Hans-Joachim Hinrichsen

Ludwig van Beethoven

Musik für eine neue Zeit

BEE
THO
VEN

Bärenreiter

Metzler

Auch als eBook erhältlich:
ISBN 978-3-7618-7091-4

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

© 2019 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Gemeinschaftsausgabe der Verlage Bärenreiter, Kassel,
und J. B. Metzler, Berlin
Umschlaggestaltung: +CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN
Umschlagabbildung: © 2019 The Andy Warhol Foundation for
the Visual Arts, Inc. / Licensed by Artists Rights Society (ARS), New York
Lektorat: Daniel Lettgen, Köln / Diana Rothaug
Innengestaltung und Satz: Dorothea Willerding
Druck und Bindung: Beltz Grafische Betriebe GmbH, Bad Langensalza
ISBN 978-3-7618-2072-8 (Bärenreiter)
ISBN 978-3-476-04912-4 (Metzler)
www.baerenreiter.com
www.metzlerverlag.de

Inhalt

Vorwort: Noch einmal Beethoven	7
Einleitung: Ideelle Zeitgenossenschaft – Die relative Autonomie der Musik	11
Der junge Beethoven: Neue Musik	
Verpflichtendes Erbe: Von Bonn nach Wien	25
Arten des Verstehens: Salonmusik und Gesprächskultur	43
Idee der Sonate: Die Form als Raum der Freiheit	72
Der Künstler als Philosoph: Ästhetische Erziehung	
Liedtexte und Lese Früchte: Bruchstücke einer Konfession	99
Selbstbehauptung und Naturschönheit: Ein sinfonisches Werkpaar	124
Ideenkunstwerke: Erscheinungsformen des Heroischen	155
Im Zenit: Musikalisches Denken	
Geistfähiges Material: Zwischen Phantasie und Besonnenheit	179
Sprachwandel der Musikkritik: Die »ästhetische Idee« als hermeneutischer Ernstfall	198
Transzendentalmusik und Reflexivität: Vernachlässigte Hauptwerke	217
Erkundungen zum Spätstil: Lachen, Schmerz und Größe	
Das Neue im Alten: Fuge und Variation	243
Vernunftreligion und Zweifelglaube: Chorsinfonische Schwesterwerke	269
Humoristische Totalität: Die Inversion des Erhabenen	294
Nachwort: Schluss mit Beethoven?	316

Anhang

Dank	319
Anmerkungen	320
Abbildungsnachweis	364
Abkürzungen	365
Literatur	366
Register	
Werke	380
Personen	382

Vorwort: Noch einmal Beethoven

Ludwig van Beethoven war der Zeitgenosse einer ungewöhnlich reichen Epoche der europäischen Kulturgeschichte, aus der er seinerseits als Komponist auf besondere Weise herausragt. Worin aber ist er ihr verbunden, und was heißt das genau für das Verständnis seiner Musik? Warum sind solche Fragen heute überhaupt noch von Relevanz? Und sind sie eigentlich bisher jemals richtig gestellt worden? Das heute die öffentliche Meinung dominierende Beethoven-Bild ist, 250 Jahre nach der Geburt des Komponisten, zu großen Teilen ein Fabrikat aus unermüdlich sich selbst reproduzierenden Stereotypen, aus deren Rückkopplungszirkel offenbar selbst auf der Basis aktueller Forschung kaum ein konsensfähiger Ausweg zu finden ist. Eine vielbeachtete neuere Beethoven-Biographie macht ihren Protagonisten im Untertitel zum »einsamen Revolutionär«¹ und kombiniert damit ein weiteres Mal zwei Klischees zu doppelter Schlagkraft. Eigentlich könnten sie schon dem ersten oberflächlichen Blick ihre Fragwürdigkeit erweisen. Beethoven war kein einsamer, sondern ein bis zuletzt in diverse Freundes- und Bekanntenkreise eingebundener, an Geselligkeit interessierter (darin freilich durch seine Schwerhörigkeit zunehmend behinderter) Mensch, und als einen Revolutionär konnte den im Bonner Hofdienst sozialisierten, in Wiener Adelskreisen souverän agierenden und bis zuletzt um diverse höfische Anstellungen bemühten Komponisten nur ein von biographischer Evidenz leichtfertig abstrahierendes bürgerliches Wunschdenken sehen, das angesichts der eigenen Entmündigung eine Identifikationsfigur und Projektionsfläche brauchte. Das glatte Gegenteil allerdings, das aus der einseitigen Betonung der politischen

Gelegenheitswerke hervorgeht und nun eher die beträchtlichen Anpassungsleistungen Beethovens in den Vordergrund zu stellen liebt, ist ebenso wenig der Fall.² Zwischen den Extremen der radikalen Kompromisslosigkeit und des kalkulierten Opportunismus öffnet sich für die differenzierte Darstellung von Beethovens Leben und Musik ein immer noch genügend breites Spektrum nonkonformistischer Verhaltensweisen.

