

Musik „ohne“ Beethoven

Streiflichter auf eine (etwas) andere Musikgeschichte

Finstreer Ernst und trauriges Entsagen
 War aus eurem heitern Dienst verbannt,
 Glücklich sollten alle Herzen schlagen,
 Denn euch war der Glückliche verwandt.
 Damals war nichts heilig als das Schöne,
 Keiner Freude schämte sich der Gott
 Wo die keusch errötende Kamöne,
 Wo die Grazie gebot.

(Friedrich Schiller: Die Götter Griechenlands)

Vorbemerkung

Irgendwann während der Arbeit an den folgenden Seiten beschlich den Verfasser der Gedanke, daß er sich eine Thematik gewählt hat, die zu keinem sinnvollen und somit guten Ende geführt werden kann. Da dürfte stets wieder eine Frage entstehen, eine Lücke sich auftun, wenn nicht gar ein klaffendes Loch, in das auch nur hineinzuschauen verstörende Anforderungen an weitere Erörterung stellte. Deshalb entschied sich der Verfasser, die jeweils abgeschlossenen (?) Teile zu veröffentlichen, selbst wenn er nicht immer gleich eine konkrete Vorstellung haben sollte, wie und womit das bislang zustande Gekommene zu einem imaginären Ganzen weiterzuführen sei. Es soll sich ergeben – wenn möglich, aber nicht unbedingt unter Einhaltung der chronologischen Reihenfolge. Mit diesem Vorgehen ist die Hoffnung verbunden, das Interesse von Lesern an den einzelnen „frischeren“ Textteilen zu wecken, vielleicht auch darauf, wie es denn weitergehen könne. Und der Verfasser wünschte sich, auf diese Weise ein wenig den Druck zu lindern, der nun einmal im Schreibprozeß und zumal durch jeden Gedanken an einen trotz aller Skepsis gewünschten Abschluß entsteht.

Eine Anmerkung noch zu den Notenbeispielen. Sie sind zum Teil recht umfangreich. Der Grund hierfür liegt nicht in den „unbegrenzten

Möglichkeiten“ der Digitalisierung, sondern darin, daß die Beispiele - wie übrigens auch die gesamte Darstellung - vor allem für interessierte Musikfreunde bestimmt sind. Die hier nun begegnende Einschränkung, daß nicht jeder Musikfreund des Notenlesens kundig sein dürfte, mag dadurch ausgeglichen werden, einem ausführlicheren Notentext auch gewisse gestische, „grafisch“ vermittelte Informationen entnehmen zu können.

1. Worum geht es?

Es ist keineswegs nur eine in der deutschen Romantik aufgekommene Idealisierung, in Beethovens Werk den Gipfelpunkt einer Musikgeschichte zu sehen, die zu ihm hingeführt und von ihm aus ihre durch dieses Werk geprägte Fortsetzung gefunden hat. Es ist die deutsche Musik, die durch Beethoven im 19. Jahrhundert eine bis heute ungeminderte Weltgeltung erlangte. Dieses Ansehen geht von seinem Werk auf verschiedenen Ebenen und in unterschiedlichen Perspektiven aus: als Vollendung der nach Beethovens Tod „klassisch“ genannten Periode zwischen 1770 und 1830 (Heinrich Heines „Kunstperiode“¹) sowie als Quelle und Impuls für die an diesem Werk sich vorrangig orientierenden Komponisten von Schubert und Schumann über Wagner, Bruckner, Brahms, Mahler bis zu Schönberg. Sie alle haben Größe und Bedeutung des Beethovenschen Werkes nicht zuletzt auch in bekenntnishaften Äußerungen zum Ausdruck gebracht. Johann Sebastian Bach wurde übrigens darüber niemals vergessen. Doch er scheint der Musikgeschichte in der Zeit entrückt zu sein, eine inkommensurable Größe, die stets anwesend ist, ein allmächtiger Geist, der allerdings außerhalb des Historismus keine unmittelbaren Spuren mehr hinterläßt. „Nicht Bach, sondern Meer sollte er heißen“, befand Beethoven.² Die Differenz zu diesem

¹ Heinrich Heine, *Gemäldeausstellung in Paris 1831*, in: Werke und Briefe in zehn Bänden, hrsg. von Hans Kaufmann, Bd. 4, Berlin 1961, S. 343.

