

„Lesen Sie nur Shakespeares Sturm!“

Ludwig van Beethovens Aufbruch in die Romantik

Wenn wir den Tagebucheintragungen des Florentiner Organisten Francesco Maria Mannucciⁱ glauben dürfen, dann hat unter den Arkaden von San Lorenzo in Florenz kurz vor dem Palmsonntag des Jahres 1698 ein Vieraugengespräch stattgefunden, dessen Gegenstand viel später einmal entscheidend den Lauf der Musikgeschichte beeinflussen sollte.ⁱⁱ

Seit mehreren Jahren brütete der Instrumentenmacher Bartolomeo Cristofori damals schon über dem Prototyp eines Tasteninstrumentes, das abhängig vom „Nachdruck, womit ein Clavier-Spieler den Anschlag berührt“ⁱⁱⁱ laute oder leise Töne erzeugen konnte. Im Frühjahr 1698 war ihm der entscheidende Durchbruch bei der Konstruktion gelungen, und sein Freund Francesco Maria Mannucci sollte einer der Ersten sein, vor denen er das Geheimnis des „dynamischen Anschlags“ lüftete.

Auch wenn der Erfinder selbst ob seiner Errungenschaft vermutlich bester Laune war, Mannucci das Ereignis sogleich mit einem Tagebucheintrag würdigte und der Kronprinz Ferdinando III de' Medici als Dienstherr des Instrumentenmachers begeistert ein „*Arpicembalo, che fa il piano e il forte*“^{iv} nach dem anderen an die vornehmsten Adressen in Italien verschenkte, sollte das entscheidende Kapitel der Erfolgsgeschichte aber erst ein halbes Jahrhundert nach dem Tod Cristoforis anbrechen. Den Italienern galt das Instrument bis weit ins 19. Jahrhundert hinein als „*tropo molle e ottusa*“ – zu weich und zu dunkel im Klang^v – und Cristoforis Adressaten in Portugal und Spanien bauten die tollkühnen musikalischen Erfindungen aus Florenz unmittelbar nach ihrer Ankunft auf der iberischen Halbinsel nicht selten in ganz gewöhnliche Cembali mit Plektren aus Vogelfedern um.^{vi} Überraschenderweise konnte sich die „*musicalische Merckwürdigkeit*“^{vii} aus der Toskana nirgends so chancenreich etablieren wie ausgerechnet im fernen Deutschland. Nachdem Friedrich II. von Preußen in den vierziger Jahren des 18. Jahrhunderts seine besondere Liebe zum „*Piano-Forte*“ entdeckt hatte, arrivierte das Instrument zur unentbehrlichen Grundausstattung der Salons von Preußens besserer Gesellschaft. Bis aber auch die Musiker den Hammerflügel neben Clavichord und Cembalo als eigenständige Größe in der Kunstmusik anerkennen würden, sollten dann noch mehrere Jahrzehnte vergehen. Während Wolfgang Amadeus Mozart noch ganz selbstverständlich mit einem Cembalo im Musikzimmer seines Elternhauses groß geworden war und diesem Instrument offensichtlich bis zu seinem neunzehnten Lebensjahr die Treue hielt, bevor er die ersten Hammerflügel Johann Andreas Steins in Augsburg kennen lernte,^{viii} eroberte im nördlichen Rheinland mit dem jungen **Ludwig van