



Katholische  
Akademie  
in Bayern

## **Vom Mauerfall bis Fukushima: Beethovens IX. Symphonie als humanitäre Aktion**

**Michael Hartmann**

### **1. Einleitung**

„Freiheit, schöner Götterfunken“ ließ Leonard Bernstein den Bariton im Finale der IX. Symphonie am 25.12.1989 im Berliner Konzerthaus, wenige Wochen nach dem Mauerfall, singen – zum Ärger mancher Puristen. Dabei ist diese Eigenmächtigkeit keineswegs abwegig.

Schließlich wurde 1985 die von Herbert v. Karajan im Auftrag des Europarates eingerichtete Instrumentalfassung des „Freudenthemas“ zur offiziellen Hymne der Europäischen Union erklärt. Die einschlägige Website der EU bemerkt dazu: „Ohne Worte, in der universalen Sprache der Musik, ist die Hymne Ausdruck der idealistischen Werte Freiheit, Frieden und Solidarität, für die Europa steht.“ Und wenige Tage bevor die Anfrage an H. v. Karajan für dieses Arrangement erging, argumentierte der damalige französische Vorsitzende des Ausschusses für Raumordnung des Europarates René Radius am 9.7.1971: „Zu dieser Stunde, die von eigennützigen Berechnungen gekennzeichnet ist, zu dieser Stunde, da die Zahlen, Tarife und Handelsspannen die Debatten über Europa beherrschen, sollte sich die Versammlung mehr denn je bemühen, eben diese Debatte mehr auf jene Ebene zurückzuführen, auf der sie vor 25 Jahren begonnen hatte.“

Neben den politisch-ideellen Konnotationen bezüglich Beethovens IX. scheint in den diversen Benefizkonzerten anlässlich von Natur- und humanitären Katastrophen - wie etwa zuletzt der Erdbeben- bzw. Atomkatastrophe in Fukushima – eine andere Facette dieser Musik auf: ihr Trospotential angesichts der mitten in unserer Hightech- und durchrationalisierten Welt aufbrechenden Hilflosigkeit des Menschen gegenüber entfesselter Natur und angesichts der letz-

ten Unverfügbarkeit individuellen Schicksals. So brachten die 3 Münchner Spitzenorchester Staatsorchester, Rundfunksymphonieorchester, Philharmoniker jeweils mit ihren Chören unter der Leitung Zubin Methas das Beethoven-Werk am 2. Mai des Jahres zur Aufführung und erspielten dabei € 130.000 zugunsten des Japanischen Roten Kreuzes.

Interessanterweise ist gerade Japan jenes Land, in welchem es sich Musikgemeinden zur Aufgabe gemacht haben, die IX. von Beethoven einmal jährlich mit tausenden von auswendig singenden Menschen zur Aufführung zu bringen. Hier zeigen sich die tatsächlich Menschen verbindende Kraft der Musik und der singuläre Rang dieser Symphonie.

Doch ist diese Wertschätzung allein ein Phänomen unserer Tage?

## 2. Rezeptionsgeschichte

Bereits in den 1840er Jahren sprach der Musikschriftsteller (Nachfolger Robert Schumanns in der Leitung der *Neuen Zeitschrift für Musik*) und Lehrer am Leipziger Konservatorium Franz Brendel davon, „daß Beethoven in Sinn und Geist ein Republikaner gewesen“ sei und „prophetisch ausgesprochen [habe], wonach das Jahrhundert ringt, ein Himmelreich auf der Erde“. In den unruhigen Wochen vor den Barrikadenkämpfen im Mai 1849 studierte Richard Wagner die IX. Symphonie ein; bei der Generalprobe wandte sich der russische Anarchist Michail Bakunin an Wagner und seine Musiker mit der Aufforderung, beim nahenden Weltbrand unbedingt, auch unter Einsatz des Lebens, diese Symphonie zu retten. Als das Alte Dresdner Opernhaus während der Kampfhandlungen abbrannte, rief ein Aufständischer Richard Wagner zu: „Herr Kapellmeister, der Freude schöner Götterfunken hat gezündet, das morsche Gebäude ist in Grund und Boden verbrannt.“

Folgerichtig wurde für die Arbeiterbewegung des 20. Jahrhunderts die IX. Symphonie zu einem Kristallisationspunkt politischer wie kultureller Identität; nicht zuletzt, weil die Arbeiterchöre der 1920er Jahre höchst bedeutende Dirigenten aufzuweisen hatten: Erich Kleiber, Hermann Scherchen, Anton Webern.

