

Festlichkeit

Expressive Qualität und historische Semantik bei Beethoven*

von

FRANK HENTSCHEL

The focus of this article on the so-called festive quality of Beethoven's music rests on two mutually related areas of interest, namely, the increasing role loudness played in nineteenth-century music and an understanding of the emotional effect music had on listeners of that era. An examination of the expressive quality and meaning of the finale of Beethoven's Fifth Symphony—a prototype of festivity—encompasses three lines of questioning: an investigation of the tradition from which such qualities stem; the consideration of texts accompanied by the same type of music (*Egmont*, Choral Fantasy); and a determination of the specific dramatic manifestation of this expressive quality in Beethoven's music. Finally, a socio-psychological hypothesis concerning the significance of this mode of expression is proposed.

Warum ist die Musik im 19. Jahrhundert – es genügt an Komponisten wie Beethoven, Berlioz, Bruckner und Mahler zu erinnern – eigentlich so laut und groß geworden? Das ist in der Musikwissenschaft traditionell eine eher ungewöhnliche Frage, weil Lautstärke in der Regel zu den akzidentellen Eigenschaften der Musik, nicht zu ihrer Substanz gerechnet wurde¹. Eine solche Ansicht wird der Bedeutung von Lautstärke in keiner Weise gerecht; Andreas Haug ist daher zu unterstützen, wenn er sich für eine „Bedeutungsgeschichte des Lauten“ einsetzt². Zeitgenossen belegen, dass Lautstärke und

* Für kritische Kommentare danke ich Andreas Domann, René Michaelsen und Wiebke Rademacher.

¹ Damit soll nicht suggeriert werden, dieser Aspekt sei bislang noch gar nicht aufgegriffen worden. Gerade in Untersuchungen der im 18. Jahrhundert so wichtigen ästhetischen Kategorie des Erhabenen wurde Lautstärke inzwischen mehrfach thematisiert. Zu nennen sind mindestens Claudia L. Johnson, ‚Giant Handel‘ and the Musical Sublime, in: *Eighteenth-Century Studies* 4, 1986, S. 515-533; Mark Evan Bonds, *The Symphony as Pindaric Ode*, in: *Haydn and his World*, hg. von Elaine Sisman, Princeton 1997, S. 139f.; Stefanie Steiner, *Zwischen Kirche, Bühne und Konzertsaal: Vokalmusik von Haydns ‚Schöpfung‘ bis zu Beethovens ‚Neunter‘*, Kassel 2001; Richard Will, *The Characteristic Symphony in the Age of Haydn and Beethoven*, Cambridge [u. a.] 2002, S. 196-200; Kiene Brillenburg Wurth, *The Grand Style and the Aesthetics of Terror in Eighteenth-Century Musical Performance Practices*, in: *Tijdschrift voor muziektheorie* 9, 2004, S. 44-55; Nicola Gess, *Gewalt der Musik. Literatur und Musikkritik um 1800*, Freiburg i. Br. und Berlin 2008 (= Berliner Kulturwissenschaft, 1), zweite, verbesserte Aufl. 2011, S. 243-312.

² Andreas Haug, *Zu einer Bedeutungsgeschichte des Lauten: Das Crescendo in Beethovens Leonoren-Ouvertüren*, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 28, 1997, S. 3-18.

Massenhaftigkeit um 1800 zu den Wesensmerkmalen entsprechender Musik gerechnet wurden³. So beteuerte Johann Friedrich Reichardt die kompositorische Notwendigkeit der Massenhaftigkeit in Bezug auf seine Chorwerke: „Du weißt wie ich in den Chören nur für große Massen arbeite und dass diese bei einer schwachen Besetzung ebenso wenig Wirkung tun oder auch nur verständlich werden können, als wenn man einem die große Kolonnade des Petersplatzes zu Rom des Nachts bei der Beleuchtung einer kleinen Handlaterne zeigen wollte“. Reichardt bezog sich hier auf die Aufführung eines Psalms – um welchen es sich handelte, ist unklar – und eine italienische Passion – vermutlich *La Passione di Gesù Christo* von 1783 – durch François-Joseph Gossec. Reichardt lehnte die Aufführung ab, weil die Chöre „nur einfach mit vier Singstimmen besetzt werden“ konnten⁴. Die klangliche Fülle war solchen Werken so sehr einkomponiert, dass sie auch nicht einfach durch Ausdünnung der Instrumentation zu umgehen war. 1820 berichtete rückblickend ein Korrespondent der *AMZ*, Johann Nikolaus Forkel habe sich darüber beklagt, dass man „in den neueren Zeiten viele Compositionen besonders mit Blasinstrumenten so überladen“ habe, „sogar (da sie doch nur zur Ausfüllung und Verstärkung dienen sollten) den wesentlichen Inhalt der Stücke so sehr in sie gelegt, dass sie an kleineren Orten, wo es an den Mitteln zu ihrer gehörigen Besetzung fehlt, fast nie mit Ehre gegeben werden können“⁵. Zwar bezieht sich Forkel nicht explizit auf die hohe Lautstärke, doch ist dies durch den Verweis auf die Orchesterbesetzung impliziert. Beide Autoren erkennen demnach die substanzielle Bedeutung der Lautstärke, bewerten sie allerdings sehr unterschiedlich.

Gerade auch Beethoven wurde die hohe Lautstärke vorgeworfen. Noch 1828 war in der *Allgemeinen Musikzeitung zur Beförderung der theoretischen und praktischen Tonkunst* über Beethovens Siebte Symphonie zu lesen:

Sie besteht aus vier Sätzen, deren jeder beinahe $\frac{1}{4}$ Stunde, mithin das Ganze wenigstens $\frac{3}{4}$ Stunde dauert, und ist ein wahres Quodlibet von tragischen, komischen, ernsten und trivialen Ideen, welche ohne allen Zusammenhang vom hunderten in das tausende springen, sich zum Überdruß wiederholen, und durch den unmäßigen Lärm das Trommelfell fast sprengen⁶.

Hohe Lautstärke als wesentliches Element der beethovenschen Symphonik war anscheinend unbezweifelnd; kontrovers war lediglich die Beurteilung. Vor allem in etwas späterer Zeit wurde die hohe Lautstärke geradezu als Errungenschaft dargestellt. Amadeus Wendt erklärte 1836:

Hier leuchtet uns das Kleeblatt: Haydn, Mozart, Beethoven entgegen. Durch sie sprach sich das deutsche Gefühl, umgeben und angeregt von dem reichern und freiem Leben, welches sich seit den letzten zwei Decennien des verflossenen Jahrhunderts unter den merkwürdigsten Umgestaltungen der bürgerlichen Welt eröffnete, immer freier, tiefer, umfassender, gewaltiger in Tönen aus⁷.

³ Siehe dazu das reichhaltige Material, das in den in Anm. 1 zitierten Studien zu finden ist.

⁴ Johann F. Reichardt, *Vertraute Briefe aus Paris 1802/03*, hg. von Rolf Weber, Berlin 1981, S. 164.

⁵ *Einige Nachrichten über die Cultur der Musik in Göttingen*, in: *AMZ* 22, Nr. 50, Sp. 839.

⁶ *Allgemeinen Musikzeitung zur Beförderung der theoretischen und praktischen Tonkunst* 2, 1828, Sp. 21.

⁷ Amadeus Wendt, *Über den gegenwärtigen Zustand der Musik besonders in Deutschland und wie er geworden*, Göttingen 1836, S. 3.

1841 schrieb Gustav Schilling mit ähnlichem Tenor:

Gewaltigeres wollte er [sc. Beethoven] bringen im Innern; gewaltigerer Mittel bedurfte er daher auch im Äußern; und war die Wirkung, welche er hervorbrachte, eine vorher nie gekannte, so lag auch die Gefahr nicht mehr fern, dass man nicht etwa die Einheit bloß, zu welcher er ebenfalls die größere Masse von Instrumenten zu verwenden wusste, und die Harmonie, in welcher diese stand mit der auch größeren Energie seiner Gedanken und Ideen, sondern eher die Masse selbst nur als Ursache davon erkannte, und daher diese auch zur Regel und Kanon des Satzes und des orchestrierten Inhalts erhob. Hat doch das Recht des Stärkeren im Äußerlichen stets die Masse, den Glauben des Volkes für sich⁸.

Zu fragen wäre also, welche Bedeutung diese Tendenz zum Massenhaften, Lauten, Großen besaß. Kann die bestenfalls metaphorische Rede Gustav Schillings von Gedanken und Ideen in irgendeiner wissenschaftlich haltbaren Weise konkretisiert werden?

Aufgrund einer langen Fachtradition, die das Augenmerk auf strukturelle, thematisch-motivische Aspekte der Musik gelenkt hat, gerieten andere musikalische Aspekte wie der hier angesprochene – die physische Energie der Lautstärke – in einen toten Winkel. Dabei kann man sagen, dass es sich häufig um Aspekte handelt, die die ästhetische Erfahrung der Musik eigentlich ausmachen. Das, was die Musik mit ihrer unmittelbaren Kraft auszeichnet, befand sich am wenigsten im Fokus einer gewissen Tradition von Musikwissenschaft. Doch wenn man Beethoven hört, dürften es die mitreißenden Rhythmen, die überraschenden Harmoniewechsel, die bewegenden oder einfach schönen Melodien sein, die expressiven Motive, die nie gehörten Klangfarben oder eben die zarten, leisen Momente und die impulsiven Ausbrüche hoher Lautstärke, die die Hörerfahrung bestimmen – eher am Rande die motivischen Ableitungen und Beziehungen oder das intelligente Spiel mit Konventionen, die natürlich auch vorhanden, interessant und interpretierbar sind.

Rückt man jene Momente der Musik in den Fokus, so rückt man die emotionale Wirkung der Musik in den Fokus. Darin liegt eine Chance: Für die Erforschung des von den historischen Wissenschaften seit einiger Zeit zu Recht stärker untersuchten Gebietes der historischen Emotionen dürfte die Musik ein prädestiniertes Objekt sein, weil sie ein Medium ist, das in besonders intensiver Weise Emotionen vermittelt. Gelingt es, dies zu thematisieren, dann gelingt es auch, gerade das, was die unmittelbare Wirkung der Musik ausmacht, für die historische Forschung fruchtbar zu machen. Es würde bedeuten, die Ausdrucksebene der Musik als historisches Dokument zu lesen und danach zu fragen, was uns die Emotionen der Musik über die damalige Zeit verraten, oder umgekehrt die Musik historisch besser zu verstehen.

Aber darin liegt selbstverständlich auch eine Gefahr. Woher kann man wissen, ob das, was der eine in Beethoven hört, dem entspricht, was der andere darin hört? Und woher kann man erst recht wissen, ob das, was Menschen heute in Beethoven hören, dem entspricht, was Menschen vor 200 Jahren darin hörten? Die Wendung der erwähnten musikwissenschaftlichen Tradition zur Strukturanalyse hatte ihre guten Gründe. Zu viel subjektive und ideologische Beliebigkeiten bestimmten die musikwissenschaft-

⁸ Gustav Schilling, *Geschichte der heutigen modernen Musik. In ihrem Zusammenhange mit der allgemeinen Welt- und Völkergeschichte*, Karlsruhe 1841, S. 750.

lichen Publikationen, so dass es ein wissenschaftsgeschichtlich-methodisch nur allzu verständlicher Schritt war, die emotionale Dimension der Musik aus der Disziplin zu verbannen. Es kann daher auch nicht das Ziel sein, die in jener Abkehr implizierte methodische Vorsicht wieder aufzugeben. Vielmehr wird man gerade für ein solches Thema besonders viel methodisches Fingerspitzengefühl entwickeln müssen. Und jede falsche Scheu, scheinbar Bekanntes zu wiederholen, nur eben dann auf methodisch abgesicherte Weise, wäre fehl am Platze.

I. Von der hohen Lautstärke zur Festlichkeit

Beethoven bietet sich als Fallbeispiel deswegen an, weil er im Hinblick auf die Zunahme der Lautstärke der Musik des 19. Jahrhunderts gewiss eine wichtige oder zumindest repräsentative Stellung einnimmt, zugleich aber auch deswegen, weil hohe Lautstärke zu seiner Zeit noch nicht derart omnipräsent war wie im vorangeschrittenen 19. Jahrhundert, in dem Lautstärke und Größe in vielen Gattungen und Kontexten, ob in der Grand Opera, der Symphonik, der geistlichen Musik oder auf den Sängereisen zu einem wesentlichen Element geworden war. Beethoven befindet sich am Ende einer Umbruchphase, die zwischen einer Zeit, in der die Sphären des Lauten noch eindeutiger festgelegt und verankert waren, und einer solchen, in der dies eben nicht mehr der Fall war.

Indem man die Varianten des Lauten bei Beethoven heraussondert, sie auf ihre Wurzeln im 18. Jahrhundert zurückführt und betrachtet, wie Beethoven sie an sich und in Hinblick auf ihre Kontextualisierung verändert, lassen sich Rückschlüsse auf ihren historischen Ausdruckscharakter, ihre Wirkung und Semantik ziehen. Aus den zahlreichen Spielarten des Lauten bei Beethoven soll im Folgenden indes nur eine ins Zentrum gerückt werden, und zwar eine Spielart, die als das Festliche bezeichnet werden soll⁹. Damit wird ein Begriff eingeführt, der in den zeitgenössischen ästhetischen Diskursen keine besondere Rolle spielte, der aber das Potenzial besitzt, ein ästhetisches Moment präziser zu beschreiben. (Zeitgenössische Kategorien sind nicht notwendig auch am besten dafür geeignet, historische Sachverhalte zu beschreiben.) Immerhin erläuterte Johann Abraham Peter Schulz bzw. Johann Georg Sulzer zur Symphonie: „Die Symphonie ist zu dem Ausdruck des Großen, des Feyerlichen und Erhabnen vorzüglich geschickt“¹⁰. Doch sowohl der Begriff des Erhabenen – ebenso wie die Begriffe Kraft, Stärke und Größe – als auch der des Feierlichen sind zu unspezifisch: Das Erhabene umschloss beispielsweise auch das Schreckliche und das Verworrene, und das Feierliche wiederum besitzt neben den lauten auch leise Formen, etwa die stille Andacht. Man spricht vom feierlichen, nicht jedoch vom festlichen Schweigen.

