
Beethoven
Handbuch

»... 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 einem 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 schuldig 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 vereinzelten 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, 30f.). 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 (Schedermair 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 durcheinanderkratzt« (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 geblümte 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, *Klaviervariationen* 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 fröhreifer 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.

Während Mozart im Jahr 1781 mit dem sprichwörtlichen Fußtritt des Grafen Arco in die Freiheit »entlassen« wird, welche er sich in Wien erhofft, reist Beethoven also mit dem Segen seines Kurfürsten, der seinen Schützling offenbar zu Großem ausersehen hat. Jedenfalls betrachtet er den knapp Zweifundzwanzigjährigen entgegen den traditionellen Vorstellungen nicht als ausgelernt, sondern schickt ihn vielmehr zu weiterer Ausbildung zu Joseph Haydn, dem damals berühmtesten deutschsprachigen Komponisten, der kurz zuvor auf der Rückreise von einem triumphalen England-Aufenthalt in Bonn Station gemacht und vermutlich bei dieser Gelegenheit Beethoven als potenziellen Schüler akzeptiert hat.

Virtuosenauftritte in der Wiener Gesellschaft

In Wien findet Beethoven eine spärliche Privatunterkunft; später nimmt ihn Fürst Carl Lichnowsky auf. Diesen großen Musikliebhaber zieht es von seinen Familiengütern im ehemals österreichischen Schlesien immer wieder nach Wien, wo er sich ein eigenes Streichquartett hält. Dessen Primgeiger ist Ignaz Schuppanzigh, alsbald einer der treuesten Weggenossen Beethovens; Lichnowsky selbst spielt mitunter die 2. Geige. Um gehobenen gesellschaftlichen Ansprüchen gerecht zu werden, muss Beethoven sich »völlig neu equippiren« (TDR I, 346) und nach einem Tanzmeister Ausschau halten.

Ende des Jahres stirbt Beethovens Vater, familiäre Bindungen bleiben jedoch erhalten, weil die Brüder Karl und Nikolaus Johann nach Wien nachziehen. Karl betätigt sich bis zu seinem Tod im Jahr 1815 als Kassenbeamter der staatlichen Verwaltung, gelegentlich auch als Beethovens Sekretär; Johann lebt zunächst als Apothekergehilfe in Wien, seit 1808 als selbstständiger, zunehmend erfolgreicher Apotheker in Linz. Da sich außerdem die Freunde Franz Gerhard Wegeler und Stephan von Breuning – der eine zeitweilig, der andere dauerhaft – in Wien niederlassen, ist Beethoven anfänglich zur Genüge von Landsleuten umgeben. Dies umso mehr, als sein alter Geigenlehrer Franz Anton Ries, Konzertmeister im Bonner Hoforchester, im Jahr 1801 seinen Sohn Ferdinand zum Klavierunterricht bei Beethoven nach Wien schickt.

Bekanntschaften mit Berufsmusikern und auf hohem Niveau musizierenden Dilettanten ergeben sich nahezu von selbst; freundschaftliche Bande verknüpfen Beethoven unter anderem mit dem aus Böhmen stammenden Violinisten Wenzel Krumpholtz und dem Cellisten Nikolaus Zmeskall von Domonovecz. Zum engsten Freundeskreis zählt neben Wegeler und Breuning der fast gleichaltrige Karl Amenda, der sich nach vollendetem Theologiestudium und einer dreijährigen Tätigkeit als Geigenlehrer und -solist in den Jahren 1798/1799 in Wien aufhält und Beethovens Aufmerksamkeit zunächst als vorzüglicher Violinist erringt. Die Freundschaft wird brieflich fortgesetzt, nachdem Amenda in seine kurländische Heimat zurückgekehrt ist.

Beethovens Verhältnis zum Wiener Adel darf man ohne Übertreibung als unkonventionell bezeichnen: Viele jüngere Wiener Adelige betrachten Beethoven keineswegs nur in traditioneller Weise als Attraktion ihrer Salons; vielmehr bewundern sie ihn aufrichtig als Persönlichkeit, die ein neues Zeitalter der Kunst ankündigt. Beethoven wird ihnen zeitweilig zur kraftvollen und richtungsweisenden Identifikationsfigur. Die »ganz ungebändigte Persönlichkeit«, die Goethe im Jahr 1812 an Beethoven feststellte (Goethe 1962 bis 1976, Bd. 3, 200), scheint schon damals nicht nur befreimdet, sondern auch fasziniert zu haben.

Charakteristisch ist Beethovens Beziehung zu dem nur neun Jahre älteren Lichnowsky. Er soll nicht nur seine Musikmatineen und -soireen als Pianist und Improvisator bereichern und seinem Quartett neue Kompositionen liefern – er soll auch einen Freund abgeben, mit dem man die Wohnung und selbst Mahlzeiten teilt. Für Beethoven, der den Fürsten 1801 im Brief an Wegeler als seinen »wärmsten Freund« bezeichnet (Briefe 1, 79), ist dies ehrenvoll und beengend zugleich. Wegeler zitiert ihn mit dem Ausspruch: »Nun soll ich, täglich um halb 4 Uhr zu Hause sein, mich etwas besser anziehen, für den Bart sorgen usw. – Das halt' ich nicht aus!« (Wegeler / Ries 1838, 33)

Dessen ungeachtet muss Beethoven die Hilfe Lichnowskys verstärkt in Anspruch nehmen, nachdem sein Bonner Dienstherr Max Franz seine Stipendienzahlungen aufgrund der Kriegswirren im März 1794 eingestellt hat. Immerhin geht es dem jungen Künstler so gut, dass er in der heutigen Löwelstraße hinter der Minoritenkirche eine angemessene Wohnung beziehen, ein Reitpferd mieten und einen Be-

dienten anstellen kann. Ab 1800 garantiert ihm Fürst Lichnowsky ein Jahresgehalt von 600 Gulden.

