

Iris Eggenschwiler

Beethoven und Haydn

Musik, Geschichte, Rezeption

Musikwissenschaft

Archiv für Musikwissenschaft | Beiheft 88

Franz Steiner Verlag



Archiv für Musikwissenschaft

Herausgegeben von

ALBRECHT RIETHMÜLLER

In Verbindung mit

FRANK HENTSCHEL, HANS-JOACHIM HINRICHSSEN, BIRGIT LODES,
CHRISTINE SIEGERT, WOLFRAM STEINBECK

Beiheft 88

Beethoven und Haydn
Musik, Geschichte, Rezeption

Iris Eggenschwiler

Franz Steiner Verlag

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds
zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

Dieses Buch ist eine Open-Access-Publikation.



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung –
Nicht kommerziell – Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
dnb.d-nb.de abrufbar.

© Iris Eggenschwiler 2023

Veröffentlicht im Franz Steiner Verlag, Stuttgart
www.steiner-verlag.de

Layout und Herstellung durch den Verlag

Satz: DTP + TEXT Eva Burri, Stuttgart

Druck: Beltz Grafische Betriebe, Bad Langensalza

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.

Printed in Germany.

ISBN 978-3-515-13488-0 (Print)

ISBN 978-3-515-13493-4 (E-Book)

<https://doi.org/10.25162/9783515134934>

Dank

[...] das war einmahl ein sauber Stück Arbeit! Uf es ist geschehen.

Diese Worte der Erleichterung richtete Ludwig van Beethoven am 30. Oktober 1826 im Kontext der Stimmenausschrift des Streichquartetts op. 135 angeblich an den Musikverleger Maurice Schlesinger. Die im Finale dieses Werks aufgeworfene Frage „Muss es sein?“ beschäftigt vermutlich die meisten Doktorierenden in vielgestaltiger Art und Weise. Dass ich sie nun – zumindest für mich persönlich – positiv beantworten darf, verdanke ich der Unterstützung zahlreicher Personen. An erster Stelle sei mein Hauptbetreuer Prof. Dr. Hans-Joachim Hinrichsen genannt. Er hat die Arbeit ange-regt und umsichtig betreut, ihr ihre wichtigsten Impulse verliehen und sie von ersten Konzepten und Entwürfen bis hin zum Endprodukt als aufmerksamer, genauer Leser und stets ansprechbarer, kritisch-wohlwollender Gesprächspartner begleitet. Für zahl-reiche wertvolle Denkanstöße und das Aufzeigen von Kontexten und Perspektiven danke ich dem Zweitgutachter Prof. Dr. Laurenz Lütteken.

Zu besonderem Dank bin ich den Mitarbeitenden des Institute for Music Research der Zürcher Hochschule der Künste verpflichtet, wo ich während meines Promoti-onsstudiums tätig sein durfte und darf. Besonders Prof. Dr. Dominik Sackmann hat nicht nur wesentliche inhaltliche Anregungen gegeben und zentrale kritische Fragen gestellt, sondern auch die beruflichen Rahmenbedingungen für das Projekt geschaf-fen, mir bei der Arbeitsgestaltung viel Freiraum gelassen und dieses Buch so erst er-möglicht. Ebenso danke ich Dr. Lukas Näf für die angenehme Zusammenarbeit, die gründliche Lektüre eines Kapitels und viele hilfreiche Anmerkungen. Dr. Knud Breyer bin ich dankbar für das akribische Lektorat eines Teils der Dissertation.

Dem Beethoven-Haus Bonn danke ich für das zweimalige Stipendium im Rahmen des Beethoven-Studienkollegs, wo ich zahlreiche Hinweise und Anregungen entge-gennehmen durfte. Spezieller Dank für ihren Rat gilt namentlich Prof. Dr. Christine Siegert und Dr. Julia Ronge (Beethoven-Haus Bonn), außerdem Prof. Dr. James Webster (Cornell University, Ithaca, N. Y.). Für die Hilfe bei der Recherche in Archiv-beständen und/oder das Bereitstellen von Scans danke ich Stefanie Kuban (Beetho-ven-Archiv Bonn), Alexander Wolfshohl (Lese- und Erholungsgesellschaft Bonn), den Mitarbeitenden des Stadtarchivs Bonn, Damian-Emanuel Moisa (Martinus-Biblio-thek Mainz), Dr. Joachim Ott (Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek) sowie

Ilse Kosz (Gesellschaft der Musikfreunde Wien) und den Verlagen G. Henle und Bärenreiter, dem Beethoven-Haus Bonn, der Staatsbibliothek zu Berlin und der British Library für die Abdruckgenehmigungen der Notenbeispiele und Abbildungen. Prof. Dr. Albrecht Riethmüller (Freie Universität Berlin) danke ich für die wohlwollende Begutachtung und Aufnahme der Arbeit in die *Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft* und Dr. Christina Hünsche (Franz Steiner Verlag Stuttgart) für die verlegerische Betreuung des Bandes.

Am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Zürich durfte ich in einem kollegialen Umfeld studieren und forschen. Für die kritische Lektüre einzelner Kapitel und Abschnitte, für spannende Diskussionen inner- und außerhalb des Forschungskolloquiums, für ergiebigen Austausch und entspannte Tee- und Mittagspausen danke ich besonders Felix Michel, Prof. Dr. Michael Meyer, Dr. Sophia Gustorff, Thomas Gerlich, Anna Bassetto, Severin Kolb, Dr. Bernhard Hangartner, Oscar Gilliéron, Margrit Straub und speziell Manuela Jetter, die den gesamten Text korrekturgelesen hat.

Dass der humanitäre Gedanke nicht nur von Beethovens Musik kein theoretisches Abstraktum geblieben ist, sondern immer wieder aufs Neue erlebbar war, verdanke ich zahlreichen Menschen, mit denen ich Musik machen durfte und darf, besonders meiner fantastischen Lehrerin Elisabeth Göring (Philharmonia Zürich) sowie verschiedensten weiteren Personen, die ich raumeshalber hier nicht mit Namen nennen kann, von denen ich viel gelernt habe, die zu Freunden geworden sind und die mich manchmal gerettet haben, ohne es zu wissen.

Im selben Sinn geht der letzte, wichtigste Dank an meine Freunde, meine Eltern, meine Schwester mit Familie und meinen Partner Dominique, den wichtigsten Leser dieses Buchs. Danke für Eure Unterstützung, Rücksichtnahme, Liebe.

Zürich, im Januar 2023
Iris Eggenschwiler

Inhaltsverzeichnis

| | |
|--|-----|
| Einleitung | 9 |
| 1 Musikhistoriographie und Quellenlage | 16 |
| Anekdoten, Biographien und Geschichtsbilder..... | 19 |
| Ad fontes. Faktencheck..... | 44 |
| 2 Zu Haydn nach Wien | |
| Die Voraussetzungen von Beethovens Unterrichtsjahr im Kontext der höfischen Bonner Aufklärung | 61 |
| Beethoven, Haydn und die Bonner Lesegesellschaft..... | 64 |
| Bartholomäus Fischenich und die institutionalisierte Begabtenförderung am Bonner Hof..... | 79 |
| 3 Kompositionsstrategien | |
| Beethoven und Haydn 1793–1801 | 117 |
| Nochmals: Haydns Unterricht für Beethoven..... | 121 |
| Revision und Bearbeitung als Lehr- und Lernmethoden | 145 |
| Neukompositionen | 176 |
| 4 Ideenkunst | 209 |
| Suggestive Formprozesse bei Haydn und Beethoven..... | 216 |
| Manifestation der Idee | 228 |
| Ästhetische Konzepte..... | 243 |
| 5 In den Kanon | |
| Die C-Dur-Messe op. 86 | 263 |
| Alte und neue Kirchenmusik | 266 |
| Publikationsstrategie und Rezeptionslenkung..... | 273 |
| Leipziger Kanon, Wiener Fugen und ein Text, „wie er noch wenig behandelt worden“ | 292 |

| | |
|--|-----|
| „Wie eine ferne Sonne“ – Fazit | 315 |
| Anhang | |
| Primärquellen | 322 |
| Zeitzeugenberichte und Beethoven-Biographik bis 1864 | 346 |
| Christian Gottlob Neefe: Ueber das Karackteristische oder über die Sprache der Instrumentalmusick. | 376 |
| Literatur- und Quellenverzeichnis | 379 |
| Musikalisch notierte Quellen | 379 |
| Wortquellen (inkl. Biographien des 19. Jahrhunderts) | 380 |
| Literatur | 385 |
| Abkürzungen | 407 |
| Abgekürzt zitierte Literatur und Quellen | 407 |
| Bibliothekssigel nach RISM | 408 |
| Register | 409 |
| Personenregister | 409 |
| Werkregister | 415 |

Einleitung

Von Haydn „nie etwas gelernt“, Unstimmigkeiten über das c-Moll-Klaviertrio op. 1,3 und die Widmung der frühen Werke, Nachhilfestunden bei Johann Baptist Schenk: Die Faktenlage über Ludwig van Beethovens Verhältnis zu Joseph Haydn schien schon früh klar und führte die meisten von Beethovens ersten Biographen zu einem eindeutigen Verdikt. Beethovens Unterricht bei Haydn war weitestgehend gescheitert, wofür in erster Linie tiefgreifende Mentalitätsunterschiede verantwortlich zu machen waren, was wiederum verhinderte, dass es zu einer tieferen Beziehung, geschweige denn – außer in vernachlässigbaren Details – zu einer künstlerischen Rezeption kam.

Die ersten umfassenden, chronologisch erzählten Darstellungen von Beethovens Leben setzten, mit der noch genauer zu besprechenden Ausnahme eines Büchleins Johann Aloys Schlossers aus dem Jahr 1827,¹ mit der Publikation der ersten Auflage von Anton Schindlers Beethoven-Biographie im Jahr 1840 ein. Schindler, der 1813 nach Wien gekommen war und Haydn nicht mehr persönlich kannte, konnte oder wollte bei seinen Ausführungen über Beethoven und Haydn offenbar nicht auf Beethovens Mitteilungen zurückgreifen. Stattdessen stützte er sich hauptsächlich auf die zwei Jahre zuvor erschienenen *Biographischen Notizen* der Zeitzeugen Franz Gerhard Wegeler und Ferdinand Ries² sowie den zweifelhaften Bericht Schenks,³ die er mit einer vermutlich erfundenen Begegnung von ebendiesem, sich selbst und Beethoven ausschmückte.⁴ Diese biographischen, lange im Nachhinein aufgeschriebenen und oft

- 1 Johann Aloys Schlosser, *Beethoven. Eine Biographie desselben, verbunden mit Urtheilen über seine Werke. Herausgegeben zur Erwirkung eines Monuments für dessen Lehrer Joseph Haydn*, Prag 1828.
- 2 Franz Gerhard Wegeler und Ferdinand Ries, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Koblenz 1838, zu Beethoven und Haydn besonders S. 84–87.
- 3 Johann Baptist Schenk, *Autobiographische Skizze* [1830], zit. nach *Beethoven aus Sicht seiner Zeitgenossen in Tagebüchern, Briefen, Gedichten und Erinnerungen*, hg. von Klaus Martin Kopitz und Rainer Cadenbach, München 2009, Bd. 2, S. 763–766, Erstpublikation in: *Der Freischütz* 13 (1837), Nr. 4 vom 28. Januar 1837, S. 58 f.; vgl. dazu James Webster, *The Falling-out Between Haydn and Beethoven. The Evidence of the Sources*, in: *Beethoven Essays. Studies in Honor of Elliot Forbes*, hg. von Lewis Lockwood und Phyllis Benjamin, Cambridge 1984, S. 10–14.
- 4 Anton Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Münster 1840, S. 31–33; vgl. dazu Webster, *Falling-out*, S. 14 sowie Julia Ronge, *Beethovens Lehrzeit. Kompositionsstudien bei Joseph Haydn*,

wenig verlässlichen Anekdoten⁵ basierende Herangehensweise prägte die historiographische Betrachtung des Verhältnisses von Beethoven und Haydn für lange Zeit. Besonders deutlich tritt sie in der zweiten Generation biographischer Schriften zutage, zu denen die Werke von Wilhelm von Lenz (1855), Adolf Bernhard Marx (1859) und Ludwig Nohl (1864–1877) sowie die dritte Auflage von Schindlers Biographie (1860) zählen.⁶ Sie verfolgten nicht das Ziel, die Sachverhalte relativ nüchtern zu präsentieren und sogar zu relativieren, wie es noch bei Wegeler und Ries der Fall gewesen war. Stattdessen thematisierten sie das Verhältnis stets auch als musikhistorische Konfiguration, innerhalb derer Beethoven im Sinne einer Fortschrittsgeschichte die Rolle des Wegbereiters der Gegenwartsmusik zukam, während Haydn im Gegenzug als „überwundener Standpunkt“⁷ galt.

Diese antithetische Gegenüberstellung von als epochenbestimmend wahrgenommenen Figuren, zu denen neben Haydn und Beethoven auch Wolfgang Amadé Mozart zu zählen ist,⁸ ist kein nur die Musikgeschichte betreffender Einzelfall. Vielmehr beschrieb der Germanist Karl Robert Mandelkow auch die Wirkungsgeschichte des Dichters Johann Wolfgang von Goethe als eine „konstellative“, die sich „in ständigem Vergleich mit und in wechselnder Konkurrenz zu anderen literarischen Erscheinungen“, insbesondere zu Friedrich Schiller, vollzog.⁹ Die damit eng verbundene Etablierung der literarischen Weimarer Klassik als Epochenbegriff findet dabei eine Parallele in der Idee einer musikalischen Wiener Klassik um die Trias Haydn–Mozart–Beethoven, die sich um etwa 1810, also unmittelbar nach Haydns Tod, beispielsweise in den Schriften E. T. A. Hoffmanns und Johann Friedrich Reichardts oder auch beim Haydn-Biographen Giuseppe Carpani abzuzeichnen beginnt.¹⁰ Im Kontext der musikästhetischen und -politischen Auseinandersetzungen ab den 1830er Jahren und

Johann Georg Albrechtsberger und Antonio Salieri (Schriften zur Beethoven-Forschung, 20), Bonn 2011, S. 33–35.

5 Webster, *Falling-out*.

6 Wilhelm von Lenz, *Beethoven. Eine Kunststudie*, Teil 1: *Das Leben des Meisters*, Kassel 1855; Adolf Bernhard Marx, *Beethoven. Leben und Schaffen*, Berlin 1859; Anton Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Münster 1860; Ludwig Nohl, *Beethovens Leben*, Bd. 1: Wien 1864, Bd. 2: Leipzig 1867, Bd. 3: Leipzig 1877. Die betreffenden Textstellen sind im Anhang aufgeführt und werden in Kap. 1 besprochen.

7 Begriff nach Clemens Höslinger, *Der überwundene Standpunkt. Joseph Haydn in der Wiener Musikkritik des 19. Jahrhunderts*, in: *Beiträge zur Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts*, hg. vom Institut für österreichische Kulturgeschichte, Eisenstadt 1971, S. 116–142.

8 Vgl. hierzu Ludwig Finscher, *Haydn und Mozart*, in: *Acta Mozartiana* 56 (2009), S. 3–11.

9 Karl Robert Mandelkow, *Goethe in Deutschland. Rezeptionsgeschichte eines Klassikers*, München 1980, Bd. 1, S. 126–136, Zitat S. 126; vgl. ders., *Wandlungen des Klassikbildes in Deutschland im Lichte gegenwärtiger Klassikkritik*, in: *Deutsche Literatur zur Zeit der Klassik*, hg. von Carl Otto Conrady, Stuttgart 1977, S. 423–439.

10 Ludwig Finscher, *Klassik*, in: MGGO, zuerst veröffentlicht 1996, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/50911>; Giuseppe Carpani, *Le Haydine*, Mailand 1812, S. 11, S. 252 f.

der damit verbundenen ideologischen Vereinnahmung sowohl Beethovens als auch Haydns¹¹ erhielt die schon früh zu beobachtende polare Entgegensetzung der beiden Komponisten eine besondere Akzentuierung und Schärfung, wie zu zeigen sein wird. Dieses Zusammenwirken von dünner Quellenlage, griffiger anekdotischer Überlieferung sowie psychologisierender, historiographischer und ästhetischer Bewertung dürfte dazu geführt haben, dass die Frage, wie Beethovens Begegnung mit Haydn und dessen Werken sich auf seine Laufbahn und sein Schaffen ausgewirkt hat und in welchem Verhältnis Beethovens und Haydns Musik stehen, besonders brisant zu sein scheint, gerade im Vergleich mit anderen Mentorverhältnissen des musikalischen Kanons wie demjenigen von Carl Philipp Emanuel und Johann Sebastian Bach, Johannes Brahms und Robert Schumann oder Alban Berg / Anton Webern und Arnold Schönberg, und bis heute nur in Ausschnitten beantwortet worden ist. Wie dieses Themenfeld jenseits einer Parteinahme neu beleuchtet werden kann, davon handelt dieses Buch.

Die folgenden „Turns“ der Musikgeschichtsschreibung änderten an der einseitigen Auslegung der Quellen nur wenig. So führte die philologische Neuausrichtung der Beethoven-Forschung ab den 1860er Jahren im Gegenteil dazu, dass sich die Idee einer problematischen Beziehung zwischen Haydn und Beethoven weiter verfestigte. Dies lag insbesondere daran, dass der Kontrapunkt-Experte Gustav Nottebohm bei der akribischen Untersuchung von Beethovens Studienmaterial aus Haydns Unterricht diverse unkorrigierte Satzfehler vorfand,¹² so dass die Vorstellung eines gescheiterten Ausbildungsverhältnisses bis weit ins 20. und 21. Jahrhundert hinein bestehen blieb und erst von Alfred Mann und Julia Ronge berichtet wurde.¹³ Trotz Nottebohms Resultaten gelangte Beethovens Biograph Alexander Wheelock Thayer nach Abwägung der ihm zur Verfügung stehenden Quellen, darunter dem sogenannten Jugendtagebuch,¹⁴ immerhin zum Schluss, dass es zwischen Beethoven und Haydn zu keinem offenen Zerwürfnis gekommen sein konnte,¹⁵ worin ihm etwa Ludwig Nohl, seine frühere Auffassung revidierend, und Carl Ferdinand Pohl in ihren Biographien über

- 11 Zu Beethoven: Berenike Schröder, *Monumentale Erinnerung – ästhetische Erneuerung. Beethovenrezeption und die Ästhetik der Intermedialität in den Schriften der Neudeutschen Schule*, Göttingen 2012; Elisabeth Eleonore Bauer, *Wie Beethoven auf den Sockel kam. Die Entstehung eines musikalischen Mythos*, Stuttgart 1992; Hans-Joachim Hinrichsen, „Seid umschlungen, Millionen“. *Die Beethoven-Rezeption*, in: *Beethoven-Handbuch*, hg. von Sven Hiemke, Kassel u. a. 2009, S. 575–579; dort weitere Literatur. Zu Haydn: James Garratt, *Haydn and Posterity. The Long Nineteenth Century*, in: *The Cambridge Companion to Haydn*, hg. von Caryl Clark, Cambridge 2005, S. 226–238; Wolfgang Fuhrmann, „Der Frühlingsverkünder der modernen Musik“. *Wilhelm Heinrich Riehl und das Haydn-Bild des 19. Jahrhunderts*, in: *Die Tonkunst* 3 (2009), S. 303–314; ders., *Rezeption*, in: *Das Haydn-Lexikon*, hg. von Armin Raab, Christine Siegert und Wolfram Steinbeck, Laaber 2010, S. 620–634.
- 12 Gustav Nottebohm, *Beethoven's Studien. Beethoven's Unterricht bei J. Haydn, Albrechtsberger und Saliéri*, Leipzig und Winterthur 1873, S. 19–43.
- 13 Alfred Mann, *Beethoven's Contrapuntal Studies with Haydn*, in: MQ 56 (1970), S. 711–726; Ronge, *Lehrzeit*, S. 3–62.
- 14 Dagmar von Busch-Weise, *Beethovens Jugendtagebuch*, in: StMw 25 (1962), S. 68–88.
- 15 TDR 1, S. 349–359.

Haydn folgten.¹⁶ Zu einer expliziten Kritik an den parteinehmenden Darstellungen der Jahrhundertmitte kam es, im Gegensatz zur Beurteilung der Mozart-Historiographie bei Otto Jahn,¹⁷ vonseiten der Beethoven- und Haydn-Forschung jedoch kaum.

Eine nächste Korrektur erfolgte im Vorfeld der Distanzierung vom „romantischen Beethoven-Bild“ (Arnold Schmitz)¹⁸ ab den 1910er Jahren und mit der Rückbesinnung auf strukturell-analytische Fragestellungen bei Heinrich Jalowetz, Karl Nef oder Hans Gál.¹⁹ Dass kurze Zeit später ein neuer Quellenfund, die Entdeckung des Briefwechsels zwischen Haydn und Beethovens Dienstherrn Maximilian Franz von Österreich, Beethovens Lernerfolg erneut infrage stellte,²⁰ entbehrt nicht einer gewissen Ironie. Weitere größtenteils analytische und werkgenetische Untersuchungen zur Relevanz Haydns für Beethovens Schaffen,²¹ in denen eine stärkere Trennung von künstlerischen und psychologischen Sachverhalten zum Ausdruck gelangt, entstanden wohl nicht zufällig zeitgleich zur Debatte über die Relevanz des Autors für die Werkanalyse etwa bei Roland Barthes oder dem psychoanalytisch geprägten Harold Bloom.²² Die neuere Forschung hat darüber hinaus dank Douglas Johnsons Beitrag zu Beethovens ersten Wiener Kompositionen,²³ James Websters quellenkritischer Studie,²⁴ Julia Ronges philologischer Untersuchung, Kontextualisierung und Edition des Unterrichtsmaterials,²⁵ Erkenntnis-

16 Ludwig Nohl, *Haydn* (Musiker-Biographien, 3), Leipzig [1880], S. 86–89; Carl Ferdinand Pohl, *Joseph Haydn*, Bd. 3: *Unter Benützung der von C. F. Pohl hinterlassenen Materialien fortgeführt von Hugo Botstiber*, Leipzig 1927, S. 67–69.

17 Otto Jahn, *W.A. Mozart*, Bd. 1: Leipzig 1856, S. VII–XXXIV; ders., *Mozart-Paralipomenon*, in: *AmZ*, Neue Folge 1 (1863), Nr. 10 vom 4. März 1863, Sp. 141–144.

18 Arnold Schmitz, *Das romantische Beethovenbild. Darstellung und Kritik*, Berlin und Bonn 1927.

19 Heinrich Jalowetz, *Beethoven's Jugendwerke in ihren Beziehungen zu Mozart, Haydn und Ph. E. Bach*, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 12 (1911), S. 417–474; Karl Nef, *Haydn-Reminiscenzen bei Beethoven*, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 13 (1911/12), S. 336–348; Hans Gál, *Die Stileigentümlichkeiten des jungen Beethoven*, in: *StMw* 4 (1916), S. 58–115.

20 Fritz von Reinöhl, *Neues zu Beethovens Lehrjahr bei Haydn*, in: *NBeJb* 6 (1935), S. 36–47; zur Kontextualisierung der Briefe, die inzwischen als BGA 12–14 ediert sind, Ronge, *Lehrzeit*, S. 50–56.

21 So beispielsweise die Beiträge des Panels „Haydn und Beethoven“ bei der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung, in: *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970*, hg. von Carl Dahlhaus, Hans Joachim Marx, Magda Marx-Weber und Günther Massenkeil, Kassel u. a. 1971, S. 58–84; vgl. auch James Webster, *Traditional Elements in Beethoven's Middle Period String Quartets*, in: *Beethoven. Performers and Critics. The International Beethoven Congress Detroit 1977*, hg. von Robert Winter und Bruce Carr, Detroit 1980, S. 94–133; Douglas Johnson, *1794–1795. Decisive Years in Beethoven's Early Development*, in: *Beethoven Studies* 3 (1982), S. 1–28; Jan LaRue, *Multistage Variance. Haydn's Legacy to Beethoven*, in: *The Journal of Musicology* 1 (1982), S. 265–274.

22 Roland Barthes, *The Death of the Author*, in: *Aspen Magazine* 5–6 (1967), n. pag.; Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford 1973.

23 Johnson, *Decisive Years*.

24 Webster, *Falling-out*.

25 Ronge, *Lehrzeit*; Ludwig van Beethoven, *Kompositionsstudien bei Joseph Haydn, Johann Georg Albrechtsberger und Antonio Salieri*, hg. von Julia Ronge (NGA XIII/1), München 2014.

sen zu Beethovens Schaffensprozess,²⁶ darunter besonders Jeremiah McGranns Erläuterungen zur Entstehung der C-Dur Messe op. 86,²⁷ sowie grundlegender musikanalytischer Arbeiten²⁸ die Grundlagen für eine Neubewertung des Verhältnisses geschaffen, so dass nun abseits ästhetischer und ideologischer Wertung viel stärker der Mentalitäts- und Generationenunterschied als solcher, aber auch diesbezügliche Kontinuitäten, ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücken können.

Die vorliegende Studie behandelt die Thematik zum ersten Mal in monographischer Form, aber nicht als kontinuierliche Geschichte, sondern exemplarisch unter verschiedenen Blickwinkeln, mit entsprechend unterschiedlichen Fragestellungen und Methoden und ohne Anspruch auf Vollständigkeit. Den verbindenden Aspekt stellt dabei die um die Wende zum 19. Jahrhundert einsetzende, intensive Kanonisierung musterhafter Werke dar, die am Anfang der oben erwähnten Idee des musikalisch Klassischen steht. Die Voraussetzungen und Auswirkungen dieser Entwicklung wurden vielfach beschrieben:²⁹ die Entstehung eines öffentlichen, zunehmend vom Bürgertum getragenen Konzertwesens, die Emanzipation sowohl der Musik von ihrem funktionalen Kontext als auch des Komponisten von seinem Dienstherrn, die Verschiebung der Eigentumsverhältnisse am Werktext hin zum Komponisten und, damit verbunden, eine verstärkte Forderung nach Originalität sowie die Verfestigung des Kanons innerhalb eines wachsenden Musikalienmarktes, der die einschlägigen Werke dem Publikum als Klassikerausgaben zur Verfügung stellte³⁰. Diesem Kanon gehörte unter den lebenden Komponisten zunächst vor allem Haydn an, Beethoven dagegen war einer der ersten Künstler, die mit diesem Kanon aufwuchsen und sich ihm kompositorisch stellen

- 26 Ludwig van Beethoven, *Autograph Miscellany from circa 1786 to 1799. British Museum Additional Manuscript 29801, ff. 39–162 (The „Kafka Sketchbook“)*, hg. von Joseph Kerman, Bd. 1–2, London 1970; Joseph Kerman, *Beethoven's Early Sketches*, in: MQ 56 (1970), S. 515–538; Douglas Johnson, *Beethoven's Early Sketches in the „Fischhof Miscellany“*, Ann Arbor 1980; Julia Ronge, *Fruchtbarer Boden. Beethoven lernt von einem großen Vorbild*, in: *Utopische Visionen und visionäre Kunst. Beethovens „Geistiges Reich“ revisited*, hg. von William Kinderman, Wien 2017, S. 91–100.
- 27 Jeremiah Walker McGrann, *Beethoven's Mass in C, Opus 86. Genesis and Compositional Background*, Ann Arbor 1991; ders., *Der Hintergrund zu Beethovens Messen*, in: *Bonner Beethoven-Studien 3* (2003), S. 119–138.
- 28 Charles Rosen, *Sonata Forms*, rev. New York und London 1988; James Hepokoski und Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late Eighteenth-Century Sonata*, Oxford 2006; im Bereich der Haydn-Analyse besonders James Webster, *Haydn's „Farewell“ Symphony and the Idea of Classical Style. Through-Composition and Cyclic Integration in his Instrumental Music*, Cambridge 1991.
- 29 Vgl. etwa Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford 1992, S. 205–242.
- 30 Dazu Annette Oppermann, *Musikalische Klassiker-Ausgaben des 19. Jahrhunderts. Eine Studie zur deutschen Editions-geschichte am Beispiel von Bachs „Wohltemperiertem Clavier“ und Beethovens Klaviersonaten*, Göttingen 2001; Axel Beer, *Musikalische Gesamtausgaben im deutschsprachigen Raum um 1800 und ihre Propagierung in der Presse*, in: *Der Kanon der Musik. Theorie und Geschichte. Ein Handbuch*, hg. von Klaus Pietschmann und Melanie Wald-Fuhrmann, München 2013, S. 436–460; Jürgen Heidrich, *Kanonbildung durch Notendruck*, in: ebenda, S. 804–817.

mussten. Dass Haydn, besonders nach Mozarts Tod, zu einem Orientierungspunkt für Beethoven wurde, zeigt sich im Lauf der Geschichte in unterschiedlicher Weise. Bereits in Bonn äußerten die Zeitgenossen die Erwartung, Beethoven möge an Haydn und Mozart anknüpfen.³¹ So urteilte Christian Gottlob Neefe 1783, „er würde gewiß ein zweyter Wolfgang Amadeus Mozart werden, wenn er so fortschritte, wie er angefangen“,³² und Graf Ferdinand von Waldstein, der frühe Förderer, schrieb dem nach Wien abreisenden jungen Künstler 1792 ins Stammbuch: „Durch ununterbrochenen Fleiß erhalten Sie: Mozart's Geist aus Haydens Händen.“³³ In der Wiener Zeit wurde Beethoven mehrfach Zeuge von Haydns zunehmender Kanonisierung und Historisierung: zunächst im persönlichen Umgang während des Kompositionsunterrichts, dann in den Adelssalons, wo Haydns Musik omnipräsent war, im öffentlichen Konzertleben mit den Großerfolgen der Londoner Sinfonien und der beiden späten Oratorien sowie durch die Vermarktung des Komponisten im Umfeld der Musikverlage. Auch die zahlreichen Ehrbezeugungen bei Haydns letztem öffentlichen Auftritt anlässlich des Ehrenkonzerts am 27. März 1808 erlebte Beethoven mit.³⁴ Als er 1806/07 von Fürst Nikolaus II. Esterházy dazu ausersehen wurde, eine Messe zum Namenstag von dessen Gattin Maria Josepha Hermenegild zu komponieren und damit die indirekte Nachfolge Haydns anzutreten, äußerte Beethoven dementsprechend eine „Furcht“ vor dem Auftrag, da der Fürst es gewohnt sei, „die Unnachahmlichen Meisterstücke des Großen Haydns sich vortragen zu lassen.“³⁵ Dieser Zeitraum zwischen der ersten Begegnung mit Haydn 1790 und der Publikation der C-Dur-Messe op. 86 im Jahr 1812 bildet, mit unscharfer Begrenzung, den Rahmen für die einzelnen Untersuchungsstränge.

Das erste Kapitel geht der zunehmenden Polarität zwischen Beethoven und Haydn in der Musikhistoriographie vom Beginn der Beethoven-Biographik bis in die 1860er Jahre nach und unterzieht die Quellen einer kritischen Prüfung, um die Grundlage zu schaffen für eine möglichst unvoreingenommene Darstellung des Folgenden. Das zweite Kapitel beleuchtet die soziologischen und ästhetischen Grundlagen bei der Planung von Beethovens Laufbahn im Kontext des Bonner Hofes und untersucht den Status der Musik innerhalb der Bonner Aufklärungsgesellschaft. Das dritte Kapitel nimmt Beethovens Kammermusik zum Ausgangspunkt und stellt seinen Lernprozess während und nach dem Unterricht bei Haydn bis zur Veröffentlichung der ersten Streichquartette op. 18 im Jahr 1801 dar. Das vierte Kapitel schließt an die im ersten Kapitel

31 Dazu Tia DeNora, *Beethoven and the Construction of Genius. Musical Politics in Vienna, 1792–1803*, Berkeley u. a. 1995.

32 [Christian Gottlob Neefe], *Nachricht von der churfürstlich-cöllnischen Hofcapelle zu Bonn und andern Tonkünstlern daselbst*, in: *Magazin der Musik* 1 (1783), hg. von Carl Friedrich Cramer, S. 377–396, Zitat S. 395.

33 *Die Stammbücher Beethovens und der Babette Koch*, hg. von Max Braubach, Bonn 1995, S. 19.

34 [o. A.], [Bericht über das Liebhaber-Konzert im Universitätssaal vom 27. März 1808], in: *AmZ* 10 (1807/08), Nr. 30 vom 20. April 1808, Sp. 479 f.

35 BGA 291.

thematisierte fortschrittsideologische Vereinnahmung Beethovens an und fragt nach dem (nur vermeintlich qualitativen) inhaltlichen Unterschied zwischen Beethovens und Haydns Sinfonien, wie er sich etwa im speziell auf Beethovens Werke zugeschnittenen Konzept des Ideenkunstwerks bei Adolf Bernhard Marx abzeichnet.³⁶ Das fünfte Kapitel legt am Fallbeispiel der Messe op. 86 dar, wie Beethoven sich kompositorisch zur Musik des allmählich historisch werdenden Haydn verhielt, und wie er versuchte, sich selbst in den musikalischen Kanon einzuschreiben.

Diese unterschiedlichen historiographischen, analytischen, mentalitätsgeschichtlichen und rezeptionsästhetischen Fragestellungen unter einem gemeinsamen Aspekt zu vereinigen, ohne eine von ihnen im Voraus zu privilegieren, ist der Sinn der bewusst lapidaren Titelformulierung dieser Studie. Denn das historisch gewachsene und im Lauf seiner Geschichte überaus komplex gewordene Problemfeld erfordert eine sorgfältige methodische Differenzierung der einzelnen Untersuchungsstränge. Die Bilanz dieses Vorgehens wird im Schlussabschnitt zu diskutieren sein.

36 Zum ersten Mal in [Adolf Bernhard Marx], *Als Recension der Sonate Op. 111 von L. v. Beethoven*, in: *BamZ* 1 (1824), Nr. 11 vom 17. März 1824, S. 95–99.

Musikhistoriographie und Quellenlage

[Es] sollte sich auch zeigen, daß Jünger und Meister [...] doch dem Geiste nach in verschiedenen Zonen weilten; sehr früh, wenngleich Anfangs unbewußt und mehr fühlbar als nachweislich, machte sich zwischen dem vollendeten und dem beginnenden Künstler die Verschiedenheit der Richtungen geltend, in denen das Leben der beiden Vortrefflichen auseinanderging.¹

Als Adolf Bernhard Marx 1859 das Verdikt fällte, dass Spannungen zwischen Ludwig van Beethoven und Joseph Haydn aus weltanschaulichen und psychologischen Gründen unausweichlich gewesen seien, traf er den Nerv seiner Zeit. Sich den Komponisten der Neunten Sinfonie oder der *Missa solemnis*, das grimmig dreinschauende, dämonische Genie des Stieler-Portraits, jüngst immer noch marktwirksam als „einsamer Revolutionär“ oder „empfindsamer Titan“ charakterisiert,² als Haydns gelehrigen Schüler vorzustellen, muss in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts für die meisten Musikgelehrten undenkbar gewesen sein. Wie sollte ein Komponist, dessen Werke seiner genialischen Erfindungskraft entsprungen waren, denen Schulregeln nichts anhaben konnten und an denen es deshalb eben nichts zu verbessern gab, vom Unterricht bei Haydn, der inzwischen zum harmlosen, naiven „Papa“ (Adolf Bernhard Marx)³ oder zum „gewohnten Hausfreund“ (Robert Schumann)⁴ stilisiert worden war, profitiert haben?

1 Marx, *Beethoven*, Bd. 1, S. 21.

2 Jan Caeyers, *Beethoven. Een biografie*, Amsterdam 2009, überarbeitet als: *Beethoven. Der einsame Revolutionär. Eine Biographie*, aus dem Niederländischen von Andreas Ecke, München 2012; Christine Eichel, *Der empfindsamer Titan. Ludwig van Beethoven im Spiegel seiner wichtigsten Werke*, München 2019.

3 Siehe dazu Wolfgang Fuhrmann, *Von Vater Haydn zu Papa Haydn – und zurück*, in: *Kontinuitäten? Symposium: Joseph Haydn im Wandel der Interpretationen, Ausstellung: Joseph Haydn und Johannes Brahms*, hg. von Wolfgang Sandberger, München 2017, S. 16–23.

4 Robert Schumann, *Gewandhausconcerte*, in: NZfM 8 (1841), Nr. 22 vom 15. März 1841, Bd. 14, S. 88f.

Dieses und ähnliche Rezeptionsstereotypen haben ihre Wurzeln in den 1810er bis 1820er Jahren und akzentuierten sich im Verlauf des Jahrhunderts immer stärker. Besonders deutlich treten sie in Beethoven-Biographien zutage, die nach 1850 entstanden sind, also lange nach Beethovens Tod, aber noch vor den Anfängen der philologischen Beethoven-Forschung mit der Formulierung philologischer Methoden bei Otto Jahn (1864), der Publikation des ersten Bandes von Thayers Beethoven-Biographie (1866) oder Gustav Nottebohms Untersuchungen von Beethovens Unterrichtsmaterial (1873).⁵ Dass sich dabei eine erhebliche Diskrepanz zwischen den Primärquellen und der Sichtweise des jeweiligen Biographen entwickeln konnte, soll exemplarisch Ludwig Nohls Schilderung der ersten Begegnung von Beethoven und Haydn in Bonn zeigen. Haydn passierte die Stadt, in der die Familie seines Begleiters Johann Peter Salomon ansässig war, auf der Durchreise nach London. Der Aufenthalt ist bezeugt durch seine Unterschrift im Gästebuch der Bonner Lesegesellschaft,⁶ einer Quelle, die Nohl nicht gekannt haben dürfte. Stattdessen stützte er sich wohl auf die Haydn-Biographien von Georg August Griesinger und Albert Christoph Dies. Griesinger schildert Haydns Besuch in chronistischer Kürze, berichtet aber immerhin, dass der Kurfürst den Komponisten seinen Hofmusikern vorstellte.⁷ Der wie oft ausführlichere und anekdotisch ausschmückende Dies erzählt außerdem von einem vom Kurfürsten gestifteten Diner mit den „geschicktesten Musikern“, doch auch er erwähnt Beethoven nicht.⁸ Nohl war meines Wissens der erste von Beethovens Biographen, der diese aus der Haydn-Literatur stammende Information aufnahm; sie erscheint weder in den *Biographischen Notizen* von Franz Gerhard Wegeler und Ferdinand Ries noch in Anton Schindlers Biographie. Auf der Basis dieser dürftigen Faktenlage konstruierte Nohl eine nicht gesicherte, aber auch nicht unwahrscheinliche Begegnung der beiden Musiker und stilisierte sie zu einer geradezu abenteuerlichen Konfrontation der Weltanschauungen. Bereits bei diesem ersten Aufeinandertreffen, so Nohl, soll Beethoven nämlich erkannt haben, „wie sehr erst Haydn die schlichte bescheidene Bürgerlichkeit des vorigen Jahrhunderts repräsentire und noch ungleich weniger als Mozart etwas von dem neuen weltbürgerlichen Geiste in sich trage“:⁹

5 Otto Jahn, *Beethoven und die Ausgaben seiner Werke*, in: *Die Grenzboten* 23 (1864), S. 271–281, S. 296–311 und S. 341–356; TDR 1; Nottebohm, *Beethoven's Studien*.

6 Abgedruckt bei Ingrid Bodsch, *Das kulturelle Leben in Bonn unter dem letzten Kölner Kurfürsten Maximilian Franz von Österreich*, in: *Joseph Haydn und Bonn. Katalog zur Ausstellung*, hg. von ders., Bonn 2001, S. 70.

7 Georg August Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, Leipzig 1810, S. 37.

8 Albert Christoph Dies, *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn nach mündlichen Erzählungen desselben entworfen und herausgegeben*, Wien 1810, S. 78 f.; zu Griesinger und Dies vgl. Armin Raab, *Biografie als Spiegel der Haydn-Rezeption*, in: *Aspekte der Haydn-Rezeption. Beiträge der gleichnamigen Tagung vom 20. bis 22. November 2009 in Salzburg*, hg. von Joachim Brüggel und Ulrich Leisinger, Freiburg 2011, S. 211–228.

9 Nohl, *Beethoven*, Bd. 1, S. 328 f.

Allein auch schon jetzt im Jahre 1790, mag es dem jungen Virtuosen in seinem nordischen Unabhängigkeitssinn komisch genug gewesen sein, wie Haydn in respectvoll demüthiger Haltung mit den hohen Herrschaften verkehrte, aber zugleich auch die Huldigung der Kapelle mit abwehrender Bescheidenheit hinnahm. Die kindliche Natur spricht ja aus allen Werken Haydns wie aus dem, was uns von seinem Leben überliefert wird. Beethoven dagegen wollte, so sehr auch er „der Bescheidene“ genannt wird, doch der Kraft die er in sich fühlte, im eigenen Bewusstsein wie in der Anerkennung der Andern geniessen. „Stolz will ich den Spanier,“ so mochte schon damals sein Wesen erscheinen, und es wird darum bei dieser ersten Begegnung auch schwerlich eine besondere Annäherung zwischen beiden Künstlern Statt gefunden haben.¹⁰

Dass solche Erzählungen (hartnäckige) historiographische Klischees bedienen, ist längst erwiesen und auf den jeweiligen Gebieten der Haydn- und der Beethoven-Forschung inzwischen unumstritten.¹¹ Die in vielen Sekundärquellen überlieferten Berichte über angebliche Unstimmigkeiten zwischen den Komponisten hat James Webster bereits 1984 auf ihre Glaubwürdigkeit hin untersucht und ist zum Schluss gekommen, dass sie der kritischen Prüfung nicht standhalten.¹² Alfred Mann und Julia Ronge haben außerdem gezeigt, dass auch aus den früher oft zu Haydns Nachteil ausgelegten Quellen aus Beethovens Unterricht der Rückschluss auf ein Scheitern desselben weder aus pädagogischer noch aus philologischer Perspektive zu ziehen ist.¹³

Wie konnte es jedoch zu einer solch gegensätzlichen Charakterisierung der beiden Komponisten und zu der ausgeprägten historiographischen Entgegensetzung kommen? Das vorliegende Kapitel zeichnet diese bereits um etwa 1810 einsetzende Polarisierung zwischen Beethoven und Haydn nach und betrachtet sie in ihrem historischen Kontext. Zunächst erweist sie sich als Phänomen innerhalb der Konstitution einer Idee des Klassischen um die Trias Haydn–Mozart–Beethoven, die im Kern analog verlief zur „konstellativen Wirkungsgeschichte“ Goethes und Schillers als Vertreter

10 Ebenda, S. 329.

11 Grundlegend zu Haydn: Höslinger, *Überwundener Standpunkt*; Georg Feder, *Joseph Haydn als Mensch und Musiker*, in: *Haydn in seiner Zeit*, hg. von Gerda Mraz, Gottfried Mraz und Gerald Schlag, Eisenstadt 1982, S. 291–300; Garratt, *Posterity*; Fuhrmann, *Rezeption*. Zu Beethoven: Schmitz, *Beethovenbild*; Hans Heinrich Eggebrecht, *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption*, Mainz 1972, erg. Laaber 1994; Klaus Kropfinger, *Wagner und Beethoven. Untersuchungen zur Beethoven-Rezeption Richard Wagners*, Regensburg 1975, S. 273–285; Sieghard Brandenburg, *Künstlerroman und Biographie. Zur Entstehung des Beethoven-Mythos im 19. Jahrhundert*, in: *Beethoven und die Nachwelt. Materialien zur Wirkungsgeschichte Beethovens*, hg. von Helmut Loos, Bonn 1986, S. 65–80; Alessandra Comini, *The Changing Image of Beethoven*, New York 1987, rev. Santa Fe 2008; Ulrich Schmitt, *Revolution im Konzertsaal. Zur Geschichte der politischen Beethoven-Deutung*, Mainz 1990; Bauer, *Wie Beethoven auf den Sockel kam*; Helmut Loos, *Beethoven und der Fortschrittsgedanke*, in: *Musikološki Zbornik* 51 (2015), S. 57–67.

12 Webster, *Falling-out*.

13 Mann, *Contrapuntal Studies*; Ronge, *Lehrzeit*, S. 31–62.

der literarischen Weimarer Klassik, wie sie der Germanist Karl Robert Mandelkow beschrieben hat.¹⁴ Die musikästhetischen Grabenkämpfe in der Zeit nach Beethovens Tod bis in die 1860er Jahre hinein führten dann zur Schärfung solcher Oppositionskonstruktionen.¹⁵ Wie stark diese fortschrittsideologisch geprägt waren, soll der anschließende Blick auf ein bisher noch kaum beachtetes, nicht minder ideologisches Gegennarrativ eines harmonischen Vater-Sohn-Verhältnisses zeigen, das dem historiographischen Traditionalismus verpflichtet ist.

Der folgende Faktencheck wendet sich dann den zeitgenössischen Quellen wie Beethovens Briefen, Konversationsheften, Tagebüchern und anderen Primärquellen zu. Er versteht sich als Zusammenstellung der gesicherten Informationen zu Beethoven und Haydn gemäß dem gegenwärtigen Forschungsstand und soll den positiven Ausgangspunkt bilden für eine möglichst unbelastete und vorurteilsfreie Auseinandersetzung mit Beethoven und Haydn. Die referierten Textstellen und eine Auswahl weiterer Zitate aus Beethoven-Biographik und Musikhistoriographie sind im Anhang gesammelt.

Anekdoten, Biographien und Geschichtsbilder

Der widerspenstige Schüler, ein kontroverses Trio und der Tonmalerei-Vorwurf
Frühe Beethoven-Historiographie bis zu den *Biographischen Notizen*
von Wegeler und Ries

Die ersten ausführlichen musikhistoriographischen Erzählungen zu Beethoven und Haydn stammen erst aus den 1820er Jahren und wurden also mit beträchtlichem zeitlichen Abstand – über fünfzehn Jahre nach Haydns Tod und rund dreißig Jahre nach dem Ende von Beethovens Unterricht bei Haydn – formuliert. Im Zentrum des Interesses stand dabei zunächst das Unterrichtsverhältnis. Erst viel später steuerte Ferdinand Ries im Rahmen der *Biographischen Notizen* (1838) eine Anekdote über einen Zwist der beiden Komponisten über Beethovens c-Moll-Trio op. 1,3 bei und berichtete über künstlerische Meinungsverschiedenheiten zwischen ihnen.¹⁶ Franz Gerhard Wegeler schrieb dort außerdem als Erster von einer Begegnung im Bonner Redoutenort Bad Godesberg im Jahr 1792, wo Haydn auf der Rückreise nach Wien eine Kantate Beethovens begutachtete und „ihr[en] Verfasser zu fortdauerndem Studium“ ermunterte.¹⁷ Es

14 Mandelkow, *Goethe*, Bd. 1, S. 126–136; vgl. ders., *Klassikbild*, S. 423–439.

15 Bereits Webster hat diese Vermutung in den Raum gestellt, sie aber nicht weiter verfolgt (ders., *Falling-out*, S. 27 f.).

