



Beethoven und das Projekt der musikalischen Freiheit

CLAUS-STEFFEN MAHNKOPF

In der Kunst sind Superlative verführerisch; und sie verbieten sich zugleich. Kunstwerke ab einem bestimmten Rang sind unvergleichlich und verweigern sich einer Rangfolge; sie treten ein in ein Feld, nicht in eine Reihe. Das Nämliche gilt für die Musik, zumal hier die Geschmäcker und die geschichtlichen Zeiträume besonders diverse sind. Und doch drängt sich bei Beethoven auf, in ihm *den* Komponisten schlechthin zu sehen. So wie die *Mona Lisa* das berühmteste Gemälde, die *Nofretete* die berühmteste Büste aller Zeiten ist, ist die Neunte die berühmteste Symphonie und der Beginn der Fünften das berühmteste musikalische Motiv. Dass Beethoven ein großer Komponist war, bestreitet keiner. Wenn aber etwa Johannes Picht¹ mit guten Gründen ihn zum Maßstab des Großen Komponisten erhebt und damit zu dem, auf den allein dieses Urteil strengen Sinnes zutrifft, lässt sich zuspitzen: Beethoven ist der größte Komponist, der je gelebt hat.² Was sich aber verbietet.

Genauso wie: »Man kann nicht mehr wie Beethoven komponieren, aber man muss so *denken*, wie er komponierte.«³ Ein Satz, dessentwegen wir alle Adorno lieben – oder hassen. Degoutant, verboten, gegen die Etikette, entspricht er doch keinem einzigen der Gebote gedanklicher Korrektheit: Inklusion/Exklusion, Nicht-Diskriminierung, Eurozentrismusabstinenz, Kunstmusik versus Populärmusik. Entsprechend spräche auch niemand heute so, selbst wenn er es wollte.

Doch lassen wir uns auf diesen Satz ein. »Man kann heute nicht wie Beethoven komponieren.« Faktisch fast eine Trivialität. Wer soll es denn leisten; wer wäre denn in der Lage, genau diese Musik zu komponieren? Notabene: »genau«, nicht »in der Art von«. Selbst wenn sich jemand fände und die Zehnte⁴ schriebe, das Sechste Klavierkonzert in allen drei Sätzen, die 33. Klaviersonate. Cui bono? Wichtiger die (negative) normative Lesart: Man soll

1 Vgl. Johannes Picht, *Komponierte Reflexion über den Menschen. Zu Ludwig van Beethovens 250. Geburtstag*, in: Musik & Ästhetik, H. 96 (2020), S. 49 ff.

2 Martin Geck hat Beethoven vier Monographien gewidmet, weil ihm dieser der größte Komponist überhaupt war. Begründung: »In für mich unfassbarer Weise gelingt es Beethoven, ›Struktur‹ zu bilden und dieser Struktur ... ein ebenso verletzliches wie kämpferisches Ich gegenüberzustellen. Ich kenne keinen Komponisten, der sein Werk strikter dem Anspruch unterworfen hätte, sich als Subjekt in ›den Verhältnissen‹ zu behaupten, anstatt in ihnen mitzuschwimmen oder in und mit ihnen unterzugehen.« (Martin Geck, *Beethoven hören. Wenn Geistesblitze geheiligte Formen zertrümmern*, Stuttgart 2020, S. 12)

3 Theodor W. Adorno, *Beethoven. Philosophie der Musik* (Nachgelassene Schriften, Abt. I, Bd. 1), Frankfurt a. M. 1993, S. 231.

4 Auf den Unsinn, eine Zehnte mittels einer sogenannten Künstlichen Intelligenz kreieren zu wollen, gehe ich nicht ein.

nicht wie Beethoven komponieren. Will heißen: Niemand solle ihn imitieren, und sei es, um eine Ehrfurcht oder Dankbarkeit ihm gegenüber zum Ausdruck zu bringen. Das positive normative Postulat: denken wie er. Allein, was heißt das? Adorno schrieb den Satz en passant, ohne Systematik. Aber er ist für seine Musikästhetik symptomatisch, denn dieser dachte Musik – alle? – von Beethoven aus. Dafür hatte er seine Gründe.

