

Igor Levit ist Bergsteiger. Sicher, alle, die öffentlich auf Bühnen vortragen, erklimmen Berge, kleinere die einen, andere sind in Mittelgebirgen oder in den Alpen zugegangene, manche steigen auch nur auf Maulwurfsgruben und tun sich dennoch angesichts der Aussicht wichtig. Der Pianist Igor Levit aber ist im Himalaja zu Hause. Berühmt wurde er durch seine Interpretation von Frederic Rzewskis »The People United Will Never Be Defeated« (»Das vereinte Volk wird niemals besiegt werden«), 36 Variationen über das chilenische Kampflied »El pueblo unido jamás será vencido« aus der Zeit der sozialistischen Allende-Regierung, das nach dem Pinochet-Putsch 1973 zu einem Widerstandssong gegen dessen Militärregime wurde. Man kann getrost sagen, dass Levit dieses Schlüsselwerk der Moderne und der politischen Kunst erst auf die Programmzettel der etablierten Konzertszenen gehievt hat – und als er Rzewskis »The People United« zusammen mit Bachs Goldberg- und Beethovens Diabelli-Variationen veröffentlicht hat, machte er klar, dass dies eines der größten Variationenwerke der Klavierliteratur darstellt und neben Bach und Beethoven bestehen kann.

Schönheit und Revolution

Levit liebt die zyklischen Werke und scheut nicht davor zurück, sie auch an Klavierabenden zu spielen: Ob das Schostakowitschs kaum je im Konzert zu hörenden 24 Präludien und Fugen

Salzburger Festspiele 2021). In keiner anderen Komposition Beethovens äußert sich der »neue Weg« so vehement und faszinierend wie in der »Eroica«. Kurz gesagt: Beethoven hat hier zwei wesentliche Formprobleme der Musik seiner Zeit gelöst, und zwar zum Teil revolutionär gelöst oder doch zumindest dialektisch: zum einen das Problem des ersten Satzes der klassischen Sonate und Sinfonie, also das der Sonatenhauptsatzform, zum anderen das Problem der Symmetrie einer Sinfonie, also das Problem des Schlusssatzes. Das »klassische« Modell der Sonatenform, also die Exposition mit ihren zwei gegensätzlichen Themen, die Durchführung, in der die Themen »diskutiert« und ausgearbeitet werden, und die fast wörtliche Wiederholung der Exposition in der Reprise, war für das Zeitalter der Aufklärung bestimmend. Hier handelt es sich um dialektisches Denken – allein schon die Antithese, also das Auftauchen eines zweiten, kontrastierenden Themas, stellt laut dem Dirigenten und Komponisten Michael Gielen das »Durchbrechen der strikten Form« dar.

Synthese gefordert

Der Themendualismus, also das Denken in These und Antithese, ist eine ebenso große Erregungenschaft der Wiener Klassik wie die Entwicklung der »Durchführung« (das englische »Development« benennt diesen Teil vielleicht noch schlüssiger, es ist ja durchaus eine Art Wei-

lautete »Heroische Sinfonie, komponiert zur Feier des Andenkens an einen großen Mann«. Damit kann Napoleon Bonaparte gemeint gewesen sein, der nicht nur für Beethoven ein Befreier war, der »Vollstrecker der Französischen Revolution«, von dem sich die aufgeklärten Geister »die Abschaffung der alten Standesbarrieren und somit eine Demokratisierung der Gesellschaft« erhofften (Jost Hermand). Napoleon galt, wie Hanns Eisler anmerkte, als »General der siegreichen Revolution« und nicht zuletzt als der »siegreiche Feind des reaktionären Österreichs«, also als ein Hoffnungsträger für alle Radikalklärer und Freunde der Revolution, von Heine (»Napoleon ist von jenem Marmor, woraus man Götter macht«) über den ebenfalls 1770 geborenen Hölderlin (»Natur, die mit Waffengewalt erwacht«) bis hin zu Hegel, der Napoleon als »Weltseele« bezeichnete, als ein Individuum, das »über die Welt übergreift und sie beherrscht«. Doch es ist eben keine Napoleon-Sinfonie, sondern Bonaparte ist nur ein Symbol für die neue Zeit; ebenso oder noch viel mehr dürfte Prometheus gemeint sein, der den Menschen das Feuer (also die Erleuchtung) brachte und sie lehrte, selbst zu denken und zu handeln: »Ich kenne nichts Ärmer's / Unter der Sonn' als euch Götter«, schleudert schon der Goethesche Prometheus 1774 den Autoritäten entgegen und berichtet von der Selbstermächtigung des sagenhaften Helden: Es ist einzig das »heilig glühend Herz«, das »alles selbst vollendet« und ihn »von Sklaverei« und

