
Inhalt

Vorwort	XIII
Allgemeine Literatur	XV
Zeittafel	XVII

BEETHOVEN UND SEINE WELT

von Martin Geck

»... ist er ganz für das Große und Erhabene«	
Jugend und erste Erfolge (1770–1801)	2
Im Spannungsfeld von Katholizismus, Absolutismus, Aufklärung und Französischer Revolution 2 • Unter Aufsicht des Vaters, unter Kuratel des Kurfürsten 3 • Virtuosenauftritte in der Wiener Gesellschaft 5 • Selbstbewusstsein gegenüber den Verlegern: Beginn der Opuszählung 7 • Ein erster Durchmarsch durch die einschlägigen instrumentalen Gattungen 8	
»... um in die Reihe würdiger Künstler und Menschen aufgenommen zu werden«	
Radikalisierung der künstlerischen Ansprüche (1802–1804)	9
Das Heiligenstädter Testament 9 • Der »neue Weg« 11 • Der »neue Weg« im Kontext der zeitgenössischen Musikästhetik 12 • »Sturm«-Sonate und »Eroica« als bedeutende Beispiele des »neuen Weges« 14	
»Manchmal mögte ich bald Toll werden über meinen unverdienten Ruhm«	
Beethoven im Zenit seiner Karriere (1805–1815)	17
Im Zentrum des Wiener Musiklebens 17 • Ein Kunst-Heros der napoleonischen Ära 21 • Empirisches Leben und Schaffensbiografie 23	
»Muss es sein? – Es muss sein!«	
Anhaltendes Wachstum in der Kunst, zunehmende Vereinsamung im Leben (1816–1827)	26
Neuorientierung im Medium der Klavier- und Kammermusik 26 • »Missa solemnis« und Neunte Sinfonie: Beethovens Akademie von 1824 als Schlusspunkt seines öffentlichen Wirkens 28 • Die letzten Quartette 30	
»Immer das ganze vor Augen«	
Beethovens Werk im musikästhetischen und philosophischen Diskurs	34
Struktur 35 • Rhetorik und Narrativität 37 • Exkurs: »Struktur« und »Gestus« im Scherzo der Klaviersonate op.28 38 • Ausdruck 40 • Philosophie 45	
Zitierte Literatur 53	

DIE SINFONIEN

von Konrad Küster

Sinfonisches Œuvre	58
Beethoven oder: Was ist »Sinfonie«? 58 • Probleme einer »zentralen Werkgruppe« 61 • Sinfonie vor und nach Beethoven: Historische Überlegungen 63 • Stationen einer Entwicklung – als Sinfoniker? 64	
Sinfonische Probleme	67
Sonatenform 67 • Satztypen 76 • Besetzung: Routine und Effekte 78	
Werkbesprechungen	79
Zusammenhänge? 79 • Erste Sinfonie C-Dur op. 21 80 • Zweite Sinfonie D-Dur op. 36 87 • Dritte Sinfonie Es-Dur op. 55 (»Eroica«) 91 • Vierte Sinfonie B-Dur op. 60 97 • Fünfte Sinfonie c-Moll op. 67 101 • Sechste Sinfonie F-Dur op. 68 (»Pastorale«) 106 • Siebte Sinfonie A-Dur op. 92 112 • Achte Sinfonie F-Dur op. 93 117 • Wellingtons Sieg oder Die Schlacht bei Vittoria op. 91 119 • Neunte Sinfonie d-Moll op. 125 120	
Zitierte Literatur 129	

DIE KONZERTE

von Andreas Krause

Instrumentales Theater	132
Der Blick zurück: Mozart	134
Ein Modell für Romantik und Moderne?	136
Kadenzen	137
Werkbesprechungen	138
Klavierkonzert Es-Dur WoO 4 138 • Rondo für Klavier und Orchester WoO 6 • Zweites Klavierkonzert B-Dur op. 19 141 • Erstes Klavierkonzert C-Dur op. 15 145 • Drittes Klavierkonzert c-Moll op. 37 149 • Konzert für Klavier, Violine und Violoncello op. 56 C-Dur (»Tripelkonzert«) 153 • Konzertsatz für Violine C-Dur WoO 5 • Romanze für Violine und Orchester G-Dur op. 40 • Romanze für Violine und Orchester F-Dur op. 50 • Violinkonzert D-Dur op. 61 (Klavierfassung des Violinkonzerts) 155 • Viertes Klavierkonzert G-Dur op. 58 161 • Fünftes Klavierkonzert Es-Dur op. 73 168	
Zitierte Literatur 172	

DIE STREICHQUARTETTE

von Jürgen Heidrich

Einleitung	174
Frühe Quartette	175
Streichquartett D-Dur op. 18, Nr. 3 176 • Streichquartett F-Dur op. 18, Nr. 1 178 • Streichquartett G-Dur op. 18, Nr. 2 179 • Streichquartett c-Moll op. 18, Nr. 4 181 • Streichquartett A-Dur op. 18, Nr. 5 182 • Streichquartett B-Dur op. 18, Nr. 6 183	

Mittlere Quartette	186
Streichquartett F-Dur op. 59, Nr. 1 187 • Streichquartett e-Moll op. 59, Nr. 2 189 • Streichquartett C-Dur op. 59, Nr. 3 191 • Streichquartett Es-Dur op. 74 («Harfen-Quartett») 193 • Streichquartett f-Moll op. 95 195	
Späte Quartette	198
Streichquartett Es-Dur op. 127 199 • Streichquartett a-Moll op. 132 202 • Streichquartett B-Dur op. 130 205 • »Große Fuge« B-Dur op. 133 209 • Streichquartett cis-Moll op. 131 210 • Streichquartett F-Dur op. 135 215	
Zitierte Literatur	218

FIDELIO

von Robert Maschka

Einleitung	220
Entstehung 220 • Daten zum Werk und zu seiner Edition 222 • Handlung 223	
Frühfassungen	225
»Urleonore« (1805) 225 • »Leonore« (1806) 227	
Ouvertüren	228
Verständlichkeit versus Abstraktion – Die Leonoren-Ouvertüren II und III 228 • Leonoren-Ouvertüre I 230 • Fidelio-Ouvertüre 231	
Musikdramaturgie	233
Fidelio als Werk Ganzes 233 • Zwischen Pflicht und Willen – Moral als Handlungsgrundlage 233 • Zeit als Handlungsmovens 235 • Tonarten-Semantik 235 • Eingliederungen 236 • Opportunistische Musik 238 • Idiome des Brutalen 239 • Selbstvergewisserung durch Introspektion 239 • Zwischen den Akten 240 • Klangverdüstung 242 • Musik des Todes und der Tatkraft 243 • (Mit-)Menschenbilder 243 • Demaskierungen 244 • Freiheitsfeier 245	
Rezeption	246
Zitierte Literatur	249

CHRISTUS AM ÖLBERGE, KANTATEN, CHORLYRIK

von Tobias Janz

Am Rand des Kanons	252
Die Bonner Kaiser-Kantaten	254
Trauerkantate auf den Tod Kaiser Josephs II. WoO 87 254 • Kantate auf die Erhebung Leopolds II. zur Kaiserwürde WoO 88 256	
Lyrik für Chor, Solisten und Orchester	257
»Opferlied« op. 121b 257 • »Bundeslied« op. 122 259 • »Elegischer Gesang« op. 118 260 • »Meeres Stille und Glückliche Fahrt« op. 112 260	

»Christus am Ölberge« op. 85	263
Die »Chorfantasie« op. 80	270
Chormusik zum Wiener Kongress	273
»Ihr weisen Gründer glücklicher Staaten« WoO 95 und »Der glorreiche Augenblick« op. 136	273
Zitierte Literatur	278

BALLETTE, SCHAUSPIELMUSIKEN, OUVERTÜREN

von Wolfgang Winterhager

Ballette	282
Musik zu einem Ritterballett WoO 1	282 • Die Geschöpfe des Prometheus op. 43
283	
Schauspielmusiken	285
Ouvertüre zu »Coriolan« op. 62	286 • Musik zu »Egmont« op. 84
287 • Musiken zu »König Stephan« op. 117	
und »Die Ruinen von Athen« op. 113	291 • Triumphmarsch zu »Tarpeja« WoO 2a
294 • Ouvertüre »Die Weihe des Hauses« op. 124	• Marsch mit Chor op. 114
• Chor WoO 98	295
Politische Gelegenheitskompositionen	296
Germania (Schlussgesang aus »Die gute Nachricht«) WoO 94	297 • Chor auf die verbündeten Fürsten
WoO 95	298 • Es ist vollbracht (Schlussgesang aus »Die Ehrenpforten«) WoO 97
298 • Musik zu »Leonore Prohaska« WoO 96	299
Ouvertüre »Zur Namensfeier« op. 115	300
Zitierte Literatur	301

