

Rainer Nonnenmann (Köln)

Radiertes Patriotismus. Komponierte „Zurücknahmen“ von Beethovens IX. Symphonie

„Ich habe gefunden“, sagte er, „es soll nicht sein.“

„Was, Adrian, soll nicht sein?“

„Das Gute und Edle“, antwortete er mir, „was man das Menschliche nennt, obwohl es gut ist und edel. Um was die Menschen gekämpft, wofür sie Zwingburgen gestürmt, und was die Erfüllten jubelnd verkündigt haben, das soll nicht sein. Es wird zurückgenommen.“

Ich will es zurücknehmen.“

„Ich verstehe dich, Lieber, nicht ganz. Was willst du zurücknehmen?“

„Die Neunte Symphonie“, erwiderte er. Und dann kam nichts mehr, wie ich auch wartete.

Thomas Mann, *Doktor Faustus* (1947)¹

Die neunte Symphonie gehört zu den populärsten Musikwerken Ludwig van Beethovens und damit zur weltweit bekanntesten Musik überhaupt, jedenfalls was den Schlusschor auf Friedrich Schillers *Ode an die Freude* betrifft. Die anhaltende Beliebtheit durch alle Zeitläufte hindurch ist jedoch zugleich eine Bürde. Denn die Rezeptions- und Wirkungsgeschichte hat sich dem Werk unweigerlich eingeschrieben. Kaum eine andere Symphonie wurde für so unterschiedliche Zwecke, Weltanschauungen und Ideologien ge- und missbraucht wie diese, für monarchistische, nationalistische, faschistische, diktatorische, militaristische, sozialistische, demokratische... Prominente Aufführungen der Neunten belegen, wie sich Schillers/Beethovens scheinbar unmissverständliche humanistische Botschaft „Alle Menschen werden Brüder“ nahezu beliebig für politische und staatliche Anlässe umbiegen ließ und nach wie vor lässt. Der intendierte Kosmopolitismus wird dabei durch einen Patriotismus ersetzt, der meist an den Grenzen von Vaterländern endet, zuweilen aber auch supranationale Gebilde wie etwa die Europäische Union umfasst. Die übersteigerte Popularität der Symphonie bei Patrioten, Politikern, Diktatoren, Staaten und Veranstaltern setzt sich daher zuweilen in den künstlerischen Impuls um, eben all diese „Patriotismen“ wieder auszuradieren und das Werk nach Möglichkeit wieder „unpopulär“ zu machen.

Verschiedene Funktionalisierungen erfuhr die finale „Freude“-Melodie vor allem dadurch, dass sie von Schillers Text gelöst und entweder rein instrumental aufgeführt oder anders textiert wurde. Die Ideale der Französischen Revolution Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit ersetzte man durch die unbestimmte Feierlichkeit der „gemeinschaftsbildenden Kraft“, wie sie Paul Bekker in *Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler* (1918) beschrieb. Übertragungen der von Schiller beschworenen Topoi des Erhabenen („Himmlische“, „Heiligtum“, „alle Menschen“, „Held“, „Siegen“, „Sonne“, „Sternenzelt“, „Cherub“, „vor Gott“)

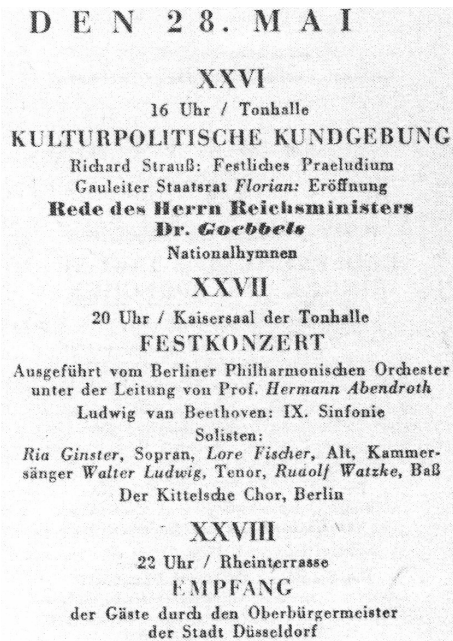
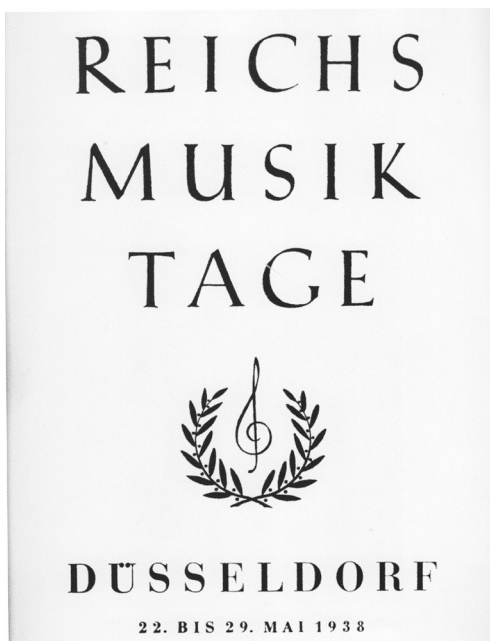
¹ Thomas Mann, *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde* [1947], Frankfurt am Main 1960, S. 512.

auf politische Kategorien wie Führer, Völker, Vaterländer machten aus der neunten Symphonie ein „Paradigma für instrumentalisierte Kunst“². Vielfach unabhängig von Dichtung und Musik diente und dient das Werk als Mittel der Demagogie und Unterhaltung unter welchen weltanschaulichen Vorzeichen auch immer.

Während des Ersten Weltkriegs erklärte der Publizist Maurice Maclair im Aufsatz *La musique et la douleur* (1915) Frankreich zum einzig legitimen Erben von Beethovens Vermächtnis, indem er den Deutschen den Besitz der neunten Symphonie absprach; 1916 verweigerte der Leipziger Gewandhauschor seine Mitwirkung bei einer Aufführung der Symphonie, da man sich in Kriegszeiten dem darin zum Ausdruck gebrachten Verbrüderungsgedanken nicht anschließen wollte; die asiatische Erstaufführung der Symphonie erfolgte 1918 durch deutsche Kriegsgefangene im japanischen Kriegsgefangenenlager Bandō; in den 1920er Jahren verwendeten erstmals englische Sozialisten die „Freude-Melodie“ als Hymne; zur Zentenarfeier 1927 erlebte die Symphonie auch in Deutschland zahlreiche Aufführungen durch groß besetzte Arbeiterchöre und reklamierte Hanns Eisler Beethovens Musik für das Proletariat; im Madison Square Garden in New York inszenierte Walter Damrosch 1933 wenige Tage vor Hitlers Machtergreifung eine monumentale Friedensfeier mit einer Aufführung der Neunten, deren Finalsatz Irma Duncan choreographierte und in der Hauptrolle tanzte.

Josef Stalin sah in der Neunten die richtige Musik für die Massen und besiegelte mit deren Aufführung 1936 seinen totalitären Machtanspruch in der UdSSR; Wilhelm Furtwängler dirigierte das Werk 1937 zu Hitlers Geburtstag, und die Berliner Philharmoniker spielten es erneut 1938 unter Leitung von Hermann Abendroth bei den Reichsmusiktagen in Düsseldorf im Anschluss an eine kulturpolitische Rede des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda, in der Joseph Goebbels seine rassistischen *Zehn Grundsätze des deutschen Musikschaffens* proklamierte; 1949 erklang die Symphonie anlässlich der Gründung der Deutschen Demokratischen Republik; 1967 erklärte das westliche Verteidigungsbündnis NATO die „Freude-Melodie“ zur offiziellen Gesamthymne der in dieser Militärallianz zusammengeschlossenen Staaten; 1972 wurde das Hauptthema des letzten Satzes vom Europarat als Hymne angenommen und von Herbert von Karajan in drei Instrumentalversionen für Klavier, Blas- und Sinfonieorchester arrangiert, welche die Europäische Gemeinschaft 1985 zur offiziellen Europa-Hymne erklärte; zum 25jährigen Bestehen des argentinischen Orquesta Sinfónica Nacional – 1949 von Präsident Juan Perón ins Leben gerufen – erklang das Werk 1974 auf einer Tournee durch das ganze Land in Fußballstadien vor hunderttausenden Hörerinnen und Hörern sowie im Luna Park von Buenos Aires inklusive Fernsehübertragung, womit zugleich die zweite Präsidentschaft des 1955 aus dem Amt geputschten und 1973 aus dem Exil zurückgekehrten Sozialisten Perón gefeiert wurde.

2 Andreas Eichhorn, *Beethovens Neunte Symphonie. Die Geschichte ihrer Aufführung und Rezeption* (= Kasseler Schriften zur Musik 3), Kassel u. a. 1993, S. 295. Zu den folgenden Beispielen vor allem das Kapitel „Die Neunte als funktionales Werk. Aspekte der ideologischen Rezeption“, S. 289–339; ferner Heribert Schröder, „Beethoven im Dritten Reich. Eine Materialsammlung“, in: *Beethoven und die Nachwelt. Materialien zur Wirkungsgeschichte Beethovens*, hrsg. von Helmut Loos, Bonn 1986, S. 187–221, sowie die Rubrik „Trivia“ im Eintrag zu Beethovens 9. Symphonie bei Wikipedia.