Eine bis heute nachwirkende Tradition begründete Arthur Nikisch, als er am 31. Dezember 1918 in Leipzig mit dem Gewandhausorchester sowie dem durch den Bachverein verstärkten Gewandhauschor die IX. Symphonie aufführte. Diese erschien dem Kritiker des *Leipziger Tageblatt* in den durch das Kriegsende, die Abdankung der Monarchie und die Soldaten-Aufstände äußerst aufgewühlten, von großer Not geprägten Zeiten als die richtige Musik zur rechten Zeit: „Diejenigen, die in der Novemberrevolution die Erlösung erblicken, werden in

ihrer Seele beim Lied an die Freude die Resonanz empfinden, die andern werden ihre Sehnsucht nach der Lösung aller Wirrnisse, nach dem Frieden im Land in das Werk strömen lassen – ergreifen aber muß es heute alle, da wir zu keiner Zeit leidenschaftlicher um unser Schicksal rangen, als jetzt.“ Die nationalsozialistische Vereinnahmung dieser „Schicksalsmusik“ verwundert nicht, obgleich der allgemeine Verbrüderungsruf der Symphonie doch ideologisch gerechtfertigt und deutschnational gedeutet werden musste; auch dafür fanden sich beflissene Musikwissenschaftler. Die Retourkutsche folgte mit Hanns Eisler, der 1938 die Musik für seine Anliegen umfunktionierte: „Dieser Beethoven ist kein Zeuge für die faschistische Diktatur, aber er ist das Vorbild für den Antifaschisten, und der große Zeuge für die Wahrheit und die Gerechtigkeit unseres Kampfes.“

### **3. Verflechtung von Leben und Werk**

An diesen weit divergierenden Reklamationen des Werkes fällt doch als Gemeinsamkeit das starke individuelle Angesprochensein, die tiefe emotionale Aufrüttelung und die gemeinschaftsbildende Kraft – die Missbrauch und Abgrenzung gegenüber anders denkenden gesellschaftlichen Gruppierungen nicht ausschließt – dieser Symphonie auf.

Wie aber sieht Beethoven selbst seine Symphonie: als heroische Kampfmusik, als private Stellungnahme eines Künstlers zu sozialen Fragen, als religiöses Statement, als persönlichen Befreiungsschlag gegenüber seinem ihm übel mitspielenden Schicksal?

Hier gilt es vorab zwei Hindernisse für ein adäquates Verstehen zu vermeiden: Zunächst soll nicht einfach naiv 1:1 aus den Lebensumständen des Komponisten auf die Werke geschlossen werden. Nicht nur, weil Musik eine abstrakte Kunst ist und daher konkrete Zustände, Ereignisse, Gefühle ohne konnotative Verabredungen (wie z.B. in der barocken Rhetorik, welche musikalischen Figuren emotionalen Gehalt zuspricht) nicht schlichtweg benannt werden können. Vielmehr kann das im Werk sinnlich erscheinende Material, z.B. eine als optimistisch, rhythmisch kraftvoll, periodisch stimmig vom Hörer empfundene Melodie ja gerade den gegenwärtig widrigen Lebensumständen des Komponisten diametral entgegenstehen.

Und mit dem Hörer/Rezipienten kommt das zweite mögliche Hindernis ins Spiel: dessen (auch durch Traditionen, Mystifikationen usw. geprägte) eigenes Beethoven-Bild, worauf der einflussreiche Musikästhetiker August Halm schon 1927 hingewiesen hat, indem er der mit Beethoven gerne assoziierten Tragik, Trauer, Heroik entgegenhielt: „ daß man solches als das Eigentliche Beethovens nahm, daß man dagegen die Töne der Freude, der nicht erst errunge-

nen sondern naiven, unverkrampften, von selbst da seienden Freude, die Musik der Lust, des Übermuts, des idyllischen Behagens, der Heiterkeit und des frohen Muts als nicht so recht zu Beethovens Bild gehörend, mehr als Zustände der Erholung von gewaltigem Ernst gelten ließ: das geschah in der Hauptsache aus eigener eitler Weinerlichkeit und aus selbstgefälligem Weltschmerz heraus.“

Dermaßen sensibilisiert, und im Bewusstsein, dass der Notentext – um mit Carl Dahlhaus zu sprechen – „ebenso wenig die musikalische Wirklichkeit [darstellt] wie das Aktenstück die biographische“, darf jetzt nach biographischen Quellen gefragt werden, die Beethovens Lebensumstände und künstlerische Intentionen klären helfen.

### **3.1. Das Thema „Liebe“**

In einem Brief vom 16. November 1801 berichtet Beethoven von seiner durch die Taubheit bedingten gesellschaftlichen Isolation, die aber nun durchbrochen sei: „ich floh die Menschen, mußte Misanthrop scheinen und bin’s doch so wenig. – Diese Veränderung hat ein liebes, zauberisches Mädchen hervorgebracht, das mich liebt, und das ich liebe; es sind seit 2 Jahren wieder einige selige Augenblicke, und es ist das erste mal, daß ich fühle, daß Heirathen glücklich machen könnte“.

