

Jost Hermand

# Beethoven

Werk  
und Wirkung

2. aktualisierte Auflage



böhlau





Jost Hermand

# Beethoven

Werk und Wirkung

2. aktualisierte Auflage

Böhlau Verlag Wien Köln Weimar

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind  
im Internet über <https://dnb.de> abrufbar.

© 2020 by Böhlau Verlag GmbH & Cie, Lindenstraße 14, D-50674 Köln  
Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich  
geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen  
bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Umschlagabbildung: Beethoven mit dem Manuskript der »Missa solemnis«. Gemälde, 1819,  
von Joseph Karl Stieler (1781–1858). © akg-images/Beethoven-Haus, Bonn

Korrektur: Katharina Krones, Wien  
Satz: SchwabScantechnik, Göttingen

**Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | [www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com](http://www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com)**

ISBN 978-3-412-51768-7

# Inhalt

## Vorwort

Beethovens historischer Ort .....	7
<b>I. Das Werk</b> .....	<b>21</b>
Allons enfants de la musique	
Pariser Revolution und Wiener Klassik .....	23
Der Beginn der »heroischen« Linie	
Die <i>Grande Sonate pathétique</i> von 1799 .....	47
Louis Bonaparte oder Ludwig van Beethoven?	
Vom Anderen und vom Selbst in der <i>Sinfonia eroica</i> .....	65
»Ein Stern der erfüllten Hoffnungen, genannt Erde«	
Utopisches in Beethovens <i>Fidelio</i> .....	84
»Komponieren, heißt das nicht Handeln bei Ihnen?«	
Ideologische Grundimpulse seiner neun Symphonien .....	102
»Heil dir, Germania!«	
Beethovens »patriotische« Kompositionen aus der Zeit der Befreiungskriege .....	110
»Weitermachen« auch in »wüsten Zeiten«	
Die Klaviersonate op. 111 .....	128
»Der schwer gefaßte Entschluß«	
Der letzte Satz des Streichquartetts op. 135 .....	145

<b>II. Die Wirkung</b> .....	<b>163</b>
Nähe in der Distanz	
Über den Umgang mit Werken älterer Kunst .....	<b>165</b>
Ehre in Blech	
Die <i>Spiegel</i> -Berichterstattung der Beethoven-Feiern im Rahmen anderer Jubiläumsberichte um 1970 .....	<b>178</b>
<i>Beethoven – Tage aus einem Leben</i>	
Ein DEFA-Film von 1976 .....	<b>195</b>
Der vertonte Weltgeist	
Theodor W. Adornos nachgelassene <i>Beethoven-Fragmente</i> von 1993 .....	<b>212</b>
Der »maskuline« Beethoven	
Genderspezifische Deutungen seiner Person und Werke .....	<b>228</b>
Problemzone »Kulturelles Erbe«	
<i>Fidelio</i> -Inszenierungen im Spannungsfeld zwischen Werktreue und Bearbeitung .....	<b>244</b>
<b>Anmerkungen</b> .....	<b>256</b>
<b>Bildnachweise</b> .....	<b>281</b>
<b>Personenregister</b> .....	<b>282</b>

# Vorwort

## Beethovens historischer Ort

### I

Beethovens Œuvre wirkt beim ersten Hören wie ein eherner Block. Es ist nicht so unüberschaubar wie das eines Georg Philipp Telemann, nicht so vielgestaltig wie das eines Wolfgang Amadeus Mozart oder nicht so ungleich in der Qualität wie das eines Franz Schubert, der sich erst kurz vor seinem frühen Tod zu einer überzeugenden Meisterschaft durchrang. Dagegen sind Beethovens musikalische Opera weniger zahlreich, fast immer bis ins Letzte durchgefeilt und bestechen zugleich durch eine motivisch-melodische Charakteristik, die in ihrer Ausdruckskraft und zugleich formalen Geschlossenheit schwerlich zu überbieten ist. Und auch als Person erweckt Beethoven auf den ersten Blick den Eindruck einer werkbezogenen Energiegeballtheit, die kaum ihresgleichen hat. Mit anderen Worten: Im Hinblick auf ihn und seine Kompositionen hat man es offenbar mit einem psycho-ästhetischen Einheitsphänomen zu tun, welches sich relativ leicht auf einen durchgehenden Nenner, nämlich den des Unverwechselbaren, ja, Außerordentlichen, wenn nicht gar Heroischen bringen lässt.

Doch erste Blicke, wie wir wissen, täuschen häufig. Sobald man sich etwas näher mit Beethovens Person, seinen Schriften, der Wahl seiner Texte sowie den musikalischen »Intonationen« seiner Werke beschäftigt,<sup>1</sup> wird man plötzlich mit einer Myriade von Problemen konfrontiert, zu deren Verständnis eine umfangreiche historische Vorkenntnis nötig ist. Wie wir wissen, sind sowohl methodisch geschulte Wissenschaftler als auch forschertlich interessierte Laien dem nicht aus dem Wege gegangen. Dagegen sehen sich all jene »vorbewussten« Musikfreunde, die sich lediglich vom anfeuernden Elan seiner Allegro-conbrio-Passagen oder der beseelten Innigkeit seiner sogenannten Humanitätsmelodien hinreißen lassen, bei einer tieferschürfenden Auseinandersetzung mit den politischen, psychologischen und sozialen Komplikationen des beethovenischen Lebens plötzlich so vielen weißen Flecken auf der Landkarte ihrer

Geschichtskennntnisse gegenüber, dass sie vor einem genaueren Studium der nur mit wissenschaftlichem Eifer zu erschließenden Voraussetzungen dieser Musik zurückschrecken. Stattdessen ziehen sie sich lieber in einen eindimensionalen Hörgenuss zurück und glauben, darin das Essentielle seiner Musik zu erfahren. Sie wollen Beethoven »pur« hören – und nicht auf eine akademisch vermittelte und damit angeblich abstumpfende Weise.