Beethoven war ein großer Komponist, wohl der erste, den wir so genannt haben, und damit das Modell dessen, was ein großer Komponist ist. Zweitens markiert Beethoven den Beginn jener Moderne, die auch die unsrige ist. Drittens definierte er den Komponisten in der Gesellschaft um, als freien neu. Viertens wird bei ihm wie bei kaum einem anderen sichtbar, was wir kompositorische Intelligenz nennen können. Das sei ausformuliert.

An der Schwelle zum 19. Jahrhundert ändern sich die fundamentalen Parameter der westlichen Gesellschaft, Kultur, des Denkens, des Selbstverständnisses. Man kann es mit Koselleck den Höhepunkt der Sattelzeit nennen, mit Habermas den Beginn eines philosophischen Diskurses der Moderne. Der Mensch ermächtigt sich zum Subjekt der Geschichte. Er ist es, der sie nun macht. Machen heißt planen, entwerfen, auf die Zukunft wetten, fortschreiten, beschleunigen, gen quantitativ und qualitativ höhere Niveaus. Damit dies möglich ist, bedarf es fundamentaler Erfahrungen und Änderungen. Es ist die Französische Revolution, mit der die Menschheit zum ersten Mal erfährt, dass eine radikale Umwälzung möglich ist: mit einem Fallbeil, mithin technisch sauber, des Königs Kopf vom Rumpf zu trennen. Ab jetzt verbürgt nicht mehr eine zentrale Person, ein einziges Gehirn die Einheit der eigenen Welt, sondern es bedarf eines komplexen, immer polyzentrischeren Systems, das sich zum modernen Staat: zu Demokratie und Zivilgesellschaft auswachsen wird. Es braucht das, was Luhmann eine funktionale Differenzierung der Gesellschaft nennt, weil nur autonom agierende Subsysteme jeweilige Effizienz erlauben. Damit entfallen auch Gott und die Religion als Letztinstanz alles Seienden. Und es braucht einen Helden der Stunde, der wie der legendäre Alexander durch die Weiten reitet, zwar daran zerbricht, aber eine Epoche einläutet: Napoleon.

Sagen wir 1800. Ein Jahrzehnt nach der großen Revolution und noch mehr als eines entfernt von der vorläufigen Neukonsolidierung Europas durch den Wiener Kongress. Welche bedeutenden Komponisten sind aktiv? So gut wie keiner. Haydn lebt noch, komponiert aber nicht mehr, Carl Stamitz stirbt 1801, Grétry ist 59, Paisiello 60, Méhul 37; Schwergewichte sind das nicht. Cherubini (* 1760), von Beethoven hochgeschätzt, war auf die Oper und Kirchenmusik spezialisiert. Der einzige, der die Zeit überwölbt, ist Clementi (1752-1832), auch kein Schwergewicht. Immerhin gesellen sich alsbald Gegenmodelle dazu: Schubert († 1828), Weber († 1826), Rossini (aktiv bis 1830).

1800 ist Zeitenwende. Das 18. Jahrhundert ist vergangen, das 19., zumindest das musikalische, hat noch nicht begonnen. Keine ernstzunehmende Konkurrenz. Als Universalist Beethoven allein auf weiter Flur. Zufall? 1800 ist er 30 und damit im besten Alter: Er schreibt die *Eroica*. Er kennt noch die vorrevolutionäre, unpolitische Klassizität, setzt sich aber davon von vornherein ab. Er platziert Marken: mit der ersten Klaviersonate, der ersten Symphonie. Ein neuer Tonfall, ein neuer Gestus: das Hier-komme-ich, das Hier-bin-ich, das Ich-bin-es, das Ich-will-es. Kurz: das Ich. Beethoven erfindet das körperliche Sforzato als Ausdruck des bürgerlichen Nein. Das findet sich zuvor nicht. Das empfindsame Ich war ein empfindsames Man/Jedermann. Jetzt kommt die Konkretion, man kann sagen: der moderne Mensch. Das Ich muss romantisch werden, und es muss politisch werden. So wird es das moderne.

Konkurrenzlos kann Beethoven Maßstäbe setzen für die Sonate, die Symphonie, die Kammermusik und die großen Bekenntniswerke (*Missa Solemnis*, *Fidelio*); gleichsam nebenbei Avantgarde katexochen: die *Große Fuge*, die *Diabelli-Variationen*, die *Hammerklaviersonate* – Werke nicht für ein Publikum, nicht für den »Markt«, sondern die Ewigkeit, das Reich der Musik selbst. Und das Werk aller Werke, die Neunte, Avantgarde und zugleich für ein Publikum, das Publikum schlechthin: die Menschheit von einst, heute und dermaleinst.

