

**„Herrscher und Schöpfer im Reiche der phantastischen Instrumentenwelt“.
Aspekte der frühen Beethoven-Biographik am Beispiel von Bettina von Arnims
*Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde***

Das um das Jahr 1820 von Joseph Karl Stieler angefertigte Portrait Ludwig van Beethovens zählt bis heute zweifellos zu den bekanntesten bildlichen Darstellungen des Komponisten. Abgedruckt in Programmtexten, auf Konzertplakaten, sowie auf Buchcovern findet es ebenso Verwendung wie auch in mehr oder weniger humorvoller Weise als Schachfigur oder als gelbe Quietscheente. Die vielseitige Präsenz des Bildes ist dabei keineswegs willkürlich oder zufällig. Vielmehr untermauert das Portrait ein Bild, das – damals wie heute – im Umgang mit der Person Beethovens präsent ist: Das Bild des einsam in die Natur zurückgezogenen, von der Gesellschaft entfremdeten Mannes, der mit gestrenger Miene und zerzaustem Haar in die Arbeit vertieft ist. Auch das Werk, das dem Künstler in die Hände gelegt ist, ist kein zufälliges. Es handelt sich um die *Missa solemnis* in D-Dur, op. 123, ein kirchenmusikalisches Werk von solchen Ausmaßen, dass es für den liturgische Nutzen nahezu unbrauchbar ist – von Beethoven selbst als sein opus magnum angesehen. Der Wirkmacht dieses Gemäldes liegt somit die Inszenierung der Künstlerfigur zugrunde, die keineswegs singulär ist, sondern vielmehr paradigmatisch für eine im frühen 19. Jahrhundert vorherrschende Topologie im Umgang mit Kunst und Kunstschaffenden steht. Die hieran anknüpfenden Forschungsbereiche sind dabei ebenso vielfältig wie brisant. Denn Biographik beeinflusst nicht nur das Denken und die Wahrnehmung eine jeweilige Person betreffend, sondern reicht im Falle der Musik von der Hörhaltung und dem Verhalten des Publikums im Konzert über die Architektur von Konzerthäusern, Autor- und Werkbegriffen ebenso wie einem Problematisieren des Werkekanons, dem Hinterfragen von Geschlechterrollen bis hin zu Fragen von Antisemitismus und Nationalismus. Das für die folgende Darstellung gewählte Beispiel Ludwig van Beethoven soll somit eher exemplarisch denn als Solitär betrachtet werden und somit Einblicke in die frühe Musikerbiographik des 19. Jahrhunderts eröffnen, die bis auf die heutige Zeit das Denken in vielfältiger Weise prägte und noch immer beeinflusst.

Ursprung hierfür waren verschiedene gesellschaftliche und philosophische Prozesse und Konzepte, die in der Zeit um 1800 vor allem durch die Literatur Eingang in die Kunst fanden. Zudem bot der gesellschaftliche Wandel dem parallel zu aufkommender Industrialisierung und Revolution erstarkenden Bürgertum zahlreiche Handlungsräume.

Dieses begann im Laufe des 19. Jahrhunderts die Pflege von Kunst als charakteristischen Kern ihrer gesellschaftlichen Klasse anzusehen. Im Gegensatz zur machtpolitisch relevanten Aristokratie entwickelte sich die bürgerliche Gesellschaft zu einer immer wichtiger werdenden Kulturträgerin: Die Gründung zahlreicher Vereine und Gesellschaften zur Pflege und Förderung von Literatur, Bildender Kunst und Musik bezeugen diesen Prozess. Vor allem letztere sollte sich dabei zur wesentlichen Kunstform des bürgerlichen Kulturlebens entwickeln. Andererseits führte das allmähliche Loslösen der Kunst aus dem aristokratischen und klerikalen Kontext zu einer zunehmenden Subjektivierung von künstlerischem