Das eigentlich Revolutionäre liegt, wenn man an dieser Charakterisierung Beethovens festhalten will, in seiner Kunst. Als kritisch denkender Künstler wuchs er in ein Rollenmodell hinein, das für seine Zeit ungewohnt erschien und von ihm selbst erst wesentlich erkundet und entwickelt wurde. Dieser Gedanke ist nicht neu, aber es lohnt sich, darüber nachzudenken, wie oft und mit welcher fataler Wirkung die innovative Radikalität von Beethovens Komponieren kurzschlüssig auf sein gesellschaftliches Verhalten übertragen und von dort als rebellische Attitüde wieder auf seine Musik zurückprojiziert worden ist. Das vorliegende Buch handelt daher in erster Linie von Beethovens Musik, nicht von seinem Leben. Es hält sich aber, ohne eine Biographie sein zu wollen, nach Möglichkeit an die Chronologie. Dabei soll deutlich werden, wie tief diese Musik auf Probleme, Ideen und Themen ihrer Zeit reagiert. Das Vorgehen ist selektiv und exemplarisch, weil nur durch solche Beschränkung gewährleistet werden kann, auf engem Raum in die Tiefe zu gelangen. Werke des sogenannten Kanons und scheinbare Nebenwerke stehen gleichermaßen im Zentrum der Aufmerksamkeit, weil sich anders nicht der »ganze« Beethoven in den Blick bringen lässt. Wer manches Altvertraute vermisst, wird dennoch zugeben müssen, dass nur auf diese Weise ein neues Beethoven-Verständnis zu gewinnen ist, denn die im Lauf der Rezeptionsgeschichte eingeschliffenen Stereotypen verdanken sich nicht zuletzt der ermüdenden Konzentration auf die immer gleichen Hauptwerke, die in solcher Isolierung zum Bildungsgut zu verflachen drohen. Bekanntes wird also neben weniger Bekanntem zur Sprache kommen. Doch sollen selbstverständlich alle Gattungen von Beethovens universal angelegtem Œuvre angemessene Berücksichtigung finden.

Die beispiellose Radikalität, mit der Beethovens Komponieren die musikalische Landschaft verändert hat, ist bereits von den Zeitgenossen gespürt und erst von den folgenden Generationen allmählich verstanden worden. Oft genug wurde seither behauptet, dass es eine Musik *vor* Beethoven und eine *nach* ihm gebe, mit Beethoven selbst als einer Art Wasserscheide der Musikgeschichte. Das ist allerdings rascher gesagt (und nachgebetet) als wirklich begriffen. Geistige Revolutionen sind Phänomene, deren Gewicht sich zwar oft nicht bestreiten, sich aber auch nicht leicht einzelnen Auslösern zuschreiben lässt. Beethoven ist wohl allerdings ein solcher. Sein Wirken fällt in eine Zeit, die reich an tiefen Umbrüchen war. Es genügt, die politischen Ereignisse der Amerikanischen Unabhängigkeitserklärung und der Französischen Revolution zu nennen, die gemeinsame ideelle Wurzeln haben. Noch bedeutender aber sind die auf den ersten Blick weit weniger spektakulären, doch desto nachhaltigeren Umwälzungen im Geistesleben der Epoche. Beethovens ästhetische Innovationsleistung, die zu ihnen zählt, kann mit vollem Recht als eine stille, aber tiefgreifende »Revolution der Denkart« bezeichnet werden. So hat freilich nicht Beethoven selbst sein Schaffen, sondern so hat – zwei Jahre vor dem Beginn der revolutionären Ereignisse in Frankreich – Immanuel Kant seine am Ende des Jahrhunderts sich formierende kritische Philosophie charakterisiert:³ als eine geistige Revolution, deren tiefe Wirkung ihm kein Geringerer als Beethovens Generationsgenosse Georg Wilhelm Friedrich Hegel im Rückblick auf die Epoche freimütig bescheinigt hat.⁴ Nichts spricht dagegen, dem Komponieren Beethovens denselben Ehrentitel zuzugestehen. In einem ähnlichen Sinne, in dem Kants kritische Hauptschriften nichts Geringeres darstellen als die »Grundlegung der modernen Philosophie«,⁵ leisten Beethovens reife Werke die Grundlegung der modernen Musik. Sie sind in einer fundamentalen Bedeutung Musik für eine neue Zeit.

Beethoven hat für seine Musik bei vielen Gelegenheiten »eine wirklich ganz neue Manier«⁶ in Anspruch genommen; die Logik der Innovation ist gleichsam ihr Prinzip. Ihre Neuartigkeit hat in dessen viele Facetten und lässt sich nicht auf einen einfachen Begriff

