehrstuhl im (literatur-)wissenschaftlichen Betrieb nicht dauerhaft etablieren.²⁶ Seit 1969 versammelt der *Groupe Hugo* (heute an der Université Diderot-Paris 7 angesiedelt) Hugo-Forscher. Trotz einer beachtenswerten Editions- und Vernetzungstätigkeit ist kein Vergleich mit dem Netzwerk der deutschen und internationalen Goethe-Gesellschaften möglich. Dass dies mit der Funktionalisierung als *grand homme* zusammenhängen könnte, lässt sich an einer Parallele mit Voltaire zeigen: Dieser wurde 1791 als erster Schriftsteller ›pantheonisiert‹ und wird in Frankreich ebenfalls vorrangig als moralische Autorität wahrgenommen; ein Interesse für sein philosophisch-literarisches Schaffen besteht indes eher außerhalb Frankreichs. So wird die Gesamtausgabe der Werke Voltaires seit Anfang der 1970er Jahren von der Voltaire Foundation in Oxford betreut.

Mit der Kategorie des *grand homme* lässt sich also im weiten Sinne die gesellschaftliche Wirkung eines Autors fassen; anders als bei der Kategorie des Nationalklassikers wird diese Wirkung nicht auf die Funktion nationaler Identitätsstiftung und Repräsentanz reduziert. Der Begriff impliziert allerdings eine andere Einschränkung, und zwar eine Fokussierung auf die moralisch-didaktische Vorbildfunktion. Das geht mit einer Abkehr von der künstlerischen Leistung und einem verstärkten Interesse für die Persönlichkeit des Autors einher. *Grand homme* ist also – genauso wie deutscher oder französischer Klassiker – eine der Funktionen, die Figuren wie Goethe, Hugo, aber auch Beethoven in der gesellschaftlichen Praxis erfüllen. Die Kategorie könnte sich von daher als hilfreich erweisen, um die moralische Vorbildfunktion, die Goethe etwa im Bildungskontext zugewiesen wird, zu beschreiben. Andersherum kann auch die Kategorie des Nationalklassikers auf Hugo angewendet werden – wovon nicht zuletzt die oben zitierte Umfrage des *Magazine littéraire* zeugt. Mit dem funktional-partikularistischen Klassiker-Begriff lassen sich beide Wirkungsweisen erfassen: Nationalklassiker

24 Davon zeugt die kulturelle Diversität der Figuren, die Georges Minois in seinem Überblick zum Phänomen des *grand homme* behandelt. Vgl. Georges Minois: *Le culte des grands hommes. Des héros homériques au star system*, Paris 2005.

25 Dufief: *Introduction*, 10.

26 Vgl. Jordi Brahamcha-Marin: *La réception critique de la poésie de Victor Hugo en France (1914-1944)*, Dissertation Le Mans, 2018, 295-307, online unter <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01974079>

und *grand homme* sind dann jeweils spezielle Hinsichten (im weiteren Verlauf diese Studie werden sie als Klassikermodele bezeichnet), in denen Goethe oder Hugo als Klassiker wirken. So kann je nach historischem und soziokulturellem Kontext zwischen einer nationalpolitischen Identifikations- und/oder Repräsentationsfunktion einerseits und einer moralisch-didaktischen Vorbildfunktion andererseits unterschieden werden.

Bei den Begriffen ›Nationalklassiker‹ und ›*grand homme*‹ handelt es sich jeweils um reduktive Perspektiven auf ein viel komplexeres Rezeptionsphänomen. Die Kategorie des Mythos, die sich vor allem in der Diskussion um die Beethovenrezeption durchgesetzt hat,²⁷ beansprucht im Gegenteil das Ganze der gesellschaftlichen Wirkung des Komponisten ins Auge zu fassen.

1.2.3 Beethoven, der Mythos

Im Laufe der Rezeptionsgeschichte wurde Beethoven sowohl zum deutschen bzw. österreichischen Nationalklassiker als auch zum französischen *grand homme* modelliert. Angesichts der globalen Wirkung des Komponisten hat sich allerdings ein anderer Begriff durchgesetzt: der des Mythos. Allein die Zahl der Publikationen, Ausstellungen und Fernsehdokumentationen, in denen er im Titel auftaucht, ist beachtlich.²⁸ Dabei zeigt sich, dass der Mythos-Begriff bezogen auf Beethoven keine Erfindung der neueren Forschung ist: Er wurde schon in literarischen Bearbeitungen der Komponistenfigur in der Zwischenkriegszeit verwendet. Inflationär wird der Gebrauch erst in dem Moment, in dem die Erforschung und Darstellung der Rezeptionsgeschichte in den Vordergrund rückt.

Dabei besteht ein Unterschied zwischen dem mythenkritischen Ansatz der 1970er bis 90er Jahre und die deskriptiv-phänomenale Verwendung des Mythos-Begriffs in

27 Die Kategorie des Mythos wird gelegentlich auch auf Goethe und Hugo angewendet, allerdings deutlich seltener als es bei Beethoven der Fall ist. Vgl. u.a. Danièle Molinari (Hg.): *Victor Hugo, les aspects d'un mythe*, Paris 1998; Rüdiger Görner: *Goethe oder die Verwandlung zum Mythos*, in: *Goethes geistige Morphologie: Studien und Versuche*, Heidelberg 2012, 175-195; Stefan Matuschek: *Goethe und Schiller*, in: *Stephanie Wodianka, Juliane Ebert (Hg.): Metzler Lexikon moderner Mythen*, Stuttgart 2014, 175-180.

28 Übersicht in chronologischer Reihenfolge: Erich Worbs: *Beethoven. Novellen und Verse aus seinem Mythos*, Regensburg 1928; *Beethoven – Abschied vom Mythos*: Titelseite des Spiegel vom 7. September 1970; Carl Dahlhaus: *Beethoven-Mythos und Wirkungsgeschichte*, in: *Carl Dahlhaus (Hg.): Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 6: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1980, 62-67; Rainer Cadenbach (Hg.): *Mythos Beethoven: Ausstellungskatalog*, Laaber 1986; Alessandra Comini: *The changing image of Beethoven. A study in mythmaking*, New York 1987; Elisabeth Eleonore Bauer: *Wie Beethoven auf den Sockel kam: die Entstehung eines musikalischen Mythos*, Stuttgart 1992; Ernst Pichler: *Beethoven: Mythos und Wirklichkeit*, Wien [u.a.] 1994; Angelika Corbineau-Hoffmann: *Testament und Totenmaske. Der literarische Mythos des Ludwig van Beethoven*, Hildesheim 2000; Colin Lemoine, Marie-Pauline Martin (Hg.): *Ludwig van. Le mythe Beethoven*, Paris 2015; *Mythos Beethoven. Sein Leben in 6 Sonaten*. Regie: Thomas von Steinaecker, Georg Wübbolt und Carl von Karlstedt. Deutschland ZDF/3sat 2016 (sechsteilige Fernsehserie: *Der Revolutionär, Der Verliebte, Der Virtuose, Der Kranke, Der Unternehmer, Der Unsterbliche*); Gabo-riau: *Une vie de gloire et de souffrances*.

den letzten zwei Jahrzehnten. In den 1970er Jahren ist ›Mythos‹ eindeutig negativ konnotiert. Kennzeichnend dafür ist die Titelseite des *Spiegels* im Jubiläumsjahr 1970 mit der Schlagzeile *Beethoven – Abschied vom Mythos*. Im dazugehörigen Artikel mit der Überschrift *Vom armen B.* wird strikt zwischen historischer Wirklichkeit (die in dem Fall mit Papieren – also mit etwas Materiellem – gleichgesetzt wird) und ›Mythos‹ (der hier gleichbedeutend ist mit Unwahrheit) getrennt. Dem Text ist ein Zitat als Motto vorangestellt:

»Dort liegt dieses, dort jenes Papier, nehmet es und macht den besten Gebrauch davon, doch in allem streng die Wahrheit. Beethoven auf dem Sterbebett.

Sie haben dieses und jenes Papier genommen, sie haben immer wieder sein Leben beschrieben und sein Werk gedeutet. Aber streng an die Wahrheit haben sich Beethovens Biographen nicht gehalten. Sie haben diese Wahrheit verdrängt, vertuscht, ignoriert oder ins Gegenteil verkehrt.«²⁹

Die Pointe ist, dass das anfängliche Beethoven-Zitat von Anton Schindler überliefert ist, der, zugespitzt formuliert, von der Forschung als der Beethoven-Mythomane schlechthin tituliert worden ist.³⁰ Und in der Weise, in der die Anweisungen des Sterbenden gekürzt wiedergegeben sind, werden sie als eine Art Orakel präsentiert und Beethoven zur quasi-christlichen Figur stilisiert; der pathetische Kommentar der Autoren lässt den Komponisten dann folgerichtig als Opfer der Nachgeborenen erscheinen. Der Mythos wird also unbekümmert weitergeschrieben und der Reflex der Sakralisierung trotz aller Kritik fortgesetzt. Festzuhalten ist aber vor allem, dass die *Spiegel*-Autoren dem Mythos historische Fakten entgegenhalten: Demzufolge gäbe es einen falschen, mythischen Beethoven und einen wahren, dokumentarisch-empirisch belegbaren Beethoven.

Andernorts entsteht eine noch allgemeinere Gegenüberstellung von Mythos und Musik: ›Mythos‹ ist dann alles, was in irgendeiner Weise Beethovens Person betrifft, die in der Regel dem eigentlich Zentralen – dem Werk – entgegengesetzt wird. So z.B. in der Studie von Angelika Corbineau-Hoffmann zum *Literarischen Mythos des Ludwig van Beethoven*. Die Autorin räumt zwar ein: »Und doch ist der Beethoven-Mythos nicht die fragwürdige Kehrseite des Ruhms, sondern zu einem nicht geringen Teil die Bedingung seiner Möglichkeit.«³¹ Doch ist auch sie stets darum bemüht, das Mythische vom Musikalischen zu trennen. Denn, so ihr Urteil: »Die Auswüchse des Mythos verdrängen die Kunst.«³² Die Studie von Corbineau-Hoffmann ist ein geradezu paradigmatisches Beispiel für den Rechtfertigungsdrang, den viele Autoren verspüren, wenn sie sich mit vermeintlich sekundären Erscheinungsformen des eigentlich Klassischen befassen.

Die Verwendung des Mythos-Begriffs in der Bedeutung von ›Allem, was nicht mit Beethovens Werk zu tun hat‹ findet sich in neutralerer Weise in mehreren Untersuchungen zur Beethovenrezeption, etwa in David B. Dennis' Buch über die politischen

29 Anonym: Vom armen B., in: *Der Spiegel*, Bd. 24, Nr. 37, 7.9.1970.

30 Vgl. z.B. bei Pichler das Kapitel »Denkmalschänder, Mythomanen, Saubermänner« (Pichler: Beethoven, 13–26). Zu Schindler vgl. Daniel Brenner: Anton Schindler und sein Einfluss auf die Beethoven-Biographik, Bonn 2013.

31 Corbineau-Hoffmann: Testament und Totenmaske, 8.

32 Ebd., 4.

Gebrauchsweisen der Figur.³³ In ihrer Studie zum französischen Beethoven-Mythos verwendet Marie Gaboriaud den Begriff im Hinblick auf die personenorientierte Rezeption des Komponisten:

»Ce que nous nommons le ›mythe de Beethoven‹ est [...] avant tout un mythe personnel, celui qui s'est construit autour de la vie et de la personnalité du musicien, et qui a fait d'elles le point névralgique de son art, le détour nécessaire à la compréhension de l'œuvre, enfin l'objet de l'admiration et la justification de la canonisation.«³⁴

Den Gebrauch des Mythos-Begriffs begründet Gaboriaud dahingehend, dass es sich beim französischen Beethoven um eine literarische Verarbeitung der Figur handelt: »Le personnage littéraire est [...] un élément central de cette chaîne qui mène de la personne (historique) à la personnalité (mythique, collective).«³⁵ Die Autorin schränkt die Verwendung des Mythos-Begriffs also klar ein: Es handelt sich bei der literarischen Verarbeitung der Figur Beethovens um eine Erzählung, die in Frankreich eine große gesellschaftliche Resonanz erfahren und zugleich einen kollektiven Sinn entfaltet hat. Mit dem dieser Studie zugrunde liegenden Klassikverständnis könnte man sagen, dass Beethoven im Frankreich der Dritten Republik die Funktion eines kollektiven Mythos erfüllte.

Problematisch wird die Verwendung des Mythos-Begriffs, wenn die nicht-personenorientierte Rezeption ins Auge gefasst wird. Denn Beethovens gesellschaftliche Wirkung lässt sich bei Weitem nicht auf die Verarbeitung und Verbreitung seiner Biografie reduzieren. Auch seine Werke werden beständig in den unterschiedlichsten gesellschaftlichen Zusammenhängen gebraucht. 2018 hat die Pariser Ausstellung *Le mythe Beethoven* davon ein eindrucksvolles Panorama gezeigt, von Verwendungen in Politik, Wissenschaft und Kunst bis hin zum Gebrauch in Werbung, Film oder Pop-Musik.³⁶ ›Mythos‹ bezeichnet hier metaphorisch die massive und ubiquitäre Präsenz des Komponisten und seines Werks in der Welt des 19. bis 21. Jahrhunderts. Der Begriff meint also eine Totalität: Anders als bei den Kategorien des Nationalklassikers, des *grand homme* und auch des personenzentrierten Mythos, wie Gaboriaud ihn versteht, werden mit der Kategorie des Mythos jegliche gesellschaftlichen Wirkungsbereiche mitberücksichtigt.

Doch in diesem Fall noch von einem Mythos zu sprechen, hat aus meiner Sicht zwei Nachteile: 1. handelt es sich um eine ungenaue Verwendung des Begriffs: ›Mythos‹ meint nicht mehr eine kollektiv verbindliche *Erzählung*, sondern ist gewissermaßen synonym mit ›Rezeptionsphänomen‹. Die Pariser Ausstellung hätte genauso gut *Le phénomène Beethoven* heißen können. Von einem Mythos zu sprechen war aber publizistisch wirksamer. 2. werden unter der Kategorie ›Mythos‹ sämtliche Rezeptionsphänomene subsumiert, was einen differenzierten Zugang zu den unterschiedlichen gesellschaftlichen, kulturellen und diskursiven Gebrauchsweisen Beethovens erschwert.

33 David B. Dennis: Beethoven in German politics 1870-1989, New Haven 1996.

34 Gaboriaud: *Une vie de gloires et de souffrances*, 32.

35 Ebd., 34.

36 Lemoine, Martin (Hg.): *Ludwig van. Le mythe Beethoven*.

Um es anders zu formulieren: Natürlich tragen sowohl die musikwissenschaftliche Beschäftigung mit Beethovens Werken als auch ein Blockbuster wie *BEETHOVEN* (USA 1992, deutsch: *EIN HUND NAMENS BEETHOVEN*) zur ›Mythisierung‹ Beethovens bei; doch tun sie es beide auf andere Weise. Um die Mechanismen des Beethoven-Gebrauchs – wie auch des Goethe- und Hugo-Gebrauchs – und ihren Werken in diesen unterschiedlichen gesellschaftlichen Zusammenhängen zu reflektieren, erscheint ein funktionaler Klassiker-Begriff geeigneter. Denn so können die je partikularen Funktionen, die diesen Figuren oder Teilen ihrer Werke zugewiesen wurden bzw. werden, systematisch erfasst, beschrieben und ins Verhältnis zueinander gebracht werden.

Die Kategorien des Nationalklassikers, des *grand homme* sowie des Mythos erscheinen unzulänglich, um Rezeptionsphänomene wie Goethe, Beethoven und Hugo in ihrer Vielschichtigkeit und Komplexität zu erfassen. Aber hat es überhaupt einen Sinn, an ihrer Stelle mit dem Begriff des Klassikers ein offenbar moribundes Konzept reaktivieren zu wollen? In der Einleitung zu einem Sonderheft der *Cahiers d'études germaniques*, das sich mit der andauernden Gültigkeit von Klassikern als einer Kategorie des 19. Jahrhunderts befasst, verkünden Fabrice Malkani und Frédéric Weinmann: »même si beaucoup l'ignorent encore, [...] les classiques d'hier sont aujourd'hui bel et bien morts.«³⁷ Weinmann hofft in seinem Beitrag auf »une nouvelle histoire de la littérature [...] qui devrait un jour permettre d'apprécier sans a priori les œuvres de grands auteurs du passé enfin débarrassés d'une étiquette qu'ils n'auraient pas songé à se coller eux-mêmes«³⁸. Die Abschaffung der Kategorie des Klassikers ist die logische Konsequenz aus einer Entwicklung, die im folgenden Forschungsüberblick in vergleichender Perspektive nachgezeichnet wird.

1.3 Klassiker, Klassik und *classicisme*: eine Begriffs- und Forschungsgeschichte

1.3.1 Staubige Klassiker

Um sich dem Phänomen des Klassischen anzunähern, greift Italo Calvino in seinem Essay *Perchè leggere i classici?* von 1981 auf eine gebräuchliche Redewendung zurück, die den Begriff ›Klassiker‹ in diversen Sprachen mit dem Beiwort ›verstaubt‹ – auf Italienisch *polverosi* – assoziiert: »Un classico è un'opera che provoca incessantemente un polviscolo di discorsi critici su di sé, ma continuamente se li scrolla di dosso.«³⁹ Die grundlegende Paradoxie des Phänomens wird mit dieser prägnanten Metapher auf den Punkt gebracht: Als klassisch sind diejenigen Werke zu nennen, die zwar mit der Aura des Alten und Bewährten

37 Fabrice Malkani, Frédéric Weinmann: Avant-propos, in: *Cahiers d'études germaniques* (Les classiques d'hier aujourd'hui), Nr. 65, 2013, 7-10, hier 10.