Weiter ist hier der auf 1812 datierte Brief an *die unsterbliche Geliebte* (deren Identität nach wie vor umstritten ist) zu nennen. Der Komponist hegt die entschiedensten Absichten („mache daß ich mit dir leben kann“), auch für die weitere Zukunft („ja ich habe beschlossen in der Ferne so lange herum zu irren, bis ich in deine Arme fliegen kann, und mich ganz heymathlich bey dir nennen kann“). Bekanntlich erfüllten sich Beethovens Hoffnungen nicht. Doch darf daraus kein misanthropisches oder gar frauenfeindliches Verhalten seitens des Komponisten gefolgert werden. Jedoch sehen wir hier eine geradezu klassische Krisensituation, hervorgerufen durch den dringlichen Vereinigungswunsch und dessen Versagung. Wir ahnen Beethovens Liebesintensität und sehen ein „dramatisches Zeugnis für sein Leben im und aus dem inneren Widerspruch, dem seelisch-mentalenen Konflikt“. In seinen Werken nun sublimiert er nicht nur seinen Gefühlsaufruhr; mehr noch: er setzt positive Ideale hinsichtlich geglückter heterosexueller Beziehungen in Musik, und verifiziert damit seine idealistischen Vorstellungen von personaler Liebe, die nicht zu trennen sind von seiner fundamental humanistisch-aufgeklärten Haltung, von der er 1808 berichtet: „Von Kindheit an lernte ich die Tugend lieben und alles, was schön und gut ist.“ So ist denn der Untertitel der 1. und 2. Fidelio-Fassung:

„Die eheliche Liebe“ ernst zu nehmen und als Ermutigung auch im gesellschaftspolitischen Sinne zu verstehen. Keinesfalls kann in der einzigen Oper einfach die Bedeutung des ehelichen Lebensglücks zugunsten der politischen Befreiungsbotschaft unterschlagen werden. Denn – wie Carl Dahlhaus zeigt – das „private Glück bildete – als Reservat – einen Gegensatz zu bürgerlicher Politik, die auf die Barrikaden ging, zugleich aber – als Inbegriff realisierter Humanität – den eigentlichen Zweck der Politik.“

Die idealistische und gleichwohl auf deren Realisierung abzielende Liebesvorstellung Beethovens unterscheidet sich grundlegend etwa von romantischer bis zur Selbstzerstörung führender und letztlich egoistisch auch den Partner/Partnerin mit in den Abgrund reißender Liebesleidenschaft, wie sie etwa in Richard Wagners *Tristan und Isolde* verklärt wird. Beethovens *Fidelio* bewahrt stets die „Achtung vor der personalen körperlichen, geistigen und seelischen Integrität des Gegenübers.“

In der IX. Symphonie bekräftigt Beethoven mit Schiller: „Wer ein holdes Weib errungen, mische seinen Jubel ein“.

### **3.2. Die Idee der Brüderlichkeit**

Im *Heiligenstädter Testament* (1802) beklagt der Komponist nicht nur seine zunehmende Taubheit, die er durch den Kuraufenthalt in Heiligenstadt zu bessern hoffte; er bittet auch die Gottheit, auf sein Inneres herabzusehen: „du kennst es, du weißt, daß menschenliebe und neigung zum wohlthun drin hausen“. Und im Blick auf sein Verhalten gegenüber den eigenen Brüdern schreibt er dieses: „ich habe es um euch verdient, indem ich in meinem Leben oft an euch gedacht, euch glücklich zu machen, seyde es -“. Von Brüderlichkeit hinsichtlich unseres Komponisten zu reden, heißt, sowohl das Verhältnis zu seinen leiblichen Brüdern als auch die allgemeine Idee der Brüderlichkeit zu bedenken, wie sie Beethoven aus der französischen Revolution kannte und schätzte. Daraus erklärt sich die ursprüngliche Widmung seiner III. Symphonie *Eroica* (1803-1804) an Napoleon ebenso wie deren radikale Rücknahme nach der Nachricht von der Kaiserkrönung Napoleons im Mai 1804, als Beethoven (einem glaubwürdigen Bericht seines Klavierschülers Ferdinand Ries zufolge) das Titelblatt mit der Namensnennung Napoleons zerriss, mit den Worten, Napoleon sei auch nicht anders als ein gewöhnlicher Mensch, und er werde nun auch alle Menschenrechte mit den Füßen treten und nur seinem Ehrgeiz frönen.

Gegen diese schlimme (Ent-) Täuschung der Ideale von Gleichheit und Brüderlichkeit setzt Beethoven mit Schiller seine fulminante Botschaft von der Verbrüderung aller Menschen.