Schon bald festigt sich Beethovens Ruf als Klaviervirtuose. 1795 tritt er erstmals öffentlich in Wien auf, spielt seine Klavierkonzerte und fantasiert in einem Konzert der Tonkünstlergesellschaft; im gleichen Jahr unternimmt er eine (bisher wenig erhellt) Konzertreise u. a. nach Berlin, Dresden, Prag und Budapest. 1799 trifft er sich zu einem freundschaftlichen Wettstreit mit dem Pianisten und Mozart-Schüler Joseph Wölfl; im Jahr darauf kommt es beim Grafen Fries zu einer Art Kräftemessen mit dem Pianisten Daniel Steibelt. Ein kleines, von dem Schüler Ferdinand Ries überliefertes Alltagsdrama, das sich um das Jahr 1803 abgespielt haben muss, zeigt auf charakteristische Weise, in welch intimem Rahmen die Auseinandersetzung mit Beethovens Klaviermusik zeitweilig stattfindet: Beethoven spielt den Freunden Ries und Wenzel Krumpholtz erste Versionen des späteren *Andante Favori* WoO 57 vor. Ries begibt sich alsbald voller Begeisterung zum Fürsten Lichnowsky, um diesem die eben gehörte Musik aus dem Kopf möglichst getreu zu rekonstruieren. Der seinerseits entzückte Lichnowsky lässt sich von Ries Bruchstücke des *Andante* beibringen, um sie Beethoven am nächsten Tag anlässlich eines Besuches mit dem scherhaften Kommentar vorzuspielen, »auch er habe etwas componirt, welches gar nicht schlecht sei« (Wegeler / Ries 1838, 102). Beethoven ist aufgebracht und spielt Ries seither nie mehr etwas vor.

Zugleich wirft diese Episode ein Schlaglicht auf das Selbstverständnis des Künstlers: Wo es um sein Werk geht, versteht er auch gegenüber Freunden und selbst in kleinen Dingen keinen Spaß; er allein bestimmt das Schicksal seiner Kompositionen, und niemand darf hinter seinem Rücken mit ihnen handieren. Mozart, sich seiner Person allzeit sicher, hätte vielleicht nur gelächelt. Beethoven, seine Identität vor allem über sein Werk herstellend, muss sich dessen in jedem Augenblick rigoros vergewissern. Dem entspricht der gleichfalls von Ries überlieferte Ausdruck angesichts eines unaufmerksamen und störenden Zuhörers, »für solche Schweine spiele ich nicht« (Wegeler / Ries 1838, 92).

Als Ries in einer Aufführung des *Dritten Klavierkonzerts* in c-Moll eine riskante Kadenz spielt, die vorzutragen ihm der Lehrer untersagt hatte, soll dieser vor Empörung zunächst »einen gewaltigen Ruck mit

dem Stuhle« gemacht, dann aber, als die Kadenz gelingt, laut »Bravo« geschrieen und damit das Publikum elektrisiert haben (Wegeler / Ries 1838, 114). Man sieht und hört, wer hier den Ton angibt.

Das weiß auch der berühmte Geigenvirtuose George Polgreen Bridgetower, welcher im Mai 1803 ein Konzert zu seinen Gunsten veranstaltet. Der schöne Mulatte, einstmals gefeiertes Wunderkind, will sich bei den Wienern mit einer Violinkomposition Beethovens einführen, muss freilich auf deren Vollendung quälend lange warten. Als der Komponist das später *Kreutzer-Sonate* genannte Opus 47 endlich fertiggestellt hat, fehlt die Zeit, um noch Stimmen auszuschreiben. So muss Bridgetower nach der originalen Handschrift extemporieren, während Beethoven selbst zum Teil sogar nur die Kompositionsskizze vor sich liegen hat.

Wie selbstverständlich Beethoven sich im Wiener Musikleben bewegt, dokumentiert ein Bridgetower in diesen Tagen übersandtes Billett: »Kommen Sie, mein Lieber B., heute um 12 uhr zu graf deym, d. i. dahin, wo wir vorgestern zusammen waren, sie wünschen vielleicht etwas so von ihnen spielen zu hören, das werden sie schon sehen, ich kann nicht eher als gegen halb 2 uhr hinkommen, und bis dahin freue ich mich im bloßen angedenken auf sie, sie heute zu sehen – ihr Freund Beethoven« (Briefe 1, 175).

Es gibt jedoch noch einen anderen Beethoven als denjenigen, der sich in Wien – der neben Paris und London bedeutendsten Musikmetropole Europas – in Szene zu setzen weiß: nämlich den ohne Aufsehen lernenden und sich weiterbildenden Beethoven. Die Musikgeschichte kennt außer Heinrich Schütz keinen Komponisten, der die musikalische Kunst mit vergleichbarer Energie und Ausdauer nach allen Richtungen hin studiert hätte. In Beethovens Eifer schlägt sich freilich auch der gesellschaftliche Wandel nieder: Im Zeitalter des Genies kann es eine homogene Musik- und Kompositionstheorie nicht mehr geben, und das nunmehr zum Ideal erhobene fortdauernde Streben nach künstlerischem Fortschritt kennt keinen Stillstand.

