

Kai Köhler
**Klassik in den Kämpfen ihrer Zeit.
Personen, Werke, Zusammenhänge,
Gebrauchsweisen in der Musik**

Kai Köhler

Klassik in den Kämpfen ihrer Zeit

Personen, Werke, Zusammenhänge,
Gebrauchsweisen in der Musik

 **Mangroven**
ERLAG

© Mangroven Verlag Kassel 2022

Erste Auflage

Kai Köhler

Klassik in den Kämpfen ihrer Zeit –

Personen, Werke, Zusammenhänge, Gebrauchsweisen in der Musik

Redaktion: Dieter Kraft

Druck und Bindung: CPI buchbücher.de GmbH

Umschlag: Niki Bong

Titelbild: Barmental/Shutterstock

www.mangroven-verlag.de

info@mangroven-verlag.de

ISBN 978-3-946946-26-7

Inhalt

Einleitung | 9

Aufstieg, Niedergang und Perspektiven bürgerlicher Musik | 17

Unverträgliche Genialität. Eine Skizze anlässlich
des 250. Geburtstags Ludwig van Beethovens | 17

Archaik und Moderne. Richard Wagner zum 200. Geburtstag | 28

Die eigenen Gefühle fühlen. Zum 125. Todestag von Pjotr Iljitsch Tschaikowsky | 38
Nationalkomponist universaler Sinfonik.

Vor 150 Jahren wurde Jean Sibelius geboren | 47

Die Illustration des Augenblicks. Über Richard Strauss | 57

Musik im Weltbürgerkrieg (1914–1945) | 67

Volkslied und Moderne. Vor 75 Jahren starb
der ungarische Komponist Béla Bartók | 67

Musik im Lager. Vor 75 Jahren wurde Hans Krásas „Brundibár“ erstaufgeführt –
zum Verhältnis von Widerstand und Propaganda | 76

Faschistische Musik? Zu Hans Pfitzner und Carl Orff | 85

Sang- und klanglos. Die am 24. Mai 1938 eröffnete Ausstellung „Entartete Musik“
war eine Pleite | 105

Zeitbedingte Karrieren. Der Dirigentenjahrgang 1912
im Spannungsfeld von Musik, Politik und Markt | 108

Sozialistische Musik und sozialistische Staatlichkeit | 121

Parteiliche Avantgarde. Hanns Eisler: Komponist der Arbeiterbewegung | 121

Bertolt Brecht und Hanns Eisler: „Die Maßnahme“.
Eine Aufführung in Berlin am 8. April 2016 | 137

Nützliche Musik. Anlässlich Hanns Eislers 120. Geburtstag:
Gedanken zu seinem „Lenin-Requiem“ | 140

Von der belebenden Wirkung des Geldes. Hanns Eislers Briefe geben
Aufschluss über Lebens- und Arbeitsbedingungen | 142

Einheit im Unterschied. Vor vierzig Jahren starb der Komponist Paul Dessau | 151

- Musikalisches Erbe sozialistischer Staatlichkeit.
Über Günter Kochan und Fritz Geißler | 161
- Der Weg zu einer neuen Melodie. Vor 125 Jahren wurde
der sowjetische Komponist Sergei Prokofjew geboren | 178
- Musikalische Schönheit und gesellschaftliche Haltung.
Die Musik Dmitri Kabalewskis | 187
- Musik und Revolution.
Zum 35. Todestag von Dmitri Schostakowitsch | 201
- Die Musik wehrt sich. Zu den 6. internationalen Schostakowitsch-Tagen
in Gohrlich | 211
- Festlichkeit und Kritik. Zur Groteske bei Schostakowitsch | 218
- Komponierte Geschichte. Schostakowitschs Revolutionssinfonien | 228
- Weltliche Unsterblichkeit. Tod und Gesellschaft in Schostakowitschs Spätwerk | 237
- Eine Musik der Erinnerung. Vor 100 Jahren wurde
der sowjetische Komponist Mieczysław Weinberg geboren | 247
- Musik im Westen und nach 1989 | 257**
- Östliche Avantgarde. Musikfest Berlin:
Konzerte zum 100. Geburtstag Yun Isangs | 257
- „Die Toten auf dem Platz“. Allan Petterssons 12. Sinfonie,
eine wichtige Pablo Neruda-Vertonung | 259
- Gewaltfreiheits-Walzer und Polizei-Choral. Die Oper
„Friedenssaison“ von Gisela Elsner und Christof Herzog | 262
- Fortschritt in der Musik? Das Berliner Festival MaerzMusik widmete sich
der Dekolonisierung der Zeit | 277
- Der Erste Weltkrieg hörbar gemacht. Kampflärm, Opferstimmen, Liederbe: „Lament“,
das neue Album der „Einstürzenden Neubauten“ | 280
- Ein Volksstück auf der Opernbühne. Die Musik überzeugt, die Inszenierung weniger:
HK Grubers „Geschichten aus dem Wiener Wald“ | 282

Mediale Versetzungen | 285

Wie Brecht es gemacht hätte? „Mackie Messer“:

Joachim A. Lang bringt einen neuen Dreigroschenfilm ins Kino | 285

Revue statt Königsdrama. „Eisler on the Beach“:

Streitende Geschwister im Deutschen Theater Berlin | 287

Musiktheater | 291

Die Oper als Krisensymptom. Probleme der Regie und
der Stand der bürgerlichen Gesellschaft | 291

Eine Lektion über Schönheit.

Ein Gastspiel der Shanghai Kunqu Opera Company | 311

Literatur | 315

Personenregister | 317

Einleitung

Am 18. September 2009 spielten die Berliner Philharmoniker unter der Leitung von Gustavo Dudamel die selten zu hörende 12. Sinfonie von Dmitri Schostakowitsch. Der Schlussapplaus war begeisterter als üblich und der tatsächlich ausgezeichneten Aufführung angemessen. Inmitten des Publikums war ein Mann zu sehen, der finster vor sich hin starrte und keine Hand rührte. Nun kann man nicht wissen, was in seinem Kopf vor sich ging. Doch spricht manches dafür, dass fast allein er die Sache verstanden hatte.

Man begegnet nämlich der 12. Sinfonie nicht deshalb nur ausnahmsweise, weil sie schlechter wäre als andere Werke Schostakowitschs. Grund dürfte vielmehr sein, dass sie zur programmatischen Grundlage die Ereignisse des Revolutionsjahres 1917 hat und mit einem „Morgenröte der Menschheit“ betitelten Satz endet. Nun ist kaum anzunehmen, dass die Aufführung einen nennenswerten Teil des Publikums in der Philharmonie davon überzeugt hätte, ins Lager des Bolschewismus überzulaufen. Vielmehr gilt klassische Musik vielen Hörern und auch Nichthörern als Ausweis eines kultivierten Lebensstils. Sie erfreut mit schönen Melodien und mit reizvollen Effekten, an denen Schostakowitsch tatsächlich nicht spart. Wer – wie der grimmige Applausverweigerer – nach dem Inhalt des Gehörten fragt, gilt leicht als Spielverderber.

