

3. Beethoven 1927: Etablierung eines Universalklassikers

Als sich Beethovens Tod 1927 zum hundertsten Mal jährt, hat der kulturelle wie diskursive Ausdifferenzierungsprozess in der Beethovenrezeption längst eingesetzt.¹ Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts waren Leben und Werk des Komponisten in immer unterschiedlicheren (sozial- oder nationalkulturellen) Kontexten zu immer vielfältigeren (künstlerischen, wissenschaftlichen, politischen, unterhaltenden) Zwecken gebraucht worden. In den 1920er Jahren ist der Komponist in weiten Teilen der (hauptsächlich, jedoch nicht ausschließlich westlichen) Welt bekannt.² Auch wenn Beethoven außerhalb Deutschlands und Österreichs anfänglich als deutsch-österreichisches »Exportgut« gelten kann, entwickeln sich in den einzelnen Kulturen nach und nach eigenständige Rezeptionstraditionen, die auf internationaler Ebene für eine Diversifizierung der Zugriffe auf den Komponisten und seine Musik sorgen.³

- 1 Einen Überblick über die Vielgestaltigkeit der Beethovenrezeption seit dem 19. Jahrhundert bietet Hans-Joachim Hinrichsen: »Seid umschlungen, Millionen«. Die Beethoven-Rezeption, in: Sven Hiemke (Hg.): *Beethoven Handbuch*, Kassel 2009, 567-609. Vgl. auch Scott Burnham: *The four ages of Beethoven: critical reception and the canonic composer*, in: Glenn Stanley (Hg.): *The Cambridge Companion to Beethoven*, Cambridge 2000, 272-291; David B. Dennis: *Beethoven at large. Reception in literature, the arts, philosophy, and politics*, in: Ebd., 292-305.
- 2 Aufschluss über die internationale Beethovenrezeption geben Studien zur Wirkungsgeschichte in einzelnen Ländern. Vgl. insbesondere Leo Schrade: *Beethoven in France [1942]*, New York 1978; Beate Angelika Kraus: *Beethoven-Rezeption in Frankreich. Von ihren Anfängen bis zum Untergang des Second Empire*, Bonn 2001; Mattias Hirschfeld: *Beethoven in Japan. Zur Einführung und Verbreitung westlicher Musik in der japanischen Gesellschaft*, Hamburg 2005; Michael Broyles: *Beethoven in America*, Bloomington [u.a.] 2011; Jindong Cai, Sheila Melvin: *Beethoven in China. How the great composer became an icon in the People's Republic*, Melbourne, Vic. 2015; Marie Gaboriaud: *Une vie de gloire et de souffrances. Le mythe de Beethoven sous la Troisième République*, Paris 2017.
- 3 Besonders eindrucksvoll ist der Fall Frankreichs, wo Beethoven um die Jahrhundertwende »zum französischen Klassiker« stilisiert wurde. Vgl. Marie Gaboriaud: *Die Republik und der Deutsche. Wie Beethoven zum französischen Klassiker wurde*, in: Paula Wojcik et al. (Hg.): *Klassik als kulturelle Praxis. Funktional, intermedial, transkulturell*, Berlin 2019, 281-294. Broyles hat belegt, wie sich das US-amerikanische Beethovenbild, das anfangs noch stark vom romantisch-deutschen be-

Der Ausdifferenzierungsprozess ist ebenso innerhalb der Gesellschaften zu beobachten. Zwar ist die Ansicht verbreitet, die Begeisterung für Beethoven ließe nach dem Ersten Weltkrieg nach, weil ein Teil der jungen Komponistengeneration sich zu diesem Zeitpunkt erstmals skeptisch gegenüber dem großen Vorbild äußerte. Doch hält diese Einschätzung einer Erweiterung des Blickfeldes über die Sparte der produktiven Rezeption hinweg nicht stand. In den 1920er Jahren ist Beethoven in den verschiedensten Erscheinungsformen und medialen Präsentationen in vielfältigen gesellschaftlichen Bereichen anzutreffen. Beethoven-Symphonien und -Konzerte sind Dreh- und Angelpunkt einer sich als bürgerlich verstehenden Musikpraxis;⁴ die Werke werden aber ebenso von Arbeiterorchestern und Laienchören adaptiert und sind somit fester Bestandteil einer populären Musikpraxis.⁵ Seit Mitte der 1920er Jahren sorgt zudem das Radio, in dem Beethoven einen Großteil des »konventionellen und arrivierten Repertoires«⁶ ausmacht, für die Anwesenheit seiner Musik in weiten gesellschaftlichen Kreisen. Nicht nur das Werk des Komponisten, auch seine Lebensgeschichte ist Gegenstand einer populären Praxis, wovon die zahlreich erscheinenden Biografien, Romane, Anekdoten und Theaterstücke zeugen, die an unterschiedliche Zielgruppen gerichtet sind.⁷

Es wären weitere Rezeptionsformen zu erwähnen, seien es die politischen Funktionalisierungen der Figur Beethovens im deutschsprachigen wie im internationalen Kon-

einflusst war, zu Beginn des 20. Jahrhunderts verselbstständigt. Vgl. Broyles: Beethoven in America, 5f. sowie das Kapitel »Defining Beethoven«, 41-67. Kraus hat die divergierenden Aneignungsformen von Beethovens Werken in unterschiedlichen europäischen Kulturen im 19. Jahrhunderts verglichen: Beate Angelika Kraus: Europas Beethoven. Ein rezeptionsgeschichtlicher Vergleich, in: Bonner Beethoven-Studien, Bd. 3, 2003, 47-79.

- 4 Auf die Omnipräsenz Beethovens in der Konzertkultur der 1920er Jahre weisen die Zeitgenossen hin. In der im vorangehenden Kapitel zitierten Umfrage der *Literarischen Welt* von 1927 stellt der Autor fest: »Ob Furtwängler, Kleiber oder Bruno Walter: fast jedes Konzert enthält eine Beethovensymphonie. Fast jede Opernsaison bringt eine Neueinstudierung des »Fidelio«. Und Kammermusik oder Solistenabende ohne Beethovenkompositionen sind überhaupt nicht denkbar.« (Felix Joachimson: Beethoven in der Meinung der jungen Musiker. Eine Rundfrage, in: Willy Haas (Hg.): Zeitgemäßes aus der »Literarischen Welt« von 1925-1932, Stuttgart 1963, 89-93, hier 89). Dass die Situation nicht nur die deutsche Konzertkultur kennzeichnet, bezeugt der Kommentar des französischen Dirigenten Paul Paray angesichts des sich anbahnenden Jubiläums: »Je donne tous les ans les symphonies de Beethoven. Que faire de neuf? Pour changer, nous placerons peut-être la Neuvième symphonie avant la Cinquième, la Quatrième après la Deuxième.« Zitiert in: Jacques Christophe: Le centenaire de la mort de Beethoven. Quelques opinions, in: *Candida*, 11.11.1926.
- 5 Vgl. etwa zur Rolle der *Neunten Symphonie* in der Arbeitermusikbewegung zwischen 1905 und 1933: Andreas Eichhorn: Beethovens neunte Symphonie. Die Geschichte ihrer Aufführung und Rezeption, Kassel 1993, 317ff.
- 6 Susanna Großmann-Vendrey: Musik-Programm in der Berliner »Funk-Stunde«: Mehr als ein »Nebenbuhler des Konzertbetriebs?«, in: Rundfunk und Fernsehen, Nr. 4, 1984, 463-490, hier 484.
- 7 Zu den belletristischen Verarbeitungen der Figur Beethovens vgl. Egon Voss: Das Beethoven-Bild der Beethoven-Belletristik. Zu einigen Beethoven-Erzählungen des 19. Jahrhunderts, in: Helmut Loos (Hg.): Beethoven und die Nachwelt. Materialien zur Wirkungsgeschichte Beethovens, Bonn 1986, 81-94; Brigitte Wesselmann, Heribert Schröder: Beethoven in der Belletristik (Dramen, Romane, Anekdoten, Essays). Eine Bestandaufnahme, in: Ebd., 95-116; Angelika Corbineauffmann: Testament und Totenmaske. Der literarische Mythos des Ludwig van Beethoven, Hildesheim 2000; Gaboriaud: Une vie de gloires et de souffrances, bes. das Kapitel »Une vie en feuilletton«, 307ff.

text,⁸ die – trotz aller Kritik in den Reihen der Avantgarde-Komponisten noch immer zahlreichen – kreativen Auseinandersetzungen mit seinem Werk in Musik⁹ oder bildender Kunst¹⁰ und natürlich die musikwissenschaftliche Forschung, die sich weiterhin maßgeblich an Beethoven orientiert.¹¹ Doch dürfte schon dieser kursorische Überblick einen Eindruck davon vermitteln, wie breit und divers der Klassiker in der Zwischenkriegszeit rezipiert wird.

Vor dem Hintergrund dieser heterogenen Zugriffe auf den Komponisten kann das Jubiläum von 1927 als Moment der Reintegration angesehen werden. Im Rahmen der in Wien organisierten Zentenarfeier wird versucht, ein – wenn nicht einheitliches, so doch vereinendes – Klassikermodell zu etablieren, das die unterschiedlichen Gebrauchs- und Erscheinungsformen unter einem Leitgedanken subsumiert. Beethoven wird zum ›Universalklassiker‹ modelliert, das heißt zu einer Repräsentations- und Identifikationsfigur von Weltmaßstab, die zugleich als Vermittlerin universaler Werte funktioniert. Dieser Gedanke ist 1927 nicht neu; neu ist die Konsequenz, mit der er diskursiv konstruiert und kommuniziert wird. Denn, wie im ersten und längeren Abschnitt dieses Kapitels gezeigt wird, erfolgt die Etablierung Beethovens als Universalklassiker in Wien durch den Zusammenschluss von kulturpolitischem und musikwissenschaftlichem Diskurs; die Verbreitung des Modells im Bildungsdiskurs sorgt zusätzlich für seine Stabilisierung.

Die in Wien umgesetzte Modellierungs- und Etablierungsstrategien haben zur Folge, dass Beethoven dauerhaft mit den Ideen von Brüderlichkeit, Menschheit und Frieden assoziiert wird, und zwar bis heute. Jedes Mal, wenn etwa die mittlerweile als Europa-Hymne bekannte Melodie der *Ode an die Freude* angespielt wird, dann wird das in Wien konstruierte Universalklassikermodell abgerufen und mit ihm der Ideenkomplex Brüderlichkeit-Menschheit-Frieden. Der Erfolg des Modells lässt sich aber schon 1927 belegen, wenn man das Konkurrenzverhältnis, das zwischen Beethoven als Universalclassiker einerseits und den in einzelnen nationalen Kontexten reaktivierten Klassiker-

-
- 8 Zur Beethovenrezeption im deutschen politischen Diskurs vgl. David B. Dennis: *Beethoven in German politics 1870-1989*, New Haven 1996. Für die Zeit der Weimarer Republik hält der Autor zusammenfassend fest: »all the political factions of the Weimar era endeavored to prove that Beethoven belonged exclusively to their circle« (ebd., 88). Esteban Buch untersucht neben den deutschen auch die internationalen Funktionalisierungen von Beethovens Werk im politischen Diskurs. Vgl. Esteban Buch: *La Neuvième de Beethoven: une histoire politique*, Paris 1999.
 - 9 Gut erforscht sind die Kontinuitäten zwischen ›Wiener Klassik‹ und ›Zweiten Wiener Schule‹. Vgl. Otto Kolleritsch (Hg.): *Beethoven und die Zweite Wiener Schule*, Wien 1992; Hartmut Krones, Christian Meyer (Hg.): *Mozart und Schönberg. Wiener Klassik und Wiener Schule*, Wien 2012.
 - 10 Vgl. Silke Bettermann: *Beethoven im Bild. Die Darstellung des Komponisten in der bildenden Kunst vom 18. bis zum 21. Jahrhundert*, Bonn 2012.
 - 11 In den Jahren um den Ersten Weltkrieg erscheinen die für die Musikwissenschaft insgesamt und die Beethovenforschung insbesondere impulsgebenden strukturanalytischen Studien von Hugo Riemann (*L. van Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten: ästhetische und formal-technische Analyse mit historischen Notizen*, 3 Bde, Berlin 1918-1919), Heinrich Schenker (z.B. *Beethoven: V. Sinfonie. Darstellung des musikalischen Inhaltes nach der Handschrift unter fortlaufender Berücksichtigung des Vortrages und der Literatur*, Wien 1925) und August Halm (*Von zwei Kulturen der Musik*, München 1913). Zur Geschichte der Beethovenforschung vgl. den Überblick von Hinrichsen: »Seid umschlungen, Millionen«. *Die Beethoven-Rezeption*, 600ff.

modellen andererseits ins Auge fasst: ›Beethoven der Universale‹ erfordert von nun an eine Positionierung, wie der zweite Abschnitt am Beispiel der Gedenkfeiern in Deutschland und in Frankreich zeigt. Selbst im Metadiskurs kann dem UniversalklassikermodeLL keine wirkliche Alternative entgegengesetzt werden, wie im letzten Teil des Kapitels am Fall des Beethoven-Sonderhefts der *Revue musicale* ausgeführt wird.

Bedeutet die erfolgreiche Etablierung des Universalklassikermodells nun, dass Beethoven 1927 zu einem ›monofunktionalen‹ Klassiker mutiere? Das Jubiläum zum hundertsten Todestag des Komponisten ließe sich bis zu einem gewissen Punkt als Gegenbeispiel zur These der Polyfunktionalität von Klassikern anführen, die im ersten Teil dieses Buches präsentiert wurde. Es liefert eine Gebrauchsanleitung zur Wiederherstellung von Kontinuität zwischen den unterschiedlichen Zweigen der Klassikerrezeption. Dennoch – wie die Analyse der Beiträge zum Jubiläum belegt – sind der einseitigen und verbindlichen Funktionszuschreibung Grenzen gesetzt, und sei es nur, weil der Ideenkomplex Brüderlichkeit-Menschheit-Frieden, der dem Universalklassikermodell zugrunde liegt, ein permanenter Streitfall bleibt. Dies wird an der Rede des französischen Schriftstellers Romain Rolland deutlich, die in diesem Kapitel als Schlüsseldokument dient: Sie partizipiert maßgeblich an der Etablierung des neuen Klassikermodells, trägt aber im selben Maße zu seiner Kritik und Relativierung bei.

Schlüsseldokument: Romain Rolland, *An Beethoven. Dankgesang*

Als der französische Schriftsteller Romain Rolland sich 1927 nach langem Zögern bereit erklärt, sich an den Feierlichkeiten zum hundertsten Todestag Beethovens in Wien zu beteiligen, hat er eigentlich schon lange mit dem Thema abgeschlossen. Ein Vierteljahrhundert zuvor war ihm mit der *Vie de Beethoven*, einer etwa 90 Seiten umfassenden Biografie,^{*1} nicht nur der persönliche Durchbruch in der französischen Kulturszene gelungen, in der Folge wurde er auch zu einem der meistgelesenen Beethovenbiografen der Jahrhundertwende, zunächst in Frankreich, in den Folgejahren und -jahrzehnten in ganz Europa und der Welt.^{*2} Wie Marie Gaboriaud gezeigt hat, popularisierte er mit diesem Werk das romantisch-wagnerische Beethovenbild und passte es dem Bedarf seiner Zeit nach neuen para-christlichen Heldenfiguren an.^{*3} Der Erfolg hält in der Zwischenkriegszeit an: Rollands Buch bleibt lange Zeit ein unumgänglicher Standard der internationalen Beethovenliteratur.^{*4} 1927 wird es in vielen Sprachen neu aufgelegt, in der Presse wird immer wieder daraus zitiert, im Radio daraus vorgelesen und generell in zahlreichen Beiträgen darauf Bezug genommen.

Auf den ersten Blick knüpft der in Wien vorgetragene und über mehrere Kanäle verbreitete *Dankgesang an Beethoven* in Ton und Inhalt an diesen frühen Erfolg an. Die Rede präsentiert sich als Reflexion über die Gültigkeit des Jahre zuvor entworfenen heroischen Klassikerkonzepts in einer durch den Ersten Weltkrieg erschütterten Welt. Seit 1903 hatte Rolland, abgesehen von einem kurzen Artikel anlässlich des 150. Geburtstags des Komponisten,^{*5} nicht mehr zu Beethoven publiziert; 1912 hatte er sich sogar dafür entschieden, seine Laufbahn als Musikwissenschaftler zu beenden. Er wirkt fortan als freier Schriftsteller und Publizist und engagiert sich ab 1914 hauptsächlich für den inter-

nationalen Frieden. Beethoven scheint in diesem Kampf keine Funktion erfüllen zu können. Dafür, dass Rolland sich 1927 dazu entschließt, sich erneut mit dem Komponisten zu befassen, gibt er vor allem persönliche Gründe an. An Rabindranath Tagore schreibt er:

»Je ne participe, d'ordinaire, à aucune de ces commémorations: car je pense que la meilleure façon de célébrer les grands morts, c'est de vivre et d'agir selon leur exemple et dans la voie qu'ils ont tracée. Mais je fais exception pour Beethoven et Tolstoy (j'ajoute Goethe). Je suis le fils de leur pensée, de leurs souffrances et de leurs combats. Et je dois leur apporter le témoignage de mon amour et de ma foi.«^{*6}

Rolland nimmt das Prinzip des Gedenkens offenbar sehr ernst: Er sieht darin eine moralische, quasi religiöse Pflicht, die es zu erfüllen gilt. Die Form des *Dankgesangs*, die er für seine Beethovenrede wählt, bestätigt das. Der Titel ist ein Hinweis auf die Notiz, mit der Beethoven den 3. Satz seines späten *Streichquartetts* op. 132 versehen hatte: »Heiliger Dankgesang des Genesenen an die Gottheit.«^{*7} Rolland imitiert die religiöse Geste Beethovens, indem er dem Komponisten nun selbst ein (literarisches) Opfer darbringt, und setzt sich dabei in ein Identifikationsverhältnis zu ihm. Wie der nach langer Krankheit wieder genesene Komponist versteht er sich als ein seelisch Erkrankter, der in Beethoven und seiner Musik den Weg zur Heilung gefunden habe. So zumindest erinnert er in einem zeitgleich veröffentlichten Text an die Entstehung seiner Beethovenbiografie, die aus einem quasi mystischen Erlebnis hervorgegangen sei:

»C'était vers 1902. Je traversais une période tourmentée, riche en orages qui détruisent et qui renouvellent. J'avais fui Paris. J'étais venu chercher asile, pour dix jours, auprès du compagnon de mon enfance, celui qui m'avait soutenu plus d'une fois dans la bataille de la vie: Beethoven. [...] Et seul avec lui, me confessant, aux bords du Rhin embrumés, en ces jours gris d'avril mouillé, tout pénétré de sa douleur, de sa vaillance, de son *Leiden*, de sa *Freude*, agenouillé, relevé par sa forte main [...], je repris le chemin de Paris, réconforté, ayant signé un nouveau bail avec la vie, et chantant un *Dankgesang* (cantique de remerciement) du convalescent à la Divinité.«^{*8}

Aus der Retrospektive präsentiert Rolland die *Vie de Beethoven* als eine Opfergabe (und damit als eine rein private Angelegenheit), die er im *Dankgesang* von 1927 wiederholt. Zu diesem Zeitpunkt scheint Beethoven für ihn keine gegenwärtige und auch keine kollektive Funktion zu erfüllen. Auffallend ist in dieser Hinsicht die melancholisch-nostalgische Tonlage der Wiener Rede: Rolland berichtet fast ausschließlich im Vergangenheitsmodus von verflochtenen Erfahrungen – »souvenirs«^{*9}, »impressions d'enfant«^{*10} –, die nicht mehr unmittelbar wiederholt werden können.

Der Unterschied zum 1903 veröffentlichten Buch ist die zeitliche und physische Distanz, die eine Form von Erkenntnis ermöglicht: »Dans l'état d'absorption où j'étais engouti, je ne pouvais point discerner encore le travail qui s'accomplissait en moi. Je ne l'ai su qu'après. Je le sais bien aujourd'hui; je crois être arrivé à le lire clairement.«^{*11} Dieser Gedanke findet sich in der etwa zeitgleich verfassten Einleitung zu den *Grandes époques*

créatrices wieder, der Monumentalbiografie Beethovens, die Rolland in den Folgejahren veröffentlicht:^{*12}

»Je veux dire ce qu'il [Beethoven] fut pour nous – pour les peuples d'un siècle: je le sais mieux aujourd'hui qu'au temps où je lui chantais un hymne d'adolescent. Car, en ce temps, sa lumière nous pénétrait, unique. Aujourd'hui, le heurt qui s'est produit entre deux âges humains, que la guerre a bien moins séparés qu'elle n'a été la borne au carrefour, où tant de coureurs se sont brisés, a eu cet avantage qu'il nous a fait prendre la pleine conscience de nous, de ce que nous sommes, et de ce que nous aimons...«^{*13}

Zwischen dem Moment der Erfahrung und dem der Erkenntnis liegt der Erste Weltkrieg, der für Rolland den Beginn eines neuen Zeitalters markiert. Die Trennung führt zwar zur Bewusstwerdung der eigenen Identität, lässt diese aber sogleich als vergangen und unwiederbringlich erscheinen. Dabei wird die persönliche Erfahrung auf das Kollektiv ausgeweitet. Schon in der Wiener Gedenkrede heißt es im feierlichen Duktus: »J'apporte à celui qui fut le grand compagnon de notre vie l'hommage de reconnaissance – le *Dankgesang* – de toute une génération.«^{*14} Aufschlussreich ist der Gebrauch des Begriffs »*génération*«, als dessen Sprachrohr sich Rolland sieht: Gegenstand seiner Rede ist eine historische Epoche, in deren Namen er ein Zeugnis ablegt. Der *Dankgesang* nimmt damit schon den Memoiren-Charakter der Monumentalbiografie vorweg, in der die musikgeschichtliche Darstellung Anlass für eine Reflexion der *Histoire* gibt.^{*15} Beethoven ist bei Rolland – ähnlich wie später Goethe bei Thomas Mann^{*16} – der Repräsentant eines vergangenen Zeitalters, des *Fin de Siècle*. Mit diesem Zeitalter verabschiedet der Autor zugleich das heroisch-christliche Klassikerkonzept, das er selbst entworfen hatte. Aussicht auf ein neues, zeitgemäßeres Konzept bietet er nicht.

Warum hier nun ausgerechnet einen Text als Schlüsseldokument wählen, der Beethovens Funktionslosigkeit in der Gegenwart konstatiert und damit mehr oder weniger explizit die Funktionalisierung zum Universalklassiker, wie sie in Wien erfolgt, verwehrt? Dafür gibt es zunächst einen pragmatischen Grund: Rollands *Dankgesang* ist eines der meistverbreiteten Texte im Rahmen des Jubiläums. Durch seine Medialisierungen (Tabelle 2) erreicht er eine Vielzahl von Öffentlichkeitssphären und interagiert mit unterschiedlichen Diskursformen. Ein weiterer Grund ist, dass sich am Beispiel dieser Rede zeigen lässt, wie das Universalklassikermodell nicht nur die verschiedenen synchronen Zugriffe auf Beethoven zu reintegrieren vermag, sondern auch das veraltete, aber immer noch einflussreiche und generationsbildende heroisch-christliche Klassikermodell, für das Rolland steht, aufzunehmen. Die Universalität des in Wien entworfenen Klassikermodells ist deshalb geografisch, sozial und zeitlich zu denken.

^{*1} Zum Kontext und zur Entstehung der *Vie de Beethoven* vgl. Marie Gaboriaud, Gilles Saint-Arroman: *Le Beethoven de 1903, entre littérature et musicologie*, in: Hervé Audéon (Hg.): *Romain Rolland musicologue*, Dijon 2017, 63–78.

^{*2} Zur französischen Rezeption der *Vie de Beethoven* vgl. Gaboriaud: *Une vie de gloires et de souffrances*, 145f. sowie 152f.

^{*3} Vgl. ebd., 150.

^{*4} Die Beethovenbiografie von Rolland erscheint 1910 in englischer, 1914 in polnischer, 1915 in spanischer, 1917 in schwedischer sowie neuer englischer, 1918 in deutscher und finnischer, 1921 in italienischer, 1922 in tschechischer, 1923 in holländischer, 1927 in slowakischer Sprache; 1923 erscheint das Buch ebenfalls in Mexiko. Die deutsche Übersetzung von Lisbeth Langnese-Hug, zuerst in Zürich bei Rascher veröffentlicht, erreicht 1927 eine Auflagenhöhe von 70.000 (die französische erreicht zum selben Zeitpunkt 74.000).

^{*5} Romain Rolland: *Au nom de Beethoven*, in: *Le Populaire*, 18.12.1920. In diesem Artikel fordert Rolland die Öffentlichkeit bezeichnenderweise dazu auf, weniger Beethoven denn dem Elend der Wiener in der unmittelbaren Nachkriegszeit zu gedenken.

^{*6} Brief Rollands an Tagore vom 11.11.1926. Rabindranath Tagore, Romain Rolland: *Lettres et autres écrits*, Paris 1961, 76ff., hier 77. Vgl. den Brief an Alphonse de Châteaubriant vom 22.2.1927: »Les fêtes de Beethoven seront belles. J'ai accepté d'y prononcer un discours. Ce sera le seul de ma vie. Mais Beethoven est aussi le seul, dans le sanctuaire le plus intime de mon esprit.« Romain Rolland, Alphonse de Châteaubriant: *L'un et l'autre. Choix de lettres*, Bd. II: 1914-1944, hg. v. L.-A. Maugendre, Paris 1996, 303f.

^{*7} Zu Opus 132 vgl. Jürgen Heidrich: *Die Streichquartette*, in: Sven Hiemke (Hg.): *Beethoven Handbuch*, Kassel 2009, 174-219, bes. 202ff.

^{*8} Romain Rolland: *Beethoven. Pour le centenaire de sa mort*, in: *Europe*, Bd. 13, Nr. 51, 1927, 289-315, hier 290f.

^{*9} Romain Rolland: *Actions de grâce à Beethoven*, in: *La Revue Musicale*, Bd. 8, Nr. 6, 1927, 3-14, hier 4.

^{*10} Ebd., 5.

^{*11} Ebd.

^{*12} Die Beschäftigung mit Beethoven und der neueren Beethovenforschung im Kontext des Jubiläums regt Rolland zu einer neuen Biografie des Komponisten an. Die Monumentalbiografie mit dem Gesamttitel *Beethoven. Les grandes époques créatrices* umfasst 7 Bände, die zwischen 1928 und 1957 erscheinen (die zwei letzten posthum). Der *Dankgesang an Beethoven* fließt später mit anderen, ebenfalls im Kontext des Jubiläums entstandenen Texte in diese Summe ein. Vgl. Romain Rolland: *Beethoven. Les grandes époques créatrices [1928-1957]*, Paris 1966, 1497-1509. Zu den methodischen und ästhetischen Aspekten dieses Spätwerks vgl. Stefan Hanheide: *Die Beethoven-Interpretation von Romain Rolland und ihre methodischen Grundlagen*, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, Bd. 61, Nr. 4, 2004, 255-274; Alain Corbellari: *Les mots sous les notes: musicologie littéraire et poétique musicale dans l'œuvre de Romain Rolland*, Genève 2010, 307-328.

^{*13} Rolland: *Beethoven. Les grandes époques créatrices*, 14.

^{*14} Rolland: *Actions de grâce à Beethoven*, 3.

^{*15} Gaboriaud: *Une vie de gloires et de souffrances*, 183.

^{*16} Vgl. Kapitel 4.

Tabelle 2: Medialisierungen von Romain Rollands Dankgesang

Art der Medialisierung	adressierte bzw. erreichte Öffentlichkeitssphäre	Interaktion mit...
Rede beim internationalen musikhistorischen Kongress in Wien am 28.3.1927	Musikwissenschaft (Öffentlichkeitssphäre 2)	...musikwissenschaftlichem Spezialdiskurs
Abdruck in der <i>Neuen Freien Presse</i> am 29.3.1927	»Menschheit« (Öffentlichkeitssphäre 1)	...internationalem kulturpolitischen Diskurs
Veröffentlichung im offiziellen <i>Festbericht</i> zur Wiener Zentenarfeier		
Vortrag in der Volkshochschule Ottakring am 13.4.1927	Arbeiterschicht (gesellschaftliches »Unten«) (Öffentlichkeitssphäre 3)	...Bildungsdiskurs
Veröffentlichung in der Beethoven-Sondernummer der <i>Revue musicale</i> (April 1927)	Melomane Elite (Öffentlichkeitssphäre 4)	...(französischem) Metadiskurs

3.1 Wien 1927: Die Etablierung Beethovens als Universalklassiker durch die Reintegration der Klassikerdiskurse

Völkerverbrüderung im Dienste des Genius titelt am 26. März 1927 die Wiener *Neue Freie Presse*.¹² Gemeint ist die vom österreichischen Bund und der Stadt Wien organisierten Festwoche zum 100. Todestag Beethovens, die vom 26. bis 31. März Vertreter aus zahlreichen Nationen versammelt. Die Veranstaltung kann als der groß angelegte Versuch gedeutet werden, in Analogie zum bisher vorherrschenden Nationalklassikermodell einen Universalklassiker zu etablieren, d.h. einen Klassiker, der die Menschheit in einer gemeinsamen Geste der Verehrung und Identifikation vereint.

Der universalistische Beethovendiskurs ist keine Erfindung der 1920er Jahre. Schließlich hatte der Komponist selbst wiederholt seinen Willen bekundet, mit sei-

12 Anonym: Völkerverbrüderung im Dienste des Genius. Die große Gedenkfeier zu Ehren Beethovens, in: *Neue Freie Presse*, 26.3.1927.

ner Kunst »der armen leidenden Menschheit zu dienen«¹³, womit er einen ideellen universalen Adressatenkreis für seine Musik bestimmt hatte. Dies kann man – um auf die im ersten Kapitel eingeführten Kategorien zurückzugreifen – als Strategie der Automodellierung als Universalklassiker deuten. Beethovens Angebot wird in der Folge verschiedentlich ausgelegt. Die Idee der Musik als einer »universalen Sprache«¹⁴ prägt die Beethovenrezeption der literarisch-philosophischen wie musikalischen Romantik, wobei »universal« – vereinfacht formuliert – sich hier nicht mehr primär auf den Adressatenkreis bezieht, sondern auf den ideellen Gehalt der Kunst: (Beethovens) Musik ist für die Romantiker das Medium, durch das sich das »Reich des Unendlichen«¹⁵ erahnen lässt. Die Universalität kann aber ebenso unter zeitlich gedacht werden, etwa in Richard Wagners 1870 erschienenem Essay über den Komponisten: »Beethovens Musik wird zu jeder Zeit verstanden werden, während die Musik seiner Vorgänger größtentheils nur unter Vermittlung kunstgeschichtlicher Reflexion uns verständlich bleiben wird.«¹⁶ Der Komponist erscheint hier als der zeitlose Klassiker schlechthin.

Ob sie räumlich, zeitlich oder auf ihren Inhalt bezogen ist: 100 Jahre nach seinem Tod ist die Rede von Beethovens universaler Bedeutung also kein Novum. Neu ist, dass diese Universalität nicht mehr als idealistische Abstraktion angesehen, sondern zum politisch umsetzbaren Programm erklärt wird. Wenn Beethoven seinerzeit vorgab, die »Menschheit« zu adressieren, dann wird er nun beim Wort genommen: In Wien wird versucht, die »Menschheit« in Form einer Weltöffentlichkeit zu erreichen. Zugleich werden die Konturen und der Inhalt der – vermeintlich – universalen »Sprache« des Klassikers näher bestimmt.

Dass dieses Angebot nicht ohne Schwierigkeiten angenommen wird, belegt die eingangs zitierte Ausgabe der *Neuen Freien Presse*: Der Leitartikel zur »Völkerverbrüderung« wird durch einen Beitrag des französischen Außenministers Aristide Briand unterstützt, der die internationale Entspannungspolitik der 1920er Jahre wie kein anderer verkörpert. Seine Annahme, dass »die an Geschichte reichsten Völker [...] sich über ihre politischen und sozialen Vorurteile« erheben und »sich brüderlich in einem gleichen Gefühl der Dankbarkeit«¹⁷ für Beethoven einigen würden, wird allerdings auf derselben Seite durch die kurze Botschaft des deutschen Reichsministers des Innern, Walter von Keudell, konterkariert. Dieser bezieht sich auf das konkurrierende Modell des Nationalklassikers, wenn er behauptet: »In Beethovens Musik [...] erlebt das deutsche

13 »Nie von meiner ersten Kindheit an ließ sich mein Eifer der armen leidenden Menschheit wo mit meiner Kunst zu dienen mit etwas Andern abfinden.« Brief Beethovens an Joseph von Varena von Dezember 1811, zitiert nach: Martin Geck: Beethoven und seine Welt, in: Sven Hiemke (Hg.): Beethoven Handbuch, Kassel 2009, 2–55, hier 23.