38 Frédéric Weinmann: Mehr Licht! La belle mort des classiques, in: *Cahiers d'études germaniques* (Les classiques d'hier aujourd'hui), Nr. 65, 2013, 13-31, hier 31.

39 Italo Calvino: *Perché leggere i classici* [1981], in: *Perché leggere i classici*, Milano 1991, 11-19, hier 14. Hervorhebung im Original.

auftreten, doch in jeder Epoche stets frisch und aktuell erscheinen. Klassiker-Lektüren, wie sie auch Calvino in seinen eigenen Essays vorführt, erfordern also vorab eine Art großen Frühjahrsputz, bei dem die alten Bücher von den angesammelten Schichten an Auslegungen, Erläuterungen und Kommentaren befreit werden. Erst dann kann sich der Leser erneut von ihnen überraschen lassen.⁴⁰ Damit ist ein klares Werturteil ausgesprochen: Das originale Werk – nennen wir es den ›Klassiker-an-sich‹ – steht immer weit über den Begleiterscheinungen, die es überhaupt als einen Klassiker erkennbar machen.

Gegen eine solche Auffassung des Klassischen ist zunächst nichts einzuwenden. Den von Calvino beschriebenen Überraschungseffekt hat wohl jeder Leser, allgemein jeder Kunstliebhaber schon einmal erlebt. Die Literatur, besonders die autobiografische, ist voll von solchen Epiphanie-Erfahrungen, in denen das Gefühl der Überwältigung durch ein altes Werk virtuos erinnert wird. So ein Schlüsselerlebnis stellt z.B. Coetzee in den Mittelpunkt seines Klassiker-Essays, in dem er erzählt, wie er im Alter von fünfzehn Jahren eine Aufnahme von Bachs *Wohltemperierten Klavier* aus einem Nachbarhaus zu hören bekam: »I was being spoken by the music as music had never spoken to me before.«⁴¹ Diesen Moment der Offenbarung (»revelation«) kommentiert er dann halb ernsthaft, halb ironisch mit den Worten: »For the first time I was undergoing the impact of *the classic*.«⁴²

Nun legt Coetzee in seinem Essay besonderen Wert darauf, das Erlebnis von seinen soziokulturellen Bedingungen loszulösen und als »a disinterested and in a sense impersonal aesthetic experience«⁴³ aufzufassen. Man könnte ihm entgegnen, dass es genau darauf ankommt: Der Teenager hat nicht etwa »the impact of *the classic*« erfahren, sondern eben eine besonders intensive ästhetische Erfahrung gemacht. Dass ausgerechnet Bachs *Wohltemperiertes Klavier* Auslöser dieser Erfahrung war, ist eher zufällig. Der Fünfzehnjährige hätte Ähnliches mit weniger bekannten barocken Cembalo-Werken oder ganz anderen Musikstücken erleben können. Indem er den soziokulturellen Kontext ausblendet und auf das spezielle Verhältnis zwischen dem Teenager und dem bachschen Werk fokussiert, spricht Coetzee nicht vom Klassiker Bach, sondern von der ästhetischen Wirkung seiner Musik. So ist das auch bei Calvino, der, indem er von den eigenen Lektüre-Erfahrungen ausgeht, am eigentlichen *Phänomen* des Klassikers vorbeigeht: Er behandelt den Klassiker nicht als *Klassiker*, sondern als autonomes Werk, das den Klassikerstatus eigentlich gar nicht braucht, um fortzudauern. Calvino spricht vom individuellen Akt des Lesens und vom Wert literarischer Begegnungen für die eigene Identitätsfindung, nicht von der kulturellen und gesellschaftlichen Praxis der Klassik.

Diese essenzialistische Auffassung des Klassischen bleibt allerdings bei Weitem nicht auf den Bereich der privaten Lektüre und des individuellen Kunstgenusses

40 »La lettura d'un classico deve dargli qualche sorpresa in rapporto all'immagine che ne avevamo.«
Ebd.

41 John M. Coetzee: What is a classic?, in: Current Writing. Text and Reception in Southern Africa, Bd. 5, Nr. 2, 1993, 7-24, hier 13.

42 Ebd. Hervorhebung im Original.

43 Ebd., 14.

beschränkt. Die Vorstellung, dass der wahre, ewige Wert des Klassischen gegen den notwendig relativen seiner späteren Auslegungen zu bewahren sei, bestimmt ebenfalls den Standpunkt der Forschung. Das gilt nicht nur für solche Ansätze, die das als autonom geltende Kunstwerk bewusst von jeglichen soziokulturellen Zusammenhängen loslösen (etwa die staigersche werkimmanente Methode oder, im Bereich der Musikwissenschaft, die Werkanalyse), sondern auch für Zugänge, die an die Erkenntnisse der Rezeptionsästhetik und -geschichte anknüpfen. So weist eine Forderung nach einer historisch-neutralen Betrachtungsweise der ›Weimarer Klassik‹, wie sie 1970 aus dem Second Wisconsin Workshop hervorgeht, durchaus Ähnlichkeiten mit der abstaubenden Geste Calvinos auf. Indem Reinhold Grimm und Jost Hermand die Verherrlichung der Kunstperiode um 1800 als »Legende« entlarven, veranlassen sie nicht nur eine grundsätzliche Ideologiekritik, sondern wollen auch ein besseres Verständnis der klassischen Texte ermöglichen.⁴⁴ Erst die Überwindung der Irrtümer und Fehler der Vergangenheit könne, so die Herausgeber, einen ausgewogeneren Blick auf die Autoren der Zeit und ihr Schaffen ermöglichen:

»Nur indem wir ihren historischen Stellenwert hinter der allgemeinmenschlichen Maske erkennen, können wir wieder ein undogmatisches Verhältnis zu dieser Klassik gewinnen. Weg also mit jener frommen Geste von rechts und links, die alles und jedes an dieser Weimarer Hofklassik verehrt und damit mumifiziert.«⁴⁵

Die Rede von der Klassik wird hier als Hindernis angesehen, das es zu überwinden gilt, um einen objektiven Zugang zum eigentlichen Gegenstand der Untersuchung sichern zu können. Konsequenterweise müsste also vor jeder neuen Beschäftigung mit klassischen Epochen, Autoren oder Werken gründlich aufgeräumt werden.

Auch hier wäre es fehl am Platz, die Einstellung der Protagonisten der *Klassik-Legende* – und der zahlreichen Autoren, die den Klassik-Begriff in der Folge als

-
- 44 Reinhold Grimm, Jost Hermand (Hg.): *Die Klassik-Legende*, Frankfurt a.M. 1971. Vgl. die kontextualisierenden Rückschauen über die Kontroverse durch zwei ihrer Protagonisten: Klaus L. Berghahn: *Das andere der Klassik: Von der »Klassik-Legende« zur jüngsten Klassik-Diskussion*, in: *Goethe Yearbook. Publications of the Goethe Society of North America*, Nr. 6, 1992, 1-27; Jost Hermand: *Die Kontroverse um die Klassik-Legende. Eine Episode aus der Zeit um 1970 [2003]*, in: Ders.: *Pro und contra Goethe. Dichterische und germanistische Stellungnahmen zu seinen Werken*, Bern 2005, 177-190.
- 45 Grimm, Hermand (Hg.): *Die Klassik-Legende*, 14.

»Klischee«,⁴⁶ »Mythos«,⁴⁷ »Doktrin«⁴⁸, »Konstrukt«⁴⁹, »Erfindung«⁵⁰ oder »Illusion«⁵¹ kritisch hinterfragt und manchmal zurückgewiesen haben – vom wissenschaftlichen Standpunkt aus als falsch zu bewerten. Wie Karl Robert Mandelkow für den Bereich der deutschen Germanistik festhält, ist aus der Forderung nach Ernüchterung und Objektivität spätestens in den 1980er Jahren eine »radikale Historisierung« und eine Tendenz zur »Demokratisierung« sowohl des Gegenstandsbereichs ›Weimarer Klassik‹ als auch des Klassiker-Begriffs allgemein hervorgegangen.⁵² Dass diese Verlagerungen des Forschungsinteresses eine Vielzahl von neuen Erkenntnissen mit sich gebracht hat, steht außer Frage.

Obwohl unter jeweils anderen gesellschaftlichen, kulturellen sowie wissenschaftsgeschichtlichen Voraussetzungen sind vergleichende Entwicklungen in der französischen Literaturwissenschaft und der Musikwissenschaft der letzten vierzig Jahre auszumachen – um bei den für die vorliegende Studie relevanten Fachbereichen zu bleiben. Was hierzulande als »Paukenschlag«⁵³ inszeniert wurde und als markanter – vielleicht übertriebener – Bruch in die Fachgeschichte eingegangen ist, hat sich auf nicht ganz so lärmende Weise in anderen Disziplinen durchgesetzt. Zwar spricht Anselm Gerhard im Hinblick auf die Musikwissenschaft nicht zu Unrecht von einer »verspäteten Disziplin«⁵⁴, die lange den teleologischen Denkmustern des 19. Jahrhunderts verpflicht-

46 Egedius Schmalzriedt: *Inhumane Klassik. Vorlesung wider ein Bildungsklischee*, München 1971.

47 Vgl. u.a. Domma C. Stanton: *Classicism (re)constructed: notes of the mythology of literary history*, in: *Continuum: problems in French literature from the late Renaissance to the early Enlightenment*, Bd. 1, 1989, 1-29; Alain Cantillon: *Classique et classicisme: de la réification d'une notion de l'historiographie de la littérature*, in: Georges Forestier, Jean-Pierre Néraudeau (Hg.): *Un classicisme ou des classicismes?* Pau 1995, 259-267 (›Seule réalité du classicisme, donc, celle d'un mythe‹, 266); Anselm Gerhard: Zwischen ›Aufklärung‹ und ›Klassik‹. Überlegungen zur Historiographie der Musik des späten 18. Jahrhunderts, in: *Das achtzehnte Jahrhundert. Zeitschrift der Gesellschaft für die Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts*, Bd. 24, 2000, 7-53 (die »Wiener Klassik [ist] ein historiographischer Mythos, der die nach 1750 komponierte Musik der deutschsprachigen Länder zum Maß aller musikalischen Dinge machte«, 52); Rolf Selbmann: *Sinnstiftung durch Erfindung. Der Mythos »Deutsche Klassik«*, in: Matteo Galli, Hans-Peter Preusser (Hg.): *Deutsche Gründungsmythen*, Heidelberg 2005, 115-126.

48 So Jules Brody, der eine Studie von René Bay mit dem Titel *La Formation de la doctrine classique* (1927) kommentierend: »Si cette étude célèbre et influente prouve quoi que ce soit, c'est surtout que la doctrine ›classique‹, de la même façon et pour les mêmes raisons que le mot ›classique‹ lui-même, est un parfait épiphénomène, pour ne pas dire une invention postiche.« Jules Brody: *Que fut le classicisme français?* [1989], in: Ders. (Hg.): *Lectures classiques*, Paris 1996, 41-65, hier 42.

49 So beispielsweise im Klappentext zu Hartmut Stenzel: *Die französische »Klassik«: literarische Modernisierung und absolutistischer Staat*, Darmstadt 1995.

50 Vgl. das Kapitel »L'invention du classicisme«, in: Alain Génetiot: *Le classicisme*, Paris 2005, 9-75; Stéphane Zékian: *L'invention des classiques. Le »siècle de Louis XIV« existe-t-il?*, Paris 2012.

51 James Webster: *Haydn's »Farewell« Symphony and the idea of classical style. Through-composition and cyclic integration in his instrumental music*, Cambridge 1991, 353.

52 Karl Robert Mandelkow: *Gegenwart und Vergangenheit eines deutschen Mythos* [1999], in: Ders.: *Gesammelte Aufsätze zur Klassik- und Romantikrezeption in Deutschland*, Frankfurt a.M. 2001, 173-184, hier 179.

53 Hermand: *Die Kontroverse um die Klassik-Legende*, 177.

54 Anselm Gerhard: *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung*, Stuttgart 1995.

tet geblieben sei: Eine grundlegende und systematische Kritik des Klassik-Begriffs setzt dort erst zögernd in den 1990er Jahren ein. Doch haben schon frühere Ansätze zu einem distanzierten Gebrauch der Epochenbezeichnung ›Wiener Klassik‹ geführt. Für die französische Literaturwissenschaft kann eher von einer »Ära des Misstrauens«⁵⁵ als von einem radikalen Einschnitt in der Bewertung des Begriffs ›classicisme‹ die Rede sein: Das Abbröckeln des Epochenkonstrukts setzt dort in den 1960er ein.

Eine Historisierung der Klassik-Forschung im Sinne eines verstärkten Interesses sowohl für die Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte der Epochenkonstrukte ›classicisme‹, ›Weimarer Klassik‹ und ›Wiener Klassik‹ (Historisierung 1) als auch einer Spezifizierung der genannten Epochenbezeichnungen (Historisierung 2) ist gleichermaßen in den drei Fachbereichen zu beobachten. Was die von Mandelkow erwähnte Tendenz zur Demokratisierung betrifft, so ist sie meines Erachtens nur im größeren Zusammenhang der Kanondebatte in den Geistes- und Kulturwissenschaften zu verstehen. Im Folgenden soll anhand ausgewählter Beispiele gezeigt werden, wie die Prozesse der Historisierung und Demokratisierung in der Klassikforschung das Verständnis von Klassik und den Gebrauch des Klassiker-Begriffs in den letzten Jahrzehnten verändert haben.

1.3.2 Historisierung 1: Rezeptionsgeschichte

Die Einsicht, dass es sich bei den bis heute geläufigen Epochenbezeichnungen ›Klassik‹ und ›classicisme‹ in erster Linie um Rezeptionsphänomene handelt, hat sich in allen drei Fachbereichen etabliert. Welche Eckpunkte auch immer als Entstehungs- oder Verfestigungsmomente der jeweiligen ›Klassik-Legenden‹ angeführt werden: Die in zahlreichen Studien unternommene Rekonstruktion der Begriffsgeschichte hat belegt, dass sich Vorstellungen von Norm und Perfektion in der Moderne retrospektiv in historischen Epochenkonstrukten verankert haben.

Das muss keineswegs *per se* negativ bewertet werden. In seinen Überlegungen zum Gebrauch des Klassik-Begriffs in der Musik aus dem Jahr 1967 rekapituliert Ludwig Finscher zunächst die Etappen, die zu einer Übereinstimmung von Stil- und Epochenbegriff im Konzept einer ›Wiener Klassik‹ geführt haben.⁵⁶ Als Begründer des modernen Klassikverständnisses sieht er den Philosophieprofessor und Musikkritiker Amadeus (eigentlich Johann Gottlieb) Wendt, der schon 1836 von einer »classischen Periode« in der jüngsten musikalischen Entwicklung spricht und sie auf die bis heute geläufige Trias festlegt: »Hier leuchtet uns das Kleeblatt: Haydn, Mozart, Beethoven entgegen.«⁵⁷ Obwohl Finscher die Grenzen und Widersprüche eines solchen Epochenkonstrukts anspricht, erwägt er mitnichten sie infrage zu stellen. Im Gegenteil fokussiert er auf die

55 »On pourrait dire, sans trop forcer les choses, qu'une ère du soupçon s'est ouverte depuis longtemps à l'encontre des divers types de discours où le ›classicisme‹ est posé comme une essence transhistorique et universelle.« Jean-Charles Darmon: Le classicisme et ses évidences problématiques, in: Ders., Michel Delon (Hg.): *Histoire de la France littéraire*, Bd. 2: *Classicismes. XVIIe-XVIIIe siècle*, Paris 2006, 1-23, hier 4f.

56 Ludwig Finscher: Zum Begriff der Klassik in der Musik, in: *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft*, Nr. 11, 1967, 9-34.

57 Amadeus Wendt: Über den gegenwärtigen Zustand der Musik besonders in Deutschland und wie er geworden. Eine beurteilende Schilderung, Göttingen 1836, 3.

Aspekte, die ihm an Wendts Entwurf modern erscheinen, gerade weil sie seine eigene Auffassung von Klassik zu bestätigen scheinen: »Der Abriß der Wort- und Begriffs geschichte bis zu diesem Zeitpunkt [gemeint sind die 1830er Jahre] liefert uns [...] mutmaßlich alle wesentlichen historischen Fakten, die wir zum Begriff der Klassik erwartet dürfen.«⁵⁸ Die weitreichende Tradition des Epochenkonstrukts gilt als Garant: Die Tatsache, dass sich ein Konzept von ›Wiener Klassik‹, verkörpert in der Komponisten trias Haydn, Mozart und Beethoven, erhalten habe, ist ein hinreichender Beleg für ihre Qualität.

