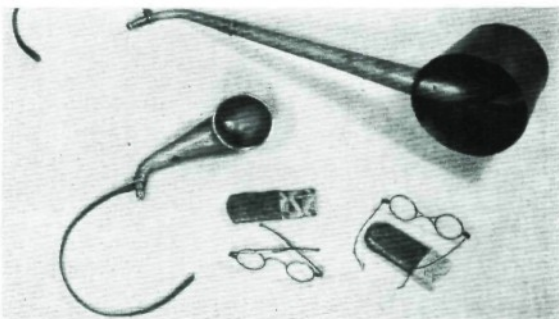


Der überflüssige Mythos

So populär die großen Werke aus Beethovens Wiener Jahren nach 1800 geworden sind – die „Eroica“, die fünfte oder siebente Sinfonie, die „Appassionata“, sogar die Rasumowsky-Quartette op. 59 zählen auch auf der Schallplatte zu den verkaufssicheren Bestsellern –, so von Geheimnis umhüllt, so als rätselhaft und unzugänglich verschrien ist Beethovens sogenanntes Spätwerk, vor allem die letzten Klaviersonaten und Streichquartette.

Mythosfördernde Beethoven-Reliquien: Zwei seiner Hörrohre, die er in den Jahren zunehmender Schwerhörigkeit beim Gespräch benutzte.



Das Seltsame und Bedenkenswerte daran ist, daß an dieser Mystifikation die von Verehrung gegen den großen Genius erfüllte, in Staunen erstarrende Nachwelt den entscheidenden Anteil hat. Die Urteile von Beethovens Zeitgenossen – allerdings waren sie als Liebhaber von Streichquartetten, von Kammermusik überhaupt, wirkliche Kenner oder Ausübende, die mit den Klassikern groß geworden waren – wirken, wenn man sie nach anderthalb Jahrhunderten liest, viel unbefangener und verständnisvoller.

So konnte Beethoven voller Stolz nach den ersten Aufführungen des Es-dur-Quartetts op. 127 an den Verleger Schott schreiben: „... man will's gar hoch ansetzen mit dem Quartett. Es soll das größte und schönste sein, ut dicunt, was ich geschrieben. Die besten Virtuosen wetteifern hier, es zu spielen.“ Für das a-moll-Quartett op. 132 bezeugt der Neffe Karl, daß „beim Weggehen die Leute von der Schönheit des neuen Quartetts“ sprachen. Nur der lange „Dankgesang“ erschloß sich ihnen nicht sogleich. Selbst von dem formal und musikalisch so schwierigen B-dur-Werk op. 130 – damals noch mit seinem ursprünglichen Finale, der „Großen Fuge“ op. 133 aufgeführt! – heißt es, die Hörer seien „nach Umständen begeistert, erstaunt oder fragend, doch aus Ehrfurcht nie absprechend“ gewesen. Wie auch heute noch, möchte man hinzufügen. In der Tat wirkt die Ablehnung, die Beethovens frühere, später so erfolgreich gewordene Kompositionen in der zeitgenössischen Kritik erfahren hatten, schärfer, als die noch insgesamt verständnisvollen Urteile über die letzten Quartette.

Aber bei Anton Schindler, Beethovens Gesprächspartner und Biograph von kleinem geistigen Zuschnitt, sprudelt bereits die Quelle des späteren Unverständnisses recht munter: „Es ist Tatsache, daß in Rückerinnerung an solche Werke das Urteil der Zeitgenossen über diese Quartette im ganzen ein vorsichtiges, reserviertes gewesen. Allein schon damals hat es an unbefangenen Kunst Kennern nicht gefehlt, die nach jahrelangem Studium des Vermögens zur Überzeugung gelangt, daß die auf dem Wege der Reflexion gesuchte Kombination in einigen Teilen (nicht in