Gehalt und künstlerischer Person; Autonomie wurde zu einer Kategorie kunstphilosophischer Diskurse. Ästhetisch untermauert wurde dieser Prozess durch die frühromantische Kunstanschauung, die – wenn auch die Musik zur wichtigsten der Künste erklärend – überwiegend in der Literatur elaboriert und artikuliert wurde. Wesentliches Merkmal dieser romantischen Kunstanschauung war, dass Wirklichkeit und Kunst als voneinander abgetrennte Sphären aufgefasst wurden.¹ Während die irdische Wirklichkeit in Abhängigkeit von äußeren Umständen und Einflüssen stand, war die Kunstwelt, die künstlerische Sphäre von einer gänzlichen innerlichen Abschottung gegen jegliche Gefühle, Einflüsse und semantische Eindeutigkeiten geprägt und ergab sich lediglich aus einer subjektiven Innensicht; einer Aufgabe des Äußeren zugunsten innerer Versenkung. So erhebend und heilsam diese Flucht von der Wirklichkeit in die Sphäre der Kunst war, so unmöglich erschien jedoch dem in der Kunstwelt weilenden Subjekt die Rückkehr in die Wirklichkeit: Durch das Erkennen der Welt der Kunst konnte sich das Subjekt von den Unzulänglichkeiten der Wirklichkeit nur noch abgestoßen fühlen und diese und die darin lebende Gesellschaft ablehnen. Da es gleichzeitig erkennen musste, dass die Welt der Kunst keine reale war, sondern eine künstlicher Fluchtpunkt, war kein Ausweg mehr gegeben: Die Rückkehr in die Realität war nicht möglich, doch ein Verweilen in der Sphäre der Kunst bedeutete ein Leben in einer Traumwelt. Die Folgen waren Scheitern, Verzweiflung und Einsamkeit. Dieses Konzept, auf welchem das Gros der Künstlerromane des frühen 19. Jahrhunderts basiert, findet sich in keinem literarischen Werk in einer vergleichbaren Klarheit wiedergegeben wie in Wilhelm Wackenroders und Ludwig Tiecks *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*. Auch wenn weitere Werke wie Karl Philipp Moritz' *Anton Reiser* oder E. T. A. Hoffmanns Figur des Kapellmeisters Kreisler ähnlichen ästhetischen Programmen folgen und vor allem letzteres eine vielseitige und lang andauernde Rezeption aufweisen konnte, avancierte die Lebensgeschichte der Figur des Joseph Berglinger aus Wackenroder und Tiecks *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* zum Prototyp literarischen Umgangs mit Kunst um 1800 und wurde zum Inbegriff einer „moderne[n], säkularisierte[n] Variant[e] einer Heiligenvita“.² Bemerkenswert bei Wackenroder und Tieck, sowie auch bei Moritz und Hoffmann ist die Rolle, die die Musik in den jeweiligen Erzählungen einnimmt. Zwar existierten gerade in den Neunzigerjahren des 18. Jahrhunderts bemerkenswerte literarische Werke, die ähnlichen künstlerischen Auffassungen folgten wie die genannten Werke – hierfür seien beispielsweise Jean Pauls *Hesperus* oder Friedrich Hölderins *Hyperion* angeführt – jedoch zeigte sich in der Gattung des Künstlerromans ebenso wie auch in der Philosophie mit Beginn des 19. Jahrhunderts eine zunehmende Tendenz, die Musik – und dabei vorrangig die Instrumentalmusik – als wichtigste der Künste anzusehen, wobei das Merkmal der (vermeintlichen) semantischen Uneindeutigkeit instrumentaler Musik als ebenso zentral angesehen wurde wie der Aspekt des flüchtigen, nicht gegenständlichen Charakters, der in der

¹ Philosophische Grundlage hierfür waren die Geniediskurse um 1800, die das Genie als „Naturgabe“ in einen Gegensatz zu allem Irdischen, Lernbaren, zu ars und studium setzten.

