

Book Review

Beethoven the European: Transcultural Contexts of Performance, Interpretation and Reception, hrsg. von Malcolm Miller und William Kinderman. Turnhout: Brepols, 2023.

xix + 410 pp. ISBN: 978-2-503-60290-5 (cloth). € 120,00. Beispiele, Illustrationen, Anmerkungen.

Beethovens Imperium

Beethoven the European („Beethoven der Europäer“). Was für ein ehrgeiziger und vielversprechender Titel! Und das in einer Zeit, in der die Welt außer Kontrolle zu geraten scheint, in der das Projekt der Europäischen Union schwere Rückschläge erlitten hat (durch die Finanzkrise 2007–08 und den Brexit) und in der ein Krieg, der der Ukraine von einem böswilligen und aggressiven Russland aufgezwungen wurde (ein unruhiges Reich seit Jahrhunderten, aber selbst, wenigstens westlich des Uralgebirges, ein Teil Europas), und der auch das Ziel hat, das europäische Projekt entgleisen zu lassen und dadurch den Kontinent zu destabilisieren.

Auch Beethoven lebte mehr als zwei Jahrzehnte seines Lebens in einer Welt, die aus den Fugen geriet. Die Französische Revolution und die Napoleonischen Kriege hatten das fragile Gleichgewicht erschüttert, das in Europa nach dem 1648 ausgehandelten Westfälischen Frieden bestanden hatte. Ja, man kann sogar sagen, dass Beethoven, „der Europäer“, in einigen Werken seiner „heroischen Phase“ den Ereignissen, die sich auf politischer und militärischer Ebene abspielten, auf kulturellem Gebiet eine Stimme gab. (Die *Eroica* ist das prominenteste Beispiel dafür, wie Beethoven den Zeitgeist einfing: ihr Trauermarsch, ihr Finale, das auf die Prometheus-Legende anspielt, ihre kühne Widmung an Napoleon – erwogen, aber dann zurückgezogen – sind Zeichen, die auf die turbulente Ära hinweisen). Und ja, auch er stellte sich vor, ein Eroberer zu sein, wie Napoleon, allerdings nicht gestützt auf Arsenale, sondern auf Waffen des Geistes und der musikalischen Kunst. Nach der Schlacht von Jena und Auerstedt (1806), in der Napoleon Preußen eine vernichtende Niederlage zufügte (und in der der Philosoph Hegel, mit einem Manuskript seiner „Phänomenologie des Geistes“ in der Tasche, den Weltgeist im französischen Kaiser zu Pferde verkörpert sah), soll Beethoven zu seinem Freund Wenzel

Krumpholz gesagt haben: „Schade, dass ich von der Kunst des Krieges nicht so viel verstehe wie von der Kunst der Musik. Ich würde ihn bezwingen!“

Ein Peanuts-Comic von Charles M. Schulz (mit einem Gespräch zwischen Marcie und ihre Freundin Peppermint Patty), den der Beethoven-Forscher David Levy in den 1980er Jahren an mich weitergab, ist eine Anspielung auf das, was Beethoven angeblich bei einer anderen Gelegenheit als Reaktion auf die Nachrichten, die er im Mai 1804 aus Paris erhielt, tat, und der den Beethoven-Mythos nährt und popkulturell fördert. Marcie (das Mädchen mit der Brille) erzählt Peppermint Patty die Geschichte, dass Beethoven die Eroica Napoleon gewidmet habe, aber (im nächsten Bild) als er hörte, dass Napoleon sich zum Kaiser krönte, „die Widmung zerriss“. Peppermint Patty findet diese Entscheidung gut und fragt sich (im letzten Bild): „Wer war Napoleon?“

Das sind Zeilen, die uns als Musiker ein gutes Gefühl geben. Wird hier doch eine der mächtigsten politischen Figuren Europas mit einer der bedeutendsten Figuren der Musikgeschichte verglichen. Und es scheint, als habe der Komponist in Bezug auf den Bekanntheitsgrad den Sieg davongetragen. Die Kunst, so sieht es aus, siegt über die Politik und das Militärische, ist langlebiger, besteht vielleicht sogar für immer.