⁹ Die einzige mir bekannte musikwissenschaftliche Arbeit, die Festlichkeit als musikalische Kategorie anspricht, ist Haug, *Zu einer Bedeutungsgeschichte des Lauten* (wie Anm. 2), S. 13.

¹⁰ Art. *Symphonie*, in: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Bd. 2, Leipzig 1774, S. 1122 (zit. nach der elektronischen Ausgabe Berlin 2002).

Freilich gilt das Charakteristikum aller Typologie auch hier: Die unter dem Begriff der Festlichkeit – und dem hinzugehörigen Begriffsfeld – versammelten musikalischen Momente der beethovenschen Musik sind jeweils individuell und gehen keinesfalls in diesem Typus auf. Eine Typologie ist grundsätzlich eine Vereinfachung, aber eine Vereinfachung, die helfen kann, etwas sichtbar werden zu lassen, was unsichtbar bliebe, wenn man das Individuelle nicht durch Typologisierung transzendierte.

Die vielleicht deutlichste Umsetzung des Festlichkeitstopos bei Beethoven findet sich am Beginn des Finales der Fünften Symphonie, die daher als Ausgangspunkt gewählt wird. Die Merkmale, die den Topos des Festlichen konstituieren, lassen sich aus diesem Beispiel relativ leicht herauspräparieren¹¹:

- Die Musik ist laut.
- Der Satz steht in C-Dur. Traditionellerweise repräsentiert diese Tonart das Strahlende, Klare, Helle.
- Die Blechbläser – Hörner, Trompeten, Posaunen – dominieren das Klangbild. Das ganze Orchester scheint in der Idee der Blechbläserfanfare aufzugehen. Pauken und punktierte Rhythmen unterstützen das Klangbild.
- Insbesondere die Eingangsfanfare ist getragen. (Der Finaleffekt kommt nicht so sehr durch rasches Tempo, sondern durch das erlösende Hereinbrechen der umjubelten Tonika zustande.)
- Das motivische Material konstituiert sich aus einer aufsteigenden Dreiklangsbrechung und einer absteigenden Skalenbewegung, die nichts als die Tonika markieren – ohne jegliche Störung oder Abweichung.
- Es wird 35 Takte lang nicht moduliert; harmonisch herrscht daher Ruhe.
- Der Satz ist hochgradig konsonant und bricht bezeichnenderweise aus einem leisen, dissonanten Umfeld *attacca* hervor, so dass dieser Effekt des Konsonanten besonders deutlich unterstrichen wird.

¹¹ Der Begriff des Topos wird hier tendenziell dann verwendet, wenn der Akzent entweder auf dem technischen Aspekt liegt, wie die Musik gemacht ist, oder auf den Kontexten, in denen die entsprechende Art von Musik traditionell verwendet wurde; der Begriff des Ausdruckstypus hingegen wird eher dann gewählt, wenn der Fokus auf die expressive Qualität der Musik gerichtet ist. Weitere Begriffe werden aus Gründen der sprachlichen Variatio im Laufe des Textes ebenfalls eingesetzt, ohne dass eine klare Trennschärfe intendiert und nötig wäre. Im Falle des Festlichen ist es angebracht, von Topos zu sprechen, weil das Festliche eine nachweisbare, einzelne Komponisten transzendierende Tradition aufweist. Würde man Merkmale in den Fokus rücken, die sich nur bei Beethoven finden, so böte sich z. B. ein Begriff wie der der stilistischen Eigenart an. Und nicht alles, was sich als Ausdruckstypus bezeichnen lässt, kann zugleich auch als Topos bezeichnet werden. Das ist jedoch unerheblich. Denn das Konzept des Topos wird lediglich in heuristischer Absicht herangezogen, weil er sich im Falle des Festlichen aufgrund des allgemeinen Sprachgebrauchs aufdrängt. Eine besondere Bezugnahme auf jene jüngere musikwissenschaftliche Forschungsrichtung, zu der Leonard G. Ratner, Kofi Agawu, Robert S. Hatten und Raymond Monelle gehören, ist nicht intendiert (dazu: Nicholas McKay, *On Topics Today*, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 4, 2007, S. 159-183). Im vorliegenden Zusammenhang ist allerdings insbesondere Monelles Buch *The Musical Topic. Hunt, Military and Pastoral*, Bloomington und Indianapolis 2006, aufgrund seiner Ausführungen zu Marsch und Trompetensignal erwähnenswert.

- Es gibt keinerlei rhythmische Irritation; der Viervierteltakt wird ebenso deutlich festgesetzt wie die Tonika. Hierin bildet das Finale das genaue Gegenstück zum Beginn der Symphonie.
- Punktierungen erinnern an rhythmische Topoi des Fanfarenhaften.

Um in Erfahrung zu bringen, was eine solche Musik bedeutet, bietet es sich an, zunächst ins 18. Jahrhundert zu blicken, wo die Wurzeln von Beethovens Musik liegen und wo die Kontexte festlicher Musik noch recht eindeutig definiert waren. Freilich besteht ein methodisches Problem darin, dass es keine empirisch-objektive Vorgabe darüber gibt, welche musikalischen Passagen als festlich zu bezeichnen sind. Bei dem Begriff handelt es sich nicht um eine klar umrissene historische Kategorie, sondern er wurde hier gewählt, um einen bestimmten musikalischen Ausdruckstypus zu beschreiben. Dessen Existenz aber ist zunächst eine Konstruktion des Historikers. Bei der Bezeichnung der ersten Takte des Finales der Fünften Symphonie als festlich handelt es sich um eine terminologische Setzung. Diese Setzung impliziert bereits Annahmen über die Bedeutung des entsprechenden Ausdruckstypus, hat sie aber noch längst nicht erwiesen¹². Es gilt daher, nach Werken mit jenen Merkmale zu suchen, die für die Konstitution des als festlich definierten Ausdruckstypus verantwortlich sind, und nach Aufschluss über ihre Bedeutung zu fragen.

Rückt man zunächst das Kriterium der hohen Lautstärke ins Zentrum, so wird das historische Material drastisch reduziert, denn vor der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts findet sich dezidiert laute Musik, wenn auch nicht ausschließlich, so doch deutlich überwiegend vor allem in drei recht klar beschreibbaren Kontexten: erstens bei der Darstellung des Schrecklichen, einschließlich eventuell der Darstellung von Wut und Zorn, insbesondere im Rahmen dramatischer Musik, zweitens bei der Vertonung des Gotteslobes, sei es im *Te Deum* oder im Sanctus einer Messe usw., und schließlich drittens in der Musik höfisch-militärischer Repräsentation und Macht-Demonstration. Selbstverständlich ist dies eine Vereinfachung, denn die Vertonung von Freude kann ebenfalls laut sein. Außerdem bilden Lautstärkegrade ein Kontinuum, so dass es keine Eindeutigkeit in Bezug auf die Frage geben kann, was laut ist. Doch man muss in den Kulturwissenschaften generell mit gewissen Unschärfen leben, und vom Extrem höchster Lautstärke aus betrachtet, zeichnen sich die oben genannten Sphären recht eindeutig als semantische und kontextuelle Orte des Lauten ab. Für den Beleg, der hier nur exemplarisch erfolgen kann, ist es ratsam, auf Werkausschnitte zu verweisen, deren Instrumentation höchste Lautstärke als eindeutiges Merkmal der Musik ausweist. Es handelt sich um Ausschnitte, die man sich – wenn es sich auch lediglich um ein Gedankenexperiment handelt – nicht mit reduzierter Lautstärke vorstellen kann.

¹² Zum Begriff des Festes und insbesondere seiner ästhetischen Relevanz siehe Hans Georg Gadamer, *Die Aktualität des Schönen*, Stuttgart 1986, S. 52-60; Godo Lieberg und Wigand Siebel, Art. *Fest*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. von Joachim Ritter [u. a.], Basel 1971-2001, Bd. 2, 1971, S. 938-940, zit. nach der digitalen Ausgabe, Berlin 2007; Bernhard Teuber, Art. *Fest / Feier*, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, hg. von Karlheinz Barck [u. a.], Studienausgabe, Stuttgart und Weimar 2010, Bd. 2, S. 367-380.

Als Beispiel für die Musik des Schreckens lässt sich die vierte Szene des ersten Aktes von Rameaus Oper *Hippolyte et Aricie* (1733) heranziehen. Das Donnern, das die Erscheinung der Göttin Diana ankündigt, wird hauptsächlich durch rasche Läufe und Tremolofiguren der Streicher imitiert. Trompeten und Pauken schweigen. Im Chorus (Nr. 23) „But the waters overwhelmed their enemies“ aus Händels *Israel in Egypt* (1738) wird der Schrecken durch die donnernden Paukenwirbel zugleich tonmalerisch dargestellt und erzeugt¹³. Auch im Duett (Nr. 7) „Er donnert, dass er verherrlicht werde“ aus Telemanns *Donner-Ode* (1756) sind es insbesondere Paukenwirbel, die den schrecklichen Aspekt der Macht Gottes repräsentieren und evozieren¹⁴. Es wäre zweifellos nötig, das musikalisch Schreckliche vom Wütenden und Zornigen zu unterscheiden und dann auch diese Kategorien in sich nochmals zu differenzieren. Für den gegenwärtigen Kontext hingegen ist dies nicht erforderlich, denn diese Varianten des Lauten stehen offenbar nicht in direktem Zusammenhang mit dem Ausdruckstypus des Festlichen, wie er im Finale der Fünften Symphonie von Beethoven anzutreffen ist.

Die musikalische Realisierung von Gotteslob hingegen weist viel deutlicher auf den als festlich bezeichneten Ausdruckstypus bei Beethoven voraus. Beispielhaft zu nennen sind das Präludium von Charpentiers *Te Deum* (1692), J. S. Bachs Messe in h-Moll, etwa das Sanctus (1724), oder nochmals Telemanns *Donner-Ode*, nun aber der Chor (Nr. 1) „Wie ist dein Name so groß“ (1756). Hier stehen grundsätzlich Pauken und Trompeten im Vordergrund; der Satz ist konsonanzbetont und in Dur gehalten. Musikalisch hiervon ununterscheidbar ist die Musik höfischer und militärischer Repräsentation, wie sie etwa in Lullys *Thésée* (1675), in H. Purcells *Fairy Queen* (1692), zu Beginn des zweiten Aktes, oder in Händels *Music for the Royal Fireworks* (1749) zum Ausdruck kommt. Im Falle von Händels Werk war die Instrumentation sogar Gegenstand von Auseinandersetzungen zwischen Händel und King George II¹⁵.

Solche Musik vermittelt Glanz, Ruhm, Stärke und Macht, doch tut sie dies durchaus in einer ihr wesentlichen Ambivalenz. Denn so wie das Heilige sich, der treffenden Beschreibung Rudolf Ottos folgend, aus dem Furcht einflößenden und dem faszinierenden Moment in „Kontrastharmonie“ konstituiert¹⁶, so gilt Ähnliches für die weltliche Macht. Die „Deutschen“ brachten mit ihren hölzernen Trompeten „jenen gewaltigen Schall hervor, der unsern Vätern so oft das Herz hob, und ihren Feinden so schrecklich

¹³ Zum Einfluss händelscher Chöre auf Beethovens erhabene Musik siehe Nicholas Mathew, *Beethoven's Political Music, the Handelian Sublime, and the Aesthetics of Prostration*, in: *19th-Century Music* 33, 2009, S. 110-150.

¹⁴ Wie Nicola Gess, *Gewalt der Musik* (wie Anm. 1) zur Musik um 1800 schreibt, handelt es sich nicht nur um eine Darstellung des Erhabenen, sondern die Musik selbst ist erhaben (289, 291, 300).

¹⁵ Christopher Hogwood, *Händel. Eine Biographie*, übers. von Bettina Obrecht, Frankfurt a. M. 2000, S. 369-373.

¹⁶ Rudolf Otto, *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen* (1917), München 1963. Der Begriff der „Kontrastharmonie“ findet sich S. 42. – C. P. E. Bachs *Heilig* (1776) lässt sich in seiner Kombination von erschreckenden und strahlenden Momenten als eine Umsetzung genau dieser Doppelwertigkeit des Heiligen begreifen.

war“, schrieb beispielsweise Christian Friedrich Daniel Schubart¹⁷. So verwundert es nicht, dass der Topos der Pauken und Trompeten besonders häufig als Musik der für den Kampf gerüsteten Truppen auftritt. Charakteristisch ist insbesondere sein Einsatz für militärische Märsche. Solche Märsche finden sich zuhauf in Lullys *Thésée*, aber auch etwa in Händels *Rinaldo* (Version von 1711, Akt III, Szene 9, Nr. 37). Freilich ist solchen Märschen in der Regel bereits Siegesgewissheit und Triumphgefühl beigemischt, wie sie in Händels Oper explizit ist: „Or la tromba in suon festante / Mi richiama a trionfar. / Qual guerriero e qual amante, / Gloria e amor mi vuol bear“. Der mit Macht einhergehende Schrecken schlägt sich in den Texten häufig explizit nieder. In Vivaldis Oratorium *Juditha Triumphans* (1716) singt der kriegerische Chor: „Arma caedes, vindictae, furores, / Angustiae, timores, / Precedite nos“, und in Rameaus *Hippolyte et Aricie* ruft die erzürnte Phädra das „schreckliche Signal“ der Trompeten herbei, das die beabsichtigte Zerstörung des Diana-Tempels ankündigen soll: „Je vous entends; eh bien! que la trompettes sonne, / Que le signal affreux se donne“ (Akt I, Szene 4). In aller Regel sind in solchen Kontexten Trompeten und Pauken miteinander kombiniert¹⁸, und diese Instrumentenkonstellation hatte sich mindestens über die vorhergehenden 200 Jahre fest etabliert¹⁹.

