

BEETHOVEN



DOKUMENTATION ZU BEETHOVENS SINFONIA EROICA

ARVA CLASSICS DVD 3900102-1

1

DOKUMENTATION ZU LUDWIG VAN BEETHOVENS SINFONIA EROICA

Ludwig van Beethoven: Sinfonia Eroica

Text- und Bild-Dokumentation von Benjamin Gunnar Cohrs

INHALT

I. Texte

1. Stimmen zu Beethoven und seinen Sinfonien
Texte von Manfred Wagner, Hartmut Krones, Richard Wagner, Peter Schleuning, Martin Geck,
zusammengestellt von Benjamin Gunnar Cohrs, Bremen
2. Beethoven's *Sinfonia Eroica* entschlüsselt?
Originalbeitrag von Benjamin Gunnar Cohrs
3. Das Heiligenstädter Testament
4. *Die Geschöpfe des Prometheus*: Synopsis
5. Der Urtext der Beethoven-Sinfonien: Eine neue Generation von praktischen Ausgaben
Anmerkungen des Herausgebers Jonathan Del Mar, London

II. Abbildungen

1. Heiligenstadt bei Wien. Kolorierter Stich von Johannes Raulino
2. Das Beethoven-Haus in Heiligenstadt. Fotografie von unbekannter Hand
3. Das Heiligenstädter Testament (1802; S. 1)
4. Beethoven um 1800. Anonymes Ölgemälde
5. Beethoven um 1803. Miniatur von Christian Hornemann
6. Beethoven um 1804. Gemälde von Willibrord Mähler
7. Beethoven um 1806. Gemälde von Isidor Neugass
8. *Sinfonia Eroica*: Früheste Entwürfe
9. *Sinfonia Eroica*: Ansicht der ältesten erhaltenen Partitur-Kopie
10. *Sinfonia Eroica*: Titelblatt
11. *Sinfonia Eroica*: Partitur-Kopie, fol. 101r, 2.Satz, Takt 176–78, mit Korrekturen Beethovens

Stimmen zu Beethoven und seinen Sinfonien

Der unbekannte Bekannte

«War Ludwig van Beethoven noch an der Wende zum 20. Jahrhundert jene Kultfigur, die, nur konkurrenziert durch den neuen Ideologen Richard Wagner, die Kunstszenen beherrschte –und wie man aus dem Klimt-Fries sieht, nicht nur jene der Musik–, so ist es gegen Ende des Jahrhunderts merkwürdig still geworden um diesen gewaltigen Musikdenker. Das wird nicht nur eine Frage der ‘Abnutzung’ sein, sondern hängt vielmehr mit der Problematik unserer gegenwärtigen Kunstauffassung zusammen. Wir –und die meisten Künstler– bevorzugen die Verarbeitung des Nebensächlichen anstelle der Kernthematik, die Peripherie statt des Zentrums, das Ferne gegenüber der Nähe. Unser Konzertleben spiegelt einen eingeschränkten Beethoven wider: die Symphonien (mit der Neunten als Neujahrskonzert), die Konzerte, die großen Sonaten, seltener schon die Streichquartette, fast überhaupt nicht seine sonstige Ensemblemusik. Und wenn, dann glaubt man marktgerecht schwindeln zu müssen und preist ‘Violinsonaten’ an, die Beethoven weder so benannte noch so benannt hätte. Vergessen ist die Chormusik (angeblich wegen unerträglicher Texte, die aber, so scheint es, bei einem Brahms nicht weiter stören); verdrängt ist die Tatsache, daß zweihundert Werke ohne Opus-Zahl (WoO-Nummern) den einhundertachtunddreißig Opusnummern gegenüberstehen.»

Manfred Wagner

Das unverstandene Genie

«Ludwig van Beethoven: Kein anderer Komponist hat so viele Legenden und Mythen hervorgerufen, über keinen anderen Komponisten sind so viele Romane geschrieben worden, doch auch kein anderer Komponist hat wie er die Musikgeschichte beeinflußt, darüber hinaus aber auch die Kulturgeschichte, die Aesthetik und sogar die Politik. Wenn es ein Großereignis zu feiern galt (und gilt), sei dies die Eröffnung einer neuen Konzerthalle, der Fall der Berliner Mauer oder das Manifest einer faschistischen Nomenklatura, so wird seine 9. *Symphonie* oder doch zumindest deren vierter Satz, die *Hymne an die Freude*, gespielt, und sie gilt inzwischen sogar als Europa-Hymne, die das alte Ideal von Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit vertritt. Wenn eine ‘öffentliche Person’ stirbt, erklingt der Trauermarsch aus der *Eroica*, ohne den bis heute kaum ein Staatsmann, auch kein Diktator, auskommt, wenn er seinen letzten Weg antritt. Und selbst Begräbnisse im kleinsten Kreis werden durch Beethovens Musik geadelt; hier erklingt dann eine Bearbeitung von *Die Himmel rühmen* oder von *Meine Lebenszeit verstreicht* für Männerchor (selten für Frauenchor). Generationen von Sängern (und Sängerinnen) haben bei Hochzeitsfeierlichkeiten dem Liebesbekenntnis des Brautpaares durch Beethovens *Ich liebe dich* die anscheinend notwendige Bekräftigung angedeihen lassen, Schicksalsschläge werden selbst von ansonsten durchaus unmusi(kali)schen Menschen mit Hilfe des unvermeidlichen Signets dreifachen Pochens kommentiert. Und jeder, der schlecht hört oder auch nur schlecht zuhört, erfährt sicher irgendwann einmal die ‘Nobilitierung’ zum ‘Beethoven’ – und sei er auch nur ein Bernhardiner.

Beethoven ist eben bis heute ‘Der Titan’ (wie ein Roman über ihn überschrieben wurde), ein ‘Riese’ (der hinter Komponisten einherschreitet und ihnen Minderwertigkeitskomplexe einimpft), ein ‘Heros der deutschen Tonkunst’ (der –im Verein vor allem mit Johann Sebastian Bach– deren Überlegenheit über ‘welschen Dunst mit welschem Tand’ garantierte und immer noch garantiert). Seine Musik ist ‘genial’, ja ‘göttlich’, sie ist nach Thomas Mann sogar ‘Imitatio Dei’ und adelt daher Alles und Jeden, sie umgibt ihr Umfeld mit der Gloriole des ‘Erhabenen’, ‘Ewigen’, ‘Unvergänglichen’, wenn nicht gar ‘Heiligen’. Eine Aufzählung der Beethoven und seiner Musik beigegebenen Epitheta Ornantia würde Bücher füllen, die Quellenangaben eine Bibliographie der Kulturgeschichte.

Warum ist das so? Natürlich zunächst, weil Beethovens Musik einfach exzeptionell gut ist, doch läßt sich das auch von der Musik anderer Komponisten sagen. Natürlich auch, weil Beethovens Biographie eine geheimnisvolle Aura anhaftet, speziell durch die Briefe an die ‘Unsterbliche Geliebte’ oder durch das ‘Heiligenstädter Testament’. Natürlich auch, weil er mit dem Hut auf dem Kopf der Aristokratie trotzte und sich als ‘Hirnbesitzer’ erhaben über die ‘Gutsbesitzer’ fühlte. Natürlich auch wegen seines verwegenen (‘genialen’) Äußeren und seiner trotzigen Wutanfälle (deren einer bis heute durch ein Loch im Titelblatt der *Eroica* nachvollziehbar bleibt). Doch das alles würde nicht ausreichen, den ‘Mythos Beethoven’ zu erklären, wenn uns nicht seine Musik wie keine andere unmittelbar packt, ‘anspricht’.

Und sie 'spricht' wirklich, wie alle Freunde, Schüler und Zeitgenossen des Komponisten auf Schritt und Tritt unterstreichen, sie ist der letzte große Nachfahre jener barocken 'Klangrede', die sich so deutlich von romantischem Endlos-Legato unterscheidet, das sogar noch an der Schwelle des 21. Jahrhunderts von Dirigenten und Musikern kultiviert wird— kultiviert leider auch bei Musik des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Sie spricht aber auch von 'großen' Dingen: von Freiheit ebenso wie von Liebe oder von einem kompromißlosen Humanismus. Und weil diese 'sprechende' Musik Beethovens rhetorisch erfunden und rhetorisch gedacht wurde, muß sie auch rhetorisch (deklamatorisch, eben 'sprechend') interpretiert werden— so als hätte sie einen Text, dessen Vortrag prosodisch (mit der Unterscheidung von Versen und Strophen) oder wie rezitierte Prosa vor sich geht. Denn auch Beethovens Musik besteht aus 'Sätzen': aus Hauptsätzen und Nebensätzen, Termini, die zwar immer wieder verwendet werden, meist aber ohne das notwendige Denken an deren 'sprachlichen' Ursprung. Und so hören wir Beethovens Musik oft so, als wären die Ausführenden keine Lebewesen, die hie und da auch atmen müssen; als wären sie keine Lebewesen, die beim Sprechen artikulieren, betonen, Emotionen weitergeben usw.

Zur Sprachlichkeit Beethovenscher Musik gehört naturgemäß auch das Sprach-, besser Sprechtempo— aber eben das 'Sprech'-Tempo und nicht das Meditier-Tempo. Je 'heroischer' man Beethovens Musik sah (und sieht), desto langsamer wurde (und wird) sie realisiert, ja man stellte die diffusesten Theorien auf, um seine originalen Metronomangaben anzuzweifeln oder gar zu verwerfen; die Entmündigung Beethovens ging dabei so weit, daß man ihm sogar unterstellte, 'eigentlich' die Achtelnote zu 'meinen', wenn er die Viertelnote mit Metronomzahl versah. Durch solcherart zu Tage tretende Endlos-Interpretationen wurde die Musik zwar tatsächlich wuchtiger, aber wohl kaum heroischer, weil an die Stelle 'sprechender' Töne schleppende, mühsam nach Worten ringende traten. Zahllose Dirigenten haben sich bemüht, Beethoven mundtot, aus ihm einen Schläfer zu machen— daß sie es nicht geschafft haben, 'spricht' für ihn, sein 'Sprechen' leuchtet sogar im halben Tempo noch aus seiner Musik hervor.»

Hartmut Krones

Über Beethovens Sinfonien

«(...)Die unermeßliche Fähigkeit der Instrumentalmusik zum Ausdrucke urgewaltigen Drängens und Verlangens erschloß sich **Beethoven**. Er vermochte es, das eigentümliche Wesen der christlichen Harmonie, dieses unergründlichen Meeres unbeschränktester Fülle und rastlosester Bewegung, zu losgebundener Freiheit zu entfesseln. Die **h a r m o n i s c h e M e l o d i e** —denn so müssen wir die vom Sprachvers getrennte zum Unterschied von der rhythmischen Tanzmelodie bezeichnen— war, nur von Instrumenten getragen, des unbegrenztesten Ausdruckes wie der schrankenlosesten Behandlung fähig. In langen, zusammenhängenden Zügen wie in größeren, kleineren, ja kleinsten Bruchteilen wurde sie in den dichterischen Händen des Meisters zu den Lauten, Silben, Worten und Phrasen einer Sprache, in der das Unerhörteste, Unsäglichste, nie Ausgesprochene sich kundgeben konnte. Jeder Buchstabe dieser Sprache war unendlich seelenvolles Element und das Maß der Fügung dieser Elemente unbegrenzt freies Ermessen, wie es nur irgend der nach unermeßlichem Ausdrucke des unergründlichen Sehnsens verlangende Tondichter ausüben mochte. Froh dieses unaussprechlich ausdrucksvollen Sprachvermögens, aber leidend unter der Wucht des künstlerischen Seelenverlangens, das in seiner Unendlichkeit nur sich selbst Gegenstand zu sein, nicht außer ihm sich zu befriedigen vermochte, suchte der überselige unselige, meerrfrohe und meermüde Segler nach einem sicheren Ankerhafen aus dem wonnigen Sturme wilden Ungestümes. War sein Sprachvermögen unendlich, so war aber auch das Sehnen unendlich, das diese Sprache durch seinen ewigen Atem belebte: Wie nun das Ende, die Befriedigung dieses Sehnsens in derselben Sprache verkünden, die eben nur der Ausdruck dieses Sehnsens war? Ist der Ausdruck unermeßlichen Herzenssehnsens in dieser urelementarhaften, absoluten Tonsprache angeregt, so ist nur die **U n e n d l i c h k e i t** dieses Ausdrucks, wie die des Sehnsens selbst, Notwendigkeit dieses Ausdruckes, nicht aber ein endlicher **A b s c h l u ß** als Befriedigung des Sehnsens, der nur Willkür sein kann.

Mit dem der rhythmischen Tanzmelodie entlehnten bestimmten Ausdrucke vermag die Instrumentalmusik eine an sich ruhige, sicher begrenzte Stimmung darzustellen und abzuschließen: eben weil er sein Maß einem ursprünglich außerhalb liegenden Gegenstande, der Leibesbewegung, entnimmt. Gibt ein Tonstück von vorneherein nur diesem Ausdrucke sich hin, der mehr oder weniger immer nur als Ausdruck der Heiterkeit zu fassen sein wird, so liegt selbst bei reichster, üppigster Entfaltung alles tonlichen Sprachvermögens jede Art von Befriedigung doch ebenso notwendig in ihm begründet, als diese Befriedigung rein willkürlich und in Wahrheit deshalb unbefriedigend sein muß, wenn jener sicher begrenzte Ausdruck schließlich zu den Stürmen unendlicher Sehnsucht nur so hinzutritt.

Der Übergang aus einer unendlich erregten, sehnsüchtigen Stimmung zu einer freudig befriedigten kann notwendig nicht anders stattfinden als durch Aufgehen der Sehnsucht in einem Gegenstande. Dieser Gegenstand kann, dem Charakter unendlichen Sehnsens gemäß, aber nur ein endlich, sinnlich und sittlich genau sich darstellender sein. An einem solchen Gegenstande findet jedoch die absolute Musik ihre ganz bestimmten Grenzen; sie kann ohne die willkürlichsten Maßnahmen nun und nimmermehr den sinnlich und sittlich bestimmten Menschen aus sich allein zur genau wahrnehmbaren, deutlich zu unterscheidenden Darstellung bringen; sie ist, in ihrer unendlichen Steigerung, doch immer nur ein Gefühl; sie tritt im Geleite der sittlichen Tat, nicht aber als Tat selbst ein; sie kann Gefühle und Stimmungen nebeneinanderstellen, nicht aber nach Nothwendigkeit eine Stimmung aus der andern entwickeln— ihr selbst fehlt der moralische Wille.

Welche unnachahmliche Kunst wandte Beethoven in seiner c-moll-Symphonie nicht auf, um aus dem Ozean unendlichen Sehnsens sein Schiff nach dem Hafen der Erfüllung hinzuleiten? Er vermochte es, den Ausdruck seiner Musik bis fast zum moralischen Entschlusse zu steigern, dennoch aber nicht ihn selbst auszusprechen; und nach jedem Ansätze des Wissens fühlen wir uns, ohne sittlichen Anhalt, von der Möglichkeit beängstigt, ebensogut als zum Siege auch zum Rückfall in das Leiden geführt zu werden; ja, dieser Rückfall muß uns fast notwendiger als der moralisch unmotivierte Triumph dünken, der –nicht als notwendige Errungenschaft, sondern als willkürliches Gnadengeschenk– uns sittlich, wie wir auf das Sehnen des Herzens es verlangen, daher nicht zu erheben und zu befriedigen vermag. Wer fühlte sich von diesem Siege aber wohl unbefriedigter als Beethoven selbst? Gelüstete es ihn nach einem zweiten dieser Art? Wohl das gedankenloseste Heer der Nachahmer, die aus gloriosem Dur-Jubel nach ausgestandenen mollen Beschwerden sich unaufhörliche Siegesfeste bereiteten— nicht aber den Meister selbst, der in seinen Werken die Weltgeschichte der Musik zu schreiben berufen war.

Mit ehrfurchtsvoller Scheu mied er es, von neuem sich in das Meer jenes unstillbaren, schrankenlosen Sehnsens zu stürzen. Zu den heiteren lebensfrohen Menschen richtete er seinen Schritt, die er auf frischer Aue, am Rande des duftenden Waldes unter sonnigem Himmel gelagert, scherzend, kosend und tanzend gewährte. Dort, unter dem Schatten der Bäume, beim Rauschen des Laubes, beim traulichen Rieseln des Baches, schloß er einen beseligenden Bund mit der Natur; da fühlte er sich Mensch, und sein Sehnen tief zurückgedrängt vor der Allmacht süß beglückender Erscheinung. So dankbar war er gegen diese Erscheinung, daß er die einzelnen Teile des Tonwerkes, das er in der so angeregten Stimmung schuf, getreu und in redlicher Demut mit den Lebensbildern überschrieb, deren Anschauen in ihm es hervorgerufen hatte: Erinnerungen aus dem Landleben nannte er das Ganze.