Beethoven** zum ersten Mal nachweislich ein Klavierist die Konzertbühnen, dessen künstlerische Laufbahn genuin beim Pianoforte und dessen ganz spezifischen Gestaltungsmöglichkeiten angefangen hatte. Was die Auswahl seiner Klaviere und die Beurteilung von deren Anschlagsdynamik anging, offenbarte der Wunderknabe aus Bonn schon früh einen bemerkenswerten Eigensinn: Nachdem er im Alter von acht Jahren in Köln seine ersten Klavierkonzerte gegeben hatte, konnte er es sich mit dreizehn zum ersten Mal erlauben, eine Soiree in Godesberg abzusagen, weil ihm der Flügel von Späth & Schmahl – vermutlich ein Tangentenflügel – nicht gefiel.^{ix} Sein Herz schlug zu diesem Zeitpunkt längst für die Hammerklaviere Johann Andreas Steins.^x Und diese Affinität hatte einen guten Grund: Nachdem Stein die Mechanik Bartolomeo Cristoforis gründlich auf den Kopf gestellt hatte, bestand das epochemachende Merkmal seiner Instrumente in einer vollkommen neuartigen „*Feinigkeit*“^{xi}. Durch die Direktheit der Auslösung und die Leichtigkeit des Anschlags ergab sich eine Nähe zwischen dem Pianisten und seinem Instrument, die bis zu Steins Erfindung ausschließlich Clavichordspielern vorbehalten war, und die dem gefühlsbetonten Individualismus des „*Sturm und Drang*“ nun einen nie zuvor da gewesenen Grad an Körperlichkeit beim Spiel bescherte.^{xii} Dieser Umstand sollte die entscheidende Grundvoraussetzung dafür bieten, dass Literaten, Musikern und dem staunenden Publikum das Klavier am Ende erschien, als sei es selbst ein auf wundersame Weise mechanisch verlängerter Arm der Künstlerseele. Die Intimität der Beziehung zwischen Spieler und Instrument verwandelte Improvisationen auf dem Klavier in erschütternde Bekenntnisse und erhob niedergeschriebene Klavierwerke zu den privatesten Vermächtnissen eines Menschen an seine Nachwelt. Spätestens seit Lottes Klavierspiel beim Jungen Werther zum ersten Mal unerträgliche Erinnerungen *an fehlgeschlagene Hoffnungen* [...] ausgelöst hatte und er sich aufgrund dessen in *einem heftigen Ausbruch* gezwungen sah, die Musikdarbietung seiner Geliebten zu beenden,^{xiii} belegte das Klavier als Auslöser tiefer seelischer Erschütterungen einen festen Platz in der Literatur. Die Person Beethovens und sein Spiel muss vor diesem Hintergrund auf seine Zeitgenossen gewirkt haben wie die Inkarnation einer literarischen Metapher. Auch er hinterließ in den Gemütern seiner Zeitgenossen nicht selten Spuren einer bis zur Lähmung auf die Spitze getriebenen Ergriffenheit, wie aus der Notiz Václav Jan Křtitel Tomášeks hervorgeht, der den Komponisten 1798 bei einem Klavierkonzert in Prag gehört hatte: „*Durch Beethovens großartiges Spiel und vorzüglich durch die kühne Durchführung seiner Phantasie wurde mein*