Abbildungen 1: Reichsmusiktag Düsseldorf 1938. Höhepunkt der rund dreißig Veranstaltungen umfassenden Festwoche war am Samstag, dem 28. Mai 1938, eine kulturpolitische Kundgebung des Reichsministers und Präsidenten der Reichskulturkammer Joseph Goebbels im Kaisersaal der Tonhalle, eingeleitet durch das von Richard Strauss selbst dirigierte „Festliche Praeludium“ für großes Orchester und Orgel op. 61 und gefolgt von der Aufführung von Beethovens IX. Symphonie im abendlichen Festkonzert der Berliner Philharmoniker mit dem Kittelschen Chor Berlin unter Leitung von Hermann Abendroth.

Von 1974 bis 1979 bildete die „Freude“-Melodie den Grundstock der Nationalhymne Rhodesiens; in der Symphony Hall von Osaka finden seit 1983 jährlich am ersten Sonntag im Dezember Aufführungen des Werks mit zehntausend Sängerinnen und Sängern statt; wenige Wochen nach dem Fall der Berliner Mauer dirigierte Leonard Bernstein die Neunte am ersten Weihnachtsfeiertag 1989 im Ost-Berliner Konzerthaus samt Live-Übertragung in zwanzig Länder mit Musikern aus West- und Ostdeutschland sowie den ehemaligen Alliierten (namentlich aus München, Dresden, Paris, London, New York und Leningrad), wobei der Schlusschor zu „Freiheit, schöner Götterfunken“ abgeändert wurde;³ die Neunte erklang dann auch zur Wiedervereinigung beider deutscher Teilstaaten am 3. Oktober 1990; dank weggelassener Worte leicht über Sprachgrenzen hinweg einsetzbar, wurde die Europa-Hymne 2008 auch als provisorische Nationalhymne am Tag der Unabhängigkeitserklärung des Kosovo gespielt; und mit der Europa-Hymne feierte 2017 auch Emmanuel Macron seinen Wahlsieg als französischer Präsident.

Manche der genannten Aufführungen machen sprachlos. Wie war es möglich, dass die *Ode an die Freude* selbst in Hitler-Deutschland bestens „funktionierte“, während zur gleichen Zeit Millionen Menschen, Juden, Sinti, Roma, Schwule, Behinderte und politische Gegner vertrieben, eingesperrt, gefoltert und ermordet wurden? Warum erlebte man das weltumspannende Menschheitspathos „seid umschlungen Millionen, diesen Kuss der ganzen Welt“ nicht als Einspruch gegen die nationalsozialistische Rassen-, Hass- und Ausgrenzungsideologie? Warum verhinderte der aufgeklärte, freiheitliche, bürgerliche Geist der klassischen Musik, Kunst und Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts – den Goethe in *Das Göttliche* (1783) auf die bekannte Formel brachte „Edel sei der Mensch, hilfreich und gut!“ – nicht die Barbarei von Diktatur, Krieg und Holocaust? Wie konnte es dazu kommen, dass die Neunte sogar für Terror und Genozid in Dienst genommen wurde? Wieso ließ sich diese Musik immer wieder mit anderen gesellschaftspolitischen Funktionalisierungen überschreiben, die nicht als Widerspruch wahrgenommen wurden, sondern erlaubten, Beethovens Symphonie gemäß den jeweils gerade herrschenden Dispositiven des Denkens, Fühlens und Handels entsprechend zurechtzuhören?

Thomas Mann: „es soll nicht sein“

Das Versagen der humanistischen Kultur und Bildung angesichts von Diktatur, Weltkrieg und Völkermord bildet den Hintergrund von Thomas Manns Roman *Doktor Faustus* (1947), geschrieben während der Jahre 1943 bis 1947 im US-amerikanischen Exil. Der Chronist Serenus Zeitblom erzählt darin die Lebensgeschichte des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, während er parallel über die aktuelle Situation in Nazi-Deutschland zwischen Mai 1943 und dem Kriegsende Mai 1945 berichtet. Mehrfach kommen Leverkühn und sein inspirierender Musiklehrer Wendell Kretschmar auf Beethoven zu sprechen. Gegen Ende des Romans in Kapitel XLV stirbt Leverkühns junger Neffe Nepomuk Schneidewein, ein engelsgleicher Knabe, dessen Tod den Komponisten in Verzweiflung stürzt und ihn den Vorsatz fassen lässt, die neunte Symphonie zurücknehmen zu wollen.

3 Hanns Eisler hatte schon 1927 geschrieben: „Die Neunte Symphonie endet mit dem Schillerschen Hymnus ‚An die Freude‘, und *Freude mußte man im Zeitalter der Reaktion sagen, wenn man Freiheit meinte* (, wie es auch im ursprünglichen Schillertext hieß).“ Hanns Eisler, „Ludwig van Beethoven – Zu seinem 100. Todestage am 26. März“, in: ders., *Musik und Politik: Schriften 1924–1948*, hrsg. von Günter Mayer (= Gesammelte Werke III/1), Leipzig 1973, S. 26–31, hier S. 28.

Da die Personen von Manns Endzeit-Roman auch Personifikationen sind, ist der kurze Dialog der Freunde (siehe das diesen Aufsatz einleitende Zitat) eine Zuspitzung der Katastrophe der deutschen Kultur. Mit dem unschuldigen Knaben stirbt die letzte Quelle der Liebe und Hoffnung des Tonsetzers und werden zeitgleich viele Millionen Menschen Opfer von Krieg und Faschismus. Der Gymnasialprofessor Zeitblom, der seinen Schülern das Schöne, Gute, Wahre zu vermitteln trachtete, hat sich mit Aufkommen des Nationalsozialismus jedoch in die innere Emigration begeben. Als Vertreter der humanistischen Kultur und Bildung kann er nicht verhindern, dass alles „Gute und Edle“ – „was man das Menschliche nennt“ – im Sterben liegt. Sein Versagen entspricht dem Scheitern der klassischen Bildung und Kultur insgesamt. Und weil Beethovens neunte Symphonie im vollen Überschwang der erdichteten Begeisterung die anzustrebende Brüderlichkeit bereits als eingelöst erscheinen lässt, werden Musik und Dichtung falsch angesichts des realen Grauens. Doch das Skandalon ist noch schlimmer: Kunst und Musik haben dem Schrecken nicht nur nichts entgegensetzen, sondern verbrämen Tod und Zerstörung noch mit Schönheit, Freude, Jubel. Beethovens Neunte muss daher „zurückgenommen“ werden.⁴

Das Versagen von Kunst und Kultur hatte schon Herbert Marcuse im Aufsatz *Über den affirmativen Charakter der Kultur* (1937) thematisiert, als er die doppelte Eigenschaft von Kunst konstatierte, sowohl Protest gegen reale schlechte Verhältnisse und Utopie künftiger besserer Zustände zu sein als auch bloß idealisierendes Surrogat oder Refugium, das praktische Veränderungen in dem Maße verhindert, in dem es diese bereits als erfüllt darstellt:

„Unter affirmativer Kultur sei jene der bürgerlichen Epoche angehörige Kultur verstanden, welche im Laufe ihrer eigenen Entwicklung dazu geführt hat, die geistig-seelische Welt als ein selbständiges Wertreich von der Zivilisation abzulösen und über sie zu erhöhen. Ihr entscheidender Zug ist die Behauptung einer allgemein verpflichtenden, unbedingt zu bejahenden, ewig besseren, wertvolleren Welt, welche von der tatsächlichen Welt des alltäglichen Daseinskampfes wesentlich verschieden ist, die aber jedes Individuum ‚von innen her‘, ohne jene Tatsächlichkeit zu verändern, für sich realisieren kann.“⁵

In ähnlichem Sinne prägte Theodor W. Adorno den Begriff „Kulturindustrie“, die unter dem Diktat des kapitalistischen Profits alle Kunst und Kultur in „Kitsch und Avantgarde“ aufspaltet, also in das, was als Konsumgut Gewinn verspricht und die bestehenden Verhältnisse bestätigt oder aber daran Kritik übt und von der öffentlichen Wahrnehmung und Wirkung ausgeschlossen ist.⁶

Adorno hatte Thomas Mann bei der Arbeit an dessen Roman assistiert, insbesondere bei Formulierungen zum – so Adornos Aufsatz – *Spätstil Beethovens* (1937)⁷ und zu Leverkühns neuer Kompositionstechnik, die Schönbergs Zwölftontechnik nachempfunden ist. Durch Adornos damals im Entstehen begriffene *Philosophie der neuen Musik* (1948) erhielt Mann auch Anregungen zu Schilderungen von Leverkühns letzten Werken. Adorno bringt am Ende des Kapitels „Schönberg und der Fortschritt“ die Rolle der Avantgarde während der 1940er Jahre auf den Punkt einer negativen Ästhetik: „Die Unmenschlichkeit der Kunst

4 Leverkühns „Zurücknahme“ meint daher mehr als nur „eine Befreiung von Kunst aus der ‚Domination der Ideale‘, eine Abkehr von der politisch instrumentalisierten Kunst“. Eichhorn, S. 295.

5 Herbert Marcuse, „Über den affirmativen Charakter der Kultur“ [1937], in: ders., *Kultur und Gesellschaft I*, Frankfurt am Main 1967, S. 46–101, hier S. 63.