DIE MESSEN

von Martin Geck

Gattungsgeschichtlicher und -ästhetischer Kontext	304
Beethovens Messen und der Diskurs über die »wahre Kirchenmusik«.	305
Die C-Dur-Messe op. 86	308
Missa solemnis op. 123	310
Werkgeschichte	310 • Ästhetische Würdigung
312 • Rezeption	316
Zitierte Literatur	316

DIE KLAVIERSONATEN

von Walter Werbeck

Einführung	320
Beethoven und die Klaviersonate 320 • Zur Periodisierung 323	
Die Klaviersonaten von Opus 2 bis Opus 22	326
Satzzahl und Satzfolge 326 • Tempi, Takt- und Tonarten 327	
Die Klaviersonaten von Opus 26 bis Opus 111	330
Satzzahl und Satzfolge 330 • Tempi und Vortragsanweisungen 335	
Satztypen	336
Kopfsätze 336 • Finalsätze 338 • Langsame Sätze 339 • Menuette / Scherzi und ähnliche Sätze 340	
Werkbesprechungen	
Erste Periode: Opus 2 bis Opus 22	342
Drei Sonaten op. 2, Nr. 1: f-Moll – Nr. 2: A-Dur – Nr. 3: C-Dur 342 • Sonate Es-Dur op. 7 346 • Drei Sonaten op. 10, Nr. 1: c-Moll – Nr. 2: F-Dur – Nr. 3: D-Dur 349 • Sonate c-Moll op. 13 (»Pathétique«) 352 • Zwei Sonaten op. 14, Nr. 1: E-Dur – Nr. 2: G-Dur 354 • Sonate B-Dur op. 22 357	
Zweite Periode: Opus 26 bis Opus 57	359
Sonate As-Dur op. 26 359 • Zwei Sonaten op. 27, Nr. 1: Es-Dur – Nr. 2: cis-Moll (»Mondschein«) 361 • Sonate D-Dur op. 28 (»Pastorale«) 365 • Drei Sonaten op. 31, Nr. 1: G-Dur – Nr. 2: d-Moll (»Sturm«) – Nr. 3: Es-Dur 367 • Zwei Sonaten op. 49, Nr. 1: g-Moll – Nr. 2: G-Dur 371 • Sonate C-Dur op. 53 (»Waldstein«) 371 • Sonate F-Dur op. 54 372 • Sonate f-Moll op. 57 (»Appassionata«) 374	
Dritte Periode: Opus 78 bis Opus 111	377
Sonate Fis-Dur op. 78 377 • Sonatine G-Dur op. 79 379 • Sonate Es-Dur op. 81a (»Lebewohl«) 380 • Sonate e-Moll op. 90 381 • Sonate A-Dur op. 101 382 • Sonate B-Dur op. 106 (»Hammerklavier«) 386 • Sonaten E-Dur op. 109, As-Dur op. 110, c-Moll op. 111 392 • Opus 109 393 • Opus 110 396 • Opus 111 398	
Zitierte Literatur 402	

KLAVIERVARIATIONEN, BAGATELLEN, EINZELSÄTZE

von Sven Hiemke

Variationen	406
Dressler-Variationen WoO 63 407 • Sechs leichte Variationen über ein Schweizer Lied WoO 64 409 • Righini-Variationen WoO 65 410 • Dittersdorf-Variationen WoO 66 413 • Zwölf Variationen über das »Menuett à la Viganò« WoO 68 415 • Paisiello-Variationen WoO 69 und WoO 70 416 • Wranitzky-Variationen WoO 71 418 • Grétry-Variationen WoO 72 418 • Salieri-Variationen WoO 73 419 • Winter-Variationen WoO 75 420 • Süßmayr-Variationen WoO 76 421 • Sechs leichte Variationen WoO 77 422 • Auf eine »wirklich ganz neue Manier« 422 • Variationen op. 34 424 • Variationen mit Fuge op. 35 (»Prometheus-Variationen«) 425 • Variationen über »God save the King« WoO 78 und Variationen über »Rule Britannia« WoO 79 427 • c-Moll-Variationen WoO 80 428 • Variationen op. 76 429 • Diabelli-Variationen op. 120 430	

Bagatellen	433
Sieben Bagatellen op. 33 434 • Elf neue Bagatellen op. 119 437 • Sechs Bagatellen op. 126 441	
Einzelsätze	444
Rondos WoO 48 und WoO 49 444 • Alla Ingharese quasi un Capriccio op. 129 (»Die Wuth über den verlorenen Groschen«) 444 • Rondos op. 51 445 • »Für Elise« WoO 59 445 • Fantasie op. 77 446 • Polonaise op. 89 447 • Sechs Ecosaisien WoO 83 447	
Vierhändige Klaviermusik	448
Waldstein-Variationen WoO 67 448 • Sechs Veränderungen über das Lied »Ich denke dein« WoO 74 449	
Zitierte Literatur 449	

KAMMERMUSIK FÜR KLAVIER UND STREICHINSTRUMENTE

von Ares Rolf

Voraussetzungen	454
Soziologische Aspekte 454 • Ästhetische Voraussetzungen 455 • Organologische Bedingungen 455 • Kompositorische Erwägungen 458 • Persönliche Aspekte 459	
Variationen	460
Zwölf Variationen über »Se vuol ballare« WoO 40 460 • Zwölf Variationen über ein Thema aus »Judas Macabäus« WoO 45 462 • Zwölf Variationen über das Thema »Ein Mädchen oder Weibchen« op. 66 462 • Sieben Variationen über »Bei Männern, welche Liebe fühlen« WoO 46 463 • Variationen für Klaviertrio op. 44 464 • Variationen über »Ich bin der Schneider Kakadu« op. 121a 465	
Violinsonaten	466
Violinsonaten op. 12 467 • Violinsonaten op. 23 und op. 24 468 • Violinsonaten op. 30 470 • Violinsonate op. 47 (»Kreutzersonate«) 472 • Violinsonate op. 96 474	
Violoncellosონათენ	476
Sonaten für Klavier und Violoncello op. 5 477 • Sonate für Klavier und Violoncello op. 69 478 • Sonaten für Klavier und Violoncello op. 102 480	
Klaviertrios	483
Trios für Klavier, Violine und Violoncello op. 1 484 • Trios für Klavier, Violine und Violoncello op. 70 488 • Trio für Klavier, Violine und Violoncello op. 97 (»Erzherzog-Trio«) 491	
Zitierte Literatur 493	

KAMMERMUSIK MIT BLÄSERN UND DER UMBAU DES GATTUNGSSYSTEMS

von Dörte Schmidt

Beethoven und das Gattungsgefüge vor 1800	496
Von Bonn nach Wien	497
Musikalische Topographien: Orte, Besetzungen und Funktionen	500
Die »kaiserliche Harmonie«	502
Gesellschaftliche Orte	503
Welche Funktion hat die Musik?	504
Ausbreiten der Gattungsräume	506
Ausgangspunkte: Kammermusikalisches Konzertieren und Harmoniemusik	508
Trio G-Dur für Klavier, Flöte und Fagott WoO 37	508
Oktett Es-Dur für 2 Hörner, 2 Oboen, 2 Klarinetten und 2 Fagotte op. 103	510
»Die Kunst in Verfeinerung des Tons auf dem simplen Horne«	
Kammermusik und »Harmonie«-Besetzung	513
Rondo Es-Dur für 2 Hörner, 2 Oboen, 2 Klarinetten und 2 Fagotte WoO 25	513
Sextett Es-Dur für zwei Hörner und Streichquartett op. 81b	514
Sextett Es-Dur für 2 Hörner, 2 Klarinetten und 2 Fagotte op. 71	516
»Klaviersachen«	518
Quintett Es-Dur für Klavier mit Oboe, Klarinette, Horn und Fagott op. 16	518
Trio B-Dur für Klavier, Klarinette und Violoncello op. 11	520
Hornsonate F-Dur op. 17	522
Satz und Besetzung oder: Die Überschreitung des Divertimentos durch das »obligate Accompagnement«	524
Trio C-Dur für zwei Oboen und Englischhorn op. 87	526
Variationen über »Là ci darem la mano« C-Dur für Bläser WoO 28	527
Septett Es-Dur op. 20 (und Serenade D-Dur op. 25)	529
Was ist Kammermusik?	532
Malerei und Zeichnung	532
»Übersetzbarkeit« (Opus 4, 16, 38 und 87)	535
Beethovens Gattungsstrategie	539
Zitierte Literatur	542

VOKALE KAMMERMUSIK

von Thomas Seedorf

Eine andere Art von Kammermusik	548
Dichter	549
Publikationsformen	550
Typen und Formen	552
Blick in die Werkstatt: »Sehnsucht« WoO 146	555