Aber eben nur Erinnerungen waren es auch— Bilder, nicht unmittelbare, sinnliche Wirklichkeit. Nach dieser Wirklichkeit aber drängte es ihn mit der Allgewalt künstlerisch notwendigen Sehnsens. Seinen Tongestalten selbst jene Dichtigkeit, jene unmittelbar erkennbare, sinnlich sichere Festigkeit zu geben, wie er sie an den Erscheinungen der Natur zu so beseligendem Troste wahrgenommen hatte, das war die liebevolle Seele des freudigen Triebes, der uns die über alles herrliche A-Dur-Symphonie erschuf. Aller Ungestüm, alles Sehnen und Toben des Herzens wird hier zum wonnigen Übermute der Freude, die mit bacchantischer Allmacht uns durch alle Räume der Natur, durch alle Ströme und Meere des Lebens hinreißt, jauchzend selbstbewußt überall, wohin wir im kühnen Takte dieses menschlichen Sphärentanzes treten. Diese Symphonie ist die Apotheose des Tanzes selbst. Sie ist der Tanz nach seinem höchsten Wesen, die seligste Tat der in Tönen gleichsam idealisch verkörperten Leibesbewegung. Melodie und Harmonie schließen sich auf dem markigen Gebeine des Rhythmus wie zu festen, menschlichen Gestalten, die bald mit riesig gelenkten Gliedern, bald mit elastisch zarter Geschmeidigkeit, schlank und üppig fast vor unsern Augen den Reigen schließen, zu dem bald lieblich, bald ungestüm, bald ernst, bald ausgelassen, bald sinnig, bald jauchzend, die unsterbliche Weise fort und fort tönt, bis im letzten Wirbel der Luft ein jubelnder Kuß die letzte Umarmung beschließt. Und doch waren diese seligen Tänzer nur in Tönen vorgestellte, in Tönen nachgeahmte Menschen! Wie ein zweiter Prometheus, der aus Thon Menschen bildete, hatte Beethoven aus Ton sie zu bilden gesucht. Nicht aus Thon oder Ton, sondern aus beiden Massen zugleich sollte aber der Mensch, das Ebenbild des Lebensspenders Zeus erschaffen sein. Waren des Prometheus Bildungen nur dem Auge dargestellt, so waren die Beethovens es nur dem Ohre. Nur wo Auge und Ohr sich gegenseitig seiner Erscheinung versichern, ist aber der ganze künstlerische Mensch vorhanden.

Aber wo fand Beethoven die Menschen, denen er über das Element seiner Musik die Hand hätte anbieten mögen? Die Menschen, deren Herzen so weit, daß er in sie den allmächtigen Strom seiner harmonischen Töne sich hätte ergießen lassen können? Deren Gestalten so markig schön, daß seine melodischen Rhythmen sie hätten tragen, nicht zertreten müssen? Ach, von nirgends her kam ein brüderlicher Prometheus zu

Hilfe, der diese Menschen ihm gezeigt hätte! Er selbst mußte sich aufmachen, das Land der Menschen der Zukunft erst zu entdecken.

Vom Ufer des Tanzes her stürzte er sich abermals in jenes endlose Meer, aus dem er sich einst an dieses Ufer gerettet hatte, in das Meer unersättlichen Herzenssehns. Aber auf einem stark gebauten, riesenhaft fest gefügten Schiffe machte er sich auf die stürmische Fahrt; mit sicherer Faust drückte er auf das mächtige Steuerruder: Er kannte das Ziel dieser Fahrt, und war entschlossen, es zu erreichen. Nicht eingebildete Triumphe wollte er sich bereiten, nicht nach kühn überstandenen Beschwerden zum müßigen Hafen der Heimat wieder zurücklaufen, sondern die Grenzen des Ozeans wollte er ermessen, das Land finden, das jenseits der Wasserwüsten liegen mußte. So drang der Meister durch die unerhörtesten Möglichkeiten der absoluten Tonsprache – nicht, indem er an ihnen flüchtig vorbeischlüpfte, sondern indem er sie vollständig, bis zu ihrem letzten Laute, aus tiefster Herzensfülle aussprach– bis dahin vor, wo der Seefahrer mit dem Senkblei die Meerestiefe zu messen beginnt; wo er im weit vorgestreckten Strande des neuen Kontinentes die immer wachsende Höhe festen Grundes berührt; wo er sich zu entscheiden hat, ob er in den bodenlosen Ozean umkehren, oder an dem neuen Gestade Anker werfen will. Nicht rohe Meerlaune hatte den Meister aber zu so weiter Fahrt getrieben; er mußte und wollte in der neuen Welt landen, denn nach ihr nur hatte er die Fahrt unternommen. Rüstig warf er den Anker aus, und dieser Anker war das Wort.

Dieses Wort war aber nicht jenes Willkürliche, Bedeutungslose, wie es im Munde des Modesängers eben nur als Knorpel des Stimmtones hin- und hergekaut wird; sondern das Notwendige, Allmächtige, Allvereinende, in das der ganze Strom der vollsten Herzensempfindung sich zu ergießen vermag; der sichere Hafen für den unstat Schwefenden; das Licht, das der Nacht unendlichen Sehns leuchtet; das Wort, das der erlöste Weltmensch aus der Fülle des Weltherzens ausruft, das Beethoven als Krone auf die Spitze seiner Tonschöpfung setzte: 'Freude!' Und mit diesem Worte ruft er den Menschen zu: „Seid umschlungen, Millionen! Diesen Kuß der ganzen Welt!“ Und dieses Wort wird die Sprache des Kunstwerkes der Zukunft sein.

Die letzte Symphonie Beethovens ist die Erlösung der Musik aus ihrem eigensten Elemente heraus zur allgemeinen Kunst. Sie ist das menschliche Evangelium der Kunst der Zukunft. Auf sie ist kein Fortschritt möglich, denn auf sie unmittelbar kann nur das vollendete Kunstwerk, das allgemeine Drama folgen, zu dem Beethoven uns den künstlerischen Schlüssel geschmiedet hat.»

Richard Wagner

Die 'Eroica' und der nicht hinterfragte Künstler

«Mit den 'großen Werken abendländischer Tonkunst' hat es eine traurige Bewandnis: Man zelebriert sie, will aber nichts über sie wissen. Beethovens *Eroica*, als 'titanisches Werk' gerühmt, soll durch Mark und Bein gehen; die Seele dankt es mit Gänsehaut. Musik gilt eben nach wie vor als diejenige Kunst, deren emotionale Wirkung zu distanzloser Identifikation einlädt und Fragen nach der Bedeutung einer Tonsprache verscheucht. Ob es bei der *Eroica* um die Französische Revolution, Napoleon, Beethovens Taubheit oder gar die deutsche Nation geht— die wenigsten kümmert's. (...) Schon zu Beethovens Lebzeiten und mehr noch nach seinem Tode wurde die Auseinandersetzung um die *Eroica* mit ungeheurer Borniertheit geführt. Dieses Kapitel deutscher Musikwissenschaft und Musikgeschichte ist trotz großer Namen düster; nur wenige Lichtpunkte hellen es auf. (...)

Immer wieder erleben Besucher eines Sinfoniekonzerts denselben Widerspruch: Die Musiker auf dem Podium spielen die *Eroica* mit einem Einsatz, der schon in Gestik und Mimik die 'Macht der Gefühle' erahnen läßt, die hier am Werk ist. Im Programmheft aber stehen gelehrt klingende, emotionslose Worte zur musikalischen Form: „dem schwächer ausgeprägten zweiten Thema wird gegen Ende der Durchführung überraschend ein drittes beigelegt...“; und wenn es hochkommt, ist davon die Rede, daß Beethoven seine Dritte Sinfonie zunächst auf Bonaparte schrieb, um das Widmungsblatt später wütend zu zerreißen. Die Situation ist absurd: Das Programmheft 'erläutert' eine Musik, welche die Besucher nicht hören: Diese achten, selbst wenn sie in der Schule den Sonatenhauptsatz und seine zwei Themen durchgenommen haben sollten, nicht auf dessen Realisierung durch Beethoven, sie folgen vielmehr der Gestik seiner Musik— und DIE erklärt ihnen keiner.

DIE MUSS AUCH NICHT ERKLÄRT WERDEN; DIE SPRICHT FÜR SICH. In der Tat trägt das Programmheft wohl vor allem dem Bildungsanspruch des Publikums Rechnung: Durch seine Seriosität macht es deutlich, daß hier nicht beliebige Gefühle ausgetauscht werden, sondern solche, die sich mit Rang und Namen verbinden: die EROICA von BEETHOVEN.

Doch woran liegt es, daß man die 'großen Werke abendländischer Tonkunst' eher zelebriert als 'hinterfragt'? Besucher einer Aufführung von Goethes *Egmont* möchten sich in der Pause über den ideengeschichtlichen Kontext dieses Schauspiels, seine Zeitbedingtheit oder Zeitlosigkeit unterhalten oder darüber jedenfalls durch die Zeitungskritik unterrichtet werden; Besucher des Prado, die vor Velasquez' Gemälde *Die Übergabe von Breda* stehen, erhalten bei einer Führung Hinweise auf den spanisch-niederländischen Krieg, auf Ikonographie und Bildkomposition. Allein den Konzerthörer scheint es in der Regel überhaupt nicht zu interessieren, was Beethoven sich bei seiner *Egmont*-Ouvertüre 'gedacht' und wie er gearbeitet hat: Beethovens Musik soll durch Mark und Bein gehen, seelisch erschüttern. Allgemein gilt Musik schließlich als diejenige Kunst, die durch ihre emotional wirkende Gestik am stärksten zu distanzloser Identifikation einlädt.

Das war nicht immer so selbstverständlich, wie es heute den Anschein hat. Nachdem sich die Musik im Zuge der Auflösung aus der Verbindung zur Mathematik im Quadrivium löste und zunehmend 'trivial' wurde, hat sie alles darangesetzt, um als 'Klangrede' oder 'Tonsprache' über die bloße Darstellung von Affekten hinaus genau und differenziert verstanden zu werden.

Komponisten wie Schütz, Bach und Mozart beschränkten diesen Weg zunächst in der Vokalmusik, deren Texte wichtige Verständnisbrücken boten. Doch schon Johann Sebastian Bach in seiner *Kunst der Fuge*, Carl Philipp Emanuel Bach in seinen freien Klavierphantasien und Wolfgang Amadeus Mozart in seinen Streichquartetten steigerten die Ansprüche an sich und ihre Hörer dergestalt, daß sie Instrumentalmusik schaffen wollten, die REINE Musik und ZUGLEICH sprachmäßig sei. Beethoven hat diese Dialektik geradezu in das Zentrum seines Schaffens gerückt: Sein Genie sollte sich daran erweisen, daß man ihn verstand, WEIL und OBWOHL er nur in Tönen 'dichtete'.

Diese 'Botschaft' ist im Laufe der Geschichte immer weniger verstanden worden; vielmehr wurde Beethoven einseitig zum 'absoluten Musiker' stilisiert. Das dahinter stehende Ressentiment gegen jede Art von Deutung der Musik ist die Konsequenz einer bürgerlichen 'Arbeitsteilung', bei der Denken und Fühlen auseinanderfallen: Das Denken hat dem ökonomischen und politischen 'Fortschritt' zu dienen; das Fühlen bleibt der Kunst vorbehalten, die ihrerseits Sinndefizite auszufüllen hat, welche das rationale Fortschrittsdenken hinterläßt: In der Kunst schafft sich der Bürger Phantasiewelten, in denen sein oft als sinnlos erfahrener 'Lebenskampf' die höheren Weihen erhält. Speziell in der Sinfonik des 19. Jahrhunderts wird dieses Ringen zu einem unabänderlichen Lebensgesetz heroisiert. Indem man dieses zelebrierend beschwört, meint man, es bezwungen zu haben.

Damit sind wir unmittelbar bei der *Eroica*. In ihr hat Beethoven in der Tradition der Aufklärung und der Französischen Revolution seine politisch-moralischen Vorstellungen von der Entwicklung des Menschengeschlechtes niedergelegt. Dies geschieht nicht offen, sondern verschlüsselt, in der Dialektik seiner instrumentalen Musiksprache. Allerdings gibt Beethoven viele Hinweise auf das Gemeinte. Der wichtigste ist ein musikalisches Selbstzitat: ein Hauptthema aus der Musik zu dem Ballett *Die Geschöpfe des Prometheus*. Unzweifelhaft ist die *Eroica* eine *Prometheus-Sinfonie*. Mit großer Wahrscheinlichkeit hat Beethoven in ihr die Handlung des Prometheus-Balletts in einem zweiten Anlauf noch einmal komponiert—diesmal aus seinem gestiegenen Anspruch an die Sprachfähigkeit seiner Instrumentalmusik heraus als Sinfonie.

Doch die *Prometheus-Sinfonie* ist zugleich eine *Bonaparte-Sinfonie*, eine *Prinz-Louis-Ferdinand-Sinfonie*, eine *heroische Sinfonie*. Die verschiedenen Benennungen besagen nicht, das sei alles bloße Spekulation, durch die Partitur nicht zu belegen und deshalb angesichts des unmittelbaren Höreindrucks von nur marginaler Bedeutung. Sie deuten vielmehr darauf hin, daß Beethovens Musik Ideen der Zeit in einer Tondichtung fortschreibt. Beethovens Biographie in den *Eroica*-Jahren wird atemberaubend spannend, wenn man sie aus dem Bereich der Anekdote oder Heroenverehrung heraushebt und als Lebensdokument eines Menschen sieht, der in einer Zeit des Umbruchs diese Ideen unter Einbeziehung seiner persönlichen Lebensproblematik mit den Mitteln der Musik zu formulieren sucht.

Mindestens ein Teil seiner Zeitgenossen war noch neugierig auf das, was Beethoven ihnen als ganz neue Weise, sich in und durch Musik auszudrücken, anbot. Doch schon zu Beethovens Lebzeiten, mehr noch nach seinem Tod, brach eine Phase ungeheurer Borniertheit in der Auseinandersetzung mit diesen Ideen an: Sie

BEETHOVEN



wurden durchweg nicht in ihrer Vielseitigkeit, Widersprüchlichkeit und Angreifbarkeit weitergedacht, sondern zugunsten der drei Vorstellungssphären 'klassisch', 'heldenhaft' und 'national' verstümmelt. Eineinhalb Jahrhunderte lang hat man daran gearbeitet, Beethoven als leidenschaftlich-widersprüchlichen Aufklärer, der er war, zu zähmen und allein als Schicksalsbarden, der er auch war, auszugeben. Dieser Prozeß spiegelt den Weg deutscher Geschichte, auf dem republikanische Traditionen abgestoßen, totalitäre und militaristische immer wieder gestärkt wurden. Die Namen vieler, die Rang oder Namen in dieser Geschichte haben, sind mit *Eroica*-Deutungen verknüpft: Richard Wagner, Hans von Bülow, Ferdinand Lassalle, Otto von Bismarck, Adolf Hitler. Ebenso die Daten dreier Kriege: 1870-71, 1914-1918, 1939-1945. (...)

Auch in der Gegenwart wird ein Werk wie die *Eroica* von nur wenigen gehört; höchstens für einzelne –meist Fachleute– ist es ein der Phantasie und Reflexion wirklich zugängliches Objekt. Doch immerhin ist die *Eroica* heute ein Stück öffentlicher Kultur und als solches jedermann zugänglich; wer Glück hat, lernt sie sogar ohne sein Zutun im Musikunterricht einer allgemeinbildenden Schule kennen. Das war zu Beethovens Zeiten anders. Viel mehr als die ein- bis zweitausend Abonnenten, die jeweils die Leipziger *Allgemeine Musikalische Zeitung*, das *Morgenblatt* oder die *Zeitung für die elegante Welt* lasen, haben gewiß nicht von der Existenz der *Eroica* gewußt, GEHÖRT haben sie noch weniger. Das war etwas für eine kleine, kulturell interessierte Elite, die im Sinn eines funktionstüchtigen Zirkels überhaupt nur in Wien, Leipzig, Paris und Berlin existierte und durchaus unter sich blieb. Andererseits war diese Elite zu einer Zeit, wo man die 'pluralistische Gesellschaft' auch der Sache nach noch nicht kannte, in weitaus höherem Maße meinungsbildend, als dies heute der Fall ist. Doch gewiß sollte man sich vor Augen halten, daß 'die Menschheit', an die sich Beethoven im emphatischen Sinn wandte, zunächst nicht einmal die Chance gehabt hätte, seine Botschaft zu hören.»

