

Musikstunde

Beethoven - sein Weg (3) Der Durchbruch als Komponist

Von Jan Caeyers

Sendung: 18. Dezember 2019

Redaktion: Dr. Bettina Winkler

Produktion: 2019

SWR2 können Sie auch als Live-Stream hören im **SWR2 Webradio** unter www.SWR2.de, auf Mobilgeräten in der **SWR2 App**, oder als **Podcast** nachhören:

Bitte beachten Sie:

Das Manuskript ist ausschließlich zum persönlichen, privaten Gebrauch bestimmt. Jede weitere Vervielfältigung und Verbreitung bedarf der ausdrücklichen Genehmigung des Urhebers bzw. des SWR.

Kennen Sie schon das Serviceangebot des Kulturradios SWR2?

Mit der kostenlosen SWR2 Kulturkarte können Sie zu ermäßigten Eintrittspreisen Veranstaltungen des SWR2 und seiner vielen Kulturpartner im Sendegebiet besuchen.

Mit dem Infoheft SWR2 Kulturservice sind Sie stets über SWR2 und die zahlreichen Veranstaltungen im SWR2-Kulturpartner-Netz informiert.

Jetzt anmelden unter 07221/300 200 oder swr2.de

Die neue SWR2 App für Android und iOS

Hören Sie das SWR2 Programm, wann und wo Sie wollen. Jederzeit live oder zeitversetzt, online oder offline. Alle Sendung stehen sieben Tage lang zum Nachhören bereit. Nutzen Sie die neuen Funktionen der SWR2 App: abonnieren, offline hören, stöbern, meistgehört, Themenbereiche, Empfehlungen, Entdeckungen ...

Kostenlos herunterladen: www.swr2.de/app

SWR2 Musikstunde mit Jan Caeyers

16. Dezember - 20. Dezember 2019

Beethoven - sein Weg (3)

Der Durchbruch als Komponist

Das Stück, mit dem wir diese Sendung beginnen, brauche ich Ihnen nicht vorzustellen. Vladimir Horowitz spielt gleich den ersten Satz der Sonata quasi una Fantasia, Op. 27 Nr. 2, bekannt als Mondscheinsonate. In einer Hinsicht muss ich sie allerdings enttäuschen, liebe Hörerinnen und Hörer: Anders als zum Beispiel bei der Sonate Pathétique stammt der Beiname in diesem Fall nicht von Beethoven, sondern ist die Erfindung deutscher Musikschriftsteller aus der Mitte des 19. Jahrhunderts, die einen direkten Zusammenhang zwischen dem geheimnisvollen, klagenden, wenn nicht gar schmachtenden Charakter dieser Musik und der unglücklichen Liebesaffäre des Komponisten mit Giulietta Guicciardi vermuteten, einer seiner vielen Musen.

Wir sollten aber diesen lang ausgesponnenen, ätherischen Gesang, ohne deutlich umrissenes Thema und mit einer Melodik, die wenig Halt bietet, vor allem als Metapher für den suchenden Menschen verstehen. Und genau das war Beethoven, als er diese Sonate komponierte.

Ludwig van Beethoven :

Adagio sostenuto aus der Sonate für Klavier cis-Moll, op. 27 Nr. 2

Horowitz, Vladimir

[BR]CD18197-006, 5'55

Wir sind inzwischen im Jahr 1801 angekommen. In Briefen an einige gute Freunde schilderte Beethoven detailliert sein Gehörleiden, das ihn schon seit einiger Zeit im alltäglichen Leben und als Musiker stark behinderte. Es verschlimmerte sich weiter; auf Anraten seines Arztes verließ er Wien und flüchtete nach Heiligenstadt, in der Hoffnung, in dem stillen, idyllischen Weindorf nördlich von Wien zur Ruhe zu kommen.