Schubart fasste den Charakter der Trompete zusammen, indem er sie „ganz und gar kriegerisch“ nannte, von ihrem „schmetternden herzerschütternden“ Ton sprach und sie als „ganz heroisch, schlachteinladend, und aufjauchzend“ bezeichnete. Außer mit Dämpfer sei die Trompete „nur bey grossen, festlichen und majestätischen Anlässen“ zu gebrauchen. Entsprechend sei sie auch in Kirchen „nur an Festtagen ganz anwendbar“²⁰. In Musik, die sich des Pauken-und-Trompeten-Topos bedient, befinden sich Politik bzw. Religion im Herzen der Kompositionen; hier lässt sich nicht zwischen äußerem Anlass und Werk an sich unterscheiden. Autonom ist diese Musik bis in ihre

¹⁷ *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien 1806, Nachdruck, hg. von Fritz und Margrit Kaiser, Hildesheim [u. a.] 1990, S. 309.

¹⁸ Dies unterscheidet sie von Trompetenkonzerten und insbesondere auch den Trompetenarien, in denen es, soweit ich sehe, immer die Trompeten allein sind, die die Assoziationen an den Krieg wecken. Zur Trompetenarie in Venedig siehe Ellen Rosand, *Oper in Seventeenth-Century Venice*, Berkeley 1991, S. 329-333. Ich danke Christian H. Moll, der mich auf die Tradition der Trompetenarie aufmerksam machte. – Zur Trompete in der Opernsinfonia siehe Axel Teich Geertinger, *Die italienische Opernsinfonia 1680-1710: Komposition zwischen Funktion und Selbständigkeit*, Marburg 2009, S. 36 und 37. Hier steht die Trompete ebenfalls in Zusammenhang mit ihrer festlich-repräsentativen Funktion (vgl. ebd., S. 44, 50, 53f., 67). Zur Symbolik der Trompete am Beispiel Telemanns siehe Simon Rettelbach, *Trompeten, Hörner und Klarinetten in der in Frankfurt am Main überlieferten ‚Ordentlichen Kirchenmusik‘ Georg Philipp Telemanns*, Tutzing 2008 (= Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft, 35), S. 88-129.

¹⁹ Siehe dazu Lorenz Welker, *Die Musik der Renaissance*, in: *Musikalische Interpretation*, hg. von Hermann Danuser, Laaber 1992 (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 11), S. 138-215, insbesondere S. 141, 143, 151 und 167. Zur Festlichkeit der Trompete siehe auch Detlef Altenburg, *Untersuchungen zur Geschichte der Trompete im Zeitalter der Clarinblaskunst (1500-1800)*, Regensburg 1973 (= Kölner Beiträge zur Musikforschung, 75), insb. S. 100-104, 122-132 und 138f.

²⁰ Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* (wie Anm. 17), S. 309-311. Vgl. auch Johann Ernst Altenburg, *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker-Kunst*, Halle 1795, insb. S. 22-30.

innersten Fasern nicht. Lautstärke ist hier nicht akzidentell. Und man kann sie näher charakterisieren als den Schall des „Kriegerischen“ und des „Festlichen“, wobei der Kontext für die Akzentsetzung ausschlaggebend war, der Versuch indes, das Festliche vom Kriegerischen immer eindeutig zu trennen, anachronistisch wäre. Dies gilt es auch semantisch zu berücksichtigen, wenn im Folgenden in der Regel der Einfachheit halber nur vom Festlichen die Rede ist.

In repräsentativem oder geistlichem Zusammenhang „feierte“ die Musik in ununterscheidbarer Form den irdischen oder himmlischen Herrscher. Wie bewusst diese Analogisierung von religiöser und irdischer Macht geschah, zeigt beispielsweise ein Blick in die *Sinnliche Beschreibung der letzten Dinge*, konkret die „Ewigen Freuden der Seligen“, also die Beschreibung des Paradieses, von Angelus Silesius (1675). Nicht nur die Ordnung der Gärten (Strophe 17), der überquellende Reichtum (Strophe 32), die hierarchischen Reglementierungen (Strophe 75) und das Bankett (Strophe 91) bilden höfische Pracht ab, sondern der Thronende, *König Jesus* (Strophe 70), wird mit Musik gefeiert, die eine Umschreibung der h-Moll-Messe sein könnte, wäre sie schon komponiert gewesen:

Drauf geht es in ein Jubiliern
Mit Pauken und Trompeten,
Da fängt man an zu musizieren
Mit Zinken und mit Flöten.
Da ist das schönste Saitenspiel,
Das jemals war zu hören,
Da sind der besten Sängern viel
In mehr als tausend Chören (Strophe 82).

Da höret man das Gloria
Von allen Engeln singen,
Da muss sich das Halleluja
In alle Lüft erschwingen.
Da wird das Sanctus oftermal
Ganz artlich ausgesprochen
Und das Osanna ohne Zahl
Aufs künstlichste gebrochen (Strophe 83)²¹.

Da wurde Musik großer Dimensionen imaginiert, großer Lautstärke, und sie wurde dazu eingesetzt, den Herrscher zu ehren, seiner Macht, Stärke, Größe und seinem Ruhm Ausdruck zu verleihen. Und es war kein Zufall, dass Bach den jauchzenden Eingangschor seines Weihnachtsoratoriums (BWV 248) der Geburtstagskantate für die Kurfürstin Maria Josepha (BWV 214) von 1733 entnehmen konnte. Der Geburtstag einer Kurfürstin wird mit derselben Musik gefeiert wie die Geburt Jesu²². Im Kon-

²¹ Angelus Silesius, *Sämtliche Poetische Werke*, drei Bände in einem, hg. von Hans Ludwig Held, Wiesbaden 2002 (nach der 3. erw. Aufl. von 1952), Bd. 3, S. 291.

²² Die vielfältige Literatur der hiermit angerissenen komplexen Themengebiete kann in diesem Zusammenhang nicht angeführt werden. Stellvertretend sei in Bezug auf die Idee der fürstlichen Macht durch Gottesgnadentum verwiesen auf Rainer A. Müller, *Der Fürstenhof in der frühen Neuzeit*, München 1995 (= Enzyklopädie deutscher Geschichte, 33), S. 8f. Diese Idee schlug sich auch in der Inszenierung

text eines intakten Absolutismus war diese Identität des Gestus kein Zufall, sondern Ausdruck einer Ehrung weltlicher Herrscher und Herrscherinnen, deren Urbild die religiöse Ehrung war (oder sogar umgekehrt). Während die tremolierenden Violinen Zorn lediglich nachahmen, greift der Pauken-und-Trompeten-Topos die realen Mittel der Machtdemonstration einfach auf. Deshalb wird, wo er zur Anwendung gelangt, die Musik so oft selbstreflexiv thematisiert. Dies war so in den oben zitierten Beispielen von Rameau (nämlich in den Worten Phädras) und Händel (in den Worten Rinaldos), und es ist ebenso in Purcells *Fairy Queen*, wo es heißt: „Let the fifes and the clarions / and shrill trumpets sound, / And the arch of high heaven / the clangour resound“, und in Bachs Kantate, wo die Musik mit den Worten heraufbeschworen wird: „Tönet, ihr Pauken, Trompeten erschallet“. Sowohl aufgrund ihrer körperlichen Kraft als auch ihrer realpolitischen Funktionalisierung ist die Musik selbst stärkster Ausdruck von Macht und Glorie, der im Text lediglich repetiert werden kann.

Sofern der Begriff der Festlichkeit ein wesentliches Moment solcher Musik trifft und sofern es legitim ist, aus der Geschichte des Festes ansonsten schwer belegbare Rückschlüsse auf weitere Funktionen solcher Musik zu ziehen, lässt sich ihr funktionaler Horizont in einem Nachgedanken eventuell präzisieren. Feste dienen offenbar schon immer der Stärkung von Gemeinschaft. Dieses Ziel erreichten sie einerseits durch eine alle zur entsprechenden Gruppe gehörigen Menschen einbeziehende Unterbrechung des Alltags und die Überwindung der mit dem Alltag aufgrund von Arbeitsteilung verbundenen Separierung sowie durch die gemeinsame fluchtpunktartige Besinnung auf eine bestimmte Idee. So geschieht es einerseits im Gottesdienst oder auch am religiösen Feiertag im Hinblick auf die Gemeinschaft der Gläubigen, und so geschieht es im fürstlichen Fest im Hinblick auf die höfische Gesellschaft. Rausch und Ekstase als Mittel, die Selbstverlorenheit des Individuums in der Gemeinschaft zu stützen, spielen bei Festen ebenfalls immer wieder eine zentrale Rolle²³. Es scheint daher nicht abwegig, die Funktion besonders lauter Musik mit einem solchen ekstatischen Moment in Verbindung zu bringen²⁴. Die stark körperliche – und vielleicht eben ekstatische, nar-kotische – Wirkung von Musik wurde von Zeitgenossen jedenfalls bestätigt. So schrieb Johann Nikolaus Forkel: „Die Wirkung des Trompeten- und Pauken-Schalles, noch mehr aber des Trommel-Getöses bey Schlachten, kann hier zum Beweise dienen. Ein solches Getöse erregt Schauer, Herzklopfen, Wallungen im Blute, schweres Atemholen und oft eine völlige Fieberbewegung“²⁵.

höfischer Feste nieder (ebd., S. 57). In Bezug auf die politische Funktion von Festen und die repräsentative Funktion von Kunst und Architektur sei verwiesen auf ebd., S. 34, und Volker Bauer, *Die höfische Gesellschaft in Deutschland von der Mitte des 17. bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Versuch einer Typologie*, Tübingen 1993 (= Frühe Neuzeit, 12), z. B. S. 37, 39, 46, 52, 58, 93.

²³ Darauf dass sich das Heraustreten aus dem Alltag im Fest bis zum Rausch steigern kann, weisen Lieberg und Siebel hin (wie Anm. 12), S. 939.

²⁴ Vgl. Karsten Mackensen, *Abschied von der Kontingenz. Das Erhabene aus systematischer Perspektive*, in: *Händels ‚Messiah‘. Zum Verständnis von Aufklärung, Religion und Wissen im 18. Jahrhundert*, hg. von Wolfgang Hirschmann, Halle 2011, S. 81-84.

²⁵ Zitiert nach Gess, *Gewalt der Musik* (wie Anm. 1), S. 255.

Das Finale der Fünften Symphonie von Beethoven teilt mit der Festmusik des Barock nicht wenige Merkmale: die Lautstärke, die Eindeutigkeit der harmonisch-rhythmischen Faktur, die Stabilität der Tonika, die dreiklangsorientierte Motividik, die Einfachheit der Harmonik, die punktierte an Fanfaren erinnernde Rhythmik sowie eben die prominente Rolle von Blechbläsern, insbesondere Trompeten, und Pauken. Die Frage, die sich daher ergibt, ist die Frage nach dem Sinn des Topos der Festlichkeit bei Beethoven, weil er sich hier nicht in der gleichen eindeutigen religiösen oder höfischen Weise interpretieren lässt.

II. Umfunktionalisierung des Topos

Eine Annäherung an diese Frage wird im Folgenden auf zwei Wegen versucht werden: Erstens soll die Ent- oder Umfunktionalisierung des Topos betrachtet und zweitens der Verknüpfung des Topos mit greifbaren semantischen Inhalten in den Werken Beethovens nachgegangen werden.

Beethoven steht in einer Tradition, in der der Festlichkeitstopos seit einigen Jahrzehnten in symphonische Kompositionen, weniger auch in Konzerte, integriert worden war. Beim Versuch, sich einen Überblick über diese Tradition zu verschaffen, stößt man freilich auf eine methodische Schwierigkeit, die darin besteht, dass der Topos der Festlichkeit nicht eindeutig definiert und wohl auch nicht zu definieren ist. Einzelne Ausprägungen von Festlichkeit sind miteinander verwandt nach Art der wittgensteinischen Familienähnlichkeit²⁶. Die einerseits aus barocken Werken, andererseits aus Beethovens Fünfter Symphonie abgeleiteten Merkmale treten in je unterschiedlichen Mischungsverhältnissen und in je unterschiedlich starker Ausprägung auf; sie sind nicht immer alle vorhanden, und vermutlich sind sie auch nicht komplett. Das ist aber auch gar nicht notwendig; wichtig ist nur, dass hinreichend Merkmale vorhanden sind, um die Rede von einem mehr oder weniger ähnlichen musikalischen Ausdruckstypus nachvollziehbar zu machen. Prinzipiell muss man sich vor einer Ontologisierung des Topos hüten: Er konstituiert sich aus einem Set von Charakteristika, die bald mehr, bald weniger stark und vollständig ausgeprägt sind; und der Topos kann stets (und wird in seiner nach-barocken Geschichte auch in aller Regel) gleichzeitig mit anderen Topoi oder Ausdruckstypen auftreten. Um einen Einblick in die Tradierung des Topos zwischen ca. 1750 und Beethoven ohne umständliche Diskussionen von Einzelwerken zu ermöglichen, wird auf das etwas grobe Auswahlkriterium der Instrumentation zurückgegriffen, nämlich auf das Kriterium, ob Orchesterwerke Pauken und Trompeten vorsahen. Denn ist dies der Fall, kann man davon ausgehen, dass der Topos der Festlichkeit an der einen oder anderen Stelle des Werks vorkommt und mehr oder weniger deutlich ausgeprägt ist. Vollständigkeit wird nicht angestrebt, denn sie wäre nicht zielführend. Stattdessen

²⁶ Vgl. Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, in: *Werkausgabe*, Bd. 1, S. 225-580, Frankfurt a. M., Nr. 66ff. (S. 277ff.).

werden exemplarisch die symphonischen Werke von J. Stamitz, J. C. Cannabich, J. Haydn und W. A. Mozarts durchsucht.

