

Unverkäufliche Leseprobe



Dieter Rexroth
Beethovens Symphonien
Ein musikalischer Werkführer

2005. 136 S.

ISBN 978-3-406-44809-6

Weitere Informationen finden Sie hier:

<https://www.chbeck.de/12587>

© Verlag C.H.Beck oHG, München
Diese Leseprobe ist urheberrechtlich geschützt.
Sie können gerne darauf verlinken.

Bereits erschienen:

Siegfried Mauser, Beethovens Klaviersonaten (bsr 2200)

Marius Flothuis, Mozarts Klavierkonzerte (bsr 2201)

Christian Martin Schmidt, Brahms Symphonien (bsr 2202)

Georg Feder, Haydns Streichquartette (bsr 2203)

Marius Flothuis, Mozarts Streichquartette (bsr 2204)

Gottfried Scholz, Bachs Passionen (bsr 2205)

Peter Revers, Mahlers Lieder (bsr 2206)

Elmar Budde, Schuberts Liederzyklen (bsr 2207)

Martin Demmler, Schumanns Sinfonien (bsr 2211)

In Beethovens Schaffen nehmen die Symphonien einen besonderen Stellenwert ein. Sowohl in seinem Leben wie in seinem Werk bilden sie Höhepunkte, doch setzten sie jeweils tiefgreifende Denk- und Arbeitsprozesse voraus. Im vorliegenden Bändchen werden die Wege aufgezeichnet, die Beethoven bis zur Vollen- dung seiner Symphonien durchschritt. Es wird gezeigt, wie er gegenüber Haydn und Mozart zu überraschenden, ja revolutionären Neuerungen fand, bis hin zum Aufbrechen der streng in- strumentalen Form der Symphonie durch Hereinnahme vokaler Elemente in der Neunten, und wie sich im Laufe eines Viertel- jahrhunderts seine eigene musikalische Entwicklung vollzog. Schließlich werden die einzelnen Symphonien allgemeinver- ständlich vorgestellt und damit ein Überblick über einen ent- scheidenden Bereich von Beethovens Werk gegeben.

Dieter Rexroth war langjähriger Leiter des Paul-Hindemith-In- stituts in Frankfurt/Main, Mitarbeiter der Alten Oper und Lei- ter der Frankfurt Feste. Er war von 1996 bis 2001 Intendant der Rundfunkorchester und -chöre GmbH Berlin und ist heute dort Gesamtdramaturg. Er hat zahlreiche Publikationen vorgelegt, darunter eine Monographie über Beethovens 9. Symphonie und eine Gesamtdarstellung zu Leben und Werk Beethovens.

Dieter Rexroth

**BEETHOVENS
SYMPHONIEN**

Ein musikalischer Werkführer

Verlag C. H. Beck

Originalausgabe
© Verlag C. H. Beck oHG, München 2005
Gesamtherstellung: Druckerei C. H. Beck, Nördlingen
Umschlagentwurf: Uwe Göbel, München
Printed in Germany
ISBN 3 406 44809 7

www.beck.de

Inhalt

Vorwort

6

Neue Zeiten 8

Ein junger ›Klassiker‹ 8 · Handwerk und Bildung 10 · Wien – Standort und Beziehungen 16 · Neue Öffentlichkeit 20 · Komponieren – «... immer das ganze vor Augen ...» 23

Freie Musik – Symphonische Musik 31

Entscheidungen 31 · Neun Symphonien – neun Stationen 34 · Die Symphonie – Modell und Programm 35 · Orchester und Thema – Bedeutungswandel und neue Verhältnisse 39 · Das Thematische 44 · Ordnung – tonale Harmonik 46 · Prägnanz: Rhythmus, Dynamik 49 · Formdenken – Formkategorien 52 · Das Ganze und seine Teile 58 · Neue Musik – Idee, Programm, Poesie 59