Doch eher das Gegenteil trat ein; je mehr Beethoven mit sich selbst und dem Chaos in seinen Ohren konfrontiert war, desto aussichtsloser erschien ihm seine Lage. Von Angst und Hoffnungslosigkeit beherrscht, dachte er schließlich sogar daran, seinem Leben ein Ende zu setzen. Doch dann geschah das Wunder. Ein Wunder für ihn selbst, aber auch für die Menschheit. Plötzlich, fast wie durch göttliche Eingebung, gelangte Beethoven zu der Erkenntnis, dass er seinen tragischen Verlust in einen Gewinn verwandeln musste. Und so fasste er den Entschluss, seine Virtuosenkarriere weitgehend aufzugeben und sich auf das Komponieren neuer Musik zu konzentrieren. Er nahm Feder und Papier und schrieb einen ergreifenden Brief, das sogenannte Heiligenstädter Testament, in dem er schließlich voller Zuversicht seine neue Lebensaufgabe in Worte fasste. Nach Heiligenstadt ordnete er sein Leben völlig neu, um als Komponist möglichst viel leisten zu können: vormittags arbeitete er zu Hause an seinen Kompositionen, nachmittags ging er spazieren, weil ihm dabei häufig neue Ideen kamen, den Abend hielt er sich frei, am folgenden Vormittag arbeitete er seine Einfälle vom Nachmittag aus, und so weiter.

Die neue Arbeitsweise und die erhöhte Konzentration, die dazu gehörte, führten schon bald dazu, dass Beethovens Musik sich veränderte, sie wurde durchdachter, komplexer, ausdrucksstärker. Ohne es sich

bewusst zum Ziel zu setzen, komponierte Beethoven von nun an Musik, die ihrer Zeit voraus war, die etwas Neues brachte. Eigenartigerweise hat Beethoven stets behauptet, er habe von anderen hören müssen, dass seine Musik „neu“ sei; er selbst war sich dessen nicht bewusst ...

Ludwig van Beethoven :

Allegro vivace aus der Sonate für Klavier Nr. 16 G-Dur, op. 31 Nr. 1

Schnabel, Artur

M0030284-005, 5'50

Sie hörten den ersten Satz der Klaviersonate Op. 31 Nr. 1 in einer alten Aufnahme mit Arthur Schnabel aus dem Jahr 1938.

Beethoven hat diese Sonate im Sommer 1802 komponiert, also einige Wochen, bevor er das Heiligenstädter Testament verfasste. Mit ein bisschen Fantasie können Sie hören, wie sich in der Sonate die hypochondrische Grundstimmung mit Momenten der Freude und Zuversicht abwechselt. Ich habe Schnabels Aufnahme gewählt, weil es ihm wie sonst wenigen gelungen ist, mit pianistischen Mitteln diese beiden Extreme hörbar zu machen.

Kurz nachdem Beethoven nach Wien zurückgekehrt war, wurde er zum „Kompositeur beim Theater an der Wien“ ernannt. Dieses Opernhaus war außerhalb der Stadtmauern errichtet worden, anderthalb Jahre zuvor wurde es eröffnet. Heute würde man Beethoven als „composer in residence“ bezeichnen. Er bezog sogar eine Wohnung in dem neuen Gebäude, verpflichtete sich, jährlich eine Oper zu komponieren, und durfte dafür jedes Jahr eine eigene Akademie veranstalten.

Schon am 5. April 1803 war es so weit: Beethoven dirigierte seine zweite große Wiener Akademie. Anders als bei der ersten standen nun ausschließlich eigene Werke auf dem Programm. Das Konzert begann mit der schon populären 1. Sinfonie, doch alle folgenden Stücke waren neu: die 2. Sinfonie, das 3. Klavierkonzert und das Oratorium Christus am Ölberge. Sowohl das Klavierkonzert als auch die neue Sinfonie lassen erkennen, welchen weiten Weg Beethoven kompositorisch innerhalb weniger Jahre zurückgelegt hatte. Sie sind nicht nur viel länger als ihre Vorgänger, die musikalischen Gedanken sind auch weiter ausdifferenziert, der Orchesterklang ist massiver, intensiver, mit anderen Worten: moderner.

Die besondere Aufmerksamkeit des Publikums galt dennoch dem Oratorium, mit dem Beethoven den Wienern erstmals zeigen wollte, was er auch auf vokalem Gebiet leisten konnte. Sie sollten sozusagen einen Vorgeschmack der erwarteten neuen Oper bekommen. Und das ist dem Stück anzuhören.

Ludwig van Beethoven / Franz Xaver Huber:

Duett Jesus/Seraph aus dem Oratorium „Christus am Ölberge“

Kermes, Simone; Davislim, Steve; Das Neue Orchester; Spring,

Christoph

M0431226-009, 5‘10

Das Duett von Jesus und dem Seraph aus dem Oratorium Christus am Ölberge. Sie hörten Steve Davislim, Tenor, Simone Kermes, Sopran, und Das Neue Orchester unter der Leitung von Christoph Spring.

