

Ludwig van Beethoven ist wahrscheinlich der allererste Repräsentant der Musikgeschichte, der die Tonsprache von Hammerflügeln wie ein *native speaker* beherrscht. Im Gegensatz zu zahlreichen anderen Vertretern seiner Epoche startet Beethovens Werdegang nämlich in unmittelbarer Gesellschaft eines Pianofortes: Während der Ausbildungszeit Joseph Haydns kommen solche Instrumente bestenfalls am Rande vor, und noch der junge Wolfgang Amadeus Mozart erlernt sein pianistisches Handwerk ganz selbstverständlich an den Tastaturen älterer Klaviertypen wie dem Cembalo oder dem Clavichord (erst eine Begegnung mit dem Augsburger Klaviermacher Johann Andreas Stein – und dessen vollkommen neuartiger Hammermechanik – kann den einundzwanzigjährigen Mozart für die Qualitäten eines Pianofortes begeistern).ⁱ Im Gegensatz dazu hat Beethoven schon im Alter von dreizehn Jahren genug Hammerklaviere kennengelernt, um – ganz selbstbewusst – einen Klavierabend in Godesberg abzusagen, weil ihm die Bauform des bereitgestellten Flügels nicht behagt. Die genuine Verbindung zwischen Beethoven und seinem Instrument wird weder durch den Umstand angekratzt, dass einzelne Klavierwerke von ihm noch sehr viel später alternativ für Hammerklavier oder Cembalo im Druck erscheinen (es handelt sich hier wahrscheinlich einfach um einen Verkaufstrick der Verleger),ⁱⁱ noch durch die Tatsache, dass Beethovens eigene Lehnübersetzung des italienischen „*Piano-Forte*“ in das deutsche Wort „*Schwachstarkastentasten*“ⁱⁱⁱ ein gewisses Fremdeln mit dem Phänomen des dynamischen Anschlages nahelegt (vermutlich ist diese Übertragung zuallererst ein Produkt rheinischen Sprachwitzes). Beethovens besondere Beziehung zu einem neuartigen Flügel, der jede noch so feine körperliche Regung in Klangfarbe und Tonstärke übersetzen kann,^{iv} sorgt schließlich dafür, dass seine Klaviermusik das Tor zur Romantik sehr viel weiter aufstößt, als das entsprechende Oeuvre irgendeines seiner Zeitgenossen. Dieser Umstand beeinflusst den Blick auf Beethovens Schaffen für dieses Instrument bis weit ins 20. Jahrhundert hinein, und er generiert schon zu seinen Lebzeiten eine außergewöhnliche Perspektive auf den Meister und dessen gestisch-geistiges Verhältnis zu den Tasten seines Klaviers. Ein englischer Musikreisender namens Sir John Russell, der während einer Fahrt über den europäischen Kontinent den „*damals schon ganz tauben*“ Beethoven kennengelernt hat, protokolliert eine außergewöhnliche Beobachtung über dessen Psychomotorik beim Umgang mit einer stummen Klaviatur:^v „*Er hört nur mit den Ohren des Geistes. Während sein Auge und die fast unmerkliche Bewegung seiner Finger andeuten, daß er den Satz in seiner Seele durch alle seine sterbenden Abstufungen verfolgt, ist das Instrument in der Tat fast ebenso stumm als der Spieler taub.*“^{vi}

Das Programm der vorliegenden CD bildet die bemerkenswerte Janusköpfigkeit Ludwig van Beethovens zwischen klassischer Bodenhaftung und romantischer Vision in vollem Umfang ab: Der Bogen reicht von Beethovens Beziehung zu Joseph Haydn bis hin zu zukunftsweisenden Kühnheiten – wie etwa der Vorwegnahme von Wagners „*Tristan-Akkord*“ im ersten Satz der Sonate Es-Dur, op. 31, 3.