Neun Symphonien – Ein Weg und seine Stationen 69

Symphonie Nr. 1 C-Dur op. 21 69 · Symphonie Nr. 2 D-Dur op. 36 75 · Symphonie Nr. 3 Es-Dur op. 55 ›Eroica‹ 83 · Symphonie Nr. 4 B-Dur op. 60 89 · Symphonie Nr. 5 c-moll op. 67 94 · Symphonie Nr. 6 F-Dur op. 68 ›Pastorale‹ 105 · Symphonie Nr. 7 A-Dur op. 92 111 · Symphonie Nr. 8 F-Dur op. 93 117 · Symphonie Nr. 9 d-moll op. 125 125

Literaturverzeichnis

134

Personenregister

135

Vorwort

Seit Ludwig van Beethoven gilt die Symphonie als höchste und zugleich repräsentativste Gattung der autonomen Tonkunst. Bis heute ist sie Trägerin einer musikalischen Kultur, die sich, ausgehend von Wien und dem bürgerlichen Deutschland des frühen 19. Jahrhunderts, rund um den Erdball ausgebreitet hat. Mit Carl Dahlhaus kann man sagen, «daß sie im allgemeinen Bewußtsein der Gebildeten zu einer Idee oder sogar zu einem Mythos geworden ist: zu einem *opus metaphysicum*». Beethoven selbst mochte die weltweite Verbreitung und Bedeutung seiner Symphonien noch nicht erkannt haben. Doch seines exzeptionellen Ranges als Komponist war er sich wohl bewußt; und auch den Zeitgenossen entging nicht das ›Besondere‹ und ›Eigensinnige‹ seiner Musik. Unüberhörbar war und ist auch heute, daß dieser Komponist von einer künstlerischen Zielsetzung durchdrungen war, deren ehrgeizige Verfolgung zu seiner Zeit etwas völlig Neues darstellte. In einem Brief aus dem Jahre 1812 heißt es: «Der wahre Künstler ... fühlt dunkel, wie weit er vom Ziele entfernt ist und indes er vielleicht von anderen bewundert wird, trauert er, noch nicht dahin gekommen zu sein, wohin ihn der bessere Genius nur wie eine Sonne vorleuchtet.»

Ein teleologisches Denken bestimmte demnach die künstlerische Arbeit Beethovens. Die Idee des Fortschritts und damit die Herausforderung, durch immer wieder Neues den verheißungsvollen Weg in eine bessere Zukunft zu gewinnen, entwickelten sich im Zuge seines Schaffens zu konstitutiven Faktoren des kompositorischen Denkens. Damit war das Fundament zu einer Entwicklung der Musik gelegt, deren Abhängigkeit von der Fortschritts-Idee zur Aushöhlung und schließlich Zerstörung ihrer ästhetischen Grundlagen führte.

Beethovens Symphonien bilden seit nahezu zweihundert Jahren, gleichsam ohne Unterbrechung, den Mittelpunkt des Kon-

zertelns. Mit ihnen entstand der Typus des modernen Dirigenten, des Exegeten des musikalischen Ideenkunstwerks. Immer wieder hat man versucht, die Dominanz Beethovens im Kontext des Musikbetriebs zurückzudrängen, teilweise mit Argumenten gegen die ideologischen Konnotationen seiner Musik. Vergeblich! Ihre überwältigende Qualität hat sich immer wieder durchgesetzt. Mit den Aufführungen von Beethovens Symphonien verbinden sich durchweg hohe Ansprüche an die Interpreten und besondere Erwartungen auf seiten des Publikums.

Vor diesem Hintergrund verwundert auch nicht die unüberschaubare Flut an Veröffentlichungen zu Beethoven. Die vorliegende Darstellung konzentriert sich auf Beethovens Auseinandersetzungen mit der *«Symphonie»*, mit den Voraussetzungen und Bedingungen ihres Entwicklungsstands um 1800 sowie mit Beethovens neuartigen konzeptionellen Vorstellungen einer Tonkunst, die Trägerin und Vermittlerin von Ideen und Botschaften sein will.

