

„Just Music“ – Anmerkungen zu Anthony Burgess' Beethoven-Rezeption in *Napoleon Symphony* und *A Clockwork Orange*

Kai Schabram (Münster)

Nur wenigen ist bekannt, dass Anthony Burgess (1917–1993) neben seiner literarischen Tätigkeit zeitlebens auch ein sehr produktiver Komponist war. In einem Zeitraum von etwa 60 Jahren entstand ein Œuvre, das über 170 Werke umfasst und Beiträge zu fast allen großen, musikalischen Gattungen aufweist. So komponierte Burgess unter anderem eine Oper, ein Ballett, drei Symphonien, Konzerte und Kammermusik für diverse Besetzungen (vgl. Burgess 2001, 36–40; Phillips 2001, 614f.).

1983 hat Burgess seine besondere Beziehung zur Musik und sein Selbstverständnis als Komponist eigens in der Schrift *This Man & Music* zum Thema gemacht. In dem Eröffnungskapitel *Biographia Musicalis* beschreibt der Autor die ersten tastenden Kompositionsversuche der 1930er und 40er Jahre. Die Pointe seiner musikalischen Biographie ist, dass Burgess ursprünglich beabsichtigte, das Komponieren zu seinem Lohn- und Brotberuf zu machen, dann aber aufgrund von äußeren, finanziellen Gründen das Metier eher zufällig zugunsten der Schriftstellerei wechselte. Hinzu kam, dass Burgess nach eigener Aussage nie das Stadium eines kompositorischen Laien überwinden konnte. In seiner Jugendzeit war er Autodidakt, der das Klavierspiel und Notenschreiben ohne Unterstützung erlernte. Im Selbststudium erarbeitete er sich später die wichtigsten Regeln der Kontrapunktik und Harmonielehre, ohne sie jedoch – nach eigener Aussage – jemals zu beherrschen. Selbstzweifel traten auf und anfängliche Vorhaben, die Werke durch Fachleute begutachten zu lassen, wurden schnell verworfen (Burgess 2001, 33). Wichtiger waren ihm zeitlebens die Einflüsse, die er durch das Hören und Partiturstudium der Werke Debussys, Strawinskis oder Vaughan Williams' erhielt. Seinen kompositorischen Stil beschrieb Burgess selbst als eklektisch.¹ So bemerkt er über die „Stilsuche“ in seiner Ersten, 1935 fertig gestellten Symphonie:

¹ “As a practising novelist and critic, I must relegate my music to a secondary role that is, as I grow older, becoming possibly primary. My work is hardly known in Britain, but this will soon be remedied. Style? Eclectic” (Morton/Collins 1992, 139).

Paul Phillips charakterisiert Burgess' heterogenen Kompositionsstil als „[a]ngular, vigorous style, often dissonant although mostly tonal [...] a hybrid of Holst and Hindemith. There is a great deal of counterpoint in his music and few of his large-scale works do not contain fugal passages. Harmonically, his music tends toward dense sonorities often built upon fourths; melodically, fourths also predominate, usually in combination with seconds. His music possesses great rhythmic vitality, sometimes bordering on the symphonic jazz style of Bernstein, and playful exploitation of metrical ambiguity occurs frequently.” Weiter heißt es: “Often daringly experimental as a novelist, Burgess as a composer was essentially conservative. He wrote in conventional musical forms [...] and tended to write traditionally structured works such as four-movement symphonies and three-movement concertos. Burgess had a deep love of polyphony and composed untold amounts of counterpoint [...]” (Phillips 1999).

I mean: what musical language to compose in? There were many available in the 1930s [...] What was the language of this symphony? A language altogether proper for a young man composing music in England in 1935. Diatonic, swift to modulate, inclined to the modal, Vaughan Williams harmonies, occasional tearing dissonance like someone farting at a teaparty, bland, meditative, with patches of vulgar triumph. Totally English music, hardly able to jump twenty-two miles into Europe (Burgess 2001, 23).

Burgess musste sich mit den Jahren eingestehen, dass er nicht zum Komponisten bestimmt war. Dieses Selbstbekenntnis und die damit vollzogene „Entzauberung“ der eigenen künstlerischen Ideale trafen ihn anfänglich hart. Aus Trotz und Resignation darüber, dass seine Werke nicht gedruckt, geschweige denn aufgeführt wurden, begann er einen Roman zu schreiben, der auch prompt veröffentlicht wurde. Der sich allmählich einstellende literarische Erfolg, den er zunächst als „unwanted literary gift“ (Burgess 2001, 33) abtat, kompensierte offensichtlich die musikalischen Misserfolge, was zur Konsequenz hatte, dass Burgess begann, sein kompositorisches Selbstverständnis grundlegend zu überdenken:

No one could earn his living as a composer, but what sort of a composer was I? [...] I, once destined to be a new Debussy, was pursuing a nice hobby. [...] At home in the evening I toiled at a score too strenuous for a nice hobby, knowing that it would never be played. [...] Weary of scoring and the high price of manuscript paper, one day I started to write a novel. It was published, and I now had another nice hobby. But, later, an invalid, informed that I probably had a year to live, jobless and pensionless, I had to turn the writing of fiction into my profession.. I survived the terminal year, and so did the profession (Burgess 2001, 33f.).

In diesem Passus spricht Burgess einen Wendepunkt in seinem Leben an: Im Jahre 1959 diagnostizierten die Ärzte bei ihm einen inoperablen Gehirntumor. Man prognostizierte, dass er nur noch zwölf Monate zu leben habe. Von da an fiel Burgess in einen Schaffensrausch und publizierte innerhalb seines vermeintlich letzten Lebensjahres ganze fünf Romane. Die Einschätzung der Ärzte bewahrheitete sich jedoch nicht – Burgess überlebte die Prognose um über dreißig Jahre und sollte in dieser Zeit mehr als 50 Bücher veröffentlichen. Das Schreiben wurde zur Priorität. Komponieren empfand Burgess fortan als Therapie, als eine Art kathartischen Akt, den er bis zu seinem Tod im Jahre 1993 als notwendigen Ausgleich zu seiner unermüdlichen, schriftstellerischen Tätigkeit betrieb:

One thing I discovered when I had completed my third novel was that it was a temperamental necessity for me to cleanse my mind of verbal preoccupation by composing music. It no longer mattered whether the music would ever be heard: music was a kind of therapy. The mere physical act of ruling bar lines and setting down notes was a manual and visual relief from the long days at the typewriter. The struggle with words, their syntax and rhythms and referents, yielded to a concern with pure form. In terms of the music itself there was a salutary relaxation of tension. [...] This is a purely therapeutic occupation. I am writing to please myself (Burgess 2001, 34f.).