Versuche über ein Gedicht	556
»Nur wer die Sehnsucht kennt« WoO 134	556 ♦ »Che fa il mio bene« op. 82, Nr. 3 und Nr. 4
»An die Hoffnung« op. 32 und op. 94	557
All' italiano	558
Das kunstvoll Einfache: Volksliedbearbeitungen	559
Innovative Experimente	562
»Bußlied« op. 48, Nr. 6	562 ♦ »An die ferne Geliebte« op. 98
	563 ♦ »Resignation« WoO 149
Zitierte Literatur	565

**»SEID UMSCHLUNGEN, MILLIONEN«
DIE BEETHOVEN-REZEPTION**
von Hans-Joachim Hinrichsen

Einleitung	568
Rezeption zu Lebzeiten	569
Beethoven und die Nachwelt	574
Topoi der Rezeption	575 ♦ Stationen der Kanonisierung
	579 ♦ Aufführungs- und Interpretationsge- schichte
	585 ♦ Ideologien und Ideologiekritik
	588 ♦ Zur Beethoven-Rezeption der Komponisten
	595 ♦ Forschungsgeschichte
	600
Beethoven und kein Ende	605
Zitierte Literatur	607

Anhang

Werkregister	613
Personenregister	621

BEETHOVEN UND SEINE WELT

von Martin Geck

»... ist er ganz für das Große und Erhabene« Jugend und erste Erfolge (1770–1801)

Im Spannungsfeld von Katholizismus, Absolutismus, Aufklärung und Französischer Revolution

Dem Alter nach trennen Mozart und Beethoven nur vierzehn Jahre. Politisch, kompositions- und ideengeschichtlich gesehen ist es ein ganzes Jahrhundert – vor allem dann, wenn man dieses Jahrhundert mit der Französischen Revolution von 1789 beginnen lässt. Es gibt zwar keine Indizien dafür, dass Beethoven sich zu dieser Revolution mit der Offenheit eines Schiller, Hegel oder Hölderlin bekannt hätte. Doch zweifellos hat er vor seiner Übersiedelung nach Wien im Oktober 1792 jahrelang zu aufgeklärten Bonner Kreisen gehört, welche die Französische Revolution zumindest zum Anlass nahmen, um sich verstärkt für die mit Freiheit und Fortschritt bezeichneten Ideale der Aufklärung einzusetzen.

Ende 1787 konstituiert sich in Bonn eine dem allgemeinen Fortschritt in Kunst, Wissenschaft und Volkserziehung gewidmete Lesegesellschaft, der viele Personen aus Beethovens Bekanntenkreis angehören, unter ihnen sein Lehrer Christian Gottlob Neefe, die Hofmusiker Nikolaus Simrock, Franz Anton Ries und Antonín Reicha sowie Beethovens Förderer Graf Ferdinand von Waldstein. Neefes Credo – »Die Großen der Erde lieb' ich sehr, wenn sie gute Menschen sind [...] Schlimme Fürsten hass' ich mehr als Banditen« (Leux 1925, 198) – scheint unmittelbar in den Sätzen nachzuwirken, die Beethoven im Mai 1793 der Nürnbergerin Johanna Theodora Vocke im Geiste Schillers ins Stammbuch schreibt: »Wohlthun, wo man kann. Freyheit über alles lieben, Wahrheit nie, (auch am Throne nicht) verläugnen« (Schmidt-Görg 1980, 423).

Im Mai 1789 schreibt sich der achtzehnjährige Beethoven in die Matrikelliste der Bonner Universität ein, welche wenige Jahre zuvor vom aufgeklärten

Kurfürsten und Erzbischof Maximilian Franz mit der Perspektive gegründet worden ist, die Menschen das Denken zu lehren. Er dürfte zwar kaum ein fleißiger Student, jedoch von solcher Regsamkeit gewesen sein, dass er 1809 gegenüber den Verlegern Breitkopf & Härtel mit einigem Recht behaupten kann: »Es gibt keine Abhandlung die sobald zu gelehrt *für mich* wäre, ohne auch im mindesten Anspruch auf eigentliche Gelehrsamkeit zu machen, habe ich mich doch bestrebt von Kindheit an, *den Sinn der bessern und weisen* jedes Zeitalters zu fassen, schande für einen Künstler, der es nicht für schuldigkeit hält, es hierin wenigstens so weit zu bringen« (Briefe 2, 88). Dass Beethoven diesen Anspruch nicht nur als politisch und geistig interessierter Zeitgenosse, sondern ausdrücklich als »Künstler« erhebt, lässt es berechtigt, ja notwendig erscheinen, sein diesbezügliches Sendungsbewusstsein bei der Bewertung seiner Persönlichkeit von vornherein ins richtige Licht zu rücken.

Zwei Vorgänge aus Beethovens Biografie aus den Jahren 1792/1793 haben in diesem Kontext weit mehr als nur anekdotische Bedeutung. Das gilt zum einen für die Worte, die der acht Jahre ältere Graf Waldstein in Beethovens Stammbuch einträgt: »Sie reisen itzt nach Wien zur Erfüllung ihrer so lange bestrittenen Wünsche. [...] Durch ununterbrochenen Fleiß erhalten Sie: Mozart's Geist aus Haydens Händen« (zitiert nach Braubach ²1995, 19). Da äußert sich nicht nur der Gönner, der die aktuelle Wiener Musikszene bestens kennt und auch selbst komponiert, sondern zugleich der wache Zeitgenosse, welcher Beethoven in seinem Bestreben unterstützt, in seiner »göttlichen Kunst« weiterzukommen und »einst ein grosser Mann« zu werden (Briefe 1, 11).

»Größe« hat für Beethoven vermutlich weniger mit äußerem Ruhm als mit dem Wunsch zu tun, als Künstler dem großen geschichtlichen Augenblick gerecht zu werden, als welcher den Zeitgenossen

wenn nicht die Französische Revolution selbst, so doch die von ihr ausgelösten politischen und geistigen Bewegungen bis hin zum Aufstieg Napoleons vor Augen steht. Was der Braunschweiger Literat, Hegel-Anhänger und Beethoven-Verehrer Wolfgang Robert Griepenkerl im Jahr 1841 namentlich im Blick auf Beethovens *Eroica* und *Neunte Sinfonie* verkündet, erscheint wie ein konzentriertes Resümee vager, schon Ende des 18. Jahrhunderts aufkeimender Hoffnungen auf ein Zeitalter der großen Ideen: »Das große öffentliche Leben, das bei allem Narrenhaften der zusammengeworfenen Elemente die Maske des furchtbaren Ernstes in der Gesamtanschauung entgegenhält – dieses ist jetzt die eigentliche Werkstatt des Künstlers. [...] so ist also die Kunst nicht mehr das Armesünderglöckchen eines vereinzelt Individuums, sondern die große Glocke der Nationen, welche durch die Jahrhunderte hallt« (Griepenkerl 21841, Vorwort).

Den zweiten Vorgang von mehr als nur anekdotischem Rang markiert ein Brief, den der Bonner Rechtsgelehrte und Beethoven-Freund Bartholomäus Fischenich am 26. Januar 1793 an Charlotte Schiller schreibt: Er könne von einem »jungen Mann« berichten, »dessen musikalische Talente allgemein gerühmt werden und den nun der Kurfürst nach Wien zu Haydn geschickt hat. Er wird Schillers Freude, und zwar jede Strophe bearbeiten. Ich erwarte etwas Vollkommenes, denn soviel ich ihn kenne, ist er ganz für das Große und Erhabene« (Techner 1967, 30 f.). Fischenich ist nur zwei Jahre älter als Beethoven, hält jedoch an der Bonner Universität schon Vorlesungen über Natur- und Völkerrecht. Von der Französischen Revolution zunehmend enttäuscht, bleibt er ein enthusiastischer Anhänger Schillers, in dessen Jenaer Haus er anlässlich eines Studienaufenthaltes in den Jahren 1791/1792 ein- und ausgegangen ist. Beethoven dürfte Fischenichs Vorlesungen, in denen dieser mit Begeisterung Schiller-Gedichte rezitiert, besucht, jedenfalls über ihn die »Ode an die Freude« kennengelernt haben.

Indem Fischenich die Gattin Schillers darüber ins Bild setzt, dass Beethoven dieses Gedicht im Sinne seines Hangs zum »Großen« und »Erhabenen« vertonen wolle, wird etwas von dem energischen Zugriff des Komponisten auf die großen Themen der Zeit spürbar, zu denen gewiss auch dasjenige der Brüderlichkeit gehört. Zugleich bekommen wir eine erste Ahnung von der immensen Bewusstheit des Künst-

lers Beethoven, der von seinem Vorhaben, dem er sich offenbar noch nicht gewachsen fühlt, wieder ablässt und sich das große Thema für ein viel späteres Werk aufspart: die *Neunte Sinfonie*.