Peter Schleuning & Martin Geck

Quellenangaben

Krones, Hartmut. *Ludwig van Beethoven. Werk und Leben*. Erschienen als Band 4 der Reihe 'Musik-Portraits', herausgegeben von Manfred Wagner. Verlag Holzhausen, Wien 1999. ISBN 3-85493-002-X
Wagner, Richard. *Schriften über Beethoven*. Herausgegeben von R. Sternfeld. Verlag Breitkopf und Härtel, Leipzig 1916.
Geck, Martin & Schleuning, Peter. «Geschrieben auf Bonaparte». *Beethovens «Eroica»: Revolution, Reaktion, Rezeption*. Rowohlt-Verlag, Hamburg 1989. ISBN 3-499-18568-7 (vergriffen)

[Text-Zusammenstellung: Benjamin Gunnar Cohrs, 2001]

Beethovens *Sinfonia Eroica* entschlüsselt?

von Benjamin Gunnar Cohrs, Bremen

Historische *Eroica*-Deutungen im Dienste von Ideologie und Macht

Je weiter die Entstehung und Uraufführung der dritten Sinfonie Ludwig van Beethovens, der *Sinfonia Eroica*, zurücklag, umso unterschiedlichere Versuche gab es, dieses Werk zu 'entschlüsseln'. Das ist auch kein Wunder, meint der Beethoven-Biograph Martin Geck: „Einerseits hatte Beethoven eine Komposition geschaffen, die sich nicht mehr im Sinn gehobener Unterhaltung beim ersten Mal genießen ließ, vielmehr nach intensiver Deutung im Sinn eines Ideen-Kunstwerks verlangte. Andererseits hatte er die Spuren zu einer solchen Deutung so kunstvoll zugleich gelegt und verwischt, daß dem Hörer nur die Alternative blieb, entweder die Spur verloren zu geben oder über ihren Verlauf zu spekulieren. Aus der Persönlichkeit Beethovens war dieses Vorgehen durchaus verständlich: Der Hörer sollte ahnen, daß sich hier große und programmatische Dinge abspielten, sollte die Botschaft jedoch nicht intellektuell zu ergründen versuchen, sondern sie dem Hohepriester der musikalischen Ideen-Kunst im Sinn emotionaler Einfühlung von den Lippen ablesen. Nur so konnte sich der Einsame und Unverstandene in seiner Totalität angenommen fühlen.“ Leider eröffnete dieser Anspruch aber auch einer bis dahin so nicht gekannten Gefahr Tor und Tür— der ideologischen Besetzung. Denn „schon zu Lebzeiten Beethovens setzt ein geschichtlicher Prozeß ein, innerhalb dessen der Komponist der *Eroica* zunächst als Klassiker, dann zusätzlich als ethisch vorbildlicher Geist-Kämpfer und die Kriegsmoral stärkender Nationalheld gesehen wird: In dieser Kombination ein Alptraum!“

Die Vordenker der Aufklärung erkoren Beethoven zum Paradebeispiel eines Schöpfers 'absoluter Musik'—eine unverhohlenen 'volkserzieherische' Haltung, zu deren Vorkämpfern vor allem Adolph Bernhard Marx gehörte; das 'Heroische' war ein beliebtes Sujet, die *Eroica* insofern richtungweisendes Modell. Im Gegensatz dazu deutete Richard Wagner die *Eroica* als humanistische Schöpfung, der ein dichterischer Gegenstand zugrunde liegt: „Denn –nochmals– die absolute Musik kann nur Gefühle, Leidenschaften und Stimmungen in ihren Gegensätzen und Steigerungen, nicht aber Verhältnisse irgend welcher sozialen oder politischen Natur ausdrücken. Beethoven hat hiefür einen herrlichen Instinct gehabt...“ schrieb er 1852 in einem Brief an den Dirigenten Hans von Bülow. Bülow wagte es dessen ungeachtet 40 Jahre später in einem Akt beispielloser Anmaßung, nach einem Konzert am 28. März 1892 mit den Berliner Philharmonikern Beethovens *Eroica* umzuwidmen— an Otto von Bismarck, den er glühend verehrte. Vier Tage später, am 1. April, ließ er bei einem Konzert in Hamburg sogar einen Programmzettel verteilen, auf dem er die Widmung an Bonaparte durchgestrichen, durch das Wort 'Bismarck' ersetzt und das Finale-Thema der *Eroica* wie folgt textiert hatte: „Des Volkes Hort, Heil Dir, o Held. Es schuf Dein Wort die neue deutsche Welt. BIS in des Herzens MARK fortan gen jeden Feind gewappnet stark hast du uns geeint.“ Dies war sicher kein Aprilscherz: Konsequenter sprach Bülow von der *Eroica* fortan nur noch als der *Bismarck-Sinfonie*.

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts deutete der Musikwissenschaftler Walter Vetter die *Eroica* unentwegt als Ausdruck des Heldenwillens, das eigene Schicksal zu besiegen, und ebnete damit bereits der Nazi-Ideologie den Weg. Denn eben daran erweist sich das 'deutsche Wesen', an dem 'die Welt genesen' soll und das leider sogar noch die abendländischen Gesellschaften des 21. Jahrhunderts prägt: Wer der Verwirklichung des privaten Glücks des Einzelnen im Wege steht, wird zum Feind und muß bekämpft werden. Dementsprechend versuchten zum Beispiel etliche Musikhistoriker, der *Eroica* ihre unbestreitbaren Zusammenhänge mit Frankreich und Bonaparte abzusprechen, wobei die von Beethoven wieder getilgte Widmung (vgl. Abb. 10 und 11) als Hauptargument erhalten mußte. Gegenstimmen wie die von Paul Bekker mit seiner ausgesprochen fortschrittlichen und facettenreichen Beethoven-Sicht (1911) gab es selten. Alfred Heuß wurde 1921 noch deutlicher: Für ihn war die *Eroica* die Synthese aus Freiheit und Zucht. Er lieferte die ideologischen Vorgaben für die aufstrebenden Nazis. Schon 1927 konnte Reichs-Innenminister Walter von Keudell im Beethoven-Jahr feststellen: „In Beethovens Musik erlebt das deutsche Volk über seine staatlichen Grenzen, Weltanschauungen und sozialen Schichten hinweg die heroische Form seines eigenen Wesens.“

Der beginnende Verfall der Weimarer Republik rief mit Hugo von Hoffmannsthal, Richard Benz, Ernst Bertram und anderen zugleich auch eine ganze Generation von konservativen, populären Autoren auf den Plan, die Beethoven zur Identifikationsfigur nationaler Erneuerung erkoren. Besonders Benz machte Beethoven geradezu zum geistigen Erlöser aus privatem menschlichen Elend, und die vier Sätze der *Eroica* wurden dafür einmal mehr mit Klischees behaftet— 'irdische Schlacht, irdischer Tod, Läuterung und

Siegesfeier'. Darauf folgte Heinrich Schenkers erschreckende *Eroica*-Analyse (1930), in der er die Sinfonie gewaltsam auf ein musiktheoretisches Prokrustes-Bett spannte, um zu beweisen, daß dem Werk sogenannte 'Urnlinien' zugrunde liegen. Etliche Verkünder ähnlich gearteter 'Heilslehren' folgten (Werner F. Korte, Walter Engelsmann, Walter Riezler u. a.). Schon 1927 hatte Nazi-Chefideologe Alfred Rosenberg festgestellt: „Wir leben heute in der *Eroica* des deutschen Volkes.“ Dieses Schlagwort hielt sich über zwanzig Jahre in den Musikschriften. Daß der Führer schließlich zum Helden Beethoven'scher Sinfonien selbst avancierte, erscheint vor diesem Hintergrund nur folgerichtig ebenso wie die Tatsache, daß im dritten Reich neben der Fünften und Neunten Beethovens kaum eine Sinfonie öfter erklang als die *Eroica*— in den letzten Kriegsjahren dabei noch verstärkt. Daß die Interpreten der Musik dabei alles Fein-Sinnliche auszutreiben wußten, versteht sich dabei von selbst, denn Musik, die nicht kraftvoll-männlich und eben heroisch interpretiert wurde, mochte leicht Gefahr laufen, Wehrkraft-zersetzend zu wirken.

Martin Geck beschrieb treffend die perfide Argumentationskette damaliger Musik-Kritiker und -Historiker: „'Unser aller Beethoven ist in den zurückliegenden Zeiten getreten und geschmäht worden. Wir Nationalsozialisten haben heldenhaft dafür gekämpft, daß diese Zeiten machtpolitisch überwunden werden konnten. Wir erinnern uns dankbar der 'Herren der Feder', die unter großen persönlichen Opfern dabei ideologisch den Weg ebneten. Was gab ihnen die Kraft, durchzuhalten? Die dunkle Ahnung, daß die ganze Geschichte auf einen Führer, auf DEN Führer zuläuft! Wer vermittelte diese dunkle Ahnung? Beethoven in seiner wortlosen, nur mit dem Hinweis 'heroisch' versehenen Instrumentalmusik. Wer hat diese Musik wieder in den Rang erhoben, in den sie gehört? Die Nationalsozialisten! Auf wen können sie sich also berufen? Auf Beethoven! Wer hat erst wieder für das richtige Verständnis von Beethoven gesorgt?' usw.“

All diese Tendenzen setzten sich einerseits über das Kriegsende hinaus fort; die DDR-Ideologen des Neuen Deutschland besannen sich als gute Sozialisten wieder auf die Ideale der französischen Revolution und unterstellten Beethoven, er habe „vom modernen bürgerlichen Staat geträumt“ (Geck). Andererseits machte sich eine gewisse Ratlosigkeit breit: Viele Autoren beschränkten sich darin, Beethovens Musik in Worten erzählen zu wollen. Stellvertretend dafür sei Bertelsmanns Konzertführer von Hans Schoor (Gütersloh 1955) zitiert, wo man zur *Eroica* beispielsweise findet: „(...) So sind die ersten 13 (und mit den Akkordschlägen 15) Takte die erste periodische Einheit der *Eroica*, bestehend aus jenem Cello-Gesang, der pochenden Begleitstimme von Bratschen und zweiten Geigen (b-g') und die ungemein spannungsfördernden, bei wachsender Lautstärke drängenden und treibenden Synkopen der ersten Violinen, die vom g'' auf das Sforzato-as'' streben, um gleich darauf in wunderbarer, singender Abwärtsbewegung den innigen Charakter der ganzen Stelle zu bestimmen.“ Und so fort. Derartigen 'Städteführern' durch sinfonische Landschaften begegnet man leider bis heute allerorten in Programmheften von beinahe jedem philharmonischen Konzert.

Die Diktatur der Musikanalyse und Musikaesthetik mit ihrem Unfehlbarkeitsanspruch vom Beginn des 20. Jahrhundert schreibt sich übrigens bis heute fort. Leider wohl nicht ganz zu Unrecht kann man heute mit Fug und Recht behaupten, deren Federführer seien in gewisser Weise durchaus Brüder Hitlers im Geiste. Den Anspruch der Analytiker des autonomen Kunstwerkes auf die Richtigkeit ihrer Methode schien 1968 Carl Dahlhaus in seinem 'Plädoyer für die romantische Kategorie des Kunstwerkes' ein für alle Mal festschreiben zu wollen: „Analyse ist der niemals ganz gelingende Versuch zu begreifen und zu demonstrieren, daß sämtliche Teile eines Werkes sinnvoll aufeinander bezogen sind und daß jeder von ihnen in der Funktion aufgeht, die er erfüllt. Der Triumph der Analyse [!] besteht in dem Nachweis, daß ein Werk, mindestens ein geglücktes, nicht aders sein kann, als es ist.“ Vollends zurück zu Beethoven fand vielleicht erst Peter Gülke, dessen Hauptanliegen es seit den frühen Siebzigern ist, herauszuarbeiten, „wie Beethoven denkt“. Ihn interessiert es bis heute, „große Werke ganz zu begreifen“, und das heißt für ihn stets „nicht nur begreifen, wie sie erahnt, entworfen, erfüllt, erdacht und gemacht, sondern auch, wie sie, noch in den vermeintlich absoluten, strukturellen Details, gelebt worden sind.“ Damit bezog Gülke entschieden Position gegen Carl Dahlhaus.

Kein Wunder, daß manche Autoren, wenn sie sich nicht gerade in das Nacherzählen der Musik flüchteten, resignierten. In seiner bis 1996 als rororo-Taschenbuch erhältlichen und weitverbreiteten Beethoven-Biographie kam Fritz Zobeley bereits 1965 zu folgendem Schluß: „Keine Symphonie Beethovens hat mehr Eklat hervorgerufen als diese *Eroica*, die mit aller Deutlichkeit in neue Bahnen lenkt und an keiner Stelle 'malen' will, um doch dem Heroismus eindeutigen Ausdruck zu verleihen. Die ihr zugeordneten Deutungen sind ganz besonders beispielhaft für das Unvermögen oder mindestens für die Schwierigkeit, der Tonsprache Geheimnisse zu entlocken, um sie in Worte zu übertragen. Um kein anderes Werk hat sich die Legende im gleichen Maße bemüht: nach Schindler war es Bernadotte, der die Idee, Napoleon darzustellen, gegeben

habe; Beethovens Arzt Dr. Bertolini ist der Meinung, Napoleons Zug nach Ägypten oder das Gerücht vom Tode Nelsons läge ihm zugrunde. Czerny zitiert stattdessen den Tod des englischen Generals Abercrombie, und neuere Deutungsversuche weisen auf Szenen Homers (Schering), wollen sie zur 'Achilles-Heldensymphonie' werden lassen (Lemke); Ambros endlich empfindet sie dem Geist Aischylos'scher Tragödien verwandt. Vergegenwärtigt man sich nicht nur die Charaktere der so divergierenden vier Sätze, sondern auch ihre Stellung zueinander, die prägnante Reihenfolge, wobei der Trauermarsch nicht am Ende, sondern vor dem mit gleichem Recht als 'humorig' empfindbaren Scherzo steht, so läßt sich kaum bestreiten, daß der 'Schlüssel' zur Verdolmetschung aus der Sprache der Empfindungen in die irgendeines Denkvorgangs auf dem tiefsten Meeresgrund ruht." Damit machte es sich der Autor durchaus zu leicht; denn wie später zu zeigen ist, ruht der Schlüssel zur Erkenntnis der *Eroica* keineswegs in der Tiefe des Ozeans— insofern man als Autor sein Handeln nicht gerade von der auch heute erschreckend weit verbreiteten „Denkfaulheit im Gewande von Demut“ (Peter Gülke) bestimmen läßt.

Eine fruchtbringende Gegenposition zu diesem Rückzug ins Kleingarten-Idyll nahmen Denker wie Theodor W. Adorno ein, die für eine dialektische Vermittlung Beethovens plädierten. „Es genügt nicht, die Außenfront und die Innenräume des Werkes wie die eines fertigen Hauses abzuschreiten; es müssen vielmehr einander zunächst fremd erscheinende 'Aufrisse' dieses 'Hauses' –etwa der Riß 'musikalischer Satz' und der Riß 'Gesellschaft'– aufs neue konstruiert werden, bevor deutlich wird, auf welche Weise nach diesen 'Rissen' das 'Haus' so, wie es nun dasteht, gebaut werden konnte,“ meinte diesbezüglich Martin Geck. Wichtig ist für ihn „die Art des Zugangs zu Beethoven überhaupt, eben die dialektische: An Beethoven werden kritische Fragen gestellt, die (...) nicht musikimmanenter Art sind, sondern vermeintlich heterogene Dinge wie 'Musik' und 'Gesellschaft' dialektisch aufeinander beziehen. Es ist entscheidend für den Erkenntnisprozess Adornos, daß er NICHTS 'nacherzählend' harmonisiert, sondern überall Verdacht schöpft und gerade im dialektischen Zusammenspiel von Musik und Gesellschaft 'Unwahres' entdeckt.“

Geck zog aus seiner Beschäftigung mit der Rezeptionsgeschichte der *Eroica* folgenden zusammenfassenden Schluß: „Es kommt mir (...) nicht darauf an, (...) die 'Wahrheit über die *Eroica*' herauszubekommen– wie will man bestimmte Zusammenhänge im Detail beweisen! Vielmehr ist mir wichtig, das solche Überlegungen –selbstverständlich so sach- und quellenbezogen wie möglich– im Sinn eines fortschreitenden Erkenntnisprozesses STATTFINDEN: Nur so bleiben die Werke lebendig und unsere Wege zu ihnen offen! Gerade die Vernachlässigung forschenden und spekulierenden Nachdenkens, für die Wagner durchaus mitverantwortlich ist, hat zu einer Spaltung in formanalytische und schwärmerische Zugangsweisen zur Musik geführt, die an der *Eroica*-Rezeption besonders gut studiert werden kann: Die sinnvolle Mitte der Werkbetrachtung ging verloren; die Ränder fransten immer mehr aus.“

Eine vergleichbare Haltung haben maßgebliche Beethoven-Forscher erst seit etwa den 70er Jahren eingenommen und endlich – über 150 Jahre nach Beethovens Tod– durch akribische Recherche und intelligente Fragestellungen das Wissen um den soziokulturellen Kontext von Werken wie der *Eroica* entscheidend gemehrt. Gleichwohl sind die jüngeren Erkenntnisse von Suchern wie Maynard Solomon, Harry Goldschmidt, Constantin Floros, Hartmut Krones, Peter Schleuning, Martin Geck und Peter Gülke noch weit davon entfernt, Allgemeingut zu werden, wenn man den zum Teil hahnebüchernen Konzerteinführungen und CD-Booklets Glauben schenkt. Das Gedankengut von Menschen, die über den Tellerrand hinauszublicken verstehen, ist offenbar immer unpopulär, weil es an den festgefühten Mauern kratzt, welche die 'Kleingärtner' zur Wahrung eines trügerischen Sicherheitsgefühls so mühsam um sich herum aufgebaut haben. Ähnlich verhält es sich mit den Erkenntnissen der historisch informierten Aufführungspraxis von Musik, die an sich eine Grundbedingung jeden professionellen Musizierens sein sollte.