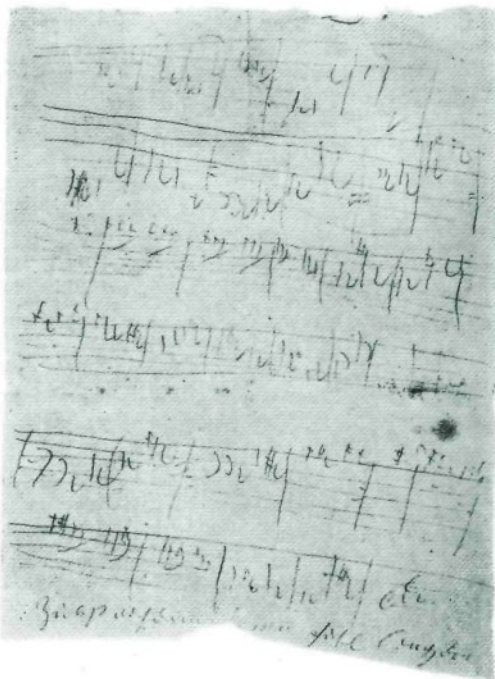
allen, wie deren Bekämpfer behaupten) auf die höchste Spitze getrieben erscheint, wobei allernächst die logische Notwendigkeit in der Ideenverbindung gefährdet werden mußte.“

Statt über die Musik, Worte über Logik und Idee. Schindlers Worte, liest man sie mit Muße, wirken wie eine Verteidigung der distanzierten Betrachter gegen die zustimmenden Bewunderer. Und sie lenken von der unbestreitbaren Tatsache ab, daß wir es im „Spätwerk“ über weite Strecken hin mit spielerischer, ausgesprochen klang-

freudiger, zum Teil auch mit unverhüllt humorvoller Musik zu tun haben. Beethoven selbst war bei der Komposition der letzten Quartette durchaus kein Grübelnder. Karl Holz weiß um das Jahr 1823 immer wieder davon zu berichten, daß ihm „die Ideen nur so zuströmten“: „Bester, mir ist schon wieder etwas eingefallen!“ Auf Spaziergängen mit Holz blieb er oft stehen und notierte etwas in sein Taschenbuch ...

Der „letzte Beethoven“ spielerisch, klangfreudig und voller Humor? Nur ein Beispiel

Erste Skizzen zum zweiten Satz des Streichquartetts cis-moll op. 131



Beethoven und die Welt seiner späten Werke von Carl-Heinz Mann



sozusagen zur „Einführung“ für den weniger Geübten: Im Opus 130 stellen allein vier von insgesamt sechs Sätzen alles andere als „Problemmusik“ dar: das zauberhafte Andante con moto, ein Meisterstück an Feinheit des Satzes, des Stimmungsumschwungs, des eher stillen Humors, das „Alla danza tedesca“, ein klageliedertes Tanzstück von volkstümlichem Zuschnitt, die „Cavatina“, eine instrumentale kleine Gesangsszene, die in ihrer ursprünglichen Ausdrucksgewalt jeden Zuhörer sofort gefangen nimmt, und der nachkomponierte Schlußsatz, ein „normales“, spielerisch abrollendes Rondo. Beispiele aus einem Werk.

Demgegenüber gibt es natürlich – angeführt von der Fuge op. 133 – Sätze, in denen Beethoven sich wirklich progressiv gibt, die indes wiederum nicht so unverständlich sind, wie es den ersten Anschein hat.

Viel ist beispielsweise über die Abkehr von der normalen viersätzigen Anlage einer Sonate oder eines Quartetts gesprochen und philosophiert worden. Wie ist die eigentliche Sachlage? Haydns Klaviersonaten zeigen sehr viele Abweichungen von diesem Schema – gerade dann, wenn man berücksichtigt, daß ja erst Beethoven es gewesen ist, der von der (auch bei Mozart) „normalen“ Dreisätzigkeit der Klaviersonate durch Einfügen des Scherzos zur Viersätzigkeit gekommen ist. Beethoven selber hat von früh an wiederholt experimentiert – etwa in den beiden „Fantasiensonaten“ op. 27 –, hat längst vor den letzten Sonaten auf die Zweisätzigkeit zurückgegriffen, ohne die klassische „Form“ (was dies auch immer sein mag) in Frage zu stellen. So wirkt andererseits die in op. 131 vorangetriebene „Auflösung“ der viersätzigen Quartettform nicht gar so überraschend. Zumal zwei dieser Sätze deutliche Ein- oder Überleitungsfunktion haben. Genau betrachtet wird in dem cis-moll-Quartett der langsame Satz von zwei Scherzo-Sätzen statt des üblichen einen flankiert. Zwei der fünf letzten Streichquartette – op. 127 und 135 – sind ohnehin „normale“ viersätzliche Werke.