bringen, sondern muss geduldig in ihre einzelnen Aspekte auseinandergelegt werden. Dabei darf die besondere Form ihrer Traditionsgebundenheit nicht aus dem Blick geraten. Beethovens im oben genannten Sinne »revolutionäre« Musik ist, auch wenn sie bis heute ganz unmittelbar zu wirken vermag, dennoch ein Produkt ihrer Zeit und muss aus ihr heraus verstanden werden. Als neue Musik wird sie gerade dann ernst genommen, wenn sie nicht bloß als absolute Tonkunst aufgefasst wird. Man begreift, selbst wenn man sie rein intuitiv zu verstehen glaubt, vielleicht noch mehr von ihr, wenn man in ihr (auch) die Auseinandersetzung ihres Autors mit den poetischen, ästhetischen und philosophischen Themen seiner Epoche vernimmt: den Vernunftideen von Freiheit, Gott und Unsterblichkeit, den Konzepten von Subjektivität, Personalität und Individualität, den Begriffen von Geist, Form und Materie und schließlich den Problemen von Selbstbestimmung, Naturkausalität und Sittlichkeit. Beethovens Musik ist die eines aufmerksamen Zeitgenossen im Sinnhorizont seines Zeitalters, über den man also nachdenken muss. Der Gefahr einer Verflüchtigung solcher Ideen in unverbindliche Abstraktion, von der sich die Wirkungsgeschichte selten freizuhalten vermochte, begegnet man am besten durch sorgfältige Analyse, um der Musik als einer Kunst gerecht zu werden, die keiner diskursiven, sondern einer ästhetischen Logik gehorcht. Das vorliegende Buch versucht diesen Weg zu gehen, indem es Beethovens Musik in ihrer ideellen Zeitgenossenschaft zu begreifen versucht, ohne ihr die ästhetische Autonomie zu bestreiten.

Einleitung: Ideelle Zeitgenossenschaft

Die relative Autonomie der Musik

Am 11. April 1827 formulierte der fast 80-jährige Goethe einen Rückblick auf das Geistesleben seiner Epoche. Dass dies nur wenige Tage nach Beethovens Tod geschah, dürfte ein Zufall sein, ist aber keineswegs bedeutungslos. Es ist nämlich erstaunlich, durch wen Goethe diesem Zeitalter – das wir heute gern als »Goethe-Zeit« bezeichnen und das zumindest viele Musiker damals bereits als das Zeitalter Beethovens empfanden – seinen charakteristischen Namen gab: Für ihn war es die Epoche Immanuel Kants. Selbst durchaus kein exzessiver Kant-Leser, erklärte er seinem aufmerksam lauschenden Sekretär Eckermann den Grund für diese bemerkenswerte Diagnose: »Er hat auch auf Sie gewirkt, ohne daß sie ihn gelesen haben.«¹ In der Tat benennt Goethe hier ein Phänomen, das ungebrochen bis in die Gegenwart Gültigkeit beanspruchen darf. Um von einer Philosophie geprägt zu sein, muss man sich nicht zwingend aus Primärquellen mit ihr beschäftigt haben. Manchmal genügen die häufige Präsenz bei Seminardiskussionen, die aufmerksame Lektüre des Feuilletons und die interessierte Teilnahme am Salongespräch, um sich ein zutreffendes Bild von der Meinungsführerschaft einer Weltanschauung zu verschaffen und durch wesentliche ihrer Gedankengänge angeregt und mitgeformt zu werden. Man kann das den Zeitgeist nennen, oder, wenn man es soziologischer mag, die Macht der Diskurse und ihrer undurchschauten Institutionalisierung.

Nicht nur für Eckermann, auch für sich selbst hat Goethe diesen Mechanismus eingeräumt: Er habe zwar, wie er einige Jahre zuvor notierte, »die Kantsche Lehre wo nicht zu durchdringen doch möglichst zu nutzen« versucht und sich dafür zumindest mit der

Lektüre der *Kritik der Urteilkraft* befasst, die ihn als Künstler wie als Naturforscher besonders interessiert haben dürfte. Das erste der kritischen Hauptwerke, die monumentale *Kritik der reinen Vernunft*, »lag aber völlig außerhalb meines Kreises«,² wie Goethe unumwunden sagt. Das verhinderte nun keineswegs das allmähliche Vertrautwerden mit deren Grundgedanken. »Ich wohnte jedoch manchem Gespräche darüber bei«, so beginnt der Absatz, mit dem Goethe 1820 in dem kleinen Aufsatz *Einwirkung der neueren Philosophie* ausführlich auf die umwegreiche Genese seiner schließlich doch recht imposanten Kant-Kenntnisse zurückblickt. Und dass um 1800 kein anderer Stern am Ideenhimmel so hell aufgegangen war wie derjenige Kants, dürfte angesichts der raschen Verbreitung seiner Schüler und Anhänger auf universitäre Lehrstühle und andere einflussreiche Positionen aus dem Rückblick des Jahres 1827 kaum zu bestreiten gewesen sein.

Kann nun aber, was der alte Goethe dem verwunderten Eckermann erklärte, auch für Beethoven gelten? Hat Kant auch auf ihn gewirkt, ohne dass er ihn gelesen haben müsste? Kann man sich Beethoven, der kein Universitätsstudium absolviert hat und der bis zuletzt in seinen eigenen Briefen einen äußerst eigenwilligen Umgang mit der korrekten Orthographie pflegte, als kompetenten Leser schwierigster philosophischer Literatur vorstellen? Haben ihn die weltanschaulichen Diskussionen seiner Zeit interessiert? Und hat das, so darf man weiter fragen, für seine Musik überhaupt irgendeine Relevanz? All diese Fragen lassen sich, um es gleich vorwegzunehmen, in unterschiedlichem Grade positiv beantworten, und davon will das vorliegende Buch handeln, in dem die Frage nach der Zeitgenossenschaft von Beethovens Musik den Kurs der Darstellung bestimmt.