Mit diesen Prozessen verbunden ist vielleicht eine gesellschaftspolitische Entwicklung der vergangenen 200 Jahre, deren Konsequenzen wir bis heute zu tragen haben. In seinem Aufsatz 'Warum wir von Beethoven erschüttert werden' nannte Peter Schleuning in diesem Zusammenhang das bürgerliche Konzert bereits 1978 einmal „den sekularisierten Gottesdienst des Bürgertums“. Er verstand das romantische Musik-Erleben als autonome religiöse Praktik und somit als Teil eines Prozesses der Sekularisierung. 1998 führte Willem Erauw diesen Gedanken sehr provokativ weiter: „Der Terminus 'Religiöse Praktik' sollte hier im weitesten Sinne, also lediglich als allgemeine transzendente Erfahrung verstanden werden, um den scheinbaren Widerspruch –Religion als Bestandteil eines Verweltlichungs-Prozesses– zu begreifen. Transzendente Erfahrung wird es immer geben, aber ihr Gehalt verändert sich im Sekularisierungs-Prozess: Mit dem Abklingen traditioneller Religion übernehmen nämlich kulturelle Aktivitäten die transzendente Funktion. Die interessantesten Ansichten über Sekularisation sind jene, die sie nicht nur als Art der Ent-Christianisierung, sondern im viel tiefern Sinne als Prozess betrachten, der der Judäo-Christlichen Tradition

innewohnt. Schaut man sich diesen konzeptuellen Imperialismus näher an, wie er sich aus der neuen romantischen Musik-Religion ergab, können wir die Judäo-Christlichen Wurzeln des 'verweltlichten Musik-Kultes' näher bestimmen; wie beim konzeptuellen Imperialismus sind es im Wesentlichen zwei, die die Welt der klassischen Musik bis auf den heutigen Tag begründen: Da ist zum einen die kontemplative Innerlichkeit und Bewegungslosigkeit des Körpers während der musikalischen Erfahrung: Musik im Konzerthaus zu erleben ist eine Glaubenssache; dadurch ist es verwehrt, sich zur Musik zu bewegen. Genauso ist es auch dem Judäo-Christlichen Weltbild zueigen, eine scharfe Trennungslinie zwischen Körper und Seele zu ziehen. Zum Zweiten gibt es eine regelrechte Besessenheit vom Text. Musik in Schriftform fixiert ist tatsächlich eine Grundvoraussetzung dafür, daß überhaupt ein Werk-Begriff hervorgebracht werden kann. In der klassischen Musik hat beinahe alles Musizieren mit dem Text zu tun. Der Glaube aber, daß die absolute Wahrheit nur in der Partitur zu finden sei, diese Besessenheit vom Notentext bedeutet, daß während eines Konzertes Musiker eher Notentext-Exegese betreiben als lebendig musizieren. Wenn wir den Kult klassischer Musikausübung durch diese beiden Wurzeln als charakteristisch beschrieben anerkennen, dann können wir ihn definieren als verweltlichte Form eines religiösen Erlebens, wie es üblicherweise der Kirche zueigen ist. Auch dort wird zunächst der Kontakt mit einer göttlich-transzendenten Wirklichkeit verinnerlicht und sodann der Glaubensinhalt in der Heiligen Schrift und den Geboten festgeschrieben, deren Einhaltung im Gegenzug skrupulös überwacht wird. Eine sekularisierte Form religiöser Erfahrung brachte also das Phänomen klassischer Musik hervor, damit verbunden die Ton-Monumente des Kanons und infolgedessen einen konzeptuellen Imperialismus. Mit Beethovens Symphonien als neuer Heiliger Schrift würde die Gefolgschaft niemals gelangweilt werden, auch wenn es sich immer um dieselben Werke handelte, genauso wie Kirchgänger niemals müde werden, an jedem Sonntag den immer gleichen Worten der Heiligen Messe zu lauschen. Wenn die Instrumentalmusik vor 1800 nicht ihren Status geändert hätte und so verblieben wäre wie gehabt –also untrennbar verbunden mit Worten und allen Aktivitäten wie Tanz, Drama, Gebet [NB: hinzuzufügen wären Tonsatzkunst, Instrumentenkunde, Klang-Physik, Mathematik, Numerologie] usw.– dann gäbe es so etwas wie Musikwissenschaften heutzutage wohl gar nicht. Wäre musikalisches Erleben nicht eine heilige, autonome Welt der Klänge geworden, die als Spiegelbild des Himmels seit dem späten 18. Jahrhundert gepriesen und verherrlicht wurde, hätte sich der intellektuelle und spirituelle Diskurs wohl nie in einer derartigen Weise entwickelt, die Musik als etwas sehr Seriöses wahrnimmt und somit erst die Basis eines wissenschaftlichen Anspruchs liefert. In anderen Worten: Ob sie nun glücklich mit dem autonomen Werk-Begriff sind oder nicht, so sind doch Musikwissenschaftler immer noch Erben romantischer Aesthetik, Erben jener Bedeutung, die der Musik seit dem späten 18. Jahrhundert beigemessen wurde und Erben jenes konzeptuellen Imperialismus, der daraus erwuchs. Wie können wir uns da eigentlich überhaupt bewußt werden, in welchem Ausmaß wir immer noch 'in der Falle des Konzepts' stecken?"

Jüngere Erkenntnisse zur *Eroica* und ihrem Entstehungs-Hintergrund

Will man die Komposition der *Eroica* in ihrer ganzen Tragweite einschätzen, so ist es von entscheidender Bedeutung, die gesellschaftlichen und politischen Konstellationen zur Zeit von Ludwig van Beethovens Jugend- und Lehrjahren, insbesondere aber die Lebensumstände seiner 'heroischen Jahre' 1800 bis 1806 zu kennen. Dies hat vorbildlich Peter Schleuning geleistet; die Ergebnisse seiner langjährigen Forschungsarbeit liegen diesen Ausführungen zugrunde. Gleichwohl fiel 1978 schon Constantin Floros auf, daß hier noch viel aufzuarbeiten war: „Von Beethovens *Eroica* läßt sich paradoxerweise sagen, daß die überlieferten Nachrichten über ihren Entstehungsanlaß, ihren 'Gegenstand' und ihre Bestimmung eher zur Verdunkelung als zur Klärung ihrer Entstehungsgeschichte beigetragen haben. Das Paradoxe des Sachverhalts erfaßt man, wenn man sich dreierlei vergegenwärtigt: erstens, daß die *Eroica* und die *Pastorale* die einzigen Symphonien Beethovens sind, die erklärtermaßen zur Gattung der 'Sinfonie charakteristische' zählen, jener Symphonien also, denen ein bestimmtes Sujet zugrundeliegt; zweitens, daß es an Berichten über den Entstehungsprozeß des Werkes nicht fehlt, und drittens, daß Beethoven selber der Symphonie eine Art Programm mit auf den Weg gab, als er sie im Oktober 1806 unter dem Titel *Sinfonia eroica composta per festeggiare il sovvenire di un grand Uomo* [NB: *Heroische Sinfonie, komponiert, um das Andenken eines großen Mannes zu feiern*] erscheinen ließ. Gleichwohl hat die *Eroica* Anlaß zu den verschiedensten Deutungen und Spekulationen gegeben. Sie ein rätselhaftes Werk zu nennen, wäre keine Übertreibung. Der Grund für diesen Sachverhalt: die überlieferten Nachrichten über den Entstehungsanlaß und das Sujet der Symphonie fügen sich nicht zu einem widerspruchsfreien Ganzen zusammen." Peter Schleuning sichtet die überlieferten Informationen und setzte sie zu einem faszinierenden und facettenreichen Bild zusammen. Dabei gelang es ihm, die von Floros monierten Widersprüche entweder aufzulösen oder aber in den Entstehungsprozess der *Eroica* schlüssig zu

integrieren, denn schließlich gehört Widersprüchlichkeit, gehören Ecken und Kanten zum Wesen einer jeden Persönlichkeit— auch und vielleicht gerade eines großen Komponisten.

Die Jahre bis 1806 waren geprägt von großen Veränderungen im Leben Beethovens, die ihn offenbar schnell reifen und altern ließen. Dies zeigen auch die vier ausgewählten Portraits des Komponisten im Alter zwischen 30 und 36 Jahren (vgl. Abb. 4–7). Beethoven war in einem zerrütteten Elternhaus in Bonn aufgewachsen: Der strenge Vater war Alkoholiker und ihm verhaßt; die Mutter depressiv, religiös besessen und oft betrunken, starb 1787, als Beethoven 17 war, und fortan mußte er sich verantwortlich um seine Brüder kümmern. Kein Wunder, daß das freiheitliche Gedankengut der Anhänger der Revolution bei ihm auf fruchtbaren Boden fiel— allen voran seines musikalischen Mentors und Lehrers Christian Gottlob Neefe sowie seines Tutors an der Universität, Eulogius Schneider; seit Juli 1789 hörte Beethoven bei ihm Literatur. Schneider gehörte zu den Jakobinern, die sich entschieden für eine Verbreitung des revolutionären Gedankenguts zur Befreiung Europas einsetzten. Beethovens Gesinnung findet durchaus ihre Parallelen in der Studentenbewegung der 68er des 20. Jahrhunderts: 1792 sang er zum Beispiel zur Melodie der brandneuen Revolutionshymne *La Marseillaise* von Roger de Lisle mit seinen Kommilitonen als deutschen Text in Umdichtung Schillers bereits 'Freiheit, schöner Götterfunken'. Im Sommer drohte mit der Krönung von Franz II. zum deutschen Kaiser unmittelbar der Krieg mit Frankreich; unterdessen hatte Beethoven den sterbenden Vater und zwei Brüder zu versorgen. Vielleicht spielte er mit dem Gedanken, sich der französischen Armee anzuschließen. Inmitten dieser Bedrängnis begegnete er Joseph Haydn bei seiner Durchreise nach England in Bonn. Haydn bot ihm offenbar die einmalige Möglichkeit, als sein Student in Wien unterzukommen.

Im November 1792 ging Beethoven nach Wien; nach dem Tod seines Vaters im Dezember holte er seine Brüder zu sich. Er hatte der einmaligen Karriere-Gelegenheit, beim unbestrittenen Meister seines Fachs seine Ausbildung abzuschließen, seine politischen Überzeugungen untergeordnet. Denn Wien war alles andere als jakobinisch, und ausgerechnet Haydn schuf mit der Kaiser-Hymne 1797 die „österreichische Anti-Marseillaise“ (Schleuning). Während die Jakobiner in ganz Mitteleuropa verfolgt und hingerichtet wurden—auch in Wien—schottete sich Beethoven zunächst ab, um seine Stellung nicht zu gefährden, woraufhin er bald als arroganter Künstler und Sonderling galt. Zur gleichen Zeit errang Napoleon beispiellos schnelle Siege und Erfolge. Sicher mit viel Recht stellte Peter Schleuning fest: „Das Gegenbild seiner Selbst, eine von den Fesseln der Kunst unbelastete andere Möglichkeit des Lebens, sah er vor sich: Napoleon Bonaparte, den Franzosen, gleichaltrig, frei beweglich, der mit scharfem Gehör alles erlauschte, sich ebenfalls aus niedriger Herkunft empor gebracht hatte, nicht aber auf einem Nebenschauplatz wie dem der Musik agierte, sondern auf der großen Bühne der Welt, wo es etwas Reales zu bewegen galt und gab. Napoleon war der große Bruder, das bessere Ich Beethovens, derjenige, der im Praktisch-Politischen das verwirklichte, was Beethoven nur auf einer untergeordneten Ebene tun und vermitteln konnte. Auch aus diesem Grund war Beethovens Blick so besonders scharf, unnachgiebig und eifersüchtig auf den anderen gerichtet.“ Aus diesem Spannungsverhältnis läßt sich vielleicht mit erklären, warum Beethoven mit so bewundernswerter Zielstrebigkeit und strategischem Weitblick seine Karriere als Musiker aufbaute.

1795 beendete er das Studium bei Haydn, debütierte als Solist mit einem eigenen und Mozarts Konzert d-moll und veröffentlichte seine Klaviertrios op. 1; 1796 ging er auf Reisen, um seinen Namen bekannt zu machen und um irgendwo eine Stelle zu bekommen. Zugleich outete er sich aber als Anhänger der Revolution, zumindest in einigen seiner Werke, z. B. den Variationen für Klavier und Violoncello über Händels 'See the conqu'ring hero comes' (!) und den Klaviersonaten op. 10, deren dritte eine französische Revolutionshymne zitiert— andererseits leitete er die Regimentsmusik des Wiener Freikorps! Im gleichen Jahr machte sich auch seine beginnende Ertaubung erstmals bemerkbar. Das Jahr 1797 brachte den politischen Umschwung: Napoleon ergriff in einem Staatsstreich die Macht über die Konterrevolutionäre; 1798 marschierte sein General Bernadotte in Wien ein. Die Legende will es, daß Beethoven von ihm höchstselbst die Anregung zu einer Sinfonie auf Napoleon empfing. Dies ist aber relativ unwahrscheinlich, da Beethoven mit viel Aufwand durch Widmungen und Anbiederungen daran arbeitete, sich als Patriot am Österreichischen Hofe beliebt zu machen. Ein intensiver Kontakt zum siegreichen Feind wäre da kontraproduktiv. 1799, im gleichen Jahr, in dem die neue französische Verfassung den Sieg der Revolution verkündete, betrat Beethoven schließlich mit seiner Ersten die Weltbühne als Sinfoniker. „Es scheint, als habe Beethoven sich das Ziel gesetzt, mit dem Beginn des neuen Jahrhunderts und dem Aufstieg Napoleons zum ersten Konsul einen eigenen Neubeginn zu verbinden, das neue Säkulum mit einer neuen Ära der Musik einzuleiten. Die Aufbau- und Reklamearbeiten für Redoutenbälle und Klaviersalons, für Opernliebhaber und Unterhaltungskonzerte sollten beendet sein: Das neue Jahrhundert sollte von ihm nur noch 'große' Musik hören. Als Anfang ein Paukenschlag: Beethovens erste Leistung in der höchsten Instrumentalgattung,

der Sinfonie. Mit ihr wird er die neue Ära bestimmen und Napoleon an die Seite treten.” (Schleuning) Zum ersten Mal in der Musikgeschichte begann da eine Sinfonie nicht mit dem Akkord der Grundtonart. Außerdem zitierte Beethoven etliche Revolutionshymnen und machte den gesellschaftspolitischen Umbruch erstmals zum Thema einer Sinfonie (Schleuning: „Prozeß – Kampf – Hymne: Das Abbild der revolutionären Befreiung nach bürgerlichem Muster”), während Haydn in seinem Oratorium *Die Schöpfung* vehement die alte Ordnung verteidigte.