Lassen wir uns also von der äußeren Gestalt der Werke (zu denen ja auch die zweisätzliche Klaviersonate op. 111 zählt) nicht allzusehr verblüffen. Wo aber liegen die eigentlichen Gründe für die Sonderstellung der späten Kompositionen? Es gibt deren eine ganze Reihe äußerer und auch innerer, rein musikalischer Art. So trennt schon der große Zeitraum von rund zweieinhalb Jahrzehnten die Gruppe der letzten Quartette von den Opera 74 und 95. Zwölf Jahre liegt die letzte Violinsonate, ein Jahrzehnt das Opus 102, die beiden Cellosonaten, zurück. Außer den fünf Klaviersonaten ab op. 101, der Neunten Sinfonie und der Missa solemnis ist wenig Bedeutendes in dieser Zwischenzeit komponiert – genügend Anlaß für eine andere Art von Mystifikation. Die „Leipziger Allgemeine Zeitung“ konnte sich schon im Juni 1821 aus Wien berichten lassen, daß Beethoven für größere Arbeiten abgestumpft zu sein scheine, und Ferdinand

von Rochlitz hat Beethovens Wort vom Juni 1822 überliefert: „Ich sitze und sinne und sinne, ich hab's lange, aber es will nicht aufs Papier. Es grauet mir vorm Anfang so großer Werke“. Der Anstoß zum Anfang kam von außen: Fürst Nicolaus von Galitzin beauftragt Beethoven im Oktober 1822 mit der Komposition einiger Quartette...

Ein neuer Schaffensaufschwung? Man möchte meinen, die letzten Werke seien auch ein Beleg für eine vorausgegangene tiefgreifende künstlerische Krise und für ihre Überwindung. Nach den „Meisterjahren“ 1802 bis 1812 – und ihnen entstammen fast alle populären Beethoven-Werke zwischen der zweiten und der achten Sinfonie – beginnt etwa mit den Klaviertrios op. 70 eine Gruppe von Kompositionen bis hin zu den Cellosonaten op. 102, die innerlich wie äußerlich auf ein kleines Format hin angelegt sind. Die Themen allein schon wirken rhapsodisch, sind oft formelhaft, ihre Motive werden – wie zu Beginn der Violinsonate op. 96! – einfach aneinandergereiht. Ihnen fehlt die explosive Triebkraft der bekannten Beethoven-Themen, sie kreisen um sich selbst. Aber dafür ist ihr Ausdruck ungemein gesteigert, zugleich ins Intime, Lyrische oder Unwirkliche gewendet: im „Geistertrio“ aus op. 70, in den Cellosonaten op. 102 oder in der Klaviersonate op. 101. Die durchweg kurzen Sätze streifen im Charakter das „Romantische“, das schumanneske Scherzo in der erwähnten A-dur-Sonate beispielsweise. Wenn man Beethoven als einen „Romantiker“ bezeichnen und diese Aussage belegen will, dann mit Hilfe dieser Kompositionen.

Doch in den anschließenden Werken weitete sich wieder die Form, die „romantische Krise“ scheint überwunden – schon mit der „Hammerklaviersonate“ op. 106. Die Themen tragen wieder Sätze weiten Umfangs, sind straffer, nähern sich der früheren Thematik an. Nur eines übernehmen sie: den vertieften Ausdruck bei kunstvollerer Satztechnik. Wirklich gibt es kaum andere Beispiele für eine so klar entwickelte Sonatensatzform wie die Anfangssätze der späten Streichquartette. Mit Ausnahme des op. 131, das eine veritable Fuge an den Anfang stellt.