Die späteren Maßstäbesetzer – Wagner, Schönberg, die Serialisten – waren bereits pluralistisch eingeeht: durch die italienische Oper, Strawinsky, Cage und die amerikanische Moderne. Das Gegenmodell zu Beethoven, Schubert, kam zeitversetzt und ist, nolens volens, auch bereits eine Antwort auf jenen. Beethoven machte sich taub und schottete sich ab von Moden. Seine Krankheit wird funktional; eine psychoanalytische Spekulation, er habe es so gewollt.

Das große Thema Beethovens war Freiheit. Das zeigt sich handgreiflich daran, dass er um die Oper rang, ein Genre, worauf sich Mozart, Rossini, Weber, Bellini, Meyerbeer, aber kaum er, wahrlich verstanden. Er rang Jahre um *Fidelio*, mit zwei Fassungen und vier Overtüren. Es ist die Rettung eines unschuldig Eingekerkerten durch die kühne Liebe der Gattin, zugleich ein Akt politischer Korrektur. »Tödt' erst sein Weib« – das ist das Zentrum von Beethovens Narration. Die politische Aktion für die Welt und die richtige Frau für ihn selbst, dem nie wirklich das Glück der Liebe winkte, der wusste, was Ertaubung bedeutete. Das Allerpersönlichste und Allerpolitischste, das Intime und das Kollektive, die Privatheit und die Gesellschaft umgreifen sich bei Beethoven wie bei keinem anderen Komponisten vor ihm und nach ihm – und zwar nicht mangels Begabungen, des Ehrgeizes und der Nöte. Sondern wegen der einmaligen geschichtlichen Situation, die zugleich eine des musikalischen Materials war.

Dass Beethoven ein derart unerforschlich ausdifferenziertes Œuvre schreiben konnte ohne die harmonischen Finessen ab Schubert, stattdessen haupt-

sächlich mit den Stufen I, II und V auskommen musste, ist nur zu erklären durch die andere Seite der Tonalität: die musikalische Morphologie und Formgebung. Diese sind Beethovens Genialitäten.

Die musikalischen Morpheme sind die kleinsten musikalischen Gestalten, landläufig Motive genannt. Diese kannten auch die Barockkomponisten und die Klassiker der motivisch-thematischen Arbeit. Aber erst Beethoven wird sich den vollen Zugriff auf alle Variations- und Kombinationsmöglichkeiten der Motivik erarbeiten. Damit gewinnt er Kohärenz und eine gewisse Argumentativität – Logik – im musikalischen Diskurs, dem dadurch ein Sprachcharakter zuwächst. Die Strenge der morphologischen Arbeit mit vorkompositorisch konzentriertem Material führt zu einer Multiperspektivität, an die zuvor nur Bach heranreichte und die erst wieder Wagner einholen wird, wenn auch mit anderen ästhetischen Absichten. Bei Beethoven bleibt die Morphologie innermusikalisch.⁵

Die andere Seite dieser Kohärenz ist die konsequente Verzeitlichung. Die Form wird bei Beethoven nicht nur erweitert, gesprengt und potenziert – man denke an die gleichsam zweiten Durchführungen vor einigen Cudas –, sondern allererst als größere Prozessarchitektur neu erfunden.⁶ Der Einbruch von Freiheiten aus der Fantasia-Tradition in die Sonatenform, wie sie die späteren Sonaten durchziehen, erlauben Umsemantisierungen der musikalischen Narration. Bald nach »tödt' erst sein Weib« muss Beethoven den Augenblick der Rettung in Töne setzen. Es ist eine Trompetenfanfare aus der Ferne in der Tonart des Variantrugschlusses, an sich keine große Sache, aber gerade deswegen von einer Kraft, einer Eindeutigkeit des Gesagten, die sich kaum nochmals in Musik findet.⁷ Die ganze Szene, der ganze zweite Akt ist um diese Strecke herum gebaut. Hier spricht Musik ein Urteil wie ein Höchster Richter.