Nach traditionellen Vorstellungen hat Beethoven bei Neefe ausgelernt, als ihn sein Kurfürst zu Haydn nach Wien schickt, wo er gleichsam nur noch die höheren Weihen erhalten soll. Doch auch der Unterricht bei Haydn genügt dem jungen Künstler nicht; zumindest scheinen Lehrer und Schüler trotz gegenseitiger Wertschätzung nicht problemlos miteinander

ausgekommen zu sein. Jedenfalls studiert Beethoven hinter dem Rücken des Altmeisters auch bei dem grundsoliden Singspielkomponisten Johann Schenk. Und obwohl auch dort der Kontrapunkt eine beachtliche Rolle gespielt haben dürfte, setzt er seine Studien im strengen Satz bei dem anerkannten Musiktheoretiker Johann Georg Albrechtsberger fort – diesmal auf Empfehlung des nach London gereisten Haydn. Da Albrechtsberger gerade Kapellmeister am Stephansdom geworden ist, wird er seinen Schüler auch in die Komposition von katholischer Kirchenmusik eingeführt haben.

Doch damit nicht genug: Von Antonio Salieri lässt Beethoven sich im »freyen Styl« (TDR I, 356) und speziell in der italienischen Gesangskomposition unterweisen, bei Schuppanzigh nimmt er Stunden im Geigenspiel – nicht, um sich als Virtuose auszubilden, sondern um in seinen Kompositionen die Violine möglichst angemessen und vielseitig einsetzen zu können. In demselben Sinne dürfte er auch von dem Cellisten und Kontrabassisten Domenico Dragonetti und dem Hornisten Johann Wenzel Stich, genannt Punto, instrumententechnische Details erfahren haben. Am Klavier unterrichtet er selbst – meistenteils Standespersonen. 1801 nimmt er den jungen Carl Czerny, der als Komponist heute leider nur noch durch seine Etüden bekannt ist, und – wie erwähnt – Ferdinand Ries als Schüler an.

Selbstbewusstsein gegenüber den Verlegern: Beginn der Opuszählung

Im Jahre 1795 fühlt sich Beethoven als Komponist stark genug, um sein Opus 1 vorzustellen: drei zum Teil schon in Bonn begonnene *Klaviertrios*. Mit dem Beginn der Opuszählung formt sich in ihm augenscheinlich die Vorstellung, sein Œuvre könne und müsse auf allgemein nachvollziehbare Weise hohes künstlerisches Streben dokumentieren; jedes neue Werk sei als Meilenstein auf dem Weg zum »Edlen, Besseren« zu verstehen (BKh 2, 367). Dieser emphatische Gedanke ist so neu, dass Beethoven ihn nicht ohne Einschränkungen hat in die Tat umsetzen können. Jedoch ist es eindrucksvoll genug zu sehen, wie wenig Kompromisse er eingeht und wie konsequent er über die Vergabe der das jeweilige Werk adelnden Opuszahl im Wesentlichen selbst bestimmt.

Seine Entscheidung für eine kontinuierliche Opuszählung in eigener Regie hat allerdings auch kommerzielle Gründe: Sie macht die Verhandlungen mit den Verlagen übersichtlicher, erleichtert die Identifizierung der einzelnen Werke und erschwert Raubdrucke. Freilich muss man erst einmal das Format Beethovens haben, um ein solches System durchsetzen und den untereinander konkurrierenden Verlegern die eigenen Bedingungen bis zu einem gewissen Grad diktieren zu können. Schließlich gelten Beethovens Werke ja keineswegs als leichte Ware: Der Wiener Klavierlehrer Andreas Streicher legt seiner jungen Klavierschülerin, einem Fräulein von Kissow, die Joseph Haydn gewidmeten *Klaviersonaten* op. 2 mit dem Kommentar vor, »da seien neue Sachen, welche die Damen nicht spielen wollten, weil sie ihnen zu unverständlich und zu schwierig seien« (Nohl 1877, 18).

Indessen sollte man sich vor Augen halten, dass das europäische Musikleben um 1800 generell auf einem erstaunlich hohen Niveau angelangt ist und genug Raum auch für »Bildungsmusik« hat. Das ist keine »gelehrte« Musik nach Art der *Kunst der Fuge*, sondern Musik, die auf hohem Niveau am gesellschaftlichen Diskurs teilhaben will; sie ist anspruchsvoll und differenziert, doch zugleich vom Willen zur Allgemeinverständlichkeit geprägt. Vor allem Haydn, unter diesem Vorzeichen wahrlich Beethovens Lehrmeister, tritt hier als Schrittmacher auf. »Meine Sprache versteht man in der ganzen Welt«, bemerkt er selbstbewusst vor seiner ersten London-Reise gegenüber Mozart (Pohl 1882, 251), und in der Tat gelingt es besonders ihm, das Ideal des »Klassischen« zu erfüllen, nämlich zugleich gedankenreich und bündig, unverwechselbar und allgemeingültig, spontan und über den Tag hinaus zu komponieren. Konnte Haydn sein Werk erst mit wachsender Berühmtheit in solchem Sinne zur Diskussion stellen, so stellt Beethoven entsprechende Ansprüche von vornherein.