Gemüt auf eine ganz fremdartige Weise erschüttert; ja ich fühlte mich in meinem Innersten so tief gebeugt, daß ich mehrere Tage mein Klavier nicht berührte.^{ixiv}

Der seit Johann Andreas Stein erweiterte technisch-dynamische Spielraum beim Klavierspiel hatte offenbar eine ganz neue, „psychotechnische“^{xv} Dimension der Musikrezeption heraufbeschworen, die in Zusammenhang mit älteren Tasteninstrumenten wie dem Cembalo noch vollkommen undenkbar gewesen wäre.

Vor diesem Hintergrund kann es sich bei Besetzungsangaben von Beethovens Klavierwerken, die im Erstdruck wahlweise als Musik *pour le Clavecin ou Piano-Forte* erschienen sind – wie etwa die **Sonate in Es-Dur, op. 7^{xvi}** – oder bei der Zuordnung der „**Sturmsonate**“ in **d-Moll, op. 31, 2^{xvii}** in ein *Répertoire des clavecinistes* bestenfalls um trickreiche Verkaufsstrategien der Verleger gehandelt haben. Beethoven selbst hat sie vermutlich nur am Rande wahrgenommen.

Im Hinblick auf die Wahl seiner Klaviere blieb Beethoven nämlich auch in Wien wählerisch. Hier lernte er zunächst Instrumente von Johann Anton Walter kennen und schätzen, wie aus einem Tagebucheintrag des Freiherrn Friedrich Kübeck von Kübau hervorgeht. „*Als ich im vorigen Oktober nach Wien auf die Universität zog, musste ich von der Musik Abschied nehmen. [...] Nun führte mich die Tante in die Familie M[aye]r. Dort ist ein neues Instrument, ein Fortepiano, von Herrn Walter verfertigt [...] Als ich das nächste Mal wiederkam, fand ich den Heros der Musik, Herrn von Beethoven [...] Er setzte sich zum Fortepiano und meisterte das Instrument durch eine halbe Stunde zum Entzücken.*“^{xviii} Trotz seiner hohen Meinung von Walters Klavieren legte sich der Meister 1796 zunächst einen Flügel von Johann Andreas Streicher zu, den er ebenfalls sehr schätzte. In einem Brief an den Instrumentenmacher aus demselben Jahr bekannte Beethoven: „*Ich sehe [...] daß sie von den wenigen sind, die einsehen und fühlen, daß man auf dem Klavier auch singe[n] könne, sobald man nur fühlen kan[n]*“^{xix}. Ein Flügel aus der Werkstatt Anton Walters gelangte nur deswegen nicht in Beethovens Besitz, weil der Instrumentenmacher des Meisters grundsätzliche Auffassung, Klavierbauer hätten ihm die Instrumente, die er orderte, grundsätzlich kostenlos zur Verfügung zu stellen, – vorerst wenigstens – nicht teilen konnte.^{xx}

Die „**Grande Sonate**“ in **Es-Dur, op. 7** repräsentiert nach der „*Hammerklaviersonate*“, op. 106 Beethovens zweitlängstes Werk dieser Gattung und entstand im gleichen Jahr, in dem Johann Andreas Streicher dem Komponisten sein erstes Instrument zueignete. In Beethovens Gesamtwerk gewähren die Klaviersonaten einen beispielhaften Einblick in die Experimentierneigung ihres Verfassers und das Publikum hatte sich – dank programmatischer Bezeichnungen und gewagter Abweichungen von formalen Normen – längst daran gewöhnt, in ihnen stets eine Art Psychogramm ihres Verfassers zu entdecken. Insofern wundert es nicht weiter, wenn auch die Sonate, op. 7 sich im Wiener Volksmund schon kurz nach ihrer Erstveröffentlichung einen Beinamen einhandelte: „*Die Verliebte*“. Ein Grund für das pikante Ondit der Nachbarn mag in der Widmung des Werkes an Beethovens hochbegabte Elevin Anna Luise Barbara von Keglevics bestanden haben, die er selbst im Titel des Erstdrucks bei ihrem Kosenamen „*Babette*“ nennt. Immerhin scheint das Verhältnis zwischen dem Meister und seiner jugendlichen Elevin – dem Zeugnis eines Cousins der Schülerin zufolge – zeitweise intim genug gewesen zu sein, dass Beethoven der gegenüber wohnenden jungen Dame seine morgendlichen Lektionen erteilte, ohne sich vorher ordnungsgemäß angekleidet zu haben: Der Meister unterrichtete sie in Schlafrock und Pantoffeln.^{xxi} Dazu passend sekundiert Carl Czerny etwas diskreter als Beethovens Wiener Mitbürger, man könne der Sonate „*mit wohl größerem Rechte als dem Werk op. 57 den Beinamen ‚Appassionata‘ geben, da Beethoven sie in leidenschaftlichem Gemütszustand geschrieben habe.*“^{xxii}

Während einigen Musikwissenschaftlern angesichts des ersten Satzes – *Allegro molto e con brio* – zuallererst die Verwandtschaft mit dem *Presto* aus der Sonate op. 7, 3 von Muzio Clementi ins Auge fällt,^{xxiii} erkannten andere hier bereits den leidenschaftlichen, romantischen Visionär in Ludwig van Beethoven: „*Ein eigentümliches Treiben und Drängen spricht aus dem ersten Satze desselben, als ob es gelte, die Hülle des Keimes zu sprengen, welcher die Tonkunst zu neuem Leben erwecken sollte. (...) Wie leuchten hie und da schon der Beethoven eigene Zauber der Romantik mit dem Verlangen nach tondichterischem Ausdruck auf!*“

^{xxiv} Tatsächlich disponierte der Komponist innerhalb dieser Sonate viele traditionelle Formprinzipien zu einem vollkommen neuartigen Gesamtganzen um: Auf eine überraschend lange Exposition im Hauptsatz folgt eine verblüffend kurze Durchführung (die gerade einmal ein Drittel der Taktanzahl aus der Exposition beansprucht). Den größten Raum nimmt dann die Reprise mit ausgedehnter Coda ein. Den dritten Satz – *Allegro* – hatte Beethoven zuvor als Einzelwerk im Kontext eines Skizzenblocks zu Papier gebracht. Im Rahmen der Sonate wirkt dieser Teil auffällig lang, und auch der Finalsatz – *Rondo. Poco Allegretto e grazioso* – schlägt als entspannt lyrischer Abschluss einen für dieses Genre vollkommen neuen Ton an.

Während sich die Auflösung formaler Stereotype gegenüber der klassischen Klaviermusik in Opus 7 bereits als konstruktives Prinzip von Beethovens Klaviersonaten abzeichnet, beruhen Variationsreihen wie die **32**

Variationen WoO 80 über ein eigenes Thema aus dem Jahr 1806 eher auf altbewährten Grundlagen. Die „Allgemeine musikalische Zeitung“ zog bereits 1807 einen Vergleich mit Händel: „...und namentlich hat Händel Variat[ionen] in dieser Gattung, nur allerdings weit weniger frey und leicht bewegter, aber auch weniger hin- und herflatternder Phantasie, ausgearbeitet. [...] Er [Beethoven] nimmt dies kurze, höchst einfache Thema, [...] verändert dies mit grossem Reichthum harmonischer Kunst und gewaltigem Apparat an Figuren aller – zum Theil auch sehr wunderlicher Art [...].“^{xxv}

Und während Exegeten des 20. Jahrhunderts diese Variationsreihe noch immer gern mit einer barocken Passacaglia verglichen,^{xxvi} ist Carl Czerny zuallererst eine zutiefst romantische Intention ins Auge gefallen: „Diese Variationen bilden in ununterbrochener Steigerung ein charakteristisches Tongemälde. [...] Da das Thema kurz ist, so eignet sich dieses Werk selbst zur öffentlichen Production vor einem denkenden Publicum.“^{xxvii}

Selbst wenn dann und wann historische Vorbilder zu dem „Tongemälde“ Modell gestanden haben mögen, arrivierte der Variationszyklus im Lauf des 19. Jahrhunderts doch noch einmal selbst zum Muster, etwa als Felix Mendelssohn Bartholdy 1841 seine „Variations sérieuses“ zu Papier brachte. Stephen Hellers „33 Variations sur un thème de Beethoven“ aus dem Jahr 1871 lesen sich passagenweise wie „witzige Randbemerkungen“^{xxviii} zu den 32 Variationen Ludwig van Beethovens.