Weltseele am Piano

Igor Levit spielt Beethovens »Eroica« samt Zugaben. Gedanken zu einem Salzburger Klavierabend. Von Berthold Seliger

sind, die er vor einigen Jahren unter anderem im Kammermusiksaal der Berliner Philharmonie vorgestellt hat, oder Ronald Stevensons 75minütiges Monsterwerk »Passacaglia on DSCH« bei seinem ersten Salzburger Klavierabend dieses Jahres – pianistische Gipfelstürmerei, könnte man sagen, Tollheit, des Titanen Übermut ... Und doch hat man bei Levit nie das Gefühl, dass es ihm um die Ausstellung seiner Virtuosität, seines Könnens, auch seiner Kondition gehe; immer steht das Werk im Mittelpunkt, die darin enthaltene Botschaft. Und das gilt ganz besonders auch bei der Komposition, die im Zentrum seines zweiten Salzburger Klavierabends stand: Beethovens Symphonie Nr. 3 Es-Dur op. 55, die »Eroica«, in der Bearbeitung für Klavier von Franz Liszt – eine pianistische Ungeheuerlichkeit, eine Monstrosität, nahezu unspielbar und erst recht live praktisch unaufführbar.

Beethoven kann als Role Model eines selbstbestimmten, selbstbewussten, unabhängigen und politischen Künstlers gelten, der die Ideenmusik begründet und seine Musik bewusst in eine Beziehung zu der Gesellschaft gesetzt hat, in der er lebte und die er ändern wollte. Dabei komponierte Beethoven fast immer eine ausgesprochen waghalsige Musik: Da ist nichts mit doppeltem Boden geschrieben, da gibt es keine Sicherheiten, kein Netz, in das man bequem fallen könnte. In seinen wichtigsten Werken bleibt Beethoven stets radikal sowohl in seinen Aussagen als auch in seinem Verhältnis zur Form. Im Jahr 1803, also während der Entstehung der »Eroica«, hat Beethoven laut seinem Schüler Carl Czerny gesagt: »Ich bin nur wenig zufrieden mit meinen bisherigen Arbeiten. Von heute an will ich einen neuen Weg einschlagen.«

Und dieser »neue Weg« besteht aus radikalen Neuerungen, der Weiterentwicklung bestehender Formen zugunsten geradezu »revolutionärer Veränderungen« im Sinne einer »Steigerung an Schönheit und Freiheit«, wie es der Pianist Maurizio Pollini formuliert. Denn: »Schönheit und Revolution sind kein Widerspruch« – dieser wichtige Satz stammt von Ernesto Che Guevara (und steht als Titel über dem Vorspiel von Luigi Nonos Oper »Al gran sole carico d'amore« – und Nonos »Intolleranza 1960« findet sich ebenfalls im Programm der