Ab den frühen 1960er Jahren beschäftigte sich Burgess erstmalig auch mit musiktheoretischen und -ästhetischen Fragestellungen. Eine Summe seiner Reflexionen über Musik bildet das bereits erwähnte Buch *This Man & Music* von 1983. Die Bandbreite der behandelten Themen und die daraus resultierende Heterogenität der einzelnen Kapitel irritiert zunächst. Hier werden biographische, musikgeschichtliche, gattungsästhetische sowie literaturwissenschaftliche Abhandlungen scheinbar beziehungslos aneinandergereiht. Der unsystematische Aufbau des Buches ist jedoch intendiert. *This Man & Music* folgt einem Programm, mit dem sich der Autor spätestens ab seiner Romantrilogie *The Long Day Wanes* (1956–59) immer wieder intensiv auseinandergesetzt hat: Dabei geht es Burgess um die Aufdeckung von Strukturanalogien zwischen Literatur und Musik, oder wie er es nennt, um das Abhängigkeitsverhältnis zwischen der „Kunst der Wörter“ („art of words“) und der „Kunst des Klänge“ („art of sounds“). Die thematische Mannigfaltigkeit von *This Man & Music* möchte dabei die Vielschichtigkeit der Zusammenhänge zwischen den beiden „Künsten“ widerspiegeln:

What I have done here is to examine in plain language those areas where music and literature undoubtedly meet – uncomplicated regions where musical rhythm elucidates prosody or symphonic structure has something to say to the reader of fiction. I have also tentatively approached the damnable problem of the meaning of music, but in no hope of satisfactory solution. (Burgess 2001, 9)

Der Versuch, seine Romane nach dem Vorbild musikalischer Formen zu konzipieren, verdeutlicht, welcher hohe Stellenwert dem therapeutischen „Hobby“ Musik in Burgess' literarischem Schaffen zukommt. Als Beispiele dieses „analogisierenden In-Beziehung-Setzens“ (Sponheuer 2009, 22) der beiden „Künste“ können neben der erwähnten Buchtrilogie *The Long Day Wanes* noch die Romane *Tremor of Intent* (1965) und das Spätwerk *Mozart and the Wolf Gang* (1991) genannt werden.

Am konsequentesten wird diese Parallelisierung aber in dem 1974 erschienenen Buch *Napoleon Symphonie. Roman in vier Sätzen* verfolgt. Der *Eroica*-Symphonie Beethovens, die hier als musikalische Vorlage fungiert, widmet Burgess wiederum das Schlusskapitel von *This Man & Music*, das die Überschrift *Bonaparte in E Flat* trägt und im folgenden Abschnitt näher betrachtet werden soll. Hier erörtert Burgess die literarische Adaption musikalischer Formverläufe im Rahmen seines historischen Romans.

“This book is a symphony“ – *Napoleon Symphony*

Indem Burgess den formalen Aufbau der *Eroica* mit der Biographie Napoleon Bonapartes assoziiert, bemüht er einen alten Topos der Beethoven-Exegese. Seiner anfänglichen Napoleon-Euphorie trug Beethoven durch die zunächst beabsichtigte Dedikation der *Dritten Symphonie* Rechnung, die er aber bekanntlich nach der Selbstkrönung des Agitators zum Kaiser am 2. Dezember 1804 sogleich verwarf. Der Erinnerung von Ferdinand Ries zufolge hatte Beethoven aus Wut über dieses Ereignis das Widmungsblatt der Symphonie mit folgendem Ausruf zerrissen: „Ist der auch nichts anders, wie ein gewöhnlicher Mensch! Nun wird er auch alle Menschenrechte mit Füßen treten, nur seinem Ehrgeize fröhnen“ (Ries/Wegeler 1838, 78). Die von Ries tradierte Äußerung gab Anlass für einen Interpretationsansatz der *Eroica*, der auch noch im 20. Jahrhundert nicht Patina ansetzen sollte (vgl. Geck/Schleuning 1989; Dahlhaus 2002, 48–59). Demzufolge reiht sich auch Burgess mit seinem Historienroman in die lange Liste der Autoren, die die *Eroica* als Trägerin einer Idee des Heldischen deuten, als deren „Erfüller“ Napoleon gilt.

Noch vor der Veröffentlichung von *This Man & Music* erklärte Burgess in einem Interview mit Geoffrey Aggeler aus dem Jahre 1972 das literarische Konzept, nach welchem er die musikalische Faktur der *Eroica* zum Vorbild seines Romans *Napoleon Symphony* gemacht hatte:

On the most general level this means that the book is in four movements, just as a symphony is in four movements. But it means a little more than that. It means that the proportions of each movement are exactly matched in the novel itself (Aggeler 1979, 209).

In dem bereits erwähnten Kapitel *Bonaparte in E Flat* kommt Burgess ausführlicher auf die musikalisch-literarische Verarbeitung des Napoleon-Stoffes zu sprechen. Burgess beschreibt hier zunächst organisatorische und formale Probleme, die vorab gelöst werden mussten, bevor er seine Adaption beginnen konnte:

I had in mind a book of not much more than 100,000 words, divided into four sections corresponding to Beethoven's four movements. [...] With Napoleon's story I was at least in the comfortable position of having his biography to draw on. Indeed, I had little to invent except scenes and dialogue corresponding to historical fact. The problem was nearly completely formal: how to make true history fit into musical patterns (Burgess 2001, 180f.).