Aufgrund solcher Entschlüsse verzichteten demzufolge viele Beethoven-Hörer und -Hörerinnen zwangsläufig auf jene wesentlich facettenreicheren und zugleich bewussteren Erlebnismöglichkeiten, die sich erst bei einem historisch geschulten Verständnis der beethovenschen Musik einstellen. Sobald man nämlich die Anfangsschwierigkeiten derartiger Bemühungen überwunden hat, lernt man plötzlich, nicht nur mit den Ohren zu hören, sondern auch mit den Ohren zu denken. Und damit eröffnen sich mit einem Mal Tiefendimensionen dieser Musik, die bei einer rein sensualistisch-akustischen Wahrnehmung seiner Werke im Bereich des Nichtbewussten geblieben wären. Ja, noch mehr. Bei einem so verstandenen »historisch-bewussten Hören« erkennt man zusehends,<sup>2</sup> dass die Fülle der hinter dieser Musik stehenden Gefühle, sinnlichen Eindrücke, gedanklichen Impulse, ästhetischen Strukturen und politischen Fakten gar nicht so unentwirrbar ist, wie sie anfänglich wirkte, sondern dass alle diese Phänomene auf eine zwar komplexe, aber politisch, sozial, ideologisch und kulturell deutbare Weise auf Engste miteinander zusammenhängen. Auch hier ist wieder einmal – trotz gewisser chronologisch zu konstatierender Abwandlungen – Alles mit Allem verbunden, was in geschichtlichen Kategorien denkende Kultur- und Musikwissenschaftler und -wissenschaftlerinnen ohnehin als selbstverständlich empfinden.

Auf einen ersten, etwas pauschalisierenden Nenner gebracht, handelt es sich bei Beethoven – im Rahmen einer solchen Hör- und zugleich Verstehensweise – um einen rebellisch gesinnten »Republikaner«,<sup>3</sup> der sich jedoch als freischaffender Komponist innerhalb des noch immer von den feudalaristokratischen Schichten gelenkten Musiklebens des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts zwangsläufig zu gewissen Konzessionen gezwungen sah, was sich rein äußerlich an den Geld und Prestige einbringenden Widmungen vieler seiner Werke an hochgestellte Persönlichkeiten ablesen lässt. Diesen Widerspruch versuchte Beethoven in seinen Kompositionen so weit wie möglich zu überwinden, indem er seine aufmüpfige, ja, zum Teil kleinbürgerlich-rebellische Grundgesinnung immer wieder mit einem höchst persönlichen, ins Idealistische überhöhten Durchsetzungsdrang zu verbinden suchte, auf den die ihn umgebende Gesellschaft teils politisch verwirrt, teils ästhetisch affektiert, teils genieverkultend reagierte. Wegen dieser komplizierten Ausgangsposition blieb Beethoven

vom Anfang bis zum Ende seiner Hauptschaffenszeit – inmitten der musikliebenden Schichten des Wiener Adels – ein Repräsentant des mit den Ideen »Liberté, Égalité et Fraternité« sympathisierenden Flügels des gebildeten Bürgertums,<sup>4</sup> selbst wenn er dabei – je nach den dramatischen Verschiebungen auf der Bühne des politischen Geschehens zwischen 1789 und 1827 – zum größten Teil eher idealistisch-humanistische, national-liberale oder aufklärerisch-utopische als sozialrevolutionäre Positionen bezog. Dennoch war er nicht nur ein Vertreter der oft beschworenen »überschwänglichen Misere«,<sup>5</sup> sondern hat durch den hochfliegenden Geist seiner Musik letztlich mehr bewirkt, als wenn er als Jakobiner im Kerker gelandet wäre oder sich schmolldend in einen abseitigen Winkel zurückgezogen hätte.

## II

Im Hinblick auf Beethovens politische »Haltung« hinter all diesen Entscheidungen lassen sich – etwas vereinfachend gesehen – vier Phasen in seinem Leben unterscheiden. Die erste wäre seine frühe Bonner Zeit bis zum Jahr 1792, wo er im Rahmen eines geistlichen Kurfürstentums heranwuchs, das im dortigen Universitäts- und Kulturmilieu toleranterweise selbst die Ideen der Illuminaten duldet und wo Beethoven maßgebliche Einflüsse von Seiten rebellischer Freigeister wie Christian Gottlob Neefe und Eulogius Schneider empfing. Zugleich erhielt er in Bonn eine an Vorbildern wie den Klavierwerken Carl Philipp Emanuel Bachs sowie der symphonischen Musik der Mannheimer Hofkapelle geschulte musikalische Ausbildung, nahm aber zugleich die in den linksrheinischen Gebieten nach 1789 relativ schnell bekannt werdenden ersten Intonationen der Musik der Französischen Revolution wahr. Seine politische Haltung, soweit sie sich in dieser Zeit bei der Spärlichkeit aufschlussreicher Dokumente überhaupt schon belegen lässt, scheint Anfang der neunziger Jahre sowohl josephinisch-reformerische als auch republikanisch-rebellische Züge aufgewiesen zu haben. Jedenfalls deutet darauf seine vom Geist einer radikalisierten Aufklärung erfüllte Trauerkantate auf den 1790 verstorbenen Kaiser Joseph II. hin, in der sich bereits einige jener aufrührerisch-bewegenden Melodieansätze finden, die Beethoven später in seinem *Fidelio* wiederverwendete.<sup>6</sup>