Unter Aufsicht des Vaters, unter Kuratel des Kurfürsten

So weit Mozart und Beethoven trotz des geringen Altersunterschiedes in ihren Kunstanschauungen auseinander liegen, so nahe sind sie sich hinsichtlich ihrer Sozialisation als Musiker. Beide haben Hofmusiker zu Vätern, beide treten früh als Wunderkinder in Erscheinung, beide versehen in ihren Jünglingsjahren zeitweilig das Amt eines Hoforganisten. Davon abgesehen verlaufen die Kinder- und Jugendjahre freilich sehr unterschiedlich. Dem starken, in musikpädagogischen Fragen jedoch recht vernünftigen Vater Leopold steht auf Seiten Beethovens mit Johann van Beethoven ein Hoftenorist gegenüber, der bereits 1784 in einem amtlichen Bericht wegen seiner Armut und »ganz abständigen Stimm« abschätzig beurteilt wird und wohl schon zu diesem Zeitpunkt ein schwacher, alkoholabhängiger Mensch ist (Schiedermaier 1925, 57).

Von Anfang an verwendet Johann van Beethoven alle Kraft darauf, seinen am 17. Dezember 1770 geborenen Sohn Ludwig, das älteste überlebende Kind, zum Wunderkind auszubilden. Nach Erinnerungen aus Ludwig van Beethovens Bonner Umfeld wird der Kleine »frühe an das Klavier gesetzt und stränng angehalten«. Beim Violinspiel achtet der Vater darauf, dass der Sohn sein Übepensum absolviert und nicht etwa »dummes Zeug durcheinanderkratz« (zitiert nach Schmidt-Görg 1971, 32). Schon als Siebenjähriger, in den Ankündigungen des Vaters noch um ein Jahr jünger gemacht, tritt Beethoven im benachbarten Köln innerhalb einer musikalischen Akademie auf. Und vom zwölfjährigen Genie heißt es in einer (allerdings vom Lehrer und Bach-Enkelschüler Christian Gottlob Neefe lancierten) Nachricht, er spiele bereits große Teile des *Wohltemperirten Claviers*.

Elfjährig wirkt Beethoven als unbesoldeter Vertreter Neefes als Organist in der Bonner Hofkapelle mit, dreizehnjährig wird er regulärer zweiter Organist. Als der Vater wenig später vom Hofdienst suspendiert wird, wächst Ludwig van Beethoven fast zwangsläufig

die Rolle des Familienoberhaupts zu. 1789, nach dem Tod der aus einfachen Verhältnissen stammenden und offenbar zur Schwermut neigenden Mutter, wird er Vormund seiner beiden jüngeren Brüder.

Nachdem Beethoven im Jahr 1787 vom Kurfürsten ein der Information dienender Wien-Aufenthalt genehmigt worden ist, zieht es ihn – je länger, desto heftiger – in das österreichische Musikzentrum: Dort wirken Haydn und Mozart als (weitgehend) freie Künstler, während er selbst zwar in Bonn beständig mit den Kunstidealen der Aufklärung in Berührung kommt, andererseits aber als Hofmusiker der hierarchischen Ordnung des kurfürstlichen Hofes unterliegt. Seine Gala-Uniform beschreibt der Augenzeuge Gottfried Fischer im rheinischen Dialekt und in individueller Orthografie: »See grüne Frackrock, grüne, kurze Hoß mit Schnalle, weiße Strümpf, Schuhe mit schwarze Schläpp, weiße Seide geblümete West mit Klapptaschen, mit Shappoe, das West mit ächte Goldene Kort umsetzt, Fisirt mit Locken und Hahrzopp, Klackhud, unterem linken Arm sein Dägen an der linke seite mit einer Silberne Koppel« (zitiert nach Schmidt-Görg 1971, 51f.).

Immerhin bietet dieses Milieu Beethoven die Chance, sich von Anfang an mit dem gängigen Kirchen- und Kammerstil vertraut zu machen und sicherlich auch das aktuelle Musikrepertoire kennenzulernen. In dieser Hinsicht ist Bonn keineswegs Provinz, und obwohl es dort keinen durchgängigen Opernbetrieb gibt, kann Beethoven seinen Blick auch auf das musikdramatische Genre richten und schon 1783 an einer Aufführung der *Entführung aus dem Serail* teilnehmen. Zudem bietet der kurfürstlich-erzbischöfliche Hof in Bonn Beethoven reichlich Gelegenheit, seine künstlerischen Erstlinge zu präsentieren. So sind die von dem Zwölfjährigen komponierten drei *Kurfürstensonaten* WoO 47 dem Kurfürsten nicht nur gewidmet; vielmehr dürfte selbiger auch den Druck bezahlt oder sich durch ein Geschenk erkenntlich gezeigt haben. Auch für das *Klavierkonzert Es-Dur* WoO 4 von 1784 und die drei *Klavierquartette* WoO 36 von 1785 hat es sicherlich Aufführungsmöglichkeiten bei Hof gegeben.

In seinen letzten Bonner Jahren komponiert Beethoven in höfischem Auftrag einzelne größere Vokalwerke, die damals gemäß einer Tradition, mit der er selbst aufräumen wird, noch immer höher bewertet werden als Instrumentalkompositionen. Es handelt sich um die (noch von Johannes Brahms ob ihres

tragisch-pathetischen Gestus gerühmte) *Kantate auf den Tod Kaiser Josephs II.* WoO 87 sowie um die *Kantate auf die Erhebung Leopolds II.* WoO 88, beide aus dem Jahr 1790. Für eine tänzerisch-pantomimische Fastnachtsveranstaltung im März 1791 schreibt Beethoven die Musik zu einem Ritterballett WoO 1. Außerdem versucht er sich in Gebrauchsmusik für das häusliche Musizieren. In diesem Kontext entstehen unter anderem die *Duos für Klarinette und Fagott* WoO 27, die leichte *Klaviersonate C-Dur* WoO 51, *Klavervariationen* über Dittersdorfs Ariette »Es war einmal ein alter Mann« WoO 66 sowie *Variationen für Klavier und Violine* über Mozarts »Se vuol ballare« WoO 40. Eine Serie von acht aus der Bonner Zeit stammenden Liedern wird Beethoven später als op. 52 zum Druck befördern, darunter die Vertonung des Goethe-Gedichts »Wie herrlich leuchtet mir die Natur«.

Dass die Werke Beethovens aus seiner Bonner Periode im Zuge der posthumen Beethoven-Rezeption weniger Beachtung gefunden haben als etwa die Jugendwerke Mozarts, hat mehrere Gründe. Trotz formalen Reichtums und interessanter, gelegentlich deutlich auf den späteren Beethoven vorausweisenden Details sind sie insgesamt stärker von früher Routine als von frühreifer Originalität geprägt. Vor allem aber hat Beethoven selbst sie ins zweite Glied gestellt, indem er die Opuszählung seiner Werke erst in Wien begonnen und nur wenige seiner älteren Kompositionen in die Reihe der gezählten Opera aufgenommen hat. Auch wenn Beethoven seine Jugendwerke im Gegensatz zu Brahms nicht planmäßig vernichtet hat, sollten die damit von ihm festgelegten Qualitätsmaßstäbe innerhalb des ästhetischen Beethoven-Diskurses zumindest zur Kenntnis genommen werden.

Dass Beethoven im November 1792 zum zweiten Mal nach Wien aufbrechen kann, bedeutet für ihn persönlich die Erfüllung eines Herzenswunsches und für die Musikgeschichte den Anbruch einer neuen Ära. Der Dienstherr dürfte den neuerlichen, von ihm weitgehend finanzierten Studienaufenthalt umso bereitwilliger genehmigt haben, als im Monat zuvor die französischen Revolutionstruppen im Rheinland einmarschiert sind. Die damit verbundene allgemeine Unsicherheit lässt Zweifel an einer geordneten Theater- und Musiksaison aufkommen; mithin ist der junge Hofmusiker entbehrlich. Und es erscheint fast folgerichtig, dass er nicht mehr nach Bonn zurückkehren wird.

DIE KLAVIERSONATEN

von Walter Werbeck

Einführung

Beethoven und die Klaviersonate

Als Ludwig van Beethoven 1796 seine drei *Klaviersonaten* op.2 im Druck erscheinen ließ, hatte die Gattung zwar noch keine sehr lange, aber doch eine durchaus intensive Entwicklung hinter sich. Mit Sinfonie und Streichquartett gehörte sie zu den zentralen Gattungen der zunehmend beachteten Instrumentalmusik, und die formalen Implikationen, die mit allen drei Gattungen verbunden waren (und die man auch als »Sonatenprinzip« bezeichnen könnte), nahmen in der zeitgenössischen Kompositionslehre einen nicht geringen Raum ein. Maßgeblich zum Höhenflug gerade der Klaviersonate beigetragen hatte Carl Philipp Emanuel Bach. Seine Kompositionen, die die Gattung recht eigentlich erst etablierten, haben nicht nur seine mittel- und norddeutschen Zeitgenossen – Komponisten wie Theoretiker – beeindruckt, sie haben auch in der Sonatenproduktion Joseph Haydns tiefe Spuren hinterlassen. Beethoven lernte Bachs Musik mit einiger Sicherheit über seinen Bonner Lehrer Christian Gottlob Neeff kennen (der eine 1773 publizierte Sammlung von zwölf Klaviersonaten Bach gewidmet hatte). Aber gewiss hat auch Haydn in der kurzen Zeit von Beethovens Unterricht seinen Schüler auf die Bedeutung von Bachs Musik aufmerksam gemacht.