Das Verwobensein privater Lebensumstände mit politischem Weitblick und Interesse dokumentiert das die Jahre 1812-1818 umgreifende Tagebuch, das uns Beethoven nicht allein mit Problemen seiner eigenen Existenz, sondern mit Fragen nach dem menschlichen Leben schlechthin befasst zeigt. Hier spiegelt sich auch die enorme Belesenheit des Komponisten (unter den Autoren finden sich Aristoteles, Boethius, Euripides, Homer, Quintilian, Plutarch, Platon, Tacitus, Shakespeare, Goethe, Herder, Kant, Klopstock, Lessing, Schelling, Schiller, die Brüder Schlegel, Schleiermacher); diese dürfte auch zur Überwindung enger Selbstfixierung mit beigetragen haben. Jedenfalls erkennen wir, dass Beethoven „selbst bei größter und schmerzlichster existentieller Selbstbetroffenheit, ins Allgemein-Menschliche ausgreift. Auch und gerade das Eigene ist ihm nur Stoff im Spiegel des Übergeordnet-Allgemeinen.“

In der Musik bearbeitet Beethoven diese seine Lebensthemen; hier gelingt ihm das, was er in dem Tagebuch 1816 als die „große Auszeichnung eines vorzüglichen Mannes“ nennt: „Beharrlichkeit in widrigen, harten Zufällen“. Wie können nun die angesprochenen Themen: Liebeswerben/Liebeskummer, schicksalhafte Krankheit, die *conditio humana* überhaupt, das Freiheitspathos und schließlich die Frage nach dem Schöpfer-Gott in einer Symphonie vermittelt werden?

## **4. Musikalische Gestaltung**

### **4.1. Musik des Ursprungs**

Beethoven unternimmt dies nicht unreflektiert affirmativ. Seine musikalische Antwort, seine musikalische Synthese dieser Themenkreise, die er in der IX. Symphonie präsentiert, ist ganz und gar modern: Sie ist evolutionär und kreativ gedacht! Paradigmatisch steht hierfür der Beginn der Symphonie: Wie aus einem Urgrund steigt der Klang auf; ein vages Tremolo der Streicher webt einen Quintraum, der weder Dur noch Moll fixiert; die definitive melodische, harmonische, rhythmische Gestalt ist noch offen:

**(Siehe Notenbeispiel 1 auf der nächsten Seite)**

**Allegro ma non troppo e un poco maestoso** ♩ = 88

Violini I  
Violini II  
Violen  
Violoncelli  
Bassa

BA 9099 © 1996 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

## Notenbeispiel 1

Der Hörer wird auf einen Weg gesetzt, der letztlich zur Proklamation der menschlichen Gemeinschaft als einer friedvollen Vereinigung von freien Bürgern führt. Dass die IX. Symphonie „die Welt, zu der sie gehört erst schafft, hört man ihren ersten Takten an. So ist die Ursprungsmusik des 19. Jahrhunderts, von Beethovens Neunter bis zu Mahlers Erster, nicht restaurativ, sondern kreativ, und konsequent modern. Sie vollzieht an sich, mit ästhetischen Mitteln, das Programm der Moderne: Individuation.“

Mit der Individuation und deren positiver Aufhebung im freien Bund freier Individuen beruhigt sich jedoch das Leben nicht, sind die Ziele noch nicht erreicht.

Friedrich Schiller sprach von den zwei Fundamentalgesetzen, denen folgend der Mensch „alles Innre veräußern und alles Äußere formen [soll]. Beide Aufgaben, in ihrer höchsten Erfüllung gedacht, führen zu dem Begriffe der Gottheit.“ Die Evokation des Schöpfergottes geschieht im Finale mittels musikalischer Topoi, die sich teils in den Liedern, teils in seinen Messenvertonungen finden.

### 4.2. Das Ineinander von Pathos, Ethos und Lyrik.

Der durchaus pathetische Beginn erinnert mit seinen Doppelpunktierungen, zahlreichen Akzentuierungen, schmetternden Trompeten und Pauken an die französische Ouvertüre der Revolutionszeit, deren humanistische Ideale zu Beginn der 1790er Jahre Beethoven begeistert aufgriff, zwischenzeitlich (nach 1804) verloren glaubte, aufgrund seiner negativen Erfahrungen mit der restaurativen Ära Metternich aber wieder positiver beurteilte. Das Pathetische an Beethovens Musiksprache ist kompositorisch intendiert, denn nach der Definition des auch

Kant beeinflussenden Ästhetikers Johann Georg Sulzer (1720-1779) hat das Pathetische „nur da statt, wo es um das Leben, oder um die ganze Glückseligkeit einer Hauptperson, ganzer Familien oder gar ganzer Völker zu thun, oder wo der Gegenstand seiner Natur nach ganz erhaben ist.“

Der Rhythmus selbst wiederum erschien Sulzer als „wichtigstes Vermögen der Musik, ihre affektive Besetzung pathetisch zu steigern oder ethisch zu regulieren und ihr so auf vernünftige Weise *die Art einer sittlichen oder leidenschaftlichen Rede* zu verleihen.“

Der I. Satz der Symphonie reflektiert dabei die ambivalenten Erfahrungen des Komponisten mit der Revolution sowie seine eigenen Lebenskrisen. So wird zu Beginn der Reprise (Takt 301ff.) das Hauptthema nicht positiv affirmativ wahrgenommen, es stellt sich vielmehr der Eindruck einer Musik des Scheiterns ein: „Als *Vernichtung, Zerschmetterung, und Selbstzerfleischung* ist dieser Einbruch charakterisiert worden. [...] Trauermarschartig rhythmisierte Motive der Bläser beschließen den 1. Satz“.