16 Wegeler/Ries, *Biographische Notizen*, S. 84 f.

17 Ebenda, S. 16.

waren vorwiegend diese drei Aspekte – die ersten Begegnungen in Bonn, der Unterricht und ästhetisch-künstlerische Meinungsverschiedenheiten –, die von späteren Biographen dankbar aufgenommen wurden und die Geschichtsschreibung über Beethoven und Haydn bis ins zwanzigste Jahrhundert hinein prägten. Weniger Beachtung fand eine von Anton Schindler, Ferdinand Hiller und Gerhard von Breuning überlieferte Äußerung Beethovens über eine Lithographie von Haydns Geburtshaus in Rohrau, die Beethoven auf dem Sterbebett erhielt: „Eine schlechte Bauernhütte, wo so ein großer Mann gebohren wurde!“¹⁸

Das früheste mir bekannte Zeugnis, das Beethoven als Schüler beschreibt, ist das englische *Memoir of Ludwig van Beethoven* des in London ansässigen Kaufmanns und Musikliebhabers Johann Reinhold Schultz, der Beethoven am 23. September 1823 in Baden persönlich getroffen hat.¹⁹ Schultz zeigt sich im kurzen Lebensabriss vergleichsweise gut informiert, kennt Beethovens korrektes Geburtsjahr 1770²⁰ und weiß über dessen Herkunft, den frühen Bonner Mentor Neefe und dessen angeblichen Unterricht anhand von Johann Sebastian Bachs *Wohltemperiertem Klavier* Bescheid. Weiter berichtet Schultz von Klagen Haydns und besonders Albrechtsbergers, dass Beethoven sich wohlmeinendem Rat oft widersetzt und Haydns Lehrerschaft nicht anerkannt habe.²¹ Auch Mary Novello, die Ehefrau des Londoner Verlegers Vincent Novello, schrieb in ihrem Reisetagebuch nach einer Begegnung mit dem mit Beethoven bekannten Ehepaar Streicher, Beethoven habe sich gegenüber Haydn und Albrechtsberger undankbar gezeigt und sie weder im persönlichen Umgang noch durch die Erwähnung in seinen gedruckten Werken gebührend gewürdigt.²² Schultz' und Novellos Berichte ähneln auffällig den Ausführungen in den erst neun Jahren später erschienenen *Biographischen Notizen* von Franz Gerhard Wegeler und Ferdinand Ries (1838), die Beethovens abwehrende Haltung gegenüber Haydn zur Zeit seiner ersten Publikationen ebenfalls überliefern.²³ Laut Ries, der sich für diesen Teil des Buchs verantwortlich zeigte, habe Beethoven sich geweigert, sich auf dem Titelblatt seiner ersten

18 Hier zitiert aus einem Brief von Schindler an Ignaz Moscheles, 14. März 1827, BGA 2282; vgl. Schindler, *Beethoven* 1840, S. 79; Ferdinand Hiller, *Aus den letzten Tagen Ludwig's van Beethoven*, in: *Kölnische Zeitung* Nr. 348 (1870), ediert bei Kopitz/Cadenbach, *Zeitgenossen*, Bd. 1, S. 437; Gerhard von Breuning, *Aus dem Schwarzspanierhause. Erinnerungen an L. van Beethoven aus meiner Jugendzeit*, Wien 1874, S. 98 f.

19 Johann Reinhold Schultz, *Memoir of Ludwig van Beethoven*, in: *The Harmonicon* 1 (1823), Nr. 11 vom November 1823, S. 155–157, zit. nach Kopitz/Cadenbach, *Zeitgenossen*, Bd. 2, S. 858–863; zu Schultz vgl. ebenda, S. 854.

20 Beethoven war sich bis in die 1820er Jahre im Unklaren über sein Geburtsjahr. Ferdinand Ries hatte jedoch bereits 1806 Beethovens Taufdatum ausfindig gemacht (dazu Maynard Solomon, *Beethoven's Birth Year*, in: *MQ* 56 (1970), S. 702–710).

21 Schultz, *Memoir*, S. 858.

22 *A Mozart Pilgrimage. Being the Travel Diaries of Vincent & Mary Novello in the Year 1829*, hg. von Nerina Medici di Marignano und Rosemary Hughes, London 1955, S. 187–194; vgl. Kopitz/Cadenbach, *Zeitgenossen*, Bd. 2, S. 966 f.

23 Auch die Anekdote über einen pianistischen Wettstreit Beethovens mit Friedrich Heinrich Him-

Werke als Schüler Haydns vorzustellen: Er habe zwar „einigen Unterricht bei Haydn genommen, aber nie etwas von ihm gelernt“, soll Beethovens drastische Erklärung gelautet haben.²⁴ Es ist auffällig, dass sowohl Andreas Streicher (via Mary Novello) als auch Ries Haydn ausdrücklich in Schutz nahmen, indem sie Beethoven der Undankbarkeit bezichtigten. Namentlich Ries stellte Beethoven als schwierigen, eigensinnigen Schüler dar, der „Manches durch eigene harte Erfahrung habe lernen müssen, was er früher nie als Gegenstand eines Unterrichts habe annehmen wollen“.²⁵ Mehr als Haydn hätten sich allerdings Beethovens spätere Lehrmeister Albrechtsberger und Salieri an Beethovens Unbelehrbarkeit gestört, denn „die trockenen Regeln des Erstern und die unwichtigeren des Letzteren über dramatische Compositionen (nach der ehemaligen Italienischen Schule) konnten Beethoven nicht ansprechen“.²⁶ Ries hinterfragte Beethovens Aussage also kritisch, nahm Haydn in Schutz und relativierte Beethovens Aussage damit erheblich. Zu beachten ist allerdings, dass Ries in dieser Angelegenheit nicht als Zeitzeuge gelten kann: Zwar kannte er Beethoven bereits aus gemeinsamen Bonner Zeiten, er kam aber wohl erst im Jahr 1803 nach Wien,²⁷ zu einem Zeitpunkt also, als Beethovens „erste Werke“ schon längst erschienen waren – Beethovens Klaviertrios op. 1 und die Haydn gewidmeten Klaviersonaten op. 2 waren bereits 1795 und 1796 publiziert worden.

Als erster auf kontinentalem Boden beschrieb vermutlich der Pianist und Komponist Carl Schwencke Beethoven als Schüler, nachdem er ihn im Jahr 1824 besucht hatte. Er berief sich dabei auf eine Mitteilung Johann Nepomuk Hummels und charakterisierte ihn ebenfalls als widerspenstigen, „an Respekt für die Regeln des Satzes nicht zu gewöhnenden Schüler“, den Haydn aufgegeben habe.²⁸ Schwencke brachte Beethovens mutmaßliche Unbelehrbarkeit erstmals mit dem Topos des Originalgenies zusammen, das sich nicht um die musikalischen Regeln zu kümmern braucht: „Albrechtsberger übernahm ihn alsdann, mußte aber bald dem mächtigeren Lehrer, dem Genie Beethovens, das Katheder überlassen.“²⁹ Diese zeittypische Sichtweise kommt auch in einem Brief von Georg August Griesinger an Karl August Böttiger kurz nach Beethovens Tod zum Ausdruck: „Sein gewaltiger Genius trieb ihn! Dieser Naturgabe hat er fast alles zu verdanken, nicht dem Unterricht bei Haydn, von dem er

mel ist sowohl von Ries (Wegeler/Ries, *Biographische Notizen*, S. 110 f.) als auch von Schultz überliefert (Kopitz/Cadenbach, *Zeitgenossen*, Bd. 2, S. 862, Fn. 10).

24 Wegeler/Ries, *Biographische Notizen*, S. 86.

25 Ebenda.

26 Ebenda.

27 Siehe dazu Jos van der Zanden, *Ferdinand Ries in Wien. Neue Perspektiven zu den Notizen*, in: *Bonner Beethoven-Studien* 4 (2005), S. 191–212.

28 Carl Schwencke, *Erinnerungen*, hg. von Hermann Benrath, Hamburg 1901, S. 51–57, zit. nach Kopitz/Cadenbach, *Zeitgenossen*, Bd. 2, S. 874.

29 Ebenda.

zuweilen lächelnd erzählte.³⁰ Ignaz von Seyfried, der spätestens ab 1803 mit Beethoven bekannt war, benannte in seiner *Biographischen Skizze*, die innerhalb der Erstausgabe von Beethovens Studienmaterial von 1832 erschien, richtig Haydns Abreise nach London als Grund für die Weitergabe des Schülers, doch auch er sah in Albrechtsberger den maßgeblichen Lehrer, welcher Beethoven „erst systematisch in die Mysterien des Contrapunctes einweihte“.³¹ Anders als Ries und seine Vorgänger kam Seyfried nach seinen philologischen Studien zum Schluss, dass Beethoven ein gründlicher Schüler gewesen sei, welcher den Unterricht mit „ernster Beharrlichkeit“ verfolgt habe.³² Er vertrat also eine andere Meinung als viele seiner Zeitgenossen und steht damit am Beginn der Kontroversen um den Stellenwert von Beethovens Kontrapunktunterricht zwischen Geniekult und Handwerksethos.³³

Auch im Fischhof-Manuskript, das als Materialsammlung zu einer nicht zustande gekommenen Beethoven-Biographie dienen sollte, wird Albrechtsberger als einflussreichster Lehrer dargestellt. So teilte Nikolaus Zmeskall mit, dass Haydns Unterricht Beethoven zwar „nicht zuzusagen schien“, dass er Haydn seine Klaviersonaten op. 2 aber dennoch „aus Dankbarkeit“ gewidmet habe.³⁴ Albrechtsbergers Gründlichkeit habe Beethoven dann aber zu schätzen gewusst und jenem „die Eröffnung seiner Bahn [...] zu danken“ gehabt.³⁵ Vincent Novello bestätigte 1829 Beethovens Achtung vor Albrechtsberger mit einer Anekdote über dessen Fugenkunst und legte Beethoven die Worte in den Mund: „I perceive that in comparison with you I know nothing.“³⁶

Wie die Darstellungen bei Schultz, Schwencke oder im Fischhof-Manuskript zeigen, war das Narrativ eines problembehafteten Unterrichtsverhältnisses von Beethoven und Haydn bereits vor dem Erscheinen der *Biographischen Notizen* im Jahr 1838 verbreitet und hinterließ eine Lücke in Beethovens Lernbiographie, die Johann Baptist Schenk auszufüllen versuchte. In seiner Lebensbeschreibung von 1830 schildert Schenk, dass er Beethoven während dessen Lehrzeit bei Haydn im Geheimen

30 Georg August Griesinger an Karl August Böttiger vom 25. April 1827, zit. nach Kopitz/Cadenbach, *Zeitgenossen*, Bd. 1, S. 386.

31 Ignaz von Seyfried, *Ludwig van Beethoven's Studien im Generalbasse, Contrapuncte und in der Compositions-Lehre*, Wien 1832, Anhang S. 4 f.

32 Ebenda.

33 Dazu Julia Ronge, *Beethovens Kompositionsunterricht bei Joseph Haydn, Johann Georg Albrechtsberger und Antonio Salieri. Zur Forschungsgeschichte zwischen Ignaz Ritter von Seyfried (1832) und Gustav Nottebohm (1873)*, in: Gustav Nottebohm, *Beethoven's Unterricht bei J. Haydn, Albrechtsberger und Salieri*, hg. von Julia Ronge, Wilhelmshaven 2009, S. V–XXXIX.

34 Zit. nach Clemens Brenneis, *Das Fischhof-Manuskript in der Deutschen Staatsbibliothek. Text und Kommentar*, in: *Zu Beethoven*, Bd. 2: *Aufsätze und Dokumente*, hg. von Harry Goldschmidt, Berlin 1984, S. 44 f.; vgl. ders., *Das Fischhof-Manuskript. Zur Frühgeschichte der Beethoven-Biographik*, in: *Zu Beethoven*, Bd. 1: *Aufsätze und Annotationen*, hg. von Harry Goldschmidt, Berlin 1979, S. 90–116.

35 Ebenda.

36 Der Ausspruch beruht auf einer Mitteilung von Abbé Maximilian Stadler, siehe Novello, *Mozart Pilgrimage*, S. 168–170; vgl. Kopitz/Cadenbach, *Zeitgenossen*, Bd. 2, S. 946 f.

zusätzlichen Kontrapunktunterricht erteilt habe.³⁷ Die erst im Abstand von fast vierzig Jahren niedergeschriebene Geschichte ist jedoch höchstwahrscheinlich falsch, denn sie enthält verschiedene Inkonsistenzen, auf die James Webster hingewiesen hat. Der Umstand, dass sich in Abgabefassungen von Beethovens Kontrapunktübungen zahlreiche Fehler befinden, die Schenk bei seiner Durchsicht demzufolge übersehen haben müsste, dürfte dabei am schwersten wiegen; seine Aversion gegen Haydn lässt seinen Bericht noch zweifelhafter erscheinen.³⁸ Des Weiteren enthält das von Julia Ronge untersuchte Unterrichtsmaterial keine Quelle, die Schenks Unterricht belegen könnte.³⁹ Dennoch übernahmen Seyfried und Schindler Schenks Erzählung und trugen damit wesentlich zu ihrer großen Verbreitung bei.⁴⁰ Schindler reicherte sie zudem mit einer Episode des Wiedersehens von Beethoven und Schenk an, die – wenn Websters Darlegungen zutreffen – ebenfalls frei erfunden sein müsste.⁴¹ Selbst wenn die Geschichte trotz der vorgebrachten Einwände stimmt und Beethoven mit Haydns Kontrapunktunterricht tatsächlich unzufrieden oder davon überfordert war (dass der unterrichtserfahrene Haydn die Materie unzureichend beherrschte, wäre eine absurde Annahme), spräche dies jedoch nicht zwingend gegen einen Lernerfolg in anderen Bereichen oder für unüberwindbare zwischenmenschliche Unstimmigkeiten. Vielleicht existierten aber dennoch auch untergründige Spannungen, die unter anderem auf Beethovens Eigensinnigkeit zurückzuführen waren, und die umgekehrt Haydn (laut Georg August Griesinger) dazu bewogen, Ignaz Pleyel, Sigismund von Neukomm und Franciszek Lessel unter Auslassung Beethovens zu seinen „besten und angenehmsten Schüler[n]“ zu erklären.⁴² Solche Annahmen sind jedoch hochgradig spekulativ und sind mit Blick auf die historiographischen Rahmenbedingungen der Quellen mit ihrer Tendenz zur polaren Darstellung der Hauptpersonen kritisch zu hinterfragen (dazu unten).

Gleiches gilt für die Anekdoten über persönliche oder künstlerische Differenzen abseits des Unterrichtsjahres 1793. Als erster berichtete diesbezüglich der Haydn-Biograph Giuseppe Carpani bereits im Jahr 1812, Haydn habe Beethovens jüngere Kompositionen nicht verstanden und sie höchstens als Fantasien deuten können: „Le prime sue cose mi piacquero assai; ma le ultime confesso che non le capisco. Mi pare sempre che scriva delle *fantasie*.“⁴³ Auch Seyfried berichtete, dass Haydn, als seine „Kränk-

37 Johann Baptist Schenk, *Autobiographische Skizze* [1830], zit. nach Kopitz/Cadenbach, *Zeitgenossen*, Bd. 2, S. 763–766, Erstpublikation in: *Der Freischütz* 13 (1837), Nr. 4 vom 28. Januar 1837, S. 58 f.

38 Webster, *Falling-out*, S. 10–14.

39 Ronge, *Lehrzeit*, S. 33–35.

40 Ignaz von Seyfried, *Schenk, Johann*, in: SchillingE, Bd. 6: Stuttgart 1838, S. 189 f.; Schindler, *Beethoven* '1840, S. 31–33.

41 Dazu Ronge, *Lehrzeit*, S. 33–35.

42 Griesinger, *Biographische Notizen*, S. 119.

43 Carpani, *Haydine*, S. 252 f.; zu diesem Topos der Beethoven-Kritik und einem damit verbundenen neuen Hör-Paradigma vgl. Mark Evan Bonds, *The Beethoven Syndrome. Hearing Music as Autobiography*, Oxford 2020, S. 58–73.

lichkeit zunahm“, also frühestens ab 1799,⁴⁴ Beethovens neue Kompositionen „nicht ganz [...] billigte“, weswegen Beethoven den alternden Lehrer seltener besucht habe.⁴⁵ Haydns ironische Erkundigung „Was macht denn unser Großmogul?“ (ebenfalls gemäß Seyfried) würde dann immerhin zeigen, dass sich Haydn nach wie vor für das Schaffen seines ehemaligen Schülers interessierte.⁴⁶

Am ausführlichsten beschrieb wiederum Ries künstlerische Meinungsverschiedenheiten zwischen Beethoven und Haydn: Als Beethovens Klaviertrios op. 1 unter großem Erfolg beim Fürsten Carl von Lichnowsky aufgeführt wurden, soll Haydn die Stücke zwar gelobt, Beethoven aber geraten haben, das dritte Trio in c-Moll nicht zu veröffentlichen. Beethoven, der gerade dieses für das beste hielt, ärgerte sich und bezichtigte Haydn des Neides:

Von allen Componisten schätzte Beethoven Mozart und Händel am meisten, dann S. Bach. Fand ich ihn mit Musik in der Hand oder lag etwas auf seinem Pulte, so waren es sicher Compositionen von einem dieser Heroen. Haydn kam selten ohne einige Seitenhiebe weg, welcher Groll bei Beethoven wohl noch aus frühern Zeiten herstammte. Eine Ursache desselben möchte wohl folgende gewesen sein: die drei Trio's von Beethoven (Opus 1) sollten zum erstenmale der Kunst-Welt in einer Soirée beim Fürsten Lichnowsky vorgetragen werden. Die meisten Künstler und Liebhaber waren eingeladen, besonders Haydn, auf dessen Urtheil Alles gespannt war. Die Trio's wurden gespielt und machten gleich außerordentliches Aufsehen. Auch Haydn sagte viel Schönes darüber, rieth aber Beethoven, das dritte in C moll nicht herauszugeben. Dieses fiel Beethoven sehr auf, indem er es für das Beste hielt, so wie es denn auch noch Heute immer am meisten gefällt und die größte Wirkung hervorbringt. Daher machte diese Aeüßerung Haydn's auf Beethoven einen bösen Eindruck und ließ bei ihm die Idee zurück: Haydn sei neidisch, eifersüchtig und meine es mit ihm nicht gut. Ich muß gestehen, daß, als Beethoven mir dieses erzählte, ich ihm wenig Glauben schenkte. Ich nahm daher Veranlassung, Haydn selbst darüber zu fragen. Seine Antwort bestätigte aber Beethoven's Aeüßerung, indem er sagte, er habe nicht geglaubt, daß dieses Trio so schnell und leicht verstanden und vom Publikum so günstig aufgenommen werden würde.⁴⁷

Ries hatte wohl auch diese Begebenheit nicht als Augenzeuge miterlebt und griff auf eine Schilderung Beethovens oder eines Dritten zurück. Vielleicht misstraute er ihr deshalb und fragte offenbar bei Haydn nach. Zu seiner Überraschung bestätigte dieser den Hergang aber und lieferte eine Erklärung: Ihm missfiel das Stück anscheinend nicht grundsätzlich, sondern er erkannte im Gegenteil „viel Schönes“ in allen drei Trios. Die Einwände betrafen vielmehr die Publikation des Stücks, von der er Beet-

44 Claudia Maria Knispel, *Krankheiten*, in: *Das Haydn-Lexikon*, hg. von Armin Raab, Christine Siebert und Wolfram Steinbeck, Laaber 2010, S. 438–440.

45 Seyfried, *Beethoven's Studien*, Anhang S. 23 f.

46 Ebenda.

47 Wegeler/Ries, *Biographische Notizen*, S. 84 f.

hoven vorderhand abgeraten habe, denn „er habe nicht geglaubt, daß dieses Trio so schnell und leicht verstanden und vom Publikum so günstig aufgenommen werden würde“. Solche Bedenken wären angesichts der Tatsache, dass es sich um Beethovens erste große Publikation in Wien handelte, verständlich, auch wenn sie sich letztendlich als gegenstandslos erwiesen. Erneut ist Ries' Schilderung damit um ein Vielfaches differenzierter als ihre Paraphrasierungen in späteren Biographien, die unten zur Sprache kommen werden; und wieder betrieb der Autor einen erheblichen Aufwand, um Haydn gegen Beethovens angebliche Vorwürfe zu verteidigen.

Bereits Schindler hat auf Probleme bei der zeitlichen Einordnung dieses Ereignisses aufmerksam gemacht.⁴⁸ Die Drucklegung der Trios fand im Juli oder August 1795 statt, Haydn kehrte jedoch erst im September des Jahres aus London zurück. Der Vorfall müsste sich demnach also bereits im Unterrichtsjahr 1793 oder ansonsten erst nach Haydns Ankunft abgespielt haben. Beethoven wiederum stellte seine Trios jedoch erst 1794 fertig, allerdings existieren vom letzten Satz des c-Moll-Trios auch Skizzen von 1793.⁴⁹ Es ist folglich denkbar, dass Haydn das Werk oder Teile daraus 1793 in einem Unterrichtszusammenhang kommentiert hat, allerdings ist eine Aufführung bei Lichnowsky in diesem frühen Stadium unwahrscheinlich. Eine weitere Möglichkeit wäre, dass Haydns Kritik erst nach der Erstpublikation im Modus irrealis erfolgt ist, indem er Beethoven erklärte, dass er an dessen Stelle das letzte Trio nicht veröffentlicht hätte. Weiter könnte Ries seinen Informanten falsch verstanden, sich falsch erinnert, verschiedene Ereignisse vermischt oder die Anekdote sogar ganz erfunden haben, wobei für letzteres allerdings kein Handlungsmotiv ersichtlich ist.

Ries erwähnte die Anekdote über das c-Moll-Trio op. 1,3 im Kontext der Aufzählung von Beethovens „am meisten geschätzten“ Komponisten Wolfgang Amadé Mozart, Georg Friedrich Händel und Johann Sebastian Bach, während Haydn angeblich „selten ohne einige Seitenhiebe“ weggkam.⁵⁰ Eine solche Komponistenhierarchie, in der Haydn zu fehlen scheint, wird gestützt von einer Erinnerung des Pianisten und Komponisten Cipriani Potter aus dem Jahr 1817 oder 1818, die dieser allerdings erst über vierzig Jahre später dem Biographen Thayer mitteilte:

Eines Tages fragte ihn Potter, wer der größte lebende Komponist sei, ihn selbst ausgenommen. Beethoven schien einen Augenblick nachzusinnen und rief dann aus: „Cherubini.“ „Und von den toten Meistern?“ fragte Potter weiter. Beethoven erwiderte, er habe jederzeit Mozart als solchen betrachtet, seit er aber mit Händel bekannt geworden sei, stelle er diesen an die Spitze.⁵¹

48 Schindler, *Beethoven* 1860, Bd. 1, S. 54, vgl. H. C. Robbins Landon, *Haydn. Chronicle and Works*, Bd. 3: London 1976, S. 320 sowie Bd. 4: London 1977, S. 61 f.; Johnson, *Fischhof Miscellany*, Bd. 1, S. 310–312; vgl. LvBWV 1, S. 4 f.

49 LvBWV 1, S. 4.

50 Wegeler/Ries, *Biographische Notizen*, S. 84 f.

51 TDR 4, S. 56 f.

Beethovens Selbstzeugnisse bestätigen diese ausschließliche Konzentration auf Händel und Mozart jedoch nicht (dazu im Faktencheck). Der einzige konkrete künstlerische Vorbehalt, den Beethoven laut Ries vorgebracht haben soll, betraf Haydns Tonmalereien, über die Beethoven des Öfteren gespottet habe. Auch diese Aussage milderte Ries jedoch sogleich ab, indem Beethoven Haydns künstlerische Verdienste nie grundlegend in Frage gestellt habe, „namentlich bei vielen Chören und anderen Sachen“, wo er ihm „die verdientesten Lobsprüche ertheilte“⁵² – auch hier zeigt sich also Ries’ Bedürfnis, Haydn zu rehabilitieren.

Die Skepsis gegenüber Tonmalereien ist ein Topos der zeitgenössischen Haydn-Kritik⁵³ und bereits in der Hinsicht zu hinterfragen, als dass Beethoven in der Sechsten Sinfonie ebenfalls zu diesem Mittel griff und sich mit dem Untertitel „Mehr Ausdruck der Empfindung als Mahlerey“ vorausschauend gegen diesen Vorwurf zu legitimieren versuchte. Sie ist jedoch auch von einer zeitgenössischen Quelle überliefert, in der sich Beethovens Haltung dazu präziser offenbart. Georg August Griesinger, Mittelsmann des Leipziger Verlags Breitkopf & Härtel und späterer Haydn-Biograph, bat Beethoven im Dezember 1803 um sein Urteil über ein Libretto des Dichters Christian Schreiber. In Beethovens Antwort, die Griesinger mitteilt, kommen die Vorbehalte gegenüber Tonmalereien zwar erneut zum Ausdruck; die Kritik zielt allerdings in erster Linie auf das Libretto und nicht auf Haydns Vertonung: „das Gedicht sey gut geschrieben, aber es sey nicht genug Aktion darinn; der Anfang erinnere ganz an die Schöpfung von Swieten, es sey zu reich an Mahlereyen und dadurch einförmig.“⁵⁴ Gleich anschließend soll Beethoven Haydns Oratorien aber – wie in Ries’ Zeugnis – den Status von unangefochtenen Meisterwerken attestiert haben, auch wenn er selbst dramatische Texte zur Komposition zu bevorzugen angab und sich so von der Gattung des Lehrgedichts distanzierte (dazu ausführlicher im Faktencheck).⁵⁵

Im Zeichen des Fortschritts

Beethoven-Biographik zwischen Anton Schindler und Ludwig Nohl

Die Niederschrift der oben zusammengestellten Anekdoten erfolgte erst lange Zeit nach den (angeblichen) Ereignissen, größtenteils sogar erst nach Beethovens Tod. Bereits sie standen damit unter dem Einfluss veränderter historiographischer Rahmenbedingungen, die mit der Konstitution der Idee einer musikalischen Klassik um die Trias Haydn–Mozart–Beethoven zusammenhängt. Dieser Vorgang weist Parallelen

52 Wegeler/Ries, *Biographische Notizen*, S. 77 f.

53 Dazu Georg Feder, *Joseph Haydn. Die Schöpfung*, Kassel u. a. 1999, S. 182–190.

54 Georg August Griesinger an Gottfried Härtel, 4. Januar 1809, zit. nach Kopitz/Cadenbach, *Zeitgenossen*, Bd. 1, S. 381 f.

55 Ebenda.

auf mit der Entstehung des Epochenbegriffs der literarischen Weimarer Klassik, die durch ein polares In-Beziehung-Setzen ihrer Hauptvertreter Johann Wolfgang von Goethe und Friedrich Schiller gekennzeichnet ist, die zunächst eher antithetisch gegenübergestellt, dann aber auch synthetisch als harmonische Einheit betrachtet worden sind.⁵⁶ Die Tendenz zu einer gegensätzlichen Charakterisierung der drei Komponisten ist vielleicht zum ersten Mal 1808 in Johann Friedrich Reichardts *Vertrauten Briefen*,⁵⁷ dann in Rezensionen wie in E. T. A. Hoffmanns Besprechung von Beethovens Fünfter Sinfonie (1810) oder in Giuseppe Carpanis Biographie *Le Haydine* (1812) zu erkennen.⁵⁸ Während beispielsweise Hoffmann Beethoven als Fortschrittlichsten der klassischen Trias betrachtete und Inbegriff der „rein romantischen“ Kunst verstand,⁵⁹ hielt Carpani umgekehrt am Ideal der „luce Haydiniana“ fest und kritisierte Mozarts und Beethovens „erudite intricatissime confusioni“.⁶⁰ Entsprechend zeigte sich bei Carpani eine für das Haydn-Lager typische Bevorzugung von Beethovens frühen Wiener Kompositionen, während er die neueren als bizarr und zu lang empfand. Sie boten ihm Anlass, Beethoven zur Vernunft zu rufen:

Un suo bellissimo *settimino*, i primi *trio*, le prime sinfonie, li primi *concerti* per cembalo, che diede alle stampe; l'unire ch'ei fece in que' suoi lavori veramente belli lo stile d'*Haydn* a quello di *Mozart* provano quanto fondate sarebbero le mie speranze. Ma vorrà egli porre un freno alla sua fantasia? Vorrà darle un ordine, una misura, un carattere? Vorrà anteporre

56 Mandelkow, *Goethe*, Bd. 1, S. 126–136.

57 „Es war mir sehr interessant, in dieser Folge zu beobachten, wie die drei echten Humoristen das Genre so jeder nach seiner individuellen Natur weiter ausgebildet haben. Haydn erschuf es aus der reinen Quelle seiner lieblichen originellen Natur. An Naivetät und heitler Laune bleibt er daher auch immer der einzige. Mozarts kräftigere Natur und reichere Phantasie griff weiter um sich und sprach in manchem Satz das Höchste und Tiefste seines innern Wesens aus, er war auch selbst mehr exekutierender Virtuose und mutete daher den Spielern weit mehr zu, setzte auch mehr Wert in künstlich durchgeführte Arbeit und baute so auf Haydns lieblich phantastisches Gartenhaus seinen Palast. Beethoven hatte sich früh schon in diesem Palast eingewohnt, und so blieb ihm nur, um seine eigne Natur auch in eignen Formen auszudrücken, der kühne trotzige Turmbau, auf den so leicht keiner weiter etwas setzen soll, ohne den Hals zu brechen. Mehrmalen ist mir dabei Michelangelos stolzer, kecker Gedanke eingefallen, das herrliche Pantheon als Kuppel auf seine Peterskirche zu setzen“ (Johann Friedrich Reichardt, *Briefe, die Musik betreffend. Berichte, Rezensionen, Essays*, hg. von Grita Herre und Walther Siegmund-Schultze, Leipzig 1976, S. 273 f.); dazu Bauer, *Wie Beethoven auf den Sockel kam*, S. 315.

58 Vgl. dazu Adolf Sandberger, *Zur Geschichte der Beethovenforschung und Beethovenliteratur*, in: ders., *Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte*, Bd. 2: München 1924, S. 11–80; Schmitt, *Revolution im Konzertsaal*; Bauer, *Wie Beethoven auf den Sockel kam*; Loos, *Fortschrittsgedanke*.

59 Ernst Theodor Amadeus Hoffmann: [Rezension der Fünften Sinfonie], in: *AmZ* 12 (1809/10), Nr. 40 vom 4. Juli 1810, Sp. 630–642 und Nr. 41 vom 11. Juli, S. 652–659; dazu etwa Stefan Kunze, *Zur Einführung*, in: *Ludwig van Beethoven. Die Werke im Spiegel ihrer Zeit. Gesammelte Konzertberichte und Rezensionen bis 1830*, hg. von dems., Laaber 1987, S. XII f.

60 Carpani, *Haydine*, S. 11: „come il *Mozart* ed il *Beethoven* accumularono i numeri e le idee, e la quantità e la stranezza ricercarono delle modulazioni, e non produssero allora che delle erudite intricatissime confusioni piene di ricercatezza e di studio, ma prive d'effetto; ove all'incontro riscossero lodi somme e ben giuste, quando seguirono la luce *Haydiniana*.“

la bellezza alla singolarità? Vorrà cessare d'essere il *Kant* della Musica? In una parola: vorrà farsi un sistema chiaro, intelligibile, sensato, e seguirlo? Certo è che in questa sfera di composizioni la natura gli ha dato dei doni che all'*Haydn* ed al *Mozart* soli sembrava aver riservati. Ma egli, invece di farne uso moderato e saggio, dilapida e distrugge il suo patrimonio, scrivendo perfino delle sinfonie che durando ore, vi recan un piacere di pochi minuti, mentre, se durassero minuti, vi lascerebbero con un piacere di più ore. Non basta il genio; vi vuol misura, e ragione.⁶¹

In diesem Zusammenhang steht dann auch das oben referierte Zitat, welches das angebliche Unverständnis Haydns gegenüber Beethovens neueren Kompositionen überliefert – „Mi pare sempre che scriva delle *fantasie*“⁶² –, und das damit mehr Carpanis eigener, von Topoi der Beethoven-Kritik⁶³ beeinflusster Sichtweise entsprechen dürfte als Haydns tatsächlicher Meinung.

In den 1820er Jahren ist in der Musikhistoriographie eine zunehmende Oppositionierung von Haydn und Beethoven festzustellen, indem entweder Mozart, manchmal zusammen mit Haydn, zum Gipfelpunkt der abendländischen Musik bestimmt wurde, oder umgekehrt Beethovens Musik in hegelianischer Manier als die fortschrittlichste und anschlussfähigste der klassischen Trias betrachtet wurde. So setzte beispielsweise der junge Adolf Bernhard Marx in seinen ersten Aufsätzen eindeutig Beethoven an die Spitze des Dreigestirns;⁶⁴ Anton Friedrich Justus Thibaut wollte dagegen in seiner Schrift *Über Reinheit der Tonkunst* (1824) wohl in Reaktion auf Marx der Tendenz begegnen, „daß die herrlichen Symphonien unseres J. Haydn als veraltetes oder alterndes Zeug unter die Bank geschoben [...] werden“⁶⁵ und auch Raphael Georg Kiesewetter verstand Haydns und Mozarts Periode (und nicht Beethovens) explizit als „goldenes Zeitalter“.⁶⁶ Genau in diese Zeit der publizistischen Auseinandersetzung um ein akkurates Musikgeschichtsbild fallen nun Beethovens Tod und die anschließenden ersten Versuche, sein Leben biographisch darzustellen. Bereits die oben zitierten Zeugnisse aus den 1820er Jahren und erst recht die ersten biographischen Aufsätze aus den 1830ern sind in unterschiedlichem Ausmaß von den beiden konkurrierenden musikhistoriographischen Modellen beeinflusst. Dabei akzentuierte sich das Bild Beethovens als Verfechter des musikalischen Fortschritts und die gleichzeitige Degradierung Haydns zum naiven „Papa“ immer mehr. Die neue Generation

61 Ebenda, S. 252 f.

62 Ebenda.

63 Dazu Kunze, *Einführung*.

64 Zusammengestellt als Adolf Bernhard Marx, *Über Tondichter und Tonkunst*, hg. von Leopold Hirschberg, Bd. 1–2, Hildburghausen 1912–1913; vgl. auch ders., *Beethoven, Ludwig von* [sic], in: SchillingE, Bd. 1: Stuttgart 1835, S. 513–520.

65 Anton Friedrich Justus Thibaut, *Über Reinheit der Tonkunst*, Heidelberg 1826, S. 64 f.

66 Raphael Georg Kiesewetter, *Geschichte der europäisch-abendländischen oder unsrer heutigen Musik*, Leipzig 1834, S. 95 f.

junger Beethoven-Fans, die „Beethovener als Classe“, wie Schumann sie in der *Neuen Zeitschrift für Musik* (1834) bezeichnete,⁶⁷ und zu denen beispielsweise auch Richard Wagner gehörte,⁶⁸ konnten sich wohl bereits nicht mehr vorstellen, dass ihr Idol vom „gewohnten Hausfreund“ Haydn (Schumann 1841) etwas gelernt haben konnte.⁶⁹ Ein regelrechter publizistischer Streit entbrannte aber nicht in erster Linie über Haydns Musik, sondern zwischen Mozart- und Beethoven-Anhängern.⁷⁰ Die Veröffentlichung von Alexander Ulibischew's Mozart-Biographie aus dem Jahr 1843 (in deutscher Übersetzung 1847) sorgte für Unmut im Umfeld der Fortschrittspartei, weil der Autor offene Vorbehalte gegen Beethoven geäußert hatte.⁷¹ Infolgedessen sah sich Wilhelm von Lenz veranlasst, in den Monographien *Beethoven et ses trois styles* (1852) und *Beethoven. Eine Kunststudie* (1855/1860, seinem Lehrer Franz Liszt gewidmet) auf dem Fortschritt von Beethovens Werken zu insistieren und den Protagonisten gegen den Vorwurf zunehmender Bizarrie zu verteidigen, worauf wiederum Ulibischew mit dem Band *Beethoven. Ses critiques et ses glossateurs* (1857) reagierte.⁷² Eine entscheidende Rolle spielte dabei die Bewertung des Übergangs von der ersten zur zweiten Schaffensperiode. In diesem Sinne beschrieb Ulibischew die erste, die bei beiden Autoren als „mozart-haydnisch“ bezeichnet wird, als ein Respektieren der klassischen Ausgewogenheit, bevor Beethoven auf Abwege geriet, Lenz dagegen als Zustand, den der Komponist auf dem Weg zur Meisterschaft erst zu überwinden hatte.⁷³ Dieses Narrativ erwies sich als prägend für die Beethoven vereinnahmende Historiographie im Umfeld der Neu-deutschen Schule.⁷⁴ So sah Franz Brendel in seiner Musikgeschichte (1850) Beethoven entscheidend über Haydn und Mozart hinausgehen: Haydn sei durch „kindlich-patriarchalische Zustände“ eingeschränkt gewesen, Mozart habe „die bunte Mannichfaltigkeit des Lebens“ dargestellt, erst Beethoven habe aber „in der Welt des Geistes [...]“

67 Robert Schumann, [Rezension zweier Ouvertüren von Johann Wenzel Kalliwoda], in: NZfM 1 (1834), Nr. 10 vom 5. Mai 1834, S. 38.

68 Wagner plante Anfang der 1840er Jahre eine Beethoven-Biographie, dazu und zur Kontextualisierung innerhalb der Beethoven-Literatur Kropfinger, *Wagner und Beethoven*, S. 53–79.

69 Schumann, *Gewandhausconcerte*, S. 89.

70 Comini, *Changing Image of Beethoven*, S. 219 f.; Schmitt, *Revolution in Konzertsaal*, S. 169–180.

71 Alexander Ulibischew, *Nouvelle biographie de Mozart, suivie d'un aperçu sur l'histoire générale de la musique et de l'analyse des principales œuvres de Mozart*, Bd. 1–3, Moskau 1843; deutsch als ders., *Mozart's Leben nebst einer Uebersicht der allgemeinen Geschichte der Musik und einer Analyse der Hauptwerke Mozart's*, Stuttgart 1847.

72 Wilhelm von Lenz, *Beethoven et ses trois styles. Analyses des sonates de piano suivies de l'essai d'un catalogue critique chronologique et anecdotique de l'œuvre de Beethoven*, Bd. 1–2, St. Petersburg 1852; ders., *Beethoven. Eine Kunststudie*, Teil 1: *Das Leben des Meisters* und Teil 2: *Der Styl in Beethoven. Die Mit- und Nachwelt Beethovens. Der Beethoven-status quo in Russland*, Kassel 1855, Teil 3 (Abt. 1–2), 4, 5: *Kritischer Katalog sämtlicher Werke Beethovens mit Analysen derselben*, Hamburg 1860; Alexander Ulibischew, *Beethoven, ses critiques et ses glossateurs*, Leipzig und Paris 1857.

73 Siehe etwa Lenz, *Kunststudie*, Teil 1, S. 249 f.

74 Dazu Schröder, *Monumentale Erinnerung*.

die ausschließliche Wahrheit“ gefunden.⁷⁵ Eine Gegenposition vertrat beispielsweise Otto Jahn, der in seiner Mozart-Biographie (1856–1859) diesen Standpunkt kritisierte und sich dagegen wehrte, alleine Beethovens Musik – etwa auf Kosten derjenigen Mozarts – einen „tiefen Gehalt“ zu attestieren.⁷⁶

In diesem musikhistoriographischen Kontext entstanden die ersten umfassenden Beethoven-Biographien, an deren Anfang die Erstauflage von Anton Schindlers Werk (1840)⁷⁷ stand. Gerade Schindlers Position ist in diesem Zusammenhang erst ansatzweise erforscht und scheint nicht eindeutig fassbar.⁷⁸ Bezüglich der Einschätzung des Verhältnisses von Beethoven und Haydn offenbart sich zwischen der ersten und der dritten Auflage (1860) jedoch eine zunehmende Entgegensetzung der beiden Komponisten. Dies zeigt bereits dessen Schilderung von Haydns zweitem Besuch in Bonn im Sommer 1792, als dieser auf der Rückreise die Stadt und den zugehörigen Residenzort Bad Godesberg passierte. Schindler stützte sich dabei auf einen Bericht Franz Gerhard Wegelers über ein dort veranstaltetes Frühstück, wozu Haydn und andere Musiker eingeladen waren. Bei dieser Gelegenheit soll Beethoven Haydn eine Kantate vorgelegt haben, „welche von Haydn besonders beachtet und ihr Verfasser zu fortdauerndem Studium aufgemuntert wurde.“⁷⁹ Eine geplante Aufführung des Werks beim Deutschordenskongress in Bad Mergentheim musste allerdings abgesagt werden, denn „mehrere Stellen waren für die Blas-Instrumente so schwierig, daß einige Musiker erklärten, solche nicht spielen zu können.“⁸⁰ Schindler bewertete diese Anekdote in den beiden Auflagen seiner Biographie in unterschiedlicher Art und Weise. In der ersten Auflage von 1840 übernahm er sie wörtlich und schmückte einzig Haydns Reaktion auf das Werk aus, das nicht nur „Beachtung“ wie bei Wegeler, sondern den „Beifall des grossen Meisters“ gefunden habe.⁸¹ In der dritten Auflage von 1860 machte

75 Franz Brendel, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. Von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart*. 22 Vorlesungen gehalten zu Leipzig im Jahre 1850, Leipzig 1852, S. 343; siehe dazu Loos, *Fortschrittsgedanke*, S. 63.

76 Otto Jahn, *W.A. Mozart*, Bd. 4: Leipzig 1859, S. 140–144. Zu Jahns musikästhetischer Position siehe Andreas Eichhorn, „Aus einem inneren Keim Ideen entwickeln ...“. *Zur Musikanschauung Otto Jahns*, in: *AfMw* 52 (1995), H. 3, S. 220–235; ders., „Otto Jahn, dem das Beethovensche Lied an die Freude nicht heiter genug erschien.“ *Zu Otto Jahns musikästhetischem Denken*, in: *Otto Jahn (1813–1868). Ein Geisteswissenschaftler zwischen Klassizismus und Historismus*, hg. von William M. Calder, Hubert Canik und Bernhard Kytzler, Stuttgart 1991, S. 151–168; Michael Schramm, *Otto Jahns Musikästhetik und Musikkritik*, Essen 1998, S. 346–365; Gerrit Walther, *Mozart und Methode. Otto Jahns Beitrag zur Begründung der modernen Musikgeschichtsschreibung*, in: *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung*, hg. von Anselm Gerhard, Stuttgart und Weimar 2016, S. 31–54.

77 Schindler, *Beethoven* '1840.

78 Vgl. Daniel Brenner, *Anton Schindler und sein Einfluss auf die Beethoven-Biographik* (Schriften zur Beethoven-Forschung, 22), Bonn 2013, S. 159–185.

79 Wegeler/Ries, *Biographische Notizen*, S. 16.

80 Ebenda.

81 Schindler, *Beethoven* '1840, S. 21.

Schindler diese Anpassung wieder rückgängig und deutete die technischen Schwierigkeiten des Werks nun als ein frühes Anzeichen für das Talent des seiner Zeit voraussehlenden Originalgenies,

indem man darin ersieht, daß Beethoven schon in seinen frühesten Compositions-Versuchen der Zeit vorgegriffen und schwerschweres niedergeschrieben hat; das erste Glied einer langen Kette von wiederholten Klagen und Vorwürfen, die den Tondichter auf seiner Laufbahn fortan begleitet und lange über das Grab hinaus wiederholt worden, die bis zum heutigen Tag nicht verstummt sind.⁸²

Diese Tendenz, sich von der nüchterneren Darstellung der ersten Auflage zu entfernen und – wahrscheinlich unter dem Eindruck anderer in der Zwischenzeit erschienener Biographien – die beiden Komponisten als Antipoden zu betrachten, zeigt sich auch in Schindlers Einschätzung von Haydns Unterricht. In der ersten Auflage hatte er das Unterrichtsverhältnis noch anhand von Schenks Bericht über die Kontrapunktnachhilfe geschildert und diesen mit einer angeblichen Begegnung von Schenk, Beethoven und sich selbst angereichert. In der dritten Auflage setzte er nun erklärend hinzu,

daß von vornher ein falscher Schritt geschehen war, Schüler und Lehrer zu gemeinschaftlichem Zusammenwirken zu vereinigen. Solche Factoren konnten im Vereine zu keinem erwünschten Resultat gelangen, denn der Schüler paßte zum Lehrer nicht, weil sein Denken und Thun bereits zu viel von der angelernten Routine beherrscht gewesen und auch die Lehrzeit für die höhere Kunstwissenschaft um einige Jahre zu spät begonnen war; überdies noch seine kundgegebene Eigenwilligkeit und eigene Ansicht der Dinge; der Lehrer wiederum paßte zum Schüler nicht, weil die Routine in der Praxis ihn nicht mehr zu unterstützen vermochte, beide aber im innigsten Vereine mit dem Wissen selber gehen müssen.⁸³

Ungleich deutlicher fällt die Parteinahme bei anderen Biographen wie Adolf Bernhard Marx, Wilhelm von Lenz oder Ludwig Nohl aus, wo sich die Konstruktion eines Beethovens im Zeichen des musikalischen Fortschritts in unterschiedlichster Weise manifestiert, so etwa in der überzeichneten Darstellung Beethovens als selbstbewusster, bürgerlicher Künstler und verkanntes Genie im Gegensatz zum bescheidenen, in höfischen Diensten stehenden und untertänigen Haydn.⁸⁴ Solche vermeintlichen ästhetischen und weltanschaulichen Diskrepanzen wurden auf das biographische Verhältnis von Beethoven und Haydn zurückprojiziert. Den Ausgangspunkt der Erörterungen bildete meistens die Unterrichtssituation, wobei die hauptsächlich herangezogenen Zeugnisse – Ries' Anekdoten in den *Biographischen Notizen* und Schenks Kontrapunkt-Legende – eine vermeintlich solide Quellenbasis bildeten und für gravierende Spannungen

82 Schindler, *Beethoven* 31860, Bd. 1, S. 9.

83 Ebenda, S. 26.

84 Nohl, *Beethoven*, Bd. 1, S. 328 f.

zwischen den Individuen zu sprechen schienen. Die meisten Biographen übernahmen dabei das bei Ries überlieferte polemische Urteil, Beethoven habe von Haydn „nie etwas gelernt“, ohne die Relativierung des Autors miteinzubeziehen.⁸⁵ Die Ausnahmen von der Regel stellen Schindler in der dritten Auflage und Nohl dar, die außerdem – wie auch Marx – immerhin einräumten, dass Beethoven wenn nicht in Kontrapunkt, dann doch in künstlerischer Hinsicht von Haydns Unterricht profitiert haben müsse.⁸⁶ Schenks angeblicher Nachhilfeunterricht, zu dessen Verbreitung Schindlers Erstauflage wesentlich beitrug, ließ die Biographen annehmen, Beethoven sei mit Haydn in einen offenen Streit geraten.⁸⁷ Die in diesem Zusammenhang gezeichneten Psychogramme der beiden Antagonisten sind geprägt von der zunehmenden Stilisierung Beethovens zum rebellischen Genius und Haydns zum naiven Formalisten.⁸⁸ Laut Marx „zeigte sich an Beethoven eine Straffheit, ein verschlossener Ernst, eine innerliche Hoheit, die Folge und Ausdruck der ernstern Geistes- und Kunstrichtung waren“, während Haydn als naiver „Papa“, als ein Charakter der „Herzensheiterkeit und Güte und kindlicher Frömmigkeit“ dargestellt wurde.⁸⁹ Immer mehr konstituierte sich die Idee einer „Grundverschiedenheit der beiden Männer, sowohl in künstlerischer wie in menschlicher Hinsicht“,⁹⁰ dass „Jünger und Meister [...] dem Geiste nach in verschiedenen Zonen weilten“,⁹¹ dass Haydns „magistrale Ruhe und placider Geist eben so wenig den unbeugsamen, himmelansturmenden Schüler, als dieser den Lehrer verstand“,⁹² so dass das Verdikt unausweichlich war: „Diese Naturen mußten sich ausschließen, der Friede zwischen ihnen konnte von keiner Dauer sein.“⁹³ Der eigenwillige Schüler aus den Zeugnissen der 1820er Jahre war zum genialischen Künstler geworden, der seinem kleinlichen Lehrmeister und dem trockenen Theorieunterricht nichts abgewinnen konnte.⁹⁴

Aus solch unterschiedlichen Weltanschauungen mussten Meinungsverschiedenheiten über konkrete künstlerische und ästhetische Fragen fast zwangsläufig folgen. Wiederum konnten sich die Biographen dabei auf die von Ferdinand Ries überlieferte Kontroverse um die Publikation des c-Moll-Trios op. 1,3 stützen. Im Gegensatz zu Ries, der von einem Missverständnis ausgegangen war, schlossen Lenz und Marx auf Haydns tiefes Unverständnis für das Werk und fanden darin den Ursprung eines schweren Zerwürfnisses, das auf grundlegende psychologische Differenzen zurückzu-

85 Schindler, *Beethoven* 1840, S. 32; Lenz, *Kunststudie*, Teil 1, S. 17; Ulibischew, *Beethoven*, S. 58; Marx, *Beethoven*, Bd. 1, S. 29.