Bachs Sonaten gefielen vor allem wegen ihrer tiefen Expressivität, die, wie die Zeitgenossen genau erkannten, auf einer außerordentlich differenzierten Kompositionstechnik und formalen Disposition basierte. Die Demonstration der Möglichkeiten der noch neuen Dur-Moll-Tonalität mit dem Wechsel zwischen harmonisch stabilen und schweifend-modulierenden Partien, die analoge Arbeit mit fester gefügten Themen und den Techniken ihrer Variierung ebenso wie ihrer Zergliederung, desgleichen die Einbeziehung lockerer Figuration, und schließlich die planvolle Verwendung solcher Mittel in

wechselnden, gleichwohl als »logisch« empfundenen Formen: All dies brachte eine nicht nur technische, sondern vor allem ästhetische Nobilitierung hervor, wie sie die Tastenmusik bislang noch nicht gekannt und wie man sie bis dahin allenfalls der Sinfonie zugestanden hatte. Von einer Musik allein zur Zerstreuung, zur Übung in der Spieltechnik oder zur Darstellung virtuoser Fertigkeit konnte keine Rede mehr sein. Zwar blieben auch diese Aspekte mit der Gattung verbunden, sie wurden aber von Komponisten wie Carl Philipp Emanuel Bach, Haydn oder Mozart mit bislang ungewöhnlichen formalen und expressiven Gehalten zu einem untrennbaren Ganzen verschmolzen.

In Johann Georg Sulzers *Allgemeiner Theorie der schönen Künste* Ende des 18. Jahrhunderts war unter Berufung auf Bach zu lesen, der Tonsetzer könne »bey einer Sonate die Absicht haben, in Tönen der Traurigkeit, des Jammers, des Schmerzens, oder der Zärtlichkeit, oder des Vergnügens und der Fröhlichkeit ein Monolog auszudrücken« (Sulzer 1771–1774, Bd. 4, 425). Mit dem Verweis auf den Monolog zielte der Verfasser, der Komponist Johann Abraham Peter Schulz, auf die Intimität ebenso wie auf die (durchaus auch radikale) Individualität der Sonate. Wechselnde, von Werk zu Werk unterschiedliche Empfindungen, damit verbunden eher unschematische Anlagen: Das sind Kennzeichen, die eine Bestimmung der Klaviersonate als eigene Gattung zwar nicht unmöglich machen, aber doch erkennen lassen, dass die Dialektik von Gattungskonvention und individuellem Zugriff hier schon früh deutlich stärker ins Gewicht fiel als in den Serienproduktionen von Streichquartetten oder auch Sinfonien. Äußerliches Merkmal dafür ist die bemerkenswerte Tatsache, dass es nie eine verbindliche Satzzahl für die Klaviersonate gegeben hat. Auch in der Wahl der Tempi wie der Ton- und Taktarten gingen die Komponisten bei der intimen Klaviersonate entschieden freier vor als bei

Ensemblestücken wie dem Streichquartett oder gar bei »öffentlichen« Werken wie der Sinfonie.

Auch die Sonatenform gestaltete sich – legt man die Maßstäbe späterer Formenlehren an – noch relativ frei. Ihre Flexibilität verdankte sie einer eher rhetorisch fundierten Anlage. Zwar standen die Funktionen einzelner Abschnitte fest, nicht aber die Details: etwa Länge und Bedeutung des Modulationsteils zu Beginn des zweiten Hauptabschnitts, die über eine eher zwei- oder eher dreiteilige Gesamtanlage entschied. So sehr der tonartliche Weg im Großen und Ganzen bestimmt war, so individuell gingen die Komponisten mit der Verteilung von Expositions- und Entwicklungsteilen um, und auch von einer Fixierung der Themenzahl konnte keine Rede sein. An Beethovens Anfang der 1780er-Jahre in Bonn geschriebenen und dem Kölner Kurfürsten gewidmeten *Sonaten* WoO 47 – sie gelten als von Carl Philipp Emanuel Bach, aber auch von der Mannheimer Sinfonik beeinflusst (Mausser 2001, 15) – lässt sich diese formale Großzügigkeit unschwer ablesen: Der Kopfsatz der ersten Sonate ist zweiteilig, derjenige der dritten Sonate dreiteilig. Und der Beginn der zweiten Sonate wird durch eine langsame Einleitung geprägt – eine Übernahme aus der Gattung Sinfonie (vermutlich durch Beethovens Lehrer Neeff vermittelt; vgl. Edler 2003, 147) –, die, bemerkenswert genug, in der Mitte des Kopfsatzes modulierend wiederkehrt. Zwar sind alle Sonaten durchgehend dreisätzig, aber in der dritten Sonate signalisieren ein Menuett-Mittelsatz mit Variationen sowie ein »Scherzando« als Finale einen frühen Anspruch auf Individualität – dem freilich die partiell noch schülerhafte Satztechnik oder auch das gelegentliche Übermaß an dynamischen Kontrasten eher entgegenstehen. Anweisungen wie »crescendo« begegnen nur ganz selten (etwa T. 11 ff. im Mittelsatz der *f-Moll-Sonate*), verraten aber, dass Beethoven schon in seinen Erstlingen auf die klanglichen und dynamischen Möglichkeiten des modernen Pianoforte setzte.

Zum »eigentlichen« Korpus der Klaviersonaten zählen die Bonner *Kurfürstensonaten* allerdings nicht. Beethoven rechnete sie nicht unter seine Hauptwerke und gab ihnen keine Opuszahl. Dieses Privileg genossen erstmals die bis 1795 komponierten und 1796 in Wien gedruckten *Sonaten* op. 2. Mit ihnen und mit ihrer Widmung an Joseph Haydn meldete Beethoven, der sich als Pianist und glänzender Improvisator einen Namen gemacht hatte, auch als Komponist

auf dem Feld der anspruchsvollsten Klaviergattung unüberhörbar eigene Ansprüche und Ziele an. Damit lag er ganz auf der Linie seiner Zeitgenossen, wie überhaupt der weitaus größte Teil seiner Klaviersonaten in produktiver Auseinandersetzung mit den Verhältnissen entstand, in die er sich als Pianist und Komponist in Wien gestellt sah. Beethoven reagierte mit ihnen auf Wünsche des Publikums und seiner Verleger wie auf die Werke seiner Zeitgenossen, gleich, ob er sie als pianistische oder kompositorische Konkurrenten empfand oder nicht. Erst vor dem Hintergrund dieses Komplexes aus musikpraktischen, kompositorischen, aber auch historischen bzw. ästhetischen und auch ökonomischen Motiven wird Beethovens Größe und Einzigartigkeit in all ihren Facetten recht eigentlich verständlich. Dazu nur einige Stichworte:

1. Zwei Jahre, nachdem erstmals Klaviersonaten Beethovens im Druck erschienen, brachten Breitkopf & Härtel 1798 die erste Abteilung von Mozarts *Ceuvres complètes* mit dessen Klaviermusik heraus (auch die 1800 und 1803 folgenden Teile der Gesamtausgaben von Haydn und Clementi enthielten Klaviermusik). Klaviermusik – im Zentrum die Klaviersonate – beherrschte den Musikalienmarkt und prägte maßgeblich die Vorstellung einer »klassischen« Modellbildung (Edler 2003, 176). Anders als Haydn oder Mozart begann Beethoven als publizierender Sonatenkomponist vor einem durch die Kenntnis musterhafter Werke geprägten Hintergrund. Von Anfang an hatte er sich dem Vergleich zu stellen und den Kompositionen großer Vorgänger seinen eigenen Stil, seine spezifischen Antworten auf die Fragen der Gattung einerseits und des Sonatenprinzips andererseits entgegenzusetzen. Die Widmung seines Opus 2 an Haydn zeigt, wie genau Beethoven dies wusste. Schließlich komponierte er von Anfang an für das moderne Pianoforte, dessen klangliche und virtuose Möglichkeiten er bis zur Neige ausschöpfte, auch wenn er immer wieder mit dessen Unzulänglichkeiten kämpfte.