Ein echter Theatercoup eröffnet den II. Satz: Paukenschläge nach den einleitenden wilden Oktavsprüngen elektrisieren den Hörer. Energisch vorwärtstreibende Rhythmen stemmen sich jeglicher Resignation entgegen. Das Trio-Thema dieses Satzes (Takt 414 ff.) assoziiert mit seiner Tonart, dem geringen Ambitus und der liedhaften Melodik bereits das Freudenthema des Finales, als wollte uns der Komponist ermutigen, den Kampf um ein Leben in Freiheit, Friede, Brüderlichkeit und Freude nicht vorschnell aufzugeben. Das Ziel, auf das hin die symphonische Entwicklung wie auch die menschliche Gesellschaft unterwegs sind, wird dem Hörer bereits angedeutet.

Der III. Satz bietet nicht nur einen lyrischen Kontrast zu allen Turbulenzen der beiden ersten Sätze. Er zeigt sich „erfüllt von jener rückwärtsgewandten und melancholisch fundierten Sehnsucht nach dem *verlorenen Paradies*.“

Dieser Eindruck verstärkt sich beim Vergleich dieser Idylle mit dem langsamen Satz der Klaviersonate c-Moll op. 13 von 1798/99, die Beethoven selbst mit *Grande Sonate Pathétique* überschrieb. Siegfried Mauser sieht vor allem in den „lapidar vorwärtstreibenden“ Begleitfiguren des 1. Satzes der Sonate „eine theatralische Dynamik, die [...] Assoziationen zu Opernmusik zuläßt.“

Arnfried Edler spricht die auffälligen motivischen Bezüge dieser Klaviersonate zu der zwei Jahre zuvor erschienenen Oper *Medea* von Luigi Cherubini an. Das Pathos dieser Oper entspringe dabei „der die Grenzen der Humanität selbst überschreitenden Empörung über die Verletzung der ehelichen Treue, die als Metonymie für die Grundwerte menschlicher Gesell-

schaft im Allgemeinen und bürgerlicher im Besonderen in der Französischen Revolution zu höchster ethischer Ranghöhe aufgestiegen war.“

Die Ähnlichkeit spezifischer musikalischer Topoi (vor allem Rhythmik, Melodik und Gestik betreffend) sowie der Sujets von Sonate und Symphonie: revolutionäres Pathos, eheliche Treue als Spiegelbild gesellschaftlicher Zustände, idyllische Ruhe als Topos geglückten Daseins, bestätigt aufs Neue die bereits entdeckte Themenpalette der Symphonie.

## **5. Das Finale und die Ode *An die Freude***

### **5.1. Die Instrumentalrezitative**

Bereits die Coda des *Adagio* verweist mit ihren Fanfarenstößen auf das *Finale* und dessen von Beethoven selbst den Schillerschen Versen hinzugefügten Worten: „O Freunde, nicht diese Töne!“ Diese Devise wird mehrfach in den Instrumentalrezitativen proleptisch angemahnt, wobei diese selbst wiederum „auf die zitathaft eingeblendeten Reminiszenzen an die vorangegangenen Sätze [...] reagieren.“

Übrigens: Diese vielleicht seltsam anmutende Häufung von Instrumentalrezitativen ist für Beethoven charakteristisch: Bereits in früheren Kompositionen ist er immer wieder in Momenten höchster seelischer Anspannung zum Rezitativ übergegangen. Etwa im Lied *Der Wachtelschlag* zu den Worten „Schreckt dich im Wetter der Herr der Natur, bitte Gott, bitte Gott“. Oder im *recitativo accompagnato* (T. 174) der *Missa solemnis*, das auf die Kriegsepisoden des *Dona nobis pacem* folgt. Letztere sind sicher auch ein Niederschlag der eigenen Kriegserfahrungen des Komponisten aus dem Jahr 1809, als Napoleonische Truppen auf Wien vorrückten.

### **5.2. Das Freudenthema.**

Im Takt 92 erklingt erstmals instrumental Beethovens resp. Schillers freudige Botschaft, die allen vorher anklingenden und abgearbeiteten dramatischen, resignativ-melancholischen sowie heroisch-pathetischen Ideen gegenübersteht und diese auflöst: „Alle Menschen werden Brüder“.