86 Schindler, *Beethoven* 1860, Bd. 1, S. 29 f.; Nohl, *Beethoven*, Bd. 1, S. 40.

87 Schindler, *Beethoven* 1840, S. 32; Lenz, *Kunststudie*, Teil 1, S. 17; Nohl, *Beethoven*, Bd. 2, S. 30.

88 Lenz, *Kunststudie*, Teil 1, S. 16; Marx, *Beethoven*, Bd. 1, S. 22 f.; Schindler, *Beethoven* 1860, Bd. 1, S. 26 f.; Nohl, *Beethoven*, Bd. 2, S. 35 f.

89 Marx, *Beethoven*, Bd. 1, S. 23.

90 Nohl, *Beethoven*, Bd. 2, S. 36.

91 Marx, *Beethoven*, Bd. 1, S. 21.

92 Lenz, *Kunststudie*, Teil 1, S. 16.

93 Ebenda.

94 Nohl, *Beethoven*, Bd. 2, S. 36.

führen war: Gerade das c-Moll-Trio gehe „so entschieden aus den freundlichen Instrumentalspielen Haydns zu einem höhern Ernst über, dass der ältere Meister aus seiner Bahn und seinen künstlerischen Absichten hätte ausschreiten müssen, um anders zu urtheilen“.⁹⁵ Schindler dagegen übernahm in der dritten Auflage bemerkenswerterweise Ries' ursprüngliche Interpretation und gab der allgemeinen Tendenz zum Überzeichnen der zwischenmenschlichen Spannungen hier nicht nach.⁹⁶

Einen zusätzlichen biographischen Beitrag zum selben Werk übermittelte der Wiener Musiker Jan Emanuel Doležálek 1852 an Otto Jahn, der Material zu einer Beethoven-Biographie sammelte, die allerdings nicht zustande kam. So soll Leopold Koželuh, der das c-Moll-Trio offenbar nicht mochte, Haydn das Stück mit den Worten „Nicht wahr Papa, wir hätten das anders gemacht?“ vor die Füße geworfen haben, was ihm Haydn, der sich „in Beethoven nicht recht finden“ konnte, lächelnd bestätigt haben soll: „ja, wir hätten das anders gemacht.“⁹⁷ Auch diese Erzählung, in der Haydns Urteil über das Stück merkwürdig ambivalent bleibt, kann wegen ihres großen Zeitabstands zwischen Ereignis und Niederschrift nicht als gesichert gelten. Gleiches gilt für eine weitere von Doležálek mitgeteilte Anekdote, wonach Beethoven sein eigenes Septett op. 20 mit den Worten gerühmt haben soll: „Das ist meine Schöpfung.“⁹⁸ Von einem solchen Vergleich eines beethovenschen Werks mit Haydns Oratorium hatte bereits 1846 der Musikforscher Aloys Fuchs berichtet. Haydn habe demnach die Uraufführung der Musik zu den *Geschöpfen des Prometheus* miterlebt und Gefallen daran gefunden, worauf Beethoven, bezugnehmend auf Haydns Oratorium, gemeint haben soll, sie sei „doch noch lange keine Schöpfung“.⁹⁹ Haydn soll daraufhin irritiert erwidert haben: „Das ist wahr, es ist noch keine Schöpfung, glaube auch schwerlich, daß es dieselbe je erreichen wird!“¹⁰⁰ Auch diese nicht weiter belegbare und deshalb völlig ungewisse Begebenheit wurde in ihrer weiteren Überlieferungsgeschichte von der künstlerischen zur weltanschaulichen Auseinandersetzung überhöht, indem die Biographen Haydns angebliche Antwort erheblich zuspitzten: „Diese hätten Sie auch nicht schreiben können, denn Sie sind ein Atheist.“¹⁰¹ Woher diese zusätzliche Pointe stammt, ist nicht mehr zu eruieren. Eine Variante der Anekdote überliefert Ignaz Moscheles' Tagebuch, das dessen Frau Charlotte im Jahr 1872 herausgab. Darin steht Haydns entwaffnend naive Gutmütigkeit im Vordergrund, die Beethovens Anmaßung unverhofft allen Wind aus den

95 Marx, *Beethoven*, Bd. 1, S. 22 f.; vgl. Lenz, *Kunststudie*, Teil 1, S. 17.

96 Schindler, *Beethoven* 1860, Bd. 1, S. 54.

97 Otto Jahn in seinen Aufzeichnungen zu einer Beethoven-Biographie [1852], zit. nach Kopitz/Cadenbach, *Zeitgenossen*, Bd. 1, S. 258.

98 Ebenda.

99 Aloys Fuchs, *Charakteristische Züge aus dem Leben L. v. Beethoven's und W. A. Mozart's*, in: *Wiener allgemeine Musik-Zeitung* 6 (1846), Nr. 9 vom 31. März 1846, S. 153, zit. nach Kopitz/Cadenbach, *Zeitgenossen*, Bd. 1, S. 286.

100 Ebenda.

101 Lenz, *Kunststudie*, Teil 1, S. 18; praktisch gleichlautend bei Marx, *Beethoven*, Bd. 1, S. 24.

Segeln nimmt: Haydn hört hier lediglich über eine Drittperson von einer despektierlichen Äußerung Beethovens über die *Schöpfung*, fragt ärgerlich zurück: „was hat er denn geschrieben? Etwa sein Septett?“, vergisst ob „inniger Bewunderung“ und „Gerechtigkeitsliebe“ jedoch den ganzen Groll und kommt zum überraschenden Schluss: „Aber freilich, das ist schön, ja herrlich!“¹⁰²

Hüter der Tradition Vater-und-Sohn-Erzählungen von Johann Aloys Schlosser bis Johann Peter Lyser

Die Erzählungen über ein problematisches Verhältnis von Beethoven und Haydn in den biographischen Schriften des frühen bis mittleren 19. Jahrhunderts sind vor dem Hintergrund konkurrierender Geschichtsmodelle, der Dominanz einer hegelianischen Fortschrittsideologie in Bezug auf Beethoven sowie einer entsprechenden Parteinahme für den Komponisten entstanden und sind mit Blick auf die dürftige Quellenbasis aus heutiger Sicht entsprechend zu relativieren. Das gilt umso mehr, als auch konträre Gegennarrative existierten, die umgekehrt einer traditionalistischen Historiographie verpflichtet waren und in der weiteren Forschungsgeschichte kaum mehr eine Rolle gespielt haben. So folgt ausgerechnet die allererste Beethoven-Biographie dem gängigen Erzählmuster der Entgegensetzung der beiden Protagonisten nicht, sondern basiert auf der Konstruktion eines unproblematischen, gar harmonischen Unterrichtsverhältnisses. Ihr Autor Johann Aloys Schlosser hatte im Erscheinungsjahr 1828 auch eine Mozart-Biographie veröffentlicht; außer diesen Urheberschaften scheint von ihm kaum etwas bekannt zu sein.¹⁰³ Lediglich zwischen 1827 und 1829 wird er (zusammen mit Johann Stephany) als Teilhaber der Prager Buchhandlung von Francisca Buchler erwähnt, wo auch die kleine Beethoven-Biographie erschien.¹⁰⁴ In seiner Publikation schied Schlosser, wie es in ähnlichen Erzeugnissen oft geschah, die Lebensbeschreibung von einer kurzen Werkbetrachtung. Meines Wissens wurde noch nicht zur Kenntnis genommen, dass letztere und ein Teil der ersteren wörtlich dem Aufsatz *Ludwig van Beethoven* des Journalisten Friedrich Wähner von 1818 entsprechen.¹⁰⁵ Wähner

102 *Aus Moscheles' Leben*, nach Briefen und Tagebüchern herausgegeben von seiner Frau, Bd. 1: Leipzig 1872, S. 36.

103 Schlosser, *Beethoven*; siehe dazu die Einleitung in: Johann Aloys Schlosser, *Beethoven. The First Biography*, hg. von Barry Cooper, Portland 1996, S. 9–20 und Oldřich Pulkert, *Anmerkung zum Nachdruck des Buches von Johann Aloys Schlosser „Ludwig van Beethoven. Eine Biographie“*, in: *Ludwig van Beethoven im Herzen Europas. Leben und Nachleben in den Böhmisches Ländern*, hg. von dems. und Hans-Werner Küthen, Prag 2000, S. 490 f.

104 Pulkert, *Schlosser*, S. 490.

105 Friedrich Wähner, *Ludwig van Beethoven*, in: *Janus* 1 (1818), hg. von dems., Nr. 1 vom 3. Oktober 1818, S. 4–6, zit. nach Kopitz/Cadenbach, *Zeitgenossen*, Bd. 2, S. 1039–1049; eine Textstelle befan-

hatte um 1820 eine Biographie Beethovens geplant, die beim Brockhaus-Verlag in Leipzig hätte erscheinen sollen, und hatte bei Beethoven um Unterstützung angefragt.¹⁰⁶

Schlossers Biographie entfaltete zur Zeit ihrer Publikation eine beachtliche Wirkung,¹⁰⁷ fand aber danach nur noch wenig Beachtung. Bereits im Vorwort machte der Autor die Absicht publik, aus dem Erlös des Buchs ein Denkmal nicht für Beethoven, sondern für dessen Lehrer Haydn stiften zu wollen, da „Beethoven nur durch Haydn das geworden ist, was er für uns wurde“.¹⁰⁸ Verständlicherweise kam dieses Ansinnen bei den Initianten einer Wiener Beethoven-Biographie um Anton Gräffer und Jakob Hotschevar, dem es „schmerzlich gefallen ist, Beethovens Verdienste (Biographie) zur Errichtung eines Monumentes für einen Andern (Haydn) [...] zu sehen“,¹⁰⁹ schlecht an. Im Einklang mit dieser ungewöhnlichen Eröffnung gibt Schlossers Text nach und nach das Geschichtsbild des Autors preis. Nach einer überproportionalen Gewichtung von Beethovens frühen Wiener Werken tritt immer wieder eine unterschiedlich explizite Abwertung des Schülers im Vergleich mit dem Lehrer zutage: Hier wird Beethoven mehr als Pianist denn als Komponist geschätzt,¹¹⁰ dort wird Haydns und Mozarts Kunst ausdrücklich höher gewichtet als Beethovens.¹¹¹ Der Autor entpuppt sich damit als Verfechter eines historiographischen Traditionalismus, dem die Idee eines

den Kopitz/Cadenbach für „ähnlich“ im Vergleich mit Schlossers Biographie, weitere Übereinstimmungen sind ihnen wahrscheinlich entgangen (ebenda, S. 1044, Fn. 15).

106 Kopitz/Cadenbach, *Zeitgenossen*, Bd. 2, S. 1043, Fn. 1; vgl. BKh 2, S. 24.

107 So gründet beispielsweise die frühe Darstellung von Georg Bürkli, Mitbegründer des Zürcher Aktientheaters und Vorstandsmitglied der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich, zu wesentlichen Teilen auf Schlossers Biographie (Georg Bürkli, *Beethoven. Eine Biographie*, Zürich 1834); ebenso scheint es sich bei einer Lebensbeschreibung Beethovens von Gotthilf A. von Maltitz zu verhalten (Gotthilf A. von Maltitz, *Beethoven*, in: [Acht Lebensbeschreibungen von Komponisten], Hamburg und Itzehoe [nach 1834], S. 2–8), zu Maltitz' Schrift und deren Datierung siehe Felix Michel, „Classische Meisterwerke“ von „besonderem Werth“: *Sonaten für Pianoforte in Musikperiodika um 1830*, in: *Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung in Kassel 2017*, hg. von Annette van Dyck-Hemming und Jan Hemming, Wiesbaden 2019, S. 380. Herzlichen Dank an Felix Michel (Zürich) für den Hinweis auf diese Quelle.

108 Schlosser, *Beethoven*, S. 8; vgl. auch den Untertitel der Publikation: „Herausgegeben zur Erwirkung eines Monuments für dessen Lehrer“.

109 Jakob Hotschevar, *Nachricht an Ludwig van Beethoven's Gönner, Freunde und Verehrer*, in: *Allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt* 20 (1827), Nr. 120 vom 6. Oktober 1827, S. 492; siehe hierzu Brenneis, *Frühgeschichte*, S. 90–103.

110 „Beethovens Kompositionen galten damals in Wien wohl eben so viel schon, als anderwärts, man schätzte hier aber doch noch mehr seine Virtuosität, und wirklich war er zu jener Zeit [bis 1809] ein größerer Künstler im Spiel, als im Setzen“ (Schlosser, *Beethoven*, S. 39). Adolf Bernhard Marx nahm diesen Faden 1835 auf und ließ den vermeintlich konservativen Haydn diese Meinung ebenfalls vertreten: „Selbst Jos. Haydn soll mehr Erfolg von der Virtuosität als von dem Compositions-talent seines Schülers erwartet haben; unzweifelhaft scheint es, daß B. damals das größte Interesse durch seine freien Fantasien erregte“ (Marx, *Beethoven, Ludwig von*, S. 514 f.).

111 „Möge das Geschehene [Beethovens Ehrungen] nun im In- und Auslande ein Reiz werden, der Verpflichtung endlich ebenfalls zu entsprechen, welcher Europa sich bisher gegen die zwey größern, unsern Dank noch mehr in Anspruch nehmenden Vorgänger Beethovens nicht anders als unter Vorwürfen entziehen konnte“ (Schlosser, *Beethoven*, S. 76).

„goldenen Zeitalters“ mit anschließendem Verfall zugrunde liegt. Entsprechend positiv fällt die Darstellung von Haydns Unterricht aus, in welcher Haydn als Vermittler der inzwischen kanonischen Bach und Händel, seiner selbst und Mozarts fungiert:

Haydn freuete sich über den Auftrag; er gewann den Schüler lieb, und dieser hing sich an ihn, wie ein Kind an seinen Vater [...].

Nach Beyden [Bach und Händel] hatte sich Haydn selbst gebildet, er konnte also, wenn er sich selbst studiren lassen wollte, nichts besseres thun, als daß er Beethoven vorher genau mit seinen Lehrern bekannt machte. Alles, worin er denselben vorgeschritten, und alles, worin er ihnen noch nachstand, konnte nun vom Schüler leicht erkannt werden. Indem Haydn auf seine eigenen Werke führte, so machte er den Schüler zugleich mit denen Mozarts bekannt, der im Jahre vor Beethovens Ankunft in Wien gestorben war. [...] Als Haydn zurückkehrte, so theilte sich Beethovens Unterricht unter jenem und Albrechtsbergern. Er komponirte unter ihrer Anleitung mehrere Werke, die den Lehrern und dem Schüler gleiche Ehre machten.¹¹²

Praktisch zeitgleich mit Schlosser ließ auch der Leipziger Musikschriftsteller Wilhelm Christian Müller in einem biographisch-psychologisierenden Aufsatz vom Mai 1827 das Unterrichtsverhältnis in durchweg günstigem Licht erscheinen:

Der Kurfürst schickte ihn 1792 auf seine Kosten nach Wien, um sich bey Haydn vollkommen im Contrapuncte auszubilden. Er wurde des Meisters Liebling und fand überall Achtung und Zuneigung, so dass er 1794 sich entschloss, in Wien zu bleiben. Auch mag er sich in dieser Zeit entschlossen haben, nicht zu heirathen, um in vollkommener Freiheit sich ganz der Tonkunst weihen zu können.¹¹³

In Müllers *Aesthetisch-historischen Einleitungen in die Wissenschaft der Tonkunst* (1830) markiert Haydns Lehrerschaft dann den Wendepunkt in der Biographie eines unzivilisierten und ungeselligen Beethoven, der durch seinen Mentor erst ein kulturelles und musikgeschichtliches Bewusstsein entwickelt.¹¹⁴ Auch hier zeichnet der Autor eine

112 Schlosser, *Beethoven*, S. 26–32.

113 Wilhelm Christian Müller, *Etwas über Ludwig van Beethoven*, in: AmZ 29 (1827), Nr. 21 vom 23. Mai 1927, Sp. 345–354, zit. nach Kopitz/Cadenbach, *Zeitgenossen*, Bd. 2, S. 606.

114 „Er [Beethoven] hatte in seinem 17. Jahre noch keine äusseren Sitten, sprach selten, und erschien, ausser seiner erstaunenswürdigen Kunstfertigkeit, als ein ungebildeter Tölpel [...]. Sein Fürst unterstützte sein anerkanntes Talent, dass er nach Wien kam. Da lernete er in seinem menschenfreundlichen Lehrer Haydn den Menschen lieben. Da ergriff ihn ein unendlicher Fleiss im verborgenen Kämmerlein. Indem er gewährte, was schon alles geleistet war, bebaute er das neue Feld, auf welches ihn sein väterlicher Lehrer Haydn geleitet, indem er ihm gezeigt, was durch ihn selbst und durch Mozart angebaut und noch anzubauen war. Seine einsiedlerische Bildungssphäre mit seiner persönlichen Individualität drückte seinen Werken den charakteristischen Stempel auf, wodurch er sich in einigen Punkten seiner grossen Tongemälde, z. B. in den Sinfonien, über Mozart riesenhaft erhebt; aber ihn in Rücksicht der Einheit, Allgemeinheit und klassischen Vollendung nicht erreicht“ (Wilhelm Christian Müller, *Aesthe-*

harmonische Unterrichtssituation und bedient sich dabei wie Schlosser der Redeweise von Vater und Sohn:

Der alte, eben von London zurückgekommene, humane Meister nahm den schüchternen Kunstjünger wie einen Sohn auf, und theilte ihm alle seine Beobachtungen und Kunstgeheimnisse mit. Er sagte ihm ohngefähr Folgendes: „Wenn ich noch einmal anfangen könnte, so wollte ich ganz andere, noch nie gehörte W. schaffen – diess ist dir aufbehalten, mehr Gedanken, zu Ideen gestaltete Gefühle und Bilder der freien Phantasie in Tönen, ohne Fesseln alter Gesetze darzustellen.“ – Und dieses Ziel scheint ihm in s. nachmal. W. vor Augen geschwebt zu haben. Es ist zugleich der Schlüssel zu seinen herrlichsten W., z. B. seinen göttlichen Sinf., wie auch zu seinen extravaganten letzten Quartetten.¹¹⁵

Auch Müllers Geschichtsbild entspricht ungefähr dem historiographischen Traditionalismus Kiesewetters oder Thibauts, indem Haydn die Rolle des Wegbereiters oder Stifters zukommt und Mozart diejenige des Vollenders. Auf Haydns Kunst wiederum (und nicht auf Mozarts) gründe dann Beethovens Musik, die Mozarts Meisterschaft nie ganz erreiche, die aber immerhin Haydns Werke durch die Entledigung fesselnder Gesetze übertroffen habe.¹¹⁶ Auch wenn Müller dabei nie einen Zweifel an der grundsätzlichen Qualität von Beethovens Werken aufkommen lässt, befindet er – wie vor ihm bereits Schlosser und der Haydn-Biograph Carpani – Beethovens Kompositionen aus der Zeit um 1800 als die stärksten. Bezeichnenderweise nimmt er davon die ersten Klaviertrios aber aus, „worin schon Eigenthümliches erschein[e]“,¹¹⁷ und von denen gerüchtweise vielleicht bereits bekannt war, dass sie Haydns Skepsis hervorgerufen hatten (obwohl Ries' Anekdote dazu erst 1838 publiziert werden sollte). Besonders im Spätwerk und nicht etwa im als klassisch wahrgenommenen Frühwerk werde dann aber, so Müller, Haydns Einfluss durch das „Ergreifen eines Gedankens und Zergliedern nach allen Richtungen“ besonders manifest.¹¹⁸

Auch in Franz Grillparzers Gedicht *Beethoven* aus der Zeit nach dem Tod des Komponisten im Jahr 1827 wird das Wechselspiel von positiver Haydn-Rezeption und einer gewissen Abwertung Beethovens im Vergleich mit Mozart und Haydn deutlich, auch

tisch-historische Einleitungen in die Wissenschaft der Tonkunst, Leipzig 1830, Bd. 1, S. 255 f.). Herzlichen Dank an Felix Michel (Zürich) für den Hinweis auf dieses Werk.

115 Ebenda, Bd. 2, S. 234.

116 Ebenda, Bd. 1, S. 243–258.

117 Ebenda, Bd. 1, S. 256 f.

118 „Was er in der Zeit seiner Taubheit komponirt hat, das Dithyrambische, Fragmentarische, in tiefer Consequenz als Neues Gedachte, Neugeformte, Ungeschmeidige fürs eingewöhnte Ohr, was er nur mit den Augen und der Phantasie hörte, kann einst den Kennern auch noch verständlich und gefällig werden. Da, wo er nicht mehr hörte, verliert sich das Melodische, das reine Moderne, die Harmonik und das Erste und Letzte aller Musik – die Rhythmik wird in der Darstellung einer bestimmten Idee – vollendet – das reinste Wesen der Tonkunst. Und dieses Ergreifen eines Gedankens und Zergliedern nach allen Richtungen verdankt er dem Lehrer Haydn“ (ebenda, Bd. 1, S. 257).

wenn Grillparzer 1808 im selben Haus wie Beethoven gewohnt hatte und vor dessen Tod regelmäßigen Kontakt mit ihm gepflegt hatte.¹¹⁹ Als Beethoven dort in den Komponistenolymp gelangt, wird er vom alten Lehrer Haydn in die Gilde der musikalischen Meister eingeführt. Beethoven nimmt dabei die Rolle des Sohnes ein, der seinen geistigen Vater Haydn demütig um Schutz und Beistand bittet – von einem getrübten Verhältnis ist auch hier nicht die Rede. Im Angesicht Mozarts, der „im Siegeskranz“ erscheint und wie bei Schlosser oder Müller zum größten der drei Meister stilisiert wird, verlassen Beethoven Mut und Selbstvertrauen, und er gesteht jenem die eigene Unvollkommenheit ein. Mozart verzeiht ihm jedoch seine Fehler und nimmt ihn dennoch unter seinesgleichen auf:

[...] *Haydn*, Haydn! alter Vater!
 Sei mein Schützer, mein Berater
 In dem neuen, fremden Land!“
 Und der Alte faßt die Hand,
 Küßt ihn auf die Stirn und weinet,
 Doch war fröhlich, was er meinet:
 „Bravo! Scherzo, Allegretto!
 Hie und da hätt ich ein Veto,
 Doch ists Blut von meinem Blut.
 Ach sie nennens, glaub ich *Laune*,
 Und das Ganze, wie so gut!“
Cimarosa will noch zaudern,
Paesiello wagt sich nicht,
 Wenn sie je und dann noch schaudern,
 Zeigt doch Neigung ihr Gesicht.
 Höher fast um Kopfeslänge
 Drängt sich *Händel* durchs Gedränge;
 Da teilt plötzlich sich die Menge,
 Und der Glanz wird doppelt Glanz,
Mozart kommt im Siegeskranz.
 Und der Fremdling will entweichen:
 „Ach, was soll ich unter euch?
 Als ich stand bei meinesgleichen,
 Schien ich bis hierher zu reichen,
 Aber hier, den Besten gleich?
 Wo ich irrte, was ich fehlte,
 Kühn gewagt, zu leicht erlaubt,

119 Klaus Martin Kopitz, *Grillparzer*, in: *Das Beethoven-Lexikon*, hg. von Heinz Loesch und Claus Raab, Laaber 2008, S. 298 f.

Hat mir Mut und Kranz geraubt.“
 Und der Meister wiegt das Haupt:
 „Frage hier die Siegsgefährten,
 Sie auch trog oft rascher Mut;
 Doch kein Tadel folgt Verklären,
 Und der letzte Schritt auf Erden
 Macht den letzten Fehler gut.
 Geister können ja nicht sündgen!
 Wenns die Schüler breit verkündgen,
 Nach es ahmen in Geduld,
 Ihnen ist, nicht uns die Schuld. [...]“¹²⁰

Dieses Gegennarrativ zur Fortschrittsideologie – die Betonung von Beethovens Anknüpfen an die Tradition und die Idee einer damit einsetzenden Verfallsgeschichte – lässt sich bis in die 1850er Jahre weiterverfolgen. Eine über dreißig Jahre nach Schlosser entstandene, positive Darstellung von Haydns Unterricht hat auch Eingang in Nohls und Thayers Beethoven-Biographien gefunden und wurden dort aus mir unbekanntem Gründen dem mit Beethoven bekannten Flötisten Louis Drouet zugeschrieben.¹²¹ „Nicht so gedruckt, wie ich sie zuerst geschrieben“ seien demnach Beethovens erste in Wien publizierte Werke gewesen; ihre Manuskripte habe er verbrannt, „damit man sie niemals sehe“, kurz würde er beim „Ersten Auftreten als Componist viele Thorheiten begangen haben, ohne die guten Rathschläge von Papa Haydn und von Albrechtsberger“.¹²²

Die Ehrerbietung dieses Beethoven vor Haydn steht im Kontext der Polemik gegen die sich formierende Neudeutsche Schule. Sie erschien 1858 in der *Hamburger Zeitung für Gesang-Vereine und Liedertafeln* und bildet einen Ausschnitt der anonym erschienenen *Briefe an Florentine über Musik*, die vermutlich vom Schriftsteller und Maler Johann Peter Lyser (eigentlich Ludwig Peter August Burmeister) stammen.¹²³ Lyser ist beson-

120 Franz Grillparzer, *Beethoven*, in: ders., *Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte*, hg. von Peter Frank und Karl Pörnbacher, Bd. 1: *Gedichte – Epigramme – Dramen I*, München 1960, S. 174–178. Vgl. auch Ernst Ortlepp, *Beethoven. Eine phantastische Charakteristik*, Leipzig 1836, S. 39–49, wo Haydns Geist erscheint, um Beethoven den Tod anzukündigen, nachdem er seinen Schwanengesang (die Neunte Sinfonie) vollendet hat (dazu Bonds, *Beethoven Syndrome*, S. 133).

121 TDR 2, S. 197–200; Nohl, *Beethoven*, Bd. 3, S. 883, Fn. 140, dort mit der Relativierung: „Es ist begreiflich, dass der letztere [Haydns Unterricht] in diesen älteren Tagen unserem Meister werthvoller und auch richtiger erschien, als es während der Zeit dieses Verkehrs selbst hatte sein können.“

122 [Lyser, Johann Peter]: *Briefe an Florentine über Musik*, in: *Zeitung für Gesang-Vereine und Liedertafeln* 1–2 (1857–1858), hg. von Johann Friedrich Kayser, Bd. 1, S. 177–187 und Bd. 2, S. 1–191 (in mehreren Teilen), hier Bd. 2 (1958), Nr. 9 vom 15. Mai 1858, S. 67 f. (*Eilfter Brief*).

123 Hierzu Kopitz/Cadenbach, *Zeitgenossen*, Bd. 1, S. XIX. Lyser verwendete viele Pseudonyme, ist aber nicht identisch mit dem Herausgeber der Zeitschrift Johann Friedrich Kayser, wie Kopitz/Cadenbach annahmen, siehe Conrad Kayser, *Briefe von Johann Peter Lyser an Johann Friedrich Kay-*

ders als Zeichner verschiedener Beethoven-Portraits in Erinnerung geblieben, aber auch als Fälscher von Erinnerungen der Söhne Carl Maria von Webers und Mozarts in die Musikgeschichte eingegangen.¹²⁴ Bereits 1834 war in der *Neuen Zeitschrift für Musik* Lysers Erzählung *Ludwig van Beethoven* erschienen, welche die Kindheit und Jugend des Komponisten bis zu seiner Begegnung mit Mozart verarbeitet.¹²⁵ Wie diese sind auch die viel später entstandenen *Briefe an Florentine* literarische Produkte und beanspruchen keine Authentizität, auch wenn ihre ausschnittweise Veröffentlichung in Thayers Biographie durch den archivalischen Anspruch dieses Werks und durch die Fehlzuschreibung an Beethovens Bekannten Drouet diesen Anschein erwecken musste.

Der fiktive Briefschreiber erscheint in Lysers Text als Mentor einer jungen Musikliebhaberin, die er, aus verschiedenen Musikzentren Europas berichtend, weltmännisch über das gegenwärtige Musikgeschehen belehrt. Dabei verliert er sich regelmäßig in Polemiken gegen egozentrische Dirigenten, unbedarfte Gesangsvereinsmitglieder und – unmissverständlich – gegen die Musik der Fortschrittspartei. Eine solche geht auch der Passage über Beethoven und Haydn voraus (9.–11. Brief).¹²⁶ Dort lässt er eine vornehme, musikalisch hochgebildete Dame gegen die Musik der „sogenannten Zukunftscomponisten“ Stellung beziehen und unter anderem Richard Wagner und Franz Liszt offen attackieren (auch wenn ihre Namen im Text unzureichend durch *****-Platzhalter maskiert sind). Die folgende Erörterung über Beethoven und Haydn sollte dann wohl dazu dienen, das Verhältnis der beiden Komponisten und deren Schaffen einer Neubewertung zu unterziehen, Haydn als Beethovens Lehrer zu rehabilitieren und Beethoven so von der Vereinnahmung der Fortschrittler zu befreien. Als erstes entkräftet die Dame dabei Haydns (zuerst von Ries überlieferte) Skepsis gegenüber Beethovens Klaviertrios op. 1, welche den zeitgenössischen Biographen als Grundlage zur Konstruktion eines konfliktbehafteten Verhältnisses gedient hatte. Ihre weitere Argumentation bedient dann die vertrauten Topoi der traditionalistischen Beethoven-Rezeption: die Idee einer harmonischen Unterrichtssituation, die Wertschätzung für Beethovens Frühwerk, die generelle Sperrigkeit von Beethovens (mittleren und späten) Werken als Ausdruck seines düsteren Charakters im Vergleich mit Haydns heiterer Ausgewogenheit.

ser, die das von ihnen 1856 gemeinsam herausgegebene „Mozart-Album“ betreffen, in: *Philobiblion. Eine Vierteljahrsschrift für Buch- und Graphiksammler* 22 (1978), H. 3, S. 1–42.

124 Ulrich Tadday und Reinhold Sietz, *Lyser, Ludwig Peter August*, in: MGGO, zuerst veröffentlicht 2004, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/28756>.

125 [Johann Peter Lyser], *Ludwig van Beethoven*, in: *NZfM* 1 (1834), Nr. 31 vom 17. Juli 1834, S. 121 f., Nr. 32 vom 21. Juli 1834, S. 125 f., Nr. 33 vom 24. Juli 1834, S. 129 f., Nr. 34 vom 28. Juli 1834, S. 133 f., Nr. 35 vom 31. Juli 1834, S. 137 f., Nr. 36 vom 4. August 1834, S. 141 f. und Nr. 37 vom 7. August 1834, S. 145 f.; dazu Egon Voss, *Das Beethoven-Bild in der Beethoven-Belletristik. Zu einigen Beethoven-Erzählungen des 19. Jahrhunderts*, in: *Beethoven und die Nachwelt. Materialien zur Wirkungsgeschichte Beethovens*, hg. von Helmut Loos, Bonn 1986, S. 82–85.

126 Lyser, *Briefe an Florentine*, S. 50–52, S. 58–60 und S. 67 f.

[Die Dame:] Ich werde ihnen auch sagen, dass ich finde die Mehrzahl der besten Componisten der Gegenwart hat Recht, diese mormonische Musik [gemeint ist die zuvor u. a. als Zukunftsmusik bezeichnete] nicht zu lieben.

[Der Erzähler:] Aber wenn diese besten Componisten sich irrten? [...] Haydn war gewiss ein grosser Musiker, einer der grössten die jemals gelebt haben, und doch hat er sich in Bezug auf Beethoven, den Sie so sehr lieben, geirrt. Als er dessen erste Trio's ansah, über welche man ihn nach seiner Meinung fragte, sagte er: „Aus diesem jungen Mann (Beethoven) wird nie etwas werden.“

[Die Dame:] Ganz und gar nicht, man schreibt diese Worte Haydn zu, aber er hat sie nicht gesagt und Sie wissen das wohl, da Sie mir es selbst bei der Herzogin von Belgiojosa erzählt haben. Sie hatten mit einem Sohne Mozarts davon gesprochen, der damals in Pesth war, wo er in dem Rufe stand, gut Clavier zu spielen, hübsche Lieder zu componiren und ausgezeichnet gut Billard zu spielen; Sie hatten noch mit einem andern Sohne Mozarts darüber gesprochen, der zu jener Zeit bei der Briefpost in Mailand angestellt war und dort vergebens versucht hatte, den „Don Juan“ zur Geltung zu bringen; aber noch mehr als dies Alles, Beethoven selbst hat mit Ihnen über diese kleine Angelegenheit gesprochen, die nach meiner Meinung eine sehr grosse Angelegenheit für die Musiker ist. – Als Beethoven, noch sehr jung, (fuhr die Dame fort) seine ersten Arbeiten Haydn zeigte, und diesen um seine Meinung befragte, sagte ihm Haydn: Sie haben sehr viel Talent, Sie werden noch mehr, ja ungeheuer viel Talent erwerben, Ihre Einbildungskraft ist eine unerschöpfliche Quelle von Gedanken, aber ... wollen Sie dass ich offen mit Ihnen rede? – Gewiss, antwortete der junge Beethoven, denn ich bin hier um Ihre Meinung zu hören. Nun gut, sagte Haydn, Sie werden mehr leisten als man bis jetzt geleistet hat, Gedanken haben, die man noch nicht gehabt, Sie werden nie (und Sie thun recht daran) einer tyrannischen Regel einen schönen Gedanken opfern, aber Ihren Launen werden Sie die Regeln zum Opfer bringen, denn Sie machen mir den Eindruck eines Mannes, der mehrere Köpfe, mehrere Herzen, mehrere Seelen hat und ... aber ich fürchte Sie zu erzürnen – Sie werden mich erzürnen, sagte Beethoven, wenn Sie nicht fortfahren. Gut denn, erwiderte Haydn, weil Sie es wollen, fahre ich fort und sage, dass, meiner Meinung nach, immer etwas – um nicht zu sagen: Verschrobenes – doch: Ungewöhnliches in Ihren Werken sein wird; man wird schöne Dinge darin finden, sogar bewunderungswürdige Stellen, aber hier und da etwas Sonderbares, Dunkles, weil sie [sic] selbst ein wenig finster und sonderbar sind, und der Styl eines Musikers ist immer der Mensch selbst. Sehen Sie meine Compositionen an. Sie werden darin oft etwas Joviales finden, weil ich es selbst bin; neben einem ernsten Gedanken werden Sie einen heitern finden, wie in Shakespeare's Tragödien. In einem meiner Quartette fängt ein Satz in einer Tonart an und endigt in einer andern;^[127] in der einen meiner

127 Diese Bemerkung bezieht sich auf das h-Moll-Quartett „op. 33,1“, das vermeintlich in D-Dur beginnt. In der einflussreichen Ausgabe Julius Hummels wurde am zweistimmigen, tonartlich ambigen Beginn (d^2/fis' in T. 1) ein zusätzlicher Ton a' in der 2. Violine ergänzt, wodurch eindeutig D-Dur als Anfangstonart festgelegt wird (Joseph Haydn, *Streichquartette „Opus 20“ und „Opus 33“*,

Symphonien hört ein Musiker nach dem andern auf zu spielen, löscht sein Licht aus und geht fort. Muss man nicht heiter sein, um solche Dinge zu erfinden? Nun wohl, nichts hat diese natürliche Heiterkeit bei mir zerstören können, – selbst nicht meine Heirath und meine Frau. –

[...] Uebrigens war, zu der Zeit wo Haydn die ersten Werke Beethoven's sah, dieser noch sehr jung, der Baum war noch zu dick belaubt, er musste ausgeputzt werden; in den ersten Compositionen Beethoven's war Alles Ueberfluss. Welch schöner Fehler ist aber der einer übertriebenen Kraft eines übergrossen schöpferischen Reichthums, – man muss vielleicht in der Jugend zu viel davon haben, um im Alter genug davon zu besitzen.

– Aber, sagte ich der Dame, (um ihr Zeit zum Athmen zu lassen) in den ersten Werken Beethoven's sehe ich nicht jenen ungeheuren Ueberfluss von Gedanken; sie scheinen mir gut in jeder Beziehung; ich sehe kein zu Viel und es wäre wohl schade, etwas davon zu thun; es sind nicht mehr Gedanken darin als nöthig, sie sind gut verarbeitet; es ist gute musikalische Rhetorik.

– Sie finden die ersten Compositionen Beethoven's sehr gut, weil Sie sie kennen wie sie gedruckt worden sind, aber nicht wie er sie Haydn zeigte. –

– Diese Bemerkung, sagte ich, ist sehr richtig, ich dachte nicht daran, aber ich entsinne mich jetzt ganz genau, dass Beethoven mir sagte, als ich von seinen ersten Arbeiten sprach: „Sie sind nicht so gedruckt, wie ich sie zuerst geschrieben hatte; als ich meine ersten Manuscripte einige Jahre nachdem ich sie geschrieben, ansah, habe ich mich gefragt, ob ich nicht toll war, in ein einziges Stück zu bringen, was dazu hinreichte, zwanzig Stücke zu componiren. Ich habe diese Manuscripte verbrannt, damit man sie niemals sehe, und ich würde bei meinem ersten Auftreten als Componist viele Thorheiten begangen haben, ohne die guten Rathschläge von Papa Haydn und von Albrechtsberger.“ –

St. Petersburg, den 1. April 1858

Diese Verbindung von positiver Haydn-Rezeption, einer dazu in Relation stehenden Abwertung von Beethoven und der Kritik an der Fortschrittsideologie der Neudeutschen Schule ist kein Einzelfall, sondern ist als Phänomen der Haydn- und Mozart-Rezeption bekannt, so beispielsweise bei Heinrich Wilhelm Riehl.¹²⁸ Dabei wurde eine Gegenideologie zur neudeutschen etabliert, die sowohl auf ästhetischen Kriterien als auch auf ihrer historischen Legitimierung durch eine Rückbesinnung auf Haydn, Mozart und eben auch den frühen Beethoven beruht. Die Konsequenz dieser Argumentation ist ein traditionalistisches Geschichtsbild ähnlich demjenigen Schlossers oder Müllers, in dem Haydns und Mozarts Musik der höchste Rang zukommt.

hg. von Georg Feder und Sonja Gerlach (JHW XII/3), München 1974, Kritischer Bericht, S. 59). Vgl. auch das Quartett „op. 64,2“ in derselben Tonart.

128 Fuhrmann, *Frühlingsverkünder*; vgl. außerdem ders., *Rezeption*; Garratt, *Posterity*; Höslinger, *Überwundener Standpunkt*, besonders S. 132–136 sowie ders., *Joseph Haydn – Das Nachleben*, in: *Haydn in seiner Zeit*, hg. von Gerda Mraz, Gottfried Mraz und Gerald Schlag, Eisenstadt 1982, S. 316–323.

Einen solchen Standpunkt vertrat auch der Herausgeber der *Zeitschrift für Gesang-Vereine und Liedertafeln*, Johann Friedrich Kayser. Er hatte bereits im Jahr 1856 ein *Mozart-Album* als Festschrift zum hundertsten Geburtstag des Komponisten veröffentlicht und hatte dort Mozart, die „Mittagssonne“, zum Gipfelpunkt der abendländischen Musik erklärt und diesem Haydn und Beethoven als „Morgen-“ bzw. „Abendsonne“ gegenübergestellt; Beethovens Frühwerk wird auch hier in charakteristischer Weise den mittleren und späten Kompositionen vorgezogen.¹²⁹ Der mit Kayser befreundete Lyser¹³⁰ beteiligte sich mit mehreren Beiträgen am *Mozart-Album* und bezog darin dieselbe Position.¹³¹ Sein ästhetisches Bewertungskriterium für Mozarts Superiorität stellt dessen Objektivität dar, die „weder Beethoven noch Schiller“ je erreicht hätten,¹³² und die „jener Zerrissenheit und Unklarheit, welche seit Beethoven auf so bedauerliche Weise in der Musik Platz gegriffen und schon manches Talent [gemeint ist beispielsweise Robert Schumann] dem Untergange zugeführt hat“, völlig fernstehe.¹³³ Dieser enge Zusammenhang von anti-hegelianischer Geschichtsschreibung und ästhetischer Parteinahme wird in den *Briefen an Josephine* dann sogar explizit:

Ist es denn wirklich mit der Musik wie mit den absurd-transscendentalen Tendenzen in den Werken der modernen Hegelianer? Sind die Schöpfungen dieser sogenannten Zukunftsmusiker etwas Anderes als Rechenexempel in Höhen, in denen man vergebens die Melodie und Symetrie, das Angenehme und Schöne sucht? Wo ist die Kunst mit ihrem poetischen Duft, mit dem Reiz ihres anmuthigen Hauches? Die Kunst Mozart's, Haydn's, Cimarosa's, Paesello's, Beethoven's, Rossini's und so vieler anderer wirklicher Componisten?¹³⁴

Lysers Betrachtung über Beethoven und Haydn wie auch die anderen Zeugnisse der 1850er Jahre zeugen demnach in erster Linie von der ideologischen Befangenheit ihrer Autoren. Über das tatsächliche Verhältnis der beiden Komponisten ist so gut wie nichts zu erfahren. Einzig aus den zugrunde liegenden Primärquellen lassen sich einige wenige, wenn auch nur halbwegs belastbare Aussagen gewinnen.¹³⁵ So sprechen mehrere Zeitschriftenbeiträge aus den 1820er Jahren davon, dass Beethoven ein schwieriger Schüler gewesen sei, der sich nur schwer habe belehren lassen. Auch wenn deren Verfasser bereits von der Tendenz zur historiographischen Entgegensetzung von Beet-

129 Johann Friedrich Kayser, *Charakterzüge aus Mozart's Leben*, in: *Mozart-Album. Festgabe zu Mozart's hundertjährigem Geburts-Tage, am 27. Januar 1856*, hg. von dems., Hamburg 1856, Dritte Abtheilung, S. 109–120.

130 Dazu Kayser, *Briefe*.

131 Siehe etwa seinen Nachruf auf Alexander Ulibischew: Johann Peter Lyser, *Alexis Oulibicheff. Ein Erinnerungsblatt (Beschluss)*, in: *Zeitung für Gesang-Vereine und Liedertafeln* 2 (1858), Nr. 7 vom 15. April 1858, S. 52.

132 Johann Peter Lyser, *Zu Johann Friedrich Kayser's „Blüthenkranz aus Mozart's Compositionen“*, in: ebenda, Vierte Abtheilung, S. 37–44, Zitat S. 42 f.

133 Johann Peter Lyser, *Denkrede auf Wolfgang Amadeus Mozart*, in: ebenda, Dritte Abtheilung, S. 135 f.

134 Lyser, *Briefe an Florentine*, S. 51.

135 Vgl. dazu bereits Webster, *Falling-out*.

hoven und Haydn, die sich bereits um 1811 beim Haydn-Biographen Carpani gezeigt hatte, beeinflusst gewesen sein dürften, lassen sich solche Erzählungen nicht widerlegen, nur relativieren. Anders liegt die Sache bei Schenks wahrscheinlich frei erfundener Erzählung über seinen Kontrapunktunterricht für Beethoven, der zu einem Zerwürfnis zwischen Beethoven und Haydn geführt habe. Weitere Informationen über angebliche Spannungen zwischen Beethoven und Haydn liefert insbesondere Ferdinand Ries: Haydns Enttäuschung über Beethovens fehlendes Bekenntnis zum Lehrer und Beethovens trotzige Aussage, er habe von Haydn „nie etwas gelernt“, Haydns Vorbehalte gegen eine Publikation des c-Moll-Trios op. 1,3 und Beethovens Irritation darüber, gelegentliche Seitenhiebe Beethovens gegen Haydn, obwohl er ihn angeblich unter die größten Komponisten rechnete, und sein Spott über Haydns Tonmalerei. Von ähnlichen Differenzen berichtete auch Ignaz von Seyfried, laut dem Haydn Beethovens neuere Werke nicht ganz gebilligt habe. Vielleicht ist außerdem sogar die Anekdote über Beethovens anmaßenden Vergleich eines seiner Werke (des Septetts oder der Musik zu den *Geschöpfen des Prometheus*) mit der *Schöpfung* wahr, auch wenn gerade diese mit erheblichem Zeitabstand niedergeschrieben worden ist und damit noch stärker unter dem Einfluss der neuen historiographischen Rahmenbedingungen stand. Lediglich diese Zeugnisse können also, mit entsprechender Vorsicht behandelt, den folgenden Studien – zusammen mit den folgend referierten Primärquellen – als Basis dienen.