Das hier tangierte Problem der Korrespondenz von Biographik und musikalischem Werkverlauf löste Burgess, indem er die Parameter Länge, Form, Dynamik, Tempo und Stimmung der *Eroica* mit denen der einzelnen Handlungsszenen seines Romans zu synchronisieren versuchte. Mit der Partitur vor sich, orientierte er die narrative Struktur des Textes direkt an dem formalen Aufbau der Symphonie:

What I did was to play the symphony over on the phonograph and time each movement, and I worked out a kind of proportion of pages to each second or five seconds of playing time. So there is a correspondence between the number of pages and the actual time taken for the thing to be performed. But more than that, I've worked with the score of the Eroica, so that a passage of eight bars would correspond to so many pages in the novel. And not only the length, the number of pages, but the actual dynamics, the mood and tempo (Aggeler 1979, 209).

Die biographischen Stationen des Aufstiegs und Falls, beginnend mit Napoleons Heirat von Josephine und endend mit seinen letzten Exiltagen auf der Insel St. Helena, werden entsprechend der zyklischen Satzdisposition verschieden gewichtet.² So diente die Sonatenform des Kopfsatzes als eine Art „Bauplan“ für den Handlungsverlauf von Bonapartes strategischem Machtgewinn in der Zeit seiner ersten frühen politischen Triumphe in Italien bis zum Höhepunkt, der Kaiserkrönung in der Pariser Notre-Dame. Die grundlegende Schwierigkeit, mit der sich Burgess beim Abgleich der musikalischen und literarischen Strukturen konfrontiert sah, lag unter anderem in der Wiederholung musikalischen Materials, wie es etwa die Aufgabe der Reprise innerhalb der diskursiven Anlage der Sonatenhauptsatzform ist:

Here comes the major formal problem of the whole conception. Sonata form depends on repetition, and repetition is what neither fictional nor historical narrative can accommodate – at least, not the literal manner of music. The first section of the novel must have four subsections, corresponding to Beethoven's exposition, development section, recapitulation and coda (Burgess 2001, 182).

Die Lösung dieses strukturellen Problems suchte Burgess in der Übernahme der motivisch-thematischen Arbeit, einem kompositionstechnischen Verfahren,

das darin besteht, längere Strecken eines Satzes mit wenigen, dem zugrundeliegenden Thema entnommenen Motiven zu bestreiten, die ausgesponnen, abgewandelt, umgruppiert, kombiniert werden usw., so daß das kompositorische Geschehen beständig mit dem Thema in Zusammenhang steht, aus ihm sich entwickelt, mit ihm sich auseinandersetzt (Dahlhaus/Eggebrecht 2001, 239).

Hierbei fungieren die Hauptcharaktere des Romans selbst als „Themen“ und „Motive“, die angepasst an die jeweilige Handlungssituation in immer wieder anderer Gestalt und Konstellation auftreten. Wie einst der Musiktheoretiker Adolf Bernhard Marx, der Mitte des 19. Jahrhunderts eine viel rezipierte vierbändige *Kompositionslehre* vorlegte und erstmalig zwischen einem „männlichen“ und „weiblichen“ Thema unterschied (vgl. Hinrichsen 1996, 14), differenzierte auch Burgess zwischen einem ersten, maskulinen Haupt- und einem zweiten, femininen Seitenthema, die er jeweils mit Napoleon und Josephine identifizierte:

² Die zyklische Gewichtung der einzelnen Symphoniesätze drückt sich bei Burgess in der Länge der Buchkapitel aus: Kopfsatz: 117 S.; Trauermarsch: 121 S.; Scherzo: 30 Seiten; Finale: 76 S. (Burgess 1982).

If Bonaparte [...] is the nucleus of the masculine thematic group we may call the first subject, Josephine is the nucleus of the second, or feminine, subject. Her appearances in the recapitulation correspond in position to her appearances in the exposition, but N[apoleon] appears most, and it is his themes which receive the more vigorous development. Beethoven does little with his own brief second subject (Burgess 2001, 183).

Eine zweite Zusammenhang stiftende Kompositionstechnik, die Burgess der Musik entlehnt und für sein literarisches Formkonzept modifiziert, ist der Kontrapunkt, oder das, was er „verbal counterpoint“ (Burgess 2001, 186) nennt. Damit versucht Burgess die in der Fugatopassage der Durchführung abrupt auftretenden Stimmungs- und Bewegungswechsel sowie plötzlichen harmonischen Sprünge sprachlich umzusetzen. So konfrontiert er in seiner „Durchführung“ verschiedene Handlungsszenarien miteinander, lässt sie stellenweise ineinander laufen und markiert die Übergänge mit verschiedenen Schriftarten und -größen (vgl. Burgess 1982, 73f.). Zu dieser Technik heißt es in *This Man & Music*:

My own development, covering the Egyptian campaign, the discovery of Josephine's perfidy, the rapid return to France and the taking over of the government, is justified in its delirium and hysteria not only by history but by the very nature of the musical free fantasia (Burgess 2001, 184).

Die Umsetzung möchte die auf den ersten Eindruck überfordernde, aber bei genauer Betrachtung vollkommen durchstrukturierte Konzeption der Beethovenschen Durchführung imitieren. In dieser Methode bekundet sich die Absicht, mithilfe des „verbal counterpoint“ die Synchronisation der Musik literarisch zu realisieren. Damit verweist Burgess auf eine elementare Funktion der „klassischen“ Durchführung, die der Musikwissenschaftler Stefan Kunze als ein Prinzip beschrieb, die

Antinomie zwischen dauernder Gegenwärtigkeit des musikalischen Gehalts und Zeitlichkeit des Ablaufs als musikalisches Ereignis bewußt zu machen. Die in jedem Augenblick strengste konstruktive Bindung des Ganzen, der stets gegenwärtige große Zusammenhang, paart sich mit einer unmittelbar empfundenen Gegenwärtigkeit der einzelnen melodischen Wendung. [...] Damit ist zum ersten Male in der Musik ein Prinzip verwirklicht, welches allein darauf abzielt, die Einheit als individuelles satztechnisches Geschehen zu vergegenwärtigen (Kunze 1998, 77).

Burgess' eigene „Durchführung“ im „1. Satz“ der *Napoleon Symphony* entpuppt sich an dieser Stelle als ein radikaler Versuch, diese Synchronisation des eigentlich Ungleichzeitigen im Milieu des Romans zu verwirklichen. Pointiert ausgedrückt: Der komponierende Literat möchte den Text mit allen Mitteln der kompositorischen Satzkunst zum Klingen bringen.