* * *

Das späte 18. Jahrhundert, in dem Beethoven erwachsen wurde, ist die Epoche der auf ihren Höhepunkt gelangten Aufklärung, die man gern auch als das Zeitalter der *Vernunft* bezeichnet, obwohl sie viel passender unter der Vorstellung einer *Kritik der Vernunft* begriffen

Der junge Beethoven: Neue Musik

Verpflichtendes Erbe: Von Bonn nach Wien

Am 2. November 1792 verließ der 22-jährige Ludwig van Beethoven mit dem Reiseziel Wien seine Heimatstadt Bonn. Dass er sie nie wiedersehen sollte, konnte er damals natürlich nicht ahnen. Denn die Zeit in Wien war als temporärer Aufenthalt geplant, der einer intensiven Fortbildung dienen sollte: vielleicht für zwei, maximal für drei Jahre. Nur die mehrfache Besetzung des Rheinlands und die schließliche Aufhebung des Kölner Kurfürstentums durch die französischen Revolutionstruppen im Herbst 1794 haben die Rückkehr verhindert; das kleine Staatswesen, aus dem Beethoven stammte, gab es danach in der alten Form nicht mehr. Der junge Komponist bezog nach der Ankunft in Wien sein Bonner Musikergehalt nebst einigen Zulagen weiter; er war also, so würde man es heute ausdrücken, ausgestattet mit einem großzügigen kurfürstlichen Stipendium (sowie mit einem Bündel gewichtiger Empfehlungsschreiben).

Im August 1784 war der junge Habsburger Maximilian Franz als neuer Kurfürst von Köln eingesetzt worden. Damit übernahm die Bonner Regierungsgeschäfte der jüngste Bruder des in Wien regierenden Kaisers Joseph II., des berühmt-berüchtigten »Aufklärers auf dem Thron« und Bewunderers Friedrichs II. von Preußen. Das bedeutete, dass das kleine Bonn nun ebenfalls mit den Segnungen einer Aufklärung von oben beglückt wurde, nur viel sanfter, undogmatischer, diplomatischer und damit wesentlich nachhaltiger als

die Metropole Wien, bei deren Bevölkerung der wenig kompromissbereite Kaiser nur anfänglich auf Begeisterung, aber zunehmend auch auf Widerstand gestoßen war. Erst seit Februar 1792 wurde in Bonn die Verbreitung von Schriften, »welche den Geist der Empörung in unseren Staaten verbreiten und der katholischen Religion gefährlich sind«, durch ein Zensur-Edikt strenger eingedämmt.¹ Doch abgesehen vom Verbot explizit revolutionärer Publizistik blieb das geistige Klima liberal. So erfreute sich die 1787 von Bonner Bürgern nach dem europaweiten Vorbild ähnlicher Institutionen gegründete »Lesegesellschaft«, ein Diskussionsforum aufgeklärter Geselligkeit, der kurfürstlichen Förderung. Die 1777 aus dem Jesuitengymnasium hervorgegangene Bonner Akademie wurde 1786 mit kaiserlichem Privileg zur Universität erhoben,² an der sich im Mai 1789 auch Beethoven einschrieb (obwohl er kein Gymnasium besucht hatte). Das Hoftheater erhielt mit dem Beginn des Jahres 1789 nach Wiener Vorbild den Titel eines »Nationaltheaters«; in dessen Orchester befreundete sich Beethoven mit dem gleichaltrigen Böhmen Antonín Reicha, der sich gemeinsam mit ihm an der Universität immatrikulierte (und nach der Aufhebung des Kurfürstentums über einige Umwege schließlich nach Paris ging). Die Hofkapelle, in der Beethoven den Dienst als Organist versah, wurde umfassend personell erweitert.³ Zudem wurde ihr Repertoire erneuert. In seiner Wiener Jugend war der junge Kurfürst auf sehr vertrautem Fuße mit dem gleichaltrigen Mozart umgegangen, und dessen neueste Werke wurden nun, zusammen mit denen Haydns und anderer in Wien aktueller Komponisten, angeschafft und intensiv gepflegt.⁴ Beethovens erste Reise nach Wien in der ersten Hälfte des Jahres 1787, über die man leider nicht viel weiß, dürfte durch den Kurfürsten veranlasst oder wenigstens protegiert worden sein, um sein vielversprechendes Nachwuchstalents mit den neuesten musikalischen Strömungen seiner eigenen Heimatstadt in Kontakt zu bringen. Das war das verpflichtende Erbe, mit dem der junge Komponist seine Wiener Laufbahn antreten sollte. Dass Beethoven damals auch Mozart persönlich getroffen hat, ist zu vermuten, aber nicht sicher zu belegen.⁵