Der erste Teil behandelt generelle, für das Verständnis elementare Aspekte der symphonischen Arbeit. Der zweite Teil ist den symphonischen Stationen-Dramen im einzelnen gewidmet. Von einem in solchem Kontext nur fragmentarisch möglichen Eingehen auf die Wirkungsgeschichte der Beethovenschen Symphonien wurde bewußt Abstand genommen, weil es unzulässig erschien, dieses außerordentlich komplexe und zugleich wichtige Thema nur marginal zu behandeln. Auf Notenbeispiele wurde verzichtet – aus mehreren Gründen. Ihre Anschaulichkeit ist begrenzt auf diejenigen Leser, die Noten lesen. Doch diese werden sowieso im Falle des ernsthaften Sich-Einlassens auf die Symphonien Beethovens die Taschenpartituren zur Verge-wisserung heranziehen.

Neue Zeiten

Ein junger «Klassiker»

Viele Zeugnisse aus seiner Bonner Jugendzeit lassen erkennen, daß man an dem jungen Ludwig van Beethoven frühzeitig eine herausragende Begabung wahrnahm und deshalb von ihm auch eine große und bedeutende Entwicklung erwartete. Doch der berühmte Reisewunsch, den der Graf Friedrich Ernst von Waldstein dem jungen Künstler im Herbst 1792 auf seinen Weg nach Wien mitgab, bedeutet noch einmal etwas Besonderes. «Lieber Beethoven! Sie reisen itzt nach Wien zur Erfüllung Ihrer so lange bestrittenen Wünsche. Mozarts Genius trauert noch und beweinet den Tod seines Zöglings. Bei dem unerschöpflichen Haydn fand er Zuflucht, aber keine Beschäftigung; durch ihn wünscht er noch einmal mit jemandem vereinigt zu werden. Durch ununterbrochenen Fleiß erhalten Sie: Mozarts Geist aus Haydns Händen. Bonn d. 29ten Oct. 1792. Ihr wahrer Freund WALDSTEIN.» Das Erstaunliche an diesen Geleitworten ist, daß hier in zeitlicher Vorwegnahme und damit keineswegs gesicherter Erkenntnislage *die* drei Komponisten zusammengedacht werden, die später im 19. Jahrhundert als Trias den Begriff des «Klassischen» in der Musik besetzen und damit zugleich Ausgangspunkt eines musikalischen Wertekanons werden sollten, der in der Folge des 19. und 20. Jahrhunderts das bürgerliche Musikverständnis bestimmte und auch verantwortlich ist für die strukturelle Ausprägung und die musikalischen Inhalte des Konzertwesens und -lebens.

Was Haydn, Mozart und Beethoven im Sinne des «Klassischen» verbindet und ihre Musik für die Etablierung des Begriffs der musikalischen «Klassik» konstitutiv macht, ist zunächst eine verwandte Auffassung von der musikalischen Sprache. Die Konsequenz ist – bei allen Gegensätzlichkeiten – eine stilistische Einheit, unter der auch die Zeitgenossen Beethovens diese Komponisten-Trias verstanden und auch verstanden wissen wollten.

Dabei spielen die Irritationen, die Beethoven mit seinen Werken, insbesondere seinen Spätwerken auslöste, keine wirklich verunsichernde Rolle. Erstens war da Beethovens Taubheit, mit der sich geradezu zwingend alles Abweichende, Ungereimte und abstrus Erscheinende entschuldigen ließ. Zum anderen aber bedeutete die frühe Vorstellung einer Zusammengehörigkeit der drei Komponisten Haydn, Mozart und Beethoven keineswegs das Bild einer epochalen Situation, in der die Entwicklung ihren Abschluß gefunden und alle Bewegung sich in einer statisch erscheinenden Konstellation aufgelöst hätte – mit der Folge einer Egalisierung der Unterschiede. Beethovens Musik wurde von Anfang an und immer als etwas anderes empfunden als die Musik Mozarts und Haydns, wobei auch zwischen diesen Verschiedenheit wahrgenommen wurde.