Von den 58 als authentisch betrachteten Symphonien von Stamitz sehen sieben Werke Pauken und Trompeten vor²⁷, also rund 12%. Cannabich nutzt in 13 Symphonien diese Instrumente²⁸; das sind gut 16% seiner etwa 80 Symphonien. Während bei Stamitz sämtliche Symphonien mit dieser Besetzung in der „Trompetentonart“ D-Dur stehen²⁹, verlangt Cannabich die Instrumente drei Mal in C-Dur-Symphonien und ein Mal in einer E-Dur-Symphonie. In vielen Symphonien Haydns scheinen Pauken und Trompeten erst später hinzugefügt worden zu sein; außerdem kombiniert Haydn in manchen Symphonien Hörner statt Trompeten mit Pauken³⁰. Demnach schwankt die Zahl der hier zu berücksichtigenden Symphonien zwischen 22 und 36 Werken, d. h. zwischen knapp 21 und 34%³¹. Die Tonarten D-Dur und C-Dur dominieren, aber weitere treten hinzu: G-Dur, c-Moll, B-Dur, Es-Dur – auch in diesem Sinne weitet sich der Einsatz von Pauken und Trompeten aus. Die 12 Londoner, also Haydns letzte Symphonien schreiben diese Besetzung ausnahmslos vor. Bei Mozart stellt sich dies ganz ähnlich dar, nur dass bei ihm bereits 38% der Symphonien mit Pauken und Trompeten ausgestattet sind, nämlich 19 von 50 (darüber, welche Werke hinzuzuzählen seien, ließe sich natürlich streiten)³². Berücksichtigt man zudem jene Symphonien, die Trompeten, aber

²⁷ Nach Eugene K. Wolf, *The Symphonies of Johann Stamitz. A Study in the Formation of the Classical Style*, Utrecht [u. a.] 1981: D3, ca. 1752-55 (S. 398f.); D8, 1748-52 (S. 403f.); D11, 1747-50 (405f.); D15, 1748-50 (S. 408f.); D17, 1746-50 (S. 409); D22, 1747-50 (S. 412f.); D25, 1742-47, alternativ 2 Hörner statt Pauken und Trompeten (S. 415).

²⁸ Nach Eugene K. Wolf, *The Symphony at Mannheim*, New York und London 1984 (*The Symphony 1720-1840. A Comprehensive Collection of Full Scores in Sixty Volumes*, hg. von Barry S. Brook, Series C, Volume III): 11 (D11) (S. lxxviii); 27 (D10) (S. lxx); 35 (D20) (S. lxxi); 38 (D14) (S. lxxii); 40 (D19) (S. lxxii); 43 (C11) (S. lxxii); 44 (C10) (S. lxxii); 46 (D17) (S. lxxiii); 53 (D18) (S. lxxiii); 55 (C8) (S. lxxiv); 63 (D15) (S. lxxv); 66 (E2) (S. lxxv); 70 (D16) (S. lxxv). Die Nummern signalisieren eine auf Cannabich zurückgehende Chronologie (ebd., S. li, lxx, lxxvi). Entstehungsdaten sind nicht bekannt, doch weiß man, dass die Symphonien bis Nummer 55 vor September 1778 entstanden sind, die übrigen danach (ebd., S. li).

²⁹ Siehe zu dieser Tonart auch Neal Zaslaw, *Mozart's Symphonies. Context, Performance Practice, Reception*, Oxford 1991, S. 161.

³⁰ Nach Monelle, *The Musical Topic* (wie Anm. 11), S. 172, setzt Haydn in seinen früheren Symphonien Hörner anstelle von Trompeten ein.

³¹ Vgl. die Liste der Symphonien bei Georg Feder, Art. *Haydn*, in: MGG 2, Personenteil, Bd. 8, Sp. 989-1000: 37 (C-Dur, vor 1758), 32 (C-Dur, vor 1766 / 1760?), 33 (C-Dur, vor 1767 / 1760?), 20 (C-Dur, vor 1766 / 1762?), 13 (D-Dur, 1763), 72 (D-Dur, vor 1781 / 1765 / 1763?), 38 (C-Dur, vor 1769 / 1768?), 41 (C-Dur, vor 1770 / 1768?), 48 (C-Dur, vor 1769?), 50 (C-Dur, 1773), 60 (C-Dur, vor 1774), 54 (G-Dur, 1774), 56 (C-Dur, 1774), 69 (C-Dur, vor 1779 / um 1775/1776?), 61 (D-Dur, 1776), 53 (D-Dur), 70 (D-Dur, vor Dez. 1779 / 1778/1779?), 75 (D-Dur, vor 1781 / 1779?), 73 (D-Dur, vor 1782 / um 1781?), 86 (D-Dur, 1786), 82 (C-Dur, 1786), 88 (G-Dur, 1787?), 90 (C-Dur, 1788), 92 (G-Dur, 1789), 96 (D-Dur, 1791), 95 (c-Moll, 1791), 93 (D-Dur, 1791), 94 (G-Dur, 1791), 98 (B-Dur, 1792), 97 (C-Dur, 1792), 99 (Es-Dur, 1793), 101 (D-Dur, 1793/1794), 100, (G-Dur, 1793/1794), 102 (B-Dur, 1794), 103 (Es-Dur, 1795), 104 (D-Dur, 1795).

³² Vgl. die Liste der Symphonien bei Ulrich Konrad, Art. *Mozart*, in: MGG 2, Personenteil, Bd. 12, Sp. 670-674. Es handelt sich um folgende Symphonien: K 45 (D-Dur, 1768), K 48 (D-Dur, 1768), K 73 (C-Dur, 1772), K 97 (D-Dur, 1770), K 96 (C-Dur, 1771), K 110 (G-Dur, 1771), K 111 (D-Dur, 1771),

keine Pauken vorschreiben, weil in der damaligen Aufführungspraxis die Trompetenstimmen wahrscheinlich mit Pauken verstärkt wurden³³, so wären bis zu acht weitere Symphonien hinzuzählen³⁴. Man könnte demnach sogar sagen, deutlich mehr als die Hälfte aller Symphonien von Mozart seien mit Pauken und Trompeten ausgestattet.

Bei all diesen Beobachtungen handelt es sich lediglich um Stichproben, doch zeichnet sich ein Bild ab, von dem man kaum glauben kann, es sei das Resultat reinen Zufalls. Offenbar spielt der Ausdruckstypus des Festlichen in der Symphonik zum Ende des 18. Jahrhunderts hin eine immer größere Rolle; es handelt sich um eine Entwicklung hin zum Massierten, Lauten, Großen, die schließlich auch die langsamen Sätze erreicht:

Haydn ließ in einigen erhabenen Stellen einiger Adagio's aus G oder F, auf eine äußerst überraschende Weise Trompeten und Pauken aus D oder C eintreten; er that dies behutsam und wohl berechnet: da kam der Schweif [d. h. die Nachahmer] – und wir bekommen jetzt selten eine Synfonie mit Andante ohne Pauken und Trompeten, wir sind es gewohnt worden, es würkt nicht mehr³⁵.

So schrieb Carl Friedrich Zelter 1798, der damals offenbar noch nicht erkennen konnte, dass es sich bei dieser Neuerung nicht um einen Effekt handelt, der vom Moment der Überraschung lebt, sondern dass es sich um eine generelle Ausweitung des symphonischen Ausdrucksspektrums handelte.

Für die Interpretation des Topos ist es nun entscheidend, die funktionale Veränderung zwischen – vereinfacht gesprochen – seinem barocken Dasein und seinem Vorkommen in der nachfolgenden Symphonik zu betrachten. Der Topos der Festlichkeit wird aus einem festen Kontext herausgelöst und geht als Vokabel prinzipiell in den musikalischen Wortschatz der Komponisten über. Er wird so zunächst von den Komponisten angeeignet. Darin liegt ein sozialgeschichtlich relevantes Moment: Immerhin war die Festlichkeit bis ungefähr zur Mitte des 18. Jahrhunderts zwei gesellschaftlich bedeutsamen Sphären vorbehalten, während ihn nun Komponisten aus diesen Zusammenhängen entlehnen und für andere Zwecke einsetzen. Diese indes sind in aller Regel nicht klar zu bestimmen, denn die Werke wurden keineswegs grundsätzlich für Anlässe verfasst, die die Funktion der Festlichkeit nachvollziehbar werden ließen. Es drängt sich daher die Frage auf, was – exemplarisch formuliert – die Festlichkeit am Ende der Fünften Symphonie bedeutet, was also an die Stelle jener Semantik getreten ist, die der Topos im Barock in seinem Bezug auf das Majestätische besaß. Mit dieser Frage aber verbindet sich zugleich ein erster Schritt zur Antwort. Denn gerade die scheinbare Entkopplung der Festlichkeit von einem Bezugspunkt, und zwar einem von außen vorgegebenen Bezugspunkt, auf den sie verweist, resultiert in einer Art Selbstbezüglichkeit, die sich als Ausdruck von

K 161 (D-Dur, 1773/1774), K 250 (D-Dur, 1776/1777), K 297 (D-Dur, 1778), K 318 (G-Dur, 1779), K 320 (D-Dur, 1779), K 338 (C-Dur, 1780), K 385 (D-Dur, 1783), K 409 (C-Dur, 1782/1783), K 425 (C-Dur, 1783), K 504 (D-Dur, 1786), K 543 (Es-Dur, 1788), K 551 (C-Dur, 1788).

³³ Zaslaw, *Mozart's Symphonies* (wie Anm. 29), S. 466.

³⁴ K 133 (D-Dur, 1772), K 184 (Es-Dur, 1773), K 162 (C-Dur, 1773), K 181 (D-Dur, 1773), K 200 (C-Dur, 1773), K 202 (D-Dur, 1774), K 204 (D-Dur, 1775), K 208 (C-Dur, 1775).

³⁵ *Abhandlung: Bescheidene Anfragen an die modernsten Komponisten und Virtuosen* (Fortsetzung), in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 1/10, 1798, S. 153; vgl. Zaslaw, *Mozart's Symphonies* (wie Anm. 29), S. 388.

Selbstbewusstsein deuten lässt. Denn in dem Moment, wo es keine kontextabhängige Projektionsfläche des Festlich-Majestätischen mehr gibt, strahlt es auf das Werk selbst und seinen Komponisten zurück. Es feiert sich sozusagen selbst.

In jedem Falle wird dem Festlichen seine klare soziale Verankerung entrisen, was von Rezensenten auch registriert wurde. So schrieb Georg August Julius Leopold 1780:

Engländer mögen unwiderstehliche Einladung zum Tanz im Trommelgetöse hören; meinethalben mögen's auch noch so viel Deutsche nachhaffen und sagen: Trommel und Sackpfeife sind die einzigen passenden Instrumente für die Tanzmusik; ich glaub's doch nicht. Pauken sind fähig, die Glorie einer kommenden Gottheit, das Furchtbarprächtige eines Wetters anzudeuten, oder ein Heilig etc. von Bach zu begleiten: kurz ihr Ton ist ganz und gar für's Majestät'sche gebaut. Aber wer kann unterm Monde so viel Majestät, lauter Erhab'nes aushalten? Nicht dass wir gar keine Empfänglichkeit für's Große hätten; o! wir sind so gut wie die Engländer darzu geschaffen. Aber das ist doch ausgemacht gewiss, unsere Nerven haben für melodische und rührende Musik weit mehr Empfindung als für's bloß Erhab'ne, und dafür lasst uns Gott und dem Klima danken³⁶.

Leopold lässt es nicht an Deutlichkeit fehlen: Er bezieht sich auf erhabene Musik, unterscheidet aber den Aspekt des Schrecklichen – im Begriff des Furchtbarprächtigen sogar in seiner ganzen Ambivalenz³⁷ – einerseits und den des Festlichen andererseits und benennt dabei sogar die Kontexte, indem er zielsicher die Begriffe Glorie, Gottheit und Majestät heranzieht. Und vielleicht liegt man nicht falsch, wenn man hinter seiner Kritik an der Verbreitung von Lautstärke und Erhabenheit auch jenes sozialgeschichtliche Moment erahnt: Festlichkeit soll dem Göttlichen und Majestätischen vorbehalten bleiben. Unterstützt wird eine solche Interpretation jedenfalls durch einen sehr zeitnah, 1783, schreibenden Autor, der sich nun auch nicht mehr bloß auf englische Musik bezieht:

Mit einem Worte, man braucht nur in ein solches Concert zu gehen, um sich zu überzeugen, dass für Kammermusik eine so starke Besetzung nicht ist und dass Pauken und Trompeten sich besser vor einem Cavallerieregimente schicken, als hinter den Flügel. Zu großen Singstücken in der Kirche habe ich nichts dagegen, wenn allenfalls die Besetzung noch so stark ist; die längern Noten und weniger geschwinde Bewegung, das hohe Gewölbe des Gebäudes alles dieses trägt dazu bei, dass kein Chaos entstehe³⁸.

Hier versteckt sich der inzwischen altmodische Geschmack hinter akustischen Argumenten. Tatsächlich sieht der Rezensent es offenbar lieber, wenn Lautstärke bzw. Festlichkeit der Religion (Kirche) und dem Hofe (Regiment) vorbehalten bleiben. Nicht Lautstärke als „rein“ ästhetisches Phänomen wurde abgelehnt, sondern ihre Neukontextualisierung stieß auf Widerstand, mag sie vielleicht auch nur als Entkontextualisierung erfahren worden sein. Das Zitat stammt aus demselben Jahr, in dem Mozart die *Linzer Symphonie* K 425 komponierte, die eine große Besetzung verlangt: 14-stimmig mit Pauken und Trompeten. In Beethovens Werken, prototypisch dem Finale der Fünften Symphonie, rückt dieses Moment ganz in den Vordergrund.

³⁶ Georg August Julius Leopold, *Gedanken und Konjekturen zur Geschichte der Musik*, Stendhal 1780, S. 7.

³⁷ In Händels *Judas Maccabaeus* (Akt II) wird übrigens der „pleasing dreadful call“ der „silver trumpets“ besungen (vgl. Steiner, *Zwischen Kirche, Bühne und Konzertsaal* [wie Anm. 1], S. 128).