Wien als musikalische Aus- und Weiterbildungsstätte war also zwingend. Dies erschien unter den gegebenen Umständen zumindest aus Bonner Perspektive so. Woanders konnten die Prioritäten differieren. Schillers Freund Andreas Streicher beispielsweise, mit dem sich Beethoven später in Wien anfreunden sollte, hatte einige Jahre zuvor bei seiner gemeinsam mit Schiller unternommenen Flucht aus Stuttgart eigentlich eine pianistische Weiterbildung bei Carl Philipp Emanuel Bach im Auge gehabt (was durch diverse Umstände freilich nicht zustande kam), und der berühmte Hamburger Bach war durchaus auch für den jungen Beethoven eine bewunderte Autorität gewesen. Zum Zeitpunkt von Beethovens zweiter und endgültiger Abreise aus Bonn weilte er allerdings schon nicht mehr unter den Lebenden, ebenso aber war um diese Zeit auch bereits der in Wien als Lehrer vielleicht infrage kommende Wolfgang Amadeus Mozart unerwartet früh gestorben. Anders als der junge Streicher, der Stuttgart mit wenig Geld und auf eigene Initiative verließ, hätte sich Beethoven sein Ziel allerdings auch nicht selbst aussuchen können: Er reiste mit einem Stipendium und in staatlichem Auftrag. Unterrichten sollte ihn Joseph Haydn, der berühmteste Komponist Europas; dieser hatte in Begleitung des gebürtigen Bonners Johann Peter Salomon im Dezember 1790 bei der Durchreise zu seiner ersten Londoner Konzertsaison und dann wieder auf der Rückreise Anfang Juli 1792 der kurkölnischen Residenz einen Besuch abgestattet und spätestens bei dieser Gelegenheit den jungen Beethoven als Kompositionsschüler akzeptiert.

Um die als Fortbildungsaufenthalt geplante Reise des jungen Beethoven nach Wien richtig einzuschätzen, muss man wissen, dass sie integraler Bestandteil eines systematischen Nachwuchsförderungsprogramms des jungen Bonner Kurfürsten und seiner aufklärten Entourage war. So wurde etwa 1791 der Jurist Bartholomäus Fischenich, zwei Jahre älter als Beethoven und gleichfalls ausgestattet mit einem kurfürstlichen Stipendium, vor dem Antritt einer zugesicherten Bonner Professur zu Studien nach Jena und damit in das aufsteigende Zentrum der Kant-Exegese abgeordnet, wo er vor allem mit Carl Leonhard Reinhold und Friedrich Schiller enge Bekannt-

schaft schloss. Ebenfalls ein junger Bonner Jurist, Johann Reiner Stupp, wurde zur Vervollständigung seiner Studien an die noch junge Göttinger Reform-Universität entsandt und trat danach 1792 seinen Dienst an der Bonner Universität an. Mit ihnen allen war der junge Beethoven persönlich bekannt. Damit sind nur einige der vielen Namen genannt, und zu ihnen gehört eben auch das meistversprechende musikalische Nachwuchstalent eines Ludwig van Beethoven.

All diese gezielt geförderten Jungstars einer zukünftigen kulturellen Elite sollten nicht nur regelmäßig über ihre Fortschritte Bericht erstatten, sondern dereinst auch nach Bonn zurückkehren, um das heimische kulturelle und intellektuelle Leben mit den Früchten der auswärts erworbenen Kenntnisse und Fähigkeiten zu bereichern. Wenn man erkennt, dass Beethovens Studienreise kein Einzelfall war, versteht man zugleich auch das dahinterstehende Muster. Es ist das Kulturförderungsprogramm einer planvoll ins Werk gesetzten künstlerischen und wissenschaftlichen, insgesamt ganz praktisch gedachten Aufklärung, mit dem der vielversprechende Bonner Nachwuchs an die jeweils fortgeschrittensten Zentren der entsprechenden Fachgebiete entsandt wurde: die Juristen und die Philosophen nach Leipzig und Jena, die Naturwissenschaftler und die Philologen nach Helmstedt und Göttingen, die Maler (wie 1791 die beiden Brüder Gerhard und Karl von Kügelgen) nach Rom, die Musiker und die Mediziner (wie 1787 etwa Beethoven sowie sein Jugendfreund Franz Gerhard Wegeler) nach Wien. Wer weiß, was aus der Bonner Universität und dem Bonner Musikleben geworden wäre, wenn dieser Plan umfassend hätte aufgehen können? Die ersten Früchte dieser Maßnahmen konnte der junge Beethoven vor seiner endgültigen Abreise nach Wien in Bonn noch knapp genießen. 1789 begann der Logiker und Metaphysiker Elias van der Schüren als Erster, an der neuen Universität, die sich zunehmend als aufgeklärte Konkurrenzinstitution zur konservativen Kölner Alma mater entwickelte, über Kants kritische Philosophie zu lesen, und im Wintersemester 1792 trat der gerade aus Jena zurückgekehrte Bartholomäus Fischenich seine auf das Kant-Studium gegründete Bonner Lehrtätigkeit an. Es ist kaum vorstellbar, dass der in diesem Kontext gut verankerte Beethoven

Der Künstler als Philosoph: Ästhetische Erziehung

Liedtexte und Lese Früchte: Bruchstücke einer Konfession

Vieles deutet darauf hin, dass Beethovens Selbstverständnis als Künstler zugleich das eines Erziehers war. Er steht damit in seiner Zeit keineswegs allein. Dabei gehen, ganz im Sinne von Schillers Idee einer »ästhetischen Erziehung des Menschen«,¹ die Hebung des künstlerischen Niveaus, die Bildung des Geschmacks, die Förderung der Sittlichkeit und die Bewusstmachung der moralischen Selbstverpflichtung so bruchlos ineinander über, dass man schwerlich die ersten beiden Momente bloß dem angestammten Kompetenzbereich des Künstlers, die folgenden hingegen eher dem des ästhetisierenden Moralisten zuzuschreiben hat. Vielmehr würde das Menschenbild, auf das die in ihrer Leistungsfähigkeit so emphatisch gedachte Kunst bezogen ist, durch die Isolierung und Reduktion einzelner Aspekte sein Wesentliches verlieren. Doch ist, was für einen Dichter wie etwa Schiller (dem sein Freund Goethe ja attestierte, »das Evangelium der Freiheit« zu predigen) als leicht nachvollziehbar gelten kann, für einen Musiker durchaus ungewöhnlich. Beethoven vertritt einen Anspruch, den seine Epoche bis dahin der Musik kaum zugestehen wollte. Die Tonkunst hatte es ohnehin schwer genug, in den ästhetischen Entwürfen der zweiten