Der Begriff der Wiener oder Musikalischen Klassik, angewandt auf die Komponisten-Trias, ist deshalb eher irreführend und mißverständlich. Die «Klassifizierung» als «Klassik» mag motiviert worden sein durch den Wunsch, der «Weimarer Klassik» etwas Analoges zur Seite zu stellen, zumal das Bürgertum im frühen 19. Jahrhundert im Zuge der Neuformierung des kulturellen Lebens die verschiedenen Künste viel stärker zusammendachte und eine interdisziplinär wesentlich stärker ausgeprägte Kulturpraxis betrieb, als es heute üblich ist. Das belegt nicht nur die Tendenz, musikalische Werke mit Hilfe von untergeschobenen literarischen Programmen besser verständlich zu machen; das unterstreichen insbesondere auch die Gründungen von Musen-Gesellschaften und -Vereinen, die sich die Pflege aller künstlerischen Disziplinen zur Aufgabe machten.

Zwei Aspekte sind es demnach, die schon früh an Beethoven auffielen: Einerseits war das die unverkennbare und sichere Beherrschung des musikalischen Stils, wie er von Haydn und Mozart entwickelt und gleichsam zum kompositorischen Maßstab erhoben worden war; es war aber auch die Tatsache, daß Beethoven die normative Bedeutung dieses neuen Stils offensichtlich akzeptiert und zu seiner eigenen Sache gemacht hat. Andererseits erkannten die Zeitgenossen, daß mit Beethoven ein neuer Musiker- und Künstler-Typus die Szene betrat, für den Musik

etwas anderes und Neues im Vergleich zu seinen Vorgängern ‹bedeutete›. Dieses Neue war erfahrbar am Willensimpetus, der diese junge Persönlichkeit auszeichnete, und an der Kraft, der Ausdruckhaftigkeit und Dynamik seiner Musik, die auf eine noch andere als ausschließlich musikalische Triebfeder schließen ließen. Vor allem an der Art seines Klavierspiels wurde den Zeitgenossen zunächst deutlich, daß sich hier ein Künstler zu Wort meldete, der nicht mit Gefälligkeiten aufwarten und sich dadurch Anerkennung verschaffen wollte, sondern der die Gemüter seiner Zuhörer und Zuhörerinnen «durch die kühne Durchführung seiner Phantasie auf ganz fremdartige Weise» aufwühlte und erschütterte (Wenzel Tomaschek, 1798). Da waren eine leidenschaftliche Kraft, eine Innigkeit und Intensität des Gefühls, ein emotionales Ausdrucksverlangen am Werk, die man bis dahin nicht gehört hatte, die aber eine derart überzeugende Wirkung entfalteten, daß man auch in Fachkreisen nicht umhin konnte, in Beethoven ein «Genie» zu sehen, das «Originalität hat und durchaus seinen Weg geht», wie 1799 in der ‹Allgemeinen musikalischen Zeitung› zu lesen war. Allerdings verstörte dabei doch die grenzensprengende Phantasie Beethovens, wenn man insbesondere die Fülle seiner musikalischen Gedanken und deren ungezügelter Sich-Ausbreiten einer «etwas bizarren Manier» zuschrieb, wodurch «nicht selten eine dunkle Künstlichkeit oder eine künstliche Dunkelheit hervorgebracht wird, die dem Effekt des Ganzen eher Nachteil als Vorteil bringt».

Handwerk und Bildung

Sehr früh erschien Beethoven seinen Zeitgenossen als «eigensinnig» und «selbstwollend»; gleichzeitig erstaunte die «nicht gewöhnliche Gründlichkeit in der höheren Schreibart» des Komponierens. In der Tat hat Beethoven in Wien nochmals sehr umfangreiche Studien betrieben, nachdem er in Bonn durch seinen Lehrer Christian Gottlob Neefe (1748–1798) nicht nur das «Handwerkliche» des Komponierens erlernt, sondern «geradezu eine musikalische Bildung erworben» hatte (Martin Geck, S. 2). Er studierte Komposition bei Johann Schenk, Kontrapunkt

bei Johann Georg Albrechtsberger und italienische Gesangskomposition bei Antonio Salieri. Die Intensität des Unterrichts bei Joseph Haydn ist umstritten. Die auffällige Lernbereitschaft und das Bedürfnis danach, die Regeln des Komponierens zu beherrschen, bekunden eine außergewöhnliche Selbstdisziplin, zugleich aber auch den Willen, im Sinne der geltenden Regeln und Maßstäbe auf der Höhe der Zeit sein zu wollen und selbst die Entwicklung bestimmen zu können. «Als Napoleon der Musik wollte er diese Kunst des Komponierens beherrschen wie dieser die Strategie des Kriegführens» (Martin Geck, S. 2).