Als Robert Schumann im Jahr 1835 in seiner *Neuen Zeitschrift für Musik* einen eindrucksvollen Überblick über die Geschichte der Musik und des Tanzes vor dem Horizont »politischer Umwälzungen« vorlegt, widmet er sich namentlich dem Generationenwechsel von Haydn und Mozart zu Beethoven: »Hier und da sah man wohl noch eine gravitative Perücke, aber die vorher steif zusammengeschnürten Leiber bewegten sich schon um Vieles elastischer und graziöser. Bald tritt der junge Beethoven herein, athemlos, verlegen und verstört, mit unordentlich

herumhängenden Haaren, Brust und Stirne frei wie Hamlet, und man verwundert sich sehr über den Sonderling; aber im Ballsaal war es ihm zu eng und langweilig, und er stürzte lieber in's Dunkle hinaus durch Dick und Dünn und schnob gegen die Mode und das Ceremoniell und ging dabei der Blume aus dem Weg, um sie nicht zu zertreten« (Schumann² 1871, Bd. 1, 331f.).

Ein erster Durchmarsch durch die einschlägigen instrumentalen Gattungen

Mag diese Charakteristik das Erscheinungsbild des jungen Beethoven auch nur aus spezieller Blickrichtung beleuchten, so ist sie doch seiner ersten unter einer Opuszahl veröffentlichen Klaviersonate, nämlich derjenigen in f-Moll op. 2, Nr. 1, wie auf den Leib geschrieben – abgesehen davon, dass deren erster Satz natürlich nicht nur den atemlos hereinstürzenden Jüngling kennzeichnet, sondern auch bereits den Meister der dialektischen Verschränkung und der lakonischen Kürze. Die Verbindung des expressiven mit dem konstruktiven Moment wird dann auch für Beethovens weiteres Schaffen konstitutiv sein.

Als weitere Klaviersonaten entstehen bis 1800 die Opera 7, 10, 13, und 14. Es erstaunt nicht, dass diese Gattung im frühen Schaffen des Klavierschreiters überwiegt: In ihr lässt sich das Spannungsverhältnis von Werk und Darstellung, Komposition und Improvisation, Ordnung und Ausdruck am leichtesten und für die Hörer am verständlichsten thematisieren. Zwar ist unüberhörbar, dass die jeweilige Komposition bis ins Letzte ausgearbeitet ist, doch zugleich darf die Vorstellung leben, der Komponist inszeniere als Virtuose auch seine ganz persönliche Situation; das wird nicht zuletzt an Vortragsbezeichnungen wie »Largo appassionato« (op. 2, Nr. 2, 2. Satz) und Titeln wie »Pathétique« (op. 13) deutlich. Die beiden kurz nach 1800 entstandenen *Sonaten* op. 27 erhalten zur Unterstreichung dieses Gedankens im Titel ausdrücklich den Zusatz »quasi una Fantasia«.

Von den Klaviersonaten ist der Weg zur Kammermusik nicht weit; davon zeugen unter anderem die *Sonate für Klavier und Violoncello* op. 5, die *Sonaten für Klavier und Violine* op. 12 sowie die *Sonate für Klavier und Horn* op. 17, die unterschiedlich besetzten *Trios* (opp. 1, 3, 8, 9, 11, 44), *Quintette*, *Sextette* und *Sep-*

tette (opp. 4, 16, 20, 71). Einen ersten Höhepunkt in der Darstellung eines stimmigen und zugleich homogenen Satzes bilden die sechs *Streichquartette* op. 18, in denen sich Beethoven die innerhalb dieser Gattung traditionell anzutreffende »gelehrte« Schreibweise nicht nur Mozarts und Haydns, sondern auch Emanuel Alois Försters aneignet. Das Streichquartett bildet nach Auffassung Hans Mersmanns eine Brücke zwischen der Privatheit der Klaviersonate und der Öffentlichkeit der Sinfonik (Mersmann o. J., 53 u. ö.); letztere kündigt sich mit den beiden ersten *Klavierkonzerten* in B-Dur op. 19 und C-Dur op. 15 auf beachtliche, gleichwohl noch behutsame Weise an.

Mit seiner Akademie vom 2. April 1800 im Wiener Hofburgtheater macht Beethoven einen entscheidenden Schritt in die große Öffentlichkeit. Nicht von ungefähr bilden Mozarts *C-Dur-Sinfonie (Jupiter)* und seine eigene *C-Dur-Sinfonie* op. 21 das Anfangs- bzw. das Schlussstück des Konzerts: Mit Mozarts letzter Sinfonie endet das alte Jahrhundert, mit seiner eigenen *C-Dur-Sinfonie* beginnt das neue wie mit einem Paukenschlag. Spätestens in diesem Moment ist die Aussage des Bonner Freunds Fischenich, Beethoven sei »ganz für das Große und Erhabene«, in aller Öffentlichkeit eingelöst. Denn so deutlich sich Beethoven im Finale seiner *Ersten Sinfonie* des bei den Zeitgenossen beliebten Haydn'schen Humors erinnert, so deutlich ist im Kopfsatz ein neuer, emphatischer Ton vernehmbar. Arnold Schmitz zieht konkrete Vergleiche mit der damals aktuellen Musik: Ihn erinnert der auftrumpfende Gestus des Hauptthemas an Rodolphe Kreutzers *Ouverture de la journée de Marathon* (Schmitz 1927, 166). Beethoven könnte dieses Werk aus der »Musique à la l'usage des fêtes nationales« gekannt haben – einer offiziellen Sammlung französischer Revolutionsmusiken von 1795/1796.