Der zweite Satz, von Beethoven mit *Marcia funebre* überschrieben, wird von Burgess natürlich nicht in der Tradition des Heldentods gedeutet, wie es das damals zeitgenössische Musikschrifttum – geleitet von der narrativen Kohärenz der vorherrschenden Ideeninterpretationen – unternahm. Vielmehr nutzt er den dramatisch-tragischen Duktus des Trauermarsches als eine Parenthese der erinnernden Rückschau auf vergangene Ereignisse, die als Assoziationskette in den Handlungsverlauf eingewoben wird. Napoleon, mittlerweile auf dem Höhepunkt seines Ruhmes angekommen, reflektiert im „2. Satz“ des Romans vergangene Triumphe seines politischen Aufstiegs zum Diktator. Mit annähernd 120 Seiten bildet er den umfangreichsten Teil des Buches, was mit der aufführungspraktischen Dauer, nicht aber mit dem Taktumfang des Trauermarsches korreliert.

So verhältnismäßig leicht Burgess offensichtlich die Übertragung des *Marcia funebre*-Satzes fiel, so schwierig empfand er die literarische Verarbeitung des Scherzos („3. Satz“). Die janusköpfige Aufgabe beschrieb er wie folgt:

The scherzo is both the simplest and most complicated problem of the entire book. Simple, because the A-B-A structure is dedicated to mere play [...] and the author may forget the agony of finding correspondences and himself play with language (Burgess 2001, 186f.).

Die traditionelle da-capo-Form des Scherzos lässt im Vergleich zum Sonatenhauptsatz und dessen Reprise das Problem der Wiederholung noch deutlicher hervortreten. Burgess konnte die im A-Teil geschilderten Ereignisse wie Napoleons Flucht von der Insel Elba, seine Rückkehr nach Frankreich oder dessen Niederlage in der Schlacht bei Waterloo im A'-Teil nicht erneut erzählen. Die Redundanzen und daraus folgenden Handlungsbrüche musste er umgehen. Die Bewältigung dieser formalen Schwierigkeit, die ihm die dreiteilige Anlage des *Eroica*-Scherzos oktroyierte, erfolgte durch die Rekapitulation charakteristischer Rhythmen und obszöner Phrasen, die die A-Teile miteinander verklammern sollten. Durch das erneute Aufgreifen von spezifischen Ausdrücken und Gedankenketten erstellte Burgess assoziative Verknüpfungen zum vorherigen Handlungsgeschehen. Neben den motivischen Reminiszenzen strebte Burgess die sprachliche Verarbeitung der Orchestrierung des Beethovenschen Scherzos an, um damit die Zusammenhänge zwischen den Abschnitten noch deutlicher anzuzeigen. So wird etwa das Schlachtengewirr von Waterloo durch eine Kette aphoristischer, nahtlos aufeinander folgender Befehle, Ausrufe und Stimmungsausbrüche wiedergegeben. Die Szenerie rauscht gleichsam am Leser vorbei. Hier bedarf es schon einer gewissen synästhetischen Fähigkeit, um Burgess' „Orchestrierung“ der Kriegssituation nachzuvollziehen. Dem Autor geht es hier nicht primär um die Mitteilung semantischer Botschaften oder narrativer Verläufe, sondern vielmehr um die Inszenierung von Stimmungen, von unmittelbaren Gefühlsempfindungen, die stellenweise sogar mittels lautschriftähnlicher Ausdrücke „musikalisiert“ werden³:

³ Als Beispiele dieser „Lautmalerei“, die Burgess selbst als „Sprachspiele“ (ebda.) beschrieb, sei der folgende Passus aus dem Beginn des „4. Satzes“ zitiert: „*Natkonv proklam I. rpbk exek ludw 16 schreckensherr marie antoin 9. thermidooooooooor. [...]*“

The battle of Waterloo is raced through in a couple of pages. 'Horns and trumpets in hollow hunting harmonies, drums drums drums' celebrate an allied victory. Beethoven's and my scherzo meet only in an identity of orchestration (Burgess 2001, 188).

In seinem „4. Satz“ hatte Burgess abschließend ein literarisches Äquivalent zur Variationsform des *Eroica*-Finales zu finden. Inhaltlich überblickt der Schlusssatz von *Napoleon Symphony* die letzten Lebensjahre des einstigen Staatsmannes auf St. Helena. Indem Burgess den letzten Weg Napoleons ins Exil mit dem Kreuztod Jesu Christi vergleicht und die Handlungssituation zum Variationsthema des letzten Kapitels erklärt, orientiert er sich damit an einem alten Gattungstopos der Symphonie: Die mit Beethoven in die Welt gesetzte Vorstellung, das Symphoniefinale müsse eine Überhöhung des bisher Erklungenen leisten, findet mit dem „4. Satz“ des Romans, in dem Burgess die religiöse Dimension als Steigerungsmoment bemüht, eine literarische Entsprechung. Das viertönige Hauptthema des *Eroica*-Finales unterlegt er im Buch mit den Kreuzinitialen „INRI“ und übersetzt sie mit „Imperatorem Napoleonem Regem Interfecimus“. Mit der Gleichsetzung von Napoleon und Christus evoziert Burgess eine erhaben-monumentale, prächtig-feierliche Aura, die spätestens mit den „großen“ symphonischen Werken der Wiener Klassiker zu etablierten Kategorien des Genres avancierten.

Die Intention der finalen Überhöhung beschränkt sich natürlich nicht allein auf das dem Satz vorangestellte Thema. Sie umfasst auch die nachfolgenden Variationen. Indem Burgess jede Variation im Stile eines bedeutenden britischen Schriftstellers verfasst – als Bezugsgrößen fungieren dabei unter anderem Sir Walter Scott, Jane Austen, Henry James oder Charles Dickens – reflektiert er im Zuge der Handlungsschilderung zugleich Literaturgeschichte (vgl. Aggeler 1979, 226ff). Dieser Rückgriff auf bedeutende Literaten dient einzig der Steigerung des konzeptionellen wie ästhetischen Anspruchs des Romans. In der Anwendung möglichst unterschiedlicher Stile bekundet sich Burgess' Drang zur Universalität, welche die ästhetische Substanz des „4.Satzes“ von *Napoleon Symphony* bildet. Neben der historischen Reflexivität imponiert somit vor allem die sprachliche Virtuosität, mit welcher der Autor – scheinbar spielerisch – über die unterschiedlichsten Schreibstile verfügt.