Die zweite Phase seiner menschlichen und politischen Entwicklung fällt in seine frühen Wiener Jahre von 1792 bis 1804. Während dieser Zeit gelang es Beethoven, aufgrund seines überragenden pianistischen Talents, aber auch seiner linksrheinisch-aufgeklärten Gesinnung, relativ schnell, die Bekanntschaft mehre-

rer musikverständiger und zugleich liberaler Adelsfamilien, darunter des einflussreichen Kreises um den Fürsten Karl von Lichnowsky, zu machen. Da die Wiener Jakobiner 1794/1795 durch den hart durchgreifenden Kaiser Franz II. aus dem öffentlichen Leben weitgehend ausgeschaltet wurden,<sup>7</sup> verhielt sich Beethoven als noch unsicher auftretender Neuankömmling in dieser Stadt anfangs politisch recht zurückhaltend und scheint lediglich zu einigen Freimaurern Kontakte aufgenommen zu haben. In der zweiten Hälfte der neunziger Jahre begeisterte er sich dagegen – wie viele der deutschen Liberalen – zusehends für den gegen eine Reihe alteingessener Monarchien siegreich auftretenden jungen französischen General und dann Ersten Konsul Napoleon Bonaparte. Dementsprechend begann er auch in seinen musikalischen Kompositionen – von der *Grande Sonate pathétique* (1799) über das heroische Ballett *Die Geschöpfe des Prometheus* (1801) bis zur *Sinfonia eroica* (1804) – immer stärker einen pathetisch-erhabenen Ton anzuschlagen. Alle diese Werke, die man später oft als Manifestationen von Beethovens »heroischer Phase« oder des von ihm selbst proklamierten »Neuen Wegs« bezeichnet hat, atmen einen Geist, hinter dem noch immer die Hoffnung zu stehen scheint, dass Napoleon – als ein von revolutionären Idealen begeisterter Repräsentant der aufsteigenden bürgerlichen Klasse – vielleicht doch an den Elan der »alten« Revolution von 1789 anknüpfen könnte.<sup>8</sup>

Die dritte Phase seines Lebens – sofern man vornehmlich Beethovens politische »Haltung« ins Auge fasst – beginnt 1804 mit seiner maßlosen Enttäuschung über die Selbsterhebung Napoleons zum französischen Empereur, durch welche sich dieser lange Zeit als neuer Prometheus eingeschätzte Hoffnungsträger eines liberalen Geistes in Europa endgültig als ein Bändiger, aber nicht als ein Vollstrecker der Französischen Revolution entlarvte. Dass Beethoven darauf die *Eroica*, die er ursprünglich als eine Bonaparte-Symphonie konzipiert hatte, 1806 bei ihrem Erscheinen dem »Andenken eines verstorbenen Helden« widmete, lässt sich entweder als Ausdruck seiner Erbitterung über den politischen Kurswechsel Napoleons oder als eine Sympathieerklärung für den von ihm hochgeschätzten Komponisten und preußischen Prinzen Louis Ferdinand verstehen,<sup>9</sup> der kurz zuvor in der Schlacht bei Jena und Auerstedt gegen die siegreich vordringenden Franzosen gefallen war. Doch sei dem, wie es wolle. Jedenfalls tritt zu diesem Zeitpunkt bei Beethoven, wie auch bei Heinrich von Kleist, ein krasser Umschlag aus der früheren Bewunderung für den ersten Konsul Napoleon in einen Hass auf den imperialistisch gesinnten Kaiser Napoleon ein, der ihn immer stärker dazu bewegte, sich zwischen 1806 und der endgültigen Besiegung Napoleons im Jahr 1815 dem patriotischen bzw. nationaldemokratischen Lager anzuschließen. Seine für den Wiener Kongress, der den

Abschluss dieser Epoche bildete, in den Jahren 1813–14 komponierten Werke, wie die *Schlachtensymphonie* über den Sieg Wellingtons bei Vittoria und die Kantate *Der glorreiche Augenblick*, beschwören daher nicht mehr den Geist der »alten Revolution«, sondern geben sich der Hoffnung hin, dass im Anschluss an die Niederringung des Tyrannen Napoleon ein von friedliebenden Idealen beseelter europäischer Völkerbund entstehen würde.



Abb. 1 *Ludwig van Beethoven*. Holzstich nach einer Zeichnung von Ludwig Ferdinand Schnorr von Carolsfeld (um 1813)