Dieses überaus eingängige, einfach, mit kleinen Intervallschritten aufgebaute „Freudenthema“ stiftet geradezu zum Mitsingen an; alles Elitäre ist dieser Episode fremd; hier nagt kein Zweifel; hier darf man Mensch sein. Für den zeitgenössischen Musikpublizisten Adolph Bernhard Marx (1795-1866) birgt die in warmen orchestralen Basstönen vorgetragene Melodie „langverschüttete und übertäubte Jugenderinnerungen. Es ist wie ein halbvergessenes Lied, das man im Vorsichhinsummen sich wieder zusammensucht.“ (Notenbeispiel 2, )

4

Allegro assai  $\text{♩} = 80$

91

103

110

116

122

Edition Breitkopf 15576

Notenbeispiel 2

Angeführt vom Bariton-Solisten stimmt der Chor in die Freude, den schönen Götterfunken, ein, wieder abgelöst durch das Solisten-Quartett, um schließlich nach der dritten Strophe in einer grandiosen Vision einen ersten Höhepunkt des Finales zu erreichen: „Und der Cherub steht vor Gott.“

Hier bricht Beethoven ab, und, als sei durch diese Vision der vor dem Thron Gottes stehenden Engeln den Menschen neue, bisher nicht gekannte himmlische Kraft zugewachsen, ruft der Tenor-Solist emphatisch die Brüder dazu auf, „froh wie ein Held zum Siegen“ die Lebensbahn zu durchlaufen. Schiller hat diese Textpassage ganz offensichtlich an Psalm 19 ausgerichtet.

### **5.3. Anklänge an Psalm 19.**

Der Psalm 19 preist Jahwe, der die Sonne erschaffen hat, welche wiederum „froh wie der Held, der durchläuft seine Bahn“ den Himmel durchheilt. Im Alten Orient war die Sonne das Sinnbild für Gottes Gerechtigkeit; Natur und Sittlichkeit verschränken sich gemäß dieser Vorstellung. Beethoven war sich dieser Verbindung überaus bewusst, wie sein emphatischer Eintrag vom 1. Februar 1820 in sein Konversationsheft beweist: „Das moralische Gesetz in unß, und der gestirnte Himmel über unß‘. Kant!!!“

Als Marschmusik gestaltet, transportiert diese Passage eine optimistische Gesellschaftsvorstellung: Die Fortschrittsidee in Form einer brüderlichen Gemeinschaft freier Bürger wird letztlich nicht Utopie bleiben, sondern siegen. Dem schließt sich die zweite frohe Botschaft dieser Symphonie an: „Brüder! Überm Sternenzelt muss ein lieber Vater wohnen.“

Diese Überzeugung wehrt jegliche Selbsterlösungs-ideologie sowie alle sozialutopistischen Vorstellungen einer mit geschichtlicher Notwendigkeit ausbrechenden klassenlosen Gesellschaft ab. Der Fortschritt zur ersehnten Welt der Brüderlichkeit, der Freiheit und Gleichheit – also zu den verwirklichten Idealen der französischen Revolution – geschieht nicht ohne den Segen Gottes.

Aus seinem mit starken Gebrauchsspuren und zahlreichen Randnotizen versehenen Exemplar des zweibändigen Werkes „Betrachtungen über die Werke Gottes im Reiche der Natur und der Vorsehung auf alle Tage des Jahres“ (1785) des protestantischen Theologen Christoph Christian Sturm zitiert Beethoven in seinem eigenen Tagebuch Ende 1818 folgendes: „Gelassen will ich mich also allen Veränderungen unterwerfen und nur auf deine unwandelbare Güte o Gott!

Mein ganzes Vertrauen setzen. Dein Unwandelbarer, Deiner soll sich meine Seele freuen. Sey mein Fels, mein Licht, ewig meine Zuversicht.“

Vergleichen wir hier nochmals Psalm 19, wo es heißt: „die Gerichte Jahwes sind Wahrheit, sie sind alle gerecht. [...] Dein Knecht will ihrer achten in Treue; sie halten bringt reichen Lohn.“ (V 10.12)

Gott gegenüber ziemt sich als adäquate Haltung das Niederknien. Beethoven setzt dieses musikalisch auf tiefsinnige Weise um. Den Worten „Ihr stürzt nieder, Millionen?“ geht ein kurzes Orchestervorspiel voraus, das mit seinen dunklen Farben (keine Violinen, jedoch geteilte Bratschen, Celli, tiefe Klarinetten und Fagotte) einen orgelähnlichen Klang erzeugt und nach der Vorschrift des Komponisten *divoto* vorzutragen ist. Diese Takte korrespondieren in Klangfarbe, Tempo und Intention dem zwischen *Sanctus* und *Benedictus* der *Missa solemnis* eingefügten Orchester-*Praeludium*. In der liturgisch gefeierten Messe gab es damals die sog. Elevationsmusik, die zur Wandlung gespielt und von den Gläubigen daher kniend gehört wurde. Die parallele Ideenwelt zwischen *Missa* und *IX. Symphonie* wird an dieser Stelle wieder deutlich. Nach der im Fortissimo vorgetragenen Überzeugung: „Überm Sternenzelt muss er wohnen“, wird diese Devise im Pianissimo wiederholt, „gleichsam verloren in der unendlichen Weite des Alls. Das Tremolo der Streicher und die Akkordrepetitionen der Holzbläser suggerieren das diffus-blinkende Sternenlicht; gleichzeitig vergegenwärtigen sie das Zittern und Erschauern des Menschen angesichts der Allmacht Gottes.“

