

Als Ludwig van Beethoven am 7. Mai 1824 seine neunte Symphonie zur Uraufführung brachte, kombinierte er das Stück mit seiner Ouvertüre „Zur Weihe des Hauses“ und drei Ausschnitten seiner Missa solemnis. Diese Konstellation wird Martin Haselböck am 6. und 7. Mai in der Historischen Stadthalle Wuppertal gemeinsam mit der Wiener Akademie und dem WDR Rundfunkchor in Kooperation mit dem Beethoven-Haus Bonn nachstellen. Wir sprachen vorab mit Birgit Lodes. Sie ist Professorin für Musikwissenschaft an der Universität Wien und seit mehr als zwei Jahrzehnten eine ausgewiesene Beethoven-Forscherin. F.A.Z.

Woran erinnern wir eigentlich mit der Rekonstruktion der Uraufführung von Beethovens neunter Symphonie?

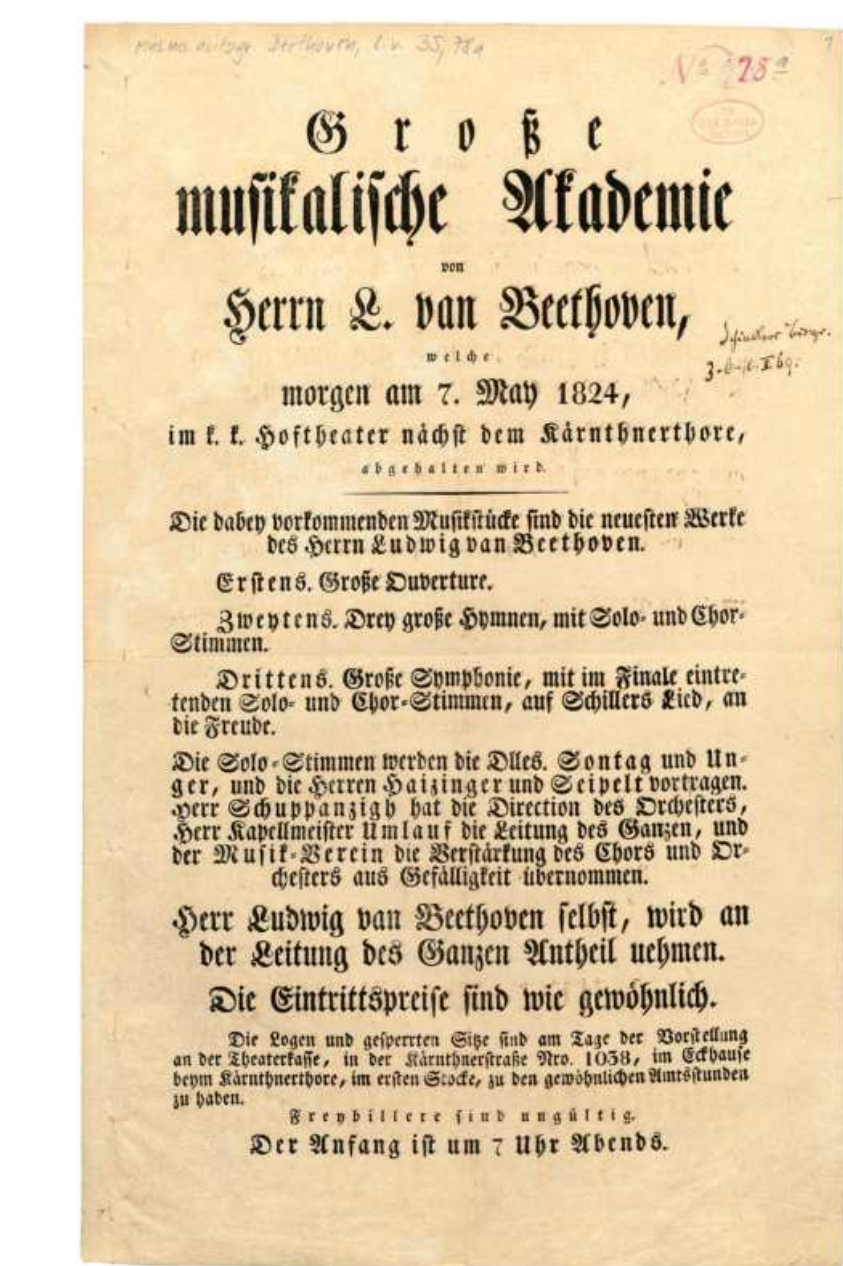
Das ist ein Versuch, sich daran zu erinnern, in welcher Form Beethoven seine neunte Symphonie selbst präsentieren wollte. Ein Versuch der Bereicherung unserer eigenen Hörerfähigkeiten, weil die Neunte in der Rezeptionsgeschichte unglaublich mit Bedeutung aufgeladen wurde und immer wieder aufgeladen wird, ganz zu Recht. Aber vieles von den ursprünglichen Zusammenhängen ist darüber auch verloren gegangen: nämlich die Neunte in gattungübergreifenden Bezügen zu hören. Und zwar jenen, in denen Beethoven diese Symphonie sowohl komponiert als auch aufgeführt hat. Als Ideal schwebte ihm eigentlich vor, die ganze Missa solemnis und die ganze neunte Symphonie in einem Konzert zu Gehör zu bringen. Ich wundere mich, dass dies bis heute noch niemand versucht hat, denn ich glaube, dass wir daraus einiges lernen könnten.