Befremdlicher mutet die betont affirmative Haltung von Rudolf Bockholdt an, obwohl auch er von der Geschichtlichkeit des Konzepts ausgeht.⁵⁹ Die Erkenntnis, dass es sich bei der Epochenbezeichnung um ein Rezeptionsphänomen handelt, geht bei ihm keineswegs mit einer Distanzierung einher. Vielmehr scheint Bockholdt in diesem Befund ein weiteres Argument zur Aufwertung der ›Wiener Meister‹, die ohne es zu ahnen ewig gültige Maßstäbe für das Klassische in der Musik gesetzt hätten. So heißt es in Abgrenzung zur Weimarer Klassik (bei Bockholdt abschätzend ›Weimarer Schriftstellerei‹ genannt): »Die Protagonisten in Wien, literarisch ungebildete Musikanten, betrieben nicht Musikgeschichte, erörterten und diskutierten nicht, sondern musizierten und komponierten. Eine Intellektuellenfrage wie die nach dem Klassischen existierte für sie nicht.«⁶⁰

Problematisch wird die Erkenntnis, dass es sich bei den als klassisch geltenden Epochen um nachträgliche Zuschreibungen handelt, wenn nicht nach dem Wahrheitsgehalt oder der anhaltenden Brauchbarkeit historischer Konzepte, sondern nach ihrer jeweils aktuellen Funktion gefragt wird. Dann wird klar, dass die verschiedenen Epochenkonstrukte mehr über den Moment ihrer Entstehung bzw. der Position ihres Verfassers aussagen als über ihren eigentlichen Gegenstand. Das lässt sich am Fall des eben zitierten Amadeus Wendts zeigen, der seine Idee der »classischen Periode«, anders als von Finscher dargestellt, nicht nur für sich selbst geltend, sondern vorrangig zur Beurteilung des »gegenwärtigen Zustands in der Musik« formulierte. »Das Vergangene als Maßstab für das Gegenwärtige« lautet sein Programm für die Bestandsaufnahme der »neuen« und »neueren« musikalischen Entwicklungen, weshalb die Abhandlung mit einer Übersicht über das Schaffen der ›Wiener Meister‹ beginnt. Ziel des ersten Teils seines Buchs ist es, Kriterien für die spätere »beurtheilende Schilderung« festzulegen. Dass es sich bei der Setzung dieser Norm um eine bewusste Argumentationsstrategie handelt, wird auch eingeräumt:⁶¹ Weil die Musik der Wiener Komponisten sich zu diesem Zeitpunkt noch nicht allgemein als Maßstab – als *Klassik* – etabliert hat, bedarf

58 Ebd., 23.

59 Rudolph Bockholdt: Über das Klassische der Wiener klassischen Musik [1987], in: Ders.: Studien zur Musik der Wiener Klassiker. Eine Aufsatzsammlung zum 70. Geburtstag des Autors, hg. von Christian Specht, Bonn 2001, 1–38.

60 Ebd., 5.

61 »Indessen kann dies [die Setzung eines Maßstabs], selbst in Hinsicht der Musik ohne weitere Auseinandersetzung, als eine willkürliche Voraussetzung angesehen werden, besonders von denen, welche die Meinung hegen, die Musik habe seit Beethoven noch einen höheren Aufschwung genommen; weshalb ich lieber gleich jene [die Bestimmung von Klassik] selbst versuchen will.« Wendt: Über den gegenwärtigen Zustand der Musik, 2f.

es einer Darstellung und Begründung der verwendeten Kriterien. Diese sind darauf abgestimmt, die gegenwärtige musikalische Produktion zu beurteilen. Dass der Fokus bei der Präsentation der Werke Haydns, Mozarts und Beethovens auf der Instrumentalmusik liegt, erklärt sich aus der Skepsis Wendts gegenüber neueren musikalischen Phänomenen wie etwa Berlioz' Programmmusik. Wie das hier kurz angerissene Beispiel zeigt, erfüllen Klassikentwürfe immer bestimmte Funktionen – sei es nur die Minimalfunktion des Maßstabs zur Bewertung einer Reihe von neueren Entwicklungen. Das jedoch wurde in der älteren Klassikforschung zumeist übergangen.

Eine grundsätzliche Skepsis gegenüber Klassikkonzepten wurde erst in dem Moment laut, in dem auf ihren ideologischen Hintergrund verwiesen wurde. Dabei ist entscheidend, dass die Kritik an Funktionalisierungen ausgeübt wurde, die den eigenen Überzeugungen der Autoren konträr erschienen. Hartmut Stenzel hat am Beispiel der französischen, deutschen sowie spanischen Rezeptionsgeschichten darauf hingewiesen, dass die Konzeptualisierung und Verankerung der jeweils als klassisch geltenden Epochen weder im 19. noch im 20. Jahrhundert ohne Unbehagen vonseiten der professionellen Literaturkritik und -wissenschaft aufgenommen worden seien.⁶² Eine Kritik des Klassik-Begriffs wäre allerdings mit einer grundsätzlichen Gefährdung des Status der Literatur in der Gesellschaft einhergegangen. Denn das, was Stenzel als eine folgenreiche »opération classicisme« beschreibt, bedeutet nicht nur das Festlegen eines kulturellen Höhepunkts für Frankreich, Deutschland und Spanien, sondern auch eine Aufwertung der Literatur insgesamt, die im 19. Jahrhundert zum festen Bestandteil der politischen und sozialen Systeme wird. Damit wird klar, warum zahlreiche Literaturwissenschaftler trotz ihrer Skepsis davor zurückschreckten, an den jeweiligen Klassik-Konzepten zu rütteln und den »sacrificium intellectus«⁶³, wie Stenzel urteilt, in Kauf nahmen: Eine Kritik an den Klassik-Konzepten hätte auch deren kulturpolitischen und ideologischen Grundsätze ins Wanken gebracht.

Man könnte deshalb behaupten, dass Klassik-Kritik eine ähnliche Funktionalisierung des Literarischen bzw. Musikalischen impliziert, wie die Konzeptualisierung von Klassiken: Auch sie sagt immer etwas über die je aktuelle Auffassung von Kunst und Literatur aus. Das könnte wiederum den radikalen, denunziatorischen Ton der Klassik-Legendler in den 1970er Jahren erklären, die sich ja selbst als progressive Akteure der Geschichte verstehen.⁶⁴ Ähnlich verhält es sich mit Egidius Schmalzriedts Essay *Inhumane Klassik*, in dem deutlich anti-ideologische Klänge zu vernehmen sind. Der Autor klagt von vornherein im richterlichen Ton den Klassik-Begriff an als »erstens idealistisch-dogmatisch, zweitens ahistorisch, drittens deshalb unwissenschaftlich und viertens politisch wie pädagogisch gefährlich«⁶⁵.

62 Hartmut Stenzel: Le »classicisme« français et les autres pays européens, in: Jean-Charles Darmon, Michel Delon (Hg.): *Histoire de la France littéraire*, Bd. 2: *Classicismes XVIIe-XVIIIe siècle*, Paris 2006, 39–78.

63 Ebd., 49.

64 Siehe die Selbstdarstellungen, die allerdings jegliche Voreingenommenheit abstreiten: Berghahn: Das andere der Klassik; Hermand: Die Kontroverse um die Klassik-Legende.

65 Schmalzriedt: *Inhumane Klassik*, 11.

Es ist das Verdienst solcher Ansätze, dass sie dezidiert auf die sukzessiven politischen Funktionalisierungen der ›Weimarer Klassik‹ in Deutschland aufmerksam gemacht haben. Gleichzeitig konnte die Kritik nur deshalb eine so breite Diskussion auslösen, weil zu diesem Zeitpunkt die in den Fokus geratenen ideologischen Hintergründen weiten Gesellschaftskreisen nicht mehr tragbar erschienen. Um es anders zu sagen: Die Verschränkung von Kunst und Politik im Dienst einer nationalen Ideologie stand im Widerspruch zum damaligen Anspruch an Literatur und Wissenschaft, kritische Instanzen innerhalb der Gesellschaft zu sein.

So ist es nicht verwunderlich, dass ein Großteil der Beiträge zur *Klassik-Legende* gezielt solche Verschränkungen aufzuspüren suchte, sei es um den Preis der Vereinfachung. Ein Musterbeispiel liefert Klaus L. Berghahns Aufsatz. Allein der Titel, *Von Weimar nach Versailles*, reaktiviert die Sonderwegsthese, indem er einen Bogen vom Ort der Kunst par excellence zum Bereich der Ideologie spannt. Und obwohl sich Berghahn in seiner Darstellung der Entstehungsgeschichte der »Klassik-Legende« auf den Zeitraum zwischen 1835 (Erscheinen der Literaturgeschichte von Gervinus) und 1883 (Veröffentlichung der Literaturgeschichte von Scherer) beschränkt, wird mit dem Stichwort »Versailles« unüberhörbar auf spätere Entwicklungen in der deutschen Geschichte hingewiesen. Damit ist der Klassik-Begriff disqualifiziert:

»Alles in allem: Was lehrt uns diese Skizze zur Entstehung der Klassiklegende im 19. Jahrhundert? Der literarhistorische Epochenbegriff ›deutsche Klassik‹ entstand zwischen 1835 und 1883 aus nationalem Wunschdenken. Eine politisierende Literaturgeschichtsschreibung formulierte diesen nationalen Mythos, um kulturpolitisch die Einigung Deutschlands vorzubereiten.«⁶⁶

Dem wissenschaftlich-neutralen Ausdruck »literarhistorischer Epochenbegriff« steht in dieser Schlussfolgerung die unwissenschaftlich-tendenziöse »politisierende Literaturgeschichtsschreibung« gegenüber. Mehr noch als eine grundsätzliche Skepsis gegenüber nationalisierenden Konzepten, die ja kennzeichnend für die gesellschaftlichen Entwicklungen der 1960er und 70er Jahre ist, bedeutet eine solche Verurteilung der Literaturwissenschaft und ihrer Akteure eine bewusste Distanzierung von der Wissenschaftspraxis der Nachkriegszeit in Deutschland. Die Literaturwissenschaft, für die Berghahn und seine Mitstreiter sich einsetzen, versteht sich grundsätzlich als gesellschaftskritisch. Die Klassik-Kritik der 1970er Jahre in Deutschland dient der Positionierung im wissenschaftlichen und politischen Feld.

Deshalb ist ein Vergleich mit der Kontroverse zwischen Roland Barthes und Raymond Picard im Paris der 1960er Jahre naheliegend. Zwar steht die Deutung des französischen *classicisme*, insbesondere Barthes' Lektüre der Tragödien von Racine, im Mittelpunkt des Disputs zwischen dem bekanntesten Vertreter der *Nouvelle critique* und dem Sorbonne-Professor. Es geht unter anderem um die angemessene Sprache beim Schreiben über klassische Texte. Den eigentlichen Kern der Kontroverse bildet jedoch

66 Berghahn: *Von Weimar nach Versailles*, 75.

die Frage nach dem Status von Literatur im Wissenschaftssystem, wie Christophe Prochasson herausgearbeitet hat.⁶⁷

Eine ähnliche Vorgehensweise findet sich im Ansatz von James Webster, der 1991 die erste systematische Kritik des Klassik-Begriffs im Bereich der Musikwissenschaft leistete.⁶⁸ Auch hier geht die Verurteilung des Konzepts ›Wiener Klassik‹ nicht ohne Vereinfachungen einher. Die Eckpunkte der Argumentation bilden bei Webster die Werke des Historikers Raphael Georg Kiesewetter und des österreichischen Musikwissenschaftlers Guido Adler. Der erste gilt als der Erfinder der Idee einer ›Wiener Schule‹, die er in seiner *Geschichte der europäisch-abendländischen oder unsrer heutigen Musik* wie folgt einführt:

»Man muss [...] jene Beiden [Haydn und Mozart] als Stifter einer neuen Schule bezeichnen, welche man die deutsche oder (vielleicht richtiger, weil eben in Deutschland zeithier ein Nebenzweig, eine Secte, entstanden ist, welche sich gern diesen Namen beilegen lässt), die ›Wiener Schule‹ nennen mag.«⁶⁹

Während Finscher, der diese Passage in seinen Aufsätzen ebenfalls zitiert, nur am Rande auf die in Klammern gesetzte Abgrenzungsgeste Kieswetters gegenüber der ›deutschen Schule‹ eingeht,⁷⁰ ist sie für Webster Anlass zur radikalen Distanzierung: »The fateful concept of a ›Vienna School‹ centering around Haydn and Mozart thus arose in conservative opposition to contemporary nationalistic and progressive trends.«⁷¹ In dieser Darstellung steht Kiesewetter – und mit ihm der Begriff der ›Wiener Schule‹ – eindeutig auf der ›falschen‹ Seite der Musikgeschichte. Websters Ideologievorwurf ist jedoch weniger gegen die kulturpolitischen Hintergründe der 1830er Jahre (›nationalistische Tendenzen‹ werden offenbar positiv bewertet), als gegen die konservative Haltung des Musikhistorikers gerichtet.

Das bestätigt sich in der Folge. Die nächste Etappe in der Entwicklung des »unheilvollen Konzepts« einer ›Wiener Klassik‹ bilden die Arbeiten Guido Adlers zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Konsequenterweise wird auch hier die Funktionalisierung der Musik des 18. Jahrhunderts als regressiv gewertet:

»Adler was motivated not only by local patriotism, and the usual academic procedure of legitimizing one's chosen repertory by making large claims for its cultural value, but

67 Christophe Prochasson: *Les espaces de la controverse. Roland Barthes contre Raymond Picard: un prélude à Mai 68*, in: *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, Bd. 25, 2007, 141–155.

68 James Webster: Haydn's »Farewell« Symphony and the idea of classical style: through-composition and cyclic integration in his instrumental music, in: *Notes*, Bd. 49, Nr. 3, 1993, 345–357. Vgl. den Kommentar von Ludwig Finscher: Art. Klassik, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2., neubearbeitete Aufl., Kassel, New York 1994, Sp. 224–240, hier Sp. 232.

69 Raphael Georg Kiesewetter: *Geschichte der europäisch-abendländischen oder unsrer heutigen Musik: Darstellung ihres Ursprungs, ihres Wachstumes und ihrer stufenweisen Entwicklung; von dem ersten Jahrhundert des Christentums bis auf unsre Zeit*, Leipzig 1834, 96.

70 Ludwig Finscher: Haydn, Mozart und der Begriff der Wiener Klassik, in: *Carl Dahlhaus (Hg.): Die Musik des 18. Jahrhunderts*, Laaber 1985, 232–239; Finscher: Art. Klassik, Sp. 229.

71 Webster: Haydn's »Farewell« Symphony and the idea of classical style, 351.

by the need to defend Vienna's historical role as the stylistic milieu in which ›Classical style‹ has arisen, against Hugo Riemann's rival claims on behalf of the ›Mannheim school. In addition – we are in the first decade of this century – the ›Viennese Classics‹, which had in the meantime become the greatest representatives of the entire Western musical tradition, were now made to function as bulwarks against the encroaching downfall represented by modernism and atonality.«⁷²

Die Argumentation folgt einer Logik der Steigerung: Von harmlosen politischen Beweggründen (dem Wiener Lokalpatriotismus) und persönlichen Motivationen (der Beförderung der eigenen Karriere) geht es über zur wissenschaftspolitischen Strategie und der Abgrenzung gegenüber konkurrierenden Tendenzen in der Musikwissenschaft. Die Verurteilung gipfelt in der Herausarbeitung eines ideologischen Hintergrunds für die Konzeptualisierung der ›Wiener Klassik‹ bei Adler: Mit seiner konservativen Haltung gegenüber dem, was bis heute in der Musikgeschichte als der entscheidende Modernisierungsschub gilt (der Schritt von einer tonalen zu einer atonalen Kompositionsweise im Umfeld Arnold Schönbergs), steht Adler ähnlich wie Kiesewetter auf der ›falschen Seite der Geschichte‹.

Insofern bleibt Webster mit seiner Kritik am Klassik-Begriff einer fortschrittsgläubigen Geschichtsauffassung verpflichtet, die die Musikgeschichte als eine stete Progression und Überwindung von regressiven Tendenzen sieht. Die Vereinfachung der Positionen sowohl Kiesewetters als auch Adlers wird dabei in Kauf genommen. Die von Webster eingenommene Perspektive gründet jedoch weniger auf politischen Vorbehalten denn auf – nur vermeintlich objektiven – historiografischen Argumenten. Wenn Anselm Gerhard noch im Jahr 2000 im Hinblick auf die literaturwissenschaftliche Diskussion des Klassik-Begriffs moniert, dass »von einer solchen grundsätzlichen Problematisierung eines diffusen ›Klassik‹-Begriffs [...] für die Musikwissenschaft [...] kaum in Ansätzen die Rede sein« kann,⁷³ ist nur die halbe Wahrheit gesagt. Den Ansatz Websters, obwohl er ihm bekannt gewesen sein muss, zitiert Gerhard in seinem Aufsatz nicht: Gut möglich, dass ihm die reine Ideologiekritik in der Klassik-Diskussion um die Jahrtausendwende nicht mehr tragbar erscheint.