terentwicklung gemeint), deren Prinzip Adorno als »Tun, Vollbringen, schließlich Produktionsprozess der Gesellschaft« bezeichnet. Allerdings ist dieses Denken in seiner Form am Ende des 18. Jahrhunderts bereits limitiert und problematisch: Denn dort, wo in der neuen Dialektik (Hegel, wie Beethoven 1770 geboren, schrieb seine »Phänomenologie« 1805/1806, also fast zur gleichen Zeit wie Beethoven seine »Eroica«) eigentlich die Synthese gefordert wäre, bietet die klassische Sonatenform lediglich die Reprise, also ein »zu sich selbst Zurückkehren, die Versöhnung, die Wiederkehr des Aufgehobenen« (Adorno). Natürlich ist das für Beethoven, den ungeduldrigen Protagonisten des gesellschaftlichen Fortschritts, unbefriedigend, und in der »Eroica« löst er das Problem, indem er eine gigantisch ausufernde Coda von 134 Takten hinzufügt, also von einer Länge, die mehr als die Hälfte der Durchführung ausmacht (und schon in der Durchführung zuvor gibt es eine Besonderheit, nämlich die Entwicklung eines völlig neuen, elegischen Themas, das ausgerechnet in e-Moll steht, also von der Haupttonart der Sinfonie, Es-Dur, ungefähr so weit entfernt ist wie der Mond von der Erde). Die Coda der »Eroica« ist ein »eigener Formteil, der an Gewicht durchaus die Durchführung aufwiegt« (Gielen) – Beethoven hat mit dieser neuen Lösung die schematische Sonatenform und mit ihr den Formenkanon seiner Zeit durchbrochen – und zwar deswegen, weil die Idee seiner Komposition, der Inhalt der Musik dies gefordert hat. Es ging ihm darum, »das schlechthin andere« (Gielen), das Revolutionäre darzustellen.

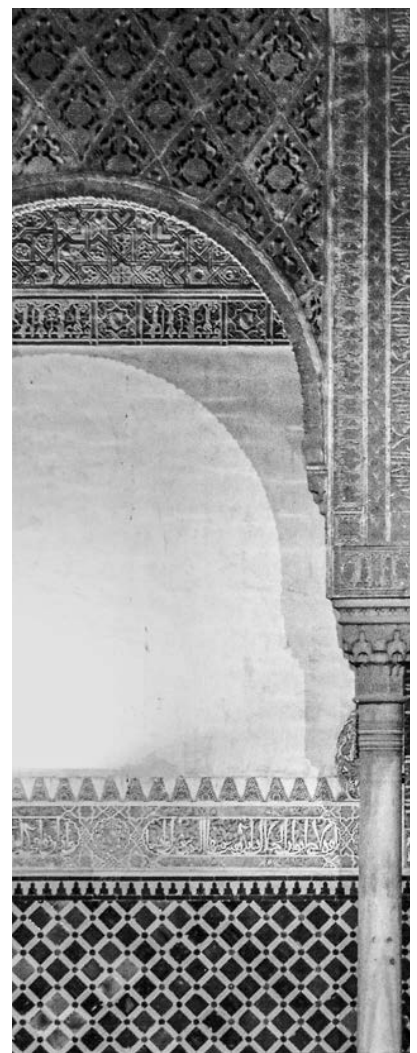
In der »Eroica« geht es um die Französische Revolution, deren Ziele Beethoven, der sich als »Plebejer« verstand, uneingeschränkt vertrat. Er akzeptierte nur den »ächten Adel des Geistes und des Herzens« und schrieb 1806 sehr selbstbewusst an seinen Gelbgeber, den Fürsten Karl Lichnowsky: »Fürst, was Sie sind, sind Sie durch Zufall und Geburt, was ich bin, bin ich durch mich; Fürsten hat es und wird es noch Tausende geben; Beethoven gibt's nur einen« (eine derartig klare Haltung würde man sich mitunter von heutigen Künstlerinnen und Künstlern gegenüber ihren Sponsoren, Finanziers oder Plattenfirmen wünschen ...). Die ursprüngliche Widmung

»vom Tode« gerettet hat. Und es ist die Melodie vom Finale seiner Ballettmusik »Die Geschöpfe des Prometheus«, die Beethoven im Finale seiner »Eroica« erneut einsetzt.