Napoleons Reich war zwar nur von kurzer Dauer, aber über fünfzehn Jahre lang war er der mächtigste Mann in Europa, das er unter französischer Hegemonie zu vereinen suchte. Binahe wäre es ihm gelungen. Dann aber verliess „den Europäer“ sein Kriegsglück, und nach mehreren verlorenen Schlachten (Borodino, Leipzig, Waterloo) landete er auf dem Müllhaufen der Geschichte oder, weniger metaphorisch ausgedrückt, auf einer Felseninsel im Südatlantik, wo er sein Leben in der „Obhut“ britischer Soldaten und mit Schafen als Lebensgefährten beendete.

Beethovens Reich ist auch ca. 200 Jahre nach seinem Tod nicht untergegangen—im Gegenteil. Und als Künstler und Musiker freuen wir uns über diesen Tatbestand. Wir sehen es überall um uns herum: In den Konzertsälen, die wie Tempel für die Göttin der Kunst gebaut sind (oder ist die Göttin vielleicht ein Komponist und männlich?), in den Musikern, die sich als Orchester unter den halbdiktatorischen Befehlen eines Dirigenten versammeln, in der Musik, die in diesen Sälen gespielt wird, und in den Lehrplänen der Musikschulen und Konservatorien, die einem Repertoire gewidmet sind, das ganz oder zumindest teilweise mit jenem großen Musiker in Verbindung gebracht werden kann, der ein Zeitgenosse von Napoleon war: Beethoven der Europäer. (Oder, in Anlehnung an den Peanuts-Cartoon, sollten wir es andersherum formulieren: War Napoleon vielleicht ein Zeitgenosse von Beethoven?)



Ein „Zeitgenosse“ Beethovens

„Nicht so schnell“, könnte und sollte ich hier (als Einschub) einwerfen. Vermeiden wir Überheblichkeit, indem wir zumindest anerkennen, dass auch Beethovens Imperium möglicherweise nicht ewig währen wird. Es gibt Anzeichen dafür, dass es gerade jetzt in Frage gestellt wird und vielleicht sogar zerbröckelt, da sich die Welt der klassischen Musik, der Symphonieorchester und der Konzertsäle verändert, die Lehrpläne der Musikschulen und Konservatorien einer kritischen Revision unterzogen werden, und Fernseh-, Radio- und Festivalprogramme auf den Prüfstein gelegt werden. Als Historiker, die darin geschult sind, Veränderungen zu beobachten und aufzuzeichnen, müssen wir uns vielleicht auch mit Veränderungen abfinden (selbst wenn wir mit ihnen nicht einverstanden sind).

Aber *Beethoven the European* hat keine diesbezüglichen Skrupel: Es feiert den Komponisten als unbestrittene Ikone der Musik und mehr. Das Buch ist aus einer gleichnamigen Konferenz anlässlich des 250. Geburtstag des Komponisten im Jahr 2020 hervorgegangen, die vom Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini in Lucca, Italien, in Zusammenarbeit mit *Ad Parnassum* (einer Zeitschrift, die sich dem Studium der Instrumentalmusik des 18. und 19. Jahrhunderts gewidmet ist), organisiert wurde. Die zweihundertfünfzigste Wiederholung von Beethovens Geburt im Jahr 1770 wurde in der ganzen Welt mit Konzerten und Konferenzen gefeiert – mit Sicherheit mit mehr Veranstaltungen als zum 250. Geburtstag von Napoleon ein Jahr zuvor (die, wie ich annehme, wahrscheinlich ohnehin auf Frankreich beschränkt waren). Doch dann brach die