1.3.3 Historisierung 2: Spezifizierung der Epochenbezeichnung

Während die rezeptionsgeschichtliche Perspektive den Klassik-Begriff fragwürdig erscheinen lässt, führt die gleichzeitige Beschäftigung mit den jeweils als klassisch geltenden Epochen zu Transformationen im Gebrauch der Terminologie. Die »radikale Historisierung«, die Mandelkow als das Charakteristikum der Klassik-Forschung seit den 1970er Jahren sieht, meint zugleich eine Fokussierung auf den eigentlichen Gegenstand der Untersuchung, unabhängig von seinen sukzessiven Funktionalisierungen. Es wird dabei nach möglichst präzisen Kriterien gesucht, um den Gebrauch des Epochenbegriffs zu begründen.

72 Ebd.

73 Gerhard: Zwischen ›Aufklärung‹ und ›Klassik‹, 41.

Im Anschluss an die Forderung von Grimm und Hermand in der Einleitung zur *Klassik-Legende* wurde im Bereich der Germanistik der weite und vage Epochenbegriff ›Deutsche Klassik‹ neu evaluiert und von einer eng gefassten Vorstellung von Weimarer Hoch- bzw. Hofklassik abgelöst,⁷⁴ die das Jahrzehnt der publizistischen Zusammenarbeit zwischen Goethe und Schiller in den Jahren 1794 bis 1805 umfasst. Dieser zeitlichen wie auch räumlichen Eingrenzung wurde, wie Grimm und Hermand bekräftigen, schon durch Studien zu anderen literarischen und kulturellen Tendenzen der Zeit um 1800, wie etwa der jakobinischen Literatur, der Weg geebnet,⁷⁵ sie beförderte in der Folge einen differenzierteren Zugang zu bisher wenig beachteten Phänomenen, beispielsweise der sogenannten Berliner Klassik.⁷⁶ Die Übermacht der ›Weimarer Klassik‹ in der Zeit um 1800 wurde durch diese Pluralisierung der Perspektiven zwangsläufig relativiert.

Der überzeitliche und universelle Geltungsanspruch, der Klassiken zugeschrieben wird, wurde zugleich durch die inhaltlichen Bestimmungen eingeschränkt. Wenn Grimm und Hermand beispielsweise die Einheit der Epoche in einem sozialhistorischen Aspekt, nämlich der Weimarer Hofkultur, begründet sehen und demzufolge die Texte Goethes und Schillers als Flucht vor den politischen Wirren der Zeit und Produkt eines adligen Lebensstils lesen, dann grenzen sie ihren Gültigkeitsbereich klar ein.⁷⁷ So scheint es widersprüchlich, die Werke der Weimarer Schriftsteller in eine Diskussion um moderne Auffassungen von Republik und Demokratie einzubringen. Aber auch wenn ein ästhetisches Programm, etwa die scharfe Trennung von Kunst und Wirklichkeit, wie sie Schiller 1794 in den *Horen* formuliert, als das eigentliche Spezifikum der ›Weimarer Klassik‹ definiert wird, wird ihr Vorbildcharakter eingeschränkt. Das ist der Grund, weshalb Karl Otto Conrady im betont affirmativen Umgang mit den Texten Schillers und Goethes in der Gegenwart die Gefahr einer Verklärung sieht und vor einer ›Remythologisierung von Angeboten der Klassik‹ warnt.⁷⁸ Wie beide Beispiele zeigen, geht jede noch so gut begründete Neubestimmung des Epochens- als Stilbegriffs nicht ohne die gleichzeitige Abschwächung, wenn nicht gar die Aushöhlung des Begriffs ›Klassik‹ einher.

Bildet sich im Fall der deutschen Literaturwissenschaft das Bewusstsein für die Pluralität der als klassisch geltenden Epoche aus einer Neubewertung des Klassik-Begriffs heraus, so kann – vereinfachend dargestellt – für die französische Literaturwissenschaft und die Musikwissenschaft von einem umgekehrten Prozess ausgegangen werden. Die Historisierung ist dann nicht das Ergebnis der Reevaluierung der jeweiligen Klassik-Konstrukte, sie ist vielmehr Anlass für ihre Kritik. Es geht dabei um die Erkenntnis, dass die Kategorien ›Klassik‹ und ›classicisme‹ unzulänglich sind, wenn man sich der historischen Wirklichkeit hinter den so benannten Epochen nähern will. Kurz: Klassik-Konstrukte verdecken mehr, als sie sichtbar machen. Das gilt einerseits

74 Grimm, Hermand (Hg.): *Die Klassik-Legende*, 10.

75 Vgl. Jost Hermand: *Von deutscher Republik. 1775-1795*, 2 Bde., Frankfurt a.M. 1968.

76 Vgl. Conrad Wiedemann: *Weimar? Aber wo liegt es? Über Größenphantasien im Weimar und Jena der klassischen Zeit*, in: Dieter Burdorf, Stefan Matuschek (Hg.): *Provinz und Metropole. Zum Verhältnis von Regionalismus und Urbanität in der Literatur*, Heidelberg 2008, 75-101.

77 Grimm, Hermand (Hg.): *Die Klassik-Legende*, 12.

78 Karl Otto Conrady: *Eine neue Klassik-Legende? [1991]*, in: Ders.: *Klärungsversuche. Essays zu Literatur und Zeitgeschehen*, München 2005, 93-106, hier 97.

für die normativen Vorstellungen, die der Klassik-Begriff mit sich führt; andererseits betrifft es die notwendige Selektion, die jedes Epochenkonstrukt impliziert.

Die normative Musterfunktion, die Vorstellungen von Klassik erfüllen, hat zur Folge, dass auf spezifische Aspekte innerhalb der literarischen oder künstlerischen Produktion klassischer Autoren fokussiert und dabei weitere, nebensächlich oder gar konträr erscheinende Aspekte ausgespart werden. Das gilt im hohen Maß für die Musikwissenschaft, die den Begriff lange mit der Idee von Formvollendung verbunden hat: Die Wiener Klassiker sind diejenigen Komponisten, die für beinahe alle musikalischen Gattungen Muster festgelegt haben. Nach diesen Mustern lässt sich die gesamte musikalische Entwicklung des 19., zum größten Teil auch des 20. Jahrhunderts verstehen. Noch zu Beginn der 1970er Jahre versucht Charles Rosen mit seiner breit rezipierten Studie zur Musik Haydns, Mozarts und Beethovens unter dem Titel *The classical style* diese Auffassung zu begründen.⁷⁹ Seine Definition der Sonatenhauptsatzform als ausgewogene und dynamische kompositorische Struktur liefert ein folgenreiches analytisches Raster, um das Innovationspotenzial der Wiener Komponisten, aber auch aller späteren musikgeschichtlichen Phänomene herauszustellen.

Obwohl Rosen bemüht ist, alle Aspekte des musikalischen Schaffens Haydns, Mozarts und Beethovens in sein Verständnis des »klassischen Stils« zu integrieren und damit ein kohärentes Bild der Musikpraxis der Zeit liefert, geht die Konzentration auf das Strukturbewusstsein der drei Komponisten mit einer Komplexitätsreduktion einher, die die Gesamtkonzeption angreifbar macht. So drückt Gerhard seine Irritation darüber aus, dass ein evident erscheinendes Deutungsmuster wie dasjenige der Wiener Klassik selbst im post-nationalen Zeitalter daran scheitere, die »verwirrende und überreiche Vielfalt«⁸⁰ der Musik des 18. Jahrhunderts wahrnehmbar zu machen. Die inhaltliche Spezifizierung im Sinne einer Übereinstimmung von Epochen- und Stilbegriff, die sich im Begriff des »Wiener klassischen Stils« vielleicht noch am überzeugendsten gestaltet, reduziert also zugleich den möglichen Geltungs- und Anwendungsbereich.

Der Schritt von der Konzeptualisierung zur Historisierung ist kennzeichnend für die französische Literaturwissenschaft. Der *classicisme* wird dort – in Anlehnung an Perraults Rede vom »Siècle de Louis le Grand« und Voltaires *Siècle de Louis XIV* – zumeist mit dem 17. Jahrhundert als Ganzem identifiziert. Anders als die später entstandenen Konzepte von Weimarer oder Wiener Klassik, die im Vergleich als prekäre Konstrukte erscheinen, bildet der französische *classicisme* einen stabilen diskursiven Gegenstand, in dem die Übereinstimmung von Epoche und Stil durch die starke Rückbindung an die Antike (Klassizismus) und die zeitgenössische Formulierung und Institutionalisierung eines sprachlichen und ästhetischen Normkatalogs historisch belegt sind. Auch das im 17. Jahrhundert immer wieder betonte Bewusstsein für das Schaffen einer Nationalliteratur im Sinne der *translatio studii* trägt zur Einheit des Gesamtbildes bei. Mehr als im Fall der Weimarer und Wiener Klassiken gründet der *classicisme* auf einer Affirmation von Klassizität, sodass trotz aller Vorbehalte der Begriff bis heute in seiner Gültigkeit aktualisiert und bestätigt wird.⁸¹

79 Charles Rosen: *The classical style*. Haydn, Mozart, Beethoven, New York 1971.

80 Gerhard: Zwischen ›Aufklärung‹ und ›Klassik‹, 53.

81 Genétot: *Le classicisme*, 62.

Werden bis etwa Mitte des 20. Jahrhunderts dissonante Elemente, die dem Gesamtkonzept widersprechen (wie die Literatur der Libertins) als »Kehrseite des classicisme«⁸² ausgegrenzt, beginnt mit US-amerikanischen Publikationen zur Funktion der Rhetorik⁸³ sowie der Beschäftigung mit bisher als nebensächlich betrachteten Phänomenen wie der *préciosité* oder der *galanterie* und schließlich der Reevaluierung des Verhältnisses zwischen *classicisme* und Barock ein Aufbrechen des klassischen Paradigmas. Der Begriff »classicisme« integriert mehr und mehr die historische Vielschichtigkeit des 17., zuweilen sogar des 18. Jahrhunderts. Was in der Literaturgeschichtsschreibung lange Zeit als monolithischer Block präsentiert wurde, soll nun in seiner Diversität dargestellt werden. Die Verwendung der Pluralform »classicismes« bietet eine Möglichkeit, diesem neuen Erscheinungsbild gerecht zu werden.⁸⁴ Dies hat jedoch eine ähnliche Verschiebung des Begriffes zur Folge wie im Fall der »Weimarer Klassik«: Die Ausdehnung dessen, was mit »classicisme« gemeint ist, lässt die Terminologie beliebig erscheinen. Schließlich könnte, zumal in europäischer Perspektive, genauso gut von einer Epoche des Barocks die Rede sein. Die Aufwertung des Barocks in der französischen Literaturwissenschaft lässt solche Fragestellungen erneut in den Vordergrund treten.⁸⁵

Die Historisierung der Klassik-Forschung, sei es in rezeptionsgeschichtlicher oder terminologischer Perspektive, hat eine Relativierung des Klassik-Begriffs zur Folge gehabt. Entweder er erscheint als ideologisch belastet oder als beliebig besetzbar, nicht selten beides zusammen. Welche möglichen Verwendungen bleiben dann noch übrig? Eine radikale Entscheidung bildet der gänzliche Verzicht auf die Kategorie der Klassik – zumindest im Hinblick auf die Neuzeit. Diesen Schritt versucht beispielsweise James Webster durchzusetzen, indem er für den Gebrauch von alternativen Epochenbezeichnungen plädiert. Anstelle der herkömmlichen »Wiener Klassik« schlägt er den (vermeintlich) neutraleren Begriff »Erste Wiener Moderne« vor.⁸⁶ Zwar wird die Musik der Zeit um 1800 damit von ihrem ideologischen Ballast befreit, doch ist fraglich, ob der terminologische Wechsel allein etwas am Klassiko-Zentrismus der Musikwissenschaft ändern kann. Auch in der französischen Literaturwissenschaft wurde zuweilen

82 Der Ausdruck geht auf eine Studie von 1924 mit dem Titel *L'Envers du Grand siècle. Etude historique et anecdotique* zurück. Der Autor, Félix Gaiffe, versucht darin dem Mythos eines glorreichen, tugendhaften und christlichen Jahrhunderts Ludwigs XVI. entgegenzuwirken, indem er auf seine Schattenseiten – u.a. den libertinage – aufmerksam macht. Vgl. Jean-Pierre Cavallé: *Les libertins. L'envers du grand siècle*, in: *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques (Quelques «XVIIe siècle»: Fabrications, usages et réemplois)*, Nr. 28-29, 2002, online unter <https://journals.openedition.org/cch/842>

83 Vgl. Emmanuel Bury: *De la rhétorique classique au classicisme rhétoricisé: les leçons américaines (1950-1980)*, in: *Revue d'histoire littéraire de la France*, Bd. 107, Nr. 2, 2007, 331-345.

84 Richtungweisend ist die von Georges Forestier und Jean-Pierre Néraudau organisierte Tagung von 1991: Georges Forestier, Jean Pierre Néraudau (Hg.): *Un classicisme ou des classicismes?* Pau 1995. Der Vorschlag wird von Darmon und Delon übernommen und auf das 18. Jahrhundert ausgeweitet: Jean-Charles Darmon, Michel Delon (Hg.): *Histoire de la France littéraire*, Bd. 2: *Classicismes. XVIIe-XVIIIe siècle*, Paris 2006.

85 Vgl. u.a. Jean-Claude Vuillemin: *Épistémè baroque: le mot et la chose*, Paris 2013.

86 James Webster: Die »Erste Wiener Moderne« als historiographische Alternative zur »Wiener Klassik«, in: Gernot Gruber (Hg.): *Wiener Klassik. Ein musikgeschichtlicher Begriff in Diskussion*, Wien 2002, 75-92.

der Versuch unternommen, auf die Epochenbezeichnung *»classicisme«* zugunsten einer Einordnung in Jahrhunderte zu verzichten.⁸⁷ Abgesehen davon, dass scheinbar objektive Kategorien wie Jahrhunderte historiografische Konstrukte bilden,⁸⁸ bleibt die Frage offen, ob es erstens möglich und zweitens angebracht ist, durch eine einfache Begriffsänderung die gesamte Rezeptionsgeschichte zu überbrücken und so eine (vermeintlich) direkte Verbindung zum Gegenstand selbst herzustellen.

Eine Alternative bietet die Neutralisierung der Epochenbezeichnungen, die dann nur noch aus Konvention eine bestimmte Epoche der Literatur- bzw. Musikgeschichte bezeichnen.⁸⁹ Ulrich Schulz-Buschhaus bezeichnet diese Verwendung des Klassik-Begriffs als »post-nationale Bescheidenheitsformel«⁹⁰. Man könnte auch von einem autonom funktionierenden Zeichen, einem Epochennamen ohne signifikanten Inhalt sprechen. Die Herausforderung liegt dann in der Markierung dieses Bedeutungsverlustes, beispielsweise durch die Verwendung von Anführungszeichen. Eine solche Distanzierung unterstreicht jedoch mehr das Unbehagen als sie Klarheit schaffte, wie Jean-Charles Darmon für die französische Literaturwissenschaft feststellt:

»Classique«, »classicisme«: l'adjectif et le substantif suscitent aujourd'hui bien des réticences, qui se manifestent de manière récurrente dans le discours critique par leur mise entre guillemets. Comme s'il s'agissait de recourir quand même à cette catégorie tout en la maintenant à une certaine distance – mais à quelle distance au juste? Comme si l'on voulait rappeler que le terme fait difficulté et qu'une épaisse sédimentation d'idées reçues léguées par une longue histoire en rendent l'usage délicat, sans pour autant se résoudre à y renoncer.«⁹¹

Obwohl es Konsens ist, dass die Begriffe »Klassik« und »classicisme« mehr verschleiern, als sie erklären, werden sie aus Gewohnheit oder aus Verständigungsgründen nach wie vor gebraucht – und gleichzeitig zurückgewiesen. Jede Verwendung des Klassik-Begriffs bedarf der Rechtfertigung. Der Frühjahrsputz, der für den oben zitierten Calvino Voraussetzung jeder privaten Klassiker-Lektüre ist, muss auch in der Fachwissenschaft immer aufs Neue wiederholt werden.

1.3.4 Klassik(er) in der Kanondebatte

Die andere Tendenz, die Mandelkow als kennzeichnend für das Klassikverständnis der letzten Jahrzehnte bezeichnet, ist eine »Demokratisierung«.⁹² Damit meint er eine Aus-

⁸⁷ Vgl. etwa den Band zum 17. Jahrhundert in der Reihe *Histoire de la littérature française*: Odile Biyidi: XVIIe siècle. 1600-1699, Paris 1987.

⁸⁸ Vgl. Alain Corbin: L'invention du XIXe siècle, Paris 1999-2002.

⁸⁹ So etwa bei Cornelia Zumbusch, die das Wort »Klassik« zwar im Titel ihrer Studie verwendet, in der Einleitung aber die Intention bestreitet, den »umstrittenen literatur-historischen Epochentypus [...] reaktivieren« zu wollen. Cornelia Zumbusch: Die Immunität der deutschen Klassik, Berlin 2012, 19.

⁹⁰ Ulrich Schulz-Buschhaus: Klassik zwischen Kanon und Typologie. Probleme um einen zentralen Begriff der Literaturwissenschaft, in: Arcadia, Bd. 29, 1994, 67-77, hier 67.

⁹¹ Darmon: Le classicisme et ses évidences problématiques, 2.