Gerade diesen Umgang mit klassischer Musik könnte man als das gesellschaftlich Wichtige an ihr sehen. Die Neutralisierung jedes Inhalts ist so konservativ wie die gesellschaftliche Zuordnung klassischer Musik überhaupt. Sicher: Im Publikum finden sich qualifizierte Kenner der Kunst ebenso wie interessierte Laien, die ihre Freude nur schwer auf den Begriff bringen können, denen es aber mit viel Ernst um die Werke geht und nicht um einen festlich-repräsentativen Abend. Zudem sind die Kapitalisten, gegen die Schostakowitschs Zwölfte gerichtet ist, in der Minderheit. Doch wäre ohne ihren Rückhalt in den meisten Ländern der Musikbetrieb ökonomisch bald am Ende. Man kann wohl den Gestus des ganzen Betriebs, ohne ihm Unrecht zu tun, als affirmativ kennzeichnen – auch und vielleicht besonders da, wo in Zirkeln

der Neuen Musik nach mittlerweile einem Jahrhundert der Avantgarden immer noch der Regelverstoß geübt wird.

Dies lässt sich musiksoziologisch beschreiben. Der Versuch dagegen, das Politische der Musik zuerst in den Werken selbst aufzufinden, stößt offensichtlich auf Schwierigkeiten. Am einfachsten noch erscheint das bei Vokalmusik. Der Text ist da; allenfalls kann man streiten, ob die Komposition dessen Inhalt verstärkt oder Gegenakzente setzt. Jedenfalls dient in diesem Fall die Musik dazu, einen Inhalt zu übermitteln – entweder indem sie den des Textes verstärkt oder indem sie zu ihm einen Kontrapunkt setzt.

Aber nicht einmal das gelingt in der Praxis zuverlässig. Während des Faschismus blieb Beethovens 9. Sinfonie nicht nur erlaubt, sondern behielt ihren Status als repräsentatives Vorzeigewerk. Dass, wie Schiller in der „Ode an die Freude“ utopisch verkündet, alle Menschen Brüder würden, störte dabei keineswegs. Der mittlerweile akzeptierte Anspruch der Neunten, ein Hauptwerk zu sein, dazu vielleicht ihr Gestus der Monumentalität, erlaubte es, die Komposition zu missbrauchen. Dazu kam hierzulande die seit Jahrzehnten etablierte Anschauung, dass die Musik eine deutsche Kunst sei, was den herausragenden Werken der deutschen Klassik von vornherein den Status von Nationaldenkmälern zuwies.

Diese beiden Beispiele stimmen trübsinnig. Ein offen formuliertes politisches Programm schützt nicht vor Gleichgültigkeit, ein eindeutiger Text nicht vor einer Umdeutung. Die Konsequenz könnte sein, das Politische der Musik in ihrer Rezeption zu suchen. Man würde dann nicht über Werke schreiben, sondern über ihren Ge- oder Missbrauch, wobei sogar gleichgültig würde, welcher der beiden Fälle vorliegt. Dabei müsste sich die Aufmerksamkeit auf den Musikbetrieb im weitesten Sinne richten: Wer verfügt – politisch und ökonomisch – über Möglichkeiten, das Repertoire zu bestimmen und über die hegemonialen Weisen, die Musik zu hören? Allgemeiner: Welche Auseinandersetzungen gibt es überhaupt über den gesellschaftlichen Status von Tonkunst und damit über den Gebrauch verschiedener musikalischer Sektoren, im Zusammenhang dieses Buchs über den jenes Bereichs, der als Klassik bezeichnet wird?

Diese Fragen sind wichtig, und sie werden im Folgenden – auch wo sie nicht explizit gestellt werden – immer wieder eine Rolle spielen. Doch ist, trotz aller Schwierigkeiten, das Verhältnis von Gesellschaft und Ästhetik nicht zu erfassen, wenn vorschnell allein die erstere in den Blick genommen wird.

So ließe sich auf der einfachsten Ebene fragen, ob Werke Eigenschaften haben, die ihren Ge- oder Missbrauch begünstigen. Was Beethovens Neunte angeht, lassen sich Pathos und musikalische Chiffren des Kämpferischen nennen, die sich – wenn man sie aus dem musikalischen Zusammenhang herausreißt – zum Kriegsdienst verpflichten lassen.

Kriegstauglichkeit dagegen lässt sich der nach 1945 im Westen, besonders in der Bundesrepublik, auch ohne nennenswerten Publikumszuspruch etablierten Avantgarde nicht nachsagen. Hier wiederum wird der musikalische Gestus des Unzugänglichen politisch: zum einen für eine Elite, die sich nach unten von der Masse sogar der „Klassik“-Hörer abgrenzt, zum anderen zum Ausweis einer nachfaschistischen Selbsterfindung einer neuen, sich demokratisch gerierenden Gesellschaft. Sollte vordem jede Musik, vom Schlager bis zur ins Deutsche eingemeindeten „Kunst der Fuge“, dem Kampf der Volksgemeinschaft dienen, so propagierte man nun eine Ästhetik des sich Verweigerns. Allerdings hatte auch diese Abgrenzung einen Zweck. Sie richtete sich weniger gegen die Nazis als gegen die verbliebenen als totalitär denunzierten Staaten, nämlich die sozialistischen, die offen an einer gesellschaftlich-politischen Zweckbestimmung von Kunstwerken festhielten.

Die Werke freilich, ältere wie zeitgenössische, sofort eingängige wie verspätet oder vielleicht kaum je aufgeführte, gehen in derlei Nutzenwendungen nicht ohne Rest auf. Unabhängig von der Rezeption nach ihrem politischen Gehalt zu fragen ist weniger idealistisch als es nach dem bis hier Dargelegten scheint. Es geht dabei um eine Wieder- oder sogar Neugewinnung eines fortschrittlichen Erbes, aber auch um die Erkenntnis, dass es eine Musik gibt, in der sich gerade keine Entwicklung vollzieht. Beides kann mit dem Bewusstseinsstand des Komponisten zusammenhängen. In diesem Buch wird es aber auch um Fälle gehen, in denen sich die Musik gegen ihre Schöpfer behauptet.

Wie aber kann Musik einen Inhalt nicht nur über Außermusikalisches vermitteln, sondern selbst einen Inhalt haben? Einfachste Bedeutungsträger können Instrumente und ihre Klangfarben sein. Nicht ohne Grund verwendete Haydn Pauken und Trompeten in seiner mittleren Zeit nur in den C-Dur-Sinfonien, um deren festlichen Charakter zu unterstreichen. Derlei Konventionen fielen zwar bald weg – aber die spezifische Klangfarbe von Instrumenten verweist in vielen Fällen weiterhin unverkennbar auf Stimmungen, von einem konventionell-süßlichen Harfengeklimmer bis zum dumpf-bedrohlichen Klang der großen Trommel.