Ad fontes. Faktencheck

Haydn in Bonn

Haydns erster Aufenthalt in Bonn ist aufgrund seiner Unterschrift im Gästebuch der Bonner Lesegesellschaft auf den 25. Dezember 1790 zu datieren.¹³⁶ Der Biograph Georg August Griesinger berichtete im Jahr 1810 als erster davon und teilte mit, Kurfürst Maximilian Franz habe zu diesem Anlass eine von Haydns Messen spielen lassen und dem Komponisten danach die ganze Kapelle vorgestellt.¹³⁷ Dabei könnte es sich um die *Missa in honorem B. V.M.* („Grosse Orgelsolomesse“) Hob. XXII:4, die *Missa Celsensis in honorem B. V.M.* Hob. XXII:5 (die im Bonner Aufführungsmaterial allerdings Michael Haydn zugeschrieben wurde) oder die *Missa Sancti Nicolai* („Nikolaimesse“)

136 Abgedruckt bei Bodschi, *Kulturelles Leben*, S. 70 sowie digital auf: [o. A.], *Beethoven und Großbritannien. Wo man Ihre Compositionen allen andern vorzieht*, Internetausstellung des Beethoven-Hauses Bonn, <https://internet.beethoven.de/de/ausstellung/beethoven-und-grossbritannien/ido.html>, abgerufen am 26. April 2021.

137 Griesinger, *Biographische Notizen*, S. 37.

Hob. XXII:6 gehandelt haben, die in der kurfürstlichen Bibliothek vorhanden waren.¹³⁸ Albert Christoph Dies ergänzte ebenfalls um 1810, der Kurfürst habe anschließend ein Diner gestiftet, zu dem „die geschicktesten Musiker“ eingeladen waren.¹³⁹ Beethoven war zu dieser Zeit stellvertretender Hoforganist und Bratschist in der kurfürstlichen Hofkapelle; es ist also anzunehmen, dass auch er an der Aufführung beteiligt war. Ob er damals zu den begünstigten Musikern gehört oder Haydn auf anderem Wege näher kennengelernt hat, ist allerdings nicht zu sagen.

Bei seiner Rückkehr aus London im Spätsommer 1792 passierte Haydn das Kurfürstentum anscheinend erneut, wie sich Franz Gerhard Wegeler erinnerte. Bei dieser Gelegenheit soll ihm Beethoven eine seiner Kantaten¹⁴⁰ gezeigt haben, worauf Haydn den jungen Komponisten „zu fortdauerndem Studium“ ermuntert habe.¹⁴¹ Wegeler muss bei seiner Schilderung einiges durcheinandergebracht haben.¹⁴² Er ordnete das Ereignis zwar Haydns Rückkehr von 1792 zu, erwähnte aber gleichzeitig eine „später“ geplante Aufführung in Mergentheim, die den technischen Schwierigkeiten des Werks zum Opfer gefallen sei. Der Deutschordenskongress, in dessen Rahmen die Kantate hätte gespielt werden sollen, und Beethovens Reise dahin hatten jedoch bereits ein Jahr zuvor stattgefunden. Dennoch kann man wohl davon ausgehen, dass Haydn bei seiner Rückkehr tatsächlich erneut über Bonn gereist ist, und dass bei dieser Gelegenheit Beethovens späterer Studienaufenthalt in Wien geplant worden ist.

Mit Haydns Musik war Beethoven selbstverständlich schon zuvor in Kontakt gekommen. Die kurfürstliche Musikbibliothek, deren Bestand teilweise in der *Biblioteca Estense* in Modena überliefert und in den Bereichen der Kirchenmusik und der Oper jüngst ausgewertet worden ist, enthielt sicher das *Salve Regina* in g-Moll Hob. XXIIIb:2, das *Stabat mater* Hob. XX^{bis} sowie die oben genannten Messen Hob. XXII:4, 5 und 6.¹⁴³ Für Aufführungen von Haydns Opern, die außerhalb Esterházas kaum bekannt waren, existieren weder in den Modeneser Beständen noch in anderen Bonner Quellen

138 *The Sacred Music Library of Elector Maximilian Franz*, Datenbank des gleichnamigen Forschungsprojekts der Universität Wien unter der Leitung von Birgit Lodes, <https://www.univie.ac.at/muwidb/samulibdb/editor/entry.php>, abgerufen am 3. April 2020.

139 Dies, *Biographische Nachrichten*, S. 78 f.

140 Es muss sich dabei entweder um die *Kantate auf den Tod Kaiser Josephs II.* WoO 87 oder um die *Kantate auf die Erhebung Leopolds II. zur Kaiserwürde* WoO 88 gehandelt haben. Klaus Pietschmann vermutet, dass die zweite Kantate anlässlich des Deutschordenskongresses in Auftrag gegeben worden ist. Wenn das zutrifft, hat Haydn 1792 wahrscheinlich dieses Werk begutachtet (Klaus Pietschmann, *Vokalwerke mit Orchester der frühen Jahre*, in: *Beethovens Vokalmusik und Bühnenwerke*, hg. von Birgit Lodes und Armin Raab (Das Beethoven-Handbuch, 4), Laaber 2014, S. 240 f.).

141 Wegeler/Ries, *Biographische Notizen*, S. 16.

142 Dazu TDR 1, S. 275, Fn. 1; Ludwig Schieder mair, *Der junge Beethoven*, Leipzig 1825, S. 211 f.; Landon, *Chronicle and Works*, Bd. 3, S. 192 f.; Norbert Schloßmacher, *Die Redoute in Bad Godesberg*, in: *Joseph Haydn und Bonn. Katalog zur Ausstellung*, hg. von Ingrid Bodsch, Bonn 2001, S. 101–103.

143 *The Sacred Music Library of Elector Maximilian Franz*, Datenbank des gleichnamigen Forschungsprojekts der Universität Wien unter der Leitung von Birgit Lodes, <https://www.univie.ac.at/muwidb/samulibdb/editor/entry.php>, abgerufen am 3. April 2020.

Hinweise.¹⁴⁴ Weiter legen zwei während Beethovens Lebenszeit angefertigte Inventare der Musikbibliothek nahe, dass sich das Repertoire an Wiener Musik mit der Ankunft von Maximilian Franz im Jahr 1784 erheblich erweitert hat, besonders hinsichtlich der Instrumentalmusik. Das erste, wohl aus diesem Anlass erstellte Inventar aus diesem Jahr listet von Haydn lediglich sechs Messen, ein *Salve Regina*, das *Stabat mater*, neunzehn Sinfonien und das Oratorium *Il Ritorno di Tobia*.¹⁴⁵ Ein zweites Inventar aus dem Bestand in Modena, das ungefähr in der Zeit zwischen Maximilian Franz' Regierungsantritt und der Auflösung des Hofstaats 1794 benutzt wurde, nennt von Haydn:¹⁴⁶

- *Die Worte des Erlösers am Kreuze* Hob. XX/1:A (Orchesterfassung, Aufführung in Bonn am 30. März 1787 in Abwesenheit Beethovens)¹⁴⁷
- 78 „Sinfonie“, darunter fast alle Sinfonien zwischen Hob. I:42 und Hob. I:92 (zum Vergleich: vom meistvertretenen Komponisten Ignaz Pleyel: 35 Werke, von Mozart: 14 Werke)
- 8 „Concertini e cassazione“ (meist größer besetzte Divertimenti; Leopold Hofmann: 19, Mozart: 2)
- 4 „Sonate, e concerti per il clavecembalo“, darunter auch Klaviertrios (Pleyel: 16, Mozart: 10)
- 6 „Quintetti e sestetti“ (mehrstimmige Divertimenti; Pleyel: 8, Mozart: 3)
- 56 „Quartetti“, darunter Teile aus „Op. 1“ sowie die gesamten Opp. „2“, „9“, „20“, „33“, „50“, „54“, „64“ (Johann Baptist Vanhal: 60, Mozart: 9)
- 72 „Trios“, darunter auch Triosonaten und Divertimenti in größerer Besetzung, Barytontrios, Streichtrios (Vanhal: 36, Mozart: 1)

Auch außerhalb des eigentlichen Hofbetriebs war Haydns Musik präsent. Der Hofkammerrat Johann Gottfried von Mastiaux, der angeblich mit Haydn in brieflichem Kontakt stand und von ihm achtzig Sinfonien, dreißig Quartette und vierzig Trios besitzen haben soll, führte in seinen Räumlichkeiten regelmäßig Werke von Haydn auf,

144 Elisabeth Reisinger und Juliane Riepe, *Playing Schedule of Opera, 1778–1793*, in: *The Operatic Library of Elector Maximilian Franz. Reconstruction, Catalogue, Contexts*, hg. von Elisabeth Reisinger, Juliane Riepe und John D. Wilson (Schriften zur Beethoven-Forschung, 30), Bonn 2018, S. 189–200; vgl. *The Operatic Library of Elector Maximilian Franz*, Datenbank des gleichnamigen Forschungsprojekts der Universität Wien unter der Leitung von Birgit Lodes, <https://www.univie.ac.at/operaticlibrary/db/>, abgerufen am 3. April 2020.

145 Adolf Sandberger, *Die Inventare der Bonner Hofmusik*, in: ders., *Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte*, Bd. 2, München 1924, S. 118, 124, 126 f.; vgl. Sieghard Brandenburg, *Die kurfürstliche Musikbibliothek in Bonn und ihre Bestände im 18. Jahrhundert*, in: *BeJb* 8 (1971/72), Bonn 1975, S. 7–47.

146 Juliane Riepe, *Eine neue Quelle zum Repertoire der Bonner Hofkapelle im späten 18. Jahrhundert*, in: *AfMw* 60 (2003), S. 97–114; zur Identifikation der Werke siehe ebenda.

147 Beethoven befand sich zu dieser Zeit auf seiner ersten Reise nach Wien ([Christian Gottlob Neeffe], [Nachricht aus Bonn über die Aufführung von Haydns *Worten des Erlösers am Kreuze*], in: *Magazin der Musik* 2 (1787), hg. von Carl Friedrich Cramer, S. 1385 f., dazu Riepe, *Repertoire*, S. 106; Dieter Haberl, *Beethovens erste Reise nach Wien. Die Datierung seiner Schülerreise zu W.A. Mozart*, in: *Neues musikwissenschaftliches Jahrbuch* 14 (2006), S. 215–255).

manchmal in Anwesenheit des Kurfürsten und vielleicht auch unter Beethovens Beteiligung, wofür es allerdings keine Belege gibt.¹⁴⁸ Weiter geht aus dem Fischhof-Manuskript hervor, dass Haydns Werke im Musikaliengeschäft des späteren Verlegers Nikolaus Simrock eine große Rolle spielten, und dass Beethovens Vater sich dort öfters Musikalien für seinen Sohn lieh:

Der Musickhändler *Simrock* in *Bonn* besaß schon damals ein großes Musiklager, meist französische Ausgaben. Er war Freund v. *B's* Vater u. lieh diesem für seinen Knaben alle Klavierwerke *Haydn's*, vieles v. *Clementi* u. endlich v. *Mozart*, wovon der Knabe in seinem 8^{ten} Jahre manches sehr gut auf einem elenden alten Federflügel vortrug.¹⁴⁹

Simrocks Musikanzeigen in Bonner Periodika wie dem *Bönnischen Intelligenzblatt* sind bisher nicht systematisch ausgewertet worden.

In einer anderen Bonner Zeitschrift, den *Beiträgen zur Ausbreitung nützlicher Kenntnisse*, erschien 1784 ein Aufsatz von Beethovens Mentor Christian Gottlob Neefe *Ueber das Karackteristische oder über die Sprache der Instrumentalmusick*, in dem Haydns Musik eine Schlüsselrolle zukommt. Er zeigt, dass Haydns Musik ihren Platz auch im musikästhetischen Diskurs der Bonner Aufklärung behauptete.¹⁵⁰ Dasselbe gilt für einen Brief des Bonner Rechtsprofessors Bartholomäus Fischenich an Charlotte Schiller, in dem Beethoven als Komponist präsentiert wurde, der „ganz für das Große und Erhabene“ sei und bei Haydn lernen sollte, „große Opern“ zu komponieren (→ Kap. 2). Dieser Brief widerspiegelt die starke Verwurzelung von Beethovens Ausbildung innerhalb der höfischen Aufklärung genauso wie Beethovens Stammbuch, in dem sich viele von Beethovens Freunden, aber auch der Hofbeamte Graf Ferdinand von Waldstein verewigten, letzterer mit dem berühmt gewordenen Eintrag:

Lieber Beethoven!

Sie reisen itzt nach Wien zur Erfüllung ihrer so lange bestrittenen Wünsche. Mozart's Genius trauert noch und beweint den Tod seines Zöglings. Bey dem unerschöpflichen Hayden fand er Zuflucht, aber keine Beschäftigung; durch ihn wünscht er noch einmal mit jemanden vereinigt zu werden. Durch ununterbrochenen Fleiß erhalten Sie: Mozart's Geist aus Haydens Händen.

Bonn denn 29.^{ten} Oct. 792. Ihr warer Freund Waldstein¹⁵¹

148 Neefe, *Hofcapelle*, S. 388–393; zu Mastiaux: Norbert Schloßmacher, *Haydn-Kult in Bonn. Zur Geschichte des Mastiaux'schen Hauses am Alten Zoll*, in: *Joseph Haydn und Bonn. Katalog zur Ausstellung*, hg. von Ingrid Bodsch, Bonn 2001, S. 74–99.

149 Brenneis, *Fischhof-Manuskript. Text und Kommentar*, S. 42.

150 Christian Gottlob Neefe, *Ueber das Karackteristische oder über die Sprache der Instrumentalmusick*, in: *Beiträge zur Ausbreitung nützlicher Kenntnisse* 1 (1784), Nr. 4 vom 3. Mai 1784, S. 33–37; geringfügig überarbeitet in: ders., *Dilettanterien*, [Bonn 1785], S. 129–133; siehe Anhang.

151 Braubach, *Stammbücher*, S. 19.

Unterricht

Begleitet von solchen guten Wünschen machte sich Beethoven in den ersten Novembertagen 1792 auf den Weg nach Wien.¹⁵² Die Reise war beschwerlich und führte durch Kriegsgebiet: Beethovens „Jugendtagebuch“ – faktisch eher ein Haushaltsbuch – enthält die Notiz eines Trinkgelds für den Kutscher, „weil der Kerl uñß mit Gefahr Prügel zu bekommen mitten durch die hessische Armee führte und wie ein Teufel fuhr“.¹⁵³ Unmittelbar nach seiner Ankunft nahm Beethoven den Unterricht bei Haydn auf. In derselben Quelle finden sich verteilt die Einträge „Haidn 8 Groschen“, „22 × [Kreuzer] für Haidn und mich Chokolade“ und „Kaffee 6 × für Haidn und mich“.¹⁵⁴

Bereits am Jahresanfang 1793 hätte Haydn in Begleitung seines Schülers Beethoven erneut nach London aufbrechen sollen. So berichtete Neefe im Oktober dieses Jahres in der *Berlinischen Musikalischen Zeitung*: „Haydn wollte ihn [Beethoven] bei seiner zweiten Reise nach London mitnehmen; noch ist aber aus dieser Reise nichts geworden.“¹⁵⁵ Auch der Satz aus Christoph von Breunings Eintrag in Beethovens Stammbuch „sieh'! es winket o freund lange dir albion“ zeugt von diesem Plan¹⁵⁶ – wahrscheinlich hatten ihn die Koalitionskriege vorerst verhindert.¹⁵⁷ Als Haydn am 19. Januar 1794 die Reise dann doch noch antrat, verblieb Beethoven in Wien und setzte seinen Unterricht bei Johann Georg Albrechtsberger fort. Weshalb er seinen Lehrer nicht begleitet hat, ist unklar; möglicherweise entsprach es nicht den Wünschen von Beethovens Dienstherrn Maximilian Franz, der fast gleichzeitig mit Haydns Abreise in Wien eintraf.¹⁵⁸

Aus Beethovens Unterricht bei Haydn und Albrechtsberger ist ein Konvolut von Kontrapunktübungen überliefert.¹⁵⁹ Deren Auswertung stand lange im Zeichen eines konfliktbehafteten Unterrichtsverhältnisses, zu dem die von Ferdinand Ries überlieferte Aussage, Beethoven habe „nie etwas von ihm [Haydn] gelernt“, genauso zu passen schien wie Johann Baptist Schenks Legende über einen angeblichen Zusatzunterricht aus dem Jahr 1830. Die Erstausgabe des Studienmaterials, die Ignaz von Seyfried im Jahr 1832 abschloss, führte allerdings noch nicht zu diesem Befund.¹⁶⁰ Seyfried war wohl davon ausgegangen, dass der gesamte Quellenbestand aus Albrechtsbergers Unterricht stammte, so dass eine philologische Beurteilung von Haydns Unterricht nicht

152 Die letzten Einträge in Beethovens Stammbuch datieren vom 1. November. Vermutlich reiste er am 2. November ab (TDR 1, S. 291 f.).

153 Busch-Weise, *Jugendtagebuch*, S. 70 f.

154 Ebenda, S. 73–76.

155 Christian Gottlob Neefe, *Musikal. Nachrichten aus Bonn (Beschluss)*, in: *Berlinische Musikalische Zeitung* Nr. 39 (1793), hg. von Carl Spazier, Nr. 39 vom 26. Oktober 1793, S. 153.

156 Braubach, *Stammbücher*, S. 27; Landon, *Chronicle and Works*, Bd. 3, S. 193.

157 Landon, *Chronicle and Works*, Bd. 3, S. 214.

158 Ronge, *Lehrzeit*, S. 59 f.

159 Ediert als NGA XIII/1.

160 Seyfried, *Beethoven's Studien*; Folgendes gemäß Ronge, *Lehrzeit*, S. 19–21 und dies., *Forschungsgeschichte*, S. XVII f.

möglich war.¹⁶¹ Die diversen Mängel der Edition behob Gustav Nottebohm mit einer Neuausgabe, die im Jahr 1873 erschien.¹⁶² Seine detailliert kommentierte Publikation brachte ans Licht, dass Haydn in den meisten Übungen keine Korrekturen angebracht hatte, bei den wenigen Korrekturen inkonsequent vorgegangen war, zahlreiche Fehler stehen gelassen und manchmal bei der Korrektur sogar selbst welche begangen hatte. Das Verdikt konnte also nur lauten, dass Haydn nicht souverän im Umgang mit der Materie gewesen sei, unsystematisch und nicht gründlich genug vorgegangen sei und zu wenig Zeit für seinen Schüler aufgewendet habe, kurz: „dass Haydn's Unterricht im Contrapunkt mangelhaft war“.¹⁶³

Als der Historiker und Archivar Fritz von Reinöhl den Briefwechsel zwischen Beethoven, Haydn und dem Kurfürsten Maximilian Franz aus dem Jahr 1793 im Haus-, Hof- und Staatsarchiv Wien auffand und im Jahr 1935 zum ersten Mal veröffentlichte, schien sich das Bild eines gescheiterten Unterrichts erneut zu bestätigen.¹⁶⁴ Es stellte sich heraus, dass Lehrer und Schüler am 23. November 1793 zwei Briefe als Rechenschaftsbericht über Beethovens Fortschritte an den Kurfürsten geschickt hatten.¹⁶⁵ Beigelegt war „als ein empfehlender Beweis seines außer dem eigentlichen Studiren angewandten Fleißes“ vermutlich das Quintett für Oboe, drei Hörner und Fagott in Es-Dur WoO 208, das Bläseroktett (*Parthia*) in Es-Dur „op. 103“, das verschollene Oboenkonzert in F-Dur WoO 206, „Variationen fürs Fortepiano“ (vielleicht die Variationen über *Es war einmal ein alter Mann* aus Dittersdorfs Singspiel *Das rote Käppchen* WoO 66) und eine Fuge. Haydn äußerte sich im Brief sehr anerkennend über Beethovens Talent und prophezeite ihm unter der Voraussetzung, dass der Unterricht fortgeführt werde, eine große Zukunft:

Kenner und Nicht-Kenner müssen aus gegenwärtigen Stücken unpartheyisch eingestehen, daß Beethoven mit der Zeit die Stelle eines der größten Tonkünstler in Europa vertreten werde, und ich werde stolz seyn, mich seinen Meister nennen zu können; nur wünsche ich, daß er noch eine geraume Zeit bey mir verbleiben dürfe.¹⁶⁶

161 Dafür spricht auch Seyfrieds Vorwort: „Was nun hier der Publicität übergeben wird, mag [...] gewissermaßen als Abriss der Bildungsperiode des herrlichen Kunstbruders dienen, und allen jenen, welche mitunter bisher noch daran zweifelten, den unwiderlegbaren Beweis liefern: dass Beethoven seine zwei, unter Albrechtsberger's, des geliebten Mentors, Augen vollbrachten Lehrjahre mit rastloser Beharrlichkeit dem theoretischen Studium widmete [...]“ (Seyfried, *Beethoven's Studien*, S. V f.).

162 Nottebohm, *Beethoven's Studien*; vgl. auch ders., *Generalbass und Compositionslehre betreffende Handschriften Beethoven's und J. R. v. Seyfried's Buch „Ludwig van Beethoven's Studien im Generalbasse, Contrapuncte“ usw.*, in: ders., *Beethoveniana. Aufsätze und Mittheilungen*, Leipzig und Winterthur 1872, S. 154–203.

163 Nottebohm, *Beethoven's Studien*, S. 43; vgl. Lewis Lockwood, *Beethoven. The Music and the Life*, New York und London 2003, S. 82.

164 Reinöhl, *Lehrjahr*, S. 36–47. Zu Reinöhl siehe Franz Huter, *Fritz von Reinöhl* [Nachruf], in: *Mittheilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung* 77 (1969), S. 542 f.

165 Vgl. zu Folgendem Ronge, *Lehrzeit*, S. 50–56; vgl. auch Konrad Küster, *Beethoven*, Stuttgart 1994, S. 54 f.

166 BGA 13.

Zu diesem Zweck bat Haydn außerdem um eine Erhöhung von Beethovens Stipendium. Beethoven selbst ergänzte in einem separaten Schreiben:

Dieses Jahr habe ich [...] alle meine Seelenkräfte zum allgemeinen der Tonkunst verwendet, um in dem künftigen Jahre im Stande zu sein Ihro Churfürstliche Durchlaucht etwas überschiken zu können, das Dero Grosmuth gegen mich und Dero Erhabenheit überhaupt näher kömmt, als jenes, welches Eure Churfürstlichen Durchlaucht durch Herrn Heiden überschiket wird.¹⁶⁷

Der Kurfürst bemerkte jedoch, dass Beethovens eingesandte Werke „von demselben schon hier zu Bonn komponirt und produziert worden“, was ihm Anlass genug zur Androhung war, den Schüler an den Bonner Hof zurückzubeordern:

Da indessen diese Musik, die Fuge ausgenommen, von demselben schon hier zu Bonn komponirt und produziert worden, ehe er diese seyne zweyte Reise nach Wien machte, so kann mir dieselbe kein Beweis seiner zu Wien gemachten Fortschritte seyn.¹⁶⁸

Diese vielzitierte Zurechtweisung des Kurfürsten wurde in der weiteren Forschungsgeschichte meist als Täuschungsversuch Beethovens interpretiert, indem er Haydn im Unterricht alte Werke vorgelegt habe, statt Neues zu komponieren.¹⁶⁹

Alfred Mann und Julia Ronge haben Haydn als Lehrer in jüngerer Zeit rehabilitiert. In Bezug auf die spärlichen Eintragungen im Studienmaterial ist anzunehmen, dass Haydns Korrekturen zumindest teilweise mündlich erfolgt sind. Weiter waren seine Anweisungen wohl in erster Linie auf den gerade aktuellen Unterrichtsgegenstand gerichtet, so dass anderweitige Satzfehler weniger Beachtung fanden.¹⁷⁰ Außerdem gilt nun als gesichert, dass der Unterricht ohnehin nur zum (wahrscheinlich kleineren) Teil aus Kontrapunktübungen bestand, und dass stattdessen konkreten künstlerisch-kompositorischen Fragen die höchste Priorität zukam. Auch die Kurfürstenbriefe sprechen letztlich für einen solchen praxisbezogenen Unterricht und nicht für Täuschungsabsichten: Es ist anzunehmen, dass Beethoven die dort erwähnten Bonner Werke unter Haydns Aufsicht revidiert hat – ein im Rahmen des Kompositionsunterrichts üblicher Vorgang –, bevor Haydn sie an den Kurfürsten sandte.¹⁷¹ Dieser nahm die dortigen Neuerungen allerdings nicht zur Kenntnis.

167 BGA 12.

168 BGA 14.

169 So etwa bei Maynard Solomon, *Beethoven*, New York 1977, S. 67–73.

170 Mann, *Contrapuntal Studies*.

171 Ronge, *Lehrzeit*, S. 50–56.

Begegnungen nach der Unterrichtszeit und die Publikation der Klaviertrios op. 1

Auch nach Haydns Rückkehr nach Wien im Spätsommer 1795 trafen er und Beethoven regelmäßig aufeinander. Am 22. November 1795 besuchte Haydn den Maskenball der Gesellschaft bildender Künstler, wo Beethovens Menuette WoO 7 und Deutschen Tänze WoO 8 uraufgeführt wurden.¹⁷² Zwischen 1795 und 1801 fanden anschließend mehrere Konzerte unter Mitwirkung beider Musiker statt.¹⁷³ Am 18. Dezember 1795 veranstaltete Haydn eine Akademie und setzte drei seiner Londoner Sinfonien, zwei eigenen Arien und ein Klavierkonzert (Op. 15 oder Op. 19) von Beethoven auf das Programm, welches dieser selbst spielte. Eine solche Einladung vom berühmtesten Komponisten der Gegenwart muss Beethoven eine große Ehre gewesen sein. Einen knappen Monat später, am 8. Januar 1796, traten beide Musiker bei einem von der Sängerin Maria Bolla veranstalteten Konzert auf. Haydn führte eine seiner Sinfonien auf, Beethoven präsentierte sich wiederum als Solist in einem seiner beiden Klavierkonzerte. In einem Konzert der Tonkünstler-Societät am 2. April 1798 leitete Haydn eine Aufführung der *Worte des Erlösers am Kreuze* (Vokalfassung), Beethoven spielte die Klavierstimme in seinem Klavierquintett op. 16. Am 27. Oktober und am 5. November 1798 erklang jeweils Haydns Sinfonie Nr. 94 zusammen mit einem von Beethovens Werken: zuerst mit dem Klavierkonzert op. 15, dann mit einem Adagio für Violine (wahrscheinlich der Romanze in F-Dur op. 50) gespielt von Ignaz Schuppanzigh. Es ist weiter anzunehmen, dass Beethoven auch mindestens eine der ersten Aufführungen der *Schöpfung* in den Jahren 1798 und 1799 miterlebt hat. Bei seiner ersten eigenen Akademie am 2. April 1800 setzte er dann bekanntlich neben seinen eigenen Werken – einem der beiden Klavierkonzerte, dem beliebten Septett op. 20 und der Ersten Sinfonie – eine Sinfonie von Mozart sowie eine Arie und ein Duett aus Haydns *Schöpfung* auf das Programm. Eine vom Hornisten Giovanni Punto (Johann Wenzel Stich) organisierte Akademie vom 18. April desselben Jahres, wo Beethovens Hornsonate op. 17 uraufgeführt wurde, begann mit einer von Haydns Sinfonien. Bei einem Benefizkonzert am 30. Januar 1801 erklangen neben zwei von Haydn geleiteten Sinfonien erneut die Hornsonate op. 17 mit Punto und Beethoven. Wenn Aloys Fuchs' Bericht stimmt, besuchte Haydn am 28. März 1801 die Uraufführung von Beethovens Ballett *Die Geschöpfe des Prometheus*, und es kam zu einem etwas irritierten Wortwechsel. Eine Miniatur von Balthasar Wigand zeigt Beethoven schließlich an der Vorfeier von Haydns 76. Geburtstag in der Aula der Universität am 27. März 1808 bei dessen letztem öffentlichen Auftritt.¹⁷⁴ Die pub-

172 LvBWV 2, S. 20 f.

173 Folgendes gemäß Mary Sue Morrow, *Concert Life in Haydn's Vienna. Aspects of a Developing Musical and Social Institution*, Stuyvesant NY 1989, S. 281–311.

174 Dazu Theodore Albrecht, *The Musicians in Balthasar Wigand's Depiction of the Performance of Haydn's „Die Schöpfung“, Vienna, 27 March 1808*, in: *Music in Art* 29 (2009), S. 123–133.

lizistischen Reaktionen auf diesen Anlass belegen Beethovens Anwesenheit genauso wie die öffentliche Verehrung Haydns, die auch Beethoven beeindruckt haben muss.¹⁷⁵ Ein Pressebericht und ein damals schnell berühmt gewordenes Huldigungsgedicht des Dramatikers Heinrich Joseph von Collin überliefern außerdem, dass Beethoven Haydn dabei die Hand bzw. das Haupt geküsst haben soll.¹⁷⁶

Neben diesen öffentlichen Konzerten traf Beethoven auch bei den halbprivaten Veranstaltungen der Adelsalons, in denen er bald nach seiner Ankunft regelmäßig verkehrte, auf Haydn und dessen Musik. Schindler, für den in diesem Fall keine Veranlassung zu falschen Angaben bestand, berichtete glaubhaft, dass Beethoven vieles über Haydns und Mozarts Streichquartette in den Salons von Carl von Lichnowsky und Andreas Rasumowsky gelernt habe:

Haydn hatte nämlich an diesem Kunstfreunde [Rasumowsky] jenen feinen Sinn zu richtiger Erfassung vieler nicht auf der Oberfläche liegenden und durch übliche Zeichen ausgedrückten Eigenthümlichkeiten in seinen Quartetten und Sinfonien entdeckt, der Anderen abgegangen ist, darum er es unternommen, den Grafen zunächst mit diesen verborgenen Intentionen vertraut zu machen, durch den sie erst auf die Ausführenden übertragen worden. Es ist diese Thatsache als eine auf die Charakteristik des Rasumowsky'schen Quartetts im Allgemeinen, auf Beethoven's Quartett Musik speciell, wichtige zu verzeichnen, die wegen des jugendlichen Alters des oben zusammengetretenen Vereins [Schuppanzighs Quartett], welcher höherer Schulung noch bedurfte, die von Aeltern, im Geschmacke ihn Ueberragenden, kommen mußte, noch besondere Gründe für ihre Glaubwürdigkeit erhält.¹⁷⁷

In diesem Kontext der Adelspatronage ist auch Beethovens unterbliebene Widmung der Klaviertrios op. 1 an Haydn zu betrachten. Es war für Haydns Schüler tatsächlich üblich, ihr Opus 1 dem Lehrer zu widmen.¹⁷⁸ Im Fall der Klaviertrios existierte jedoch ein triftiger Grund, dies zu unterlassen, denn es gab einen Mann, der für Beethovens

175 Auflistung der Quellen bei Landon, *Chronicle and Works*, Bd. 5, S. 364. Beethovens Anwesenheit ist durch folgende Quellen belegt: [o. A.], [Bericht über das Liebhaber-Konzert im Universitätsaal vom 27. März 1808]; [o. A.], *Haydn's ruhmvolles Alter*, in: *Zeitung für die elegante Welt* 8 (1808), Nr. 61 vom 15. April 1808, Sp. 482; einen Tagebucheintrag des böhmischen Adligen Johann Nepomuk Chotek vom 27. März 1808 (Rita Steblin, *Beethoven in the Diaries of Johann Nepomuk Chotek* (Schriften zur Beethoven-Forschung, 28), Bonn 2013, S. 65).

176 „Beethoven's Kraft denkt liebend zu vergehen, | So Haupt als Hand küßt glühend er dem Greise“ (Heinrich Joseph von Collin, *Haydn's Jubelfeier*, Wien 1812, zit. nach Landon, *Chronicle and Works*, Bd. 5, S. 362–364). Vgl. [o. A.], *Die Schöpfung von Haydn*, in: *Das Sonntagsblatt* 2 (1808), hg. von Joseph Schreyvogel (Pseud. Thomas West), Nr. 66 vom 3. April 1808, S. 314: „[...] der Enthusiasmus eines unserer Großen ging so weit, daß er dem alten Meister der Kunst, worin er selbst Virtuose ist, die Hand küßte“; ebenso in: [o. A.], *Nekrolog* [auf Joseph Haydn], in: *Annalen der Literatur und Kunst in dem österreichischen Kaiserthume* (1809), Intelligenzblatt vom September 1809, Sp. 131.

177 Schindler, *Beethoven* 31860, Bd. 1, S. 38.

178 Horst Walter, *Haydn gewidmete Streichquartette*, in: *Joseph Haydn. Tradition und Rezeption. Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung*, hg. von Georg Feder, Heinrich Hüschen

Karriere in gesellschaftlicher Hinsicht wesentlich wichtiger war als Haydn, nämlich der von Schindler erwähnte Lichnowsky, dem die Stücke auch gewidmet sind.¹⁷⁹ Ihm verdankte Beethoven seine gesicherte Existenz zur Hauptsache: Bis 1795 wohnte er in Lichnowskys Haus in der Alsergasse, wo er faktisch zu dessen Hauspianisten wurde und Zutritt zu dessen musikalischen Gesellschaften erhielt. Zur selben Zeit trat dort auch das Quartett des jungen Ignaz Schuppanzigh regelmäßig auf, von dessen Bekanntschaft Beethoven nicht nur im Fall der Klaviertrios künstlerisch profitierte. Im Jahr 1796 ermöglichte Lichnowsky Beethovens Konzertreise nach Prag, Dresden, Berlin und Bratislava, und ab 1800 bezahlte er ihm eine Jahresrente von 600 Gulden. Auch für die Veröffentlichung der Klaviertrios bei Artaria und den außerordentlich guten Absatz der Werke war wohl hauptsächlich Lichnowsky verantwortlich. Vermutlich hatte dieser bereits die vom Verlag geforderten 122 Gulden für die Drucklegung übernommen, nachgewiesenermaßen aber forcierte er den Verkauf der Ausgabe: 53 der 249 Exemplare erstanden Mitglieder seiner Familie, darunter 20 der Fürst selbst, was sich für Beethoven nicht nur finanziell, sondern auch hinsichtlich seiner Reputation als Komponist auszahlte. Der in Publikationsfragen erfahrene und geschickte Haydn, dem Beethoven schließlich das nächste Werk, die Klaviersonaten op. 2, zueignete, wird Beethovens Entscheidung in diesem Sinne eingeordnet haben – bereits Ignaz Pleyel hatte seine Quartette op. 1 seinem Gönner Graf Ladislaus Erdödy gewidmet und erst die Streichquartette op. 2 seinem Lehrer.¹⁸⁰ Dennoch verzichtete Beethoven in diesen beiden wie auch in den weiteren Werken auf die Eigenbezeichnung als „Schüler Haydns“. Es ist nicht auszuschließen (aber auch nicht zu beweisen), dass dies tatsächlich zu den zeitweiligen Spannungen zwischen Haydn und Beethoven geführt hat, die insbesondere Ries erwähnte.¹⁸¹

Künstlerische Differenzen

Letztlich unwiderlegbar sind auch die Berichte über künstlerische Meinungsverschiedenheiten, wie sie erneut Ries (wiederum anhand der Klaviertrios op. 1) und Seyfried, immerhin ein Zeitzeuge, überliefern. Ein weiterer Quellenbestand vermag einen solchen Verdacht gar zu erhärten; noch mehr lässt er aber die Fähigkeit beider Komponisten erkennen, dennoch respektvoll und sachlich über das Werk des jeweils anderen zu urteilen. Es handelt sich dabei um einen Briefwechsel zwischen dem Leipziger Verlag

und Ulrich Tank, Köln 1982, S. 17–53; Emily Green, *A Patron Among Peers. Dedications to Haydn and the Economy of Celebrity*, in: *Eighteenth-Century Music* 8 (2011), S. 215–237.

179 Zum Folgenden DeNora, *Genius*, S. 115–118 und S. 137–143; vgl. auch Küster, *Beethoven*, S. 58–82.

180 Walter, *Haydn gewidmete Streichquartette*, S. 22; zu den Widmungen an Haydn vgl. außerdem Green, *Patron Among Peers*.

181 Wegeler/Ries, *Biographische Notizen*, S. 86.

Breitkopf & Härtel und Georg August Griesinger, deren Mittelsmann in Wien. Griesinger hatte im November 1803 vom Verlag den Auftrag erhalten, Haydn für eine Vertonung des Oratorientextes *Polymnia* des Dichters Christian Schreiber (des späteren Verfassers des deutschen Textes zu Beethovens C-Dur-Messe) zu gewinnen. Als jener zögerte, schlug der geschickt kalkulierende Griesinger vor, stattdessen Beethoven den Text zur Vertonung anzubieten. Wie vorherzusehen stieg Haydn darauf nicht ein, sondern trug Griesinger überraschend auf, nur Beethovens Urteil über den Text zu erfragen, um sich auf dieser Grundlage zu entscheiden:

Dies war also die Sache wieder auf die lange Bank geschoben; ich erzählte ihm [Haydn] also dass Beethoven gute Gedichte suche und dass er vielleicht froh wäre, die *Polymnia* bearbeiten zu können. Diese Nachricht machte so viel Eindruck dass mir der Papa auftrag (doch ohne ihn dabey zu nennen) das Gedicht dem Beethoven zu zeigen und von ihm zu erforschen, ob er es für eine musicalische Bearbeitung passend finde und glaube dass man dadurch eine Ehre einlegen könne. Diese Condescendenz des Papa wird Sie nicht weniger wundern als mich; allein dem ist einmahl so! Ich lief wie Sie leicht glauben können gleich mit der *Polymnia* zu Beethoven, der mir in der Zeit von 8 Tagen seine Bemerkungen darüber mitzuthellen versprochen hat. Nach Beethovens Aeusserung wird sich also Haydn vermuthlich bestimmen. Sein Urtheil ist gewis kompetenter als das von Swieten, den Haydn in solchen Fällen um Rath fragte. So viel ich Haydn kenne, ist das Gedicht vielleicht zu hoch für ihn geschrieben, denn ihm ist das triviale „süsse Liebe, reine Triebe“ und so weiter geläufiger.¹⁸²

Beethovens Urteil folgte drei Wochen später und fiel erstaunlich differenziert aus. Das Gedicht sei zwar gut, aber nur bedingt zur Vertonung geeignet, denn es enthalte zu viele „Malereyen“ und zu wenig Handlung („Aktion“). Er fügte aber an, dass gerade Haydn solche Texte erfolgreich verarbeitet habe – „er kenne in diesem Fache keinen glücklicheren Compositeur als Haydn“ –, er selbst ziehe jedoch dramatische Stoffe solchen Lehrgedichten vor. Haydns Reaktion auf Beethovens Einschätzung ist das einzige zeitgenössische Dokument, das persönliche Spannungen zwischen den Komponisten erahnen lässt. So habe Haydn Beethoven zwar „eines großen Stolzes“ gegen sich beschuldigt, freue sich nun aber sehr über dessen günstiges Urteil:

[...] Aus den 8 Tagen, in welchen Beethoven das bewusste Gedicht prüfen wollte, sind 3 Wochen geworden. [...] Sein Urtheil über die *Polymnia* ist folgendes: das Gedicht sey gut geschrieben, aber es sey nicht genug Aktion darinn; der Anfang erinnere ganz an die Schöpfung von Swieten, es sey zu reich an Malereyen und dadurch einförmig. In der Art von Lehrgedichten habe Haydn durch die Schöpfung und die Jahreszeiten Meisterstücke aufgestellt, und er kenne in diesem Fache keinen glücklicheren Compositeur als Haydn.

182 Georg August Griesinger an Gottfried Härtel, 14. Dezember 1803, zit. nach Kopitz/Cadenbach, *Zeitgenossen*, Bd. 1, S. 380.

Ihm scheinen die dramatischen Oratorien dergleichen Händel bearbeitet besser zu musicalischen Compositionen geeignet; er wenigstens glaube in solchen besser zu reussiren. Ich möchte ihm die Polymnia noch einige Zeit lang lassen; Bey wiederholtem Lesen könne er vielleicht doch nicht widerstehen sie in Musik zu sezen.

Ich brachte nun meinen Rapport mit Auslassung der letzten Aeusserung dem Haydn. [...] Es freute ihn sehr, dass Beethoven so günstig von ihm urtheilte, denn er beschuldigt diesen eines grossen Stolzes gegen ihn. Dass Beethoven dem Gedicht mehr Aktion wünsche schien ihm sonderbar, denn es soll ja nur ein Oratorium und kein Drama seyn; wenn er wieder zu Kräfften komme, sagte er endlich, wie schon öfters, so könnte er sich doch noch daran wagen: das ist nun freilich ziemlich ungewis.¹⁸³

Wichtiger als solche Ressentiments erscheint in diesem Zusammenhang jedoch die gegenseitige Wertschätzung der Werke des jeweils Anderen, die von allfälligen Unstimmigkeiten – wenn man Griesinger glauben kann – weitestgehend unbeeinflusst blieb. So brachte Beethoven Haydns späten Oratorien schon damals uneingeschränkten Respekt entgegen (wie die meisten anderen Sachverständigen auch); einzig die Libretti boten ihm (wie auch anderen) Anlass zur Kritik, besonders bezüglich ihrer Tendenz zu „Mahlereyen“.¹⁸⁴ Die unterschiedlichen künstlerischen Neigungen der beiden Komponisten kommen in Griesingers Brief zwar durchaus zum Ausdruck – Beethoven bevorzugte dramatische Stoffe, Haydn weniger. Doch auch diese unterschiedlichen Ideen und Herangehensweisen, mit deren Nennung Beethoven vielleicht die vollzogene Emanzipation von seinem Lehrer zu betonen versuchte, wirkten sich nicht auf die grundsätzlich positive Wahrnehmung des Gegenübers aus. Bemerkenswert ist zudem, dass sowohl Haydn als auch Griesinger sich trotz Beethovens angeblicher Ungebildetheit auf dessen Urteil über den Text verließen, das dieser offenbar adäquat (und nach Griesingers Meinung offenbar kundiger als der Gelehrte Gottfried van Swieten) vorzubringen imstande war.

Haydn als Klassiker

Diese Achtung vor Haydn als Person und Komponisten spiegelt sich auch in Beethovens Selbstzeugnissen. Der weitaus größte Teil der dort überlieferten Erwähnungen Haydns lässt sich unter den Begriff eines imaginären musikalischen Pantheons bringen, dem neben Haydn an erster Stelle Händel, dann Carl Philipp Emanuel und in späterer Zeit auch Johann Sebastian Bach, Mozart sowie zeitweise auch Luigi Cherubini und Muzio Clementi angehörten. Bei diesen Äußerungen schwankte Beethoven stets zwischen der

183 Georg August Griesinger an Gottfried Härtel, 4. Januar 1804, zit. nach Kopitz/Cadenbach, *Zeitgenossen*, Bd. 1, S. 381.

184 Dazu Feder, *Schöpfung*, S. 182–190.

demütigen Verehrung der alten Meister und dem unmissverständlichen Anspruch auf ihre Nachfolge. Während er im von Thayer überlieferten Brief an Emilie M. in Hamburg von 1812 Haydns und Mozarts Lorbeerkranz sich noch nicht zugestehen wollte,¹⁸⁵ machte er gegenüber Breitkopf & Härtel im Jahr 1802 selbstbewusst geltend, nur Mozart und Haydn persönlich hätten ihre Klaviermusik für andere Instrumente bearbeiten können, und genauso verhalte es sich auch mit seinen Klaviersonaten.¹⁸⁶ Die Relativierung, „ohne mich an beide große Männer anschließen zu wollen“, scheint hier nicht mehr zu bedeuten als das förmliche Einlösen der gebotenen Bescheidenheit. Einen ähnlichen legitimatorischen Zweck hat der Verweis auf Mozart und Haydn im Jahr 1824, wo Beethoven sich für eine Revision in der Neunten Sinfonie rechtfertigte: Schon Haydn und Mozart hätten sich schließlich nicht gescheut, ihre Musik zu verlängern oder zu verkürzen, wenn sie es für nötig hielten – „*sapienti pauca*“.¹⁸⁷ Den Kopisten Ferdinand Wolanek wies Beethoven in einem berüchtigten Wutbrief in die Schranken, ihn nicht zu belehren wie „die Sau die Minerva“ und Mozart und Haydn lieber die Ehre zu erweisen, „ihrer nicht zu erwähnen“ – kurioserweise ist dies die chronologisch letzte Nennung Haydns in Beethovens Briefen.¹⁸⁸ Im Ton diametral entgegengesetzt, in der Sache jedoch übereinstimmend liest sich eine berühmte Tagebuchnotiz aus den Jahren um 1815: „Haendel, Bach, Gluck, Mozart, Haydn's Portraite in meinem Zimmer – – – Sie können mir auf Duldung Anspruch machen helfen – – – – –“.¹⁸⁹ Im Jahr 1820 sollte Beethoven zusammen mit Haydn und Mozart portraitiert werden.¹⁹⁰ Im Juni 1822 würdigte er Griesinger als verdienstvollen Verfasser „ins besondere um Haidns Lebe[n]bsbeschreibung“,¹⁹¹ ein Jahr später zeigte er Interesse an den Gipsbüsten Haydns und Mozarts,¹⁹² und über eine Lithographie von Haydns Geburtshaus freute er sich noch auf dem Sterbebett: „Eine schlechte Bauernhütte, wo so ein großer Mann geboren wurde!“¹⁹³

185 BGA 585. Der Brief ist verschollen; Beethoven hatte ihn wohl dem Schreiben an Breitkopf & Härtel desselben Datums beigelegt, in dem er bat, „beyliegenden Brief [...] nach Hamburg zu besorgen“ (BGA 586, Fn. 14). Der Briefftext wird überliefert bei TDR 3, S. 318 f. mit dem Hinweis: „Mitgeteilt von Herrn Matthias Sirk aus Gratz in Steiermark.“ Meines Wissens wurde bisher nicht zur Kenntnis genommen, dass er bereits 1832 in einem Artikel in der Wiener Zeitschrift *Der Sammler* abgedruckt wurde ([o. A.], *Zur Charakteristik Beethoven's*, in: *Der Sammler* 24 (1832), Nr. 69 vom 9. Juni 1832, S. 275), siehe Anhang. Vermutlich hatte Thayer oder Sirk den Text unter leichter Anpassung der Orthographie von dort übernommen.

186 BGA 97.

187 BGA 1814. Auch Haydn verwendete den Ausdruck „*sapienti pauca*“ mehrfach, siehe E. Kerr Borthwick, *The Latin Quotations in Haydn's London Notebooks*, in: *Music and Letters* 71 (1990), S. 505–510.

188 BGA 1953.

189 *Beethovens Tagebuch*, hg. von Maynard Solomon und Sieghard Brandenburg, Bonn 1990, S. 57.