Pandemie aus und machte viele Planungen zunichte. Veranstaltungen wurden entweder abgesagt oder ins Internet verlegt, und Letzteres war auch bei der Konferenz in Lucca der Fall. Wissenschaftler aus der ganzen Welt nahmen an der Konferenz teil, um Beethoven, den Europäer, zu feiern (über Zoom oder eine andere App, die Begegnungen und Kommunikation ohne den großen CO₂-Fußabdruck einer Reise ermöglicht): Europäische und nordamerikanische Forscher wurden durch Experten aus Südamerika, Asien und Australien ergänzt, und überraschenderweise (und auch erfreulicherweise) wurden die meisten Kapitel von Wissenschaftlern verfasst, die relativ neu auf dem Gebiet der Beethoveniana sind. Dies fällt besonders im Vergleich mit einer Schrift auf, die zu Ehren des Beethoven-Forschers Lewis Lockwood (zu seinem 90. Geburtstag) veröffentlicht wurde: *The New Beethoven*, hrsg. Jeremy Yudkin, erschienen bei University of Rochester Press im Jahr 2020; die Liste der darin vertretenen Musikologen liest sich wie das Who's Who in der Beethoven-Forschung.

Ein Inhaltsverzeichnis und ein knapper Klappentext zu *Beethoven the European* finden sich auf der Website des Verlags: <https://www.brepols.net/products/IS-9782503602905-1>. Die Herausgeber haben die Aufsätze in drei Gruppen gegliedert und jeder Gruppe einen anderen Titel gegeben. (Ich übernehme diese drei Titel im Folgenden als Abschnittsüberschriften.)

Politik, Ästhetik und Ideologie

William Kinderman, einer der Herausgeber des hier besprochenen Bandes (und einer der Beethoven-Forscher im soeben erwähnten Who's Who), beginnt die Diskussion über den Europäer Beethoven mit einem Kapitel, das man als Grundsatzrede bezeichnen könnte: „Beethoven's Ninth Symphony as a Disputed Symbol of Community: From Thomas Mann's *Doktor Faustus* to the Brexiteers of 2019“. Er räumt ein, dass Beethovens Lobgesang, der die universelle Brüderlichkeit unter dem Banner der Freude feiert, als kulturelles Artefakt seit seiner Entstehung in Frage gestellt wurde. (Richard Taruskin hat es einmal als „resisted“ oder „verweigert“ apostrophiert.) Tatsächlich kann Beethoven selbst als „Resister“ oder „Verweigerer“ betrachtet werden, da er bekanntlich selber erwog, seine Sinfonie mit einem weniger erhabenen instrumentalen Finale zu beenden. (Eine dafür skizzierte leidenschaftliche Melodie in D-moll wurde schließlich in transponierter Form verwendet, um Beethovens Streichquartett in A-moll, Opus 132, zu beschließen – in Kindermans Worten „der dunkle Begleiter der Neunten“). Aber der Komponist entschied sich dann doch für das ursprünglich geplante positive Ende, intensivierte sogar die Meistererzählung seiner Fünften, die manchmal als „Per aspera ad astra“ (d. h. durch Mühsal zu den Sternen, oder vom Kampf zum Sieg, oder von der Dunkelheit zum Licht) beschrieben wird, mit dem Vokal-/Chor-Finale, wie wir es kennen, in dem er ausgewählte Strophen von Schillers Ode

vertonte, die die universelle Gemeinschaft der Menschheit beschwören (während er die Trinkliedstrophen des Gedichtes übergang).