Jahrhunderthälfte im System der Künste ernst genommen zu werden, und dies erst recht, wenn es sich um reine wortlose (und das hieß für nicht wenige Ästhetiker: ideen- und gedankenlose) Instrumentalmusik handelte. Die Entdeckung eines eigenständigen Kunstwerts der (Instrumental-)Musik ist verwoben in die Geschichte ihrer mühsamen ästhetischen Emanzipation, die auch um 1800 noch nicht erfolgreich abgeschlossen war.²

Daraus ergeben sich für unseren Zusammenhang zwei Fragen, die jede Interpretation von Beethovens Musik zu beantworten versuchen müsste. Die erste richtet sich auf die Aussagekraft und den Gehalt der reinen Instrumentalmusik, die ihre Bedeutung im oben genannten Sinne ja ohne Beihilfe eines erklärenden Textes (und meistens auch ohne einen hinweisenden Titel) zu realisieren hat. Das wird uns, soweit das bisher nicht ohnehin schon deutlich wurde, später noch intensiv beschäftigen. Die zweite, eigentlich viel näher liegende Frage könnte sich dementsprechend zunächst einmal um die Texte kümmern, die Beethoven seiner Vokalmusik zugrunde gelegt hat: In welchem Ausmaß sind die sichtbar gewordenen, vor allem die selbständig und ohne Auftrag vorgenommenen Textwahlentscheidungen als »Bruchstücke einer großen Konfession«³ zu verstehen? Und was sagen sie, wenn man sie in den größeren Kontext dessen stellt, was man von Beethovens literarischen Vorlieben überhaupt zu fassen bekommen kann?

Um zu verstehen, dass diese Frage weniger leicht zu beantworten ist, als es auf den ersten Blick erscheint, genügt eine einfache Beobachtung. Denn offenbar gibt es bei Beethoven zwischen der affektiven Identifikation mit Literatur und den Auswahlkriterien für die Texte seiner Vokalmusik keine einfache Korrelation. Wäre das nämlich so, dann müssten sich seine Vertonungen – was indessen keineswegs der Fall ist – in erster Linie auf zwei Namen stützen: Goethe und Schiller. »Diese zwei Dichter sind meine Lieblings Dichter«, ließ Beethoven im August 1809 seinen Verleger wissen,⁴ hatte aber zu diesem Zeitpunkt so gut wie nichts von ihnen vertont. Die Schauspielmusik zu *Egmont* sollte erst ein Jahr später folgen, und die geradezu ikonische Vertonung der *Ode an die Freude* lag damals in noch

weit größerer Ferne. Die wenigen Goethe-Lieder, die Beethoven über sein ganzes Leben hinweg komponierte, bilden im Vergleich zu denjenigen des um eine Generation jüngeren Franz Schubert einen geradezu verschwindend kleinen Werkauschnitt.⁵ Während ihm aber die Musik-Affinität der Lyrik Goethes aufgefallen sein wird, hatte er andererseits für die besonderen Probleme der Schiller-Vertonung ein feines Gespür. So soll er sich gegenüber Carl Czerny 1811 geäußert haben: »Schillers Dichtungen sind für die Musik äußerst schwierig. Der Tonsetzer muß sich weit über den Dichter zu erheben wissen. Wer kann das bei Schiller? Da ist Göthe viel leichter.«⁶ Und Anfang 1824 (mitten in der Arbeit am Finale der 9. Sinfonie) heißt es in einem Brief, dass man bei der Vertonung von Homer, Klopstock und eben Schiller enorme »Schwierigkeiten zu besiegen« habe.⁷ Dass man sich über Schiller (musikalisch) kaum »erheben« könne, kann nur bedeuten, dass es dem Komponisten gar nicht in erster Linie um die poetische Qualität als solche, sondern um den weltanschaulichen Gehalt von Dichtung zu tun war. Das aber ist es, wie auch Zeitgenossen beklagten, was die Gedankenlyrik Schillers so ideell attraktiv wie musikalisch schwierig erscheinen ließ.