Doch diese Erwartung erwies sich in der metternichschen Restaurationsperiode, die nach dem Ende des Wiener Kongresses einsetzte, schnell als illusorisch. Nach der Erbitterung über den maßlosen Egoismus Napoleons war dies die zweite große politische Enttäuschung in Beethovens Leben. Wieder einmal hatte er seine Erwartungen zu hoch angesetzt – und doch, auch diesmal gab er nicht einfach klein bei. Sich dem patriotisch gesinnten Elan der Befreiungskriege anzuschließen, war ihm als eine Entscheidung für die gerechte Sache erschienen. Den konservativen Geist der Metternich-Ära zu unterstützen, hätte er dagegen als einen Verrat an all seinen früheren Idealen empfunden. Also zog er sich nach 1815 – in der vierten und letzten Phase seines Lebens – für eine Weile aus der Öffentlichkeit zurück und äußerte seinen Unwillen über die »schlechte Staatsordnung« der habsburgischen Monarchie, wie er sich gern ausdrückte, nur in Briefen oder in Gesprächen mit Freunden.<sup>10</sup> Trotzdem raffte sich Beethoven selbst in der Zeit, die ihm noch bis zu seinem Tod im Jahr 1827 blieb, immer wieder auf, seinem politischen Unwillen auch kompositorisch Ausdruck zu verleihen. Das gilt vor allem für seine 9. Symphonie, an der er – nach langen Vorüberlegungen – vor allem 1823 arbeitete und die er im vierten Satz mit Schillers Ode *An die Freude* beschloss, deren Grundtenor zwar hochidealistisch ist, die aber dennoch in ihrem »Seid umschlungen, Millionen!« weiterhin jenen revolutionären Geist atmet, der Beethoven schon 1793 bewegt hatte, diese Ode, die damals zu den Lieblingsgedichten der Illuminaten unter den Jenaer Studenten gehörte, vertonen zu wollen.<sup>11</sup> Damit hinterließ Beethoven den Nachgeborenen ein Vermächtnis, dessen kammermusikalische Ausdrucksformen bekanntermaßen jene fünf späten Streichquartette (op. 127, op. 130, op. 131, op. 132 und op. 135) sind, die sich in ihrer halb melancholischen, halb widerborstigen Grundstimmung nicht minder deutlich gegen die von Beethoven beklagte gesellschaftliche Realität dieser im Zeichen höchst regressiver Tendenzen stehenden Ära wenden.

### III

Ein derart »engagiertes« Œuvre, dessen entschiedener Progressivität eine ebenso entschiedene musikalische Konzentration auf das absolut Wesentliche entspricht, musste für die Nachwelt – je nach ideologischer Orientierung – entweder ein Stein des Anstoßes oder ein zur Begeisterung stimmendes Vorbild sein. Ausschließlich negativ argumentierende Gegenstimmen bilden allerdings im Chor der Beethoven-Rezeption nur eine verschwindende Minderheit. Ange-

sichts der als »klassisch« empfundenen Bedeutsamkeit seiner Musik, deren Wirkung von Jahrzehnt zu Jahrzehnt unaufhörlich answoll, zogen es daher einige seiner Kritiker vor, Beethoven nicht in aller Offenheit anzugreifen, sondern ihn entweder – im Zeichen streng rationalistischer Anschauungen – als gefühlsmäßig »überhitzt« hinstellen<sup>12</sup> oder ihn im Zeichen konservativer Gesinnungen ins Formalistische zu entpolitisieren, indem sie lediglich von den kompositorischen Strukturelementen seiner Musik sprachen, um sich nicht auf irgendwelche inhaltlichen Intonationen einlassen zu müssen.

Doch gehen wir erst einmal auf jenen hymnisch gestimmten Chor seiner Verehrer im 19. und 20. Jahrhundert ein, deren Publikationen im Laufe der Zeit solche Ausmaße angenommen haben, dass sie bibliographisch kaum noch zu erfassen sind.<sup>13</sup> Und selbst wenn man das täte, würde ein einzelnes Menschenleben schwerlich ausreichen, sie alle zu lesen oder gar sorgfältig durchzustudieren. Den Auftakt zu dieser Form der Beethoven-Begeisterung bildeten Bettina von Arnim, Clemens Brentano, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Robert Schumann und viele andere sogenannte Romantiker oder Romantikerinnen, die im Gegensatz zu der eher ins Harmlose, ja, Niedliche tendierenden Musik der Biedermeierzeit der zwanziger und dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts die Werke Beethovens – im Sinne einer forcierten Gegenüberstellung von Künstler und Philister – ins eindeutig Genialische verkulerten. Damit verhalfen sie zwar seinen Kompositionen innerhalb der gebildeten Schichten des damaligen Bürgertums zu einer großen Wirksamkeit, schwächten aber zugleich ihre ins Politische ausgreifenden Intonationen zugunsten poetisch-übersteigter Persona-Vorstellungen, wie der des einsamen Titanen oder des mit musikalischen Zauberkraften begabten Magiers, ab.<sup>14</sup>

Der eminent »heroische« Charakter der beethovenschen Musik wurde erst wieder im Zuge jener Nationalisierungsbemühungen herausgestellt, die 1870/1871 im Deutsch-Französischen Krieg und der auf ihn folgenden Reichsgründung kulminierten, jedoch im Überschwang der allgemeinen Begeisterung meist ins eindeutig Chauvinistische entgleiten. Demzufolge lösten die Beethoven-Feiern, die 1870 anlässlich der 100. Wiederkehr seines Geburtsjahres stattfanden, eine politisch höchst problematische Enthusiasmuswelle für diesen Komponisten aus, dessen anfeuernde Werke, wie es ein Jahr später hieß, den Sieg über die Franzosen ebenso begünstigt hätten wie die Feuerkraft der »deutschen Waffen«.<sup>15</sup> Von den einst hochgeschätzten Ideen der Französischen Revolution war jetzt selbst unter den ehemals liberalen Schichten kaum noch die Rede. So tauschte etwa ein bedeutender Dirigent wie Hans von Bülow die plötzlich als phrasenhaft diffamierte Parole »Freiheit, Gleichheit und Brüder-