14 Friedrich Schlegel: »Die Musik, als Begeisterung, als Sprache des Gefühls, die das Bewußtsein in seiner Urquelle aufregt, ist die einzige universelle Sprache, und das einzige Ideal für dieselbe.« Friedrich Schlegel: Die Entwicklung der Philosophie in zwölf Büchern. Siebentes Buch: Theorie der Gottheit, in: Philosophische Vorlesungen [1800–1807]. Zweiter Teil, hg. v. Jean-Jacques Anstett, München, Paderborn, Wien 1964, 36–62.

15 E.T.A. Hoffmann: Rezension der 5. Symphonie von Ludwig van Beethoven, in: Allgemeine musikalische Zeitung, Bd. 12, Nr. 40 u. 41, 1810.

16 Richard Wagner: Beethoven, Leipzig 1870, 46f.

17 Aristide Briand: Frankreich und Beethoven, in: Neue Freie Presse, 26.3.1927.

Volk, über staatliche Grenzen, Weltanschauungen und soziale Schichten hinweg, die heroische Form seines eigenen Wesens, die ganze Tiefe, Kraft und Gläubigkeit seiner Seele.«¹⁸ Von Keudell bedient sich der Mechanismen der Vernetzung der deutschen Nation, die fünf Jahre später auch im Rahmen des Goethejubiläums reaktiviert werden:¹⁹ Bekräftigt wird die Inanspruchnahme Beethovens als eines (groß-)deutschen Klassikers noch auf der ersten Seite in einem Feuilleton von Hermann Bahr, der in dem Komponisten »die höchste Gestalt des deutschen Wesens« sieht, dazu bestimmt zu zeigen, »was die Menschheit an uns Deutschen hat«²⁰.

Blättert man weiter in der Ausgabe der *Neuen Freien Presse*, begegnet man neben dem universalen und dem großdeutschen einem dritten konkurrierenden Klassikermode: dem Beethoven als österreichischer, genauer als Wiener Klassiker. Durch die Übertragung der Beethovenfeiern im »Weltrundfunk«, so ein Artikel mit der Überschrift *Die Welt hört auf Wien*, wird »man es überall vernehmen, daß Wien eine Kaiserstadt im Reiche der Geister war und bleiben will, daß unser Schicksal unmöglich Verdorfung und kulturelle Verelendung bilden kann.«²¹ Der Klassiker dient dann als Kompensation für die schwindende politische Bedeutung Wiens, dem ehemaligen Zentrum der k. u. k. Monarchie, das seit 1918 nur noch Hauptstadt der kleinen österreichischen Republik ist. Die Liste der konkurrierenden Klassikermode ließe sich fortführen, etwa mit einem französischen oder einem sowjetischen Beethoven.²² Bemerkenswert ist, dass all diese alternativen Funktionalisierungen im Kontext der Wiener Zentenarfeier nebeneinander bestehen bleiben. Das Universalklassikermode erweist sich von vornherein als höchst integrativ: Es lässt alternative Klassikerkonzepte gelten und als Teil eines übergeordneten Ganzen erscheinen.

Integrativ ist das Universalklassikermode auch auf diskursiver Ebene. Die Organisation der Zentenarfeier ist im Wesentlichen das Œuvre des anerkannten Musikwissenschaftlers Guido Adler, seit 1898 Professor an der Wiener Universität und Gründer des dortigen Instituts für Musikwissenschaft.²³ Das Jubiläum gestaltet er in Zusammenarbeit mit politischen Repräsentanten und Künstlern als kulturpolitische, musikalische und wissenschaftliche Veranstaltung, bestehend aus einer Festwoche mit Reden und Konzerten und einem musikhistorischen Kongress.²⁴ Obwohl die Berichte über beide

18 Walter von Keudell: Beethoven die heroische Form deutschen Wesens, in: Neue Freie Presse, 26.3.1927.

19 Vgl. Kapitel 4.2.1.1.

20 Hermann Bahr: Beethoven, in: Neue Freie Presse, 26.3.1927.

21 Anonym: Die Welt hört auf Wien, in: Neue Freie Presse, 26.3.1927.

22 Vgl. etwa in derselben Tageszeitung: Edouard Herriot: Frankreichs Huldigung an Beethoven, in: Neue Freie Presse, 24.3.1927; Olga D. Kamenewa: Beethoven als Erzieher in Sowjetrußland, in: Neue Freie Presse, 29.3.1927.

23 Vgl. Barbara Boisits: Ein *diligens pater familias* der Musikwissenschaft? Zur Persönlichkeit Guido Adlers, in: Heinz Faßmann (Hg.): Guido Adlers Erbe: Restitution und Erinnerung an der Universität Wien, Göttingen 2017, 15–30.

24 Zur Planung, Durchführung und Diskussion der Wiener Zentenarfeier vgl. das Kapitel »Beethoven Zentenarfeier (26. bis 31. März 1927)«, in: Gabriele Johanna Eder: Wiener Musikfeste zwischen 1918 und 1938. Ein Beitrag zur Vergangenheitsbewältigung, Wien 1991, 114–154.

Ereignisse getrennt erscheinen,²⁵ sind sie nach Adlers Aussage »organisch miteinander verbunden«²⁶. Es ist dieser Zusammenschluss von kulturpolitischem und musikwissenschaftlichem Diskurs, die die Kohärenz des in Wien konstruierten Klassikermodells sichert.

In dem von Adler erdachten Konzept spielt Romain Rolland eine Schlüsselrolle.²⁷ In Wien tritt er zunächst als Repräsentant des musikwissenschaftlichen Diskurses auf. In der Presse wird er als einer der »hervorragendsten Musikhistorikern und Musikästhetikern Frankreichs«²⁸ präsentiert; sein Vortrag, den er im Rahmen der öffentlichen Sitzung des Kongresses am 28. März hält, zieht den Berichten zufolge ein zahlreiches Publikum an:

»Der große Festsaal der Universität war dicht gefüllt, Hunderte und Aberhunderte mußten an den Türen umkehren. Die berühmte Akustik des Saals brachte es mit sich, daß die wenigsten überhaupt etwas zu hören bekamen, aber die ungeheure Menge harnte ehrfürchtig schweigend aus, begeisterte sich wenigstens am Tonfall der Rede. Es gab förmliche Ovationen für den verehrten Dichter und Menschenfreund, der ja auch ein so großer Musikgelehrter und besonders Beethoven-Forscher ist.«²⁹

Wie der Musikkritiker Paul Stefan hier durchaus kritisch anmerkt, spielt in der begeisterten Aufnahme durch die Zuhörer weniger die wissenschaftliche Qualität der Rede Rollands eine Rolle als sein Status als Nobelpreisträger und Pazifist. Mit der Einladung des französischen Schriftstellers ist es Adler gelungen ein lebendes Symbol der Völkerverständigung zu gewinnen.³⁰ Dass seine Beethovenrede auch als kulturpolitische Botschaft gelesen werden soll, wird dadurch bestätigt, dass sie, anders als die meisten anderen musikwissenschaftlichen Beiträge, nicht im Kongressbuch, sondern im deutlich repräsentativeren *Festbericht* erscheint, in dem ebenfalls die Reden aller politischen Regierungsvertreter abgedruckt sind.³¹ Eine leicht gekürzte Fassung des *Dankesangs*

25 Guido Adler (Hg.): Beethoven-Zentenarfeier. Festbericht, Wien 1927; Ders. (Hg.): Beethoven-Zentenarfeier. Internationaler musikhistorischer Kongress, Wien 1927.

26 Ansprache Guido Adlers während der Festversammlung am 26. März, in: Adler (Hg.): Beethoven-Zentenarfeier. Festbericht, 44.

27 Adler setzt sich mit aller Kraft dafür ein, Rolland als Redner zu gewinnen. Zum Austausch zwischen Rolland und Adler im Vorfeld des Jubiläums vgl. Gabrielle Johanna Eder: Beethoven, die Musikwissenschaft, die Dichtung und die Politik. Romain Rolland, ein Grenzgänger zwischen den Welten, in: Dominik Schweiger, Michael Staudinger, Nikolaus Urbanek (Hg.): Musikwissenschaft an ihren Grenzen, Frankfurt a.M. 2004, 447-458.

28 Anonym: Der musikhistorische Kongreß, in: Neue Freie Presse, 28.3.1927.

29 P[aul] St[efan]: Die Beethoven-Feier, in: Die Stunde, 30.3.1927.

30 Das bestätigt ein am 26. März im *Neuen Wiener Tageblatt* veröffentlichtes Porträt Rollands durch Moriz Scheyer, der ihn im überschwänglichen Ton als »einziges Wahrzeichen« Europas, als »Apostel« bezeichnet. Moriz Scheyer: Zwei Gäste der Beethoven-Feier, in: Neues Wiener Tageblatt, 26.3.1927.

31 Romain Rolland: An Beethoven. Dankesang, in: Guido Adler (Hg.): Beethoven-Zentenarfeier. Festbericht, Wien 1927, 66-74. Im *Festbericht* sind ebenfalls die Festreden der Musikwissenschaftler Hermann Abert und Edward J. Dent enthalten.

in deutscher Übersetzung wird am 29. März in der *Neuen Freien Presse* veröffentlicht.³² Auch hier interagiert der Text mit den Beiträgen der politischen Repräsentanten, die durch die Presse verbreitet werden;³³ diese zusätzliche Form der Medialisierung zeigt noch einmal deutlich, dass mit der Rede nicht nur der Kreis der Musikwissenschaftler, sondern darüber hinaus jene Weltöffentlichkeit adressiert ist, die im Zuge des Jubiläums konstruiert wird.

Die zitierten Presseberichte über Rollands Wien-Aufenthalt lassen gleichzeitig die Popularität des Schriftstellers in der Zwischenkriegszeit erahnen. Sein Besuch wird in Arbeiter- und Volkszeitungen angekündigt und kommentiert; zwei Wochen später, am 13. April, wird sein Vortrag im Rahmen einer Veranstaltung in der Volkshochschule Ottakring wiederholt. Obwohl diese zusätzliche Medialisierung weder von Adler noch von Rolland gesteuert ist, zeugt sie von den Kontinuitäten, die zu diesem Zeitpunkt zwischen musikwissenschaftlichem und kulturpolitischem Diskurs einerseits und Bildungsdiskurs andererseits bestehen. Es ist diese Kontinuität, von der der Volkshochschulvortrag nur ein Beispiel gibt, die für die Stabilisierung des Universalklassikermodells sorgt.

Die ihm zugeschriebene Rolle des Bindeglieds zwischen unterschiedlichen Diskursformen ist für Rolland allerdings nicht unproblematisch. Wenige Monate vor der Zentenarfeier erklärt er: »Je ne m'associerai pas à cette commémoration dérisoire du plus libre des hommes [...] par les politiciens et par les professeurs!«³⁴ In Briefen distanziert er sich ausdrücklich von dem als leblos bezeichneten Spezialdiskurs, der nicht auf der Höhe der Figur Beethovens und auch nicht dem Anlass des Jubiläums würdig sei.³⁵ Zugleich grenzt er sich wiederholt von der politischen Indienstnahme des Komponisten ab. In seinem *Dankgesang* erinnert er an das Prinzip der Unabhängigkeit der Musik, wenn er zu Beethovens Kunstauffassung erklärt: »Nie handelt es sich um eine Kunst, die sich zweckhaften Absichten unterwirft, eine Kunst, die *ad usum* der Demokratien fabriziert ist. Nein. Die Kunst hat für Beethoven einen Selbstzweck.«³⁶ Damit ist der kulturpolitischen Funktionalisierung Beethovens – und sei es im Dienst einer Staatsform, die als Garant von Frieden gilt – eine Absage erteilt.

Es entspricht auch nicht Rollands Intention, sich für die Popularisierung von Wissen und Werten in breiten gesellschaftlichen Schichten einzusetzen. Im Gegenteil: Die

32 Romain Rolland: Dankgesang an Beethoven, in: *Neue Freie Presse*, 29.3.1927, übers. v. Erwin Rieger. Im Folgenden: Dankgesang NFP. Die Reden Aberts und Dents werden nicht in der Presse wiedergegeben, was nochmals von Rollands besonderem Status in der breiten Öffentlichkeit zeugt.

33 Vgl. Anonym: Die große Huldigung für Beethoven. Die Reden bei der heutigen Feier, in: *Neue Freie Presse*, 26.3.1927.

34 Brief Rollands an Zweig vom 25.11.1926, in: Romain Rolland, Stefan Zweig: *Correspondance 1920-1927*, hg. v. Jean-Yves Brancy, Paris 2015, 620.

35 »Ce que vous m'écrivez de l'accaparement de Beethoven par les musicologues de Guido Adler m'effarouche. Vous ne devez pas le tolérer, vous tous, artistes et penseurs allemands [sic!]: ce serait scandaleux! Scandaleux et ridicule... Beethoven n'a pas vécu, lutté, souffert, Beethoven n'est pas mort pour des Herren Doktoren Professoren! Quelle ironie honteuse!« Brief Rollands an Zweig vom 23.11.1926, in: Ebd., 617.

36 Rolland: Dankgesang NFP.

Popularität des Komponisten ist für ihn eine gegebene Tatsache, die keiner zusätzlichen Vermittlung bedarf. Seine Rede ist explizit nicht an die Volksmassen gerichtet, sondern an Beethoven. Allenfalls versteht sich der Schriftsteller als Vermittler zwischen den Menschen und dem vergötterten Kulturheros:

»Si je venais à Vienne [...] je parlerais (brièvement), mais non comme musicien ou comme musicologue, – comme homme: je viendrais dire tout ce que ma génération et moi nous avons dû à l'Evangile musical, à la ›Passion‹ de Beethoven; je viendrais, publiquement, acquitter la dette morale de l'Europe du siècle XIXe finissant, du siècle XXe débutant, envers le Héros de la musique (le seul qui mérite ce titre).«³⁷

Dieses Selbstbild steht im Widerspruch zur tatsächlichen Wirkung von Rollands Wiener Rede. Nicht nur bekräftigt und bestätigt der Schriftsteller durch seine alleinige Anwesenheit die Botschaft der Zentenarfeier, sondern er liefert durch seine pathetische Form des Sprechens über Beethoven die Grammatik des Universalklassikermodells.

3.1.1 Öffentlichkeitssphäre 1: ›Menschheit‹ – Modellierung des Universalklassikers im kulturpolitischen Diskurs

3.1.1.1 Konstruktion einer Weltöffentlichkeit

Die Zentenarfeier versammelt vom 26. bis 31. März 1927 Vertreter von insgesamt 15 Regierungen in Wien, darunter der USA und des Vatikans.³⁸ Zusätzlich werden im Festbericht die Repräsentanten zahlreicher europäischer und außereuropäischer Institutionen³⁹ sowie die Namen privater Besucher unterschiedlichster Herkunft aufgeführt.⁴⁰ Als Ehrenmitglieder werden die Gesandten der Wiener Botschaften angegeben, von China bis Chile, über Persien und Japan.⁴¹ Die globale Bedeutung Beethovens wird außerdem durch die Wiedergabe von Zuschriften aus aller Welt veranschaulicht.⁴² Insgesamt sind im Festbericht 41 unterschiedliche Nationalitäten genannt. Damit ist die Gedenkfeier eine einzige Affirmation von Internationalität. Obwohl große Teile der nicht-westlichen Kulturen ausgeschlossen bleiben und bei Weitem nicht alle Nationen gleichberechtigt das Wort ergreifen, wird der ernsthafte Versuch unternommen, die Annahme von Beethovens universaler Geltung durch die Inszenierung einer internationalen Festgemeinschaft zu konkretisieren.

Intendiert ist die Ablösung von vorrangig national bedingten Zugriffen auf den Komponisten in der zweiten Hälfte des 19. und dem frühen 20. Jahrhundert durch ein neues, universales Klassikermodell. Der Eröffnungsvortrag Guido Adlers macht diesen Paradigmenwechsel anhand eines bekannten Satzes aus Grillparzers *Rede am Grabe Beethovens* von 1827 evident:

37 Brief Rollands an Zweig vom 23.11.1926, in: Rolland, Zweig: *Correspondance 1920-1927*, 618.

38 Vgl. »Die zur Beethoven-Feier erschienenen fremden Regierungsvertreter«, in: Adler (Hg.): *Beethoven-Zentenarfeier. Festbericht*, 15.

39 Vgl. »Vertreter in- und ausländischer Institute, Korporationen, Akademien«, in: Ebd., 16f.

40 Vgl. »Mitglieder des Kongresses und auswärtige Festteilnehmer«, in: Ebd., 29ff.

41 Vgl. »Ehrenmitglieder«, in: Ebd., 7f.

42 Vgl. »Adressen, Telegramme, Zuschriften«, in: Ebd., 18ff.

»Wenn Franz Grillparzer am offenen Grabe Beethovens die Worte sprechen ließ: ›Wir sind gleichsam die Repräsentanten einer ganzen Nation, des gesamten deutschen Volkes‹, so sind wir heute, hundert Jahre nach dem Tode Beethovens geeint als Repräsentanten fast aller Kulturnationen, die Musik lieben und als Kunst pflegen.«⁴³

Adler, der noch einmal deutlich macht, dass die Festversammlung in Wien metonymisch für eine internationale Gemeinschaft steht, ist in seiner Formulierung vorsichtig. Er spricht nicht von den Repräsentanten der *Welt* oder der *Menschheit*, sondern der *Kulturnationen* und knüpft damit an den Diskurs des Völkerbunds an (der im Englischen als *League of Nations* und im Französischen als *Société des Nations* firmierte).⁴⁴ Die meisten Redner sind in ihren Ansprachen nicht so bedächtig und schließen ohne Bedenken von einem nationalen auf ein universales Paradigma. So etwa der belgische Außenminister Emile Vandervelde, dessen Rede mit einer versöhnlichen und integrierenden Geste endet: »La petite Belgique a donné Beethoven à l'Allemagne, à la plus grande Allemagne, et l'Allemagne l'a donné à l'Humanité!«⁴⁵ So unterschiedlich die jeweiligen Formulierungs- und damit die Verwirklichungsoptionen ausfallen: Den Teilnehmern an der Zentenarfeier ist der Glaube an einen Fortschritt durch Überwindung und Erweiterung des nationalen Paradigmas gemein. Und dies fängt bei der Konstruktion einer Weltöffentlichkeit an, für die Beethoven ein gemeinsamer Bezugspunkt darstellt.

Diplomatische und mediale Vernetzung der ›Menschheit‹

Allein durch die Tatsache, dass es politische Repräsentanten aus unterschiedlichen Nationen in Wien zusammenbringt, trägt das Beethovenjubiläum zur Überwindung des nationalen zugunsten eines internationalen Paradigmas bei. Pointiert kommentiert das ein französischer Journalist in einer Notiz mit der vielsagenden Überschrift *Musique et diplomatie*:⁴⁶ »On ne parlera pas, là-bas [in Wien], que de l'auteur de la *Neuvième* et de la *Messe en Ré*.« Zur Unterstützung des Arguments wird ein anonymes Politiker zitiert, der sich einer geläufigen musikalischen Metapher bedient: »Le centenaire de ce musicien n'est qu'un prétexte [...]. L'important, en fait de musiciens, est de faire l'harmonie.«⁴⁷ Dass Beethoven als Vorwand für diplomatische Angelegenheiten gebraucht wird, sieht man an den zahlreichen Empfängen von Politikern und Botschaftern, die am Rande der

43 Ansprache Guido Adlers, in: Adler (Hg.): Beethoven-Zentenarfeier. Festbericht, 44. Im Original lautet der Satz: »Indem wir hier am Grabe dieses Verblichenen stehen, sind wir gleichsam die Repräsentanten einer ganzen Nation, des deutschen gesamten Volkes.« Franz Grillparzer: Rede am Grabe Beethovens, in: Grillparzer's sämtliche Werke in zehn Bänden, Bd. 8, Stuttgart 1874, 118-122, hier 118.

44 Die Analogie zum Völkerbund wird von vielen Beobachtern bestätigt. So nennt z.B. der Berichterstatter der *Vossischen Zeitung* die Versammlung »eine Art politisch-musikalischen Völkerbund«. K.L.: Die Wallfahrt zu Beethoven. Österreichs Feier, in: *Vossische Zeitung*, 27.3.1927.

45 Ansprache Emile Vanderveldes, in: Adler (Hg.): Beethoven-Zentenarfeier. Festbericht, 49.

46 Anonym: *Musique et diplomatie*, in: *Comœdia*, 22.2.1927.

47 Ebd.

Gedenkfeier stattfinden⁴⁸ und die in den österreichischen, aber auch internationalen Medien kommentiert werden.⁴⁹

Die Vernetzung der einzelnen (Kultur-)Nationen hört jedoch nicht bei der realen Anwesenheit ihrer Repräsentanten in Wien auf. Die Zentenarfeier ist Anlass zur ›medialen Konstruktion des Universalen‹ – um Thomas Logges Definition des Jubiläums zu paraphrasieren.⁵⁰ Das Prinzip der horizontalen Vernetzung der Nation, das Logge bei den Schillerfeiern des 19. Jahrhunderts verwirklicht sieht, wird anlässlich des Beethovenjubiläums auf die Weltgemeinschaft ausgeweitet.⁵¹ Über die Vorbereitungen, die Veranstaltungen und die Ergebnisse der Wiener Beethovenwoche wird in den beteiligten Ländern intensiv berichtet, was eine virtuelle Partizipation an den Feierlichkeiten in aller Welt ermöglicht.⁵² Dass diese internationale mediale Streuung von den Veranstaltern intendiert ist, sieht man an der Zusammensetzung des Pressekomitees, in dem österreichische, deutsche, französische, englische und US-amerikanische Presseagenturen repräsentiert sind.⁵³ Von den Zeremonien, etwa dem Besuch an Beethovens Grab, zirkulieren Fotografien, die eine visuelle Teilnahme am Jubiläum in weiten Teilen der Welt zulassen.⁵⁴

1927 wird auch dem Rundfunk eine international vernetzende Funktion zugeschrieben. Die Festversammlung am 26. März mit den Ansprachen der Repräsentanten von 15 Nationen sowie einige Konzerte werden Berichten zufolge im österreichischen,⁵⁵ deutschen⁵⁶ und englischen Radio gesendet, in französischen Programmzeitschriften

48 Adler (Hg.): Beethoven-Zentenarfeier. Festbericht, 81.

49 Zu den außen- und innenpolitischen Auswirkungen der Zentenarfeier vgl. detaillierter Eder: Wiener Musikfeste, 140ff.

50 Thorsten Logge: Zur medialen Konstruktion des Nationalen. Die Schillerfeiern 1859 in Europa und Nordamerika, Göttingen 2014. Vgl. dazu ausführlicher Kapitel 4.2.1.1.

51 Die internationale Vernetzung wird 1927 zusätzlich – ähnlich wie im Schillerjahr 1859 – durch die Vernetzung der je *nationalen* Festgemeinden untereinander gesichert. In der Tat berichten die jeweiligen nationalen Medien ausführlich über die weltweiten Beethovenfeiern. Einen Eindruck davon vermittelt die französische Sammlung an Presseartikeln und Konzertprogrammen zum Beethovenjahr aus insgesamt 29 Ländern (BNF Fonds Montpensier: Beethoven Centenaire 1927, pays divers). Vgl. auch das Faksimile der Sammlung des Katalanen Isidro Magriñá (hauptsächlich Presseauschnitte und Konzertprogramme aus Katalonien, Spanien, Frankreich, Österreich und Deutschland): Eusebi Tolosa Magriñá, Jaime Tortella (Hg.): 1927: primer centenario de la muerte de Beethoven. Archivo gráfico de Isidro Magriñá, Sant Cugat 2015.

52 Zahlreiche Berichte zur Wiener Beethovenfeier aus aller Welt befinden sich in der Bibliothek des Beethovenhauses Bonn sowie in der französischen Nationalbibliothek (BNF Fonds Montpensier sowie BNF Recueil factice d'articles de presse concernant le centenaire de la mort de Beethoven le 17 février [sic!] 1927).

53 Adler (Hg.): Beethoven-Zentenarfeier. Festbericht, 11.

54 Vgl. z.B. *Zeitbilder. Beilage zur Vossischen Zeitung* vom 3.4.1927 mit Bildern von Pietro Mascagni und Edouard Herriot an Beethovens Grab, oder in Frankreich die Zeitung *Excelsior*, die am 2.4.1927 Bilder der Zeremonie veröffentlicht.

55 Festversammlung anlässlich der Beethovenzentenarfeier. Gesendet am 26. März von 11 bis 16.15 Uhr (übertragen von Graz, Innsbruck, Klagenfurt). Vgl. Radio Wien, 18.3.1927.

56 Freiburg i.Br., Kassel, Nürnberg und Stuttgart übertragen am 26. März von 11 bis 12 Uhr das Wiener Programm. Vgl. Der deutsche Rundfunk, 20.3.1927.

werden sie detailliert angekündigt und besprochen.⁵⁷ In dieser doch begrenzten Länderkonstellation sieht die *Illustrierte Kronen-Zeitung* die Weltgemeinschaft repräsentiert:

»Die Festversammlung wurde durch den Rundfunk in die ganze Welt verbreitet. Die Aufnahme wurde durch den Wiener Sender ausgefunkt und ging gleichzeitig auf der Telephonleitung nach München, Nürnberg, Stuttgart, Warschau und Frankfurt am Main, deren Radiostationen den Verlauf der Feier an ihren lokalen Bereich übermittelten. Der englische Großsender in Daventry nahm die Sendung auf und gab sie mit seinen Zwischensendern wieder weiter.«⁵⁸

In der *Neuen Freien Presse* erfährt man außerdem, dass die Ansagen, »dem internationalen Charakter der [...] Übertragung entsprechend«, auf Deutsch, Englisch und Französisch erfolgten.⁵⁹ Die Ausführlichkeit, mit der über internationale Übertragungsformen im Radio berichtet wird, macht den Ausnahmecharakter solcher Experimente deutlich. So unzulänglich die technischen Mittel in den 1920er Jahren noch sind, scheint den Akteuren der Zeit das Ideal einer medial vernetzten Weltgemeinschaft mit dem Einsatz der Massenmedien in greifbare Nähe zu rücken. Das Beethovenjubiläum dient dabei als Experimentierfeld.⁶⁰

Symbolische Vernetzung der ›Menschheit‹

Die Idee einer ›Menschheit‹, die sich im Zeichen Beethovens vereint, wird nicht nur medial, sondern auch symbolisch realisiert. Man könnte von einem gemeinsamen Vorstellungshaushalt sprechen, der die Formen der Kommunikation und der Ehrung festlegt und so eine ›vertikale‹ Vernetzung der Teilnehmer ermöglicht.⁶¹ Durch die Anerkennung einiger Grundprinzipien verorten sich die Teilnehmer in einem symbolischen ›Welt-Raum‹.

In diesem Raum wird zuerst der Musik, die als »Sprache über den Sprachen«⁶² oder »langue universelle«⁶³ bezeichnet wird, eine verbindende Funktion zugeschrieben. Der postulierten Allgemeinverständlichkeit kommt ein mystisches Moment hinzu: Durch die Musik würde Beethoven real erfahrbar gemacht, seine Botschaft an die Menschen unvermittelt wiedergegeben. So kündigt Adler die Aufführung der *Phantasie* op. 80 am

57 Vgl. Anonym: Le Festival Beethoven en Autriche, in: La Parole libre TSF, 19.3.1927, sowie: Anonym: Beethoven à Vienne, in: La Parole libre TSF, 2.4.1927. Ende der 1920er Jahre war es eine verbreitete Praxis, über Kurzwellen ausländische Sender zu empfangen.

58 Anonym: Die Beethovenfeier im Weltrundfunk, in: Illustrierte Kronen-Zeitung, 27.3.1927. Hervorhebungen im Original. Es konnten nicht alle Sendeorte nachgewiesen werden.

59 Anonym: Die Wiener Beethoven-Feier im Weltrundfunk, in: Neue Freie Presse, 26.3.1927.

60 Der mediale Aufwand um das Beethovenjubiläum kann in die Nähe von anderen radiofonen Experimenten wie den »Europäischen Konzerten« gerückt werden, bei denen Musiker aus verschiedenen Ländern über das Radio zum »gemeinsam« Spielen aufgefordert wurden. Vgl. Léonard Laborie, Suzanne Lommers: Les concerts européens à la radio dans l'entre-deux-guerres. Mise en ondes d'une métaphore diplomatique, in: Le Temps des médias, Nr. 11, 2008, 110-125.

61 Logge: Zur medialen Konstruktion des Nationalen, 394.

62 Moriz Scheyer: Zwei Gäste der Beethoven-Feier.

63 Ansprache Vanderveldes, in: Adler (Hg.): Beethoven-Zentenarfeier. Festbericht, 49.

Ende der Festversammlung mit den Worten an: »Nunmehr lassen wir wieder den Meister sprechen.«⁶⁴ Für die zur universalen Mystik erhobenen Musik gibt es aber auch ein weltliches Äquivalent: die Mehrsprachigkeit. Die Beiträge zu den Festveranstaltungen werden in deutscher, französischer, englischer, italienischer und polnischer Sprache gehalten und sind auch so im Festbericht abgedruckt. Diese (freilich begrenzte) sprachliche Polyfonie ist die Entsprechung für die erträumte Vorstellung einer einheitlichen Sprache der Menschheit.

Die in Wien entworfene Idee von Menschheit realisiert sich ebenfalls in einer symbolischen Topografie. Wien, als primärer Erinnerungsort, ist das Zentrum des ›Welt-Raums‹: Beethovens Sterbestätte wird zur »heiligen Stätte«⁶⁵ erklärt, zu der sich die Teilnehmer der Zentenarfeier als Wallfahrer (»pèlerins«⁶⁶) bzw. Missionare⁶⁷ begeben würden. Die Analogie zum zentralen Wallfahrtsort einer Religion wird noch dadurch verstärkt, dass in den Beiträgen der politischen Repräsentanten von einer Reihe von sekundären Erinnerungs- und Kultstätten die Rede ist, in denen Beethoven auf ähnliche Weise wie in Wien verehrt wird.⁶⁸ Sie lassen ein Netzwerk an Beethovenstätten entstehen, das sich über die gesamte westliche Welt erstreckt.

Im symbolischen ›Welt-Raum‹ der Zentenarfeier gelten bestimmte Formen des Sprechens über Beethoven: Politiker, Diplomaten, Musikwissenschaftler sowie Komponisten und Musiker ergreifen im Namen der ›Menschheit‹ das Wort. Wichtiger als die Diskursformen, die repräsentiert sind, ist jedoch die Tatsache, dass alle Redner als Vertreter von Nationen auftreten. So repräsentiert selbst Rolland, obwohl er ausdrücklich *nicht* als Teil der französischen Delegation auftritt,⁶⁹ in der öffentlichen Sitzung des musikhistorischen Kongresses die französische Musikwissenschaft, neben Hermann Abert und Edward J. Dent, die jeweils die deutsche und die englische Musikwissenschaft vertreten.⁷⁰ Das Prinzip der nationalen Repräsentanz spiegelt sich in den Formen der Ehrung, die im symbolischen Raum der Zentenarfeier Anwendung finden:

64 Ansprache Adlers, in: Ebd., 57. Hervorhebung SP.

65 Ansprache des Wiener Bürgermeisters Karl Seitz, in: Ebd., 47.

66 Ansprache des französischen Unterrichtsministers Edouard Herriot, in: Ebd., 49f.

67 »Je ne veux que plier le genou, aux côtés des missionnaires de tous les pays, devant le tombeau de celui qui dédia son œuvre à la fraternité du monde. Et je ne sais offrande plus fervente et plus digne de sa pensée, que cette communion de cœurs dans l'infini du sentiment que sa musique a su évoquer. Revenu dans son foyer, le pèlerin dira: là-bas, dans sa patrie véritable, un instant j'ai contemplé son âme tout entière.« Ansprache des Vertreters der rumänischen Regierung N. Ottescu, in: Ebd., 55.

68 Ein wiederkehrendes Motiv in den Festansprachen der Regierungsvertreter sind die landeseigenen Gedenkveranstaltungen. So beginnt Herriot seine Rede mit einem Bericht über die offizielle französische Beethovenfeier an der Sorbonne (Ansprache Herriots, in: Ebd., 49f); die Repräsentanten Großbritanniens und Rumäniens erwähnen die Gedenkfeiern, die in ihren eigenen Ländern stattgefunden haben (Ebd., 50f. u. 55f.).

69 Rolland wird im Festbericht lediglich in der Liste der Kongressteilnehmer aufgeführt, mit Verweis auf seinen Wohnort Villeneuve in der Schweiz. Vgl. Adler (Hg.): Beethoven-Zentenarfeier. Festbericht, 31.