Das zweite Schlüsselwerk dieser Zeit war die Ballettmusik zu *Die Geschöpfe des Prometheus*, komponiert 1800 und uraufgeführt am 28. März 1801 in Wien. „Das Stück behandelt an antikem Beispiel die Erziehung des Menschen zum selbstbestimmten, gebildeten und schönheitsbewußten Subjekt. Der Erzieher in diesem Ballett ist –in mythologischer Verbrämung– Napoleon Bonaparte. Dies hat Floros unter Hinweis auf zeitgenössische Huldigungen an den Korsen bis zurück zu dem Epos *Il Prometeo* des Italieners Vincenzo Monti von 1797 nachgewiesen, das dem ‘cittadino Napoleone Bonaparte’ gewidmet ist. Salvatore Viganò, der fortschrittliche Wiener Ballettmeister, Autor des Librettos und der Choreographie, selbst auch Tänzer in dem Stück, hat sich bei seiner Arbeit außer auf altgriechische Vorlagen (Äschylos) auch auf dieses Epos von Monti gestützt.” (Schleuning) Zweifellos identifizierte Beethoven Napoleon als einen neuen Prometheus, nicht zuletzt auch, weil Napoleon der Musik als wichtigem Instrument zur Belehrung des Volkes besondere Bedeutung beimaß, wie seine zahlreichen Reformen im Musikbetrieb belegen. Beethoven war Napoleon dankbar: „Der ‘Prometheus der Epoche’ hatte auch ihn selbst, Beethoven, mit dem Licht aus Frankreich vor dem Zorn der alten deutschen Feudalgötter und der geistigen Unterdrückung durch sie geschützt und ihm eine neue Stufe des Menschseins, des Lernens, der Kultur erschlossen. Genau davon handelt auch das Ballett-Libretto.” (vgl. dazu auch Text 4, ‘Die Prometheus-Handlung’) „Prometheus beginnt –wie die erste Sinfonie– in einem Prozeß. Er durchläuft zwei Gefühlsphasen und Erziehungsmethoden. Die erste ist bei der Bildung der Menschen erfolglos –Zorn und Gewalt–, die zweite erfolgreich– Milde und gute Beispiele. Prometheus erkennt selbst, daß die erste nichts nützt und wendet sich der zweiten zu, eine wunderbare Darstellung fortschrittlicher Handlungsprozesse. Das ist eine Bonner Wahrheit Beethovens, wenn man an den Schritt vom Vater zu Neefe denkt, und zugleich eine Hoffnung, komponiert im Jahre 1800, als Napoleon das Direktorium stürzte und im Zweiten Koalitionskrieg das Kommando über die Truppen Frankreichs in Italien übernahm. (...) Die musikalische Szene kurz nach Beginn des zweiten Aktes mit Euterpe und Amphion (Blasinstrumente), den auf Zithern begleitenden Arion und Orpheus (Harfe), schließlich auch Phöbus-Apollon selbst (Violoncello) ist nach meiner Meinung eine von der antiken Autorität gestützte Rechtfertigung der Instrumentalmusik, der neuen Sinfonik. Ohne Hilfe des Gesangs löst sie ‘Vernunft’, ‘Reflektion’, Sinn für die ‘Schönheiten der Natur’ und ‘menschliche Gefühle’ aus. Durch die Verbindung antiker Gottheiten und instrumentaler Kunst ist die Sinfonie als moderne Weiterführung der griechischen Tragödie in ihrer menscheitläuternden Funktion dargestellt. Sie und keine andere Musikgattung ist das ‘moralische Musikstück’ Napoleons, und nur durch sie ist das neue Menschenbild zu formen, kann der Durchbruch zur Humanität gelingen.” Schleuning bewies, daß Beethoven hier mit unterschiedlichen Mitteln das Ballett als Apotheose der Sinfonie verdeutlicht hat, insbesondere auch eines Zitats der Revolutionshymne *Veillons au salut de l’empire*, und dies bezeichnenderweise in Apollons Cello-Solo auf dem Parnas. „Das hat besondere Bedeutung, da Beethoven, der sich in der sogenannten heroischen Phase um 1800 häufig als Abgesandter Apollons, als Vollstrecker von dessen Absichten bezeichnet hat, sich 1804 von dem Maler Willibrord Mähler vor einem Apollo-Tempel hat darstellen lassen.” (vgl. Abb. 6). Interessant ist auch die nächste Szene: „Die unter diesen Klängen zum wahren Leben erwachten Kinder versuchen als erste Handlung, sich am Waffentanz zu beteiligen. (...) Die Strafe auf eine solche falsche Initiation folgt im Ballett sofort: Melpomene schwingt zwar nicht die Keule, das ihr nach antiker Tradition zugehörige Attribut. Das würde das aufgeklärte Publikum vielleicht zu stark an Mittelalter und Barbaren erinnern und vom ‘hohen’ Thema ablenken. Aber sie greift zum Dolch und tötet tatsächlich den usurpatorischen Erzieher. Mit diesem Handlungsdetail wird der Mord zitiert, den Charlotte Corday am 13. Juli 1793 (einen Tag vor dem Jahrestag der Revolution!) am Volkshelden Marat beging. (...) Melpomene wirkt mit ihrer Tat wie eine Mahnung vor falscher Gewaltanwendung im Namen der Aufklärung– eine geniale Erfindung von Viganò. Begründet wird diese dramaturgische Ungeheuerlichkeit durch die ungeheuerliche Wahrheit selbst: Die Entdeckung der Kultur und der Aufklärung durch bzw. für den Menschen schließt auch die Entdeckung von Tod, Mord und Krieg ein. Es ist eine Verurteilung der Kriege, damit auch ein Hinweis, der Krieg möge nur eine Voraussetzung des Friedens sein. (...) Diese Verwirklichung der Humanität nach schweren Kämpfen und Erkenntnissen wird dann mit ‘festlichen Tänzen’ begangen, unter anderem dem Kontratanz in Es-Dur, der in der dritten Sinfonie die Basis des Schlußsatzes bildet.” Ein Jahr später faßte Beethoven während seines Sommerurlaubs in Heiligenstadt (vgl. Abb. 1 & 2) offenbar den Plan, die wesentlichen Elemente des Prometheus-Balletts noch einmal in Form einer ‘charakteristischen Sinfonie’ aufzuarbeiten. Dies belegen die

Eintragungen in dem aus dieser Zeit erhaltenen Skizzenbuch (vgl. Abb. 8). In dieser Zeit schrieb er auch die Klaviervariationen op.35 über eben jenen Kontratanz Es-Dur, der später zum Finale-Thema der Sinfonie werden sollte.

Zur gleichen Zeit allerdings verschärfte sich Beethovens Taubheit ganz erheblich. Peter Schleuning sah darin keinen Zufall. Für ihn war die Erkrankung eine Reaktion des Körpers auf die ungeheure Vergewaltigung durch den Geist, also Beethovens Versuch, sich Mitte der 1790er Jahre zum Erfolg zu zwingen, wie ein Eintrag in Beethovens Notizbuch nahelegt. Da heißt es: „Muth. Auch bei allen Schwächen des Körpers soll doch mein Geist herrschen.– 25 Jahre sind sie da, dieses Jahr muß den völligen Mann entscheiden. Nichts muß übrig bleiben.“ Schleuning meinte dazu: „Beethoven will sich einen Ruck geben, will sich zum Erfolg zwingen, endlich richtig erwachsen werden. Aber wie er das erreichen will! Es ist, als sei es die Aufgabe dieser Äußerung gewesen, alle negativen Züge der Aufklärung in Kurzform zu bringen: Der Körper mit seinen Bedürfnissen soll verschwinden, zu nichts werden, damit der Geist allein regieren kann. Es ist kein Wunder, wenn ein Körper, der so negiert und gezwungen wird, reagiert, und zwar an der empfindlichsten Stelle, genau dort nämlich, wo Beethovens Geist ihn trotz aller Nichtachtung am notwendigsten braucht, am Gehör. Das Taubwerden erscheint als die psychisch notwendige Folge der in der zitierten Eintragung erkennbaren Unterdrückung des Körpers. Als die Taubheit dann eingetreten ist, kreisen Beethovens Gedanken, niedergelegt im Heiligenstädter Testament von 1802, nochmals in ähnlicher Weise um das Verhältnis von Körper und Geist.“ Sehr beschränkt haben etliche Musikwissenschaftler Beethovens Behinderung „als Antriebsmotor zu gesteigerter Produktion geradezu begrüßt und damit wieder einmal die intellektuelle Kontinuität bei Beethoven unterschätzt. (...) Die Beschäftigung mit Beethovens politischen Ideen ließ sich dadurch vermeiden.“ Das Heiligenstädter Testament (vgl. Abb. 3, vollständig in Text 3) und die von Beethoven darin geleistete Verarbeitung seiner Behinderung war für Schleuning allerdings eine „Verschärfung und Zuspitzung der Revolutionsstrategie Suchen – Kämpfen – Triumphieren“. Er entflechtete dieses erschütternde Dokument in drei Themenbereiche: Testament an die Brüder, Klage und Rechtfertigung vor der Welt, sowie Gedanken über den Tod. Für die *Eroica*-Thematik ist dabei von entscheidender Bedeutung, daß Beethovens Klage und Rechtfertigung in vier Stufen verläuft, die bemerkenswerte Parallelen zu der Prometheus-Handlung und somit auch zur dritten Sinfonie aufweisen. In Stufe 1 schildert Beethoven den ursprünglichen Zustand seiner Seele in einer reichlich verklärenden Darstellung seiner Jugend, unter besonderer Herausstellung seiner Tugenden und Fähigkeiten. In Stufe 2 beschreibt er seine Taubheit als gerade die Störung, die die Entfaltung seiner eben beschriebenen besten Anlagen verhindert. Stufe 3 schildert als Konsequenz Beethovens Rückzug aus der Gesellschaft und die Konsequenzen für seine Mitmenschen („O Menschen, wenn ihr einst dies lest, so denkt, daß ihr mir unrecht gethan.“); er denkt sogar an Selbstmord. In der letzten Stufe schließlich beschreibt Beethoven seine Rettung, nämlich den Entschluß, sich nicht zu töten, und entwirft ein neues Selbstbild: Der Gesellschaft bewußt entsagend, gibt er ihr im Gegenzug alles, was er kann– seine Kunst („Ach es dünkte mir unmöglich, die Welt eher zu verlassen, bis ich das alles hervorgebracht, wozu ich mich aufgelegt fühle.“). Auch das Ballett schildert vier Stufen der Evolution: Prometheus haucht den Tonstatuetten das himmlische Feuer und somit die besten Anlagen ein. In Stufe 2 verweigern die Geschöpfe den Gebrauch der Vernunft, und in Stufe 3 will Prometheus sie zerstören. In Stufe 4 schließlich hört Prometheus auf eine innere Stimme, und „ein neuer Plan“ ist „in ihm entstanden,“ um seinen Geschöpfen „Vernunft und Reflexion zu geben.“ Der Musikwissenschaftler Keisuke Maruyama hat auch das Beethoven-Bild von Willibrord Mähler auf eine ähnliche Weise gedeutet (Abb. 6) und interpretiert seine Elemente „im Sinn der Selbstsicht Beethovens als Erbe antiker Größe: Lyra in der linken Hand, im Hintergrund der Apollon-Tempel. Es sind jene Attribute, die den antiken Kunstheros deutlich machen, der durch das prometheische Erziehungsprogramm gegangen ist und in einsamer Größe die neue Musik des Apollon schreibt, nämlich die *Eroica*.“ (Schleuning) Das Heiligenstädter Testament ist also offenbar ein wohl überlegtes, autobiographisches Schriftstück, ähnlich vielleicht Schuberts Novelle ‘Mein Traum’, die Schering in der ‘Unvollendeten’ auskomponiert sah. In jedem Fall beschreiben sowohl das Ballett wie auch das Dokument einen Prozeß, durch den Beethoven wohl bewußt hindurchging und in der *Eroica* summierend verarbeitete.

„Das Neuartige und Überraschende der Dritten Sinfonie ist Ergebnis der doppelten Isolierung Beethovens,“ meinte Peter Schleuning. „Die Konzentration und Fülle des Lernens wie in Bonn fehlen in Wien und werden nun aus dem Komponieren heraus entfaltet. Hier wird der Bonner Höhenflug fortgeführt, der Wiener Mangel durch innere Produktion ausgeglichen. Diese Ausrichtung verstärkt sich durch die Taubheit. Da sie die äußere Anregung, den Austausch mit Menschen hemmt, wird die Mitteilung musikalisch gebündelt, und die kompositorische Konzentration nimmt noch weiter zu.“ So ist es keine Überraschung, daß der Autor gleich zehn absolute Neuerungen in der *Eroica* feststellen konnte, „die schon am Äußeren der Sinfonie, beim ersten Hören sozusagen, ohne analytische Untersuchung zu erkennen sind

und durch die sich das Stück unvermittelt von der gesamten Gattungsgeschichte absetzt und neue Maßstäbe formuliert, auch gegenüber Beethovens eigenen beiden ersten Sinfonien." Da ist zunächst die gewaltige Länge: Mit 2325 Takten und einer Spieldauer von etwa 50 Minuten ist das Werk um gut zwei Fünftel länger als die umfangreichsten Sinfonien von Haydn und Mozart. Besonders ausgedehnt ist der Kopfsatz mit völlig neuartigen Proportionen –unter anderem macht die Coda mehr als die Hälfte der Durchführung aus–; Interpreten zweifeln daher bis heute genauso wie zeitlebens der Komponist, ob man die in der Partitur stehende Wiederholung der Exposition dem Publikum zumuten könnte oder nicht— freilich wurden seit 1806 wesentlich längere Werke als die *Eroica* komponiert. Außerdem besteht der erste Satz weniger aus prägnanten Themen als zu Gruppen angeordneten Motiven und Ideen. Als Thema wird eigentlich erst das überraschend inmitten der Durchführung auftretende neue Elegie-Thema in e-moll wahrgenommen. Neu ist in der Sinfonie auch der Charakter des zweiten und dritten Satzes– ein ausdrücklich als Trauermarsch bezeichneter Satz sowie erstmals nicht ein Menuett, sondern ein 'Scherzo' im raschen Tempo und mit völlig neuen Tonarten-Verhältnissen. Im Trio des Scherzos kommen die drei Hörner –üblich waren zwei– besonders prägnant zur Geltung. Neu ist schließlich auch, daß die Sinfonie offenbar vom vierten Satz her konzipiert wurde und somit die erste 'Finalsinfonie' der Musikgeschichte bildet: „Bei Beethoven geht her die ganze Sinfonie ein Entwicklungszug von vorn nach hinten, von der Gestaltarmut und Unruhe zur ausgebauten Melodie und symmetrischen Ordnung. Dieser Prozeß erfaßt alle Sätze und bindet sie mit dem Blick auf das Finale zusammen." (Schleuning)

Inzwischen wurde von verschiedener Seite nachgewiesen, daß die einzelnen Sätze der *Eroica* die Handlung des Prometheus-Balletts noch einmal aufarbeiten (vgl. Text 4). „Dabei stellt sich auch die Frage nach der Form des Sonatensatzes und seiner Teile, die nach weit verbreiteter Meinung das Zentrum des kompositorischen Denkens der 'Klassiker' gewesen sein soll. Daß Teile der Musikwissenschaft dem Primat eines solchen Formalismus huldigen und ihn ursprünglich auch mit Bedacht und in politischer Absicht erdacht haben, ist unbezweifelbar, ebenso, daß kein denkender Komponist sich lebenslang dem Zwang eines solchen Scheinproblems unterwerfen würde. Er benutzt und verändert vielmehr den traditionellen Rahmen nach den Erfordernissen seiner 'außermusikalischen' Gedanken. (Für Wagner galt dieses Verfahren als selbstverständlich!). Der Sonatensatz ist keine Form, in die eingefüllt wird oder die nach Gesichtspunkten der Ausgewogenheit der Proportionen behandelt wird, sondern wie Kontrapunkt- und Generalbaßregeln ein variables Mittel zur Darstellung von Idee oder Inhaltsthema." (Schleuning) So betrachtet ist die enorme Ausdehnung und Form des ersten Satzes der *Eroica* gar nichts Ungewöhnliches, enthält er doch den allergrößten Teil der Handlung. Es wäre daher auch weit sinnvoller, die Sonatenform dieses Satzes als zweiteiliges Drama zu betrachten, wie es auch die meisten Theoretiker seinerzeit taten. Erst der englische Komponist Robert Simpson kam in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts im Zuge der Analyse von Bruckners Sinfoniesätzen wieder auf dieses Modell zurück und sprach von der Exposition der Themen als einem 'Statement', der Durchführung und Reprise als einem 'Gegen-Statement'. „Aus fast gleichem Ausgangsmaterial der Exposition und der Reprise werden zwei gewichtige, aber anders geartete Konsequenzen gezogen. Dies entspricht den zwei unterschiedlichen Wegen (B und D), die Prometheus in seinem Bemühen beschreitet, seine Geschöpfe zu erziehen, zuerst mit Mühe und Kampf (B), dann –nach neuerlicher Reflexion (C) der Ausgangssituation (A)– mit einer friedlichen Methode, nämlich der Wendung an höhere Mächte und Tugenden (D). Die Teile A, B, C, und D entsprechen so Exposition, Durchführung, Reprise und Coda." (Schleuning) Dazu paßt auch die Qualität der von Beethoven erfundenen Motive, die allesamt soetwas wie Archetypen in der Musik darstellen. Dies sind zum Beispiel die beiden eröffnenden Tutti-Schläge ebenso wie die charakteristische Dreiklangszersetzung, deren Töne, wenn man sie mit einem Stift auf dem Notenpapier miteinander verbindet, die Form eines zweifachen Kreuzes oder eines Schwertes ergeben und sich heldisch emporrecken; Es-Dur mit seinen drei Beenen als Vorzeichen ist übrigens auch bei Beethoven ein Machtsymbol, der Dreiklang in Es-Dur sozusagen verdoppelte Dreieinigkeit und Göttlichkeit. Mit der berühmten Ausweitung am Ende des Dreiklangsmotivs in die Welt der Chromatik kommt buchstäblich das Feuer in die einfache Harmonie der Welt; die Streicher-Begleitung läuft in Achteln wie Prometheus durch den Wald. Weitere Archetypen sind die in sechs Tönen absteigenden Skalen, aber auch deren Gegensatz, das sechsmalige Beharren auf dem gleichen Ton. Diese Elemente (Dreiklang, Tonleiter, bedrohende Ton-Repetition) schickte Beethoven in der Durchführung in die Schlacht. Auf der Ebene des Rhythmus lassen sich ähnliche Elemente finden. Schließlich ist noch wichtig, festzuhalten, daß die von Beethoven benutzten Formeln allesamt ein dichtes Netzwerk einer rhetorisch durchformulierten Sprache bilden, die von Beethovens Zeitgenossen noch unmittelbar verstanden wurde. Diese Figuren haben allesamt eine affektive Bedeutung, ebenso wie die Tonarten, die bestimmte Seelenzustände charakterisieren. Eine Übersicht und Einführung zu diesem Thema gab Hartmut Krones in seinem Buch 'Ludwig van Beethoven–Werk und Leben' (Seite 37ff). Aus der Balletthandlung ergibt sich auch ein Sinn für das