Als Ludwig van Beethoven zum ersten Mal Joseph Haydn begegnet, ist er einundzwanzig Jahre alt und arbeitet gerade als Organist und Bratschist an der Bonner Hofkapelle. Seit dem Tod der Mutter und der Suspendierung seines alkoholkranken Vaters von dessen Brotberuf hat er außerdem die Rolle des Familienoberhauptes für seine beiden jüngeren Brüder übernommen. Hellhörigen Zeitgenossen fällt – bei allen familiären und dienstlichen Beanspruchungen dieser Jahre – zuallererst das kompositorische Ausnahmetalent im Wirken des jungen Beethoven auf. Unter den Bewunderern findet sich auch ein adeliger Mäzen namens Ferdinand Ernst von Waldstein aus Wien. Vermutlich ist er es, der das Treffen zwischen dem aufstrebenden Virtuosen und dem etablierten Altmeister arrangiert, als Joseph Haydn im Juli 1792 auf der Rückfahrt von einer Konzerttournee durch England in Beethovens Heimatstadt Bonn Station macht. Waldsteins Hintergedanke ist einigermaßen nachvollziehbar: Als herausragender musikalischer Hoffnungsträger seiner Zeit soll Ludwig van Beethoven – ein Jahr nach dem Tod Wolfgang Amadeus Mozarts – in die glanzvolle Musiktradition Wiens eintreten, um Mozarts Erbe anzutreten. Joseph Haydn spielt als *Spiritus Rector* der Wiener Klassik in dieser Konstellation die Rolle eines Erbverwalters. Das Unternehmen glückt: Noch im November desselben Jahres übersiedelt Beethoven – als neuester Haydn-Eleve – kurz entschlossen nach Wien. Waldstein lässt ihn nicht abreisen, ohne ihm zuvor den metaphysischen Hintergrund seines Arrangements ins Stammbuch zu schreiben: „*Lieber Beethoven! Sie reisen itzt nach Wien zur Erfüllung ihrer so lange bestrittenen Wünsche. Mozart's Genius trauert noch und beweinet den Tod seines Zöglings. Bey dem unerschöpflichen Hayden fand er Zuflucht, aber keine Beschäftigung; durch ihn wünscht er sich noch einmal mit jemanden vereinigt zu werden. Durch ununterbrochenen Fleiß erhalten Sie: Mozart's Geist aus Haydens Händen.*“^{vii}

In Wien stößt Ludwig van Beethoven von Anfang an auf ein begeisterungsfähiges Publikum, und er gerät sogleich in die allerbesten Kreise der Stadt, vor denen er mit wachsender Begeisterung aufspielt. Die üppige musikalische Infrastruktur der Donaumetropole offeriert ihm weit bessere Bildungschancen als seine rheinische Heimat: Bei Johann Schenk nimmt er Unterricht in Singspielkomposition, Antonio Salieri macht ihn mit den Geheimnissen der italienischen Gesangstradition vertraut, bei Johann Georg Albrechtsberger studiert er Kontrapunkt und Ignaz Schuppanzigh unterweist ihn im Violinspiel. Allein in Sachen „*Klavierspiel*“ kann dem jungen Rheinländer hier niemand mehr etwas beibringen, und offenbar hinkt auch der Erfolg der kompositorischen Unterweisungen durch Joseph Haydn allen Erwartungen hinterher. Als Ludwig van Beethoven 1795 seine bis dahin umfangreichste **Klaversonate (C-Dur, op. 2, 3)** zu Papier bringt, da scheint er vor allem diese beiden Tatbestände zu reflektieren: Einerseits stellt das Werk seinen Spieler mit jeder Menge an klavieristischen Effekten – Läufen, Akkordbrechungen, Doppeloktaven und Trillerketten – vor eine Reihe nie zuvor dagewesener technischer Herausforderungen, andererseits widmet Beethoven die Sonate Joseph Haydn, ohne diesen in seiner Dedikation – wie es sich für einen dankbaren Eleven des 18. Jahrhunderts gehören würde – je als übergeordneten Lehrmeister oder als künstlerische Vaterfigur herauszustellen. Auch wenn eindeutige Befunde für eine solche Mutmaßung bis heute fehlen, spekuliert die Musikgeschichtsschreibung immer wieder gern darüber, dass Haydn diese Form der Widmung weniger als Ehrung, denn als persönlichen Affront wahrgenommen haben muss.^{viii} Hinter den spieltechnischen Barrieren der Sonate und der gewagten Annäherung an Joseph Haydn auf Augenhöhe verbirgt sich