Diese Beobachtungen weisen allerdings schon darauf hin, dass keine Einzelheit ohne ihren Kontext gehört werden sollte. Nicht nur, dass die Harfe auch ganz anders kann – auch wo ihr Timbre selbst konventionell ist, bleibt die Frage notwendig, weshalb sie und weshalb sie gerade an dieser Stelle so eingesetzt wird. Dies gilt auch für die Aufnahme einfachster Muster in elaborierte Zusammenhänge: der Fanfare etwa, oder der Imitation eines Glockengeläuts. Gleiches ist über die Verwendung einfacher Formen aus der gesellschaftlichen Praxis in der Kunstmusik zu sagen. Ein Tanz ist nicht notwendig ein Tanz, ein Marsch nicht unbedingt ein Marsch. Zu der Frage, ob die Form lediglich übernommen oder umfunktionalisiert wurde, liefern die Details der Verarbeitung sicherlich Indizien – eine Antwort ist aber nur mit Blick auf das Ganze eines Werks möglich.

Im Extrem gehört zum Werk wiederum die Sprache, nämlich als Vortragsanweisung. Umstritten ist, ob das Finale aus Mahlers 7. Sinfonie ein übersteuerter Triumph oder die Zersetzung eines solchen ist. Die Vortragsanweisung: „Allegro ordinario“ gibt einen wichtigen Hinweis. Dafür, dass einfach Allegro gespielt werden soll, bedürfte es keines besonderen Hinweises. Im „ordinario“ hingegen klingt das abwertende „ordinär“ an. Die Interpreten sollen hörbar machen, dass das vorherrschende C-Dur uneigentlich ist und sein Gegenteil meint, nämlich ein verzweifeltes Sich-zu-Tode-feiern.

Der Sonderfall ist genannt, weil er auf etwas verweist, das die Musik von anderen Künsten unterscheidet und das in diesem Buch nur am Rande vorkommt. Man schaut auf das Bild des Malers und liest den Roman des Autors – zwischen Partitur und Publikum hingegen schiebt sich die Interpretation. Komponisten müssen hoffen, dass ihre Absichten angemessen umgesetzt werden. Der Streit um die Aufführungspraxis älterer Musik ist dadurch mit gesellschaftlichen Konflikten verbunden. Er entscheidet darüber, welcher Gestus vorherrscht, welche Haltung.

Gestus und Haltung sind vage Begriffe. Sie lassen sich weder im Notenbild noch in der Kritik musikalischer Interpretationen bis ins Letzte festmachen. Dennoch ist es der Maßstab schlechthin, ob zum Beispiel eine Beethoven-Sinfonie nicht nur klangschön, mit eingängiger Betonung der Hauptstimme und entsprechender Gleichgültigkeit gegenüber allen anderen Verläufen, nach den Maßstäben einer kulinarischen Überwältigungsästhetik exekutiert wird – oder ob Klarheit das Ziel ist, ob eine Aufführung das Verhältnis der musikalischen Einzelheiten zur Entwicklung des Ganzen verdeutlicht.

Im ersten Fall wird sich ein uninformiertes Publikum in seinen eigenen undifferenzierten Gefühlen bestätigt wähnen; im zweiten günstigstenfalls etwas Neues wahrnehmen und nach dem Konzert klarer denken als zuvor. Denn auf der abstraktesten, am schwierigsten nachzuvollziehenden Ebene zeigt sich das Politische der Musik im Gehalt der Form. Große, fortschrittliche Kunst liegt dort vor, wo die Form selbst Dialektik versinnlicht. Spannungsverhältnisse, Widersprüche führen zu Konflikten und diese zu Widersprüchen auf höherer Ebene: Die bedeutendsten Werke der Musik stehen im Kontext des deutschen Idealismus, insbesondere der Hegelschen Philosophie als der Grundlage des Marxismus; was natürlich nicht heißt, dass es sich um deutsche Musik handeln muss.

Für eine progressive Form ist es nicht notwendig, dass die Komponisten Philosophie kennen und sie gar verstehen. Die Anschauungen des am Beginn seiner Geschichte fortschrittlichen Bürgertums flossen in die Musikästhetik und in das musikalische Handwerk ein. Spätere Komponisten übernahmen die Technik und konnten fortschrittlich schreiben, ohne auf der Ebene von Politik und Gesellschaft jemals fortschrittlich zu denken.

Dieser Gedanke aber zwingt zu einer skeptischen, wiewohl nicht ablehnenden Sicht auf die Avantgarden des 20. und des 21. Jahrhunderts. Sie können nicht per se als progressiv oder gar revolutionär gelten, nur weil sie etwas unternehmen, was niemals jemand vor ihnen unternommen hat. Vielmehr ist der Wert ihrer Werke auch daran zu messen, ob sie neue Lösungen für die alte Frage gefunden haben: wie Zeit zu gestalten ist, um Fortschritt hörbar zu machen.

Doch ist dies nicht alles. Es gab und gibt die Musik für die Szene, für die Oper zumal. Sie weist zumeist eine formale Lockerung auf und ist jedenfalls nicht allein an den Maßstäben absoluter Musik zu messen, sondern daran, welchen Beitrag sie für den Verlauf auf der Bühne leistet. Dass gilt es im Bewusstsein zu halten, auch wenn gegen Ende dieses Buches ein anderer Aspekt der Interpretation politisch bewertet wird, nämlich die Leistungen oder Leistungsverweigerungen der Regie.

*

Ziel bei der Textauswahl war zum einen, ein breites Spektrum an Themen zu erfassen. So sind auch Artikel zu einer CD der „Einstürzenden Neubauten“ und zur chinesischen Kun-Oper, die etwas abseits der hier hauptsäch-

lich vorgestellten Musik liegen, aufgenommen. Zum anderen wurden Artikel ausgewählt, die hoffentlich über ihren Anlass hinaus instruktiv sind – weil sie wichtige Komponisten und ihre Musik vorstellen oder weil ästhetische Grundfragen berührt sind. Alle Beiträge sind offenkundig wertend. Die politischen und künstlerischen Maßstäbe der Wertung dürften derart deutlich werden, dass sie hier nicht eigens ausgeführt werden müssen.

Für die Wiederveröffentlichung wurden alle Texte stilistisch überarbeitet. Einige wurden gekürzt, um Wiederholungen zu vermeiden. Wenige andere, die an der Grenze des in einer Zeitung möglichen Umfangs lagen, wurden um Aspekte ergänzt, die in der Erstveröffentlichung fehlen mussten. Auführungskritiken wurden auf das für die ästhetische Diskussion Wesentliche konzentriert. Der Inhalt wurde an manchen Stellen verdeutlicht, nirgends verändert. In dem frühen Überblicksartikel zu Schostakowitsch fehlen nun die Bemerkungen zu den Revolutionssinfonien Nr. 11 und 12, die in einem späteren Beitrag gründlicher dargestellt sind. Neu eingefügt wurden Bemerkungen zu der Kriegssinfonie Nr. 7, „An die Stadt Leningrad“, die sonst vernachlässigt worden wäre.