Die *Zweite Sinfonie* op. 36, im April 1803 in einer weiteren Akademie Beethovens uraufgeführt, wirkt im Ton ebenso emphatisch wie der Kopfsatz der *Ersten Sinfonie*, holt jedoch weiter aus und ist formal reichhaltiger. Mehr Eleganz auf der einen paart sich mit mehr kompositorischer Kühnheit auf der anderen Seite. Aufschlussreich ist ein Vergleich der beiden Finali: Ist der Schlussatz der *Ersten Sinfonie* trotz des witzigen Anfangs noch »18. Jahrhundert«, so zeigt derjenige der *Zweiten Sinfonie* mit seinem Ex-abrupto-Beginn den typischen Eigen-Sinn des

späteren Beethoven. Ein Zeitgenosse fand dieses Finale bereits »allzu bizarr, wild und grell« (Konzertberichte, 36).

Zwischen *Erster* und *Zweiter Sinfonie* steht die Musik zum heroischen Ballett *Die Geschöpfe des Prometheus* op. 43. Dieses Bühnenwerk erlebt im Frühjahr 1801 seine Uraufführung und findet bei den Wienern offenbar ein stärkeres Echo als die Sinfonien. Noch mehr als diese muss das Ballett im Kontext der revolutionären Ereignisse in Frankreich gesehen werden. Inzwischen ist es jedoch nicht mehr die Revolution selbst, welche die Gemüter bewegt, sondern der Aufstieg Napoleons, der vielfach als ihr Sachwalter angesehen wird. Obwohl es zwischen Österreich und dem napoleonischen Frankreich reichlich kriegerische Verwicklungen gibt und man sich in Wien kaum offen zu Napoleon bekennen kann, wird ein idealisierter Bonaparte gleichwohl auch von vielen nicht französischen Zeitgenossen als Held und Befreier von feudaler Willkür gefeiert.

Beethovens Handlungsweise spiegelt das ambivalente Verhältnis der österreichischen Bildungsschicht zu Napoleon recht deutlich wider. Einerseits komponiert er im November 1796 und im April 1797 je ein vaterländisches Lied: »Abschiedsgesang an Wiens Bürger« WoO 121 und »Kriegslied der Österreicher« WoO 122. In der *Wiener Zeitung* vom 27. August 1796 ist Beethoven sogar als Mitglied eines Freiwilligen-

corps aufgeführt – allerdings nur als »Voluntär« einer Regimentsmusik, sodass er nicht einrücken muss. Dass Beethoven auf der anderen Seite das Idealbild Napoleons verehrt, zeigt das genannte Ballett *Die Geschöpfe des Prometheus*. Als Grundlage der Handlungsskizze verwendet der Wiener Ballettmeister Salvatore Viganò unter anderem das mythologische Epos *Il Prometeo*, dessen ersten Gesang der italienische Dichter Vincenzo Monti 1797 unter dem Eindruck der militärischen und politischen Taten Napoleons geschrieben hat. Über die Parallelsetzung von Prometheus und Napoleon kann schon deshalb kein Zweifel herrschen, weil Monti einen solchen Vergleich in seiner Widmung an Napoleon ausdrücklich herstellt. Zumal Beethovens Musik deutliche Anklänge an die offizielle Hymne des französischen Konsulats, »Veillons au salut de l'empire«, zeigt, vermutet Peter Schleuning in dem Ballett wohl nicht zu Unrecht »eine Huldigung an Bonaparte als den zeitgenössischen Vollender mythischer Menschheitserziehung« (Schleuning 1994, Bd. 1, 318). Darüber hinaus gibt es eine pragmatische Erklärung für die Nähe der Ballett-Komposition zur französischen Revolutionsmusik: Falls Beethoven schon zu diesem frühen Zeitpunkt und nicht erst – wie mehrfach dokumentiert – im Jahr 1804 mit dem Gedanken gespielt haben sollte, in das Paris Napoleons überzusiedeln, benötigte er Referenzwerke.

»... um in die Reihe würdiger Künstler und Menschen aufgenommen zu werden«

Radikalisierung der künstlerischen Ansprüche (1802–1804)

Das Heiligenstädter Testament

Am 29. Juni 1801 berichtet Beethoven dem Freund Wegeler von der »hübschen Lage«, in der er sich in ökonomischer Hinsicht befindet, seufzt jedoch zugleich über den »neidischen Dämon«, der seine Gesundheit ruiniere, sein Gehörleiden immer schlimmer und ihn selbst menschenscheu mache (Briefe 1, 79). Wenig später, am 6. Oktober 1802, schreibt er in dem Wiener Vorort Heiligenstadt das »Heiligen-

städter Testament« nieder, das nominell an seine beiden Brüder gerichtet ist, jedoch mit den berühmten Worten beginnt: »O ihr Menschen die ihr mich für Feindseelig störrisch oder Misanthropisch haltet oder erklärret, wie unrecht thut ihr mir« (Briefe 1, 121).