dieselbe rhetorische Absicht: Hier „präsentiert sich der junge Meister der Wiener Öffentlichkeit als selbstbewusster Virtuose.“^{ix} Schon der Kopf des Hauptthemas bildet mit seinem Terzentriker eine erste veritable Hürde für die Finger von Beethovens klavierspielenden Zeitgenossen, und auch das Publikum muss sich schon kurz darauf eine erste ernstzunehmende Provokation in Gestalt von zwei selbständigen Seitenthemen gefallen lassen, dessen erstes die Wiener Ohren des 18. Jahrhunderts mit einem regelwidrig ausgesuchten Tongeschlecht konfrontiert. Beethoven setzt seine unverfrorenen Spiele mit der Sonatenhauptsatzform durch eine falsche Ausgangstonart in der Reprise munter fort, und auch das „E-Dur“ als harmonischer Mittelpunkt des zweiten Satzes (Adagio) gehört anno 1795 nicht unbedingt zu den erwartungsgemäßen Gegebenheiten einer Klaviersonate mit der Grundtonart „C“. Nachdem der Komponist im Verlauf des folgenden „Scherzo“ dann noch einmal die spieltechnischen Möglichkeiten der Durchschnittspianisten seiner Zeit durch rasante imitatorische Einwürfe herausfordert, geht die Sonate mit einem „Rondo“ klassischen Zuschnitts für Publikum und Spieler gleichermaßen versöhnlich zu Ende.

Die Kühnheiten dieser Sonate lassen sich aber nicht einfach als vereinzelte Jugendsünden eines emporstrebenden Jungstars bagatellisieren. Noch zu einer Zeit, in der Beethoven als autonome Musikerpersönlichkeit längst allgemeine Anerkennung genießt, gehört das Ausloten formaler Grenzen und das Überwinden technischer Hürden weiterhin zu seinen Lieblingsspielen. Im Oktober des Jahres 1802 kündigt er dem Verlagshaus „Breitkopf & Härtel“ zwei Variationsreihen an, von denen er „*beyde [...] auf einer wirklich gantz neuen Manier bearbeitet, jedes auf eine andere verschiedene Art.*“^x Einer der von ihm angesprochenen Zyklen betrifft die **Fünfehn Variationen („Eroica“)** mit einer **Fuge in Es-Dur, op. 35**. Das Thema war bereits zwei Jahre früher entstanden, und Beethoven hat es bis zur Komposition seines Opus 35 bereits mehrere Male verwendet: Einmal im siebten *Contretanz* für Orchester (aus WoO 14), ein anderes Mal in seiner Ballettmusik „*Die Geschöpfe des Prometheus*“ (op. 43). Später gebraucht er es dann noch einmal im Schlusssatz seiner dritten Sinfonie („*Eroica*“, op. 55). Diesem Umstand verdankt der Variationszyklus op. 35 den Beinamen „*Eroica*“.

Über die „*wirklich gantz neue Manier*“, die der Komponist für sein Opus 35 avisiert, ist im musikalischen Schrifttum oft gerätselt worden. Mal wird der Zyklus als virtuose Vorstudie zur programmatischen Darstellung des „*menschlichen Heldentums*“ durch die Verbindung von konzertanten und improvisatorischen Elementen in der Musik des „*Eroica*“-Finales gedeutet,^{xi} dann wieder als neuartig kühne Überlagerung von Sonaten- und Variationsform.^{xii} Der Schweizer Musikwissenschaftler Stefan Kunze erkennt die „*gantz neue Manier*“ dagegen zuallererst in der Einführung von „*Themenbass*“, „*harmonisch-metrischem Gerüst*“ und „*Thema*“ als drei erstmals disparat behandelten Elementen einer Variationsreihe.^{xiii}

Beethoven selbst bleibt bei der Interpretation der „*Neuartigkeit*“ seines Vorhabens eher vage. Aus den erläuternden Zeilen, die er am 8. April 1803 noch einmal an seine Verleger richtet, lässt sich nur eines mit Gewissheit ablesen: Der Komponist kehrt der alten Variationsform als einem seriellen Phänomen den Rücken und amalgamiert stattdessen die Folge mehrerer Sätze viel lieber in die Gestalt durchgehender musikalischer Entwicklungen: „*[...] in Ansehung der Variationen, daß sie glauben daß nicht so viel seyen, ist wohl ein Irrtum, nur konnten sie nicht so angezeigt werden wie z. B. in den großen, wo drei Variationen zusammengeschmolzen sind im adagio und die Fuge freilich keine Variation genannt werden kann, sowie auch der Eingang von diesen großen Variationen, welcher wie sie selbst schon gesehen mit dem Baß des Themas anfängt, dann zu 2 und 3 und zu vier Stimme endlich wird und dann erst das Thema kömmt, welches man wieder keine Variation nennen kann etc.*“^{xiv}