⁹² Mandelkow: Gegenwart und Vergangenheit eines deutschen Mythos [1999], 179.

weitung des Begriffs auf Autoren und Werke, die im Hinblick auf Epoche und Stil gemeinhin nicht als klassisch gelten. Mandelkow sieht diese Tendenz in der 1981 initiierten *Bibliothek deutscher Klassiker* illustriert. Das Programm des eigens für diese Sammlung gegründeten Deutschen Klassiker Verlags soll all jene Werke umfassen, die »für das Gedächtnis der Sprachgemeinschaft zu Maßstäben geworden sind«⁹³ – kurz: die Werke des deutschen Literaturkanons. Ein solches Verständnis von Klassik als der Summe von verbindlichen Texten der National- bzw. Weltliteratur hat sich nicht erst in den 1980er Jahren herausgebildet, sondern ist fester Bestandteil der Verlagssprache, spätestens seit dem sogenannten »Klassikerjahr« 1867.⁹⁴ Mandelkows Befund der »Demokratisierung« beschreibt also eher eine Entwicklung im literaturwissenschaftlichen Sprachgebrauch, die man als eine Annäherung an die Verlags- und Alltagssprache zusammenfassen kann. In der Literaturwissenschaft war seit den 1980er Jahren immer seltener von (deutscher bzw. Weimarer) »Klassik« und immer häufiger von »Klassikern« überhaupt die Rede. Je mehr die Bezeichnung »klassisch« in der literaturwissenschaftlichen Diskussion an Spezifität verlor, desto mehr wurde sie also synonym mit »kanonisch« gebraucht.⁹⁵ Die Klassiker sind dann so etwas wie die Inhalte des Kanons.

Damit geriet die Kategorie des Klassischen in den Strudel der Kanondebatte, die nach einer ersten revisionistischen Phase in den 1960er und 70er Jahren Ende der 80er erneut virulent wurde. Die Zeitresistenz von bestimmten kulturellen Gegenständen wurde zu diesem Zeitpunkt Institutionalisierungsmechanismen zugeschrieben: Damit Texte dauerten, erklärten Aleida und Jan Assmann, bedürfe es »Wächter der Tradition«, also »gesellschaftlicher Institutionen, die mit der Herstellung der Permanenz befasst sind«⁹⁶. Diese Institutionen sind zuständig für Zensur (d.h. Auswahl), (Text-)Pflege (d.h. Überlieferung) und Sinnpflege (d.h. Deutung und Interpretation) von den von einer Gesellschaft als erhaltenswert erachteten Gegenständen.

Aleida und Jan Assmann halten sich bei der Bewertung dieses Kanonisierungsprozesses zurück: »Über seine [des Kanons] Nützlichkeit oder Gefährlichkeit lässt sich nicht pauschal entscheiden. Wir werden ihn in jedem besonderen Fall nach der Freiheit zu

93 Gottfried Honnefelder: Warum Klassiker? Zur Eröffnung der Bibliothek deutscher Klassiker, in: Ders. (Hg.): Warum Klassiker? Ein Almanach zu Eröffnungssession der Bibliothek deutscher Klassiker, Frankfurt a.M. 1985, v-xi, hier viii.

94 Vgl. Birgit Sippel-Amon: Die Auswirkung der Beendigung des sogenannten Verlagsrechts am 9.11.1867 auf die Editionen deutscher »Klassiker«, in: Archiv für Geschichte des Buchwesens, Bd. 14, 1973, Sp. 350-415.

95 Vorschläge zur Differenzierung von Klassik und Kanon wurden u.a. von Hans Ulrich Gumbrecht, Ulrich Schulz-Buschhaus sowie Jan Assmann vorgelegt. Davon hat sich aber keiner dauerhaft etabliert. Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht: »Phönix aus der Asche« oder: Vom Kanon zur Klassik, in: Aleida Assmann, Jan Assmann (Hg.): Kanon und Zensur. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation II, München 1987, 284-299; Schulz-Buschhaus: Klassik zwischen Kanon und Typologie; Jan Assmann: Kanon und Klassik in allgemeiner und musikwissenschaftlicher Hinsicht, am Beispiel Georg Friedrich Händels, in: Klaus Pietschmann, Melanie Wald-Fuhrmann (Hg.): Der Kanon der Musik: Theorie und Geschichte: ein Handbuch, München 2013, 101-118.

96 Jan Assmann, Aleida Assmann: Kanon und Zensur als kultursoziologische Kategorien, in: Dies. (Hg.): Kanon und Zensur. Archäologie der literarischen Kommunikation II, München 1987, 7-27, hier 11.

messen haben, die er zu geben, und der Zwangslage, die er zu überwinden vermag.«⁹⁷ Mit dieser Schlussbemerkung weisen die Autoren aber auf die kritische Perspektive, die die Kanondiskussion zu diesem Zeitpunkt im Wesentlichen bestimmt. Denn, so bemerkt Aleida Assmann wenige Jahre später: »Die Kanonfrage wird heute vorwiegend von denen angestoßen, die entdeckt haben, daß sie aus ihm ausgeschlossen sind.«⁹⁸ Durch die Fokussierung auf die Institutionen des Kanons wird darauf hingewiesen, dass Kanon immer etwas mit Macht zu tun hat, was auch der Titel des Sammelbands (*Kanon Macht Kultur*), in dem Assmanns Aufsatz erscheint, unterstreicht: Kanon ist institutionalisierte Macht. Der Kanon – darauf haben u.a. die *gender* und *race studies* aufmerksam gemacht – ist das Ergebnis einer kulturellen Hegemonie (in der Regel von weißen Männern).

Diese Perspektive führt im Extremfall dazu, jede Form des Umgangs mit kanonisierten Gegenständen als Ausdruck von Machtverhältnissen zu sehen. Das wird in Renate von Heydebrands Zusammenfassung des Bands deutlich. Die Autorin spricht zwar die Notwendigkeit an, nicht nur die Mechanismen der Kanonbildung zu untersuchen, sondern auch die kulturelle Praxis des Kanons im Blick zu haben. Doch sieht sie diese kulturelle Praxis nur als zweite und dritte Stufe in einem Kanonbildungsprozess, also in einem Abhängigkeitsverhältnis zum eigentlichen Kanon:

»Die Forschung zu Kanonbildungsprozessen [...] beschränkt sich oft darauf, die Absichten der Kanonisierung von Autoren, Werken, Stilen u.a. und die Entwürfe von Kanones – nur die erste Stufe von Kanonbildung – nachzuweisen, ohne gleichzeitig zu überprüfen, ob sich als zweite Stufe eine pädagogische Kanonsozialisation anschließt und als dritte Stufe das Ziel der Kanonisierung auch erreicht, der Geltungsanspruch durchgesetzt worden ist. Ist das eine über die Rekonstruktion von Diskursen möglich, müßte das andere [...] durch die viel schwierigere empirische Forschung geschehen.«⁹⁹

Der gesellschaftliche Gebrauch von Klassikern (d.h. hier der Inhalte des Kanons) kann demzufolge nur Zeichen des Erfolgs oder Misserfolgs von Kanonisierungsprozessen sein, die ja selbst Ausdruck von kulturellen Machtverhältnissen sind. Im Zuge der Kanondebatte standen Klassiker also erneut unter Ideologieverdacht: Ihre kulturelle Präsenz wurde als Ausdruck einer männlichen, eurozentrischen Hegemonie interpretiert.

Das funktional-partikularistische Verständnis des Klassischen, das dieser Studie zugrunde liegt, soll es ermöglichen, den Unterschied zwischen Kanon und Klassik zu schärfen und zur Analyse von kulturellen Praktiken zu gebrauchen.¹⁰⁰ Kanon wird – wie auch in der Kanonforschung – als das institutionell Gesetzte bestimmt: Das

97 Ebd., 25.

98 Aleida Assmann: Kanonforschung als Provokation der Literaturwissenschaft, in: Renate von Heydebrand (Hg.): *Kanon Macht Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildung*, Stuttgart 1998, 47-59.

99 Renate von Heydebrand: *Kanon Macht Kultur – Versuch einer Zusammenfassung*, in: Dies. (Hg.): *Kanon Macht Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildungen*, Stuttgart, Weimar 1998, 612-625.

100 Vgl. dazu ausführlicher das Kapitel »Zum Verhältnis von Klassik und Kanon«, in: Paula Wojcik: Theorie der Klassik.

Kanonische unterliegt Entscheidungsprozessen, es bedarf also (institutioneller) Akteure, die es als solches deklarieren. Der Kanon zeichnet sich durch seine Stabilität aus: Was einmal kanonisiert wurde (durch Verschriftlichung, Edition, Archivierung, akademische Forschung etc.) bleibt für die Gesellschaft verfügbar. Um etwas aus dem Kanon zu löschen, bedarf es umgekehrt auch immer einer institutionell durchgeführten Revision.

Klassik dagegen bezeichnet den tatsächlichen Gebrauch von kulturellen Gegenständen und zeichnet sich durch ihre grundsätzliche Dynamik aus. Sie kann tatsächlich das meinen, was von Heydebrand die zweite und dritte Stufe im Kanonbildungsprozess nennt: Klassik bezeichnet dann die kulturelle Praxis des Kanons (des institutionell Vorgegebenen) in unterschiedlichen gesellschaftlichen Bereichen (etwa Schule, künstlerische Praxis). Wenn man aber zwischen Kanon als dem institutionell Gesetzten und Klassik als kultureller Praxis trennt, geraten auch umgekehrte Prozesse in den Blick. Oft geht nämlich die kulturelle Praxis der eigentlichen Kanonisierung voraus – als Beispiel könnte man all jene Phänomene der Popkultur anführen, die schon lange ihre Klassiker hatten, aber erst deutlich später institutionell anerkannt und dadurch stabilisiert wurden.¹⁰¹ Mit Klassik und Kanon werden also zwei unterschiedliche Sachverhalte beschrieben: einerseits der tatsächliche Umgang mit kulturellen Gegenständen, andererseits ihre Festlegung durch institutionelle Akteure. In manchen Fällen können sie übereinstimmen; öfter weichen sie allerdings voneinander ab.

1.4 Klassik als Diskurs

1.4.1 Formen des Klassikerdiskurses

Befasst man sich mit dem Klassischen am Klassiker, dann tritt nicht der Kern, sondern, um mit Calvino zu sprechen, die ihn umschwebende Staubwolke in den Vordergrund. Oder, weniger metaphorisch ausgedrückt, die Summe an diskursiven Ereignissen, die ihn als solchen erscheinen lassen. Klassiker sind im foucaultschen Sinn ein diskursives Phänomen: Sie sind das, was als klassisch deklariert bzw. so präsentiert oder gebraucht wird.

Der Diskursbegriff ist hier weit gefasst. Er meint nicht lediglich sprachliche Erzeugnisse, sondern umfasst auch visuelle oder materielle Präsentationen sowie Handlungsschemata,¹⁰² kurz: alle Formen des Gebrauchs von Kulturgütern bzw. der Bezugnahme auf sie. Dazu gehören historisch-kritische Gesamtausgaben ebenso wie industriell hergestellte Konterfeis, das künstlerisch-produktive *Rewriting* von älteren Texten ebenso

¹⁰¹ Zu Kanonisierungs- und Klassizisierungsprozessen im Jazz vgl. Hannes Höfer: Transatlantischer Klassiker-Transfer: Von der Moritat von Mackie Messer zum Jazz-Standard Mack the Knife, in: Paula Wojcik et al. (Hg.): Klassik als kulturelle Praxis. Funktional, intermedial, transkulturell, Berlin 2019, 477–501.

¹⁰² Zur Unterscheidung von Diskursivem und Nicht-Diskursivem in der Diskursforschung vgl. Silke van Dyk, Antje Langer et al.: Discourse and beyond? Zum Verhältnis von Sprache, Materialität und Praxis, in: Johannes Angermüller, Martin Nonhoff et al. (Hg.): Diskursforschung. Ein interdisziplinäres Handbuch, Bd. 1: Theorien, Methodologien und Kontroversen, Bielefeld 2014, 347–363.

wie die Errichtung von Denkmälern. All diese Präsentations- und Gebrauchsformen tragen dazu bei, ihren Gegenstand als Klassiker zu konstituieren, d.h. ihm für die jeweiligen Praxisbereiche Relevanz zu attestieren. Diese weite Auffassung des Diskursbegriffs ermöglicht es, eine wesentliche Eigenschaft des Phänomens zu fassen, nämlich seine Hybridität. Der Klassikerdiskurs lässt sich nicht auf *eine* Form von Spezialdiskurs reduzieren.¹⁰³ Es handelt sich um ein mehrschichtiges Phänomen, das aus unterschiedlichen gesellschaftlichen Praxisbereichen hervorgeht.

Man kann idealtypologisch vier gesellschaftliche Praxisbereiche bestimmen, in denen Klassiker gebraucht – d.h. produziert und/oder bewahrt – werden: die künstlerische und literarische Produktion, die Wissenschaft, die Ideologie, die Alltagskultur. Diesen Bereichen korrespondieren je eigene Diskursivitäten: der Kunstdiskurs, der Spezialdiskurs, der kulturpolitische Diskurs und der Breitendiskurs. Für jede Diskursform kann ein idealtypischer Adressatenkreis definiert sowie Medien der Verbreitung ausgemacht werden. Die vier Diskursformen unterscheiden sich aber vor allem im Hinblick auf die Funktionen, die Klassiker darin erfüllen: Im Kunstdiskurs dienen Klassiker der Verortung des eigenen Schaffens; im Spezialdiskurs erfüllen sie eine Exemplaritätsfunktion; im kulturpolitischen Diskurs werden sie als Autorität eingesetzt; im Breitendiskurs werden sie als Distinktionsmerkmal gebraucht. Der Bildungsdiskurs wird dabei nicht als eigenständige Diskursform behandelt, sondern als eine Mischform zwischen Spezial- und kulturpolitischem Diskurs.

Die Typologie ist in der unten stehenden Tabelle zusammengefasst. Im Folgenden werden die Funktionen von Klassikern in den einzelnen Diskursformen erläutert und an Beispielen aus den Bereichen der Literatur und der Musik veranschaulicht. Anschließend soll eine sechste Diskursform erwogen werden, die im Kontext von Jubiläen eine wichtige Rolle spielt: der Klassiker-Metadiskurs, der den Gebrauch von Klassikern und den Klassikerstatus reflektiert.

¹⁰³ Das ist der Grund, weshalb sich das Phänomen des Klassikers nur bedingt mithilfe der Interdiskurstheorie beschreiben lässt. Der Klassikerdiskurs ist nicht gleichzusetzen mit *einer* Form von Spezialwissen; er ist aber auch nicht rein interdiskursiv, d.h. dass er *nur* der Reintegration von unterschiedlichen Formen von Spezialwissen dienen würde. Um die von Jürgen Link geprägte Terminologie zu verwenden: Klassiker sind keine Kollektivsymbole, die Kopplungen von Spezialdiskursen ermöglichen. Zur Interdiskurstheorie und Kollektivsymbolik vgl u.a. Axel Drews, Ute Gerhard, Jürgen Link: Moderne Kollektivsymbolik. Eine diskurstheoretisch orientierte Einführung mit Auswahlbibliographie, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Nr. 1. Sonderheft Forschungsreferate, 1985, 256–295; Jürgen Link, Ursula Link-Heer: Diskurs/Interdiskurs und Literaturanalyse, in: LiLi. Zeitschrift für Literatur und Linguistik, Bd. 20, Nr. 77, 1990, 88–99; Frank Becker, Ute Gerhard, Jürgen Link: Moderne Kollektivsymbolik. Eine diskurstheoretisch orientierte Einführung mit Auswahlbibliographie (Teil II), in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Bd. 22, 1997, 70–107.

Tabelle 1: Formen des Klassikerdiskurses

	Kunstdiskurs	Spezialdiskurs	Kultur-politischer Diskurs	Breitendiskurs
		Bildungsdiskurs		
Adressatenkreis	Kunst- und Literaturpublikum/ ›Nachwelt‹	Spezialisten/ Akademische Öffentlichkeit	(Ideale) Öffentlichkeit: z.B. ›Volk‹, ›Nation‹, ›Menschheit‹	(Reale) Öffentlichkeit: Massen
Medien	Kunstwerke; programmatische Schriften (Manifeste, Lehrwerke etc.)	Wissenschaftliche Publikationsorgane; wissenschaftliche Vorträge	(Fest-)Reden; Publikationen in Zeitungen und Zeitschriften	Unterhaltungs- und Massenmedien; materielle Kultur
Funktion des Klassikers	VERORTUNG	EXEMPLARITÄT	AUTORITÄT	DISTINKTION (PARTIZIPATION/ DISTANZIERUNG)

1.4.2 Klassiker-Kunstdiskurs

Geht man von der Begriffsgeschichte aus, dann ist die primäre Funktion, die Klassikern zugeschrieben wird, Vorbildlichkeit. Der *scriptor classicus*, wie er zum ersten Mal im 2. Jahrhundert bei Aulus Gellius erwähnt wird, zeichnet sich durch seinen korrekten und deshalb mustergültigen Sprachgebrauch aus.¹⁰⁴ Die als ›klassisch‹ bezeichneten Werke, Autoren oder Epochen sind dem historischen Gebrauch zufolge diejenigen, die (ästhetische, stilistische) Maßstäbe setzen und aus diesem Grund als nachahmenswert gelten. Gerade hier lohnt es zu unterscheiden zwischen gesetzter und gebrauchter Norm, also zwischen Kanon und Klassik. Solange nur von institutioneller Seite erklärt wird, dass bestimmte Werke und Autoren mustergültig seien, sind sie als kanonisch zu bezeichnen; erst in dem Moment, in dem sich moderne Schriftsteller und Künstler produktiv mit ihnen auseinandersetzen – im Sinne der *imitatio* oder auch der *aemulatio* – werden sie zu Klassikern. Paradigmatisch hierfür sind die Werke der als Klassizismen titulierten Epochen: Die gesetzte (antike) Norm wird dann zum ästhetischen Programm und fällt (idealerweise) mit der künstlerischen Praxis zusammen.