Die Rezeptionsgeschichte der Neunten bestätigt die Richtigkeit von Beethovens Entscheidung, die Kinderman (der kein „Resister“ oder „Verweigerer“ ist) mit der anhaltenden Relevanz des Komponisten in der heutigen „zunehmend globalen Welt“ verbindet. Die Neunte mit ihrem bejahenden Schluss ist, wie er einräumt, nicht „immun gegen propagandistischen Missbrauch“, aber über zwei Jahrhunderte hinweg ist sie zu einem Leitstern (und darauf kommt es an) der Hoffnung und Gemeinschaft geworden. Die Freudenmelodie dient (ohne Worte) als nationale oder vielmehr trans- und internationale Hymne der Europäischen Union; sie spielte eine Rolle bei den Studentendemonstrationen auf dem „Platz des Himmlischen Friedens“ in Peking im Jahr 1989; und nur wenige Monate später wurde sie nach dem Fall der Berliner Mauer als „Ode an die Freiheit“ von Leonard Bernstein in Berlin aufgeführt. Sie erklang als Gedenkreaktion nach den Anschlägen vom 11. September 2001 und 2011 in Japan als Trost und Erhebung spendendes Musikstück („daiku“ oder Nr. 9) nach den katastrophalen Folgen eines Tsunami. Wie die Clickzahlen verraten, haben sich Millionen von Menschen die bei YouTube veröffentlichten Flashmobaufrufe der vielleicht bekanntesten Melodie der Welt angeschaut. Beethovens Reich oder „Beethovens humanes Vermächtnis steht über den Trümmern der Geschichte und trotz Politikern, die Mauern errichten, um Völker zu spalten und soziale Ungleichheit zu erzwingen.“ Sein Werk sei ein Gegenmittel gegen den Zynismus, so Kinderman abschließend.¹

Politische Aspekte im Zusammenhang mit Beethoven und seinem Werk werden in einigen der folgenden Kapitel weiter erörtert. **Michael Christoforidis** und **Peter Tregear** („Beethoven, the Congress of Verona and the Concert of Europe 1822/23“) bestehen darauf, dass Beethoven im letzten Jahrzehnt seines Lebens nicht „unpolitisch“ geworden sei, sondern dass er sich für die Beratungen des Kongresses von Verona 1822 und für den griechischen Unabhängigkeitskrieg interessiert habe. Trotz eines Klimas der Zensur in Wien konnte er in dieser Zeit seine Oper *Fidelio* in einer neuen Inszenierung aufführen und seine Bühnenmusik *Die Ruinen von Athen* in einer modifizierten Wiederaufnahme des gleichnamigen Stücks von Kotzebue herausbringen (mit einem neuen Libretto und einer neuen Ouvertüre *Die Weihe des Hauses*). Die Autoren argumentieren, dass die genannten Aktivitäten einen politischen Subtext haben und als Ausdruck des Philhellenismus verstanden werden sollten.

David B. Dennis („Beethoven’s 100th Todestag in 1927: Ideological Battles over the Composer and His Music in Weimar Political Culture“) zeigt, wie im Jahr von Beethovens

¹ Kindermans Kapitel steht übrigens im Zusammenhang mit seiner 2020 auf Englisch und Deutsch veröffentlichten Publikation: *Beethoven: A Political Artist in Revolutionary Times* (University of Chicago Press) und *Beethoven: Ein politischer Künstler in revolutionären Zeiten* (Wien: Molden).

hundertstem Todestag politische Parteien jedweder Couleur versuchten, den Komponisten für sich zu „vereinnahmen“. In der Tat projizierten Ideologen ihre eigenen, zum Teil recht extremen Ansichten auf Beethovens Leben und Werke, in der Hoffnung, andere davon zu überzeugen, den Komponisten in Übereinstimmung mit ihren politischen Ansichten zu verstehen. Der Autor schließt seine Beobachtungen über die Beethoven-Rezeption in der Weimarer Republik mit einer Würdigung (und Verteidigung) „der gegenwärtigen Phase der Interpretation Beethovens als Symbol eines europäischen und sogar globalen Humanismus“. Es will mir scheinen, dass diese Position dem gesamten Band zugrunde liegt.

Sanna Iitti wirft in ihrem Beitrag („Patriotismus and Islam in Ludwig van Beethoven’s *The Ruins of Athens*, Op. 113 and *King Stephen*, Op. 117“) ein neues Licht auf zwei vernachlässigte und weithin als hastig komponiert geltende Kompositionen Beethovens. Beide Werke wurden ursprünglich für Budapest und damit für die Ungarn im Habsburgerreich geschrieben. Sie sollten trotz einer seinerzeit bereits abgeklungenen Bedrohung durch das Ottomanische Reich islamischer Prägung mit dem Verweis auf das in Österreich-Ungarn dominierende Christentum den Patriotismus im Habsburgerreich beschwören.