Die Wirkung von Beethovens »Eroica« war enorm – und blieb im 19. Jahrhundert doch auf wenige Menschen beschränkt, auch wenn der Meister sich ausdrücklich wünschte, dass sich seine »Kunst nur zum Besten der Armen zeigen« solle. Doch Aufführungen waren nur in wenigen Orten Europas möglich, die über entsprechende Orchester verfügten, und selbst dort blieben sie weitgehend auf Adel und Bourgeoisie beschränkt. Lediglich Fassungen für Klavier (zu zwei oder zu vier Händen) boten die Möglichkeit der Verbreitung: Die Sinfonien können »nie genug durchdacht und studiert« werden, schrieb Franz Liszt 1839 im Vorwort zu seiner Klavierfassung von Beethovens Fünfter Sinfonie: »Deshalb hat jede Art und Weise, sie zu verbreiten und allgemeiner zugänglich zu machen, ein gewisses Verdienst«, auch wenn er mit vielen Versionen nicht so recht zufrieden war und sie ihm »bei tieferem Eindringen meistens nur von geringem Werth erschienen«. Was also blieb Liszt anderes übrig, als es selbst und besser zu machen? Schon 1837 bis 1841 transkribierte er den Trauermarsch, doch erst 1863/64 vervollständigte er den Zyklus der Klavierbearbeitung aller Beethoven-Sinfonien, also auch der »Eroica«, wobei er den Trauermarsch einer gründlichen Revision unterzog.

Erkenntnis und Erschütterung

Warum aber soll man heute, da es allüberall renommierte und fähige Orchester gibt und ein Spielungen der Beethoven-Sinfonien wahrlich kein Mangel herrscht, noch Liszts Klavierfassung einer Beethoven-Sinfonie aufführen? Die Antwort ist so einfach wie verblüffend: Weil diese Version einen eigenen Erkenntnisgewinn beinhaltet! Zum einen erlebt man die »Eroica« an vielen Stellen mit einer ganz neuen, einzigartigen Transparenz der Stimmen; etwa die fugierten Stellen erleben wir mit Igor Levit klarer, eindeutiger und überraschend intensiver als in der Orchesterfassung, die wir im Ohr haben. Der Steinway-Flügel bietet ganz andere Dimensionen der Differenzierung. Oder die sechs donnernden dissonanten



Pianistische Gipfelstürmerei. Igor Levit ist im Himalaja zu Ha-

Hammerschläge der Exposition: Wie Levit sie in die Tasten meißelt, sind sie erschütternd und aufreißend, sie tun förmlich weh – und man vermag sich wieder vorzustellen, welche Erschütterung (persönlich, aber auch gesellschaftlich) sie 1805 bei den ersten Aufführungen ausgelöst haben müssen. Zum anderen ist der enorme Energieaufwand dieser Sinfonie geradezu körperlich spürbar, wie Anselm Cybinski im Programmheft zu Recht anmerkt: »Wenn ein Pianist versucht, nicht nur möglichst alle relevanten Noten der Orchesterpartitur zum Klingen zu bringen, sondern auch die Wucht des großen Apparats zu evozieren, ruft dies jene mentalen und physischen Widerstände in Erinnerung, die der Musik einst ihre unerhörte Dringlichkeit verliehen haben.«

Levit befeuert den brodelnd-waghalsigen Wahnsinn der Durchführung im ersten Satz auf einzigartige Art und Weise. Aber er kostet auch das typisch Beethovenische Zurücknehmen, das Innenhalten mitten im permanenten Vorwärtstreiben wunderbar aus: wie der Gang der Dinge immer wieder auch aufgehalten wird, das plötzliche Nachdenken, das Infragestellen – »bin ich, sind wir noch auf dem richtigen Weg?« –, bevor der Kampf wieder aufgenommen wird. Da hat der Pianist ganz andere Möglichkeiten als ein Orchester, das permanent organisiert werden muss, und Levit gestaltet das ungeheuer souverän, ebenso wie die neue Fragen aufwerfende Coda. Zum Höhepunkt des Abends wird Levits Interpretation des zweiten Satzes, des »Marcia funebre«, des Trauermarsches. Er nimmt ihn tatsächlich »adagio assai«, also sehr langsam, um nicht zu sagen: extrem langsam. Und extrem leise, »sotto voce«, mit gedämpfter Stimme. Dem Publikum stockt schier der Atem, als das simple Thema beginnt, karg, mit den drei Vorschlagnoten im Bass: »ateraubend«. Und Levit führt uns durch alle Verästelungen und Verzweigungen