² Wilhelm Seidel: „Absolute Musik und Kunstreligion um 1800“, in: Helga de la Motte-Haber (Hrsg.): *Musik und Religion*, Laaber: Laaber 1995, S. 91–114, hier: S. 102.

performativen Eigenschaft der Musik verankert liegt.³ Von nachhaltiger Wirkung war hierbei vor allem die 1810 in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* erschienene Rezension, die E. T. A. Hoffmann zu Beethovens 5. Sinfonie in c-Moll, op. 67 verfasste. Darin schilderte der Rezensent seine Eindrücke in einer so bemerkenswerten Weise, dass der Text in der Folge häufig als Ausgangspunkt romantischer Musikpublizistik schlechthin angesehen wurde. Die darin enthaltene Aussage, Beethovens Sinfonie reiße „den Zuhörer unwiderstehlich [fort] in das wundervolle Geisterreich des Unendlichen“, beziehungsweise „[öffne] uns das Reich des Ungeheueren und Unermesslichen. Glühende Strahlen schießen durch dieses Reiches tiefe Nacht [...], die alles in uns vernichten, nur nicht den Schmerz der unendlichen Sehnsucht!“⁴ wurde prägend in Bezug auf das fortan genutzte musikbeschreibende Vokabular. Der große Schwerpunkt, den Hoffmann darin auf unscharfe Begriffe und uneindeutige Beschreibungen legte, spiegelte die gewichtige Rolle wider, die die Instrumentalmusik im Denken der romantischen Kunstanschauung spielte. Interessant ist hierbei jedoch auch ein zentraler Aspekt der romantischen Kunstanschauung, den Hoffmann diffus als „Geisterreich“ umschrieb: Es ist der Aspekt des Göttlichen, der wiederum auf die Geniekurse des späten 18. Jahrhunderts zurückgeht. Zentral ist hierfür Friedrich Schelling, der das Genie als Akt einer göttlichen Offenbarung begriff,⁵ beziehungsweise der Kunst des Genies die Fähigkeit zusprach, „das Bewußtlose im Handeln und Produciren und seine ursprüngliche Identität mit dem Bewußten zu Unterschied Im machen. zu erfahrbar“⁶ Wackenroder und Tiecks voneinander getrennten Sphären, erscheint die Kunst bei Schelling als Bindeglied zwischen beiden Ebenen: Die als göttliche Offenbarung verstandene Kunst wird in einen metaphysischen Stand erhoben und präsentiert sich wiederum auf der Rezeptionsebene als Heilerfahrung.⁷ Der somit vollzogene Sakralisierungsprozess von Kunst und Künstler, beziehungsweise von Musik und Musiker spiegelte sich in den literarischen Werken der Zeit ebenso wider wie auch im rasch sich zur publizistischen Floskel entwickelnden Ausdruck der „heiligen Tonkunst“.

Sie ist auch der zentrale Aspekt, der die Darstellung Beethovens in Bettina von Arnims 1835 erschienenen Werk *Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde* beherrscht. Gleichzeitig verbindet sie diesen mit den gängigen Narrativen und Topoi der Beethoven-Biographik ihrer Zeit. Verstärkt durch die im Laufe seines Lebens einsetzende Schwerhörigkeit wurde Beethoven

³ Darüberhinaus spielten kosmologische Deutungen von Musik, bzw. Anschauungen, die Musik als Analogie der Welt verstanden und das Verhältnis des einzelnen Tons innerhalb des harmonisch, melodisch und rhythmischen Gefüges als ein Spiegelbild des Individuums innerhalb eines gesellschaftlichen Verbands beschrieben, ebenfalls eine Rolle.

⁴ E. T. A. Hoffmann: [„Rezension der 5. Symphonie von Ludwig van Beethoven“], in: *AmZ* 12/40 (1810), Sp. 630–642 u. *AmZ* 12/41 (1810), Sp. 652–659, hier Sp. 633f.

⁵ Vgl. Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: *Philosophie der Kunst*, hrsg. v. Karl Friedrich August Schelling, Stuttgart / Augsburg: J. G. Cotta'scher Verlag 1859 [1802/1803] (= Sämtliche Werke, Bd. 5) S. 458–561: „das innewohnende Göttliche des Menschen“ bzw. „die Idee des Menschen in Gott, der mit der Seele selbst eins und mit ihr verbunden ist“.

⁶ Schelling: *System des transzendentalen Idealismus*, Tübingen: J. G. Cotta'sche Buchhandlung 1800, S. 475.