Wiederum erklärt Beethoven seine Absonderung von der Gesellschaft mit der Verschlimmerung seines Gehörleidens. Für die aktuelle Niedergeschlagenheit, die aus den Zeilen spricht, könnte außerdem eine seiner häufigen Unterleibserkrankungen gesorgt

haben. Nach dem Vorbild stoischer Philosophie täglich mit dem Tod rechnend, wünscht sich Beethoven die Gelegenheit, wenigstens noch alle seine »Kunst-Fähigkeiten« zu entfalten. Allein seiner »Tugend« und seiner »Kunst« schreibt er es zu, dass er »durch keinen Selbstmord [s]ein Leben endigte«. In einer Nachschrift vom 10. Oktober 1802 tritt Beethoven an die »Gottheit« mit dem Wunsch heran, »einmal einen reinen Tag *der Freude* [...] im Tempel der Natur und der Menschen« zu fühlen.

Obwohl das »Heiligenstädter Testament« auch letztwillige Verfügungen unter anderem über die Hinterlassenschaft enthält, hat es doch vor allem Demonstrations- und Bekenntnischarakter. In seiner Stilisierung erinnert es an den Weltschmerz des Sturm und Drang und die darauf aufbauende romantische Briefliteratur. Jedoch zeigt sich auch eine stoische Haltung: Der verständlichen Verzweiflung darüber, quälenden körperlichen Beschwerden ausgeliefert zu sein und von der Umwelt nicht genügend in seinem Liebesbedürfnis wahrgenommen zu werden, begegnet Beethoven mit »Geduld«; vage Hoffnung setzt er auf Erquickungen in der Natur. Vor allem aber hält ihn der Wunsch aufrecht, »in die Reihe würdiger Künstler und Menschen aufgenommen zu werden«.

Unterschwellig ist das »Heiligenstädter Testament« ein einziger Schrei nach Liebe, Geborgenheit, Wärme und unangestrengter Geselligkeit im Umgang mit den Menschen. Der entsprechende Mangel wird jedoch kaum gefühlhaft erlebt, sondern vor allem in moralischen Kategorien diskutiert: Die Menschen haben keinen Einblick in das schwere Schicksal, das Beethovens Einsamkeit verursacht hat, können deshalb auch nicht helfen und verstehen. So muss sich der Komponist über die Erfahrung des Mangels erheben, zum Philosophen, Stoiker und damit zum moralischen Sieger werden. Um nicht immer neuen Enttäuschungen ausgesetzt zu sein, zieht er mit dem »Heiligenstädter Testament« gleichsam einen Schlussstrich: Der leibliche, irdische Beethoven wird zwar nicht förmlich – im Sinne einer willentlichen Preisgabe der irdischen Existenz – ins Grab gesenkt, erklärt jedoch den feierlichen Verzicht auf alle Ansprüche an das Leben. Dieses soll fortan nur noch den einen Sinn haben, Raum zur Entwicklung weiterer »Kunst-Fähigkeiten« zu schaffen.

Die traditionelle Beethoven-Biografik neigt zu der in Bewunderung gekleideten Feststellung, dass Beethoven seine Werke *trotz* seiner leiblichen und see-

lischen Leiden geschaffen habe – oder diesen geradewegs *zum Trotz*. Anstatt hier eine Bedingungskette herzustellen, sollte man vielleicht besser von ein und derselben Denkfigur ausgehen, die sowohl Beethovens Vorstellung vom Sinn des Lebens als auch die Grundbotschaft seines Werks bestimmt. Peter Schleuning liest aus dem Gedankengang des »Heiligenstädter Testaments« ein vierstufiges Selbstbild Beethovens heraus: Auf einen glücklichen Naturzustand seien Störungen erfolgt, die den Künstler in Isolation und Verzweiflung getrieben hätten; Rettung gebe es für ihn in der aufopfernden Hingabe an die Kunst (Geck / Schleuning 1989, 90 f.). In ähnlichem Sinne nennt Maynard Solomon das »Heiligenstädter Testament« einen »Wachtraum von Heroismus, Tod und Wiedergeburt« (Solomon 1979, 147). Gemäß dieser Vorstellung tritt Beethoven mit dem »Heiligenstädter Testament« metaphorisch in ein neues Leben ein, und dieses ist in letzter Konsequenz das Leben jener Kunsthelden oder gar Kunstheiligen, von denen Wilhelm Heinrich Wackenroder wenige Jahre zuvor in den *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (Berlin 1797) gesprochen hat. So gesehen muss es nicht verwundern, dass Beethoven in den Tagen des »Heiligenstädter Testaments« nicht vollkommen in Schwermut versinkt, vielmehr an der Vollendung der *Klaviervariationen* op. 34 und op. 35 sowie der *Zweiten Sinfonie* arbeitet, eifrig mit seinen Verlegern Breitkopf & Härtel korrespondiert, dabei seinen Kredit bei anderen Verlegern ins Spiel bringt und zur Begründung selbstbewusster Honorarforderungen die »ganz neue Manier« der Klaviervariationen betont (Briefe 1, 126). Denn auch was ein ernsthafter Komponist für sein äußeres Fortkommen tut, steht im Dienst der großen Sendung.