Wir müssen hinter Beethovens Verhalten, hinter den Maßnahmen, die er für sich ergriffen hat, ein geschichtlich völlig neues künstlerisches Bewußtsein und Selbstbewußtsein annehmen. Er verstand sich als freier Künstler, als nicht mehr gebunden an die alten Funktionen des Musikers, entweder dem Adel oder der Kirche zu dienen und entsprechende, funktional bestimmte Musik zu komponieren.

Natürlich fallen solche neuen Auffassungen und «Erkenntnisse» nicht einfach vom Himmel oder entstehen aus dem Nichts. Immerhin vollzogen sich Beethovens Ausbildung und frühe musikalische Erfahrungen noch ganz im Bannkreis der Bonner höfischen Lebensform. Doch anders als bei Mozart, der sich erst in reifen Jahren aus seiner existentiellen Bindung an den «Hof» befreien konnte, ohne dann wirklich eine freie Existenz für sich realisieren zu können, traf Beethoven in seiner Ausbildungsphase auf Umstände, die ihn, bezogen auf seine Lebensplanung, auf sein Welt- und Menschenbild und damit auf die Möglichkeiten der Selbstverwirklichung als Künstler, maßgeblich prägten. Da war der Lehrer Christian Gottlob Neefe, der seinen Schüler nicht nur in den musikalischen Disziplinen umfassend unterrichtete, sondern wesentlich zur Erweiterung der üblichen Literaturkenntnisse und damit zu einer differenzierten Haltung gegenüber musikalischen Stilen und Idiomen beitrug. Noch wichtiger in diesem Zusammenhang aber war, daß er Beethoven eine neue Auffassung von der Kunst vermittelte. Neefe sah, und darin vertrat er den Aufklärungs- und Humanismusedanken seiner Zeit, die Ausbildung zum Künstler im Rahmen einer allgemeinen gei-

stigen und moralischen Menschenbildung. Wenn auch selbst als Komponist kein Genie, war er von der neuen Aufgabe der Kunst durchdrungen, vermochte seine Überzeugungen auf Beethoven zu übertragen und bemühte sich erfolgreich um eine «allgemeine geistige Durchbildung» des jungen Beethoven. Dieser entwickelte schnell ein lebenslang andauerndes Interesse an philosophischen, ästhetischen und kunst-moralischen Fragen. Aber auch die realgesellschaftlichen Verhältnisse seiner Zeit beschäftigten ihn; und dies unterfütterte und stützte jene Perspektive des Denkens, der Haltung und seiner Handlungen, die fortan sein Selbstverständnis entscheidend bestimmen sollten. Neefe war nicht die einzige Persönlichkeit, über die Beethoven seinen Weg zu einer eigensinnigen Künstlerpersönlichkeit fand. Er war Mitglied eines großen Kreises von Anhängern neuer gesellschaftlicher Lebensformen und kultureller Aktivitäten. Hier fanden sich Akademiker und Dilettanten, Adelsvertreter ebenso wie Bürger und Künstler in geselligen Runden zusammen, um über die Ereignisse und Tendenzen der Zeit, über Religion und Moral, über die beste Staatsform und das Fortschreiten der Menschen zu höheren Erkenntnissen und besseren Lebensformen zu diskutieren.