⁷ Die hier bereits anklingenden Tendenzen kunstreligiöser Auffassungen sollten im Verlauf des 19. Jahrhunderts als gegenreligiöses Konzept v.a. durch Arthur Schopenhauer, bzw. Richard Wagner weiterentwickelt werden.

immer wieder der Wesenszug des menschenscheuen Einsiedlers, der mit seinem ungehobelten Verhalten seine Umwelt verstört, zugesprochen. So beschreibt von Arnim ihre erste Begegnung mit dem Komponisten:

[...] beinahe hätte ich ihn [Beethoven] gar nicht gesehen, denn Niemand wollte mich zu ihm bringen, selbst, die sich seine besten Freunde nannten, nicht, und zwar aus Furcht vor seiner Melancholie, die ihn so befängt, daß er sich um nichts interessirt und den Fremden eher Grobheiten als Höflichkeiten erzeigt. [...] Kein Mensch wußte, wo er wohnte, er hält sich oft ganz versteckt.⁸

Und auch die äußere Erscheinung Beethovens spiegelt hierbei jenen Wesenszug wider: „seine Kleider sind zerrissen, sein Ansehen ganz zerlumpt.“ Das Bild, das von Arnim von Beethoven erstellt, fügt sich somit ein in die zu Beginn des 19. Jahrhunderts durchaus gängigen Heroisierungstendenzen, die sich auf der Rezeptionsebene aus dem Geniedenken heraus entwickelten. Maßgeblich geprägt wurde dieser Diskurs von Georg Wilhelm Friedrich Hegel, der die Figur des Heroen in Abgrenzung zu Allgemeinheit als „welthistorisches Individuum“ ansah. Dieses zeichnete sich einerseits durch eine visionäre, selbstlose historisch bedeutsame Tat aus, andererseits durch persönliches Leid, Einsamkeit und Aufopferung.⁹ Aus dieser charakterlichen Disposition heraus ergab sich wiederum die Notwendigkeit einer Kollision mit gesellschaftlichen Normen und Werten, wodurch der „Held“ als Außenseiterfigur an den Rand der Gesellschaft gedrängt wurde. Diese Unvereinbarkeit von heldenhaftem Gebaren und gesellschaftlicher Konvention erscheint nach Hegel ausweglos, weswegen das Verhalten des „Helden“ auch in der moralischen Beurteilung von der Allgemeinheit unterschiedenen Grundlagen folgt.¹⁰ Indem von Arnim in ihrem Beethovenbild ebenjenes Narrativ aufgreift, stellt sie ihre Darstellung einerseits in den Kontext zeitgenössischer Diskurse und Künstlerromane und reproduziert andererseits ein bereits weit verbreitetes Bild des Komponisten. Am dominantesten ist in von Arnims Beethovendarstellung jedoch der Topos des Sakralen und Religiösen. Die Sphäre des Religiösen wird dabei nicht nur auf die Musik, sondern ebenso auch auf den Komponisten Beethoven übertragen:

Keinen Freund hab ich [Beethoven], ich muß mit mir allein leben; ich weiß aber wohl daß Gott mir näher ist wie den andern in meiner Kunst, ich gehe ohne Furcht mit ihm um, ich hab ihn jedesmal erkannt und verstanden, mir ist auch gar nicht bange um meine Musik [...], wem sie sich verständlich macht, der muß frei werden von all dem Elend, womit sich die andern schleppen.¹¹

Die Musik Beethovens birgt hierbei einen erlösenden Kern, der sich wiederum aus einer Beethoven widerfahrenen göttlichen Offenbarung speist. Beethoven wird somit zum Propheten stilisiert, dessen Kunst gleich einem Evangelium den Menschen zum Heil dient. Ebenso lässt von Arnim Beethoven selbst sprechen:

⁸ Bettina von Arnim: *Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde*, hrgs. v. Walter Schmitz u. Sibylle von Steinsdorff, Frankfurt am Main: 1992 [1835], S. 848f.

⁹ Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, hrsg. v. Eduard Gans, Berlin: Duncker und Humblot 21840 (= Georg Wilhelm Friedrich Hegel's Werke, Bd. 9), S. 39.