190 BKh 2, S. 180.

191 BGA 1471.

192 BKh 2, S. 313.

193 Gemäß einem Brief von Anton Schindler an Ignaz Moscheles, 14. März 1827 (BGA 2282); vgl. Schindler, *Beethoven* 1840, S. 79; Ferdinand Hiller, *Aus den letzten Tagen Ludwig's van Beethoven*,

Die verstärkte Kanonisierung Haydns hatte sich unabhängig von Beethoven bereits um die Jahrhundertwende abgezeichnet. So waren die meisten seiner Kompositionen – Oratorien, Streichquartette, Klaviersonaten, Sinfonien, Messen, das *Stabat mater* – inzwischen als Klassikerausgaben in gedruckten Partituren oder Klavierauszügen greifbar und leicht zugänglich. Beethoven war gut informiert über die Verfügbarkeit dieser Musikalien, bat seine Verleger häufig um bestimmte Werke Haydns und irrte dabei kaum in der Zuordnung zum dafür verantwortlichen Verlag.¹⁹⁴ Auch Beethoven erhob Anspruch auf die Aufnahme in diesen Kanon, indem er sich diese Werkausgaben zum Maßstab für seine eigenen Publikationen nahm, was sich anhand der nicht realisierten Pläne zu einer Gesamtausgabe bei Peters bzw. bei Breitkopf & Härtel oder besonders am Beispiel der C-Dur-Messe op. 86 zeigen lässt (→ Kap. 5).¹⁹⁵

Diese Musikalienbestellungen widerlegen bereits, dass Beethoven „keine Note“ von Haydn besass, wie Schindler einmal behauptet hat.¹⁹⁶ Entsprechend enthält das Verzeichnis, das bei der Versteigerung seines Nachlasses angefertigt worden ist, einige von Haydns Werken:¹⁹⁷ vierzehn Bände der *Oeuvres de Haydn en partition* (Haydns komplette Taschenpartituren in Pleyels Reihe *Bibliothèque musicale* mit Haydns Sinfonien Hob. I:99, 102, 103, 104 und den Streichquartetten „op. 76“, „op. 20“, „op. 50“, „op. 33“, „op. 71“ und „op. 74“¹⁹⁸) sowie je eine Partitur der *Schöpfung*, der *Jahreszeiten* und der Messen „Nr. 1“ und „Nr. 3“ (also der *Missa Sancti Bernardi von Offida* („Heiligmesse“) und der *Missa in angustiis* („Nelsonmesse“) in der Ausgabe von Breitkopf & Härtel). Weiter besaß Beethoven eine Abschrift der *Drei- und vierstimmigen Gesänge* (Hob. XXVb:1–4, Hob. XXVc:1–9) und als Sammlerstück Haydns Partiturautograph der Sinfonie Nr. 98. Bereits 1794 hatte er sich das Quartett „op. 20,1“ (Hob. III:31) komplett spartiert, außerdem existieren Abschriften aus Haydns Sinfonie Nr. 99, aus dem Gloria der „Schöpfungsmesse“ und aus dem Streichquartett „op. 20,5“ (Hob. III:35, Notenzitat), die Beethoven wohl zu Studienzwecken oder in Vorbereitung zu eigenen Kompositionen angefertigt hat, wie er es auch bei anderen Komponisten tat.¹⁹⁹

Auch wenn es um die Vermarktung eigener Werke ging, rückte Haydn in Beethovens Bewusstsein. In den Verhandlungen mit dem englischen Verleger George Thom-

in: *Kölnische Zeitung* Nr. 348 (1870), ediert bei Kopitz/Cadenbach, *Zeitgenossen*, Bd. 1, S. 437; Breuning, *Schwarzspanierhaus*, S. 98 f.

194 BGA 254, 392, 474, 780, 1477; BKh 6, S. 266.

195 Siehe etwa BGA 188, 189 und 212.

196 Schindler, *Beethoven* 1840, S. 182.

197 Siehe zusammenfassend die Auflistung bei Knud Breyer, *Bibliothek Beethovens*, in: *Das Beethoven-Lexikon*, hg. von Heinz Loesch und Claus Raab, Laaber 2008, S. 112–114; das Nachlassverzeichnis ist wiedergegeben bei Alexander Wheelock Thayer, *Chronologisches Verzeichniss der Werke Ludwig van Beethovens*, Berlin 1865, S. 173–182.

198 Rita Benton, *Pleyel's Bibliothèque musicale*, in: *The Music Review* 36 (1975), S. 1–4.

199 Siehe LvBWV 2, S. 639–646.

son bildeten Haydns Honorare beispielsweise eine wichtige Basis.²⁰⁰ Um Haydns berüchtigte Mehrfachverkäufe seiner Werke wusste auch Beethoven und beteuerte gegenüber den Verlagen, Haydns Handeln zu missbilligen und seine Werke exklusiv zu verkaufen, „Papa Haydn“ habe sich schließlich „genug prostituiert“.²⁰¹ Als Beethoven erfuhr, dass sich die Kaiserin von Russland bei Haydn für dessen mehrstimmige Gesänge mit einem Goldring bedankt hatte, veranlasste dies wohl auch Beethoven, ihr ein Stück zu senden.²⁰² Haydns Wohlstand im Alter brachten Beethoven und seinen Bruder Johann dazu, sich ihn auch in dieser Hinsicht zum Vorbild zu nehmen.²⁰³ Haydns ruhm- und ertragreiche London-Aufenthalte könnten zudem auch Beethovens Reisepläne beeinflusst haben: Bis in die 1820er Jahre schmiedete er den Plan einer Englandreise, ohne dass es aber jemals dazu kam.²⁰⁴

Sowohl in Beethovens Musikalienbestellungen als auch den Äußerungen im Kontext seines „musikalischen Pantheons“ stehen die Namen Haydns und Mozarts meist unmittelbar nebeneinander und werden nur in Ausnahmefällen alleine genannt. Dies ist beispielsweise der Fall bei der Komposition der C-Dur-Messe, wo Beethoven dem Auftraggeber Nikolaus II. Esterházy versicherte, Haydns berühmte Vorgängerwerke zu kennen und sich der künstlerischen Anforderungen des Auftrags bewusst zu sein: „darf ich noch sagen, daß ich ihnen mit viel Furcht die Messe übergeben werde, da sie D. F. gewohnt sind, die Unnachamlichen Meisterstücke des Großen Haidns sich vortragen zu laßen“.²⁰⁵ Eine ähnliche Äußerung findet sich auch im Zusammenhang mit Mozarts Requiem: „allzeit habe ich mich zu den Größten Verehrern Mozarts gerechnet, u. werde es bis zum letzten LebensHauch“.²⁰⁶ Noch häufiger als das Komponistenpaar Haydn und Mozart werden Händel und Bach erwähnt, beispielsweise im Brief vom 29. Juli 1819 an den Erzherzog Rudolph von Österreich, der die Recherche im Zusammenhang mit der *Missa solemnis* in der Musikbibliothek desselben schildert und den Anspruch des Anschließens an die Tradition formuliert:

ich war in Vien, um aus der Bibliothek I. K. H. das mir tauglichste aus zuzusuchen, die Hauptabsicht ist das geschwinde Treffen +u. mit der bessern Kunst vereinigung, wobey aber practische Absichten ausnahmen machen können –+ <worin>wofür <die>uß die Alten zwar doppelt Dienen, indem meistens Reeller Kunstwerth, (Genie hat doch nur unter ihnen der Deutsche Händel u. Seb. Bach gehabt,) allein Freyheit, weiter gehn ist in der

200 BGA 605, BGA 629.

201 So berichtete Georg August Griesinger an Breitkopf & Härtel am 8. Dezember 1802 (BGA 120).

202 BGA 221, Fn. 4; vgl. auch Brief von Georg August Griesinger an Gottfried Härtel, 20. März 1802, zit. nach Kopitz/Cadenbach, *Zeitgenossen*, Bd. 1, S. 376 f.

203 BKh 7, S. 77.

204 Zu Beethovens England-Begeisterung siehe Julia Ronge, *England*, in: *Das Beethoven-Lexikon*, hg. von Heinz Loesch und Claus Raab, Laaber 2008, S. 218–220.

205 BGA 291.

206 BGA 2113.

Kunstwelt, wie in der ganzen großen schöpfung, zweck, u. sind wir neueren noch nicht ganz so weit, als unsere altvordern in Festigkeit, So hat doch die verfeinerung unsrer Sitten auch manches erweitert [...] ²⁰⁷

Wenn Beethoven neben Bach und Händel auch jüngere Komponisten wie Mozart einschloß, erwähnte er in jedem Fall auch Haydn. Ries' Aussage, dass Beethoven besonders Mozart, Händel und J. S. Bach geschätzt habe und Haydn, „der selten ohne einige Seitenhiebe wegkam“, höchstens an vierter Stelle stand, ²⁰⁸ bestätigt sich also (mindestens für Beethovens letztes Lebensdrittel, aus dem die meisten Zeugnisse stammen) nicht.

Auch die Notizen von Beethovens Gesprächspartnern in den Konversationsheften bestätigen die Präsenz der Komponistenpaare Bach–Händel und Haydn–Mozart in Beethovens Gedankenwelt. ²⁰⁹ Es liegt in der Natur der Quellen, dass Beethovens Reaktionen meistens nicht überliefert sind und Rückschlüsse auf seinen Standpunkt nur mit Vorsicht zu ziehen sind. Dennoch lässt sich auch dort die nach wie vor große Relevanz von Haydns Werk für sein Schaffen erkennen, besonders der späten Oratorien und der Streichquartette. So scheint Beethoven im Februar 1824 Schindlers Idee zurückzuweisen, dass Haydn über die Klaviersonate op. 106 erschrocken wäre, um stattdessen zu betonen, dass er wie Mozart ohne Haydn nicht zu dem Komponisten geworden wäre, zu dem er geworden ist:

was würde er [Haydn?] gesagt haben, wenn | Sie ihm ein[e] *B Sonate*, wie sie ist, | gebracht hätten; der Schlag hätte | ihn getroffen, denn das war | gewiß über seine Sphäre.

–

Haydn hätte nicht leben dürfen, | so wären *Moz.[art]* u Sie eben das | geworden, was Sie sind. ²¹⁰

Eine bessere Meinung als Schindler hatten die Mitglieder des Schuppanzigh-Quartetts, die Beethoven in dessen letzten Lebensjahren oft besuchten, von Haydn. Der zweite Violinist Karl Holz wünschte sich im August 1825: „Wenn er jetzt wieder aufstehen | könnte, und Ihre Synfonien | hörte!“ ²¹¹ Der Primgeiger selbst wunderte sich im Dezember: „Es ist doch sonderbar, | daß die *Haydnische* | *Quartett* Musik sich doch | länger erhält, als seine | *Synfonien*“, ²¹² und wiederum Holz fragte Beethoven im

207 BGA 1318.

208 Wegeler/Ries, *Biographische Notizen*, S. 84 f.

209 Zusammengestellt im Anhang.

210 BKh 5, S. 137. Schindler hat diesen Eintrag wohl nicht gefälscht (Dagmar Beck / Grita Herre, Anton Schindlers fingierte Eintragungen in den Konversationsheften, in: *Zu Beethoven*, Bd. 1: *Aufsätze und Annotationen*, hg. von Harry Goldschmidt, Berlin 1979, S. 11–89).

211 BKh 8, S. 20.

212 BKh 8, S. 212 f.

selben Monat: „Wer hat wohl mehr Ver-|dienst, die Bahn erweitert | zu haben, Haydn oder | Mozart?“²¹³ Auch wenn wir Beethovens Antworten nicht kennen, dürfen wir nun annehmen, dass er Haydn dabei gebührend gewürdigt hat.

213 BKh 8, S. 235.

Zu Haydn nach Wien

Die Voraussetzungen von Beethovens Unterrichtsjahr im Kontext der höfischen Bonner Aufklärung

Der Musikschriftsteller Wilhelm Christian Müller hat den Bonner Beethoven einmal als „ungebildeten Tölpel“ bezeichnet, der erst in Wien und durch seinen Lehrer Haydn zu einem zivilisierten und gesellschaftsfähigen Menschen geworden sei.¹ Dieses und ähnliche Klischees einer dunklen Bonner Zeit sind inzwischen widerlegt:² Beethoven wuchs im Gegenteil in einem gesellschaftlichen Kontext auf, in dem geselliger Austausch und ein gewisses Maß an Bildung unabdingbar waren und zum guten Ton gehörten. Sowohl der Kurfürst Maximilian Friedrich von Königsegg-Rothenfels als auch sein Nachfolger Maximilian Franz von Österreich regierten den kleinen geistlichen Staat in der Tradition des aufgeklärten Absolutismus, den die Hofgesellschaft, der Beethoven als angestellter Hofmusiker ab 1782 (als Aushilfsorganist für seinen Mentor Neefe) bzw. ab 1784 (als festes Mitglied der Hofkapelle) angehörte, wesentlich mittrug.³

1 Müller, *Aesthetisch-historische Einleitungen*, S. 255 f.

2 Siehe dazu etwa die Publikationen in *Beethoven und andere Hofmusiker seiner Generation. Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bonn, 3. bis 6. Dezember 2015*, hg. von Birgit Lodes, Elisabeth Reisinger und John D. Wilson (Schriften zur Beethoven-Forschung, 29), Bonn 2018; Ulrich Konrad, *Der „Bonner“ Beethoven*, in: *Bonner Beethoven-Studien* 12 (2016), S. 65–80; ferner bereits Schiedermaier, *Der junge Beethoven*; Sieghard Brandenburg, *Beethovens politische Erfahrungen in Bonn*, in: *Beethoven. Zwischen Revolution und Restauration*, hg. von Helga Lühning und Sieghard Brandenburg, Bonn 1989, S. 1–50; zu Beethovens Schulbildung und Lesehorizont siehe außerdem die entsprechenden Abschnitte in Sophia Gustorff, *Beethoven als Briefschreiber*, Diss. Universität Zürich 2020 (Druck in Vorbereitung).

3 Zu diesem Phänomen einer „katholischen Aufklärung“ siehe besonders Elisabeth Schumacher, *Das kölnische Westfalen im Zeitalter der Aufklärung. Unter besonderer Berücksichtigung der Reformen des letzten Kurfürsten von Köln, Max Franz von Österreich*, Bonn 1952; Klaus Oldenhage, *Kurfürst Erzherzog Maximilian Franz. Hoch und Deutschmeister 1780–1801*, Bad Godesberg 1969 sowie *Katholische Aufklärung in Europa und Nordamerika*, hg. von Jürgen Overhoff und Andreas Oberdorf, Göttingen 2019. Zu Beethovens Sozialisation innerhalb des Bonner Hofes vgl. Elisabeth Reisinger, *Sozialisation – Interaktion – Netzwerk. Zum Umgang mit Musikern im Adel anhand des Beispiels von Erzherzog Maximilian Franz*, in: *Beethoven und andere Hofmusiker seiner Generation. Bericht über*

Maximilian Franz war ein Bruder des römisch-deutschen Kaisers Joseph II. in Wien und teilte mit diesem neben der Regierungsphilosophie auch die Musikbegeisterung, so dass er einiges an Wiener Musik an den Bonner Hof importierte.⁴ Zu solchen Kuratierungsmaßnahmen im Zusammenhang mit der Hofmusik ist letztlich auch Beethovens vom Hof finanzierte Ausbildung bei Haydn zu zählen. Nach der Lehrzeit sollte der junge Komponist gut geschult in Bonner Dienste zurückkehren und wahrscheinlich eine Führungsposition in der Hofkapelle übernehmen, was die französischen Kriege allerdings verhinderten.⁵ Beethovens Angestelltenverhältnis endete also nicht mit seiner Abreise nach Wien im November 1792, sondern er blieb seinem Dienstherrn über die Auflösung des Bonner Hofes 1794 hinaus verpflichtet.⁶ Die Briefe, die Haydn und Beethoven im Unterrichtsyear 1793 an den Kurfürsten richteten, sind demnach als Rechenschaftsberichte zu lesen, in denen Lehrer und Schüler über Beethovens Fortschritte informierten.⁷ Das Wiener Netzwerk aus adeligen Gönnern, auf das Beethoven bei seiner Ankunft traf, war von Bonn aus gut vorbereitet worden und förderte sein Fortkommen im neuen Umfeld entscheidend.⁸ Damit übereinstimmend formulieren auch die weiteren Bonner Zeugnisse im Vorfeld von Beethovens Wienreisen Erwartungen an den Komponisten: Gemäß dem Hoforganisten Christian Gottlob Neeffe sollte er „ein zweyter Wolfgang Amadeus Mozart werden“ (1784), der Staatsrat Graf Ferdinand von Waldstein prophezeite, er würde dort „Mozart’s Geist aus Haydens Händen“ empfangen (1792), und der junge Universitätsprofessor Bartholomäus Fischenich präsentierte ihn der Ehefrau seines Mentors Friedrich Schiller zur selben Zeit als einen Musiker, der „ganz für das Große und Erhabene“ sei.⁹

Das vorliegende Kapitel beleuchtet die Voraussetzungen für Beethovens Unterricht bei Haydn anhand zweier hofnaher Bonner Institutionen: der Lesegesellschaft und der Universität. Mit der örtlichen Lesegesellschaft, die in der höfischen Aufklärung eine wichtige Rolle spielte, sind gleich zwei direkten Zeugnisse für Haydns Aufenthalte in Bonn verknüpft. Am Weihnachtstag 1790 besichtigte der Komponist

den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bonn, 3. bis 6. Dezember 2015, hg. von Birgit Lodes, Elisabeth Reisinger und John D. Wilson (Schriften zur Beethoven-Forschung, 29), Bonn 2018, S. 179–198 sowie dies., *Höfische Musikpraxis in Wien und Bonn im späten 18. Jahrhundert. Neue Perspektiven auf Handlungsweisen, -räume und Akteure*, in: *Mf* 71 (2018), S. 3–18.

4 Riepe, *Repertoire*, S. 104–108; Elisabeth Reisinger und John D. Wilson, *The Theatre Under Maximilian Franz 1784–1794*, in: *The Operatic Library of Elector Maximilian Franz. Reconstruction, Catalogue, Contexts*, hg. von Elisabeth Reisinger, Juliane Riepe und John D. Wilson (Schriften zur Beethoven-Forschung, 30), Bonn 2018, S. 157–160.

5 Dazu Ronge, *Lehrzeit*, S. 31–33 und S. 58–62.

6 Ebenda.

7 BGA 12, 13; vgl. Ronge, *Lehrzeit*, S. 48–56.

8 Dazu einschlägig DeNora, *Genius*.

9 Neeffe, *Hofcapelle*, S. 395; Braubach, *Stammbücher*, S. 19; Friedrich Schiller, *Briefwechsel. Briefe an Schiller. 1.3.1790–24.5.1794*, hg. von Ursula Naumann (Schillers Werke. Nationalausgabe, 34), Teil II: *Anmerkungen*, Weimar 1997, S. 379.

ihre Räumlichkeiten im Rathaus und verewigte sich in ihrem Gästebuch.¹⁰ Zwei Jahre später präsentierte ihm Beethoven anscheinend eine seiner beiden Kantaten, von denen mindestens die erste im Auftrag der Lesegesellschaft entstanden war. Beide Werke sind außerdem direkt mit der Hofhaltung verbunden: die *Kantate auf den Tod Kaiser Josephs II.* WoO 87 hätte zur offiziellen Trauerfeier für den verstorbenen Regenten gespielt werden sollen (was allerdings nicht geschah), die *Kantate auf die Erhebung Leopolds II. zur Kaiserwürde* WoO 88 entstand wohl anlässlich des Deutschordenskongresses in Mergentheim, dessen Vorsitz Maximilian Franz innehatte.¹¹ Auch sie wurde schließlich nicht aufgeführt, denn „mehrere Stellen waren für die Blas-Instrumente so schwierig, daß einige Musiker erklärten, solche nicht spielen zu können“, wie sich Franz Gerhard Wegeler erinnerte.¹² Der Mitgliederanteil der Hofmusiker in der Bonner Lesegesellschaft – und damit der Stellenwert der Musik im aufklärerischen Diskurs – war im Vergleich mit anderen Städten offenbar hoch. Dies zeigen diverse Aufsätze in der Zeitschrift *Beiträge zur Ausbreitung nützlicher Kenntnisse* des Bonner Illuminatenordens, der Vorgängerinstitution der Lesegesellschaft. Darunter befindet sich ein Essay von Beethovens Mentor Christian Gottlob Neefe, der sich mit der Bedeutungshaltigkeit von Instrumentalmusik auseinandersetzt und Haydns Musik diesbezüglich eine Schlüsselrolle zuweist.

Die Aussage des Universitätsprofessors Fischenich, Beethoven sei „ganz für das Große und Erhabene“ und solle von Haydn lernen, „große Opern“ zu komponieren, wurde zwar vielfach zitiert, aber noch kaum umfassend kontextualisiert.¹³ Wie Beethoven hatte nämlich auch der junge Rechtsprofessor zu den Geförderten des Bonner Hofes gehört: Zwischen 1791 und 1792 war er nach Jena, die Metropole des Kantianismus, entsandt worden, um die Implikationen der kritischen Philosophie für sein Fachgebiet zu studieren. Darüber hinaus pflegte er einen engen, ebenfalls vom Hof vermittelten Kontakt mit Friedrich Schiller und erhielt Einblick in dessen Rezeption der kantischen Ästhetik. Eine solche strategische Begabtenförderung war am Bonner Hof kein Einzelfall; im Gegenteil wurden systematisch Studenten zur Ausbildung in andere Universitätsstädte geschickt, um sie später gut geschult an den eigenen Institutionen weiterzubeschäftigen. Fischenichs Briefe an das Ehepaar Schiller stehen für den Erfolg dieses Vorgehens und zeigen, dass Fischenich durch seinen Studienaufenthalt sowohl mit der Jenaer Kant-Exegese als auch mit Schillers Kunstverständnis bis ins Detail vertraut war. Die Empfehlung Beethovens an den Dichter stellt einen weiteren Mosaikstein im Bonner Fördernetzwerk dar und lässt erneut erkennen, dass der Musik

10 Abgedruckt bei Bodsch, *Kulturelles Leben*, S. 70.

11 Pietschmann, *Vokalwerke*, S. 240 f.

12 Wegeler/Ries, *Biographische Notizen*, S. 15 f.

13 Eine Ausnahme stellt Tia DeNora dar, welche die Aussage im Zusammenhang mit den Bonner „Genie“-Narrativen betrachtet, auf weitere Aspekte wie Fischenichs Person, seine Rolle in der Bonner Hofgesellschaft und den Briefwechsel mit Schiller aber nicht eingeht (DeNora, *Genius*, S. 83–114).

in Bonn und Beethoven im Speziellen zugetraut wurde, am ästhetischen Diskurs über das „Große und Erhabene“ zu partizipieren und so ihren Beitrag zur Aufklärung zu leisten. Beethoven hat dieses Selbstverständnis als Künstler in Bonn verinnerlicht, es auch nach der Übersiedelung nach Wien gepflegt und dort mit den Erfahrungen aus Haydns Unterricht verschmolzen.

Beethoven, Haydn und die Bonner Lesegesellschaft

Die Bonner Lesegesellschaft und die höfische Aufklärung

Haydns erster Zwischenhalt in Bonn im Jahr 1790 wird meist anhand der Berichte in den Haydn-Biographien von Georg August Griesinger und Albert Christoph Dies beschrieben.¹⁴ Demgemäß traf Haydn an einem Sonnabend ein, zum Hochamt des Folgetages wurde zu seinen Ehren eine seiner Messen gegeben, und er lernte anlässlich eines vom Kurfürsten gestifteten Dinners „die geschicktesten Musiker“¹⁵ der Hofkapelle kennen, darunter vielleicht auch Beethoven. Haydns Aufenthalt ist außerdem durch seine Unterschrift im Gästebuch der Bonner Lesegesellschaft verbürgt: Aus dem Eintrag ist ersichtlich, dass Haydn am 25. Dezember 1790 (also tatsächlich an einem Samstag) von Franz Anton Ries in die Lesegesellschaft eingeführt wurde.¹⁶ Wahrscheinlich vermittelte Haydns Begleiter Johann Peter Salomon, der mit Ries' Familie bekannt war, diesen Kontakt. Salomon war in Bonn aufgewachsen und ab dem Jahr 1758 als Violinist in der Hofkapelle tätig. 1761 hatte er die Stadt verlassen und trat 1764 als Hofmusiker in den Dienst des Prinzen Heinrich von Preußen, bevor er sich 1781 in London niederließ.¹⁷ Ries' Vater Johann war seit spätestens 1747 als Hoftrompeter und ab 1754 als Geiger in der Bonner Hofkapelle tätig, die zu dieser Zeit unter der Leitung von Beethovens Großvater Ludwig dem Älteren stand, und ließ seinen Sohn von Salomon unterrichten. Franz Anton Ries machte eine Karriere in der Hofkapelle, wurde nach einem Stipendienaufenthalt in Wien 1779 zum ersten Geiger ernannt und stieg schließlich zum Direktor auf, nachdem der erkrankte Josef Reicha, der das Or-

14 Griesinger, *Biographische Notizen*, S. 37; Dies, *Biographische Nachrichten*, S. 78 f.

15 Dies, *Biographische Nachrichten*, S. 79.

16 Abgedruckt bei Bodsch, *Kulturelles Leben*, S. 70 sowie digital auf: [o. A.], *Beethoven und Großbritannien. Wo man Ihre Compositionen allen andern vorzieht*, Internetausstellung des Beethoven-Hauses Bonn, <https://internet.beethoven.de/de/ausstellung/beethoven-und-grossbritannien/ido.html>, abgerufen am 26. April 2021.

17 Eine Studie über Salomons Leben und Schaffen vor seiner Übersiedlung nach England fehlt nach wie vor; vgl. H. C. Robbins Landon, *Er brachte Haydn nach England*, in: *Joseph Haydn und Bonn. Katalog zur Ausstellung*, hg. von Ingrid Bodsch, Bonn 2001, S. 130–141 sowie Hans-Günter Ottenberg und Ingolf Sellack, *Salomon, Johann Peter*, in: MGGO, zuerst veröffentlicht 2005, online veröffentlicht 2016 <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/50615>, dort weitere Literatur.

chester zwischen 1785 und 1791 vom Violoncello aus geleitet hatte, das Amt nicht mehr ausüben konnte.¹⁸ Bereits auf seiner Reise von London nach Wien am 1. Oktober 1790 hatte sich Salomon in das Gästebuch der Lesegesellschaft eingetragen.¹⁹ Als er bei seiner Rückkehr zwei Monate später erneut durch die Stadt kam, führte er Joseph Haydn in seinen Bekanntenkreis ein.

Die 1787 gegründete Bonner Lesegesellschaft war eine von vielen ähnlichen Vereinigungen, die im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts entstanden. Der sprunghafte Anstieg ist als Auswirkung der bürgerlichen Emanzipation zu sehen, die eine neue Art des Lesens hervorgebracht hatte.²⁰ Die Lektüre hatte sich von einer „Angelegenheit der Gelehrten und von Teilen der gebildeten aristokratischen Oberschicht“ zu einer

18 Christoph Hust, *Ries, Franz (Anton)*, in: MGGO, zuerst veröffentlicht 2005, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/48070>; Claus Reinländer, *Reicha, (Matej) Josef*, in: MGGO, veröffentlicht August 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/52185>.

19 Abgedruckt bei Bodsch, *Kulturelles Leben*, S. 70 sowie digital auf: [o. A.], *Beethoven und Großbritannien. Wo man Ihre Compositionen allen andern vorzieht*, Internetausstellung des Beethoven-Hauses Bonn, <https://internet.beethoven.de/de/ausstellung/beethoven-und-grossbritannien/ido.html>, abgerufen am 26. April 2021.

20 Zur Lesergeschichte siehe einschlägig Rudolf Engelsing, *Der Bürger als Leser. Lesergeschichte in Deutschland 1500–1800*, Stuttgart 1974, S. 182–276. Engelsing prägte den Begriff der „Leserevolution“ für den Übergang von der „intensiven“ zur „extensiven“ Lektüre, der nach wie vor kontrovers diskutiert wird, siehe etwa Reinhard Wittmann, *Gibt es eine Leserevolution am Ende des 18. Jahrhunderts?*, in: *Die Welt des Lesens. Von der Schriftrolle zum Bildschirm*, hg. von Roger Chartier und Guglielmo Cavallo, Frankfurt a. M. 1999, S. 421–454; zur Rolle des Lesens innerhalb der bürgerlichen Öffentlichkeit siehe Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Neuauflage Frankfurt a. M. 1990, Frankfurt a. M. ¹⁴2015, S. 90–107, S. 133–141 und S. 248–266. Zu aufklärerischen Sozietäten und Lesegesellschaften im Allgemeinen siehe Marlies Prüsener, *Lesegesellschaften im 18. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Lesergeschichte*, Frankfurt a. M. 1872; Richard van Dülmen, *Die Gesellschaft der Aufklärer. Zur bürgerlichen Emanzipation und aufklärerischen Kultur in Deutschland*, Frankfurt a. M. 1996, besonders S. 81–119; Holger Zaunstöck, *Sozietätslandschaft und Mitgliederstrukturen. Die mitteldeutschen Aufklärungsgesellschaften im 18. Jahrhundert*, Tübingen 1999; Torsten Liesegang, *Lesegesellschaften in Baden 1780–1850. Ein Beitrag zum Strukturwandel der literarischen Öffentlichkeit*, Berlin 2000; Hilmar Tilgner, *Lesegesellschaften an Mosel und Mittelrhein im Zeitalter des aufgeklärten Absolutismus. Ein Beitrag zur Sozialgeschichte der Aufklärung im Kurfürstentum Trier*, Stuttgart 2001; *Formen der Geselligkeit in Nordwestdeutschland 1750–1820*, hg. von Peter Albrecht, Hans Erich Bödeker und Ernst Hinrichs, Tübingen 2003; *Geselligkeit und Bibliothek. Lesekultur im 18. Jahrhundert*, hg. von Wolfgang Adam und Markus Fauser, Göttingen 2005; Bernd Wagner, *Fürstenhof und Bürgergesellschaft. Zur Entstehung, Entwicklung und Legitimation von Kulturpolitik*, Essen 2009, S. 214–241. Zur Bonner Lesegesellschaft siehe Karl Ruckstuhl, *Geschichte der Lese- und Erholungsgesellschaft in Bonn*, in: *Bönnische Geschichtsblätter* 15 (1961), S. 26–180; Otto Dann, *Die Anfänge demokratischer Traditionen in der Bundeshauptstadt. Zur Gründung der Bonner Lesegesellschaft im ausgehenden 18. Jahrhundert*, in: *Bonner Geschichtsblätter* 30 (1978), S. 66–81; ders., *Eine höfische Gesellschaft als Lesegesellschaft*, in: *Aufklärung* 6 (1992), S. 43–57; Alexander Wolfshohl, *Lesepaten für Beethoven? Zur Bedeutung der Bonner Lesegesellschaft von 1787*, in: *Beethoven liest*, hg. von Bernhard R. Appel und Julia Ronge (Schriften zur Beethoven-Forschung, 28), Bonn 2016, S. 289–322; ders., *„Lichtstrahlen der Aufklärung“*. Die Bonner Lese-Gesellschaft. Geistiger Nährboden für Beethoven und seine Zeitgenossen. Begleitpublikation zu einer Sonderausstellung im Beethoven-Haus Bonn, Bonn 2018.

„allgemeinen Kulturtechnik“²¹ des mittleren und gehobenen Bürgertums entwickelt und wurde so zu einem Mittel der Selbstvergewisserung dieser neuen Intelligenzschicht. Die Lesegesellschaften boten dem Individuum eine Plattform, um mit dem stets zunehmenden Informationsbedürfnis Schritt zu halten: Indem sich die Gruppe die Anschaffung von Medien teilte, hatte das Individuum Zugang zu einer Vielzahl von Zeitschriften und Büchern, die es sich alleine nicht hätte leisten können. Diese Verfügbarmachung von Wissen und Bildung sollte der Erziehung mündiger Bürger dienen und stand damit explizit im Zeichen der Aufklärung. So wurde in der Satzung der Bonner Lesegesellschaft festgehalten, sie sei entstanden aus „dem gemeinsamen Streben gebildeter Männer, aus den engen Schranken des eigenen Bewußtseins herauszutreten und sich in geistiger Weise an dem mannigfaltigen Leben der Völker zu beteiligen durch Lektüre und mündlichen Austausch der Ideen [...], um mit der einer neuen Bildung rastlos entgegeneilenden Zeit nach Kräften fortzuschreiten“.²² Entsprechend formulierte der damalige Sekretär Kaspar Anton von Mastiaux in seiner Festrede vom 2. Dezember 1789 die Ziele der Gesellschaft:

Unsere gesellige Vereinigung wird nicht letzter Zweck sondern Mittel sein, um durch Benutzung dessen, was uns schon vorgearbeitet worden, durch eigene immer weiter dringende Fortschritte auf dem Wege des Lichtes, durch wechselseitige Beihülfe mit vereinten Kräften das Gute zu bewirken, welches das Maß der Kräfte eines jeden einzelnen Mitgliedes überstieg [...]. [Dem] dringenden Bedürfnisse der Zeit werden wir abhelfen, wenn durch unsere Mitwirkung die Vernunft in ihre eigentümlichen Rechte eingesetzt, die Sphäre der Wahrheit erweitert, richtige Begriffe, wahre Schätzung von dem Werte der Dinge und ihr Bezug auf Menschenglück [erlangt werden], wenn gemeinnützliche Kenntnisse jeder Art unter jede Klasse des Volkes verbreitet werden, wenn jeder Mensch das wahre Interesse seiner Existenz kennen und fühlen lernt; wenn tiefe Verehrung der Gesetze unter dem Volke erwacht; wenn verderbliche Verblendung sich seiner physischen und moralischen Vervollkommung [sic] nicht mehr entgegendrängt, und wenn endlich derjenige Grad von Einsicht, den jeder zu seiner individuellen Bestimmung nötig hat, herrschend wird. Dann wird echte, richtige, gemeinnützliche Aufklärung, deren Feinde nur die Freunde der Finsternis sein können, entstehen. Eine solche Aufklärung bessert, veredelt Geist und Herz.²³

Die Lesegesellschaften wurden damit zu einem Treffpunkt von ambitionierten Bürgern und dem Reformadel, der in den meisten dieser Vereinigungen vertreten war und einen Anteil von bis zu einem Drittel erreichte. Das neue Selbstverständnis des

21 Wagner, *Fürstenhof*, S. 231 f.

22 Satzung der Lesegesellschaft in Bonn vom Dezember 1787, zit. nach *Quellen zur Geschichte des Rheinlandes im Zeitalter der französischen Revolution*, hg. von Joseph Hansen, Bonn 1931, Bd. 1, S. 215.

23 Kaspar Anton von Mastiaux, *Rede an die Litterarische Gesellschaft zu Bonn, als das Bildnis Sr. Kurf. Durchlaucht unsers gnädigsten Protektors den 2. Dezember 1789 im Versammlungssaal feierlich aufgestellt ward*, Bonn 1789, zit. nach Hansen, *Quellen*, Bd. 1, S. 490–497.

Bürgertums mit dem Gleichheitspostulat der Aufklärung als philosophischem Hintergrund bewirkte, dass die adeligen Mitglieder innerhalb dieses geschützten Rahmens keine Privilegien genossen, stattdessen hatten alle Beteiligten dieselben Rechte und Pflichten. So entstand ein Forum des gleichberechtigten Dialogs über die Standesgrenzen hinweg, wie er ansonsten höchstens innerhalb von Geheimgesellschaften wie den Freimaurern oder den Illuminaten, die zu diesem Zweck ihre Brudernamen verwendeten, bei Maskenbällen oder während des Karnevals möglich war.²⁴ Als neues Schlagwort für diese neuen Umgangsformen zwischen den verschiedenen Ständen etablierte sich der Begriff der Geselligkeit,²⁵ so auch in Bonn: Die Lesegesellschaft, in der sich auch die ehemaligen Mitglieder der 1785 aufgelösten Bonner Illuminatengruppe Stagira befanden, wählte sich den Satz von Adam Weishaupt, dem Begründer des Ordens, zum Motto: „Die Geselligkeit der Glieder ist die Seele jeder Gemeinschaft.“²⁶

Um solche neuen, ungewohnten Regeln der Interaktion zu festigen, wurden sie oft ausführlich in Statuten, Satzungen und ähnlichen Schriftstücken fixiert, so dass die Organisationsformen der Lesegesellschaften weitgehend bekannt sind. Wie in allen Vereinigungen bildete die Mitgliederversammlung auch in Bonn die oberste Instanz.²⁷ Sie verabschiedete bei der Gründung die „Gesetze der Lesegesellschaft“, worin festgehalten wurde, dass „alle Dinge gemeinschaftlich“ geregelt werden sollten. Jedes Mitglied besaß demnach ein Rederecht und verfügte über eine Stimme bei den Wahlen und Abstimmungen, die auch bei den Entscheidungen über die anzuschaffenden Bücher und Zeitschriften zum Tragen kam. Zwar wurde zur Geschäftsführung bald ein Ausschuss eingerichtet, jedoch wurden alle Anstrengungen unternommen, um zu gewährleisten, dass die Entscheidungsgewalt bei den Mitgliedern verblieb. Zu diesem Zweck wurden die verschiedenen Ausschussämter in einem halbjährlichen Turnus neu besetzt, wobei jedes Mitglied mindestens einmal ein solches übernehmen sollte – von diesem Prozedere ausgenommen waren nur der Direktor, dessen Amtszeit jedoch auf ein Jahr beschränkt war, der Sekretär und der Kassier. Ein Pflichtenheft („Instruktionen“) hielt zudem die Aufgaben der Amtsinhaber fest. Der Ausschuss hatte also lediglich die ausführende Gewalt inne und war verpflichtet, stets im Sinne der gesetzgebenden Mitgliederversammlung zu handeln. In der Bonner Lesegesellschaft war damit eine Gewaltentrennung verwirklicht, die von Aufklärungsphilosophen wie John Locke oder Charles de Montesquieu mit Blick auf die parlamentarische Monarchie in Großbritannien bereits

24 Dann, *Höfische Gesellschaft*, S. 54–56.

25 Ebenda, S. 56, vgl. auch Ruckstuhl, *Lese- und Erholungsgesellschaft Bonn*, S. 41–43; zum Begriff der Geselligkeit siehe Ulrich Im Hof, *Das gesellige Jahrhundert. Gesellschaft und Gesellschaften im Zeitalter der Aufklärung*, Zürich 1984; Emanuel Peter, *Geselligkeiten. Literatur, Gruppenbildung und kultureller Wandel im 18. Jahrhundert*, Tübingen 1999, besonders S. 198–234.

26 Hansen, *Quellen*, Bd. 1, S. 215.

27 Zum Folgenden: Dann, *Demokratische Traditionen* sowie ders., *Höfische Gesellschaft*. Dass diese neuen Umgangsformen nicht ohne Weiteres verinnerlicht werden konnten, zeigt der Vorschlag, sogar die Sitzordnung der Mitgliederversammlung auszulösen (Dann, *Höfische Gesellschaft*, S. 45).

postuliert worden war und 1787 – dem Gründungsjahr der Lesegesellschaft – in der Verfassung der Vereinigten Staaten von Amerika festgeschrieben wurde.

Trotz solcher antiaristokratischer Organisationsformen wurden die Lesegesellschaften von den Landesherren normalerweise unterstützt, solange sie politisch nicht in Erscheinung traten – und dies taten sie in der Regel nicht.²⁸ Entsprechend genoss auch die Bonner Gesellschaft die Gunst des Landesherrn: Maximilian Franz stellte die Gesellschaft unter ein kurfürstliches Protektorat und besuchte sie regelmäßig, außerdem stellte er ihr Räume im Rathaus zur Verfügung, wo sie unter seinem Bildnis tagte.²⁹ Es ist davon auszugehen, dass solche Bezeugungen des Wohlwollens auch als Kontrollinstrument des Hofes fungierten. Zu einem Politikum wurde die „Lese“ allerdings erst, als die Revolutionsangst in Bonn wie in den anderen deutschen Staaten anstieg. Als Mastiaux, nun Direktor der Gesellschaft, sich im Jahr 1790 außerdem mit einem Pamphlet gegen das Kölner Domkapitel exponierte, unterstellte Kurfürst Maximilian Franz die Gesellschaft denn auch der Zensur.³⁰

Die enge Verknüpfung der Gesellschaft mit dem Kurfürstenhof offenbart sich auch im Zusammenhang mit der Bonner Trauerfeier zum Tod des Kaisers Joseph II., die am 19. März 1790 stattfand. Sie wurde von der Lesegesellschaft veranstaltet, war offenbar die einzige im Kurfürstentum Köln und damit wohl zugleich die offizielle Zeremonie des Hofes.³¹ Eulogius Schneider, Professor der Schönen Künste an der Bonner Universität, hatte im Vorfeld den Wunsch einer musikalischen Umrahmung geäußert, indem

entweder vor; oder nach der Rede [gemeint ist Schneiders eigene „Patriotische Rede über Joseph II.“³²] etwas Musikalisches aufgeführt werde: Eine Cantate werde einen herrlichen Effect machen: Ein hiesiger junger Dichter habe ihm heuthe [am 28. Februar 1790] einen Text vorgelegt, welcher gewis der Bearbeitung eines Meisters würdig sey. Es komme also nur darauf an, dass Einer von den vortrefflichen Tonkünstlern, welche Mitglieder unserer Gesellschaft sind, oder auch ein auswärtiger Tonkünstler sich die Mühe der Composition geben wollte; um die Gedächtnisfeier des unvergesslichen Monarchen vollständig zu machen.³³

28 Dülmen, *Aufklärer*, S. 90. Im Kurfürstentum Bayern wurden im Jahr 1785 Illuminatenorden wie auch Lesegesellschaften verboten.

29 Zur Aufstellung des Portraits und der dazugehörigen Feier mit Wortbeiträgen von Mastiaux und Eulogius Schneider siehe Ruckstuhl, *Lese- und Erholungsgesellschaft Bonn*, S. 34.

30 Die Schrift stellte eine Entgegnung auf die Beschwerde des Kölner Domkapitels über die Professoren Philipp Hedderich, Anton Dereser und Elias van der Schüren sowie den Universitätskurator Franz Wilhelm von Spiegel dar (ediert bei Hansen, *Quellen*, Bd. 1, S. 532–534). Mastiaux' Pamphlet ist ebenda, S. 701–716, abgedruckt und ausführlich erläutert, ebenso der Beschluss des Kurfürsten (ebenda, S. 722–726). Vgl. außerdem Max Braubach, *Maria Theresias jüngster Sohn Max Franz*, Wien und München 1961, S. 273–275; Ruckstuhl, *Lese- und Erholungsgesellschaft Bonn*, S. 52–57 sowie Dann, *Höfische Gesellschaft*, S. 47 f.

31 Ruckstuhl, *Lese- und Erholungsgesellschaft Bonn*, S. 35.

32 Eulogius Schneider, *Patriotische Rede über Joseph II. in höchster Gegenwart Sr Kurfürstl. Durchlaucht von Köln vor der Litterarischen Gesellschaft zu Bonn den 19. März 1790*, Bonn 1790.

33 Protokolle der Lesegesellschaft, zit. nach LvBWV 2, S. 216.

Schließlich wurde beschlossen, dass Ludwig van Beethoven, obwohl er der Gesellschaft nicht angehörte, die Musik zum Anlass liefern sollte. Der Text zu seiner *Kantate auf den Tod Kaiser Josephs II.* WoO 87 stammte von Schneiders Schützling Severin Anton Averdonk, der gleichzeitig der Bruder einer ehemaligen, bereits verstorbenen Schülerin von Beethovens Vater war. Darin verband Averdonk die herrscherliche Huldigungstradition mit den Topoi des aufgeklärten Absolutismus, indem er den Regenten als Bekämpfer des Fanatismus und Stifter des Wohlergehens darstellte, der dafür gesorgt hatte, dass sein Volk dem dunklen Fanatismus entging und ans Licht der Vernunft gelangte.³⁴ Zur Krönung des neuen Kaisers Leopold II. komponierte Beethoven kurze Zeit später eine weitere Festkantate (*Kantate auf die Erhebung Leopolds II. zur Kaiserwürde* WoO 88), deren Text wohl ebenfalls auf Averdonk zurückging.³⁵ Auch sie war wohl vom Hof in Auftrag gegeben worden, nämlich anlässlich des Deutschordenskapitels in Mergentheim im Herbst des Jahres 1791, wie Klaus Pietschmann aufgrund der nationalen Topoi des Librettos vermutet hat.³⁶ Beide Kantaten wurden zu Beethovens Lebzeiten nicht aufgeführt: Bei der Trauerfeier der Lesegesellschaft wurde im letzten Moment beschlossen, „aus mehreren Ursachen“ auf Musik insgesamt zu verzichten;³⁷ die Aufführung der zweiten Kantate in Mergentheim wurde offenbar wegen ihrer technischen Schwierigkeiten abgesagt, wie Franz Gerhard Wegeler berichtete.³⁸ Wenn Pietschmanns Zuordnung der Krönungskantate zum Deutschordenskapitel richtig ist und auch Wegelers Schilderung zutrifft, war es diese zweite Kantate, die Beethoven im Sommer 1792 Haydn vorgelegt hat.

Hofmusiker als Leser

Gemäß den Statuten der Bonner Lesegesellschaft konnte „jeder Literaturfreund“ in die Gruppe aufgenommen werden; „Rang kommt gar nicht in Anschlag“, wurde darin festgehalten. Dennoch existierten auch in Bonn typische soziale Schranken, die dazu dienten, sich gegenüber tieferen Schichten wie Bauern, Handwerkern oder Gewerbetreibenden abzugrenzen. Nebstdem, dass Illiteraten, deren Anteil in der deutschen Bevölkerung um 1800 immer noch bei rund 75 % lag,³⁹ von vornherein nicht angespro-

34 Vgl. Hans-Josef Irmen, *Beethoven in seiner Zeit*, Zülpich 1998, S. 87–98 sowie Wilhelm Brauner, *Kaiser Josef II. bei Beethoven und Mozart*, in: *Recht als Erbe und Aufgabe. Heinz Holzauer zum 21. April 2005*, hg. von Stefan Christoph Saar, Andreas Roth und Christian Hattenhauer, Berlin 2005, S. 151–158.