³⁸ *Cramers Magazin der Musik*, zit. nach Peter Schleuning, *Der Bürger erhebt sich. Geschichte der deutschen Musik im 18. Jahrhundert*, 2. Aufl., Stuttgart und Weimar 2000, S. 119.

Es ist fraglich, welche Bedeutung in diesem Zusammenhang dem wohlbekannten Einfluss von Komponisten aus dem Umfeld der Französischen Revolution auf Beethoven beizumessen ist³⁹. Zweifellos wäre es naiv zu argumentieren, Beethoven habe durch solch eine Anknüpfung die politischen Konnotationen der „Revolutionsmusik“ auf seine Musik übertragen. In den musikalischen Zeremonien der Französischen Revolution wurde eine explizite Umfunktionalisierung der Festlichkeit vorgenommen: In François-Joseph Gossecs Oper *La Triomphe de la République ou Le Camp de Grand Pré* von 1792-1793, um nur dieses eine Beispiel heranzuziehen, erscheint eine Personifikation der Freiheit, bei deren Anrufung und Glorifizierung Gossec den Topos der Festlichkeit einsetzt. Die musikalische Entfaltung von Pracht, Prunk und Glanz wird politisch also genau im Sinne der Revolution umgelenkt. Doch eine vergleichbare Eindeutigkeit liegt bei Beethovens Rückgriff auf den Festlichkeitstopos, schon wegen der anderen politischen Situation im Deutschen Reich, gerade nicht vor. Anders als im Kontext der Revolution ist bei Beethoven keine eindeutige neue Projektionsfläche des Topos vorhanden.

Der Ansatz, aus der Aneignung eines früher klar kodifizierten Topos die Bedeutung seiner späteren Varianten in der Musik der zweiten Hälfte des 18. und des frühen 19. Jahrhunderts zu rekonstruieren, führt zu einem zunächst holzschnittartigen Resultat, nämlich der unscharfen Hypothese, dass die entsprechende Musik sich selbst oder ihren Komponisten feiere und dass hierin ein sozialhistorisches Moment liege, insofern die Komponisten einen Topos von seinen zuvor gesellschaftlich festgelegten Zwecken abkoppelten und selbstbestimmt einsetzten, eventuell sogar auf sich selbst richteten. Im Folgenden wird diese These zuerst in zwei Schritten inhaltlich und abschließend theoretisch präzisiert.

III. Textlich vermittelte Inhalte

Es besteht zunächst die Möglichkeit, diese These zu präzisieren und zu nuancieren, indem Werke Beethovens befragt werden, die den Topos des Festlichen in semantisch gebundenem Zusammenhang einsetzen. Hierbei gilt es, desselben Problems gewahr zu sein, das auch den Blick in die Vorgeschichte des Topos erschwerte: Es fehlt ein objektives, rein empirisches Kriterium dafür, welche Werke diesen Topos bedienen. Denn selbstverständlich handelt es sich jeweils um individuelle Kompositionen, von denen keine zwei Stücke auf exakt denselben Ausdrucksgehalt zu reduzieren sind. Es kann auch gar nicht wünschenswert sein, solche Pluralität zugunsten einer radikal vereinfachten Interpretation zu verdecken. Es wird daher also darum gehen, im Ausgang der beschriebenen Merkmale Werke zu finden, die – neben zahlreichen Differenzen – auch eine starke Gemeinsamkeit in Hinblick auf ihren expressiven Gehalt aufweisen, die sie

³⁹ Am besten zusammengefasst bei Michael Broyles, *Beethoven: The Emergence and Evolution of Beethoven's Heroic Style*, New York 1987, S. 119-126.

erstens als Gruppe von anderen Werken unterscheidet und die zweitens weiteren Aufschluss über die mögliche Semantik der Musik gewähren. Allerdings darf dabei nicht aus den Augen verloren werden, dass die Bestimmung dieses gemeinsamen Ausdruckstypus in allen Werken nur je ein einziges Ausdrucksmoment erfasst und keinesfalls die ganze expressive und emotionale Komplexität jedes einzelnen Werkes.

Weder die *Kantate auf die Erhebung Leopold des Zweiten zur Kaiserwürde* (1790) noch das Oratorium *Christus am Ölberge* op. 85 (1803, rev. 1804 und 1811) noch auch die C-Dur-Messe op. 86 (1807), in der der Topos ohnehin weniger eindeutig ausgeprägt ist⁴⁰, lassen sich unter dem Begriff der Ent- oder Umfunktionalisierung des Topos fassen. Die genannten Werke führen den Topos vielmehr in ebenso eindeutiger Weise fort wie die ihm zugrundeliegenden Texte: „Stürzt nieder, Millionen, an dem rauschenden Altar! Blicket auf zum Herrn der Thronen, der euch dieses Heil gebar. Erschallet Jubelchöre, dass laut die Welt es höre“ (Kantate, Nr. 5: Coro), und: „Welten singen Dank und Ehre dem erhab'nen Gottessohn. Preiset ihn, ihr Engelchöre, laut im heil'gen Jubelton!“ (Oratorium, Finale, Nr. 6: Coro, Maestoso, insb. T. 259-276; 384-431). Insofern wäre es vielleicht sogar angebracht, von einer funktionalen Ausweitung statt von einer Umfunktionalisierung des Topos zu sprechen, denn die neue Kontextualisierung schloss die traditionelle Semantik des Topos keineswegs aus.

Mit der auf zwei Goethe-Gedichten beruhenden Kantate *Meeresstille und Glückliche Fahrt* op. 112 (1815)⁴¹ verlassen wir die Sphäre des Höfischen und des Kirchlichen gleichermaßen, doch sind die vertonten Gedichte derart offen für die Interpretation, dass sich aus ihnen keine besonders präzise Antwort auf die Frage ableiten lässt, warum der Topos der Festlichkeit in Beethovens Werken eine so große Rolle spielt. Die Meeresmetapher lässt sich auf die unterschiedlichsten Kontexte beziehen. Rettung, Überwindung, Glück und Erleichterung gehören immerhin zu den Begriffen, um die der Text kreist und deren emotionaler Gehalt in der Musik offenbar umgesetzt wird. Doch worauf Beethoven diese Begriffe bezogen haben mag, bleibt zunächst verborgen.

Starke Anknüpfungspunkte hingegen liefert die *Chorfantasie* op. 80⁴², für die Beethoven eigens einen Text in Auftrag gegeben hat⁴³. In doppelter Hinsicht wird die oben formulierte Hypothese, dass sich der Komponist mit dem Topos der Festlichkeit selbst feiere, durch diese Komposition gestützt und konkretisiert. Denn zum einen verfasste Beethoven das Werk gezielt als „glänzendes Schlußstück“ für seine 1808 durchgeführte Akademie, bei der u. a. zwei Sätze aus der C-Dur-Messe, das Vierte Klavierkonzert und die Fünfte und Sechste Symphonie erklangen. Beethoven strebte mit der Chorfantasie offensichtlich eine Art Reprise des gesamten Konzertes an, denn dieses Werk greift

⁴⁰ Siehe insb. Gloria, T. 1-7, T. 61-65, T. 97f. (siehe dazu auch weiter unten), T. 224-238, Sanctus, T. 27-32, T. 45-48, T. 142-154 (Schluss).

⁴¹ Insb. T. 88-103, 107-128, 140-155, 181-205.

⁴² Siehe insb. T. 140-156, T. 189-204, T. 322-355 (Marcia assai vivace), T. 444-466, T. 490-530, T. 555-612 (Schluss).

⁴³ Laut Carl Czerny; siehe Klaus Martin Kopitz, *Wer schrieb den Text zu Beethovens Chorfantasie?: ein unbekannter Bericht über die Uraufführung*, in: *Bonner Beethoven-Studien* 3, 2003, hier S. 43.

zahlreiche Elemente der zuvor gespielten Kompositionen nochmals auf⁴⁴, so dass es im Rahmen des Konzertes wie ein werkübergreifendes Finale wirkte. Eine verwandte und damit zusammenhängende Selbstbezüglichkeit besitzt zum anderen der Text von Christoph Kuffner. Denn er besingt die Wirkungen der Kunst, insbesondere von Dichtung und Musik, die in der Chorfantasia ja auch tatsächlich miteinander vereinigt sind:

Wenn der Töne Zauberwelten
und des Wortes Weihe spricht,
muss sich Herrliches gestalten,
Nacht und Stürme werden Licht,

äussre Ruhe, innre Wonne
herrschen für den Glücklichen.
Doch der Künste Frühlingssonne
lässt aus Leiden Licht entstehn.

Großes, das ins Herz gedrungen,
blüht dann neu und schön empor,
hat ein Geist sich aufgeschwungen,
hallt ihm stets ein Geisterchor.
Nehmt denn hin, ihr schönen Seelen,
froh die Gaben schöner Kunst!
Wenn sich Lieb und Kraft vermählen,
lohnt dem Menschen Göttergunst⁴⁵.

Beethoven huldigt letztlich auch sich selbst, indem er den Chor festlich skandieren lässt „Wenn der Töne Zauber walten ... , muss sich Herrliches gestalten, Nacht und Stürme werden Licht“. Der Festlichkeitstopos aber wird erst zu den letzten beiden Strophen eingesetzt, in denen vom Großen, von den Gaben schöner Kunst, von den miteinander vereinigten Eigenschaften der Liebe und der Kraft die Rede ist, die alle auf den Kunstschöpfer zu beziehen sind. Sie führen zur Göttergunst, als deren Vermittler sich Beethoven hier inszeniert. Daraus spricht ausgeprägtes Selbstbewusstsein, und zwar ein Selbstbewusstsein, das seine Wurzeln in der Tätigkeit Beethovens besitzt. Hier deutet sich eventuell sogar eine erste Möglichkeit an, Beethovens Selbstbewusstsein in den Kontext breiterer sozialhistorischer Entwicklungen zu stellen, denn die beschriebene Besinnung auf die Wirkung der eigenen Tätigkeit lässt sich zwanglos im Sinne des Leistungsprinzips deuten, das für das bürgerliche Selbstverständnis konstitutiv war. Die gesellschaftliche Stellung leitete sich von den individuellen Leistungen der Bürger ab⁴⁶. Beethoven feierte demnach mit diesem Werk implizit auch die ihm als Mitglied des erstarkten Bürgertums möglichen Leistungen; die Musik drückt in diesem Sinne auch seinen Stolz aus⁴⁷. Die individuelle Leistung wird dabei sogar ausdrücklich mit einem

⁴⁴ Vgl. hierzu Wilhelm Seidel, *Chorfantasia*, in: *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, hg. von Albrecht Riethmüller [u. a.], Bd. 1, 2. Aufl., Laaber 1996, S. 621f.

⁴⁵ Text nach Armin Raab, *Kritischer Bericht*, in: *Beethoven, Werke für Chor und Orchester*, München 1998 (= *Beethoven Werke*, 10,2), S. 197.

⁴⁶ Hierzu zusammenfassend Jürgen Kocka, *Das europäische Muster und der deutsche Fall*, in: *Bürgertum im 19. Jahrhundert*, Bd. 1: *Einheit und Vielfalt Europas*, hg. von dems., Göttingen 1995, S. 17f.

⁴⁷ Friedrich Rochlitz schrieb 1805 übrigens: „Die Empfindung des Erhabenen ist mithin etwas, einem

Moment von Gemeinschaftsbildung verknüpft: „Hat ein Geist sich aufgeschwungen, hallt ihm stets ein Geisterchor“.

In zeitlicher Nähe zur Chorfantasia entstand auch die Theatermusik zu Goethes *Egmont* op. 84, deren Ouvertüre (T. 295-347 [Schluss]) und Siegessymphonie (Nr. 9) in Hinsicht auf den Festlichkeitstopos wohl die größte Verwandtschaft mit dem Finale der Fünften Symphonie aufweisen. Hier bieten sowohl der Stoff und insbesondere die Szene, nach der die Siegessymphonie erklingt, als auch die – von Goethe vorgegebene – Betitelung der Musik eine besonders präzise semantische Fokussierung des Topos. Bereits die Ouvertüre schließt mit der relevanten Passage, aber aussagekräftiger ist der Schlusssatz der Theatermusik, der auf dieses musikalische Material beschränkt ist und aus dem die Musik der Ouvertüre ihre inhaltliche Bedeutung gewinnt. *Egmont* ist ein Held, der beim Volk beliebt ist, weil er es frei gewähren lässt, der aber aufgrund seiner eigenen gleichsam naturwüchsigen Freiheitsliebe zum Opfer repressiver Politik wird. Vor seiner Hinrichtung erscheint ihm im Traum seine Geliebte, Klärchen, als Allegorie der Freiheit. In *Egmont* weckt diese Erscheinung zugleich Siegesgewissheit. Das Schauspiel endet daher mit der Siegessymphonie, die in Beethovens Gestalt wahrhaft apotheotische Züge annahm. Die Musik drückt den Sieg der Freiheit aus.

Zur Zeit der Befreiungskriege verfasste Beethoven eine ganze Reihe von Kompositionen, deren Festlichkeit im Zusammenhang mit den Siegen gegen Napoleon standen. Es ist die größte direkt politisch motivierte Werkgruppe Beethovens. 1813 entstand zunächst *Wellingtons Sieg oder Die Schlacht bei Vittoria* op. 91, deren zweite, als Siegessymphonie betitelte Hälfte wie schon die Siegessymphonie aus der Schauspielmusik zu *Egmont* eine besonders große Ähnlichkeit mit dem Finale der Fünften Symphonie aufweist (insb. T. 363-421; 440-491). Wie auch in den folgenden Stücken dieser Werkgruppe erübrigt sich jede weitere Ausführung über die Semantik dieser Komposition. Sie umjubelt den Sieg gegen Napoleon und damit auch die erhoffte Freiheit der von Frankreich besetzten Gebiete. Indem man solches feststellt, wird man freilich die Unsauberkeit in Kauf nehmen müssen, dass Beethoven als gebürtiger, nach Wien ausgewandeter Rheinländer ein schwankendes Verhältnis zu Frankreich besaß⁴⁸. Dies spiegelt sich in der Musik so nicht wider, oder vielleicht genauer: Für den Versuch, derartige Subtilitäten aus Beethovens Musik herauszuhorchen, ist die Musikwissenschaft längst noch nicht präpariert.