Die Immanenz solcher Diskursivität wird normativ, zumindest auf deutscher Seite mit Wagner, Brahms, Strauss bis hin zur Wiener Moderne. Erst mit dem Zivilisationsbruch wird auch das motivisch-thematische Denken aufgegeben und vollendet, was die Nach-Tonalität einforderte: eine posttraditionelle Musik-»Sprache« mit ihren rhizomatischen Verästelungen. Jene Normativität, neben Beethovens Erfindungsreichtum, machte ihn zum Mythos im 19. Jahrhundert. Eggebrecht hat aus dieser Rezeptionsgeschichte kurzschlüssig auf den Gehalt seiner Musik geschlossen und dabei übersehen,

5 Vgl. Claus-Steffen Mahnkopf, *Beethovens Große Fuge – Multiperspektivität im Spätwerk*, in: Musik & Ästhetik, H. 8 (1998).

6 Das instrumentale Rezitativ im vierten Satz der Neunten mit den eingestreuten Reminiszenzen an die der vergangenen Sätze – sie werden zugleich in die Präsenz gehoben und als hinter sich gelassene Alternativen evaluiert – ist ein Paradebeispiel für Beethovens Vermögen, mit formalen Mitteln musikalisch zu erzählen.

7 »Dieses Signal, wenn man es äußerlich faßt, ... kündigt buchstäblich nur die Ankunft des Ministers, ... doch als tuba mirum spargens sonum kündigt es bei Beethoven eine Ankunft des Messias.« (Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt a. M. 1982⁸, S. 1296)

dass Beethoven mehr ist, als was Epochen und politische Regime aus ihm machen (die schlimmste unter ihnen waren die Nazis mit »ihrem« Ludwig van). Die Unabschließbarkeit des »Forschungsprogramms Beethoven« ist zum Glück der Garant, dass solche ideologischen Schieflogen, wie von einer List der Vernunft, mittelfristig korrigiert werden. Der Komponist der Freiheit wird selbst frei – das darf sich Fortschritt nennen.

Dass Beethoven sich als Genie sah, dass er, objektiv, eines ist, dass wir ihn als solches behandeln – das als obsoletere Genieästhetik zu destruieren, bringt in der Sache nichts und kann als ein psychologischer Abwehrreflex erkannt werden: als Angst vor Großem. Gewiss, Genies gab es vor Beethoven, Mozart zum Beispiel, aber mit Beethoven gewinnt es ein Selbstbewusstsein im kantischen Sinne: Genie als das Vermögen, der Kunst die Regeln zu geben; schaffenspsychologisch: der Kunst den eigenen Willen aufzuzwingen; und der Gesellschaft beharrlich das Eigene abzufordern, wie es jüngst ein Christo getan hat. Diese Umkehr der Begründungslast wird fundamental für alle Kunst der Moderne. Von nun an muss die Welt mit renitenten Künstlern rechnen, und die intelligenteren Gesellschaften geben ihnen, wessen sie bedürfen. Jede Änderung des Kunstbegriffs – und dessen dauerhafte Installierung – setzt solches Genie voraus; man denke an Duchamp. Insofern ist Beethoven der Beginn der musikalischen Moderne. Der Weg von der *Großen Fuge* zu den Schönbergschen Streichquartetten ist kürzer als der einer Brucknersymphonie zu den Orchesterstücken op. 16.

Mit Beethoven ändert sich, was kompositorische Intelligenz heißt: die Fähigkeit, aus Materialeigenschaften die musikalischen Konsequenzen zu ziehen. Bis zu ihm war sie das Erkennen der immanenten Potentiale des kompositorischen Systems, etwa die Kontrapunktik bei Bach oder die Enharmonik bei Gesualdo. Beethoven entdeckt die Potentiale der musikalischen Morphologie und nutzt sie aus subjektiver Freiheit. Das Beispiel sei der Beginn der Klaviersonate G-Dur op. 31/I (Bsp.) Die entscheidende, dieses Thema individuierende Idee ist die übergebundene Antizipation in der rechten Hand (Auftakt zu T 1). Ohne diese wäre die Musik harmlos, geradezu banal. Aber Beethoven ist nicht nur originell, er erkennt eine bestimmte Qualität, die dieser thematischen Idee innewohnt: das Staccato, das Kurzhalten von rhythmischen Dauern. Er differenziert zwischen Staccato auf der Viertel und der Achtel (und später dem Tenuto-Viertel und -Achtel in Absetzung von der Sechzehntel). All das muss genau gespielt werden (was das Pedal massiv einschränkt), nur dann erklingt der musikalische Sinn. Das Staccato wird nun auch im zweiten Satz, einem Kantabile, zur *raison d'être*. Und die dritte Sonate op. 31/III ist geradezu in allen Sätzen eine Studie über das Staccato (op. 31/II teilweise).