Die Idee, dass das Schlusskapitel ein Gegengewicht zu den vorherigen Abschnitten bilden müsse, entlehnt Burgess der zyklischen Gewichtung der *Eroica*-Sätze. Die Aneinanderreihung unterschiedlicher Ausdrucksformen und Schreibweisen macht für Burgess einen Modus begründeten Schließens fühlbar, der als Äquivalent zur Lösung des Finalitätsproblems gelten kann, wie es der Variationensatz von Beethovens *Dritter Symphonie* für die Gattung der Symphonie präsentiert. Das Romanfinale kann daher als die Anverwandlung eines genuin symphonischen Formproblems gelten, in dem die „Gesetzmäßigkeiten“ der Variation zum Vorbild der strukturellen Beschaffenheit des Textes transformiert werden. Burgess greift im Schlussteil seines Buchs eine Reihe von Kategorien „großer“ literarischer Prosa auf – sei es durch die Wahl

Robes fall pierre ende regime vom 13. vendem putsch einsetz direktooor [...] Tod tod tod des des. Flucht elba übers wasser 100 tage wasser water 100 leau loo. Und so“ (Burgess 1982, 295f.).

des historischen Sujets, der religiösen Assoziationen oder aber die stilistischen Imitationen bedeutender Schriftsteller der englischen Literaturgeschichte.

Napoleon Symphony bildet die wohl umfangreichste und intensivste Auseinandersetzung Burgess' mit der Gattung Symphonie und ihrem „Vollender“ Beethoven. Der Roman stellt zugleich das Paradigma des zeitlebens intensiv verfolgten Projekts der Vermittlung qua Parallelisierung von musikalischen und literarischen Werkstrukturen dar. „This book is a symphony“ (Burgess 2001, 181) – mit diesem metaphorischen Vergleich resümierte Burgess sein literarisches Programm des Napoleon-Buchs, das für Geoffrey Aggeler von der Willenskraft des Autors zeugt, die „art of words“ mit der „art of sounds“ zusammenzuführen. Der Roman bildet gleichsam den literarischen Ausdruck seines Selbstverständnisses, sowohl als komponierender Literat als auch literarischer Komponist zu wirken.⁴

Bedeutung und Funktion der Symphonik „Ludwig vans“ in A CLOCKWORK ORANGE

Eine Brücke von Anthony Burgess zu Stanley Kubrick zu schlagen, fällt im Kontext eines Vergleichs der Roman- und Filmversion von *A Clockwork Orange* natürlich nicht schwer. Doch auch der Napoleon-Stoff verbindet die beiden Künstler miteinander. Nachdem Kubrick den 1962 veröffentlichten Gesellschaftsroman von Burgess als Vorlage für seinen gleichnamigen Film (1971) gewählt hatte, fühlte sich der Autor im Gegenzug durch ein von Kubrick geplantes Projekt über Napoleon zu einer Reaktion motiviert. Von dieser gegenseitigen Beeinflussung zeugt nicht zuletzt die Widmung von *Napoleon Symphony* an Kubrick, den Burgess in der Dedikation einen „*maestro di color*“ nennt.

Konnte Burgess „seinen“ Napoleon vollenden, so blieb das gigantische Filmunternehmen für den Regisseur hingegen zeitlebens unrealisiert. Kubrick plante bis zuletzt einen monumentalen Film über das Leben des französischen Feldherrn zu machen. Der selbstkritische Regisseur nahm kein Blatt vor den Mund, als er prophezeite, dass der Film nach seiner Fertigstellung der wohl beste jemals gedrehte sein würde (vgl. Castle 2009). Obwohl Kubrick keinen einzigen Meter Filmband belichtete, verweist diese Ankündigung doch auf den hohen Stellenwert des Filmprojekts innerhalb seines Gesamtschaffens. Das Sammeln von Material sowie die akribischen Vorbereitungen waren zwischenzeitlich so weit gediehen, dass Kubrick jederzeit mit der Produktion hätte beginnen können. Letztlich sollten die Dimensionen des Projekts, Produzentenstrategien und finanzielle Gründe eine Realisierung verhindern. Etliche Elemente konnte der Regisseur später jedenfalls für seinen Film *BARRY LYNDON* (1975) verwenden. Bis heute zählt das Napoleon-Konzept zu den unvollendeten Meisterwerken der Filmgeschichte und reiht sich damit in die Liste der legendären, aber nicht realisierten Projekte wie Sergei Eisensteins ¡QUE VIVA MÉXICO!, Henri-George Clouzots *LENFER* oder Terry Gilliams *DON QUIXOTE* ein.

⁴ „Burgess's *Napoleon Symphony* is an assertion of his willpower as both musical and literary artist“ (Aggeler 1979, 208).

Was Burgess und Kubrick eint, ist zweifellos ihr geteilter Hang zur Superlative in der Themenwahl: Seien es die Biographien der Epochenhelden Napoleon und Beethoven, die existentiellen Sujets Krieg und Macht, die Genres Roman und Historienfilm oder aber der gemeinsame Bezugspunkt Symphonie – die Tendenz zur „großen“ Form, Universalität und Großdimensioniertheit der Verhältnisse bestimmt das Werk beider Künstler. Von dieser Neigung zeugen nicht zuletzt auch die beiden Versionen von *A Clockwork Orange*. Sowohl im Original als auch in Kubricks filmischer Adaption kommt der Symphonik Beethovens, genauer gesagt der *9. Symphonie*, dabei eine herausragende Funktion zu.⁵