Welche Erwartungen haben Sie, wenn Martin Haselböck in Wuppertal die Uraufführung der Neunten nachstellt?

Wir schalten der Aufführung ja eine gemeinsam mit Christine Siegert vom Beethoven-Haus Bonn organisierte, dreitägige Tagung voraus, zu der renommierte Beethoven-Forscher und Historiker aus der ganzen Welt eingeladen sind, um gemeinsam über dieses Ereignis zu reflektieren. Ich bin mir sicher: Das Finale der neunten Symphonie hätte Beethoven nie so komponiert ohne die Erfahrungen aus der Missa solemnis. Die Werke sind unmittelbar hintereinander entstanden. Egal, ob man jetzt an die Kriegssymbolik und die Visionen, gar die Utopien des Friedens, der Freude denkt, an die Fugenkompositionen oder an bestimmte Verfahren der Textbehandlung – die Neunte setzt einfach die Erfahrung der Missa voraus. Meine Hoffnung ist, dass sich bei diesem Konzertprogramm die Hörerfahrung sinnvoll rundet, wenn der Chorsatz nicht so isoliert am Ende steht, sondern man schon zuvor Chor und Solisten mit dem Orchester gehört hat. Beethoven hatte so etwas Ähnliches schon bei seiner großen Akademie vom 22. Dezember 1808 gemacht: Die Uraufführung der fünften und sechsten Symphonie ging zusammen mit dem vierten Klavierkonzert und zwei Sätzen aus seiner C-Dur-Messe, abschließend kam die Fantasie für Klavier, Chor und Orchester dazu. Beethovens Konzertprogramme sind nicht zusammengewürfelt, sondern genau überlegt.

In Ihrem jüngsten Essay zur Neunten widersprechen Sie der Behauptung Theodor W. Adornos, dass die Missa solemnis völlig verbindungslos zum Rest von Beethovens Gesamtwerk dastehe.

Genau. Das ist eine Rezeptionsproblematik. Wir hören zu sehr in Werkgruppen: hier die neun Symphonien, dort die zwei Messen, die dann ganz monolithisch begriffen werden (da war Adorno sehr plastisch in seiner Ausdrucksweise). Adorno bezeichnete die gesamten späten Orchesterwerke Beethovens als „Spätwerke ohne



Anschlagszettel zur Uraufführung von Beethovens neunter Symphonie mit Teilen der Missa solemnis und der Ouvertüre op. 124. Foto Staatsbibliothek zu Berlin

Vor 200 Jahren wurde Beethovens neunte Symphonie uraufgeführt

Erschauern vor der Größe Gottes

Die Musikhistorikerin Birgit Lodes über politische, theologische und stilistische Verbindungen in Beethovens Spätwerk.