Abb. 2 F. Gaety: Applaus für Hans von Bülow anlässlich der Umwidmung von Beethovens *Eroica* in eine Bismarck-Symphonie (1892). Neue Berliner Musikzeitung

lichkeit« nach diesem Krieg kurzerhand gegen die positive Devise »Infanterie, Kavallerie und Artillerie« aus.<sup>16</sup> Ja, derselbe Bülow entblödete sich anlässlich eines Konzerts am 28. März 1892 nicht, Beethovens *Eroica* in eine Symphonie für »Otto den Großen«, den »Fürsten Bismarck«, umzuwidmen, und ließ sogar im Konzertsaal Zettel verteilen, auf denen er dem Thema des ersten Satzes einen »dem allverehrten Kanzler« huldigenden Text unterlegt hatte.<sup>17</sup> Andere deutsche Musikkritiker und Dirigenten sprachen im gleichen Zeitraum – trotz einiger diesen offenkundigen Byzantinismus persiflierenden Karikaturen – sogar vom »Blut und Eisen«-Beethoven oder sahen in ihm die edelste Verkörperung von Friedrich Nietzsches »Übermenschen«. Demzufolge nahm fast niemand Anstoß daran, als Max Klinger 1902 ein Beethoven-Monument schuf, das den Schöpfer der 9. Symphonie als einen nackten Heros darstellte, der sich auf einem imperial wirkenden Thron niedergelassen hat.

Noch heroischere Züge nahm das Beethoven-Bild bei den nationalistisch gestimmten Schichten im Ersten Weltkrieg<sup>18</sup> und dann während des Hitler-Reichs an. Statt weiterhin den gründerzeitlichen Bismarck-Beethoven zu beschwören, wurde jetzt im rechten Lager immer stärker der »völkische« Beethoven herausgestrichen, an dem man zusehends die »arische Willenskraft« und das Moment des »Heldischen« betonte, um ihn als einen urgermanischen Bundesgenossen mit »fälisch-nordischen Rassenmerkmalen« im Kampf gegen alles »Undeutsche« und damit Kulturlose, wenn nicht gar Untermenschliche hinstellen zu können.<sup>19</sup> Vor allem zwischen 1939 und 1945, also während des Zweiten Weltkriegs, sollte seine Musik die an allen Fronten für Deutschlands »Größe« kämpfenden Truppen in ihrer »Tapferkeit« im Hinblick auf den militärischen Endsieg bestärken.



Abb. 3 Titelei einer NS-Zeitschrift (1942)

Nach dem Zusammenbruch des Dritten Reichs im Mai 1945 hörten solche Stilisierungen Beethovens zu einem deutsch-nationalen Heros im öffentlichen Leben geradezu über Nacht auf. Jetzt war es plötzlich – im Zuge der von den sogenannten Kulturträgerschichten angestrebten weltanschaulichen Reinigungsprozesse – die zutiefst »humanisierende« Wirkung seiner Werke, die in allen vier Besatzungszonen als lobenswert galt. Doch nach der im Gefolge des Kalten Kriegs erfolgten Teilung Deutschlands und der damit in Gang

gesetzten politischen Auseinandersetzungen wurde auch Beethoven erneut zu einem ideologischen Identifikationsobjekt. In Übereinstimmung mit den Thesen eines Georg Lukács, nämlich dass die Kunst zwischen 1750 und 1848 die »klassische Kunst« des aufsteigenden Bürgertums sei, der es im Sinne einer humanistischen Friedensgesinnung und Völkerfreundschaft nachzueifern gelte, sahen die meisten Musikkritiker der DDR in Beethoven vornehmlich einen entschiedenen Parteigänger der Ideen der Französischen Revolution, wie es in mehr oder minder differenzierter Form bei Georg Knepler, Ernst Hermann Meyer, Karl Schönewolf, ja, sogar noch bei Rudolf Bahro nachzulesen ist.<sup>20</sup> Entgegen einer solchen »Indienstnahme« Beethovens im Rahmen linksengagierter Erbetheorien wichen die Vertreter der westdeutschen Beethoven-Forschung in Fragen dieser Art lange Zeit lieber ins Formalistische oder Essentielle aus, wobei sie zum Teil auf jene Musiktheorien zurückgriffen, die sich außerhalb des nationalistischen Lagers im Bereich der »machtgeschützten Innerlichkeit« um 1900, des Pseudo-Avantgardismus der Weimarer Republik sowie der bewusst abstinenzlerischen Hörweisen der Inneren Emigration der dreißiger Jahre entwickelt hatten. Dafür sprechen unter anderem die vielen Publikationen zu Beethoven von Carl Dahlhaus, die zwar nicht völlig ins Apolitische tendierten, aber die inhaltlichen Intonationen häufig zugunsten ästhetischer Autonomiekonzepte abzuschwächen versuchten.<sup>21</sup> Ja, selbst in den sich betont »modernistisch« gebenden Beethoven-Interpretationen Theodor W. Adornos, obwohl er in ihnen auch die Signatur des historischen Zeitalters, in dem Beethoven lebte, sowie seine bürgerliche Klassenposition durchschimmern ließ, herrschten durchweg die Analysen formaler Werkstrukturen vor.<sup>22</sup> Daher spielte auch bei ihm – trotz aller dialektisch gemeinten Vorgaben – das Ästhetische eine wesentlich größere Rolle als das Historische, was auch für viele seiner sich später nicht mehr als »modern«, sondern eher als »postmodern« ausgehenden Anhänger und Anhängerinnen gilt.<sup>23</sup>