¹⁰ Vgl. Ebd., S. 41.

¹¹ von Arnim, S. 346.

[...] die Welt muß ich verachten, die nicht ahnt daß Musik höhere Offenbarung ist als alle Weisheit und Philosophie, sie ist der Wein, der zu neuen Erzeugungen begeistert, und ich bin der Bacchus, der für die Menschen diesen herrlichen Wein keltert und sie geistestrunkem macht, wenn sie dann wieder nüchtern sind, dann haben sie allerlei gefischt was sie mit auf's Trockne bringen.¹²

An anderer Stelle hingegen verlässt Beethoven die Ebene des Propheten und wird selbst zu einer Erlöserfigur, die „den Schlüssel zu einer himmlischen Erkenntnis in unseren Händen [legt], die uns der wahren Seligkeit um eine Stufe näher rückt.“¹³ Die hier noch vorherrschende göttliche Instanz wird schließlich jedoch gänzlich verlassen, ebenso der Einfluss des Genius, indem von Arnim schreibt: „er allein erzeugt frei aus sich das Ungeahnte, Uner-schaffne“¹⁴, und die Figur Beethovens in einer Apotheose erhöht: „Man möchte weissagen daß ein solcher Geist in späterer Vollendung als Weltherrscher wieder auftreten werde.“¹⁵

Es zeigt sich, dass Bettina von Arnim in ihrer Verwendung der jeweiligen Stufen Prophet, Erlöser, Schöpfer, beziehungsweise Weltherrscher keinesfalls konsequent verfährt. Vielmehr oszilliert die Figur Beethovens innerhalb der genannten Apostrophen, wobei der erlösende Charakter der Musik stets erhalten bleibt. Verbunden wird dieser Aspekt mit den gängigen Narrativen und Topoi der Genie- und Heroisierungsästhetik, wobei der Schwerpunkt auf der Außenseiterrolle sowie einer latenten Ablehnung der Wirklichkeit liegt; andere gängige Themen wie die stark stilisierte harte Kindheit des Komponisten oder ein „per aspera ad astra“-Motiv bleiben bei von Arnim aus. Stilistisch weist *Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde* starke Parallelen zu den Künstlerromanen des frühen 19. Jahrhunderts auf. So suggeriert Bettina von Arnim bereits im Titel durch eine bewusste Unterordnung ihrer eigenen Person in der eigenen Adressierung als „Kind“ gegenüber der großen Person „Goethe“ eine Wahrhaftigkeit, die gleichwohl als Koketterie verstanden werden kann. Diese vorgebliche Korrektheit ihres Berichts wird zudem verstärkt durch den Umstand, dass Bettina von Arnim sowohl mit Ludwig van Beethoven, als auch mit Johann Wolfgang von Goethe durchaus gut bekannt war,¹⁶ ebenso wie durch die Gattung des Briefs, die der Autorin erlaubte, sich selbst von der Urheberrolle zu distanzieren und sich stattdessen als schlichte Berichter-statterin des von Beethoven Gesagten zu inszenieren; ein literarischer Kniff, der ebenso bei Wackenroder/Tieck oder Hoffmann zu finden ist. Im großen Unterschied zu diesen Vorbildern reichert von Arnim ihren „Briefwechsel“ jedoch mit keinerlei philosophisch-ästhetischen Programmen oder Gedanken an. Ebenso wenig birgt dieser irgendeinen tatsächlichen oder fingierten Informationsgehalt die Person Beethoven betreffend. Vielmehr bewegt sich von Arnims Werk in blumigen Schwärmereien und Anrufungen, wobei sich die Autorin des vielfältigen Spektrums romantischen Vokabulars bedient, dieses durch rasante Aneinanderreihung potenziert und zur reinen Unterhaltungsliteratur umformt.

¹² Ebd.

¹³ Ebd., S. 345.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Ebd., S. 350.

¹⁶ Das Erscheinungsdatum 1835 dürfte kaum ein Zufall gewesen sein, da Beethoven 1827 und Goethe 1832 verstarben und somit die „Gefahr“ einer Richtigstellung ausgeschlossen werden konnte.