ne Spätstil“. Wenn man aber, wie in diesem Konzert, die Ouvertüre „Zur Weihe des Hauses“, die Missa solemnis und die neunte Symphonie hintereinander hört, entdeckt man durchaus eine verbindende Ästhetik und viele Bezüge zu den späten Klaviersonaten wie den letzten Streichquartetten: diese erratischen Blöcke, dieses schroffe Aneinanderstoßen von

Formteilen. Das sind Auffälligkeiten, die Erfahrungen mit Textvertonung voraussetzen. Ich würde es „parataktisches Komponieren“ nennen: ein Affiziert-Sein von großen sprachlichen Bildern, die unglaublich prominent und wirkungsvoll ausgearbeitet werden müssen. Jedwedes Beiwerk von Überleitungen spart er sich ein. Wenn man die Missa und das

Finale der Neunten ohne Text hören würde, wären sie sehr nahe am sonstigen Spätstil Beethovens.

Sind die stilistischen Ähnlichkeiten ideell begründet?

Besonders im Gloria und im Credo der Missa spielt das Bewegtsein des niederen Menschen von der Ahnung Gottes eine große Rolle. Hören Sie sich den Anfang des Gloria an: Mit überschäumender Begeisterung geht der Blick bei „Gloria in excelsis Deo“ in die Höhe – ganz unverbunden folgt darauf das „et in terra pax hominibus bonae voluntatis“. Da sind die Menschen ganz an den Boden gedrückt. Von dort aus geht immer wieder der ahnende Blick zum christlichen Gott oder zum übergeordneten göttlichen Prinzip über den Sternen, die Beethoven, inspiriert unter anderem durch Immanuel Kant, immer wieder beschäftigt haben. Und das finden wir in der Neunten wieder an Stellen wie „und der Cherub steht vor Gott“ oder „überm Sternenzelt muss ein lieber Vater wohnen“. Wenn man das Finale der Neunten vergleicht mit dem Agnus Dei der Missa und der doppelten „Bitte um inneren und äußeren Frieden“, wie Beethoven schreibt, wo ja auch die Kriegsmaschinerie ins Messordinarium einbricht, so sind die Parallelen offenkundig. Diese Bitte bekommt in der Neunten vielleicht eine universellere Wendung.

Den frei hängenden verminderten Septakkord in der Neunten bei „muss ein lieber Vater wohnen“ höre ich als Zeichen des Ausgesetzt-Seins im Kosmos. Nach religiöser Geborgenheit klingt das nicht.

Es ist eher ein Erschauern vor der Größe und ein Bewusstsein der Unerreichbarkeit Gottes. Da bin ich auch mit Adorno nicht einig, der darin nur ein verzweifeltes und gebrochenes Beschwören göttlicher Größe sieht. Beethoven hat nach einem persönlichen Verhältnis zu Gott gesucht. Darin war er durch den Theologen Johann Michael Sailer, den späteren Bischof von Regensburg, inspiriert. Drei von dessen Schriften fanden sich in Beethovens Nachlass. Dass er darin viel gelesen hat, zeigt sich in Formulierungen in seinen Briefen und seinem Tagebuch. Es geht darum, dass man als reflektierender Mensch eine persönliche Beziehung zu Gott aufbauen soll. Es geht nicht darum, wie Anton Bruckner es getan hat, soundso viele Ave Maria oder Vaterunser herunterzubeten, sondern unter Gebrauch des eigenen Verstandes einen Bezug zu Gott zu finden. Als Beethoven die Missa komponierte, hat er sich den Messtext nochmals aufgeschrieben, den er von Jugend an kannte, und jedes lateinische Wort in seinem Schulwörterbuch nachgeschlagen, um sich Übersetzungsvarianten zu notieren. Deshalb verläuft die Vertonung des Messtextes bei Beethoven nicht nach Schema F, sondern bietet immer wieder individuell gesuchte Bilder auf. Beide Werke, die Missa wie die Neunte, haben viel mit der Ahnung von und der Suche nach Transzendenz zu tun. Adorno sagt, das sei nur aufgesetzt; Beethoven glaube nicht mehr daran; das sei ein einziges „Pseudo“. Da bin ich ganz anderer Meinung.