Mit dem Kapitel von **Arabella Pare** („Beethoven as a Transnational Composer: *Straßenmusik*, *Verbunkos* und das Trio Op. 11 ‚Gassenhauer‘“) verlassen wir bis zu einem gewissen Grad die „politische“ Dimension, die das Buch bis jetzt geprägt hat. Sie zeigt, wie das Finale von Beethovens Trio für Klarinette, Violoncello und Klavier (Opus 11) auf eine Vielzahl musikalischer Stile, einschließlich populärer Musik, anspielt, wodurch ein wahrhaft kosmopolitisches und transnationales Idiom entsteht, das den multiethnischen Charakter der österreichischen Hauptstadt um 1800 widerspiegelt.

Anton Schindler, Beethovens Amanuensis im letzten Jahrzehnt seines Lebens, hat unter Beethoven-Forschern einen schlechten Ruf als unzuverlässiger Augenzeuge und Biograph. **Susan Cooper** („Beethoven, His Circle and Horace“) führt jedoch überzeugende Beweise an (Beethovens Bibliothek, teilweise in Konversationsbüchern aufgezeichnete Gespräche, Tagebucheinträge usw.), die Schindlers Behauptung stützen, der Komponist habe Horaz recht gut gekannt und einige seiner klassischen Texte sowohl in Übersetzung als auch im lateinischen Original gelesen. Es sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass ein anderer Beethoven-Forscher, Theodore Albrecht, wiederholt gefordert hat, Schindler als vertrauenswürdige Quelle über Beethoven ernster zu nehmen – auch in seiner erst kürzlich erschienenen Publikation: *Beethoven’s Ninth Symphony: Rehearsing and Performing its 1824 Premiere* (Woodbridge, Suffolk, UK: Boydell Press, 2024).

Beethoven-Rezeption in Europa und darüber hinaus

María Encina Cortizo und **Ramón Sobrino** (in ihrem Kapitel „Interpreting Beethoven in Spain in the 19th Century: The Arrival of his Symphonic Music to a Nascent Concert Life“) untersuchen die Rezeption von Beethovens Musik auf der iberischen Halbinsel und stützen ihre Forschung auf umfangreiche Datensammlungen. Die Rezeption von Beethovens symphonischer Musik in Spanien verlief langsam, sporadisch und beschränkte sich anfangs auf private oder halböffentliche Veranstaltungen; sie wurde durch die 1859–66 in Madrid veranstalteten Fastenkonzerte angekurbelt und, in Folge dieser Konzerte, gewann in den 1860er und 1870er Jahren mit der Gründung von drei professionellen Orchestern in der spanischen Hauptstadt und einer allgemeinen Demokratisierung des Musiklebens an Schwung.

Chiara Sintoni („Ludwig van Beethoven and His Reception in Piano Methods“) verfolgt die Beethoven-Rezeption in verschiedenen Klavierlehrbüchern des neunzehnten Jahrhunderts (Clementi, Louis Adam, Hummel, Kalkbrenner und Czerny); die Traktate zeigen ein wachsendes Bewusstsein für die Bedeutung Beethovens als Pianist und Komponist von Klaviermusik.

Frédéric de La Grandville rückt schon früh in seinem Beitrag („Who Are You, Mr. Bethowen?“) mit dem Resultat seiner Forschung heraus: „Die Meinung, Ludwig van Beethovens Musik sei in Paris erst nach seinem Tod bekannt geworden, ist unbegründet.“ Er weist dann nach, dass einige Klavierwerke des Komponisten trotz ihrer „beunruhigenden“ Energie und Neuartigkeit bereits 1804/05 am Conservatoire unterrichtet wurden und ausgewählte Symphonien (ganz sicherlich die Erste und die *Eroica*, vielleicht auch unbenannte und nicht nummerierte andere) zwischen 1807 und 1814 in den Programmen des Pariser Conservatoire erschienen. François-Antoine Habeneck konnte somit an eine – wenn auch schwache – Tradition der Aufführung von Beethoven-Sinfonien in Paris anknüpfen, als er 1828 zusammen mit Cherubini die Gesellschaft für Conservatoire-Konzerte gründete.