Und es ist einzig die kunstvolle Thematik, die diesen im Grunde einfachen Sachverhalt verschleierte: die Zweiteiligkeit des Hauptthemas in op. 127, das sich aus den „einleitenden“ Maestoso-Takten mit anschließendem Allegro-Nachsatz zusammenfügt; die Zweistimmigkeit des Doppelthemas (Sechzehntel-Bewegung gegen „Fanfaren“-Motiv) in op. 130, oder die motivisch durchbrochene Arbeit zu Beginn von op. 132 und 135, in denen das Thema durch alle Stimmen wandert. Beethoven ist im „Spätwerk“ weit davon entfernt, mit der Form zu experimentieren, sie gar zu sprengen. Aber er experimentiert mit den Themen, mit einzelnen Satzteilen, bietet für den, der sich an ein „formales Hören“ gewöhnt, manch interessante individuelle Lösung: die Einbeziehung des Adagio-Themas der langsamen Einleitung von

op. 130 in der Durchführung zum Beispiel. Die langsamen Sätze sind oft – und auch das ist nichts Neues – Variationen. Und wiederum ist es die ungewöhnliche Thematik, die den Eindruck bestimmt: Sie ist weit gespannt und im Ausdruck von bewegender Tiefe. Schon in den Klaviersonaten op. 109 und 111 begegnen uns die ersten Beispiele dieser Art. Dafür aber nimmt die Zahl der einzelnen Variationen ab. Die sieben Variationen im cis-moll-Quartett bedeuten das Maximum. Ein Beleg dafür, wie sehr der „späte Beethoven“ um geschlossene Form bemüht ist.

Ein Feld, auf dem Beethoven in den letzten Werken allerdings mit der Form und der Thematik experimentiert, sind die schnellen scherzhaften Sätze. Dabei ist gewiß nicht aus purem Zufall die Bezeichnung „Scherzo“ selber weggefallen. Die eigentlichen „Scherzo“-Teile sind entweder sehr weit ausgedehnt (op. 132 und 127) oder beschränken sich auf wenige Takte (op. 130). Vor allem die „Trio“-Partien wirken durch die hartnäckigen Ostinati mit ihren metrisch kühnen Bildungen ausgesprochen modern, sind aber immer von mitreißender Dynamik. Wer sich intensiv mit den späten Werken auseinandersetzen will, der erfährt hier am eindrucksvollsten die neuen kompositorischen Mittel, die Beethoven am Ende seines Schaffens zur Verfügung stehen. Aber er erfährt auch, daß es sich um rein musikalische Mittel handelt, nicht – wie Schindler meinte – um „Reflexion“. Dafür sind die Finalsätze durchweg „konventionellem Zuschnitt“. Vereinzelt taucht das Rondo auf, das bei Beethoven ohnehin selten vertreten ist (op. 132, nachkomponiertes Finale zu op. 130). Sonst liegt der von Beginn an favorisierte Sonatensatz vor. – Bleibt als einziges die „Große Fuge“, die Beethoven auf Drängen des Verlegers widerwillig ausschied und selbständig als op. 133 veröffentlichen ließ. Sicherlich: ein thematisch, satztechnisch und ausdrucksmäßig kühnes Werk – das kühnste, vielleicht modernste, das Beethoven komponiert hat – und doch „nur“ so singular wie die Quartettfuge c-moll für Mozart. Mit einer Einschränkung: Auch hier versteckt sich hinter dem Gerüst der Fuge mit ihren kühnen Stimmkombinationen ein – Sonatensatz: mit Exposition aus Haupt- und Seitensatz (Takt 31-158 und 159-232 meno mosso), Durchführung (T. 273-412), Reprise (ab T. 413) und Coda (ab T. 657). Die kompositorische Pointe für den Zweifelnden: die Tonartenverhältnisse – B-dur und Ges-dur im Haupt- und Seitensatz der „Exposition“ sowie B-dur und As-dur der „Reprise“ – stimmen genau mit denen des ersten Satzes von op. 130 überein. Nur Zufall? Man sollte sich diese Frage hörenderweise zu beantworten versuchen. Beethoven hätte in seinem Jubiläumsjahr wirklich verdient, auch in seinem „Spätwerk“ verstanden zu werden.