Eine kryptoprotestantische Frömmigkeitskritik beim Katholiken Beethoven?

Ja, das trifft es ganz gut. Wobei Sailer eine spätaufklärerische Strömung in der katholischen Theologie vertritt. Aber die Kirche und deren Hierarchie waren Beethoven wirklich nicht wichtig.

Sie deuten in Ihrem Essay an, dass die Programmkonstellation vom 7. Mai 1824 auch eine politische Dimension habe und die Ordnung Europas nach dem Wiener Kongress widerspiegeln.

Ja, zum einen kam die Aufführung in Wien nur zustande, weil sich so viele Kunstfreunde dafür einsetzten. Im Februar

1824 wurde Beethoven eine von dreißig Personen unterzeichnete Petition übergeben und später in der Presse publik gemacht, um die Aufführung in Wien durchzusetzen. Eine ungeheure Werbemaschinerie betonte im Vorfeld den vaterländischen Charakter des Konzerts, mit dem es gelte, „der fremdländischen Kunst die Stirn zu bieten“. Das ging gegen die Rossini-Mode der Zeit. Der Besuch dieses Konzerts wurde zur vaterländischen Pflicht erklärt. Alle drei Werke hat Beethoven gemeinsam dem Schott-Verlag angeboten und Widmungen an Angehörige von Herrscherhäusern jener Mächte veranlasst, die im Zuge des Wiener Kongresses 1814/15 die „Heilige Allianz“ für einen ewigen Frieden in Europa geschlossen hatten: Die neunte Symphonie widmete er dem protestantischen König Friedrich Wilhelm III. von Preußen; die Missa solemnis dem Erzherzog Rudolph, einem Mitglied der katholischen Kaiserfamilie Österreichs, und die Ouvertüre „Zur Weihe des Hauses“ dem russisch-orthodoxen Fürsten Nikolaus Galitzin. So ganz zufällig scheint mir das nicht zu sein.



Birgit Lodes, Professorin für Musikwissenschaften in Wien. Foto privat

Ein musikalisches Fest zum „ewigen Frieden“ – das war Beethovens Beitrag zum Kant-Jahr 1824, nur siebzehn Tage nach dessen 100. Geburtstag.

Nanu? Ja! Sie haben absolut recht!

Wir kennen in etwa die Besetzungstärke und Choraufstellung am 7. Mai 1824. Auch danach wird sich Martin Haselböck in Wuppertal richten. Was könnte das für unsere Hörerfahrung bedeuten?

Besonders viel erwarte ich mir von der ungewöhnlichen Choraufstellung: Es ist belegt, dass dieser gemeinsam mit den Solisten bei der Uraufführung vor und nicht hinter dem Orchester stand – und zwar rechts und links vom Dirigenten. Das hat große Auswirkungen auf den Klang. Ich brauche dann keine zweihundert Menschen, um prominent über das Orchester zu dringen. Das ist eine kategorische Änderung für das Hören. Die Besetzungstärke lässt sich nicht hundertprozentig rekonstruieren, weil es da abweichende Angaben gibt. Wir halten uns jetzt an die kurz vor der Aufführung an den Direktor des Kärntnertheaters übermittelten Angaben. Das Stimmensmaterial zur Uraufführung der Neunten, das sich in Beethovens Nachlass fand, würde allerdings eine größere Besetzung nahelegen. Die Befunde widersprechen sich. Für mich persönlich liegt ein ganz besonderer Reiz in der von Beethoven selbst geplanten originalen Stückabfolge, die es ermöglichen wird, ästhetische Parallelen zwischen den letzten drei Orchesterwerken wahrzunehmen und auf diese Weise die Neunte in neue Kontexte zu stellen. – Vielleicht gelingt es uns ja sogar, damit eine neue Aufführungstradition anzustoßen!

Die Fragen stellte Jan Brachmann.