Wie in Zeitungen üblich, fehlen wissenschaftliche Nachweise. Der essayistische Ansatz wurde auch in den Aufsätzen zur faschistischen Musik, zu Günter Kochen und Fritz Geißler, zu Dmitri Kabalewski und zum Stand der Opernregie beibehalten, die eigens für dieses Buch entstanden sind – wengleich hier ein Interesse an musikalischen Einzelheiten vorausgesetzt wurde, das auch bei interessierten Zeitungslesern nicht unbedingt vorhanden ist. In die hier gesammelten Texte gingen Forschungsergebnisse ein, die nicht im Einzelnen genannt sind. Einige der wichtigsten Informationsquellen sind, auch als Anregung zum Weiterlesen, am Ende des Buches gesammelt. Der Beitrag zur „Friedenssaison“ von Gisela Elsner und Christof Herzog ist insofern eine Ausnahme, als er in einem wissenschaftlichen Jahrbuch erschienen ist. In diesem Fall wurden die Fußnoten beibehalten.

Dank geht an die Periodika, die einer Wiederveröffentlichung zugestimmt haben. Neben dem „Peter Weiss Jahrbuch“ und der „Z – Zeitschrift marxistische Erneuerung“ ist das vor allem die Tageszeitung „junge Welt“, in der die Mehrzahl der hier versammelten Texte zuerst erschienen ist. Besonders die Thema-Seiten dieser Zeitung bieten die Gelegenheit, historische wie aktuelle Fragestellungen in einem angemessenen Umfang zu beantworten. In diese Beiträge sind vielfältige Verbesserungen durch die Redakteure Stefan Huth,

Andreas Hüllinghorst, Daniel Bratanovic, Ronald Weber und Ken Merten eingegangen. Die im Feuilleton der „jungen Welt“ zuerst veröffentlichten Artikel sind besonders durch Alexander Reich und Peter Merg verschönert worden. Weitere wichtige Hinweise habe ich durch Thomas Schwarz, Jens Mehrle, Ralf Klausnitzer und Sara Reichert erhalten. Kyung-Boon Lee hat nicht nur die Grundidee für den Artikel über Musik in Lagern geliefert, sondern ist auch seit inzwischen drei Jahrzehnten meine wichtigste Diskussionspartnerin zu den hier verhandelten Themen.

Aufstieg, Niedergang und Perspektiven bürgerlicher Musik

Unverträgliche Genialität. Eine Skizze anlässlich des 250. Geburtstags Ludwig van Beethovens

Das Geburtsdatum Ludwig van Beethovens ist nicht bekannt; getauft jedenfalls wurde er am 17. Dezember 1770 in Bonn, Residenzstadt von Kurköln, wo ab 1784 der Habsburger Maximilian Franz als aufgeklärter Absolutist regierte. Der jugendliche Beethoven konnte deshalb nicht nur eine ausgezeichnete musikalische Ausbildung erhalten, er hatte auch Zugang zu bürgerlich-demokratischen Diskussionszirkeln. Wenn er 1790 als frühestes großangelegtes Werk eine Kantate auf den Tod des Kaisers Joseph II. schrieb, so war dies keineswegs opportunistisch. Joseph II. hatte – wie manch andere Fürsten seiner Zeit – alles getan, um Vernunft und Fortschritt zu befördern. Bis in die erste Phase der französischen Revolution hinein schlossen sich aus deutscher Sicht bürgerlich-aufklärerische Philosophie und monarchische Herrschaft keineswegs aus.

Das ändert die Guillotine, jedenfalls wenn sie den König um einen Kopf verkürzt. In Wien, wo Beethoven von Ende 1792 an lebte, regierte nunmehr mit Franz II. ein Kaiser, der die Reformpolitik seines Onkels Joseph nicht fortsetzte. Die gesellschaftliche Lage blieb im kommenden Jahrzehnt gleichwohl widersprüchlich. Beethovens Musik zeigte keinen offen politischen Gehalt. Vielmehr arbeitete der junge Komponist daran, sich die klassischen Gattungen anzueignen und deren Formen produktiv weiterzuentwickeln. Die sechs mit der Opusnummer 18 veröffentlichten Streichquartette und immerhin 17 der insgesamt 32 Klaviersonaten sind die wichtigsten Ergebnisse.

Von diesen 17 Sonaten tragen 15 eine Widmung. Abgesehen von der Gruppe der ersten drei, die Beethoven Joseph Haydn als verehrtem kompositorischem Vorbild zueignete, sind alle anderen Widmungsträger adlig. Das wird sich fortsetzen bis zu den letzten Streichquartetten in den 1820er Jahren,

von denen drei dem russischen Fürsten Golizyn gewidmet sind. Zum einen ist das Folge wirtschaftlicher Notwendigkeiten. Beethoven steht am Beginn einer Zeit, in der Komponisten nicht mehr fest an ein Herrscherhaus gebunden, aber noch nicht durch Hochschulprofessuren versorgt sind. Anfangs konnte Beethoven durch Auftritte als Pianist Geld verdienen, doch kurz nach 1800 setzte ein Hörverlust ein, der zuletzt zu vollständiger Taubheit führte. Diese Möglichkeit fiel damit weg.

Zum ökonomischen Grund trat die weltanschauliche Prägung vieler Angehöriger des Adels. Noch waren Gedanken der Aufklärung wirksam, und noch gab es Vertreter einer Reformpolitik. Natürlich dachten die meisten von ihnen an ihre Interessen und wollten eine bürgerliche Republik verhindern. Jedoch hatten sie begriffen, dass die alten Feudalverhältnisse nicht fort dauern konnten. Auch waren sie musikalisch gebildet und nahmen wahr, welche Bedeutung Beethoven hatte. Nun gut: sein Benehmen ihnen gegenüber war in keiner Weise höflich – weder in der alten Bedeutung, die angemessenes Verhalten bei Hofe meint, noch auch nur nach bürgerlichen Maßstäben. Überschwängliche Sympathiebezeugungen wie grobe Abstoßung, manchmal in kurzem Wechsel gegenüber derselben Person, blieben Beethovens Eigenart bis zuletzt. Aber seinen Förderern war klar: Keiner der Zeitgenossen konnte etwas ähnlich Neuartiges schaffen.

Für und gegen Napoleon

Die Werke Beethovens, die heute Gegenstand politischer Deutungen sind, wurden in den Jahren ab 1803 komponiert. Wer ist der Held, den die 3. Sinfonie mit ihrem Untertitel „Sinfonia eroica“ bezeichnet? Nach einem unbeglaubigten Zeitzeugenbericht war zunächst Napoleon gemeint, den Beethoven als Befreier Europas sah, bis ihn dessen Selbstkrönung zum Kaiser erschütterte. Das musikalische Material des Schlusssatzes geht jedenfalls auf Beethovens Ballett „Die Geschöpfe des Prometheus“ zurück. Der Titan Prometheus, der den Menschen das Feuer und damit die Kultur bringt, kann als mythische Verallgemeinerung dessen verstanden werden, was Beethoven Napoleon zugeschrieben hatte. Dass Beethoven den anfänglichen Idealen der Französischen Revolution treu geblieben war, macht dann die 5. Sinfonie hörbar, die in ihrem triumphalen Schlusssatz Muster der Revolutionsmusik aufgreift.