2. Die Zeit, in der Beethoven in die musikalische Öffentlichkeit trat, war eine Zeit des Umbruchs. Die alte Welt war aus den Fugen geraten oder doch bedroht, wie die Französische Revolution und die in der Folgezeit Europa beherrschenden Kriegshandlungen deutlich machten. Wie auf dem Feld des Politisch-Sozialen standen auch auf dem des Künstlerischen alte Überzeugungen zur Disposition, drängten neue hervor. In der Musik war es, zumal bei deutschen

Autoren, die Instrumentalmusik, die infolge eines geradezu revolutionären Paradigmenwechsels als die freieste Manifestation der Tonkunst überhaupt gepriesen wurde. Das tangierte auch die Klaviersonate und musste, im Gefolge der Sinfonie, deren ästhetische Dignität steigern. Die Nähe zur »großen« Sinfonie bezeugte insbesondere die »große« Sonate – wobei die Größe nicht nur aus der Dialektik von Einheit und Mannigfaltigkeit resultierte, sondern auch aus der Nähe der jeweiligen Gattungen zur Kategorie des Erhabenen und damit zur Einbindung höchster Gegenstände (Gott, Natur) in die Kunst. In diesem Zusammenhang wuchs die Neigung, programmatische Überschriften oder Mottos zu verwenden, die Klaviersonate gewissermaßen zu »poetisieren«.

3. Aber noch andere Ursachen sind für solche neuen Strömungen in die Betrachtung mit einzubeziehen. Um 1800 geriet die Gattung Klaviersonate in eine Krise. Die stürmische Entwicklung des Hammerklaviers und damit verknüpft die wachsende Ausbreitung des Klavierspiels hatten neue Formen wie etwa die Klaviervariation populär gemacht: für die Sonate eine nicht ungefährliche Konkurrenz. Wie sich der Verleger Hans Georg Nägeli in dieser Situation eine produktive Neuorientierung der Gattung vorstellte, verrät sein 1803 veröffentlichter Aufruf an die Klavierkomponisten, Beiträge zu einem *Repertoire des Clavecinistes* zu liefern: Nägeli wünschte sich »Klaviersolos in großem Styl, von grossem Umfang, in mannichfaltigen Abweichungen von der gewöhnlichen Sonaten-Form [...] Contrapunktische Sätze müssen mit künstlichen Klavierspieler-Touren verwebt seyn« (zitiert nach Edler 2003, 180 f.). Als Komponisten dieser neuen Klaviermusik konnte sich Nägeli nur Virtuosen von umfassender Bildung vorstellen; sie, so seine Überzeugung, bringen auf einem immer universelleren Tasteninstrument große Wirkungen hervor, weil sie ihr virtuosos Spiel durch kompositorischen Tiefgang fundieren. Diese Sätze lesen sich wie zugeschnitten auf Beethoven, ja »fast wie das Programm« für den Weg, den er »von diesem Zeitpunkt an in seinen Klaviersonaten einschlug« (Edler 2003, 181). Die *Sonaten* op. 31, die für den »neuen Weg« stehen, wurden denn auch in Nägelis Sammlung veröffentlicht. Beethovens Entscheidung für neue kompositorische Strategien in der Sonate fiel also keineswegs einsam, sondern entsprach einer durch Nägeli auf den Punkt gebrachten

allgemeinen Neuorientierung sowie gewiss auch nüchternem ökonomischen Kalkül.

Beethovens »neuer Weg« war freilich kein Befreiungsschlag von Dauer. Nach 1805 setzte seine Sonatenproduktion für einige Jahre aus, in einer Zeit, in der die Kritik an der »gemeynen Sonatenform« (Edler 2003, 180) eher noch wuchs und andere Komponisten die Gattung ganz verließen. Am 19. September 1809 schrieb er an Breitkopf & Härtel in Leipzig, er gebe sich »nicht gern mit Klavier Solo Sonaten ab« (Briefe 2, 81), doch entstand kurz darauf mit Opus 78 eine Sonate, deren Tonart Fis-Dur und deren Beginn mit einem »Adagio cantabile« wiederum eine Neuorientierung signalisieren. Wenig später konzipierte er eine charakterisierende Sonate, in der die divergierenden Empfindungen von »Lebewohl«, »Abwesenheit« und »Wiedersehen« die »poetische Idee« ausmachen. Beethoven war freilich nicht der einzige, der beständig nach neuen Wegen suchte. Zeitgenossen wie Jan Ladislav Dussek (der schon elf Jahre vor Beethoven eine *Es-Dur-Sonate* »*The Farewell*« geschrieben hatte) oder Johann Nepomuk Hummel (um nur diese zu nennen) trachteten ebenso danach, die Klaviersonate durch Neuerungen auf den Gebieten der Klanglichkeit und klavieristischen Figuration, der Form und thematischen Stringenz, aber auch der Poetisierung durch Mottos oder programmatische Überschriften zu aktualisieren. Die Grenzen der Gattung erweiterten sich, die Sonate näherte sich der Fantasie wie dem lyrischen Stück, der Etüde wie der Sinfonie (durch orchestralen Satz), der Vokalmusik wie der Programmmusik und der barocken Fuge. Zwar gab es nicht wenige Beispiele einseitiger Zuspitzungen (etwa in den wesentlich auf neue Klangwirkungen zielenden Sonaten Daniel Steibelts), aber insgesamt erwies sich die Gattung noch bis in die 1820er-Jahre als außerordentlich wandlungsfähig und damit, zumindest für einige Komponisten und Verleger, als noch immer attraktiv. Selbst Franz Schubert, der sich seit 1815 mit der Gattung auseinandersetzte, ohne jedoch seine Werke zunächst zu veröffentlichen, ging noch 1826 mit drei Klaviersonaten an die Öffentlichkeit und hatte, gerade weil die Musik als »so frey und eigen« erschien und damit derjenigen der »grössten und freyesten Sonaten Beethovens« glich, einen »durchschlagenden Erfolg« (Edler 2003, 224).

4. Beethoven reagierte mit seinen jeweiligen Strategien der Sonatenkomposition nicht nur auf Kriti-

ker, Konkurrenten und Verlegerwünsche. Er komponierte auch für adelige Gönner bzw. Klavierschüler (aus den Familien Lichnowsky, Brunsvik, Liechtenstein, Browne, Braun, Ertmann, nicht zu vergessen Graf Waldstein und Erzherzog Rudolph), in deren Salons seine Musik eine wichtige Rolle spielte, und denen er zahlreiche seiner Werke, darunter eben auch die meisten seiner Sonaten, dedizierte. Ob und wie weit diese Personen, mit denen Beethoven zeitweise eng befreundet war, Einfluss auf seine Musik ausübten, ist schwer zu sagen. Bedenkt man aber, dass beispielsweise Fürst Karl von Lichnowsky (Widmungsträger u. a. der *Pathétique* op. 13) Logenbruder und möglicherweise auch Schüler Mozarts gewesen war, wird man Diskussionen Beethovens mit solchen Gönnern auch über kompositionstechnische Fragen nicht gänzlich ausschließen dürfen. Doch haben die Widmungsträger Beethovens künstlerische Entscheidungen wohl kaum gravierend beeinflusst. Hier blieb er »weitgehend eigenständig« (Kropfinger 1999, Sp. 854). Im Übrigen hat er von Anfang an seine Stücke planvoll vermarktet, reservierte sie also keineswegs für die Wiener Salons, sondern zielte auf einen größeren Käufer- und Interessentenkreis. Damit setzte er sich dem Urteil der Kritik aus, die ihre Leser über die Produkte des Wiener Feuerkopfs unterrichteten, und zwar anhand des Notentextes. Zählte in den Salons vor allem der Vortrag, so in den Feuilletons das gedruckte Werk mit seinen musikalischen Strukturen. Und mit der Verbreitung seiner Sonaten wuchs auch die Reputation des Komponisten. Zwar blieben die Sonaten, gleich, ob sie im Salon oder im bürgerlichen Zimmer gespielt wurden, grundsätzlich Kammermusik. Aber Stücke wie die *Appassionata* op. 57 oder die *Hammerklavier-Sonate* op. 106 mit ihren exzeptionellen klanglichen wie spieltechnischen Dimensionen dokumentieren, dass Beethoven gelegentlich auch solche Grenzen gesprengt hat.

Zur Periodisierung

Im Allgemeinen wird Beethovens Œuvre (unter Missachtung der Werke der Bonner Jahre) in drei Perioden geteilt: Das erste Wiener Jahrzehnt, die »heroischen« Jahre und das Spätwerk (Kerman/Tyson 1992, 88–90). Die erste Periode beginnt demnach

mit Beethovens Übersiedlung nach Wien 1792 und endet 1802/1803. In einem Brief vom 18. Oktober 1802 an Breitkopf & Härtel bietet der Komponist seine *Klaviervariationen* op. 34 und op. 35 als Werke an, die »auf eine wirklich ganz neue Manier« gemacht worden seien (Briefe I, 127), und »um 1803«, so überlieferte es Beethovens Schüler Carl Czerny, soll der Meister dem Geiger Wenzel Krumpholtz gesagt haben: »Ich bin mit meinen bisherigen Arbeiten nicht zufrieden. Von nun an will ich einen neuen Weg betreten« (Czerny 1963, 19). Die hier begonnene zweite Periode wird allgemein bis 1812 datiert. Die dritte Periode beginnt – nach einer längeren Phase, in der Beethoven nur wenig komponierte – mit dem Jahr 1818 und führt von 1820 bis 1826 zu einer »ununterbrochenen Serie von Meisterwerken« (Kerman/Tyson 1992, 90).