² Karl Gottlieb Freudenberg, *Erinnerungen eines alten Organisten*, Breslau 1870, zitiert nach: Alexander Wheelock Thayer, *Das Leben Beethovens*, Bd. V, S. 224.

klingt etwa in Adornos Satz an, daß man zwar heute nicht mehr so komponieren könne wie Beethoven, aber so denken müsse, wie er komponiert hat.³ Dieses Denken brachte das „Ideenkunstwerk“ hervor, das sich von allen außerkünstlerischen Bindungen und Aufgaben – von profaner Unterhaltung bis zum religiösen Kultus – zu lösen suchte und autonomer Ausdruck subjektiver Anschauungen, Wünsche und Botschaften sein wollte. Ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts steigerten sich solche mit Musik verbundenen Intentionen zu einer Art Kunstreligion, in der Komponisten angesichts des Zustandes von Kunst und Welt zu der Überzeugung gelangten, eine messianische Rolle übernehmen zu müssen (Richard Wagner, Alexander Skrjabin, Karlheinz Stockhausen) oder diese auf sie übertragen wurde (z.B. auf Gustav Mahler durch einen Großteil der biographisch-hermeneutisch ausgerichteten Literatur über ihn).

Nun haben aber die hier zu nennenden Werke – von Beethovens *Missa solennis* über Wagners *Ring des Nibelungen* bis zu Bruckners 9. oder Mahlers 8. *Sinfonie* – nicht nur und bis heute überwältigende Wirkung ausgeübt, sondern auch und schon frühzeitig die Erinnerung an eine Zeit belebt, in der das subjektive Moment – so es überhaupt schon bewußter Teil des Komponierens war – noch stets eingebunden blieb in funktionale Aufgaben und Sinngebungen. Es war so etwas wie menschliches Maß, das man bei aller Bewunderung und allem Überwältigtsein angesichts unaufhaltsam zu wachsen scheinender Größe und Ausstrahlung – von Beethovens *Neunter* zu Mahlers *Neunter*, von Beethovens *Missa solennis* zu Schönbergs *Gurreliedern!* – allmählich, doch stets nachdrücklicher zu vermessen schien. Es waren aber wohl vor allem die Komponisten selbst, in denen sich solche Erinnerung regte – die Mehrheit des Publikums hatte ja bereits, je nach Bedarf, seine Ausweichmöglichkeiten zu entspannendem Wohlgefühl in den neuen Unterhaltungsformen der Salonmusik, der Gesellschaftstänze, Operetten, später in der Schlager- und Popmusik

³ Theodor W. Adorno, *Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte*, hrsg. von Rolf Tiedemann (Nachgelassene Schriften, hrsg. vom Theodor W. Adorno Archiv, Abteilung I, Fragment gebliebene Schriften Bd. I), Frankfurt/Main 1993, S. 231.

gefunden, die durch die im 20. Jahrhundert beherrschend werdende Vermittlung durch technische Medien weltweit massenhafte Verbreitung erfuhren.

Die Erinnerung der Komponisten aber gebar Wünsche und schließlich Sehnsüchte, die in jedem Fall die Wahrung höchsten Kunstanspruchs voraussetzten. Denn diese Erinnerung sollte sich ja zumindest nicht in jedem Fall gegen das „Ideenkunstwerk“ richten. Es ging weniger um Alternative, als vielmehr um eine Art Durchgang durch die Erfahrung mit diesem Werk, das damit zu einem neuerlichen Ausgangspunkt wird. Es dürfte kein Zufall gewesen sein, daß genau am Beginn dieses Besinnungsprozesses Heinrich von Kleist sein eindrucksvolles Bild vom „Baum der Erkenntnis“ fand, von dem wir wieder essen müßten, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen.⁴ Und Kleist wiederum fand es sicher nicht ohne Kenntnis von Schillers programmatischer Unterscheidung von „naiver“ und „sentimentalischer“ Kunst, die ihr Zeitalter kennzeichnete und ganz ähnliche Wunschbilder der Wiederkehr von Reinheit und Klarheit entstehen ließ.