6 Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik* [1948], Frankfurt am Main 1978, S. 19.

7 Ders., „Spätstil Beethovens“ [1937], in: ders., *Musikalische Schriften IV*, hrsg. von Rolf Tiedemann (= Gesammelte Schriften 17), Frankfurt am Main 1982, S. 13–17.

muß die der Welt überbieten um des Menschlichen willen.“⁸ Und weiter heißt es dort über die neue Musik: „Alle Dunkelheit und Schuld der Welt hat sie auf sich genommen. All ihr Glück hat sie daran, das Unglück zu erkennen; all ihre Schönheit, dem Schein des Schönen sich zu versagen.“⁹ In diesem Sinne läßt auch Mann im vorletzten Kapitel XLVI den Chronisten Zeitblom äußern, dass Beethovens Neunte angesichts all der Verbrechen und Zerstörungen 1944/1945 nicht mehr die angemessene Musik und Ausdrucksform sei:

„Es gab Jahre, in denen wir Kinder des Kerkers uns ein Jubellied, den ‚Fidelio‘, die ‚Neunte Symphonie‘, als Morgenfeier der Befreiung Deutschlands – seiner Selbstbefreiung – erträumten. Nun kann nur dieses uns frommen, und dieses nur wird uns aus der Seele gesungen sein: die Klage des Höllensohns, die furchtbarste Menschen- und Gottesklage, die ausgehend vom Subjekt, aber stets weiter sich ausbreitend und gleichsam den Kosmos ergreifend, auf Erden je angestimmt worden ist.“¹⁰

Realisiert sieht Zeitblom diese negative Ästhetik in Leverkühns letztem vollendeten Werk, dem Oratorium „Dr. Fausti Weheklag“, dessen Verlauf von einem immer mächtiger anschwellenden Klagechor zu einem rein symphonischen Adagio „der umgekehrte Weg des Liedes an die Freude [ist], das kongeniale Negativ jenes Übergangs der Symphonie in den Vokal-Jubel, es ist die Zurücknahme...“¹¹

Leverkühns Vorhaben, Beethovens Neunte „zurücknehmen“ zu wollen, ist nicht wortwörtlich zu verstehen. Beethovens Werk ist aus den Konzertsälen, Medien, Tonträgern, Lautsprechern und Kopfhörern der Welt nicht mehr wegzudenken. Wie jedes andere Geschehen kann auch dieses im kollektiven Gedächtnis der Menschheit tief verankerte Werk nicht einfach ungeschehen gemacht werden. Auseinandersetzungen mit dieser Symphonie können daher nie reale „Zurücknahmen“ sein, sehr wohl jedoch Versuche zu ihrer Befreiung „von all den Besitzansprüchen, die im Namen welcher auch immer proklamierten Menschheitsideale und ideologischen Zielsetzungen an sie herangetragen wurden“¹². Ein solcher Versuch ist in gewisser Weise schon Gustav Mahlers neunte Symphonie (1908–1910). Die letzte vollendete Symphonie Mahlers läßt sich sogar in doppelter Hinsicht als „Zurücknahme“ verstehen, zum einen von Beethovens d-Moll-Symphonie und zum anderen von Mahlers gigantischer achter Symphonie (1906/1907), der „Sinfonie der Tausend“ in heroischem Es-Dur und mit der monumentalen Besetzung von Sopran-, Alt-, Tenor-, Bariton- und Bass-Solisten sowie zwei großen gemischten Chören und Knabenchor auf den Pfingsthymnus *Veni creator spiritus* und die Schlusszene aus Goethes *Faust* sowie einem riesigen Orchester mit vier- bis fünffachen Holzbläsern, acht Hörnern, sechs Harfen, Orgel, Harmonium, Celesta, Klavier und Fernorchester. In seiner Neunten verzichtet Mahler dagegen auf Text und Singstimmen, um stattdessen zur äußerlich „klassischen“ Viersätzigkeit zurückzukehren und mit dem D-Dur des Kopfsatzes dieselbe Tonart wie das Finale von Beethovens Neunter zu wählen, um dann jedoch als Schlusssatz ein „Adagio“ zu komponieren, das sieben Stufen im Quintenzirkel tiefer zu Des-Dur absteigt und gegen Ende auf die Streicher „molto espressivo“ ausdünn

8 Ebd., S. 125.

9 Ebd., S. 126. Zum Verhältnis beider Autoren vgl. Elvira Seiwert, *Beethoven-Szenarien. Thomas Manns „Doktor Faustus“ und Adornos Beethoven-Projekt*, Stuttgart und Weimar 1995. Zur kompositorischen Rezeption von Manns Roman vgl. Timo Sorg, *Beziehungszauber. Musikalische Interpretation und Realisation der Werke Thomas Manns*, Würzburg 2012.

10 Mann, S. 519.

11 Ebd., S. 524.

12 Dieter Rexroth, *Ludwig van Beethoven 9. Sinfonie d-Moll op. 125. Einführung und Analyse*, Mainz und München 21988, S. 77.

und als „Adagissimo“ im vierfachen Piano „äußerst langsam“ und „ersterbend“ verebbt. Wie Leverkühns „Weheklag“ lässt sich dies als ein Gegenentwurf zu Beethovens Neunter und deren wirbelnd-lärmendem Tutti-Finale „Prestissimo“ verstehen.

Bernd Alois Zimmermann: „Requiem für einen jungen Dichter“

Die junge Avantgarde nach dem Zweiten Weltkrieg sah vor dem Hintergrund der durch die jüngste Vergangenheit korrumpierten Klassik keine Möglichkeit, diese Tradition fortzusetzen. Stattdessen wollte man möglichst radikal mit allem bisher Dagewesenen brechen und rigoros neu anfangen. Die europäische Komponistengeneration von Pierre Boulez, Bruno Maderna, Luigi Nono, Henri Pousseur, Karlheinz Stockhausen und anderen reagierte auf die völkische Vereinnahmung der europäischen Musiktradition mit radikalisierte Tonalitäts- und Traditionskritik. Rückblickend bezeichnete Nicolaus A. Huber – Schüler von Nono in Venedig 1967/1968 – den Serialismus daher zugespitzt als „eine Art Entnazifizierungs-Zwölftontechnik“¹³. Andere Komponisten wollten die Tradition indes nicht einfach ausradieren, sondern auf eigene Weise aufgreifen und fehlgelaufene Rezeptionsweisen korrigieren. Leverkühns fiktive „Zurücknahme“ der Neunten bildet vor diesem Hintergrund den ideellen Modellfall zu einigen real komponierten „Zurücknahmen“ von Beethovens neunter Symphonie. Wie Leverkühns „Dr. Fausti Weheklag“ ist allen voran Bernd Alois Zimmermanns (1918–1970) *Requiem für einen jungen Dichter* (1967–1969) „ein Monstre-Werk der Klage“¹⁴.

Zimmermann konzipierte sein *Requiem* ausdrücklich als Bilanz des halben Jahrhunderts von seiner Geburt 1918 gegen Ende des Ersten Weltkriegs bis zu seiner damaligen Gegenwart 1968 mit Kaltem Krieg, Studentenrevolte, Prager Frühling und Vietnamkrieg. Im Untertitel bezeichnete er das gut einstündige Werk als „Lingual für Sprecher, Sopran- und Bass-Solo, drei Chöre, Orchester, Jazz-Combo, Orgel und elektronische Klänge, nach Texten verschiedener Dichter, Berichte und Reportagen“. Das „Sprachstück“ enthält sowohl Live-Rezitationen als auch Zuspieldungen historischer Originalaufnahmen. Die Bandbreite der Texte reicht von der griechischen Antike über den spätantiken Kirchenlehrer Augustinus bis zu Literatur und Philosophie des 20. Jahrhunderts in Originalsprachen: James Joyce, Ezra Pound, Kurt Schwitters, Hans Henny Jahn, Albert Camus, Ludwig Wittgenstein sowie Artikel aus dem Grundgesetz der Bundesrepublik Deutschland. Zu Wort kommen ferner die beiden Russen Sergej Jessenin und Wladimir Majakowski sowie der Österreicher Konrad Beyer, die sich alle drei das Leben nahmen. Der Werktitel gemahnt an den Freitod dieser jungen Dichter, deren Lebensende zugleich für sämtliche an der Wirklichkeit zugrunde gehenden Künstlerinnen und Künstler stehen und allgemein die Ohnmacht der Kunst angesichts des Leids und Unheils in der Welt symbolisieren.

Zimmermann rekapituliert die fünfzig Jahre Weltgeschichte 1918 bis 1968 mit Tonbandzuspieldungen von Ausschnitten aus Reden berühmter Persönlichkeiten, darunter Adolf Hitler, Mao Tse-tung, Alexander Dubček und Papst Johannes XXIII. Die Fülle und Dichte des Materials ist erschlagend und kaum vollständig erfassbar. Wie sonst nur in der Oper *Die Soldaten* (1957–1965) zeigt sich hier Zimmermanns Verständnis der Zeit – frei nach

13 Nicolaus A. Huber, „Über einige Beziehungen von Politik und Kompositionstechnik bei Nono“ [1974], in: ders., *Durchleuchtungen. Texte zur Musik 1964–1999*, hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden 2000, S. 57–66, hier S. 57.