Daneben machte sich jedoch seit etwa 50 Jahren auch eine wesentlich konkretere Einstellung gegenüber den politischen und künstlerischen Anschauungen Beethovens in Deutschland bemerkbar, die sich vornehmlich um eine inhaltliche Deutung seiner Werke auf historisch-kritischer Grundlage bemühte. In der späten DDR finden sich Vorstufen dazu vor allem in den vielfältigen Beethoven-Analysen Harry Goldschmidts, in denen er sich, wie er selber schrieb, vor allem um eine »Dialektik zwischen musikalischer Spezifik und gesellschaftlich-ideologischen Abbildungsprozessen« bemühte.<sup>24</sup> In der alten und der neuen Bundesrepublik gehören zu dieser historisch-kritisch orientierten Richtung unter anderem die Publikationen von Constantin Floros, Martin Geck,

Hans-Josef Irmen, Peter Schleuning sowie die der Autoren und Autorinnen in dem von Helga Lühning und Sieghard Brandenburg herausgegebenen Sammelband *Beethoven zwischen Revolution und Restauration*.<sup>25</sup> In ihren Veröffentlichungen, die zum Teil durch die 1989 stattfindenden Zweihundertjahrfeiern der Französischen Revolution angeregt wurden, herrschte eine Perspektive vor, die sich entschieden gegen alle bisherigen Verfälschungen Beethovens ins Nationalistische oder Allzu-Heroische, aber auch gegen alle Ausflüchte ins Abstrakt-Formalistische wandte und in ihrer eigenen Sehweise eine wohlausgewogene Balance zwischen dem biographisch abgesicherten Material, den sich jeweils verändernden Zeitumständen, den politischen Haltungen und den inhaltlichen Intonationen seiner Musik anzustreben versuchte. Dies scheint mir weiterhin die sinnvollste wissenschaftstheoretische Einstellung zu sein, sich dem Phänomen »Beethoven« nähern zu wollen, über das wir – trotz der vielen Publikationen auf diesem Gebiet – immer noch nicht genug wissen und eigentlich wesentlich mehr wissen sollten.

#### IV

Die unabweisliche Frage, die sich dabei stellt, ist die Frage nach dem tieferen Sinn solcher Bemühungen überhaupt. Dass reine Formanalysen beethovenscher Werke, welche die Mehrheit des gegenwärtigen musikwissenschaftlichen Schrifttums über diesen Komponisten ausmachen, stets unbefriedigend bleiben, wird sich schwerlich leugnen lassen. Sie beweisen eigentlich nur, was ohnehin selbstverständlich ist.<sup>26</sup> Doch selbst historisch begründete Analysen werden letztlich erst dann spannend, wenn nicht gar kulturpolitisch »relevant«, wenn sie nicht beim positivistisch Beweisbaren stehenbleiben, sondern der inneren Dialektik zwischen inhaltlich begründbarer Aussage und kompositorischer Form auf die Spur zu kommen versuchen. Und das gilt für Beethoven in einem besonderen Maße, weil die meisten seiner Werke auf bedeutungsträchtige Textvorlagen verzichten und sich symphonischer oder kammermusikalischer Formen bedienen, bei denen die wortlosen Instrumente die einzigen Vermittlungsträger gedanklicher oder gefühlsmäßiger Gehalte sind. Im Hinblick auf sie ist daher ein solches Verfahren geradezu unverzichtbar, da man die Klangwelt dieser Kompositionen – ohne eine Aufdeckung ihrer durch vielerlei Intonationen gestützten Aussagewerte – sonst zum Ausdruck einer angeblich autonomen oder absoluten Musik degradieren würde. Dass dies die geheime oder offene Zielvorstellung vieler formalistisch eingestellter Musikwissenschaftler und -wissenschaftlerinnen

ist, liegt auf der Hand. Wer jedoch über solche entweder ins rein Strukturalistische oder rein Sensualistische tendierenden Wahrnehmungsweisen in den Bereich inhaltlich relevanter Aussagen vordringen will, sollte sich nicht mit solchen eindimensionalen Absichten begnügen. Für derart eingestellte Theoretiker und Theoretikerinnen dürfte nur die in der musikalischen Form artikulierten »Aussagen« das entscheidende Kriterium sein.

Doch was sind »Aussagen« im Bereich einer scheinbar nur mit abstrakten Tönen operierenden Instrumentalmusik, wird man sowohl im formalistisch als auch im sensualistisch-hedonistisch orientierten Lager fragen? Ja, selbst wenn sich diese Aussagen durch persönliche Äußerungen Beethovens oder durch die in seiner Musik anklingenden Intonationen bestimmter zeitgenössischer Klangwelten relativ sicher lokalisieren und damit als Spezifika seiner Psyche oder seiner Umwelt deuten ließen: Was bedeuten uns diese Aussagen eigentlich heute noch? Sind nicht die in ihnen mehr oder minder offen zu Tage tretenden Inhalte längst historisch geworden und damit ins Uninteressante verblasst? Schließlich haben sich die gesellschaftlichen Verhältnisse in den 200 Jahren, die zwischen uns und der beethovenschen Klangwelt liegen, so grundsätzlich verändert, dass sich Beethoven in unserer Welt kaum noch zurechtfinden würde. Sogar Parolen wie »Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit oder besser: Mitmenschlichkeit«, die für ihn noch Parolen der Französischen Revolution von 1789 waren, haben heute eine weitgehend andere Zielrichtung bekommen. Es sind daher letztlich nicht die historisch konkreten Aussagen als solche, die in Beethovens Musik immer noch beerbbar sind, sondern lediglich die »Haltungen«, die in ihr zum Ausdruck kommen. Und das wären in seinem Falle die Haltungen des Trotzigens, des Sich-Aufbäumens, des Rebellischen, des Anfeuernden, ja, des im besten Sinne auf mehr soziale Gerechtigkeit und Mitmenschlichkeit Drängelnden. Und wer wollte leugnen, dass dies Haltungen sind, die – solange wir noch immer nicht in jenen, von allen großen Menschheitsfreunden anvisierten gesellschaftlichen Utopien leben – keineswegs veraltet sind?