Auch im Lied *Der Wachtelschlag* begleitet dieses triolische Tonmotiv die Aufforderung zum Gotteslob. Parallel zur III. Symphonie *Eroica* entstanden, beginnt das Lied mit exakt demselben rhythmischen Motiv wie der zweite Satz (Trauermusik) der *Eroica*. Auch im 2. Satz der VI. Symphonie (*Pastorale*) bringt Beethoven dieses Motiv mit dem Hinweis „Wachtel“. Zu Beginn des Liedes erscheint es zu den Worten „Fürchte Gott“ (im Kontext: „Horch, wie schallt's dorten so lieblich hervor! Fürchte Gott! Ruft mir die Wachtel in's Ohr“) offenkundig doppelsinnig:

„Da diese Worte zweifellos eine Mahnung an die Menschen ausdrücken, weisen sie indirekt hin auf den Satz *die Zeit ist erfüllt, und das Reich Gottes ist nahe gekommen*. Bereite dich, Mensch, für Gott, so mahnt also die Wachtel. Ihr Ruf trifft den Menschen und macht ihn auf das, was kommen wird, aufmerksam.“

## 6. Beethovens Frömmigkeit

Vermutlich war Beethoven kein im dogmatischen Sinne strenger Katholik. Dennoch zeigen uns viele persönliche Zeugnisse und die akribisch vertonten Messen seine Ernsthaftigkeit im Umgang mit fundamentalen Glaubensfragen, wie sie z.B. auch im Ordinarium der Messe formuliert sind. In diesem Zusammenhang ist seine exakte Kenntnis der liturgischen Anforderungen und einschlägigen theologischen Hintergründe zu erkennen.

E.T.A. Hoffmann berichtet in seiner Rezension der 1807 entstandenen C-Dur Messe op.86, von Beethoven erwartet zu haben, wie „sonst gern die Hebel des Schauers, des Entsetzens“ bei der Anschauung des Überirdischen zu bewegen. Stattdessen bezeuge die ganze Messe ein „kindlich heiteres Gemüt“, das „gläubig der Gnade Gottes vertraut und zu ihm fleht, wie zu dem Vater, der das Beste seiner Kinder will und ihre Bitten erhört.“

Die außerordentliche Sorgfalt der musikalischen Ausdeutung theologischer Glaubensartikel findet ihren Höhepunkt in der *Missa solemnis*. Schon das „Mit Andacht“ überschriebene *Kyrie* beginnt „*assai sostenuto*“ mit wiederholten Tonikaakkorden, ohne melodische und harmonische Bewegung: Dieser Topos evoziert die Vorstellung des Schöpfergottes als Ursprung allen Seins, der in sich ruhend, bewegungslos gedacht wurde. Der Einsatz des Chores geschieht jedoch nicht auf dem starken Taktteil: „Deutlich vor der signalhaft hervorgehobenen ersten Takt-Eins platziert, vermittelt sich der plakative Initialklang *vor der Zeit* und steht so für den Ewigkeitsgedanken, der sich mit der Omnipräsenz des angerufenen *Kyrios* verbindet.“

Besonders subtil gelingt Beethoven die Verklanglichung des Trinitätsdogmas im *Credo*. Zuerst unterstreicht er die wesentliche Einheit der göttlichen Personen, indem er jedem Credo-Bekenntnis das gleiche Orchesterritornell vorausgehen lässt: „in unum Deum“ (T. 1-4); „in unum Dominum“ (T. 34-36) und „in spiritum sanctum“ (T. 265-267). Dabei unterscheidet der Komponist aber tief sinnig: Nur die Orchesterritornelle für Vater und Sohn sind völlig identisch; das Hl. Geist-Ritornell aber erscheint gekürzt und in abweichender Tonart. „Zweifellos hat Beethoven den Artikel ganz bewusst musikalisch ausgelegt, etwa im Sinne der Johannesworte *Ich und der Vater sind eins* (10,30)“.

Mit einem deutlichen Stilwechsel bei „Et incarnatus est“ kommentiert Beethoven diesen Neubeginn der Heilsgeschichte in der Menschwerdung des Logos. Schon ein Kritiker der Uraufführung empfand darin eine quasi-gregorianische Chormelodie. Beethoven selbst notiert 1818 während der Vorbereitungsphase auf die Messen-Komposition seine Absicht: „um wahre Kirchenmusik zu schreiben – alle Kirchenchoräle der Mönche [...] zu suchen.“ Interessant ist auch die Wahl der dorischen Tonart. Zur Zeit der ersten Skizzen zum *Incarnatus* beschäftigte er sich ausweislich seiner Konversationshefte intensiv mit Gioseffo Zarlino (1517-1590), dem

Kapellmeister an San Marco in Venedig und einflussreichsten Musiktheoretiker seiner Zeit. Dieser bezeichnete unter Berufung auf Cassiodor die dorische Tonart als Geber/Vermittler der Schamhaftigkeit und Bewahrer der Keuschheit. Dorisch als die „keusche“ Tonart ist demnach die optimale Wahl für die musikalische Gestaltung der Jungfrauengeburt.