14 Mann, S. 520.

Augustinus – als „Kugel“, in deren Mittelpunkt dem Menschen alle drei Zeiten gleich gegenwärtig sind, nämlich als durch Erinnerung vergegenwärtigte Vergangenheit, als augenblicklich erlebte Gegenwart und als in der Gegenwart erwartete Zukunft. Etwas Ähnliches sieht Zeitblom in Leverkühns „Apocalipsis cum figuris“ verwirklicht, nämlich „den Weg um die Kugel, in dem Rückschritt und Fortschritt, das Alte und Neue, Vergangenheit und Zukunft eins wurden“. Zimmermann ergänzt die zahlreichen Text- und Tondokumente aus Geschichte und Gegenwart schließlich noch um Zitate aus Werken von Richard Wagner, Olivier Messiaen, den Beatles und Beethoven. Nach der Anrufung Gottes und der Bitte um Gnade „Kyrie eleison“ singt am Ende des vorletzten Teils „Lamento“ der Männerchor III die Passage „Brüder, über'm Sternenzelt, muss ein lieber Vater wohnen“ aus dem Finale von Beethovens neunter Symphonie. Im dichten Stimmengewirr tritt fast ausschließlich das Wort „Brüder“ durch schrille Spitzentöne heraus. Zu Beginn des direkt anschließenden Schlussteils „Dona nobis pacem“ erklingt dann per Tonband die – so Richard Wagners Bezeichnung – „Schreckensfanfare“ vom Anfang des Finales der Neunten. Die punktierten Halben im Tempo „Presto“ = 96 werden nahtlos in den Beatles-Song *Hey Jude* überblendet. Im Gegensatz zu Schillers/Beethovens *Ode an die Freude* folgt dann – ähnlich Leverkühns „Dr. Fausti Weheklag“ – ein „Lied an die Trauer“¹⁵.

Dona nobis pacem Requiem für einen jungen Dichter

Band I a (Requiem, Zeit) b (Beatles, Hey Jude)

♩ = 60

templice

Do na no-bis pa cum do no

1.5. f. p. cresc. f. m. f. f. m. f. m. f.

(Note an die Staatsregierung, verlieren von Ribbentrop)

(Beat)

(Stalin an das russische Volk)

templice

Do na no-bis pa cum do no

na no-bis pa cum do no

Abbildung 2: Bernd Alois Zimmermanns *Requiem für einen jungen Dichter* (1967–1969), Anfang „Dona nobis pacem“, Ausschnitt T. 1–7

15 Ebd., S. 524.

Bei Beethoven reihen sich an die zunächst zweimal auftretende „Schreckensfanfare“ die Rezitative der Violoncelli und Kontrabässe im Wechsel mit den kurzen Rekapitulationen der drei vorangegangenen Instrumentalsätze. Die dann zunächst ebenfalls rein instrumental anhebende „Freude“-Melodie steigert sich zum Tutti und wird abrupt durch einen dritten „Presto“-Einsatz der Schreckensfanfare *ff* abgeschnitten. Erst danach leitet der Solobariton „O Freunde, nicht diese Töne! Sondern lasst uns angenehmere anstimmen und freudenvollere“ zum Einsatz von Vokalquartett und Chor mit der „Ode an die Freude“ über. Bei Zimmermann folgt auf die „Schreckensfanfare“ und den Beatles-Song zunächst ebenfalls eine Art Rekapitulation, und zwar von historischen Tondokumenten, die im Rückbezug auf das „Dies irae“ des Teils „Requiem I“ die Schrecken des Zweiten Weltkriegs bezeugen.¹⁶ Man hört Sprachaufnahmen von Stalin, Winston Churchill, Rudolf Freisler, eine Funkmeldung der Ersten Luftabwehrdivision Berlin über aus Westen anfliegende Bombergeschwader und die mit jubelndem „Ja“ euphorisch beantwortete Frage in Goebbels berüchtigter Durchhalterede im Berliner Sportpalast vom 18. Februar 1943 „Wollt ihr den totalen Krieg?“. Ein herausstechendes Wort in einer Ansprache des Reichsministers des Auswärtigen Joachim von Ribbentrop lautet „Todfeindschaft“. Parallel zur Sprachcollage singt der Männerchor III „Dona nobis pacem“. Die Bitte um Frieden kollidiert jedoch mit all diesen Zeugnissen des „totalen Kriegs“. Bereits Nam Jun Paik hatte zwischen 1960 und 1962 bei einem Konzert im Kölner Atelier der Malerin Mary Bauermeister bei einer Wiedergabe von Beethovens Neunter „Vietnam-Geheul von Kindern und Frauen“ eingeblendet.¹⁷ Und schon Beethoven selbst hatte die zarte D-Dur-Friedensbitte des „Agnus dei“ in seiner *Missa solemnis* zweimal mit einer Kriegsmusik von Pauken und Trompeten in querständigem B-Dur förmlich überfahren, um die „Inständigkeit der Friedensbitte plausibel [zu] machen“¹⁸.

Bei Zimmermann wiederholen nach der Sprachcollage sämtliche Chöre und Solisten fortwährend die Friedensbitte „Dona nobis pacem“ bis zum Kreischen forciert sowie von tumultuösem Schlagzeug und aggressiv gellenden Holz- und Blechbläsern gewaltsam übertönt. Während der Gesang langsam nachlässt, wird eine „Montage politischer Demonstrationen verschiedenster Art und Länder“ (Partitur, S. 204) eingeblendet: Lärmendes Durcheinander, Skandieren, Schreien, Pfeifen, Autohupen, Motorengeräusche, Scheppern, splitterndes Glas. Dem allmählich ausgeblendeten Szenario folgt nach kurzer stiller Schrecksekunde die Rezitation eines Fragments aus Konrad Beyers unvollendetem Roman *Der sechste Sinn* (posthum 1966): „wie jeder weiss. wie jeder wusste. wie alle wussten. wie alle wissen, wissen das alle? das können unmöglich alle wissen...“ Da der Text ohne konkreten Gegenstand auskommt, kann man ihn im Kontext von Zimmermanns *Requiem* als Kommentar zu den vorigen Tondokumenten und dem kollektiven Verdrängen der Schuld der Deutschen und Österreicher an Diktatur, Weltkrieg und Holocaust verstehen. Dem Sprechtext folgt dann fallbeilartig eine Tutti-Dissonanz und ein letztes „Dona nobis pacem“ sämtlicher Sängerinnen und Sänger, die es im hundertkehligen Tutti *fff* „con tutta la forza“ wie einen riesigen Verzweiflungsschrei herausschleudern. Der Rest ist Schweigen – und dann Applaus.

16 Vgl. Jörn Peter Hiekel, *Bernd Alois Zimmermanns „Requiem für einen jungen Dichter“* (= BzAfMw 36), Stuttgart 1995, S. 397.

17 Gabriele Lueg, „Gespräch mit Mary Bauermeister“, in: *Die 60er Jahre. Kölns Weg zur Kunstmetropole. Vom Happening zum Kunstmarkt*, hrsg. von Wulf Herzogenrath und Gabriele Lueg, Köln 1986, S. 140–145, hier S. 143.

18 Hans-Joachim Hinrichsen, *Ludwig van Beethoven. Musik für eine neue Zeit*, Kassel u. a. 2019, S. 278f.

Zimmermann macht im Schlussteil des *Requiem* aus der lateinischen Fürbitte „dona eis requiem“ (gib ihnen Frieden) der Missa pro defunctis die Bitte „dona nobis pacem“ (gib uns Frieden) aus dem „Agnus dei“ des Messordinariums. Die kleine Textänderung bewirkt eine gravierende theologische Umdeutung der Fürbitte für die Toten der Vergangenheit zur Bitte der hier und heute Lebenden: *Wir* sind gemeint! Gib *uns* Frieden! Außerdem erscheinen die drei lateinischen Worte nicht als demütiges Flehen, sondern als kreatürliche Exklamation der nackten Verzweiflung angesichts allen inneren und äußeren Unfriedens. Die Bitte für die Verstorbenen der Totenliturgie wird – in Sinne negativer Theologie – zur erschütternden Anklage Gottes und der Menschen, die nicht in der Lage waren und sind, in Frieden zu leben. Wie zu allen Jahrhunderten verhalte die Bitte um Frieden auch in Beethovens *Missa solemnis* und *Ode an die Freude* ohne Wirkung auf die reale kriegserische Gegenwart. Zimmermann verschärft die Bitte daher zum aufrüttelnden Appell, nicht länger auf einen lieben Vater „über'm Sternenzelt“ zu hoffen, sondern trotz der Ohnmacht angesichts aller Schrecken selber etwas für den schmerzlich vermissten Frieden zu tun. Auch Paul McCartneys Beatles-Song *Hey Jude* wendet sich an die nächste Generation, sie möge es besser machen: „Hey, Jude, don't make it bad, / Take a sad song and make it better. / Remember to let her into your heart, / Then you can start to make it better.“ Alle Strophen enden mit Varianten der Aufforderung „Then you can start to make it better.“ Zimmermann zitiert in seinem Zuspil allerdings nur das „naaa, na, na, nanana naaa“ vom Schluss des Songs, das dort Blechbläser und Streicher in Dauerschleife hymnisch überhöhen. Warum Zimmermann gerade diese untextierte Stelle wählte, bleibt fraglich. Vielleicht zielte er auf das „unbeschwerter Lebensgefühl“ der jungen Generation und deren Massenbegeisterung für die Beatles, die sich womöglich mit dem Jubel der erst wenige Jahre zuvor durch Hitler und seine Schergen verführten Massen vergleichen lässt, wie Jörn Peter Hiekel vermutet.¹⁹ Oder *Hey Jude* steht für die Hoffnungen der damaligen 68er-Studentenbewegung auf einen Neuanfang und den Protest gegen die Eltern- und Tätergeneration. Das würde den Beatles-Song schließlich auch zu einem Kommentar gegenüber Zimmermanns eigenem „sad song“ und der in seinem *Requiem* rekapitulierten letzten fünfzig Jahre „trauriger“ Weltgeschichte machen.

Dass Zimmermann damals abgründige Zweifel an den Möglichkeiten von Kunst und Musik hatte, belegt sein Abschiedsbrief an seine älteste Tochter Bettina, geschrieben am 3. August 1970, eine Woche vor seinem Freitod. Vor diesem Hintergrund erscheint sein *Requiem für einen jungen Dichter* wie eine Totenmesse für ihn selbst, den selbsttätig aus dem Leben geschiedenen Dichter in Tönen. In seinem Brief schreibt er,

„daß die Musik, ob als Kunst oder Anti-Kunst, sich selbst umgebracht hat. Selbstverständlich wird es weiter Musik geben, Musik die wir meinen, auch für die Zukunft meinen, weil man sonst nicht existieren kann: Kunst als Notwehr gegen ein Leben, das total aus den Fugen zu drohen geht [zu gehen droht] und schon gegangen [ist]. (Nur haben es die meisten noch nicht bemerkt).“²⁰

Die von Zimmermann diagnostizierte Erschütterung von Musik und Kunst korrespondiert mit seinem eigenen Zusammenbruch. Die Uraufführung des *Requiem* am 11. Dezember 1969 in der Rheinhalle Düsseldorf unter Leitung von Michael Gielen konnte er nicht besuchen, weil er seit dem 1. Dezember bis einschließlich Mitte Mai 1970 in der Kölner Universitäts-Nervenklinik wegen einer manisch-depressiven Erkrankung – wohl eine bipolare

19 So die Deutung von Hiekel, S. 402f.

20 Zitiert nach Bettina Zimmermann, *con tutta forza – Bernd Alois Zimmermann: Ein persönliches Porträt*, Hofheim 2018, S. 367.

Störung – in psychiatrischer Behandlung war.²¹ Sein Lebensende hat mit dem psychischen Zusammenbruch und bald folgenden Tod des fiktiven deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn nichts zu tun. Und dennoch drängen sich Parallelen auf.

Zimmermanns *Requiem* kreuzt verschiedene Gattungen: Es verbindet die Liturgie des Requiems mit der des Ordinarius; es ist sowohl ein geistliches Werk als auch für den Konzertsaal bestimmt; es ist sowohl sinfonisch konzipiert als auch radiophon wie ein Hörspiel sowie als riesenhaft besetztes Oratorium für im Raum verteilte Chöre und Lautsprecherzuspielungen. Diese Hybridität erinnert – trotz anderer technischer, sprachlicher und klanglicher Mittel – an Beethovens *Missa solemnis* und neunte Symphonie. Beide Bekenntniswerke enthalten die Bitte um Frieden und gründen auf dem vernünftigen Gottesbegriff der aufgeklärten Religionsphilosophie. Beethovens Spätwerke haben beide einen „gemeinsamen religions- und geschichtsphilosophischen, damit aber auch einen im Sinne der Kant'schen Friedensschrift [*Zum ewigen Frieden* (1795)] politischen Aspekt: Friede, Freude und die hier nie explizit thematisierte Freiheit“²². Beethoven ging es nicht um abstrakte Utopien, sondern um die Herbeiführung von Frieden, Freiheit und Freude als einer praktisch-moralischen Pflicht eines jeden vernünftigen Menschen.²³ Schillers/Beethovens *Ode an die Freude* gibt hierzu den Impuls als jubilierender Rundtanz, der bereits einzulösen scheint, was erst noch herbeizuführen ist. Zimmermanns *Requiem* endet dagegen wie Leverkühns letztes Oratorium, ohne „Vertröstung, Versöhnung, Verklärung“²⁴, mit einem Schlusssatz, der in den Worten Zeitbloms „wie die Klage Gottes über das Verlorengehen seiner Welt, wie ein kummervolles ‚Ich habe es nicht gewollt‘ des Schöpfers lautet“²⁵. Sofern Zimmermanns *Requiem* das Scheitern von Utopien zur wichtigsten Grundaussage erhebt, „wird damit nicht gegen die Utopien, sondern nachdrücklich gegen die Wirklichkeit argumentiert, durch die diese vereitelt wurden“²⁶. Ebenso wurde über Beethovens Musik und insbesondere die neunte Symphonie gesagt: „Noch nie ist das Scheitern einer vernünftigen Hoffnung an der harten Realität ein gutes Argument gegen die – ohnehin unauslöschliche – Macht der Utopie gewesen.“²⁷

Hans Werner Henze: Sinfonia N. 9

Auf Beethovens Neunte reagiert auch Hans Werner Henze (1926–2012) in seiner *Sinfonia N. 9* (1995–1997) für gemischten Chor und Orchester auf Texte von Hans-Ulrich Treichel nach Motiven aus Anna Seghers' *Das siebte Kreuz* (1942). Die sieben Sätze folgen dem obligaten Tempowechsel schnell/langsam und schildern zentrale Stationen des Romans: „1. Die Flucht – 2. Bei den Toten – 3. Bericht der Verfolger – 4. Die Platane – 5. Der Sturz – 6. Die Nacht im Dom – 7. Die Rettung“. Sieben Häftlinge entkommen aus dem Konzentrationslager Westhofen bei Worms, woraufhin der Lagerkommandant befiehlt, die Entflohenen binnen sieben Tagen zurückzubringen und an sieben im KZ erstellten Kreuzen hinzurichten. Sechs Flüchtende werden von SS-Soldaten gefasst oder kommen auf der Flucht ums

21 Ebd., S. 376.

22 Hinrichsen, S. 289.

23 Ebd.

24 Mann, S. 524f.

25 Ebd., S. 525.

26 Hiekel, S. 430.

27 Hinrichsen, S. 317.

Leben, einem aber gelingt die Flucht in die Niederlande, sodass das siebte Kreuz leer bleibt und zu einem Zeichen der Hoffnung und des Widerstands wird. In Anlehnung an Seghers' Widmung „den toten und lebenden Antifaschisten Deutschlands“ wählte auch Henze die Zueignung: „Den Helden und Märtyrern des deutschen Antifaschismus gewidmet.“

Die italienische Bezeichnung „Sinfonia“ verwendet Henze – die 7. Symphonie ausgenommen – auch sonst für sein symphonisches Schaffen. Er setzt sich damit von der deutsch-österreichischen Gattungstradition ab und wendet sich mit der nüchternen Zählung „N. 9“ zudem gegen Mystifizierungen der neunten Symphonien von Beethoven, Bruckner und Mahler, über die hinaus angeblich kein Komponist mehr etwas zu sagen vermöge. Wegen der Textwahl und Besetzung hätte Henze sein Werk ebenso gut als Chorkantate oder mit Seghers' Romantitel als *Das siebte Kreuz* betiteln können. Mit der Chorbesetzung provoziert er bei aller Distanzierung schließlich dennoch Verbindungslinien zu Beethovens Chorsymphonie.²⁸ Nicht zufällig beginnt Henzes Neunte in Bläsern und Pauken auch mit der leeren Quinte *d-a* der Grundtonart von Beethovens d-Moll-Symphonie, die auch später wiederkehrt. Und am Ende des Schlusssatzes liegt in den Kontrabässen eben jene leere Quinte *A-E*, mit der Beethovens Kopfsatz beginnt. Ähnlich Hanns Eislers *Deutscher Sinfonie* (1937) verstand Henze seine *Sinfonia N. 9* sowohl als Gegenentwurf zu Beethovens Neunter als auch als Fortsetzung von deren humanistischen Idealen mit anderen Mitteln. Im Vorwort der Partitur schreibt er:

„Was in dieser Sinfonie geschieht, ist eine Apotheose des Schrecklichen und Schmerzlichen. Sie ist eine Summa summarum meines Schaffens, der Versuch einer Abrechnung mit einer willkürlichen, unberechenbaren, uns überfallenden Welt. Statt der Freude, den schönen Götterfunken zu besingen, sind in meiner Neunten den ganzen Abend Menschen damit beschäftigt, die immer noch nicht vergangene Welt des Grauens und der Verfolgung zu evozieren, die weiterhin ihre Schatten wirft.“²⁹

Henze hatte bereits nach der 7. Symphonie geplant, Seghers' Roman zum Thema seiner *Sinfonia N. 9* zu machen, obwohl er damals noch nicht einmal an der *Sinfonia N. 8* zu arbeiten begonnenen hatte. Offenbar wollte er seine Auseinandersetzung mit der Nazi-Diktatur bewusst der seit Beethoven symbolträchtigen Neunten vorbehalten.

Im Vorwort rückt Henze die *Sinfonia N. 9* in die Nähe zu seiner kurz zuvor geschriebenen Autobiographie *Reiselieder mit böhmischen Quinten* (1996), wo er sich ebenfalls mit den Geschicken Deutschlands und seinen eigenen damit verbundenen Erlebnissen auseinandersetzt. Auf der letzten Seite des Buchs schreibt er in Hinblick auf die damals aktuell geplante Symphonie: „Meine frühen und trüben Erfahrungen mit dem eigenen Land wollen und müssen in dieser Chorsinfonie ausgesprochen und geschildert werden: Es ist also eine Direktkonfrontation.“³⁰ Die Uraufführung der *Sinfonia N. 9* präsentierten die Berliner Philharmoniker und der Rundfunkchor Berlin unter Leitung von Ingo Metzmacher bei den 47. Berliner Festwochen 1997. Das Festival bot im siebten Jahr nach der deutschen Wiedervereinigung unter dem Motto „Deutschlandbilder“ erstmalig Konzerte mit Werken

28 Vgl. Benedikt Vennefrohne, *Die Sinfonien Hans Werner Henzes. Entstehungsgeschichte und werkanalytische Untersuchungen zu einer Sinfonie-Ästhetik* Henzes (= Diskordanzen 15), Hildesheim 2005, v. a. das Kapitel V „Sinfonia N. 9“, S. 215–270.

29 Henze missversteht offenbar Schillers Odentext, indem er den „schönen Götterfunken“ nicht in der Freude selbst erkennt, sondern eigenartigerweise von der Freude spricht, „den schönen Götterfunken zu besingen“.

30 Hans Werner Henze, *Reiselieder mit böhmischen Quinten. Autobiographische Mitteilungen 1926–1995*, Frankfurt am Main 1996, S. 592.

Sinfonia N. 9

I. Die Flucht

Hans Werner Henze
* 1926

3/4 In großer Erregung

The score is for a full orchestra and includes parts for Piccolo, Flute, Clarinet, Bass Clarinet, Oboe, English Horn, Heckelphon, Bassoon, Horn, Trumpet, Trombone, Euphonium, Tuba, Percussion (large drum), and Harp. The tempo is marked '3/4 In großer Erregung'. The score shows the first few measures of the movement, with various dynamics like pp and p indicated.

Abbildung 3: Hans Werner Henze, *Sinfonia N. 9*, Beginn des 1. Satzes „Die Flucht“, Ausschnitt

lebender Komponisten aus beiden vormals getrennten Teilstaaten. Dazu passend formulierte Henze im Vorwort der Partitur übereinstimmend mit dem in seiner Autobiographie angekündigten Vorhaben: „Meine neunte Sinfonie befasst sich mit der deutschen Heimat – so, wie sie sich mir dargestellt hat, als ich ein junger Mensch war, während des Krieges und schon zuvor.“ Henze verbindet sein Werk sowohl mit Seghers’ antifaschistischem Roman als auch persönlichen Erinnerungen an die Nazi-Zeit, wo er als junger Mensch mit homosexueller Neigung von seinem Vater – einem glühenden Nationalsozialisten – auf eine Musikschule der Waffen-SS geschickt und nach dem „Reichsarbeitsdienst“ während des letzten Kriegesjahres als Funker bei der Wehrmacht eingesetzt worden war.

Treichels Textvorlage lässt von Station zu Station verschiedene Häftlinge und einen SS-Wachmann in der Ich-Form zu Wort kommen. Henze vertonte den Text jedoch nicht realistisch mit wechselnden Vokalsolisten, sondern durchgehend mit Chor, um die individuellen Schicksale der Opfer und Täter zum kollektiven Wir zu weiten. Sein autobiographisch gefärbter Blick auf sein Heimatland sollte dadurch eine allgemein gesellschaftliche Perspektive auf den Nationalsozialismus und dessen Folgen gewinnen, die manche Politiker und Historiker mit der deutschen Wiedervereinigung 1989/1990 als abgeschlossen ansehen wollten. Ob die *Sinfonia N. 9* jedoch diese überhistorische Aussagekraft entfaltet, ist eher

zweifelhaft, weil der Eindringlichkeit von Text und Musik eine zuweilen recht äußerliche Programmatik und lautmalerische Schilderung der im Text beschriebenen Zustände von Angst, Hetze, Atemlosigkeit, Stille, Gewalt und Brutalität gegenübersteht. Der erste Satz „Die Flucht“ endet auf den Vers „Mein Herz schlägt wie eine Trommel so laut“ mit wildem Trommeln im *ffff* sowie zum Schrei in Spitzenlagen forcierten Sängern, Bläsern und Streichern. Zusatzinstrumente wie Sirene, Polizeipfeife, Ambos, Ratsche und Peitsche verleihen dem symphonischen Verlauf – darin Zimmermanns *Requiem* ähnlich – auch hörspielartige Züge.

Henzes Selbstverständnis der *Sinfonia N. 9* als Opus summum seines Schaffens und Lebens suggeriert eine Nähe zum letzten vollendeten Werk des anderen „deutschen Tonsetzers“ Adrian Leverkühn. Tatsächlich lassen sich Parallelen zu dessen letztem Oratorium „Dr. Fausti Weheklag“ ziehen. Das von Zeitblom beschriebene „barbarische Geräusch des Glissandos“ findet sich auch bei Henze im Chor. Eine nicht weiter nachgewiesene Behauptung bleibt jedoch die These, Henzes Komposition ließe sich „bis in Einzelheiten hinein [...] mit den beiden sinfonisch-oratorischen Hauptwerken Adrian Leverkühns, der ‚Apokalypsis cum figuris‘ und ‚Dr. Fausti Weheklag‘, vergleichen“³¹. Im Gegensatz zu diesen fiktiven Werken endet Henzes Werk gerade nicht in totaler Hoffnungslosigkeit, sondern indem es die „Zurücknahme“ von Beethovens *Ode an die Freude* seinerseits „zurücknimmt“. Analog zu Seghers' Roman, der mit der stillen Hoffnung auf Rettung und Freiheit schließt, wendet Henze das wiederkehrende d-Moll am Ende zwar nicht wie Beethovens Finalsatz zu strahlendem D-Dur *sempre ff*, aber immerhin zu einem ambivalent um die Dreiklänge A-Dur und cis-Moll changierenden und langsam ins *ppp* verebbenden Schlussklang.

Statt der *Sinfonia N. 9* bezieht sich Henzes drittes Violinkonzert (1997, rev. 2002) direkt auf Thomas Manns Roman. Das Konzert trägt den programmatischen Untertitel „Drei Porträts aus dem Roman ‚Doktor Faustus‘ von Thomas Mann“ und wurde einen Tag nach der Uraufführung der *Sinfonia N. 9* ebenfalls beim Berliner Musikfest 1997 uraufgeführt. Die drei Sätze porträtieren 1. die Dirne „Esmeralda“, die Leverkühn mit Syphilis ansteckt und damit den Grundstock für seinen späteren Genialitätspakt mit dem Teufel legt; 2. den von Leverkühn geliebten Neffen Nepomuk, der von sich selbst als „Das Kind Echo“ spricht und dessen Tod den Komponisten gegen Ende seines Lebens veranlasst, die neunte Symphonie „zurücknehmen“ zu wollen; und 3. den Geiger Rudolf Schwerdtfeger „Rudi S.“, der Leverkühn in homoerotisch gefärbter Freundschaft zugetan ist und von diesem ein extrem virtuos Violinkonzert gewidmet bekommt, dann jedoch wegen Leverkühns Verstoß gegen das teuflische Liebesverbot als Brautwerber für ihn zu Schwerdtfegers eigener Ex-Freundin geschickt wird, die den Geiger dann erschießt.

Kollisionen, Kitsch und Kulturmüll?

Adorno hatte an Beethovens prometheischen Durchbruchswerken „die Manipulierung der Transzendenz, das *Muß*, die Gewalt“³² kritisiert und in Hinblick auf die neunte Symphonie den Einwand formuliert: „Humanität trumpft nicht auf.“³³ Diesen Gedanken aufgreifend kreierte der Dirigent Michael Gielen ein kritisches Gegenstück zu dem im Chorfinale über-

31 Vgl. Vennefrohne, S. 264f.

32 Theodor W. Adorno, *Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte*, hrsg. von Rolf Tiedemann (= Nachgelassene Schriften I/1), Frankfurt am Main ²1994, S. 120.

33 Ebd., S. 173.

schäumenden Optimismus, als er bei einer Aufführung von Beethovens Neunter 1978 in den Beginn des Schlusssatzes Arnold Schönbergs *A Survivor from Warsaw* für einen Sprecher, Männerchor und Orchester op. 46 (1947) integrierte.³⁴ Die zwölftönige Kantate wirkt in dieser Konstellation wie eine „Zurücknahme“ von Beethovens Jubelchor, zumal Schönbergs Stück analog zur dortigen „Schreckensfanfare“ ebenfalls mit einer schneidenden Trompetenfanfare beginnt, mit der SS-Soldaten die Bewohner des Warschauer Ghettos zur Deportation ins Vernichtungslager antreten lassen. Am Ende singt der Männerchor – auch darin Beethovens Schlusschor ähnlich – das hebräische Glaubensbekenntnis *Schma Jisrael* als musikalische Manifestation der Gemeinschaft der Juden untereinander und mit Gott. Eine Aufnahme der in Beethovens Neunte montierten Schönberg-Kantate erschien dann auch auf einer Doppel-LP.