1806 hatte die napoleonische Expansion das Heilige Römische Reich deutscher Nation zerschlagen. Das bedeutete einen Fortschritt, der kaum überschätzt werden kann. In den Gebieten, die unter französische Kontrolle kamen, lösten bürgerliche Gesetze die feudale Privilegienwirtschaft ab. Aber auch in den geschrumpften alten Monarchien gab es Reformen – in der Hoffnung, irgendwann die Sieger besiegen zu können.

Beethovens Haltung war zunächst ambivalent. Von der progressiven Realpolitik Napoleons dürfte er vor allem den Machtaspekt, der ihn abstieß, wahrgenommen haben. Als einer seiner Förderer, der Fürst Karl Lichnowsky, ihm befahl, vor französischen Offizieren aufzutreten, verprellte er den wichtigen Geldgeber und verließ empört das Schloss, um ein paar Kilometer entfernt in einem einfachen Gasthof Quartier zu nehmen. Als ihn jedoch Napoleons Bruder Jérôme, der als König den neu gegründeten Modellstaat Westphalen regierte, Beethoven an seinen Hof nach Kassel einlud, gab sich der Musiker zunächst interessiert. Ertrag des Manövers war eine von den Fürsten von Lobkowitz und Kinsky und dem österreichischen Erzherzog Rudolph gezahlter stattlicher Jahresbetrag mit der einzigen Bedingung, dass Beethoven in Wien blieb.

1813 wurde Beethovens Parteinahme gegen Napoleon öffentlich. Die Programmsinfonie „Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria“ feierte ebenso wie 1814 die Kantate „Der glorreiche Augenblick“ Siege über den französischen Kaiser. Beethoven dürfte, wie andere bürgerliche Künstler auch, die antinapoleonischen Kriege als Kampf für die Freiheit missverstanden haben. Immerhin mobilisierten die alten Herrscher das Volk – absehbar genug aber nur so lange, wie sie es brauchten, um den vom Ausland drohenden Fortschritt zu beseitigen. Nach Napoleons endgültiger Niederlage 1815 fand man Beethoven entsprechend enttäuscht.

Zu seinem Nachlass gehören einige der Konversationshefte, in die Besucher schrieben, was sie dem ertaubten Komponisten mitteilen wollten. So hat man heute zwar nur die eine Seite der Gespräche (und vermutlich die harmloseren, da Beethovens Assistent Anton Schindler viele der Hefte vernichtete). Doch erlauben die Antworten Rückschlüsse auf das von Beethoven Gesagte, und es blieb genug übrig, um seine Unzufriedenheit mit den Verhältnissen nach 1815 zu belegen. Die politische Restauration fürstlicher Macht bei gleichzeitig notwendiger Übernahme gesellschaftlicher und ökonomischer Modernisierungen im Interesse des Bürgertums war weit entfernt von jener

Menschengemeinschaft, die Beethoven in der 1824 uraufgeführten 9. Sinfonie mit dem Text nach Schiller vorwegzunehmen versuchte: „Alle Menschen werden Brüder“.

Bürgerliche Vergemeinschaftung

Wirklich alle? In den Jubel soll einstimmen, „wer auch nur eine Seele / sein nennt auf dem Erdenrund“ – doch „wer’s nie gekonnt, der stehle / weinend sich aus diesem Bund!“ Offenkundig ist die ersehnte Gemeinschaft nicht durch politische Vermittlung oder ein Zusammenwirken bei der Arbeit bestimmt, sondern durch emotionale Verbindung; Freundschaft hier oder, wie in Beethovens einziger Oper, „Fidelio“, durch Liebe und Ehe.

Die Geschichte von Leonore, die sich in Männerkleidung als Gefängniswärter mit dem Namen Fidelio verdingt, um ihren eingekerkerten Gatten Florestan zu befreien, zeigt unmissverständlich Machtmissbrauch und Unterdrückung. Der Gouverneur Don Pizarro hat im Gefängnis und wohl auch sonst ein Überwachungsregime errichtet, das noch bei einem der seltenen Hofgänge Schrecken verbreitet: „Sprecht leise! Haltet euch zurück! / Wir sind belauscht mit Ohr und Blick!“ singt stockend der Chor der Gefangenen. Don Pizarro erhält die Nachricht, dass der Minister das Gefängnis inspizieren werde, und muss die Entdeckung seiner Verbrechen befürchten. Deshalb verzichtet er darauf, Florestan allmählich verhungern zu lassen, und plant einen schnellen Mord. Im entscheidenden Moment hält Leonore ihn auf, und ein Trompetensignal kündigt das Eintreffen des Ministers an.

Es handelt sich also um eine Befreiungs-, doch keine Revolutionsoper. Ein hoher Repräsentant der staatlichen Zentralmacht bringt einen Schurken aus der Provinz unter Kontrolle und entlässt Florestan und die übrigen Gefangenen in die Freiheit – kein Wunder, dass die 1814 erstaufgeführte dritte und letzte Fassung bei den Teilnehmern des Wiener Kongresses, die sich nach Napoleons Niederlage über das nachrevolutionäre Europa verständigten, sehr beliebt war.

Die Befreiung vollzieht sich im Zusammenspiel von Staat und Gefühl. Der Minister und die Ehefrau sind beide notwendig, um Florestan zu retten. Ohne Leonore käme der Minister zu spät, ohne den Minister würde auch Leonore ermordet. Mehr noch: Auch der Minister stellt sich als enger Freund Flores-

tans heraus, die gute Handlung des Staates wird durch eine Einheit von Vernunft und Emotion begründet. Im Zentrum aber steht die Tat Leonores, die in der zweiten Fassung mit ihrem eigentlichen Namen Titelheldin war: „Leonore oder Der Triumph der ehelichen Liebe“. Entsprechend lauten die Schlussverse des Chors: „Nie wird es zu hoch besungen, / Retterin des Gatten sein.“

Man könnte hier einfügen, dass Beethoven Liebe und Ehe derart verabsolutierte, dass er es nie bis zu einer Heirat schaffte; dass er nach dem Tod seines Bruders Kaspar Anton Karl die Witwe eines unmoralischen Lebenswandels beschuldigte, sich das Sorgerecht für den Neffen Karl erkämpfte und diesen 1826 durch den Versuch einer totalen Kontrolle in einen Suizidversuch trieb. Politische Irrungen und familiär-moralistische Unterdrückung zu benennen bleibt einerseits weit unter dem Niveau, von dem aus sich Beethovens musikhistorische Bedeutung und – wichtiger noch – die Qualität der einzelnen Werke benennen lässt. Andererseits entspricht der private, zuletzt zerstörerische Radikalismus dem musikalischen. Ein verträglicher Beethoven ist hier wie dort nicht zu haben.