ause (hier bei einem Konzert des International Music and Ballet Festival in der Alhambra in Granada am 20. Juli 2020)

dieses kunstvollen Satzes, der in der Klavierversion so einleuchtend wird, wie er nie zuvor zu hören war: Das unablässige, durch alle Stimmen wandernde Pochen, tatataata; die schroffen, Eiseskälte verströmenden Akkorde; die Wärme, wenn das Thema zum ersten Mal von c-Moll nach Es-Dur wandert – freilich, um sofort wieder vom Moll eingefangen zu werden; die von Levit unnachahmlich »dolce cantando«, also süßest gesungene Wandlung nach C-Dur – die von zwei Fortissimo-Tremoli erstickt wird.

Umfassende Trauer

Igor Levit formuliert hier, mit Beethoven, mit Liszt, eine umfassende Trauer, die nicht mehr einzelnen Menschen oder irgendwelchen Heroen, sondern der gesamten Menschheit gilt. Levit spielt den großen, alles umspannenden Klagegesang – einem politischen Musiker wie ihm geht es hier um die Ausgebeuteten, die Hungernden, die Gefolterten und Geknechteten, um die Flüchtenden, die zu Tausenden im Mittelmeer von einem sich humanistisch gebenden Europa ermordet werden – er wehrt sich, wie er im Juli zusammen mit Georg Diez in einem Aufsatz zum Jubiläum der Genfer Flüchtlingskonvention schrieb, gegen die »Übereinkunft des Wegschauens«, dagegen, dass sich »Teile unserer Gesellschaft gegen Menschlichkeit immunisiert haben«, und fordert statt dessen einen »aggressiven Humanismus, der darauf beharrt, dass der Mensch eine Verpflichtung hat, sich selbst und allen anderen gegenüber«. Levit vertritt »eine Position der radikalen Menschlichkeit«, jede Flucht sei »ein Akt der Freiheit, den es zu schützen gilt«, unabhängig vom Motiv der Flucht – natürlich müsse die Flüchtlingskonvention also auch für Klimaflüchtlinge gelten.

Dieser radikale und aggressive Humanismus teilt sich in Levits Interpretation der »Eroica«

so unmittelbar mit, wie auch Beethoven ihn gemeint haben dürfte. Wir haben keinen Dante, der uns die Höllen unserer Tage beschreiben könnte. Aber wir haben einen Igor Levit, der mit Beethoven und Liszt die große Menschheitsklage anstimmt – und der uns schließlich auch Beethovens Lösung anbietet: Nachdem das wilde Scherzo an uns vorbeigezogen ist, erleben wir einen Schlusssatz voller kompositorischer Ideen und pianistischer Höhepunkte. Zunächst ein erstes Thema, das kontrapunktisch behandelt wird, um es dann zur Bassfigur des Hauptthemas zu machen. Dieses Thema hat es in sich: Es ist das Thema der bereits erwähnten Prometheus-Ballettmusik und dient als Grundlage eines wahren Feuerwerks von Variationen. Da kommen französische Revolutionsmusiken vor, ein ungarischer Ländler, ein ungarischer Csardas, den Levit als schroffen Bauernanzug zelebriert, wild und roh. Unterbrochen werden die Variationen von zwei großen Fugatos über das Bassthema beziehungsweise dessen Umkehrung – Beethoven setzt Fugen in seinen Werken immer dann ein, wenn es ihm darum geht, Gedanken zusammenzufassen, sie gleichsam intellektuell auszuformulieren. »Sie haben für Beethoven den Charakter entschlossener, entschiedener Aktivität«, bemerkte der Musikwissenschaftler Georg Knepler, der auch sehr schön beschrieb, wie sich aus der Vielfalt der im Finalsatz der »Eroica« genutzten Formen, insbesondere der Variationen, eine »Vielfalt in der Einheit« ergibt, also die vielen Facetten, »aus denen sich das Bild des Menschen der Zukunft in Beethovens Vorstellung zusammensetzt«, nämlich »voll Anmut und Schönheit, Kraft und revolutionärem Feuer«. Levit spielt den Finalsatz mit beglückendem Furor, als ein mögliches Miteinander, als eine Utopie – Hegels »Weltseele, auf einem Pferde sitzend«, ist vom Ross heruntergestiegen und hat sich an den Steinway-Flügel gesetzt. Ja, wir können Hand in Hand