Es zeigt sich somit, dass die Faszination und das Interesse an Biographie und die philosophische Reflexion mit pädagogischem Ansporn verbindende Funktion der Künstlerromane im Laufe der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts einem Ästhetisierungs- und Kommerzialisierungsprozess unterworfen waren. Gleichwohl wurde dieser rein literarische Charakter von Arnims Werk oftmals nicht erkannt und stattdessen das darin Gesagte für bare Münze genommen. Lange sah die frühe Musikologie und Biographik des 19. Jahrhunderts ihre Rolle darin, in von Arnims Werk Wahres von Falschem trennen zu wollen. So schrieb der Beethovenbiograph Adolf Bernhard Marx: „Bettina von Arnim, aus dem angesehenen Hause Brentano aus Frankfurt, [...] [sei] von vielen bewundert, besonders von solchen, die Glanz und Lieblichkeit des Ausdrucks und gewagte Pointen, von gediegener Geisteskraft nicht allzusehr unterscheiden mögen.“¹⁷ Nichtsdestotrotz blieben die Topoi und Narrative auch diesen seriöseren und lange Zeit von der Wissenschaft rezipierten Werken erhalten, die Denkmuster blieben dieselben. So findet sich in Marx' Biographie an anderer Stelle der Ausspruch über Beethoven, dem auch der Titel dieses Aufsatzes entnommen ist: „Er waltete des Hochamts, wie Ihm gegeben war, ihm, dem Herrscher und Schöpfer im Reiche der phantastischen Instrumentenwelt.“¹⁸ Noch gesteigert zeigt sich die gedankliche Nähe zu von Arnims Apotheose Beethovens als „Weltherrscher“ in einer Aussage des Musikhistorikers und Publizisten Franz Brendel, der zu Beethovens 9. Sinfonie in d-Moll, op. 125 im Jahre 1859 zitiert wird, sie sei „unfehlbar als die größte That der Geschichte seit der Gründung des Christenthums und als das künftige Evangelium der Menschheit“¹⁹ anzusehen.

Literatur:

Primärquellen:

Arnim, Bettina von: *Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde*, hrsg. v. Walter Schmitz u. Sibylle von Steinsdorff, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992 [1835] (= Werke und Briefe in vier Bänden, Bd. 2).

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, hrsg. v. Eduard Gans, Berlin: Duncker und Humblot ²1840 (= Georg Wilhelm Friedrich Hegel's Werke, Bd. 9).

Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: [„Rezension der 5. Symphonie von Ludwig van Beethoven“], in: *AmZ* 12/40 (1810), Sp. 630–642 u. *AmZ* 12/41 (1810), Sp. 652–659.

Marx, Adolf Bernhard: *Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen*, Bd. 2, Berlin: Otto Janke ²1863.

Schelling: *System des transzendentalen Idealismus*, Tübingen: J. G. Cotta'sche Buchhandlung 1800, S. 475.

Ders.: *Philosophie der Kunst*, hrsg. v. Karl Friedrich August Schelling, Stuttgart / Augsburg: J. G. Cotta'scher Verlag 1859 [1802/1803] (= Sämtliche Werke, Bd. 5).

Ulybyšev, Aleksandr Dmitrievič: *Beethoven, seine Kritiker und seine Ausleger*, übers. v. Ludwig Bischoff, Leipzig: Brockhaus 1859.

¹⁷ Adolf Bernhard Marx: *Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen*, Bd. 2, Berlin: ²1863, S. 110.

¹⁸ Ebd., S. 244.

¹⁹ Franz Brendel in: Aleksandr Dmitrievič Ulybyšev, *Beethoven, seine Kritiker und seine Ausleger*, übers. v. Ludwig Bischoff, Leipzig: 1859, S. 350.

Wackenroder, Wilhelm Heinrich / Tieck, Ludwig: *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, Berlin: Unger 1797.