Beethoven scheint ein leidenschaftlich nach Identifikation suchender Leser gewesen zu sein.⁸ Gerade der so schwer vertonbare Schiller diente ihm häufig zur privaten Bezeugung seiner weltanschaulichen Konfession. Der als Zeuge durchaus glaubwürdige Karl Holz, der als zweiter Geiger des Schuppanzigh-Quartetts der beste musikalische Vertraute von Beethovens späten Jahren war, behauptete Jahre nach Beethovens Tod: »Er hatte in Schillers Gedichten alles angestrichen was sein Glaubensbekenntnis war.«⁹ Durch die Lücken in Beethovens nachgelassener Bibliothek ist das zwar nur schwer überprüfbar. Aber man kann es wohl glauben. Mehrere kalligraphisch niedergeschriebene Sinnsprüche aus Schillers Aufsatz *Die Sendung Moses* zierten eingerahmt und unter Glas in den letzten Jahren Beethovens Schreibtisch.¹⁰ Und schon bald nach seiner Ankunft in Wien ahmte er nach, was Freunde ihm 1792 beim Abschied aus Bonn bereits ins eigene Stammbuch geschrieben hatten: die Beschwörung einer geistigen Gemeinschaft mit Versen aus Schillers

Don Carlos. So fügte Beethoven im Mai 1793 im Stammbuch der Theodora Johanna Vocke den Versen 1050–1054 aus dem zweiten Akt von Schillers Drama einen Kommentar hinzu, den er selbst ausdrücklich als »Symb[olum]« – also als Glaubensbekenntnis – bezeichnete: »*Wohltuen, wo man kann / Freyheit über alles lieben, Wahrheit nie, (auch sogar am Throne nicht,) verläugnen.*«¹¹

Damit hat der junge Beethoven Schlüsselworte genannt, die auch die Textwahl seiner Lieder aus der Bonner Jugendzeit gesteuert haben dürften. Das Chor-Lied *Der freye Mann* auf ein Gedicht von Gottlieb Conrad Pfeffel (WoO 117), in erster Fassung 1792 entstanden, ist ein Hymnus an den Leitbegriff des Zeitalters, mit dem sich der junge Beethoven fraglos identifizieren konnte: »1. [Chor:] Wer, wer ist ein freyer Mann? [Eine Stimme:] Der, dem nur eigener Wille, / Und keines Zwingherrn Grille / Gesetze geben kann; / Der ist ein freyer Mann! 2. [Chor:] Wer, wer ist ein freyer Mann? [Eine Stimme:] Der das Gesetz verehret, / Nichts thut, was es verwehret, / Nichts will, als was er kann; / Der ist ein freyer Mann!« Die hier zitierten ersten beiden Strophen zeigen, wie Beethoven vielleicht auch erkannte, eine lose Verbindung zu Kants Moralphilosophie, ohne allerdings so signifikant zu sein, dass man eine direkte Abhängigkeit behaupten möchte. Aber die Idee eines Willens, der sich selbst das Gesetz gibt, im Verein mit einem Verhalten des Menschen, der gemäß der auf diese Gesetzlichkeit gegründeten vernünftigen Rechtsordnung »nichts will, als was er kann«, könnte zumindest im geistigen Umfeld der Bonner Universität und der Lesegesellschaft als Reflex der inzwischen intensiv diskutierten *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten* (1785) und der *Kritik der praktischen Vernunft* (1788) verstanden worden sein. Die Bonner Fassung ist 1794 in Wien umgearbeitet worden und gehört somit wahrscheinlich zu den Gegenständen, auf die sich der Kompositionsunterricht bei Haydn bezog. Ob Beethoven bei der Vertonung an alle zehn Strophen des Gedichts gedacht hat (seine beiden Autographe enthalten jeweils nur die erste), ist unklar; die 1808 bei Simrock in Bonn ohne Opuszahl erschienene Erstaussage gibt eine Auswahl von sieben Strophen wieder.

Erkundungen zum Spätstil: Lachen, Schmerz und Größe

Das Neue im Alten: Fuge und Variation

Nach 1815 begann sich Beethovens Produktion merklich zu verlangsamen. Auf einige Werke von tiefer Innigkeit und berührender Schönheit, die allesamt Solitäre und überdies bei ihm die jeweils letzten ihrer Gattung sind – die G-Dur-Violinsonate op. 96, das B-Dur-Klaviertrio op. 97, den Liederzyklus *An die ferne Geliebte* op. 98 –, folgen fast exakt mit dem Übergang zu den dreistelligen Opusnummern jene Werke, die man heute gern in einem emphatischen Sinne als das »Spätwerk Beethovens« bezeichnet. Sie gelten, als Ausprägung eines ausgesprochenen »Spätstils«,¹ bis heute als schwer verständlich. Ihre besondere Aura haben sie von Anfang an aus ihrer nicht leicht durchschaubaren Faktur, aber auch aus der Nähe zum Lebensende des Komponisten bezogen. Im Sinne einer relativen Chronologie liegen sie in der Biographie des Komponisten tatsächlich »spät«. Nun ist Beethoven allerdings – eine kuriose Koinzidenz – bereits in eben jenem Alter gestorben, in dem etwa Immanuel Kant überhaupt erst mit der Publikation jener Werke begann, denen er seinen Weltruhm verdankt. Man könnte diese Hauptschriften, einsetzend mit der *Kritik der reinen Vernunft* und durchgehend von ebenfalls beträchtlicher Schwierigkeit, mit gleichem Recht ein Spätwerk nennen, obwohl das kaum je getan wird. Warum dann bei Beethoven? Die Tendenz zur Mystifikation, die sich aus der schiefen Perspektive