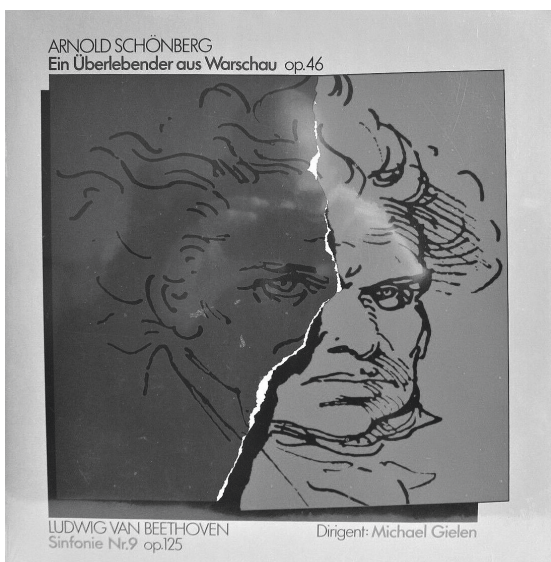


Abbildung 4: Michael Gielen, LP mit Beethovens neunter Symphonie und Schönbergs *Ein Überlebender aus Warschau*

Ausdrücklich als „Zurücknahme“ konzipierte Andreas F. Staffel (*1965) *Beethoven off set – oder: ich nehme sie zurück die neunte Symphonie* (2015–2019). Der Pianist und Komponist realisierte das Stück 2020/2021 – bedingt durch die Unmöglichkeit, das Stück während der Corona-Pandemie von einem realen Orchester aufgeführt zu bekommen – als CD-Produktion für das Label Anthemion mit fünf live spielenden Instrumentalsolisten – ausgewiesenen Interpretinnen und Interpreten der neuen Musik – und dem aus acht Solisten bestehenden Neuen Kammerchor Berlin unter der Leitung von Adrian Emans. Den Orchesterpart des rund vierzigminütigen Werks produzierte dagegen das Berliner Studio Julius Holtz mithilfe der Instrumental-Samples der Vienna Library (VSL), die vor allem von Mitgliedern der Wiener Philharmoniker eingespielt wurden und in der Regel für Produktionen symphoni-

34 Der Komponist und damalige Kieler Generalmusikdirektor Hans Zender platzierte Schönbergs Werk dagegen 1972 zwischen die beiden Teile einer Osteraufführung von Johann Sebastian Bachs *Matthäuspassion*.

scher Filmmusik verwendet werden. Hybride ist auch die Besetzung des Werks sowohl mit einem traditionellen Symphonieorchester wie bei Beethovens Neunter als auch einem räumlich entgegengesetzten zwanzigköpfigen Ensemble neuer Musik. Die vier Sätze folgen der Reihenfolge der Sätze von Beethovens Symphonie. Der erste Satz beginnt im Symphonieorchester mit der leeren Quinte exakt wie bei Beethoven. Das Ensemble spielt dazu im Tempo „Liberamente“ Halbe = 44 mit demselben Pulsschlag Viertel = 88 von Beethovens „Allegro, ma non troppo, un poco maestoso“. Beide Klangwelten prallen jedoch unvermittelt aufeinander. Das Ensemble nutzt überwiegend erweiterte Spieltechniken. Die Bläser spielen mit Flatterzunge, tonlos, glissandierend, auch Mikrointervalle, die Streicher schlagen mit dem Bogenholz und pressen die Bögen mit Überdruck auf die Saiten. Die geräuschhaften Blas-, Klappen-, Bogen- und Schlagaktionen entfalten ein ametrisches und improvisationsartiges Eigenleben. Nach der Satzeröffnung dominieren sie das klassische Orchester, das fortan nur noch versprengte Beethoven-Fragmente artikuliert. Nach Auskunft des Komponisten liegt dem Satz die Erfahrung zugrunde, eine Aufführung von Beethovens Werk in der Berliner Philharmonie vor geschlossenen Saaltüren verfolgt zu haben, weil er zu spät kam, sodass die Musik draußen nur extrem gedämpft und gefiltert hörbar wurde und sich mit Geräuschen von der Straße durchdrang.

Den zweiten Satz beginnt das Ensemble ähnlich frei „senza misura“, während das Orchester erst später mit dem punktierten Oktavmotiv und Hauptthema von Beethovens Scherzo „Molto vivace“ einfällt. Der dritte Satz greift folgerichtig Bruchstücke von Beethovens „Adagio molto e cantabile“ auf. Aus dem Orchester sickern einzelne Töne, Intervalle, Akkorde und melodische Linien in das Ensemble, das diese Elemente der eigenen Klanglichkeit anverwandelt. Neben den Orchestersamples werden Soli von Oboe, Violine, Akkordeon, Innenklavier und Blockflöte live eingespielt und dank Overdub-Verfahren mit dem Orchester kombiniert. Zudem erklingen – vor allem im Akkordeon – Zitate von fünf jüdischen Liedern aus osteuropäischen Konzentrationslagern, um die „geradezu überirdische Schönheit“ von Beethovens „Adagio“ mit der menschenverachtenden Wirklichkeit zu konfrontieren. Der vierte Satz beginnt wie Beethovens Finale *ff* mit der „Schreckensfanfare“, vor allem in den Bläsern des Ensembles, während das Beethoven-Orchester schon nach Takt 3 aussetzt und das Ensemble alleine weiterspielt, dann allerdings nur noch „subito *pp*“. Ein nachfolgendes Solo des Kontrabasses folgt grob der Kontur des ersten Rezitativs bei Beethoven. Der Wiederholung der Fanfare – mit vertauschten Rollen von Ensemble und Orchester – schließen sich wie bei Beethoven weitere instrumentale Rezitative im Wechsel mit den Rekapitulationen der vorherigen Satzanfänge an. Erklärtes Ziel ist laut Staffels Werkkommentar eine „Entheroisierung der neunten Symphonie und gleichzeitig eine Mahnung vor Missbrauch dieser zutiefst menschlichen Musik durch menschenverachtende Regime und Diktatoren“.

Den lange vorbereiteten Instrumentaleinsatz der „Freude“-Melodie übernimmt dann als Audio- und Videozuspiel der Nazipropagandafilm der Aufführung von Beethovens neunter Symphonie am 20. April 1942 – zu Adolf Hitlers Geburtstag vor ranghöchster Nazi-Prominenz – mit den Berliner Philharmonikern unter Leitung von Wilhelm Furtwängler. Ein zentrales Dokument der toxischen Rezeptionsgeschichte von Beethovens neunter Symphonie dringt in Staffels *Beethoven off set* ein. Das Ensemble reagiert darauf wie paralysiert, indem es nicht Beethovens Neunte und deren fatale Rezeption im Dritten Reich zurücknimmt, sondern sich selbst. Das Spiel der Instrumentalisten sinkt zur geräuschhaften Klangfläche *pp* herab und stammelt nur zertrümmerte Buchstaben und Silben von Schillers Ode. Nach der dritten Wiederkehr der „Schreckensfanfare“ stimmen die acht Vokalsolisten dann nicht die

„Freude“-Melodie an, sondern nur mit geschlossenen Mündern vereinzelte gesummte Töne und Phoneme. Die Sprachlosigkeit wird noch deutlicher durch gleichzeitig projizierte Bilder vom Mauerfall 1989 und dem Hamburger G20-Gipfel 2017, als Beethovens Neunte vor den versammelten Staatshäuptern in der neuen Elbphilharmonie aufgeführt wurde, während draußen zehntausende friedlich demonstrierten und einige Hundertschaften randalierten. Zweimal lassen die Vokalistinnen den Zischlaut „z“ stark anschwellen und dann plötzlich abreißen, um stumm mit geöffnetem Mund zu verharren. Nach diesem sichtbaren Zeichen der Rat- und Sprachlosigkeit erstarrt und verebbt das Stück schließlich mit versprengten Instrumentalaktionen und ziellos taumelndem Summen, wie eine „Zurücknahme“ von Beethovens im Tutti, Fortissimo und Prestissimo zu Ende wirbelndem Schlusssatz.