Für die Beethoven-Rezeption im Allgemeinen und die Verortung der *d-Moll-Symphonie* op. 125 im Speziellen ist Burgess' *This Man & Music* unentbehrlich, um die zentralen Aussagen über die Bedeutung der Beethovenschen Musik für *A Clockwork Orange* herauszuarbeiten. Seine Beethoven-Deutung spiegelt insgesamt eine autonomieästhetische Position wider, die von der Überzeugung getragen ist, dass „große“ Symphonik grundsätzlich nicht mit moralischen, ideologischen oder politischen Inhalten aufgeladen und damit zum Spielball von Gesinnungen gemacht werden kann. Zur Veranschaulichung seiner These weist Burgess auf die widersprüchlichen politischen Funktionalisierungen der Symphonien Beethovens in der Vergangenheit hin. Die Geschichte habe gezeigt, dass die ideologische Auslegung ihrer vermeintlichen Inhalte vollkommen willkürlich war. Oppositionell gerichtete Parteien und Lager hätten die *d-Moll-Symphonie* gleichermaßen zum tönenden Paradigma ihrer Leitvorstellungen erkoren. So fungierte das Werk sowohl bei den Nationalsozialisten als auch den Verfechtern der Demokratie als Trägerin von identitätsstiftenden Idealen und Wertvorstellungen:

The trouble began with the Nazis, who, being Germans, had more right to Beethoven than anybody, and who found in his work precisely those values discovered by an earlier age of humanists. The commandant of an extermination camp could spend the day supervising the consignment of Jews on the ovens, and then go home to weep tears of pure joy at the divine revelations of sonata or symphony [...] it was always nonsense to proclaim that Beethoven's music was about the brotherhood of man, Jew and Gentile, or mystical union with the god of the liberals. If fascists and democrats found, as they did, the same matter for exaltation, then music cannot be about morality (Burgess 2001, 82f.).

Trotz der Humanitätsidee, die Beethoven durch die Wahl von Schillers utopischer *Ode an die Freude* für das Chorfinale musikalisch inszenierte, ist Burgess eine moralische Implikation des Werks im Anschluss an ideengeschichtliche Deutungstraditionen des 19. Jahrhunderts fremd. Vielmehr gehorche die Symphonie ihren eigenen musikimmanenten, respektive selbstreferenziellen Gesetzmäßigkeiten, die der Autor als dialektisches Urprinzip von „Spannung und Lösung“ beschreibt:

⁵ Zu Kubricks filmischer Inszenierung der Musik Beethovens vgl. Hillman, Roger (1997) *Beethoven, Mahler, and the New German Cinema*. In: *Musicology Australia* 20, S. 84–93; Bodde, Gerrit (2002) *Die Musik in den Filmen von Stanley Kubrick*, Osnabrück: Der Andere Verlag; Hanoch Roe, Galia (2002) *Beethoven's Ninth: An "Ode to Choice" as Presented in Stanley Kubrick's "A Clockwork Orange"*. In: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 33, S. 171–179; Wierzbicki, James (2003) *Banality Triumphant: Iconographic Use of Beethoven's Ninth Symphony in Recent Films*. In: *Beethoven Forum* 10, S. 113–138; Hillman, Roger (2003) *Cultural Memory on Film Soundtracks*. In: *Journal of European Studies* 33, S. 323–332.

the content of music is tension and release, and its non-musical referents lie in a sphere of generalities that may be rolled into the arena of a political or moral tenet, but in itself music is apolitical and amoral. [...] If music communicates, and we are assured that it does, it is a genuine system of signs, a semiotic organization, and we must try to see how it functions (Burgess 2001, 83).

Die Vorstellung, dass die Symphonie als ein „Gegenstand selbst- und weltvergessener Kontemplation“ verstanden werden müsse, also „für sich selbst entsteht und um ihrer selbst willen gehört werden soll“ (Dahlhaus 1987, 44), kann als zentrales Motiv auch in *A Clockwork Orange* aufgedeckt werden. Die Schlüsselszene des Romans bildet hier das Experiment, in dem der von einem zukünftigen Gericht verurteilte Vergewaltiger und Mörder Alex mithilfe der so genannten „Ludovico“-Technik therapiert wird. Nachdem Alex zuerst Drogen injiziert werden, zwingt man ihn, Filme mit abstoßender Gewalt anzusehen, an der er vor seiner Verhaftung als Anführer einer gefürchteten Schlägergang selbst so sehr Gefallen fand. Die Drogen bewirken jedoch, dass ihm beim Zuschauen der Gewaltexzesse unerträglich übel wird. Nach mehrmaliger Anwendung der Aversionstherapie scheint er nach qualvollen Sitzungen schließlich geheilt und wird aus dem Gefängnis entlassen. Doch offensichtlich ist er nur rein körperlich therapiert: Nach der „Ludovico“-Behandlung erzeugt jegliche Gewaltassoziation zwangsläufig grausame Übelkeit und Schmerzen. Auch das Hören von Musik ist nun nicht mehr ein Akt kontemplativen Genusses, sondern erweist sich für den Anti-Helden Alex als Auslöser schrecklicher Leiden. Diese Nebenwirkung resultiert ebenfalls aus der Therapie, die ihn zu einem gesellschaftsfähigen Menschen machen sollte. Während Alex sich mittels körperlicher Fixierung die Gewaltfilme anschauen muss, ertönt im Hintergrund der Schlusssatz von Beethovens *Fünfter Symphonie* – in Kubricks Filmadaption ist es hingegen die verfremdete „Freudeshymne“ aus dem Finale der Neunten. Alex' Reaktionen auf die Untermalung der Gewaltdarstellungen mit der von ihm so sehr geliebten Symphonik „Ludwig vans“ gleicht einer psychischen Dekompensation. In seinem todesgleichen Kampf fleht er die Experimentleiter an, die Musik zu stoppen. Die klagenden Ausrufe des Icherzählers Alex, die mit Slangbegriffen eines fiktiven Jugendjargons durchsetzt sind, fassen schließlich Burgess' autonomieästhetische Gedanken über die symphonische Musik Beethovens zusammen, wie er sie später in *This Man & Music* ausführlich kommentieren sollte:

Aufhören!“ schrie ich. „Aufhören, ihr grasnigen Bratschnis! Es ist eine Sünde, das ist es, eine schmutzige, unverzeihliche Sünde, ihr stinkenden Teufel! [...] Ludwig van so zu mißbrauchen“, sagte ich, sehr elend und rasdras. „Er hat niemandem Böses getan. Beethoven hat einfach Musik geschrieben [...]“ (Burgess 2000, 141).