70 Ursprünglich war noch die Teilnahme Gaetano Cesaris als Repräsentant der italienischen Musikwissenschaft vorgesehen. Vgl. Eder: Beethoven, die Musikwissenschaft, die Dichtung und die Politik, 453.

Der »ideelle [...] Kernpunkt der Huldigung«⁷¹ liege, so Adler, in der Festversammlung am 26. März, bei der die Vertreter der Regierungen in alphabetischer Reihenfolge kurze Ansprachen halten.

Der symbolische Raum der Zentenarfeier ist maximal integrativ: Nationale Standpunkte werden als Bausteine des Gesamtkonzepts ›Beethoven als Universalklassiker‹ einbezogen; zugleich dienen unterschiedliche Formen des Beethovendiskurses der Bestätigung der universalistischen Botschaft. Es werden allerdings auch klare Grenzen gesetzt: Das Bild der ›Menschheit‹, das in Wien entworfen wird, ist ein eurozentristisches, genauer ein zentral-europäisches. Auch wenn außereuropäische Kulturen am Rande erwähnt werden, sind es die deutschen, französischen, englischen und zum Teil italienischen Standpunkte, die tonangebend sind. Damit bleibt der Reintegrationsprozess auf (national-)kultureller Ebene partiell.

Noch evidenter ist die Ausgrenzung auf diskursiver Ebene. Gänzlich ausgenommen von der Zentenarfeier ist der moderne Kunstdiskurs, was man besonders an der Ausklammerung zeitgenössischer Komponisten sieht.⁷² Der Beitrag zum Jubiläum des für die Geschichte der musikalischen Avantgarde bedeutenden Vereins für neue Musik wird marginalisiert: Obwohl die Veranstaltung mit mehreren Uraufführungen u.a. von Alban Bergs *Kammerkonzert*,⁷³ ausdrücklich an die internationalen Festteilnehmer gerichtet ist, wird sie innerhalb der Öffentlichkeitssphäre ›Menschheit‹ kaum registriert. Das mag damit zu tun haben, dass die sogenannte Neue Musik in den 1920er Jahren ein Spaltthema ist. Mit der Avantgarde ließe sich kein konsensueller Universalklassiker etablieren.⁷⁴ Der Breitendiskurs wird ebenso ignoriert, wie weiter unten ausgeführt wird. Die Ausklammerung von zentralen Formen des Klassikerdiskurses indiziert die Schwächen des Universalklassikermodells, das sich als maximal integrativ ausgibt, sich in Wirklichkeit aber als äußerst selektiv erweist.

3.1.1.2 Ein universalistischer Beethoven-Frame

Im vorangehenden Abschnitt wurden die Konturen der Öffentlichkeitssphäre nachgezeichnet, die im Zuge der Wiener Zentenarfeier konstruiert wird. Die medial und symbolisch vernetzte ›Menschheit‹ bildet die Bedarfskonstellation, auf die Beethoven als Universalklassiker eine Antwort geben soll. Angesichts der bestehenden Spannungen innerhalb dieser Bedarfskonstellation bleibt diese Antwort vage. In den Beiträgen zur Zentenarfeier wird der Klassiker zu einer Autorität stilisiert, die die Notwendigkeit von Frieden und verschiedene, zum Teil konkurrierende Konzepte internationaler Zusammenarbeit legitimiert. Die Unmöglichkeit, in diesen Angelegenheiten einen Konsens zu

71 Adler (Hg.): Beethoven-Zentenarfeier. Festbericht, 3.

72 Vgl. Buch: *La Neuvième de Beethoven*, 226ff.

73 Vgl. die Notiz in: *Neue Freie Presse*, 30.3.1927.

74 So urteilt auch Paul Stefan in der Avantgarde-Zeitschrift *Musikblätter des Anbruch*: Es hätte »wohlgetan, die Linie der großen Meister auch herwärts zu verfolgen: Schubert, Brahms, Bruckner, Mahler, Schönberg... Es ist nicht geschehen, es hätte sicherlich viele Widersprüche gegeben, viele Allzumenschlichkeiten der Lebenden, vielleicht Kleinlichkeiten der Stephans-Kirchturmpolitik.« Paul Stefan: Das Wiener Beethoven-Fest, in: *Musikblätter des Anbruch*, Bd. 9, Nr. 4, 1927, 155-157, hier 156.

erreichen, wird durch eine religiös getönte Sprache der Verehrung übertüncht. So diffus und teilweise widersprüchlich die inhaltliche Bestimmung der Rolle Beethovens als Universalklassiker in den Beiträgen zum Jubiläum bleibt, so eindrucksvoll ist die Konvergenz auf rhetorisch-sprachlicher Ebene. Aus der spezifischen Konstellation in Wien ergibt sich ein universalistischer Beethoven-Frame, der einerseits an zeitgenössische Diskurse der Völkerverständigung anknüpft, andererseits Formen des Sprechens über Beethoven aufgreift und im Sinne des Wiener Universalismus umwertet.

Beethoven als Friedenssymbol

Obwohl das Beethovenjubiläum in einer Phase relativer Stabilität in der Innen- und Außenpolitik stattfindet, ist der Krieg der Ausgangspunkt der meisten Ansprachen. Er ist die verbindende Erfahrung, vor der der Bedarf nach einer internationalen Identifikationsfigur gerechtfertigt wird. Explizit geht der österreichische Bundeskanzler Ignaz Seipel auf diesen Hintergrund ein: »Die Menschheit sehnt sich nach den Zerstörungen des Krieges und nach der langen Zwietracht aus tiefstem Anlaß zu wahrer Einigkeit.«⁷⁵ Das Außergewöhnliche an der Zusammenkunft ehemals verfeindeter Nationen stellt Vandervelde heraus: »Pour la première fois, peut-être, depuis la guerre, l'Europe meurtrie, à demi ruinée, affirme [...] l'unité fondamentale de sa culture.«⁷⁶ Öfter bleibt der Hinweis auf das Kriegsgeschehen implizit. Periphrasen und Metaphern sorgen dann für die nötige Dramatisierung. So wendet sich der Vertreter der schweizerischen Regierung, der Komponist Gustave Doret, an das österreichische Volk, das er in seinem Umgang mit Beethoven als Vorbild betrachtet: »Nul orage, nulle tourmente, nulle souffrance ne vous ont empêchés, dans les heures d'épreuves les plus dures, de chanter la beauté.«⁷⁷ Charakteristisch ist hier die Umschreibung des Krieges als Prüfung (»épreuve«⁷⁸) oder in anderen Reden als Schicksalsschlag.⁷⁹ Er bekommt auf diese Weise eine religiöse, theodizistische Bedeutung, als ein notwendiges Übel zum Erreichen eines Besseren.

Ähnliche Töne finden sich in Rollands *Dankgesang*: »Unter meinen Zuhörern verdanken viele ihm [Beethoven] Hilfe, viele nahmen in den Stunden der Prüfung zu ihm ihre Zuflucht.«⁸⁰ Obwohl der Schriftsteller sich hier nicht explizit auf den Krieg bezieht und stärker als die politischen Vertreter die subjektive Dimension der vergangenen Krisenerfahrung betont, aktiviert er gleich zu Beginn seiner Rede die Deutungsperspektive, die im kulturpolitischen Diskurs vorherrscht: Beethoven ist nur jenen zugänglich, die gelitten und der Prüfung standgehalten haben.

Kultur und Kunst im Allgemeinen, die Musik im Besonderen werden vor diesem Hintergrund stets als das Gegenteil von Krieg angeführt. Sie sind Zeichen, die den

75 Ansprache Ignaz Seipels, in: Adler (Hg.): Beethoven-Zentenarfeier. Festbericht, 45f.

76 Ansprache Vanderveldes, in: Ebd., 49.

77 Ansprache Gustave Dorets, in: Ebd., 56.

78 So auch bei Vandervelde: »Nous sommes aujourd'hui, les uns et les autres, citoyens d'un petit pays, qui avons subi, dans la catastrophe commune, les pires épreuves.« Ansprache Vanderveldes, in: Ebd., 49.

79 Etwa in der Ansprache des österreichischen Ministers für Unterricht Richard Schmitz: »Ein schweres Schicksal hat meinem Vaterlande tiefe Wunden geschlagen und alten Reichtum genommen.« Ebd., 46f.

80 Dankgesang NFP.

Glauben an das Höhere begründen. Indem er in seiner Ansprache auf Kants Schrift *Zum ewigen Frieden* (1795) anspielt, präsentiert Karl Seitz Beethovens Werk als Ausdruck eines sowohl religiösen als auch philosophischen Ideals: »Sein [Beethovens] Lied der Menschenliebe hebt uns in die höchsten Sphären des ewigen Friedens.«⁸¹ Dass der Musik ein philosophisches Programm unterlegt werden kann, zeigt auch Vanderveldes Deutung der *Missa Solemnis*: »La Messe solennelle [...], où, dominant les clairs des Puissances de Haine, s'élèvent après le Miserere, le cœur de ceux qui en ont assez, qui demandent à vivre, qui repoussent la guerre: *Da nobis Pacem*.«⁸² Das Zitat ist charakteristisch für den Gebrauch von Musik im kulturpolitischen Diskurs: Musikalische Elemente werden metaphorisch oder symbolisch als Äquivalente für ideelle Inhalte herangezogen. So ermöglicht es hier die Paronomasie *chœur/cœur* den Chor als Ausdruck eines kollektiven Willens zu deuten; die Blechbläser werden als akustische Symbole für Krieg und Hass gewertet. Sowohl der Inhalt der Messe als auch ihre musikalische Ausführung werden also als symbolische Darstellung des Krieg-Frieden-Gegensatzes interpretiert. Das höchste Ziel der Menschheit heißt Frieden und in Beethovens Musik wird dieses Ziel erfahrbar.

So konkret wie Vandervelde drückt sich Rolland in seiner Rede nicht aus: Beethovens Musik ist bei ihm kein Wegweiser in eine kollektive Utopie. Es überwiegt die subjektive Perspektive, wenn dem Klassiker die Funktion zugeschrieben wird, dem Einzelnen »Reinheit des Herzens und Wahrhaftigkeit« erahnen und die »Sehnsucht nach diesen Höhen und ihrem klaren Hauch«⁸³ verspüren zu lassen. So allgemein diese Formulierungen gehalten sind: Rollands Vorstellung eines Klassikers, der höhere Ideale greif- und erfahrbar mache, entspricht ziemlich genau der der anderen Redner. Und dass die abstrakten Ideale in der gegenwärtigen Bedarfskonstellation auch »Frieden« und »Brüderlichkeit« heißen können, davon zeugt der Satzsatz der Rede, der als Motto für die ganze Feier gelten könnte: »Er [Beethoven] ist das strahlende Symbol der Versöhnung Europas und der Brüderlichkeit unter den Menschen.«⁸⁴

Beethoven als Wegweiser für die Vereinigung der Menschheit

Das erklärte Ziel der Zentenarfeier ist die Integration von nationalen Beethovendiskursen in einem universalistischen. Die Forderung nach der Erweiterung oder der Überwindung des Nationalklassikermodells wird in den Ansprachen immer wieder explizit gemacht: »Die Musik ist der stärkste Ausdruck nationalen Geistes; sie ist aber ebenso auch international. Männer wie Beethoven gehören nicht Wien und nicht dem deutschen Volke allein, sondern der ganzen Menschheit«⁸⁵, bekräftigt beispielsweise der österreichische Bundespräsident Michael Hainisch. Dieses universalistische Paradigma wird von nahezu allen Teilnehmern der Zentenarfeier aufgegriffen. Die Ansprachen erscheinen als Variationen über die Begriffe Menschheit/*humanité* und Brüderlichkeit/*fra-*

81 Ansprache Seitz', in: Adler (Hg.): Beethoven-Zentenarfeier. Festbericht, 47.

82 Ansprache Vanderveldes, in: Ebd., 49.

83 Dankesang NFP.

84 Ebd. Im Original: »Il est le symbole rayonnant de la Réconciliation d'Europe, de la fraternité humaine...« Zitiert nach: Rolland: An Beethoven. Dankesang, 74.

85 Ansprache Michael Hainischs, in: Adler (Hg.): Beethoven-Zentenarfeier. Festbericht, 44f.

ternité. Die Musik bietet sich für diese Affirmation von Universalität geradezu an: Sie ist, wie in den Ansprachen erinnert wird, eine »universale Tonsprache«⁸⁶, die »Harmonie [...] in den Verhältnissen der Völker untereinander«⁸⁷ bringen könne und die Herzen der Nationen »im Einklang« schwingen ließe.⁸⁸ Neben dem metaphorischen Gebrauch der Musik im Allgemeinen dient auch Beethovens Werk im Besonderen als Reservoir für die Behauptung von Universalität. Allen voran die *Neunte Symphonie* und die berühmten Schiller-Verse »Seid umschlungen, Millionen« sowie »Alle Menschen werden Brüder« werden als dichterische Vision gedeutet, die im Begriff sei, realisiert zu werden oder die es zu erfüllen gelte.⁸⁹

Über diese vage Applikation von musikalischen Prinzipien und Gedanken auf die internationalen Beziehungen hinaus wird in Wien über konkrete Vorstellungen von internationaler Zusammenarbeit diskutiert. Ausgehend von Beethovens Werk werden die Grundlagen für einen politischen Universalismus gelegt. Der Vertreter der niederländischen Regierung sieht einen direkten Zusammenhang zwischen dem Ideal der Verbrüderung, wie es im Finale der *Neunten* angelegt sei, und dem seit 1920 real existierenden Völkerbund:

»Hat er [Beethoven] nicht die Verbrüderung der Völker vorausgesagt, die unser aller Sehnsucht ist und deren Verwirklichung wir vom Völkerbund erhoffen? Wenn übrigens die internationale Brüderlichkeit auf dem Gebiete der Politik unseren Wünschen noch nicht entspricht, herrscht sie schon seit langem im Reiche der Wissenschaft und der Kunst.«⁹⁰

Der föderative Gedanke des Völkerbunds erscheint durch Beethoven legitimiert: Der Klassiker dient als Autorität, die ein politisches Projekt im Nachhinein rechtfertigt. Mit dem Verweis auf Beethoven und die *Neunte* wird Evidenz erzeugt: Der Klassiker dient dazu, einen umstrittenen Gedanken wie den des Völkerbunds durchzusetzen, indem er als konsenshaft präsentiert wird. Dabei – darauf hat auch Buch hingewiesen⁹¹ – kommt der internationalistische Diskurs bereits bei der Zentenarfeier nicht ohne Paradoxien aus. Sieht van Beresteyn in der geistigen und künstlerischen Zusammenarbeit eine Propädeutik für die politische Zusammenarbeit, wird Beethovens Musik z. B. von Herriot zum »enclos sacré [qui] ne s'ouvre jamais pour la haine«⁹² konstruiert, also zu einem friedvollen, aber hermetischen Abseits. Die Aussicht auf eine reale Versöhnung der Menschheit wird dann konsequenterweise in eine ferne Zukunft gerückt: »Si nous [die Franzosen] sommes venus ici en pèlerins, c'est pour affirmer notre espérance qu'un jour ces hymnes d'un prophète deviendront les chants d'amour d'une humanité réconciliée.«⁹³

86 »la langue universelle des sons«, Ansprache Vanderveldes, in: Ebd., 49.

87 Ansprache Josef Vass', Vertreter der ungarischen Regierung, in: Ebd., 51.

88 »la Suisse dont le cœur vibre à l'unisson du vôtre«, Ansprache Dorêts, in: Ebd., 56.

89 Vgl. dazu auch Buch: *La Neuvième* de Beethoven, 219.

90 Ansprache E.A. van Beresteyns, in: Adler (Hg.): Beethoven-Zentenarfeier. Festbericht, 53ff.

91 Buch: *La Neuvième* de Beethoven, 220f.

92 Ansprache Herriots, in: Adler (Hg.): Beethoven-Zentenarfeier. Festbericht, 49f.

93 Ebd. Zur französischen Skepsis gegenüber einem politischen Universalismus siehe Abschnitt 2.2.2. in diesem Kapitel.

Die Skepsis gegenüber dem politischen Universalismus ist so stark,⁹⁴ dass der Vertreter der tschechoslowakischen Regierung, der wohl nicht ohne Grund ein gebrochenes Französisch für seine Ansprache wählt (wird doch auf diese Weise die Ablehnung des Deutschen explizit gemacht), Beethoven paradoxerweise als deutschen Nationalklassiker anführt, um den Vorrang des nationalen Standpunktes zu verteidigen:

»L'humanité souffre de la lutte du nationalisme avec l'internationalisme. Beethoven a réussi d'être [sic!] le génie musical de l'enthousiasme national allemand dans la lutte allemande pour la liberté. Est-ce qu'il existe d'harmonie [sic!] plus parfaite que celle dans laquelle Beethoven a uni les éléments du nationalisme dans la plus étendue solidarité culturelle de l'humanité? Non, il ne faut pas que le nationalisme soit l'ennemi de l'internationalisme, ni l'internationalisme celui du nationalisme. Dans la grande œuvre de la construction morale et matérielle le nationalisme doit être le point de départ de la coopération internationale et celle-ci doit être la garantie pour l'égalité des nations.«⁹⁵

Die Worte des tschechoslowakischen Repräsentanten sind aus zwei Gründen aufschlussreich. Erstens wird sichtbar, wie sehr Beethoven und seine Musik in der Festversammlung als Vorwand genutzt werden, um ganz andere Probleme anzusprechen. Der Kern der Botschaft des Ministers – dass der nationale Standpunkt vor dem internationalen Vorrang habe – hat im Grunde nichts mehr mit Beethoven zu tun. So ist das in den meisten Ansprachen: Der Rückgriff auf die Autorität des Klassikers erscheint beliebig oder forciert. Zweitens wird jedoch klar, dass die Funktion Beethovens im Wesentlichen darin besteht, den Schein eines Konsenses zu erzeugen. So sehr die konkreten Vorstellungen davon, wie sich das Ideal von Brüderlichkeit politisch umsetzen ließe, miteinander konfliktieren, so bleibt doch die Botschaft einer im Gedenken an Beethoven vereinten Weltgemeinschaft. Selbst ein so kritisch eingestellter Beobachter wie Rolland kommt nicht umhin, diesen Aspekt in einem Bericht über die Zentenarfeier zu betonen:

»Quoique nous ne soyons pas dupes de cet appareil et de ces harangues d'Etat, qui cherchent à enrôler la gloire des grands morts, il nous faut reconnaître la signification exceptionnelle de ce défilé des gouvernements – monarchies, républiques, ou dictatures fascistes – inclinant, pour une heure, la force politique aux pieds du plus solitaire et du plus indépendant des génies. Pour illusoire que soit le geste – et, en certains cas, hypocrite – il [Beethoven] est un fait acquis, conquis, et imposé par l'opinion des peuples, un triomphe de l'esprit. Je ne crois pas qu'il y en ait eu, jusqu'ici, dans l'histoire, d'exemple aussi éclatant.«⁹⁶

Rollands Pessimismus angesichts der politischen Umsetzung des Ideals von Brüderlichkeit ist schon seiner Rede zu entnehmen. Obwohl auch bei ihm die Schlagwörter

94 Buch spricht von den »frayeurs éveillées par le discours internationaliste dans un monde complètement défini par le paradigme nationaliste.« Buch: *La Neuvième* de Beethoven, 221.

95 Ansprache Milan Hodzas, in: Adler (Hg.): *Beethoven-Zentenarfeier*. Festbericht, 56f.

96 Romain Rolland: *Les fêtes du centenaire de Beethoven à Vienne*, in: *Europe*, Bd. 14, Nr. 53, 1927, 115–118, hier 115.

»Menschheit« und »Brüderlichkeit« nicht fehlen, vermeidet er sorgfältig jede Andeutung an politische Konzepte internationaler Zusammenarbeit und erklärt, wie bereits erwähnt, seine entschiedene Abneigung gegenüber politischen Funktionalisierungen Beethovens. Eine Vereinigung der Menschheit ist für Rolland nicht politisch zu erreichen, sondern nur als momentane Erfahrungsgemeinschaft. Die Gemeinschaft ist bei ihm eine »Generation«⁹⁷, die sich in der Retrospektive konstituiert und im gemeinsamen Akt des Gedenkens kurzweilig wieder auflbt: »Wir, die Söhne aller Völker der Erde, sind miteinander wehevoll durch ihn [Beethoven] verbunden.«⁹⁸ Rolland meidet den politisch konnotierten Begriff der Nation, dem er dem diffuseren Begriff des Volks (»peuple«) vorzieht. Die Menschheit besteht für ihn unabhängig von Nationen und internationalen Bündnissen. Rolland setzt sich 1927 für den Panhumanismus ein, d.h. eine Verbindung zwischen einzelnen Menschen und nicht zwischen politischen Gemeinschaften. Die Übersetzung von Erwin Rieger unterstreicht das: Der Ausdruck »nous, de tous les peuples de la terre« wird darin noch deutlicher zu den »Söhnen aller Völker der Erde«⁹⁹ gemacht. Solche subtilen Abweichungen von den vorherrschenden Sprachmustern ändern allerdings nichts an der Tatsache, dass Rollands Rede insgesamt für die universalistische Botschaft der Zentenarfeier in Anspruch genommen werden kann. Der universalistische Beethoven-Frame ist weit genug, um kritische oder divergierende Ansichten aufzunehmen.

Dies kann man an der Ansprache des deutschen Ministers von Keudell beobachten, die im Rahmen der Festversammlung stark mit denen der anderen Repräsentanten kontrastiert. Das Wort »deutsch« skandiert die kurze Rede, in der auch nicht das Adjektiv »faustisch« fehlt¹⁰⁰ und in der Beethoven zum einigenden Glied zwischen Deutschen und Österreichern erklärt wird. Diese chauvinistischen Töne werden vom französischen Schriftsteller Jules Romains in einem Bericht über die Zentenarfeier als Blasphemie beschrieben – was noch dadurch verstärkt wird, dass er den Festsaal des Musikvereins, in dem die Veranstaltung stattfand, anfangs mit einem Tempel vergleicht:

»Le discours de M. von Keudell me parut inopportun et presque pénible. Il parla des blessures du *Deutschum*, de ses amers souvenirs et de ses espérances. Sous le nom de Beethoven, dans le lieu où nous étions, dans le sentiment où s'unissait l'assemblée, cette aigreur nationale n'était pas plaisante.«¹⁰¹

-
- 97 Die Rede beginnt mit den Worten: »Ich bringe dem großen Gefährten unseres Lebens den Dankgesang einer ganzen Generation dar.« Wenig später definiert Rolland das Wir, im Namen dessen er spricht, als »die Söhne [...] des Jahrhunderts, das seinem [Beethovens] Erdenwallen folgt.« Dankgesang NFP.
- 98 Dankgesang NFP. Im Original: »Nous communions en lui, nous de tous les peuples de la terre.« Zitiert nach: Rolland: An Beethoven. Dankgesang, 74.
- 99 Dankgesang NFP. Hervorhebung SP.
- 100 Beethovens Musik vermittle »die Kraft, das Leben [...] in der chaotischen Fülle seiner Stürme und Leidenschaften faustisch zu führen«. Ansprache von Keudells, in: Adler (Hg.): Beethoven-Zentenarfeier. Festbericht, 47f.
- 101 Jules Romains: Une fête européenne, in: L'illustration, 16.4.1927. Dass die Einschätzung Romains nicht aus einer prinzipiellen Deutschenfeindlichkeit hervorgeht, belegen die darauffolgenden lobenden Überlegungen: »Je me disais: »L'Allemagne aurait voulu confirmer aujourd'hui les préjugés que nourrissent ses pires adversaires qu'elle n'eût pas mieux choisi son représentant. Ce peuple si

Die Rede von Keudells ist repräsentativ für den deutschen Beethoven-Frame.¹⁰² Neben den insistierenden Verweisen auf das Deutschtum finden sich darin auch die revanchistische Rhetorik der Gegner des Versailler Vertrags wieder.¹⁰³ Diese Form des Sprechens über Beethoven, so lässt sich aus den Bemerkungen Romain's schlussfolgern, erscheint in Wien dissonant: Sie fällt aus dem vorgegebenen Rahmen heraus.

Nicht unwesentlich ist allerdings die Bemerkung, die Romain's seinen Beobachtungen über den Auftritt folgen lässt: »Quand je repris, dans les journaux du soir, le discours de M. von Keudell, je n'y trouvai plus rien de bien terrible. Il s'y cachait même deux ou trois phrases assez touchantes qui, prononcées par un autre, n'eussent pas déplu.«¹⁰⁴ Den aggressiv-nationalistischen Duktus der Ansprache führt Romain's auf die Persönlichkeit des Redners zurück: Gedruckt würden seine Worte harmloser klingen. Für diese überraschende Einschätzung gibt es zwei mögliche Erklärungen: Entweder die von Romain's konsultierten Zeitungen haben die Rede – im Sinne der Konsensstiftung – verharmlost. Oder es finden sich in von Keudells Worten doch Anknüpfungspunkte an dem internationalen Beethoven-Frame, die vom nationalistisch-chauvinistischen Inhalt absehen lassen.

Ein Blick in die Presse führt zur Relativierung der ersten Erklärung. In der Zusammenfassung der liberalen *Neuen Freien Presse* etwa wird der insistierende Gebrauch des Adjektivs »deutsch« sowie die Rhetorik der Versailler-Gegner getreu wiedergegeben.¹⁰⁵ Was Romain's als »rührend« empfunden haben könnte, sind Sätze wie: »Beethoven hat uns geschenkt, daß keiner ganz unglücklich bleiben kann, dem sich seine Musik erschließt. Er sei uns Tröster im Leid, er, der uns geleitet durch das Ringen und Schluchzen eines ganzen Menschenlebens.«¹⁰⁶ Beethoven als Märtyrer, Beethoven als Tröster, Beethoven als Heilsbringer: Diese religiöse Motivik ist der gemeinsame Nenner zwischen dem deutschen und dem universalistischen Beethoven-Frame. Überspitzt formuliert: Würde man in von Keudells Ansprache das Adjektiv »deutsch« durch »menschlich« ersetzen, würde sie ohne Weiteres in die Atmosphäre der Zentenarfeier passen.

Beethovenreligion

Die religiöse Grundstimmung der Wiener Zentenarfeier wurde bereits angesprochen: Sie ist auf der Ebene des Zeremoniellen in der Inszenierung Wiens und des Grabs Beethovens als Pilgerstätte zu vernehmen, aber auch auf der Ebene des Diskurses im Rückgriff auf religiöse – in der Regel christliche – Sprach- und Deutungsmuster.

peu aigre, au fond, si peu porté à gémir sur le passé, si facile à entraîner vers des fins universelles pourvu qu'on lui en fasse sentir la grandeur, éprouver l'ivresse personnelle, le vertige lyrique! Que n'a-t-il délégué ici Thomas Mann ou Einstein!«

102 Vgl. Abschnitt 3.2.1 in diesem Kapitel.

103 »Heute herrscht Trauer bei allen deutschen Stämmen, eine andere als vor hundert Jahren. Ungezählte Wunden bluten. Zeiten des deutschen Leidens sind gekommen.« Ansprache von Keudells, in Adler (Hg.): Beethoven-Zentenarfeier. Festbericht, 47f.

104 Romain's: Une fête européenne.

105 Anonym: Die Beethoven-Zentenarfeier. Die Festversammlung im großen Musikvereinssaale, in: Neue Freie Presse, 26.3.1927.

106 Ebd. Vgl. Ansprache von Keudells, in: Adler (Hg.): Beethoven-Zentenarfeier. Festbericht, 48.

Die Tendenz zur Sakralisierung des Komponisten taucht nicht erst 1927 auf. Sie geht zurück auf die romantische Beethovenrezeption,¹⁰⁷ kulminiert zunächst in Wagners Beethovenschriften¹⁰⁸ und scheint zu Beginn des 20. Jahrhunderts nahezu die einzig mögliche Form des Umgangs mit dem Komponisten zu sein.¹⁰⁹ Obwohl Sakralisierung und Vergötterung in den 1920er Jahren zunehmend in die Kritik geraten, erreichen sie im Kontext des Jubiläums erneut einen Höhepunkt. Anlässlich der Zentenarfeier entwickelt sich die Beethovenverehrung zur regelrechten Beethovenreligion. Kennzeichnend ist hierbei die Überlagerung von kunstreligiösen und christlichen Aspekten oder genauer: die Überhöhung des schon längst etablierten kunstreligiösen Reflexes durch den Rückgriff auf eine genuin christliche Motivik und Rhetorik.

Auch dies ist 1927 an und für sich nicht neu, und wenn er nicht der Einzige ist, der diese Entwicklung in der Beethovenrezeption seit der Jahrhundertwende befördert hatte, so ist Rolland sicherlich dafür mitverantwortlich. In seiner *Vie de Beethoven* bedient er sich nicht nur ausgiebig in der griechischen Mythologie und stilisiert seinen Helden zum prometheischen Heros, sondern erklärt Beethoven auch zum Heiligen und Heiland.¹¹⁰ Das Leben des Komponisten fasst er am Ende des Buchs in der Formel zusammen: »un malheureux, pauvre, infirme, solitaire, la douleur faite homme, à qui le monde refuse la joie, crée la Joie lui-même pour la donner au monde.«¹¹¹ Was Rollands Zugang von dem anderer Beethoven-Hagiografen unterscheidet und ihn für den Wiener Universalismus so brauchbar erscheinen lässt, ist die Tatsache, dass seine Beethovenreligion von Anfang an nicht national ausgerichtet ist (wie etwa bei Wagner), sondern in ihrer Realisierung relativ abstrakt bleibt. Ausgangspunkt ist immer der Einzelne als

107 Beethoven als »Priester«, der »zwischen Gott und den Menschen« vermittele, ist nach Arnold Schmitz eine der vier »Grundvorstellungen« des romantischen Beethovenbilds. Arnold Schmitz: Das romantische Beethovenbild. Darstellung und Kritik, Berlin [u.a.] 1927, 5f.

108 Vgl. Wagner: Beethoven. Zum Kontext vgl. Jean-François Candoni: Art. Beethoven (1870), in: Timothée Picard (Hg.): Dictionnaire encyclopédique Wagner, Paris 2010, 225-227.

109 Davon zeugt die Beethoven-Ikonografie der Jahrhundertwende. Helmut Loos sieht in der Klinger-Statue von 1902 einen Höhepunkt in der Darstellung des Komponisten als »Gottheit der bürgerlichen Kunstreligion« (Helmut Loos: Der Komponist als Gott musikalischer Kunstreligion. Die Sakralisierung der Tonkunst, in: Winfried Böning (Hg.): Musik im Raum der Kirche. Fragen und Perspektiven. Ein ökumenisches Handbuch zur Kirchenmusik, Stuttgart 2007, 98-138, hier 99). Zu nennen sind auch die bekannten Beethovenbüsten Emile-Antoine Bourdelles (1901-1910), die Leiden und Größe des Musikers glorifizieren, oder den Denkmal-Entwurf von José de Charmoy (1905), der Beethoven als griechische Gottheit darstellt. Zu den Sakralisierungstendenzen in der Beethovenrezeption vgl. das Kapitel »Sakralisierung«, in: Rainer Cadenbach (Hg.): Mythos Beethoven: Ausstellungskatalog, Laaber 1986, 99-108.

110 Für Gaboriaud ist das die entscheidende Innovation von Rollands Biografie, die den Übergang zwischen romantischem und modernem Beethovenbild markiere: »en reprenant et en exacerbant jusqu'à l'extrême les motifs du mythe beethovenien du XIXe siècle, Romain Rolland clôt l'époque du Beethoven romantique, et ouvre sur une autre période du mythe [...]. Beethoven [...] apparaît comme une figure prométhéenne, surhumaine – mais aussi, dans le même temps, profondément humaine – qui doit agir sur un présent altéré. C'est là sans doute la véritable nouveauté du livre de Romain Rolland [...]: il actualise Beethoven et en »appelle« au musicien comme à un sauveur, dans une conception quasi animiste du génie.« Gaboriaud: Une vie de gloires et de souffrances, 151.

111 Romain Rolland: *Vie de Beethoven* [1903], Paris 1911, 80.

Mensch (auch hier in Anlehnung an das Christentum). Von dort aus ist der Übergang zur »Welt« (»donner au monde«) oder eben zur »Menschheit« möglich.