35 LvBWV 2, S. 219.

36 Pietschmann, *Vokalwerke*, S. 240 f.

37 LvBWV 2, S. 216.

38 Wegeler/Ries, *Biographische Notizen*, S. 15 f.

39 Prüsener, *Lesegesellschaften*, S. 77; Rudolf Schenda, *Volk ohne Buch. Studien zur Sozialgeschichte der populären Lesestoffe 1770–1910*, Frankfurt a. M. 1970, S. 444 f.

chen waren, führte der Mitgliederbeitrag, der sich in Bonn aus vier Reichstalern (sechs Gulden) pro Jahr sowie der Pflicht zur Übernahme eines Zeitschriftenabonnements zusammensetzte, zu einer impliziten Beschränkung auf die einigermaßen wohlhabende Bevölkerung. Über die Aufnahme neuer Mitglieder entschied außerdem eine Geheimabstimmung, was eine „soziale Reputation im Umkreis des Hofes und ein privates Bildungsinteresse“⁴⁰ des Aspiranten voraussetzte. Bei den zu diesem Zweck veranlassenen anonymen Ballotierungen wurden immerhin fünf Personen abgewiesen.⁴¹ Von der Aufnahme in die Gesellschaft ausgeschlossen wurden außerdem Studenten „um ihres eigenen Vorteils willen“⁴² wie auch Frauen. Dennoch verfolgte die Gesellschaft durchaus das Ziel, die Errungenschaften der Aufklärung auch in andere Bevölkerungsschichten zu tragen, was besonders am (nie verwirklichten) Plan zur Herausgabe einer Zeitschrift zu erkennen ist, den der damalige Direktor und Universitätskurator Franz Wilhelm von Spiegel im Jahr 1789 lancierte.⁴³ Das Periodikum sollte Auszüge „aus den besseren periodischen Werken und gemeinnützigen Schriften“ enthalten, „welches in einem sehr wohlfeilen Preise auf dem Lande ausgeteilt werden könnte“, um „die Lichtstrahlen der Aufklärung auch außer unserer Vaterstadt“ zu verbreiten.⁴⁴

Über die soziale Zugehörigkeit der Mitglieder der Bonner Lesegesellschaften geben die Mitgliederlisten Aufschluss, die 1837 vom damaligen Sekretär der Gesellschaft, Karl Moritz Kneisel, zum ersten Mal publiziert wurden.⁴⁵ Sie entspricht in vielem der Zusammensetzung einer typischen Lesegesellschaft im Deutschland des 18. Jahrhunderts, auch wenn der durchreisende Wilhelm von Humboldt in einem Tagebucheintrag festhielt, die Bonner Gesellschaft sei „äusserst gemischt, so dass sogar ein Koch des Kurfürsten mit davon ist“.⁴⁶ Die Mehrheit der Mitglieder gehörte dem Bürgertum an, der Anteil des Adels betrug normalerweise höchstens ein Drittel, das in der Bonner Lesegesellschaft ziemlich genau erreicht wurde.⁴⁷ Die meisten Mitglieder waren Beamte in höfischen Diensten, dazu kam eine beachtliche Anzahl Gelehrter, insbesondere

40 Dann, *Höfische Gesellschaft*, S. 46.

41 Ruckstuhl, *Lese- und Erholungsgesellschaft Bonn*, S. 49.

42 Satzung der Lesegesellschaft in Bonn vom Dezember 1787, zit. nach Hansen, *Quellen*, Bd. 1, S. 215.

43 Max Braubach, *Ein publizistischer Plan der Bonner Lesegesellschaft aus dem Jahre 1789. Ein Beitrag zu den Anfängen politischer Meinungsbildung*, in: *Aus Geschichte und Politik. Festschrift zum 70. Geburtstag von Ludwig Bergstraesser*, hg. von Alfred Herrmann, Düsseldorf 1954, S. 21–39.

44 Protokolle der Ausschusssitzung der Bonner Lesegesellschaft vom 30. August 1789 und vom 1. September 1789, zit. nach Braubach, *Publizistischer Plan*, S. 26 f.

45 Karl Moritz Kneisel, *Namen-Verzeichniss sämmtlicher ordentlicher Mitglieder der Bonner Lese- und Erholungs-Gesellschaft von ihrer Stiftung an bis zu ihrer Semisaecularfeier, nach der Zeitfolge ihrer Aufnahme*, in: ders., *Geschichtliche Nachrichten von der Lese- und Erholungsgesellschaft in Bonn*, Bonn 1820, S. 1–20.

46 Wilhelm von Humboldt, *Tagebücher*, hg. von Albert Leitzmann (Wilhelm von Humboldts gesammelte Schriften, 14), Bd. 1: 1788–1798, Berlin 1916, S. 53 (Eintrag vom 16. Oktober 1788).

47 Dann, *Höfische Gesellschaft*, S. 45; vgl. Kneisel, *Verzeichniss*.

Universitätsprofessoren und Gymnasiallehrer.⁴⁸ Das alte Stadtbürgertum mit seinen Kaufleuten war dagegen kaum vertreten, was erneut zeigt, dass die Gesellschaft primär höfisch ausgerichtet war.⁴⁹ Im Jahr von Beethovens Abreise nach Wien 1792 waren 70 Mitglieder höhere Hofbeamte, darunter vor allem verschiedene Abgeordnete wie Geheim- und Hofräte sowie Amtsträger des Deutschen Ordens.⁵⁰ Es folgten 36 geistliche Mitglieder, 23 Gelehrte sowie 13 Angehörige des Militärs. Unter den übrigen Berufsgruppen fällt der ungewöhnlich hohe Anteil der Hofmusiker ins Auge: Vierzehn Mitglieder waren bis Ende 1792 an der Hofkapelle angestellt,⁵¹ und besonders in der Gründungsphase stellten diese eine treibende Kraft dar. Franz Ries und Nikolaus Simrock gehörten zu den dreizehn „Stiftern“⁵² und an vierzehnter und fünfzehnter Position des Mitgliederverzeichnisses folgten mit Josef Reicha und Christian Gottlob Neefe unmittelbar zwei weitere Hofmusiker. Ries, Simrock und Neefe (als Präfekt) waren bereits im Bonner Illuminatenorden *Stagira* aktiv gewesen, der als Vorgängerinstitution der Lesegesellschaft gelten kann.⁵³ Dazu kamen Sebastian Pfau, Joseph Welsch (Eintrittsjahr 1788), Maximilian Willmann, Friedrich Müller, Thomas Pokorny (1789, alle traten 1791 bzw. 1792 wieder aus), Gaudenz Heller, Andreas Bamberger, Andreas Perner, Johann Baptist Paraquin und Joseph Lux (1790), der auch als Hofschauspieler tätig war. Weitere Künste repräsentierten neben Lux der Hofschauspieler Anton Steiger und die beiden Maler Joseph Michael Laporterie und Johann Peter Beckenkamp.

Ludwig van Beethoven war nie Mitglied der Bonner Lesegesellschaft und erscheint auch nicht als Besucher in ihrem Gästebuch.⁵⁴ Ein formeller Grund bestand darin, dass er sich 1789 zusammen mit Anton Reicha und Karl von Kügelgen an der Universität immatrikulieren ließ und während dieser Zeit als Student keinen Zutritt zur Vereinigung hatte.⁵⁵ Außerdem ist anzunehmen, dass die Familie Beethoven, die zur fraglichen Zeit in finanziellen Schwierigkeiten steckte, den Jahresbeitrag nicht hätte aufbringen können, und dass ihr Sozialstatus damit wohl auch zu niedrig für eine Aufnahme in der Lesegesellschaft war. Die Familie erhielt jedoch regelmäßigen Besuch

48 Gemäß Kneisel, *Verzeichniss*.

49 Vgl. Christian Schlöder, *Bonn im 18. Jahrhundert. Die Bevölkerung einer geistlichen Residenzstadt*, Köln 2014, S. 111 f. Bis 1792, als Beethoven Bonn verließ, war der Kaufmann Hauptmann das einzige städtische Mitglied der Lesegesellschaft. Er handelte mit Spezereiwaren und „stand daher sicherlich in regem Kontakt mit Hofbediensteten“ (ebenda, S. 112).

50 Gemäß Kneisel, *Verzeichniss*. Einige der insgesamt 153 Mitglieder fallen in zwei Kategorien und wurden deshalb doppelt gezählt.

51 Auswertung gemäß Kneisel, *Verzeichniss* sowie Max Braubach, *Die Mitglieder der Hofmusik unter den vier letzten Kurfürsten von Köln*, in: *Colloquium amicorum. Joseph Schmidt-Görg zum 70. Geburtstag*, hg. von Siegfried Kross und Hans Schmidt, Bonn 1967, S. 26–63; vgl. Wolfshohl, *Lesepaten*, S. 305–307 sowie ders., *Lichtstrahlen*, S. 11.

52 Gemäß Kneisel, *Verzeichniss*.

53 Dazu Alfred Becker, *Christian Gottlob Neefe und die Bonner Illuminaten*, Bonn 1969.

54 Vgl. zu Folgendem Wolfshohl, *Lesepaten*, S. 302–317.

55 Gemäß der Satzung der Bonner Lesegesellschaft waren Studenten ausgeschlossen (Hansen, *Quellen*, Bd. 1, S. 215), vgl. Wolfshohl, *Lesepaten*, S. 303.

von ihren Mitgliedern, so von den Hofmusikern Neefe, Pokorny, Reicha, Ries, Welsch, Willmann und anderen.⁵⁶ In engerem Kontakt dürfte Beethoven besonders mit seinen beiden Mentoren Neefe und Ries, der ihn nach dem Tod der Mutter 1787 tatkräftig unterstützte,⁵⁷ gestanden haben. Durch seine Unterrichtstätigkeit knüpfte er auch Kontakte zu höhergestellten Familien, an erster Stelle zur Familie Breuning, die mehrere Mitglieder der Lesegesellschaft stellte – auch Franz Gerhard Wegeler, Eleonore von Breunings späterer Ehemann und Mitautor der *Biographischen Notizen*, trat 1790 in die Lesegesellschaft ein.⁵⁸ Über die Familie Breuning und im Umfeld des Zehrgarten-Kreises dürfte Beethoven mit vielen weiteren Personen aus der Lesegesellschaft bekannt geworden sein.⁵⁹ Einige von ihnen tauchen auch in Beethovens Stammbuch auf: Graf Ferdinand von Waldstein, der Arzt Johann Heinrich Crevelt, Johann Martin Degenhard (der Widmungsträger des Flötenduos WoO 26), Carl August Malchus und Peter Joseph Eilender, der allerdings erst 1801 in die Lesegesellschaft eintrat. Diese Verbundenheit Beethovens mit der Bonner Gruppierung zeigte sich noch im Jahr 1815, als Beethoven ihr einen Kupferstich von sich zukommen ließ und beabsichtigte, sich für ihre Portraitsammlung malen zu lassen.⁶⁰

Die Rolle der Hofmusiker in den deutschen Lesegesellschaften ist noch nie umfassend untersucht worden. Dennoch darf angenommen werden, dass ihre starke Präsenz in der Bonner Lesegesellschaft eine Ausnahme darstellt. Während man in den Geheimgesellschaften wie den Freimaurern oder den Illuminaten einige Musiker findet,⁶¹ scheint außerhalb Bonns keine Lesegesellschaft existiert zu haben, in der Berufsmusiker eine eigene Untergruppe bildeten. Eine geeignete Vergleichsstadt stellt beispielsweise Mainz dar, das viele Parallelen zu Bonn aufweist. Auch Mainz war eine kurfürstliche Residenzstadt und wurde von Friedrich Karl Joseph von Erthal seit 1780 nach den Grundsätzen des aufgeklärten Absolutismus regiert. Erthal unterhielt eine angesehene Hofkapelle und ab 1788 ein hervorragendes Nationaltheater unter der Intendanz Friedrich Karl von Dalbergs.⁶² Unter den Hofmusikern erlangten besonders Georg Anton Kreusser, Vin-

56 Vgl. Wolfshohl, *Lesepaten*, S. 305.

57 Wegeler/Ries, *Biographische Notizen*, S. 75.

58 Wolfshohl, *Lesepaten*, S. 299. Wegeler berichtet: „Die erste Bekanntschaft mit deutscher Literatur, vorzüglich mit Dichtern, so wie seine erste Bildung für das gesellschaftliche Leben erhielt Ludwig in der Mitte der Familie von Breuning in Bonn“ (Wegeler/Ries, *Biographische Notizen*, S. 9).

59 Wolfshohl, *Lesepaten*, S. 309 f.

60 Möglicherweise handelte es sich dabei um das Portrait von Ferdinand Schimon, dazu Klaus Martin Kopitz, *Das Beethoven-Portrait von Ferdinand Schimon*, in: *Beiträge zu Biographie und Schaffensprozess bei Beethoven. Rainer Cadenbach zum Gedenken*, hg. von Jürgen May (Schriften zur Beethoven-Forschung, 21), Bonn 2011, S. 73–88; vgl. Wolfshohl, *Lesepaten*, S. 304 f.

61 Siehe Hans-Josef Irmen, *Freimaurermusik*, in: MGG Online, zuerst veröffentlicht 1995, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11698>.

62 Zum Mainzer Nationaltheater siehe Austin Glatthorn, *Das Mainzer Nationaltheater und die Kaiserkrönung Leopolds II.*, in: *Mainz und sein Orchester. Stationen einer 500-jährigen Geschichte*, hg. von Ursula Kramer und Klaus Pietschmann, Mainz 2014, S. 95–118, dort weiterführende Literatur; siehe auch Klaus Pietschmann, *Zum Opernrepertoire des Mainzer Nationaltheaters*, in: *50 Jahre re-*

cenzo Righini und Franz Xaver Sterkel überregionale Bekanntheit. Zu Beginn des Jahres 1787 entstand auch hier eine kurfürstlich privilegierte Lesegesellschaft, deren soziale und inhaltliche Ausrichtung derjenigen der Bonner Institution glich, und auch sie hegte den Plan, eine Zeitschrift herauszugeben, der schließlich scheiterte.⁶³ Auch die soziale Zusammensetzung dieser Mainzer Gelehrten Gesellschaft entspricht ungefähr derjenigen der Bonner Vereinigung: Fast alle Mitglieder standen im Dienst des Kurfürsten, und der Anteil der Adelligen war mit rund der Hälfte sogar noch höher als in Bonn. Neben den höfischen Beamten gehörten der Gruppe Geistliche, Gelehrte (insbesondere Universitätsprofessoren), Diplomaten sowie zwei Kaufleute an.⁶⁴ Unter den insgesamt 196 Mitgliedern befanden im Unterschied zur Bonner Lesegesellschaft mindestens in den ersten beiden Jahren ihres Bestehens jedoch keine Hofmusiker.⁶⁵ Zwar war mit Anton August Heideloff ein Musiklehrer an der Gründung beteiligt gewesen, er übte jedoch lediglich das Amt des Provisors aus: Heideloff besorgte die Buchbestellungen und die dazugehörige Korrespondenz der Lesegesellschaft und bezog als Entgelt für seine Dienste eine Wohnung in ihrem angemieteten Gebäude und vermutlich auch ein Gehalt.⁶⁶ Er war also ein Angestellter der Gesellschaft, zählte damit nicht zu ihren ordentlichen Mitgliedern und wurde deshalb konsequenterweise in der Mitgliederliste nicht aufgeführt. Auch der Musikverleger und Hofstecher Johann Peter Schott, das Mainzer Pendant zu Nikolaus Simrock, war mindestens in ihren Anfängen kein Mitglied der Gelehrten Gesellschaft, obwohl er 1801/02 ein Ladengeschäft in ihrem Haus an der Schusterstraße 41 eröffnete.⁶⁷

gionale Musikgeschichtsforschung am Mittelrhein, hg. von Jonathan Gammert und Gundula Schütz (Mitteilungen der Arbeitsgemeinschaft für Mittelrheinische Musikgeschichte, Sonderheft), Mainz 2015, S. 78–99; zur Mainzer Hofkapelle siehe Hubert Unverricht, *Musik in Mainz im Spiegel der sächsisch-thüringischen allgemeinen Zeitschriften aus dem letzten Viertel des 18. Jahrhunderts*, in: *Mainzer Zeitschrift* 60/61 (1965–66), S. 41–50.

- 63 Zur Mainzer Gelehrten Lesegesellschaft siehe Stefan Grus, *Die frühen Mainzer Lesegesellschaften 1782–1793*, in: *Mainzer Zeitschrift* 81 (1986), S. 123–143; vgl. Barney M. Milstein, *Eight Eighteenth Century Reading Societies. A Sociological Contribution to the History of German Literature*, Bern und Frankfurt a. M. 1972, S. 52–54.
- 64 Zur soziologischen Zugehörigkeit der Mitglieder siehe Grus, *Mainzer Lesegesellschaften*, S. 130.
- 65 [o. A.], *Namen-Verzeichniß deren Tot. Tit. Herren Mitglieder der gelehrten Lesegesellschaft zu Mainz 1782 nach Ordnung des Beitrittes in die Gesellschaft im Jahr 1782*, [Mainz 1783], Exemplar der Martinus-Bibliothek Mainz (D-MZp). Im Verzeichnis werden zwei „Sänger“ erwähnt, die als Kantoren tätig waren und damit Theologen und nicht Musiker waren: „Hr. [Franz Edmund Geduld] v. Jungenfeld, Sänger zu St. Viktor, und Kap[itular]. zu St. Mauriz.“ und „Hr. [Johann Georg Joseph] von Gischet [oder Gischett oder Gished], Sänger zu St. Stephan &c.“. Die Personen wurden identifiziert gemäß [o. A.], *Kurmainzischer Hof- und Staats-Kalender auf das Jahr 1782*, Mainz 1782, S. 33, 36, 40 und 43.
- 66 Tilgner, *Lesegesellschaften*, S. 161, vgl. Peter Gradenwitz, *Literatur und Musik im geselligen Kreise. Geschmacksbildung, Gesprächsstoff und musikalische Unterhaltung in der bürgerlichen Salongesellschaft*, Stuttgart 1991, S. 43. Ein ähnliches Verwaltungsamt ohne Vollmitgliedschaft existierte beispielsweise auch in der Lesegesellschaft Trier. Es wurde vom Hofbuchbinder und Buchhändler Johann Jakob Fischer ausgefüllt (Tilgner, *Lesegesellschaften*, S. 424).
- 67 Gradenwitz, *Salongesellschaft*, S. 43 f.; Martina Wollner, *Carl Zulehner (1770–1841). Ein Musiker in Mainz*, Tutzing 2009, S. 20.

Die Situation in Trier, dem dritten rheinischen Kurfürstentum, lässt sich nur ansatzweise mit Bonn und Mainz vergleichen. Die Residenz des Kurfürsten befand sich nicht in der Stadt selbst, sondern in Ehrenbreitstein bzw. ab 1768 in Koblenz. Ein Mitgliederverzeichnis der Koblenzer Lesegesellschaft ist nicht überliefert, Hilmar Tilgner konnte aber viele der 129 Mitglieder identifizieren.⁶⁸ Darunter sind keine Hofmusiker, immerhin aber der Archivkanzlist und Kalligraph Heinrich Franz Anschütz, Sohn des Hoforganisten Franz Caspar Anschütz und Vater des Komponisten Joseph Andreas Anschütz.⁶⁹ Die Lesegesellschaft Trier, eine dem Illuminatenorden nahestehende Sozietät, bietet ein ähnliches Bild. Sie existierte von 1783 bis 1793 und bestand aus insgesamt 157 Mitgliedern.⁷⁰ Auch unter ihnen befanden sich keine Hofmusiker, aber mit Johann Friedrich Hugo von Dalberg, einem Vetter des Mainzer Intendanten, immerhin ein bekannter Pianist, Musikschriftsteller und Komponist, außerdem Illuminat und Freimaurer und „einer der engagiertesten Aufklärer der kurtrierischen Bürokratie“.⁷¹ Dalberg war hauptberuflich Domkapitular in Trier und Domherr in Worms und Speyer und also nicht von seinen Einkünften als Musiker abhängig. Zudem war er von Adel und gehörte damit nicht zur sozialen Gruppe der angestellten Musiker.

Den Sonderfall eines künstlerisch ausgerichteten Lesezirkels, der allerdings nur auf dem Papier existierte, überliefert ein Statutenentwurf der Lesegesellschaft Mannheim.⁷² Sein Verfasser Heinrich Valentin Bender, Buchhändler und Verleger, ließ 1789 diesen „Plan einer zu errichtenden Lesegesellschaft zu Mannheim“ im *Journal von und für Deutschland* abdrucken und legte ihn der kurpfälzischen Behörde vor, die ihn jedoch nicht bewilligte, auch weil der Hof bereits 1778 nach München übersiedelt war.⁷³ Darin bestimmt Bender den „Mann von Genie“ und den „Künstler“ explizit als erwünschtes Mitglied, noch vor „Gelehrten“ und „Geschäftsmännern“. Der Beamtenstand, der andernorts stark vertreten war, wird nicht erwähnt. Damit verlieh Bender der Gesellschaft ein Profil, das eine Beschäftigung mit den Schönen Künsten als

68 Tilgner, *Lesegesellschaften*, S. 336–346.

69 Ebenda, S. 343.

70 Ein Mitgliederverzeichnis ist ebenda abgedruckt, S. 413–448, siehe auch Milstein, *Reading Societies*, S. 174–178 sowie Winfried Dotzauer, *Das aufgeklärte Trier. Freimaurerlogen und Lesegesellschaften*, in: *Geschichtliche Landeskunde* 9 (1973), S. 214–277.

71 Tilgner, *Lesegesellschaften*, S. 428; zu Dalberg Günter Walz, *Die Geschichte des Theaters in Mainz. Ein Rückblick auf 2000 Jahre Bühnengeschehen*, Mainz 2004, S. 16; Michael Embach und Joscelyn Godwin, *Johann Friedrich Hugo von Dalberg (1760–1812). Schriftsteller – Musiker – Domherr*, Mainz 1998, S. 240–247.

72 Heinrich Valentin Bender, *Plan einer zu errichtenden Lesegesellschaft zu Mannheim*, in: *Journal von und für Deutschland* 6 (1789), Nr. 10, S. 348–351. Zur Mannheimer Lesegesellschaft siehe Wilhelm Kreutz, *Lesegesellschaften in Mannheim des ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhunderts*, in: *Mannheimer Geschichtsblätter*, Neue Folge 9 (2002), S. 177–191 sowie Ilse Makowski, *Emanzipation oder „Harmonie“*. Zur Geschichte der gleichnamigen Mainzer Lesegesellschaft in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, München 1988, S. 39–42.

73 Kreutz, *Lesegesellschaften*, S. 185.

wünschenswert erscheinen ließ.⁷⁴ Auch in Mannheim sollte die Aufnahme auf Mitglieder der gebildeten Schichten beschränkt werden:

Da sich Mitglieder einer Lesegesellschaft einzig mit den sanften Musen beschäftigen, an der Aufklärung und Moralität mitarbeiten, an die Beförderung der Sitten und des Geschmacks Hand anlegen, so ist es eine ausgemachte Folge, daß keine Glieder aufgenommen werden, welche sich nicht durch einen unbescholtenen Wandel, vesten Character und edle Gesinnungen auszeichnen – Junge Männer, die hier Aufnahme wünschen, müssen nebst einem guten Ruffe wenigstens in einem oder dem andern Fache höherer Wissenschaften eingeweiht seyn.

Außerdem hätte jedes Mitglied einen jährlichen Beitrag von vier Gulden entrichten und der Lesegesellschaft zusätzlich einen Diener „mit Librat und Unterhalt“ zur Verfügung stellen müssen.⁷⁵ Andere gesellschaftliche, an den Stand geknüpfte Auflagen bestanden nicht, außer dass die Aufnahme wie in anderen Gesellschaften vom positiven Entscheid der Mitgliederversammlung (Zweidrittelmehrheit) abhängig gemacht werden sollte.

Die Suche nach Hofmusikern in der Mannheimer Gesellschaft hätte sich ohnehin erübrigt, weil die meisten von ihnen mit der Hofhaltung des Kurfürsten Karl Theodor 1778 nach München umgezogen waren.⁷⁶ Die besser verdienenden Hofmusiker wie Christian Cannabich, Franz Danzi, die Gebrüder Toeschi oder Franz August Lebrun hätten es sich vielleicht leisten können, der Lesegesellschaft beizutreten, doch keiner von ihnen hätte Kenntnisse in einer höheren Wissenschaft vorweisen können, wie gefordert wurde.⁷⁷ Bei den adressierten „Männern von Genie“ und „Künstlern“ dürfte es sich demnach eher um den Typus des gebildeten Literaten oder, im Bereich der Musik, des gelehrten, häufig adeligen Künstlers, der die Musik zur moralischen Verfeine-

74 „Daß wohleingerichtete Lesegesellschaften von einem ausgebreiteten Nutzen sind, beweisen die herrlichen Früchte, die in vielen Städten unseres Deutschen Vaterlandes durch dieselbe gedeihen [...]. Der Mann von Genie hat hier seinen Wirkungskreis, und der schüchterne Musensohn tritt an der Hand biderer Männer geleitet auf Bahnen, wohin er sich niemahls würde gewagt haben. Leichter wird der Ideengang des Gelehrten in Lesegesellschaften – erquickender und holder strömt dem Künstler die Ruhe entgegen – und wonnevoller sind dem Geschäftsmann die Augenblicke, die ihm zu seiner Erholung gegönnt sind [...]. Häufig trafen Gelehrte und Künstler bey mir ein, und suchten da eine Lesegesellschaft, wo nur eine Lesebibliothek angelegt war [...]“ (Bender, *Plan*, S. 348).

75 Ebenda, S. 349.

76 In München wurde die Errichtung eines Lesekabinetts 1776 abgelehnt, 1785 wurden Lesegesellschaften im Zuge der Illuminatenverfolgung verboten (Dieter Breuer, *Aufgeklärte Sozietäten im katholischen Deutschland des 18. Jahrhunderts*, in: *Europäische Sozietätsbewegung und demokratische Tradition. Die europäischen Akademien der Frühen Neuzeit zwischen Frührenaissance und Spätaufklärung*, hg. von Klaus Garber, Heinz Wisman und Winfried Siebers, Tübingen 1996, Bd. 2, S. 1633).

77 Zu Einkommen und Sozialstatus der Mannheimer Hofmusiker siehe Gabriele Busch-Salmen, „... Auch unter dem Tuche die feinsten Wohnungen.“ *Neue Dokumente zu Sozialstatus und Wohnsituation der Mannheimer Hofmusiker*, in: *Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors*, hg. von Ludwig Finscher, Mannheim 1992, S. 21–35.

rung betrieb, gehandelt haben. Diesem Profil hätten beispielsweise der Intendant des Mannheimer Nationaltheaters Wolfgang Heribert von Dalberg, der Bruder des Trierer Musikgelehrten, oder der studierte Theologe und Jurist Abbé Vogler, der in Mannheim als zweiter Kapellmeister angestellt gewesen war, entsprochen. Hofmusiker ohne höhere Bildung wie Ries, Simrock oder Reicha in Bonn waren nicht mitgemeint. Einzig Neefe hätte als ausgebildeter Jurist als Gelehrter gelten können, auch wenn er mittlerweile nicht mehr auf diesem Gebiet tätig war. Gerade der Statutenentwurf aus Mannheim zeigt somit, dass die Rolle der Hofmusiker in der Bonner Lesegesellschaft wohl eine singuläre war.

„Stufenweise Fortgänge“ und „Nüancen der Leidenschaften“ Musikästhetik in Bonn

Das Ausmaß und die Tiefe der theoretischen Beschäftigung mit den Künsten innerhalb der Bonner Lesegesellschaft kann immerhin ansatzweise erschlossen werden. Ein im Jahr 1814 erstelltes Inventar über die erworbenen Bücher und Zeitschriften verzeichnet zwar nur wenige ästhetische Abhandlungen.⁷⁸ Darunter sind aber gleich mehrere, die einerseits vor Beethovens Abreise im Jahr 1792 erschienen sind und andererseits die Musik mindestens teilweise thematisieren: eine Übersetzung von Aufsätzen des schottischen Philosophen James Beattie,⁷⁹ der sich im darin enthaltenen *Essay on Poetry and Music* (1762) mit der Frage auseinandersetzt, ob Musik eine imitative Kunst sei,⁸⁰ weiter die *Carlsruher Beyträge zu den schönen Wissenschaften*,⁸¹ Sulzers *Allgemeine Theorie der schönen Künste*,⁸² die *Frankfurter Dramaturgischen Blätter*,⁸³ Heinrich Philipp Böblers *Musikalische Real-Zeitung*⁸⁴ sowie Johann Friedrich Reichardts *Musikalisches Kunstmagazin*.⁸⁵

78 [Lesegesellschaft Bonn], *Alphabetisches und vollständiges Verzeichnis über im Jahre 1814 im Lesekabinet zu Bonn befindlichen und revidirten Bücher*, Manuskript, D-BNsa, SN 109, 4. Herzlichen Dank an Alexander Wolfshohl (Bonn) sowie Dr. Julia Ronge und Stefanie Kuban (Beethoven-Haus Bonn) für die Hilfe bei der diesbezüglichen Recherche.

79 Jakob [sic] Beattie, *Neue philosophische Versuche. Aus dem Englischen übersezt. Mit einer Vorrede vom Herrn Professor Meiners*, Bd. 1–2, Frankfurt 1779–1780.

80 Dazu Anselm Gerhard, *London und der Klassizismus in der Musik. Die Idee der „absoluten Musik“ und Muzio Clementis Klavierwerk*, Stuttgart 2002, S. 81–87.

81 *Carlsruher Beyträge zu den schönen Wissenschaften*, hg. von Friedrich Valentin Molter, Bd. 1–3, Karlsruhe 1760–1765 [im Inventar: „1763“].

82 Johann George Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden Artickeln abgehandelt*, Leipzig 1785 [recte 1786?], Nachträge Leipzig 1793.

83 *Dramaturgische Blätter*, hg. von Aloys Wilhelm Schreiber, Bd. 1–2, Frankfurt a. M. 1788–1789.

84 *Musikalische Real-Zeitung – Anthologie für Kenner und Liebhaber der Tonkunst*, hg. von Heinrich Philipp Böbler, Bd. 1–3, Speyer 1788–1790.

85 *Musikalisches Kunstmagazin*, hg. von Johann Friedrich Reichardt, Berlin 1782.

Ein differenzierteres Bild der in Bonn aktuellen musikalischen und ästhetischen Fragen bietet die lokale Zeitschrift *Beiträge zur Ausbreitung nützlicher Kenntnisse*,⁸⁶ welche zwischen 1784 und 1785 von „einer Gesellschaft Litteraturfreunde“⁸⁷ veröffentlicht wurde. Dahinter verbarg sich im Wesentlichen der Bonner Illuminatenorden Stagira, der als Vorgängerinstitution der Lesegesellschaft gilt, und dem neben dem Vorsitzenden Christian Gottlob Neefe mit Nikolaus Simrock und Franz Ries zwei weitere Hofmusiker angehörten. Das Blatt, von dem lediglich ein Jahrgang erschien, thematisierte moralische, medizinische, lebenspraktische und literarische Belange in ähnlicher Art und Weise wie andere zeitgenössische Aufklärungsperiodika, wobei sich besonders Neefe als aktiver Autor hervortat. Untypischerweise wurden jedoch auch Beiträge über Musik abgedruckt, von denen mindestens zwei aus Neefes Feder stammen:

- Christian Gottlob Neefe: *Ueber das Karackteristische oder über die Sprache der Instrumentalmusick* (S. 33–37)⁸⁸
- *Von der Aehnlichkeit der Musik und Malerey, aus Avisons Versuch* (S. 161–167)
- *Genie aus Rousseaus Musik-Wörterbuche, nebst Anmerkung* (S. 169–171)
- *Genie aus Sulzers Theorie* (S. 172–183)
- *Der Dichter und Barde bei Max Franz Xaviers Coadjutorwahl* (S. 257–264)
- Hauptmann [Ferdinand] d’Anthoin: *Wie muß die Kirchenmusik beschaffen seyn, wenn sie zur Andacht erheben soll?* (S. 295–301, S. 318–334, S. 337–340 und S. 345–352)
- Christian Gottlob Neefe: *Ueber die Erfordernisse eines Musikdirektors* (S. 313–317)
- *Text zur Kirchenmusik für die deutsche Kirchenmusik für die deutsche Kirchengemeinde, im deutschen heiligen Gesang nach dem Beyspiel der ersten und ältern Zeiten der Christenheit* (S. 358–367) [Veränderte Version von Johann Franz Seraph Kohlbrenners Dichtungen zu einer deutschen Singmesse]⁸⁹.

In Neefes Selbstkompilation *Dilettanterien*⁹⁰ erschienen von ihm neben anderen, moralisch-literarischen Erzeugnissen außerdem folgende musikalische Artikel:

- *Ueber Benda’s Medea und Ariadne* (S. 111–115)
- *Gespräch zwischen einem Kantor und Organist* (S. 116–122)
- *Gespräch zwischen zwei Heidelbergischen Studenten in Mannheim* (S. 123–128)
- *Ueber das Charakteristische der Instrumentalmusik* (S. 129–133, leicht überarbeitet)
- *Ueber die Eigenschaften eines Musikdirektors bei einem teutschen Theater* (S. 137–141, leicht überarbeitet).

86 [o. A.], *Beiträge zur Ausbreitung nützlicher Kenntnisse*, Bonn 1784–1785.

87 [o. A.], *Zuerst ein Wort an’s Publikum*, in: *Beiträge zur Ausbreitung nützlicher Kenntnisse* 1 (1784), S. 3.

88 Eine Transkription des Textes befindet sich im Anhang.

89 Siehe dazu McGrann, *Hintergrund zu Beethovens Messen*, S. 122–127.

90 Christian Gottlob Neefe, *Dilettanterien*. Weitere Texte Neefes in anderen Magazinen, darunter in *Cramers Magazin der Musik*, hat Rainer Cadenbach besprochen (ders., *Neefe als Literat*, in: *Christian Gottlob Neefe. Eine eigenständige Künstlerpersönlichkeit*, hg. von Helmut Loos, Chemnitz 1999, S. 151–168).

Neefe behandelte in seinen Texten vorrangig musikpraktische und ästhetische Fragen ohne auf einzelne Komponisten einzugehen. Eine Ausnahme bildet der Aufsatz *Ueber das Karackteristische oder über die Sprache der Instrumentalmusick* vom 3. Mai 1784 (→ Anhang),⁹¹ der zeigt, dass Neefe sich offensichtlich für den Stellenwert der Musik im ästhetischen System der Künste interessierte. Ausgehend von der Frage, ob es möglich sei, „gewisse Karacktere, Gemälde von Leidenschaften, und sogar von manchen phisischen Erscheinungen auf einem einzigen Instrumente darzustellen“, bestimmte Neefe darin Joseph Haydn (neben Carl Philipp Emanuel Bach) zum wichtigsten Vertreter einer „charakteristischen Instrumentalmusik“:

Der große Joseph Haiden ein Genius, der nicht nur auf seine Zeitgenossen Sensation macht, sondern sie auch noch auf die musikalische Nachwelt machen wird, hat uns in seinen mehrstimmigen Instrumentalkompositionen Meisterstücke von beredter ausdrückender Musick geliefert und gezeigt, wie weit es ein Mann darinnen bringen, wie gewaltig und wie verständlich er auf seine Zuhörer wirken könne, wenn ihm Kopf und Herz auf dem rechten Flecke stehen, und seine Zuhörer nicht unter das *Pecus Campi* gehören. Jede seiner kleinsten Noten ist bedeutungsvoll.⁹²

Schnell wird klar, dass Neefe sich mit diesem bemerkenswerten Text an der vielleicht wichtigsten musikästhetischen Debatte des 18. Jahrhunderts beteiligte: Kann Instrumentalmusik überhaupt bedeutsam sein, auf welche Weise erlangt sie ihre Bedeutung, und wie hebt sie sich von nichtssagendem „leerem Klingklang“ ab? Neefe folgt in der Beantwortung dieser Frage ausdrücklich dem Artikel „Instrumentalmusik“ aus Johann Georg Sulzers *Allgemeiner Theorie der Schönen Künste*.⁹³ Wie schon Sulzer, den er als „eine[n] der größten Philosophen, und vielleicht de[n] größte[n] Aesthetiker unserer Zeit“ bezeichnete, erklärte auch Neefe den Ausdruck von Leidenschaften zur Aufgabe der Instrumentalmusik. Das hauptsächliche Gütekriterium stellt dabei die „Evidenz“ dar, also die Eindeutigkeit der Darstellung dieser Leidenschaften, die Haydn laut Neefe am besten von allen zeitgenössischen Komponisten geglückt sei. Diese Evidenz erlangt die Musik einerseits durch ihre Ähnlichkeit zur Sprache: Instrumentalmusik ist demnach genau dann bedeutend, wenn sie sprachanalogen Gesetzen gehorcht und also „beredt“

91 Neefe, *Ueber das Karackteristische*.

92 Ebenda, S. 35. In der Version der *Dilettanterien* ergänzte der Autor: „Mozart, Kozeluch, Kraus, Pleyl, Reicha und Rosetti gehen ihm zur Seite, oder folgen rühmlich seinen Fußstapfen“ (Neefe, *Dilettanterien*, S. 129–133).

93 [Johann George Sulzer], *Instrumentalmusik*, in: ders., *Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden Artickeln abgehandelt*, Bd. 1: Leipzig 1771, S. 559 f.; zur Frage der Autorschaft der Musikartikel und ihrer ästhetischen Einordnung siehe Anselm Gerhard, „Man hat noch kein System von der Theorie der Musik“. Die Bedeutung von Johann George Sulzers „Allgemeiner Theorie der Schönen Künste“ für die Musikästhetik des ausgehenden 18. Jahrhunderts, in: *Schweizer im Berlin des 18. Jahrhunderts*, hg. von Martin Fontius und Helmut Holzhey, Berlin 1996, S. 341–353.

ist. Mit dieser impliziten Einordnung der Musik unter die „redenden Künste“ bediente sich Neefe eines wirkmächtigen ästhetischen Konzepts,⁹⁴ dem wenige Jahre später auch der Bonner Ästhetikprofessor Eulogius Schneider folgen sollte.⁹⁵ Andererseits beruft sich Neefe mit dem Evidenzbegriff gleichzeitig auf das Prinzip der Ideenverbindung, das auf der Ästhetik des britischen Empirismus fußt: Sich evident auszudrücken heißt dann, nicht starre psychologische Typen von Leidenschaften darzustellen, sondern ihre Übergänge fließend und nuanciert, d. h. organisch und damit „naturgetreu“ zu gestalten:

Allein man drückt [die Leidenschaften] immer nur in ihrer völligen letzten Aeußerung aus, und detaillirt sie nicht nach ihren ersten Keimen und stufenweisen Fortgängen. Am wenigsten beobachtet man die Nüancen derselben, oder die Punkte, wo eine Leidenschaft in die andere übergeht; man macht dadurch Sprünge die der Natur in allen Dingen entgegen sind.⁹⁶

Für Neefe war es in erster Linie Haydn, der solche „stufenweisen Übergänge“ und „Nüancen“ der Leidenschaften am überzeugendsten komponiert hatte und damit den Geboten der Beredsamkeit und der Evidenz in idealer Weise Rechnung getragen hatte. Als aktiver Komponist muss Neefe dabei auch das technische Moment von Haydns kunstvoller motivisch-thematischer Arbeit im Blick gehabt haben, die einer inhärenten musikalischen Logik zu gehorchen scheint. Damit berührt seine Abhandlung auch den Gedanken einer autonomen Funktionsweise der Musik, wie sie bei den in Bonn gelesenen Charles Avison und Henry Home Lord Kames oder auch bei Adam Smith anklingt (→ Kap. 4).⁹⁷ Die Frage, ob und wie eingehend Neefe auch mit Beethoven über solche Belange gesprochen hat, lässt sich allerdings nicht mehr klären.

Bartholomäus Fischenich und die institutionalisierte Begabtenförderung am Bonner Hof

Der Musik kam am Hof des musikliebenden Maximilian Franz unter den Künsten wohl der erste Rang zu. Davon zeugen (neben den Musikinstitutionen des Hofes selbst) sowohl der hohe Anteil der Hofmusiker in der Lesegesellschaft als auch die

94 Dazu überblicksmäßig Corinna Caduff, *Die Literarisierung von Musik und bildender Kunst um 1800*, München 2003, S. 41–50; vgl. Gerhard, *London und der Klassizismus*, S. 84 f.

95 Eulogius Schneider, *Die ersten Grundsätze der schönen Künste*, Bonn 1790, Bd. 1, S. 13 f.

96 Neefe, *Ueber das Karackteristische*, S. 35.

97 Siehe dazu Gerhard, *London und der Klassizismus*, S. 79–121; zu Adam Smith: *Willhelm Seidel, Zwischen Immanuel Kant und der musikalischen Klassik. Die Ästhetik des musikalischen Kunstwerks um 1800*, in: *Das musikalische Kunstwerk. Geschichte – Ästhetik – Theorie. Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag*, hg. von Herrmann Danuser, Helga de la Motte-Haber, Silke Leopold und Norbert Miller, Laaber 1988, S. 67–84; vgl. aber Richard Klein, *Musikphilosophie zur Einführung*, Hamburg 2014, S. 36–48.

Musikartikel in den *Beiträgen zur Ausbreitung nützlicher Kenntnisse*. Besonders letztere verraten ein beachtliches Bedürfnis, die Musik theoretisch zu fundieren, während andere Künste innerhalb der Zeitschrift kaum zur Sprache kamen. Im Gegensatz dazu ist an der 1786 gegründeten Bonner Universität allerdings keine vertiefte Auseinandersetzung mit musikalischen Fragen nachzuweisen. Auch als im Jahr 1789 ein Lehrstuhl für Schöne Künste eingerichtet und mit dem Theologen und Philosophen Eulogius Schneider besetzt wurde, stand nicht die Musik im Zentrum des Interesses, sondern die Literatur, wie dessen Lehrwerk *Die ersten Grundsätze der schönen Künste* (1790) zeigt.⁹⁸ Dennoch behielt die Musik ihren wichtigen Stellenwert im Bonner Aufklärungsdiskurs, der sich durchaus auch auf den universitären Kontext erstreckte. Davon zeugt ein Briefkonvolut des jungen Rechtsprofessors Fischenich an Friedrich und Charlotte Schiller in Jena. Im Schreiben an die Ehefrau präsentierte Fischenich Beethoven als aufstrebenden jungen Komponisten mit hohen künstlerischen Ambitionen, der dem Kurfürsten so förderungswürdig erschien, dass er ihn von Joseph Haydn weiter ausbilden ließ. Zum Beweis legte Fischenich eine Abschrift von Beethovens Lied *Feuerfarb' bei*, das später als Op. 52,2 publiziert wurde, und verfasste dazu folgenden Kommentar:

Ich lege Ihnen eine Composition der Feuerfarbe bei, und wünschte ihr Urtheil darüber zu vernehmen. Sie ist von einem hiesigen jungen Mann, dessen musikalische Talente allgemein angerühmt werden, und den nun der Kurfürst nach Wien zu Haidn geschickt hat. Er wird Schillers Freude und zwar jede Strophe bearbeiten. Ich erwarte etwas vollkommenes, denn so viel ich ihn kenne, ist er ganz für das Große und Erhabene. Haidn hat hieher berichtet, er würde ihm große Opern aufgeben, und bald aufhören müssen zu komponieren. Sonst giebt er sich nicht mit solchen Kleinigkeiten wie die Beilage ist, ab, die er nur auf Ersuchen einer Dame verfertigt hat.⁹⁹

Auch Fischenich selbst hatte zu den Geförderten des Kurfürsten gehört. Am 2. August 1768 in Bonn geboren, besuchte er ab 1778 die Gymnasien in Bonn und Köln.¹⁰⁰ Ab 1785 studierte er Philosophie an der Universität Köln und erlangte 1786 den *Magister artium*. 1787 kehrte er nach Bonn zurück, studierte bis 1789 Jura an der dortigen neu errichteten Universität und wurde anschließend zum Schöffen am Hohen Weltlichen

98 Schneider, *Schöne Künste*.

99 Fischenich an Charlotte Schiller, 26. Januar 1793 (NA 34 II, S. 379).

100 Zu Fischenich: Johann Heinrich Hennes, *Andenken an Bartholomäus Fischenich. Meist aus Briefen Friedrichs von Schiller und Charlottens von Schiller*, Stuttgart 1841; ders., *Fischenich und Charlotte von Schiller. Aus ihren Briefen und anderen Aufzeichnungen*, Frankfurt a. M. 1875; Max Braubach, *Die erste Bonner Hochschule. Maxische Akademie und kurfürstliche Universität 1774/77 bis 1798*, Bonn 1966; ders., *Rheinische Aufklärung. Neue Funde zur Geschichte der ersten Bonner Universität*, in: *Annalen des Historischen Vereins für den Niederrhein* 149/150 (1950/51), S. 74–180 (Teil 1) und 151/152 (1952), S. 257–346 (Teil 2), hier Teil 1, S. 154–180; Ulrike Teschner, *Bartholomäus Fischenich. Ein rheinischer Philosoph und Jurist der Aufklärungszeit*, Bonn 1968, dort weitere Literatur.

Gericht ernannt. Im Jahr 1791 berief ihn der Universitätskurator Franz Wilhelm von Spiegel zum Desenberg im Auftrag des Kurfürsten, unter der Auflage eines noch zu absolvierenden Studienaufenthalts in Jena und Leipzig, auf den Lehrstuhl für Naturrecht, Völkerrecht und Strafrecht an der Universität Bonn. Nach Studien bei den Kant-Exegeten Karl Leonhard Reinhold und Gottlieb Hufeland sowie intensivem privatem Austausch mit Friedrich Schiller in dessen Tischgesellschaft kehrte er 1792 nach Bonn zurück, trat die Professur erfolgreich an und wurde zum Hofrat ernannt. In dieser Zeit gehörte er zum Kreis um Babette Koch, der sich im Gasthaus Zehrgarten versammelte, wo er wohl auch auf Beethoven traf.¹⁰¹ Die folgenden Revolutionskriege bremsen Fischenichs Laufbahn erheblich. Nachdem Bonn im Oktober 1794 von den französischen Truppen besetzt worden war, wurde er zunächst in die Administration des neu eingerichteten Kantons Rheinbach verpflichtet, wechselte 1795 an das Kölner Obertribunal und erhielt 1797 – als ehemaliger Hofrat – im Zuge der Restitutionen der vorfranzösischen Verwaltungsorgane ein Amt in der Bezirksregierung. Nachdem er sich offen gegen die Schaffung der cisrhenanischen Republik ausgesprochen hatte, wurde er abgesetzt. Außerdem verlor er seine Professorenstelle, weil er zusammen mit einigen Kollegen den verlangten Treueeid auf die Französische Republik verweigerte, was schließlich zur Aufhebung der Bonner Universität führte. Nach einem Intermezzo als Direktor und Lehrer an der nur kurz bestehenden Bonner Zentralschule (1800–1802) war Fischenich Ankläger in Bonn und ab 1811 Präsident des Tribunalgerichts in Aachen, stets um eine neue Professur bemüht, die sich bietenden Möglichkeiten aber nicht nutzend. Als das Rheinland 1814 an das Königreich Preußen fiel, machte er eine Karriere in dessen Justizbehörden und stieg zum Staatsrat auf. Am 4. Juni 1831 verstarb Fischenich in Berlin.

