

MARTIN GECK

DIE SINFONIEN BEETHOVENS

OLMS

Martin Geck

DIE SINFONIEN BEETHOVENS

Neun Wege zum Ideenkunstwerk



Georg Olms Verlag
Hildesheim · Zürich · New York
2015

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2015 Martin Geck
© Georg Olms Verlag AG, Hildesheim 2015
www.olms.de
Einbandgestaltung: Kurt Blank-Markard, Berlin
Satz: Satzstudio Winkens, Wegberg
E-Book
Alle Rechte vorbehalten
ISBN 978-3-487-42137-7

INHALT

Beethoven – Sinfoniker par excellence	7
Napoleon Bonaparte 9 · Orchesterale Wucht 17 · Männlichkeitswahn 23 · Struktur 27 · Jean Pauls »Bocksfuß« 35 · Neun Sinfonien 43	
Prolog zu den Einzelbesprechungen	46
Von müßigen Spekulationen 46 · Von gedankenschweren Prologen zu losgelassenen Finali 47 · Von elementarischen Anfängen 49	
Von archetypischen Bildern 50 · Von denkwürdigen Fugati 52	
Von markanten Dissonanzen 53 · Von »falschen« Einsätzen 54	
Von den Escapaden der Pauke 55 · Von ausdrucksstarken Kürzungen 56 · Von Beethovens Vorliebe für die Eroica 57 · Vom Überwinden der Schwelle 58	
Sinfonie Nr. 1, C-Dur op. 21	61
Sinfonie Nr. 2, D-Dur op. 36	71
Sinfonie Nr. 3, Es-Dur op. 55, Eroica	81
Sinfonie Nr. 4, B-Dur op. 60	93
Sinfonie Nr. 5, c-Moll op. 67	99
Sinfonie Nr. 6, F-Dur op. 68, Pastorale	109
Sinfonie Nr. 7, A-Dur op. 92	119
Sinfonie Nr. 8, F-Dur op. 93	131
Sinfonie Nr. 9, d-Moll op. 125	141
Anmerkungen	157
Personenregister	166

»Histrion véridique, je le fus de moi-même!
de celui que nul n'atteint en soi, excepté à des
moments de foudre et alors...«

»Ein wahrhafter Mime bin ich gewesen,
ein Mime meiner selbst! Eines Selbst,
zu dem keiner in sich vordringt, es sei denn
in Augenblicken, da Blitze zucken ...«

*Stéphane Mallarmé im Nachruf auf den
Dichter-Freund Villiers de l'Isle-Adam¹*

»IMMER DAS GANZE VOR AUGEN ...«

BEETHOVEN – SINFONIKER PAR EXCELLENCE

Blitze zucken in der Sinfonik Beethovens allenthalben: Sie erleuchten etwas, von dem der Komponist vorher bestenfalls *ahmt*, dass er es in sich trägt, das jedoch mit Macht aus ihm herausdrängt. Die Jahre von 1800 bis 1824 sind in keinem Geschichtsbuch als besondere Epoche ausgewiesen, markieren jedoch innerhalb der musikalischen Kunst einen herausragenden Zeitraum: Sie stehen für jene Ideen-Welt, die Beethoven mit seiner Sinfonik für sich und andere zu schaffen vermag.

Vielleicht hat schon er selbst in geschichtlichen Dimensionen gedacht, als er, fast dreißigjährig, seine *Erste* der Öffentlichkeit ausgerechnet im April 1800 vorstellte – also zu Beginn jenes neuen Jahrhunderts, von dem Wolfgang Robert Griepenkerl in seiner 1838 erschienenen Novelle *Das Musikfest oder die Beethovener* angesichts

einer markanten Stelle aus der *Eroica* (Kopfsatz, Takt 248 ff.) schwärmte: »36 Takte Neunzehntes Jahrhundert. [...] Es ist nicht möglich, das Mächtige dieser Stelle [allein nach dem Klavierauszug] auch nur zu ahnen. Was ist doch Instrumentalmusik!«² Jedenfalls beginnt mit Beethovens *Erster* eine neue Epoche in der Geschichte der Sinfonie, wenn nicht in der Geschichte der Klassischen Musik schlechthin; und es lohnt, ein wenig über die Voraussetzungen dieses Epochenumbruchs nachzudenken.

Für das Verständnis Beethovenscher Kunst sind vor diesem geschichtlichen Horizont zwei Strömungen von eminenter Bedeutung, die der Historiker gemeinhin als eine Abfolge zweier Epochen zu begreifen versucht, die jedoch (nicht nur) in diesem Falle ineinanderfließen: Aufklärung und Romantik. Zu den Ideen der Aufklärung gehört, dass der Einzelmensch seine eigene Würde, aber auch seine Verantwortung für das große Ganze entdeckt. Die bis dahin maßgebliche, christlich grundierte Devise hatte gelautet: ›Gott ist groß, der Mensch ist klein; wo es große Menschen gibt, handelt es sich um die in göttlichem Auftrag handelnden Herrscher und ihre Statthalter.« In diesem Sinne hat Johann Sebastian Bach eine Kantate auf die sächsische Kurfürstenfamilie komponiert, die mit den Worten beginnt: »Willkommen, ihr herrschenden Götter der Erden«. Natürlich hat es schon immer Sinn für genuin menschliche, speziell geistige und künstlerische Größe gegeben, doch das war ein Nebenschauplatz. Im Zuge der Aufklärung soll daraus ein Hauptschauplatz werden. Demgemäß lautet die neue Devise: ›Jeder vernunftbegabte Mensch kann die Gesellschaft weiterbringen; und wer Genie hat, kann die Welt aus den Angeln heben!«

Dieser Devise stellen die Romantiker ihre Erfahrung entgegen, dass das Genie beständig an seine Grenzen stößt, indem allen Höhenflügen eine schnöde Alltagsrealität entgegensteht. Beethoven bringt diese Widersprüchlichkeit auf den Punkt: Die Siege, die seine Sinfonik feiert, sind hart errungen oder gar mit Mitteln herbeigezaubert, welche nur die musikalische Kunst kennt – besonders die eigene.

Napoleon Bonaparte – Prometheus seiner Zeit und ein virtueller Leitstern des Sinfonikers Beethoven

Genie hat in den Augen Beethovens der gleichaltrige Napoleon Bonaparte. Dass sich der Komponist mit diesem – ungeachtet der Irritationen, die Napoleons Selbstkrönung zum Kaiser bei ihm ausgelöst hat – lebenslang in hohem Maße identifiziert oder jedenfalls an ihm gemessen hat, steht außer Frage. Seine Bewunderung für den Korsen beruhte nicht zuletzt darauf, dass dieser sich nicht in Folge erblicher Privilegien, sondern auf Grund seines strategischen Genies zum Herrscher Europas hatte aufschwingen können und sich dabei für grundlegende gesellschaftliche Umwälzungen eingesetzt hatte. Es macht einen guten Sinn, Beethovens Verhältnis zur Aufklärung durch den Filter seiner Bewunderung für Napoleon zu betrachten – so einseitig diese Sichtweise erscheinen mag. Doch gerade dem *Sinfoniker* Beethoven kommt man auf diesem Wege sehr nahe. Denn es geht hier weniger um jenen Napoleon, den Beethoven noch 1820 einen »Beschützer des Rechtes und der Gesetze« nennen wird (vgl. unten S. 13). Hier steht vielmehr zur Diskussion, was der Franzose »gloire« nennt und was im Deutschen mit »Ruhm und Verdienst« zu übersetzen wäre: Wie viele seiner Zeitgenossen hegt Beethoven größte Bewunderung für einen Menschen, der allein durch sein *Genie* Taten vollbringt, die der Allgemeinheit zum Muster dienen und zugleich dem Individuum zu bleibendem Ruhm verhelfen.³ Das erinnert an die antiken Helden à la Alexander den Großen, mit denen sich Beethoven identifiziert, und bedeutet ein beständiges Stimulans, sich mit außerordentlichen Taten im Reich der Künste seinerseits ähnlichen Ruhm zu erwerben. (Wie weit Beethovens Identifizierung mit Persönlichkeiten der Antike gehen konnte, zeigt

exemplarisch seine Haltung im Streit um die Vormundschaft über den Neffen Karl: In einer gerichtlichen Eingabe aus dem Jahr 1818 führt er an, auch Philipp von Mazedonien habe die Erziehung seines Sohnes Alexander [des Großen] selbst geleitet; das gleiche Recht nehme er nunmehr hinsichtlich seines Neffen für sich in Anspruch.)

Der Topos der »gloire« ist deshalb so wichtig für den Komponisten und speziell für den Sinfoniker Beethoven, weil er weit mehr Sinnlichkeit ausstrahlt als alle ethischen Begriffe zusammen und sich daher zur Umsetzung in klangliche Vorstellungen geradezu anbietet: Beethoven kann hier an diverse Traditionen vokal-instrumentaler Staatsmusiken bis hin zur offiziellen Musik der französischen Revolution anknüpfen und zugleich Neues schaffen.

Am 26. Januar 1793 schreibt Beethovens Freund Bartholomäus Fischenich aus Bonn an Schillers Gattin Charlotte über die künstlerischen Pläne des 22jährigen Beethoven: »Er wird auch Schillers ›Freude‹ und zwar jede Strophe bearbeiten. Ich erwarte etwas vollkommenes, denn soviel ich ihn kenne, ist er ganz für das Große und Erhabene.«⁴

Damals ist Beethoven gerade mit einem Stipendium des Bonner Kurfürsten nach Wien aufgebrochen; und vermutlich hat ihm sein Dienstherr umso bereitwilliger einen langfristigen Urlaub erteilt, als im Oktober 1792 die französischen Revolutionstruppen im Rheinland einmarschiert sind. Das sorgt vorab für unsichere Verhältnisse, sodass eine geordnete Theater- und Musiksaison nicht zu erwarten steht und der junge Hofmusiker mithin in Bonn entbehrlich ist.

Im Januar 1793 ist in Paris der französische König Ludwig XVI. guillotiniert worden, und es beginnt die sogenannte »Schreckensherrschaft«. Da wird auch Schiller, an sich ein glühender Verfechter der französischen Revolution, nachdenklich fragen, was von den Idealen »Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit« tatsächlich verwirklicht worden sei. In sein 1799 veröffentlichtes *Lied von der Glocke* wird er die ersichtlich warnenden Verse aufnehmen: »Wehe,

wenn sie losgelassen / Wachsend ohne Widerstand / Durch die volkbelebten Gassen / Wälzt den ungeheuren Brand! ...«

Was hat Beethoven von alledem mitbekommen? Dass er sich 1793 für Schillers *Ode an die Freude* interessiert und etwas »Großes« daraus machen will, kommt einerseits nicht von ungefähr, ist andererseits nicht selbstverständlich. Der elf Jahre vor Beethoven geborene Schiller steht damals noch im Ruf eines literarischen Revolutionärs. Seine 1781 unter Umgehung der Zensur anonym erschienenen *Räuber* werden wegen ihres rebellischen Impulses alsbald leidenschaftlich diskutiert und nicht zufällig immer wieder verboten. Die 1785 in fröhlicher Runde hingeschriebene *Ode an die Freude* wird zwar der Dichter selbst fünfzehn Jahre später als ein »schlechtes Gedicht« bezeichnen. Das ist jedoch für Beethoven im Jahre 1793 kein Hindernis, in diesen Versen seine damaligen Ideale von Freiheit und Brüderlichkeit gespiegelt zu sehen.

Ob Beethoven ein genuiner Anhänger der französischen Revolution gewesen ist, wissen wir nicht; man darf jedoch vermuten, dass er mit ihr zumindest von fern sympathisiert hat. Der Wahlspruch seines Bonner Kompositionslehrers Neefe lautete: »Die Großen der Erde lieb' ich sehr, wenn sie gute Menschen sind. [...] Schlimme Fürsten hass' ich mehr als Banditen.«⁵ Beethoven selbst schreibt in dem Schlüsseljahr 1793 der Nürnbergerin Theodora Vocke ins Stammbuch: »Freyheit über alles lieben; Wahrheit nie, (auch sogar am Throne nicht) verläugnen.«⁶

Noch 1812 findet sich unter den ersten Skizzen zur späteren 9. Sinfonie der verbale Eintrag: »abgerissene sätze wie Fürsten sind Bettler«⁷, womit Beethoven die Phrase »Bettler werden Fürstenbrüder« aus der Erstfassung von Schillers *Ode an die Freude* radikalisiert⁸. Das spricht nicht gerade dafür, dass er damals die Ideale der französischen Revolution – wohlbemerkt: deren Ideale – bereits dem Vergessen anheimgeben hätte.

Wenn er im August 1794 von Wien aus dem Freund Simrock nach Bonn schreibt: »man sagt, es hätte eine *Revolution* ausbrechen

sollen – aber ich glaube, solange der österreicher noch Braun's Bier und würstel hat, *revoltirt* er nicht«,⁹ so kann man daraus zumindest eine geheime Sympathie für die Jacobinische Bewegung herauslesen. Ohnehin hätte er sich angesichts der herrschenden Briefzensur kaum deutlicher ausdrücken können.

Jedenfalls beginnt mit dem Aufstieg Napoleon Bonapartes, der im Jahr zuvor zum französischen Heerführer und durch den Staatsstreich vom 9. November 1799 zum ersten Konsul und damit auf zehn Jahre zum Alleinherrscher Frankreichs aufsteigt, in Beethovens politischer Biographie ein neues Kapitel. Doch nicht nur Beethoven erscheint der Korse wie der sprichwörtliche Phönix, der sich aus der Asche der französischen Revolution erhebt: Als solcher wird er vielmehr allenthalben bildlich und literarisch dargestellt. In dieser Rolle bewundert ihn auch Goethe, der im Gegensatz zu Schiller ein Feind der französischen Revolution gewesen war, in Napoleon aber jenen Prometheus findet, den er schon in dem *Prometheus*-Gedicht seiner Sturm-und-Drang-Jahre gefeiert hatte. Kein Geringerer als Friedrich Nietzsche schreibt in der *Götzendämmerung*: Goethe »hatte kein größeres Erlebnis als jenes *ens realissimum*, das Napoléon heißt«. Weiterhin postuliert er: »das Ereignis, um desentwillen er seinen *Faust*, ja das ganze Problem ›Mensch‹ umgedacht hat, war das Erscheinen Napoléons«. ¹⁰

Es duldet kaum Zweifel, dass noch Beethovens Bekenntnis von 1819, für Erzherzog Rudolph bestimmt, im Geist der Napoleonischen Ära geschrieben ist: »allein Freyheit, und weiter gehn ist in der Kunstwelt, wie in der ganzen großen schöpfung, zweck«. ¹¹ Und wenngleich Beethoven nicht wie Goethe über getreue, jedes seiner Worte festhaltende Gesprächspartner à la Riemer, von Müller oder Eckermann verfügte, so gibt es doch immerhin die Konversationshefte, in denen – wenige Monate nach dem genannten Brief – im Januar 1820 über Napoleon zu lesen ist: Dieser sei zwar durch seine Hybris gescheitert, hatte aber »Sinn für Kunst und Wissenschaft und haßte die Finsterniß. Er hätte die Deutschen mehr schät-

zen und ihre Rechte schützen sollen. [...] Doch stürzte er überall das Feudal System, und war Beschützer des Rechtes und der Gesetze.«¹²

Liest man diese Sätze, so muss es nicht verwundern, dass Beethoven augenscheinlich schon im Frühjahr 1798 erste Kontakte zu dem Korsen geknüpft hat. Der Überlieferung nach soll er damals im Wiener Quartier des französischen Generals Bernadotte verkehrt haben, als dieser nach dem Frieden von Campo Formio die Forderungen der siegreichen Franzosen durchsetzen soll. Anlässlich der Eröffnung eines französischen Theaters soll Bernadotte in Beethoven den Gedanken einer *Napoleon*-Sinfonie geweckt und ihn über den Geiger und Komponisten Rodolphe Kreutzer als Mittelsmann mit der neuen französischen Revolutionsmusik eines Gossec, Catel und Cherubini bekannt gemacht haben.

Das mag zutreffen oder auch nicht. Jedenfalls ist nicht zu leugnen, dass in den beiden ersten, zwischen 1799 und 1802 komponierten Sinfonien Beethovens Töne französischer Revolutionsmusik hörbar sind. So erinnert das Hauptthema des Kopfsatzes der *Ersten* deutlich an das Thema einer Ouvertüre, die Rodolphe Kreutzer, Professor am neugegründeten Pariser Conservatoire, 1794 anlässlich des Marathontages komponiert hat, durch dessen Feier die Kampfesbegeisterung der Franzosen während des ersten Koalitionskrieges geschürt werden sollte.

Die Überlegung, dass Beethoven damit bloß einer Pariser Mode huldige, relativiert sich schnell, wenn man das zwischen 1. und 2. Sinfonie aufgeführte Ballett *Die Geschöpfe des Prometheus* op. 43 ins Auge fasst. Beethoven verantwortet diese Produktion des Wiener Hofburgtheaters, die es auf über 20 Aufführungen bringt, gemeinsam mit dem Ballettmeister Salvatore Viganò. Grundlage der Handlungsskizze des »heroisch-allegorischen Balletts« ist das mythologische Epos *Il Prometeo*, dessen ersten Gesang der italienische Dichter Vincenzo Monti 1797 unter dem Eindruck der militärischen und politischen Taten Napoleons verfasst hat; und über die Parallelset-

zung von Prometheus und Napoleon kann schon deshalb kein Zweifel herrschen, weil Monti eine solche Gleichsetzung 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, resümiert Peter Schleuning als Kenner der Materie vielleicht nicht zu Unrecht: »Man wird in dem Ballett eine Huldigung an Bonaparte als den zeitgenössischen Vollender mythischer Menschheitserziehung sehen müssen, wahrscheinlich aber auch einen mythologisch formulierten Aufruf an den französischen Konsul, auch die anderen europäischen, immer noch unter feudalistischer Herrschaft schmach tenden Völker zu befreien, eine Hoffnung, die zu jener Zeit alle fortschrittlichen Geister hegten.«¹³

In seiner 3. Sinfonie, der *Eroica*, greift Beethoven das zuvor im Ballett behandelte Thema Prometheus/Napoleon im Genre der Sinfonik auf: Das Hauptthema des letzten Satzes ist identisch mit dem Final-Thema aus der Ballettmusik. Und mehr als das: Indem Beethoven die Sinfonie mit einer Art Vorahnung der Prometheus-Apotheose des Finales beginnen lässt, steuert er von Anbeginn auf dieses Finale zu. Dass die Parallelität nicht inhaltsneutral, vielmehr an das ursprüngliche Sujet geknüpft ist, belegt die Tatsache, dass Beethoven diese seine 3. Sinfonie ursprünglich nach Napoleon benennen oder ihm widmen will. Das Titelblatt einer Abschrift des Werks vom August 1804 lässt noch die vom Komponisten ausradierte Zeile »intitolata Bonaparte« und seinen eigenen handschriftlichen Bleistift-Vermerk »Geschrieben auf Bonaparte« erkennen.

Auf die Nachricht hin, dass sich der Bewunderte am 2. Dezember 1804 in Paris selbst zum Kaiser gekrönt habe, soll Beethoven – der Erinnerung seines Schülers Ferdinand Ries zufolge – das Titelblatt seiner inzwischen verschollenen Originalpartitur mit entsprechender Widmung zerrissen und ausgerufen haben: »Ist der auch nichts anders, wie ein gewöhnlicher Mensch! Nun wird er auch alle Menschenrechte mit Füßen treten, nur seinem Ehrgeiz fröhnen.«¹⁴

Das ist der Sache nach glaubhaft. Vielleicht ist alles jedoch viel prosaischer. Da Beethoven die *Eroica* für 700 Gulden seinem fürstlichen Gönner Lobkowitz – und damit einem Vertreter des Österreichischen Hochadels – verkauft und ihm für weitere 80 Golddukatzen gewidmet hat, verbietet sich jeder öffentliche Hinweis auf Napoleon schon von daher. Doch selbst wenn Beethoven die Kaiserkrönung zum Anlass genommen haben sollte, um von Napoleon mit Aplomb abzurücken, würde das nicht unbedingt bedeuten, dass damit das Thema »Napoleon« für ihn erledigt gewesen wäre.

Denn natürlich entgeht ihm nicht, dass seine Musik damals gerade in Paris hoch geschätzt wird. Und die im Jahr 1804 mehrfach mit Entschiedenheit geäußerten Pläne, dorthin zu ziehen und die später *Fidelio* genannte Oper *Leonore* mitzunehmen, liegen weiterhin auf dem Tisch. So fragt er im Jahr 1809 – also nicht lange nach Goethes Zusammentreffen mit Napoleon – seinen französischen Besucher Baron von Trémont, ob der Kaiser ihn wohl empfangen werde, falls er Paris besuche. Damals spielt er außerdem ernsthaft mit dem Gedanken, eine Kapellmeisterstellung am Kasseler Hof von König Jérôme, einem Bruder Napoleons, anzunehmen. Und wenig später überlegt er, ob er Napoleon seine C-Dur-Messe widmen solle. Auch sein weiteres Schaffen zeugt von einer Emphase, die sich gut mit dem herrschenden Napoleonkult verbinden lässt: Sie spricht nicht nur aus den drei ersten Sinfonien, sondern auch aus der *Fünft*ten und der *Siebt*en, aus den Ouvertüren und aus vielen Partien der Oper *Fidelio*.

Offensichtlich ändert die Enttäuschung, die er angesichts von Napoleons Eroberungsstrategien empfunden haben wird, nichts an dem grundsätzlichen Wunsch, mit dem großen Korsen wie Goethe gleichsam auf Augenhöhe zu verkehren. In diesem Sinne charakteristisch ist der Ausspruch, den Beethoven nach Napoleons Sieg bei Jena und Auerstedt gegenüber dem Geiger Krombholz getan haben soll: »Schade! daß ich die Kriegskunst nicht so verstehe wie die Tonkunst, ich würde ihn doch besiegen!«¹⁵

Auf eine einfache Formel gebracht, erblickt Beethoven in der sogenannten »heroischen Periode« seines Schaffens in Napoleon den *Staatskünstler*, der gut daran täte, ihn selbst zu seinem *Staatskünstler* zu machen. Mit solchen Vorstellungen nimmt er – darin dem gleichaltrigen Hölderlin nicht unähnlich – das idealisierte Bild einer Antike auf, in der Staatsmänner zugleich Künstler und Philosophen sind oder sich von solchen zu höheren Zielen leiten lassen.

Zugang zu diesen höheren Zielen erlangt Beethoven nicht zuletzt über die mythische Gestalt des Prometheus, der einer dumpfen, ihren Namen noch kaum verdienenden Menschheit Licht und Feuer bringt. Solcherart »Aufklärung« können freilich nur große Einzelne leisten. In diesem Sinne betrachtet Beethoven nicht den *Tagespolitiker* Napoleon als Lichtgestalt, wohl aber den *genialen Zeitgenossen*, der als Lenker des Volks und der Völker zu prometheischen Taten aufruft. Im Bereich der Kunst will es Beethoven dem großen Bruder gleichtun. Nicht nur *er selbst* sieht sich in diesem Sinne als einen Napoleon der Musik. Wäre Ähnliches nicht auch von anderen gesehen worden, so gäbe es wohl kaum die in den Konversationsheften notierte Frage eines Besuchers: »Heißt das nicht *Handeln* bey Ihnen: Componiren?«¹⁶ Beethoven, so sieht es der unbekannte Gast, verwirklicht im Bereich der Musik dasjenige, was in der Zeit angesagt ist, nämlich »Freiheit« und »Weitergehn«, wie es in einem von Beethovens Briefen (vgl. S. 12) heißt.