Die gemischten Reaktionen auf seine neue Akademie weckten bei Beethoven Zweifel, was seine Aussichten in Wien betraf. Natürlich begann er mit der Arbeit an seiner ersten Oper, zu der er sich vertraglich verpflichtet hatte, gleichzeitig richtete er aber den Blick auf Paris, weil er das Gefühl hatte, dass sich ihm dort mehr Möglichkeiten bieten würden. Sein Schüler Ferdinand Ries berichtete mehrmals von konkreten Plänen Beethovens, nach Paris überzusiedeln, sogar von entsprechenden Vorbereitungen.

Eine entscheidende Rolle sollte dabei die neue Sinfonie in Es-Dur spielen, die sogenannte Eroica, an der Beethoven damals arbeitete und die er Bonaparte widmen wollte. Dazu ist es allerdings nie gekommen, und das hatte seine Gründe. Trotz der Frankreich-Pläne wollte Beethoven sich nicht den Rückweg abschneiden, zumal er weiterhin finanziell von Wiener Adligen wie Lichnowsky und Lobkowitz abhängig war.

Besonders Lobkowitz' Unterstützung war ihm für das neue Sinfonie-Projekt sehr nützlich: Lobkowitz stellte Räume für Proben zur Verfügung – für Beethoven auch eine Gelegenheit, weitere Verbesserungen vorzunehmen; Lobkowitz veranstaltete auch erste halböffentliche Konzerte, bei denen ein ausgesuchtes Publikum die Sinfonie kennenlernte, und bot schließlich noch Geld dafür, dass Beethoven ihm die Sinfonie widmete. Es war ein Angebot, das der Komponist nicht ablehnen konnte, nur musste er sich dann für Bonaparte etwas anderes ausdenken. Die geschickte, wenn auch halbherzige Lösung war, die Komposition Lobkowitz zu widmen, sie aber Bonaparte zu nennen: „die Simphonie ist eigentlich betitelt Ponaparte“, schrieb er in einem Brief an seinen Verleger.

Doch auch dazu kam es letztlich nicht. Im Sommer 1804, kurz nach einer Probe bei Lobkowitz, erfuhr Beethoven von Napoleons Kaiserkrönung in Paris. Angeblich war er darüber so empört, dass er ausrief: „Ist der auch nichts anders, wie ein gewöhnlicher Mensch! Nun wird er auch alle Menschenrechte mit Füßen treten, nur seinem Ehrgeize fröhnen; er wird sich nun höher, wie alle anderen stellen, ein Tyrann werden!“ Anschließend soll er das Titelblatt der Bonaparte-Sinfonie zerrissen und die Fetzen auf den Boden geworfen haben.

Viel wichtiger als dieser biographische Kontext und ein möglicher Zusammenhang mit dem geistigen Gehalt des Stücks ist aber zweifellos die musikalische Bedeutung der Eroica. Sie ist ein kompositorisches Kabinettstück, ein Meisterwerk, das auf dem Gebiet des Komponierens im Allgemeinen und der Sinfonie im Besonderen neue Maßstäbe gesetzt hat. Beethoven wendet hier ganz neue Regeln an.

Tatsächlich kann man auch von anderen Dimensionen sprechen: Die Sinfonie ist länger als jede bis dahin komponierte, die Übergänge zwischen den Themen nehmen viel mehr Raum – und Zeit – ein.

Die Entwicklung der Themen wird in gewisser Weise bedeutsamer als die Gestaltung der Themen selbst; man könnte sogar so weit gehen zu sagen, dass die Anlage der Themen sich nach den Entwicklungsmöglichkeiten richtet, die sie bieten. Das ist der Grund, weshalb die Sinfonie anhaltend spannungsvoll und leidenschaftlich klingt. Es erklärt die „Power“, das „con brio“ dieser Musik.

Ludwig van Beethoven :

Allegro con brio aus der Sinfonie Nr. 3 Es-Dur, op. 55
Chamber Orchestra of Europe; Harnoncourt, Nikolaus
M0239389-005, 6'20

Mit großem Bedauern muss ich diese wundervolle Musik unterbrechen.
Nikolaus Harnoncourt und das Chamber Orchestra of Europe spielten
die Exposition des ersten Satzes aus Beethovens 3. Sinfonie.