Universitäre Nachwuchsförderung im Zeichen der höfischen Aufklärung

Die Bonner Universität hatte eine große Bedeutung für die Repräsentation des aufgeklärten Kurstaats und war entsprechend eng an den Hof geknüpft.¹⁰² Das Amt des Kurators übte der Hofkammerpräsident und Hofakademierat Franz Wilhelm von Spiegel zum Desenberg aus, der die Hochschule in Zusammenarbeit mit dem jeweiligen Rektor und den Dekanen leitete.¹⁰³ In dieser Funktion war er direkt dem Kurfürsten unterstellt, der seinerseits den Titel des Universitätskanzlers trug, und war –

101 Wolfshohl, *Lichtstrahlen*, S. 18 f.

102 Dazu Braubach, *Hochschule*, S. 43–84; Braubach, *Rheinische Aufklärung*; vgl. Brandenburg, *Politische Erfahrungen*, S. 11–34 sowie Wolfshohl, *Lichtstrahlen*, S. 7 f.

103 Zu Spiegel: Max Braubach, *Die Lebenschronik des Freiherrn Franz Wilhelm von Spiegel zum Desenberg. Zugleich ein Beitrag zur Geschichte der Aufklärung in Rheinland-Westfalen*, Münster 1852; Braubach, *Hochschule*.

in steter Rücksprache mit dem Landesherrn – für die Rekrutierung der Professoren zuständig. Damit fungierte er als Verbindungsglied zwischen Hof und Lehrbetrieb und hatte einen maßgeblichen Einfluss auf die ideologische Ausrichtung der Institution. Unter seiner Führung profilierte sich die Universität schnell als aufklärerisch und setzte damit einen Gegenpol zur konservativen Kölner Universität, was mehrere Konflikte provozierte.¹⁰⁴ Spiegel rühmte sich, Professoren zu finden, „die mit der Zeit fortzuschreiten im Stande waren“, was beispielsweise bedeutete, dass er den freigeistigen Eulogius Schneider trotz Einwänden des Kurfürsten auf den neu geschaffenen Ästhetik-Lehrstuhl berufen konnte.¹⁰⁵ Den Reformwillen Spiegels und des Kurfürsten bekam um 1790 besonders die juristische Fakultät zu spüren, was vermutlich mit dem aufkommenden Kantianismus zusammenhing (dazu unten): Während die Juristen Joseph Vitalian Lomberg, Hubert Brewer und Gottfried Moll aus ihrem Amt entlassen (Lomberg) bzw. entmachtet (Brewer, Moll) wurden, erhielt im Gegenzug Johann Jakob Schmitz, der in Göttingen studiert hatte, die Professur für Staatsrecht, und den jungen Bonner Absolventen Reiner Stupp und Bartholomäus Fischenich wurde je ein Lehrstuhl zugesichert unter der Auflage, ihre Studien außerhalb Bonns zu vervollkommen.¹⁰⁶ Zu diesem Zweck wurden sie an zwei der progressivsten Universitäten im deutschen Raum entsandt: Stupp sollte ein Jahr an der Universität Göttingen beim bekannten Privatrechtler Gustav von Hugo studieren, während sich Fischenich in Leipzig und an der Universität Jena, die sich durch die Philosophen Karl Leonhard Reinhold und Carl Christian Erhard Schmid sowie den Juristen Gottlieb Hufeland zu einem Zentrum der Kant-Exegese entwickelt hatte, weiterbilden sollte.¹⁰⁷ Wie später Beethoven bei Haydn sollten auch Fischenich und Stupp, ebenso ausgestattet mit ei-

104 Braubach, *Rheinische Aufklärung*, Bd. 1, S. 102–120 sowie Bd. 2, S. 323–336.

105 Braubach, *Lebenschronik*, S. 218.

106 Braubach, *Hochschule*, S. 120–167; vgl. Teschner, *Fischenich*, S. 31 f.

107 Siehe Lutz-Henning Pietsch, *Topik der Kritik. Die Auseinandersetzung um die Kantische Philosophie (1781–1788) und ihre Metaphern*, Berlin 2010, besonders S. 48–73 und S. 101–107. Zur deutschen Universitätslandschaft und den Reformbestrebungen im ausgehenden 18. Jahrhundert siehe exemplarisch Notker Hammerstein, *Die deutsche Universitätslandschaft im ausgehenden 18. Jahrhundert*, in: *Die Universität Jena. Tradition und Innovation um 1800*, hg. von Gerhard Müller, Klaus Ries und Paul Ziche, Stuttgart 2001, S. 13–25 und weitere Beiträge in diesem Band. Der Kontakt zu Göttingen ist mit Sicherheit auf Spiegel selbst zurückzuführen, der dort bei Johann Stephan Pütter und August Ludwig Schlözer studiert hatte. Auch die Kontakte nach Jena wurden von Spiegel initiiert. Aus einem Brief vom Herbst 1790 ist zu ersehen, dass Reinhold beabsichtigte, Spiegel seine *Beiträge zur Berichtigung bisheriger Mißverständnisse der Philosophen (1790)* zu widmen (Braubach, *Rheinische Aufklärung*, Bd. 1, S. 156 f.). Fischenich berichtete Spiegel außerdem von der Wertschätzung, die Reinhold dem Kurator entgegenbrachte: „Reinhold kann es sich kaum erklären, wie Euer Excellenz bei dem Heterogenen Ihrer Geschäfte noch immer so ganz Gefühl für Wissenschaften sein können, und er zergliedert mit Enthusiasmus die Schönheiten Ihrer ihm durch die Berliner Monatsschrift bekanntgewordenen Geistesprodukte“ (ebenda, S. 160).

nem kurfürstlichen Stipendium,¹⁰⁸ bei den Besten ihres Fachs lernen, um später ein verantwortungsvolles Amt am Bonner Hof übernehmen zu können.¹⁰⁹

Auch die medizinische Fakultät sandte Absolventen mit der Aussicht auf professorale Ehren in umliegende Universitätsstädte: Beethovens Jugendfreund Franz Gerhard Wegeler lernte 1787 für zwei Jahre in Wien, bevor er als Professor für Geburtshilfe und gerichtliche Medizin nach Bonn zurückkehrte.¹¹⁰ Der Bonner Abgänger Johann Adam Kracht sollte nach Absolvierung zweier Lehrjahre in Würzburg und Wien den Lehrstuhl für Chemie erhalten. Als Kracht kurz vor dem Abschluss seiner Studien 1791 in Wien verstarb, ausersah Spiegel Ferdinand Wurzer für dieses Amt, der sich zunächst ebenfalls bei einer angesehenen Fachkraft, nämlich bei Lorenz von Crell in Helmstedt, weiterbilden musste.¹¹¹

Neben Wegeler profitierten auch weitere Personen aus Beethovens Umfeld von ähnlichen Stipendien. Severin Anton Averdonk, der Textdichter von Beethovens *Kantate auf den Tod Kaiser Josephs II.* WoO 87, sollte auf Kosten der Universität beim renommierten Philologen Christian Gottlob Heyne in Göttingen studieren und danach am Gymnasium lehren, was aber aus unbekanntem Gründen nicht geschah.¹¹² Den jungen Malerbrüdern Gerhard und Karl von Kügelgen, die sich beide ebenfalls in den Kreisen der Familie Breuning und des Zehrgartens bewegten, sprach Maximilian Franz 1791 jährlich 200 Dukaten zu, um sich in Rom ausbilden zu lassen.¹¹³ Gerhard

108 Die beiden Juristen bezogen bereits beim Reiseantritt ein Gehalt (Braubach, *Hochschule*, S. 158), während Beethoven mindestens bis 1794 Zahlungen des Hofes empfing (Ronge, *Lehrzeit*, S. 58–62).

109 Göttingen, Jena und Wien waren beliebte Ziele der Bonner Studierenden, siehe hierzu das Studentenverzeichnis bei Braubach, *Hochschule*, S. 327–378. So studierten auch die Gebrüder Breuning in Göttingen (Christoph, Stephan), Jena (Christoph) und Wien (Lorenz) (ebenda, S. 336; vgl. Martella Gutiérrez-Denhoff, *Neue Mosaiksteine im Bild der Familie von Breuning. Ein Beitrag zum geistig-sozialen Umfeld des heranwachsenden Beethoven in Bonn*, in: *Musikalische Quellen. Quellen zur Musikgeschichte. Festschrift für Martin Staehelin zum 65. Geburtstag*, hg. von Ulrich Konrad, Göttingen 2002, S. 345–361). Auch die Zwillinge Anton Kaspar und Kaspar Anton von Mastiaux waren Göttinger Absolventen (Braubach, *Hochschule*, S. 358 f.). Im Matrikelverzeichnis der Universität Jena befinden sich – neben Christoph von Breuning – mit Wilhelm Kruse, Johann Joseph Pfeiffer, Hermann Schugt, Caspar Joseph Floret und Josephus Rive weitere ehemalige Studenten der Bonner Universität. Herzlichen Dank an Dr. Joachim Ott (Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek) für diese Auskunft.

110 Braubach, *Hochschule*, S. 181.

111 Braubach, *Rheinische Aufklärung*, Bd. 2, S. 306–308. Wurzer war zuvor in Heidelberg, Würzburg, Göttingen und Wien ausgebildet worden (Edith Ennen, *Die kurkölnische Haupt- und Residenzstadt in einem Jahrhundert der friedlichen und glanzvollen Entwicklung*, in: *Bonn als kurkölnische Haupt- und Residenzstadt*, hg. von Dietrich Höroldt (Geschichte der Stadt Bonn, 4), S. 313).

112 Braubach, *Hochschule*, S. 234.

113 Bereits TDR 1, S. 288, weist auf diese Parallele hin. Zu den Gebrüdern Kügelgen: Friedrich Christian August Hasse, *Das Leben Gerhards von Kügelgen*, Leipzig 1824, besonders S. 41–48; Dorothee von Hellermann, *Gerhard von Kügelgen. Das zeichnerische und malerische Werk*, Berlin 2001. Die Brüder bewegten sich im Umfeld der Familie Breuning und des Zehrgartens und verewigten sich im Stammbuch der Babette Koch (Braubach, *Stammbücher*, S. 58 f. sowie S. 63). Gerhard von Kügelgen portraitierte mehrfach die Mitglieder der Familie Breuning. Beethoven ließ sich zusammen

hatte aus diesem Anlass Portraits ihrer Gönner angefertigt. Neben dem Kurfürsten Maximilian Franz zeigen sie, nun wenig überraschend, einerseits den Universitätskurator und Kunstliebhaber Spiegel und andererseits den Grafen Ferdinand von Waldstein,¹¹⁴ der offenbar nicht nur bei Beethoven, sondern auch hier vermittelnd gewirkt hatte. Die Bande nach Rom hatte wohl wiederum Spiegel geknüpft, der sich im Zuge seiner Ausbildung zum Domherr rund ein Jahr in Rom aufgehalten hatte, sich dort in Malerkreisen bewegt hatte und dabei u. a. mit Anton Raphael Mengs oder dem Porträtmaler Anton von Maron verkehrt war, der möglicherweise als Lehrer für die Zwillinge vorgesehen war.¹¹⁵ An Spiegel, dem in seiner Funktion als Hofkammerpräsident auch die Verwaltung der Finanzen oblag, sind denn auch die Briefe gerichtet, die Karl aus Rom zur Dokumentation ihrer Fortschritte sandte.¹¹⁶ Weiter trug Spiegel die Förderstrategie des Hofes wohl auch in die Lesegesellschaft, der er wie Waldstein angehörte. So beschloss ihr Ausschuss im Jahr 1791, „zur Ermunterung dieser hoffnungsvollen Landeskinder“ je ein Bild der Brüder anzukaufen:

Es fanden sich zwei Noten vor, durch welche man bittet, den Kunstfleiß der zwei jungen H. Kügelgen dadurch zu ermuntern und zu unterstützen, daß die Gesellschaft die in ihren Zimmern aufgestellte Malereien käuflich an sich bringe.¹¹⁷

Ein ähnlicher wohltätiger Akt des Lesezirkels war zuvor bereits Averdonk und Beethoven zugute gekommen, als sie im Jahr 1790 den Auftrag zur oben erwähnten Trauerkantate für den verstorbenen Kaiser Joseph II. erhalten hatten.

Von der systematischen Ausbildung des eigenen – akademischen und künstlerischen – Nachwuchses scheint sich der Kurfürst einerseits eine Einsparung von Gehaltskosten und andererseits eine enge Bindung der Kandidaten an den Hofstaat erhofft zu haben, was (im Falle der Universitätsprofessoren) mit einer gewisse Kontrolle über deren Lehrtätigkeit einherging. Es sollten – so der Kurfürst an Spiegel – nicht noch mehr „[Eulogii] Schneidere aus der Fremde mit großen Kosten herbeikommen“,¹¹⁸ die politische Skandale provozierten – Schneider hatte öffentlich gegen das Verkaufsverbot seines *Katechetischen Unterrichts* protestiert, war daraufhin entlassen worden und hatte sich in Straßburg den Jakobinern angeschlossen, was im Kurstaat für einigen Wir-

mit Karl von Kügelgen und Anton Reicha immatrikulieren (Braubach, *Hochschule*, S. 245f.) und fragte noch in Wien im Jahr 1825 den Fagottisten August Mittag nach Gerhard von Kügelgen (BKH 9, S. 140).

114 Die Portraits von Spiegel und Waldstein sind verschollen (Hellermann, *Gerhard von Kügelgen*, S. 154), werden aber bezeugt von Hasse, *Gerhard von Kügelgen*, S. 47; vgl. Braubach, *Stammbücher*, S. 150.

115 Braubach, *Lebenschronik*, S. 176–183; ders., *Briefe der Malerbrüder Kügelgen an den Bonner Kurator v. Spiegel (1792–1795)*, in: *Rheinische Vierteljahrsblätter* 19 (1954), S. 178–190.

116 Abgedruckt und kommentiert bei Braubach, *Malerbrüder*.

117 Ebenda, S. 179 f.

118 Brief vom Kurfürsten Maximilian Franz an Franz Wilhelm von Spiegel, 31. Oktober 1791, zit. nach Braubach, *Rheinische Aufklärung*, Bd. 2, S. 319, Fn. 119 und dems., *Hochschule*, S. 234.

bel gesorgt hatte.¹¹⁹ Mit der Investition in eine auswärtige Weiterbildung schuf die Regierung eine gewisse Bringschuld für ihre Zöglinge und konnte sich so ihrer Loyalität versichern. So mögen Idealismus und Großzügigkeit nicht der primäre Anlass gewesen sein, die jungen Bonner Hoffnungsträger finanziell und institutionell zu unterstützen. Im Gegenteil standen die nun gut ausgebildeten Rückkehrer in der Pflicht, die höfische Investition zu rechtfertigen, sich loyal zu verhalten und den Hof bestmöglich zu repräsentieren, also nicht „bloß Schulden“ nach Bonn zurückzubringen, wie es Beethoven nach seiner ersten Wienreise aus der Sicht des Kurfürsten getan hatte.¹²⁰

An Fischenichs Beispiel ist zu sehen, dass das von Spiegel gepflegte Fördernetzwerk tadellos funktionierte. So erreichten Empfehlungsschreiben des Kurators die Kant-Experten Reinhold und Hufeland sowie Friedrich Schiller.¹²¹ Reinhold verschaffte dem jungen Professor in spe wiederum Zugang zur Familie seines Schwiegervaters Christoph Martin Wieland, über die er Johann Gottfried Herder, Johann Joachim Christoph Bode und Johann Arnold Ebert kennenlernte; nur ein Zufall verhinderte die Bekanntschaft mit Johann Wolfgang von Goethe.¹²² Zusammen mit Schiller traf Fischenich außerdem auf Wilhelm von Humboldt, Friedrich Schlegel und weitere wichtige Persönlichkeiten.¹²³ Für das Sommersemester 1792 hatte Spiegel einen Studienaufenthalt in Leipzig vorgesehen. Als Fischenich dort angekommen war, stellte sich jedoch heraus, dass die beiden auserwählten Professoren, der Rechtswissenschaftler Josias Püttmann und der Rechtsphilosoph Ernst Karl Wieland, in diesem Semester nicht die geplanten Kollegien hielten.¹²⁴ Eine weitere Enttäuschung stellten die seiner Meinung nach unzulänglichen Ausführungen des Philosophen Ernst Platner dar,¹²⁵ worauf er seinen Aufenthalt unzufrieden abbrach und nach Jena zurückkehrte.

Eine solche Abweichung vom Förderplan musste gegenüber den Geldgebern offenbar begründet werden, was Fischenich in einem Brief an Spiegel umfassend tat. Nach

119 Braubach, *Rheinische Aufklärung*, Bd. 1, S. 107–120.

120 Diese Befürchtung äußerte Maximilian Franz gegenüber Beethovens Lehrer Haydn, nachdem dieser um mehr Geld für seinen Schüler angefragt hatte: „Ich <stelle es Ihnen übrigens anheim zu beurtheilen> denke daher, ob er nicht wieder seine Rückreise hieher antreten könne +um hier seine Dienste zu verrichten+; denn ich zweifle <nicht> sehr, daß er bey seinem itzigen Aufenthalte wichtigere Fortschritte <bey ihnen> bey der Composition und Geschmack gemacht haben werde, und ich <hoffe nicht> fürchte, daß <dieser Aufenthalt ihm nicht mehr als sein ersterer dort genutzt habe> Er eben so wie bei seiner ersten Wiener Reise bloß Schulden von seiner Reise <mitgebracht> mitbringen werde“ (BGA 14).

121 Das Empfehlungsschreiben an Schiller scheint nicht überliefert zu sein; einem Brief von Spiegel an Schiller vom 29. März 1793 ist jedoch zu entnehmen, dass Spiegel verschiedentlich Studenten an Schiller empfahl (NA 34 I, S. 251 f.; Kommentar: NA 34 II, S. 415 f.).

122 Braubach, *Rheinische Aufklärung*, Bd. 1, S. 162.

123 Teschner, *Fischenich*, S. 35 f.

124 Ebenda, 36 f.

125 Fischenich an Franz Wilhelm von Spiegel, 23. Juni 1792, auszugsweise abgedruckt in: NA 34 II, S. 275 f. und in: Braubach, *Rheinische Aufklärung*, Bd. 1, S. 168 f. Der Inhalt korrespondiert mit demjenigen eines Briefs von Fischenich an Friedrich Schiller vom 30. Mai 1792 (NA 34 I, S. 160–163).

detaillierten Ausführungen über die Lerninhalte schloss Fischenich mit der Bemerkung, er wäre statt nach Leipzig lieber nach Königsberg gereist, „um mich mit Kant über das Naturrecht, dessen Zustand mir noch immer sehr chaotisch vorkommt, zu unterreden“.¹²⁶ Diese Rechenschaftspflicht kommt auch in verschiedenen anderen Schreiben zum Ausdruck, die von Reinhold, Hufeland und vom Stipendiaten selbst stammen. Reinhold berichtete Spiegel vom „vortrefflichen Charakter des talentvollen und liebenswürdigen jungen Mannes“ und von der Ehre, die seine Ankunft für die Universität bedeute.¹²⁷ Fischenich seinerseits beschrieb ausführlich die konkreten Fortschritte bei der Aneignung der kantischen Philosophie,¹²⁸ während Hufeland den Arbeitseifer seines Schützlings pries:

An Fleiß und Eifer für die Wissenschaften, an Wärme für das Gute und für nützliche Tätigkeit dürfte es ihm nicht leicht jemand zuvortun, und man kann bei seinen Ihnen selbst hinlänglich bekannten Talenten gewiß nicht kleine Erwartungen von ihm haben. Ich bin in der Tat nicht wenig geschmeichelt, daß ich zu seiner Vorbereitung zum akademischen Lehramt etwas beitragen kann, und noch mehr dadurch, daß er meine Überzeugungen zu den seinigen, soweit dies bei einem selbstdenkenden Kopfe möglich ist, macht.¹²⁹

Von Beethoven und seinem Lehrer Haydn wie auch von den Kugelgen-Zwillingen¹³⁰ haben sich vergleichbare Briefe erhalten, welche die Fortschritte der Schüler belegen und die Investitionen des Hofes gerechtfertigt erscheinen lassen sollten. Ihr Wortlaut gleicht den Nachrichten über Fischenichs Ausbildung. Gerade Haydn bediente sich einer ähnlichen Rhetorik wie Hufeland, als er dem Kurfürsten „als ein empfehlender Beweis seines außer dem eigentlichen Studiren angewandten Fleißes“ einige (in Wien überarbeitete) Kompositionen Beethovens sandte, sich „stolz“ auf die Überlassung des begabten Schülers zeigte und versicherte, „daß Beethoven mit der Zeit die Stelle eines der größten Tonkünstler in Europa vertreten werde“.¹³¹

126 Braubach, *Rheinische Aufklärung*, Bd. 1, S. 168.

127 Ebenda, Bd. 1, S. 158 f. sowie Bd. 2, S. 340–342.

128 Ebenda, Bd. 1, S. 165 f.

129 Ebenda, Bd. 2, 340 f.

130 Ders., *Malerbrüder*. Ebenso existiert ein Rechenschaftsbericht Lorenz von Crells über die Fortschritte des Chemikers Ferdinand Wurzer (Braubach, *Rheinische Aufklärung*, Bd. 2, S. 306).

131 BGA 13. Beethoven selbst schrieb an den Kurfürsten: „Dieses Jahr habe ich in dieser Absicht alle meine Seelenkräfte zum allgemeinen der Tonkunst verwendet, um in dem künftigen Jahre im Stande zu sein Ihro Churfürstlichen Durchlaucht etwas überschiken zu können, das *Dero* Grosmuth gegen mich, und *Dero* Erhabenheit überhaupt näher kömmt, als jenes, welches Eure Churfürstlichen Durchlaucht durch Herrn Heiden überschicket wird“ (BGA 12). Der Kurfürst reagierte jedoch ungehalten, da die betreffenden Stücke „schon hier zu Bonn komponirt und produziert worden“ (BGA 14). Er hatte Beethovens Änderungen in den Stücken gegenüber den Bonner Fassungen offenbar nicht erkannt (vgl. Ronge, *Lehrzeit*, S. 50–56 sowie im Faktencheck). Haydns und Beethovens Rechenschaftspflicht klingt außerdem in Fischenichs Brief an Charlotte Schiller an: „Haydn hat hieher berichtet, er würde ihm große Opern aufgeben, und bald aufhören müssen zu komponieren“ (vgl. Ronge, *Lehrzeit*, S. 50).

Während Fischenich seine Bonner Professur im Wintersemester 1792 noch antrat, verhinderte der Einmarsch der französischen Truppen von 1794 Beethovens Rückkehr an den Bonner Hof. Wie Julia Ronge dargelegt hat, blieb er seinem Arbeitgeber jedoch noch lange darüber hinaus verbunden, was sicherlich auch dem Bonner Förderkonzept zuzuschreiben ist: Noch im Jahr 1796 empfand Beethoven eine Verpflichtung gegenüber dem Hof, als er sich vom Hofmarschall Clemens August von Schall, einem Vertrauten des Kurfürsten, „zu fernern höheren Gnaden empfehlen“ ließ, und umgekehrt sah sich Maximilian Franz noch 1798, als er die (utopische) Restituierung des Kurstaats auf Münsteraner Boden plante, befugt, über Beethoven zu verfügen: „bleibt ohne Gehalt in Wienn bis er einberufen wird“.¹³²

„Grundstoff zur Vereinigung aller philosophischen [...] Antipoden“
Kantianismus an der Bonner Universität

Spiegels Anforderungsprofil an einen Universitätsprofessor, die Fähigkeit „mit der Zeit fortzuschreiten“ also, scheint für einen zukünftigen Dozenten der Rechte auch die Bereitschaft eingeschlossen zu haben, Kants kritische Philosophie für sein Fachgebiet zu adaptieren – offenbar ein persönliches Anliegen, wie aus dem Entwurf eines Briefs an Reinhold hervorgeht:

[...] weil ich das fühlte, was Euer Wohlgebohren in Ihrem Briefe bemerkten, daß der Einfluß der kritischen Philosophie alle Fächer des menschlichen Wissens durchströmte und dann unverkennbaren wohltätigen Einfluß auf Gesetzgebung haben muß, wenn Kants praktische Vernunft auch dem Throne der Fürsten näher kommt, so wird der Drang zur Wahrheit durch beharrlichen Willen bei mir immer stärker.¹³³

Damit hielt die Universität Schritt mit der in Deutschland um sich greifenden Kant-Bewegung, die auch das Rheinland erfasste.¹³⁴ Schon bevor Fischenich sich in Jena weiterzubilden begann, hatte Spiegel versucht, den Bonner Professoren Kants Philosophie näherzubringen. So schrieb Spiegel im genannten Briefkonzept, dass er „den hiesigen Lehrer der Philosophie auf die kritische Philosophie neugierig machte. Er studiere sie seitdem und gibt mir Hoffnung, sie durch seinen Unterricht unter die folgenden Generationen gemeinnütziger zu machen“.¹³⁵ Tatsächlich begann der erwähnte Elias van der Schüren, Professor für Logik, Metaphysik und praktische Philosophie, viel-

132 Ronge, *Lehrzeit*, S. 58–62.

133 Braubach, *Rheinische Aufklärung*, Bd. 1, S. 156.

134 Hierzu Hansen, *Quellen*, Bd. 1, S. 165, Fn. 1; vgl. Schiedermaier, *Der junge Beethoven*, S. 28 und S. 329 f. sowie Stephen C. Rumph, *Beethoven after Napoleon. Political Romanticism in the Late Works*, Berkeley u. a. 2004, S. 43–45.

135 Zit. nach Braubach, *Hochschule*, S. 191.

leicht auf Spiegels Anregung im Wintersemester 1789 als erster, Kants kritische Philosophie zu lehren.¹³⁶ Entsprechend pries der Hofrat Bertram Maria Altstädten (unter dem Pseudonym Apollinar) van der Schüren anlässlich des Sechsjahresjubiläums der Universität als Kant-Experten:

Auch, der mit Kants Geist tief auf Urwahrheit forscht,
 Und im verkannten ersten Begriff den Quell
 Des Irrthums findet, van der Schüren
 Nimmt, o Gesang! dich mit Recht in Anspruch.¹³⁷

Der Besungene selbst schrieb in seinem Entlassungsgesuch von 1792, dass er „mit eisernem Fleiß das tiefe Dunkel der Kantischen Schriften studiert und nicht nachgelassen habe, bis ihm alles lichtvoll gewesen sei“.¹³⁸ Nach van der Schürens Rücktritt holte Spiegel Johannes Neeb aus Aschaffenburg nach Bonn, nachdem ihm versichert worden war, jener wäre „von dem besten Charakter und ganz gemacht für die kritische Philosophie“.¹³⁹ Einmal mehr scheint die Kant-Kompetenz der Kandidaten also ein wichtiges Kriterium für die Neubesetzung des Lehrstuhls gewesen zu sein. Tatsächlich basierten Neebs Ethik-Vorlesungen im Herbstsemester 1792 auf der „Sittenlehre nach Schmid“, also vermutlich auf dem im selben Jahr erschienenen *Versuch einer Moralphilosophie* des Jenaer Professors und Kant-Exegeten Carl Christian Erhard Schmid, bei dem Fischenich studiert hatte.¹⁴⁰ Neebs akademische Rede *Über Kants Verdienste um das Interesse der philosophischen Vernunft* (Bonn 1793, ebenda 21795) und sein Buch *System der kritischen Philosophie auf den Satz des Bewusstseyns gegründet* (Bonn/Frankfurt 1795/96) bestätigen diesen wissenschaftlichen Fokus.¹⁴¹ Neben van der Schüren und Neeb hielt auch der Philosoph Achatius Apel 1792 eine Vorlesung über die „Moralphilosophie nach Schmid“,¹⁴² und gemäß Fischenich soll auch der Moralthologe Justinian Schallmeyer ein Kantianer gewesen sein.¹⁴³

136 Ebenda.

137 Bertram Maria Altstädten, *Ode auf die Einrichtung und Einweihung belobter Universität vom 20ten November 1786 sammt einigen biographisch-litterarischen Nachrichten*, in: *Fest-Gesang, als die kurfürstlich kölnische Universität zu Bonn den sechsten Jahrestag ihrer Entstehung feyerte*, Bonn 1791, S. 17.

138 Braubach, *Hochschule*, S. 191.

139 Ebenda, S. 199 f.

140 [o. A.], *Vorlesungen welche von Anfange Novembers 1792 bis Ende Septembers 1793 auf der hiesigen hohen Schule gehalten werden*, in: *Bönnisches Intelligenzblatt* 21 (1792), Nr. 41 vom 17. Oktober 1792, S. 551; Braubach nennt irrtümlicherweise den Jenaer Theologen Johann Wilhelm Schmid als Verfasser (Braubach, *Hochschule*, S. 198 f.).

141 Braubach, *Hochschule*, S. 200.

142 [o. A.], *Vorlesungen 1792/93*, S. 551; Braubach, *Hochschule*, S. 198. Wahrscheinlich handelt es sich beim Autor auch hier um Carl Christian Erhard Schmid und nicht um Johann Wilhelm Schmid.

143 „Die hiesigen Lehrer der Philosophie [Neeb und Apel] sind ebenfalls warme Anhänger, und der Prof. der *theologischen* Moral bringt einen orthodoxen Rigoristen auf den Catheder zum Handbuch, und erklärt die Moral des Königsberger Philosophen“ (Brief von Fischenich an Friedrich Schiller, 26. Januar 1793, NA 34 I, S. 224 f.).

Spuren der Kant-Rezeption außerhalb der Universität sind nur spärlich vorhanden. Der Bonner Buchhandel, von Spiegel übrigens scharf kritisiert,¹⁴⁴ ließ kaum Anzeigen erscheinen, die Werke von und über Kant bewarben.¹⁴⁵ In der *Niederrheinischen Monatsschrift*, einem Periodikum unter der Federführung des Arztes Johann Bernhard Konstantin Schönebeck, erschien 1787 ein fiktiver Dialog über die *Kritik der reinen Vernunft*, der das Werk in erster Linie gegen den Verdacht der Häresie verteidigt und nur sehr oberflächlich auf den Inhalt eingeht.¹⁴⁶ Verfasst wurde der Text von einem „Herrn S.“, hinter dem sich vermutlich van der Schüren verbarg. Weiter stellt ein Schönebeck zugeschriebenes *Gesezbuch der reinen Vernunft* den kurios anmutenden Versuch dar, aus der menschlichen Geistestätigkeit zunächst die Existenz Gottes und davon ausgehend die Rechte und Pflichten des einzelnen gegenüber sich selbst und der Gesellschaft (Familie, interfamiliäre Gemeinschaft, Staat) abzuleiten.¹⁴⁷ Dabei überschritt das Büchlein wohl nicht selten die Grenzen des Erlaubten, indem es Demokratie, ein Revolutionsrecht sowie Rede- und Pressefreiheit forderte. Inhaltlich knüpft es jedoch weniger an Kant als an cartesianischen Rationalismus, die ältere Naturrechtsphilosophie oder Rousseaus *Contrat social* an, doch sein Titel sowie der Deduktionsversuch¹⁴⁸ zeigen, was man sich offenbar von Kant erhoffte: aus der „reinen Vernunft“, der menschlichen Erkenntnisfähigkeit also, die Fundierung der Naturrechtsphilosophie zu gewinnen und daraus Handlungsgesetze herzuleiten (die sich durchaus, wie der Titel sagt, pragmatisch in einem „Gesezbuch“ sammeln ließen). Diese „kritische“ Methode wurde innerhalb der jungen Kant-Bewegung als bahnbrechend und zukunftssträftig empfunden und sollte im Sinne der Aufklärung für die Gesellschaft nutzbar gemacht werden, indem sie wie bei Schönebeck auf das Naturrecht, aber auch auf andere, unterschiedlichste Wissensgebiete angewendet werden sollte.¹⁴⁹ Grundlegend war dabei die Bestimmung (apriorischer) „erster Prinzipien“ der Wissenschaften vor dem Hintergrund der kantischen Transzendentalphilosophie – oder in der poetischen Prosa des Hofrats Altstädten: die „Urwahrheit“ im

144 Braubach, *Hochschule*, S. 63 f.

145 Einzig der Buchhändler Gehra aus Neuwied listete am 10. August 1790 Reinholds *Auswahl der besten Aufsätze über die Kantische Philosophie*, Frankfurt/Leipzig 1790 ([o. A.], *Bücher-Anzeige*, in: *Bönnisches Intelligenzblatt* 19 (1790), Nr. 32 vom 10. August 1790, S. 257).

146 „Herr S.“ [Schüren, Elias van der], *Ueber die Kantische Kritik der reinen Vernunft. Ein Gespräch*, in: *Niederrheinische Monatsschrift* 1 (1786), Nr. 6 vom Oktober 1786, S. 538–543, abgedruckt bei Hansen, *Quellen*, Bd. 1, S. 160–165; vgl. Charlotte Zeim, *Die rheinische Literatur der Aufklärung (Köln und Bonn)*, Hildesheim und New York 1982, S. 115.

147 [Johann Bernhard Konstantin Schönebeck], *Das Gesezbuch der reinen Vernunft oder kurze Darstellung dessen, was die Vernunft allen Menschen zur Regel ihres Betragens und zur Sicherung ihrer Glückseligkeit vorschreibt*, Bonn 1787, abgedruckt bei Hansen, *Quellen*, Bd. 1, S. 179–201.

148 Ebenda, S. 3–5 (§ 1–3).

149 Vgl. Hansen, *Quellen*, Bd. 1, S. 179; Braubach, *Hochschule*, S. 179; Martin Bondeli, *Einleitung*, in: Karl Leonhard Reinhold, *Briefe über die Kantische Philosophie*, hg. von Martin Bondeli (Gesammelte Schriften, 2), Bd. 1: Basel 2007, S. XL–XLIII; Pietsch, *Topik der Kritik*, S. 101–107.

Rückgriff auf „den ersten Begriff“ zu ergründen¹⁵⁰ – und so die Bedingungen der Möglichkeit beispielsweise der Theologie, der Moral oder nicht zuletzt des Geschmacks festzustellen. Nicht selten geschah dies mit dem Anspruch, konträre Positionen zu versöhnen – Kant hatte, so Fischenich in einem Brief an Spiegel, den „Grundstoff zur Vereinigung aller philosophischen (und folglich religiösen und politischen) Antipoden“ gefunden.¹⁵¹ Es scheint, dass sich Schönebeck bei der Abfassung seines *Gesezbuchs* in erster Linie auf diesen pragmatischen Kantianismus bezog und erst in zweiter Linie auf Kants Schriften selbst (also die *Kritik der reinen Vernunft* (1781) oder die *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten* (1785) – die *Kritik der praktischen Vernunft* (1788) war zu diesem Zeitpunkt noch nicht erschienen).

Der wirkmächtigste Vertreter dieses exegetischen Kantianismus war Fischenichs Lehrer Karl Leonhard Reinhold in seinen *Briefen über die Kantische Philosophie* (Leipzig 1792, erste Fassung abgedruckt im *Teutschen Merkur* 1786/87)¹⁵² oder im *Versuch einer neuen Theorie über das menschliche Vorstellungsvermögen* (Jena und Prag 1789). Ein Brief Spiegels an den Verfasser zeigt, dass diese Schriften auch in Bonn rezipiert worden sind:

Nachdem ich die Kritik der reinen Vernunft schon vor zehn Jahren studierte, aber, ich gestehe es, wenig davon faßte, so waren mir Ihre Briefe über kritische Philosophie und zuletzt Ihre Theorie über das Vorstellungsvermögen so sehr erwünscht, daß ich der letzteren die nächtlichen Stunden des verwichenen Winters zu meiner größten Zufriedenheit widmete.¹⁵³

Der zweite Jenaer Professor, den Fischenich nachweislich hörte,¹⁵⁴ war der Begründer dieser exegetischen Kant-Literatur: Carl Christian Erhard Schmid hatte 1786 die *Kritik der reinen Vernunft im Grundrisse zu Vorlesungen* veröffentlicht, die zur Etablierung Kants außerhalb Jenas beitrug.¹⁵⁵ Das darin enthaltene, später auch separat veröffentlichte *Wörterbuch zum leichtern Gebrauch der Kantischen Schriften* taucht auch in einer Verlustanzeige des Bönnsichen Intelligenzblattes auf.¹⁵⁶

Dass Fischenichs Aufgabe tatsächlich darin bestand, sich in Jena, dem Zentrum des Kantianismus, die Transzendentalphilosophie anzueignen und sie auf sein Fachgebiet, die Rechtswissenschaft, anzuwenden, ist auch im Briefwechsel mit dem Universitätskurator Spiegel deutlich zu erkennen. Als angehender Professor für Natur- und Völ-

150 Altstädten, *Fest-Gesang*, S. 17.

151 Fischenich an Franz Wilhelm von Spiegel, 3. Februar 1792, zit. nach Teschner, *Fischenich*, S. 38.

152 Bondeli, *Einleitung*, S. XL–XLIII.

153 Braubach, *Rheinische Aufklärung*, Bd. 1, S. 156. Spiegel verweist auf Reinholds *Versuch einer neuen Theorie des menschlichen Vorstellungsvermögens*, Jena und Prag 1789.

154 Braubach, *Rheinische Aufklärung*, Bd. 1, S. 159.

155 Pietsch, *Topik der Kritik*, S. 72 f.

156 [o. A.], *Ist verloren worden*, in: *Bönnsiches Intelligenzblatt* 18 (1789), Nr. 46 vom 29. Oktober 1789, S. 359 f.

kerrecht sollte er sich in Kants Ethik und ihre Adaption auf rechtswissenschaftliche Themengebiete wie die Grundsätze des Naturrechts vertiefen. Der dazu ausersehene Professor Gottlieb Hufeland galt als Pionier der rechtswissenschaftlichen Kant-Exegese.¹⁵⁷ In seinem *Versuch über den Grundsatz des Naturrechts* (1785) hatte er – beziehend auf Kants Herleitung des kategorischen Imperativs in der im selben Jahr erschienenen *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten* – als erster den Versuch unternommen, einen „obersten Grundsatz“ dieses Gebiets herzuleiten.¹⁵⁸

Entsprechend legte Fischenich in seinem Rechenschaftsbericht an Spiegel vom 30. Mai 1791 den Schwerpunkt auf seinen Kernauftrag, nämlich seine Aneignung der Fundierung des Naturrechts in der kantischen Philosophie. Zunächst berichtete er über „die ganz erwünschten Wirkungen Ihrer gnädigen Empfehlungsschreiben“, dass Hufeland zurzeit sehr beschäftigt sei, er aber Karl Leonhard Reinhold umso öfter besuche, und über die erste Bekanntschaft mit Wieland. Weil Reinhold erst im Wintersemester im Speziellen über die kritische Philosophie las¹⁵⁹ sowie angesichts der Abwesenheit Schillers, der sich in Rudolstadt aufhielt, bat er den Kurator dann außerdem, den offenbar vorerst nur auf ein halbes Jahr angelegten Aufenthalt zu verlängern. Dabei wird der Zweck von Fischenichs Aufenthalt manifest:

Euer Excellenz werden gnädig einsehen, daß ein halbes Jahr, um das Naturrecht nach Kantischen Grundsätzen zu studieren, wozu das Studium seiner ganzen Philosophie unentbehrlich ist, zu dem Zweck kaum hinreichen wird, um nach Verlauf desselben als öffentlicher Lehrer, der gern der Erwartung entsprechen möchte, auftreten zu können.¹⁶⁰

Spiegel muss Fischenichs Antrag, wahrscheinlich in Rücksprache mit dem Kurfürsten, stattgegeben haben. So verdankte Fischenich am 18. September „die Gewährung meiner Bitte anderthalb Jahre auf den Universitäten zu bleiben“, um „das Naturrecht gründlich zu studieren“ und Kants Philosophie später an der juristischen Fakultät der Bonner Universität zu vertreten:

157 Pietsch, *Topik der Kritik*, S. 67–73.

158 Gottlieb Hufeland, *Versuch über den Grundsatz des Naturrechts*, Leipzig 1785, S. 239–243; vgl. Pietsch, *Topik der Kritik*, S. 70–72.

159 Im Sommersemester 1791 hielt Reinhold eine Vorlesung über „Logik und Metaphysik nach Kant, Locke, Leibniz und anderen“. Im folgenden Wintersemester kamen Vorlesungen „zu den Elementen der kritischen Philosophie“ nach seinem eigenen *Versuch einer neuen Theorie des Vorstellungsvermögens* (Prag/Jena 1789), zur *Kritik der reinen Vernunft* und zur *Kritik der praktischen Vernunft* sowie „zur gesamten Geschichte der Philosophie einschließlich der kritischen Epoche“ dazu (gemäß der Auflistung von Reinholds Vorlesungen bei Gerhard W. Fuchs, *Karl Leonhard Reinhold – Illuminat und Philosoph. Eine Studie über den Zusammenhang seines Engagements als Freimaurer und Illuminat mit seinem Leben und philosophischen Wirken*, Frankfurt 1994, S. 171–173). Zu den Vorlesungen zur Logik, zur Metaphysik und zur *Kritik der reinen Vernunft* des Sommersemesters 1792 und des Wintersemesters 1792/93 sind studentische Nachschriften überliefert (Karl Leonhard Reinhold, *Vorlesungsnachschriften. Logik und Metaphysik. Darstellung der Kritik der reinen Vernunft*, hg. von Faustino Fabbianelli und Erich Fuchs (Gesammelte Schriften, 12), Basel 2015).

160 Braubach, *Rheinische Aufklärung*, Bd. 1, S. 159 f.

Bei jedem Fortschritt werde ich von der Erhabenheit der Kantischen Moral mehr und mehr überzeugt, und der Wunsch, im folgenden Kurs mich hauptsächlich auf die Theorie des Vorstellungsvermögens und die Kritik der reinen Vernunft einschränken zu können, wird dadurch noch lebhafter. Auf diese Weise wünschte ich in dem mir anvertrauten Wirkungskreise auch den Rechtsbeflissenen Achtung vor einer Philosophie beizubringen, durch die allein eine völlige Herstellung der Rechte der Menschheit möglich gemacht wurde, da es bisher an feststehenden allgemeinen Grundsätzen mangelt, über die man sich doch zuvor vereinigen müssen.¹⁶¹

Weiter berichtete er von den Bekanntschaften mit Wieland, Herder, Schiller und anderen Persönlichkeiten. Ein dritter Bericht an Spiegel vom 30. Oktober zeigt Fischenich dann als interessierten Rezipienten von Hufelands Lehrtätigkeit:

Nebst den Vorlesungen des vortrefflichen Reinhold über die Elemente der kritischen Philosophie [...] werde ich jenen des Hn. Hufeland [...] ebenfalls wieder beiwohnen. Indess kann ich noch bishiehin einigen Hauptsätzen in Hufelands System, das unstreitig viele Vorzüge hat und das Gepräge seines helldenkenenden Verfassers so sichtbar an sich trägt, nicht beistimmen: ungeachtet ich über diese Punkte mich mehrmalen mit ihm unterredete.¹⁶²

Fischenichs detaillierte Erörterungen über die kritische und die naturrechtlich-praktische Philosophie in diesem und in weiteren Briefen verraten eine äußerst intensive und sorgfältige Beschäftigung mit der Materie.¹⁶³

Das objektive Prinzip des Schönen Fischenich und Schiller

Fischenich war wohl einer der ersten Bonner, der in Reinholds und Schillers Umfeld neben der Rechtsphilosophie auch mit der Debatte um die ästhetischen Implikationen der kantischen Philosophie in Berührung kam. Bereits im zweiten seiner *Briefe über die Kantische Philosophie* konstatierte Reinhold neben dem Desiderat „eines ersten Grundsatzes des Naturrechts und der Moral“ und „leitender Principien für positive Theologie“ ein „Bedürfniß einer obersten Regel des Geschmacks“.¹⁶⁴ Auch wenn Kant selbst in der 1790 erschienenen *Kritik der Urteilskraft* die Position vertrat, es könne „keine objective Geschmacksregel, welche durch Begriffe bestimmte, was schön

161 Ebenda, S. 161–162.

162 Ebenda, S. 165.

163 Siehe Braubach, *Rheinische Aufklärung*, Bd. 1, S. 154–180.

164 So im Titel des zweiten *Briefs über die Kantische Philosophie* (Reinhold, *Briefe über die Kantische Philosophie*, Bd. 1, S. 31).

sei, geben“¹⁶⁵ blieb die Frage einer Fundierung des Schönen in einem „ersten Prinzip“ in der zeitgenössischen Ästhetik virulent. So konnte sich auch der Dichter Friedrich Schiller, der seit 1789 als Professor für Geschichte an der Universität Jena lehrte, der Auseinandersetzung mit Kant im März 1791 nicht mehr entziehen und berichtete Christian Gottfried Körner nach einer langen Vermeidungsphase, die *Kritik der Urteilskraft* intensiv zu studieren.¹⁶⁶ In seinem Antwortbrief lenkte Körner die Aufmerksamkeit sogleich auf die brennende Frage nach einem objektiven Prinzip des Schönen:

Kant spricht bloß von der Wirkung der Schönheit auf das *Subjekt*. Die *Verschiedenheit* schöner und häßlicher Objekte, die in den Objekten selbst liegt, und auf welcher diese Classifikation beruht, untersucht er nicht. Daß diese Untersuchung fruchtlos seyn würde behauptet er ohne Beweis, und es fragt sich, ob dieser Stein der Weisen nicht noch zu finden wäre.¹⁶⁷

Nach diszipliniertem Studium und in stetem Dialog mit seiner Tischgesellschaft berichtete Schiller im Dezember 1792 schließlich, „den objectiven Begriff des Schönen, der sich eo ipso auch zu einem objectiven Grundsatz des Geschmacks qualificirt“,¹⁶⁸ gefunden zu haben, den er darauf in den nicht veröffentlichten *Kallias-Briefen* (1793) herzuleiten versuchte. Er fasste dort die Schönheit als „Freiheit in der Erscheinung“ auf.¹⁶⁹ Wenn die (scheinbare) Freiheit eines Gegenstandes, d. h. seine „Bestimmtheit durch sich selbst“, den Verstand notwendigerweise dazu veranlasst, über dessen Form zu reflektieren, erhebt ihn dies zu einem schönen Gegenstand. Diese Formel der Selbstbestimmtheit des Schönen behielt Schiller auch in den zwischen 1793 und 1795 entstandenen *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* bei,¹⁷⁰ wo er schließlich die Aufhebung des Stoffes in der Form als (autonomie-)ästhetisches Prinzip beschrieb.¹⁷¹ Entsprechend forderte er dort von der Musik, sie müsse „in ihrer höchsten Veredelung

165 Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* [1790], hg. von Heiner F. Klemme, Hamburg 2009, S. 163 f. (§ 34).

166 Hierzu Peter-André Alt, *Schiller. Leben, Werk, Zeit*, München 2000, Bd. 2, S. 100–153.

167 Christian Gottfried Körner an Friedrich Schiller, 13. März 1791 (NA 34 I, S. 57 f.).

168 Friedrich Schiller an Christian Gottfried Körner, 21. Dezember 1791 (NA 26, S. 170–172).

169 Friedrich Schiller, *Kallias oder über die Schönheit / Über Anmut und Würde*, hg. von Klaus L. Berg-hahn, Stuttgart 1994, S. 18, S. 33 ff.; Brief von Friedrich Schiller an Christian Gottfried Körner, 8. Februar 1793 (NA 26, S. 177–183).