Eine solche Gliederung hat vor allem eine heuristische Funktion. Als Arbeitsgrundlage leistet sie gute Dienste, »aber sie kann ebenso nützlich wie irreführend sein« – so die Einschätzung von Charles Rosen, der sie wie folgt begründete: »Zwischen der ersten und zweiten Periode lässt sich kein Strich ziehen, und wenn ein Bruch vor der sogenannten dritten Periode existiert, so finden sich viele der charakteristischen Neuerungen in eben vor dem Bruch wie auch danach entstandenen Werken. Behält man die Einteilung in drei Schaffensperioden bei, so muss man sich im klaren darüber sein, dass sie kein biografisches Faktum, sondern eine für die Zwecke der Analyse geschaffene Fiktion, eine Erkenntnishilfe sind. Die stetige Entwicklung, die sich in Beethovens Werdegang beobachten lässt, ist ebenso wichtig wie die Brüche, auch wenn diese leichter zu beschreiben sind« (Rosen 2006, 439 f.).

Natürlich hat man die Periodisierung in drei Gruppen auch auf Beethovens Klaviersonaten übertragen; immerhin hatte schon Czerny die Ansicht vertreten, in der Folge ihres Erscheinens spiegelten sie Beethovens kompositorische Entwicklung und ihre drei Perioden genau wider (Czerny 1963, 26). Doch selbst wenn man die *Kurfürstensonaten* aus Beethovens Bonner Jahren als Jugendwerke ohne Opuszahl ausklammert, ist eine glatte Periodisierung der Klaviersonaten alles andere als einfach.

Am ehesten noch könnte man eine erste Periode von Beethovens Sonaten bestimmen. Ihr Ende ist allerdings umstritten. Czerny hatte Beethovens Wort vom »neuen Weg« umstandslos auf die *Sonaten* op. 31

gemünzt, in der ersten Periode also die *Sonaten* op. 2 bis op. 28 zusammengefasst. Carl Dahlhaus hat diese Gliederung wiederholt bekräftigt und analytisch fundiert (Dahlhaus 1979, 120). Autoren jüngerer Darstellungen sind jedoch davon abgerückt und sehen die Zäsur bereits nach Opus 22 (vgl. etwa Edler 2003, 206–209, und vor allem Mauser 2001, Inhaltsverzeichnis).

In älteren Arbeiten wurde die Nähe zu Haydn und Mozart in den Sonaten dieser Gruppe hervorgehoben (Czerny 1963, 26; Elterlein ⁴1875, 34 und 137 f.), während man in jüngerer Zeit den Zusammenhang gerade der frühen Sonaten mit den größeren Instrumentalgattungen Streichquartett und Sinfonie betont hat (Coldicott 1992, 290; Edler 2003, 199) – sei es mit einem Akzent auf der Nähe zwischen den Gattungen, wie sie sich exemplarisch in der Umarbeitung der *Sonate* op. 14, Nr. 1 zu einem Streichquartett niederschlug (Broyles 1970), sei es mit einem Akzent auf der Vorbereitung der größeren Gattungen: Die Arbeiten an der *Ersten Sinfonie* waren ebenso wie die an den *Streichquartetten* op. 18 im Jahre 1800 abgeschlossen, zu einem Zeitpunkt also, an dem Beethoven die erste Gruppe der Klaviersonaten bis einschließlich Opus 22 geschrieben und größtenteils auch schon veröffentlicht hatte (mit Ausnahme der beiden ebenfalls schon fertigen *Sonaten* op. 49, die erst später publiziert wurden).

Die äußere Nähe zumal der Sonaten mit vier Sätzen zu Streichquartett und Sinfonie ist unübersehbar, und die Verbindung mit Mozart mag durch die von Beethoven bevorzugte Folge schnell-langsam-schnell in den dreisätzigen Stücken gegeben sein. Ob er sich auch kompositorisch von Haydn oder Mozart beeinflussen ließ, ist zwar nicht unumstritten (Derr 1986; Leisinger 1994, 337; Hager 1986; Badura-Skoda/Demus 1970, 44–49), steht aber doch immer wieder – und gewiss nicht unbegründet – auf der Tagesordnung der Forschung.

Nicht an Mozart, wohl aber an den späteren Haydn erinnert Beethovens Entscheidung, Klaviersonaten in Gruppen zu je drei oder zwei zu publizieren: eine Gewohnheit, die er noch bis Opus 31 beibehielt. Allerdings spielen bei Beethoven, anders als bei Haydn (und erst recht bei Mozart), viersätzliche Sonaten von Anfang an eine wichtige Rolle: Die drei *Sonaten* op. 2 sind durchgehend viersätzig, und Opus 10 (ebenso wie später Opus 31) wird durch eine viersätzliche Sonate abgeschlossen. Auch die jeweils als »Grande

Sonate« betitelten Einzelstücke zwischen den Gruppen sind, mit Ausnahme von Opus 13, stets viersätzig. Das ändert sich nach Opus 31 (bzw. Opus 49). Es gibt keine Gruppen mehr und mit Ausnahme von Opus 53 (dreisätzig) und Opus 106 (viersätzig) auch keine »Grande Sonate«.

Nur partiell also verbleibt Beethoven in den Klaviersonaten seiner ersten Periode in vertrauten Bahnen. Schon äußerlich kündigt sich Neues an. Wenn er 1801 an seinen Freund Carl Amenda schrieb, er wisse »erst jetzt recht quartetten zu schreiben« (Briefe I, 86), dann dürften es auch die Erfahrungen mit den Klaviersonaten bis Opus 22 gewesen sein, die ihn zu diesem neuen Wissen geführt hatten.

Das Ende der ersten Periode liegt in der Zäsur zwischen Opus 22 und Opus 26. Mit der *As-Dur-Sonate* – also 1800, nicht erst 1802 – beginnt Beethoven, auf dem Gebiet der Klaviersonate einen neuen Weg einzuschlagen. Die äußere Anlage der Gattung bleibt nicht mehr unangetastet. Beethovens Konzepte werden radikaler, und die Radikalität bezieht die Sonate als Ganze mit ein. Das wird in den Opera 26 und 27 überdeutlich: mit neuartigen Satztypen (langsamer Kopfsatz in Opus 27, Nr. 2; Trauermarsch in Opus 26) und mit unschematischen, geradezu improvisatorischen Satzanlagen (Opus 26 und 27, Nr. 1). Das Revolutionäre, das der Trauermarsch in Opus 26 assoziierte, galt nicht nur Politik und Gesellschaft. Beethovens kompositorischer Revolution fielen die äußeren Gattungskonventionen zum Opfer. Zwar gehörten sie weiterhin zu den Mitteln, die dem Komponisten beim Schreiben von Sonaten zur Verfügung standen. Aber ihre Verbindlichkeit war dahin.

Insofern fällt es nicht allzu sehr ins Gewicht, wenn Beethoven mit Opus 28, ja sogar auch mit Opus 31, Nr. 1 und 2 noch einmal zu traditionellen Satzanlagen zurückkehrt. Die ganz ungewöhnliche Disposition von Opus 31, Nr. 3 mit Scherzo und Menuett als Mittelsätzen (Finscher 1967, 389, Anm. 14) kann vielmehr als äußeres Indiz für das Neue auch in den beiden übrigen Sonaten dieser Gruppe (in beiden gibt es weder ein Scherzo noch ein Menuett!) gelten (Edler 2003, 209). Und nach dieser Sonate sind traditionelle Satzanlagen in Beethovens Klaviersonaten seltene Ausnahmen.

Eine ähnlich tief greifende Wende, wie sie Beethoven mit Opus 26 vollzogen hat, gibt es später nicht mehr. Die Verteilung der Sonaten von Opus 26 bis Opus 111 auf zwei weitere Perioden von 1800 bis

KLAVIERVARIATIONEN, BAGATELLEN, EINZELSÄTZE

von Sven Hiemke

Variationen

So fest Beethovens Klaviersonaten im heutigen Konzertleben verankert sind, so wenig präsent sind seine Klaviervariationen. Lediglich vier seiner 21 selbstständigen Beiträge zu dieser Gattung haben sich im Repertoire der Pianisten etabliert: die Opera 34 und 35, die *c-Moll-Variationen* WoO 80 – ausnahmslos über eigene Themen – sowie die *Diabelli-Variationen* op. 120. Eine solche Auswahl hat ihren Grund: Größtenteils vor 1800 komponiert, handelt es sich bei den übrigen Kompositionen dieses Genres ausnahmslos um solche Werke, die sich schon zur Zeit ihrer Entstehung kaum mit der Vorstellung »großer« Kunst verbanden und zudem mit dem Ruch oberflächlicher Virtuosität und merkantilen Kalküls behaftet waren – eine Einschätzung, die sich umso hartnäckiger hielt, als sie sich der Heroisierung Beethovens als eines »höheren Zielen« verpflichteten Künstlers kaum fügte.