Sekundärliteratur:

Brandenburg, Sieghard: „Künstlerroman und Biographie. Zur Entstehung des Beethoven-Mythos im 19. Jahrhundert“, in: Helmut Loos (Hrsg.): *Beethoven und die Nachwelt: Materialien zur Wirkungsgeschichte Beethovens*, Bonn: Verlag d. Beethoven-Hauses 1986, S. 65–80.

Corbineau-Hoffmann, Angelika: *Testament und Totenmaske. Der literarische Mythos des Ludwig van Beethoven*, Hildesheim: Weidmann 2000 (= Berliner Beiträge zur Geistes- und Kulturgeschichte des Mittelalters und der Neuzeit 17).

Costazza, Alessandro: „Die Vergöttlichung der ästhetischen Erkenntnis: von Baumgarten bis zum Frühidealismus“, in: Albert Meier / Ders. u.a. (Hrsg.): *Kunstreligion*, Bd. 1, Berlin u.a.: De Gruyter 2011, S. 73–88.

Detering, Heinrich: „Was ist Kunstreligion? Systematische und historische Bemerkungen“, in: Albert Meier / Alessandro Costazza u.a. (Hrsg.): *Kunstreligion*, Bd. 1, Berlin u.a.: De Gruyter 2011, S. 11–27.

Eggebrecht, Hans Heinrich: *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München u.a.: Piper 32000.

Härtl, Heinz, „Drei Briefe von Beethoven . Genese und Frührezeption einer Briefkomposition Bettina von Arnims“, Bielefeld: Aisthesis 2016.

Hertrich, Elmar, *Joseph Berglinger. Eine Studie zu Wackenroders Musiker-Dichtung*, Berlin u.a.: De Gruyter 1969.

Loos, Helmut: „Der Komponist als Gott musikalischer Kunstreligion. Die Sakralisierung der Tonkunst“, in: Winfried Böning (Hrsg.): *Musik im Raum der Kirche. Fragen und Perspektiven*, Stuttgart: Carus u.a. 2007, S. 98–139.

Ders.: „Prometheus in der Musik“, in: Mięczysław Tomaszewski (Hrsg.): *Beethoven und das „Ewig Weibliche“*, Kraków: Akademia Muzyczna w Krakowie 2012 (= Beethoven: Studien und Interpretationen 5), S. 441–452.

Muzelle, Alain: „Das Bild des Künstlers im Werk Wackenroders und E.T.A. Hoffmanns“, in: Albert Meier / Costazza, Alessandro u.a. (Hrsg.): *Kunstreligion*, Bd. 1, Berlin u.a.: De Gruyter 2011, S. 253–263.

Nowak, Adolf: „Religiöse Begriffe in der Musikästhetik des 19. Jahrhunderts“, in: Walter Wiora (Hrsg.): *Religiöse Musik in nicht-liturgischen Werken von Beethoven bis Reger*, Regensburg: Gustav Bosse 1978, S. 47–58.

Oechsle, Siegfried: „KunstMusikReligion. Aspekte einer folgenreichen romantischen Matrix“, in: Ders. u.a. (Hrsg.): *Kunstreligion und Musik 1800 – 1900 – 2000*, Kassel u.a.: Bärenreiter 2015, S. 9–24.

Ortland, Eberhard: „Genieästhetik“, in: Helga de la Motte-Haber (Hrsg.): *Musikästhetik*, Laaber: Laaber 2004, S. 263–285.

Schmitz, Arnold: „Die Beethoven-Apotheose als Beispiel eines Säkularisierungsvorgangs“, in: Karl Weinmann (Hrsg.): *Festschrift Peter Wagner zum 60. Geburtstag*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1926, S. 181–189.

Ders.: *Das romantische Beethovenbild. Darstellung und Kritik*, Berlin u.a.: Dümmlers 1927.

Seidel, Wilhelm: „Absolute Musik und Kunstreligion um 1800“, in: Helga de la Motte-Haber (Hrsg.): *Musik und Religion*, Laaber: Laaber 1995, S. 91–114.

Tadday, Ulrich: „Zwischen Empfindung und Reflexion. Zur romantischen Musikästhetik“, in: Helga de la Motte-Haber (Hrsg.): *Musikästhetik*, Laaber: Laaber 2004, S. 201–219.