Auch unabhängig von klassizistischen Epochen ist die Kunst- und Literaturproduktion Ort der Herausbildung eines Klassikerdiskurses. Die Bezugnahme auf Werke und Autoren der Vergangenheit im Kunstdiskurs wurde im Anschluss an die Konstanzer Schule unter dem Aspekt der ›produktiven Rezeption‹ untersucht. Sie lassen sich mithilfe des Klassiker-Begriffs in funktionaler Perspektive beschreiben. Man kann dann von drei Modalitäten des Klassiker-Gebrauchs im Kunstdiskurs ausgehen:

¹⁰⁴ Wilhelm Voßkamp: Art. Klassisch/Klassik/Klassizismus, in: Karlheinz Barck, Martin Fontius et al. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 3, Stuttgart, Weimar 2001, 289–305, hier 292.

1. Bestätigung: Indem Künstler und Schriftsteller sich in ihren Werken an alten Vorbildern orientieren, bestätigen sie ihren Klassikerstatus. Dabei wird das Vorbild so gestaltet, dass es mit den eigenen ästhetischen Prinzipien übereinstimmt. Das kann man z.B. an den Vorträgen sehen, die Anton Webern, einer der Protagonisten der sogenannten Zweiten Wiener Schule, Anfang der 1930er Jahre zur »Neuen Musik« hält. Beethoven wird darin immer wieder als Wegweiser zitiert. An einer Stelle wird er als Maßstab für die Variationenform genannt, einer Form, die, so Webern, »eine Vorläuferin der Komposition in zwölf Tönen«¹⁰⁵ sei. Der Autor erklärt das anhand eines bekannten Beispiels, das er allerdings anders fokussiert als zu seiner Zeit üblich: »Beispiel: Beethovens Neunte Symphonie, letzter Satz: Thema einstimmig; alles weitere ist auf diesen Gedanken gestellt, er ist die Urform. Unerhörtes geschieht, und es ist doch immer wieder dasselbe!«¹⁰⁶ Webern bestätigt den Klassikerstatus Beethovens und des Finales der *Neunten Symphonie* für die »Neue Musik«; indem er das Stück aber auf ein strukturelles Prinzip reduziert – und zwar eben das Prinzip, das auch für die »Komposition in zwölf Tönen« maßgeblich ist –, modelliert er diesen Klassiker neu. Das bedeutet nicht, dass diese Fokussierung *per se* falsch wäre; nur muss man sich bewusst sein, dass sie sich aus dem speziellen Legitimationsbedarf der »Neuen Musik« ergibt.¹⁰⁷

Dass die Klassiker dem je aktuellen künstlerischen Bedarf angepasst werden, gilt auch für »klassizistische« Ansätze: »Die Bestimmung des Klassischen entwirft sich die Antike, die sie braucht«¹⁰⁸, formuliert das griffig Horst Thomé im Hinblick auf die von Winckelmann festgelegten und in der Folge transformierten Konzepte eines klassischen Stilideals.

2. Absetzung: Wenn sich Kunstproduzenten von alten Vorbildern absetzen, gebrauchen sie sie als Maßstäbe, an denen sich der eigene – divergierende oder antagonistische – Ansatz klären lässt. Wenn Jean Cocteau 1918 provokativ behauptet: »Beethoven est fastidieux quand il développe«,¹⁰⁹ nutzt er den Klassiker als Anti-Vorbild für sein eigenes episodisches, pointillistisches Kunstverständnis. Er präsentiert Beethoven dazu als langweiliger Musterschüler einer organischen Gestaltungsform, wofür die Idee des *développement* (Durchführung) steht. Auch als Anti-Vorbilder werden Klassiker also dem Bedarf entsprechend modelliert.

3. Erschaffung: Indem sich Kunstproduzenten auf alternative Vorbilder berufen, schaffen sie neue Klassiker. Ein Beispiel hierfür bietet die vom George-Kreis inszenierte Konkurrenz zwischen Goethe und Hölderlin, die sich im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts in der latenten Rivalität zwischen Friedrich Gundolf und Max Kommerell

¹⁰⁵ Anton Webern: Der Weg zur Komposition in zwölf Tönen [1932], in: Der Weg zur neuen Musik, Wien 1960, 45–61, hier 56.

¹⁰⁶ Ebd.

¹⁰⁷ Zum Verhältnis der Komponisten der Zweiten Wiener Schule zu Beethoven vgl. Nikolaus Urbanek: »Man kann nicht mehr wie Beethoven komponieren, aber man muß so denken wie er komponierte.« Beethoven in der Kompositionstheorie der Wiener Schule, in: Hartmut Krones, Christian Meyer (Hg.): Mozart und Schönberg. Wiener Klassik und Wiener Schule, Wien 2012.

¹⁰⁸ Horst Thomé: Art. Klassik, in: Harald Fricke (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 2, Berlin, New York 2000, 266–270, hier 268.

¹⁰⁹ Jean Cocteau: *Le Coq et l'Arlequin*, Paris 1918, 16.

widerspiegelt:¹¹⁰ Goethe wird in dieser Debatte in seiner Funktion als Vorbild für das neue Geschichts- und Gemeinschaftsmodell der George-Anhänger von Hölderlin abgelöst. Durch das Umstürzen des Klassikers präsentiert sich die Bewegung als modern; durch das Etablieren eines alternativen Klassikers wird der eigene Neuansatz legitimiert. So konstruiert jede noch so radikale Avantgarde ihren »Stammbaum«¹¹¹ und erschafft neue Klassiker-Traditionen.

Im heutigen Kunst- und Literaturbetrieb ist die Produktion von Klassikern geradezu exponentiell. Im »Zeitalter der neuen Archive«¹¹² und der permanenten Verfügbarkeit von vergangenen und aktuellen Kulturgütern kann alles jederzeit als Vorbild (oder Anti-Vorbild) gebraucht werden. Angesichts dieser neuen Entwicklungen erscheint es sinnvoll, die Vorbildfunktion von Klassikern dahingehend zu präzisieren, dass es weniger um eine *imitatio* bzw. *aemulatio* geht denn um eine Verortung innerhalb der Kunst- bzw. Literaturgeschichte sowie innerhalb eines immer vielfältiger werdenden künstlerisch-literarischen Feldes. Klassiker werden weniger als stilistische oder ästhetische Maßstäbe gebraucht; sie dienen dazu, sich in einem Kontinuitätsverhältnis oder im Gegenteil im Bruch mit Vorgängern zu positionieren.

Um auch das an einem Beispiel zu erläutern: In seiner im Rahmen seines Aufenthalts in der Villa Massimo entstandenen Erzählsammlung *Orangen und Engel* lässt Ingo Schulze das Vorbild schlechthin, wenn es um deutsche Italienreisen geht, auftreten. Allerdings tut er es an eher unerwarteter Stelle, nämlich indem er Goethe in Gestalt eines Oktopus im Aquarium von Neapel erkennt:

»Es ist keine nachträgliche Erfindung, wenn ich behaupte, seine Haltung [des Oktopus] entsprach der eines Menschen auf einer Chaiselongue, ja, in gewisser Weise erinnerte er mich an Tischbeins Goethe, denn der mächtige Kopf und Rumpf – es ist schwer, dies genau voneinander zu unterscheiden – war leicht nach links geneigt, während er sämtliche Arme nach rechts ausgestreckt hatte.«¹¹³

Goethe dient hier nicht als Vorbild im ästhetischen oder stilistischen Sinn: Schulze braucht sich nicht mehr an das Muster der *Italienischen Reise* zu halten, um selbstbewusst seine eigenen *Italienischen Skizzen* vorzulegen. Trotzdem bleibt Goethe eine unumgängliche kulturelle Referenz, etwa wenn der Autor seine Erzählung als »das ver spätete Tagebuch«¹¹⁴ eines Ausflugs nach Neapel einführt. Mit dem Verweis auf den Klassiker eröffnet Schulze eine historische Perspektive und positioniert sich innerhalb der Tradition deutscher Italienreisender. In der Affirmation der klassischen Referenz und ihrer gleichzeitigen Verfremdung durch den Vergleich mit dem Oktopus kann man zugleich eine Verortung im kulturellen Feld sehen: Schulze schafft für seine Auseinan-

¹¹⁰ Vgl. Claude Haas: Hölderlin contra Goethe. Gemeinschaft und Geschichte in Max Kommerells *Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik*, in: Zeitschrift für Germanistik, Bd. 27, Nr. 1, 2017, 149–162.

¹¹¹ Astrid Schmidt-Burkhardt: Stammbäume der Kunst: zur Genealogie der Avantgarde, Berlin 2005.

¹¹² Moritz Baßler: Klassiker im Zeitalter der Neuen Archive. Zwischen *idée reçue*, Modell und Zitierbarkeit, in: Paula Wojcik et al. (Hg.): Klassik als kulturelle Praxis. Funktional, intermedial, transkulturell, Berlin 2019, 39–51.

¹¹³ Ingo Schulze: *Orangen und Engel. Italienische Skizzen*, Berlin 2010, 137.

¹¹⁴ Ebd., 117.

dersetzung mit Italien einen Raum zwischen Hochkulturellem und Trivialem – Goethe dient ihm gewissermaßen als Zeiger, mit dem er sich in diesem Raum verorten kann.

Im Kunstdiskurs werden Klassiker also gebraucht, um die eigene zeitliche und räumliche Position zu klären. Neben der Verortung innerhalb eines künstlerisch-literarischen Feldes dient der Bezug auf einen Klassiker auch dazu, um es etwas pathetisch auszudrücken, sich für die Nachwelt in ein bestimmtes Licht zu stellen. Das Prinzip gilt selbst für Schriftsteller und Künstler, die man im strengsten Sinne als Klassizisten bezeichnen kann, etwa für den französischen Moralisten La Bruyère. Indem er in seinen *Caractères* in ein produktives Verhältnis zum griechischen Philosophen Theophrastos tritt, schafft er eine philosophisch-ästhetische Filiation, die sein eigenes Vorhaben legitimiert.¹¹⁵ Zugleich signalisiert er damit im Kontext der *Querelle des Anciens et des Modernes* seine Zugehörigkeit zu den *Anciens*. Mit dem Verweis auf Theophrastos macht La Bruyère seine Position in geschichtlicher und zeitgenössischer Perspektive eindeutig.

1.4.3 Klassiker-Spezialdiskurs

Quant au texte qui a été choisi (pour quelles raisons? Je sais seulement que je désirais depuis longtemps faire l'analyse d'un court récit dans son entier et que mon attention fut attirée sur la nouvelle de Balzac par une étude de Jean Reboul; l'auteur disait tenir son propre choix d'une citation de Georges Bataille, ainsi je me trouvais pris dans ce report, dont j'allais, par le texte lui-même, entrevoir toute l'étendue), ce texte est *Sarrasine*, de Balzac.

—Roland Barthes: *S/Z* (1970)

Der Spezialdiskurs ist nicht unwesentlich an der Produktion der Staubwolke beteiligt, von der Klassiker umgeben sind: Die meisten Seiten, die je über Goethe und sein Werk geschrieben wurden, stammen aus dem Bereich der Philologie, wozu eine Reihe von Nachbardisziplinen wie die Philosophie, die Kunst- und Wissenschaftsgeschichte oder auch die Kulturwissenschaften treten. Allerdings liegt der Anspruch dieser Wissenschaften gerade darin, den Klassiker nicht zu *gebrauchen*, sondern ihn mithilfe von historischer Rekonstruktion, Kontextualisierung, Texthermeneutik etc. gewissermaßen zu entfunktionalisieren. Überspitzt formuliert: Der Klassiker wird im Spezialdiskurs nicht als Klassiker gebraucht.¹¹⁶

115 Jean de la Bruyère: *Les Caractères* [1688-1694], hg. von Emmanuel Bury, Paris 2004. La Bruyère präsentiert sein Werk als eine einfache Übertragung der »Charaktere« des Theophrastos, die er mit Beobachtungen zu seiner eigenen Zeit ergänzt habe.

116 Man kann das, um mit Aleida Assmann zu sprechen, auch als zwei konträre Umgangsweisen mit literarischen Texten ansehen: Die Kulturwissenschaft befasst sich mit »kulturellen Texten«, die eine gesellschaftliche Relevanz haben; die Literaturwissenschaft hingegen konstruiert »autonome Texte«, indem sie die »kulturellen Texte« unabhängig von ihren gesellschaftlichen Funktionen betrachtet. Beide Perspektiven schließen sich nach Assmann einander aus: »Die Thematik kultureller Texte kann aus literaturwissenschaftlicher Sicht überhaupt nicht in den Blick kommen. Die Institutionalisierung von Literatur als kulturelles Subsystem beruht auf einer grundsätzlichen Abwendung von kulturellen Texten.« Aleida Assmann: *Was sind kulturelle Texte?* in: Andreas Poltermann

Der Unterschied zwischen dem wissenschaftlichen Umgang mit einem Text und seinem gesellschaftlichen Gebrauch lässt sich anhand der 1933 veröffentlichten Abhandlung von Wilhelm Böhm mit dem Titel *Faust der Nichtfaustische* veranschaulichen. Aus philologischer Perspektive widerlegt der Autor mit aller Deutlichkeit die nationalpolitische Funktionalisierung der Faust-Figur: Im Spezialdiskurs wird Goethes Drama die Funktion als Nationalklassiker abgesprochen. Genauer: Die Bedingung für eine ernst zu nehmende philologische Beschäftigung mit dem Werk ist von seinem Klassikerstatus abzusehen. Das hindert Böhm allerdings nicht daran, diesen Status für den außerphilologischen Bereich positiv zu bewerten: »Ich verkenne gar nicht, daß das Wort vom ›faustischen Menschen‹ in neuerer Zeit durchaus eine Kulturmission hat, und Missionen müssen durch Legenden wirken!«¹¹⁷ Der Spezialdiskurs konstituiert sich hier in Abgrenzung zu anderen Gebrauchsweisen.

Natürlich wäre es falsch zu behaupten, der Spezialdiskurs verzichte auf jegliche Form von Klassiker-Gebrauch: Dass etwa die Germanistik lange Zeit an der kulturpolitischen Funktionalisierung Goethes mitgewirkt hat, sie daraus sogar ihre Dignität zog, wird sich auch im Folgenden in der Analyse der Goethejubiläen bestätigen. Und bis heute kann die Wahl eines Forschungsgegenstandes karrierestrategisch motiviert sein. Für Katharina Mommsen ist dies sogar eine der letzten gesellschaftlichen Funktionen, die Goethe am Ende des 20. Jahrhunderts noch erfülle: »Man ist eigentlich kein ernstzunehmender Germanist, solange man nicht seinen Senf zu Goethe produziert hat. Das gehört einfach dazu. [...] Goethe findet fast nur noch in der Literaturwissenschaft statt.«¹¹⁸ In beiden Fällen – der kulturpolitischen und der karrierestrategischen Funktionalisierung – wird der Klassiker aber zu wissenschaftsexternen Zwecken genutzt: Er dient, wie im kulturpolitischen Diskurs, als Autorität, oder, wie im Breitendiskurs, als gesellschaftliches Disktinktionsmerkmal.

Man könnte den literatur- und musikwissenschaftlichen Spezialdiskurs deshalb eher als Kanonisierungsinstanz betrachten, die das, was schon klassisch ist (also schon gebraucht wird), institutionalisiert. So ist beispielsweise Mickiewicz, lange bevor er in der Zwischenkriegszeit zum Gegenstand literaturwissenschaftlicher Forschung wird, ein populärer Schriftsteller, der in anti-russischen Kreisen als polnischer Nationalklassiker angesehen wird. Erst nach der Unabhängigkeit Polens 1918 wird diese Popularität institutionell anerkannt u.a. durch die Entwicklung einer ›Mickiewiczologie‹ an den Universitäten. Bis dahin war Mickiewicz klassisch, aber nicht kanonisch.¹¹⁹ Auf der Ebene der Gesellschaft als Ganzes hat der Spezialdiskurs eine Regulationsfunktion: Er kann eine schon bestehende Klassiker-Praxis legitimieren, er kann sie aber umgekehrt auch anstoßen, indem bestimmte Werke als maßstäblich für den künstlerischen oder didaktischen Gebrauch erklärt werden. Zu Klassikern werden diese Werke erst, wenn sie in den jeweiligen Praxisbereichen tatsächlich gebraucht werden.

(Hg.): *Literaturkanon – Medienereignis – Kultureller Text. Formen interkultureller Kommunikation und Übersetzung*. Berlin 1995, 232–244, hier 234.

¹¹⁷ Wilhelm Böhm: *Faust der Nichtfaustische*, Halle 1933, 2.

¹¹⁸ Katharina Mommsen: *Goethe und unsere Zeit. Festrede im Goethejahr 1999 zur Eröffnung der Hauptversammlung der Goethe-Gesellschaft im Nationaltheater zu Weimar am 27. Mai 1999*, Frankfurt a.M. 1999, 11.