Beethoven blieb nur kurze Zeit in seiner Dienstwohnung im Theater an
der Wien. Er empfand sie als zu eng, und es störte ihn, dass er aus den
kleinen Fenstern auf eine blinde Wand schaute. Es ist wie ein roter
Faden, der sich durch Beethovens Biographie zieht: Er wohnte nie lange
im selben Haus, mindestens vierzig Mal ist er in seinem Leben
umgezogen. Wer möchte, kann darin ein Symbol für die permanente
Unruhe des lebenslang suchenden Künstlers sehen.

Immerhin nutzte er die Wohnung im Theater weiterhin als Arbeitsraum.
Er hatte nämlich begonnen, die wichtigste vertragliche Verpflichtung zu
erfüllen und eine Oper zu komponieren – die bis dahin größte
Herausforderung seiner Karriere. Die Direktion des Theaters versuchte
zunächst, Beethoven ein Libretto des nach wie vor sehr populären
Schikaneder aufzudrängen. Beethoven lehnte es aber ab, weil er es zu
oberflächlich fand. Schließlich entschied er sich für eine Bearbeitung des
französischen Theaterstücks *Léonore ou l'amour conjugal* (Leonore oder
Die eheliche Liebe). Leonore war eine sogenannte Rettungsoper: Eine
unschuldig eingekerkerte Hauptperson wird von einem oder einer
Liebenden aus den Händen eines gewissenlosen Tyrannen befreit, der
anschließend seine gerechte Strafe erhält.

Es war ein Thema mit hohem Aktualitätsgehalt und entsprechend beliebt. Noch dazu steht der Mut der emanzipierten, tapferen Leonore in scharfem Kontrast zur „systembejahenden“ Kleinbürgerlichkeit der Kerkermeister Tochter Marzeline. Auch das war modern und würde in Paris sicher gefallen.

Beethoven hat an seiner ersten Oper mehr als anderthalb Jahre gearbeitet. Einige Jahre zuvor hatte er sich von Antonio Salieri, einem der erfahrensten Opernkomponisten in Wien, in gattungsspezifischen Kompositionstechniken unterrichten lassen, dennoch blieb sein Mangel an Routine auf diesem Gebiet offensichtlich ein Problem. Und wie immer stellte Beethoven an sich selbst besonders hohe Ansprüche. Als die Oper dann endlich fertig war, machten zu allem Überfluss die Zensurbeamten Schwierigkeiten, da sie aus irgendeinem Grund das Gefühl hatten, die Handlung der Oper könne möglicherweise als Kritik am gegenwärtigen politischen System interpretiert werden.

Erst nach einer Intervention des Librettisten Sonnleithner, der gute Beziehungen zu den richtigen Leuten in den Hinterzimmern der Hofburg hatte, bekam Beethoven grünes Licht, und am 20. November 1805 konnte die Premiere seiner Oper stattfinden. Doch nach nur drei Vorstellungen wurde sie wegen mangelnden Interesses und Beifalls abgesetzt. Das lag nicht zuletzt daran, dass zahlreiche Wiener Adlige die Stadt eine Woche zuvor beim Einmarsch französischer Truppen verlassen hatten und im halbleeren Saal hauptsächlich französische Soldaten saßen, die kein Wort verstanden. Es lag aber auch an schwerwiegenden Mängeln der Oper selbst.

Beethoven war sich dessen durchaus bewusst und begann sofort voller Zuversicht, das Stück umzuarbeiten. Am 29. März 1806 fand die Premiere der umgearbeiteten Leonore statt. Die Oper hatte nun nicht mehr drei, sondern zwei Akte; eine Arie war geopfert worden, ein Duett nach hinten verschoben, die große Leonoren-Arie vorgezogen, ein melodramatischer Dialog gestrichen. Doch auch diese und weitere Änderungen halfen nicht; schon nach der zweiten Vorstellung fiel der Vorhang für Leonore zum letzten Mal. Danach vergingen acht Jahre, bis die Oper wiederaufgeführt wurde, erneut umgearbeitet und unter einem anderen Titel: Fidelio. Und diesmal hatte sie Erfolg.