Die von Carl Dahlhaus am Beispiel Beethovens erhobene Forderung, zwischen »ästhetischem« und »biographischem Subjekt« zu trennen (Dahlhaus 1987, 60), ist als Plädoyer für fachwissenschaftliche Korrektheit sympathisch, muss jedoch an einem Interpretationsobjekt wie dem »Heiligenstädter Testament« scheitern. Aus dessen Text spricht nicht nur ein biografisches, sondern auch ein philosophisch-ästhetisches Subjekt. Und dieses arbeitet sich an der Formulierung von Kunstauffassungen ab, die sich im künftigen kompositorischen Schaffen konkret niederschlagen werden. Außerdem enthüllt das »Heiligenstädter Testament« nicht nur Beethovens eigenes Kunstprogramm; vielmehr umreißt es zugleich ein

Lebensgefühl, das – wenngleich oft in weniger krasser Form – demjenigen vieler seiner Zeitgenossen entspricht und darüber hinaus bis heute aktuell ist. Zugesprochen ist das »Heiligenstädter Testament« die Gründungsurkunde der deutsch-sinfonischen Musik des 19. Jahrhunderts, soweit deren Ideengang die drei- oder auch nur zweischrittige Folge »(Naturzustand) – Störung – Rettung« zugrunde liegt. Noch Brahms' *Erste Sinfonie*, ohnehin nach dem Vorbild Beethovens komponiert, ist überdeutlich von diesem Paradigma geprägt; Ähnliches gilt für die Sinfonien Mahlers. Und natürlich findet sich der gleiche Gestus auch in anderen Gattungen – etwa in der Klaviersonate, dem Streichquartett und selbst im musikalischen Drama.

Der »neue Weg«

Laut Beethovens Schüler Carl Czerny, der sich wiederum auf den Geiger Wenzel Krumpoltz beruft, soll Beethoven »um das Jahr 1803« geäußert haben: »Ich bin nur wenig zufrieden mit meinen bisherigen Arbeiten. Von heute an will ich einen neuen Weg einschlagen«. Czerny ergänzt: »Kurz nach diesem Ereignis erschienen seine drei Sonaten op. 29 [nach heutiger Zählung op. 31], in welchen man die teilweise Erfüllung seines Entschlusses erkennen kann« (Czerny 1968, 43). Wenngleich die Äußerung ohne einen erläuternden Kontext überliefert und deshalb das Gewicht, das Beethoven ihr beigelegt hat, schwer einzuschätzen ist, passt sie trefflich in die Monate des »Heiligenstädter Testaments«: Der »neue Weg«, über den sich Beethoven dort in allgemeinen Aneutungen äußert, wird nunmehr kompositorisch konkretisiert.

Unter Bezug vor allem auf die *Klaviersonate* op. 31, 2, die sogenannten *Eroica-Variationen* für Klavier op. 35, die *Dritte Sinfonie* op. 55 (*Eroica*) und das *Streichquartett* op. 59, Nr. 3 sieht Carl Dahlhaus die »neue Manier« durch markante kompositionstechnische Merkmale definiert; dabei handelt es sich um »die rudimentären Satzanfänge, den radikalen Prozesscharakter der musikalischen Form, die Aufhebung des traditionellen Themabegriffs und die funktionale Ambiguität der Formteile« (Dahlhaus 1987, 217). Demgegenüber betrachtet Philip G. Downs Beethovens Bemerkung als Ankündigung, einen ethisch

neuen Weg gehen zu wollen, und bezieht sich außerdem weniger auf die *Klaviersonaten* op. 31 als auf die *Eroica* (Downs 1970, 585 ff.).

Analytische und hermeneutische Sichtweisen ergänzen sich sinnfällig. Es versteht sich von selbst, dass ein Künstler wie Beethoven keine tief greifenden seelischen Prozesse durchlebt haben muss, um kompositorisch neue Wege ins Auge zu fassen. Vielmehr kann man ihn sich durchaus als einen Tonkünstler vorstellen, der in seinem handwerklichen Metier weiterkommen und zum Beispiel die relativ starre Handhabung des später sogenannten Sonaten-satzprinzips, wie sie etwa in der frühen *Klaviersonate* op. 2, Nr. 1 zu finden ist, durch geschmeidigere Methoden des Komponierens ersetzen will.

Eine solche immanent schaffenslogische Blickrichtung macht es jedoch nicht überflüssig, die von Dahlhaus genannten kompositorischen Kriterien des »neuen Wegs« mit dem »Programm« des »Heiligenstädter Testaments« zu vergleichen. Dabei stellt sich heraus, dass die »geschichtsphilosophische« Bedingungskette »(Naturzustand) – Störung – tödliche Verzweiflung – Rettung« durchaus zu den von Dahlhaus aufgestellten Kriterien wie »rudimentärer Satzanfang« oder »radikaler Prozesscharakter der musikalischen Form« passt. Das lässt sich besonders sinnfällig am Beispiel der *Eroica* zeigen.

An deren Eingangstakten ist von jeher das frühe Scheitern der Es-Dur-Dreiklangsbewegung am leiterfremden *cis* hervorgehoben worden. Bence Szabolcsi spricht in diesem Zusammenhang davon, dass Beethoven mit der Musik der *Eroica* einer jahrhunderte-langen Pastoralformel, der Dreiklangsmelodik, plötzlich mit explosiver Gewalt einen grundlegend neuen Sinn schenke (Szabolcsi 1947).

Beethovens Verfahren lässt sich einerseits als kompositorische Strategie deuten: Dass er statt eines wirklichen Hauptthemas nur die rudimentäre Vorform eines solchen vorstellt, ist die Voraussetzung für ein Kompositionsverfahren, das den Eindruck radikaler Prozessualität erwecken soll. Andererseits ist es nicht abwegig, den Satzanfang als Vorstellung einer »Natur« zu deuten, die alsbald ihre Unschuld verliert; das entspräche Beethovens genereller Vorstellung eines frühen Scheiterns der Menschennatur an widrigen Verhältnissen.