in eine gemeinsame, solidarische Zukunft ziehen, es liegt an und in uns allen! Tosender, nicht enden wollender Beifall und Standing Ovationen schon zur Pause.

Aufschrei und Sehnsucht

Doch damit ist dieser aufregende Klavierabend noch nicht vorbei. Nach der Pause spielt Levit Schuberts »Drei Klavierstücke« D 946 aus den Jahren 1827 und 1828, Schuberts letzten und von überreichem Schaffen geprägten Lebensjahren. Schubert besuchte Beethoven an dessen Sterbebett und war einer seiner Sargträger. Seine drei Klavierstücke, erst 1868 von Johannes Brahms veröffentlicht, sind voller extremer Kontraste und komprimiertem Ausdruck. Brodelnde, hastig vorwärtsstürmende Stellen, heftige Synkopen, etwa im Des-Dur-Mittelteil des dritten (C-Dur!) Stückes, chromatische Strecken, die mitunter gegen diatonische ausbalanciert werden, aber auch mal fortissimo aufeinanderprallen – und dann immer wieder intimste, zärtliche Melodien. Wieviel Aufschrei, wieviel Sehnsucht und Melancholie können in so wenige Takte gepackt werden?

Und schließlich Prokofjews Sonate Nr. 7 in B-Dur, 1942 komponiert. Sie gehört zu den drei »Kriegssonaten« und darf zu den »zentralen Klavierchöpfungen des 20. Jahrhunderts« (Cybinski) gezählt werden. Vor allem aber ist sie politische, explizit antifaschistische Musik, komponiert zur Zeit des Angriffs der verbrecherischen deutschen Wehrmacht auf Stalingrad. Man kann sich das heute nur noch schwer vorstellen, aber der sowjetische Widerstand gegen Nazideutschland wurde von der gesamten nichtfaschistischen Welt aufmerksam verfolgt und unterstützt. Und das galt erst recht auf kulturellem Gebiet: Schostakowitsch widmete seine Siebte, die »Leningrader« Sinfonie »unserem Kampf gegen den Faschismus, unserem

unabwendbaren Sieg über den Feind«; die Sinfonie wurde im März 1942 in Moskau uraufgeführt und schon im Juni erstmals in London, im Juli 1942 dann von Arturo Toscanini in New York erst-aufgeführt. Toscanini ließ auch die damalige sowjetische Hymne in den USA spielen, nämlich die »Internationale«. Prokofjews Klavier-sonate, für die er den Stalin-Preis erhielt, wurde am 18. Januar 1943 von Swjatoslaw Richter in Moskau uraufgeführt und feierte schon kurz darauf auch in den USA Premiere durch keinen Geringeren als Vladimir Horowitz. Die *Chicago Sun* schrieb darüber (die Antihitlerkoalition funktionierte, der Kalte Krieg war noch fern): »Dieses Stück ist auf seine Art ebenso charakteristisch für das vom Krieg erschütterte Russland, wie die Siebte Sinfonie von Schostakowitsch. Im unerbittlichen Rhythmus des Finales liegt etwas Heroisches, das eine Vorstellung von dem unbeugsamen Willen des Volkes gibt, dem es nicht bestimmt ist, eine Niederlage zu erdulden.«