Die beiden Leonoren von 1805 und 1806 stehen im Schatten des berühmten Fidelio aus dem Jahr 1814 und werden heute kaum noch gespielt. Für mein Gefühl zu Unrecht. Ich möchte Sie einladen, das bezaubernde Liebesduett von Marzeline und der als Mann verkleideten Leonore zu hören, eine vielleicht etwas naive, aber anrührende Reflexion über die Ehe, mit einem interessanten konzertanten Dialog von Violine und Violoncello, der die Harmonie zwischen Mann und Frau versinnbildlicht.

Ludwig van Beethoven / Joseph Sonnleithner :

Duett Marzeline/Leonore: Um in der Ehe froh zu leben aus: Leonore.

Oper in 3 Akten

Orchestre Revolutionnaire et Romantique; Gardiner, John Eliot

M0028670-020, 6'06

Sir John Eliot Gardiner dirigierte das Orchestre Révolutionnaire et Romantique, Christiane Oelze sang die Marzeline und Hillevi Martinpelto die Leonore.

Obwohl das Leonoren-Projekt Beethoven insgesamt fast zweieinhalb Jahre beschäftigt hat, ist es nicht so, dass er währenddessen aufgehört hätte, „instrumental“ zu denken. Im Gegenteil, in den Skizzen aus dieser Zeit finden sich immer wieder Notizen zu Orchesterwerken, Konzerten und Klaviersonaten, weshalb er nach dem März 1806, endlich befreit vom Opernjoch, innerhalb kurzer Zeit einige bedeutende Kompositionen fertigstellen konnte: die Waldsteinsonate, die Appassionata, das Tripelkonzert und das 4. Klavierkonzert, um nur die bekanntesten zu nennen.

Außerdem trug er sich offenbar schon länger mit dem Gedanken, eine neue Serie von Streichquartetten zu komponieren. Im Oktober 1804 erwähnte er in einem Brief an den Verlag Breitkopf & Härtel, dass er eine Fortsetzung zum ersten Streichquartettzyklus Op. 18 plane. Seitdem muss er viel darüber nachgedacht und vermutlich sogar daran gearbeitet haben, denn als er sich im April 1806 – angespornt von Widmungsträger Graf Rasumowsky – ganz der Komposition dieser Quartette zuwandte, stellte er sie innerhalb eines halben Jahres scheinbar mühelos fertig. Das weckt Verwunderung und Bewunderung, umso mehr, wenn man die tiefgreifenden Unterschiede zu Op. 18 betrachtet. Diese, wie alle Quartette aus jener Zeit, waren noch auf die Konsumenten zugeschnitten, also zwar hohe, aber noch zu bewältigende Ansprüche an adlige und großbürgerliche Musikliebhaber stellten. Die Rasumowsky-Quartette dagegen waren für Berufsmusiker gedacht.

Während die Quartette Op. 18 hauptsächlich dafür gedacht waren, gespielt, und weniger gehört zu werden, gilt das für die Rasumowsky-Quartette eindeutig nicht mehr. Von nun an wurden Streichquartette – wie Sinfonien und Konzerte – vor einem meist zahlenden Publikum

aufgeführt. Hatten sich die Quartettspieler früher gewöhnlich um einen Tisch mit vier ausklappbaren Pulten versammelt, also einen Kreis gebildet, wurde dieser Kreis nun halb geöffnet, so dass sich die Spieler mit ihren Instrumenten den Zuhörern zuwandten. Es ist Beethovens Verdienst, eine neue „Quartettsprache“ entwickelt zu haben, bei der die Klangprojektion in Richtung Publikum zu einem wichtigen Parameter wurde.

Ich möchte dies mit dem Finalsatz des dritten Rasumowsky-Quartetts, dem Allegro molto, illustrieren. Sie werden merken, liebe Hörerinnen und Hörer, wie virtuos schnell das Tempo ist, Amateure sind hier überfordert. Außerdem aber, und das ist von mindestens ebenso großer Bedeutung, wird den Zuhörern mehr an intellektueller Anstrengung abverlangt. Es handelt sich um eine Fuge, und wie Sie wissen, ist die Fuge die anspruchsvollste Form des sogenannten gelehrten Stils, Musik, die nicht nur zum Herzen, sondern auch zum Verstand spricht, und das ist in der Kammermusik etwas Neues. Es spielt das Alban Berg Quartett.

Ludwig van Beethoven :

Allegro molto aus dem Streichquartett C-Dur, op.59 Nr.3

A M0014775-016, 3'00

Iban Berg Quartett