Dass Hoffnungen dieser Art vielen Menschen nach den bitteren politischen Erfahrungen des 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts als »obsolet« erscheinen, spricht eo ipso nicht gegen solche Haltungen, sondern lediglich gegen jene »wüsten Zeiten«, in denen wir nach wie vor leben, wie sich Beethoven im Hinblick auf die nachrevolutionäre Zeit der metternichschen Restaurationsperiode auszudrücken pflegte.<sup>27</sup> Statt uns also mit eskapistisch-kulinarischer Absicht mit dem geradezu unwiderstehlichen Schönklang seiner »klassischen« Kompositionen zu begnügen oder uns von der angeblich problemlosen »Idealität« ihrer Aussagen blenden zu lassen, sollten wir uns ihrer würdig erweisen, indem

wir uns beim Hören dieser Musik in jenen »Haltungen« des Rebellischen bestärken, mit denen auch Beethoven den politischen und gesellschaftlichen Widrigkeiten seiner Zeit entgegenzutreten versuchte. Erst dann hätten wir seinen »historischen Ort« wirklich verstanden. Schließlich nimmt dieser »Ort« nur dann konkrete Formen an, wenn wir ihn – innerhalb der noch unvollendeten Geschichte – auch als einen uns betreffenden erkennen. »Gerade auch der Rezipient ist daher stets mitkonstituierend für die Bedeutung eines Werks«, erklärte demzufolge der Philosoph Wolfgang Heise 1977 in seinem Diskussionsbeitrag auf einer Ostberliner Beethoven-Konferenz. Allerdings sollte dieser Rezipient vornehmlich das »aufdecken«, sagte er anschließend, was dort »als Potential enthalten ist«, weil nur das bereits damals als »antizipierend« Gedachte bis heute weiterhin »wirksam sein kann«. <sup>28</sup> Welch eine Forderung! Mögen die folgenden Ausführungen nicht allzu sehr gegen eine derartig hochgespannte Erwartungshaltung verstoßen.

Was man bei einer solchen Einstellung stets im Auge behalten sollte, ist deshalb an sich immer wieder die gleiche Frage: Auf welchen Geistes- und Gefühlsimpulsen beruht eigentlich die manchmal geradezu umwerfende, ins Himmelstürmende tendierende Klangdeterminiertheit der beethovenschen Musik? Auf ihrer stets vorwärts drängenden Vehemenz, ihrer nach tief beseligenden melodischen Intonationen häufig in Presto-Passagen übergehenden Bravour, ihren sich gegen Schluss vieler Sätze zu mächtigen Akkordballungen steigenden Donnerschlägen, ihrer geradezu klassischen Folgerichtigkeit der musikalischen Abläufe und was man sonst noch an für Beethovens Schaffensweise charakteristischen Kompositionsmerkmalen anführen könnte?

Nun, all das findet sich zwar auch bei einigen anderen Komponisten, aber selten mit der beethovenschen Konsequenz und Zielgerichtetheit, denen ein bekennendes Ausdrucksverlangen zugrunde liegt, das geradezu überwältigend wirkt. Und darin, weit über die geniale Formgebung hinaus, liegt das Besondere seiner Musik, die ihre Hörer und Hörerinnen nicht nur unterhalten oder in gemütsbetonte Stimmungen versetzen will, sondern sich bemüht, sie zum Mitempfinden, wenn nicht gar zum Mitdenken jener Ästhetik des Widerstands anzuregen, der er in seiner Musik neben einem klangvollen zugleich einen anfeuernden Charakter zu geben versuchte. Mögen wenigstens einige Funken dieser ideologischen Zuversicht nach wie vor jene Leuchtkraft behalten, die Beethoven – trotz mancher defätistischen Anwandlungen – immer wieder zu idealistisch gestimmten Begeisterungswellen oder gar rebellischen Aufruhr gesten hinriss. Und diese Haltung sollte auch für unsere Seh- und Hörweisen im Hinblick auf alle bedeutsamen Kunstwerke vorbildlich sein. Denn um wie

viel ärmer wären wir ohne die ideologische Zuversicht, die sich sowohl in vielen, sich auf den dialektischen Verlauf der Menschheitsgeschichte einlassenden Dichtungen und Gemälden äußert, als auch in den Werken all jener bedeutungsvolleren Musik, wie denen Beethovens, zum Ausdruck kommt, wo er sich mit dem nötigen Bekennermut für die Heraufkunft »besserer Welten« eingesetzt hat, welche er nicht nur in seinem *Fidelio* und seiner 9. Symphonie beschwor, sondern die auch die Antriebskraft vieler seiner anderen Werke war.