Zäsur der Geschichte

Das Beethoven-Haus Bonn feiert die Neunte

Es gibt kein zweites Werk der europäischen Musik, das so folgenreich war wie Ludwig van Beethovens neunte Symphonie mit dem Schlusschor nach Friedrich Schillers Ode „An die Freude“. Denn die Wirkung der Neunten schlug sich von Beginn an, mit der Uraufführung am 7. Mai 1824 im Wiener Kärntnertheater, sowohl ästhetisch als auch sozial und in gewisser Weise sogar politisch nieder. Das unterscheidet sie von vielen Werken, die ihr im Kunstrang ebenbürtig sein mögen.

Man hat die Neunte früh als gewaltige Kosmogonie gehört, als klingende Chronik der Schöpfung, an deren Ende der sprechend-singende Mensch vor Gott tritt. Richard Wagner deutete sie musikgeschichtsphilosophisch als Abgang der reinen Instrumentalmusik und Prophetie des künftigen Musikdramas. Viele Komponisten nach Beethoven waren von diesem Koloss so herausgefordert, dass sie ihm entweder auswichen oder ihn zu überbieten suchten mit spektakulären Finallösungen in der Symphonik, die nicht selten zu Krämpfen, Banalitäten und Peinlichkeiten führten.

Zugleich wurden die Aufführungen dieses Werkes Anlass großer Zusammenkünfte, manchmal der einzig möglichen Zusammenkünfte ohne Polizeigenehmigung. Die Rolle, die Beethovens Symphonien und Haydns Oratorien bei den deutschen Musikfesten im 19. Jahrhundert für die Entstehung der bürgerlichen Öffentlichkeit spielten, ist immens. Denkt man an die Massenchöre in Japans Stadien oder die soziale Mobilisierung durch die Neunte im Kongress mit dem Kinshasa Symphony Orchestra, so ist diese Wirkung bis heute nicht verblasst.

Schließlich war die Neunte immer eine Repräsentationsmonstranz politischer Überzeugungen: Hitler liebte sie, Stalin auch; inzwischen ist die „Freudenmelodie“ offizielle Hymne der Europäischen Union. Der Idealismus des Werkes trägt die Spuren einer Gewaltgeschichte seiner Benutzung. Thomas Mann spekulierte literarisch über die „Rücknahme“ des Finales der Neunten. Wie geht man heute mit diesem Werk um, das ans Ungeheuerliche grenzt?

Das Beethoven-Haus Bonn tut es auf zweierlei Weise. Einmal besinnt es sich zurück aufs Kunstwerk selbst: Am 6. und 7. Mai findet in der Historischen Stadthalle Wuppertal eine programmatische und aufführungspraktische Rekonstruktion der Uraufführung statt. Zudem widmet sich vom 4. bis 6. Mai die Wissenschaft dem Werk in einem Internationalen Beethoven-Kongress. Andererseits wird die Wirkung der Neunten beleuchtet. Eine Sonderausstellung im Beethoven-Haus Bonn dreht sich um „Bernsteins Beethoven“ im Umkreis



Leonard Bernstein 1989 im Berliner Konzerthaus. Foto Picture Alliance

der denkwürdigen Aufführung der Neunten zu Weihnachten 1989 in Berlin, als Leonard Bernstein „Freiheit“ statt „Freude“ singen ließ. Jamie Bernstein, die Tochter des Dirigenten, wird heute, am 3. Mai, zur Vernissage ebenso dabei sein wie Franz Kranke, damals der Junge, der Bernstein Hammer und Meißel reichte, damit er ein Stück aus der Berliner Mauer schlagen konnte.