Bsp: Beethoven, Klaviersonate op. 31/I, erster Satz



Intelligenz, Witz, der französische *esprit* gleich Geist – Namen für die Fähigkeit, dem Offensichtlichen und Naheliegenden eine Volte zu schlagen, dem ein Neuartiges hinzuzufügen, ein ganz Plausibles und doch Unerwartbares, Unableitbares, Anti-Algorithmisches. Beethovens Musik ist voll davon. Man denke an die kontrapunktische Stelle am Ende des ersten Satzes der Frühlingssonate oder das quasi-flauto-Idyll am Ende des ersten Satzes von op. 31/I. Solche hochindividuierten Stellen gibt es zuhauf, sie sind es, um derentwillen Musiker ihren Beethoven so abgöttisch lieben.

Intelligenz zeigt sich auch darin, mit nichtigem Material Wirkung zu erzeugen; das lernte Beethoven von Haydn; man denke an das Scherzo aus op. 28. Oder mit einer passgenauen Versetzung: Das mottohafte Eingangsthema des Scherzos der Neunten ist eine rhythmisierte Dreiklangsbrechung; trivial und banal, wären da nicht das Paukensolo und die Vorversetzung des letzten Motivs um einen Takt mit ihrer rhythmischen Schlagkraft. Bei Beethoven ließe sich leicht ein umfänglicher Katalog solcher Ausnahmestellen anfertigen – Musik der Besonderung und der Individuallösungen.

Beethoven ist in gewisser Weise auch ein Philosoph unter den Komponisten. Sagt nicht nur Adorno, der Hegel und Beethoven zusammendenkt, sondern der so nüchterne Denker Wittgenstein: »Es gibt Probleme, an die ich nie herankomme, die nicht in meiner Linie oder in meiner Welt liegen. Probleme der abendländischen Gedankenwelt, an die Beethoven (und vielleicht teilweise Goethe) herangekommen ist, und mit denen er gerungen hat, die aber kein Philosoph je angegangen hat (vielleicht ist Nietzsche an ihnen vorbeigekommen).«⁸

Was meint Wittgenstein? Ungeschützt würde ich sagen: das vollumfängliche Humanum. Beethoven ist nicht nur der Willensmensch, der um sich schlägt⁹, sondern auch jemand, der sich nach Liebe verzehrt¹⁰, sich in die Natur fallen lässt, die Menschheit umarmt, Gottes Sohn nochmals auf die

⁸ Ludwig Wittgenstein, *Vermischte Bemerkungen*, in: Werkausgabe, Bd. 8, Berlin 2019⁶, S. 462.

⁹ Der Schriftsteller Karl-Heinz Ott findet diese Attribute: ruppig, unwirsch, ungestüm, auffahrend, brüsk, spottlustig, renitent, bockig, bärbeißig, störrisch, tobsüchtig, raubauzig, krawallig, übermütig, grimmig. (Vgl. *Rausch und Stille. Beethovens Symphonien*, Hamburg 2019)

¹⁰ Vgl. die dritte Variation (Adagio molto espressivo) des dritten Satzes des Streichquartetts op. 127.

Erde bringt¹¹, die Frau zur Heldin erhebt, »mit innigster Empfindung« singt (op. 132), Schabernack treibt (Achte Symphonie), Seelenruhe verströmt (Viertes Klavierkonzert) – und so fort.¹²