Später lässt Burgess den Gefängnisärzten durch seinen Protagonisten erklären:

„Graznige Bratschnis“, sagte ich. „Die Gewalttätigkeiten und all dieser Scheiß machen mir nichts aus. Das kann ich ertragen. Aber das mit der Musik ist nicht fair. Es ist nicht fair, daß ich mich krank und speiübel fühlen muß, wenn ich die herrliche Musik von Händel und Ludwig van slusche. All das zeigt mit, daß ihr ein übler Haufen von Bastarden seid, und ich werde euch das nie vergeben (Burgess 2000, 143f).

Als besonders widerwärtige Assoziation erscheint Alex die Verknüpfung der Beethovenschen Symphonie mit Filmszenen aus Konzentrationslagern der Nazis. Für Guido Heldt bekundet sich in diesem Zusammendenken ein „Kommentar auf die [...] problematischen Aspekte einer emphatisch deutschen musikalischen Tradition“ (Heldt 2008, 242; Hillman 2005), für die im besonderen Maße Beethoven einsteht. Gleichzeitig markiert die unmittelbare Konfrontation von Symphonik und deutschem Menschheitsverbrechen Alex' erstmalige Auseinandersetzung mit Suizid, der nach der Gefängnisentlassung eine erlösende Vorstellung für ihn ist. Dieses einschneidende Erlebnis zeigt an, welche existentielle Bedeutung der Musik als Ausdruck unmittelbarer Emotionalität für den amoralischen Menschen Alex zukommt (vgl. Burgess 2000, 172f).

Die hier angeführten Passagen spiegeln deutlich Burgess' musikästhetische Auffassung von „großer“ Instrumentalmusik als einer absoluten, selbst tragenden Form wider, die sich gegen jede inhaltlich-exoterische Aufladung sperrt. Nur vor dem Hintergrund der Prämisse, dass musikalische Instrumentalwerke den (romantischen) Postulaten nach ästhetischer Eigengesetzlichkeit und Zweckfreiheit entsprechen, kann ein von Grund auf asozialer Charakter wie Alex die von der *Neunten Symphonie* transportierten Ideale von Freiheit und Einigkeit als irrelevant abtun. Das Werk kommt für ihn gänzlich ohne außermusikalische Implikationen aus; sie geht als intentionsfreie Musik in reiner Klanglichkeit und tönender Prozessualität auf. Ihre politisch-ideelle Determination straft Alex während der Therapie mit Verachtung – sie ist mit seiner ausschließlich genussgeleiteten Kontemplation und wertefreien Empfindungswelt nicht kommensurabel. So heißt es nach der endgültigen Genesung, die zwar mit einem Verlust der konditionierten Schmerzen, aber mit einem Wiedergewinn seiner ursprünglichen Aggressivität einhergeht, am Ende des Romans:

„Die Neunte“, sagte ich. „Die herrliche Neunte.“

Und die Neunte war es, o meine Brüder. Alle gingen leise und wie verstohlen raus, während ich mit geschlossenen Glassis dalag und die wunderbare Musik sluschte. [...] Oh, es war die Herrlichkeit und alles. Als das Scherzo kam, konnte ich mich mit meinem wie inneren Auge vidden, wie ich auf sehr leichten und wie wunderbaren Nogas rannte und rannte und das Litso der ganzen kritschenden Welt mit meiner Britva aufschlitzte. Und den langsamen Satz und die liebliche Schlußode hatte ich noch vor mir. Ich war geheilt, kein Zweifel (Burgess 2000, 216f).

Das tradierte Freiheitsethos der Neunten „wird in ihrer Funktionalisierung als Soundtrack zu Alex' Gewaltphantasien und -akten [...] ad absurdum geführt“ (Heldt 2008, 242) – im kontemplativen Mitvollzug des Protagonisten erfolgt gleichsam eine Entwertung der ihr eigentlich inhärenten Werte. Alex' autonomieästhetisch geleitete Verortung der Beethovenschen Neunten, die außermusikalische Inhalte negiert, emotionale Reflexionen aber impliziert, deckt sich in zentralen Aspekten mit Prämissen der frühromantischen Musikästhetik. Ihre wichtigsten Gründungsväter Wackenroder, Tieck und E.T.A. Hoffmann verquickten die Gefühlsästhetik mit einer Metaphysik reiner Instrumentalmusik, um sie in einer „Idee“ der absoluten Musik zu verdichten (vgl. Dahlhaus 1978; Dahlhaus/Zimmermann 1984, 173–200). In ihren um die Jahrhundertwende entstandenen Schriften ist es vornehmlich die Reflexion der eigenen Emotionalität durch die „kategoriale Formung des Wahrgenommenen“ (Dahlhaus 1978, 67), die überhaupt erst eine Haltung bzw. ein Bewusstsein zum Gegenstand Symphonie schafft und sie aus dem Zustand eines bloßen akustischen Substrats befreit. Mit anderen Worten: Die reine Instrumentalmusik avanciert sowohl für Wackenroders Joseph Berglinger⁶ als auch für Burgess' Alex zu einem Multiplikator oder – wie es in *A Clockwork Orange* heißt – „nützlichen emotionalen Verstärker“ (Burgess 2000, 142) des eigenen Gefühlsausdrucks.

Die Potenzierung subjektiver Stimmung kommt in dem Roman beispielhaft in einer der beiden Vergewaltigungsszenen zum Ausdruck. Bevor Alex zwei minderjährige Mädchen verführt, konzidiert er dem Leser:

Das kulturelle Erbe der Musik und der Dichtung [...] würde die moderne Jugend beruhigen und mehr zivilisiert machen. [...] Musik machte mich immer irgendwie scharf, meine Brüder, und wenn ich welche hörte, fühlte ich mich wie der alte [Gott] selber, bereit, mit dem alten Donner und Blitz zu machen und kreischende Vecks und Titsas in meiner Gewalt zu haben, hahaha (Burgess 2000, 60).

Einer Droge gleichkommend, berauscht sich Alex an der Musik und nutzt die Potenz der *Neunten Symphonie* als Stimulus, um über die jungen Frauen gewaltsam herzufallen:

Dann zog ich die kostbare Neunte aus ihrer Hülle, so daß Ludwig van nun auch [nackt] war, und ich setzte die Saphirnadel zum letzten Satz auf, der ganze Seligkeit war. Da war es dann, und die Kontrabässe gavoriteten mächtig von unter meinem Bett zum Rest des Orchesters, und dann kam die männliche [Stimme] und sagte ihnen allen, freudig zu sein, und dann die liebliche, selige Ode an die Freude, die so etwas wie ein schöner Götterfunken ist, und dann fühlte ich die alten Tiger in mir springen, und dann sprang ich auf diese zwei jungen Titsas (Burgess 2000, 64).