Daß die Welt sich im Wandel, in einem geradezu stürmischen Umbruchprozeß befand, war allenthalben spürbar. Auch einem jungen Musiker, der das Glück hatte, in einer vom Geist der Aufklärung geprägten gesellschaftlichen Atmosphäre zu leben und zu arbeiten, konnte dies nicht verborgen bleiben. 1789, im Jahr der Französischen Revolution, war Beethoven neunzehn Jahre alt. Er schrieb sich an der Universität ein, die 1785 von dem aufgeklärten Kurfürsten Maximilian Franz gegründet worden war. Er hatte ein fundamentales Interesse, am Prozeß des geistigen Lebens in Literatur, Philosophie und Politik teilzunehmen und Erkenntnisse zu gewinnen, die sich für die eigene künstlerische Arbeit fruchtbar machen ließen. Beethoven suchte Bildung, und er hatte ein elementares Bedürfnis danach, weil ihm – ob eher in instinktiver Wahrnehmung oder bewußt, das tut nichts zur Sache – klar wurde, daß sich entscheidende Bedingungen in den Lebensrealitäten, in den Auffassungen von Welt und Mensch, vor allem aber auch in der Wahrnehmung des

eigenen Ich und seines Verhältnisses zur Welt draußen sowohl schon geändert hatten, als sich noch änderten und weiter wandeln würden. Innerhalb dieser Veränderungen und gesellschaftlichen Umbrüche spielte der Adel eine besondere Rolle. Er repräsentierte eine alte, überholte Weltordnung, die freilich in der Wirklichkeit noch ‹funktionierte›. Man ging als Vertreter bürgerlicher Gesinnung zu ihm auf Distanz. Andererseits waren es häufig Vertreter des Adels, die den Geist der Aufklärung propagierten, die tatsächlich den neuen Idealen und Vorstellungen von einer freien und brüderlichen Gesellschaft anhingen. Viele Adelsvertreter waren nach wie vor Kenner und Förderer der Künste, insbesondere der Musik. Und dies machte sie zwangsläufig zu wichtigen Partnern der Komponisten.

Mozart und Beethoven hielten zeitlebens Kontakt zum Adelsstand; ja mehr noch: Gerade Beethoven entwickelte im Umgang und in Freundschaften mit vielen Aristokraten seinen Lebensstil, ohne daß dieser in Praxis und Anspruch eine aristokratische Färbung angenommen hätte.

1794 schrieb Beethoven an den Bonner Verleger Nikolaus Simrock: «Kavaliersprache? Woher habe ich denn dieses Prädikat verdient? Pfui, wer würde in unseren demokratischen Zeiten noch so eine Sprache annehmen!»

Das ‹gemeine Volk›, den ‹Pöbel› mochte Beethoven nicht; und schon gar nicht sah er darin eine Kraft, die eventuell politisch wirksam werden könnte – nach dem Vorbild der Französischen Revolution. «Hier [in Wien] hat man verschiedene Leute von Bedeutung eingezogen. Man sagt, es hätte eine Revolution ausbrechen wollen – aber ich glaube, so lange der Österreicher noch braun's Bier und Würstel hat, revoltiert er nicht», so heißt es in dem Brief an Simrock von 1794.

Tatsächlich wurden die Ideale der Mündigkeit und der Emanzipation des Individuums mit seinen Ansprüchen auf Freiheit und Gleichheit von den Vertretern der Aufklärung nicht als Ideale der bürgerlichen Klasse verstanden und propagiert, sondern als Ideale der Menschheit. Und die Menschheit war der Kontext, in dem sich Beethoven sah. Dies markiert auch den entscheidenden Unterschied gegenüber Mozart, der trotz seiner

außergewöhnlichen Sensibilität für die Strömungen der Zeit in seiner Haltung und in seinem Selbstverständnis prinzipiell Musiker war. Beethoven hingegen entwickelte eine aktive geistige Teilnahme an den geistigen, gesellschaftlichen und politischen Entwicklungen der Zeit und bezog darauf sein Selbstverständnis und den ›hohen‹ Sinn seiner künstlerischen Arbeit. Er kannte die Schriften Friedrich Schillers und Johann Wolfgang Goethes und fand unter deren Einfluß zu seinem Lebenskonzept und künstlerischen Programm. In einem großen Brief an den Bonner Freund Franz Gerhard Wegeler (1765–1848) vom 29. Juni 1801 (wahrscheinlich) schrieb Beethoven: «Soviel will ich Euch sagen, daß Ihr mich nur recht groß wieder sehen werdet. Nicht [nur] als Künstler sollt Ihr mich größer, sondern auch als Mensch sollt Ihr mich besser, vollkommener finden; und ist dann der Wohlstand etwas besser in unserem Vaterlande, dann soll meine Kunst sich nur zum Besten der Armen zeigen. O glückseliger Augenblick, wie glücklich halte ich mich, daß ich dich herbeischaffen, dich selbst schaffen kann!»