Dabei ist ihm der verwirrende Effekt dieser neuartigen Dramaturgie durchaus bewusst: „*sollten sie [...] nicht klug daraus werden, so schicken sie mir, sobald ein Exemplar gedruckt ist, eine Probe-Correctur nebst dem Manuscripte, damit ich sicher vor Confusionen bin.*“^{xv}

Während der Komponist sein Opus 35 niederschreibt, befindet er sich im Badeort Heiligenstadt, wenige Kilometer nördlich von Wien. Der Kuraufenthalt des Zweiunddreißigjährigen erfolgt auf ärztlichen Rat, und er soll vor allem deswegen in die Geschichte eingehen, weil der Komponist hier einen Brief an seine beiden Brüder Carl und Johann zu Papier bringt, in dem er seine zunehmende Schwerhörigkeit beschreibt und erstmals düstere Vorahnungen zum Martyrium seiner bevorstehenden Ertaubung äußert: „*[...] welche Demüthigung wenn jemand neben mir stund und von weitem eine flöte hörte und ich nichts hörte; oder jemand den Hirten Singen hörte, und ich auch nichts hörte, solche Ereignisse brachten mich nahe an Verzweiflung, es fehlte wenig, und ich endigte selbst mein Leben – nur sie die Kunst, sie hielt mich zuruck, ach es dünkte mir unmöglich, die welt eher zu verlassen, bis ich das alles hervorgebracht, wozu ich mich aufgelegt fühlte [...]*“^{xvi} Überraschenderweise findet die depressive Grundnote dieses Briefes keinen erkennbaren Niederschlag in seiner Tonsprache. Ganz im Gegenteil: Der Beethoven-Schüler Carl Czerny berichtet gerade in dieser Zeit von einem besonderen Schaffensdrang des Meisters und unterstreicht die Beobachtung mit einer Äußerung von Beethovens Freund Wenzel Krumpholz, der diesen mit folgenden Worten zitiert: „*Ich bin nur wenig zufrieden mit meinen bisherigen Arbeiten. Von heute an will ich einen neuen Weg einschlagen.*“^{xvii} Nach neueren Erkenntnissen der Beethoven-Forschung bezieht sich diese Äußerung unmittelbar auf seine Arbeit an den drei Sonaten, op. 31.^{xviii} Das Werk bildet Beethovens letztes Arrangement mehrerer Klaviersonaten zu einem zyklischen Gebinde im klassischen Stil. Wie die Variationen (op. 35), so entsteht auch diese Reihe von Kompositionen während des Kuraufenthaltes in Heiligenstadt. Auftraggeber ist der Schweizer Verleger Johann Georg Nägeli. Obwohl der Zyklus nach Nägelis Willen ursprünglich wohl vier Sonaten enthalten sollte, setzt Beethoven mit der dritten **Sonate in Es-Dur, op. 31, 3** einen fulminanten Schlussstrich unter die Serie. Die Neigung des Komponisten zu tonalen Versteckspielen, wie wir sie schon im Kopfsatz der sieben Jahre älteren Klaviersonate in C-Dur, op. 2, 3 vorfinden, bestätigt sich hier noch einmal. An die Stelle der formalen Koketterien von 1795 rückt jetzt aber ein autarkeres Gebilde, das die potentielle Rätselhaftigkeit harmonischer Prozesse erstmals zu einem grundlegenden Stilmittel erklärt: Im Gehör des Publikums von 1802 dürfte der

Anfang des ersten Satzes von op. 31, 3 mit seiner unvermittelt einsetzenden Dissonanz einen Schock auslösen. Statt sich mit einer unmittelbaren Auflösung des rätselhaften Akkordes bei den Hörern zu entschuldigen, lässt Beethoven sein Auditorium ganze sieben Takte lang im Unklaren über das tonale Zentrum der Geschichte, die er erzählen will – und bis zur endgültigen Manifestation der geplanten Grundtonart „Es-Dur“ vergehen dann noch einmal zehn weitere Takte. Auch im späteren Verlauf des ersten Satzes bleibt Beethoven seiner Rolle als launischer Herausforderer treu: Die harmonischen Unberechenbarkeiten häufen sich, und noch vor Eintritt des Seitenthemas überrascht der Komponist seine Zuhörer mit einer ersten Antizipation von Wagners „Tristan-Akkord“ (hier allerdings in enharmonisch verwechselter Gestalt). Den zweiten und dritten Satz der Sonate scheint Ludwig van Beethoven in erster Linie als Gelegenheit zu einer sehr eigenwilligen Form der Rückschau auf die Klangwelt Joseph Haydns zu nutzen. Sein „Scherzo“ erzählt das klassische „Scherzo“-Sujet der Wiener Klassik – üblicherweise im 3/4-Takt – als freies Charakterstück im 2/4-Takt nach, und auch das „Menuetto“ offenbart im Anschluss gleich noch einmal den schrägen Blick, mit dem Beethoven im Jahr 1802 die abgelebten Galanterien der Ära „Haydn / Mozart“ betrachtet. Insofern erscheint es nur konsequent, wenn sich aus dem Gestus des Schlusssatzes von op. 31, 3 problemlos Grundzüge einer barocken Gigue herauslesen lassen, obwohl im Hintergrund der rastlosen 6/8-Motorik ein groß dimensioniertes Rondo angelegt ist.