Überdies zeigt das Beethoven-Haus noch vor der Fernsehpremiere auf Arte (5. Mai) den Dokumentarfilm „Beethovens Neun – Ode an die Menschlichkeit“ von Larry Weinstein, der den Idealismus Beethovens mit einer Welt konfrontiert, die für Weinstein durch Russlands Krieg gegen die Ukraine bestimmt wird und durch das jüdenfeindliche Attentat der Hamas am 7. Oktober, bei dem Weinstein selbst seine Schwester verlor. Die politische Benutzung der Neunten durch Klimaaktivisten, Kolonialismuskritiker und Unterstützer der Ukraine setzt Steinsteins Film dabei fort. Der Direktor des Beethoven-Hauses, Malte Boecker, sucht bewusst die Dopplung von historischer Besinnung und politisierender Fortschreibung der Rezeption: „Es geht um Utopie in Zeiten, da die Welt uns um die Ohren fliegt.“ JAN BRACHMANN

Ohne die Neunte gäbe es keinen Wagner, Bruckner, Mahler

Eine Begegnung mit dem Dirigenten Antonello Manacorda, der gerade alle Beethoven-Symphonien in schlanker Besetzung aufgenommen hat

„Als ich mich am Ende zum Publikum hin verbeugte, musste ich aufpassen, nicht rückwärts die Streicherpulte umzustößeln“. Was Antonello Manacorda mit selbstironischem Schmunzeln erzählt, spielte im Berliner Pierre Boulez Saal: konzipiert als edles Kammermusik-Gehäuse, brauchbar auch für kleinere Orchesterbesetzungen – aber gewiss nicht gedacht, um dort Beethovens Neunte an die Hörer zu bringen.

Und doch funktionierte es prächtig bei den Konzerten Ende Februar, als der Dirigent mit seiner Kammerakademie Potsdam und dazu, beim „Freuden“-Finale, mit Václav Luks’ „Collegium Vocale 1704“ optimales Platzmanagement demonstrierte: 35 Choristen zu den vier Solostimmen, gerade (oder immerhin?) noch fünf Celli und vier Kontrabässe als Konterpart für sechzehn Violinen, historische und moderne Instrumente im spannungsvollen Miteinander und, um mit dem Dichter der Freudenode zu sprechen, „gekeilt in drangvoll fürchterlicher Enge“. Es wurde eine mitreißende, furiose, in Teilen auch schroffe und herausfordernd aggressive Interpretation von schlanken 63 Minuten. Zum Vergleich: Herbert Blomstedt, auch nicht eben ein Langweiler am Pult, forderte vor einigen Jahren zehn Minuten mehr an Hörzeit.

Nun sind musikalische Interpretationsangebote keine Sportwettbewerbe unter dem Leitbild „schneller, höher, stärker“ – und für Manacorda spielten bei dieser Explosivität, die sich sozusagen als Umkehr-



Antonello Manacorda mit Beethovens Handschrift. Foto Imago

Reaktion aus der ungewohnten Komprimierung der Ensembles ergab, noch andere Faktoren mit. Einige Wochen später spricht er von der Erschütterung, nur wenige Monate nach dem Terroranschlag der Hamas vom 7. Oktober 2023 und dessen Folgen an einem Ort zu spielen, den Daniel Barenboim ja auch als Heimatort für sein West-Eastern Divan Orchestra – einem Projekt friedlicher Zusammenarbeit zwischen jungen Menschen jüdischer wie arabischer Herkunft – entworfen hat. Eine andere Assoziation war, angesichts der tschechischen Sänger und ihrer Begeisterung bei dieser ersten gemeinsa-

men Arbeit, die an den „Prager Frühling“: eine Utopie, ihr Scheitern und die Gedanken, was sich reichlich 50 Jahre später dennoch daraus entwickelt hat.

Gerade Beethovens letzte Sinfonie spielte in politisch konnotierten Vorgängen oft eine Rolle – bis hin zu ihrer aktuellen Nutzung als Europahymne. Wobei das Appellative und unverhüllt Pathetische, wie es sich vor allem im Finalsatz des d-Moll-Werkes aussingt, bei manchen späteren Musikkollegen, Musikwissenschaftlern und Interpreten nicht selten auch auf Misstrauen, zweifelnde Skepsis oder zumindest reservierte Distanz gestoßen ist. Manacorda indessen steht ohne Vorbehalt dazu: „Natürlich hat das Beethoven genau so gewollt, und man könnte fast sagen, dass hier zwei Symphonien in einer stecken – die ersten drei Sätze und dann noch einmal der vierte, aber in genau ausgewogenen Proportionen zueinander, so dass aus kleinen Zellen Großes entsteht. Am Anfang kommen erst einmal nur einzelne fallende Intervalle in einer Art Chaos-Nebel, aus denen sich dann das erste Thema auftrifft und entlädt; und auch die Symphonie insgesamt baut sich so auf – vom Kleinen und Isolierten zum Umfassenden und Zielgerichteten.“ Die Kulmination dieses „Zielgerichteten“ aber sind für ihn die verschiedenen Steigerungswellen des Schlusssatzes: „Allein diese Kühnheit, den Vokalesatz durch die „sprechenden“ Rezipitäre der Celli und Bässe vorzubereiten, später dann die – für die Sänger auch wirklich physische –