Die übrigen unmittelbar in diesen Kontext gehörenden Kompositionen verfasste Beethoven in Windeseile alle nach der siegreichen Völkerschlacht bei Leipzig und konkret anlässlich des Wiener Kongresses 1814: Bei der Uraufführung der Kantate *Der Glorreiche Augenblick* op. 136 am 29. November waren alle zum Wiener Kongress

edlen Stolze Aehnliches, und sie aeußert sich auch so“ (*Ueber den zweckmässigen Gebrauch der Mittel der Tonkunst*, in: *AMZ* 8/4, 1805, Sp. 49).

⁴⁸ Über Beethovens Verhältnis zu Frankreich und insbesondere zur Französischen Revolution siehe Thomas Sipe *Beethoven: Eroica Symphony* Cambridge 1998, S. 30-53, und Manfred Osten *Eine Kanone namens Beethoven: Der Komponist und sein Verhältnis zu den Franzosen* in: *Die Wirklichkeit erfinden ist besser: Opern des 19. Jahrhunderts von Beethoven bis Verdi* Stuttgart 2002, S. 1-8.

geladenen Monarchen anwesend⁴⁹. Nach Anton Schindler sei die Akademie geradezu als „Hoffestlichkeit“ betrachtet worden⁵⁰. Im selben Konzert erklang neben der Siebten Symphonie passenderweise auch *Wellingtons Sieg*. Die Quantität der Zuhörerschaft – 6000 Menschen sollen dem Event beigewohnt haben⁵¹ – vermittelt einen Eindruck vom Sinn der Musik. Es handelte sich um eine fast gesamteuropäische Siegesfeier, für die der Gemeinschaftsgedanke von zentraler Bedeutung war – unabhängig davon, wie der Wiener Kongress realpolitisch verlief, und unabhängig auch davon, wie die europäische Geschichte sich anschließend entwickelte. In diesem glorreichen Augenblick feierten die Menschen unterschiedlicher sozialer Milieus und unterschiedlicher europäischer Länder und Fürstentümer dasselbe Ereignis, und in der Kantate werden Europa, die Fürsten, Wien, das Kaiserreich und Gott gepriesen. Beethoven nutzte seine Fähigkeit, die er mit bürgerlichem Stolz bereits in der *Chorfantasie* besungen hatte, um das aktuelle Ereignis zu feiern. Ebenfalls in die letzte Phase der Befreiungskriege oder die Zeit des Wiener Kongresses fallen der Schlussgesang für Friedrich Treitschkes Singspiel *Germania*, der *Chor auf die verbündeten Fürsten* und der Chor *Es ist vollbracht*, der ebenfalls ein Singspiel Treitschkes (*Die Ehrenpforten*) beendete.

In den beiden Schauspielmusiken *König Stephan* op. 117 und *Die Ruinen von Athen* op. 113 (bzw. *Die Weihe des Hauses*) streift Beethoven ebenfalls den Topos der Festlichkeit, doch ist er darin sehr viel weniger deutlich ausgeprägt, und aus den zugrundeliegenden Texten ergeben sich keine neuen Facetten der Thematik. Man findet in diesen Auftragswerken einen Siegesmarsch und Lobgesänge auf Könige. Gehuldigt wurde damit zum Teil explizit, zum Teil implizit Kaiser Franz I. von Österreich, der als Herrscher der k. u. k. Monarchie zugleich König von Ungarn war. Anlass war die Eröffnung des Theaters in Pest⁵².

Neue semantische Perspektiven eröffnen sich hingegen, wenn man zwei weitere Werke berücksichtigt, in denen der Topos der Festlichkeit zumindest punktuell zu identifizieren ist: das Finale von *Fidelio* op. 72 sowie das Finale der Neunten Symphonie op. 125. In der Oper bleibt der Topos zwei unterschiedlichen inhaltlichen Motiven vorbehalten: Zum einen umjubelt der Chor mit den Worten „Heil sei dem Tag, / Heil sei der Stunde“ die Ankunft des rettenden Don Fernando, der auf „Wink und Wille“ „des besten Königs“ hin erscheint und der ausdrücklich besungenen Gerechtigkeit zum Sieg verhilft (Nr. 16: Finale, T. 19-42, 65-70, 86-89). Don Fernando vertritt eine Auffassung von Herrschaft, die mit bürgerlichem Selbstbewusstsein kompatibel war: „Nein, nicht länger knieet sklavisch nieder, / Tyrannenstrenge sei mir fern. / Es sucht der Bruder seine Brüder, / Und kann er helfen, hilft er gern“. Ein solcher Staatsgedanke wird hier zusammen mit

⁴⁹ Esteban Buch, *Beethoven's Neunte. Eine Biographie*, übers. von Silke Hass, Berlin und München 2000, S. 90.

⁵⁰ Zit. nach Arnold Schmitz, *Das romantische Beethovenbild*, Berlin [u. a.] 1927, S. 70.

⁵¹ Buch, *Beethoven's Neunte* (wie Anm. 49), S. 90; die Wiederholung des Konzertes war sehr viel weniger gut besucht (ebd., S. 98).

⁵² Zu den Hintergründen siehe Ruth E. Müller, *Musik zu ‚Die Ruinen von Athen‘*, in: *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, Riethmüller [u. a.] (wie Anm. 44), Bd. 2, S. 185-190, und Frank Schneider, *Musik zu König Stephan*, in: ebd., S. 197-202.

dem Moment von Rettung und Gerechtigkeit gefeiert, das auch eine Befreiung von willkürlicher Staatsgewalt meint. Aber noch im selben Finale kehrt, mit musikalisch gänzlich anderem Material umgesetzt, der Festlichkeitstopos wieder, ist nun aber auf die gegenseitige Treue und Unterstützung von Eheleuten gerichtet: „Wer ein holdes Weib errungen, / Stimm’ in unsern Jubel ein! / Nie wird es zu hoch besungen, / Retterin des Gatten sein“ (T. 227-244, 252-257, 293-423 [Schluss]).

Von hier aus führt trotz der beachtlichen zeitlichen Distanz ein direkter Weg zur symphonischen Version von Schillers *Ode an die Freude*. Denn hier taucht das Motiv der Ehe prominent wieder auf „Wem der große Wurf gelungen, / Eines Freundes Freund zu sein; / Wer ein holdes Weib errungen, / Mische seinen Jubel ein!“ Indes nutzt Beethoven bei der Vertonung des schillerschen Textes die Möglichkeit aus, ein und dieselbe Textstelle mittels differierender musikalischer Rahmung immer wieder neu zu deuten. Doch eine umfassende Interpretation des Gedichtes in Beethovens Vertonung ist hier nicht beabsichtigt. Entsprechend dem vorliegenden Erkenntnisziel genügt es herauszuarbeiten, zu welchen Textstellen der Topos der Festlichkeit erklingt. Am deutlichsten ist dies der Fall zur Textstelle „Freude, schöner Götterfunken, / Tochter aus Elysium, / Wir betreten feuertrunken, / Himmlische, dein Heiligthum. / Deine Zauber binden wieder, / Was die Mode streng getheilt, / Alle Menschen werden Brüder, / Wo dein sanfter Flügel weilt“ (T. 543-594, 803-810, 824-832). So feiert die Musik den Gedanken der Vereinigung aller Menschen, der auch an der Textstelle zum Ausdruck kommt: „Ja, wer auch nur eine Seele / Sein nennt auf dem Erdenrund! / Und wer’s nie gekonnt, der stehle / Weinend sich aus diesem Bund!“ (T. 285-290). Schließlich greift Beethoven auf den Topos zurück, wo die religiöse Facette der Freude zum Vorschein kommt: „Küsse gab sie uns und Reben / Einen Freund, geprüft im Tod; / Wollust ward dem Wurm gegeben / Und der Cherub steht vor Gott“ (T. 312-330). Bemerkenswert ist überdies, dass der Vers „Ihr stürzet nieder, Millionen?“ (T. 631-634, 730-733), auch wenn er in der Neunten Symphonie nicht mit dem Festlichkeitstopos vertont wird, an den Vers „Stürzet nieder, Millionen, an dem rauschenden Altar!“ aus der Leopold-Kantate erinnert, die oben angesprochen wurde.

Versucht man ein Resümee, so wird man wiederkehrenden Motiven ein besonderes Gewicht verleihen, weil sie eine gewisse Zuverlässigkeit hinsichtlich der Verknüpfung von musikalischem Topos und semantischen Elementen suggerieren. Freilich kann es dabei nicht darum gehen, die Multivalenz des Topos (und die Vielzahl seiner Erscheinungsweisen) auf Eindeutigkeit zu reduzieren. Aus methodischen Gründen kann es nur darum gehen, vorläufig wenigstens einige Bestandteile seiner Semantik zu bezeichnen. Dass die nicht-begrifflichen und jeweils als individuelle Gebilde in Erscheinung tretenden Musikstücke keinesfalls in dieser Bedeutung aufgehen, muss klar sein. In diesem Sinne lässt sich als Zwischenergebnis immerhin festhalten, dass der Topos bei Beethoven zum einen seine traditionellen semantischen Dimensionen beibehält, indem Gottes- und Herrscherlob weiterhin in seiner Sphäre liegen, während zum anderen neue oder neu akzentuierte Momente hinzutreten: Das Thema des Sieges als solches war auch Gegenstand des Festlichkeitstopos in barockem Kontext, wird nun aber mit dem Thema der Freiheit verknüpft (sowohl im Sinne einer Überwindung von Besatzungsmächten als auch im Sinne selbstbestimmten Handelns gegenüber politischen Zwängen, wie es

zumindest im *Egmont* thematisiert wird). Und während sich hinter dem barocken Gotteslob die Gemeinschaft der Gläubigen und hinter dem Fürstenlob die Gemeinschaft der Menschen verbarg, auf die sich die fürstliche Macht erstreckt, wird bei Beethoven Gemeinschaft auch selbst zum gefeierten Motiv: von Freundschaft und Ehe angefangen bis hin zur Idee der Brüderschaft aller Menschen⁵³. Bürgerliches Selbstbewusstsein, in der Chorfantasie als Stolz auf die eigenen (eventuell spezifisch bürgerlichen) Leistungen verstanden, wird in den Vokalkompositionen Beethovens nur in diesem einen Werk mit Festlichkeit explizit assoziiert. Dennoch wird es uns weiter beschäftigen, weil sich das Motiv auf dem vorausgegangenen Interpretationsweg aufgrund der Aneignung und Entkontextualisierung des Topos als erstes aufdrängte und weil es zudem aus den Haltungen *Egmonts* und *Don Fernandos* als bürgerlichen Projektionen hervorschimmert und auch in einer tieferen Schicht des Verses „Alle Menschen werden Brüder“ anzutreffen ist – ursprünglich hieß es bei Schiller „Bettler werden Fürstenbrüder“, und Beethoven zitierte diesen Satz in seinen Skizzen in der Form „Die Fürsten sind Bettler“⁵⁴. Hier liegt der Akzent dann nicht so sehr auf den eigenen Leistungen, sondern auf der Gleichheit der Menschen, die indes ebenfalls Selbstbewusstsein impliziert, nämlich das Selbstbewusstsein gegenüber den traditionell höher gestellten gesellschaftlichen Milieus.

IV. Der dramatische Charakter der Festlichkeit

Bis hierher stützte sich die Argumentation hauptsächlich auf die Ähnlichkeit des Topos der Festlichkeit zwischen Barock und Aufklärung, doch fällt in der Gegenüberstellung festlicher Passagen bei Beethoven mit ihren barocken Archetypen, etwa Charpentiers *Te Deum*, auf, dass sie bei Beethoven in aller Regel als Moment eines Dramas in Erscheinung treten. Dies mag, oberflächlich betrachtet, zunächst einfach mit der Veränderung ästhetischer Konventionen zusammenhängen. Das Ideal der Affekteinheit⁵⁵ galt zur Zeit Beethovens nicht mehr. Doch man wird auch fragen müssen, woraus ein solcher Wandel ästhetischer Vorlieben resultierte und ob er eventuell historische Signifikanz besitzt. Die Dramatisierung der Musik schränkt den Charakter des Festlichen, relativ gesehen, gewiss ein, eröffnet dafür aber eine weitere semantische Nuance. Obwohl diese Eigenschaft in den Symphonien am deutlichsten ist – so deutlich, dass man in ihnen den Topos der Festlichkeit selten so gut greifen kann wie im Finale der Fünften

⁵³ Im späten 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurde die Symphonie ausdrücklich als eine Gattung verstanden, die sich an eine große Gemeinschaft richtete. Laut Heinrich Christoph Koch stellte eine Symphonie beispielsweise die „Empfindung einer ganzen Menge“ dar. Zit. nach Wolfram Steinbeck, *Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert*, Bd. 1: *Romantische und nationale Symphonik*, Laaber 2002 (= Handbuch der musikalischen Gattungen, 3,1), S. 32; weitere vergleichbare Zitate S. 29 und 32f. sowie bei Mark Evan Bonds, *The Symphony as Pindaric Ode*, in: *Haydn and his World*, hg. von Elaine Sisman, Princeton 1997, S. 147, 148 und 149, und Stefan Keym, *Vom ‚revolutionären Te Deum‘ zur ‚Marseiller Hymne der Reformation‘. Politische und religiöse Liedzitate in der Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts*, in: *Mf* 65, 2012, S. 362.

⁵⁴ Buch, *Beethoven's Neunte* (wie Anm. 49), S. 96.

⁵⁵ Dazu Rolf Dammann, *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, 3. Aufl., Laaber 1995, S. 166.