Übrigens: Auch die Ausführung des langsamen Satzes des Streichquartetts op. 132 – „Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart“ – (wobei Beethoven auf die Doxologie eines *Magnificat* von Palestrina zurückgriff), der einzigen anderen kirchentonalen Komposition, verdankt sich Zarlino. Dieser charakterisiert das Lydische als Heilmittel gegen die Erschlaffung des Geistes und zugleich gegen die Erschöpfung des Körpers.

Die Reihe der Beispiele ließe sich fortsetzen. Doch genügt dies, um hinreichend deutlich zu machen, wie unzutreffend die häufig kolportierte Meinung ist, Beethoven sei ein areligiöser, heroisch der Selbsterlösung zustrebender Mensch, ein Titan, gewesen. Vielmehr war er sich dem Verdanksein durch seinen Schöpfer – was auch wie Hiob zu klagen inkludierte – wohl bewusst.

Im Brief an die „unsterbliche Geliebte“ heißt es: „... und wenn ich mich im Zusammenhang des Universums betrachte, was bin ich und was ist der – den man den Größten nennt – und doch – ist wieder hierin das Göttliche des Menschen“.

Diese etwas wirr anmutende Textstelle ist wohl doch „als Ausdruck eines existentiellen Lebensgefühls zu verstehen [...], das sich in seinen besten und höchsten Augenblicken als *kommunizierende Röhre* des Göttlichen (Numinosen) erfährt.“

Aus dieser Beziehung Schöpfer-Geschöpf erwächst nicht nur die Devise: „Der gestirnte Himmel über uns, das moralische Gesetz in uns“; daraus nährt sich auch die freudige Zuversicht, das Leben als Ganzes ist weder dem Zufall geschuldet noch resignativ schicksalsergeben hinzunehmen.

Humanitäre Aktionen aller Art – auch die von Benefizkonzerten oder Dankesfeiern mit Werken Ludwig van Beethovens – sind keine leeren Ohnmachtsgesten. Denn die Schönheit der Natur, aber auch ihr Ausbrechen ins Chaos, und das ethische wie politische Engagement der Menschen auf dem Weg zu einer „brüderlich“-geschwisterlichen Gemeinschaft bleiben dem „lieben Vater überm Sternenzelt“ nicht gleichgültig. Das ist Anlass zur Freude. Humanitas und Christianitas verschränken sich bei Beethoven. Die Verbindung von Antike und Christentum prägen seine Weltanschauung und sein privates Lebensgefühl. Beide Welten geben ihm Stütze, Halt und Wegweisung auch in widrigen Zeiten. Beethoven lässt uns nicht im Ungewis-

sen hinsichtlich seiner Orientierungsmarken; diese sind personalisiert, wie wir aus einer Notiz vom Januar 1820 erfahren: „Socrates und Jesus waren mir Muster.“

#### Literatur:

- Carl Dahlhaus: Ludwig van Beethoven und seine Zeit, Laaber, 2. Aufl. 1988.
- Andreas Dorschel: Vom Beginnen. Bruckner und die Wechselfälle des Ursprungs im 19. Jahrhundert, in: H.-J. Hinrichsen/L Lütteken (Hg.), Bruckner – Brahms. Urbanes Milieu als kompositorische Lebenswelt im Wien der Gründerzeit, Kassel 2006, 128-143.
- Arnfried Edler: „Das Ereignis der 32“: Beethoven, in: Ders., Gattungen der Musik für Tasteninstrumente. Teil 2: Von 1750 bis 1830, Laaber 2003, 197-218.
- Siegfried Mauser: Beethovens Klaviersonaten. Ein musikalischer Werkführer, München, 2. Aufl. 2008.
- August Halm: Beethoven, Darmstadt 1979 (ursprünglich Berlin 1927).
- H.C. Robbins Landon: Beethoven. Sein Leben und seine Welt in zeitgenössischen Bildern und Texten, Zürich 1970.
- Wolfgang Stähr: IX. Symphonie in D-Moll, op. 125, in: R. Ulm (Hg.), Die 9 Symphonien Beethovens. Entstehung, Deutung, Wirkung, München und Kassel/Basel u. a. 5. Aufl. 2005, 246-263.
- Michael Hartmann: Geistliche Musik als Transzendenzsymbol, Neuried 2011.
- Keisuke Maruyama: Die Sinfonie des Prometheus. Die Dritte Sinfonie, in: H.-K. Metzger/R.Riehn (Hg.), Musik-Konzepte 56. Beethoven. Analecta Varia, München 1987, 46-82.

Erschienen in „zur debatte“ 1-2012