Riesenanstrengung der Doppelfuge! Da fährt er natürlich alle rhetorischen Mittel auf, da will er überwältigen – mehr noch als im Finale der fünften Symphonie, das schon einiges vorgelegt hatte.“

Wenn sich der Dirigent mit seinem Faible für klare und scharfe Artikulation – „Sie werden ja gehört haben, wie ich die Pauken liebe – doch das wird natürlich nur sinnvoll in Verbindung mit weit schwingenden, getragenen Linien!“ – dann nicht nur auf diese beiden Beethoven-Symphonien, sondern, wie schon viele Kollegen vor ihm, auf alle neun eingelassen hat (sie erscheinen dieser Tage, pünktlich zum 200. Geburtstag der letzten, bei Sony), spielen für das Hör-Ergebnis nicht zuletzt Tempofragen eine wesentliche Rolle. Und hier kann man den konkreten Anlass unserer Begegnung streifen, bei der sich Manacorda dem Gegenstand seiner (wie vieler anderer Interpreten und Wissenschaftler) Neigung maximal nähern darf: dem fast kompletten, in der Berliner Staatsbibliothek aufbewahrten Autographen der „Neunten“. Vorsichtig aus Tresor und Schutzfutteral herausgezogen und vorgeführt wie eine kostbare Reliquie, liegt da nun ein wortwörtlich, wenn auch nur mit äußerster Vorsicht „handgegriffenes“ UNESCO-Weltkulturerbe auf dem Tisch.

Dass diese Partitur – Manacorda nennt sie „eine Messe ohne religiösen Text, ein philosophisches Credo“ – auch dem Komponisten selbst besonders wichtig war, steht zwar außer Frage. Gleichzeitig war

sie aber natürlich ein schlichtes Arbeitsmaterial, in das sich zuerst die Kopisten und Stimmenschreiber zu vertiefen hatten – und genau dafür findet sich gleich auf ihrer ersten Seite, rechts oben, die Anmerkung „120 Mälzel“. Eine jener Metronomangaben also, die man lange als bauerliche Irrungen eines komplett taubden und deswegen in manchen Fragen nicht mehr zurechnungsfähigen Künstlers erklärte, ehe sich Ende der 1980er Jahre Dirigenten wie Roger Norrington trauten, Beethoven auch an dieser Stelle ernst zu nehmen – mit faszinierenden Ergebnissen.

Natürlich folgt dem, gemäß seiner Klangphilosophie, auch der Italiener, und in den ersten beiden Sätzen der Neunten ist er sogar noch eine Kleinigkeit schneller als seinerzeit der britische Kollege. In anderer Hinsicht freilich schlägt er einen genau entgegengesetzten Weg ein: Norrington stellte damals nach dem Motto „den größten Brocken zuerst“ die Neunte gleich an den Beginn seines Aufnahmezyklus – in der Agenda Manacordas und der Potsdamer dagegen bildete sie, wie in Beethovens Werkchronologie, den Schlusssatz und die finale Krönung.

Aus seiner Sicht auch deswegen folgerichtige, weil sie „eine Brücke bis zur Moderne schlägt. Bruckner, Wagner oder Mahler – und alle, die dann wiederum an deren Werke anschließen – sind in ihrem Schaffen nicht ohne die neunte Symphonie denkbar. Sie hat den Raum für so enorm Vieles geöffnet, was danach kommen sollte.“ GERALD FELBER