¹¹⁹ Vgl. dazu Wojcik: *Theorie der Klassik*.

Um von Klassikern *innerhalb* des Spezialdiskurses zu sprechen, scheint es sinnvoll, von den (Geistes-)Wissenschaften als Kommunikationssystem auszugehen. In diesem System werden sie aus Verständigungsgründen eingesetzt. Klassiker, so definiert es Stefan Matuschek, »sind die akzeptiertesten individuellen Anschauungsbeispiele für unseren gemeinsamen Begriffs- und Vorstellungshaushalt. [...] Sie entstehen und erhalten sich als die am häufigsten und erfolgreichsten gebrauchten Exemplar, an denen man sich und anderen einen je bestimmten Sachverhalt deutlich machen kann«¹²⁰. »Klassisch« sind demnach diejenigen Phänomene zu nennen, die innerhalb des Kommunikationssystems Wissenschaft die Vorstellung von abstrakten Kategorien füllen.

Wilhelm Meister etwa ist der Bildungsroman-Klassiker: Es ist der Text, an dem sich am besten erklären lässt, was ein Bildungsroman überhaupt ist; der Vergleich mit Goethes *Meister*-Roman ermöglicht es, frühere und spätere Bildungsroman-ähnliche Texte einzuordnen und zu systematisieren. Am Fall des *Wilhelm Meister* lassen sich noch andere Sachverhalte erklären – etwa Goethes Umgang mit Zeitformen des Erzählens¹²¹ oder auch Bourdieus Theorie des literarischen Feldes.¹²² Aber die Exemplaritätsfunktion und damit der Klassikerstatus des Werkes beschränken sich auf seine Definition als Bildungsroman. Im Spezialdiskurs wird man deshalb nicht von einer bedarfsorientierten Modellierung sprechen, sondern von einer Zuspitzung: Der Klassikerstatus impliziert eine Fokussierung auf einen bestimmten Aspekt im so definierten Phänomen. Wenn von *Wilhelm Meister* als Bildungsroman die Rede ist, dann werden notwendigerweise eine ganze Reihe von anderen Aspekten in diesem Werk ausgeblendet.

Die Phänomene, die innerhalb des Kommunikationssystems Wissenschaft als Klassiker bezeichnet werden können, bilden eine relativ stabile und überschaubare Gesamtheit. Dennoch werden auch im Spezialdiskurs Klassiker produziert, und zwar in der Regel dann, wenn neue Theorien oder Begriffe etabliert werden. Denn »jede auch auf das Allgemeinste zielende Literaturtheorie [beruht] auf einer Vorauswahl, woran man sich zum Verständnis der Sache orientiert«¹²³. Insofern der neue Theorieentwurf Erfolg hat, wird diese Vorauswahl klassisch, denn sie dient dann der Klärung des theoretischen Sachverhalts bzw. seiner Weiterentwicklung und Diskussion. So ist das mit Balzacs *Sarrasine*, der Erzählung, die Barthes nach eigener Aussage zufällig wählte, um seine Theorie der Pluralität des literarischen Textes und der sich daraus ergebenden Notwendigkeit einer strukturalen Textanalyse zu veranschaulichen. Auf die prinzipielle Solidarität zwischen Theorieentwurf und Text weist Barthes in seiner knappen theoretischen Einleitung selbst hin: »chaque texte (unique) est la théorie même (et non le simple

120 Matuschek: Plädoyer für einen partikularistischen Klassiker-Begriff, 32ff.

121 Albrecht Koschorke: Identifikation und Ironie. Zur Zeitform des Erzählens in Goethes *Wilhelm Meister*, in: Claudia Breger, Fritz Breithaupt (Hg.): Empathie und Erzählung, Freiburg i.Br. 2010, 173–186.

122 Stefanie Stockhorst: Pierre Bourdieus Theorie des literarischen Feldes: eine methodenorientierte Fallstudie am Beispiel der frühen *Wilhelm Meister*-Rezeption, in: Hubert Zapf, Günter Butzer (Hg.): Theorien der Literatur. Grundlagen und Perspektiven, Bd. 4, Tübingen 2009, 55–80.

123 Stefan Matuschek: Die majestätische Bequemlichkeit eines Ordnungsmodells. Zur Funktion der Scholastik in der neueren Literaturtheorie, in: Gerhard R. Kaiser, Stefan Matuschek (Hg.): Begründungen und Funktionen des Kanons. Beiträge aus der Literaturwissenschaft, Philosophie und Theologie, Heidelberg 2001, 173–190, hier 201.

exemple) de cette fuite, de cette différence qui revient indéfiniment sans se conformer.«¹²⁴ Es ist auch Barthes' *Sarrasine*, also *Sarrasine*, wie Barthes sie in *S/Z* deutet, die zum Klassiker des Strukturalismus geworden ist: Wenn man wissen will, wie eine strukturalistische Literaturanalyse aussieht, dann nimmt man am besten den zweiten Teil von Barthes' *S/Z* zur Hand.

1.4.4 Kulturpolitischer Klassikerdiskurs

Immer wenn man etwas nicht auf die eigene Kappe zu nehmen wagt, holt man sich einen klassischen Gewährsmann.

—Martin Walser: *Was ist ein Klassiker?* (1985)

Der kulturpolitische Klassikerdiskurs ist an eine ideale – im Sinne der von Habermas untersuchten bürgerlichen – Öffentlichkeit adressiert,¹²⁵ etwa ›Volk‹, ›Nation‹, ›Menschheit‹.¹²⁶ Es geht darin um die Aushandlung von Prinzipien und Werten, die die Gesellschaft als Gesamtheit betreffen. Konkret meint das, dass es die Öffentlichkeit als kritische Masse zu überzeugen gilt. Die Funktion von Klassikern in diesem Zusammenhang lässt sich am besten mit dem Begriff der Autorität fassen: Wer die Öffentlichkeit zu überzeugen sucht und dabei auf alte Autoren oder Werke zurückgreift, tut es, um der eigenen Botschaft mehr Gewicht zu verleihen. Was behauptet wird, erscheint dadurch legitimiert, dass es schon einmal auf prägnante Weise formuliert bzw. impliziert wurde. Klassiker sind also gewissermaßen externalisierte Autoritätsargumente: Die Verantwortung für das Vermittelte wird durch den Verweis auf sie fiktiv nach Außen verlagert.

Die Funktionalisierung von Klassikern wurde bisher vorrangig am Fall des kulturpolitischen Diskurses besprochen, weil sie dort am spektakulärsten, oft auch am plakativsten ist. So ist die Behauptung des Germanisten Julius Petersen, Goethe würde im nationalsozialistischen Deutschland »den schwarzen Gesellen und den braunen Kameraden [...] seinen Gruß nicht versagt haben«¹²⁷, eine reine Spekulation, die 1935 dazu dient, den Klassiker für das neue politische Regime brauchbar erscheinen zu lassen. Es sind solche besonders auffällige bedarfsorientierte Modellierungen, die seit Mitte der 1960er Jahre das grundlegende Misstrauen gegenüber Klassikern genährt haben.

Das geht allerdings nicht ohne Widersprüche: Als Funktionalisierungen – bzw. ›Instrumentalisierungen‹ oder ›Missbrauch‹ – herausgestellt wurden in der Regel diejenigen Gebrauchsformen, die aus der Perspektive der jeweiligen Gegenwart als moralisch zweifelhaft galten. Ein Beispiel hierfür findet sich im Katalog zur Ausstellung *Mythos*

124 Barthes: *S/Z*, 17.

125 Jürgen Habermas: *Strukturwandel der Öffentlichkeit: Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft* [1962/1990], Frankfurt a.M. 2004.

126 Mit den einfachen Anführungszeichen wird die im kulturpolitischen Diskurs erfolgende Adressierung an eine ideale, projizierte Öffentlichkeit markiert.

127 Julius Petersen: Goethe-Verehrung in fünf Jahrzehnten. Ansprache zur Feier des 50jährigen Bestehens der Goethe-Gesellschaft am 27. August 1935, in: *Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft*, Bd. 21, 1935, 1-25, hier 23.

Beethoven aus dem Jahr 1986, die nach den Zeiten der Ideologiekritik eine sachliche Darstellung der Beethovenrezeption intendierte.¹²⁸ In der Sektion zu »Politik und deutsche Geschichte« distanzieren sich die Autoren erwartungsgemäß vom Beethovenkult des Nationalsozialismus:

»Das Dritte Reich [tat sich] mit dem Menschen Beethoven [...] schwer. Auch die Tatsache, daß Hitler lieber Bruckner und Wagner hörte und sich zu Beethoven kaum einmal geäußert hat, mag damit im Zusammenhang stehen, daß die nationalsozialistische Zuwendung, die natürlich unvermeidlich erfolgen mußte, der Wirkung Beethovens keinen bleibenden Schaden zugefügt hat.«¹²⁹

Das Argumentationsschema ist bekannt: Die (ewigen) Klassiker, so lautet vor allem in den Nachkriegsjahrzehnten der Tenor, seien unversehrt geblieben von den widersinnigen Indienstnahmen, denen sie unter der nationalsozialistischen Herrschaft ausgesetzt wurden. Sie würden sich der politischen Instrumentalisierung wie von selbst widersetzen.

Ganz anders bewertet werden allerdings als moralisch wertvoll betrachtete Funktionalisierungen. So heißtt es im Ausstellungskatalog betont positiv zur Verwendung des Anfangsmotivs der *Fünften Symphonie* als Erkennungs- und Kommunikationszeichen durch die Alliierten: »Das Morsealphabet, das für den Buchstaben V dreimal kurz und einmal lang vorsieht, Winston Churchills Victory-Fingerwink und der Rhythmus des Hauptmotivs aus Beethovens *Fünfter* verschmolzen so zu einer griffigen, stimmigen und bedeutungsvollen Abbreviatur.«¹³⁰ Insofern sich die Autoren mit den Werten, die dem Gebrauch des Motivs zugrunde liegen, identifizieren können, besteht kein Grund mehr, auf die Unversehrtheit des Klassikers zu pochen. Obwohl sowohl die Indienstnahme durch die Nazis als auch die durch die Alliierten Funktionalisierungen Beethovens und seines Werks im kulturpolitischen Diskurs darstellen, werden sie also anders behandelt: Die eine wird als Instrumentalisierung des Klassikers herausgestellt, die andere als adäquates Zeugnis der Beethovenrezeption.

Es soll hier keineswegs darum gehen, grundsätzliche Unterschiede im ideologischen Gebrauch von Klassikern zu relativieren. Vielmehr soll differenziert werden zwischen moralischer Bewertung einerseits und funktionaler Analyse andererseits. Anders formuliert: Natürlich ist es richtig, den Gebrauch des Schicksalsmotivs aus Beethovens *Fünfter* als Erkennungszeichen bei den Alliierten für moralisch wertvoller zu halten als seine gleichzeitige Verwendung zur Feier von Hitlers Geburtstag. Allerdings ist es argumentativ unsauber, um nicht zu sagen naiv, sich dabei zusätzlich auf das Argument zu stützen, die alliierte Interpretation entspräche eher der Intention des Werks und sie deshalb nicht als Funktionalisierung aufzufassen. Beide Formen des Gebrauchs machen gleichermaßen das Phänomen des Klassikers aus.

128 Im Geleitwort heißtt es: »Die Zeit der Bilderstürmerei [...] ist vorbei. [...] Niemand kann das Positive vom Negativen des Mythos trennen, er muß als Ganzes begriffen werden. Und er will ernstgenommen sein; denn er ist viel zu sehr in unserem Denken verwurzelt, als daß wir uns über ihn erheben könnten.« Rainer Cadenbach (Hg.): *Mythos Beethoven: Ausstellungskatalog*, Laaber 1986, 5.

129 Ebd., 143.

130 Ebd.

Wie wird aber Beethoven von den Alliierten und den Nazis gebraucht? In beiden Fällen könnte das, was vermittelt wird, auch ohne Bezug auf den Klassiker auskommen: Um einen wiedererkennbaren Jingle, wie den der BBC zu etablieren, genügt eine prägnante Tonfolge; um Hitlers Größe musikalisch zu inszenieren, hätte es genug andere feierliche Musikstücke zur Auswahl gegeben, auch von zeitgenössischen Komponisten. Der Rückgriff auf die *Fünfte* ermöglicht es aber, dem Vermittelten mehr Gewicht zu geben. Die implizite Botschaft lautet: Beethoven sagt es genauso wie wir. Der Klassiker spielt also die Rolle der Autorität, die die eigene Handlungsweise legitimiert. Damit geht eine wichtige Charakteristik des kulturpolitischen Klassikerdiskurses einher: Er ist fast immer personenbezogen. Wird nicht, wie bei Petersen, die Person des Klassikers selbst in einer Art Fiktion bemüht, dann werden musikalische oder literarische Zitate als Autoraussagen präsentiert. Das zentrale Stilmittel des kulturpolitischen Klassikerdiskurses ist die Prosopopöie. Das kann so weit gehen, dass Klassikern erfundene Zitate in den Mund gelegt oder nie geschehene Handlungen attribuiert werden. Aussagen oder Handlungsweisen von Klassikerfiguren werden dann auf die gegenwärtige Situation appliziert. Bei diesem Applikationsverfahren bleibt sehr viel implizit; zentraler ist der Effekt: Es soll der Eindruck entstehen, dass die Anekdote oder das Zitat sich genau auf die gegenwärtige Lage beziehen würden.

1.4.5 Klassiker-Breitendiskurs

Was sag ich immer? Der alte Fritz, der kategorische Imperativ und unser Exerzierreglement, das macht uns keiner nach! Das und die Klassiker, damit hammer's geschafft in der Welt!

—Carl Zuckmayer: *Der Hauptmann von Köpenick* (1931).

Der kulturpolitische Klassikerdiskurs pflegt ein emphatisches Verständnis von Öffentlichkeit: Adressiert werden ideale Projektionen von Gemeinschaft, für die der Klassiker verbindlich ist. Der Breitendiskurs richtet sich an die einzelnen Individuen, die diese Gemeinschaft bilden: An die Stelle des idealen ›Volks‹ oder der idealen ›Menschheit‹ tritt eine reale Masse, d.h. eine Summe an privaten Interessen. Damit ist der Breitendiskurs derjenige, der am ehesten Aufschluss über eine tatsächliche Klassiker-Praxis gibt. Denn die Vermarktungs- und Verbreitungsformen von Klassikern in der materiellen Kultur und in den Massenmedien hängen auf unmittelbarere Weise als in anderen Diskursformen mit den Reaktionen der Rezipienten zusammen. Klassiker unterliegen im Breitendiskurs den Gesetzen der Markt- und Aufmerksamkeitsökonomie, was eine rasche Anpassung an wandelnden Bedürfnissen impliziert.

Die Funktion von Klassikern im Breitendiskurs lässt sich mit Blick auf Bourdieu mit dem Begriff der Distinktion fassen.¹³¹ Sei es affirmativ gemeint oder im Gegenteil ironisch gebrochen, ist der Verweis auf Klassiker ein Wink zu einer Vorstellung von Kultur (sei es der sogenannten Hochkultur oder einer Subkultur), zu der ein Verhältnis hergestellt wird. Dieses Verhältnis lässt sich sowohl als *Partizipation* als auch als *Distanzierung* auffassen. Durch den materiellen oder geistigen Besitz eines Klassikers wird eine

¹³¹ Pierre Bourdieu: *La distinction: critique sociale du jugement* [1979], Paris 2007.

kulturelle Zugehörigkeit markiert, was Carl Zuckmayer in seinem *Hauptmann von Köpenick* auf den Punkt bringt: Wenn Schneider Wormser im oben angeführten Zitat sich mit Kant und »den Klassikern« brüstet, dann tut er es, um sich von einem kulturellen ›Unten‹ abzugrenzen – jenes, das in seinen Augen durch den streunenden Ex-Sträfling Wilhelm Voigt repräsentiert ist. Doch entsteht der Witz im Stück gerade durch die Inkongruenz der Inanspruchnahme: Wer »die Klassiker« wie Schneider Wormser offen als Distinktionsmerkmal gebraucht, macht sich lächerlich. Damit schafft Zuckmayer eine weitere Ebene der kulturellen und sozialen Distinktion, auf der sich diejenigen treffen, die ein distanziertes Verhältnis zur Literatur beanspruchen und sie nicht als Aushängeschild nutzen.