Verglichen mit dem klassischen Ansatz der Variationsreihe erscheint die **Sonate in d-Moll, op. 31, 2 („Sturmsonate“)** wie ein mysteriöses Fantasiegebilde, obwohl ihre Entstehung mindestens vier Jahre früher datiert. Selbst der Grandseigneur der musikalischen Analyse im 19. Jahrhundert Hugo Riemann soll angesichts dieses Werkes ein einigermaßen resigniertes Fazit gezogen haben, indem er bemerkte, „die Analyse habe ihm keineswegs alle Rätsel dieser Sonate lösen können.“^{xxix} Tatsächlich erreicht die Konzeption einzelner Sätze hier einen Grad von Individualisierung, die den Rahmen aller bisher denkbaren Variantenbildungen sprengt.^{xxx} Schon die Frage nach dem eigentlichen Beginn des Kopfsatzes wirft Probleme auf. Von einem langsamen Präludium (wie im Fall der „Sonate Pathétique“, op. 13) kann beim Largo-Teil des ersten Satzes bei Opus 31, 2 nicht die Rede sein, denn erstens wiederholt sich der Wechsel aus „Largo“ und „Allegro“ hier so oft, dass er am Ende selbst zum tragenden dramaturgischen Prinzip wird, und zweitens erscheinen diese abwechselnden Abschnitte bestenfalls wie schlaglichtartige, kurzlebige Einsprengsel, deren abruptes Ende formal viel stärker ins Gewicht fällt als ihre innere Beschaffenheit. Sehr viel später bestätigt sich die gewagte Jonglage mit formalen Irritationen noch einmal als gestalterische Maxime des Kopfsatzes: Das Rezitativ, das die Reprise des ersten Satzes gleich zweifach – wie eine ausgedehnte sehr private Unterbrechung der offiziellen Tagesordnung von Sonatenhauptsätzen – durchkreuzt, ist nur ein Beispiel für den spannungsreichen Umgang, den Ludwig van Beethoven am Klavier mit gegebenen Schablonen pflegt. Auch wenn er damit zwar keine grundsätzlich neue Form generiert, scheint der Komponist seine innovativen Einfälle doch ganz bewusst auf der Folie eines vertrauten Schemas auszubreiten.^{xxxi} Auf diese Weise erfüllt er im gleichen Maß Erwartungen an ein klassisches Muster, um diese schon im nächsten Moment ganz gezielt – und mit theatralischer Geste – über den Haufen zu werfen. Als Beethovens erster Biograph Anton Felix Schindler sich beim Meister selbst nach dem „Schlüssel“ für dieses rätselhafte Werk erkundigte, soll dieser ihn an ein literarisches Werk verwiesen haben: „Lesen Sie nur Shakespeares Sturm.“ Arnold Schering war nach Beethovens Appell der Erste, der die Dramaturgie dieser Sonate konsequent entlang einer bestimmten Szene aus dem Shakespeare-Drama untersucht hat und auf diese Weise einige erstaunliche Entsprechungen ans Tageslicht brachte.^{xxxii} Auch wenn die früheste Reaktion auf Beethovens Hinweis mit Scherings Erkenntnissen aus dem Jahr 1934 erstaunlich lange hat auf sich warten lassen, war Beethovens Zeitgenossen der Umstand, dass hier ein außermusikalisches Programm an die Stelle einer absoluten Form getreten sein musste, grundsätzlich längst bewusst, – spätestens nachdem Carl Czerny offengelegt hatte, dass Beethoven sich durch einen zufällig an seinem Fenster vorbeigaloppierenden Reiter zum Rhythmus des Finales habe inspirieren lassen.^{xxxiii} Und Angesichts des gesteigerten Ausdruckspotentials der Sonate scheint Beethovens Mitwelt die Trennung von den formalen Konventionen der Wiener Klassik nicht einmal all zu schwer gefallen zu sein, wenn wir Czernys Zeugnis beim Wort nehmen: „Diese Sonate ist vollkommen. Die Einheit der Idee und des tragischen Charakters, die, durch keine Episode gestörte Kunstform, das Romantisch-pittoreske des ganzen Tongemäldes werden nie verfehlen, die grösste Wirkung zu machen, wenn die Fantasie des Spielers mit seiner Kunstfertigkeit auf gleich hoher Stufe steht.“^{xxxiv}

© Wolfgang Kostujak

ⁱ Francesco Maria Mannucci: „Memoria“, Biblioteca Laurenziana, Florenz, Armadio L, 3o, Manuskript, verschollen

ⁱⁱ Konstantin Restle: „Die Anfänge des Hammerklaviers in Italien“, in: Günther Wagner (Hrsg.): „Jahrbuch des staatlichen Instituts für Musikforschung preußischer Kulturbesitz 1998“, Stuttgart 1998

ⁱⁱⁱ Johann Mattheson: „Critica Musica, zweyter Band“, Hamburg 1725, S. 336

^{iv} In einer Inventarliste der Instrumentensammlung des Herzogs aus dem Jahr 1700 erscheint erstmals ein Hammerflügel unter dem Namen „Arpicembalo di Bartolomeo Cristofori, di nuova inventione, che fa il piano e il forte“.