Eine besondere Art der Pariser Beethoven-Rezeption stellt **David Hurwitz** („Beethoven’s French Liturgical Music – No Really“) in Form von Orgelbearbeitungen der langsamen Sätze aller neun Sinfonien und einiger anderer Werke Beethovens vor, die Mitte der 1850er Jahre von Edouard Batiste, Organist an St. Eustache und Professor am Pariser Conservatoire, veröffentlicht wurden. Die Stücke dienten im Gottesdienst als Offertorium, Kommunion, Elevation und *Grande Sortie*; ihre Verwendung in der Liturgie hob den Musikgeschmack und machte die Pariser Kirchenbesucher mit Werken Beethovens bekannt, die sie sonst vielleicht nie gehört hätten. „Darin liegt eine Ironie“, schreibt Hurwitz abschließend; „die Geschichte der Musik, insbesondere die der Klassiker, wird normalerweise von oben nach unten geschrieben, während die Entwicklung von Kulturdenkmälern – von der Art, die Beethovens Namen in ganz Europa und darüber

hinaus bekannt gemacht hat – eine andere Perspektive erfordert, die von unten beginnt, bevor sie nach oben geht.“

Anknüpfend an eine ähnliche Studie von Barry Cooper aus dem Jahr 2002 beleuchtet **David Rowland** („Further Light on Clementi’s 1807 Contract with Beethoven“) die Komplexitäten des Musikgeschäfts im Europa des frühen neunzehnten Jahrhunderts (in Ermangelung internationaler Urheberrechtsgesetze und Kommunikationsschwierigkeiten während der Napoleonischen Kriege).

Beethoven der Europäer, so räumen die Herausgeber im Vorwort ihres Buches ein, „reiste im Vergleich zu seinen Zeitgenossen Mozart und Clementi sehr wenig, aber sein Ruf reiste schnell viel weiter“, nicht nur in weiter entfernte europäische Länder wie Großbritannien und Russland, sondern darüber hinaus nach Japan und in die Vereinigten Staaten. Die nächsten beiden Kapitel beleuchten aus sehr unterschiedlichen Blickwinkeln die Beethoven-Rezeption in diesen Ländern. Der Aufsatz von **Mai Koshikakezawa** („Beethoven’s ‘Moonlight’ Sonata and the Japanese Reception of Western Music“) veranschaulicht David Hurwitz’ Plädoyer (siehe oben), offen zu sein für eine Musikgeschichtsschreibung von unten nach oben. Die „Mondschein“-Sonate – ihr erster Satz wird in Musikgeschichtslehrbüchern als Vorläufer des Nocturne und des romantischen Charakterstücks angepriesen – erlangte in Japan aus ganz anderen Gründen Popularität: Eine Anekdote, die in einem englischsprachigen Lehrbuch für Junior High Schools veröffentlicht wurde, erzählt, wie Beethoven in einer Mondnacht der Tochter eines blinden Schuhmachers ein Musikstück vorspielt. Während für westliche Ohren eine kaum verhohlene Erotik die „Botschaft“ der Musik gewesen zu sein scheint, verbanden die Japaner mit dem Satz wohlthätige Gedanken über die tröstende Natur der Kunst. Die völlig fiktive Geschichte ging, wie es heute wohl heißt, „viral“; ihre Anziehungskraft wirkte sich aber nicht nur äußerst positiv auf die Rezeption der „Mondschein“-Sonate aus, sondern ebnete auch den Weg für die japanische Beethoven-Rezeption im Allgemeinen. Koshikakezawa, mit Fokus auf die „Mondschein“-Sonate, untersucht die Beethoven-Rezeption in Japan von der Öffnung des Landes 1853 bis zum Ende des zwanzigsten Jahrhunderts. (Japanische Klavierhersteller scheinen die Hauptnutznießer dieser charmannten kleinen Anekdote zu sein.)