Beethovens selbstbewußte Aussage läßt auf eine Situation schließen, die nach einer ersten Phase in Wien kaum positiver hätte ausfallen können. Nach Jahren des Studiums, einer grandiosen öffentlichen Karriere als Pianist, zunehmender Anerkennung als Komponist und mit einem gutgeknüpften, auch finanziell befriedigenden Freundschafts- und Beziehungsnetz im Rücken konnte er zufrieden sein. Er war sich seiner schöpferischen Fähigkeit sicher. Eine Fülle von Werken war seit 1793 entstanden, in immer dichter werdender Aufeinanderfolge: Klaviersonaten, Sonaten für Klavier und Violoncello sowie solche für Klavier und Violine, Klaviertrios, Streichtrios, ein Quintett für Streicher, eines für Klavier und Bläser, ein Septett, ein Zyklus von sechs Streichquartetten, zwei Klavierkonzerte und – eine 1. Symphonie. Damit konnte er sich sehen lassen, zumal er damit Erfolg hatte und immer mehr Anerkennung fand. «Es ist nicht zu leugnen, daß Hr. v. B. ein Mann von Genie ist, der Originalität hat und durchaus seinen eigenen Weg geht», hieß es 1799 in der Leipziger ›Allgemeinen musikalischen Zeitung‹.

Beethoven verband ›Gründlichkeit‹ im kompositorischen

Handwerk mit Eigensinnigkeit und mit einer Strategie bizarrer Überraschungen. Er setzte auf Pathos und wußte durch pathetischen Stil seine Hörer zu «erheben». Das fand Anklang beim Publikum – nicht zuletzt deshalb, weil sich genau darin die gesellschaftlich wirksame Kraft des Individuums und seine schöpferischen Fähigkeiten zeigten. Deren Merkmale mochte man kritisieren; doch gerade dies verriet, wie verstörend und neu, aber gleichzeitig faszinierend viele Hörer damals seine Musik empfanden. Man fühlte es förmlich: Da war ein Komponist, der wollte ergreifen, wollte «erheben»; er wollte auf das Publikum einwirken, und folglich war ihm die Wirkung seiner Musik auch überhaupt nicht gleichgültig.

Man kann aus Beethovens öffentlicher Wirkung, aus seinen Werkkonzepten und deren eigensinnigen «Aussagen» eine Strategie herauslesen, die Mehrfaches zum Ziel hatte. Sie diente einerseits dazu, die eigene künstlerische Position und Produktion auf dem Markt durchzusetzen, das Interesse des Kenners von Musik, aber auch das des allgemeinen «Liebhabers» des neuen bürgerlichen Publikums zu gewinnen. Die Gewinnung öffentlicher Aufmerksamkeit aber war überhaupt die Voraussetzung dafür, bei einem Publikum im Sinne des aufklärerischen Gedankenguts etwas bewirken und damit verändern zu können.

Ethische Grundsätze, auch im Verständnis seiner künstlerischen Arbeit, bildeten für Beethoven unumstößlich die Grundlage und das Leitmotiv seines Schaffens. Aber das konnte in der Praxis nicht heißen, daß er das damit verbundene Ziel, nämlich «die Menschen denken zu lehren» (Martin Geck, S. 13), auf direktem Wege anging. Als moralisierender Oden-Rhapsode aufzutreten, als Anwalt der Revolution, als Protagonist der Menschheit und Menschlichkeit, der Freiheit, der Rechte des einfachen Mannes und seines Anspruchs auf ein individuelles Sein! – dazu boten seine Sozialisation und sein Werdegang nicht die Voraussetzung. Wichtiger aber waren vielleicht die Erfahrungen mit einem Publikum und mit staatlichen Verhältnissen, die ein solches Auftreten nicht lange dulden würden.