⁶ Das berühmte Kapitel über *Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger* bildet den Schlussteil von Wilhelm Heinrich Wackenroders und Ludwig Tiecks *Herzenergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* aus dem Jahre 1797.

Die aufgezeigten Parallelen zwischen den autonomie- und gefühlsästhetischen Positionen der Frühromantiker und Burgess erwecken den Eindruck, dass *A Clockwork Orange* an eine rezente Tradition symphonischer Interpretation anschließt, deren Wurzeln bis in die frühen Dezennien des 19. Jahrhunderts zurückverfolgt werden können. Nicht nur die beschriebenen Aspekte der Kontemplation und emotionalen Stimulierung bzw. Potenzierung, sondern auch der gemeinsame Referenzgegenstand Symphonie, der bereits den Autoren um 1800 als „Anschauungsmodell“ ihrer „Theorie der absoluten Musik“ (Dahlhaus 1978, 16) diente, verweisen auf Burgess' Kenntnis dieses Gattungsdiskurses. Nicht zuletzt die Inthronisation Beethovens lässt Burgess an bewährte Denktraditionen der Musikästhetik und symphonischen Gattungstheorie anschließen. Zugleich bildet seine literarische Verarbeitung des „Mythos Beethoven“ den Bezugspunkt für dessen mediale Inszenierung durch Stanley Kubrick. Es sollte letztlich die erfolgreiche Filmversion von *A Clockwork Orange* sein, die, indem sie Burgess' autonomieästhetisches Konzept übernahm, die in *This Man & Music* systematisierte Musikauffassung einem weltweiten Publikum bekannt machte. Der in der Frühromantik entwickelte und bereits noch zu Lebzeiten des Komponisten etablierte „Mythos Beethoven“ lebt mit vielen Stereotypen unter anderem auch aufgrund des bis heute anhaltenden Kultstatus von Burgess' und Kubricks *A Clockwork Orange* im späten 20. und frühen 21. Jahrhundert unvermindert fort.

Literatur

- Aggeler, Geoffrey (1979) *Anthony Burgess. The Artist as Novelist*, Alabama: Alabama Press.
- Castle, Alison (2009) *Stanley Kubricks „Napoleon“: the greatest movie never made*, Köln: Taschen.
- Burgess, Anthony (1972) *Uhrwerk Orange*, München: Heyne.
- Ders. (1982) *Napoleonsymphonie. Roman in vier Sätzen*, Stuttgart: Klett-Cotta.
- Ders. (2001) *This Man & Music*, New York, London: Applause.
- Dahlhaus, Carl (1978) *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel, München: Bärenreiter.
- Ders. (1987) *Symphonie und symphonischer Stil um 1850*, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1983/84*. Hrsg. von Dagmar Droysen-Reber und Günther Wagner, Kassel: Merseburger, S. 34–58.
- Ders. (2001) *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, Laaber: Laaber.
- Dahlhaus, Carl/Zimmermann, Michael (1984) *Musik zur Sprache gebracht. Musikästhetische Texte aus drei Jahrhunderten*, München, Kassel: Bärenreiter.
- Dahlhaus, Carl/Eggebrecht, Hans Heinrich (2001) Art. *Thematische Arbeit*. In: *Brockhaus Riemann Musiklexikon*, Bd. 4, S. 239.
- Geck, Martin/Schleuning, Peter (1989) „*Geschrieben auf Bonaparte*“. *Beethovens „Eroica“: Revolution, Reaktion, Rezeption*, Reinbek: Rowohlt.
- Heldt, Guido (2008) Art. *Filmmusik*. In: *Das Beethoven-Lexikon*. Hrsg. von von Heinz von Loesch und Claus Raab, Laaber: Laaber, S. 241f.
- Hillman, Roger (2005) *Unsettling Scores. German Film, Music, and Ideology*, Bloomington: Indiana University Press.
- Hinrichsen, Hans-Joachim (1996) Art. *Sonatenform, Sonatenhauptsatzform*. In: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologien*, Bd. 4. Hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Stuttgart: Franz Steiner.
- Kunze, Stefan (1998) *Wolfgang Amadeus Mozart. Sinfonie g-Moll KV 550*, München: Wilhelm Fink (*Meisterwerke der Musik. Werkmonographien zur Musikgeschichte*, Heft 6)
- Morton, Brian/Collins, Pamela (1992) *Contemporary Composers*, Chicago, London: St. James Press.
- Phillips, Paul (1999) *The Music of Anthony Burgess*, in: *Anthony Burgess Newsletter, Issue 1*, online: <http://www.bu.univ-angers.fr/EXTRANET/AnthonyBURGESS/NL1/NL1Music.html>
(Stand: 5.3.2010)
- Ders. (2001) Art. *Anthony Burgess*. In: *New Grove Dictionary*, Bd. 4, S. 614f.
- Ries, Ferdinand/Wegeler, Franz Gerhard (1838) *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Koblenz: Bädeler.
- Sponheuer, Bernd (2009) *Schumanns Blick auf die Symphonie*, in: *Robert Schumann und die große Form. Referate des Bonner Symposions 2006*. Hrsg. von dems. und Wolfram Steinbeck, Frankfurt a. M.: Peter Lang, S. 9–24 (*Bonner Schriften zur Musikwissenschaft*, Bd. 8).

Empfohlene Zitierweise

Schabram, Kai: „Just Music“ – Anmerkungen zu Anthony Burgess’ Beethoven-Rezeption in Napoleon Symphony und A Clockwork Orange. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 6 (2010), S.137-152, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.6.p137-152>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Die Inhalte dieses Werks werden unter der Lizenz CC BY 4.0 Creative Commons Namensnennung 4.0 zur Verfügung gestellt. Hiervon ausgenommen ist das Bildmaterial, das abweichenden, in den Bildlegenden spezifizierten Bestimmungen unterliegt.