# I. Das Werk



# Allons enfants de la musique

## Pariser Revolution und Wiener Klassik

### I

»In der Musikgeschichtsschreibung ist die Französische Revolution noch zu einem großen Teil terra incognita.«<sup>1</sup> Dieser Satz, den Adelheid Coy 1978 ihrem Buch *Zur Funktionsbestimmung von Lied und Hymne in der Französischen Revolution* voranstellte, galt in Westdeutschland mindestens bis zum Jahr 1989. Eine weitgehend formanalytischen Vorstellungen verpflichtete Musikwissenschaft, die sich lange Zeit als »bürgerlich« oder »westlich« bezeichnete, lehnte diese Musik anfangs als zu »pathetisch«, »schwülstig« oder gar »monströs« ab, da in ihr das »rein Menschliche« häufig zum »Barbarischen« entarte.<sup>2</sup> Später hat man sie in der ehemaligen BRD entweder totgeschwiegen oder behauptet, dass die Werke dieser Richtung in der Entwicklung der Musik keine entscheidende »Zäsur« markierten.<sup>3</sup> Lediglich einige DDR-Musikwissenschaftler wie Harry Goldschmidt, Georg Knepler und Karl Schönewolf erklärten seit 1953 mehrfach, dass sich während der fünf Jahre zwischen 1789 und 1794 in Paris ein grundsätzlicher Funktionswandel innerhalb des musikalischen Lebens beobachten lasse.<sup>4</sup> Während die zentralen Trägerinstitutionen auf diesem Gebiet bis dahin Hof und Kirche gewesen seien, lesen wir bei ihnen, sei mit dem Ausbruch der Französischen Revolution in Form von Liedern, Hymnen, Märschen, Volksoptern usw. plötzlich eine musikalische Öffentlichkeit entstanden, in der nicht mehr die oberen Stände, sondern die breiten Massen den Ton angegeben hätten. Jetzt habe man auch in der Musik vornehmlich Gefühle »der Erregung, des Zorns, des Kampfeswillens und des Jubels« ausdrücken wollen.<sup>5</sup> Bis zum Thermidor von 1794, heißt es bei Knepler, sei unter den 100 Komponisten in Paris kaum einer gewesen, der »nicht unter anderem auch Lieder, Hymnen, Märsche für die Massen« geschrieben habe.<sup>6</sup> In Werken dieser Art trete an die Stelle der reformerisch gesinnten Geduld der bürgerlichen Aufklärung und ihrer illusionären Hoffnung auf einen guten Landesvater plötzlich selbst

in der Musik eine entschiedene »Parteinahme« für eine durchgreifende Veränderung aller politischen, sozioökonomischen und kulturellen Verhältnisse in den Vordergrund.<sup>7</sup> Und die Fakten, die er und andere dafür beibrachten, belegten solche Thesen durchaus.

So forderte etwa Gabriel-Honoré de Mirabeau schon 1790 eine stärkere Berücksichtigung des Musikunterrichts in der Volksbildung, da die Welt der Töne von größter Wirkung auf die Seelen der Menschen sei und deshalb nicht mehr im Dienst »der Tyrannei und des Fanatismus«, also des Hofes und der Kirche, stehen dürfe.<sup>8</sup> Ja, Pierre-Claude Daunou erklärte in einem Rapport der Elferkommission des Nationalkonvents noch entschiedener, dass die Revolution eine Musik brauche, welche »die Vorstellungskraft fanatisiert, die menschlichen Leidenschaften erhitzt, den Menschen simultan dieselben Affekte vermittelt und sozusagen eine unendliche Zahl einzelner Wünsche auf ein gemeinsames Ziel richtet«.<sup>9</sup> Aus diesem Grund erhielt Bernard Sarette, der die erste Blaskapelle innerhalb der Nationalgarde aufstellte, bereits im Oktober 1790 von der Stadt Paris ein weiträumiges Gebäude für eine den Parolen der Revolution dienliche Musikschule, aus der sich kurz darauf das Conservatoire de musique entwickelte, an dem 105 Lehrer tätig waren. Außerdem wurde 1793 ein Staatsverlag für Musik, der erste seiner Art, gegründet, der in regelmäßig erscheinenden Heften die Noten zu revolutionären Liedern, Hymnen, Tänzen, Märschen, Ouvertüren und Symphonien veröffentlichte.

All das trug zu einer bedeutenden Rangerhöhung von sich in den Dienst der Revolution stellenden Komponisten wie Henri-Montan Bertin, Charles-Simon Catel, Luigi Cherubini, Nicolas-Marie Dalayrac, François-Joseph Gossec, André-Ernest-Modeste Grétry, Rodolphe Kreutzer, Jean-François Lesueur, Étienne-Nicolas Méhul, Ignaz Joseph Pleyel und vielen anderen bei, die sich plötzlich aus Domestiken der Obrigkeit in selbstbewusste Citoyens verwandelten,<sup>10</sup> welche bei öffentlichen Umzügen oder Festen zur Feier des Gott ersetzenden »Höchsten Wesens« zur Revolution aufspielten und zum Teil Aufführungen leiteten, bei denen Hunderte von Bläsern auftraten und die Chöre oft Tausende von Menschen umfassten.<sup>11</sup> Hier fanden diese Komponisten eine Funktion, die sie weit über ihren bisherigen Status als Handlanger des Hofes oder der Kirche hinaushob und sie sowohl mit neuen Inhalten als auch mit neuen Form- und Aufführungsproblemen konfrontierte. Hier war ihre Aufgabe weniger die des Unterhaltenden, Umrahmenden, Panegyrischen als die des Erhebenden, zur Solidarisierung der Massen Aufrufenden oder die hohen Ideen von »Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit« Verkündenden. Hier konnten sie in Form aufwühlender Trauer- oder Siegesmärsche Hunderttausende

zu Tränen rühren oder zu neuer revolutionärer Begeisterung entfachen. Hier waren sie endlich zu Bekennern eines neuen Glaubens an das Gute im Menschen geworden.



Abb. 4  
Anonym: »Das  
Vaterland ist in  
Gefahr«. Straßensänger der Französischen Revolution (1792)