Die Wiener Gedenkrede bestätigt diesen Gedanken; sie geht in der Parallelisierung zwischen der Biografie des Komponisten und des Lebens Christi aber noch weiter, indem sie Beethovens Werk als Gegenstand einer Transsubstantiation erscheinen lässt: »Sie [Beethovens Musik] ist sein Blut. Sie ist eine Art Abendmahl, in dem die gekreuzigte Seele vor ihrer Auferstehung sich den Menschen zur Nahrung hingibt, voll ihres Leides und in ihrem Glanze.«¹¹² Mit dieser Perspektive, die nach dem Vorbild des Christentums Verherrlichung des Leidens und Glorifizierung des Einzelnen vereint, liefert Rolland die Grammatik für das UniversalklassikermodeLL. In nahezu allen Beiträgen zur Zentenarfeier finden sich die von ihm so eindrücklich variierten Topoi der Beethoven-Hagiografie wieder: das Leben in Leiden und Einsamkeit, der Kampf gegen das Schicksal, die Aufopferung für die Kunst bzw. die Menschheit, die Auferstehung durch die Musik, das Werk als Evangelium. Bemerkenswert ist, dass diese Motive offenbar so bekannt sind, dass Andeutungen und Periphrasen genügen um sie aufzurufen: Herriot nennt den Komponisten einen »Gekreuzigten«¹¹³, van Bereystin erinnert vage an »die Prüfungen, die unserem großen Meister selten erspart blieben«¹¹⁴. Den Gipfel in Pathos und Emphase erreicht Mascagni, dessen Ansprache in einem Vergleich zwischen Beethoven und Christi endet – wobei es dem Redner offenbar leichter fällt, den Namen Christi auszusprechen als den Beethovens:

»Infelice?... Sì! Infelice come un martire! Come Gesù! Morto, come Gesù in mezzo a sofferenze disumane; dopo avere come Lui, portato la Croce del Suo destino; dopo avere salito, anche Lui, il Calvario del suo dolore; morto col fiele in bocca, anche Lui, martoriato dalla tristezza umana, dall'ingratitude umana... Morto come Gesù!... Ma, come Gesù, redento! Risorto nella luce abbagliante dell'Arte sua! Risorto per il bene dell'Umanità! Immortale nella Storia, Immortale nell'Arte, Immortale nel nostro cuore, che per Lui, per la Sua Gloria avrà palpiti per omnia saecula saeculorum.«¹¹⁵

Wie lässt sich der Erfolg dieser religiös-pathetischen Rhetorik und Motivik in Wien erklären? Religiöse Sprach- und Deutungsmuster sind zunächst eine Konstante im kulturpolitischen Klassikerdiskurs der Zeit, wie die folgenden Kapitel bestätigen werden. Sie sind ein wirksames Mittel, um die Autorität eines Klassikers zu maximieren. Vereinfacht formuliert: Beethoven als absolute Leidensfigur, wie sie bei Mascagni erscheint, kann unmöglich widersprochen werden, sie dringt sich auf als Faktum. Ein weiterer Grund wurde schon im Zusammenhang mit der Ansprache von Keudells genannt: Religiöser Pathos ist nicht nur kennzeichnend für das UniversalklassikermodeLL, sondern auch für die unterschiedlichen nationalen Aneignungsformen des Klassikers zu Beginn

112 Dankesang NFP. Im Original: »[Sa musique] c'est son sang. Sa musique est une sorte d'Abendmahl, une Cène, où l'âme crucifiée et qui va ressusciter se donne en pâture aux hommes, dans sa souffrance et dans sa gloire.« Rolland: An Beethoven. Dankesang, 72.

113 »crucifié par la vie«, Ansprache Herriots, in: Adler (Hg.): Beethoven-Zentenarfeier. Festbericht, 50.

114 Ansprache van Beresteyns, in: Ebd., 54.

115 Ansprache Mascagnis, in: Adler (Hg.): Beethoven-Zentenarfeier. Festbericht, 53. Hervorhebung im Original.

des 20. Jahrhunderts, sei es in Deutschland, Frankreich¹¹⁶ oder den USA.¹¹⁷ Sie ist sozusagen der kleinste gemeinsame Nenner zwischen den Bausteinen des Universalklassikermodells, das, was bleibt, wenn man die restlichen (außen-)politischen Fragen unberührt lässt. Damit ließe sich die Rückkehr zu teilweise überholten Formen der Verehrung begründen: Die Beethovenreligion ist das brauchbarste Mittel zur Eingliederung der je nationalen Standpunkte.

Dies erklärt aber noch nicht die Überhöhung der kunstreligiösen Perspektive durch die christliche Rhetorik und Motivik. Die christliche Religion hat offenbar noch einen anderen Vorzug: Sie bietet ein Muster für die Gemeinschaftsstiftung, sowohl auf formaler als auch auf sprachlicher Ebene. Der Universalismus, der 1927 im Namen Beethovens gepredigt wird, reaktiviert die Idee der Katholizität. Nicht von ungefähr wird in Wien wiederholt auf die Vereinbarkeit Beethovens mit dem christlichen Menschen- und Weltbild hingewiesen. Bei den Feierlichkeiten ist der Vatikan durch den apostolischen Nuntius Enrico Sibilio vertreten, worauf besonders der österreichische, christlich-soziale Bundeskanzler Ignaz Seipel aufmerksam macht. Dieser lässt Beethoven in seiner Ansprache denn auch als »Vorbild« und »Führer« auf dem »rechten Weg« wirken, womit er ihn für eine christliche Ethik in Anspruch nimmt.¹¹⁸

Die feierliche Aufführung der *Missa solemnis*, die als »Ersatz«¹¹⁹ für die allzu oft aufgeführte *Neunte* gewählt wird und damit im Mittelpunkt des Konzertprogramms steht, ist ein weiteres Indiz für die Vermittlungsbemühungen zwischen christlicher Religion und Beethovenreligion. Das Werk wird einerseits als sakrale Musik, die die Transzendenz Gottes erfahrbar mache, in Anspruch genommen, andererseits wird es kunstreligiös als »eine der erhabensten Offenbarung der Tonkunst«¹²⁰ verherrlicht. Die Vermittlungsbemühungen, das sei nur am Rande erwähnt, finden ebenfalls auf konfessioneller Ebene statt: Das Verhältnis Beethovens zur Religion bzw. seine Vereinbarkeit mit dem christlichen Weltbild wird im Rahmen des musikhistorischen Kongresses diskutiert, und zwar aus katholischer und aus evangelischer Perspektive. Karl Weinmann sieht in dem Komponisten einen »positiv gläubigen Mann und [...] treuen Sohn seiner katholischen Kirche«¹²¹, während Johannes Wolf seine Kompositionen als tauglich für den evangelischen Gottesdienst erklärt.¹²² Beethoven ist also Anlass zu einer Art Ökumene, die allerdings nicht nur die katholische mit der protestantischen, sondern auch mit der kunstreligiösen Perspektive versöhnt.

Beethoven wird zugleich Gegenstand einer personellen Religion. Diese ist in ihren Riten und Ausdrucksformen an die christlich-katholische angelehnt, wie etwa in der Ansprache Hodzas deutlich wird: »la société intellectuelle de notre temps s'approche du tableau spirituel de Beethoven comme les croyants s'approchent du seuil du dôme,

116 Gaboriaud: Une vie de gloires et de souffrances, 248ff.

117 Broyles: Beethoven in America, 70ff.

118 Ansprache Ignaz Seipels, in: Adler (Hg.): Beethoven-Zentenarfeier. Festbericht, 45f. Vgl. Buch: La Neuvième de Beethoven, 223f.

119 Adler (Hg.): Beethoven-Zentenarfeier. Festbericht, 3.

120 Ebd.

121 Karl Weinmann: Beethovens Verhältnis zur Religion, in: Guido Adler (Hg.): Beethoven-Zentenarfeier. Internationaler musikhistorischer Kongress, Wien 1927, 19–24, hier 24.

122 Johannes Wolf: Beethoven Kirchenmusiker?, in: Ebd., 123–127.

purifiés de tout ce qui est banal et mesquin, *sub specie aeternitatis*.«¹²³ Mehr noch als die Idee einer Transzendenzerfahrung, die durch die Kunst und insbesondere Beethoven ermöglicht wird, ist die Vorstellung einer sich im Akt des Gedenkens bildenden Gemeinschaft (»société« hier im Sinne von »communauté«) zentral. 1927 liefert die christliche Religion die einzig mögliche Sprache der Gemeinschaftsstiftung; und das nicht nur, weil sie weltweit verbreitet und deshalb leicht erkennbar ist, sondern auch weil sie performativ die Gemeinschaft schafft, die sie postuliert.

Eindrucksvoll ist das an Rollands Rede zu beobachten, die sich durch ihre Überschrift als Messe ausgibt¹²⁴ und die im bereits erwähnten Akt der Kommunion gipfelt: »Ich lege die Huldigung dieser Tausende unbekannter Jünger dem Meister zu Füßen. Wir, die Söhne aller Völker der Erde, sind miteinander weihewoll verbunden«¹²⁵ (im Original: »nous communions en lui«¹²⁶). So kurzweilig der Moment des Gedenkens auch sein mag, er realisiert die Idee einer universalen Gemeinschaft, die das Ideal der Katholizität nicht mehr nur reaktiviert, sondern ablöst. Wie ein Echo auf Rollands Messe klingt die Ansprache des polnischen Regierungsvertreters, der den Ritus mit dem passenden Gebet ausstattet:

»Beethoven, der Du thronst im Olymp, gepriesen ist Dein Name nicht nur in dem Reich der Töne: Im Universum lag Dein Fühlen, Denken, Schaffen, das Universum wurde Dir Gemeinde, des Universums bist Du selbst ein Teil, aufgestiegen zu der Götter Nähe richtest Du die Epigonen, einigst alle Nationen, fortwirkend in die fernste Zeit – Du Heros der Vollkommenheit.«¹²⁷

Durch die zugleich eindrucksvolle und einprägsame Form des Vaterunsers stellt der Redner (hier im Unterschied zu Rolland) eine Wiederholung des Ritus in Aussicht. In dieser Gebetsparodie – die allem Anschein nach sehr ernst gemeint ist – finden sich nochmals alle Aspekte der Beethovenreligion zusammengefasst. Die christliche Rhetorik und Motivik sind die Mittel zur Anpreisung einer nach dem griechischen Vorbild modellierten Gottheit, dessen »Reich« nicht nur in der Musik, sondern im »Universum« geschehen solle. Der Rückgriff auf die christliche Religion verleiht dem Projekt einer Vereinigung der Menschheit eine Konkretheit, die durch die alleinige kunstreligiöse Verehrung nicht gegeben wäre. Was mit dem Wiener Universalismus intendiert ist, ist eine grenzenlose spirituelle Gemeinschaft, eine neue Katholizität, die durch die Anwesenheit der Kirche sogar legitimiert erscheint.

Anlässlich der Wiener Zentenarfeier wird Beethoven im kulturpolitischen Diskurs zu einer unantastbaren Autorität modelliert, die das Projekt eines politischen Universalismus unterstützen soll. Dazu wird zunächst eine Bedarfskonstellation geschaffen, die

123 Ansprache Hodzas, in: Adler (Hg.): Beethoven-Zentenarfeier. Festbericht, 56f.

124 Mit dem Begriff »Dankgesang« verweist Rolland auf die Eucharistie, die im Zentrum der katholischen Messe steht.

125 Dankgesang NFP.

126 Rolland: An Beethoven. Dankgesang, 74. Hervorhebung SP.

127 Ansprache des polnischen Regierungsvertreters von Twardowski, in: Adler (Hg.): Beethoven-Zentenarfeier. Festbericht, 55.

den üblichen (nationalen) Rahmen von Gedenkfeiern sprengt. Das Universalklassikermodell ist nach den Bedürfnissen der so konstruierten Weltöffentlichkeit abgestimmt. Den meisten Rednern in Wien ist bewusst, dass sie nicht ihre Nation ansprechen, sondern die ›Menschheit‹; dies hat Auswirkungen auf die Art und Weise, wie sie sich auf Beethoven beziehen. Daraus ergibt sich der universalistische Beethoven-Frame, der einerseits an die schon bestehenden Formen der Beethovenrezeption anknüpft, den Klassiker andererseits als Symbol und Vorbild für das, was als das zentrale Bedürfnis jener ›Menschheit‹ angesehen wird, präsentiert: die internationale Verbrüderung im Dienst des Friedens. Das Universalklassikermodell wird dabei wie ein erweitertes Nationalklassikermodell konzipiert: Es sind die Reflexe der nationalen Verehrung, die auf eine internationale Ebene übertragen werden. Zugleich integriert das Universalklassikermodell die bestehenden nationalen Klassikermodelle und lässt sie so als Teil und als Reflex des Ganzen erscheinen.

Der kulturpolitische Diskurs gibt in Wien den Ton an. Dem musikwissenschaftlichen Spezialdiskurs, der in der Organisation der Zentenarfeier als Ergänzung des kulturpolitischen Diskurses erscheint, fällt die Aufgabe der Begründung und Legitimierung des Universalklassikermodells zu.

3.1.2 Öffentlichkeitssphäre 2: internationale Musikwissenschaft – Legitimierung des Universalklassikermodells aus wissenschaftlicher Perspektive

3.1.2.1 Ein historisch-diplomatisches Konzertprogramm

Für Guido Adler, der als anerkannter Musikwissenschaftler die Wiener Zentenarfeier koordiniert, besteht zweifellos die Möglichkeit der Partizipation am kulturpolitischen Diskurs aus der Perspektive des Spezialdiskurses. Das ist zu dieser Zeit nicht besonders originell: Schließlich hatten sich die Nationalphilologien und in der Folge die nationalen Musikwissenschaften im 19. Jahrhundert mit dem Plan formiert, den Prozess der Nationsbildung zu unterstützen.¹²⁸ Diese Aufgabe überträgt Adler auf die Ebene der Menschheit. Schon 1906 hatte er die Vorbildfunktion der Musik in diesen Angelegenheiten festgehalten: »Völkerverbindend! Darin liegt das Geheimnis der Zukunft für Oesterreich. Die Kunst kann zur Erreichung solcher Ziele [...] mithelfen.«¹²⁹ Dem Musikwissenschaftler fällt dabei die Aufgabe zu, das, was in der Musik angelegt ist, in die gesellschaftspolitische Wirklichkeit zu übertragen.

128 Einen Vergleich zwischen den unterschiedlichen Nationalphilologien im 19. und 20. Jahrhundert bietet der umfangreiche Band von Frank Fürbeth, Pierre Krügel et al. (Hg.): *Zur Geschichte und Problematik der Nationalphilologien in Europa: 150 Jahre Erste Germanistenversammlung in Frankfurt am Main (1846-1996)*, Berlin 1999. Für den Bereich der Musikwissenschaft vgl. Anselm Gerhard (Hg.): *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung*, Stuttgart 1995.

129 Guido Adler: Die Bedeutung der akademischen Mozart-Feier, in: *Neue Freie Presse*, 27.1.1906. Zitiert nach: Boisits: *Ein diligens pater familias der Musikwissenschaft?*, 25.

Die Gestaltung der Zentenarfeier gibt davon ein Zeugnis, angefangen beim Konzertprogramm, das genuin musikhistorische mit kulturpolitischen Interessen verbindet.¹³⁰ Für die Werkauswahl bedient sich Adler in Korpora, die gleichzeitig in der musikwissenschaftlichen Forschung bearbeitet werden. Beethovens Schaffen erscheint historisch eingebettet, indem Werke der »Vorgänger und Meister« (Mozart, Haydn, Bach, Händel, aber auch weniger bekannter Komponisten wie Christian Gottlob Neefe, Johann Joseph Fux oder Gottlieb Muffat) zur Aufführung gelangen.¹³¹ Dazu kommt die im festlichen Rahmen eher unerwartete Präsentation von mittelalterlicher Musik in einem Konzert zur »gotischen Mehrstimmigkeit«¹³². Das insgesamt einwöchige Konzertprogramm liest sich wie ein musikhistorisches Manifest: Adler entfaltet darin seine Deutung der europäischen Musik, von den Anfängen im Mittelalter bis hin zu Beethoven, dem Höhepunkt der »Wiener klassischen Schule«, die er andernorts zum »Inbegriff tonkünstlerischer Vollendung«¹³³ deklariert hatte. Was nach Beethoven kommt – u.a. die gesamte romantische Tradition – bleibt ausgespart. Das Paradoxon einer zur Gipfelleistung erstarrten Klassik, die alles Spätere nur noch als Verfallserscheinung vorkommen lässt, wird hier greifbar.¹³⁴

Die Fokussierung auf die Wiener Klassik hat aber auch kulturpolitische Gründe. Wie Barbara Boisits festhält, sah Adler, »in seinem Weltbild stark von der habsburgischen Gesamtideologie geprägt, [...] in der Musik der Klassik das Ideal einer Völkerverständigung mit Vorbildwirkung für gesellschaftspolitische Bemühungen«¹³⁵. Dieses Ideal wird bei der Zentenarfeier reaktiviert. Indem das Konzertprogramm die Aufführung von Opern der Vorklassiker Purcell, Rameau und Pergolesi als »Huldigung für drei nicht deutsche Hauptkulturnationen der Musik«¹³⁶ (England, Frankreich, Italien) vorsieht, wird zudem metaphorisch die Möglichkeit einer Kooperation auf europäischer Ebene mit musikalischen Mitteln suggeriert.

3.1.2.2 Drei Festreden, drei Begründungen des Universalklassikermodells

Die Gestaltung des wissenschaftlichen Teils der Zentenarfeier ist ebenfalls aufschlussreich. Das Bindeglied zwischen der öffentlichen Feier und dem musikhistorischen Kongress bilden die Festreden von drei der bedeutendsten Musikwissenschaftler der Zeit, Hermann Abert, Romain Rolland und Edward J. Dent, die am 28. März in einer öffentlichen Sitzung im Festsaal der Universität gehalten werden. Die drei Vorträge erscheinen nicht im Kongressbericht, sondern im deutlich repräsentativeren Festbericht, in dem

130 Die Zusammenstellung des Konzertprogramms wird in einem Begleitheft erläutert, das im Festbericht abgedruckt ist. Vgl. Adler (Hg.): Beethoven-Zentenarfeier. Festbericht, 3ff.

131 Ebd., 3f.

132 Ebd., 37.

133 »Die Wiener klassische Schule ist von allen Kulturnationen in der ganzen musikalischen Welt als Inbegriff tonkünstlerischer Vollendung anerkannt.« Guido Adler: Die Wiener klassische Schule, in: Ders. (Hg.): Handbuch der Musikgeschichte [1924/1930], Bd. 3, München 1985, 768–795, hier 768.

134 Das bemerkt auch Paul Stefan in seinem Bericht für die *Musikblätter des Anbruch*: »Die Wiener Feier war durchaus retrospektiv. Ihr war Beethoven ein Abschluß, das Ende der von der Musikgeschichte nun einmal aufgestellten Periode der Wiener Klassiker.« Stefan: Das Wiener Beethoven-Fest, 156.

135 Boisits: Ein *diligens pater familias* der Musikwissenschaft?, 25.

136 Adler (Hg.): Beethoven-Zentenarfeier. Festbericht, 4.

auch die Ansprachen der Regierungsvertreter enthalten sind. Methodisch und thematisch fallen die Festreden sehr unterschiedlich aus. Der Beitrag Dents, eine historisch-ästhetische Kontextualisierung von Purcells Oper *Dido and Aeneas*, erfüllt auch aus heutiger Sicht die Erwartungen an einen musikwissenschaftlichen Vortrag. Der Bezug zu Beethoven (über Händel, dessen Spätwerk für Beethoven von großer Bedeutung gewesen sei¹³⁷) ist dabei sekundär; Überlegungen zur kulturpolitischen Bedeutung der Zentenarfeier bleiben ganz aus. Dents Beteiligung an der politischen Botschaft der Gedenkfeier ist also rein formal.

Anders ist das bei Abert und Rolland, die beide auf ihre Weise an den universalistischen Beethoven-Frame anknüpfen. So weist Abert gleich zu Beginn seiner Rede auf die historische Tragweite des Ereignisses hin und gemahnt, wie auch die Redner der offiziellen Festversammlung, an den Ersten Weltkrieg:

»Wir erleben in diesen Tagen das erhebende Schauspiel, daß sich um einen Meister hundert Jahre nach seinem Tode die ganze gebildete Welt huldigend schart. Wir kommen zu ihm [...] rein aus freiem, innerem Drange, und zwar zu einer Zeit, die auf allen Gebieten noch unter den Folgen alten Haders und alter Zwietracht zu leiden hat.«¹³⁸

Obwohl der normative Duktus des Vortrags und die deutlich vernehmbaren politischen Spitzen – auch für die damalige Zeit – von den Standards des Spezialdiskurses abweichen, ist Abert darum bemüht, das Universalklassikermodell aus musikwissenschaftlicher Perspektive zu untermauern. Dass dieser Zugriff auf Beethoven eine Erneuerung in der Rezeptionsgeschichte bedeutet, betont er, indem er an die frühere Stilisierung des Komponisten zum Nationalklassiker erinnert: »Beethoven als Friedenskundler? Doch wie? Dachte man nicht vor dem Kriege ganz anders über ihn? War er da für uns nicht vielmehr der Kämpfer, der Held, der uns aneferte, dem Schicksal in den Rachen zu greifen?«¹³⁹ Der Wechsel von einem deutsch-nationalen zu einem universalistischen Frame wird von Abert nicht nur registriert, sondern auch wissenschaftlich begründet. Dazu greift er auf die eigens entwickelten methodischen Grundsätze zurück, nach denen die Künstlerpersönlichkeit nicht von der allgemeinen Entwicklung der Kulturgeschichte zu trennen sei.¹⁴⁰

137 Edward J. Dent: Henry Purcell and his opera »Dido and Aeneas«, in: Guido Adler (Hg.): Beethoven-Zentenarfeier. Festbericht, Wien 1927, 74–80, hier 75.

138 Hermann Abert: Beethoven, in: Guido Adler (Hg.): Beethoven-Zentenarfeier. Festbericht, Wien 1927, 58–66, hier 58.

139 Ebd.

140 Abert hatte wenige Jahre zuvor in seiner Leipziger Antrittsvorlesung die Aufgabe der musikalischen Biografie folgendermaßen definiert: »Sie wird erstens darzutun haben, wie sich im einzelnen Künstlerleben [...] der Geist seiner Zeit und seines Volkes im allgemeinen widerspiegelt, und zweitens, wie dieser Geist in dem Künstler einen persönlichen Ausdruck annimmt.« Neu an Aberts Herangehensweise ist die Betonung des Ineinandergreifens von einzelner Künstlerpersönlichkeit und allgemeiner Kulturgeschichte: »Man sieht daraus auch zur Genüge, daß die musikalische Biographie die allgemeine Kulturgeschichte unmöglich entbehren kann. Schließlich ist ja die Musik auch keine Seite des geistigen Lebens, die hinter einem undurchdringlichen Stacheldraht ein selbstgenügsames Sonderdasein führen müßte.« Auf dieses Postulat gründet sein in Wien vorgetragenes Klassikerkonzept. Vgl. Hermann Abert: Über Aufgaben und Ziele der musikalischen Biographie, in: Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 2, Nr. 3, 1920, 417–433, hier 428f.

Ausgehend von der Biografie des Komponisten und seinem Verhältnis zu zeitgenössischen Denkströmungen (Rousseau, Kant, die Ideale der Französischen Revolution), entwirft Abert das Konzept eines Musiker-Denkens, der die Musik zu einem Ort philosophischer Reflexion erhoben habe: »Nur so viel kann man sagen, daß Beethoven in seinem unablässigen Ringen um ethische Erkenntnis die Ausdrucksfähigkeit der Musik für ethische und metaphysische Probleme in einer Weise gesteigert hat, die dieser Kunst ganz neue Reiche erschloß.«¹⁴¹ Beethoven habe, so heißt es weiter, »die Musik in einem Umfang und in einer Bedeutung wie nie zuvor zur Trägerin und Mittlerin ethischer und metaphysischer Erkenntnis erhoben.«¹⁴² Folgt man Abert, wird die Musik bei Beethoven im höchsten Sinn bedeutsam: Sie vermittele Botschaften auf andere und unmittelbare Weise, als es jede philosophische Schrift vermag. Der Inhalt dieser Botschaften? Für Abert besteht kein Zweifel: »Sein letztes Ziel, die Gemeinschaft aller im Zeichen des großen freien Menschentums, predigt er [Beethoven] mit der inbrünstigen Glut eines Glaubensstrebens.«¹⁴³

Auf der Argumentationsebene entsteht hier ein Hiatus: Wo und wie genau Beethoven sich für die Idee eines freien Menschentums einsetzt, wird nicht erläutert. Ähnlich wie in den Ansprachen der politischen Repräsentanten wird die inhaltliche Beliebigkeit durch den Rückgriff auf ein religiöses Wortfeld sowie rhetorische Einprägsamkeit kompensiert. Bedeutend ist einmal mehr das Ergebnis: Das Universalklassikermode erscheint aus der Perspektive der Musikwissenschaft begründet und bestätigt. Abert setzt dafür seine Expertise als Musikhistoriker ein und stützt sich auf seine Vorstellung einer kulturgeschichtlich orientierten Musikwissenschaft: Beethoven wird zum Vorreiter und Exempel einer Musik, die eine gesellschaftspolitische Funktion erfüllt. Mit dieser Neubestimmung des Klassikers partizipiert Abert durchaus am musikwissenschaftlichen bzw. -ästhetischen Diskurs seiner Zeit. Indem er Beethoven zum Musiker-Denker stilisiert, knüpft er an die einflussreichen Überlegungen eines Arnold Schering über Beethovens Zugehörigkeit zum Deutschen Idealismus an;¹⁴⁴ indem er auf die ethische Dimension von Musik pocht, polemisiert er sowohl gegen vermeintlich formalistische Tendenzen in der neuen Musik (Schönberg, Stravinsky)¹⁴⁵ als auch gegen den zunehmenden Einfluss der Unterhaltungsmusik.¹⁴⁶ Die Rede hält auf diese Weise die Balance zwischen Spezial- und kulturpolitischem Diskurs.

Auch Rolland erhebt Beethoven zum Symbol der Versöhnung. In seiner Rede geht er allerdings umgekehrt vor. Obwohl er sich auf neuere Ergebnisse der Beethovenfor-

141 Abert: Beethoven, 62.

142 Ebd., 63.

143 Ebd., 65.

144 Arnold Schering: Beethoven und der Deutsche Idealismus, Leipzig 1921. Bei Schering ist Beethovens vermeintliche Zugehörigkeit zum Deutschen Idealismus allerdings ein Argument, um die ›Deutschheit‹ des Komponisten zu bekräftigen. Vgl. dazu Dennis: Beethoven in German politics, 107.

145 »Mit seinem Grundsatz, daß die unerlässliche Vorbedingung für das Künstlertum ein erhöhtes Menschentum sei, wird Beethoven freilich allen Zeitaltern verdächtig sein, die nach dem Grundsatz l'art pour l'art jenes Recht der ethischen Persönlichkeit in der Kunst nur mit Vorbehalt anerkennen.« Abert: Beethoven, 65.

146 Die Rede endet mit einer Spitze gegen das »unbeethovensche amerikanisierte Zeitalter«. Ebd., 66.

schung bezieht¹⁴⁷ und damit punktuell an den Spezialdiskurs anknüpft, weist er die Autorität des Musikwissenschaftlers von sich.¹⁴⁸ Er versucht nicht, wie Abert, Beethovens Funktion als Friedenssymbol historisch-philosophisch zu begründen, sondern geht vom künstlerischen Erlebnis aus: Beethoven kann als Friedensträger bezeichnet werden, weil viele Menschen auf dieselbe Weise von seiner Musik ergriffen würden; in der ästhetischen Erfahrung würden sie die Erfahrung von Gemeinschaft machen. Rolland präsentiert sich dabei nicht als fachliche Autorität, sondern als Teil dieser Erfahrungsgemeinschaft:

»C'est par les sens que nous pénétre la pensée du grand musicien. Avant que nous puissions nous rendre compte de ce qu'elle signifie, elle imprègne notre chair; et c'est là sa magie souveraine qu'elle pétrit à leur insu, les âmes malléables, comme le sont surtout celles des femmes et des enfants. J'ai été un de ces enfants. J'ai été emporté, sans volonté, sans souffle, dans le tourbillon de cet esprit dominateur. Il a pénétré en moi, ainsi que dans les âmes de milliers de jeunes Européens. Et pour toute la vie, nous avons subi sa marque.«¹⁴⁹

Auf der Höhe des Spezialdiskurses spricht Rolland, wenn er diese unmittelbare Wirkung der Musik einzuordnen und auf strukturelle Aspekte zurückzuführen sucht, was der Methode entspricht, die er bald darauf in den *Grandes époques créatrices* anwenden wird.¹⁵⁰ Einheit (»unité«¹⁵¹), Kraft (»force«¹⁵²) und Kampf¹⁵³ (Rolland nutzt den deutschen Begriff) seien demnach die drei Grundeigenschaften von Beethovens Kompositionen, die sich selbst dem unerfahrensten Zuhörer erschließen würden.

In seiner Rede verzichtet Rolland auf die inhaltliche Festlegung der Musik. Er entwickelt vielmehr eine Art radikale Wirkungsästhetik: Die musikalische Erfahrung versetze den Zuhörer in einen Zustand, der einer Trance gleicht. Seine physische Reaktion auf Beethovens Musik beschreibt Rolland folgendermaßen: »Il fallait me retenir aux appuis de ma banquette, pour ne pas me lever, crier, quand, sous le flot de passion, se rompaient les écluses sonores.«¹⁵⁴ Die Musik wird in der Folge mit dem Yoga verglichen, und zwar einem »Yoga d'occident«¹⁵⁵, »le vrai Yoga d'Europe«¹⁵⁶. In der gleichzeitigen Verbindung und Abgrenzung von der indisch-orientalischen Tradition entwickelt

147 Rolland zitiert Walter Engelmanns Arbeiten über die Sonatenform bei Beethoven sowie Georges de Saint-Foix' Schriften zu Beethovens Jugendstil, die in den 1920er Jahren entstanden sind. Vgl. Rolland: An Beethoven. Dankgesang, 67f.

148 Seine Ausführungen über die antagonistischen Strukturen in Beethovens Musik leitet er z.B. mit der Bemerkung ein: »il est banal de le rappeler, et je m'excuse de le faire devant un public de savants musicologues.« Ebd., 69. Passagen, die auf diese Weise direkt an den Spezialdiskurs anknüpfen sowie Marker der Wissenschaftlichkeit wie Anführungszeichen und Fußnoten wurden in der deutschen Übersetzung der *Neuen Freien Presse* nicht übernommen.

149 Ebd., 67.

150 Vgl. Corbellari: Les mots sous les notes, 32off.

151 Rolland: An Beethoven. Dankgesang, 67.

152 Ebd., 68.

153 Ebd., 69.

154 Ebd., 68.

155 Ebd. Hervorhebung im Original.

156 Ebd., 69. Hervorhebung im Original.

sich eine kulturalanthropologische Betrachtungsweise, die, wenn sie heute befremdlich wirken mag, eine Antwort auf die Frage nach der Legitimität Beethovens als europäischer bzw. westlicher Identifikationsfigur leistet. Folgt man Rolland, ist die Einheit der europäischen Kultur in der Einheit der musikalischen Erfahrung begründet. Wer sich einmal von Beethovens Musik habe ergreifen – genauer: hypnotisieren¹⁵⁷ – lassen, der könne nicht mehr von ihr loslassen: »une fois qu'on l'a atteint [l'effet d'hypnose], on l'emporte avec soi, en marchant, en parlant, en travaillant, dans tous les actes de la vie quotidienne. Il est sous-jacent. Comme une huile aromatique, injectée sous la peau.«¹⁵⁸ Diese körperliche Überwältigung überträgt Rolland wiederum mithilfe einer körperlichen Metapher auf das Denken: »Le sang de notre pensée est une rivière qui roule des globules beethovéniens.«¹⁵⁹

Die Begründung einer Einheit des abendländischen Denkens durch die beethovenische Erfahrung hat etwas zutiefst Irrationalistisches, dem in Rollands Klassikerkonzept noch ein vitalistisches Moment hinzukommt. Es bleibt, dass der Umweg über die orientalische Religion dem Programm der Zentenarfeier, wenn kein im strengen Sinne musikwissenschaftliches, so doch ein kulturalanthropologisches Fundament verleiht. Der latente Vitalismus von Rollands Rede ist aber noch aus einem anderen Grund bezeichnend. Diese Gedankenströmung wurde bis dahin vor allem zur Begründung nationalistischer Konzepte herangezogen; Rolland macht sie nun für eine Art ›Europäanismus‹ bzw. ›Okzidentalismus‹ nutzbar.¹⁶⁰ Insofern erweist sich das Universalklassikermodell erneut als erweiterte Anwendung des Nationalklassikermodells.

Drei Reden, drei unterschiedliche Weisen, die kulturpolitische Botschaft der Zentenarfeier zu unterstützen. Abert modelliert ein normatives Klassikerkonzept, das mit seinen eigenen politischen und musikästhetischen Überzeugungen übereinstimmt. Das Prekäre an diesem Konstrukt ist in der Rede selbst angelegt: Das neue Beethovenkonzept löst frühere Konzepte ab und läuft infolgedessen Gefahr, selbst relativ zu erscheinen. Der Relativität versucht Rolland in seinem *Dankgesang* zu entkommen, indem er von der musikalischen Erfahrung ausgeht, die er zugleich als eine fundamental abendländische Erfahrung darstellt. Er modelliert auf diese Weise ein ahistorisches Klassikerkonzept, das inhaltlich allgemein gehalten ist. Der Schwerpunkt liegt auf der verbindenden Wirkung von Musik, nicht auf ihrem ideellen Inhalt.

Was aber ist mit Dents Rede? Inwiefern trägt auch sie zur Programmatik des Kongresses bei? Dent – das sei vorweggenommen – steht keineswegs im Widerspruch zum ideologischen Programm der Zentenarfeier. Annegret Fauser nennt den englischen Musikwissenschaftler sogar »one of the keyproponent of musical internationalism during

157 »Cette multiplication de l'idée saisie, ployée, domptée, qu'imposent à l'auditeur le martellement du rythme, les répétitions hallucinées, la brûlure sensuelle des colorations d'orchestre et des modulations, produisent sur l'esprit et les sens naïfs, sincères, qui se livrent, un effet d'hypnose.« Ebd., 68.

158 Ebd.

159 Ebd.

160 Die organizistische Metaphorik und ihre Anwendung in nationalistischen Diskursen seit Herder hat Judith Schlanger untersucht: Judith Schlanger: *Les métaphores de l'organisme* [1971], Paris 1995, 152ff.

the interwar years«¹⁶¹. Anders als Adler, Abert und Rolland sieht Dent allerdings das universalistische Potenzial Beethovens weder in seiner Person noch in seinem Werk begründet. Entscheidend sind für ihn die Strukturen, in denen Musik bzw. Musikwissenschaft gemacht wird. Den Unterschied betont er 1933 in einer programmatischen Rede in aller Deutlichkeit:

»Those who attend international congresses and festivals often have to listen to orators who discourse eloquently on the moral value of the art of music as a means of bringing all nations together in a spirit of universal brotherhood. We may respect the ideal, but in practice music does nothing of the kind.«¹⁶²

Dents Worte sind eindeutig gegen den kulturpolitischen Gebrauch von Musik gerichtet – und sei es auch für einen Zweck, den er prinzipiell unterstützt. Seine Haltung geht auf eine Trennung von Musik und Ideologie hinaus. Eine Partizipation der Musik bzw. der Musikwissenschaft an der internationalen Verständigung ist deshalb nur in Form von Kooperationen denkbar: Musikalische Internationalität sei das Ergebnis von »a spirit of international understanding in the art of music«¹⁶³. Dem spekulativen Universalismus setzt Dent einen pragmatischen Internationalismus entgegen. Diese Auffassung präsentiert er 1933 in seiner Funktion als Präsident der Internationalen Gesellschaft für Musik (IGMw) – einer Organisation, deren Grundstein im Anschluss an den musikhistorischen Kongress von 1927 gelegt wird.¹⁶⁴ Durch seine dezidiert musikhistorisch orientierte Ansprache über Purcell erteilt Dent aber schon während der Zentenarfeier implizit eine Absage an die musikwissenschaftliche Arbeit im Dienste der Kulturpolitik. Beethoven ist zu dieser Zeit der am meisten politisch funktionalisierte Komponist, er ist der Klassiker für den ideologischen Gebrauch von Musik. Indem Dent *nicht* über ihn spricht, distanziert er sich auch von eben diesem ideologischen Gebrauch.¹⁶⁵

3.1.2.3 Der musikhistorische Kongress und die Gründung der IGMw

Die Beiträge zum musikhistorischen Kongress, die gesondert vom Festbericht bei Universal Edition erscheinen, geben ein frühes Beispiel von internationaler Zusammenar-

161 Annegret Fauser: Edward J. Dent (1932-1949), in: Dorothea Baumann, Dinko Fabris (Hg.): *The History of the IMS (1927-2017)*, Basel [u.a.] 2017, 45-49, hier 45.

162 Edward J. Dent: *International exchange in music*, in: *Atti del primo congresso internazionale di musica*, Florenz 1935. Zitiert nach: Ebd.

163 Ebd.

164 Vgl. das Protokoll der Schlussitzung des Musikhistorischen Kongresses am 31. März 1927 in: Adler (Hg.): *Beethoven-Zentenarfeier. Internationaler musikhistorischer Kongress*, 392-395. Zur Geschichte der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft vgl. Dorothea Baumann, Dinko Fabris (Hg.): *The history of the IMS (1927-2017)*, Kassel 2017.

165 Die Notwendigkeit eines distanzierenden – musikwissenschaftlichen – Umgangs mit Beethoven unterstreicht Dent ebenfalls in einem kurzen Text, den er als Antwort auf eine Rundfrage der *Vossischen Zeitung* verfasst. Dort heißt es zu Beethoven und anderen historischen Komponisten: »Die Toten aber bleiben jenseits von Liebe und Haß. Sie gehören zum Gebiet der Musikwissenschaft, und Musikwissenschaft ist, oder sollte vielmehr sein, ein künstlerisches Erlebnis von eigenem Wert.« Zitiert nach Anonym: *Die Welt huldigt Beethoven*, in: *Vossische Zeitung*, 26.3.1927.

beit auf wissenschaftlicher Ebene, wie sie Dent wenige Jahre später verteidigen wird.¹⁶⁶ Bei allen methodischen Differenzen kann insgesamt von einer Spezialisierung des Diskurses gesprochen werden, die – dem Anspruch nach – mit seiner Entideologisierung einhergeht.

Sehr deutlich ist das am Vortrag des belgischen Musikwissenschaftlers Ernest Closson zu sehen, der zu dieser Zeit zu Beethovens flämischen Wurzeln forscht.¹⁶⁷ Wie Gaboriaud gezeigt hat, lässt sich seine Arbeit als Beitrag zur ›Entgermanisierung‹ und ›Französisierung‹ des deutschen Komponisten verstehen.¹⁶⁸ In Wien streitet Closson nationalistische Beweggründe allerdings ausdrücklich ab:

»Il peut paraître délicat, de la part d'un Belge s'adressant à un public allemand, d'insister sur les particularités qui rattachent à son pays un grand maître allemand. J'ai à peine besoin de dire que, ce faisant, je n'ai pas été mu par un nationalisme qui, en l'occurrence, serait mesquin et ridicule.«¹⁶⁹

Die Wahl des Sujets begründet Closson theoretisch, indem er sich auf den Determinismus und die Psychologie beruft: Um Beethovens Werk verstehen zu können, sei es notwendig, sich auch mit seiner flämischen Prägung auseinanderzusetzen.¹⁷⁰ Die Zurückweisung nationalistischer Motive kann man als rein rhetorische Vorsichtsmaßnahme ansehen. Offenbar geht Closson aber davon aus, dass Wissenschaft und (nationalistische) Ideologie sich gegenseitig ausschließen. Die Intention ist da, durch eine größere Wissenschaftlichkeit ein neutrales Gesprächsklima zu schaffen.

Wie prekär dieser Konsens ist, zeigt der Beitrag des Bonner Professors Ludwig Schiedermaier, der ebenfalls zu Beethovens Jugend forscht. Auch er betont eingangs, dass »in diesem ersten wissenschaftlichen Kreise auf die Nationalitätsfrage bei Beethoven nicht besonders eingegangen werden«¹⁷¹ müsse. Allerdings erteilt er gleich darauf eine klare Absage an die französischen (und belgischen) Ansprüche auf den »rheinländischen« Musiker: »Der Sinn für französische Musik ist zeitweise gewiß erkennbar, aber er ist wie bei anderen Rheinländern jener Zeit nur von peripherischer Bedeutung, ähnlich wie die Napoleon-Schwärmerei einen vernichtenden Stoß erfährt, sobald sie mit

166 Der Wiener Kongress ist zwar nicht die erste internationale Zusammenkunft von Musikwissenschaftlern in der Zwischenkriegszeit (1924 hatte ein ähnliches Treffen in Basel stattgefunden). Die internationale Struktur wird jedoch erst 1927 dauerhaft gesichert. Zur Vorgeschichte der IGMw vgl. Martin Kirnbauer: A »Prelude« to the IMS, in: Dorothea Baumann, Dinko Fabris (Hg.): *The History of the IMS (1927-2017)*, Kassel 2017, 11-19.

167 Ernest Closson: *L'élément flamand dans Beethoven*, Brüssel 1928.

168 Gaboriaud: *Une vie de gloire et de souffrances*, 440.

169 Ernest Closson: *Les particularités flamandes de Beethoven*, in: Guido Adler (Hg.): *Beethoven-Zentenarfeier. Internationaler musikhistorischer Kongress*, Wien 1927, 16-18, hier 16.

170 Ebd.

171 Ludwig Schiedermaier: *Beethovens rheinische Jugend*, in: Guido Adler (Hg.): *Beethoven-Zentenarfeier. Internationaler musikhistorischer Kongress*, Wien 1927, 7-10. Zu Schiedermaier und seiner Nähe zur nationalsozialistischen Weltanschauung vgl. Dennis: *Beethoven in German politics*, 139f. Dennis nennt Schiedermaiers vielgelesene Monografie *Der junge Beethoven von 1925* »an extensive effort to prove Beethoven's Germanic racial roots«.

rheinischen Grundanschauungen in Widerstreit gerät.«¹⁷² Die Behauptung von wissenschaftlicher Neutralität ist in diesem Fall rein formal.

Trotz solcher manifesten Widersprüche stößt der musikhistorische Kongress eine Reflexion über den Status und die Funktion des musikwissenschaftlichen Spezialdiskurses im Verhältnis zum kulturpolitischen Diskurs an. So sind es ebenfalls wissenschaftliche Motive, die auf der Schlusssitzung des Kongresses von dem Franzosen Henry Prunières angeführt werden, um die Gründung einer internationalen Vereinigung von Musikwissenschaftlern (»coopération internationale musicologique«) zu rechtfertigen: »La science doit être internationale. On ne peut prétendre restreindre aux limites d'une frontière des recherches historiques ou bibliographiques, alors que les documents sont aujourd'hui épars dans le monde entier.«¹⁷³ Prunières fordert die institutionelle Grenzenlosigkeit der Forschung: Was ihm vorschwebt, ist eine Art wissenschaftliche Parallelgesellschaft, die unabhängig von national- und kulturpolitischen Fragestellungen bestehen könnte. Die Beethovenforschung, die, wie der musikhistorische Kongress bezeugt, in der Zwischenkriegszeit tatsächlich international ist,¹⁷⁴ liefert ein gutes Argument für die Notwendigkeit solcher Strukturen. Der Fall Beethoven ist besonders geeignet, um eine internationale Kooperation zu legitimieren; mit anderen Komponisten wie etwa Rameau oder Purcell, die zu dieser Zeit vorrangig national rezipiert werden, ließe sich das Vorhaben nicht so gut begründen. Insofern nutzt Prunières Beethoven als Exempel für die tatsächliche Internationalität der Musikwissenschaft.

Dass die (Musik-)Wissenschaft und nicht die Politik der eigentliche Ort für die Verwirklichung eines ›Universalismus‹ sei, ist eine Vorstellung, die erst in der Nachkriegszeit wieder aufgegriffen und zum Teil realisiert wird. Das Postulat der Neutralität der (Musik-)Wissenschaft und die Forderung nach einer Spezialisierung des Diskurses, die dieser Vorstellung zugrunde liegen, werden im Kern aber schon 1927 am Beispiel Beethovens formuliert. So ambivalent sich die konkreten Umsetzungen dieses Postulats in der Zeit bewerten lassen, so scheint es doch eine ernst zu nehmende Alternative zu gleichzeitigen Tendenzen der Politisierung und Ideologisierung in den Philologien zu bieten; auf Dauer gesehen ist diese Strategie die erfolgreichste.

Durch die Einbindung der Musikwissenschaft bei der Wiener Zentenarfeier erscheint die Modellierung Beethovens zum Universalklassiker mit der Funktion völkerverständigend zu wirken, begründet und bestätigt. Obwohl sowohl Rolland als auch Dent und Prunières die Funktionalisierung des Komponisten im kulturpolitischen Diskurs kritisch beleuchten, stellen ihre Zugänge keine ernsthafte Infragestellung des Gesamtkonzepts dar. Rollands kulturanthropologisch begründeter ›Europäanismus‹ und Dents und Prunières' wissenschaftlicher Internationalismus unterstützen *in fine* die Botschaft von Beethovens Integrationsleistung auf internationaler Ebene. Die Verschränkung von kulturpolitischem und musikwissenschaftlichem Diskurs trägt somit zur erfolgreichen Etablierung Beethovens als Universalklassiker bei. Mit dem

172 Schiedermaier: Beethovens rheinische Jugend, 10.

173 Henry Prunières auf der Schlusssitzung des Musikhistorischen Kongresses am 31. März 1927. Zitiert in: Adler (Hg.): Beethoven Zentenarfeier. Internationaler musikhistorischer Kongress, 392.

174 In der Sektion Beethoven tragen Forscher aus 10 europäischen Staaten sowie den USA vor. Vgl. Inhaltsverzeichnis, in: Ebd., 402f.

Bildungsdiskurs, mit dem sich der folgende Abschnitt befasst, wird kein solcher Zusammenschluss beabsichtigt. Trotzdem kann davon ausgegangen werden, dass die Vermittlung der Beiträge zur Wiener Zentenarfeier an breite soziale Schichten zur Durchsetzung und Stabilisierung des universalistischen Beethoven-Frames beigetragen hat.

3.1.3. Öffentlichkeitssphäre 3: Beethoven in der Volkshochschule – Stabilisierung des Universalklassikermodells durch seine Popularisierung

Wenn im kulturpolitischen Diskurs davon die Rede war, die ›Menschheit‹, also einen universalen Adressatenkreis zu erreichen, dann bedeutete dies: die Menschen aus allen Nationen der Welt. Im Bildungsdiskurs geht es nicht mehr primär um diese diplomatisch-politische Auffassung von Universalität, sondern um eine soziale. ›Universal‹ bedeutet: alle Menschen, egal welcher gesellschaftlichen Schicht sie angehören. Der Begriff ist hier synonym mit ›populär‹: Beethoven ist ein Universalklassiker, weil er ›alle Menschen‹ anspricht. Diese Form des Universalismus ist besonders bei Rolland ausgeprägt: In seiner Rede ist er darum bemüht die »Zuhörer von großer Schlichtheit« oder die »Tausenden schlichten Leute«¹⁷⁵ einzubeziehen, die in seinen Augen ebenso die ›Menschheit‹ ausmachten. So betont er emphatisch, dass Beethovens Lehre »nicht bloß für die Künstler, sondern für alle Menschen!«¹⁷⁶ sei. Im Folgenden wird untersucht, inwiefern dieses Versprechen, ›alle Menschen‹ einzubeziehen, im Kontext des Jubiläums eingelöst wird.

3.1.3.1. Popularisierungspraktiken im Kontext des Jubiläums

»8 abends Professor Artur Wildner bringt die von Romain Rolland anlässlich der Beethoven-Feier an der Wiener Universität gehaltene Rede in deutscher Sprache zum Vortrag. Eingeleitet wird die Vorlesung durch den Vortrag eines Beethovenschen Werkes am Klavier. Eintritt frei!«¹⁷⁷

Diese knappe Ankündigung ist die einzige Informationsquelle zur dritten Medialisierung von Rollands *Dankgesang*. Gut möglich, dass der Autor selbst nichts von der Wiederholung seiner Rede an der Volkshochschule Ottakring knapp zwei Wochen nach seinem eigenen Auftritt in Wien erfuhr. Der Vortrag reiht sich in das Programm der Vorlesungen und Kursen ein, die in der Zwischenkriegszeit den Alltag der zahlreichen Institutionen für Volks- und Erwachsenenbildung in Deutschland und Österreich ausmachten. Er wird auch nicht als besondere Jubiläumsveranstaltung angekündigt. Wichtiger ist der Vermittlungsgedanke, handelt es sich doch um die Wiedergabe einer Rede über einen kanonischen Klassiker, der von einem anerkannten Schriftsteller an der

175 Dankgesang NFP. Im Original: »les auditeurs les plus humbles, même les moins habitués à l'analyse des sentiments«; »des milliers d'humbles gens«. Rolland: An Beethoven. Dankgesang, 69 u. 74.

176 Dankgesang NFP. Im Original: »Haute leçon, et pas seulement pour les artistes, – pour tous les hommes!« Ebd., 73.

177 Anonym: Volksbildung, in: Arbeiter-Zeitung, 13.4.1927. Vgl. auch Anonym: Volksbildung, in: Kleine Volkszeitung, 13.4.1927.

Universität gehalten wurde. Der Text wird durch seine Übersetzung ins Deutsche und den mündlichen Vortrag durch einen Volkshochschuldozenten einer Rezipientengruppe – der Arbeiterschicht – zugänglich gemacht, die sonst nur am Rande von der Zentenarfeier erfahren haben dürfte.

Die kurze Zeitungsnotiz wäre kaum der Rede wert, würde sie nicht auf einen zentralen Aspekt des Beethovenjubiläums 1927 hinweisen, nämlich die massive Popularisierung der Biografie und der Musik des Komponisten. Das dichte Netzwerk an Volksbildungseinrichtungen, die in den 1920er Jahren einen regelrechten Boom erfahren,¹⁷⁸ aber ebenso die Massenmedien Presse, Film und Rundfunk werden zu diesem Zeitpunkt eingesetzt, um das Wissen über Beethoven möglichst breiten Bevölkerungsschichten zu vermitteln. So werden in Vorbereitung auf das Jubiläum mehrere Beethovenfilme gedreht und unter großem Werbeaufwand vertrieben.¹⁷⁹ Im Radio werden unzählige Sendungen über den Komponisten angeboten. Ein Beispiel ist die 12-teilige Reihe der Mitteldeutschen Rundfunk AG (Mirag) mit dem Titel *Das Zeitalter Beethovens im Spiegel der Kultur*: Kombiniert werden Beethovenabende, die aus Vorträgen und Werkaufführungen bestehen und wöchentlich im Radio übertragen werden, mit illustrierten Ausführungen des Schriftstellers Valerian Tornius zum biografischen, historischen und kulturellen Kontext in der Programmzeitschrift *Die Mirag*.¹⁸⁰ Ein durchaus anspruchsvolles Programm, das dem Selbstverständnis des Rundfunks als Bildungsinstanz entspricht bzw., um eine damalige Redeweise zu verwenden, als »Hochschule der Millionen«¹⁸¹.

Zu diesen neuen medialen Formaten der Wissensvermittlung kommen die traditionsreichen Gesangs- und Orchestervereinigungen als Orte der Vermittlung des klassischen Repertoires hinzu.¹⁸² Sie organisieren zum Teil eigene Beethovenfeste, werden aber gelegentlich auch in Gedenkveranstaltungen einbezogen. Laut einer Zeitungsnotiz folgte der Linzer Sängerbund der Wiener Festaufführung der *Missa Solemnis* im Radio, um sich an der Interpretation des Staatsopernchors unter der Leitung von Franz Schalk ein Beispiel zu nehmen.¹⁸³ An diesem – zugegeben anekdotischen, aber dennoch reprä-

178 Dieter Langewiesche spricht von einem »Volkshochschulgründungsfieber« für die Zeit der Weimarer Republik. Dieter Langewiesche: *Erwachsenenbildung*, in: Ders., Heinz-Elmar Tenorth (Hg.): *Handbuch der deutschen Bildungsgeschichte*, Bd. V: *Die Weimarer Republik und die nationalsozialistische Diktatur*, München 1989, 337–370, hier 341.

179 Vgl. Jürgen Pfeiffer: *Beethoven im Film. Eine kommentierte Filmographie*, in: Helmut Loos (Hg.): *Beethoven und die Nachwelt. Materialien zur Wirkungsgeschichte Beethovens*, Bonn 1986, 223–242; Hans Jürgen Wulff: *Ludwig van Beethoven im Film*, in: *Medienwissenschaft: Berichte und Papiere*, Bd. 16, Nr. 179, 2018, 1–14. In der Pariser Presse wird über einen durch den *Synchronisme cinématique* produzierten Beethovenfilm berichtet, der allerdings nicht nachgewiesen werden konnte. Vgl. Anonym: *Le film du centenaire: Beethoven in: Le Soir*, 9.4.1927. Die Zeitschrift *Lectures pour tous* veröffentlicht vier Bilder aus diesem »film historique«. Vgl. Anonym: *Le centenaire de Beethoven in: Lectures pour tous*, Mai 1927.

180 Vgl. Valerian Tornius: *Das Zeitalter Beethovens im Spiegel der Kultur*, in: *Die Mirag*, 1.1.–19.3.1927.

181 So der Reichrundfunkkommissar Hans Bredow in einer Ansprache anlässlich des dreijährigen Bestehens der Mirag. Zitiert nach: Anonym: *Der große Festakt der Mirag*, in: *Die Mirag*, 2.4.1927.

182 Zur Geschichte der Gesangsvereine vgl. Friedhelm Brusniak: *Art. Chor und Chormusik*, in: *MGG* 2, Bd. 2 (Sachteil), Kassel [u.a.] 1995, 766–824.

183 Vgl. Anonym: *Eine Chorprobe mit Radio*, in: *Neue Zeitung*, 31.3.1927.

sentativen – Beispiel vom Einsatz der neuen Massenmedien in der Musikvermittlung wird die vertikale Streuungslogik sichtbar, die dem Bildungsdiskurs im Kontext des Jubiläums zugrunde liegt. Beethoven – d.h. ein Komplex aus musikhistorischem Wissen, musikalischen Praktiken, einem bestimmten Werkekanon sowie den mit Beethoven assoziierten ethischen Werten – wird von einem gesellschaftlichen ›Oben‹ in ein gesellschaftliches ›Unten‹ transportiert. Solche Bestrebungen können unterschiedlich begründet werden: Die Musik- und im Allgemeinen die Kunstvermittlung wird im nationalistischen und völkischen Diskurs zur Kohäsionsbildung innerhalb der Volksgemeinschaft,¹⁸⁴ im sozialistischen Diskurs zur demokratischen Erziehung oder zur Emanzipation von sozial unterprivilegierten Klassen eingesetzt.¹⁸⁵ Gemeinsam ist allen politischen, konfessionellen oder sozialen Ansätzen der Glaube am ethischen Potenzial der Kunst. Die Berührung mit dem Schönen soll der moralischen Veredelung der Massen dienen. Im Fall der Wiedergabe von Rollands Ansprache in der Volkshochschule Ottakring kann davon ausgegangen werden, dass es die universalistischen Werte Brüderlichkeit und Frieden sind, die an die Arbeiterschicht weitergegeben werden sollen.

Obwohl sich Rolland kaum um die Vermittlung seiner Gedanken über Beethoven an breite Schichten bemüht, finden sich in seiner Rede vereinzelt Anknüpfungen an den Bildungsdiskurs. Wie im Fall des kulturpolitischen Diskurses spricht sich der Schriftsteller entschieden gegen die Funktionalisierung des Komponisten aus. Beethovens Musik, erklärt er, sei zwar das beste Vorbild für eine »große Volksmusik«¹⁸⁶. Diese sei aber keineswegs als eine »soziale Kunst« (»art social«¹⁸⁷) aufzufassen, d.h. als eine sozial nützliche und nutzbare Kunst, die der Vermittlung von Wissen und Werten diene.¹⁸⁸ Vielmehr sei von Beethovens Werk eine Veredelung des »Volks« zu erwarten, denn der Komponist sei, so Rolland weiter, »der Sänger des idealen Volks nur, eines Volkes, das größer, reifer sein wird als das heutige, des Volkes, das da kommen muß«¹⁸⁹. Indem er sie vom »art social« abgrenzt, gibt Rolland zu verstehen, dass seine »große Volksmusik« nicht als Vereinfachung und Anpassung der Musik an die Bedürfnisse der Masse aufzufassen sei (also als *top-down*-Bewegung), sondern als Stimulation zu ihrer Erhebung (also als *bottom-up*-Bewegung). Man könnte den Gedanken so paraphrasieren: Durch die musikalische (beethovensche) Erfahrung wird die (reale) Masse zum (idealen) Volk.

184 Vgl. Paul Ciupke (Hg.): »Die Erziehung zum deutschen Menschen«: völkische und nationalkonservative Erwachsenenbildung in der Weimarer Republik, Essen 2007.

185 Vgl. Josef Olbrich: Geschichte der Erwachsenenbildung in Deutschland, Opladen 2001, 107ff.

186 Dankesang NFP. Im Original: »une grande musique populaire«. Rolland: An Beethoven. Dankesang, 72.

187 »Il ne s'agit jamais d'un art qui se subordonne à des intentions utilitaires [...] – ce qu'on appelle aujourd'hui un art social.« Rolland: Actions de grâce à Beethoven, 11. Der Zusatz zum »art social« fehlt in der Fassung des Festberichts sowie in der deutschen Übersetzung von Erwin Rieger (NFP).

188 Zum Begriff »art social«, der im Kontext der Dritten französischen Republik verschiedentlich diskutiert wird, vgl. Catherine Méneux: Introduction: L'art et la question sociale au début de la IIIe République, in: Dies., Neil McWilliam, Julie Ramos (Hg.): L'art social de la Révolution à la Grande Guerre. Anthologie de textes sources 2014, online unter <http://journals.openedition.org/inha/5575>

189 Dankesang NFP. Im Original: »le chantre par excellence du peuple idéal, du peuple plus grand, plus mûr que celui d'aujourd'hui, du peuple qui doit être.« Rolland: An Beethoven. Dankesang, 72.

Rolland geht noch einen Schritt weiter, wenn er in der Musik nicht nur die Möglichkeit einer Teilhabe am Guten und Schönen, sondern am Göttlichen angelegt sieht. Dazu beruft er sich auf eine von Ferdinand Hiller überlieferte Aussage Beethovens: »Man sagt *vox populi vox dei*, – ich habe nie daran geglaubt.«¹⁹⁰ Anders als etwa Arnold Schmitz, der diese Worte zur selben Zeit als Beweis für Beethovens antidemokratische Gesinnung anführt,¹⁹¹ sieht Rolland in der Aussage eine Bestätigung seiner Idee des erhebenden Potenzials der Musik:

»Nein, nicht die *Vox populi* ist die *Vox Dei*. Vielmehr soll die *Vox Dei* die *Vox populi* sein. Diese ist es, für deren Ausleger, für deren Sendboten zu den Menschen Beethoven sich hält. Und das beste Mittel, ihnen zu dienen, besteht darin, daß man sie diese durchaus reine Stimme vernehmen läßt ohne irgend etwas von ihrer Kraft und ihrer geheimen Wahrheit zu mindern.«¹⁹²

Wie Beethoven – der hier als prometheische Figur erscheint – die Stimme Gottes unmittelbar an die Menschen weitergibt, so soll auch seine Musik unmittelbar an das *populus* weitergegeben werden. Die Vorstellung einer Diskursivierung und damit einer Funktionalisierung des Klassikers im Bildungsdiskurs ist Rolland fremd: Beethovens Musik wirke von allein und bedürfe keiner Vermittlungsinstanz.

So unmittelbar wie behauptet ist das allerdings nicht. Das zeigt der einzig konkrete Hinweis auf die Art und Weise, wie Rolland sich die populäre Teilhabe am musikalisch Göttlichen vorstellt: »Egmont«, die Messe in C-Dur oder [die] Chöre der »Neunten« [sollten] die Eckpfeiler unserer Volksfeste sein.«¹⁹³ Rolland bedient sich unoriginellerweise der Werke, die zu seiner Zeit als die prägnantesten, einfachsten und eben populärsten bei Beethoven gelten. Trotz des Seitenhiebs auf den »art social« bleibt Rolland also den damals gültigen Auffassungen von Kunstvermittlung verpflichtet. Ob sie nun als Aufwärts- oder Abwärtsbewegung gedacht sind, gemeinsam ist ihnen die vertikale Ausrichtung. In beiden Fällen liegt die Vorstellung eines gesellschaftlichen »Unten« vor, das es durch den Einsatz von Kunst zu erheben gelte.

3.1.3.2. Inszenierte Popularität/Universalität

Das Echo der erwähnten Popularisierungspraktiken ist schwer auszumachen. Es ist aber anzunehmen, dass es gering bleibt. Zeitgenössischen Ermittlungen zufolge besuchten etwa 1 bis 5 % der deutschen Arbeiter und Angestellten regelmäßig oder punktuell Volksbildungseinrichtungen.¹⁹⁴ Auch die Massenmedien Film und Radio erreichten bei Weitem nicht die gesellschaftliche Totalität, die sie vorgaben anzusprechen. Dass Rollands *Dankgesang* in einer Volkshochschule vorgetragen wurde und dass noch so viele Versuche der Popularisierung des Wissens über Beethoven im Kontext des Jubiläums unternommen wurden, sagt nichts über die Wirkung dieser Vermittlungsversu-

190 Ferdinand Hiller: Aus den letzten Tagen Ludwig van Beethoven's, in: Ders.: Aus dem Tonleben unserer Zeit, Leipzig 1871, 169–179, hier 174.

191 Schmitz: Das romantische Beethovenbild, 61.

192 Dankgesang NFP.

193 Ebd.

194 Vgl. Langewiesche: Erwachsenenbildung, 357f.

che aus. Trotzdem ist die Idee, dass das Jubiläum von 1927 nicht nur die Angelegenheit einer privilegierten Schicht sei, sondern das gesamte Kollektiv betreffe, in nahezu allen Reden und Beiträgen anzutreffen. Sie gründet auf der Überzeugung, dass Beethoven ein populärer Klassiker sei.

Ein geradezu klischeehaftes Beispiel für eine solche Projektion von Popularität findet sich in einem französischen Bericht über die Stimmung in Wien im Kontext des Jubiläums:

»Aux cafés les garçons sont distraits, les contrôleurs de tramways semblent vous dédaigner. C'est que les membres de ces nobles compagnies répètent en leur mémoire la partie qu'ils doivent tenir lors des fêtes de Beethoven que le Syndicat des garçons de café, celui des contrôleurs et d'autres encore vont donner sous peu. [...] Dans les pourtours de la ville: Heiligenstadt, la cité sainte où fut écrit le fameux Testament, d'une cour herbue que le printemps décore, on entendit l'autre soir s'échapper de mélodieux messages: Quelques jeunes amateurs, munis de leurs instruments, étaient venus en ce lieu. Et les pierres qui avaient connu Beethoven se sont éveillées à l'écho d'un quatuor dont elles avaient peut-être abrité l'éclosion. Cette petite rue baroque que le siècle n'a pas touchée, cette maison blanche, vibrante d'harmonie, c'était peut-être, évocation féérique et lointaine, la plus tendre fête de tout le Centenaire.«¹⁹⁵

Gänzlich von ihren Chorpartien eingenommene Arbeiter und in bukolischer Atmosphäre musizierende Laien: So stellt sich ein französischer Journalist ein von Beethoven durchdrungenes Volk vor. Dass diese verklarte Vision, die als märchenhafte Erscheinung markiert wird (»évocation féérique et lointaine«), der fernen und fremden Wiener Bevölkerung zugeschrieben wird, lässt schon erahnen, dass es sich mehr um eine Wunschkonstruktion handelt denn um eine realistische Beschreibung. Die schemenhafte Erwähnung der Arbeiter und ihrer Verbände bestätigt den Eindruck der Idealisierung. Dem Traum von Beethovens Popularität wird allerdings keine sich anders darstellende Wirklichkeit entgegengehalten. Im Gegenteil: Die populäre Praxis wird als die authentischste Form der Beethovenverehrung präsentiert und den notwendig künstlichen Gedenkveranstaltungen im offiziellen Rahmen entgegengestellt.

Diese projizierte Popularität/Universalität ist die Grundlage, auf der die Funktionalisierung Beethovens zum Universalklassiker im kulturpolitischen Diskurs aufbaut. Das wird deutlich, wenn man die Kritik Rollands an der Wiener Zentenarfeier liest:

»Le peuple était absent, on ne l'avait point invité. Ces fêtes se déroulaient devant des privilégiés. Rien n'eût été plus blessant pour le cœur de Beethoven, ce grand cœur généreux, ouvert à toute l'humanité, et dont, aujourd'hui, les proches sont ces masses populaires nouvellement labourées et ensemencées par sa musique, qui leur est devenu un Evangile de force morale et de bonté. [...] A l'apothéose de Beethoven, le plus vrai de ses amis, le plus fidèle, – le peuple – a fait défaut.«¹⁹⁶

195 Eugène Steinhof: Comment Vienne se prépare au centenaire de Beethoven, in: *L'Intransigeant*, 24.3.1927.

196 Rolland: Les fêtes du centenaire de Beethoven à Vienne, 116. Ähnlich wie Rolland argumentiert Romans in seinem Bericht: »Pour achever de marquer la grandeur et l'universalité de Beethoven, était-il vraiment impossible d'organiser une vaste cérémonie où l'homme de la rue, celui qui n'a pas

Die »Volksmassen« (»masses populaires«), für die Rolland sich einsetzt, sind das Surrogat für die Idee von Menschheit (»humanité«), die immer wieder in den Gedenkreiden beschworen wird. Begründet wird dieser Gedanke auf zweifache Weise. Einerseits schließt Rolland ausgehend von der historischen Figur des Komponisten und dessen Zerwürfnissen mit der Wiener Aristokratie, die zu dieser Zeit ein Topos der Beethovenliteratur sind, auf Beethovens Volksnähe. Das »Volk« (»le peuple«) – hier als soziale Kategorie gedacht – wird auf diese Weise als der ideale Adressat seiner Werke präsentiert. Andererseits konstruiert Rolland das Volk zum idealen Rezipienten. In einer von modernen Kunst- und Denkströmungen destabilisierten Moderne scheint ihm ein authentisches Verhältnis zum Werk des Klassikers nur noch in den unberührten »Volksmassen« möglich. Die landwirtschaftliche Metaphorik, die Rolland bemüht, um diese ideale populäre Rezeption zu veranschaulichen, ist kennzeichnend für seine Vorstellung von der Wirkung Beethovens auf die Massen: Die Musik ließe einen unfruchtbaren Boden gedeihen, und zwar in einem qualitativen, ethischen Sinn. Charakteristisch ist schließlich, dass Rolland seine parareligiöse Darstellung von Beethovens Werk als »musikalischem Evangelium«¹⁹⁷ hier auf die populäre Rezeption überträgt. Alle idealen Konzeptionen von Beethoven und seiner Musik werden erst in der populären Rezeption tatsächlich realisiert. Die Vorstellung von Popularität dient also der Bestätigung von Rollands Klassikerkonzept.

Natürlich ist Rollands Behauptung von Beethovens Popularität mindestens genauso stereotyp und verklärt wie die des oben zitierten Journalisten. Sie erfüllt zudem eine polemische Funktion, dient sie doch sowohl der Kritik an den offiziellen Gedenkveranstaltungen als auch der Abgrenzung gegenüber einer als dekadent wahrgenommenen modernen Gesellschaft. Anders als der Journalist versucht Rolland allerdings sein Argument zu fundieren, indem er konkrete Belege für die Wirkung Beethovens auf die Volksmassen anführt, und zwar die Beethovenfeiern des Deutschen Arbeitersängerbunds sowie die zahlreichen Veranstaltungen in deutschen Volkshochschulen und Vereinen.¹⁹⁸ Man kann das als Zirkelschluss bewerten: Die Popularisierungspraktiken, deren Ziel es ja ist Beethoven populär zu machen, dienen Rolland als Beleg für Beethovens behauptete Popularität.

Dass der Bildungsdiskurs im selben Maß der Verbreitung von Kunst in sozial unterprivilegierten Klassen und der Bestätigung einer projizierten Popularität dient, legen die Versuche einer Inszenierung von Popularität im Rahmen des Jubiläums nahe. Denn im Grunde kommt kaum eine Gedenkrede ohne die Vorstellung der Popularität des Klassikers aus oder, um es mit den Worten der Zeit zu sagen, seines Wirkens

de smoking et qui ne sait pas la date de la Première de Fidelio, sentit que le héros lui appartenait à lui aussi?» Romain: Une fête européenne. Hervorhebung SP.

197 »Cette absolue simplicité et vérité [von Beethovens Spätwerk] est, en même temps que la suprême conquête de l'art, la plus virile vertu morale. Ceux qui s'en sont pénétrés, dans l'Évangile musical de Beethoven, ne peuvent plus supporter le mensonge dans l'art et dans la vie.« Rolland: Actions de grâce à Beethoven, 14.

198 »J'attire l'attention sur les monumentales fêtes Beethoveniennes, organisées à Dresde et à Berlin, par le *Deutscher Arbeitersängerbund* [...], sur les journées beethoveniennes, annoncées [...] par la *Volkshochschule* de Thuringe, et sur les célébrations beethoveniennes des *Vereine populaires*.« Rolland: Les fêtes du centenaire de Beethoven à Vienne, 116.

im »Volk« – egal, ob das Volk (wie bei Rolland) als soziale oder (wie etwa in der oben erwähnten Rede des Reichsinnenministers von Keudell) als nationale Gegebenheit gedacht ist. Auf dieser Vorstellung gründet die Behauptung, Beethoven könne im internationalen Kontext als Friedens- oder im deutschen Kontext als Einheitsstifter wirken. Ohne die Projektion einer Gemeinschaft, die als Träger der jeweiligen Klassikermode fungiert, blieben solche Funktionszuschreibungen bloße Behauptungen. Deshalb ist die Idee von »volkstümlichen« Festen, wie sie für die Wiener Zentenarfeier etwa Stefan Zweig ersehnt,¹⁹⁹ so wichtig: In der Teilnahme der Massen soll die Popularität/Universalität sicht- und erfahrbar gemacht werden. Im Kontext des Beethovenjahrs fehlt es nicht an Vorschlägen, wie eine solche Teilnahme zu konzipieren wäre: beispielsweise durch die Vereinigung sämtlicher Männerchöre Wiens, die zusammen mit den Wiener Philharmonikern »ein würdiges Volksfest« veranstalten könnten, »eine Weihestunde für Tausende von Menschen, deren Wucht und Größe sich in aller Herzen unauslöschlich eingraben müßte«²⁰⁰. Denn, so der Autor dieses Vorschlags,

»mit den Instrumenten und mit den menschlichen Stimmen klängen alle Herzen der vielen Tausenden, die als Zuhörer diesem Feste beiwohnen könnten, im harmonischen Zusammenhang, es wäre ein Fest der Freude und der Weihe, würdig dessen, der uns das herrliche Tonwerk geschenkt und damit Glück und Freude in Millionen Menschenherzen gelegt hat.«²⁰¹

Die Argumentation ist ähnlich wie bei Rolland: Die Masse der Teilnehmer wirkt stellvertretend für die »Millionen Menschenherzen«, die von Beethovens Musik berührt worden seien. Die Musik als kollektive Praxis bietet sich besonders für solche Inszenierungen einer populären Partizipation an; sie liefert ebenfalls die passende Metaphorik von Harmonie und Einklang. Was die Beispiele einer inszenierten Popularität/Universalität durch den Einsatz von Chören oder breiten Festgemeinschaften zeigt, ist, dass zwischen den Vorstellungen von Beethovens Popularität und der realen Popularisierungspraxis keine wirklichen Interaktionen bestehen.

Das bedeutet nicht, dass Beethoven nicht Gegenstand einer populären Praxis sei. Nur wird diese nur dann in der Gedenkpulistik registriert, wenn sie die eigene Botschaft bestätigt. Ein Beispiel dafür liefert der *Festbericht* der Wiener Zentenarfeier. Darin wird auf der allerletzten Seite knapp über »Veranstaltungen außerhalb der offiziellen Feier« referiert. Von Lokalfeiern in Volks- und Musikschulen, von Radiovorträgen und von Aufführungen der *Neunten* durch Körperschaften und Sängerbünden – also von den besprochenen Popularisierungsbemühungen – ist dort die Rede sowie von privaten Ehrungen des Komponisten. Der Kommentar dazu lautet: »Das Beethoven-Bekenntnis wurde offen und im engen Kämmerlein abgelegt: eine höchst wichtige, bedeutsame Ergänzung der offiziellen Feier.«²⁰² Paradox an dieser Inanspruchnahme, die als Beweis

199 »Moi j'ai rêvé d'une grande manifestation populaire, d'une manifestation humaine – il [Guido Adler] en a fait un congrès avec de la musique.« Brief Zweigs an Rolland vom 27.1.1927, in: Rolland, Zweig: Correspondance 1920-1927, 631.

200 Rudolf Schmidt: Beethoven-Feier. Ein Vorschlag, in: Volkszeitung, 27.9.1926.

201 Ebd.

202 Adler (Hg.): Beethoven-Zentenarfeier. Festbericht, 83.

für Beethovens universale Geltung angebracht wird, ist, dass die Wiener Zentenarfeier explizit in Abgrenzung zur populären Praxis konzipiert ist. So begründet Adler das Fehlen der *Neunten Symphonie* im Programm dadurch, dass das Werk »in jeder Musikstadt jährlich ein- oder mehrereremal aufgeführt«²⁰³ würde. Kurz: Die *Neunte* ist populär. Zu populär, als dass sie im Rahmen der offiziellen Zentenarfeier zur Aufführung gelangen könnte. Allenfalls kann die populäre Aufführungspraxis als Bestätigung für die immer wieder behauptete Universalität/Popularität Beethovens angeführt werden.

3.1.4 Zwischenfazit: Beethoven als Universalklassiker

Anlässlich der Wiener Zentenarfeier wird Beethoven zu einer Autorität stilisiert, die die Ideale von Brüderlichkeit und Frieden unterstützt. Das Universalklassikermodell, das 1927 konstruiert und in weite kulturelle Kontexte sowie soziale Kreise kommuniziert wird, ist allerdings ein höchst prekäres Konstrukt. Der auf der Ebene des kulturpolitischen Diskurses manifest werdende Anspruch, die unterschiedlichen nationalkulturellen Zugriffe auf Beethoven in einem übergeordneten Universalklassikermodell aufzunehmen, sie also als Teil des Ganzen gelten zu lassen, erklärt mit Sicherheit die breite Resonanz der Wiener Gedenkveranstaltung. Hätte man in Wien – um die Kohärenz der Botschaft zu sichern – darauf verzichtet, die einzelnen Regierungsvertreter zu Wort kommen zu lassen, wäre das Echo in aller Welt möglicherweise nicht so groß ausgefallen. Gleichzeitig werden auf diese Weise die Spannungen zwischen den Beteiligten sichtbar, wodurch die universalistische Botschaft notwendig relativiert erscheint. Auch die Strategie der Reintegration von kulturpolitischem, Spezial- und Bildungsdiskurs ist zweischneidig. Einerseits wird so die Stabilität des Modells gesichert. Dass die Wissenschaft an der Etablierung des Universalklassikermodells beteiligt ist, erhöht seine Plausibilität; ebenso, dass es über den Kreis einer politischen und intellektuellen Elite hinaus verbreitet wird. Andererseits werden sowohl im Spezial- als auch im Bildungsdiskurs Grenzen eines solchen Gebrauchs des Klassikers indiziert.

Die Wiener Rede von Romain Rolland ist repräsentativ für die Stärken und Schwächen des Universalklassikermodells. Einerseits legitimiert der Schriftsteller durch seine Anwesenheit in Wien die pazifistische Botschaft, die von nun an mit Beethoven assoziiert wird; durch seine eindrucksvolle Rhetorik und seinen religiös-fundierte Klassikerkult liefert er die sprachlichen Werkzeuge für einen solchen Gebrauch. Indem er sich in seiner Rede aber immer wieder vom »föderalistischen« Universalismus distanziert und seine Abneigung gegenüber einer politischen Funktionalisierung des Klassikers betont, trägt auch er zur Destabilisierung des Modells bei.

Trotz dieser »Systemfehler« handelt es sich bei dem in Wien etablierten Modell um eine Form des Zugriffs auf Beethovens, die sich durchsetzt. Von 1927 an wird es immer wieder reaktiviert und der jeweiligen historischen Bedarfskonstellation angepasst. 1929 schlägt Richard Nikolaus Graf von Coudenhove-Kalergi – möglicherweise unter dem Einfluss Herriots – erstmals vor, das Final der *Neunten* als Hymne seiner Paneuropa-Bewegung zu nutzen;²⁰⁴ ein Gedanke, der nach 1945 wieder aufgegriffen wird, bis die

203 Ebd., 3.

204 Vgl. Buch: *La Neuvième de Beethoven*, 235f.

Melodie der *Ode an die Freude* 1972 durch eine Entscheidung des Europarats zur (inoffiziellen) Europa-Hymne wird.²⁰⁵ Diese Funktionalisierung des Werks ist möglich, weil sich die Figur Beethovens als Universalklassiker zu diesem Zeitpunkt durchgesetzt hat: Beethoven ist nicht mehr nur der ›Wiener‹ oder der ›Deutsche‹, sondern auch und vor allem der ›Universale‹. Und er gilt als Mittler von Brüderlichkeit und Frieden, die von den Befürwortern einer europäischen Vereinigung als Grundwerte angesehen werden. In dieser Gebrauchsform finden sich die Ambivalenzen wieder, die auch die Wiener Diskurse von 1927 ausmachten. Der Eurozentrismus des Universalklassikermodells etwa wird auf diese Weise explizit gemacht.²⁰⁶ Zugleich erscheint die christlich-religiöse Rhetorik, die 1927 noch integrativer Bestandteil des Universalklassikermodells war, eindeutig abgeschwächt, denn diese Form der Verehrung und der Verbeugung vor einer Autorität passt nicht mehr in die Zeit nach 1968.

Wie im folgenden Exkurs gezeigt wird, ist der Erfolg des Universalklassikersmodells bereits 1927 belegbar: Die Vorstellung von Beethovens Universalität ist zu diesem Zeitpunkt bereits so stark verankert, dass die Redner in anderen kulturellen Kontexten nicht umhinkönnen, sich dazu zu positionieren, sei es ablehnend, wie in Deutschland, oder das Modell reinterpretierend, wie in Frankreich.

3.2. Exkurs: Alternative Klassikermodellierungen

3.2.1 Bonn 1927: Beethoven als deutscher Nationalklassiker

Zwei Monate nach der Zentenarfeier wird vom 21.-31. Mai das »Deutsche Beethovenfest« in Bonn, der Geburtsstadt des Komponisten, ausgerichtet. Es wird nicht als Konkurrenzveranstaltung, sondern als Pendant zur Wiener Gedenkfeier präsentiert. So steht es denn auch unter dem doppelten Protektorat des deutschen Reichspräsidenten von Hindenburg und des österreichischen Bundespräsidenten Michael Hainisch. Dieser sieht in seinem Geleitwort zum Bonner Festbuch in Beethoven einen Beweis für »die kulturelle Zusammengehörigkeit Deutschlands und Österreichs«²⁰⁷. In diesem leitmotivisch wiederkehrenden Zelebrieren des »unzerreißbaren Bandes«²⁰⁸ zwischen beiden Ländern wird deutlich, dass in Bonn auf ein ganz anderes Klassikermodell als

205 Vgl. Ebd., 267ff.; sowie Albert Riethmüller: Die Hymne der Europäischen Union, in: Pim den Boer, Heinz Duchhardt, Georg Kreis, Wolfgang Schmale (Hg.): Europäische Erinnerungsorte, Bd. 2: Das Haus Europa, München 2012, 89–96. Vgl. auch den Bericht von Paul Collowald: L'hymne européen: l'histoire d'un symbole inachevé/Die Europahymne: Geschichte eines unvollendeten Symbols, in: Dario Cimorelli (Hg.): Europe en hymnes. Des hymnes nationaux à l'hymne européen, Milano 2012, 109–117.

206 Im Bericht von René Radius vom 10. Juni 1971, der die Frage der Europa-Hymne für den Europarat erläutert, wird auf diese Paradoxie hingewiesen: »En ce qui concerne le texte pour un tel hymne, un certain scepticisme s'est manifesté tout d'abord à l'égard des paroles actuelles de l'Ode à la joie qui ne seraient pas spécialement une confession de foi européenne, mais plutôt universelle.« (Zitiert nach Buch: *La Neuvième de Beethoven*, 274, Hervorhebung SP.) Auch wenn hier in erster Linie der Text von Schiller gemeint ist, gilt die Bemerkung allgemein für den Gebrauch Beethovens als Europäer.

207 Deutsches Beethovenfest Bonn, Bonn 1927, 7.

208 Geleitwort des Oberbürgermeisters der Stadt Bonn Johannes Falk, in: Ebd., 13.

in Wien Bezug genommen wird: Beethoven wird in das Modell des deutschen Nationalklassikers eingepasst und als Inkarnation und Repräsentant einer (groß-)deutschen Identität gebraucht.

Anders als im Fall des Universalklassikermodells gibt es dafür bereits eine ganze Reihe von Vorbildern: die Schriftsteller Goethe²⁰⁹ und Schiller natürlich,²¹⁰ aber auch Künstler wie Dürer²¹¹ oder Musiker wie Händel,²¹² die seit dem 19. Jahrhundert als Nationalhelden gefeiert wurden. Auch die Einpassung Beethovens in das Nationalklassikermodell ist 1927 kein neues Phänomen: Auf seine Funktionalisierung zur nationalen Identifikationsfigur zur Zeit des wilhelminischen Kaiserreichs bezieht sich etwa Abert in seiner Wiener Ansprache, wenn er an »den heroischen Kämpfer, den die Bismarck-Wagnersche Zeit in ihm [Beethoven] sah«²¹³, erinnert. Das Nationalklassikermodell wird 1927 allerdings keineswegs vom Universalklassikermodell abgelöst, wie Abert es in seiner Rede in Aussicht stellt. Im Gegenteil: Es wird aktualisiert und dem politischen, kulturellen und medialen Kontext der Zwischenkriegszeit adaptiert.²¹⁴ Diese Aktualisierung ergibt sich allerdings nicht nur aus der deutschen Bedarfskonstellation.²¹⁵ Vielmehr befördert der Erfolg des in Wien etablierten Universalklassikermodells das Comeback Beethovens als Nationalklassiker in Bonn.

Seit der Einweihung des Hähnel-Denkmal 1845 hatte es in der Geburtsstadt des Komponisten immer wieder Versuche gegeben, regelmäßige Beethovenfeste zu veranstalten, ohne dass es gelang, die Tradition zu verstetigen.²¹⁶ Nach mehreren gescheiterten Anläufen, die Geburtsstadt Beethovens in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg als musikalisches Zentrum zu etablieren, ist das Jubiläum ein willkommener Anlass, um die alten Pläne umzusetzen.²¹⁷ Dass die Veranstaltung zu diesem Zeitpunkt erst-

209 Vgl. Kapitel 1.2.1.

210 Zum Gebrauch Schillers als nationale Identifikationsfigur im 19. und 20. Jahrhundert vgl. u.a. Rainer Noltenius: *Die Nation und Schiller*, in: *Dichter und ihre Nation*, Frankfurt a.M. 1993, 151-175; Otto Dann: *Schiller*, in: Etienne François, Hagen Schulze (Hg.): *Deutsche Erinnerungsorte*, Bd. 2, München 2001, 171-186.

211 Vgl. das Kapitel »Dürer im 19. Jahrhundert: Künstler-Heiliger und Nationalheld«, in: Anja Grebe: *Albrecht Dürer: Künstler, Werk und Zeit*, Darmstadt 2013, 174ff.

212 Ein Beispiel ist die Schrift *Shakespeare und Händel* (1868) des »Erfinders« der Nationalklassiker Goethe und Schiller, Georg Gottfried Gervinus, der auf diese Weise auch einen deutschen Nationalkomponisten schuf. Vgl. dazu Martin Geck: *Shakespeare und Händel. Aufstieg, Peripetie und Niedergang eines kulturgeschichtlichen Diskurses*, in: *Musik-Konzepte (Händel unter Deutschen)*, Nr. 131, 2006, 53-66. Zu einer Grundlage der nationalen Funktionalisierung Händels – seiner angenommenen Volksnähe – vgl. Juliane Riepe: »Für das Volk, von Völkerschicksalen handelnd, volkstümlich«: eine historische Konstante der Rezeption von Händels Oratorien als Angelpunkt der Politisierung von Werk und Komponist, in: *Händel-Jahrbuch*, Bd. 63, 2017, 103-136.

213 Abert: *Beethoven*, 65. Zur Beethovenrezeption im wilhelminischen Kaiserreich vgl. das Kapitel »The Second Reich«, in: Dennis: *Beethoven in German politics*, 32-84.

214 In der NS-Diktatur wird es wieder zum vorherrschenden Gebrauchsmodell. Vgl. das Kapitel »The Third Reich«, in: Ebd., 142-174.

215 Auf die Reaktivierung des Nationalklassikermodells gehe ich in Kapitel 4.2 am Beispiel Goethes näher ein.

216 Zur Vorgeschichte der Bonner Beethovenfeste vgl. Manfred van Rey, Ernst Herttrich, Thomas Daniel Schlee: *Die Beethovenfeste in Bonn 1845-2003*, Bonn 2003, 12-24.

217 Zur Planung und Durchführung des Deutschen Beethovenfest vgl. ebd., 25-42.

mals als *Deutsches Beethovenfest* angekündigt wird, hat mehrere Gründe. Zum einen geht es darum, die Festspiele als Ereignis von nunmehr nationaler – und nicht nur lokaler – Reichweite zu präsentieren. Adressiert wird eine nationale Öffentlichkeit, wobei diese Öffentlichkeit von einigen Akteuren als großdeutsche gedacht ist. Mit Beethoven als Nationalklassiker wird der Plan einer Vereinigung der deutschsprachigen Gebiete in Deutschland und Österreich legitimiert.

In der expliziten Markierung als ›deutsch‹ ist aber vor allem eine Abgrenzungsgeste zur internationalen Zentenarfeier in Wien zu sehen. Das wird an der Zusammenstellung des Ehrenausschusses deutlich, der ausschließlich deutsche und österreichische Mitglieder aufführt.²¹⁸ Den Vorschlag, die Schriftsteller Thomas Mann und Romain Rolland darin aufzunehmen, wird durch ein Votum des Stadtrats abgelehnt: Der erste habe sich durch seine Stellungnahmen für den internationalen Frieden »das Recht erworben, in dem Ehrenausschuß eines deutschen Festes zu sitzen«²¹⁹, der zweite sei wegen seiner französischen Staatsbürgerschaft ebenso wenig im »Ehrenausschuß eines deutschen Beethovenfestes«²²⁰ willkommen zu heißen. Allenfalls kann Rolland als *faire-valoir* der Gedenkveranstaltung assoziiert werden.²²¹ Im Festbuch wird ein umfangreicher Beitrag des Schriftstellers mit der Überschrift *Fonti fortitudinis ac fidei* veröffentlicht. Es handelt sich um einen musikhistorischen Text zu Beethovens Verhältnis zur Kunst- und Ideengeschichte seiner Zeit, der später in die Monumentalbiografie *Les grandes époques créatrices* einfließt. Rolland wiederholt darin seinen »Dankgesang« an Beethoven. Anders als in Wien beansprucht er nicht die Rolle des Repräsentanten der Menschheit, sondern spricht in seinem eigenen Namen.²²² Der Text schließt mit einer Huldigung der Stadt Bonn, die von Rolland mit Sicherheit sehr ernst gemeint ist, im deutschen Kontext aber auch als Geste der Anerkennung des ›deutschen Beethovens‹ gelesen werden kann: »Und möchte mein Dank, mich daran [an Beethoven als »den Bronn des Glaubens«] gelabt zu haben, mit Beethoven zugleich auch Deutschland, seine Mutter, und im besonderen die liebe Stadt Bonn, aus der diese heilige Quelle entsprang, umfassen!«²²³

Die Abgrenzung zur Zentenarfeier wird in den Reden der Festteilnehmer klar zum Ausdruck gebracht. Die Geste der Überwindung und Erweiterung des Nationalen, die in nahezu allen Wiener Beiträgen zu finden ist, wird in der deutschen Gedenkpulzistik demonstrativ umgekehrt, etwa in der Festrede des Oberbürgermeisters der Stadt Bonn:

»Man hat Beethoven zu einem internationalen Künstler und Menschen, zu einem Weltbürger gemacht, der allen in gleicher Weise gehören soll. [...] Trotz dieser Welt-

218 Deutsches Beethovenfest Bonn, 15ff.

219 Schreiben von Heinrich Göppert (Mitglied des Stadtrats), zitiert nach: Van Rey et al.: *Die Beethovenfeste in Bonn 1845–2003*, 35.

220 Ebd. Hervorhebung im Original.

221 Die Ausgrenzung Rollands aus dem Ehrenausschuss hindert die Bonner nicht daran, ihn für die Feierlichkeiten einzuladen – was der Schriftsteller höflich ablehnt (vgl. ebd., 37).

222 »In dem Huldigungskonzert, das heute [...] emporsteigt, wollte auch ich meinen Dankgesang hören lassen an den großen ›Gott-Träger‹ (Christophorus) der Musik, den geistigen Führer, den Bronn des Glaubens, des Heldentums und der Güte.« Romain Rolland: *Fonti fortitudinis ac fidei*, übers. v. Lotte Anton, in: *Deutsches Beethovenfest Bonn, Bonn 1927*, 57–78, hier 77f.

223 Ebd., 78.

bedeutung dürfen aber wir Bürger der Stadt Bonn, dürfen wir als Angehörige des deutschen Volkes ihn als Volksgenossen für uns in Anspruch nehmen.«²²⁴

In der deutschen Öffentlichkeitssphäre werden ›Welt‹ und ›Volk‹ – anders als in Wien – als Gegensatzpaar gehandelt. Das ›Volk‹ wird auch nicht, wie in der internationalen Öffentlichkeitssphäre, als soziale, sondern als ethnische Kategorie verstanden. Es geht nicht um die Bestimmung eines Adressatenkreises für Beethovens Musik, sondern um die Definition des Eigenen gegenüber dem Fremden. Ähnlich geht der Schriftsteller Wilhelm Schmidtbonn in seinem Beitrag zum Festbuch vor, in dem er den Komponisten für seine Geburtsstadt reklamiert: »Ludwig van Beethoven gehört der Welt. Dennoch gehört er der Stelle, wo er geboren ist, noch im besonderen Maße.«²²⁵ Konsequenterweise wird auch der Topos der Musik als Universalsprache zurückgenommen: »Hier an der Stätte, wo Beethovens Wiege gestanden hat, in der deutschen Stadt Bonn im deutschen Rheinland, wollen wir freudig und stolz bekennen, daß die Sprache Beethovens zuerst und zunächst unsere Sprache ist.«²²⁶

Der Nachdruck, mit der die Universalitätsgeste in der deutschen Öffentlichkeits-sphäre invertiert wird, bezeugt, wie erfolgreich sich der universalistische Beethoven-Frame 1927 durchsetzen konnte. Umso eindringlicher werden Strategien zur Renationalisierung des Klassikers eingesetzt. Das kann explizit geschehen, indem die Kennzeichnung ›menschlich‹ offensiv durch ›deutsch‹ ersetzt wird, wie schon am Beispiel der weiter oben angeführten Wiener Ansprache des Reichsministers von Keudell besprochen wurde. Die Geste der Renationalisierung kann aber auch implizit bleiben, indem bestimmte Topoi umgangen werden. Wenn etwa der Kultusminister Carl Heinrich Becker in Beethovens *Neunter Symphonie* den Begriff der »Freude« zur zentralen Botschaft erklärt²²⁷ und das Ideal von Brüderlichkeit, das ja in der Weltöffentlichkeit damit assoziiert wird, unerwähnt lässt, dann erteilt er der in Wien immer wieder bekräftigten Interpretation des Stücks als Aufforderung zur Völkerverständigung eine Absage.

Eine der zentralen Strategien zur Zurückgewinnung des Klassikers für die Nation ist, wie schon an den angeführten Zitaten ersichtlich ist, die Verankerung in der Heimat, die sich als Leitmotiv durch die deutschen Beethovenfeiern zieht. Beethoven sei ein »Sohn des Rheinlandes«²²⁸, ein »großer Rhein-Genius«²²⁹, und erst als solcher sei er »ein Symbol deutschen Menschentums und deutscher Schöpferkraft«²³⁰ zu nen-

224 Festrede des Bonner Oberbürgermeisters Johannes Falk anlässlich der Feier vor dem Beethoven-denkmal in Bonn am 22.5.1927. Zitiert nach: General-Anzeiger für Bonn und Umgebung, 23.5.1927.

225 Wilhelm Schmidtbonn: Geleitwort, in: Deutsches Beethovenfest Bonn, Bonn 1927, 21.

226 Rede des Reichkanzlers Wilhelm Marx anlässlich des Festakts in der Beethovenhalle in Bonn am 22.5.1927. Zitiert nach: General-Anzeiger für Bonn und Umgebung, 23.5.1927.

227 Man höre »leise, aber vernehmlich die Bässe im letzten Satz der Neunten das Schlußmotiv anstimmen, das anschwillt, sich steigert, und schließlich im Jubel der menschlichen Stimme sich kündigt, sich bindet und zugleich befreit: Aus der reinen Gefühlswelt der Töne schwingt sich das Wort empor, und dieses Wort heißt »Freude!« Festrede des Kultusministers Carl Heinrich Becker anlässlich des Festakts in der Beethovenhalle in Bonn am 22.5.1927. Zitiert nach: General-Anzeiger für Bonn und Umgebung, 23.5.1927.

228 Rede Marx'.

229 Festrede Falks.

230 Ebd.

nen. Um die Heimatverbundenheit zu begründen, wird an seine Naturliebe erinnert. So wird die *Pastoralsymphonie* – in Abgrenzung zu Richard Strauss' allzu österreichisch anmutenden *Alpensymphonie* (1915) – als eine »Symphonie der Mittelgebirgslandschaft«²³¹ interpretiert, jener Landschaft, zu der Beethoven »sein ganzes Leben Sehnsucht [...] in sich getragen«²³² habe. In der Behauptung von Beethovens rheinischen Identität geht es nicht nur um eine Konkurrenz zwischen Geburts- und Sterbestadt, sondern um eine Abgrenzung gegenüber Frankreich. Die Renationalisierung des Komponisten nimmt in manchen Beiträgen revanchistische Züge an. Der Musikwissenschaftler Adolf Sandberger etwa erklärt den Komponisten in einer am 26. März gehaltenen Rede zum »Hort deutscher Kultur«, zu einer »Hauptbastei in der Festung, die das geistige Rheinland bildet gen Westen, der Festung, die kein Versailler Vertrag zu zerstören vermag«²³³. Die durch die Figur Beethovens beanspruchte kulturelle Macht dient hier als Kompensation für die militärische Unterlegenheit Deutschlands seit Ende des Ersten Weltkriegs.

Damit ist die zweite Strategie zur Renationalisierung angesprochen: die Verankerung in die deutsche Kulturtradition. Ein zentrales Moment ist dabei die Verbindung zur Inkarnation deutschen Nationalcharakters schlechthin, der Faust-Figur. Karl Söhle bestimmt die universale Tragweite von Beethovens Werk durch einen Vergleich mit Faust neu:

»Wenn auch, wie es in seinem Zeitalter lag, kosmopolitisch grenzenlos denkend, ins Universelle schaffend, so war Beethoven doch ein echter Deutscher an Herz und Seele, in jedem Zuge seines Charakters; ein Faust der Musik, in Tönen alle Höhen und Tiefen des Lebens durchmessend.«²³⁴

Die Bedeutung der geografischen Universalität Beethovens wird von Söhle relativiert und von einer metaphysischen Auffassung von Universalität überboten. Dieser Charakterisierung liegt die Vorstellung zugrunde, dass (Beethovens) Musik eine Form allumfassenden Wissens gleichkomme. Der Faust-Vergleich dient dazu, diese metaphysische Eigenschaft als genuin deutsche zu präsentieren.

Ähnlich gestaltet es sich mit dem Versuch Beethoven für die Tradition des Deutschen Idealismus zu gewinnen. Für Söhle ist er »der kategorische Imperativ in Tönen«²³⁵, für Sandberger der »Komponist des deutschen sittlichen Idealismus«²³⁶. Damit ist gemeint, dass Beethovens Musik Ausdruck von Ideen bzw. Idealen sei, dass sie also mehr als »nur« Musik sei. Diese Auffassung ist vergleichbar mit der oben skizzierten von Abert, der Beethoven zum Mittler ethischer Erkenntnis erklärt. Im nahezu alle Beiträge zum deutschen Beethovenjahr durchziehenden Verweis auf den Deutschen Idealismus liegt der Akzent allerdings auf dem Adjektiv *deutsch*: Der Begriff bezeichnet eine speziell

231 Ebd.

232 Schmidtbonn: Geleitwort, 21.

233 Adolf Sandberger: Das Erbe Beethovens und unsere Zeit, in: Neues Beethoven Jahrbuch, Bd. 3, 1927, 18–31, hier 29. Hervorhebung im Original.

234 Karl Söhle: Beethoven Credo! Confiteor! in: Deutsches Beethovenfest Bonn, Bonn 1927, 111–119, hier 111.

235 Ebd., 112.

236 Sandberger: Das Erbe Beethovens und unsere Zeit, 28. Hervorhebung im Original.

deutsche Qualität des Denkens.²³⁷ In der Jubiläumsliteratur wird der Idealismus, darin Schering folgend, als »ein Gedanke, der das Vertrauen auf die Kräfte unseres Volkes unerschüttert lässt«²³⁸, beschworen, also als kontinuieritäts- und identitätsstiftender Faktor. Es geht weniger um die inhaltliche, philosophische Auslegung als um die Möglichkeit, Beethoven in »die Zeit der höchsten Blüte im deutschen Geistesleben« zu verorten, »die Zeit Goethes, Schillers, Kants und Fichtes, die Zeit der Befreiungskriege«²³⁹. Schon die Bezugnahme auf die zwei Nationalschriftsteller Goethe und Schiller zeigt, wie allgemein der Begriff des Idealismus gebraucht wird: Er bezeichnet eine philosophische Blütezeit, die politische Größe vorwegnimmt, und ist darin in seiner Funktion mit der Weimarer Klassik als literarischer Blütezeit vergleichbar. Die Identifikation zwischen Beethoven und dem Idealismus hat zudem etwas Mystifizierendes: Sie maximiert die Bedeutung des musikalischen Werks, dem eine ganz eigene Deutungs- und Erkenntnismacht attestiert wird. Beethoven und der Idealismus: Bei dieser Verbindung handelt es sich um ein erfolgreiches Deutungsmuster, das nicht zwingend in einem nationalistischen Sinn eingesetzt werden muss.²⁴⁰ In der deutschen Jubiläumsliteratur von 1927 hat sie allerdings vorrangig einen formellen Wert, sie dient der Affirmation des Nationalklassikerstatus.

Dass Beethoven 1927 in Bonn als (groß-)deutscher Nationalklassiker gebraucht wird, erklärt sich aus dem spezifischen Kontext der Zwischenkriegszeit, in dem Deutschland gegenüber seinen Nachbarn als militärisch und politisch geschwächt erscheint. Der Klassiker ermöglicht es, die Einheit der Nation und ihre kulturelle Größe zu behaupten. Die Renationalisierung Beethovens innerhalb der deutschen Öffentlichkeitssphäre ist aber auch als Antwort auf seine erfolgreiche Etablierung als Universalklassiker in der Öffentlichkeitssphäre ›Menschheit‹ zu verstehen. Diese negative Reaktion ist eine Ausnahme: In anderen kulturellen Kontexten wird das Universalklassikermodell weitgehend angenommen. Das Beispiel der französischen Jubiläumsfeier zeigt allerdings, wie es dem je eigenen Bedarf angepasst wird.

3.2.2 Paris 1927: Beethoven, universaler französischer Klassiker oder französischer Universalklassiker?

Leo Schrade, Autor einer 1942 im US-amerikanischen Exil veröffentlichten Studie zu Beethoven in Frankreich, sah in der Wiener Zentenarfeier einen starken Einfluss der französischen Beethovenrezeption seit der Jahrhundertwende: »The French image of

237 In den 1920er Jahren wird auch in der philosophiegeschichtlichen Darstellung das Deutsche als das wesentliche Charakteristikum des Deutschen Idealismus herausgefiltert, etwa in Richard Kroners Monografie *Von Kant bis Hegel* (1921–1924). Vgl. dazu Matthias Neumann: *Der Deutsche Idealismus im Spiegel seiner Historiker: Genese und Protagonisten*, Würzburg 2008, 27ff.

238 Schering: *Beethoven und der Deutsche Idealismus*, 4.

239 Söhle: *Beethoven Credo! Confiteor!*, 112.

240 Versuche, Beethoven aus kulturgeschichtlicher und musikästhetischer Perspektive in die Epoche des Idealismus zu verankern, gibt es bis heute. Vgl. u.a. Martin Geck: *Von Beethoven bis Mahler. Die Musik des Deutschen Idealismus*, Stuttgart 1993.

Beethoven dominated over the imposing centenary in Vienna.«²⁴¹ Tatsächlich lassen sich sowohl formal als auch inhaltlich zahlreiche Kontinuitäten zwischen dem französischen und dem internationalen Beethovendiskurs ausmachen. Der religiös-verehrende Ton etwa, den Schrade als Eigenheit der französischen Beethovenliteratur sieht,²⁴² ist zumindest teilweise durch die internationale Wirkung von Rollands Beethovenbiografie von 1903 zu erklären. Die Begriffe ›universalité‹ und ›humanité‹, die den Beethovendiskurs in Wien bestimmen, sind lange vor dem Jubiläum Leitmotive der Beethovenrezeption in Frankreich.²⁴³ Wie Gaboriaud gezeigt hat, sind die häufigen Verweise auf die universale Geltung des Komponisten in der Zeit zwischen 1870 und 1918 allerdings weniger als Bekenntnisse zum Ideal der Völkerverbrüderung zu deuten denn als rhetorische Strategie: Beethoven wird als ›universal‹ bezeichnet, um die Kennzeichnung ›deutsch‹ zu vermeiden. Es geht in erster Linie um eine ›Entgermanisierung‹ des Klassikers: ›l'universalité [...] fait office de ›désinfectant‹ ou de ›décolorant national‹.«²⁴⁴ Die ›Universalisierung‹ Beethovens ist eine notwendige Etappe vor seiner ›Französisierung‹²⁴⁵: Biografie und Werk des Komponisten werden so präsentiert, dass er als ›Seelenverwandter der Franzosen‹²⁴⁶ erscheinen und schließlich als ›französischer Klassiker‹ gebraucht werden kann.

Dass diese Aneignungsstrategien 1927 nach wie vor aktuell sind, bezeugt ein Artikel mit der Überschrift *Pourquoi je vais à Vienne présenter l'hommage de la France à Beethoven*, die der Unterrichtsminister Edouard Herriot vor seiner Teilnahme an der Wiener Zentenarfeier durch die Tagespresse verbreiten lässt. Allein der Titel zeigt, dass es in Frankreich 1927 noch immer einer Erklärung bedarf, wenn man einem deutschen Komponisten eine Ehre erweisen möchte. Die deutsch-französischen Beziehungen gestalten sich in den 1920er Jahren nach wie vor auf der Grundlage eines ausgeprägten Kulturnationalismus; lediglich eine gebildete Elite setzt sich zu diesem Zeitpunkt für eine Aussöhnung mit Deutschland ein.²⁴⁷ Vor der breiten Öffentlichkeit muss sich Herriot rechtfertigen. Er tut es erwartungsgemäß, indem er eine Reihe von Argumenten für Beethovens ›Französität‹ bringt:

»Comment la généreuse France pourrait-elle être absente de cet universel hommage?²⁴⁸ Beethoven, en dépit de malentendus passagers, l'a aimée; ces rythmes

241 Schrade: Beethoven in France, 247. Schrade führt fort: »In this, the powerful political influence of France over the Europe of 1927 may have had his part.«

242 »The religious tone is peculiar to France.« Ebd., 226. Diese Einschätzung hat Gaboriaud infrage gestellt: In der französischen Beethovenreligion der Jahrhundertwende sieht sie den Einfluss der Schriften Richard Wagners. Vgl. Gaboriaud: Une vie de gloires et de souffrances, 139.

243 Zum Gebrauch dieser Konzepte in der französischen Beethovenliteratur in der Dritten Republik, vgl. das Kapitel »Classicisme, universalité et francité«, in: Gaboriaud: Une vie de gloires et de souffrances, 472ff.

244 Ebd., 438.

245 Gaboriaud: Wie Beethoven zum französischen Klassiker wurde, 282.

246 Ebd., 286.

247 Hans Manfred Bock: Deutsch-französische Kulturbeziehungen der Zwischenkriegszeit, in: Nicole Colin, Corine Defrance, Ulrich Pfeil, Joachim Umlauf (Hg.): Lexikon der deutsch-französischen Kulturbeziehungen nach 1945, Tübingen 2013, 32–40.

248 Herriot bezieht sich auf die Wiener Zentenarfeier.

qui retentissent dans le finale de la *Deuxième Symphonie*, ce sont les cadences de nos armées révolutionnaires en marche, lorsque l'Europe entière voyait dans leurs drapeaux le symbole même de la liberté. C'est à Bonaparte qu'il avait destiné l'une de ses œuvres les plus magnifiques, où surgit et se déroule la vision d'un ordre nouveau du monde. Plus tard, le roi de France sera l'un des sept souscripteurs de la *Messe en ré*. Et, lorsqu'il se sentira menacé par la mort prochaine, c'est vers notre pays, vers notre rayonnante Provence que Beethoven rêvera de partir pour y rechercher cette lumière que son esprit peuple de chants, de cortèges antiques et de danses.»²⁴⁹

Anhand von biografischen Anekdoten und oberflächlichen Werkinterpretationen stilisiert Herriot den Komponisten zum Revolutionär und Republikaner, womit er ihn in die Reihe der französischen Heroen stellt (was später durch einen Vergleich zwischen Beethoven und Hugo bestätigt wird). Mit dem Hinweis auf Ludwig XVIII., der tatsächlich zu den Subskribenten der *Missa solemnis* zählte,²⁵⁰ wird auf den französischen Rezeptionskontext hingewiesen, der für Beethoven – so lässt sich die Anspielung verstehen – vielleicht günstiger gewesen wäre als der österreichische. Schließlich wird aus dem vage angedeuteten Plan des Komponisten, einmal nach (Süd-)Frankreich zu reisen,²⁵¹ eine Provence-Sehnsucht mit kulturellen und künstlerischen Beweggründen gemacht. Besser ließe sich nicht zeigen, dass Beethoven zu Frankreich gehöre, er in gewisser Hinsicht selbst Franzose sei. Wenn dann im Text von den Idealen *universalité*, *humanité* und *fraternité* bei Beethoven die Rede ist, kann man darin die Strategien der ›Entgermanisierung‹ und der Annäherung an den eigenen kulturellen Horizont erkennen. Schließlich gelten die drei Konzepte im französischen Selbstverständnis der Zeit als genuin französische ›Erfindungen‹. Diesen Grundgedanken von Herriots (und darüber hinaus der französischen) Beethovenpublizistik hat schon Schrade auf den Punkt gebracht: »The idea of humanity is the great contribution of France to mankind. If the attribute of a mission to the world belongs to Beethoven's work, it is France who bestowed this gift upon it.«²⁵² Auf den ersten Blick hat sich 1927 also wenig geändert.

Auf den zweiten allerdings schon. Denn wurde Beethoven bis dahin als *grand homme* im Horizont der Dritten französischen Republik gebraucht, also als politisches und vor allem moralisches Vorbild für die Franzosen,²⁵³ so lässt sich nun eine Horizonsweiterung feststellen. Was 1927 anhand des Klassikers diskutiert wird, ist nicht mehr allein

249 Edouard Herriot: Pourquoi je vais à Vienne présenter l'hommage de la France à Beethoven, in: Le Matin, 24.3.1927. Der Artikel erscheint zeitgleich in deutscher Übersetzung in Deutschland und Österreich: Edouard Herriot: Frankreichs Huldigung an Beethoven, in: Vossische Zeitung sowie in: Neue Freie Presse, beides 24.3.1927.

250 Vgl. die Korrespondenz mit dem französischen Königshaus: Ludwig Beethoven: Briefwechsel-Gesamtausgabe, Bd. 5: 1823-1824, hg. v. Sieghard Brandenburg, München 1996, 76, 104 u. 269.

251 Diese Reisepläne erwähnt Beethoven in einem Brief vom 25. Februar 1824 an den französischen Verleger Maurice Schlesinger (vgl. Ebd., 270f.). Im November 1824 findet sich die Notiz »Südliches Frankreich dahin! ach!« in den Konversationsheften (vgl. Ebd., 271. Hervorhebung im Original). Dieser Aufruf zitiert auch Rolland in seiner *Vie de Beethoven*, auf die sich Herriot vermutlich stützt. Vgl. Rolland: *Vie de Beethoven* [1903], 71.

252 Schrade: Beethoven in France [1942], 248.

253 Vgl. das Kapitel »Une place dans le panthéon républicain«, in: Gaboriaud: *Une vie de gloires et de souffrances*, 453ff.

das nationale Selbstverständnis; es geht ebenso um Rolle und Funktion der französischen Nation im internationalen Kontext. ›Paix‹ ist das Schlagwort, das vor 1927 eher selten in Verbindung mit Beethoven gebracht wurde und nun aus kaum einem Beitrag wegzudenken ist. So liest man in der französischen Presse immer wieder, dass die *Neunte Symphonie* eine Friedenshymne zu nennen sei.²⁵⁴ 1927 wird ebenfalls versucht, den seit 1914 stillgelegten Plan für die Errichtung eines Beethovendenkmals in Paris wiederaufzunehmen.²⁵⁵ In der Öffentlichkeit wirbt das Komitee für die Fertigstellung des 1905 von José de Charmoy entworfenen Projekts, indem es das Kunstwerk kurzerhand als Friedensmonument uminterpretiert: »Il y a juste vingt ans [...], de Charmoy pétrissait la minuscule maquette d'un gigantesque palais de la paix, conception formidable que son pacifisme voulait dédier à l'humanité.«²⁵⁶ Herriot unterstützt das Denkmalprojekt und die öffentliche Subskription zu seiner Fertigstellung mit einem ähnlichen Argument:

»Je suis de tout cœur avec vous dans votre ardente campagne pour obtenir la collaboration de l'opinion publique à l'œuvre qui doit glorifier Beethoven. [...] Lorsque nous cherchons à retenir parmi les peuples la douce et blanche Paix, il faut apprendre aux masses à entendre l'appel de la *Neuvième Symphonie*, le plus beau cri de joie dans la fraternité qui ait jamais retenti.«²⁵⁷

Dass Beethoven und die *Neunte* 1927 mit solchem Nachdruck mit dem Begriff ›paix‹ in Verbindung gebracht werden, hat mit dem historischen Kontext zu tun. Bis zur Ruhrkrise von 1923-1924 überwiegt die anti-deutsche Stimmung in der französischen Gesellschaft, was sich auch in der Beethovenliteratur spiegelt.²⁵⁸ Nach der Umsetzung des Dawes-Plan setzt sich ein »pazifistischer Trend«²⁵⁹ durch, der sich u.a. in der Unterstützung der Friedenspolitik des Außenministers Briand ausdrückt.²⁶⁰ Die Funktional-

254 »La Neuvième Symphonie est le chant de la fraternité humaine. C'est proprement l'hymne international de la paix.« S.: Beethoven aux Fêtes du peuple, in: Lyon républicain, 23.3.1927.

255 Seit 1904 war in Paris die Rede von der Errichtung eines Beethovendenkmals gewesen. Die Umsetzung wurde durch die Debatten um die ›statuomanie‹ (Denkmalsflut) in der Hauptstadt verzögert. Erst kurz vor dem Ersten Weltkrieg konnte der Bildhauer José de Charmoy mit den Arbeiten im Bois de Vincennes beginnen. Als er 1914 starb, war der Sockel des Denkmals bereits errichtet. Zum Pariser Beethovendenkmal vgl. Sophie Picard: Paris et son monument à Beethoven. Gloire et déconvenues d'un compositeur de pierre (1904-1927), unveröffentlichte Examsarbeit CNSMDP Paris 2014.

256 Raymond Charpentier: L'inauguration du véritable monument de Beethoven, in: Chantecler, 12.2.1927. Charpentier führt mit dem Aufruf fort: »Oui, de toutes manières, le moment est aujourd'hui venu de dresser, dans un ciel un peu rasséné, l'universelle silhouette du plus universel des musiciens, de celui qui attendit, pour s'éteindre, au milieu de ses maux, d'avoir entonné, d'une voix surhumaine l'hymne à la paix de la neuvième symphonie.« Hervorhebung SP.

257 Edouard Herriot, zitiert nach: Anonym: Le monument de Beethoven doit être érigé cette année, in: Paris Soir, 11.3.1927.

258 Gaboriaud: Wie Beethoven zum französischen Klassiker wurde.

259 Jean-François Sirinelli: La France de l'entre-deux-guerres: un trend pacifiste?, in: Maurice Vaisse (Hg.): Le pacifisme en Europe des années 1920 aux années 1950, Brüssel 1993, 43-50.

260 Vgl. dazu Gilbert Merlio: Le pacifisme en Allemagne et en France entre les deux guerres mondiales, in: Les cahiers Irlce, Nr. 8, 2011, 39-59.

lisierung Beethovens zum Friedenskürer kann man also als Anpassung an diese neue Bedarfskonstellation deuten.

Wie die oben zitierten Beiträge aber auch zeigen, beschränkt sich Beethovens Friedensauftrag nicht auf den französischen Horizont. Das Pariser Beethovendenkmal soll nicht mehr nur Frankreich und seine Hauptstadt schmücken, wie noch vor dem Krieg argumentiert wurde,²⁶¹ sondern als Botschaft an die ›Menschheit‹ (»l'humanité«) verstanden werden. Und es sind ›die Völker‹ (»les peuples«) und nicht das französische ›Volk‹, die Herriot mithilfe desselben Denkmals vom Friedensideal überzeugt wissen möchte. Damit wird ein ähnlicher Adressatenkreis wie in Wien angesprochen, was von einem bedeutenden Perspektivenwechsel zeugt: 1927 ist die französische Beethovenanerkennung nicht mehr (ausschließlich) *gegen* eine auswärtige Form des Klassikergebrauchs (namentlich die deutsche) gerichtet, sondern sie berücksichtigt und integriert eine internationale Form der Funktionalisierung Beethovens (das in Wien etablierte UniversalklassikermodeLL). Das muss nicht einmal bewusst von den Autoren intendiert sein. Über Vorbereitung, Ablauf und Resonanz der Wiener Zentenarfeier wird in Frankreich, wie auch in anderen Ländern, ausführlich referiert.²⁶² Der universalistische Beethoven-Frame und der mit Beethoven assoziierte Ideenkomplex Brüderlichkeit-Menschheit-Frieden ist in der französischen Öffentlichkeit angekommen. Dies führt dazu, dass ein Begriff wie ›humanité‹ nicht mehr nur als rhetorische Strategie der ›Entgermanisierung‹ und ›Französisierung‹ wahrgenommen wird, sondern auch und sogar vorrangig so, wie er in Wien verstanden wird: als eine Weltöffentlichkeit, die es durch den Rückgriff auf Beethoven zu erreichen und damit zu verwirklichen gilt. In Frankreich lässt sich der Einfluss des UniversalklassikermodeLLs also ebenfalls nachweisen, und zwar – anders als in der deutschen Öffentlichkeit – in der Verschiebung der Art und Weise, wie bestimmte Konzepte verwendet werden.

Das bedeutet nicht, dass das UniversalklassikermodeLL in Frankreich eins zu eins übernommen würde. Wie weiter oben ausgeführt, bleibt der kulturnationalistische Reflex bei der Beethovenehrung vorhanden. Vor diesem Hintergrund trifft die Forderung nach einem politischen Universalismus, wie sie in Wien formuliert wird, auf geringes Echo. Die französische Beethovenliteratur von 1927 ist voll von Anrufungen des Friedens, bleibt aber bemerkenswert vage, wenn es um die Mittel zur Umsetzung dieses Ideals geht. Konzepte wie das des Völkerbunds, die bei der Wiener Zentenarfeier eine wichtige Rolle spielen, werden in Frankreich nicht im Zusammenhang mit Beetho-

261 So z.B. in einem frühen Plädoyer für das Beethovendenkmal von Gabriel Boissy: »Le caractère essentiel des génies souverains est d'être universel. Lorsque l'idée et l'expression atteignent la perfection, elles sont à cet état de synthèse qui les rend par quelque côté accessibles à tout être cultivé. Voilà pourquoi les considérations patriotiques n'ont rien à faire dans les hommages rendus à ces natures extraordinaires. Voilà pourquoi il est beau et spirituel que Paris, centre de l'activité intellectuelle, Paris, métronome du goût, glorifie solennellement le plus grand, le plus musicalement complet des musiciens: Beethoven.« Gabriel Boissy: La glorification de Beethoven, in: La Plume, 1.5.1905.

262 Vgl. dazu die Sammlung an französischsprachigen Zeitungsartikeln zur Wiener Zentenarfeier: BNF: Recueil factice d'articles de presse concernant le centenaire de la mort de Beethoven le 17 février [sic!] 1927, darin das Konvolut mit der Überschrift »Fêtes du Centenaire de Beethoven à Vienne«.

ven besprochen. Und auch die Frage einer deutsch-französischen Aussöhnung, die ein politischer Universalismus implizieren würde, wird sorgfältig umgangen.²⁶³ Obwohl in aller Ausführlichkeit über Herriots Wien-Besuch referiert wird, bleibt es um seine Teilnahme am Deutschen Beethovenfest in Bonn still: Nur wenige Zeitungen berichten davon,²⁶⁴ Herriot selbst macht offenbar keine Anstalten, dafür zu werben.

Symptomatisch ist in diesem Zusammenhang der Ausschluss Rollands aus allen Veranstaltungen zum französischen Jubiläum. Der in der Schweiz lebende Schriftsteller ist zwar zu diesem Zeitpunkt nach wie vor einer der meistgelesenen Beethovenbiografen in Frankreich. Aber in Wien gehört er nicht zur französischen Delegation, in Frankreich hält er 1927 keine einzige Rede und ist auch nicht im Projekt der Fertigstellung des Beethovendenkmals involviert.²⁶⁵ Ähnlich wie in Bonn ist Rolland in Frankreich eine negative Symbolfigur: Das, wofür er seit dem Ersten Weltkrieg steht – eine Form von Panhumanismus, der keine nationalen Grenzen kennt –, ist in der französischen Gesellschaft nicht mehrheitsfähig.²⁶⁶ Man liest zwar Rollands frühere Beethoventexte, von seiner Auffassung von Pazifismus möchte man aber nichts wissen.

Dabei lassen sich durchaus Berührungspunkte zwischen Rollands Ansatz und den französischen Beethovendiskursen im Jubiläumsjahr ausmachen. In beiden Fällen ist Beethovens postulierte Universalität nicht vorrangig politisch – also nationen- und kulturübergreifend – gedacht, sondern sozial – also als Popularität. Auf dieser Grundlage hatte Rolland ja die Tatsache kritisiert, dass man in Wien das »Volk« von der Zentenarfeier ausgeschlossen hatte; in Paris wird demgegenüber die Popularität/Universalität Beethovens mit großem Aufwand inszeniert. Schon bei der öffentlichen Subskription für die Fertigstellung des Beethovendenkmals wird Wert auf die Beteiligung der Volksmassen gelegt. Im oben angeführten Zitat spricht Herriot davon, die »Massen« (»il faut apprendre aux masses...«) von Beethoven überzeugen zu wollen; für das Projekt wird

263 Um davon ein Beispiel zu geben: In einer Pressemeldung erfährt man, dass Herriot, der auch Bürgermeister von Lyon war, daran scheiterte, in seiner Stadt eine größere Beethovenfeier zu organisieren. Der Grund dafür sei, dass Lyon im Besitz von im Krieg erbeuteten Goethemanuskripten sei, sich allerdings nicht in der Lage sehe, diese der Stadt Frankfurt zurückzuerstatten; im Gegenzug sei keine Unterstützung von deutscher Seite für die Durchführung einer Beethovenfeier zu erwarten. Das Beethovenjubiläum ist offensichtlich kein hinreichender Grund für eine solche symbolische Geste der Aussöhnung. Vgl. dazu: Anonym: Le centenaire de Beethoven à Lyon, in: *Comœdia*, 7.2.1927.

264 Vgl. Anonym: M. Herriot assiste aux fêtes de Bonn en l'honneur de Beethoven, in: *Le Quotidien*, 23.5.1927.

265 Dass Rolland vermutlich nicht abgeneigt gewesen wäre, am Projekt Beethovendenkmal beteiligt zu sein, darauf weist eine Bemerkung von Stefan Zweig hin: »Caractéristique, qu'on ait fondé un comité pour un monument Beethoven à Paris, sans votre nom!« Brief Zweigs an Rolland vom 17.3.1927, in: Rolland, Zweig: *Correspondance 1920-1927*, 649.

266 So erklärt Jean-Pierre Meylan die zögerliche Rolland-Rezeption im Frankreich der Zwischenkriegszeit: »La France officielle ne lui pardonna jamais ce qu'elle considérait comme flèche de Parthe contre son pays, son engagement pacifiste en 1914.« Jean-Pierre Meylan: Romain Rolland, initiateur et victime de réseaux politico-idéologiques, in: Hans-Jürgen Lüsebrink, Manfred Schmeling (Hg.): *Romain Rolland. Ein transkultureller Denker*, Stuttgart 2016, 51-58, hier 51.

u.a. bei Laienorchestern (sogenannten *sociétés orphéoniques*) geworben, die dazu aufgerufen werden, kleinere Beiträge für den großen Klassiker zu entrichten.²⁶⁷

Zur Enthüllung des vorläufigen Gipsmodells am 23. und 24. Juli 1927 wird dann ein »großes Volksfest« (»grande fête populaire«) veranstaltet, an dem Blaskapellen, Musikvereine und Laienchöre beteiligt sind.²⁶⁸ Mit der Teilnahme von »tausend Musikanten und Sängern«²⁶⁹ – so die Berichte in der Presse – wird Beethovens Popularität/Universalität eindrucksvoll inszeniert. Dazu passt der Umstand, dass das Denkmal nicht wie ursprünglich geplant im aristokratisch-bürgerlichen Bois de Boulogne errichtet wird, sondern im Bois de Vincennes, der an die Arbeiterviertel der Stadt angrenzt. Darauf bezieht sich Herriot in seiner Einweihungsrede, in der er den Topos des von der Aristokratie verkannten und daher volksnahen Komponisten reaktiviert: »Grand Beethoven, il est bon que vous soyez au milieu du peuple, loin de ceux qui ressemblent à ceux qui vous ont méconnu. Des pauvretés viendront peut-être autour de vous, mais elles seront populaires et généreuses, dociles aux profonds instincts.«²⁷⁰ In dieser feierlichen Anrufung des Verstorbenen trifft die stereotype Vorstellung des Volks als idealer Rezipient von Beethovens Werk auf einen latenten Anti-Elitismus. Das ist eine eindeutige Schwerpunktverlagerung im französischen Beethovendiskurs: Mit dem Klassiker wird nicht mehr gegen Deutschland polemisiert, um die eigene nationalkulturelle Identität zu festigen, sondern gegen ein gesellschaftliches Oben, um die soziale Identität des »Volks« zu behaupten. Man kann das aber auch als Ablenkungsmanöver werten: Mit der Frage, wer der bessere Beethovenrezipient sei, wendet Herriot die Aufmerksamkeit von Beethovens »Deutschheit« ab.

Das in Wien etablierte Universalklassikermode'll wird in Frankreich angenommen, aber zugleich dem französischen Bedarf entsprechend ausgelegt. Beethoven als Friedenskürnder entspricht einem allgemeinen pazifistischen Trend in der Gesellschaft, sodass dieser Aspekt des universalistischen Beethoven-Frames problemlos übernommen werden kann. Mit Beethoven als Befürworter eines politischen Universalismus ist man allerdings vorsichtiger, denn für eine Aussöhnung mit Deutschland, die ein solcher Plan implizieren würde, gibt es 1927 keinen gesellschaftlichen Rückhalt. Das erklärt auch, warum der Reflex der kulturellen Aneignung und der »Französisierung« andauert. Beethoven kann zu diesem Zeitpunkt (noch) nicht als Klassiker für eine deutsch-französische Annäherung eingesetzt werden. Überwog in Wien eine politische Vorstellung von Universalismus, wird in Frankreich deshalb eine soziale Auffassung bevorzugt, die die Akzeptanz für das Universalklassikermode'll in der Gesellschaft erhöht.

267 Vgl. z.B. den Aufruf der »Association des journalistes orphéoniques«: »Pour qu'un monument de pierre vienne remplacer cette maquette [...] chaque société musicale aura à cœur de verser sa contribution – et une somme minime de 10 francs suffirait [...]. Ainsi, la totalité de nos sociétés chorales et instrumentales s'associerait au geste du gouvernement pour honorer le génial musicien«. Alfred Wolff: Bulletin orphéonique, in: Le petit Parisien, 8.8.1927.

268 Vgl. den Bericht im *Ménestrel*: Anonym: Inauguration du monument de Beethoven, in: Le Ménestrel, 29.7.1927. Das detaillierte Programm der Einweihung sowie Ausführungen zum Ablauf sind im Pariser Stadtarchiv erhalten. Vgl. Picard: Paris et son monument à Beethoven, 59.

269 »On entendit enfin le *Chant d'Apothéose* de Gustave Charpentier, exécuté sous la direction de l'auteur par mille instrumentistes et choristes.« Anonym: Inauguration du monument de Beethoven.

270 Zitiert nach: Ebd.

3.3 Öffentlichkeitssphäre 4: Klassiker-Metadiskurs in der *Revue musicale*

Wie bereits erwähnt, wird Rolland aus den offiziellen französischen Feiern zum Beethovenjubiläum ausgeschlossen. Seine Wiener Rede wird lediglich in einer noch jungen Musikzeitschrift veröffentlicht, der *Revue musicale*.²⁷¹ Dort erscheint der Text an prominenter Stelle, nämlich als Eröffnungsbeitrag des Beethoven-Sonderhefts von April 1927. In dieser klar umrissenen Öffentlichkeitssphäre gibt er den Impuls zu einer kritischen Evaluierung der Funktionalisierungsmechanismen im Kontext des Jubiläums.

3.3.1 Die *Revue musicale* als Medium des Klassiker-Metadiskurses

Die *Revue musicale*, 1920 von Prunières gegründet, versteht sich als Forum für eine Erneuerung der Musikkritik. Die privilegierten Themen der Zeitschrift sind die sogenannte Neue Musik sowie allgemein die neuen Tendenzen und Praktiken in den französischen und internationalen Musikszenen.²⁷² Das bedeutet nicht, dass die musikalische Tradition ausgeschlossen bliebe – im Gegenteil: Zahlreiche Artikel und Sonderhefte in der Zwischenkriegszeit befassen sich mit dem historischen Repertoire und seiner Wiederentdeckung im 20. Jahrhundert –, doch wird sie stets aus der Perspektive der Modernitätsaffirmation kritisch überprüft. Das bestätigt die Beethoven-Sondernummer,²⁷³ die sich abseits vom allgemeinen Gedenken positioniert. Die offiziellen Veranstaltungen im Beethovenjahr werden innerhalb des Heftes mit keinem Wort erwähnt; die Abgrenzung vom kulturpolitischen Diskurs markiert Prunières in seinem später in der *Revue musicale* erscheinenden Bericht über die Wiener Zentenarfeier eindeutig:

»Les fêtes du Centenaire de Beethoven ont été célébrées à Vienne avec magnificence. Je n'ai pas à m'occuper dans cette revue de ce que fut l'imposante manifestation politique et diplomatique à laquelle elles donnèrent lieu, mais seulement des concerts et des représentations qui les accompagnaient.«²⁷⁴

271 Rolland: Actions de grâce à Beethoven. Im Septemberheft der *Revue musicale* erscheint ein weiterer Aufsatz Rollands über Beethovens »Brief an die unsterbliche Geliebte«: Romain Rolland: La lettre de Beethoven à l'Immortelle Aimée, in: La Revue Musicale, Bd. 8, Nr. 11, 1927, 193-207. Zwei Aufsätze erscheinen in der von Rolland mitgegründeten *Revue Europe*: Rolland: Beethoven. Pour le centenaire de sa mort; Ders.: Goethe et Beethoven, in: Europe, Bd. 14, Nr. 53, 1927, 5-32 u. Nr. 54, 1927, 184-212.

272 Michel Duchesneau: La Revue musicale (1920-1940) and the Founding of a Modern Music, in: Zdravko Blažeković, Barbara Dobbs Mackenzie (Hg.): Music's Intellectual History: Founders, Followers and Fads, New York 2009, 743-750.

273 Zur Sondernummer der *Revue musicale* vgl. Marie Gaboriaud: Presse spécialisée et commémoration. L'exemple de la *Revue musicale* et du centenaire de Beethoven, in: Danièle Pistone (Hg.): Recherches sur la presse musicale française, Paris 2011, 29-39.

274 Henry Prunières: Le centenaire de la mort de Beethoven à Vienne, in: La Revue musicale, Bd. 8, Nr. 8, 1927, 203-207, hier 203.

Obwohl mit der *Revue musicale* nicht nur das Fachpublikum adressiert ist, sondern darüber hinaus eine musikinteressierte Leserschaft,²⁷⁵ wird ebenfalls die Grenze zur populären Beethovenpraxis markiert. Das wird im abschließenden Beitrag von Charles Koechlin besonders deutlich, der sich von einem breiten Publikum (»peuple«, »public«) distanziert, das als rückwärtsgewandt, götzendienerisch und unmusikalisch präsentiert wird. Der Begriff »peuple« ist – anders als im kulturpolitischen Diskurs – eindeutig negativ konnotiert:

»Un peuple (plus ou moins saint) inonde en foule les portiques du Châtelet, lorsqu'on annonce un Festival Beethoven. Il les délaisse, dès que le programme comporte une œuvre moderne, d'un inconnu. [...] Actuellement, les *Neuf Symphonies* ont la vogue: une vogue immense. Et les *Sonates*, et les *Quatuors*, et tout ce qui sortit de la plume beethovenienne. Est-ce à dire que le public en comprend réellement la beauté?«²⁷⁶

Koechlin indiziert, dass es neben dem falschen Umgang mit Beethoven durch das »peuple« einen anderen, richtigen Umgang gäbe. Diesem Ansatz folgend, wird der Klassiker in der *Revue musicale* abseits, größtenteils sogar gegen den Klassikerkult konstruiert, der sowohl dem kulturpolitischen Diskurs, als auch der populären Praxis zugrunde liege. Die Zeitschrift öffnet einen Raum für die Reflexion des Klassikerstatus und kann deshalb als Medium des Metadiskurses angesehen werden.