Und vor allem ist Beethoven jener, der die Eigensprachlichkeit der Musik auf ein epochal neues Niveau hebt und diese zur Sprache des Menschlichen macht. Das vermag er, indem er die Freiheit, die er sich nimmt wie ein Jakobiner, in freigesetzte Musik umwandelt. So begründet er die Symphonie, die Klaviersonate, das Streichquartett neu; schreibt die größten Werke einer Gattung: *Missa Solemnis*, *Diabelli-Variationen*; wird zum ersten politischen Komponisten: mit *Fidelio* und dem Finalsatz der Neunten; entwickelt einen dynamischen Typus musikalischer Zeit als Antwort auf die beginnende moderne bürgerliche Gesellschaft¹³; initiiert einen Subjektivitätstypus, der wir bis heute – auch – sind; bestimmt sich als ökonomisch freier Künstler¹⁴ und trotzts das der Geldelite seiner Zeit ab; definiert dadurch die Freiheit des eigenen Genius. Weil er nicht den Moden folgt, kann er das Kategoriale Komponieren¹⁵ erfinden: Alle Symphonien und viele Sonaten und Quartette sind Typen ihrer Gattung. Für die Symphonie erreicht das erst wieder Mahler.

Die geschichtlich einmalige Situation der Zeitenwende um die Französische Revolution erlaubt den 1770 Geborenen, die Brücke zwischen Klassik und Romantik zu schlagen. Wer sonst gehört zwei Epochen an und verschmilzt sie zu einem Programm? Die Dynamisierung der musikalischen Zeit und die dialektische Logik der motivischen Arbeit sind die Gründe, warum Adorno Beethoven mit Hegel zusammendenkt.¹⁶ Man kann nicht sagen, Haydn entspräche Kant, Wagner Schopenhauer oder Nietzsche. Welcher Philosophie entsprächen Schönberg oder Strawinsky, Boulez oder Ferneyhough, oder Bach, Monteverdi. Welcher Komponist Heidegger oder Wittgenstein, welche Komponistin Simone de Beauvoir oder Hannah Arendt? Für die Verbindung Hegel und Beethoven jedoch sprechen gute Gründe.

11 Vgl. Peter Gülke, »mein größtes Werk«. *Glaubensprüfung in Musik – die Missa Solemnis*, in: Ders., »... immer das Ganze vor Augen«. *Studien zu Beethoven*, Stuttgart u. a. 2000.

12 Martin Geck kategorisiert: Revolution; Schicksal; Konzentration und Stärke; Natur; Schmerz, Düsternis, Melancholie; vollkommener Friede; religiöse Ergebung; Humor, lakonische Knappheit. (Vgl. *Von Beethoven bis Mahler. Die Musik des deutschen Idealismus*, Stuttgart/Weimar 1993, S. 9 f.)

13 Vgl. Reinhold Brinkmann, *Die Zeit der Eroica*, in: *Musik in der Zeit. Zeit in der Musik*, hg. v. Richard Klein, Eckehard Kiem u. Wolfram Ette, Weilerswist 2000.

14 Und schafft, was Mozart vergeblich versuchte. Vgl. Norbert Elias, *Mozart. Zur Soziologie eines Genies* (Gesammelte Schriften, Bd. 12), Frankfurt a. M. 2005.

15 An aller Musik lässt sich Klassizistisches, Romantisches, Modernistisches, Manieristisches ausmachen, und so auch bei Beethoven. Seit einigen Jahrzehnten sucht man auch nach Postmodernistischem, selbst da, wo das Wort noch undenkbar war. Ich denke, die Achte kann als das postmoderne Werk unter den Beethovenschen genannt werden (nicht aber die *Diabelli-Variationen*, trotz der darin waltenden Dekonstruktion).

16 Vgl. Friedrich A. Uehlein, »Beethovens Musik ist die Hegelsche Philosophie: sie ist aber zugleich wahrer ...«, in: *Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik*, hg. v. Richard Klein u. Claus-Steffen Mahnkopf, Frankfurt a. M. 1998.