auf ein Alterswerk Beethovens leicht ergibt, hat schon vor Jahrzehnten einer seiner gescheitesten Kommentatoren kritisch infrage gestellt: »Beethoven ist nicht wie Goethe, Michelangelo und Tizian über 80 Jahre alt geworden, hat die Schwelle des Greisenalters nicht einmal in der Ferne erblickt.«² Wie Beethoven die von seinem Zeitalter durchaus als Zenit und Lebensmitte erfahrene Zäsur des 40. Geburtstags erlebt hat, für die etwa Kants *Anthropologie* einen beredten Beleg liefert,³ ist unbekannt. Jedenfalls aber ist das, was man früher gern als den aus einer Krise hervorgegangenen Spätstil diskutiert hat, im Grunde genommen das Resultat der langen Besinnungsphase eines Mittvierzigers und nicht ein von Rückblick und Abschied geprägtes Alterswerk.

Längst nicht alle der Kompositionen mit dreistelliger Opuszahl sind späte Werke. Mehr als zuvor hat sich Beethoven – wohl auch bedingt durch die Verlangsamung seiner eigenen Produktion – im letzten Jahrzehnt darum bemüht, ältere, teils sogar sehr alte Stücke an die Öffentlichkeit zu bringen. Beispielhaft dafür stehen die *Bagatellen* op. 119 mit ihrer bezeichnenden Entstehungsgeschichte. Fünf von ihnen (in der endgültigen Zählung Nr. 7–11) sind 1820 entstanden, und zwar für die *Wiener Piano-Forte-Schule* seines Bekannten Friedrich Starke, der sie 1821 dort unter dem Titel »Kleinigkeiten« abdruckte und mit einer Fußnote versah, die zugleich auf ihren berühmten Verfasser wie auf ihren eigentümlichen Charakter verweist. Sie beginnen, für eine Klavierschule scheinbar geradezu prädestiniert, mit zwei Stücken in einfachem C-Dur, von denen dann aber das erste (in op. 119: Nr. 7) in seinem jäh ausbrechenden Schluss plötzlich alle zwölf Töne der chromatischen Skala exponiert, mit denen das nächste (Nr. 8) dann konsequent weiterarbeitet. Die Stücke sind kurz; zwei von ihnen umfassen lediglich 20 (Nr. 9) bzw. gut 10 Takte (Nr. 10). Den von Beethoven selbst gewünschten Titel »Kleinigkeiten« tragen diese konzentrierten Miniaturen, jedenfalls mit Blick auf ihren Umfang, also zu Recht. Danach entschloss sich der Komponist, die Beiträge für Starkes Klavierschule zu einer größeren Sammlung von Klavierstücken zu erweitern, in der sich auch ältere Kompositionen unterbringen ließen; die frühesten dieser Stücke

(Nr. 2 und 4) stammen aus der Zeit um 1794. Vorübergehend erwog er auch die Integration des Albumblatts *Für Elise* WoO 59, mit dessen Revision er sich 1822 ausführlich beschäftigte.⁴ Das mittlere Stück (Nr. 6), das zwischen der jüngsten Schicht (Nr. 7–11) und der ältesten (Nr. 1–5) die Brücke bildet, komponierte Beethoven für die Sammlung neu. Es ist in seiner auffallenden Zweiteilung buchstäblich janusköpfig, erfüllt seine Scharnierfunktion zurück- und vorausblickend und zeigt schon allein durch seine bloße Existenz Beethovens klares Bewusstsein von der Notwendigkeit, aber auch der Möglichkeit einer die Stile miteinander versöhnenden Vermittlung. Als Beethoven diese neue Kollektion Anfang 1823 dem Leipziger Verleger Peters anbot, glaubte dieser an einen schlechten Scherz und wies das Werk zurück.⁵ Erst Clementi in London druckte es im Juni 1823 unter dem Titel »Trifles«, mehrere Verlage in Berlin und in Wien folgten dann mit der Überschrift »Nouvelles Bagatelles« und unterschiedlichen Opuszahlen. Diese Praxis des Mehrfachverkaufs auf den getrennten Musikalienmärkten Englands, Deutschlands und Österreichs gehörte um diese Zeit längst zu den von Beethoven gern genutzten Möglichkeiten einer optimalen Verwertung seiner Werke.

Will man das letzte Jahrzehnt nach Kompositionsprojekten untergliedern, dann bietet sich mindestens eine Dreiteilung zwanglos an. Zu einem ersten Block gehören die Cello- und die Klaviersonaten op. 101, 102 und 106 (1815–1818), dann setzt, nach der Arbeit an den Auftragsarbeiten für den schottischen Verleger George Thomson (Volkslied-Variationen op. 107, Schottische Lieder op. 108) im Frühjahr 1819 die Arbeit an den »Diabelli«-Variationen op. 120 ein, verschränkt sich aber bis zu deren Fertigstellung im Frühjahr 1823 mit diversen anderen Plänen, 1824 folgen dann so unterschiedliche Projekte wie die 9. Sinfonie, die *Bagatellen* op. 126 und abschließend die fünf letzten Streichquartette. Der große mittlere Block zeigt, bedingt durch die neu hinzutretende, dann aber mehrfach unterbrochene Arbeit an der *Missa solemnis*, eine eigentümliche »Verschachtelung« der Arbeit an den Werken der Jahre 1819 bis 1823: