

Christine Eichel
Der empfindsame Titan

Christine Eichel

Der empfindsame Titan

Ludwig van Beethoven
im Spiegel seiner
wichtigsten Werke

Blessing

Sollte diese Publikation Links auf Webseiten Dritter enthalten,
so übernehmen wir für deren Inhalte keine Haftung,
da wir uns diese nicht zu eigen machen, sondern lediglich
auf deren Stand zum Zeitpunkt der Erstveröffentlichung verweisen.



Verlagsgruppe Random House FSC® Noo1967

2. Auflage

Copyright © 2019 der Übersetzung
by Karl Blessing Verlag, München,

in der Verlagsgruppe Random House GmbH,
Neumarkter Str. 28, 81673 München

Bildredaktion: Annette Baur

Umschlaggestaltung: Bauer+Möhring, Berlin

Umschlagabbildung: © AdobeStock/just83in

Satz: Leingärtner, Nabburg

Druck und Einband: Pustet, Regensburg

Printed in Germany

ISBN 978-3-89667-624-5

www.blessing-verlag.de

Inhaltsverzeichnis

Prolog – In der Arena	9
Einleitung – Der Nonkonformist	19
Kapitel 1 – Fantasie an die Macht	41
Klaviersonate op. 27, Nr. 2 »Sonata quasi una fantasia«, »Mondscheinsonate« genannt, 1801	
Musik mit Faszinationshintergrund 49 – Genialer Mutwille, bizarre Laune 52 – Eine Kindheit der Zwänge 56 – Die Beethovens: Mühsamer Aufstieg, große Erwartungen 59 – Väterliche Erbschaften 64 Ein emotionales Reizklima 69 – Innere Dramen 76 – Musikalische Stimmungsschwankungen 82 – Neue Horizonte 87	
Kapitel 2 – Musik und Politik	95
Symphonie Nr. 3 Es-Dur, op. 55, »Eroica« 1805 uraufgeführt	
Kampf um Anerkennung 101 – Vom Dienstboten zum metaphysischen Künder 107 – Der süße Klang der Revolution 111 – Das Ästhetische wird politisch 114 – Titanische Dimensionen 121 – Prometheische Projektionen 129 – Tonsetzer versus Tonkünstler 135 – Werke mit Absender 139 – Der neue Traum der Unsterblichkeit 142	
Kapitel 3 – Gefährliche Liebschaften	147
Klavierstück a-Moll, WoO 59, »Für Elise« genannt, 1810	
Die Kunst der Bagatelle 153 – Liebe mit Familienanschluss 159 Enttäuschungen mit System 166 – Musikalische Liebesbotschaften 172 Die Leiden des nicht mehr ganz so jungen Beethoven 176 – Hoher Ton und tiefer Fall 182 – Die unsterbliche Geliebte 186 – Vision und Wirklichkeit 189 – Ein schwer vermittelbarer Kandidat 192 Männerfreundschaften 205	

Kapitel 4 – Die Welt als Wille und Musik 215

**Symphonie Nr. 5 c-Moll op. 67, »Schicksalssymphonie«
genannt, 1808 uraufgeführt**

Überwältigung und Gewalt 218 – Die Macht des Schicksals 224
Das Rätsel der *Fünften Symphonie* 229 – Die Schrecken des
Erhabenen 234 – Fantasieren und Komponieren 238 – Tönende
Philosophie 242 – Die *Pastorale* als Gegenentwurf zur absoluten
Musik 246 – Dramen für die hörende Fantasie 251

Kapitel 5 – Scherz, Satire, Ironie und wiederkehrende Geldnöte 255

**Alla ingharsese quasi un capriccio G-Dur für Klavier,
op. 129, »Die Wut über den verlorenen Groschen,
ausgetobt in einer Kaprixe« genannt, ca. 1795–98**

Der Preis der Freiheit 262 – Die Ökonomisierung des Soziallebens 269
Die Haut zu Markte tragen 278 – Ich-AG Beethoven 283 – Im Dschungel
des Verlagswesens 289 – Eine Messe wird zum Pokerspiel 295
Verlorene Groschen und andere Kalamitäten 302 – Der grimme
Humor eines Außenseiters 310 – Humor als Selbstbehauptung 316
Musikalischer Humor 320 – Der Jean Paul der Musik 325

Kapitel 6 – Hochamt des Humanums 333

Neunte Symphonie d-Moll, op. 125, 1824 uraufgeführt

Die Offenbarungen der Natur 340 – Glaube, Tod und Teufel 346
Götterdämmerung und Freiheitsfanal: Schillers *Ode an die Freude* 354
Späte Ernte 361 – Seid umschlungen, Millionen 370 – Nach- und
Nebenwirkungen der *Neunten* 377 – Balanceakte an den Grenzen
des musikalisch Sagbaren 387

Anhang	395
Epilog	397
Anmerkungen	398
Bildnachweis	420
Werkregister	421
Personenregister	423

Die Zitatbelege erfolgen in den Anmerkungen.

Die beiden folgenden Quellensammlungen werden jeweils im Text mit den folgenden Sigeln + Seitenzahlen zitiert.

KC – Klaus Martin Kopitz, Rainer Cadenbach, Beethoven aus der Sicht seiner Zeitgenossen, München 2009

BB – Beethoven Briefe, hrsg. von Leopold Schmidt, Hamburg 2014

Prolog

In der Arena

Um es gleich vorwegzunehmen: Abende wie diese kann er auf den Tod nicht ausstehen. Zaudernd steht er vor dem Palais Kinsky, einem prächtigen vierstöckigen Gebäude, dessen Dach weiß schimmernde Skulpturen krönen. Unaufhörlich rollen elegante Equipagen heran, Pferdegetrappel und Stimmengewirr erfüllen den Vorplatz des Palais. Durch das wuchtige Barockportal, flankiert von zwei monströsen Karyatiden, strömt die Crème der Wiener Gesellschaft, um dem mit Spannung erwarteten Klavierduell des heutigen Abends beizuwohnen. Das heißt, es wird wohl eher eine unterhaltsame Hinrichtung werden. In jedem Falle aber ein ungleicher Kampf. Der berühmte Abbé Joseph Gelinek, seines Zeichens Pianist, Komponist und Kaplan in fürstlichen Diensten, tritt an diesem 21. Juni 1798 gegen einen gewissen Ludwig van Beethoven an. Ludwig – wer? Genau. Keiner kennt ihn, niemand hält für möglich, irgendein Nobody könnte den gefeierten Gelinek übertrumpfen. »Diesen fremden Clavieristen wollen wir zusammenhauen«, hat der Abbé schon im Vorfeld getönt. Für den klavierspielenden Theologen steht das Ergebnis des Duells bereits fest.

Für Beethoven auch – falls er überhaupt teilnimmt. Noch immer verharrt er unschlüssig vor dem Palais Kinsky. Warum hat er sich bloß auf dieses unwürdige Schauspiel eingelassen? Die überaus beliebten Pianistenwettbewerbe sind eine Beleidigung für seine empfindsame Künstlerseele. Schließlich ist er Komponist und keine Zirkusattraktion. Ohnehin fühlt er sich fehl am

Platz. Das hier ist nicht seine Welt – der Wiener Hochadel mit all dem Prunk und dem gezierten Gehabe. Viel lieber würde er daheim am Klavier sitzen. Oder im Wirtshaus, bei Blutwurst mit Kartoffeln, einem seiner Leibgerichte (siehe KC, S. 537). Noch lieber wäre er jedoch in Paris, der Stadt der glorreichen Revolution. Dort hat man kurzen Prozess gemacht mit den Privilegien, die dem Adel qua Geburt, nicht etwa durch besondere Verdienste zufallen. Im Namen von Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit wurde die Adelskaste liquidiert. Seitdem hallt die Marseillaise durch Europa, ein unüberhörbarer Abgesang auf die alten Herrschaftsverhältnisse. Nur in Wien tun mal wieder alle so, als sei nichts gewesen.

»Solange der Österreicher noch braun's Bier und Würstel hat, revoltiert er nicht«, murmelt Beethoven (BB, S. 8). Aber solange ich mir jeden Groschen sauer verdienen muss, fügt er innerlich hinzu, bleibt mir wohl nichts anderes übrig, als in die Arena zu steigen und mich entsprechend auszustaffieren, auch wenn es schade um das Geld ist. Allein die schwarzen Seidenstrümpfe haben ihn einen ganzen Dukaten gekostet.

Widerstrebend schließt er sich dem Gästestrom an, der sich gemessen in den Innenhof des Palais schiebt. Verflucht, das Leben in Wien ist kompliziert und teuer. Einer seiner Gönner, Fürst Lichnowsky, hat ihm vor Kurzem angeboten, mittags stets bei ihm zu speisen. Aber da müsste man ja jeden Morgen feine Kleidung anlegen und eigens den Barbier kommen lassen. Natürlich hat Beethoven abgelehnt.

Während er die Marmortreppe des üppig mit Stuck verzierten Stiegenhauses hochschreitet, vorbei an livrierten Dienern und mannshohen Kandelabern, ballt er unwillkürlich die Fäuste. Niemand ahnt, wie sehr er es verabscheut, sich in Gesellschaft am Klavier zu produzieren. Besonders wenn man ihn dazu drängt. So wie neulich bei einem Empfang des Fürsten Lichnowsky.¹

Die Schwiegermutter des Fürsten, die alte Gräfin Thun hat sogar auf den Knien vor ihm gelegen und gefleht, er möge doch etwas spielen (siehe KC, S. 60). Gänzlich unbeeindruckt ist er in seiner Sofaecke sitzengeblieben und hat der untröstlichen Dame eine Abfuhr erteilt. In seiner Situation ist das in etwa so absurd, als würde sich ein Meisterkoch weigern, seine kulinarischen Kreationen zu servieren. Aber muss er sich deshalb gleich zum musikalischen Lakaian degradieren lassen?

Nein, er will nicht mehr vorgeführt werden wie ein dressiertes Äffchen. Von frühester Kindheit an wurde er vom Vater ans Klavier geprügelt, musste bis spät in die Nacht seine Exerzitien treiben und schon als Halbwüchsiger vor Publikum konzertieren. Dennoch hat es nicht geklappt mit dem Wunderkind-Coup. Ein Kinderstar wie Mozart ist er keineswegs geworden, dafür ein brillanter Pianist, der noch dazu glänzend improvisieren kann. Es war seine erste Revolte gegen den Vater. Statt das vorgegebene Repertoire zu üben, hat er eigene Melodien erfunden, mit neuen Klängen experimentiert. Und noch immer spürt er die väterlichen Ohrfeigen auf den Wangen, wenn er zu »fantasieren« wagte.

Paradox genug: Genau dieses »Fantasieren« könnte jetzt sein Ticket zum Erfolg werden. Er weiß es. Er hat es unzählige Male erprobt, schon damals in Bonn, als er noch in der Hofkapelle diente. Wenn er improvisiert, spielt er auf der Klaviatur der Gefühle, und sein Publikum liegt ihm zu Füßen: Weinen, Schluchzen, Jubel, alles ist möglich. Und er? Lacht sich heimlich ins Fäustchen.

In der Prunketage des Palais angekommen, späht er durch die geöffnete Tür des Musiksaals. Angeregtes Geplauder hallt durch den hohen ovalen Raum, nur leicht gedämpft durch rotseidene Tapeten und schwere Samtportieren. Das Rascheln kostbarer Roben mischt sich mit dem Klirren von Gläsern, es riecht nach

Puder, Parfums und nobler Herablassung. Letzteres wird sich gleich ändern: durch Ludwig van Beethoven, über dessen kometenhaften Aufstieg am Wiener Musikhimmel Gott und die Welt redet. Nun ja, reden würde, wenn da nicht die lästige Konkurrenz wäre.

»Die hiesigen Klaviermeister sind meine Todfeinde« (BB, S. 6f.), hat Beethoven unlängst einer Freundin aus Bonner Tagen geschrieben. Was ihn besonders wurmt: Wenn er bei solchen Wettbewerben eigene Werke zum Besten gibt, stehlen ihm seine Konkurrenten die besten musikalischen Ideen und brüsten sich am nächsten Tag damit. Verhindern kann er das nicht, denn die Duelle folgen einem festen Reglement: Zuerst spielen die Kontrahenten jeweils eine eigene Komposition, danach folgt ein frei improvisiertes Stück, in der dritten Runde muss man dann ein Werk des Gegners spielen. Aber Beethoven weiß schon, wie er seinen mediokren Mitbewerbern demnächst ein Schnippchen schlagen wird: mit seinen Variationen über »Se vuol ballare« aus Mozarts *Figaro*. Dafür braucht man nahezu aberwitzige virtuose Fähigkeiten, an denen seine Konkurrenten fraglos scheitern werden.

Verstohlen hält Beethoven Ausschau nach Abbé Gelinek, dem Musiklehrer und Hauskaplan des Gastgebers Fürst Kinsky.² Der Theologe gilt als kunstfertiger Klavierspieler, komponiert Gefälliges für den breiten Publikumsgeschmack und soll ein begabter Improvisateur sein. Aber gemacht. Bisher hat Beethoven noch keinen Pianisten erlebt, der ihm das Wasser reichen könnte. Sicher, es gibt durchaus Kollegen, die es an Fingerfertigkeit mit ihm aufnehmen können, doch da ist dieses gewisse Etwas, das ihnen fehlt: die Gabe, ihre Zuhörer in den Bann zu schlagen, sie zu berühren, zu überwältigen. Man braucht ein gutes Gespür für effektvolle Kontraste, von donnernden Läufen bis zu zart be-seelten Kantilenen, und man braucht einige Erfahrung mit den

Reaktionen des Publikums. Beethovens Talente als Don Juan mögen sich in Grenzen halten, aber wie man mit Musik verführt, das weiß er besser als jeder andere. Er gibt sich einen Ruck. Also schön, bring sie zum Weinen, bring sie zum Jubeln, begeistere sie.

Beethoven ist bereit. Falls alles läuft wie erhofft, wird ihm dieser Abend reiche Kompositionsaufträge einbringen, und er wird sich eine anständige Wohnung leisten können und ein besseres Klavier mieten und ... In diesem Moment entdeckt er einen hochgewachsenen hageren Herrn mit etwas strengen Gesichtszügen, dessen enge schwarze Halsbinde ihn als Theologen ausweist. Das muss Gelinek sein. Fast aristokratisch wirkt er mit seiner Adlernase und dem forschenden, selbstgewissen Blick. Für einen Mann Gottes sind seine Umgangsformen bemerkenswert geschmeidig. Beflissen verteilt er Handküsse an die Damen und begrüßt seine männlichen Fans mit formvollendeten Verbeugungen.



Abb. 1 Joseph Gelinek
(1758–1825)

Auf der Stelle fühlt sich Beethoven unbehaglich. Verglichen mit diesem smarten Gelinek ist sein Auftreten linkisch, das weiß er nur zu gut, und sein Spiegel verrät wenig Schmeichelhaftes. Die kugelartig gewölbte Stirn, die vorspringende Kinnpartie mit den wulstigen Lippen und der pockennarbige dunkle Teint haben ihm als Kind manche Hänselei eingetragen. Einen Mohren nannten ihn die anderen Kinder. »O Gott, was ist man geplagt, wenn man ein so fatales Gesicht hat wie ich« (BB, S. 100), hat er vor Kurzem einem Freund gestanden.

Sei's drum. Im Grunde ist ihm sein äußeres Erscheinungsbild vollkommen gleichgültig. Unmittelbar nach seiner Ankunft in Wien hat er noch einen Termin beim Perückenmacher vereinbart, weil Perücken zum höfischen Style gehören und auch sein Lehrer Haydn so ein Ding trug. Mittlerweile pfeift Beethoven auf derartige habituelle Albernheiten. Sie passen einfach nicht zu seiner revolutionären Gesinnung. Wer trägt denn in Paris noch Perücken? Sollen sich die vornehmen Wiener Herrschaften doch das Maul zerreißen, weil er mit wirrem Haar auftritt, kaum gebändigt durch Kamm und Schere. Ein Beethoven passt sich nicht an. Ein Beethoven hat andere Qualitäten, und die wird er heute unter Beweis stellen.

Ein Raunen geht durch den Raum. Aha, da kommt er anmarschiert, Abbé Gelinek, der Herausforderer. Pass mal auf, du Jungspund, signalisiert seine angriffslustige Miene, das ist ein Heimspiel für mich, mit dir werde ich im Handumdrehen fertig.

Nicht nur Beethoven nimmt die unausgesprochene Kampfansage wahr. Nach und nach verstummt das Geplauder ringsum, es wird still im Saal. Neben dem geöffneten Flügel nimmt Fürst Ferdinand Johann Nepomuk Kinsky von Wchinitz und Tettau Platz, eine imposante Erscheinung in goldbetresster Galauniform. Wohlwollend nickt er Beethoven zu. Der weiß plötzlich nicht, wohin mit den Händen. Wenn er doch nur schon am Flügel

säße, da würde alle Befangenheit von ihm abfallen. Doch dieser vermaledeite Abbé denkt gar nicht daran, ihn so rasch zu erlösen. Sehr von oben herab lässt er seinen jungen Kontrahenten wissen, dass das Reglement geändert wurde: Er wird als Erster spielen und ein Thema vorgeben, über das Beethoven anschließend improvisieren soll.

Ob der Abbé weiß, was er da tut? Offenbar hat dieser aufgeblasene Kerl keinen Schimmer. Es kostet Beethoven einige Mühe, seine klammheimliche Genugtuung zu verbergen. Die Improvisation ist sein Joker, diese Entfesselung aller musikalischen Kräfte. Nein, Gelinek hat keine Ahnung, was ihm blüht. Mit einem gönnerhaften Lächeln wendet er sich ab, nimmt am Flügel Platz und beginnt zu spielen. Beethoven kann es kaum erwarten, dass das kümmerliche Stückchen endet. Sein musikalisches Gedächtnis ist enorm; mit allergrößter Leichtigkeit kann er jede beliebige Musik memorieren und auf dem Klavier wiedergeben. Deshalb hat er alles im Kopf, als die Vorstellung endlich vorbei ist. Vor allem aber denkt er Gelineks Thema schon weiter, die Modulationen, die rhythmischen Varianten, als er zum Flügel schreitet. Dieser vorwitzige Kaplan kann sich auf etwas gefasst machen. Ohne zu zögern, legt Beethoven los.

Was anschließend passiert, ist dermaßen sensationell, dass es im Zeitalter von Facebook, Twitter, Instagram sofort viral gegangen wäre; und zweifellos hätte das Video mit Beethovens Performance unzählige Likes eingeheimst. Doch wir befinden uns in den Neunzigerjahren des 18. Jahrhunderts, Neuigkeiten verbreiten sich analog.

Am nächsten Tag erscheint Abbé Gelinek bei Familie Czerny. Der Vater ist ein stadtbekannter Virtuose, sein Sohn Carl ein hoffnungsvoller junger Pianist (er wird eine Klavierschule sowie Etüden schreiben, die noch manchem Klavierschüler heutiger Tage den Schweiß auf die Stirn treiben). Selbstverständlich brennen

beide Czernys darauf, zu erfahren, wer den Sieg des Duells, davongetragen hat.

»Oh, an den gestrigen Tag werde ich denken!«, stöhnt Gelinek sichtlich niedergeschlagen. »In dem jungen Menschen steckt der Satan. Nie hab ich so spielen gehört! Er fantasierte auf ein von mir gegebenes Thema, wie ich selbst Mozart nie fantasieren gehört habe. Dann spielte er eigene Kompositionen, die im höchsten Grade wunderbar und großartig sind, und er bringt auf dem Klavier Schwierigkeiten und Effekte hervor, von denen wir uns nie haben etwas träumen lassen!«

Einigermaßen verwundert erkundigt sich Vater Czerny nach dem Namen des Musikers, und Gelinek knurrt: »Er ist ein kleiner, hässlicher, schwarz und störrisch aussehender Mann, den der Fürst Lichnowsky vor einigen Jahren aus Deutschland hergebracht, um ihn bei Haydn, Albrechtsberger und Salieri die Komposition lernen zu lassen, und er heißt Beethoven.«

Einleitung

Der Nonkonformist

Das Leben Ludwig van Beethovens gleicht mancher Rockstarexistenz heutiger Tage: schwierige Kindheit, rebellisches Künstlertum, provokatives Auftreten – dennoch reißen sich alle um ihn. Er ist das erste *enfant terrible* der Musikgeschichte, das Zugang zu höchsten Kreisen hat. Ein Mann, der Freund und Feind düpiert, der die richtigen Leute kennt und die falschen Frauen liebt. Wohltemperiert ist so gar nichts an diesem Komponisten. Er führt ein Leben auf der Überholspur, leidenschaftlich, arbeitsbesessen, selbstzerstörerisch. Sogar sein trauriges Ende ähnelt dem mancher Rockstars: Ein körperliches Wrack und der Alkoholsucht tief erlegen, stirbt Beethoven mit gerade mal sechsundfünfzig Jahren.

Parkettgeschmeidigkeit war ihm nie zu eigen. Sein eruptives Wesen, seine Launen, auch der »grobkörnige Humor«³ eignen sich wenig für die Sphäre adeliger Salons. Und doch findet er genau hier sein Karrieresprungbrett, als er 1792 nach Wien übersiedelt. Beethoven brilliert mit Improvisationen, die alles Dagewesene übertreffen. Großzügig sieht man über seine ruppigen Umgangsformen, sein nachlässiges Äußeres hinweg. Er wird weitergereicht, lernt wichtige Multiplikatoren und spendable Mäzene kennen. Innerhalb kurzer Zeit spielt sich der begnadete Pianist aus der rheinischen Provinz in die erlauchtesten Adelspaläste der Donaumetropole hoch.

Ein Außenseiter ist er von Anfang an. Früh fällt sein unbeherrschtes Wesen auf; die soziale Tugend der Höflichkeit bleibt

ihm weitgehend fremd. Man habe ihn mit Gewalt über die Gepflogenheiten in Adelskreisen belehren wollen, erzählt sein Freund Ferdinand Ries. Welch fruchtloses Unterfangen. Warum soll er sich auch der Etikette fügen? Über sein ungehobeltes Auftreten wird nonchalant hinweggesehen, schließlich ist er so etwas wie eine Trophäe, mit der sich der Adel nur zu gern schmückt.

Ohnehin sind die überkommenen gesellschaftlichen Hierarchien ein Ärgernis für Beethoven. In seiner Geburtsstadt Bonn hatte er in Kreisen verkehrt, die sich für die Aufklärung begeisterten. Das Feudalsystem nimmt er im Hinblick auf erhofftes Mäzenatentum zähneknirschend hin. Seine Servilität aber, in Bittbriefen an Grafen, Fürsten und Könige zur Schau gestellt, ist nur noch Ornament, keine Frage klassenbedingten Respekts mehr. Die meisten dieser Adelligen betrachtet er als »bloße Instrumente, worauf ich, wenn's mir gefällt, spiele«. Oder, noch deutlicher: »Ich taxiere sie nur nach dem, was sie mir leisten« (BB, S. 17).

Woher nimmt er diese Chuzpe? Neben einem gut ausgeprägten Ego gibt es einen weiteren Grund: sein Sendungsbewusstsein. Der gesellschaftlichen Elite seiner Zeit setzt Beethoven die Kategorie des Geistesadels entgegen. Ihn beflügelt die Gewissheit, eine ethische Verantwortung zu tragen, die der in Dekadenz erstarrte Wiener Adel nicht einmal mehr ansatzweise für sich reklamiert. Pragmatisch betrachtet, komponiert er für Auftraggeber, in Wahrheit hat er Höheres im Sinn: »Nie von meiner ersten Kindheit an ließ sich mein Eifer, der armen leidenden Menschheit mit meiner Kunst zu dienen, mit etwas anderm abfinden.«⁴ Er ist nicht nur ein musikalischer Dienstleister, er hat eine Mission.

Ohne seine an der Französischen Revolution geschulten Überzeugung einer grundsätzlichen Gleichheit aller Menschen wäre dieses Selbstverständnis unmöglich gewesen. Vor allem aber

elektrisiert ihn die Idee der Freiheit, für die er hohe Risiken eingeht. Kein bedeutender Komponist vor ihm hat sich an einer frei flottierenden Existenz versucht. Als Musiker verdingte man sich in einer Hofkapelle, mit etwas Glück und solidem Können ergatterte man einen Kapellmeisterposten. Beethoven geht den schwierigeren Weg. In den zaghaften Anfängen eines bürgerlichen Musikbetriebs und sehr lange vor juristisch einklagbaren Urheberrechten ist das ein Wagnis, das ihn immer wieder in finanzielle Nöte stürzen wird.

Die hart errungene Unabhängigkeit korrespondiert mit einer nie da gewesenen künstlerischen Freiheit. Zwar adaptiert er mühelos die musikalischen Strömungen seiner Epoche und studiert fast ein Leben lang die Prinzipien des Kontrapunkts, dennoch setzt er sich immer wieder über gängige ästhetische Leitlinien hinweg. Mozarts Musik sei lediglich ein Versuch gewesen, die Konvention zu überlisten, erst Beethoven habe gewagt, so zu komponieren, wie er wollte, urteilt Adorno.⁵ Alfred Brendel, der als erster Pianist Beethovens gesamtes Klavierwerk einspielte, formuliert es radikaler. Diderot paraphrasierend, attestiert er Beethoven die Verwandtschaft des großen Künstlers mit dem großen Verbrecher – beide missachteten Regeln und Gesetze.⁶

Heute fasziniert gerade das Unangepasste dieser Künstlerexistenz. Im Zeitalter gesellschaftlichen Anpassungsdrucks entfaltet Beethoven, der Nonkonformist, eine umso größere Anziehungskraft. Nicht als Held, vielmehr als Antiheld. Doch im Laufe der Zeit erstarrte er zum Monument, hinter dem der Mensch verschwand. Und damit, leider, auch die Neugier auf diesen unbequemen, unkonventionellen, teilverrückten Künstler. Kaum jemand spricht heute über Beethovens derbe Scherze, sein notorisches Querulamentum oder über die Schlitzohrigkeit, mit der er manche Werke gleich mehrfach verkaufte. Wer weiß schon, dass er selig verzweifelte Liebesbriefe im *Werther*-

Tonfall verfasste, aber nicht multiplizieren konnte? Dass er in Wien fast siebzimal die Wohnung wechselte, aber von einem Leben als Bauer träumte? (Siehe BB, S. 21.) Dass er sich mit dem Hinduismus und der Überwindung jeglicher Leidenschaften beschäftigte, seine Köchin aber schon mal mit faulen Eiern bewarf? Er steht auf einem Sockel. Das hat er nicht verdient. So wenig wie das höfliche Desinteresse an einem sogenannten Klassiker, über den man alles zu wissen glaubt.

»Beethoven? Ernsthaft?« Diese Frage wurde mir in den vergangenen vier Jahren des Öfteren gestellt. Die guten Ratschläge reichten von der Mahnung, ein Buch über Beethoven dürfe auf keinen Fall kultische Denkmalspflege betreiben, bis zur dringend erbetenen Klärung der Schicksalsfrage, ob er homosexuell gewesen sei. Zwei Einlassungen, die wenig über Beethoven, einiges jedoch über den Zeitgeist verraten. In der Tat: Keinen anderen Komponisten hat man derart überhöht wie Beethoven, sei es als Mythos der tragisch gefärbten prometheischen Figur, sei es im Namen naiver oder politisch motivierter Heldenverehrung. Die Entstellungen des Mozartbildes bis in die jüngste Zeit hinein taten ein Übriges, um die Beethovenbüste umso kantiger zu modellieren: Mozart, der infantil-genialische Narr, Beethoven, der ernsthaft-düstere Kämpfer. Auch wenn es sich um Stereotype handelt, sonderlich gut ist Beethoven dieser konstruierte Gegensatz nicht bekommen. Gesellschaftliche Identität, stellt Nietzsche fest, lasse sich an der jeweiligen Form des kulturellen Gedächtnisses ablesen. So ist es denn kein Zufall, dass ein angeblich kindisch verspieltes Glückskind zurzeit höhere Sympathiewerte einfährt als ein angeblicher Misanthrop mit unangenehm heroischem Gestus. (Dementsprechend wird ein weltweit erfolgreicher Beethovenfilm, der auch nur annähernd mit Miloš Formans fulminanter *Amadeus*-Groteske konkurrieren könnte, wohl noch lange auf sich warten lassen.)

Der Vergleich zuungunsten Beethovens begleitet die gesamte Rezeptionsgeschichte. Denn die oft beschworene Dreifaltigkeit Wiener Klassik – Haydn, Mozart, Beethoven – täuscht. Mozart schien noch ein musikalisches Äquivalent der Aufklärung zu sein: ausgewogen, klar, proportioniert. Man lobte seine Musik für die elegant gezähmten Affekte und registrierte erleichtert, dass die genialische Einbildungskraft stets durch kompositorische Vernunft gezügelt blieb. Demgegenüber wirkte Beethoven wie ein Vertreter der Gegenaufklärung: ungezähmt, widerspruchsvoll, ja verworren. Die Leipziger *Allgemeine Musikalische Zeitung* nannte ihn unverständlich und finster. Bei Beethoven, unkte das Fachblatt, gingen Ebenmaß und Erhabenheit im »fortwährenden Tumult aller Instrumente« unter.⁷

So mancher fühlte sich durch Beethoven geradezu bedroht. Das dunkle Erbe der Musik, ihre Herkunft aus orphischer Magie, gefährlichem Sirenenengesang, wenn nicht schamanischer Ekstase, schien durch die Zuchtmeister musikalischer Regelwerke längst in zivilisierte Bahnen gelenkt. Demgegenüber musste Beethoven wie ein Rückfall in unzivilisiertes Chaos wirken. Nach der Uraufführung der *Eroica* sprachen Kritiker von einer »wilden Phantasie«, die sich »ins Regellose« verliere. Daher lautete der wohlmeinende Rat eines Rezensenten: »Die Sinfonie würde unendlich gewinnen, wenn sich Beethoven entschließen wollte, sie abzukürzen und in das Ganze mehr Licht, Klarheit und Einheit zu bringen.«⁸

Die Lichtmetaphorik verweist auf das Jahrhundert des Enlightenment, der Aufklärung, die Kritik auf das, was viele Zeitgenossen empfanden: Man war von Beethovens hochemotionaler Musiksprache schlicht überfordert. Während sich das Publikum für die Gefühlskaskaden seiner Klavierimprovisationen begeistern konnte, ernteten seine Symphonien oft Unverständnis. Unüberschbar kollidierte das Ideal spätaufklärerischer

Klassizität mit der noch jungen Genieästhetik. Als der junge Mendelssohn Bartholdy dem Geheimen Rat von Goethe eine Klavierfassung der *Fünften Symphonie* vorspielte, entfuhr dem Dichter der halb begeisterte, halb erschrockene Ausruf: »Man möchte sich fürchten, das Haus fiele ein!«

Weit mehr als die atmende Stille langsamer Klaviersonaten-sätze oder die filigranen Konstrukte seiner späten Streichquartette stand von jeher das Vorwärtsdrängende, Machtvolle seiner Musik im Blickpunkt. Ein Reizthema. Die entrüsteten Reaktionen sind längst Legende. Mit Grausen wandte sich Berlioz von der *Eroica* ab, die er »haarsträubend« nannte, einen »furchtbaren Krach.« (Später verwandelte er sich in einen großen Verehrer und Propagator des Komponisten, was ihm den Titel »Lordsiegelbewahrer Beethovens« eintrug.) Heine sprach von einer »Vernichtung der Natur«, die ihn »mit Grauen« erfülle.⁹ Ravel führte wiederum Mozart gegen Beethoven ins Feld: Ganz im Mozartschen Sinne solle Musik »leicht und brillant und nicht auf Tiefsinn und dramatische Wirkungen hin bedacht« sein¹⁰. Im Jahre 1913 schrieb der amerikanische Kritiker und Schriftsteller James Huneker: »Beethovens Musik ist nicht schön. Er ist dramatisch, mächtig, ein Sturmmacher, ein Gewitterbändiger; aber seine Sprache ist die eines ichbezogenen Egoisten. Er ist der Vater aller Größenwahnsinnigen.«¹¹

Heute weckt Beethoven wohl kaum noch derartige Ablehnung, zuverlässig aber Vorbehalte. Die Leidensmetaphorik, mit der man sein Schaffen zunehmend verklärte, brachte der Musik-schriftsteller Ludwig Rellstab 1824 auf die Formel: »Ich heiße Mozart den belvederischen Apoll, Beethoven den Laokoon der Musik.«¹² Doch die bis zum Überdruß wiederholten Floskeln von Leiden, Kampf und Sieg lösten spätestens nach dem Zweiten Weltkrieg massives Unbehagen aus. Waren Beethovens Symphonien, dirigiert von Furtwängler, nicht die Durchhaltungsmusik

gebildeter Stände der Nazizeit gewesen, so wie Zarah Leanders »Davon geht die Welt nicht unter« fürs breite Kinopublikum? Warum eignete sich ausgerechnet Beethoven als »Nationalheld deutscher Tonkunst«, der ab 1934 qua Volksempfänger gleichsam flächendeckend unter die Leute gebracht wurde? Warum widmete ihm die Reichsmusikkammer zahllose Veranstaltungen wie 1938 das Beethovenfest in Bald Wildbad für ausgewählte Mitglieder von HJ und BDM? Und warum wünschte sich Hitler 1942 die *Neunte Symphonie* zum Geburtstag?

Da half es auch nichts, dass mehrfach angemerkt wurde, insbesondere Beethovens *Neunte* sei ein Passepartoutwerk. Sie erklang bei Stalins Verkündung einer neuen Verfassung im Jahre 1936, bei der Siegesfeier nach dem Sechstagekrieg 1967 in Tel Aviv, stieg bald darauf zur Europahymne auf, begleitete den Wiedervereinigungstaumel in Berlin und verlieh der Amtseinführung Macrons einen feierlichen Rahmen. Dennoch, die politische Instrumentalisierung im Dritten Reich wurde zum unauslöschlichen Makel. Missbrauch schützt vor übler Nachrede nicht.

Mozart hingegen blieb immer unverdächtig. Zu leicht, zu heiter, allzu dramafrei schien er zu sein, um ihn wie Beethoven zum »schwergeprüften Schicksalskürnder« zu stilisieren. Diese Formulierung wählte 1939 der nationalsozialistische Musikforscher Erwin Wurm. Der hörte auch gleich die wehertüchtigen Nebenwirkungen heraus: Beethovens »amor fati« spreche zu Menschen, »die tapfer genug sind, Tod und Verderben ins Auge zu sehen«.¹³

Die Vereinnahmung Beethovens in den nationalen Diskurs begann bereits im 19. Jahrhundert, doch Mitte des 20. Jahrhunderts schien ihn diese Tatsache endgültig zu diskreditieren. Es existiert zwar kein vergleichbares Bonmot über Beethoven wie Woody Allens sarkastischer Quote, immer wenn er Wagner

höre, habe er das Bedürfnis, in Polen einzumarschieren; gleichwohl hielt sich der Verdacht, es könne genuin ästhetische Gründe geben, warum sich Beethovens Symphonik eben auch für demagogische Zwecke eigne. Für kollektive Begeisterung, ein perfide erzwungenes Wir. Ist es das, was Martin Geck die »Darstellung von Größe, von Schöpferkraft und Raumeroberung« nennt?¹⁴ Oder »die Erziehung zum heroischen Charakter im Menschen«, die Schostakowitsch 1952 anlässlich einer Beethovenrede in Ost-Berlin konstatierte?

Dass die Vorbehalte nicht allein musikalischer Natur sein könnten, geht Strawinsky auf, als er im Jahre 1924 die Klaviersonaten Beethovens neu für sich entdeckt. »In unserer frühen Jugend hatte man uns mit diesen Werken überfüttert, indem man uns gleichzeitig Beethovens berühmten ›Weltschmerz‹, seine ›Tragödie‹ und all jene Gemeinplätze aufdrängte, auf denen man sich seit einem Jahrhundert tummelt«, erzählt er rückblickend.¹⁵ Erst von solch mythischen Schlacken befreit, konnte sich Strawinsky den Sonaten auf sachliche Weise nähern und Beethoven als »souveränen Herrn des Instruments« kennenlernen: »Die einen komponieren Musik für Klavier, die anderen Klaviermusik. Beethoven gehört entschieden zu dieser zweiten Kategorie.« Eine frühe Ehrenrettung.

In den Siebziger- und Achtzigerjahren des vergangenen Jahrhunderts nahm die Entmythologisierung Beethovens dann kräftig Fahrt auf. Allerdings warnte Hans Heinz Eggebrecht davor, seine Musik »von ihrer bisherigen Rezeption zu trennen und freizusprechen«. Rainer Cadenbach, wie Eggebrecht Musikwissenschaftler, pflichtete ihm bei: Musik sei »nur zur Hälfte Notentext, Werk und historisches Faktum – die Wirkungsgeschichte der Musik Beethovens gehört zu ihr selbst«.¹⁶ Einig war man sich darüber, dass der Mythos Beethoven dekonstruiert werden müsse. Nur keine falsche Ehrfurcht.

Ich gehöre einer Generation an, die diese Ehrfurcht – ganz so falsch würde ich sie keineswegs nennen – noch kannte. In jungen Jahren empfand ich es als Tabubruch, wenn Charles M. Schulz, der Erfinder der *Peanuts*, eine Comicfigur namens Schroeder auftreten ließ, der sattsam bekannte Beethovenohrwürmer in seinen winzigen Flügel hämmerte. Vollends, als ich zum ersten Mal *Roll over Beethoven* hörte, Chuck Berrys ironische Abrechnung mit dem Klavierstundenrepertoire, packte mich ein gewisses Unbehagen. Kein Wunder. In einem musischen Pfarrhaus aufgewachsen, bedeutete klassische Musik für mich jene »holde Kunst«, der Schubert in seinem berühmten Lied dankt: beheimatet in einer höheren Sphäre, geschaffen, um sinnstiftend zu wirken. Im von Schubert vertonten Gedicht Franz von Schobers heißt es: »Oft hat ein Seufzer, deiner Harf' entflossen, / Ein süßer, heiliger Akkord von dir / Den Himmel besserer Zeiten mir erschlossen.«

Für meine Eltern war das mehr als sentimentalische Poesie. Meine Mutter nahm klassische Gesangsstunden, als Bomben auf ihre Heimatstadt fielen. Mein Vater – er trug Goethes *Faust* in der Uniformjacke, als man ihn siebzehnjährig an die Ostfront schickte – wurde während seiner Dresdner Lazarettaufenthalte in klassische Konzerte geführt, bei denen vorzugsweise Beethoven erklang. Zu dieser Zeit wirkten Elly Neys markige Worte bereits wie purer Hohn, dass die Soldaten »durch das Erleben Beethovenscher Musik mitten im Kampfgeschehen stark berührt und gepackt werden von der unverletzten Darstellung des ewigen Gesetzes, welches ihren fanatischen Kampf- und Siegeswillen stärkt.«¹⁷ Meine Eltern hofften nur noch »auf den Himmel besserer Zeiten«, und die Musik schien ein Versprechen darauf zu sein.

Solche Erfahrungen prägen. Auch die Erziehung. Als mir meine Eltern in gut protestantischer Pfarrhausstradition Klavier-

und Geigenunterricht ermöglichten, taten sie dies, weil sie an das parareligiöse Erhobenwerden durch Musik glaubten. Ob ich die *Pathétique* auf dem Klavier spielte oder die *Frühlingssonate* auf der Geige, stets vermittelten sie mir den Eindruck, ich befände mich in einer sakralen Zone. Musik als Menschwerdung, Verwandlung, Erlösung, gerade dadurch, dass sie – Schopenhauerisch gesprochen – den »Urgrund des Leidens« auslotet.

Vielleicht klang damals auch noch die Sakralisierung Beethovens nach, die Wagner zu dem Bekenntnis »Ich glaube an Gott und an Beethoven« veranlasste, und im Hinblick auf die *Neunte Symphonie* zu dem Ausruf: »Wir glauben, Luther in seinem Zorne gegen den Papst vor uns zu sehen!«¹⁸ Sogar Parallelen zur Christusfigur waren bis weit ins 20. Jahrhundert hinein gezogen worden. Besonders plakativ tat sich der Schriftsteller Hermann Stehr im Jahre 1927 hervor. Beethoven sei »ein Gefäß des Überirdischen«, einer, »der gelitten hat, sich kreuzigen ließ, hinabgefahren ist zu den Gräbern seiner Vergangenheit, zu den Toten und dann auferstand und den Gott in sich hell und strahlend fühlte«.¹⁹ Bei Thomas Mann ergießt sich dann schon leise Ironie in diese Märtyrersymbolik. Im *Doktor Faustus* erzählt er eine Beethovenanekdote als Passionsspiel: Des Nachts findet der Komponist seine Hausangestellten schlafend vor und ruft, als sei's Gethsemane: »Könnt ihr denn nicht eine Stunde mit mir wachen?«

Ob Ehrfurcht, Entzauberung oder Analyse – in intellektuellen Milieus blieb eine reservierte Haltung zurück, wenn man nicht vorsichtshalber gleich auf Distanz ging. Sicher ist: Man wollte keine Heroen mehr. Seit den Gräueln des Dritten Reichs hatte man genug vom Heldentum. Ohnehin identifizierte man sich lieber mit Antihelden wie den Rolling Stones oder mit coolen amerikanischen Jazzstars. Musik war zum Politikum geworden. Der Konzertveranstalter Fritz Rau, Jahrgang 1930, sprach

von Jazz als »Entnazifizierung an Leib und Seele«. ²⁰ 1981, bei einer ersten Zwischenbilanz des *FAZ*-Fragebogens, ergaben die Antworten der klugen Köpfe – darunter Golo Mann, Rudolf Augstein, Hans Magnus Enzensberger – auf die Frage nach dem Lieblingskomponisten ein sprechendes Stimmungsbild. Drei- und zwanzigmal wurde Mozart genannt, vierzehnmal Bach. Beethoven musste sich den weit abgeschlagenen Platz von nur vier Nennungen mit Gershwin teilen. ²¹

Anders als die Grazie eines Mozart oder die kristalline Architektur eines Johann Sebastian Bach gerät das Verführerische von Musik leicht unter Manipulationsverdacht. Daher richtet sich die Begeisterungsbereitschaft längst auf Unverdächtiges. Hymnischer Jubel findet heute in den Arenen der Rock- und Popkonzerte statt. Wer würde noch wie E. T. A. Hoffmann schwärmen, Beethoven erzeuge in uns den »Schmerz der unendlichen Sehnsucht«, »jene Ahnung des wunderbaren Geisterreichs, in welchem der Meister herrscht«? ²² Wer würde sich noch im Bonner Beethovenhaus weinend zu Boden werfen, wie 1845 anlässlich des großen Beethovenfestes, das Robert Schumann und Franz Liszt organisierten?

Seitdem sind mehr als eineinhalb Jahrhunderte vergangen. Der kultische Beethovenenthusiasmus ist längst Geschichte, und allmählich beginnt auch der Hautgout ideologischer Kontamination zu verfliegen. Selbstverständlich – glücklicherweise, möchte man sagen – gehen die Nachgeborenen mittlerweile unbefangener mit diesem musikalischen Erbe um. Im Laufe der Generationswechsel ereignete sich allerdings ein fortschreitender Bedeutungsverlust. Beethovens Musik ist heute weithin nur noch »nice to have«, kein kollektiver Gegenstand der Verehrung oder gar der letzten Sinnstiftung mehr. So mancher betrachtet sie durchaus als Tafelsilber abendländischer Kultur, letztlich aber als Bestandteil bildungsbürgerlicher Rituale. Da und dort

grassiert sogar Überdruß. »Schau die sogenannt unsterblichen Werke: Nicht bloß lästig unsterblich sind sie fast alle, sondern scheußlich unsterblich«, sei stellvertretend Peter Handke zitiert, den musikalisch Beethoven enerviert, nicht etwa Mozart oder Bach.²³

Was in Handkes Widerwillen mitschwingt, ist der Vorwurf, mit der fortschreitenden Ökonomisierung der Hochkultur gehe eine sinnentleerte Traditionspflege einher. Diese These vertrat vor allem Adorno mit seiner Philippika gegen die Ausverkaufspraktiken der Kulturindustrie, den »Fetischcharakter der Musik und die Regression des Hörens«. Seine Argumentation gipfelte in der Unterstellung, dass »die Kulturgüter eben durch ihre Pflege in Schlechtes sich verwandeln«²⁴. Im Hinblick auf Beethovens *Missa solemnis* sprach Adorno von der »Aura beziehungsloser Verehrung«. Doch selbst die hat sich inzwischen verflüchtigt. Und mit der verehrungsvollen Haltung verschwand tendenziell auch das leidenschaftliche Interesse, die Lust an der Entdeckung des Gehalts jenseits klingender Oberflächen.

Heute gehört Beethoven gleichsam unterschiedslos zum musikalischen Environment, als jederzeit verfügbare Klangkulissee, per Youtube oder Streamingdienst nur einen Klick entfernt. Die technische Verfügbarkeit klassischer Musik entzauberte deren Aura in einem Maße, das selbst Walter Benjamin nicht hätte prophezeien können. Daher erleben wir heute einen mehr oder weniger höflichen Respekt, aber auch mangelnde Neugier auf das scheinbar allzu Vertraute, allzu Selbstverständliche. Jüngst vermeldete die Deutsche Orchestervereinigung einen signifikanten Rückgang traditioneller Symphoniekonzerte; stattdessen biete man nun deutlich mehr Veranstaltungen an ungewöhnlichen Orten sowie musikpädagogische Formate an.²⁵ Sprach Arnold Gehlen Anfang der Sechzigerjahre noch von der Kommentarbedürftigkeit zeitgenössischer Kunst, so scheint jetzt die

klassische Musik einiger Kommentare zu bedürfen – auch und gerade Beethoven.

Aus solchen Überlegungen heraus reifte die Idee zu diesem Buch. So nahbar Beethoven heute scheinen mag: Entdecken, erfassen und, ja, sogar genießen können wir seine Musik erst, wenn wir das Atemberaubende darin wahrnehmen, die Signatur ästhetischen Wagemuts, auch und gerade in den verhaltenen, intimen Momenten. In die Hörerfahrungen von Beethovens Zeitgenossen können wir uns freilich so wenig zurückversetzen, wie wir Picassos *Demoiselles d'Avignon* mit den schockierten Augen eines Betrachters von 1907 wahrnehmen können. Sofern man sich aber auf Beethovens künstlerische Programmatik einlässt, auf die sozialen Konstellationen, die politischen und geistesgeschichtlichen Hintergründe, auch auf seine Person, wandelt sich das Hörerlebnis. Um es salopp auszudrücken: Der Kontext macht die Musik. Dann erlebt man sie möglicherweise neu. Als berührendes, zuweilen erschütterndes Ereignis, als reflektierten, oft hart erkämpften Wohlklang; als kühn kalkulierte Dissonanz, Befreiungsschlag, politisches Statement, nicht zuletzt als Zeugnis eines umwerfenden Sinns für Humor.

Aber ist es überhaupt gestattet, über rein strukturelle Merkmale hinaus derartige Gehalte zu extrapolieren? Dagegen spräche die These »absoluter Musik«, die vor inhaltlichen Überfrachtungen warnt und einen rein musikimmanenten Zugang nahelegt. Gerade Beethoven ist jedoch ein Beispiel dafür, dass wir Musik eben nicht nur analog zu einem besonders gelungenen Zahlenpiel wahrnehmen, wie Leibniz mutmaßte.²⁶ Vielmehr beschert uns Beethoven den symptomatischen Widerspruch autonomer Musik: Sie hat sich weitgehend vom Text emanzipiert und somit von konkreten Inhalten befreit, zugleich erhebt Beethoven erstmals den Anspruch, Ideenkunstwerke zu erschaffen, die folglich einer Exegese bedürfen.

Wahr ist aber auch: Nur zu oft hat das Erkenntnisinteresse die Resultate vorweggenommen. Das ist einer der Gründe, warum man über die Interpretationsfähigkeit der Instrumentalmusik und speziell derjenigen Beethovens bis zum heutigen Tag diskutiert. Eindrücklich in Erinnerung geblieben sind mir die Seminare des Musikwissenschaftlers Vladimír Karbusický, in denen er die Theorie der musikalischen Semiotik auf Beethoven anwandte: Musik als Sprache mit exakt dechiffrierbaren Zeichen. Allerdings kam es immer wieder zu peinlichen Pausen, wenn ein unbedarfter Student es wagte, von »Ergriffenheit« oder gar »Überwältigung« zu sprechen. Constantin Floros hingegen, auch ihn erlebte ich während des Studiums, spürte im Rahmen der musikalischen Hermeneutik »verschwiegenen Programmen« nach, flankiert durch ideengeschichtliche Forschungen. Doch wie exakt, wie präzise sind solche Verfahren? Werden sie Beethoven gerecht? Oder filtert man nur heraus, was man ohnehin schon weiß?

Dass es keine Exitstrategie aus dem hermeneutischen Zirkel gibt, zeigt eine Formulierung Gadamers, der Hermeneutik als einen »fortgehenden Prozess der Verständigung der Menschheit mit sich selbst« definiert. Erhellend wird diese Feststellung durch die zeitliche Dimension. Neigt nicht jede Epoche dazu, in die Vergangenheit wie in einen fernen Spiegel zu schauen? Dann wäre jede neue Deutung eine aktualisierte Selbstverständigung. Wer sind wir? Wie erleben wir Beethovens Musik heute? Was offenbart sie uns, den Hörern des 21. Jahrhunderts?

Für solche Fragen möchte ich mit diesem Buch den Weg öffnen. Musik ist und war nie selbstreferenziell. Sie ermöglicht ein Ineinander von Hören, Assoziieren, Deuten – ein Schwanken zwischen »Präsenzkultur« und »Sinnkultur«, wie es Hans Ulrich Gumbrecht formuliert, der das »ästhetische Erleben« zur eigenen Kategorie erklärt.²⁷ Skeptiker werden auch in dieser

Vorgehensweise vorrangig interpretationsbedingte Unschärfen entdecken. Dieses Risiko geht jeder ein, der über musikwissenschaftliche Strukturanalysen hinaus eine Annäherung an Beethoven unternimmt. Statt jedoch alte Mythen zu beschwören oder neue hinzuzufügen, gibt es eine weitere Lesart: die Aufmerksamkeit auf Konvergenzen von Persönlichkeitsentwicklung, künstlerischer Entfaltung und geistesgeschichtlichen Prämissen zu richten. In diesem Koordinatensystem erschließt sich Beethoven auf neue Weise, weil seine Lebensthemen durch die wechselseitigen Bezüge schärfere Konturen erhalten. Rasch werden dann auch die Risse im Denkmal sichtbar.

Analogien zu den Helden der Antike hat Beethoven selbst vielfach hergestellt, von historischen Figuren wie Alexander dem Großen bis zum mythologischen Prometheus, dem er in gleich drei Werken huldigt. Wahrhaft heroisch jedoch ist das Duell, das er lebenslang mit sich selbst ausficht. Sein Schaffen steht im Zeichen der Zerreißproben. So wie er das Ende des Feudalismus herbeisehnt, aber größtenteils von adeligen Gönnern abhängig bleibt, ist er auch innerlich zerrissen. Auf der einen Seite Selbstzweifel, familiäre Querelen, scheiternde Beziehungen, körperliche und seelische Labilität. Auf der anderen Seite hohe Selbstansprüche, Kampfgeist, Formwille, Eigensinn und die Überzeugung, ein Erwählter, ein Berufener zu sein. Sowohl das Titanische als auch das Empfindsame spielen dabei ihre widerstreitend zusammengehörigen Rollen – so kam es zum Titel dieses Buchs.

Die Konflikte Beethovens rühren nicht allein aus persönlichen Dilemmata her. In politischen und gesellschaftlichen Umbruchszeiten sind Künstler Seismografen, die Widersprüche in besonderer Intensität erleben und verarbeiten, auch was die Selbstverortung betrifft. Dementsprechend lebt Beethoven in divergierenden Selbstbildern. Er schwankt zwischen Demut und

Hybris. Mal betrachtet er das Lob Dritter höchst bescheiden als Ermahnung, »dem unerreichbaren Ziele, das uns Musik und Natur darbeut, näherzukommen, so schwer es auch ist« (BB, S. 15). Dann wieder sieht er sich als Ausnahmekünstler jenseits von Gut und Böse, wenn er halb selbstironisch, halb selbstbewusst postuliert: »Kraft ist die Moral der Menschen, die sich vor anderen auszeichnen« (BB, S. 128). Als *Deus ex Musica* betrachtet er sich durchaus, denn Kunst und Wissenschaft – das wiederum ist eine völlig ironiefreie Einlassung – »erhöhen den Menschen bis zur Gottheit« (BB, S. 81).

Diese von der Genieästhetik beeinflusste Vorstellung des Schöpferischen lädt auch die Musik mit neuer Bedeutung auf. Für Beethoven ist sie keine akustische Möblierung mehr, keine Gebrauchsmusik, geschrieben fürs höfische Plaisir, um danach dem Vergessen anheimgegeben zu werden. Er operiert mit ganz anderen Kategorien: Idee, Gedanke, Gehalt. Deshalb möchte er auch nicht mehr »Komponist« genannt werden, zu seiner Zeit ein Synonym für solides kompositorisches Handwerk, sondern »Tonkünstler«. Ihn befeuert der Anspruch, als erster Musikschaffender überhaupt ein der Literatur und Philosophie ebenbürtiges Werk zu hinterlassen. Arnold Schering wird genau dies an ihm rühmen: Beethoven sei ein »Lebensphilosoph, der an Scharfblick für die Hintergründe alles Menschlichen ebenbürtig neben Shakespeare, Goethe und Schiller steht.«²⁸ Hören wir all das noch heute in Beethovens Musik? Zumindest können wir es versuchsweise überprüfen.

Es mag verwundern, dass in den einzelnen Kapiteln dieses Buches gerade solche Werke im Zentrum stehen, deren Bekanntheit sie scheinbar der Belanglosigkeit preisgibt. Das vermeintlich Abgeschmackte, das der sogenannten *Mondscheinsonate* oder der sogenannten *Schicksalssymphonie* anhaftet, ist jedoch keineswegs dem musikalischen Material anzulasten.

Inflationierung und Verkitschung gehören nun mal zur Kehrseite der Popularität. Die Auswahl bekannter Kompositionen zielt darauf ab, dass man sie zumindest vage im Ohr hat, während man etwas darüber liest – und sie, so hoffe ich, anschließend noch einmal neu hören möchte. Ein zweites Kriterium für die Auswahl ergab sich aus Themenkomplexen, die sich um diese ikonischen Werke gruppieren. Darüber hinaus kommen viele weitere Kompositionen zur Sprache, die musikalisch und biografisch relevant sind, von weiteren Klaviersonaten über die Kammermusik bis zum symphonischen Schaffen. Einen Überblick gibt das angehängte Verzeichnis der erwähnten Werke.

Der Hinweis auf biografische Bezüge führt zur zweiten eingangs gestellten Frage: Gibt es brisant Neues über Beethovens Privatleben zu berichten? Über seine sexuelle Orientierung zum Beispiel oder über jüngst aufgetauchte Fakten zum hartnäckig kursierenden Gerücht, er habe sich wie Schubert im Bordell mit Syphilis angesteckt? Hier ist einige Zurückhaltung geboten. Zweifellos erleben wir eine Ära zwanghafter Personalisierung, in der Privates, möglichst Skandalträchtiges, in den Vordergrund treten soll. Das verführt zu steilen Thesen. Redlicher ist das Verfahren teilnehmender Einfühlung durch ein *ad fontes* – zurück zu den Quellen. Sie liegen lange schon offen. Doch wir lesen und deuten solche Quellen heute unter anderen Aspekten und stellen auch andere Fragen als frühere Generationen.

Jenseits boulevardesker Begehrlichkeiten öffnen sich durchaus Räume für neue Sichtweisen auf Beethoven: auf die destruktiven Aspekte seiner Lebensführung beispielsweise, auf den an Klopstock und Goethe geschulten literarisierenden Umgang mit großen Gefühlen oder die ungewöhnlich innigen Männerfreundschaften mit ihrer eigentümlichen Mischung aus Kumpanei und ruppiger Zärtlichkeit. Zu den wichtigsten Quellen gehören Beethovens Tagebücher und Briefe sowie das umfangreiche

Konvolut der sogenannten Konversationshefte, mit deren Hilfe der ertaubte Komponist Gespräche mit Besuchern führen konnte. Neben allerlei Alltäglichem wie den notorisch wiederkehrenden Weinbestellungen oder den Beschwerden über das Personal lassen sich auch hier immer wieder Hinweise finden, die Persönliches in größere Sinnzusammenhänge stellen.

Vorsichtiger umgehen muss man mit den Äußerungen einiger seiner Zeitgenossen, die früh verklärten und fabulierten – allen voran Anton Schindler, Beethovens selbst ernannter Freund, Sekretär und einer der ersten Biografen. Nicht nur Heinrich Heine hegte eine lebhaft abneigende Haltung gegen den »ami de Beethoven«, als der in Pariser Salons vorstellig wurde: »Wie konnte der große Künstler einen so unerquicklichen, geistesarmen Freund ertragen?«, riefen die Franzosen, die über das monotone Geschwätz jenes langweiligen Gastes alle Geduld verloren.«²⁹ Mit sicherem Gespür für die Erwartungen des Publikums idealisierte Schindler den bewunderten Beethoven. Er scheute nicht einmal davor zurück, eigene Notizen in die Konversationshefte zu schmuggeln oder ganze Seiten herauszureißen – darin mancher Künstlerwitwe nicht unähnlich, die über das öffentliche Bild des verstorbenen Gatten wacht.

Diverse Ungereimtheiten in Schindlers 1840 erschienenem Werk veranlassten den Musikschriftsteller und Beethovenverehrer Alexander Wheelock Thayer, umfassende eigene Forschungen anzustellen. Die nahezu enzyklopädische Fülle von Dokumenten, die er zusammentrug, ist auch heute noch eine Schatztruhe für Recherchen. Überdies hatte Thayer Gelegenheit, mit Zeitzeugen wie Franz Grillparzer und Bettina von Arnim zu sprechen (Letztere war eine nicht minder fantasiebegabte Beethovenverklärerin als Schindler). Nicht zuletzt bezeugte Thayer aber auch die Authentizität vieler Berichte und Bemerkungen Schindlers, was dem »Statthalter Beethovens auf Erden« zu einer

vorsichtigen Rehabilitierung verhalf. Schindler in toto abzutun wäre also ebenso verfehlt, wie ihm vorbehaltlos zu glauben.

Carl Czerny, lange ein Schüler Beethovens, wird hingegen als äußerst zuverlässige Quelle eingestuft. Der Klavierpädagoge und Pianist – er brachte unter anderem Beethovens *Fünftes Klavierkonzert* zur Uraufführung – beschränkte sich auf wenige schmucklos gehaltene Erinnerungen, denen man eine hohe Glaubwürdigkeit zusprechen kann. Im Großen und Ganzen authentisch wirken auch die Lebenserinnerungen der Geschwister Fischer, die mit Ludwig van Beethoven aufwuchsen. Kritische Anmerkungen zur Familie, insbesondere zur Mutter Beethovens, sind umso glaubhafter zu bewerten, als die Fischers Jahrzehnte später mit höchstem Respekt über den inzwischen hochberühmten Komponisten schrieben. Ihre verehrungsvolle Haltung äußert sich eher im Andeuten und Weglassen, nicht aber in bewusster Entstellung der Ereignisse. Ähnlich verhält es sich mit den *Biographischen Notizen*, die Franz Gerhard Wegeler und Ferdinand Ries, Freunde Beethovens von früher Jugend an, 1838 veröffentlichen.

Doch auch Verklärungen und Erfindungen gehören ins Bild. Wenige Komponisten haben derart die Fantasie entzündet, zur Legendenbildung eingeladen, begeistert und befremdet wie Beethoven. Wahre Kunst sei eigensinnig und lasse sich nicht in schmeichelnde Formen zwingen, lautete sein Credo. Das hielt ihn allerdings nicht davon ab, auch mal zweifelhafte Aufträge zu erledigen. Das säbelrasselnde Werk *Wellingtons Sieg* beispielsweise oder die Kantate *Der glorreiche Augenblick*, eine Huldigung an die Teilnehmer des Wiener Kongresses 1814. Beethoven, der Eigensinnige – alles Mythos? Pathos? Selbstinszenierung? Es gehört zu den großen Vergnüglichkeiten bei der Auseinandersetzung mit diesem Komponisten, dass man immer mit einem doppelten Boden rechnen muss.