Nochmals jener Satz Adornos, man könne nicht mehr wie Beethoven komponieren, müsse aber so *denken*, wie er komponierte. Was heißt er konkret? Natürlich kann niemandem angesonnen werden, denken zu müssen wie Beethoven. Natürlich kann große Musik entstehen aus der Feder solcher, an denen Beethoven komplett vorbeigeht.¹⁷ Insofern wäre die Frage schnell beantwortet: Adorno irrt. Umgekehrt lässt sich zurückfragen: Was verlöre jemand, der sich nicht auf Beethoven mit »Haut und Haaren« einlässt, wenigstens einmal in einem entscheidenden Moment des kreativen Lebenswegs. Wer sich einlässt, kann sich immerhin auch dagegen entscheiden. Unsere Antwort: Er verlöre viel von dem, was Beethoven auszeichnet und ihn bis heute unvermindert lebendig hält: voran die Autonomie und damit Rücksichtslosigkeit gegenüber dem Betrieb; die Fähigkeit, innermusikalisch zu komponieren und zugleich hochgradig konzeptuell, philosophisch, literarisch, gesellschaftlich zu sein; den Zugriff auf das Ganze; die Ausrichtung auf das Unbedingte im Sinne von Derrida.¹⁸ Daher ändert sich mit Beethoven die Musik zur Gänze. Alle Musik ist seither anders. Wir alle sind, auch wenn wir es verleugnen, Erben Beethovens. Kann ein ernsthafter Komponist heute sich dem verweigern? Würde er nicht eingeholt von dem, was er nicht kennt? Wie stark ist die kollektive Kulturpsyche?

Freiheit, das ist die Lehre aus der Kritischen Theorie, ist ein Zukunftsprojekt, die Verwirklichung der praktischen Vernunft, die Vervollkommnung der Gesellschaft, die Veredelung des Menschen, auch die Freiheit der Natur und der Tiere. Solange die Menschheit nicht frei, keine vollkommen freie Musik. Angesichts dessen ist die Freiheit der Musik Beethovens ein Wunder. Erbe, Mnemosyne, Geschenk, Fundus und reale Präsenz in einem.

Rechtsphilosophisch konkurriert Freiheit mit anderen Rechtsgütern, voran die Gerechtigkeit, die wir heute als eine generationelle und damit notwendigerweise ökologisch denken. Freiheit, das Fanal der praktischen Vernunft, erprobt sich an einer Verantwortungs-, nicht an einer Gesinnungsethik. Verantwortung gebietet sich auch gegenüber der Kunst, der Musik, ihren Werken und Aufführungen. Ein Vierteljahrtausend Beethoven; das nächste bis 2270. Ist ein musikalisches Werk, mit Hindrichs, die hinterlassene Partitur und sämtliche Aufführungen ad infinitum, wird sich Beethovens Musik in den nächsten 250 Jahren weiter entfalten. Ent-Faltung ist, wie Benjamin bemerkt¹⁹, doppelsinnig: ausformulieren und offenlegen. Seiner Musik weiter

17 Jeder mag das Experiment anstellen, die relevanten Schlüsselwerke nach Beethoven nach deren Beethoven-Nähe, -Distanz oder -Indifferenz zu untersuchen. Vgl. Bernd Asmus/Claus-Steffen Mahnkopf/Johannes Menke, *Schlüsselwerke der Musik*, Hofheim 2019.

18 Vgl. Jacques Derrida, *Die Unbedingte Universität*, Frankfurt a. M. 2001; vgl. dazu Claus-Steffen Mahnkopf, *Von der messianischen Freiheit. Weltgesellschaft – Kunst – Musik*, Weilerswist 2016, darin das Kapitel »Unbedingte Kunst. Ein Beitrag zur kommenden Demokratie«.

19 Vgl. Walter Benjamin, *Franz Kafka*, in: Ders., *Gesammelte Schriften II-2*, Frankfurt a. M. 1977, S. 420.

nachforschen und sie deutlich machen, Geheimnisse lüften und in die Präsenz, ins Präsens heben.

Wir warten auf die Schnabels, Guldas, Goulds, Gardiners der Zukunft, die riskanten Inszenierungen auf der Opernbühne – aber auch auf das subtile, wahlverwandte, nicht-epigonale, freiheitsliebende, unbeirrte Nachleben Beethovens in den komponierten Neuschöpfungen. Darunter darf durchaus ein Konzert für Pauken – und mit Trompeten – sein.

Abstract

Beethoven and the Project of Musical Freedom – After 250 years of Beethoven, his epoch-defining dimension has become visible: the composer of the shift towards modernity, the revolutionary of the bourgeois age and the redefiner of musical intelligence, which remains a challenge to this day, for contemporary composition too. At the centre of Beethoven's work stands freedom: the freedom of the artist from the imperatives of society, the political freedom of society and individuals, brotherhood and sisterhood among all people and, not least, the freedom of music from the constraints of functionalization.