–, bietet es sich an, noch einmal auf die oben kurz diskutierten Werke zurückzugreifen, um konkretere semantische Anhaltspunkte zu finden.

In der Musikgeschichtsschreibung ist nicht wenig manipuliert worden, indem Werke, die den Historikern nicht gefielen oder sich nicht ins Konzept fügen wollten, kurzerhand als Gelegenheitswerke abgetan wurden. Ein solches Verfahren ist unseriös und verstärkt die den Kunstwissenschaften eigene methodische Gefahr, die Geschichte aus den im Nachhinein sanktionierten und kanonisierten Werken heraus zu konstruieren, damit aber ihre Geschichtserzählungen auf die Grundlage anachronistischer ästhetischer Urteile zu stellen⁵⁶. Andererseits kann ein solches Urteil durchaus mit dem Urteil der Zeitgenossen kongruieren. So schrieb ein Rezensent nach der Aufführung von Treitschkes Singspiel *Die Ehrenpforten*:

Wenn man bedenkt, dass bei Gelegenheitsstücken alles auf den glücklichen Moment berechnet ist; wenn man die Kürze der Zeit in Erwägung zieht, in welcher dergleichen ephemere Producte entstehen müssen: so wird dem Dichter die billige Nachsicht seines Publicums nicht fehlen⁵⁷.

Beethoven versah den Schlusschor *Es ist vollbracht* nicht mit einer Opuszahl, und vielleicht ist es legitim, solche nicht mit Opuszahlen ausgezeichneten Kompositionen außen vor zu lassen.

Betrachtet man die übrigen Werke, so fällt auf, dass Festlichkeit bemerkenswert häufig als Resultat eines vorausgehenden Kampfes oder Dramas in Erscheinung tritt, auch wenn dies nicht für sämtliche Stücke gilt. Grundmuster ist häufig das unter dem Schlagwort *per aspera ad astra* bekannt gewordene Modell, also von der Finsternis zum Licht, wofür gerade die Fünfte Symphonie als *locus classicus* gilt. In der *Chorfantasie* ist dieses Modell aber ebenso deutlich ausgeprägt. Und in der Theatermusik zu *Egmont*, in *Wellingtons Sieg* und der Kantate *Meeresstille und Glückliche Fahrt* liegt das dramatische Moment jeweils bereits in der Handlung begründet. Freiheit, Sieg bzw. Rettung werden durch Heldentod, Kampf bzw. Geduld und Glück erreicht, womit zugleich ein musikalischer Spannungsverlauf vorgezeichnet ist, der mit der Idee des *per aspera ad astra* zusammenfällt.

Aufschlussreicher noch ist, dass häufig der Festlichkeit selbst, ob sie nun als Resultat eines solchen Kampfes auftritt oder nicht, Dramatik eingeschrieben ist. Die Siegesymphonie der Theatermusik schält sich in der Ouvertüre zunächst triumphierend aus der tragisch aufgewühlten Musik heraus, aber auch für sich genommen geht die Dramatik in die Siegesymphonie ein: Sie beginnt mit einer rasanten Aufwärtsbewegung, die das Orchester in die Höhe treibt, schon im zweiten Takt führen die Hörner weitere Unruhe durch Synkopen ein, und das im dritten Takt auftretende Achtelmotiv wird zunächst zweimal jeweils nach einer halben Note gespielt, um dann pausenlos viermal repetiert

⁵⁶ Siehe dazu Frank Hentschel, *Über Wertung, Kanon und Musikwissenschaft*, in: *Der Kanon der Musik: Theorie und Geschichte. Ein Handbuch*, hg. von Klaus Pietschmann und Melanie Wald, München 2013, S. 74f. (im Druck); über die rezeptionsgeschichtliche Verengung der Perspektiven auf Beethoven siehe Nicholas Cook, *The Other Beethoven: Heroism, the Canon, and the Works of 1813-14*, in: *19th-Century Music* 27, 2003, S. 3-24.

⁵⁷ *AMZ* 17/34, 1815, Sp. 567f.

zu werden. Im Anschluss häufen sich die Sforzati, und erst, als eine Steigerung nach Takt 14 nicht mehr mit denselben Mitteln möglich erscheint, wechselt die Textur. Eine vorwärtspeitschende Ostinatofigur in den tiefen Streichern sowie den Fagotten, die wiederum jedes Mal mit einem Sforzato beginnt, bildet das Fundament für ein rasches Motiv, das zunächst in den Violinen erklingt und mit der Sechzehnteltriole den bislang kürzesten Notenwert einfügt. Das Orchester schraubt sich im Anschluss noch weiter in die Höhe, als es zu Beginn der Fall war. Den eigentlichen Gipfel bildet schließlich der bloße gebrochene F-Dur-Dreiklang, der von den Trompeten mehrfach wiederholt wird, bis kurz darauf die Schlussakkorde erklingen. Hier wird die Dramatik des Sieges selbst als Fest komponiert.

In *Meeresstille und Glückliche Fahrt* ist es zunächst der Gegensatz zwischen Stille, Dunkelheit und Angst einerseits, Brise, Licht und Glück andererseits, der Dramatik einführt. Aber wiederum ist es so, dass die Dramatik dem teilweise festlichen zweiten Abschnitt immanent ist. Denn Beethoven setzt das Motiv der geschwinden Fahrt musikalisch um und spielt tonmalerisch auf Wind- und Wellenbewegung an. Die Musik selbst gerät daher in Fahrt.

In der Siegessymphonie aus *Wellingtons Sieg* besitzt die innere Dramatisierung keine derartige programmatische Anbindung. Der Sieg hat bereits stattgefunden, und die Symphonie feiert ihn nur noch, aber sie tut dies in einer Form, die dramatische Elemente wie Reminiszenzen bewahrt. Schon die Fanfare, die die Symphonie eröffnet und die, rein harmonisch beschrieben, lediglich aus einem gebrochenen D-Dur-Dreiklang besteht, wird als Aufstiegsprozess komponiert: Die ersten Violinen bewegen sich während der ersten sechs Takte zweieinhalb Oktaven aufwärts. Ein daran anschließender Abschnitt mit Marschcharakter führt im Hinblick auf Rhythmus und Tempo – er ist „Allegro con brio“ überschrieben – neuen Schwung ein. Wieder dominieren Aufwärtsbewegungen, und die Einführung immer wieder neuer Motive wie der Triolenläufe ab T. 386 oder der aus vier Sechzehnteln und einer Viertel zusammengesetzten Motive ab T. 397 sorgt für anhaltende Dynamik ebenso wie auch die ab T. 393 mehrfach eingefügten Sforzati.

Keine Komposition indes setzt die Momente der Dramatik derart konsequent und vielschichtig um wie die Fünfte Symphonie, deren apothetisches Finale das dem *Per aspera ad astra*-Prozess eigene Element von Dramatik trotz aller Festlichkeit fortträgt. Das Hauptmotiv des ersten Satzes und der gesamten Symphonie lässt sich vor diesem Hintergrund sogar als der gleichsam noch unterdrückte Begleitrhythmus der Fanfaren auffassen, die sich erst später durchzusetzen vermögen. Solche auftaktigen Rhythmen⁵⁸, die einzelnen Tönen Nachdruck verleihen, sind insbesondere bekannt aus Märschen und weisen daher, vermittelt über die Sphäre des Kriegerischen, ohnehin eine Verwandtschaft mit dem Topos des Festlichen auf. In Beethovens eigenen Märschen finden sich charakteristische Beispiele; in der weit verbreiteten Form, bestehend aus zwei 16tel- und zwei 8tel-Noten, begegnet eine solche Floskel etwa in den Märschen WoO 20 (z. B. T. 16) und WoO 24 (z. B. T. 9):

⁵⁸ Siehe dazu auch Monelle, *The Musical Topic* (wie Anm. 11), S. 166f.

9
Trombe in D
Trombe in D
Trombe in D

Beispiel 1: Marsch WoO 24, T. 9f.

In der selteneren, aber direkt an das Kopfmotiv der Fünften Symphonie gemahnenden Variante einer triolischen Auftaktfigur ist die Floskel beispielsweise im Marsch WoO 18 nachweisbar:

14
Clarinetti in C
Corni in F
Trombe in F
Tamburo piccolo
Tamburo grande

Beispiel 2: Marsch WoO 18, T. 14-16

Dass man derartige, dezidiert militärisch konnotierte Floskeln in einem Stück wie dem Chorgesang *Germania* wiederfindet (T. 8), verwundert kaum, dass aber dem göttlichen Beiwort „omnipotens“ im Gloria der C-Dur-Messe auf diese Weise eine militärischen Nuance verliehen wird, ist vielleicht überraschender:

97
Trombe in C
Timpani in C/G

De - us o - mni - po - tens.

Beispiel 3: Messe C-Dur op. 86, T. 97f.

Derartige Marschfloskeln hatten bereits vor Beethoven Eingang in die Symphonik gefunden⁵⁹. In der Fünften Symphonie lässt Beethoven den Rhythmus des Kopfmotivs erst allmählich in dieser Funktion eines festlich-militärischen Begleitrhythmus an die Oberfläche treten. Zum ersten Mal geschieht es am Ende des Andante (T. 240-242). In seiner Gestalt ab T. 19 im dritten Satz wirkt es schon ganz fanfaren- oder signalartig, doch tritt es hier nicht in der charakteristischen Begleitfunktion auf. Dies ist dann erst im vierten Satz der Fall. In gewisser Weise kann man daher sagen, dass es erst in dem Moment, da es im letzten Satz in der Floskelhaftigkeit seiner Begleitfunktion in den Hintergrund des musikalischen Geschehens tritt, gleichsam zu sich selbst kommt (dies ist an mehreren Stellen der Fall, insbesondere T. 48-50, 122-132, 257-259 und 261):

The image shows a musical score for measures 121-123 of the Fifth Symphony, Finale. The score is arranged in a system with seven staves. From top to bottom, the staves are: Corni I, II in C; Clarino I, II in C; Trombone I Alto; Trombone II Tenore; Trombone III Basso; Timpani in C-G; and Violini I and II. The music features a rhythmic motif with triplets and accents, marked 'più forte'. The tempo is indicated as 'Andante'.

Beispiel 4: Fünfte Symphonie, Finale, T. 121-123

Aber dieser Entpuppungsprozess bildet eher eine, wenn auch signifikante, Nebenerzählung in dieser Symphonie. Sehr viel deutlicher wird die Latenz der C-Dur-Festlichkeit im langsamen Satz inszeniert. Drei Mal bricht sie hier nämlich wie aus einer anderen Welt mediantisch in das As-Dur des Andante herein (T. 31-37, 80-86, 147-156). Es ist so, als wäre sie untergründig schon vorhanden – „gleichsam voreilende Aufwallungen verhaltenen Muthes“⁶⁰ –, müsste aber erst noch freigelegt werden, wie es dann im letzten Satz endgültig geschieht. Zeitgenossen hörten darin aber auch das „rauh Krigerische“⁶¹ – wie

⁵⁹ Z. B. Haydn, Nr. 30, Satz I, T. 10f., Nr. 48, Satz I, T. 5f.

⁶⁰ Anonymus, *Uebersicht der musikalischen Productionen in Mannheim: Winterhalbjahr 1811-12*, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* XIV/23, 1812, Sp. 383.

⁶¹ Anonymus, *Musik in Leipzig*, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* XI/28, 1809, Sp. 434. – Wie Beate Angelika Kraus gezeigt hat, wurde diese Bedeutungsschicht insbesondere von französischen Rezensenten hervorgehoben, weil sie darin möglicherweise Traditionen der Revolutionsmusik wiedererkannten

bereits dargelegt, waren das Festlich-Majestätische und das Kriegerisch-Schreckliche nicht klar voneinander zu trennen.

Während im ersten Satz die Festlichkeit somit unterdrückt bleibt, ereignet sich im letzten Satz das genaue Gegenteil. Die von E. T. A. Hoffmann als unheimlich beschriebenen letzten Takte des Scherzo werden attacca von den C-Dur-Fanfaren des Schlusssatzes hinweggefegt. Dennoch bleibt auch dem Finale das Drama, dessen triumphales Resultat es zugleich ist⁶², tief eingeschrieben. Denn zum einen stellen die Fanfaren das zentrale musikalische Material dar, das Beethoven im Verlauf des Satzes dramatisch durchführt, aber zum anderen – und viel wichtiger noch für unsere Fragestellung – wohnen dem festlichen Material selbst Momente des Dramatischen inne. Denn es weist zahlreiche Elemente von Dynamik und Steigerung auf. So beginnen in T. 6 Achtelläufe, die zweimal zu dem länger ausgehaltenen c^3 führen; bei der dritten Wiederholung des Laufes wird jeder vierte Ton mit einem Vorschlag versehen, so dass die Ereignisdichte zunimmt. Noch signifikanter ist, dass beim dritten Mal der Lauf bis zum e^3 hinaufführt. „Konsequenz“ dieser Grenzüberschreitung ist die Einführung neuen motivischen Materials ab T. 12, das schließlich in eine nochmalige Geschwindigkeitssteigerung einmündet: einen Sechzehntellauf, der sechs Mal energisch wiederholt wird, und zwar nach der ersten Wiederholung mit verkürztem Abstand. Wieder lässt sich die Spannung nur durch Einführung neuen Materials fortführen: Die absteigenden Achtelläufe bringen eine neue Dynamik ins Spiel, weil sie mit Sforzati versehen sind, die dem Taktrhythmus zuwiderlaufen. Der absteigenden Tendenz der Figuren wird durch sukzessive Ausdehnung des Ambitus ein Moment von Zuwachs gegenübergestellt, so dass jeglicher Anschein von Beruhigung konterkariert wird. Und so geht es weiter. Aber die Tonika wurde auch nicht andeutungsweise verlassen: Es handelt sich um höchste Dramatik, die zugleich nichts anderes inszeniert als die Tonika. Es wird mit Pauken und Trompeten eine Art Scheindramatik erzeugt. Doch als solche ist sie ungenau beschrieben; angemessener ist es wohl zu sagen, dass der Festlichkeit ein Moment von Dramatik im Innersten inhärent ist. Wie einen Nachhall trägt die Festlichkeit das Ringen, den Kampf, die Anstrengung in sich. Die Musik artikuliert ertrotzte Festlichkeit. Daher vermutlich begegnet so oft das Bild des Sieges, des Triumphes und des Heroischen in der Beschreibung beethovenscher Werke. Wenn in festlichen Passagen dieser Musik die mit Ideen wie Selbstbewusstsein, Gemeinschaft, Gleichheit, Freiheit verbundenen Gefühle anklingen, dann klingen sie offenbar nicht als Gegebenheiten an, sondern als Errungenschaften, als Werte oder Zustände, die erkämpft wurden. Man könnte speziell mit Blick auf Beethoven daher eventuell auch vom Heroisch-Festlichen (oder Kriegerisch-Festlichen) sprechen – im Unterschied zum Begriff des Majestätisch-Festlichen, der sich für den Festlichkeitstopos des Barock anböte.