Seitdem sind die Stimmen nicht mehr verstummt, die solche Intention in konkrete Wünsche, Absichten und auch in feste Entschlüsse kleideten: ob sie in Schumanns späterem Ideal einer natürlich-einfachen Musiksprache erschien oder in Wagners wiederholt geäußertem Wunschtraum, nach dem *Parsifal* nur noch „einsätzliche Symphonietten“ zu schreiben bis hin zum Mozart-Ideal, zu dem sich so grundverschiedene Komponisten wie Tschaikowsky und Richard Strauss sehnsuchtsvoll bekannten – und vielleicht gehört hierzu auch das angeblich letzte, auf dem Totenbett geflüsterte Wort Mahlers: „Mozart!“. Und sogar noch im 20. Jahrhundert, trotz aller Auflösungstendenzen in den traditionellen musikalischen Gattungen, Formen und Strukturen, schließlich des in ihnen verankerten Begriffs von Musik selbst, finden sich weiterhin Spuren dieses „Wunschdenkens“, frühzeitig bei französischen Komponisten wie Ravel und Debussy, wobei letzterer mit seiner mehr oder weniger ironischen Abwendung von Beethoven durchaus auch einen antideutschen politischen

⁴ Heinrich von Kleist, *Werke und Briefe in vier Bänden*, hrsg. von Siegfried Streller u.a., Bd. 3, Berlin und Weimar 1978, S. 480.

Akzent setzte. Oder in Richard Strauss' „Handgelenksübungen“ mit den späten Konzertstücken, aber auch mit seinen auf resignierenden Abschied gestimmten *Metamorphosen* und den *Vier letzten Liedern*: sie beschwören eine untergegangene Welt, auf die sich allerdings immer wieder die Hoffnung auf Wiedergeburt richtet.

Aufschlußreiche Gesichtspunkte ergeben sich aus dieser Perspektive zweifellos auch aus einer parallelen Betrachtung von Kompositionen Igor Strawinskys und Dmitri Schostakowitschs. Strawinskys Kompositionen seit den zwanziger Jahren vermochten ein ästhetisches Niveau zu wahren, auf dem sich die Abwendung vom „Ideenkunstwerk“ der Beethoven-Wagner-Mahler-Epoche weitgehend ohne die modischen Attitüden des grassierenden Neoklassizismus vollzog. Seine Spielart des Neoklassizismus erschien vielmehr als ein Ästhetizismus, der den Gegenpart bildete sowohl zum Funktionalismus, der „Unterhaltungsmusik“ und „Weltanschauungsmusik“ gleichermaßen beherrschte, wie zum Konservatismus bzw. Akademismus, die auf Tabuisierung des Traditionskanons abzielten. Ab den dreißiger Jahren verband sich dieser Ästhetizismus mit religiösen Bekenntnissen, wobei Strawinsky weiterhin äußerliche Bekundungen von Sentimentalität und Pathos vermied.

Aus alledem ergeben sich in der Sache gründende und deshalb von Autorabsichten unabhängige Berührungspunkte mit Schostakowitsch. So etwa durch die bereits gegen Ende der zwanziger Jahre zu beobachtende faktische Aufhebung des ästhetischen Gegensatzes von „hoher“ und „niederer“ Musik, die aus der Teilhabe an den Tendenzen der russischen Avantgarde mit deren Utopie der Einheit von gesellschaftlichem und künstlerischem „Fortschritt“ folgte. Hierin dürfte sich auch die Fähigkeit gebildet haben, Neuerungen im Bereich des musikalischen Materials ohne ästhetischen Verlust nachrangig zu behandeln und damit Originalität und Authentizität von Darstellung, Ausdruck und „Ton“ zu den entscheidenden Faktoren kompositorischer Arbeit zu machen. Spezifische Bedeutung hat dabei die Einbindung in den in der Sowjetunion ab den dreißiger Jahren herrschenden Kulturbegriff: Schostakowitsch hat das Konzept des „sozialistischen Realismus“ gewissermaßen beiläufig zur