Igor Levit interpretiert den ersten Satz mit all seiner Nervosität, Spannung und Kälte so entschlossen wie differenziert. Es gibt kaum einen harmonischen oder metrischen Halt in diesem »unruhigen« (»inquieto«) Allegro mit seinem kriegerischen Unterton und dem ostinaten Trommelmotiv, das wir bereits aus der »Eroica« kennen (Prokofjew schreibt »quasi Timpani« vor, also »wie Pauken«). Berührend gestaltet Levit den zweiten Satz, ein gesangliches Andante caloroso. Die Melodie ist ein Zitat des Liedes »Wehmut« aus Schumanns Eichendorff-Liederkreis: »Ich kann wohl manchmal singen, / Als ob ich fröhlich sei, / Doch heimlich Tränen dringen, / Da wird das Herz mir frei.« Zweifels-ohne ein doppelter Bezug: Prokofjew bezieht sich auf die deutsche Romantik, während Deutschland die Sowjetunion angegriffen hat, und die Schumannsche Wehmut ist auch, so darf man vermuten, die Prokofjews. Doch die traurige Stimmung des Liedes wird durch raffinierte E-Dur-Harmonien verunkelt, die Stimmen werden in chromatischen Läufen verschränkt, wilde Steigerungen brausen auf, Taktwechsel, Polyrythmik, ehe der Satz noch mal zu der wehmütigen Melodie zurückfindet, die schließlich in Glockenklänge getaucht wird. Und dann stürzt Levit sich und uns »precipitato« hinein in das wilde Finale: eine vertrackte Toccatina im rigide hämmernden 7/8-Takt, eine explosive Tour de Force, vorangetrieben von einer in Sekunden auf- und absteigenden Bassfigur, Dissonanzen, Diatonik, Rock'n'Roll (ach was, Rock'n'Roll ist Kindergartenmusik dagegen ...), stetig wächst der Tonumfang und fordert höchste Virtuosität, ehe sich der Satz schließlich in hingeworfenen Akkordblöcken chaotisch entlädt und mit aufsteigenden Oktaven abrupt endet.

Grenzenloser Jubel. Und mit einem Bach-Choral in der Bearbeitung von Ferruccio Busoni entlässt uns Igor Levit zurück in die Wirklichkeit. Was für ein Klavierabend, welch ein Ereignis! Eisler hat einmal geschrieben, dass den Hungernden mit Musik »nicht Brot zum Leben, den Frierenden nicht Kohle für Wärme und den Obdachlosen nicht Wohnung zum Schlafen« gegeben werden kann. In der Tat: Musik kann die Ausgebeuteten dieser Erde nicht erlösen, sie kann die Ertrinkenden im Mittelmeer nicht retten und auch nicht die Afroamerikaner in den USA vor den Polizeikugeln. Aber Musik, wenn sie von Musikern wie Igor Levit gespielt wird, kann eine Haltung mitteilen, sie kann die Hoffnungslosen aufrichten und die Müden zu Kämpfern machen. Und das ist nicht wenig.

■ Der Autor der *JW* wurde von den Salzburger Festspielen nicht für dieses Konzert akkreditiert und hat sich die Eintrittskarte selbst gekauft.

■ Berthold Seliger ist Konzertagent und Autor. In seinem Buch »Klassikkampf. Ernste Musik, Bildung und Kultur für alle« (2017, Matthes & Seitz) hat er sich in einem Kapitel ausführlich mit Beethoven und vor allem mit dessen »Eroica« beschäftigt. Teile dieses Aufsatzes fußen auf jenem Buchkapitel.

■ Lesen Sie am Montag auf den *JW*-Themaseiten:

Folter fürs Lehrbuch. IRA-Kämpfer in britischer Haft
Von Dieter Reinisch