„Klassik“

Dabei gilt er als Inbegriff der musikalischen Klassik. „Klassik“ kann als Gegenbegriff zu Rock und Pop verstanden werden oder – genauer – als musikgeschichtliche Epoche, an deren Beginn Haydn steht. Tatsächlich hat Haydn maßgeblich dazu beigetragen, die musikalischen Gattungen Sinfonie und Streichquartett zu etablieren, die bis heute die Konzertprogramme bestimmen. Erst mit Beethoven aber wird die formale Neuerung zu einer offen weltanschaulichen. Mit der Eroica beginnt die Geschichte von Instrumentalwerken, die nicht allein auf Stimmung und Haltung, auf Erfüllen und Enttäuschen von Gattungskonventionen zielt, sondern unmittelbar auf gesellschaftlichen Inhalt. Noch die Sinfonik sozialistischer Staaten, von Dmitri Schostakowitsch in der Sowjetunion bis zu Günter Kochan in der DDR, folgt dieser Linie.

Aber ist das Klassik? Zeitgenössische Kritiker Beethovens, denen es zwar nicht um das Wort ging, aber um eine an Hörerwartungen orientierte Musik, sahen das anders. Zur Eroica hieß es, in ihr sei allzuviel des „Grellen und Bizarren“ zu finden“, kurz: es handle sich um eine „sehr weit ausgeführte, kühne und regellose Phantasie“. Die 4. Sinfonie hielt ein Rezensent für „hin

und wieder doch allzubizar, und dadurch selbst für gebildete Kunstfreunde leicht unverständlich und abschreckend“, einem anderen kam die 7. wie „ein wahres Quodlibet von tragischen, komischen, ernsten und trivialen Ideen“ vor, „welche ohne allen Zusammenhang vom hundertsten in das tausende springen, sich zum Überdruß wiederholen, und durch unmäßigen Lärm das Trommelfell fast sprengen“. Und noch nach Beethovens Tod übersetzte die einflussreiche Leipziger „Allgemeine musikalische Zeitung“, dem Komponisten gegenüber sonst keineswegs feindlich eingestellt, eine Rezension der britischen Erstaufführung der 9. Sinfonie: „Es ist eine bizarre Composition und die heissesten Bewunderer dieses grossen Meisters, wenn sie nur etwas Vernunft besitzen, müssen bedauern, dass sie zur Oeffentlichkeit gebracht worden ist. [...] Die Freunde, welche ihm gerathen haben, dieses absurde Stück herauszugeben, sind gewiss die grausamsten Feinde seines Rufes.“

Die Zitate geben nur einen Teil der damaligen Reaktionen wieder. Es gab enthusiastische Befürworter Beethovens wie auch vorsichtige Kritiker, die ihre Ratlosigkeit ebenso eingestanden wie die Möglichkeit, dass die ihnen fremd erscheinenden Werke schon bald verständlich sein könnten. Tatsächlich gab es eine gewisse Gewöhnung an das Neue, wie ein Artikel über eine Aufführung der 8. Sinfonie im Jahr 1819 bezeugt: „Schade ist's, dass der grosse geniale Meister nicht mehr in der Art seiner ersten geschrieben hat.“

Immerhin, man stritt sich. Solche Kontroversen könnten der heutigen Neue-Musik-Szene, in der Vertreter verschiedener ästhetischer Ansätze in allzu friedlicher Koexistenz auf das nun staatliche Mäzenatentum hoffen, durchaus nützen. Im Beethoven-Zusammenhang ist wichtiger, dass diejenigen, die sich aus heutiger Sicht blamiert haben, etwas hörten, was heute kaum jemand mehr zu hören vermag. Es vollzieht sich etwas in dieser Musik, das nicht so ist, wie es eigentlich erwartet wurde. Vielleicht ist gerade dies das Revolutionäre – nur eben schwieriger begrifflich zu fassen als die Frage nach dem wirklichen Helden der Eroica oder die nach dem Stellenwert der Gattenliebe in der Politik.

Philosophisches und Konkretes

Die Gattungsregeln, die um 1800 galten, sind nur noch Spezialisten bekannt, und das Ohr ist mindestens von der Filmmusik her an Dissonanzen gewöhnt. Nur die allerdeutlichsten Effekte Beethovens werden daher noch ohne An-

strengung wahrgenommen – etwa, wenn im turbulenten Finale der vielfach als harmlos unterschätzten 4. Sinfonie ein greller Missklang die Bewegung für einen Moment stoppt.

Vor allem kennt man, jedenfalls in den berühmten Werken, die musikalischen Themen zu gut. „Klassik“-Hörer können das Altbekannte hemmungslos mitsummen. Die Freude am Wiedererkennen bringt freilich die Gefahr einer fehlenden Aufmerksamkeit mit sich. Beethovens erhaltene Skizzenbücher zeigen, welche Bedeutung für ihn die Form hatte, und dies nicht in dem Sinn, dass er ein vorgegebenes Schema erfüllen wollte. Vielmehr ging es ihm darum, mit jedem Werk eine ganz neue, dem musikalischen Material entsprechende Verlaufsform zu entwerfen.

Wer von Sinfonik sonst nichts weiß, kennt doch die vier Töne, die am Beginn der Fünften stehen. Sie stehen von Beginn an fertig da, eher als Motiv denn als Melodie zu bezeichnen, und werden sogleich mehrfach, verändert in Tonhöhe und Rhythmus, wiederholt. Der ganze erste Satz der Sinfonie, nicht zufällig kürzer als die Kopfsätze der acht Schwesterwerke, ist mit Ausnahme sehr weniger Passagen eine Verarbeitung dieses winzigen Bausteins. Ganz anders die Pastoralsinfonie Nr. 6, parallel zur Fünften skizziert und im selben Konzert uraufgeführt. Hier bildet sich erst allmählich die Hauptmelodie heraus, und in der Durchführung gibt es statische Klangflächen, die nur vermittelt aus den zuvor aufgestellten Themen abgeleitet sind.

Konzentrierte Aktivität hier, Ruhepunkte dort; in vielen Werken Brüche der Bewegungsformen, inmitten der Arbeit mit musikalischen Themen scheinbar oder sogar wirklich A-thematisches: Das Verhältnis zwischen dem Teil (der wiedererkennbaren Melodie oder zumindest einem Grundelement) und dem Ganzen eines Satzes, eines Werks oder gar eines Werkzyklus – wie den drei als op. 59 veröffentlichten Streichquartetten – ist stets neu gefasst. Ob die Setzung am Beginn erst durch motivische Arbeit gerechtfertigt wird (Sinfonie Nr. 5) oder ob erst ein Verlauf zu einer fassbaren Melodie führt (Nr. 6): Stets geht es um das dialektische Verhältnis von Allgemeinem und Besonderem, damit um eine philosophische Grundfrage, die Beethoven komponiert. Das Einzelne, sogar wenn es zu Beginn bereits prägnant ist, verwirklicht sich doch erst in der Praxis, also im Fortschreiten der musikalischen Entwicklung.