(*Beethoven and the Revolution: The View of the French Musical Press*, in: *Music and the French Revolution*, hg. von Malcolm Boyd, Cambridge 1992, S. 303-306).

⁶² Der Begriff des Triumphes begegnet auch in zeitgenössischen Rezensionen: Anonymus, *Uebersicht der musikalischen Productionen in Mannheim* (wie Anm. 60), Sp. 382; Anonymus, *Conzert*, in: *Wiener allgemeine musikalische Zeitung* 19, 8. Mai 1813, Sp. 293.

V. Bürgerliche Befindlichkeit

Bis hierher wurden aus naheliegenden Gründen Beispiele gesucht, die den Ausdruckstypus des Festlichen besonders deutlich realisieren. Doch in den weitaus meisten Fällen ist er als mehr oder weniger vorder- oder hintergründiger Bestandteil in ein hochkomplexes, unter Umständen auch in sich widersprüchliches expressives Geflecht eingewoben. Weder geht Beethovens Musik in Festlichkeit auf, noch kommt diesem Ausdruckstypus eine Sonderstellung zu. Es handelt sich um eine einzige Facette der reichhaltigen Ausdruckswelt Beethovens. Sie scheint signifikant zu sein, aber das gilt sicher ebenso für andere Ausdruckstypen. Nur muss man eben irgendwo anfangen, wenn man die Bedeutung des expressiven Gehalts der Musik Beethovens (sowie seiner Vorläufer und Zeitgenossen) verstehen will. Es zeichnet außerdem das Festliche aus, wie es bei Beethoven begegnet, dass es selten so monolithisch dasteht wie im *Te Deum* Charpentiers, sondern in der Regel mit ganz anderen Charakteren konfrontiert, zum Teil auch von ihnen unterminiert wird, dass Festlichkeit manchmal nur aufblitzt oder wie hinter einem Schleier sich abzeichnet usw.

Da es um Expressivität geht, liegt es nahe, danach zu fragen, was wir aus der Biografie Beethovens erfahren, um den Charakter der Musik daraus zu erklären, wie es auch häufig versucht wurde. Doch Individuelles konturiert sich erst, indem es sich vom Allgemeinen abhebt, und mit dem Topos des Festlichen steht Beethoven in einer längeren Tradition, für die Konstanten ebenso konstitutiv waren wie Veränderungen. Es käme also erst einmal darauf an, die Semantik des Festlichen in diesem Horizont zu interpretieren. Dabei zugleich das spezifisch Beethovensche gegen das Haydnsche oder Cherubinische auszuspielen, scheint erstens wenig aussagekräftig und implizierte zweitens eine verfrühte, d. h. seriös noch nicht einholbare Differenzierung (Differenzierung ist eine der am häufigsten missbrauchten und sogar an sich zweifelhaften Tugenden wissenschaftlichen Arbeitens). Die Expressivität der Musik Beethovens historisch fruchtbar zu machen, bedeutet hier daher, die möglichen allgemeineren, also kulturellen, gesellschaftlichen oder politischen Faktoren und Ideen auszumachen, die Festlichkeit provozierten, so dass Beethoven in einer sozialpsychologischen Wendung der Argumentation als Repräsentant größerer, mehr oder weniger genau zu bestimmender historisch-gesellschaftlicher Milieus zu sehen ist.

Freilich muss man sich davor hüten, allzu konkrete Ereignisse für den Festlichkeitstopos verantwortlich zu machen. Ähnlich wie ich an anderer Stelle Denkmuster als etwas zu beschreiben versucht habe, das sich gewissermaßen aus einer Sedimentierung historisch-kultureller Erfahrungen ergibt und das bei Produzenten und Rezipienten durchaus nicht aufgrund exakt derselben Erfahrungen funktionieren muss und die individuellen Konkretisierungen transzendiert⁶³, so gilt dies auch für einen musikalischen Ausdruckstypus wie den des Festlichen. Es wäre abwegig, den Topos bei Beethoven beispielsweise

⁶³ *Bürgerliche Ideologie und Musik. Politik der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1776-1871*, Frankfurt a. M. und New York 2006, S. 315-331.

direkt mit den Befreiungskriegen verknüpfen zu wollen. Wie wir sahen, taucht der Topos in unterschiedlichen Werken bei Beethoven auf. Eingebunden in komplexere expressive Texturen lässt er sich in allen Symphonien aufspüren. Deshalb kann er nicht aus singulären Kontextualisierungen heraus angemessen begriffen werden. Ihn nun als die Summe der einzelnen, oben aufgezeigten Inhalte zu begreifen, bliebe indes immer noch hinter der tatsächlichen Komplexität zurück, die musikalischer Ausdruckskraft eignet. Der oben praktizierte methodische Schritt, die Musik konkreter historischer Ereignisse und die Vertonungen eindeutiger Texte als einen Schlüssel für die Interpretation des musikalischen Ausdrucks heranzuziehen, kann nur zu ersten Indizien führen. Statt in der Musik nach einer simplen Widerspiegelung der konkreten Inhalte und Ereignisse zu fahnden, muss man versuchen, die tiefer liegende emotionale Schicht, die Befindlichkeit der Menschen, die solche Musik produzierten und rezipierten, zu rekonstruieren, also von den konkreten Bezügen zum sedimentierten Gehalt hinabzusteigen. Dies bedeutet dann auch, die beiden Extreme zu vermeiden, nämlich sowohl die Simplizität der – in dieser Reduktion sogar falschen – Feststellung, das Festliche beispielsweise im *Glorreichen Augenblick* bedeute den siegreichen Befreiungskrieg, als auch das Verstummen der musikwissenschaftlichen Deutung etwa der festlichen Elemente der Siebten Symphonie, nur weil konkrete Inhalte und Anlässe zu fehlen scheinen.

Franz Brendel nannte die Musik Beethovens 1851 demokratisch; Johann Christian Lobe konterte 1852: „Wenn es eine demokratische Musik geben könnte, wäre eine aristokratische nicht ebenso wohl berechtigt? [...] Aber beruhigen Sie sich, Parteimusik erhalten wir nie und wenn auch fort und fort geschrieben wird: ‚demokratisch muss die Kunst werden‘; sie wird es nicht, denn sie kann es nicht, so wenig als sie aristokratisch werden kann“⁶⁴. Der Übersimplifizierung Brendels und der Umdeutung einer methodischen Schwierigkeit in ein ontologisches Axiom bei Lobe – beide Haltungen waren aus entgegengesetzter Richtung politisch motiviert –, kann man ohne weiteres subtilere Ansätze gegenüberstellen.

Musik drückt Emotionen aus (dies gilt jedenfalls für viele Spielarten von Musik). Politische Systeme sind aber keine Emotionen. Indes reagieren Emotionen (Gefühle, Stimmungen etc.) auf Umwelt, und insofern könnten sich in Musik durchaus Emotionen äußern, die von politischen Umständen, Überzeugungen, Problemen und Aversionen verursacht wurden, auch wenn Emotionen selbstverständlich aus einer großen Vielzahl von Faktoren resultieren, in denen sich gesellschaftliche, kulturelle, politische einerseits und individuelle, psychische andererseits auf komplexeste Weise miteinander verzahnen. Wenn Beethoven auf politisch-gesellschaftliche Umstände seiner Zeit reagiert, dann tut er dies sowohl als Individuum als auch als Repräsentant bestimmter Milieus. Insofern ist die Wirklichkeitswahrnehmung – man muss hier (vorerst) notge-

⁶⁴ Franz Brendel, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich von den ersten christlichen Zeiten an bis auf die Gegenwart. 22 Vorlesungen*, Leipzig 1852 [1851], S. 357; Johann Christian Lobe, *Musikalische Briefe. Wahrheit über Tonkunst und Tonkünstler für Freunde und Kenner von einem Wohlbekannten*, Bd. 1, Leipzig 1852, S. 131. Vgl. Frank Hentschel, *Bürgerliche Ideologie und Musik*, S. 265.

drungen unscharf bleiben – derjenigen Milieus in den Vordergrund zu rücken, denen Beethoven selbst angehörte, also des erstarkenden, gehobenen Mittelstandes, d. h. des entstehenden und noch nicht separierten Wirtschafts- und Bildungsbürgertums. Zu fragen ist, welche Befindlichkeit die Menschen dieser Milieus aufgrund gemeinsamer politisch-gesellschaftlicher Erfahrungen miteinander teilten. Denn es dürften zuallererst diese Befindlichkeiten sein, die den Ausdruckscharakter der Musik prägten. Ohne dass man im Blick auf die deutschen Verhältnisse den Aspekt von Opposition zwischen Bürgertum und Aristokratie überbetonen oder überhaupt in Anschlag bringen muss und auch ohne dass man die Fortführung traditioneller Themen wie die Feier des Göttlichen ausblenden muss, wird man die generelle allmähliche Stärkung des Mittelstandes und sein steigendes Selbstbewusstsein dennoch nicht unabhängig betrachten dürfen von den Ereignissen um die Französische Revolution, aber auch der Formulierung der Menschenrechte und der Anteilnahme an den Befreiungskriegen, die ja eine Identifikation mit anderen Gemeinschaften – Völkerbünden oder Nationen – voraussetzte, daher also das territorialstaatliche Denken überschritt und auch eine stärkere politische Einmischung der Menschen mit sich brachte. Der Idee der Gleichheit, dem Stolz auf die Stärkung des eigenen politisch-gesellschaftlichen Status, dem Gedanken der Freiheit und dem damit verbundenen neuen Begriff von Gemeinschaft blieb aufgrund ihrer Verknüpfung mit dem Charakter von Triumph und Sieg das Moment des Ringens eingeschrieben. Denn neue Errungenschaften stellten sie ja – ob nun tatsächlich oder nur als Wunschbild – dar⁶⁵.

Nicht die Ereignisse spiegeln sich in der Musik wider, aber die expressive Qualität der Kompositionen drückt die aus jenen Konstellationen hervorgegangene Gefühlslage der Menschen aus. Dass Sieg, Triumph, Freiheit, Gleichheit, Selbstbewusstsein oder Stolz, Gemeinschaft und – nicht zu vergessen – Religiosität als Themen festlicher Musik bei Beethoven nachweisbar sind, heißt nicht so sehr, dass die Musik diese ausdrückt, sondern zeigt an, aus welchem Umfeld die Emotionen stammten, die sich in der Musik aussprechen. Musik könnte somit begriffen werden als ins Psychische transformierte Politik⁶⁶.

Selbstverständlich sind die Befindlichkeiten der bürgerlichen Milieus nicht auf das Moment der Festlichkeit beschränkt. Für eine umfassendere Deutung der Musik des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts könnte es daher ein vielversprechendes Unterfangen sein, die verschiedenen Ausdruckstypen herauszupräparieren⁶⁷, ihre jeweilige Signifikanz zu beurteilen und zunächst einzeln für sich zu deuten, wobei nicht eigens betont werden muss, dass es sich erstens um Idealtypen handelt, die nie in einfacher

⁶⁵ Es ist übrigens nicht zu vergessen, dass zum realhistorischen Kontext solcher Ideen von Gleichheit und Gemeinschaft sexistische und ethnozentrische Exklusionsmechanismen gehörten. Insofern ist die Bedeutung der Musik als emotionalem Zeugnis von Geschichte auch kritisch zu beleuchten, denn sie schildert Geschichte eben auch nur aus einer bestimmten Perspektive.

⁶⁶ Vgl. hierzu auch meine Interpretation der Musik in Horrorfilmen aus den 1970er Jahren: *Töne der Angst. Die Musik im Horrorfilm*, Berlin 2011 (= Deep Focus, 12), S. 32.

⁶⁷ Melanie Wald-Fuhrmanns Arbeit über Melancholie (*„Ein Mittel wider sich selbst“: Melancholie in der Instrumentalmusik um 1800*, Kassel [u. a.] 2010) beleuchtet eine der Facetten, die dabei zu berücksichtigen wären.

Gestalt vorkommen, und dass zweitens durch das jeweilige Miteinander verschiedener, durchaus auch widersprüchlicher Ausdruckstypen neue emotionale Qualitäten entstehen können, die die einzelnen Bestandteile transzendieren. Nur so viel sollte hier behauptet werden: dass sich ein Ausdruckstypus, der als Festlichkeit bezeichnet wurde, idealiter in der Musik Beethovens identifizieren lässt und dass er eine expressive Qualität bezeichnet, in der sich ein Moment bürgerlicher Befindlichkeit artikuliert, einer Befindlichkeit, die ihrerseits das Resultat zahlreicher, vielschichtiger sozialer und politischer Vorgänge darstellt. Da sich dieser Zusammenhang im Rückblick approximativ benennen lässt, ist es möglich, die Musik (unter anderem) als emotional vermittelten Ausdruck von Geschichte zu begreifen. Musik gewährt einen tiefen Einblick in die Psyche eines bestimmten historisch-kulturellen Milieus.

Anschrift des Autors: Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln, Albertus-Magnus-Platz, 50923 Köln