unvermittelt auftauchende Thema in e-moll und gleich darauf noch einmal in es-moll, das wie ein Trauergesang gestaltet ist, Thema und sein Spiegelbild zugleich enthält, und das so vielen Musikanalytikern Rätsel aufgab: Es ist der Angelpunkt des Satzes, nämlich jene „innerlich vernommene höhere Stimme“, die zweimal den auffahrenden Zorn beschwichtigt und letztlich Prometheus von der Zerstörung abhält. Dessen Umkehr wird sinnfällig beschrieben: In der eindrucksvollsten Stelle des Satzes (T. 366ff) verharren die Holzbläser auf einem einzigen, unablässig wiederholten Ton acht Takte lang, und dann erscheint jener absteigende Choral, den bezeichnenderweise Anton Bruckner in jeder seiner Sinfonien irgendwo einmal zitiert hat (Bruckners Musik ist auf derlei Zusammenhänge bis heute nicht untersucht worden!). Sodann kehrt Prometheus zu Beginn der Reprise „zu seiner ersten Empfindung zurück“, und natürlich schreibt Beethoven eine andere Fortsetzung auf den Dreiklang, denn „indem Prometheus zu erkennen gibt, daß ein neuer Plan in ihm entstanden ist, erfaßt er die beiden und schleift sie woanders hin.“ Auch die ausufernde, in rhythmische Zuckungen und kriegerische Fanfaren verfallende Coda erklärt sich aus dem Ballett: „Die Kinder des Prometheus widerstreben den Antrieben des Ruhmes nicht und wollen, nachdem sie die Waffen ergriffen haben, an dem Tanz teilnehmen.“ Wie sehr Beethoven daran gelegen war, die Ideen der Musik durch alle Sätze hindurch tragen zu lassen, zeigt sich hier an einem kleinen Detail: Kurz vor Ende dieses heroischen Tanzes spielen Trompeten und Pauken ein in Triolen dreimal anklopfendes, kriegerisches Motiv (T.646ff), mit dem sich Beethoven an den Trauermarsch herankomponiert. Dort spielt zu Anfang eben dieses Motiv eine entscheidende Rolle. Zugleich entspricht die Vierteiligkeit des Satzes dem vierstufigen Erkenntnis-Prozess im Heiligenstädter Testament (s. oben). Außerdem werden diese vier Stufen zusätzlich in der ‘Vertikalen’, nämlich der Viersätzigkeit der sinfonischen Struktur, noch einmal abgebildet— in der Tat ein gewaltiger Bauplan! Es mag in diesem Zusammenhang nicht unwichtig erscheinen, darauf hinzuweisen, daß ein solcher Prozeß meist im fünften Lebensjahrsiebt, also zwischen dem 28. und 35. Lebensjahr jedes Menschen stattfindet— das Heranreifen und Erkennen des eigenen Weges zur Meisterschaft im Leben. Auch hierin liegt vielleicht ein Grund für die außerordentlich erhebende und mitmenschliche Wirkung der *Eroica*.

Die *Marcia funebre* der *Eroica* ist der erste Trauermarsch in einer Symphonie. Von welcher außergewöhnlicher Vorbild-Wirkung dieser kühne Schritt Beethovens auf seine Nachfolger war, zeigen zum Beispiel der *Gang zum Richtplatz* in Berlioz’ *Symphonie Fantastique* (1830), aber auch der zweite Satz in Schuberts Großer C-Dur-Sinfonie (1825/26), Mendelssohns *Italienische* (1834), einige Sinfonien Anton Bruckners –besonders die Vierte (1874), Sechste (1879/80) und Siebte (1881–83)– sowie auch Brahms Vierte Sinfonie (1884–85). Es wurde nachgewiesen, daß diese Ausdrucksform ursächlich aus den Trauermärschen der französischen Revolutionszeit stammt; schon in Bonn hatte Beethoven Trauerfeiern für verdiente Kriegshelden gehört und kannte die Hymnen und Märsche dieser Zeit aus verschiedenen Quellen. Berlioz wies im *Gang zum Richtplatz* sogar quasi mit dem Holzhammer auf die Revolution (übrigens hat Berlioz’ eigenes Programm für diese Sinfonie –seine unglückliche Liebe zu Harriet Smithson– bis heute erfolgreich Musikwissenschaftler davon abgehalten, nachzuforschen, ob es nicht auch hier einen geheimen politisch-philosophischen Hintergrund gibt). Beethoven meinte in der *Eroica* allerdings wohl einen ganz anderen Zusammenhang: Der Trauermarsch ist eine ‘Tragische Szene’, in der entsprechend des Balletts Melpomene Prometheus ersticht, um den kriegslüsternden Kids die Wirkung des Todes vor Augen zu führen. Übrigens geht dies auch eindeutig aus den Skizzenbüchern zum Ballett hervor, wo Beethoven Teile entwarf, die offenbar nicht Aufnahme in das Ballett, wohl aber in die Sinfonie gefunden haben. Diese Teile sind mit ‘les enfants pleurent’ (die Kinder weinen) und ‘Promethe mort’ versehen. Das Scherzo bezeichnete Constantin Floros als ‘Una Giocosa Scena’, also unzweifelhaft der heitere Auftritt von Pan und den Faunen. In der Tat wird Prometheus wieder zum Leben erweckt; denn das Scherzo-Thema und die berühmte Fanfare der drei Hörner im Trio sind im Prinzip nichts anderes als die Auferstehung des Trauermarsch-Themas in Dur. Das Finale schließlich entspricht mit seiner Verarbeitung des Prometheus-Kontratanzes der im Untertitel der Sinfonie angegebenen ‘Feier zum Andenken eines großen Mannes’. Schleuning, der die Sinfonie hinsichtlich der Details des Balletts außerordentlich gründlich und überzeugend analysiert hat, ordnete einzelnen Teilen des ersten und letzten Satzes sogar eindeutig bestimmte Tanzformen zu, neben dem Kontratanz vor allem den Ländler, das Siciliano, die Courante, den Walzer, die Polonaise und den Czardas.

Wie bereits erwähnt, identifizierte Beethoven wie viele seiner Zeit Prometheus mit Napoleon; ihn selbst darf man in diesem Zusammenhang (Apollo-Selbstportrait) nicht ausklammern. Die *Eroica* spiegelt diese verschiedenen Ebenen der Identifikation jedenfalls wieder (Napoleon-Prometheus-Apollo-Beethoven). Doch Schleuning bot noch eine weitere, sehr interessante Deutung der Sinfonie an: Einerseits entwickelte Beethoven 1802 ganz konkrete Pläne dafür, nach Paris umzusiedeln. Zahlreiche Features der Sinfonie ließen sich dahingehend erklären, daß Beethoven damit bei einem Pariser Publikum Eindruck machen wollte. So hat zum Beispiel Claude V. Palisca im Trauermarsch der *Eroica* nicht weniger als sieben in Paris wohlbekannte Revolutionsmusiken nachgewiesen, die Beethoven an verschiedener Stelle zitierte, namentlich

BEETHOVEN



von Gossec, Charpentier, Martini und Pleyel. Auch verschiedene Ideen der Instrumentation (Verwendung der Blechblasinstrumente) sprechen für diese Idee. Schleuning wies nach, daß die beiden Variationen-Blöcke des Finales explizit ungarische und deutsche Features haben und sogar Bachs Kantate 'Ein feste Burg ist unser Gott' darin anklingt. Er meinte: „Hier prangt das Zepter des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation, wie es –selbst in der inneren Bedrohung durch die ‘altböse’ feudalistische Zerrissenheit– zu seinem Schutz das Beste vorzuweisen hat, was Prometheus je erreicht hat, nämlich ‘Wehr und Waffen’ seiner Kunst mit ihren von Apoll gesegneten Exponenten Bach und Beethoven, aber auch mit dem Freiheitsbewußtsein, das sich am Geist dieser Kunst stärkt und die ‘altbösen’ Fesseln sprengen wird, die bis jetzt eine freiheitliche Umgestaltung Deutschlands verhindert haben. (...) Es ist bekannt, daß bei vielen deutschen und österreichischen Republikanern trotz des Zusammenbruchs des französischen Kosmopolitismus in den Kriegen der 1790er Jahre 1802/03 immer noch die Hoffnung lebte, das erneuerte und unter Napoleon erstarkte Frankreich möge, da in den eigenen Ländern keine Volkserhebung zu erwarten war, die hier in Unterdrückung lebenden, aber zu so Großem fähigen Völker des römischen Reiches und Ungarns durch Krieg befreien und auf eine neue Stufe der Freiheit, Kultur und Menschlichkeit führen. Das Finale der Sinfonie ist die Formulierung dieses Gedankens, ist ein Stück musikalischer Befreiungshoffnung, vorgetragen dem ersten Konsul Bonaparte.“

Andrerseits gab Beethoven seine Paris-Pläne wieder ganz auf. Der für März 1805 vorgesehene Umzug fand aus unterschiedlichen Gründen nicht statt, wohl zum einen, weil sich Beethoven im Dezember 1804 ernsthaft in die verwitwete Gräfin Deym verliebt hatte, zum anderen, weil er nach den ersten halb privaten Aufführungen der *Eroica* im Januar die öffentliche Uraufführung unter eigener Leitung auf den 7. April 1805 festgelegt hatte. Spätestens 1807 hatte sich außerdem ein politischer Gesinnungswechsel Beethovens vollzogen, denn die noch 1804 im Finale geäußerten Hoffnungen Beethovens erfüllten sich nicht. Besonders im Jahr 1805, nach Napoleons Kaiserkrönung, setzte sich die intensive Besetzungs-Agression der Franzosen fort, gipfelnd im Sieg über Österreich und Rußland bei Austerlitz und der Einnahme Wiens. Am 29. 3. 1806 wurde der *Fidelio* in einer Umarbeitung erfolgreich uraufgeführt, die antifranzösisch gemeint und zweifellos auch so verstanden wurde, während die für Paris vorgesehene Version zuvor durchgefallen war. Im Oktober weigerte sich Beethoven, vor französischen Soldaten zu spielen, und Anfang November erschien schließlich die *Eroica* im Druck, diesmal allerdings gewidmet 'ihrer allergnädigsten Hoheit, dem Fürsten Lobkowitz'. Der Komponist Ferdinand Ries hatte in seinen *Biographischen Notizen über Ludwig van Beethoven* berichtet, er habe noch die heute verschollene Autographpartitur mit der Widmung an Bonaparte gesehen. Nach Napoleons Proklamation zum Kaiser, die am 20. Mai stattfand, habe Beethoven, als er ihm diese Nachricht überbrachte, bei einem Wutanfall die Titelseite der Autograph-Partitur zerrissen; dies war wohl Anfang Juni. Gleich darauf begann das kleine Orchester der Kapelle des Fürsten Lobkowitz, die Sinfonie zu proben; der Fürst hatte sich ein Voraufführungsrecht bedungen, wohl um Beethovens Überlaufen zum Feind zu verhindern. Im Herbst ließ sich der von Beethoven hoch verehrte Prinz Louis Ferdinand von Preußen bei einem Besuch in Wien die *Eroica* von der Kapelle des Fürsten Lobkowitz gleich dreimal hintereinander vorspielen (!). Schon im Frühjahr 1804 war das Werk soweit fertig gewesen, daß Beethoven eine Kopie in Auftrag gegeben hatte, welche die Hauptquelle für die Druckausgaben darstellt. Doch auch diese Partitur trug ursprünglich die Widmung an Bonaparte, und noch am 20. 8. 1804 teilte Beethoven dies auch seinem Verleger, Breitkopf und Härtel in Leipzig, mit. Auch auf der Titelseite dieser Kopie sind die Worte 'intitolata Bonaparte' in Folge eines angeblichen weiteren Wutanfalls so heftig ausgekratzt, daß Löcher entstanden (vgl. Abb. 9 & 10). Andrerseits blieb in Bleistift 'Geschrieben auf Bonaparte' stehen! Schleuning vermutete hier ein gewieftes Kalkül des Komponisten: „Genau zu dem Zeitpunkt, als die Proben bei Lobkowitz beginnen sollen und die Frage des Vorbesitzes und damit auch des Namens der Sinfonie immer drückender wird, trifft die Nachricht von der Ernennung Napoleons zum Kaiser ein: Wutausbruch, Zerreißen des Titelblatts! Der Name ist getilgt, der Weg für Proben und Lobkowitz'schen Vorkauf frei, welcher im Herbst finanziell befriedigender abgewickelt wird als geplant, nämlich mit 700 statt 400 Gulden, allerdings gilt der Vorkauf auch für länger als das ursprünglich gedachte halbe Jahr. All dies wird noch gekrönt durch ein 'Geschenk' von 80 Golddukaten für etwas, das ehemals Bonaparte zugedacht war, nämlich für die Widmung. 27 Tage, nachdem das fürstliche Geschenk auf Beethovens Wiener Bankkonto eingetroffen ist, findet das statt, wodurch die Zahlung möglich wurde: die Krönung Napoleons in Paris. Diese Interpretation der Vorgänge mag blasphemisch erscheinen. Aber sie ist meines Erachtens die Einzige, die die Fakten in einem sinnvollen Zusammenhang bringt, auch die späteren. Denn falls Beethovens großer Auftritt vom Juni 1804 die vermuteten Gründe hatte, bedeutete das nicht, daß er von seiner Napoleon-Begeisterung abgefallen wäre. Und so würde sich auch erklären, daß auf seiner Partitur vom August der Name des zukünftigen Kaisers ausgekratzt ist, aber dort dennoch der Zusatz 'geschrieben auf Bonaparte' steht, mit Bleistift— man kann ihn, wenn nötig, unauffällig verschwinden lassen. (...) Ich meine, die Ernennung Napoleons zum Kaiser hat Beethoven lediglich zu einem kurzen republikanischen Wutausbruch veranlaßt, der ein praktisches Problem

löste, aber an seiner grundsätzlichen Einstellung zum großen Bruder nichts Wesentliches änderte." Bleibt die Frage, warum Beethoven schließlich die Sinfonie dem Gönner Lobkowitz unwidmete (übrigens hält sich die von den Fakten her falsche sogenannte Bonaparte-Widmung bis heute in den Köpfen der Nachwelt!). Schleuning vermutete darin eine „Stärkung der patriotischen Bewegung gegen die Franzosen.“ Denn Prinz Louis Ferdinand von Preußen war am 10. Oktober 1806 bei Saalfeld in Thüringen gefallen— drei Wochen vor Erscheinen der Sinfonie. „Die heroische Idee des Werkes und ihr Trauermarsch erhielten einen neuen politischen Auftrag. Nach diesem wäre der ‘grand Uomo’ jener Preußenprinz, der als gefeierter Kriegsheld und ausgezeichneter Künstler das Idealbild des prometheischen Menschen darstellt, der –ganz im Sinn des Mythos– für die Befreiung der Menschen, hier der Deutschen, sogar sein Leben hingab, Märtyrer und zugleich Beispiel dafür, was das deutsche Volk in seinem Befreiungskampf sein sollte: *eroico!*“