Was im *Hauptmann von Köpenick* literarisch bearbeitet und reflektiert wird, kann man auch auf ein aktuelles Beispiel übertragen: den Gebrauch von Klassikern in der Dingkultur. Wer etwa eine Goethe-Playmobilfigur erwirbt, ist nicht im Besitz irgendeines Spielzeugs, sondern signalisiert damit ein zumindest minimales Bewusstsein vom Stellenwert Goethes in der Gesellschaft. Für den Käufer der Playmobilfigur steht Goethe für irgendetwas: für (Hoch-)Kultur, Bildung, Humanismus, Geschichte, deutsche Identität etc. Das Spielzeug kann eine Form der Teilhabe an diesem ›Etwas‹ sein. Vielleicht verschenkt der Käufer es an ein Kind, mit der Überzeugung, dass dieses an das von Goethe Verkörperte herangeführt werde. Vielleicht sieht er in der Playmobil-Figur aber andersherum einen Zusammenprall zwischen Hochkulturellem und Trivialem – und stellt sie als (selbst-)ironische Geste auf den heimischen Schreibtisch. Er führt dadurch eine Distanz zu Goethe und dem ein, was er für ihn und die Gesellschaft bedeutet. Dennoch muss er sich dazu zunächst in ein Verhältnis zu dem Klassiker setzen können. Auch um den Kauf einer Goethe-Playmobilfigur als ironische Geste aufzufassen bedarf es eines minimalen Bewusstseins um den Stellenwert Goethes in der (westlichen) Kultur. Der Klassiker – hier reduziert auf wenige charakteristische Merkmale, bei Zuckmayer sogar auf die Kategorie des ›Klassikers‹ selbst – verweist im Breitendiskurs auf einen größeren Sinnzusammenhang. Er ist ein Zeichen für etwas.

1.4.6 Klassiker-Bildungsdiskurs

Dass Klassiker etwas mit Bildung zu tun haben, wird in der französischen Klassikdiskussion immer wieder betont. »Classique« wird schon in Furetières *Dictionnaire universel* in die Nähe von ›classe‹ gerückt: »CLASIQUE, adj. masc. & fém., qui ne se dit guère que des auteurs qu'on lit dans les classes, dans les écoles, ou qui y ont grande autorité.«¹³² Tatsächlich ist im Bildungsdiskurs eine kontinuierliche Klassikerpraxis zu beobachten: Es ist der Ort, an dem das (schul-)kanonisch Gesetzte in die Praxis umgesetzt wird.¹³³ Trotzdem gehe ich davon aus, dass der Klassiker-Bildungsdiskurs keine eigenständige Form des Klassikerdiskurses darstellt, weil er abhängig von anderen Formen ist.

Die Funktionsweise von Klassikern im Bildungskontext ergibt sich zum einen aus dem Klassiker-Spezialdiskurs: Klassiker werden gebraucht, um Wissen über histori-

¹³² Antoine Furetière: *Dictionnaire universel*, Paris 1690.

¹³³ Vgl. Isabelle de Peretti, Béatrice Ferrier, Christine Prévost (Hg.): *Enseigner les classiques aujourd’hui: approches critiques et didactiques*, Bruxelles 2012.

sche, ästhetische, gattungsbegriffliche Kategorien zu konkretisieren. Racines *Phèdre* ist besonders gut geeignet, um alle Aspekte der klassizistischen Tragödie anzusprechen; Mozarts *Sonate facile* um zu erklären, was eine Sonatenhauptsatzform ist. Klassiker haben hier eine Exemplaritätsfunktion. Sie werden zum anderen zur Vermittlung von Werten gebraucht, und erfüllen dann – wie im kulturpolitischen Klassikerdiskurs – eine Autoritätsfunktion. Kristina Popp hat untersucht, wie Goethes Biografie und Werke im ausgehenden 19. Jahrhundert zum Zweck der Moralerziehung, aber auch der Stabilisierung bürgerlicher und humanistischer Wertvorstellungen dienten;¹³⁴ zu Beginn des 21. Jahrhunderts werden der Autorin zufolge goethesche Texte im Deutschunterricht nicht ausschließlich, aber auch als »literarische Denkbilder« gelesen, d.h. als »Wahrnehmungs-, Deutungs- und Sinnangebote, von denen die Schülerinnen und Schüler Gebrauch machen können«¹³⁵. Im Vordergrund stehe dann »nicht das literarische Werk als sprachliches Gebilde, als ästhetischer Gegenstand [...], sondern das Wirkungspotenzial«¹³⁶.

1.4.7 Klassiker-Metadiskurs

Es bleibt eine letzte Form des Klassikerdiskurses in Erwägung zu ziehen, bei der im Unterschied zu den anderen Diskursformen nicht die Funktion im Mittelpunkt steht, weshalb sie nicht in der oben präsentierten Typologie erscheint: der Klassiker-Metadiskurs. Dieser ist dann gegeben, wenn der Umgang mit Klassikern in den unterschiedlichen gesellschaftlichen Praxisbereichen und den ihnen korrespondierenden Diskursivitäten reflektiert wird. Im Metadiskurs wird auf die Funktionalisierungsmechanismen von Klassikern aufmerksam gemacht. Der Spezialdiskurs, wenn er explizit den Anspruch hegt, die Klassiker *nicht zu gebrauchen*, eröffnet eine solche Perspektive. Ein Beispiel ist die schon zitierte Studie von Böhm *Faust der Nichtfaustische*, die, indem sie die gesellschaftlich-politische Faust-Praxis benennt, das Bewusstsein für den Unterschied zwischen Faust als Dramenfigur und Faust als Klassiker (hier im Sinne des kulturpolitischen Diskurses) schärft. Die Originalität von Böhms Ansatz liegt darin, dass er diesen Klassikergebrauch für sich gelten lässt.

Weitere Beispiele für eine Reflexion der Klassikerpraxis im Spezialdiskurs finden sich in der Klassikforschung: Geradezu paradigmatisch wurden etwa in der *Klassik-Legende* – wie bereits ausgeführt – die Funktionalisierungsmechanismen »entlarvt«, die dem Epochentyp Weimarer Klassik zugrunde liegen. In diesem Fall ist es das explizite Anliegen der Autoren, mit der von ihnen herausgestellten Klassikerpraxis zu brechen. Wenn der Spezialdiskurs zum Ort des Metadiskurses wird, ist das Ziel eine Richtigstellung: Dem Konzept vom faustischen Menschen wird die auf Texthermeneutik basierende »nichtfaustische« Dramenfigur gegenübergestellt, dem politisch-ideologischen Konstrukt von Deutscher Klassik eine historisch bzw. ästhetisch fundierte Auffassung von Weimarer Klassik.

134 Kristina Popp: *Goethe: Vorbild oder Denkbild? Goetherezeption im Deutschunterricht des späten 19. Jahrhunderts und im aktuellen Literaturunterricht*, Frankfurt a.M. 2005, 214.

135 Ebd., 230.

136 Ebd.

Die Reflexion über Status und Gebrauch von kulturellen Gegenständen kann aber auch außerhalb des Spezialdiskurses stattfinden. Als Klassiker-Metadiskurs können die Essays bezeichnet werden, die eine Antwort auf die Frage »Was ist ein Klassiker?« bringen. Die Einnahme einer solchen Metaperspektive ist nicht immer, aber bemerkenswert oft, durch einen äußeren Anlass motiviert. Es ist, als würden die Autoren von Klassiker-Essays bewusst eine Pause in einer alltäglichen Klassikerpraxis einlegen. So unterbricht Sainte-Beuve seine Reihe der *Causeries* über aktuelle Publikationen, um auf die Frage einzugehen, die ihm »un homme d'esprit«¹³⁷ vorgelegt habe. Mit seinem Essay nimmt der Autor momentan Abstand von der Praxis der Literaturkritik, die man als Begleiterscheinung des Kunstdiskurses ansehen kann. T.S. Eliots berühmte Abhandlung *What is a classic?* geht auf eine Rede zurück, die er im Oktober 1944 bei der Gründung der Vergil-Gesellschaft in London hält.¹³⁸ Der Schriftsteller markiert zu Beginn des Textes die Distanz zur Gelehrtenpraxis der Vergil-Spezialisten, die ihm zuhören. Die durch Gottfried Honnefelder animierte Publikation zur Eröffnung der Bibliothek Deutscher Klassiker, in der sich u.a. Martin Walsers Klassiker-Essay befindet, dient der Reflexion einer editorischen – also kanonisierenden – Praxis.¹³⁹ Nicht zuletzt sind Klassikerjubiläen zu nennen, die nicht nur die Produktion von Klassikerdiskursen befördern, sondern auch ihre kritische Reflexion.

Den okkasionalistischen Charakter des Klassiker-Metadiskurses zu betonen ist deshalb wichtig, weil dadurch seine stabilisierende Funktion sichtbar wird. So kritisch und zuweilen ikonoklastisch dieser sein mag, so geht es doch immer wieder darum, die Klassikerpraxis zu begründen, gegebenenfalls zu korrigieren und letztendlich zu bewahren. Das gilt im Übrigen auch für den Spezialdiskurs, wie die vorangehenden Ausführungen zur Begriffsgeschichte gezeigt haben: Die Kritik an der Klassikerpraxis dient dazu, den Begriff des Klassischen neu zu fundieren, ihn also erhaltenswert erscheinen zu lassen. Insofern trägt der Klassiker-Metadiskurs ähnlich wie die anderen Formen des Klassikerdiskurses zur Permanenz des Phänomens bei.

Um das zuletzt an einem Beispiel zu veranschaulichen: Der eingangs zitierte Klassiker-Essays von Calvino, dessen Originaltitel *Italiani, vi esorto ai classici* lautet,¹⁴⁰ gibt sich offen als Plädoyer für das Lesen von Klassikern aus, wobei der Schriftsteller letztendlich die Begründung und die Bewahrung eines Bildungskanons im Blick hat. Mit dem Bild der Staubwolke fasst er griffig zusammen, was das Phänomen der Klassik im Kern ausmacht: sein kontinuierlicher Gebrauch in unterschiedlichen Diskursformen. Obwohl für ihn der eigentliche Klassiker nur jener »Klassiker-an-sich« sein kann, der sich unter den Staubschichten verbirgt, indiziert er mit der Staub-Metapher zugleich die Unentbehrlichkeit der Klassikerdiskurse. So erdrückend diese auch seien, tragen sie zur Stabilität des Gesamtphänomens bei. Diesen Gedanken hat Philippe

¹³⁷ Charles-Augustin Sainte-Beuve: *Qu'est-ce qu'un classique?* in: Ders.: *Causeries du lundi*, Bd. 3, Paris 1850, 38-55, hier 38.

¹³⁸ T.S. Eliot: *What is a classic?*, London 1945.

¹³⁹ Martin Walser: *Was ist ein Klassiker?*, in: Gottfried Honnefelder (Hg.): *Warum Klassiker? Ein Almanach zur Eröffnung der Bibliothek deutscher Klassiker*, Frankfurt a.M. 1985, 3-10.

¹⁴⁰ Veröffentlicht in der Wochenzeitschrift *L'Espresso* am 28. Juni 1981.

Sollers in der Einleitung zur französischen Ausgabe von der italienischen Essaysammlung aufgegriffen und in ein ihm eigenes Bild übertragen. Calvinos Staubwolke wird bei Sollers zum Fliegenschwarm, der den Klassiker umgibt.¹⁴¹ Allerdings geht es dem Schriftsteller keineswegs darum, die lästigen Insekten abzuschaffen, sind sie es doch gerade, die die Vitalität des Klassikers unter Beweis stellen: »Ce qui ne veut pas dire que les mouches n'ont pas leur nécessité. De même, les interprétations sont fatales et utiles: un classique, pourrait-on dire, s'en nourrit, les digère, les détruit.«¹⁴²

1.5 Zwischenfazit: zur Polyfunktionalität von Klassikern

Die immer wieder behauptete ›Immunität‹ der Klassiker gegen alle möglichen Instrumentalisierungsformen hat, so meine These, wenig mit der Beschaffenheit des ›Klassikers-an-sich‹ zu tun. Einen ›Klassiker-an-sich‹, der sich von allein gegen vermeintlich ›falsche‹ Funktionalisierungen wehren oder wie ein Phönix aus der Asche der Fehlinterpretationen aufsteigen würde,¹⁴³ gibt es nicht. Und es gibt auch keine Diskursform, die wirksam gegen ›falsche‹ Indienstnahmen antreten oder irgendwelche Funktionalisierungen verhindern könnte. Denn das Kriterium der Wahrheit ist eigentlich nur für den Spezialdiskurs von Relevanz. Natürlich ist es die Funktion von Wissenschaft, Klischees, Fehlannahmen, Verfälschungen oder auch Missbräuche zu hinterfragen und Richtigstellungen vorzunehmen. Aber die Wirksamkeit wissenschaftlicher Widerlegungen und Richtigstellungen sollte man in diesem Fall nicht überschätzen.

Im Grunde verhält es sich mit Klassikern ähnlich wie mit Fake News: Begründete, rationale Argumente scheinen dem Phänomen der Verbreitung von bewusst manipulierten Informationen wenig oder gar nichts antun zu können. Fake News zirkulieren nicht, weil sie wahr oder auch nur glaubwürdig erscheinen würden; sie werden weitergegeben und ausgebaut, weil sie das Weltbild bestimmter kultureller, sozialer, politischer Gruppen bestätigen und ihrem je aktuellen Bedarf entsprechen. So hindert kein noch so begründetes (historisches, analytisches, hermeneutisches) Argument, dass ein Klassiker weiterhin – aus wissenschaftlicher Perspektive – ›falsch‹ gebraucht werde.

So gesehen ist die Behauptung, Schiller oder Beethoven hätten ihre berühmteste *Ode nicht der Freude*, sondern *der Freiheit* widmen wollen, eine der wirksamsten Fake

¹⁴¹ »On ne saurait mieux dire qu'un classique est une sorte d'animal perpétuel et irréductible, une sorte de cheval qui, dans une prairie, chasseraient sans arrêt, par un léger frémissement de son pelage, les mouches qui se posent sur lui.« Philippe Sollers: *Calvino lecteur*, in: Italo Calvino: *Pourquoi lire les classiques?* Paris 1995, III.

¹⁴² Ebd.

¹⁴³ Die Phönix-Metapher wendet auch Hans Ulrich Gumbrecht auf das Phänomen der Klassik an, um es vom Kanon zu unterscheiden. Er geht von einer Ablösung eines kanonischen Systems (›Kanon-Asche‹) durch die Klassiker in der Zeit um 1800 aus (›Klassik-Phönix‹). Der »auf Normierung, interaktionsfördernde Komplementarität und Reproduktion kommunikativen Verhaltens« setzende Kanon betrachtet er als ein Phänomen der Aufklärung; Klassiker seien dagegen als eine Antwort auf einen dreifachen Individualisierungsprozess in der Moderne zu verstehen (Individualisierung der Lese-Praxis und der literarischen Kommunikation, Singularität als Wertschätzung). Vgl. Gumbrecht: »Phönix aus der Asche« oder: Vom Kanon zur Klassik, 291.

News der Musikgeschichte: Vielfach pseudowissenschaftlich nachgewiesen, vielfach wissenschaftlich widerlegt, ist der Gedanke nach wie vor im Umlauf. Obwohl Leonard Bernsteins Berliner Aufführung der *Neunten Symphonie* im Dezember 1989, bei der er die weit zurückgehende Tradition der Umtextierung wieder aufgriff, die Diskussion um die Fundierung der »freiheitlichen« Deutung von Schillers Gedicht erneut anstieß, hat sie ihr neue Legitimität verliehen. Seine Interpretation ist zum griffigen Symbol für die Zeit der Wende und die mit ihr verbundenen Hoffnungen geworden, ein Symbol, das gefällt und viele Menschen anspricht – kurz: das ihrem Bedarf entspricht. Dass diese Deutung historisch betrachtet »falsch« ist, spielt dabei keine Rolle. Im Gegenteil: Die *Ode an die Freude/Freiheit* erschien durch Bernsteins Eingriff in ihrer Funktion als europäische Hymne zusätzlich legitimiert.¹⁴⁴

Dass Klassiker wie Goethe, Beethoven und Hugo den kulturellen Wandel überdauern, hat also nur wenig mit den intrinsischen Eigenschaften ihrer Biografien und Werke zu tun, mit einem wie auch immer zu definierenden »Klassiker-an-sich«, der den unzähligen Verwendungsweisen »widerstehen« würde. Im Gegenteil: Es sind diese Verwendungsweisen, die das Phänomen im Kern ausmachen. Die Permanenz der drei Klassiker erklärt sich aus der Tatsache, dass sie zu fast jeder Zeit Gegenstand konkurrierender und konfligierender Funktionalisierungen sind. Die simultanen und zum Teil konträren Gebrauchsformen ermöglichen den Phönix-Effekt. Und das nicht nur in dem Sinne, dass die Klassiker nicht auf eine Interpretation festgelegt werden könnten, etwa Goethe als Befürworter der Nazis oder Beethoven als überholter Klassizist. Denn der Zugriff auf Goethe, Beethoven oder Hugo in einer Diskursform und/oder Kultur regt zu weiteren Gebrauchsweisen an – sei es innerhalb oder außerhalb dieser Diskursform und/oder Kultur: zu Weiterverwendungen, Kommentaren, Berichtigungen, Widersprüchen, Remodellierungen, die jeweils andere, alternative Funktionalisierungen sind. Diesen Mechanismus anzuhalten erscheint im Fall von robusten Klassikern wie Goethe, Beethoven und Hugo kaum möglich: Die Pluralität der Gebrauchsweisen spricht dafür, dass sie in Zukunft weiterhin gebraucht werden. Die Staubwolke, die den Klassiker umgibt, macht ihn also nicht nur als solchen erkennbar, sie ist auch die Bedingung seiner Permanenz.

¹⁴⁴ Zu Bernsteins Aufführung der *Neunten* 1989 vgl. das Kapitel »Epilogue: Beethoven's Ninth at the Wall«, in: Alexander Rehding: *Music and monumentality: commemoration and wonderment in nineteenth-century Germany*, Oxford 2009, 197ff.