Wien – Standort und Beziehungen

Beethoven war ein politisch wacher Mensch. Er war überzeugter Anhänger der Ideen und Forderungen der Aufklärung und sympathisierte sicherlich auch mit der Französischen Revolution. Doch er lebte in Wien, in einer Welt, die noch grundsätzlich von feudalistisch-aristokratischen Verhältnissen geprägt, zugleich aber auch von einem mächtigen Wind aufklärerischen Denkens durchdrungen war. Joseph II., dessen Regierungszeit von 1780 bis 1790 währte, der allerdings schon seit 1765 neben seiner Mutter Maria Theresia die Regierungsgeschäfte mitbetrieb und großen Einfluß ausübte, hatte ein enormes Reformwerk in Gang gesetzt, das alle Lebens- und Sozialbereiche, selbst die Kirche betraf und aus Österreich ein fortschrittliches Land machen sollte. Doch die Macht der Monarchie und des Feudaladels sollte dabei nicht gefährdet werden. Auch den Unabhängigkeitsbestrebungen der nicht-österreichischen Völker kam man nicht entgegen. Eigenartig konträre Strömungen und Verhältnisse prägten Wien, machten die Stadt aber neben Paris und London zur attraktivsten Metropole Europas. Mit Kaiser Franz II., dem Nachfolger Josephs II., änderten sich die Verhältnisse. Seit 1792 in Regierungsverantwortung, unternahm Franz II. alles, um das josephinische Reformwerk wieder rückgängig zu machen. Damit waren die Zeiten der Aufklärung und der Entwicklung zur Demokratie in Österreich erst einmal vorbei.

Was hielt Beethoven angesichts dieser Verhältnisse in Wien? Immerhin bedeuteten diese Verhältnisse eine beträchtliche Einschränkung in der Entfaltung seiner geistigen und sozialpolitischen Gesinnung. Aber bedeuteten sie dies wirklich? Könnte es nicht sein, daß er sich gerade durch die reaktionäre Entwicklung unter Franz II. besonders herausgefordert fühlen und sich sehr genau darüber Rechenschaft geben mußte, wie und in welcher Form er sich als Musiker und Künstler zu seinen Idealen bekennen konnte? Gewiß schützten ihn die freundschaftlichen Verbindungen mit zahlreichen Adelsvertretern, insbesondere mit dem Fürsten Carl von Lichnowsky, der, wie andere auch, den Forderungen der Aufklärung und der josephinischen Re-

formpolitik nahestand und durchaus von liberaler Gesinnung war. Die Fronten verliefen durch alle Klassen. Doch für Beethoven ging es um die Glaubwürdigkeit und damit letztlich um die Überzeugungskraft seines künstlerischen Konzepts, das essentiell von seiner humanistischen und freiheitlichen Gesinnung getragen war. Die Verhältnisse forderten eine klare Haltung, und die bewies Beethoven überzeugend: 1793 vertonte er das von Gottlieb Konrad Pfeffel verfaßte Gedicht ›Der freie Mann‹ das 1790 entstanden und in mehreren jakobinischen Anthologien erschienen war. Es beginnt provokativ: «Wer ist ein freier Mann? / Der, dem nur sein eigener Wille / Und keiner Zwingherren Grille / Gesetze geben kann; / Der ist ein freier Mann!» Ebenfalls ins Jahr 1792 fällt der Plan, Schillers Ode ›An die Freude‹ als ein «Lied an die Freiheit» zu vertonen – eine Idee, die er ein Vierteljahrhundert später reaktivierte und die dem Finale der 9. Symphonie seine grandiose Einzigartigkeit verleihen sollte. Ebenfalls in diesen Kontext deutlicher Bekenntnisse gehört Beethovens Eintrag in eines der damals beliebten Stammbücher; unter dem Datum des 23. Mai 1793 heißt es da: «Wohltun, wo man kann – Freiheit über alles lieben, Wahrheit nie (auch sogar am Throne nicht) verleugnen.»

Mehr Informationen zu diesem und vielen weiteren Büchern aus dem Verlag C.H.Beck finden Sie unter: www.chbeck.de