Faßt man all diese jüngeren Erkenntnisse zusammen, kann man nur glücklich darüber sein, daß die meisten dieser Zusammenhänge den Ideologen der Musikgeschichte weitgehend verborgen blieben— wenn die Konsequenzen auch so schon schlimm genug waren. „Wer sich allerdings mit Beethovens Entwicklung und seinem Übergang von der Hoffnung auf die Franzosen zur patriotischen Begeisterung nicht beschäftigt hatte (und hat) –dies gilt für den allergrößten Teil des Publikums– konnte (und kann) den Zusammenhang zwischen Musik und Titel nur als Rätsel verstehen, als eines der großen Geheimnisse der Kunst, die zu lösen man als einfacher Hörer eben nicht in der Lage ist,“ meinte Peter Schleuning zusammenfassend. „Die Geschichte der *Eroica* zeigt, daß auch die handfestesten Tatsachen, wenn sie unbekannt bleiben und bleiben sollen, derartige Ideologien begünstigen, ja auslösen. Das ist tatsächlich ein ‘Neuer Weg’, und zwar für das Publikum. Die für die Zeitgenossen unglaubliche Länge, dann der rätselhafte Titel der Sinfonie, beides als Rahmen stilistischer Umwälzungen und Sensationen— das ist eine in ihrer Art neue, direkte Attacke auf die Hörer, eine Distanzlosigkeit, die mit der tradierten Konvention eines Gegenüber von Komponist und Publikum bricht, die Zuhörenden zwingt, sich zu entscheiden zwischen Abwendung und Auslieferung. ‘Revolutionär’ kann man dies nur nennen, wenn man ein Bedürfnis der Masse der Hörer voraussetzt, sich diesem musikalischen Gewaltakt zu unterwerfen, und wenn man das aktive Mitvollziehen einer solchen umstürzlerischen Sinfonie als musikalisches Pendant jener selbständigen Kooperation und Mitgestaltung sehen will, die Teil einer revolutionären Aktion ist. (...) Die *Eroica* ist vermutlich das erste Ideenkunstwerk auf dem Gebiet der Musik. Solche Ideen verändern zwar nicht die Gesellschaft, aber sie bringen immer neue Reflexionen über Herkunft und Zukunft der Gesellschaft hervor, von der Philosophie Kants und Hegels über die musikalischen Schöpfungsgeschichten Haydns und Beethovens –denn die *Eroica* ist Beethovens sinfonische *Schöpfung*– bis zu Goethes *Faust* (...). Mir scheint, daß diese Heroisierung des ständigen Arbeitens und Fortschreitens, der Ruhelosigkeit und Genußunfähigkeit unter der Herrschaft der ‘absoluten’ Musik eine notwendige Folge der Verdrängung eines übergreifenden Phänomens ist, welches die Musikwissenschaft aus guten und schlechten Gründen nicht bearbeiten will: Bei dem auf den Schild gehobenen Musiktypus und der ‘autonomen’ Art seiner Interpretation handelt es sich um spezifisch deutsche Arbeits- und Denkformen. Die daraus spätestens seit der Mitte des 19. Jahrhunderts gewachsene offizielle deutsche Sicht von Kunst und Kunsthöhe ist etwas Besonderes, in anderen Ländern weitgehend Unbekanntes. (...). Es zählt nämlich für musikalische Kunstwerke nicht die Frage danach, ob es wichtig ist, die historischen und biographischen Hintergründe der Entstehung zu kennen und in das Hörerlebnis einzubeziehen, sondern die Frage danach, wer sich dafür interessiert und wer nicht und warum. Systematik und Moral haben in diesen –wie auch anderen– Bereichen nichts zu suchen.“ Die *Eroica* ist ein Werk, das in ihrer Vereinigung aus Schöpfungsmythos, Reifeprozess, politischer Aussage auf der geistig-ideellen Seite, aus Tanz, Melos und Ausdruck auf der körperlich-menschlichen Seite nachdrücklich dazu auffordert –wie Martin Geck abschließend feststellte–, „die eigenen Gefühle unverstellter zu erleben, als dies gemeinhin beim Hören klassischer Musik üblich ist.“

Benjamin Gunnar Cohrs

Literaturhinweise

Beethoven/Analecta Varia. Band 56 der Reihe ‘Musik-Konzepte’, herausgegeben von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn. Edition Text + Kritik, München 1987. ISBN 3-88377-268-2

Floros, Constantin. *Beethovens Eroica und Prometheus-Musik. Sujet-Studien*. Erschienen als Band 3 der Reihe ‘Veröffentlichungen zur Musikforschung’, herausgegeben von Richard Schaal. Heinrichshofen’s Verlag, Wilhelmshaven 1978. ISBN 3-7959-0241-X

Geck, Martin & Schleuning, Peter. «*Geschrieben auf Bonaparte*». *Beethovens «Eroica»: Revolution, Reaktion, Rezeption*. Rowohlt-Verlag, Hamburg 1989. ISBN 3-499-18568-7 (vergriffen)

Gülke, Peter: »... immer das Ganze vor Augen« *Studien zu Beethoven*. Verlag J. B. Metzler, Stuttgart & Bärenreiter, Kassel, 2000. ISBN 3-476-01796-6 (Metzler), 3-7618-2018-6 (Bärenreiter).

Krones, Hartmut. *Ludwig van Beethoven. Werk und Leben*. Erschienen als Band 4 der Reihe ‘Musik-Portraits’, herausgegeben von Manfred Wagner. Verlag Holzhausen, Wien 1999. ISBN 3-85493-002-X

Wagner, Richard. *Schriften über Beethoven*. Herausgegeben von R. Sternfeld. Verlag Breitkopf und Härtel, Leipzig 1916.

Ludwig van Beethoven HEILIGENSTÄDTER TESTAMENT

«Für meine Brüder Carl und Beethoven. O ihr Menschen die ihr mich für feindselig störisch oder Misanthropisch haltet oder erkläret, wie unrecht thut ihr mir, ihr wißt nicht die geheime urbache von dem; was euch so scheint, mein Herz und mein Sinn waren von Kindheit an für das Zarte Gefühl des wohlwollens, selbst große Handlungen Zu verrichten dazu war ich immer aufgelegt, aber bedenket nur daß seit 6 jahren ein heilloser Zustand mich befallen, durch unvernünftige Ärzte verschlimmert, von jahr zu jahr in der Hofnung gebessert zu werden, betrogen, endlich zu dem überblick eines dauernden Übels (dessen Heilung vielleicht jahre dauern oder gar unmöglich ist) gezwungen, mit einem feuerigen Lebhaften Temperamente geboren selbst empfänglich für die Zerstreungen der Gesellschaft, muste ich früh mich absondern, einsam mein Leben zubringen, wollte ich auch Zuweilen mich einmal über alles das hinaussetzen, o wie hart wurde ich dur[ch] die verdoppelte trauerige Erfahrung meines schlechten Gehör's dann Zurückgestoßen, und doch war's mir noch nicht möglich den Menschen zu sagen: sprecht lauter, schrejt, denn ich bin taub, ach wie wär es möglich daß ich dann die Schwäche eines Sinnes angeben sollte; der bei mir in einem vollkommenern Grade als bei anderen sein sollte, einen Sinn den ich einst in der größten Vollkommenheit besaß, in einer Vollkommenheit, wie ihn wenige von meinem Fache gewiß haben noch gehabt haben – o ich kann es nicht, drum verzeiht, wenn ihr mich da zurückweichen sehen werdet, wo ich mich gerne unter euch mischte. doppelt wehe thut mir mein unglück, indem ich dabei verkannt werden muß, für mich darf Erholung in Menschlicher Gesellschaft, feinere Unterredungen, wechselseitige Ergießungen nicht statt haben, ganz allein fast nur so viel als es die höchste Nothwendigkeit fordert, darf ich mich in gesellschaft einlassen, wie ein Verbannter muß ich leben, nahe ich mich einer Gesellschaft, so überfällt mich eine heiße ängstlichkeit, indem ich befürchte in Gefahr gesetzt zu werden, meinen Zustand merken zu laßen – so war es denn auch dieses halbe Jahr, was ich auf dem Lande zubrachte, von meinem vernünftigen Arzte aufgefordert, so viel als möglich mein Gehör zu schonen, kam er fast meiner jetzigen natürlichen Disposition entgegen, obschon, vom Triebe zur Gesellschaft manchmal hingerissen, ich mich dazu verleiten ließ, aber welche Demüthigung wenn jemand neben mir stund und von weitem eine flöte hörte und ich nichts hörte; oder jemand den Hirten Singen hörte, und ich auch nichts hörte, solche Ereignüsse brachten mich nahe an Verzweiflung, es fehlte wenig, und ich endigte selbst mein Leben – nur sie die Kunst, sie hielt mich zuruck, ach es dünkte mir unmöglich, die welt eher zu verlassen, bis ich das alles hervorgebracht, wozu ich mich aufgelegt fühlte, und so fristete ich dieses elende Leben – wahrhaft elend; einen so reizbaren Körper, daß eine etwas schnelle Veränderung mich aus dem Besten Zutande in den schlechtesten versezen kann – Geduld – so heist es, Sie muß ich nun zur führerin wählen, ich habe es – dauernd hoffe ich, soll mein Entschluß sejn, auszuharren, bis es den unerbittlichen parzen gefällt, den Faden zu brechen, vielleicht geht's besser, vielleicht nicht, ich bin gefaßt – schon in meinem 28 jahre gezwungen Philoßoph zu werden, es ist nicht leicht, für den Künstler schwerer als für irgend jemand – gottheit du siehst herab auf mein inneres; du kennst es, du weißt, daß menschenliebe und neigung zum wohlthun drin hausen, – o Menschen, wenn ihr einst dieses leset, so denkt, daß ihr mir unrecht gethan, und der unglückliche, er tröste sich, einen seines gleichen zu finden, der trotz allen Hindernissen der Natur, doch noch alles gethan, was in seinem Vermögen stand, um in die Reihe würdiger Künstler und Menschen aufgenommen zu werden – ihr meine Brüder Carl und , sobald ich tot bin und professor schmid lebt noch, so bittet ihn in meinem Namen, daß er meine Krankheit beschreibe, und dieses hier geschriebene Blatt füget ihr

BEETHOVEN



DOKUMENTATION ZU BEETHOVENS SINFONIA EROICA

ARVA CLASSICS DVD 3900102-1

21

dieser meiner Krankengeschichte bej, damit wenigstens so viel als möglich die welt nach meinem Tode mit mir versöhnt werde – Zugleich erkläre ich euch beide hier für die Erben des kleinen Vermögens (wenn man es so nennen kann) von mir, theilt es redlich, und vertragt und helft euch einander, was ihr mir zuwider gethan, das wist ihr, war euch schon längst verziehen, dir Bruder Carl danke ich noch insbesondere für deine in dieser letztern spätern Zeit mir bewiesene Anhänglichkeit, Mein wunsch ist, daß euch ein bessers sorgenloseres Leben, als mir, werde, emphelt euren Kindern Tugend, sie nur allein kann glücklich machen, nicht Geld, ich spreche aus Erfahrung, sie war es die mich selbst im Elende gehoben, ihr danke ich nebst meiner Kunst, daß ich durch keinen selbstmord mein Leben endigte – lebt wohl und liebt euch, – allen Freunden danke ich, besonders Fürst Lichnowski und Professor Schmidt – Die Instrumente von Fürst L. wünsche ich, daß sie doch mögen aufbewahrt werden bej einem von euch, doch entstehe des wegen kein Streit unter euch, sobald sie euch aber zu was nützlicherm dienen können, so verkauft sie nur, wie froh bin ich, wenn ich auch noch unter meinem Grabe euch nützen kann – so wär's geschehen – mit freuden eil ich dem Tode entgegen – kömmt er früher als ich Gelegenheit gehabt habe, noch alle meine Kunst-Fähigkeiten zu entfalten, so wird er mir trotz meinem Harten Schicksal doch noch zu frühe kommen, und ich würde ihn wohl später wünschen – doch auch dann bin ich zufrieden, befrejt er mich nicht von einem endlosen Leidenden Zustande? – komm, wann du willst, ich gehe dir muthig entgegen – lebt wohl und vergeßt mich nicht ganz im Tode, ich habe es um euch verdient, indem ich in meinem Leben oft an euch gedacht, euch glücklich zu machen, sejd es –

Heiglstadt

am 6ten october 1802

Ludwig van Beethoven

L.S.

Für meine Brüder Carl und nach meinem Tode zu lesen und zu vollziehen –

Heiglstadt am 10ten October 1802

so nehme ich den Abschied von dir – und zwar traurig – ja die geliebte Hofnung – die ich mit hieher nahm, wenigstens bis zu einem gewissen Punckte geheilet zu sejn – sie muß mich nun gänzlich verlassen, wie die Blätter des Herbstes herabfallen, gewelckt sind; so ist – auch sie für mich dürr geworden, fast wie ich hieher kam – gehe ich fort – selbst der Hohe Muth – der mich oft in den Schönen Sommertagen beseelte – er ist verschwunden – o Vorsehung – laß einmal einen reinen Tag der Freude mir erscheinen – so lange schon ist der wahren Freude inniger Widerhall mir fremd – o wann – o wann o Gottheit – kann ich im Tempel der Natur und der Menschen ihn wider fühlen, – Nie? – nein – o es wäre zu hart.»

*Überragung in der originalen Orthografie
zitiert nach Maynard Solomon, 'Beethoven' (München 1979)*

GLI UOMINI DI PROMETHEO ossia La forza della musica e della danza

(«DIE MENSCHEN DES PROMETHEUS oder Die Macht der Musik und des Tanzes»)

Ballett von Salvatore Vigano

Musik von Ludwig van Beethoven (1801)

«Verfolgt von dem donnernden Zorn des Himmels –was Gelegenheit zu einem brausenden musikalischen Vorspiel gibt– kommt Prometheus durch den Wald gelaufen zu seinen beiden Tonstatuen, denen er eiligst die himmlische Fackel ans Herz bringt. Während er nach vollbrachter Arbeit erschöpft, atemlos auf einen Stein sinkt, erlangen jene Leben und Bewegung und werden in Wirklichkeit, was sie scheinbar waren– ein Mann und eine Frau. Prometheus fährt auf, betrachtet sie mit jubelnder Freude, läßt sie mit väterlicher Liebe zu sich ein, vermag aber durchaus kein Gefühl in ihnen zu erwecken, das den Gebrauch der Vernunft zeigte: im Gegenteil lassen sich jene, anstatt sich zu ihm zu wenden, träge auf die Erde fallen neben einem hohen Baum. (Sollte dieser etwa die Eiche sein, deren Früchte die unentbehrliche Nahrung der ersten Menschen waren?) Er versucht es wieder mit Liebkosungen und überzeugenden Worten; jene aber, die den besseren Teil des Menschen, die Vernunft, nicht haben, begreifen seine Worte nicht und werden darüber verdrießlich und versuchen, indem sie sich ziellos herumtreiben, die Sache in die Länge zu ziehen. Darüber betrübt, versucht es der Titan noch mit Drohungen; und da auch sie nichts helfen, wird er zornig und meint sogar, sein Werk zerstören zu müssen. Doch eine innerlich vernommene höhere Stimme hält ihn davon ab. Er kehrt zu seiner ersten Empfindung zurück und, indem er zu erkennen gibt, daß ein neuer Plan in ihm entstanden ist, erfaßt er die beiden und schleift sie anderswo hin.

Der zweite Akt spielt auf dem Parnaß. Es treten auf: Apollon, die Musen, die Grazien, Bacchus und Pan mit Gefolge, Orpheus, Amphion und Arion als Menschen, die künftig geboren werden sollen und die hier mit einem Anachronismus eingeführt werden. Der Hof des Apollon zeigt bei Eröffnung der Szene ein schönes Bild dieser poetischen Figuren. (–Man bemerke, daß der Choreograph an dieser Stelle weder Musik noch Tanz im Besonderen will; so kann man, wenn diese später als besondere Mittel eingesetzt werden, sofort ihre Neuigkeit (...) erkennen; diese Vorbemerkung gilt für alle ähnlichen Fälle!–) Prometheus kommt und stellt dem Gott seine Kinder vor, auf daß es ihm gefalle, sie in den Künsten und Wissenschaften zu unterweisen. Auf den Wink des Phoebus [hin] schickt sich Euterpe, von Amphion begleitet, zu spielen an, und bei ihren Weisen beginnen die beiden jungen Menschen Zeichen von Vernunft und Reflexion zu geben, die Schönheiten der Natur zu sehen und menschliche Gefühle zu empfinden. Arion und Orpheus verstärken die Harmonie mit ihren Zithern und schließlich auch der Gott selbst. Die Kandidaten tummeln sich hin und her, und als sie vor Prometheus angelangt sind, erkennen sie in ihm den Gegenstand ihrer Dankbarkeit und Liebe, sie werfen sich vor ihm nieder und umarmen ihn leidenschaftlich. Alsdann treten Terpsichore mit den Grazien und Bacchus mit den Bacchanten vor, die einen –dem Gefolge des Mars angemessenen– heroischen Tanz vorführen; die Kinder des Prometheus widerstreben den Antrieben des Ruhmes nicht und wollen, nachdem sie die Waffen ergriffen haben, an dem Tanz teilnehmen.