Auf diese Weise beschließt Beethoven im Rahmen seines Opus 31 gleich unter mehreren Aspekten eine grundlegende „Abkehr von alten Zöpfen“, während er im selben Augenblick bereits neue, kühne harmonische Pläne vorzeichnet, die dann – allerdings erst kurze Zeit später – in der Waldsteinsonate ihren Niederschlag finden werden.^{xix}

© Wolfgang Kostujak

ⁱ Siegbert Rampe: „Mozarts Claviermusik“, Bärenreiter Kassel 1995, S. 41

ⁱⁱ Das Verlagshaus „Artaria“, Wien veröffentlichte Beethovens Sonate in Es-Dur, op. 7 im Jahr 1797 unter der Besetzungsangabe *pour le Clavecin ou Piano-Forte* und Nägeli ordnet die „Sturmsonate“ in d-Moll, op. 31, 2 1803 einem *Répertoire des clavecinistes* zu.

ⁱⁱⁱ vgl. Wolfgang Kostujak: „Cristoforo Erben“, Deutschlandradio Kultur, Berlin 2009

^{iv} Wolfgang Scherer: *Klavier-Spiele – Die Psychotechnik der Klaviere im 18. und 19. Jahrhundert*, München 1989

^v Wolfgang Scherer: *Klavier-Spiele – Die Psychotechnik der Klaviere im 18. und 19. Jahrhundert*, München 1989, S. 156f.

^{vi} Albert Leitzmann: „Beethovens Persönlichkeit“, Bd. II, Leipzig 1914, S. 249

^{vii} Ferdinand Ernst von Waldstein: Eintrag in Beethovens Stammbuch, Datierung im Wortlaut: Bonn d 29t. Oct. [1]792

^{viii} Edwin Fischer: „Ludwig v. Beethovens Klaviersonaten“, Wiesbaden 1916, S. 15

^{ix} Johannes Forner: „Ludwig van Beethoven – Die Klaviersonaten, Betrachtungen zu Werk und Gestalt“, Altenburg 2011, S. 36

^x Ludwig v. Beethoven: Brief an Breitkopf & Härtel, Heiligenstadt, eingegangen am 18. Oktober 1802, überliefert in: A. Chr. Kalischer: „Beethovens Sämtliche Briefe, Krit. Ausgabe mit Erläuterungen“ I, Berlin u. Leipzig 1906, S. 98

^{xi} Paul Bekker: „Beethoven“, Berlin 1912, S. 224

^{xii} Müller-Blattau: „Beethoven und die Variation“, in: „Neues Beethoven-Jahrbuch“, Braunschweig 1933, S. 114ff.

^{xiii} Stefan Kunze: „Die ‚wirklich gantz neue Manier‘ in Beethovens Eroica-Variationen op. 35“, *Archiv für Musikwissenschaft*, 29. Jahrg., H. 2., 1972, S. 134

^{xiv} Ludwig v. Beethoven: Brief an Breitkopf & Härtel, Heiligenstadt, 8. April 1803

^{xv} ebd.

^{xvi} Ludwig v. Beethoven: „Heiligenstädter Testament“, Heiligenstadt, 6. Oktober 1802, S. 1f.

^{xvii} Carl Czerny: „Über den richtigen Vortrag der sämtlichen beethoven'schen Klavierwerke“, Wien 1842

^{xviii} Johannes Forner: „Ludwig van Beethoven – Die Klaviersonaten, Betrachtungen zu Werk und Gestalt“, Altenburg 2011, S. 86

^{xix} Johannes Forner: „Ludwig van Beethoven – Die Klaviersonaten, Betrachtungen zu Werk und Gestalt“, Altenburg 2011, S. 96