Kennlichkeit entstellt; Ausdruck des Triumphes wird zum Ausdruck von Trauer, für die in der westlichen musikalischen Avantgarde nach Schönberg – wenn sie sich nicht, wie etwa bei Karl Amadeus Hartmann – weiterhin auf diese bezieht, kaum mehr ein Ton gefunden wurde; Ausdruck von Trauer wird hingegen zum Ausdruck befreiender Tröstung. Pathos vermischt sich mit spezifischen Formen von Heiterkeit, die zusammen einen Ausdruck vermitteln, in dem Lebensbejahung und Verzweiflung, Trost und Trauer nicht mehr zu unterscheiden sind und darin ihre Lebenswahrheit finden.

Auf diese Weise hat Schostakowitsch den fundamentalen Gegensatz von Propaganda, die als „Realismus“ ausgegeben wurde, und unirritiertem Selbstaussdruck, der die ganze Breite von den verbalen Äußerungen über die „angewandten“ Stücke bis zu den Werken als Klangbekenntnisse umfaßt, vernehmbar gemacht. Und schließlich: es deutet sich vielleicht in den Haltungen von Strawinsky und Schostakowitsch eine Wiederannäherung an (den späteren) Beethoven an. Schien Beethoven doch selbst in einigen, fast durchwegs hochbedeutenden Stücken wie z. B. der 8. *Sinfonie*, im Schlußstück (*Tempo di Minuetto*) der *Diabelli-Variationen*, in der *et vitam venturi*-Fuge aus der *Missa solemnis* oder im Finale aus dem letzten *Streichquartett op. 135* eine eigenständige, aber eben nicht traditionslose Variante von „Serenität“ vernehmbar zu machen – mithin also schien Beethoven selbst zu einer „Musik ohne Beethoven“ zurückgekehrt zu sein. So paradox diese Wendung sich auch anhören mag – sie paßte durchaus in die unvergleichliche und nicht selten ja auch unfaßbare Vielschichtigkeit des Beethovenschen Werkes. Ihm ist alles zuzutrauen.

Der eher symptomatische, nicht in mehr oder weniger geschlossenen Entwicklungszügen beschreibbare Charakter der hiermit umrissenen Thematik entzieht sich einer kontinuierlichen Geschichtserzählung mit klar begrenzbaren Epochengliederungen, stilistischen Entwicklungstendenzen, Gattungstraditionen usw. „Serenität“ im nach-beethovenschen Kontext ist daher, wie gesagt, vor allem ein Wunschbild, eine Sehnsucht, deren Intensität in dem Maße zunimmt bzw. zunehmen kann, wie die Möglichkeit ihres Gelingens in der

Lebenswirklichkeit noch immer mehr im Ab- als im Zunehmen begriffen ist. Und sie bindet sich wohl deshalb auch vornehmlich an einzelne Stücke – als ob es für ihre Schöpfer von vornherein klar ist, daß es sich nur um gewissermaßen flüchtige Wunschbilder oder gar nur um etwas Schimärisches handeln könne. So bietet bzw. konstruiert die folgende Darstellung keine „Geschichte“ und sie beschreibt auch nicht den Verlauf einer bestimmten, kontinuierlichen Entwicklungstendenz. Statt dessen reiht sie Stücke aneinander, in zeitlicher Folge zumeist, doch ohne übergreifende Aspekte zu suggerieren. Wenn es diese dennoch geben sollte, dürften sie eher mit übergeordneten ästhetisch-stilistischen Gegebenheiten zu tun haben, in die sämtliche gestalterische Elemente einbezogen sind. Vielleicht besteht der einzige wirkliche Bezugspunkt zwischen den im folgenden herangezogenen Kompositionen aus der Zeit „nach Beethoven“ – ob bewußt oder eher unbewußt, in Gänze oder nur in einzelnen Momenten – darin, daß sie dem Wunsch entsprangen, ohne Substanzverlust eine Distanz zum Klassiker aller Klassiker zu schaffen. Und es gehört wohl zur Eigenheit von solchen „Wunschbildern“, daß sie nur in unverwechselbarer und mithin in jeweils einmaliger Weise erscheinen können.