Gleichwohl griffe man viel zu kurz, wollte man Beethovens Beiträgen zu diesem Genre lediglich den Rang von Parerga unterstellen. Immerhin befasste sich der Komponist zeitlebens mit dieser Form: Angefangen von den *Neun Variationen über einen Marsch von Ernst Christoph Dressler* WoO 63 als seinem ersten gedruckten Werk überhaupt (1782/1783), erstreckt sich die Entstehungszeit seiner 22 selbstständigen Variationswerke über vier Jahrzehnte bis zu den *Diabelli-Variationen* (1819–1823) als seiner letzten großen abgeschlossenen Komposition für Klavier. Und bedenkt man zudem, dass Beethoven nicht nur Variationen für Klavier solo und in selbstständigen Zyklen, sondern zahlreicher noch in mehrsätzigen Werken anderer Gattungen komponierte (vgl. Busch 1955, 5, mit Verweis auf insgesamt »68 Variationensätze« in Klavier- und Violinsonaten, in Trios und anderer Kammermusik, auch in Sinfonien), so kommt man nicht umhin, diesem Kompositionsprinzip eine zentrale Stellung in Beethovens Schaffen einzuräumen.

In der Wahl der thematischen Vorlagen für seine frühen Variationen, freilich auch in der Art ihrer satz- und spieltechnischen Verarbeitung wurde Beethoven nicht zuletzt von seinem Bonner Kompositionslehrer Christian Gottlob Neefe beeinflusst, der in den 1770er-Jahren selbst zahlreiche Klaviervariationen veröffentlicht (Edler 2003, 307) und maßgeblich zur Beliebtheit dieses Typus beigetragen hatte. Zumal Variationen über aktuelle Erfolgsnummern aus dem Musiktheater – Lied-, Tanz- oder Opernmelodien – waren im ausgehenden 18. Jahrhundert ebenso geschätzt wie verbreitet und vermochten das Publikum in ihren vielfältigen Darstellungsmöglichkeiten ebenso zu faszinieren, wie sie auch den Interpreten – oft der Komponist selbst – wirkungsvoll in Szene setzten. Die Rivalität von Adelsfamilien mag die hohe Zahl von Klaviervariationen noch forciert haben: Beethoven etwa, der zeitweilig als »Hauspianist« von Karl von Lichnowsky wirkte, hatte diesen Fürsten bei Privatkonzerten nicht nur mit Solo-Auftritten künstlerisch zu repräsentieren, sondern seinem Gönner auch in Klavier-Wettspielen gegen andere Pianisten Ehre zu machen (vgl. Küster 1994, 65).

Die Verfahren der Bearbeitung indes waren weitgehend standardisiert: Die gewählte Melodie war zunächst in harmonisch schlichtem Satz vorzustellen und dann mit immer schnelleren Figurationen zu variieren. Mit diesem Prinzip der sukzessiven Beschleunigung der Bewegung innerhalb einer Folge von Sätzen, deren Syntax und harmonische Basis stets gleich blieben, stand die Virtuosität ganz im Dienst der Unterhaltung. Spieltechnische Artistik als Amüsement: Ganz auf Öffentlichkeitswirkung berechnet, rückte die kompositorische Substanz solcher Variationen fast zwangsläufig in den Hintergrund.

Beides, die inflationäre Zahl an Neuerscheinungen in diesem Genre wie auch ihre oft nur mediokre musikalische Qualität, rief bald Kritiker auf den Plan. Das ganze »Variationengeleyer« sei doch mittlerweile

»nach gerade recht zum Ekel geworden«, empörte sich ein Rezensent der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* (Ausgabe vom 11. September 1799, 853 f.), nachdem schon im Frühjahr von der Klage über die »ungeheure Menge Variationen« zu lesen war, die »fabriziert und leider auch gedruckt« werde, ohne dass »viele Verfasser derselben zu wissen scheinen, was es mit dem guten Variieren eigentlich für eine Bewandtnis hat« (AmZ, 6. März 1799, 367). Beethoven war von derart ungünstigen Urteilen keineswegs eingenommen. Auf die Erstausgaben seiner *Variationen* über Mozarts »*Ein Mädchen oder Weibchen*« und über Grétrys »*Une fièvre brûlante*« reagierte der Rezensent so: »Dass Herr van Beethoven ein sehr fertiger Klavierspieler ist, ist bekannt. [...] Ob er aber ein ebenso glücklicher Tonsetzer sey, ist eine Frage, die nach vorliegenden Proben zu urtheilen, schwerer bejahet werden dürfte. [...] Darf ich Ihnen einen Rath geben, so gut sichs ganz in der Kürze thun läßt? [...] lerne 1) von Jos. Haydn sich sein Thema wählen. Die Themata dieses Meisters sind vornehmlich a) einfach und leichtfasslich, b) schön rhythmisch, c) nicht gemein, und einer weitem Ausbildung in Melodie und Harmonie fähig«. Wie ein Thema zu bearbeiten sei, entnehme man zweitens »Voglers Beurtheilung der Forkelschen Veränderungen über das englische Volkslied *God save the king*« (ebenda, 366 f.). Und in der Besprechung von Beethovens *Variationen über »La stessa, la stessissima«* einige Monate später heißt es nur knapp: »Mit diesen kann man nun gar nicht zufrieden seyn. Wie sind sie steif und gesucht und welche unangenehme Stellen darin, wo harte Tiraden in fortlaufenden halben Tönen gegen den Bass ein hässliches Verhältniss machen, und umgekehrt. Nein, es ist wahr, Hr. v. B. mag phantasieren können, aber gut zu variieren versteht er nicht« (AmZ, 19. Juni 1799, 607).

Ungeachtet solch unvorteilhafter Aufnahme aber zeigen Beethovens Variationswerke schon bald eigene, individuell gestaltete Züge. Mochten zumindest seine frühen Variationen auch auf der Popularität von oft nur ephemeren Produktionen aufbauen und auf finanzielle Teilhabe an der Marktgängigkeit publikumswirksamer Titel zielen, so erreichen seine Beiträge zu diesem Genre insgesamt doch ein gänzlich anderes Niveau: Durch die Adaption von Prinzipien der Sonatenkomposition und dem Bemühen, unterschiedliche Facetten des Textes aufzugreifen und die normative Form durch »poetische« Momente

zu bereichern, werden in Beethovens Variationswerken individuelle (und bisweilen höchst subtile) musikalische Kommentare erkennbar, an denen zugleich die sukzessive Umdeutung und Weiterentwicklung konventioneller Konzepte eindrucksvoll zu verfolgen ist.

Dressler-Variationen WoO 63

Beethovens Erstlingswerk sind die *Neun Variationen über einen Marsch von Ernst Christoph Dressler* in c-Moll. Die Komposition – 1782 noch unter der Aufsicht von Christian Gottlob Neefe entstanden und von diesem zur »Ermunterung« seines zwölfjährigen Schülers zum Druck befördert (Leux 1925, 90) – bezieht ihren Reiz aus einem Kontrast, der in der Vorlage selbst angelegt ist: Über einem punktierten Marsch-Rhythmus in vollgriffigen Akkorden erklingt eine »empfindsame« Kantilene mit zahlreichen Verzierungen und Umspielungen (darunter der demonstrativ »schmerzliche« Leittonvorhalt zur Dominante auf betonter Zählzeit, T. 2). Mit solch gefühlsbetonten Wendungen aber rückt der martialische Impetus des begleitenden Marsch-Rhythmus bald in den Hintergrund und ist in den Variationen kaum mehr präsent. Zum Bezugspunkt avanciert stattdessen eine liedhafte Begleitung in gleichmäßigen Achtelnoten, die in der ersten Variation eingeführt wird und im Verlauf der weiteren Sätze mehrfach wiederkehrt (vgl. Variationen 2, 4, 7 und 8). Steven Moore Whiting deutet diese simple Begleitformel sogar als ein veritables »Alternativthema« im Sinne des Verfahrens, »verschiedene melodische Diminuierungen über einen gleich bleibenden Baß zu setzen« (Whiting 1994, 444). Zu dieser Interpretation passt auch die Destruktion des Ausgangsthemas, dessen melodische Konturen sich im Verlauf der Variationen zunehmend in pianistisch virtuoson Figuren verlieren, bis sie schließlich in der C-Dur-Schlussvariation zugunsten rauschender Zwei- und dreißigstelskalen vollends preisgegeben werden. Ein hinlängliches Reflexionsniveau des Zwölfjährigen vorausgesetzt, könnte Beethoven diese sukzessive Befreiung von thematischen Bindungen durchaus programmatisch gemeint haben: Fast erscheint der musikalische Progress zu »leerer Bewegung« als eine Absage an jene traditionellen Verfahren der Varia-