Zwei Bedenken sind möglich. Das erste betrifft eine musikgeschichtliche Dynamik, die durch diesen Ansatz in Gang gesetzt wird. Wenn Beethoven

eine Lösung für diese Dialektik gefunden hat, so ist sie damit auch schon erledigt. Sie ein zweites Mal zu komponieren, wäre überflüssig. Insofern beginnt mit Beethovens Reihe von Werken, von denen jedes das vorangegangene weiterdenkt, also eine Musikgeschichte dessen, was als veraltet gilt und durch ein je neueres avantgardistisches Verfahren ersetzt werden muss. Unter diesem Gesichtspunkt hatten Beethovens Gegner recht. Was sie nicht verstanden oder verstehen wollten, musste in eine Lage führen, in der zwar Beethovens Werke zum Kanon gehören, aber diejenigen, die nach 200 Jahren Erneuerung immer noch nach dem nie Gehörten suchen, auf eine Randposition verweist.

Ein zweiter Einwand könnte lauten, dass Musikhörer nicht philosophieren. Es möge ja sein, dass die Sonatenhauptsatzform als beispielhaftes Modell musikalischer Entwicklung nicht zufällig gleichzeitig mit dem aufklärerischen Geschichtsdanken aufkomme, das erstmals Geschichte als Abfolge qualitativ unterschiedener Zustände begreife; dass also die bürgerliche Revolution in ihrem Selbstverständnis die erste sei, die nicht auf eine Wiederherstellung gestohlener Privilegien, sondern auf eine noch nie dagewesene, qualitativ höhere Gesellschaft ziele. Doch die musikhistorische Wirklichkeit sei eine andere. Ausgebildete Musiker und erfahrene Zuhörer hätten zwar Normverletzungen, etwa ungewohnte harmonische Wendungen oder Brüche in der Entwicklung, erkannt. Auch die soziale Bedeutung von Neuerungen sei wahrgenommen worden. Wenn Beethoven im Finale der 5. Sinfonie erstmals in der Geschichte der Gattung Posaunen und Piccoloflöte verlangte, so war dies zwar auch eine neue Klangfarbe – doch dass nun die Sinfonie mit den Posaunen sich von Opern und Messen den Anspruch auf Öffentlichkeit aneignete und mit der Piccolo die Militärmusik einbezog, war wichtiger. Dies aber bedeutet noch nicht, dass die Dialektik von Einzelem und Ganzem im Verlauf begriffen worden wäre.

Tatsächlich deprimiert denn auch zutiefst, was sich als Deutung des Beginns der 5. Sinfonie durchgesetzt hat: „So pocht das Schicksal an die Pforte.“ Dass der Beinamen „Schicksalssinfonie“ kaum mehr wegzukriegen ist, dürfte da noch der geringere Schaden sein. Schlimmer ist, dass die vier Töne auf einen Begriff fixiert werden und dass damit die Entwicklung, in der sie sich erst eigentlich entfalten, kaum mehr wahrnehmbar ist.

Aber auch das ist nur die halbe Wahrheit. Beethoven selbst hat zuweilen konkretistische Erklärungen gegeben, sich etwa den langsamen Satz des Streichquartetts op. 59/1 „als einen Trauerweiden oder Akazienbaum aufs

Grab meines Bruders“ vorgestellt. In der Pastoralsinfonie finden sich naturalistische Details wie nachgeahmte Vogelstimmen am Ende des zweiten Satzes oder Gewittergetöse im vierten, die dazu beitragen, die wohldurchdachte musikalische Konzeption des Ganzen zu überdecken. Und noch der Finalsatz des letzten wichtigen Werks, des Streichquartetts op. 135, ist mit dem Titel „Der schwer gefaßte Entschluß“ versehen. Mehr noch: Eine Dreitongruppe mit einem abschließenden Schritt nach oben ist als Fragesatz bezeichnet: „Muß es sein?“ Ihr antwortet in der Umkehrung die Aussage: „Es muß sein!“

Charaktere

Ein Mittelglied zwischen dem Verlauf einerseits, der angemessen nur in der anspruchsvollen Verbindung von musikalischer Feinanalyse und philosophischer Bewusstheit zu haben ist, und andererseits einem Konkretismus, der auf sprachliche Vereindeutigung setzt, ist der durch Musik vermittelte Charakter. Zugegeben, er bleibt vage, und ist sogar, wie sich zeigen wird, offen für den Missbrauch. Aber gewirkt haben dürfte er doch.

Da ist zum einen das insistierend Kämpferische. Wer im ersten Satz der Fünften nur immer ans Schicksal denkt und keinen Gedanken an musikalische Zusammenhänge verschwendet, spürt dennoch, dass es um einen Konflikt geht, der keine andere Möglichkeit lässt als ihn durchzufechten. Wer zum zweiten die großen, ernsten Finalsätze der Sinfonien 3, 5 und 6 hört, der begreift, dass hier eine gute Welt in Töne gesetzt wurde. Im Finale der Fünften sind das die Revolutionstänze, die in locker gefügter Abfolge den größtmöglichen Kontrast zum konzentrierten Beginn der Sinfonie bilden. Der Variationsatz am Ende der Eroica vermittelt in ausschwingenden Melodiebögen einen Eindruck von Befreiung, der durch einen Rückbezug auf den Trauermarsch des zweiten Satzes, der nun aufgehoben ist, noch verstärkt wird. Der 5. Satz der Pastoralsinfonie soll, nach überstandem Gewitter, „frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm“ ausdrücken. Auch hier findet sich eine Gelöstheit, die für mögliches Glück steht.

Berühmter noch ist das Chorfinale der Neunten. Die Hymnik, die sich am Ende der Sinfonien 3 und 6 abzeichnete, wird nun zum Charakter des umfangreichsten Schlusssatzes, den Beethoven je schrieb. Ähnliche melodische Wendungen finden sich immer wieder im Spätwerk, vor allem in der Gruppe

der letzten fünf Streichquartette. Hier aber ist die Erfüllung stets durch Konflikte bedroht – oder, umgekehrt formuliert, hält der Ernstfall doch stets die Möglichkeit einer Erfüllung bereit. Exemplarisch ist hier die „Große Fuge“ op. 133, ursprünglich das Finale des Streichquartetts op. 130 und auf Drängen des Verlegers durch einen eingängigeren Satz ersetzt. Der Kontrapunkt der Fuge nimmt keine Rücksicht auf harmonische Zusammenhänge und verstörte frühe Hörer. Umso mehr ist der Hymnus als sowohl Gegenwelt wie Resultat des Konflikts berechtigt. Nirgends war Beethoven in dieser Hinsicht konsequenter.

So wichtig Pathos ist, es lädt zum Missbrauch ein. „Alle Menschen werden Brüder“, das bleibt wichtig und hat doch etwas in sich, was die Feierlichkeit von der Aufführung zum „Führergeburtstag“ bis hin zur EU-Hymne nahelegt. Es gibt bei Beethoven weitere Charaktere, und unter ihnen ist der des Humors vielleicht der wichtigste. Es ist ein ungemütlicher Spaß, wie er sich in den als klassizistisch unterschätzten Sinfonien 4 und 8 findet. Im Finale der Achten fand der Komponistenkollege Louis Spohr eine unerzogene Stelle, die er damit verglich, dass jemandem mitten im Gespräch plötzlich die Zunge herausgestreckt würde.

Diese Sinfonie stand lange im Schatten ihrer Vorgängerin, der schon bei der Uraufführung im selben Konzert erfolgreicheren Siebten, und vor allem der auf sie folgenden Neunten. Zu schwierig scheint ihre Eigentümlichkeit zu fassen. Der heiter-gelöste Anfang der beiden Ecksätze wird jeweils nach wenigen Takten gestört – durch einen Charakterwechsel, der das Thema bricht, im ersten Teil, durchs brutale Dreinfahren im Finale. Die zeitliche Dimension ist knapper als in jeder anderen Sinfonie Beethovens, doch die Ereignisdichte stellt eine Herausforderung für das Publikum dar.

Jeder Satz weist seine eigenen Widersprüche auf. Der erste, der so harmlos zu beginnen scheint, führt auf eine der konzentriertesten Durchführungen hin, die Beethoven jemals geschrieben hat, und gipfelt in einer durchaus ungemütlichen Coda, Doch verebbt, gegen jede zeitgenössische Formerwartung, das Geschehen; und kurz bevor der Verlauf endgültig stockt, ist noch einmal leise der heitere Satzbeginn zu hören.

Statt eines langsamen Teils folgt ein „Allegretto scherzando“, dessen zunächst naiv wirkende Melodie allmählich durch eine leicht verschobene Basslinie unterminiert wird. Überliefert ist, dass Beethoven durch eine Vorform des von Johann Nepomuk Mälzel konstruierten Metronoms, das präzise Tem-

poangeben und deren Befolgung erlaubt, angeregt wurde. Viel wichtiger als der mögliche anekdotische Anlass der Komposition ist jedoch, dass Beethoven ein beschädigtes Maschinchen hörbar machte, in dem zwar manchmal die Stimmen ineinandergreifen, wenn es dennoch stockt manchmal melodische Entfaltung möglich wird, doch stets durch rhythmische Unregelmäßigkeiten die Zahnräder in alle Richtungen wegzufiegen drohen. Ob die grob dazwischentönenden Schlusstakte den Verlauf zerstören oder im Gegenteil dynamisieren, ist kaum zu entscheiden.

Ebenso tückisch kommt der dritte Satz daher, dessen Bezeichnung „Tempo di menuetto“ auf einen höfischen Tanz verweist, der zuvor bei Beethoven bereits durchs bürgerliche Scherzo ersetzt worden war. Doch als „scherzando“ war ja schon, gegen alle Gewohnheit, bereits der vorangehende Satz benannt worden. Zudem handelt es sich um kein eigentliches Menuett, sondern es wird das Muster nur zitiert, um sogleich verworfen zu werden. Das Metrum ist, beinahe von Beginn an, nahezu unkenntlich – nicht nur, weil die Pauke, als wäre der Musiker unaufmerksam, auf den falschen Taktteil dazwischenfährt, sondern weil fast durchgehend Metrum und Rhythmus verschoben sind.

Das Finale führt nicht nur das seit dem Beginn etablierte Prinzip des groben Dreinfahrens auf die Spitze – auf dem Höhepunkt des Trubels sucht ein ganz fremder Akkord das Geschehen zu stoppen, dann nochmal, zuletzt in dreifacher dichter Folge. Auch die Form wird ungreifbar. Was als Sonatenhauptsatz beginnt, führt nach einer scheinbaren Reprise zu einem Einschub mit neuen Themen. Ein Rondo also in der Sonate? Die Ableitung lässt sich freilich rhythmisch bestimmen – ein Bewegungsimpuls, der immer wieder gebrochen wird.

Nach Erfahrungen mit Spätromantik und Neuer Musik wirkt all dies wenig spektakulär. Aus heutiger Sicht ist schwer einzuschätzen, ob das Publikum der Uraufführung die der Achten einkomponierten Brüche wahrnahm und derlei Musik über Musik ablehnte, oder ob nicht die Siebte als einfacheres Angebot die Aufmerksamkeit absorbierte, von der auch noch dargebotenen tagesaktuellen „Wellington“-Schlachtensinfonie zu schweigen. Ästhetisch wichtig ist indessen zweierlei.

Erstens ist musikalischer Humor kaum je inhaltlich-stofflich bestimmbar. Rhythmisch und klangfarblich mag man zwar gegen Ende des zweiten Satzes einzelne Takte mit einem Hähähä oder Hohoho assoziieren, mit einem jedenfalls nicht freundlichen Lachen. Doch vor allem funktioniert Humor in der Musik mittels Enttäuschung einer Hörerwartung. Zum Teufel mit der Regel!

wäre die Parole, würde sie nicht verraten, dass sie, wie jede Opposition, auf das bezogen ist, wogegen sie opponiert. Auch darum ist das, was sich gegenwärtig noch als musikalisch modern ausgibt, fast immer verzweifelt humorlos: Wo bereits jede Norm fehlt, ist es unmöglich, sie subversiv zu unterwühlen.

Zu Beethovens Zeit war dies noch anders. Auf einer Ebene unterminiert das romantisch Anarchische jenes Pathos, mit dem Beethoven auf die Zukunft weist und mittels dessen Reaktionäre jede Zukunft verhindern wollen. Das aber ist nicht nur ein Widerspruch innerhalb seines Gesamtwerks, sondern auch innerhalb der humoristischen Kompositionen. Auch sie – und das ist der zweite Punkt – zielen auf das Ganze, das ihre Verfahrensweise unterminiert. Indem Beethoven die Scherben der Form herzeigt, erinnert er doch an das mögliche Ganze. Sein Humor, so grimmig er daherkommt, ist die andere Seite des bequemeren Pathos.

Während die literarische Romantik jeden fortschrittlichen Inhalt und jede funktionierende Form demolierte, bezog sich die musikalische Romantik, an deren Beginn Beethoven stand, kritisch auf die bestehenden Formen. Damit unterstrich sie, ob freiwillig oder nicht, ihren normativen Status. So bezeichnet Beethovens Humor ein Ideal und markiert es zugleich als noch nicht erreicht.

Zwar ist auch in den Schlusschor der Neunten ein utopisches Moment einkomponiert, und es hat niemals ein Hörer von Verstand die Ankündigung, alle Menschen würden Brüder, als Aussage über seine Gegenwart fehlinterpretiert. Doch gibt es auch die Hörer ohne Verstand, und der Missbrauch ist bis ins Heute offenbar. Lässt dagegen die 8. Sinfonie erschauern? Oft hat man sie als heiter und freundlich im Charakter scheinbar akzeptiert, tatsächlich jedoch weggeschoben. Ein genaues Hören scheinbarer Nebenwerke dürfte indessen lohnen. Man findet dann, dass gerade jener Beethoven, der sich dem titanischen Klischee entzieht, der tatsächliche Titan ist.

[junge Welt, 17.12.2020]