Da tritt aber Melpomene dazwischen und stellt den erstaunten jungen Menschen eine tragische Scene vor, indem sie ihnen mit ihrem Dolch vor Augen führt, wie der Tod die Tage des Menschen beschließt. Während die Kinder schauern, stürzt sie zu dem verwirrten Vater, macht ihm Vorwürfe, daß er die Elenden zu solchem Unglück geschaffen habe, und glaubt ihn mit dem Tode nicht zu hart zu bestrafen; vergeblich suchen die mitleidigen Kinder, sie zurückzuhalten; sie tötet Prometheus mit dem Dolch.

Thalia beendet die Trauer durch eine scherzhaft-spielerische Szene, indem sie den beiden Weinenden ihre Maske vor das Gesicht hält, während Pan an der Spitze seiner Faune, die auf komische Weise tanzen, den verstorbenen Titanen ins Leben zurück ruft.

Und so endet unter festlichen Tänzen das Stück.»

*Zitiert nach der Vigano-Biographie von Carlo Ritorni (Mailand 1838);
deutsche Übertragung von Constantin Floros (1978)*

Der Urtext der Beethoven-Sinfonien: Eine neue Generation von praktischen Ausgaben

Anmerkungen des Herausgebers Jonathan Del Mar, London

Im heutigen Zeitalter wachsender Spezialisierung scheinen sich Musikwissenschaftler und Interpreten zunehmend in zwei auseinanderklaffenden Welten zu bewegen. Dies ist besonders zu bedauern, da Musikforscher und -herausgeber endlich ernsthaft damit begonnen haben, ihre Aufmerksamkeit auf die Hauptströmungen des Konzertrepertoires der beiden letzten Jahrhunderte zu richten, das allabendlich in den Konzertsälen der Welt ertönt. Eigentlich sollte ihre Arbeit einen noch stärkeren Einfluß auf die der Interpreten ausüben, die immerhin die hauptsächliche Zielgruppe ihrer Bemühungen darstellen. Statt dessen ist die Kluft der Mißverständnisse und des Kommunikationsmangels noch weit davon entfernt, geschlossen zu werden: Die schönen frisch gedruckten Urtext-Ausgaben bleiben unangetastet auf den Bibliotheksregalen stehen, während die Musiker nach wie vor aus fehlerhaften alten Ausgaben spielen.

Zu diesen eher trüben Aussichten gibt es glücklicherweise einige bemerkenswerte Ausnahmen, die sich vorwiegend im Bereich der Instrumental- und Kammermusik befinden. Hier werden die Ausgaben des Bärenreiter-Verlags, des G. Henle Verlags und der Wiener Urtext-Edition größtenteils akzeptiert und eingesetzt. Dennoch ist nicht zu leugnen, daß solche Ausgaben nur selten einen kritischen Apparat enthalten, der es dem Leser ermöglichen würde, die Zuverlässigkeit des Textes selber einzuschätzen, statt lediglich an sein Vertrauen zu appellieren. Für den gesamten Bereich der symphonischen Orchestermusik sind jedoch die Bach-, Händel- und Mozart-Ausgaben des Bärenreiter-Verlags sowie die Haydn-Veröffentlichungen von H. C. Robbins Landon wohl die einzigen Urtext-Ausgaben, von denen es sich wahrheitsgemäß behaupten läßt, sie hätten die veralteten Vorgänger aus dem Hause Breitkopf & Härtel völlig ersetzt. Dennoch konnten diese Ausgaben, die ihre Verbreitung dem Experimentiergeist der frühen Orchester mit Original-Instrumenten weitgehend verdanken, erst nach einigen Jahrzehnten für sich einen festen Platz im Musikleben behaupten.

Der Argwohn, mit dem etablierte Dirigenten und Orchester neue Urtext-Ausgaben zu betrachten pflegen, läßt sich auf zweierlei Weise erklären. Erstens sind Orchester äußerst unwillig, teures Geld für Aufführungsmaterialien auszugeben, die sie bereits besitzen, und dafür ihre vertrauten, bewährten, mit Ausdrucks- und besonders mit Bogenführungszeichen reichlich versehenen Exemplare wegzuworfen. Dieser Grund fällt umso mehr ins Gewicht, sobald die Instrumentalstimmen –wie oft der Fall– nicht käuflich zu erwerben sind. Kein Orchester, das bereits einen eigenhändig mit entsprechenden Ausdruckszeichen markierten Satz von Instrumentalstimmen der Breitkopf-Ausgabe besitzt –die ohnehin von allen international anerkannten Dirigenten anstandslos eingesetzt werden–, wird einem Dirigenten freundlich gesinnt sein, der es dazu zwingt, mit zusätzlichem Aufwand eine weitere Ausgabe leihweise zu beziehen und –noch wichtiger– sich dabei die zermürbende Arbeit aufzubürden, die Stimmen erneut mit Bogenstrichen zu versehen, nur um nach der Aufführung das ganze Material an den Verlag wieder zurückschicken zu müssen.

Es gibt jedoch noch einen weiteren Beweggrund, der die Dirigenten bisher davon abhielt, neue Urtext-Ausgaben –den vielen wertvollen, darin enthaltenen Forschungsergebnissen und Entdeckungen zum Trotz– für die eigene Arbeit entdecken zu wollen. Falls ein Dirigent unternehmungslustig genug sein sollte, um nach einer neuen Ausgabe Ausschau zu halten, erwartet er zumindest, daß die vielen Abweichungen von dem Text, den er zeitlebens kennt und liebt, im kritischen Apparat verzeichnet sind und begründet werden. Jedoch haben es sich die meisten Neu-Ausgaben in ihrem Hang zu ausschließlich authentischen Quellen (d. h. denjenigen, die dem unmittelbaren Einflußkreis des Komponisten entstammen) offensichtlich zum festen Vorsatz gemacht, sämtliche spätere Druckausgaben, durch die das Werk schließlich überhaupt erst an die Nachwelt gelang, schlichtweg zu ignorieren. Ein in der Breitkopf-Ausgabe befindlicher Fehler, der hundert Jahre lang zu fehlerhaften Aufführungen geführt hat, wird im kritischen Bericht einfach übergangen und als irrelevant außer acht gelassen, es sei denn, es handelt sich dabei um eine redaktionelle Frage aus einer der besagten authentischen Quellen. Wenn aber die neue Lesart im kritischen Bericht nicht diskutiert wird, kann der Dirigent nicht mit Sicherheit wissen, ob es sich bei der textlichen Änderung um ein neues, hochinteressantes Forschungsergebnis oder aber einen einfachen Druckfehler handelt.

Was die Kluft des Kommunikations-Mangels zwischen Musikwissenschaftlern und Interpreten indessen umso mehr vertieft, ist die Tatsache, daß wesentliche Auskünfte im kritischen Apparat oft verschüttet werden unter Unmengen tatsächlich irrelevanter Details—beispielsweise offensichtlicher Druckfehler in den Sekundärquellen, seitenlanger Beschreibungen von verworfenen Frühfassungen, ja sogar mühseliger Auflistungen sämtlicher im Autograph befindlichen Stellen, in denen sich Celli und Bassi über zwei Systeme verteilen.

Weitere Gründe der Unzufriedenheit entstehen durch vermeintliche Mängel der Ausgaben selbst. Manchmal werden diese als zu "rein" eingeschätzt, da sie den Text lediglich in dem vom Komponisten hinterlassenen Zustand unverändert wiedergeben, also mit allen damit verbundenen textlichen Unzulänglichkeiten. Oft strotzen solche Ausgaben vor widersprüchlichen Lesarten, während es andererseits an notwendigen Zeichen der Artikulation und Dynamik an allen Ecken mangelt, so daß sich solche Ausgaben ohne erhebliche redaktionelle Eingriffe aus dem Stegreif bei der Probenarbeit als faktisch unspielbar und damit im wahrsten Wortsinn kontraproduktiv erweisen. Hingegen wird manchem Herausgeber vorgeworfen, zu weit gegangen zu sein, indem er etwa gewisse Stellen angleicht, die der Komponist wohl mit Absicht unterschiedlich behandelte, wie etwa, wenn dieser ein *sf*-Zeichen in einer früheren Stelle bewußt wegläßt, um es in der späteren Stelle als Intensivierung einzusetzen.

Das sind nur einige der wesentlichen Fragen, die in der möglichst Interpreten-freundlich gestalteten Reihe neuer Urtext-Ausgaben der Beethoven-Sinfonien im Bärenreiter-Verlag zur Sprache kommen. Nicht nur sind die Instrumentalstimmen käuflich zu erwerben; sie beinhalten auch die herkömmlichen Orientierungsbuchstaben, die in den meisten Urtext-Ausgaben häufig fehlen, was von Orchestermusikern (vor allem von denjenigen, die Pausen zählen müssen!) oft beklagt wird. Das Allerwichtigste der Neu-Ausgabe besteht jedoch darin, daß direkt aus den Noten ohne Veränderungen gespielt werden kann: Es gibt keine ungelösten Probleme, die Sofortlösungen seitens des Dirigenten erforderlich machen; auch die Artikulationszeichen funktionieren auf Anhieb überzeugend, und der kritische Apparat wendet sich direkt an den Interpreten, indem auf Abweichungen gegenüber bisher weitverbreiteten Ausgaben aufmerksam gemacht, alle redaktionellen Zeichen des Herausgebers begründet und alle diejenigen Stellen beschrieben werden, bei denen entweder das Autograph ungenau ist oder die Hauptquellen sich derart unterscheiden, daß der Text in Frage gestellt und dem redaktionellen Eingriff ausgesetzt wird.

Gleichzeitig wurden die neuen Urtext-Ausgaben nach strengstem musikwissenschaftlichen Verfahren mit größter Sorgfalt zusammengestellt. Jede noch erhaltene Quelle wurde ausgewertet; zusätzlich zu den frühen handschriftlichen und gedruckten Quellen sind z. B. wertvolle Informationen etwa auch in den Briefen und Konversationsheften Beethovens zu finden, auf die entsprechend oft eingegangen wird. In den Abschriften wurden nämlich Korrekturen bald in der Handschrift des Komponisten, bald in der des Kopisten eingetragen; besonders faszinierend sind die sich wiederholenden Eigenarten des Beethovenschen Schriftzugs, die es ermöglichen, noch in einem einzigen Stakkatostrich die Hand des Meisters wiederzuerkennen.

Selbstverständlich sind die Quellen manchmal offenkundig widersprüchlich: Eine zweitaktige Phrase etwa könnte mit gleicher Berechtigung unter einem einzigen Bogenstrich stehen oder taktweise unterteilt werden. In solchen Fällen wurden Erkenntnisse der historisch informierten Aufführungspraxis mit Original-Instrumenten im Vergleich zur Bogenführung heutiger Orchester herangezogen, um den bestmöglichen Text zu ermitteln, wobei alle den Quellen entstammenden Diskrepanzen im kritischen Bericht beschrieben werden. Beispielsweise könnte die Entscheidung für einen zweitaktigen Bogenstrich im langsamen Tempo, in dem ein Bogenwechsel ohnehin unumgänglich wäre, möglicherweise einen oder mehrere Bogenwechsel innerhalb des Taktes hervorrufen, obwohl dies eindeutig dem in den Quellen verzeichneten Tatbestand widerspräche. Manchmal liegt es im Ermessens-Spielraum des Herausgebers, den Ausgangspunkt eines Bogenstriches im Zweifelsfall selbst zu bestimmen. Auch hier können praktische Überlegungen eine wichtige Rolle spielen: Wenn etwa die Bogenführung lediglich in einem von zwei Fällen funktioniert, kann der Praktikablere gewinnbringend übernommen werden. Andererseits wird aber manchmal der Herausgeber durch die Quellenlage mit einem unausweichlichen Dilemma konfrontiert: Im ersten Satz der Sinfonie Nr. 4 (T. 36-42, 190-214 usw.) wird beispielsweise in den Quellen ausnahmslos der jeweilige Bogen auf die Vorschlagsnoten, nicht jedoch auf die Hauptnote gesetzt, obwohl letztere offensichtlich die einzig praktikable Lösung darstellt. In solchen Fällen wird die einzig vertretbare Vorgehensweise bevorzugt, d.h. der Text wird genauso wiedergegeben, wie er in den Quellen überliefert wurde.

Sicherlich ist es besonders erfreulich und lohnend, wenn dieser Reichtum an neuen Forschungsergebnissen auch unmittelbar zu hörende Korrekturen zu den bisherigen Texten mit sich bringt. In allen neun Sinfonien gibt es Stellen, die durch die Neu-Ausgaben tatsächlich neuartig klingen; es werden

BEETHOVEN



allenthalben Ohren gespitzt werden müssen, und bei einigen Stellen –vor allem in der 3., 7. und 9. Sinfonie– wird eine Neubewertung der psychologischen Wirkung innerhalb der formalen Anlage des jeweiligen Satzes wohl erforderlich werden. Zweifelsohne bietet dies eine faszinierende Möglichkeit, ein besseres Verständnis für den schöpferischen Geist Beethovens zu gewinnen. Mit dem Beginn des neuen Jahrtausends wird deutlich, daß die großen Sinfonien Beethovens, die wohl den Kern des gesamten Orchester-Repertoires bilden und dennoch lange Zeit auf eine die Absichten des Komponisten adäquat reflektierende Ausgabe verzichten mußten, jetzt nichts Geringeres als eine ebensolche verdient haben.

ZUR FREUNDLICHEN BEACHTUNG

Die neue kritische Urtext-Ausgabe aller Sinfonien von Ludwig van Beethoven von Jonathan Del Mar wurde im Jahr 2001 abgeschlossen. Alle Partituren sind zu moderaten Preisen sowohl im Studien- wie auch im Dirigier-Partitur-Format erhältlich, sowohl einzeln als auch in der günstigen vollständigen Studienausgabe. Parallel dazu sind die kritischen Berichte (in englischer Sprache) erschienen. Die Orchesterstimmen sind käuflich lieferbar. Das Material ist im Fachhandel erhältlich.

Weitere Informationen:

Bärenreiter Verlag

Postfach 10 03 29

D-34003 Kassel

Tel 0 (049) 561 • 3105-0

Fax 0 (049) 561 • 3105-176

<http://www.baerenreiter.com>

Email: info@baerenreiter.com

BEETHOVEN



DOKUMENTATION ZU BEETHOVENS SINFONIA EROICA

ARVA CLASSICS DVD 3900102-1

26

ABBILDUNGEN



1. Heiligenstadt bei Wien. Kolorierter Stich von Johannes Raulino



2. Das Beethoven-Haus in Heiligenstadt. Fotografie von unbekannter Hand



3. Das Heiligenstädter Testament (1802; S. 1)



4. Beethoven um 1800. Anonymes Ölgemälde

BEETHOVEN



5. Beethoven um 1803. Miniatur von Christian Hornemann



6. Beethoven um 1804. Gemälde von Willibrord Mähler



7. Beethoven um 1806. Gemälde von Isidor Neugass

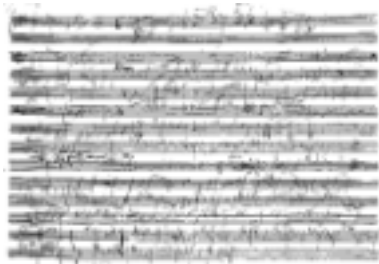
BEETHOVEN



DOKUMENTATION ZU BEETHOVENS SINFONIA EROICA

ARVA CLASSICS DVD 3900102-1

28



8. Sinfonia Eroica: Früheste Entwürfe



9. Sinfonia Eroica: Ansicht der ältesten erhaltenen Partitur-Kopie



10. Sinfonia Eroica: Titelblatt



11. Sinfonia Eroica: Partitur-Kopie, fol. 101r, 2.Satz, Takt 176–178, mit Korrekturen Beethovens

Vollaflösende Bilder im TIFF Format sind im ROM-Bereich dieser DVD im Ordner "EROICA_ILLUSTRATIONS" zu finden.