Weiterhin mag man die exzeptionelle und für damalige Ohren höchst ungewöhnliche Durchführungsarbeit, die Beethoven im weiteren Verlauf des

Satzes leistet, als Ausdruck jener aufopfernden Arbeit verstehen, der sich das Subjekt des »Heiligenstädter Testaments« im Dienste des Höheren verschrieben hat. Dass gegen Ende der wild modulierenden Durchführung dieses Satzes e-Moll erreicht wird und in dieser geradezu einer anderen Welt entstammenden Tonart das erste wirklich sangliche Thema des 1. Satzes erklingt, ließe sich als das zwischenzeitliche Erreichen eines höheren, tröstlichen Standpunkts deuten. »Höher« ist der erreichte Standpunkt nicht nur in einem metaphorischen Sinne, sondern auch nach den Regeln des Tonsystems (Es-Dur → e-Moll).

Betrachtet man die *Eroica* in ihrer Satzfolge, so wird auch Solomons Modell »Heroismus – Tod – Wiedergeburt« relevant. Denn unschwer lässt sich der Kopfsatz des Werks im Sinne von Heroismus, der anschließende Trauermarsch im Sinne von Tod und das hymnische Finale, welches das Hauptthema des Kopfsatzes aufgreift und gleichsam vollendet, im Sinne von Wiedergeburt verstehen.

Der »neue Weg« im Kontext der zeitgenössischen Musikästhetik

Kompositionsgeschichtlich gesehen sind wichtige Momente des von Beethoven angestrebten »neuen Weges« bereits in den Kompositionen von Mozart und Haydn angelegt. Die Zeitgenossen haben das schon früh erkannt und von einer Trias Haydn–Mozart–Beethoven gesprochen. 1808 schwärmt Johann Friedrich Reichardt von den »drei echten Humoristen« und speziell ihren »humoristischen Quartetts« (Reichardt 1976, 273 und S. 286). Und zwei Jahre später spricht E. T. A. Hoffmann anlässlich von Beethovens *Fünfter Sinfonie* von den »drey Meistern«, welche »einen gleichen romantischen Geist [atmen], welches eben in dem gleichen innigen Ergreifen des eigenthümlichen Wesens der Kunst liegt« (Konzertberichte, 101).

Dies ist ein origineller, bis heute nicht überbotener Versuch, ästhetische Kategorien für eine Instrumentalmusik zu finden, die in der bis dahin traditionellen Alternative von galantem und gelehrtem Stil nicht mehr aufgeht; der erst seit dem Tod Beethovens gängige Terminus »Wiener Klassik« passt da eher schlechter als besser. Setzt der galante Stil auf gefällige Melodik, übersichtliche Periodik und eine

tendenziell dem Schema »Oberstimme plus homophone Begleitung« verpflichtete Satzart, so ist der gelehrte Stil im Wesentlichen identisch mit kontrapunktischer Schreibweise. Erstmals in seinen *Haydn-Quartetten* hat Mozart, seinerseits auf bestimmten kompositorischen Momenten in den Streichquartetten Haydns fußend, die Alternative gelehrt–galant mit Entschiedenheit ad acta gelegt: Mozart stellt eine neue Satzart vor, innerhalb derer das musikalische Material auf ebenso originelle wie durchartikulierte Weise immer neu zusammengestellt und dabei gleichsam vor den Ohren der Hörer reflektiert wird.

Dem Musiktheoretiker Heinrich Christoph Koch fehlen noch im Jahr 1793 bei aller Bewunderung für Mozarts *Haydn-Quartette* angemessene Bezeichnungen für ihre Satzweise. Er spricht daher in rückwärtsgewandter Diktion von einer Vermischung von gebundenem und freiem Stil. Reichardt entschließt sich dann – vor dem Horizont fröhromantischer Ästhetik und unter Einbezug Beethovens – für die Kategorie des Humoristischen. Damit ist nicht im Sinne heutigen Sprachverständnisses eine spaßige Musik gemeint, obwohl Späße durchaus eine Rolle spielen können. Es geht vielmehr um Überraschungen und Brechungen, um Aufhebung des Einen durch das Andere – dies alles mit dem Ziel, das musikalische Geschehen an jeder Stelle des Satzes und in jedem Augenblick seines Erklingens aktuell und spontan erscheinen zu lassen. Dass zugleich ein Gesamtzusammenhang erfahrbar ist, wird durch das einheitsstiftende Moment der motivisch-thematischen Arbeit, durch Symmetrien innerhalb der Periodenstruktur und durch formstiftende Modulationspläne gewährleistet.

»Humoristisch« nennen einige Zeitgenossen die entsprechenden Kompositionen deshalb, weil sie sich nach Art eines Vexierbildes wahrnehmen lassen: Vordergründig herrscht das »Chaos« des Augenblicks; doch unverkennbar ist ein sinnvolles Ganzes intendiert, das sich den Hörern im Idealfall in aktiver Geistesätigkeit erschließt.

Dem Changieren zwischen Momenten von Trivialität, Augenblicklichkeit und Flüchtigkeit auf der einen Seite und dem Anspruch auf umfassende Ordnung auf der anderen entspricht die Kategorie des Humors, die Jean Paul in seiner 1804 erschienenen *Vorschule der Ästhetik* entwickelt: Der romantische Dichter bedient sich des Humors, um die Idee des Unendlichen mit ihrer »Feindin«, der »närrischen