3.3.2 Herausstellung und Kritik der Funktionalisierungsmechanismen

3.3.2.1 Rollands Beethovenrede in der *Revue musicale*

Im Sonderheft der *Revue musicale* lässt schon ihr betont affirmativer Charakter Rollands Gedenkrede unstimmig erscheinen. Dabei nimmt sein Text eine prominente Stellung in der Aufmachung des Sonderhefts ein. Er wird gleich an erster Stelle abgedruckt und mit einem aufwendigen Titelpupfer von Démétrios Galanis versehen (Abbildung 2).²⁷⁷ Rollands Beitrag wird als publizistisches Ereignis präsentiert. Dafür gibt es zunächst personelle Gründe: Prunières, nach wie vor Herausgeber der *Revue musicale*, ist ein ehemaliger Rolland-Schüler.²⁷⁸ Dass er die Beethovenrede an erster Stelle im Sonderheft abdrucken lässt, ist eine Verbeugung vor dem Lehrer, der als Impulsgeber für die französische Musikwissenschaft gilt. Zudem bedeutet ein neuer Beitrag vom berühmten

275 Das sieht man an Beiträgen von Spezialisten wie Georges de Saint-Foix, die zwar die neuesten Ergebnisse aus der Forschung präsentieren, aber u.a. durch die Dramatisierung der eigenen Forschungsarbeiten einen breiteren Rezipientenkreis ansprechen. Vgl. Georges de Saint-Foix: Une nouvelle révélation de la Jeunesse de Beethoven, in: La Revue musicale, Bd. 8, Nr. 6, 1927, 28–37.

276 Charles Koechlin: Le »Retour à Beethoven«, in: La Revue musicale, Bd. 8, Nr. 6, 1927, 125–131, hier 125f.

277 Zum innovativen Gebrauch von Illustrationen in der *Revue musicale* vgl. Florence Gétreau, Nicole Lallement: L'image dans La Revue musicale, in: Myriam Chimènes, Florence Gétreau, Catherine Massip (Hg.): Henry Prunières (1888–1942): un musicologue engagé dans la vie musicale de l'entre-deux-guerres, Paris 2015, 405–431.

278 Zum Verhältnis zwischen Rolland und Prunières vgl. Catherine Massip: Romain Rolland: maître, mentor et ami, in: Ebd., 59–73.

Autor der *Vie de Beethoven* eine wichtige Werbung für die Zeitschrift. Dafür lohnt es auch, die Veröffentlichung des Sonderhefts um einen Monat hinauszuzögern.²⁷⁹

Die prominente Stellung ist allerdings ambivalent. Wie der zweite nachgestellte Titelpuffer (Abbildung 3) suggeriert, wird der Bühnenvorhang erst *nach* dem einleitenden Aufsatz geöffnet. Die eigentliche Diskussion über Beethoven findet also in den folgenden Texten statt, nach dem prologartigen Beitrag Rollands, und zwar zum Teil in polemischer Absetzung davon. Was wie eine Ehre für den Altvater der französischen Musikwissenschaft daherkommt, kann auch im Kontext der zunehmenden Distanzierung von Rolland in den 1920er Jahren gelesen werden.²⁸⁰

Wofür steht Rollands Beethovenrede in der *Revue musicale*? Aufschlussreich ist der Titel, unter dem sie erscheint: *Actions de grâce à Beethoven*. Wann immer Rolland von seinem Text spricht, greift er auf den deutschen Begriff ›Dankgesang‹ zurück, womit er einerseits durch den Hinweis auf das *Quartett* op. 132 seine Beethoven-Imitation herausstellt, andererseits durch den Gebrauch eines Fremdworts einen leichten Verfremdungseffekt erzeugt. Der Autor schlägt selbst mehrere französische Äquivalente für den Begriff ›Dankgesang‹ vor, etwa, in einem Artikel für die *Europe*, den Ausdruck »cantique de remerciement«²⁸¹. Durch diese Übersetzung wird sowohl die religiös-musikalische Dimension des Originals als auch der leichte Verfremdungseffekt beibehalten (durch die Verwendung der schon damals veralteten Schreibweise »remerciement«). Ob die Überschrift, die in der *Revue musicale* abgedruckt wird, von Rolland vorgeschlagen wurde, konnte nicht ermittelt werden. Sicher ist, dass mit dem Ausdruck »actions de grâce« der religiöse, weniger aber der musikalische Aspekt akzentuiert wird; die imitatorische Geste geht dabei ganz unter. Durch die religiöse Zuspitzung der Überschrift wird Rolland zum Typus für eine affirmative, religiös-verehrende Rezeptionshaltung gemacht.

Auf ein weiteres Merkmal von Rollands Umgang mit dem Klassiker weist die Illustration auf der ersten Seite des Beitrags hin (Abbildung 4). Galanis greift darin auf ein Symbol zurück, das charakteristisch für das spätrömantische Beethovenbild ist, insbesondere für die Deutung Max Klingers. Dieser hatte in seinem Beethovendenkmal (1902) den Komponisten in heroischer Haltung dargestellt, den Adler des Jupiters zu seinen Füßen. Damit spielte er auf den Prometheus-Mythos an und präsentierte Beethoven »als Inbegriff des schaffenden genialen Künstlers, der für die Menschheit den Zugang zur Welt der Gottheit eröffnet und deshalb zu persönlichem Leiden verurteilt ist«²⁸². Das korrespondiert tatsächlich mit Rollands Darstellung des Komponisten als »l'interprète, le porteur auprès des hommes« einer »Vox Dei«²⁸³. Im Unterschied zu Klinger (und zur romantischen Beethovenrezeption) liegt bei Rolland der Akzent auf dem christlichen Moment der Sühne, unterstreicht der Schriftsteller doch auch in seiner Wiener Rede die Bedeutung des beethovenschen Opfers. Dem wird Galanis gerecht,

279 Vgl. Duchesneau: Romain Rolland et »La Revue musicale« d'Henry Prunières.

280 Zur Auseinandersetzung mit Rollands *Beethoven* nach dem Ersten Weltkrieg vgl. Gaboriaud: Une vie de gloires et de souffrances, 172ff.

281 Rolland: Beethoven. Pour le centenaire de sa mort, 291.

282 Bettermann: Beethoven im Bild, 306.

283 Rolland: Actions de grâce à Beethoven, 12.

indem er in seiner Illustration nicht Beethoven als Heros darstellt, sondern metonymisch die Kette des Bestraften und die gottgesandte Strafe in Gestalt des Adlers. Zugleich verdichtet er Rollands Klassikerkonzept auf genau diesen Aspekt: Der Komponist als Leidensfigur. Diese Form der Darstellung geht mit einer Fokussierung auf die Biografie des Musikers einher, was dann etwa Koechlin in seinem Artikel auf den Punkt bringt: »Ce n'est pas le génial musicien de l'*Allegretto* de la *Symphonie en la* ou de l'*Adagio* de la IX^e, qu'on aime: mais le pauvre grand artiste qui souffrit tant, avec un idéal si élevé...«²⁸⁴ Koechlin führt diese Faszination für die Lebens- und Leidensgeschichte Beethovens explizit auf die »lecture (si attachante) de Romain Rolland«²⁸⁵ zurück. Damit wird klar, dass der Schriftsteller in der *Revue musicale* ebenfalls für eine Personalisierung des Klassikers steht.

Das oben erwähnte Titeltupfer (Abbildung 2) macht schließlich auf eine dritte Eigenschaft von Rollands Klassikerkonzept aufmerksam: ihren erzählenden Charakter. Die Szenen, die Galanis auf den zwei Bildhälften entwirft, können als Reflex der Beschreibungen Rollands aufgefasst werden, etwa wenn er von seiner Erfahrung der *Achten Symphonie* berichtet:

»Dès les premiers sons, je fus dans une forêt. [...] Il se fait, au milieu, comme des éclaircies, de petites clairières des rustiques hautbois, où chante l'âme attendrie, qu'enveloppe le murmure imposant de la forêt, sa respiration géante. [...] Et voici! Le rythme anapestique. La danse. Calme et douce, d'abord, d'une grâce villageoise, avec les petites notes d'ornements et les *gruppetti*, peu à peu tout s'ébranle, toutes les nuances de l'âme, mélancolie, vigueur brutale, inquiétude, frissons du vent dans les feuilles, fières fanfares, tout est peu à peu entraîné dans le courant [...] – jusqu'à l'extraordinaire *Coda*, ce mystérieux pianissimo, ce gouffre d'ombre, sur lequel tombent des plaques de lumière, et d'où montent, une force cyclopéenne, le thème énorme et répété, [...] – et enfin, le *fortissimo* haletant, cette danse forcenée d'un peuple qui se termine en chevauchée...«²⁸⁶

Charakteristisch für Rollands Schreibweise ist der fließende Übergang vom Musikalisch-Technischen zum Metaphorischen.²⁸⁷ Für jedes musikalische Geschehen gibt es eine Reihe von visuellen, fühlbaren und emotionalen Entsprechungen, die sich vielfach kumulieren und kombinieren lassen. Die Musik suggeriert Bilder, aber auch abstrakte narrative Prozesse.²⁸⁸ Es werden Bewegungen und Brüche skizziert, Akteure tauchen auf, ohne dass ein wirkliches Programm entstünde. Der Zusammenhang mit dem musikalischen Geschehen bleibt dabei lose. Diese suggestive Tendenz von Rollands

284 Koechlin: Le »Retour à Beethoven«, 126.

285 Ebd.

286 Rolland: Actions de grâce à Beethoven, 4f. Diese Passage ist nicht Teil der Wiener Fassung der Rede.

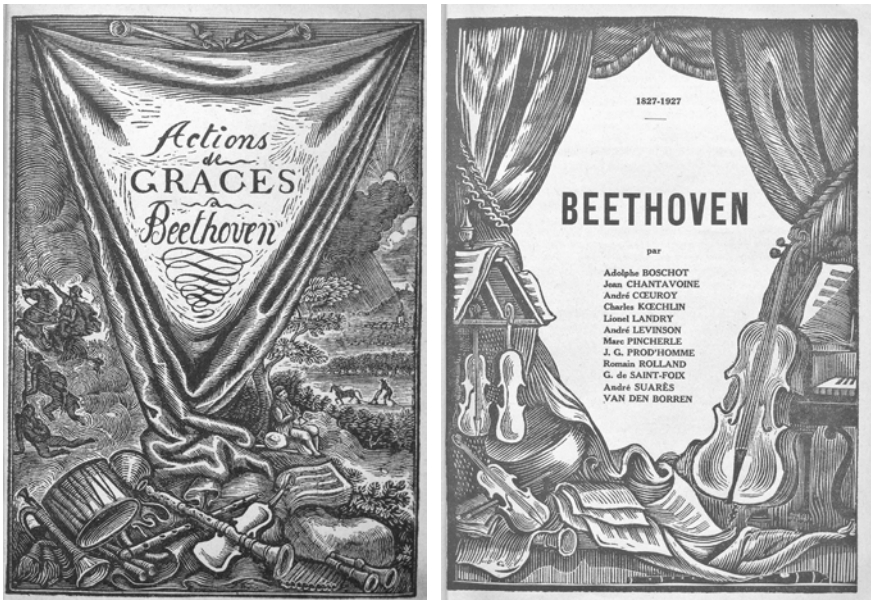
287 Corbellari bezeichnet Rollands Schreibweise als »reformulation métaphorique«. Corbellari: Les mots sous les notes, 314.

288 Auf das Narrative in Rollands Darstellung von Beethovens Musik macht ebenfalls Corbellari aufmerksam: »Rolland voit dans le récit la forme absolue de l'explication herméneutique et ne soupçonne guère la révolution structuraliste qui, à la même époque, est en train de bouleverser la science linguistique.« Ebd.

Prosa greift Galanis in seinem Holzschnitt auf: Er entwirft eine kleine Szenerie, die Erzählungen zulässt, zugleich aber unbestimmt bleibt. Sowohl die Krieger auf der linken als auch die ländliche Idylle auf der rechten Bildhälfte sind als ferne, unwirklich anmutende Vorstellungen gezeichnet. Diese symbolistisch-andeutende Darstellungsweise steht im Kontrast zu dem überwiegend dekorativen Stil, der in den anderen Illustrationen des Heftes vorherrscht. Durch die Zeichnung unterstreicht Galanis den suggestiv-erzählenden Aspekt von Rollands Zugriff auf den Klassiker. Auch hierdurch erscheint der Schriftsteller als Typus für eine Form des Umgangs mit dem Klassiker: die Projektion von Bedeutung auf das musikalische Geschehen oder, wenn man den Begriff weit genug fasst, die Textierung der Musik.

Allein im Paratext werden drei wesentliche Aspekte von Rollands Zugang zu Beethoven herausgestellt: Klassikerkult, Personalisierung des Klassikers, Textierung seiner Musik. Dabei handelt es sich nicht um Merkmale, die sich allein in Rollands Texten finden ließen. Sie sind vielmehr – wie die vorangehenden Ausführungen gezeigt haben dürften und wie auch die Aufsätze in der *Revue musicale* suggerieren – kennzeichnend für den Umgang mit dem Klassiker in der breiten Öffentlichkeit. Zugleich handelt es sich um die Mechanismen, die eine Funktionalisierung Beethovens im kulturpolitischen Diskurs überhaupt ermöglichen, sei es im Sinne des Wiener Universalismus, des Bonner Nationalismus oder des Pariser Pazifismus. Rollands Text steht in der *Revue musicale* stellvertretend für diese Funktionalisierungsmechanismen, die in den Folgebeiträgen entweder explizit kritisiert oder denen Alternativen entgegengesetzt werden.

Abbildung 2-3: Titelpuffer von Démétrios Galanis



Quelle: Beethoven-Sonderheft der *Revue musicale*, Bd. 3, Nr. 6 (1932)

Abbildung 4: Illustration zum Beitrag Romain Rollands von Démétrios Galanis



Quelle: Beethoven-Sonderheft der Revue musicale, Bd. 3, Nr. 6 (1932)

3.3.2.2 Gegen den Klassikerkult: ›Ikonoklasmus‹ und Verwissenschaftlichung

Die Kritik am Klassikerkult durchzieht das ganze Sonderheft. Der schärfste Widerspruch zur religiös-verehrenden Rezeptionshaltung kommt von André Suarès. In seinen Überlegungen zu *Notre Beethoven*, die gleich nach dem Eröffnungsbeitrag abgedruckt sind, grenzt er sich von vornherein von den pathosgeladenen Redeweisen seines Schriftstellerkollegen ab:

»On ne peut [...] parler tranquillement de Beethoven à ceux qui se sont fait une religion des sonates, des quatuors et des symphonies. Moins nombreux qu'il y a trente ans, ils ne sont pourtant pas rares: une admiration paisible leur semble un blasphème, à tout le moins une hérésie. Il en est de Beethoven, à cet égard, comme en France de Victor Hugo: pour les idolâtres de Victor Hugo, on insulte à leur grand fétiche si on n'adore pas en lui le plus haut des poètes, l'égal de Shakespeare, de Dante, de Goethe et de Virgile. [...] Je m'excuse donc, tout d'abord, commémorant la mort de ce grand homme, et même si je la pleure, des libertés que je pourrai prendre avec lui. Plus je l'admire, plus même je le vénère, moins je me sens propre à tout lui immoler. Je veux lui dédier un prélude et peut-être même, à la fin, une fugue: je n'entends pas lui chanter une messe.«²⁸⁹

Die Intention ist polemisch: Suarès karikiert die Beethovenverehrung und macht sie zur Beethoven-Abgötterei. Natürlich – wie es Gaboriaud anmerkt²⁹⁰ – befreit er sich dabei nicht ganz von religiösen Verehrungsmustern, sind doch Begriffe wie ›vénérer‹ und ›piété‹ in diesem Auszug und auch im Rest des Beitrags nach wie vor positiv konnotiert. Suarès nimmt nicht den Klassikerkult, sondern seine Auswüchse aufs Korn.

289 André Suarès: *Notre Beethoven*, in: La Revue musicale, Bd. 8, Nr. 6, 1927, 17–27, hier 17f. Der Begriff der Messe kann als Anspielung auf Rollands Eucharistie (»Dankgesang«) angesehen werden.

290 Gaboriaud: *Une vie de gloires et de souffrances*, 176.

Und auch Beethoven wird hier (noch) nicht vom Sockel gestoßen;²⁹¹ er wird am Ende des Artikels sogar im religiös-feierlichen Ton in den Kreis der großen Klassiker reintegriert: »Pensant à ce voyant, dans les ténèbres du temps qui passe et de la peine, nous reconnaissons, avec une vénération profonde, l'Homère de la musique.«²⁹²

Trotz dieser Widersprüche weist der Aufsatz auf einen möglichen Ausweg aus dem Klassikerkult. Aufschlussreich ist der Ausdruck »prendre des libertés avec le grand homme«: Mit Beethoven und seinem Werk soll wieder ein direktes, fast familiäres Verhältnis hergestellt werden, das durchaus Banalitäten und Trivialitäten zulässt. Bei Suarès dringt der Zuhörer mit seinen Empfindungen immer öfter in den Vordergrund. Die letzten Quartette erschienen ihm »un peu monotone«²⁹³ und im Vergleich zu Bach könne man von Beethovens Musik behaupten: »On s'en lasse, si grande soit elle et sublime souvent.«²⁹⁴ Im Kontrast zum (Rolland'schen) Klassikerkult klingen solche Urteile unehrerbietig. Suarès fordert allerdings keinen Ikonoklasmus, sondern setzt sich für einen differenzierten Zugang zum Werk des Klassikers ein. Ähnlich ist das bei Koechlin, der den »fanatiques beethovéniens« die »intransigeants détracteurs du vieux Sourd«²⁹⁵ gegenüberstellt: Gemeint ist die junge Komponistengeneration, deren provokative Ablehnung der beethovenschen Ästhetik vor allem als Geste der Selbstverortung in der musikalischen Szene der Zeit zu verstehen ist.²⁹⁶ Diese Form der Funktionalisierung Beethovens im Kunstdiskurs scheint Koechlin lediglich eine Umkehrung des Beethovenkults zu sein.

Dem Vorwurf eines blinden Ikonoklasmus entziehen sich diejenigen Autoren, die sich musikwissenschaftlicher Methoden bedienen. Die meisten Beiträge des Sonderhefts greifen auf historische Quellen (Skizzen, Briefe, Konversationshefte, Materialien zur Konzertpraxis) zurück, die als sicheres Antidot gegen den Kult präsentiert werden. Jean Chantavoine befasst sich etwa mit der seit 1923 unternommenen Edition der Konversationshefte durch Walther Nohl. Das Ergebnis wird als Entweihung beschrieben: »D'émouvantes reliques qu'ils étaient, ces cahiers, les voilà ravalés au rang de simples documents et de documents qui, au premier abord, ou si on les étudie dans une esprit d'analyse minutieuse, déçoivent tout ensemble la curiosité et l'émotion.«²⁹⁷ Von der Reliquie zum Dokument, von der Emotion zur Analyse: Es ist das positivistische Ideal wissenschaftlicher Objektivität und Sachlichkeit, das hier reaktiviert wird. Der Statuswechsel der sogenannten Beethoveniana führt aber zugleich zu einer Entweihung der

291 Einige Jahre später, im Kontext der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten in Deutschland, revidiert Suarès sein Konzept von Beethoven und macht aus dem Komponisten den Inbegriff deutscher Brutalität und Grobheit. Vgl. das Kapitel »Suarès contre la IXe Symphonie«, in: Ebd., 188-192.

292 Suarès: Notre Beethoven, 27.

293 Ebd., 19.

294 Ebd.

295 Koechlin: Le »Retour à Beethoven«, 125. Hervorhebung im Original. Die Bezeichnung »vieux sourd« für Beethoven wird Claude Debussy zugeschrieben, der der französischen Avantgarde in den 1920er Jahren ein Vorbild ist.

296 Zum Gebrauch Beethovens durch einen Teil der musikalischen Avantgarde 1927 vgl. Kapitel 2.2.

297 Jean Chantavoine: Les Cahiers de Conversation de Beethoven, in: La Revue musicale, Bd. 8, Nr. 6, 1927, 105-109, hier 106.

Klassikerfigur: »Laissons là, si vous le voulez bien, toutes les jérémiades déclamatoires et les lamentations romantiques sur la médiocrité de l'entourage où a vécu Beethoven. [...] Loin du piano ou du papier réglé, [...] Beethoven montre un esprit qui ne sort pas du commun.«²⁹⁸

Die geänderte Rezeptionshaltung bringt eine Revision des Klassikerkonzepts mit sich. In der *Revue musicale* wird der Komponist nicht mehr als Heiliger, sondern als Normalsterblicher dargestellt, etwa im Beitrag von Jacques-Gabriel Prod'homme zu *La fin de Beethoven*, der – ebenfalls von historischen Dokumenten ausgehend – in aller Ausführlichkeit und mit Verzicht auf jegliche Ästhetisierung die letzte Krankheit Beethovens schildert.²⁹⁹ Die Wissenschaft – die in anderen Kontexten im Dienst des Klassikerkults eingesetzt wird, wie 1927 das Wiener Beispiel bezeugt – wird in der Zeitschrift als einen möglichen Ausweg aus der Alternative Kult und Ikonoklasmus angesehen.

3.3.2.3 *L'homme vs. l'œuvre*

Die Kritik am Klassikerkult geht in der Zeitschrift zunächst mit einer Kritik an der übermäßigen Personalisierung des Klassikers einher. Im Fokus steht die Figur des »pauvre grand artiste qui souffrit tant«³⁰⁰, die einen differenzierten Zugang zu seinem Werk verhindern würde. Dies führt dazu, das leitende Paradigma französischer Biografik zu revidieren, das vorgibt, das Werk (*l'œuvre*) eines Autors durch den Rückbezug auf sein Leben (*l'homme*) zu entschlüsseln.³⁰¹ Im Fall Beethovens zeige diese Vorgehensweise seine Grenzen: *L'homme*, der in der Biografik als absolute Leidensfigur gezeichnet wurde, verdränge sogar *l'œuvre* und ermögliche jenen blinden Kult, den die Autoren der *Revue musicale* zurückweisen: »Comme ils [les fanatiques beethovéniens] ne sont pas très musiciens, ils s'emballeront indistinctement pour tout ce qui sera signé Beethoven.«³⁰² Die Motive der Mythoskritik der 1970er Jahre sind hier schon angedeutet,³⁰³ werden doch das Biografische (später: das Mythische) und das Musikalische zu einem Gegensatzpaar konstruiert.

Im Sonderheft wird die Perspektive deshalb umgekehrt und *l'homme* zur Antithese von *l'œuvre* deklariert. Im bereits zitierten Beitrag Chantavoines heißt es: »En comparant à sa vie quotidienne l'art de Beethoven, nous observons une différence de niveau qu'on pourrait chiffrer, je suppose, par zéro et vingt.«³⁰⁴ Dass sich Beethoven in seinen Konversationsheften – also in der dokumentarisch belegbaren Wirklichkeit – als eine höchst banale, wenn nicht sogar zweifelhafte Figur erweist, hindert allerdings nicht daran, sein musikalisches Schaffen zu bewundern. Chantavoine schlussfolgert: »Grand homme, Beethoven ne l'est [...] que par sa musique.«³⁰⁵ Die Bezeichnung »grand homme« bleibt bestehen: Allein die Begründung ändert sich. Das personalisierte Klassikerkonzept wird ersetzt durch ein werkbezogenes. Dass dies nicht unbedingt mit einer grund-

298 Ebd.

299 Jacques-Gabriel Prod'homme: *La fin de Beethoven*, in: *La Revue musicale*, Bd. 8, Nr. 6, 1927, 38–59.

300 Koehlin: *Le »Retour à Beethoven«*, 126.

301 Vgl. dazu José-Luis Díaz: *L'homme et l'œuvre. Contribution à une histoire de la critique*, Paris 2011.

302 Koehlin: *Le »Retour à Beethoven«*, 126.

303 Vgl. dazu Kapitel 1.2.3.

304 Chantavoine: *Les Cahiers de Conversation de Beethoven*, 107f.

305 Ebd., 107.

legenden Revision der Rezeptionshaltung einhergeht, bezeugt der Aufsatz Suarès', in dem es heißt: »J'aime Beethoven, mais je lui préfère sa musique.«³⁰⁶

Die Absage an das personalisierte Klassikerkonzept bedeutet nicht den Verzicht auf den Klassikerkult: Die Bewunderung für das Werk mutiert bei Suarès zur Verherrlichung. Der naiven Vergötterung der Person, die als Jugendsünde dargestellt wird, stellt der Autor die spätere, reifere Hochachtung der Kunst entgegen: »Plus tard on quitte les hommes pour les dieux [...]. A quitter les hommes pour les dieux, on les quitte aussi pour les œuvres: l'art nous est plus proche et plus précieux que les artistes.«³⁰⁷ Die personalisierte Beethovenreligion wird lediglich gegen eine vermeintlich authentischere Kunstreligion ausgetauscht.

Der Ausweg aus dem Klassikerkult liegt also nicht nur in der Abkehr von *l'homme*, sondern vor allem in einem veränderten Umgang mit *l'œuvre*. Im Fokus steht diesmal die Textierung des musikalischen Geschehens. Auch hier ist es Suarès, der zu Beginn des Sonderhefts den entscheidenden Hinweis gibt, wenn er den Beethovenkult auf das Werk des Komponisten zurückführt: »[Sa musique] n'est pas seulement musicale: il y entre tout un ensemble d'idées morales, un système du sentiment, une sorte de pratique stoïcienne et presque de politique.«³⁰⁸ Suarès macht aus ihrer Bedeutsamkeit eine genuine (und von ihm positiv bewertete) Eigenschaft von Beethovens Musik – womit er mit einem Teil der Musikwissenschaftler seiner Zeit übereinstimmt (etwa Abert).

Die Projektion von Gefühlen, ethischen Werten oder politischen Botschaften auf die Musik wird in den anderen Beiträgen deutlich kritischer beurteilt. So etwa bei Landry, der die Textierung à la Rolland bedauert:

»Ce qui est grave, c'est qu'on en était venu à croire que l'art de Beethoven tirait sa valeur du fait qu'il exprimait un certain système philosophique, croyance qui en a accru la renommée, pour des raisons d'ordre extra-musical, parmi les tenants de ce système (fussent-ils même excellents musiciens: je songe à Romain Rolland), qui en légitime la défaveur parmi ceux qui préconisent le système opposé.«³⁰⁹

Landry bemängelt, dass Beethoven weder für sich noch für seine Kunst verehrt wird, sondern für die Werte, die auf ihn projiziert werden. Die Folge ist, dass der Klassiker sich als ein höchst instabiles Konstrukt erweist, er in der Gegenwart sogar von »Verfall« (»déclin«) bedroht sei. Ähnlich wie Landry sehen das die anderen Autoren. Gabori-aud hat gezeigt, dass die Überfrachtung des musikalischen Werks durch Metaphern³¹⁰ und poetische Formulierungen³¹¹ ein zentrales Thema im Sonderheft der *Revue musicale*

306 Suarès: Notre Beethoven, 17.

307 Ebd., 20.

308 Suarès: Notre Beethoven, 17.

309 Lionel Landry: Le Déclin de Beethoven, in: La Revue musicale, Bd. 8, Nr. 6, 1927, 114–121, hier 115f.

310 »Les métaphores, quand on parle de musique, ont besoin d'être vagues, très vagues.« Adolphe Boschot: Un propagateur de Beethoven: Hector Berlioz, in: La Revue musicale, Bd. 8, Nr. 4, 1927, 60–76, hier 72.

311 »nous [...] connaissons toutes les »poésies«, tous les »lyrismes« dont furent victimes *Quatuors* et *Symphonies*.« André Cœuroy: Note sur Beethoven et Hoffmann, in: La Revue musicale, Bd. 8, Nr. 4, 1927, 110–113, hier 112.

ist.³¹² Die Vorstellung, dass alles Außer-Musikalische den Zugang zum eigentlich Wesentlichen versperre, legitimiert die Forderung nach einer Rückkehr zum originalen Werk, diesmal also dem Werk ohne die es umgebenden Diskurse: »Peu de musiciens ont subi plus de commentaires littéraires – et plus discordants – que Beethoven. Entre ses œuvres et nous s'interposent d'insupportables comparaisons qu'il faut dissiper avant de les saisir en elles-mêmes.«³¹³ Damit bedient sich Landry eines Topos der Literatur über Klassiker, nämlich des Gegensatzes zwischen dem originellen Werk und seiner Rezeption.

Wie nun ein solcher Zugang zum originellen Klassiker aussehen könnte, bleibt unbestimmt. Koechlin, der in seinem Beitrag für eine »Rückkehr zu Beethoven«³¹⁴ plädiert, schlägt letztendlich die individuelle musikalische Praxis als Ausweg vor: »Lorsque je veux que vive telle Symphonie de Beethoven, je me la joue au piano.«³¹⁵ Landry weist seinerseits auf Werke Beethovens hin, die noch nicht durch einen übermäßigen Gebrauch »abgenutzt« erscheinen würden:

»Il existe encore, dans le monument beethovénien, nombre de salles où l'on est sûr de ne pas rencontrer trop de passants. [...] Là surtout il apparaît que, si la technique beethovenienne ne se formule peut-être pas, aussi aisément que d'autres, en enseignements matériellement saisissables, imitables, elle n'en possède pas moins ses secrets, qu'elle est loin d'avoir tous livrés.«³¹⁶

Das Paradoxe an dieser Aufforderung, den »geheimen« Beethoven zu entdecken, ist, dass sie nur im Rahmen des Monumentalen funktioniert. Nur wenn das Beethovenmonument – das heißt der durch Kult, Personalisierung und Textierung »entstellte« Klassiker – aufrechterhalten bleibt, ist es möglich, einen neuen, produktiven Umgang mit ihm zu sichern. So ließe sich abschließend auch die ambivalente Stellung von Rollands Beethovenrede im Sonderheft erklären: Der Text steht für jene Monumentalisierung Beethovens, die von den Autoren der Zeitschrift kritisiert wird; ein neuer Umgang mit Beethoven, der in der *Revue musicale* in Aussicht gestellt wird, kann sich allerdings erst in Abgrenzung zu Rolland und seinem Beethovenkult konstituieren. Er funktioniert nur dann, wenn das Gegenkonzept aufrechterhalten bleibt.

Das Sonderheft der *Revue musicale* bietet einen Raum der Reflexion des Klassikerstatus im Kontext des Gedenkjahrs. Anvisiert ist nicht direkt das Universalklassikermode, das die Gedenkfeiern von 1927 dominiert: Außer im Beitrag von Rolland und teilweise in dem von Suarès³¹⁷ spielt der Ideenkomplex Brüderlichkeit-Menschheit-Frieden in der Zeitschrift keine Rolle. Gegenstand der Überlegungen sind vielmehr die Mechanismen,

312 Gaboriaud: Presse spécialisée et commémoration, 36f.

313 Landry: Le Déclin de Beethoven, 116.

314 »Je l'avoue: je souhaiterais – il en est temps – que l'on revînt à Beethoven. Et je voudrais que l'on comprît sa vraie tradition.« Koechlin: »Le Retour à Beethoven«, 127. Hervorhebung im Original.

315 Ebd., 130. Hervorhebung im Original.

316 Lionel Landry: Le Déclin de Beethoven, 120f.

317 Bei Suarès finden sich die Gedanken der Musik als »religion universelle« und der Neunten als Offenbarung wieder: »là enfin, ils seront tous frères, et la joie sera leur ciel visible.« Suarès: Notre Beethoven, 22 u. 26.

die eine Funktionalisierung Beethovens überhaupt ermöglichen, und die die Grundlage des Universalklassikermodells, aber auch der je nationalen Klassikermodelle bilden. Der Gebrauch Beethovens im kulturpolitischen Diskurs beruht auf einer kultischen Rezeptionshaltung, vor allem aber auf der Personalisierung des Klassikers und der Projektion von Bedeutung auf sein musikalisches Werk. Es sind diese Funktionalisierungsmechanismen, die in der Zeitschrift explizit oder implizit Rolland zugeschrieben und kritisiert werden. Die Forderung der *Revue musicale* ließe sich grob zusammenfassen als Abkehr von personalisierten Klassikermodellen. Dabei bleibt es allerdings auch: Außer den Aufrufen zur Verwissenschaftlichung des Diskurses (die tatsächlich in einem Teil der Beiträge erfolgt) und zur Rückkehr zum Werk kommt es im Sonderheft zu keiner Formulierung eines alternativen, entpersonalisierten Klassikerkonzepts.