Beethoven Sprung über den Atlantik wurde nicht durch eine niedliche Geschichte befördert, sondern durch die Gründung der Philharmonic Society of New York im Jahr 1842. Denn das daraus erwachsene und bis heute existierende New York Philharmonic Orchestra hatte sich dem Ziel verschrieben, die Instrumentalmusik zu fördern (und damit, auch wenn dies im Gründungsdokument nicht ausdrücklich erwähnt wird, Beethovens Sinfonien). **Alison Minkus** („Reception and Reflection of Beethoven’s Works at the Philharmonic Society of New York, 1842–1892“) präsentiert eine Fülle von Informationen, die anhand von Daten aus Archivquellen und zeitgenössischen Berichten ihre These

untermauern, wie Beethoven die hochgesteckten Ziele der Gesellschaft, dem New Yorker Publikum musikalische Werke im etablierten europäischen Sinne nahezubringen, unterstützte. Ihr Kapitel kann als Modell für eine Musikgeschichte dienen, die sich auf Institutionen und nicht auf große Komponisten konzentriert. Einer der Schlüsselsätze des Beitrags sei wörtlich zitiert: „Während die europäischen Orchester weitgehend von Staaten, Städten und dem Adel getragen wurden, waren die amerikanischen Orchester oft mit mächtigen Geschäftsleuten und Philanthropen verbunden.“ In Erfahrung zu bringen war, dass Minkus ihren Dokortitel in Organisationsanalyse an der Universität von Alberta in Kanada erworben hat; ich bin mir nicht ganz sicher, was das bedeutet, aber ihr Kapitel ist Musikwissenschaft auf hohem Niveau.

Auführungspraxis und Analyse

Die letzten Kapitel des Buches lassen, genau genommen, Beethoven den Europäer und Beethoven den Eroberer hinter sich und konzentrieren sich auf spezifische Werke und Aufführungsfragen. **Barry Cooper** („Performing Beethoven’s Vocal Music in the 21st Century“) fordert uns auf, Beethovens Vokal-kompositionen mehr Aufmerksamkeit zu schenken. Er betont ausdrücklich, dass sie den Instrumentalwerken an Qualität in keiner Weise nachstehen. Authentische Aufführungen würde man allerdings nur dann erzielen, wenn man Beethovens Angaben zu Aufführungsparametern gewissenhaft beherzigt.

Ned Kellenberger („Beethoven’s Violin Concerto Opus 61: Toward Performances of Alternate Solo Violin Parts“) macht auf die Tatsache aufmerksam, dass es nicht weniger als drei verschiedene Versionen des Soloparts von Beethovens Violinkonzert gibt: zwei Versionen existieren in der Handschrift des Komponisten (1806 und 1807), die dritte ist die in der Erstausgabe von 1809 gedruckte. Kellenberger betrachtet keine dieser Fassungen als endgültig und schlägt einen synthetischen Ansatz für die Aufführung des Soloparts vor.

Malcolm Miller, der Mitherausgeber des Buches, analysiert (in Anlehnung an die Schenkersche Methode) die Funktion der extremen Register (sowohl der höchsten als auch der tiefsten) in Beethovens letzten Werken, insbesondere den späten Klaviersonaten („Beethoven’s Registral Structures and Strategies of Transcendence in the Late Piano Sonatas“). Anstatt sie als unangemessene Anforderungen an Interpreten und Instrumente zu sehen, die davon zeugen, dass der Komponist im letzten Jahrzehnt seines Lebens einen Großteil seiner Hörfähigkeit verloren hatte, interpretiert er sie nicht nur als notwendig, um eine lineare und großräumige strukturelle Kohärenz zu schaffen, sondern auch als Metaphern für Beethovens Spiritualität, die einen „Blick nach oben“ und eine „erdgebundene“ Perspektive ermöglichen.