- v Scipione Maffei: "Giornale de' letterati d'Italia", Art. IX, Venedig 1711
- vi Wolfgang Kostujak: „Cristoforis Erben - Vom Klavizimbel zum ‚Schwachstarkastenkasten‘“, Deutschlandradio Kultur 2008, Sendemanuskript
- vii Johann Mattheson: „Critica Musica, zweyter Band“, Hamburg 1725, S. 335
- viii Sigbert Rampe: „Mozarts Claviermusik“, Bärenreiter Kassel 1995, S. 41
- ix Mark Lindley, Conny Restle, Klaus-Jürgen Sachs: „Beethovens Klaviervariationen op. 34“, Mainz 2007, S. 82
- x ebd.
- xi Begriff zitiert aus einem Brief von Anna Maria Walpurga Mozart, geb. Pertl, der Mutter W. A. Mozarts v. 28. Dezember 1777 aus Mannheim
- xii Wolfgang Scherer: „Klavier-Spiele“, Wilhelm Fink Verlag München 1989, S. 111ff.
- xiii Johann Wolfgang v. Goethe: „Die Leiden des jungen Werthers“, Leipzig 1774, II, 4.12.
- xiv Elliott Forbes (Hrsg.): „Thayer's Life of Beethoven. Revised and edited by E. Forbes“, Princeton 1967, S. 207
- xv Wolfgang Scherers Monographie „Klavier-Spiele“ (Wilhelm Fink Verlag München 1989) trägt im Untertitel den Namen „*die Psychotechnik der Klaviere im 18. und 19. Jahrhundert*“ und bezieht damit den Begriff der „*Psychotechnik*“ erstmals auf das Klavier
- xvi Artaria, Wien 1797
- xvii Nägeli, Zürich 1803
- xviii zitiert in: Mark Lindley, Conny Restle, Klaus-Jürgen Sachs: „Beethovens Klaviervariationen op. 34“, Mainz 2007, S. 85
- xix Ludwig van Beethoven: Brief an Johann Andreas Streicher, Wien, vielleicht August/September 1796, Autograph, Nachweis: SBH 779. – BGA 22. – And. 18
- xx Mark Lindley, Conny Restle, Klaus-Jürgen Sachs: „Beethovens Klaviervariationen op. 34“, Mainz 2007, S. 85ff.
- xxi Alexander Wheelock Thayer: „Ludwig van Beethovens Leben“, Band 2, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1910, S. 45
- xxii zitiert in: Jacques-Gabriel Prod'homme: „Die Klaviersonaten Beethovens“, Wiesbaden 1948, S. 54f.
- xxiii Jacques-Gabriel Prod'homme: „Die Klaviersonaten Beethovens“, Wiesbaden 1948, S. 58f.
- xxiv Wilhelm v. Wasielewsky: „Ludwig van Beethoven“ op. cit., I, S. 142
- xxv Friedrich Rochlitz / Gottfried Chr. Härtel (Hrsg.): Allgemeine musikalische Zeitung, Leipzig 1807
- xxvi zitiert bei Albrecht Riethmüller / Carl Dahlhaus / Alexander L. Ringer (Hg.): „Beethoven – Interpretationen seiner Werke“ I, Laaber 1994, S. 481
- xxvii zitiert in Stefan Kunze (Hrsg.): „Ludwig van Beethoven. Die Werke im Spiegel seiner Zeit. Gesammelte Konzertberichte und Rezensionen bis 1830“, Laaber 1987, S. 599
- xxviii Albrecht Riethmüller / Carl Dahlhaus / Alexander L. Ringer (Hg.): „Beethoven – Interpretationen seiner Werke“ I, Laaber 1994, S. 481
- xxix zitiert in: Richard Rosenberg: „Die Klaviersonaten Ludwig v. Beethovens“ II, Olten / Lausanne 1957, S. 227
- xxx Siegfried Mauser: „Beethovens Klaviersonaten – Ein musikalischer Werkführer“, C. H. Beck 2001, S. 86
- xxxi ebd., S. 94
- xxxii Arnold Schering: „Beethoven in neuer Deutung“, Leipzig 1934
- xxxiii Carl Czerny: „Über den richtigen Vortrag“, Reprint, Wien 1963, S. 48
- xxxiv ebd., S. 47f.