Der Kanonisierung und ideologischen Aufladung von Beethovens Neunter sowie deren Trivialisierung zu Feierstunden und Staatsakten versuchen etliche weitere Orchesterwerke entgegenzuwirken, die seit der Jahrtausendwende von Konzertveranstaltern eigens in Auftrag gegeben wurden, um bei Jubiläums- und Festakten jeweils einer Aufführung vor Beethovens neunter Symphonie vorangestellt zu werden. Als „Prolog“, „Präludium“, „Paraphrase“ oder „Intermezzo“ beziehen sich diese Werke daher auf unterschiedliche Weise auf Beethovens Neunte. Statt um „Zurücknahmen“ handelt es sich eher um komponierte Kommentare, die verschiedene Aspekte von Beethovens Werk beleuchten. In der Reihenfolge der Entstehung sind dies Helmut Lachenmanns *Staub* (1985/1987), Rodion Schtschedrins *Praeludium zur IX. Symphonie Beethovens* (2000), Luís Antunes Penas *Vermalung IV – Ludwig v.* (2007), Siegfried Matthus' *Neun sinfonische Intermezzi zu Schillers ‚Ode an die Freude‘* (2009), Friedrich Cerhas *Paraphrase über den Anfang der IX. Symphonie* (2010), Aribert Reimanns *Prolog zu Beethovens 9. Sinfonie* auf einen Text von Friedrich Schiller für Chor und Streichorchester (2012/2013), Mark-Anthony Turnages *Frieze* (2013) und Magnus Lindbergs *Two Episodes* (2016).³⁵

Zum Abschluss sollen noch einige elektronische Zu- und Umgangsweisen mit Beethovens neunter Symphonie beleuchtet werden. Die Verlagerung der symphonischen Musik ins elektronische Medium bedingt dabei auch eine Veränderung der ästhetischen Codierung und des sozialen Orts der Musik. Das ist bei Luc Ferraris *Strathoven* (1985) ebenso der Fall wie bei Pierre Henrys *La Dixième Symphonie De Beethoven* (1979) und *La 10^{ème} Remix* (1998) oder Leif Inges *9 Beet Stretch* op. 5 (2002). Karlheinz Stockhausens *Kurzwellen mit Beethoven* (1970) und Mauricio Kagels *Ludwig van* (1970) zeigten Beethovens Musik im Jahr von dessen zweihundertstem Geburtstag als eine durch Medien und Musikmarkt entqualifizierte Ware. Johannes S. Sistermanns (*1955) kombiniert in *Ludwig japonaise* (2012) eine Aufnahme der „Freude“-Melodie mit Mitschnitten eines japanischen Kinderchors und einer japanischen Popversion derselben Melodie. Die Mixtur aus Kunst-, Laien- und Popmusik dokumentiert zum einen die weltweite Popularität der *Ode an die Freude* und beleuchtet zum anderen, was Adorno in Anlehnung an den amerikanischen Kunstkritiker Clement Greenberg mit der „Aufspaltung aller Kunst in Kitsch und Avantgarde“ zu beschreiben versuchte.³⁶ Sistermanns' Stück wirft die Frage auf, ob Beethovens Melodie Avantgarde ist, also die „Entfaltung von Wahrheit in der ästhetischen Objektivität“, oder immer schon Kitsch war oder dazu gemacht wurde, weil ihre Verwertung dem „Diktat des Profits über die

35 Vgl. Rainer Nonnenmann, „Der ewige Revolutionär? Kommentare zur neunten Symphonie“, in: *MusikTexte* 173, Mai 2022, S. 63–67.

36 Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, S. 19.

Kultur“³⁷ folgt. Indem Stermanns demonstriert, wie Beethovens Musik weltweit vermarktet, gesampelt, geremixt wird, macht er die im bürgerlichen Musikbetrieb zum Edelkitsch verkommene „Klassik“ zwar nicht wieder als Avantgarde ihrer Zeit kenntlich, zeigt aber exemplarisch die Bandbreite ihrer heutigen Erscheinungsweisen.

Auf die humanistische Botschaft von Beethovens Neunter zielt Gabriel Prokofiev (*1975) *BEETHOVEN9 Symphony Remix* für Orchester und Elektronik (2011). Das 25-minütige Stück ist ein Remix des Finalsatzes der Symphonie. Es beginnt mit der ins Kakophonische gesteigerten „Schreckensfanfare“, gefolgt von den Bassrezitativen und Rekapitulationen der ersten drei Sätze. Die sieben Abschnitte des Stücks entfernen sich dann jedoch schnell zu ganz anderen Stilikonen: „Modernism, Minimalism, hip-hop, grime, North African rai, neo-classical, Impressionism, Egyptian funk, Sufi Zikr, Baroque, house and electro-acoustic ideas.“³⁸ Die Anleihen bei verschiedenen Sparten, Stilen und Kulturen wollen Schillers/Beethovens Kernbotschaft „Alle Menschen werden Brüder“ auf eine dem Zeitalter von Internet, Globalisierung, Migration und Hyperkultur angemessene Weise adaptieren und neu zugänglich machen.

Johannes Kreidler (*1980) präsentiert in seinem YouTube-Video *Compression Sound Art* (2009) verschiedene Kulturphänomene in extremer zeitlicher Komprimierung. Den Anfang der mittels durchgehendem Beat verbundenen Clipfolge bilden bezeichnenderweise sämtliche neun Sinfonien Beethovens, abgespielt in einer Sekunde. Was sonst rund sechs Stunden in Anspruch nimmt, „erklingt“ jetzt um das Zweiundzwanzigtausendfache beschleunigt: Alle Neune in einer Sekunde! Es folgen sämtliche Songs der Beatles, abgespielt in einer Zehntelsekunde, das Hörbuch von Marcel Prousts siebenbändigem Lebensroman *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, abgespielt in einer Sekunde, sowie hundertdreißigtausend verschiedene Popsongs, abgespielt in vier Sekunden. Auf Sekundenbruchteile komprimiert werden ferner die Tonspuren von *Rambo 3*, Britney Spears’ zehnmals pro Sekunde abgespielter Hit *Baby one more time* und vierhundertmal in der Sekunde abgespielter Song *Gimme more*. Die Songs ließen sich ebenso gut viertausend- oder vierzigtausendmal in der Sekunde abspielen, ohne dass nennenswert andere Klangergebnisse entstünden. Gleiches widerfährt den kompletten Hörbüchern von Bibel, Thora, Koran und Nietzsches *Gesammelten Schriften*. Alles wird unterschiedslos zu kurzen Klangklecksen gepresst, die nur noch dem Namen nach etwas mit den Vorlagen zu tun haben. Mit passenden oder bewusst unpassenden Bildern kombiniert Kreidler die Klangschnipsel dann am Ende zur Tonfolge des Weihnachtslieds *Stille Nacht, heilige Nacht*, das er mit dem Walzer-Rhythmus eines Alleinunterhalter-Computerprogramms unterlegt. Nonchalant werden berühmte Zeugnisse der Musik-, Literatur-, Philosophie- und Religionsgeschichte zu unkenntlichem Kulturmüll pulverisiert.

Den Missbrauch von Beethovens neunter Symphonie durch verschiedene politische Systeme des 20. Jahrhunderts thematisierte auch schon Anthony Burgess (1917–1993) im Roman *A Clockwork Orange* (1962), den Stanley Kubrick (1928–1999) unter gleichem Titel verfilmte (1970/1971). Die Hauptfigur Alexander DeLarge, ein stilbewusster Dandy und sadistischer Anführer einer kriminellen Gang, lässt sich bevorzugt durch Beethovens neunte Symphonie zu Gewaltextzessen animieren. Die besungene „Freude“ und Menschenliebe werden zur Begleitmusik für brutale Schlägereien, Zerstörungorgien und Vergewaltigungen bis hin zum Mord. Insbesondere die perkussive Motorik von Beethovens Scherzo erweist

37 Ebd.

38 Gabriel Prokofiev, *Beethoven Reimagined*, BBS National Orchestra of Wales, Yaniv Segal, CD NAXOS 2020, Booklet, S. 3.



Abbildung 6: Stanley Kubrick, *A Clockwork Orange* (1971)

sich als stimulierend beim Zuschlagen. Stellvertretend für reale Despoten – Hitler, Stalin, Mao – wirft sich DeLarge zum Herrscher über Leben und Tod anderer auf. Kubrick nimmt Beethovens Neunte dadurch nicht zurück, zeigt aber deren Hilflosigkeit gegenüber solchem Missbrauch. Die wenig später entstandene Popsatire *Ode an die Freude* (1972) des Wiener Kabarettisten Kurt Sowinetz (1928–1991) verkehrt mit neu unterlegtem Text den weltumarmenden Humanismus „Alle Menschen werden Brüder“ schließlich zum Bekenntnis eines misanthropischen Grantlers: „Alle Menschen san ma z’wider, i mechts en in die Goschen haun.“

Scriptis in tempore pandemicae coronae anno 2020/2021

Abstract

In his late novel *Doktor Faustus* (1947) – written in exile in the USA during the Second World War – Thomas Mann has the fictional “German composer” Adrian Leverkühn “take back” Beethoven’s Ninth Symphony with his last cantata “Dr. Fausti Weheklag”. The humanism of the “Ode to Joy” with its final exultation “Alle Menschen werden Brüder” had been discredited by dictatorship, terror, war and the Holocaust, and by patriotic and nationalistic appropriations by various political systems. In the course of Germany’s coming to terms with its past – the so-called “Vergangenheitsbewältigung” – from the mid-1960s onwards, a number of composers reacted to the scandal of the misuse of this major classical work of art and its liberating message with compositions whose direct reference to Beethoven’s Ninth can also be understood as “retractions” of this symphony. This article investigates different approaches to Beethoven’s controversial work in Bernd Alois Zimmermann’s *Requiem für einen jungen Dichter* (1967–1969), Hans Werner Henze’s *Sinfonia N. 9* (1995–1997), Andreas F. Staffel’s *Beethoven off set – oder: ich nehme sie zurück die neunte Symphonie* (2015–2019) and many other works.