Beethovens Sinfonie Nr. 7 (die „Apotheose des Tanzes“ in Wagners berühmten Worten) hat eine ganze Reihe von Choreographen dazu inspiriert, die Musik durch Bewegung zu interpretieren. **Eftychia Papanikolaou** („Uwe Scholz' Choreographic Conception of Beethoven's Seventh Symphony“) untersucht Uwe Scholz' choreografische Interpretation der Sinfonie für das Stuttgarter Ballett (1991), die sie bei einer Wiederaufführung in Montréal im Jahr 2020 kennengelernt hatte. Der Essay, der durch zahlreiche Fotos der Aufführung ergänzt wird, „schlägt Analysemethoden vor, die die choreo-musikalischen Beziehungen der beiden Medien synergetisch erforschen.“ Scholls Choreografie, so Papanikolaou, ist nicht einfach eine Übersetzung eines Mediums in ein anderes, sondern wir können durch sie etwas Neues über die Musik lernen. Ihre faszinierenden Behauptungen wären leichter zu beurteilen gewesen, wenn wir einen Link zu einem Video – sofern vorhanden – der Aufführung erhalten hätten, sei es vollständig oder nur in Ausschnitten.

Peg Du Krol („The Whimsical Character of Beethoven's Salieri Piano Variations, WoO 73, 1799“) befasst sich mit einem wenig bekannten Variationenzyklus Beethovens, der eine Melodie aus Salieris Oper *Falstaff* verwendet, die zu dieser Zeit recht populär war und auch von anderen Komponisten verwendet wurde. Der Zyklus zeigt Beethovens frühe Beherrschung komischer Mittel in den Fußstapfen Haydns und – im Vergleich zu Salieris konventionellem musikalischen Idiom – von musikalischer Parodie und Ironie. (Mit anderen Worten: Der Komponist der Diabelli-Variationen scheint in diesem kleinen Juwel ohne Opuszahl zu lauern.)

Und zum Schluss

Beethoven the European feiert den Komponisten 250 Jahre nach seiner Geburt als eine kulturelle Ikone; einen Musiker, der aus bescheidenen Verhältnissen im provinziellen Bonn seinen Anfang nahm, den größten Teil seines Lebens in und um Wien verbrachte, und seit seinem Tod mit seiner Musik nicht nur Europa, sondern weite Teile der Welt eroberte.

Die Vielfalt und der Reichtum der einzelnen Beiträge sind bemerkenswert, sie reichen vom Erhabenen bis zum abseits Gelegenen und bieten in den meisten Fällen neue Einsichten. Bei Sammelbänden mit mehreren Autoren besteht oft die Gefahr einer Qualitätsdifferenz und der Uneinheitlichkeit in der Konzeption. Dies ist in dieser Publikation nicht der Fall. Miller und Kinderman (und damit auch die Organisatoren der Konferenz in Lucca) sollten als Herausgeber für ihre Entscheidungen gelobt werden, auch jüngeren Wissenschaftlern das Wort erteilt und Experten aus anderen Disziplinen als der Musikwissenschaft hinzugezogen zu haben.

Abschließend muss ich ein Loblied auf den Verlag singen: Brepols mit Sitz in der kleinen Stadt Turnhout in Belgien. (Der Band ist in Italien gedruckt und somit ein wahrhaft europäisches Unternehmen.) Die Herausgeber müssen sich darüber freuen, wie Beethoven, der Europäer, zum 250. Jahrestag seiner Geburt behandelt wurde, und die vielen

Mitwirkenden dürften die Sorgfalt zu schätzen wissen, mit der ihre Beiträge es in den Druck geschafft haben. Es handelt sich in jeder Hinsicht um eine Luxusproduktion: Die Illustrationen sind scharf wiedergegeben, und das hochwertige Papier und der Einband dürften, wie Beethovens Musik, Jahrhunderte überdauern.

Jürgen Thym, University of Rochester, Eastman School of Music
jthy@ptd.net