170 Schiller, *Kallias*, S. 168; Friedrich Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, hg. von Klaus L. Berg-hahn, Stuttgart 2013, S. 94 (23. Brief).

171 „Der Inhalt, so erhaben und weitumfassend er auch sey, wirkt also jederzeit einschränkend auf den Geist, und nur von der Form ist wahre ästhetische Freyheit zu erwarten. Darinn also besteht das eigentliche Kunstgeheimniß des Meisters, daß er den Stoff durch die Form vertilgt; und je imposanter, anmaßender, verführerischer der Stoff an sich selbst ist, je eigenmächtiger derselbe mit seiner Wirkung sich vordrängt, oder je mehr der Betrachter geneigt ist, sich unmittelbar mit dem Stoff einzulassen, desto triumphierender ist die Kunst, welche jenen zurückzwingt und über diesen die Herrschaft behauptet“ (Schiller, *Ästhetische Erziehung*, S. 88 (22. Brief)).

[...] Gestalt werden“.¹⁷² Die Bestimmung des Verhältnisses von Moral und Schönheit unter dem Einbezug von Kants Freiheitsbegriff aus der *Kritik der praktischen Vernunft* bildet den gemeinsamen Nenner von Schillers ästhetischen Schriften, während seine Auffassung des Schönen changiert und nicht leicht zu fassen ist.¹⁷³ Schillers erste auf Kant reagierende ästhetische Veröffentlichung, der Aufsatz *Über Anmuth und Würde* (1793), thematisiert denn auch die Beziehung von moralischer und seelischer Schönheit. In den *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* fungiert die ästhetische Freiheit schließlich als vermittelnde Instanz zwischen einem triebbestimmten „Notstaat“ und einem „Vernunftstaat“ und überführt diesen in einen (utopischen) „ästhetischen“ Staat.

Fischenich war ein unmittelbarer Zeuge von Schillers Auseinandersetzung mit Kants Schriften und seinen Gedanken über deren ästhetische Implikationen. Als Schiller nach einem Kuraufenthalt in Karlsbad Anfang Oktober 1791 nach Jena zurückkehrte, kam der durch Spiegel vermittelte enge Kontakt zwischen Fischenich und dem Dichter zustande.¹⁷⁴ Bereits am 30. Oktober erwähnte Fischenich, dass er seit etwa einem Monat „bei Hr. Hofrat Schiller“ speise.¹⁷⁵ Schillers produktive Auseinandersetzung mit Kant wurde wesentlich von dieser mittäglichen Tafelrunde, der Tischgesellschaft, mitgeprägt. Ein hauptsächliches Gesprächsthema war dabei Kants Philosophie. So berichtete Fischenich Spiegel vom gemeinsam gefassten Plan, sich „täglich die Kritik der praktischen Vernunft vorzunehmen, sie von Satz zu Satz zu verfolgen, einander unsere Zweifel vorzutragen und zu lösen und von keiner Behauptung uns zu trennen, bis wir uns die strengsten Beweise angeben können“.¹⁷⁶

Ein Reflex auf diesen Kantdiskurs in Schillers Umkreis findet sich im Briefwechsel Fischenichs mit dem Ehepaar Schiller, nachdem jener aus Jena abgereist war. Am 13. Oktober 1792 fragte sich der Bonner: „wann werde ich wieder mit Schiller kantisieren, mit ihm entschlummern und aufwachen?“¹⁷⁷ während Schiller sich seinerseits literarisch in der kantischen Dichotomie von Vernunft und Erscheinung über die Trennung hinweg tröstete, die auch seine ästhetische Kant-Rezeption prägte:

Jetzt mein lieber Freund sind Sie ohne Zweifel zu Hause im Schoos der Ihrigen und wir sind durch einen weiten Zwischenraum getrennt. Aber wenn ich bedenke, daß unser Verbindung an dem Wesen unsrer Vernunft haftet, Raum und Zeit aber nur der Erscheinung angehören, so überrede ich mich gerne, daß wir noch immer einander nahe sind. Dieser

172 Ebenda.

173 Klaus L. Berghahn, *Nachwort*, in: Schiller, *Kallias*, S. 169 f.

174 Fischenichs Dankesworte in einem Brief vom 30. Oktober 1791 an Spiegel legen nahe, dass er auch diesen Kontakt vermittelt hat: „Wie unendlich bin ich Eurer Exzellenz für die Bekanntschaft dieses großen Mannes verbunden, dessen philosophisches Genie ich ebenso sehr als seine Dichterkraft bewundere“ (Braubach, *Rheinische Aufklärung*, Bd. 1, S. 165).

175 Ebenda, S. 166.

176 Ebenda, S. 169.

177 Fischenich an Charlotte Schiller, 13. Oktober 1792 (NA 34 II, S. 323–324).

sehr trokene kantianische Trost erhält durch die schöne Hofnung des *Wiedersehens in der Erscheinung* eine neue Kraft bey mir, und mein Herz labt sich an diesem Gedanken, wenn die Lücke, die Sie darinn zurückließen, mir zu schmerzhaft werden will.¹⁷⁸

Nachdem der Briefwechsel durch den Krieg unterbrochen worden war, sandte Fischenich im Januar 1793 das Briefkonvolut mit Beethovens musikalischer Beilage an das Ehepaar. Im Antwortbrief vom 11. Februar 1793 berichtete Schiller dann über seine Fortschritte bei der Aneignung von Kants Ästhetik, den Abbruch des *Kallias*-Projekts und die Konzeption des Aufsatzes *Über Anmuth und Würde*:

Meine Vorlesungen über Aesthetik [im Wintersemester 1792/93] haben mich ziemlich tief in diese verwickelte Materie hineingeführt, und mich genöthigt, mit Kants Theorie so genau bekannt zu werden, als man es seyn muß, um nicht mehr bloß Nachbeter zu seyn. Wirklich bin ich auf dem Weg, ihn durch die That zu widerlegen, und seine Behauptung, daß kein objectives Princip des Geschmacks möglich sey dadurch anzugreifen, daß ich ein solches aufstelle [...]. Anfangs wollte ich meine neuen Ideen über das Schöne in einem *philosophischen* Gespräch herausgeben, da aber indessen meine Pläne sich erweitert haben, so will ich mir mehr Zeit dazu nehmen, und meine Ideen völlig reif werden lassen. Ist etwas davon in Ordnung gebracht, so sollen Sie es lesen und beurtheilen.¹⁷⁹

Fischenich kannte die brennende Frage nach einer objektiven Definition des Schönen also zweifellos und dürfte diesbezüglich nicht nur von Reinhold und Schmid, sondern insbesondere von seinem Umgang mit Schiller profitiert haben. Seine Antwort auf Schillers Plan belegt das Interesse für solche ästhetischen Fragestellungen:

Die Nachricht, daß Sie Kanten widerlegen, und ein objectives Princip des Geschmacks aufstellen wollen, hat mir sehr viel Vergnügen gemacht. Kants Behauptung [dass es kein solches geben könne] hat mir nie behagt, und ich erinnere mich, mit [Carl Christian Erhard] Schmid, der ihn vertheidigte über diesen Punct gestritten zu haben. Der Zustand der Aestetik ist gewis noch sehr chaotisch, daher erwarte ich mit Ungeduld ihre Gedanken über diesen wichtigen Gegenstand.¹⁸⁰

Am 25. Juli 1793 sandte Schiller den Aufsatz *Über Anmuth und Würde* schließlich zur kritischen Lektüre an Fischenich, worauf dieser versprach, ihn sogleich zu studieren.¹⁸¹

Zurück in Bonn hatte sich Fischenich mit seinen Vorlesungen über seine Fachgebiete Natur- und Völkerrecht in die junge Tradition der Bonner Kant-Exegese eingereiht. Seine Antrittsvorlesung hielt er zur Bedeutung des Naturrechts, welche es „durch die

178 Friedrich Schiller an Fischenich, 24. Oktober 1792 (NA 26, S. 162).

179 Friedrich Schiller an Fischenich, 11. Februar 1793 (NA 26, S. 187–189).

180 Fischenich an Friedrich Schiller, 1. März 1793 (NA 34 I, S. 237–239).

181 Briefe von Friedrich Schiller an Fischenich, 25. Juli 1793 (NA, 26, S. 274 f.) und von Fischenich an Friedrich Schiller, 1. August 1793 (NA 34 I, S. 297 f.).

mannigfaltigen politischen Begebenheiten [...] und vorzüglich durch die kantische Philosophie gewonnen hat“. Vom ursprünglichen Plan, „über den Misbrauch der Freiheit“ und „Gränzen der höchsten Gewalt und den richtigen Begriff der Freiheit aus der Natur des Menschen“ zu sprechen, sah er ab, da er dabei „Wahrheiten [hätte] sagen müssen, die selbst den besseren Fürsten bei der gegenwärtigen Crisis gefährlich scheinen, und damals um so mehr Aufsehen würden erregt haben, da wir von Tag zu Tag einen Einfall der Franzosen befürchteten.“¹⁸² Weniger diplomatisch verhielt sich Fischenich aber anscheinend im Universitätsalltag:

In meinen Vorlesungen gehe ich meinen geraden Weg, und enthalte mich nur der Anwendungen auf unsre Zeiten. Jezuweilen stelle ich jedoch Beispiele auf, die der denkende Zuhörer leicht auf die jetzigen Vorfälle anwenden kann. Noch sind mir keine Bemerkungen vom Hof zugekommen, obgleich man ein scharfes Auge auf die Freiheits Apostel geworfen hat, unter die ich aber auch keineswegs gehöre: da ich schon mehrmalen gegen Schwärmerei gewarnt habe.¹⁸³

Der Boden für Fischenichs Vorlesungen war von Spiegel und den Professoren van der Schüren, Neeb und Apel schon bereitet worden. Es erstaunt also nicht, dass Fischenich seinem Mentor Schiller in einem Brief vom 26. Januar 1793 von einer regelrechten Kant-Euphorie an der Bonner Universität berichten konnte (es handelt sich dabei um dieselbe Sendung, die auch Beethovens Lied *Feuerfarb'* enthielt):

Ich kann Ihnen nicht sagen, wie die Moral dieses Mannes [Kant], in die ich öfters zurückgehen muß, auf die meisten jungen Männer würkt. Obgleich ich so glücklich bin, durchaus einer gespannten Aufmerksamkeit gewürdigt zu werden, so glaube ich mich jedoch in einer Todtengruft zu befinden, wenn ich einige Sätze aus der Kantischen Moral erkläre. Solch eine Stille herrscht, in der man keinen Athemzug bemerkt. Man kann es auf dem Gesichte der meisten deutlich lesen, wie die großen Wahrheiten dieser Sittenlehre innigst erschüttern. Sollte das nicht mein Freund! ein Beweis ihrer sich aufdringenden Ächtheit seyn, und daß sie a priori im Menschen liegt? [...] Ueberhaupt verbreitet sich diese Philosophie hier sehr schnell: mehrere Geschäftsmänner (wäre es auch bei einigen nur eine eitle Rivalität) widmen derselben ihre müßigen Stunden. Die hiesigen Lehrer der Philosophie¹⁸⁴ sind ebenfalls warme Anhänger, und der Prof. der *theologischen* Moral¹⁸⁵ bringt einen orthodoxen Rigoristen auf den Catheder zum Handbuch, und erklärt die Moral des Königsberger Philosophen.¹⁸⁶

182 Fischenich an Friedrich Schiller, 1. März 1793 (NA 34 I, S. 237–239).

183 Ebenda.

184 Johannes Neeb und Achatius Apel.

185 Aegidius (Justinian) Schallmeyer.

186 Fischenich an Friedrich Schiller, 23. Januar 1793 (NA 34 I, S. 224 f.).

Schiller scheint umgekehrt die junge Bonner Universität und ihren Anspruch, das Lehrniveau mittels Anwerbung externer Gelehrter und gezielter Begabtenförderung rasch anzuheben, in dieser Hinsicht etwas unterschätzt zu haben:

Ich kann mir denken, wie viel Freude es Ihnen machen muß, Ihre Ideen auszustreuen, und auch schnell aufkeimen und gedeyhen zu sehen [...]. Ich bin sehr begierig Ihre Antrittsrede zu lesen; auch von dem Eindruck, den sie machte, möchte ich gern recht viel von Ihnen hören. Die völlige Neuheit ihres Evangeliums in Bonn muß sehr begeisternd für Sie seyn. Hier hört man auf allen Straßen *Form* und *Stoff* erschallen, und man kann fast nichts neues mehr auf dem Catheder sagen, als wenn man sich vornimmt, nicht Kantisch zu seyn.¹⁸⁷

Im September zog Fischenich gegenüber seinem Vorgesetzten Spiegel dann Bilanz über sein erstes akademisches Jahr und stellte der Bonner Studentenschaft ein äußerst positives Zeugnis aus:

Ich bin unserer studierenden Jugend das Bekenntnis schuldig, daß sich unter den Tausend in Jena und Leipzig nicht die Hälfte befindet, die sich mit solchem Eifer neben ihrem unmittelbaren Brodstudium dem Naturrecht widmen.¹⁸⁸

Die Kant-Rezeption an der Bonner Hochschule scheint sich neben der kritischen Philosophie selbst zunächst auf die Implikationen der *Kritiken* auf die Rechtswissenschaft und die Moralphilosophie nach dem Jenaer Vorbild beschränkt zu haben. Die ästhetische Kant-Rezeption dagegen war wohl noch kaum bis nach Bonn gelangt. Der 1789 an den neuen Lehrstuhl für die Schönen Künste berufene Eulogius Schneider las nach Johann Joachim Eschenburg und ab 1790 nach seinem eigenen Lehrbuch *Die ersten Grundsätze der Schönen Künste*,¹⁸⁹ in welchem er sich nicht mit Kant auseinandersetzte. Umgekehrt scheint jedoch Fischenich in seinen rechtswissenschaftlichen Vorlesungen auch Gedichte seines Mentors Schiller vorgetragen zu haben, was erneut von der engen Verknüpfung von Ethik und Ästhetik im damaligen Denken zeugt.¹⁹⁰

187 Friedrich Schiller an Fischenich, 11. Februar 1793 (NA 26, S. 187–189).

188 Braubach, *Rheinische Aufklärung*, Bd. 2, S. 244.

189 „Nächstkünftigen Donnerstag, als den 23ten d. M. [April] wird Herr Professor Schneider seine ästhetischen Vorlesungen nach Eschenburgs Theorie mit einer feierlichen Rede eröffnen, und selbige diesen Sommer über täglich Vormittags von 7–8 Uhr fortsetzen. Auch erbiethet er sich, wenn eine hinlängliche Anzahl von Zuhörern sich melden sollte, wöchentlich zweimal privat über Klopstocks Messiade zu lesen. Desgleichen wäre er bereit, Liebhaber der englischen Sprache zuerst die Anfangsgründe der Sprachlehre, dann einen der besten englischen Schriftsteller privat zu erklären. Eschenburgs Theorie ist bei der Wittve Koch auf dem Markte zu haben“ ([o. A.], [Ankündigung von Eulogius Schneiders Vorlesungen], in: *Bönnisches Intelligenzblatt* 18 (1789), Nr. 16 vom 17. April 1789, S. 121; außerdem [o. A.], *Vorlesungen welche von Anfang Novembers 1789 bis Ende Septembers 1790 auf der hohen Schule zu Bonn gehalten werden (Schluß)*, in: ebenda, Nr. 46 vom 29. Oktober 1789, S. 344).

190 Schiedermaier, *Der junge Beethoven*, S. 28.

„Ganz für das Große und Erhabene“
Fischenichs Empfehlungsbrief und Beethovens *Feuerfarb'*

Die ersten überlieferten Briefe, die Fischenich aus Bonn an das Ehepaar Schiller richtete, datieren vom 26. Januar 1793. Er berichtete dort von seiner Rückreise in die Stadt, den beginnenden Kriegsunruhen sowie von seinen ersten Erfahrungen als Professor. Außerdem präsentierte er Beethoven als ambitionierten Bonner Komponisten, indem er der Sendung dessen Lied *Feuerfarb'* beilegte. Die korrespondierende, besonders im Zusammenhang mit der Neunten Sinfonie vielzitierte Briefstelle lautet:

Ich lege Ihnen eine Composition der Feuerfarbe bei, und wünsche ihr Urtheil darüber zu vernehmen. Sie ist von einem hiesigen jungen Mann, dessen musikalische Talente allgemein angerühmt werden, und den nun der Kurfürst nach Wien zu Haidn geschickt hat. Er wird Schillers Freude und zwar jede Strophe bearbeiten. Ich erwarte etwas vollkommenes, denn so viel ich ihn kenne, ist er ganz für das Große und Erhabene. Haidn hat hieher berichtet, er würde ihm große Opern aufgeben, und bald aufhören müssen zu komponieren. Sonst giebt er sich nicht mit solchen Kleinigkeiten wie die Beilage ist, ab, die er nur auf Ersuchen einer Dame verfertigt hat.¹⁹¹

Dieses Briefkonvolut lässt erkennen, wie genau Fischenich mit Schillers Kant-Rezeption vertraut war. Erstens demonstrierte Fischenich in zwei separaten Schreiben an die Eheleute die vernunftmäßige Bewältigung äußerer Gefahren (Krieg) und innerer Schwermut (Trennungsschmerz) in Kantischer Manier, wie zu zeigen sein wird – vielleicht sollte Beethovens beigelegtes Lied – als künstlerisches Produkt – dabei sogar als vermittelnde Instanz zwischen Trieb und Vernunft fungieren, wie es in Schillers *Ästhetischer Erziehung des Menschen* der Fall ist, die kurze Zeit später entstand. Zweitens rief Fischenich mit dem „Großen und Erhabenen“ ein philosophisches Konzept auf, welchem sowohl in Kants *Kritik der Urteilskraft* als auch in Schillers Dramentheorie¹⁹² eine entscheidende Rolle zukommt. Dass Fischenich Beethoven damit in Verbindung brachte, scheint aus heutiger Sicht naheliegend; betrachtet man aber Beethovens Werkkatalog dieser Zeit, bestätigt sich dies nicht unbedingt. Die einzigen Werke, die Beethoven bis anhin geschrieben hatte und mit dem Erhabenen in Beziehung gesetzt werden können, waren die beiden Kaiserkantaten WoO 87 und WoO 88, die Fischenich höchstens vom Hörensagen kennen konnte. Ansonsten hatte Beethoven neben zwei allenfalls noch in Betracht kommenden Solokonzerten (dem Klavierkonzert WoO 4 und dem Violinkonzert WoO 5) vor allem Hausmusik geschrieben: Klavierstücke, Lieder und Kammermusik. Fischenich formulierte damit also eine Erwartung an den Komponisten, welche dieser noch einzulösen hatte – damit übereinstimmend

191 Fischenich an Charlotte Schiller, 26. Januar 1792 (NA 34 II, S. 379).

192 Kant, *Kritik der Urteilskraft*, S. 109 (§ 24); vgl. Friedrich Schiller, *Vom Erhabenen*. (*Zur weitem Ausführung einiger Kantischen Ideen*), in: *Neue Thalia* 3 (1793), Nr. 3, S. 320–394.

sollte Haydn ihm „große Opern“ aufgeben, was bekanntlich nicht geschah.¹⁹³ Drittens erscheint auch die Textvorlage von Beethovens Lied genau auf den Adressaten abgestimmt: Sie lässt sich zwar nicht mit dem „Großen und Erhabenen“ in Beziehung setzen und bedurfte deshalb der Legitimation („Sonst giebt er sich nicht mit solchen Kleinigkeiten wie die Beilage ist, ab“); die Verfasserin Sophie Mereau, die mit Schiller bekannt war, verarbeitete mit dem Streben nach Wahrheit jedoch ein aktuelles moralisch-philosophisches Thema und leistete damit einen Beitrag zum ästhetischen Zusammenspiel von Moral und Kunst, das auch Schiller immer wieder beschäftigte.

Die Briefe vom 26. Januar fügen sich in einen umfangreichen Briefwechsel zwischen Fischenich und dem Ehepaar ein, der oben auszugsweise bereits zur Sprache gekommen ist und bis an ihr Lebensende anhielt.¹⁹⁴ Fischenich war per Sommersemester 1791 nach Jena gereist, hatte die Eheleute im Oktober kennengelernt und gehörte bald zur Tischgesellschaft des Dichters. Als Fischenich im folgenden Frühjahr einige Monate in Leipzig verbrachte, schrieb er einen ersten Brief an das Ehepaar Schiller.¹⁹⁵ Im Oktober 1792 reiste Fischenich von Jena zurück nach Bonn und berichtete aus Frankfurt, das kurz vor dem Einmarsch der französischen Truppen stand, von seiner Fahrt.¹⁹⁶ Beide Briefpartner antworteten bereits elf Tage später;¹⁹⁷ ein weiterer Brief von Charlotte Schiller folgte am 5. November.¹⁹⁸ Zwei weitere Schreiben Fischenichs, nun aus Bonn, gingen dann in den Wirren des Ersten Koalitionskrieges verloren.¹⁹⁹ Fischenich blieb daraufhin bis Ende Januar 1793 ohne Nachricht des Ehepaars, was ihn vermuten ließ, dass seine oder Schillers Antwortbriefe abhandengekommen waren. So schrieb er am 26. Januar die erwähnten Nachrichten an Friedrich und an Charlotte Schiller, um ihnen diese Vermutung mitzuteilen und über sein Ergehen in Bonn zu berichten. Außerdem erwähnte er Beethoven und legte eine Abschrift von dessen Lied *Feuerfarb'* bei.²⁰⁰ Am Tag der Niederschrift erhielt Fischenich jedoch eine Nachricht von Charlotte Schiller,

193 Vgl. hierzu DeNora, *Genius*, S. 83–114.

194 Der Briefwechsel zwischen Friedrich Schiller und Fischenich wurden innerhalb der Nationalausgabe von Schillers Werken ediert; die Briefe zwischen Charlotte Schiller und Fischenich wurden dort jedoch nur teilweise berücksichtigt. Sie sind stattdessen zu finden bei Hennes, *Andenken* (Charlotte Schillers Briefe an Fischenich) und ders., *Fischenich und Charlotte von Schiller* (Fischenichs Briefe an Charlotte Schiller).

195 Fischenich an Friedrich und Charlotte Schiller, 30. Mai 1792 (NA 34 I, S. 160–163 und NA 34 II, S. 272 f.).

196 Fischenich an Friedrich und Charlotte Schiller, 13. Oktober 1792 (NA 34 I, S. 189 f. und NA 34 II, S. 323 f.).

197 Friedrich Schiller und Charlotte Schiller an Fischenich, 24. Oktober (NA 26, S. 162 f.). Charlotte Schillers Brief ist nicht überliefert (NA 26, S. 640).

198 Charlotte Schiller an Fischenich, 5. November 1792 (Hennes, *Andenken*, S. 15–18; vgl. NA 26, S. 640 f.).

199 Diese Briefe erwähnt Fischenich in seinem folgenden Schreiben an Friedrich Schiller vom 26. Januar 1793 (NA 34 I, S. 224 f.).

200 Fischenich an Friedrich und Charlotte Schiller, 26. Januar 1793, (NA 34 I, S. 224 f.; NA 34 II, S. 378–383).

die ihn über sein vermeintliches Schweigen befragte.²⁰¹ Daraufhin verfasste er einen weiteren Brief an sie, den er dem Konvolut ebenfalls beilegte, und zeigte sich darin tief betroffen über ihre Vorhaltung.²⁰² Dieser zweite Brief ist in diesem Zusammenhang nicht weiter von Bedeutung.

Die folgende Tabelle gibt die beiden ersten Schreiben in voller Länge wieder und stellt die korrespondierenden Inhalte einander gegenüber. Der Brief an Friedrich Schiller ist nur fragmentarisch überliefert; die musikalische Beilage ist verloren²⁰³.

| An Friedrich Schiller | An Charlotte Schiller |
|---|---|
| [Verlust mehrerer Briefe, Rekonstruktion des Briefwechsels] | |
| <p>Bonn am 26 Jän 793. <i>Sonnabend</i>.</p> <p>Die allgemeine Klage in hiesigen Gegenden, daß die Briefe auf der Post verloren gehen, oder doch nicht selten einen Monath später zum Ort ihrer Bestimmung gelangen, hat mich von neuem auf die Vermuthung gebracht, ob etwa Ihre Briefe mein Freund! oder die meinigen nicht angekommen sind? Nicht lange nach meiner Ankunft erhielt ich von Ihnen einen Brief mit einem Beischluß von der Frau Hofrätthin, beide vom 20. October. Diese Schreiben beantwortete ich ohngefähr 14 Tage nach ihrem Empfang, weil ich Ihnen von meinem ersten Auftritt einige Nachricht ertheilen wollte, der aber durch die damalige hier herrschende Verwirrung (indem wir täglich einen Besuch der Neufranken befürchteten) von einem Tage zum andern verzögert wurde. Vier Wochen nachher schrieb ich von neuem, obgleich nur wenige</p> | <p><i>Bonn</i>, am 26 Jän 793</p> <p>Ist es nicht zu beklagen meine Freundin! daß sich bald nach meiner Ankunft die Kriegsfurien zwischen uns lagern, und unseren Briefwechsel als den einzigen Ersatz unserer Trennung stören musste? Ich habe das feste Vertrauen auf unsere Freundschaft, und glaube mit Zuversicht behaupten zu können, daß entweder Ihre oder meine Briefe auf dem Marsfelde verloren giengen, weil ich sonst gewis eine Antwort würde erhalten haben. Ungewiß welche von unseren Briefen dies Schicksal traf, will ich Sie vor der Hand nicht mit einer Wiederholung der Antwort auf ihren Brief vom 24. Oct quälen indem ich Ihnen eine kleine Reise Beschreibung, und einige Nachricht über meine Ankunft im Vaterlande mittheilte[.]</p> |

201 Es handelt sich wohl um den bei Hennes, *Andenken*, S. 19–21 abgedruckten Brief. Der erste Teil ist nicht überliefert, wodurch die Datumsangabe fehlt. Charlotte Schiller schreibt darin: „Wenn diese zwei Wintermonate vorbei sind, so will ich recht froh sein. [...] Uebrigens leb' ich still und ruhig und einsam. Mancher stille Abend verging mir traurig, weil ich fühlte, wie sehr Sie uns fehlen, und mich über Ihr Schweigen betrübte. Wenn Sie Schuld haben könnten, so würde es Sie gewiß reuen, daß Sie so lange schweigen konnten. Die Ungewißheit ist so peinigend; es ist so Manches, was dem Menschen begegnen kann; und so gar nichts von seinen Freunden zu wissen, kein Lebenszeichen zu sehen, ist recht betrübt!“ Die Angabe „diese zwei Wintermonate“ weist auf eine Entstehung im Januar 1793 hin. Wenn diese Vermutung zutrifft, muss der Brief vom 8. Januar 1793 stammen, wie Fischenichs Antwort vom 26. Januar zeigt: „Ihr Brief vom 8 Jäner ist mir erst gestern zugekommen, weil er vorher eine Tour nach Münster machte, von wo ihn mir mein Bruder zuschickte“ (NA 34/II, S. 381).

202 Fischenich an Charlotte Schiller, 26. Januar 1793 (NA 34/II, S. 381).

203 Ludwig van Beethoven, *Lieder und Gesänge mit Klavierbegleitung*, hg. von Helga Lühning (NGA XII/1), München 1990, Kritischer Bericht, S. 83.

Zeilen, und ersuchte Sie mich zu benachrichtigen; ob Sie im künftigen Halbjahr über *Geschichte* lesen würden, weil ein hiesiger junger Mann ihre weltberühmte Universität zu besuchen gesonnen ist, und Geschichte und Philosophie zu seinem Hauptstudium machen wird.^[204] Diesem Schreiben legte ich einen Brief an Goeritzen bei, von dem ich ohngefähr 14 Tage nach meiner Ankunft einen Brief ohne Datum erhalten hatte. Aus dieser Geschichte unseres Briefwechsels kann ich kein anderes Resultat ziehen, als daß entweder die Ihrigen, oder die meinigen nicht angekommen sind. Ich bitte Sie daher hierüber mir Nachricht zu geben, und mich aus der peinlichen Verlegenheit, ob Sie etwa recidiv geworden sind, zu reissen. Ich bin heute von neuem in der Vermuthung bestätigt worden, daß unsere Briefe verloren gegangen sind, da mir einer meiner Freunde meldete er habe 3 Geschäftsbriefe von mir nicht erhalten, und *alle* kämen später als gewöhnlich an. So gar der hiesige kaiserliche Gesandte klagte gestern: daß seine Briefe oft Umwege von 40 Stunden machten. Die Kriegsunruhen in den hiesigen Gegenden sind Schuld daran, und wie mir scheint werden die meisten Briefe erbrochen, und bleiben dadurch nicht selten liegen. Noch gestern wurde ein fremder Fabrikant von den Kaiserlichen in Verhaft genommen, und von hier nach dem Hauptquartier in Berchem 4 Stunden unter Kölln geführt, weil er mit Custine und andern korrespondirt haben soll.

[Fischenichs Befinden]

Das akademische Leben macht mir sehr viel Vergnügen, und ich lebe recht zufrieden. Ich habe die meisten Zuhörer von allen Lehrern, unter denen sich einige helle, und selbstdenkende Köpfe befinden, die mich von ihrem feurigen Antheil an der kritischen Philosophie, und den naturrechtlichen Wissenschaften überzeugt haben. So gar Juristen suchen sich durch die kantischen Labyrinth durchzuarbeiten.

So zufrieden ich hier noch immer bei meinen Geschäften lebe, so ist doch eine Lücke in mir zurückgeblieben, die nichts in der Welt aufzufüllen vermag, die manchmal, wenn ich an das Schicksal von Mainz denke,²⁰⁵ bis zum Uebermaaß schmerzlich wird. Allein ungeachtet der kritischen Lage dieser Stadt, harre ich jedoch einer besseren Zukunft, die uns gewis mit der Zeit einander näher bringen wird. Die Politik gleicht zu sehr einem

204 Johann Joseph Pfeiffer.

205 Mainz hatte am 21. Oktober 1792 vor den französischen Truppen kapituliert.

Wetterhahn, als daß man nicht berechtigt sein sollte so gar gegen alle Wahrscheinlichkeit, was doch hier nicht der Fall ist, eine günstigere Wendung zu hoffen

[Bonner Rezeption der kritischen Philosophie]

Ich kann Ihnen nicht sagen, wie die Moral dieses Mannes, in die ich öfters zurückgehen muß, auf die meisten jungen Männer würkt. Obgleich ich so glücklich bin, durchaus einer gespannten Aufmerksamkeit gewürdigt zu werden, so glaube ich mich jedoch in einer Todtengruft zu befinden, wenn ich einige Sätze aus der Kantischen Moral erkläre. Solch eine Stille herrscht, in der man keinen Athemzug bemerkt. Man kann es auf dem Gesichte der meisten deutlich lesen, wie die großen Wahrheiten dieser Sittenlehre innigst erschüttern. Sollte das nicht mein Freund! ein Beweis ihrer sich aufdringenden Ächtheit seyn, und daß sie a priori im Menschen liegt? Freilich äußern sich die Wirkungen nur in der Sinnlichkeit, aber ist darum auch ihre *Quelle* in dieser zu suchen? Und es sind so gar ganz andre Gefühle, als wenn uns einer das Princip der Glückseligkeit vertheidigt. Neulich bemerkte mir ein mittelmäßiger Kopf: „es sey ihm nunmehr *eckelhaft* etwas von diesem Grundsatz der Moral zu hören, seit dem er mit den kanntischen Grundbegriffen bekannt sey“ Ueberhaupt verbreitet sich diese Philosophie hier sehr schnell: mehrere Geschäftsmänner (wäre es auch bei einigen nur eine eitle Rivalität) widmen derselben ihre müßigen Stunden. Die hiesigen Lehrer der Philosophie²⁰⁶ sind ebenfalls warme Anhänger, und der Prof. der *theologischen Moral*²⁰⁷ bringt einen orthodoxen Rigoristen auf den Catheder zum Handbuch, und erklärt die Moral des Königsberger Philosophen.

[Folgen des Kriegs]

Die Kriegsunruhen durch die wir hier mitten ins Gedränge kommen, haben viele Studenten von unserer Universität abgehalten, die

Wie leben Sie, wie geht's mit Schillers Gesundheit, ist nichts merkwürdiges vorgefallen? Wenn der Krieg sich nicht bald

²⁰⁶ Johannes Neeb und Achatius Apel.

²⁰⁷ Aegidius (Justinian) Schallmeyer.

Anzahl meiner Zuhörer beläuft sich jedoch auf einige 60, unter denen sich so gar Mediziner an die übrigen Fakultäten anschliessen. Ich bin auch schon mehrmalen ersucht worden, über positive Rechtswissenschaft neben dem Criminalrecht private Vorlesungen zu halten, allein dies ist mir im ersten Jahr bei meinen übrigen Geschäften unmöglich. Ich werde [...] ²⁰⁸

endigt, so entstehen in hiesigen Gegenden Hungersnoth, und ansteckende Krankheiten. In einigen Dörfern, wo sehr viele Soldaten zusammen gedrängt liegen, sind schon mehrere Bauern an einem ansteckenden Fieber gestorben; und in Kölln haben sich die Franziskaner aus ihrem Kloster geflüchtet, weil in kurzer Zeit 10 Mönche von der unter den Soldaten herrschenden Krankheit weggerafft wurden. In Kölln und den umliegenden Dorfschaften wimmelt es von Kaiserlichen, und fast täglich passiren neue Divisionen. Hier in Bonn liegen nur 1600. In Koblenz haben sehr viele Bürger 12 und mehrere Preußen in ihren Wohnungen.

[Über Beethoven und *Feuerfarb'*]

Ich lege Ihnen eine Composition der Feuerfarbe bei, und wünschte ihr Urtheil darüber zu vernehmen. Sie ist von einem hiesigen jungen Mann, dessen musikalische Talente allgemein angerühmt werden, und den nun der Kurfürst nach Wien zu Haidn geschickt hat. Er wird Schillers Freude und zwar jede Strophe bearbeiten. Ich erwarte etwas vollkommenes, denn so viel ich ihn kenne, ist er ganz für das Große und Erhabene. Haidn hat hieher berichtet, er würde ihm große Opern aufgeben, und bald aufhören müssen zu komponieren. Sonst giebt er sich nicht mit solchen Kleinigkeiten wie die Beilage ist, ab, die er nur auf Ersuchen einer Dame verfertigt hat.

[Bitte um Empfehlung an Bekannte und Nachtrag zu einem nicht identifizierten *Dies irae*]

Ich bitte Sie Dorchen für ihr gütiges Andenken zu danken, und der Frau v. Beilwitz und Fr. v. Stein mich zu empfehlen. Ich würde Dorchen von hier geschrieben haben, wenn ich nicht immer einen Brief von ihr erwartet hätte, indem Sie Ihnen kurz vor meiner Abreise bedeutete, Sie würde mir hieher schreiben, wenn sie wieder besser aufgelegt sey. Oder ist ihre Wunde noch nicht geheilt?

Das Dies irae hab ich bisher noch nicht erhalten, obgleich ich einem Organisten den Auftrag gab

BF.

Die beiden Briefe verhandeln dieselben Themen, jedoch bildet die für Charlotte Schiller bestimmte Nachricht das sinnliche, melancholische Gegenstück zur vergleichsweise sachlichen Darstellung, die Fischenich an Friedrich Schiller adressierte. Die Vermutung eines Briefverlusts bildet den Ausgangspunkt beider Schreiben; sie wird aber ganz gegensätzlich dargestellt. Während Fischenich sie im Brief an Friedrich Schiller nüchtern mit den äußeren Umständen erklärt, das Ausbleiben von Nachrichten als logische Folge der „Kriegsunruhen“ auffasst und sogar das Ausmaß der Postverzögerungen quantifiziert („nicht selten einen Monath später“, „3 Geschäftsbriefe nicht erhalten“, „oft Umwege von 40 Stunden“), beklagt er Charlotte Schiller gegenüber introspektiv und pathetisch die „Kriegsfurien“, die ihm den brieflichen Austausch, „den einzigen Ersatz unserer Trennung“, verunmöglichten. Auch die damit verbundene Annahme, dass der Krieg und nicht etwa das Schweigen seiner Briefpartner verantwortlich für den Ausfall des Briefwechsels war, beleuchtet Fischenich aus diesen beiden Perspektiven. Im Brief an Friedrich Schiller beruft er sich auf entsprechende Erfahrungen aus seinem Umfeld („allgemeine Klage“, „einer meiner Freunde“, „der hiesige kaiserliche Gesandte“); im Brief an Charlotte Schiller schöpft er „das Vertrauen auf unsere Freundschaft“ aus sich selbst und kann daraus keinen anderen Schluss ziehen, als dass Briefe abhandengekommen waren. Die darauffolgende Rekonstruktion der verlorenen Nachrichten gehört dann wiederum der Faktenwelt an und ist dem Brief an den Dichter vorbehalten. Das einzige emotionale, introspektiv motivierte Zugeständnis betrifft nicht Fischenichs Situation, sondern ist der Sorge über die labile Gesundheit des Dichters (die „peinliche [...] Verlegenheit, ob Sie etwa recidiv geworden sind“) geschuldet.

Im zweiten Abschnitt gerät Fischenich dann mit den Ausführungen über sein eigenes Befinden sogar an den Rand des Widerspruchs. Im Schreiben an Schiller berichtet er über den öffentlichen Erfolg seines akademischen Amtesantritts und seine Zufriedenheit darüber, während er dies gegenüber Charlotte relativiert und privatim über eine schmerzliche Lücke schreibt, deren Ursache in vom Krieg verursachten Zukunftsängsten und in der schmerzhaften Trennung vom Ehepaar zu suchen ist. Ohne korrespondierendes Gegenstück im Brief an Charlotte bleiben dann Fischenichs an Friedrich Schiller gerichtete Erörterungen über die Kant-Rezeption in seinem akademischen Umfeld. Die Kriegsfolgen selbst streift Fischenich in Friedrich Schillers Brief schließlich nur oberflächlich und schreibt, die positiven Aspekte betonend, lieber von den dennoch erscheinenden Studenten und dem Erfolg seiner Vorlesungen. Umgekehrt schildert er der Ehefrau anschaulich die Gefahren des Kriegs, die Hungersnöte und die drohenden Krankheiten. Die anschließende Empfehlung Beethovens ist leider nur im Brief an Charlotte Schiller überliefert, während der Brief an den Ehemann genau an dieser Stelle abbricht. Es ist also nicht mehr zu sagen, ob auch dieser einen Abschnitt über den Komponisten enthalten hat. So oder so liegt jedoch die absichtsvolle Konnotation der häuslichen Gattung des Liedes mit dem empfindsamen Ton des „Frauenbriefs“ nahe: Sein Text stammte schließlich von einer Dichterin und Reprä-

sentantin der „Frauenliteratur“²⁰⁹ und wurde angeblich „nur auf Ersuchen einer Dame“ vertont. Die beiden Briefe fügen sich damit in die Dichotomie zwischen männlicher, nach außen getragener Geisteskraft und weiblicher, im Privaten gelebter Sinnlichkeit ein, die aus der physischen Differenz der Geschlechter hergeleitet wurde und im 18. Jahrhundert selbstverständlich war.²¹⁰ So schrieb auch Schiller im 1793 erschienenen Aufsatz *Über Anmuth und Würde* dem weiblichen Geschlecht eine größere Neigung zu Anmut, Empfindsamkeit und Sinnlichkeit zu als dem Mann.²¹¹ In der Konsequenz wurden von Frauen geschaffene Werke oft, auch von Schiller, von vornherein als dilettantisch betrachtet.²¹² Die Forderung nach einem Ausgleich dieser Tendenzen durch eine ganzheitliche Erziehung, so zum Beispiel in einem Artikel des *Bönnischen Intelligenzblatts* aus dem Jahr 1789, unterstreicht diese Geschlechterrollen nur:

- 209 Dazu Susanne Kord, *Zwischen Autonomieästhetik und Frauenliteratur*, in: *Sophie Mereau. Verbindungslinien in Zeit und Raum*, hg. von Katharina von Hammerstein und Katrin Horn, Heidelberg 2008, S. 31–59. Zu Mereau-Vertonungen um 1800 und ihrem Kontext siehe Beate Agnes Schmidt, *Kunst und Geselligkeit. Sophie Mereaus Lyrik im Kontext der Liedkultur um 1800*, in: ebenda, S. 377–396.
- 210 Siehe dazu Jacob de Ruiter, *Der Charakterbegriff in der Musik. Studien zur deutschen Instrumentalmusik*, Stuttgart 1989, S. 159–170. Zur entsprechenden stilistischen Vielfalt von Beethovens Liedern siehe Helga Lühning, *Gattungen des Liedes*, in: *Beiträge zu Beethovens Kammermusik*, hg. von Sieghard Brandenburg und Helmut Loos (Schriften zur Beethoven-Forschung, 10), Bonn 1987, S. 191–204.
- 211 „Man wird, im Ganzen genommen, die Anmuth mehr bei dem weiblichen Geschlecht (die Schönheit vielleicht mehr bei dem männlichen) finden, wovon die Ursache nicht weit zu suchen ist. Zur Anmuth muß sowohl der körperliche Bau als der Charakter beitragen; jener durch seine Biagsamkeit, Eindrücke anzunehmen und ins Spiel gesetzt zu werden, dieser durch die sittliche Harmonie der Gefühle. In beidem war die Natur dem Weibe günstiger als dem Manne. Der zärtere weibliche Bau empfängt jeden Eindruck schneller und läßt ihn schneller wieder verschwinden. Feste Constitutionen kommen nur durch einen Sturm in Bewegung, und wenn starke Muskeln angezogen werden, so können sie die Leichtigkeit nicht zeigen, die zur Grazie erfordert wird. Was in einem weiblichen Gesicht noch schöne Empfindsamkeit ist, würde in einem männlichen schon Leiden ausdrücken. Die zarte Fiber des Weibes neigt sich wie dünnes Schilfrohr unter dem leisesten Hauch des Affekts. In leichten und lieblichen Wellen gleitet die Seele über das sprechende Angesicht, das sich bald wieder zu einem ruhigen Spiegel ebnet. Auch der Beitrag, den die Seele zu der Grazie geben muß, kann bei dem Weibe leichter als bei dem Manne erfüllt werden. Selten wird sich der weibliche Charakter zu der höchsten Idee sittlicher Reinheit erheben und es selten weiter als zu affektionierten Handlungen bringen. Er wird der Sinnlichkeit oft mit heroischer Stärke, aber nur *durch* die Sinnlichkeit widerstehen. Weil nun die Sittlichkeit des Weibes gewöhnlich auf Seiten der Neigung ist, so wird es sich in der Erscheinung eben so ausnehmen, als wenn die Neigung auf Seiten der Sittlichkeit wäre. Anmuth wird also der Ausdruck der weiblichen Tugend sein, der sehr oft der männlichen fehlen dürfte“ (Schiller, *Kallias*, S. 112 f.). Vgl. auch das Gedicht *Macht des Weibs* (1796), „Kraft erwart’ ich vom Mann, des Gesetzes Würde behaupt’ er, | Aber durch Anmuth allein herrschet und herrsche das Weib“ (Alt, *Schiller*, Bd. 2, S. 109).
- 212 Peter-Henning Haischer, *Dichterinnen, Dilettanten. Episch-Weibliches im Umfeld Schillers und Goethes*, in: *Sophie Mereau. Verbindungslinien in Zeit und Raum*, hg. von Katharina von Hammerstein und Katrin Horn, Heidelberg 2008, S. 61–80.

[...] beobachtet die Regel, dass ihr euren Söhnen den dritten Theil von der Empfindung gebet, welche ihr euren Töchtern in Uebermaaß einflöset, u. diesen ein Drittel von dem Nachdenken, zu welchem ihr jene gewohnt, so werdet ihr das Gleichgewicht herausbringen, durch welches die Natur wohlthätig für beider Glück gesorget hat.²¹³

Fischenich verhielt sich also „genderkonform“, wenn er dem Ehemann die Gelehrsamkeit der Bonner Studenten im öffentlichen Hörsaal schilderte, während er Beethovens Komposition der gefühlvollen weiblichen (und damit privaten) Sphäre des Frauenbriefs zuordnete. Das Lied diente damit – parallel zum dem Dichter geschilderten Fleiß der Bonner Studenten auf dem Gebiet der Wissenschaft – als Beispiel für ein Werk eines talentierten jungen Mannes auf dem Gebiet der häuslichen Musikpflege.

Gerade diese Positionierung eines Kunstwerks im Kontext der weiblich konnotierten Sinnlichkeit stand jedoch dem Stellenwert, den Schiller den Künsten selbstverständlich einräumte, entgegen. Fischenich muss bewusst gewesen sein, dass der Ästhetiker Schiller die Domestizierung des sinnlichen Stoffes durch seine Formung (Stofftrieb versus Formtrieb) als ästhetisches Prinzip postulierte, auch wenn er es zu diesem Zeitpunkt erst teilweise verschriftlicht hatte.²¹⁴ Gerade innerhalb des Konzepts des „Großen und Erhabenen“, dem Fischenich Beethoven im Brief zuordnete, spielt die moralische Überwindung des sinnlich Überwältigenden als Ausdruck der Freiheit bei Kant und Schiller eine entscheidende Rolle, welche Fischenich im komplementären Briefpaar demonstrativ vorführte. Wollte Fischenich Beethoven in diesem Kontext als ernstzunehmenden Künstler präsentieren, musste er ihn vom Verdacht eines nur auf sinnliche Unmittelbarkeit bedachten Liedkomponisten befreien. Er unterstrich also, dass es sich beim übersandten Lied nur um eine „Kleinigkeit“ auf Auftrag gehandelt habe, während Beethoven in Wirklichkeit höhere Ambitionen hatte: Seine zukünftigen Werke sollten das Potential besitzen, am aktuellen philosophischen Diskurs über das Große und Erhabene zu partizipieren – eine Debatte, die auch Schiller beschäftigte, denn im Folgejahr sollte seine Abhandlung *Vom Erhabenen* erscheinen, in welcher der Autor ebendiese vernunftmäßige Bewältigung des Sinnlichen thematisierte. Solchen damals männlich konnotierten ästhetischen Ansprüchen genügte *Feuerfarb'* nicht mehr; stattdessen mussten andere kompositorische Mittel her: Beethoven sollte bei der Komposition von Schillers Gedicht *An die Freude* „jede Strophe bearbeiten“, also ein durchkomponiertes Lied oder sogar eine Kantate

213 v. S. ... [Clemens August von Schall?], *Schon oft aber noch nie genug gesagte Wahrheiten über Erziehung*, in: *Bönnisches Intelligenzblatt* 18 (1789), Nr. 19 vom 7. Mai 1789 und Nr. 20 vom 14. Mai 1789, S. 149.

214 Im Januar und März des Jahres 1792 erschienen seine Aufsätze *Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* und *Ueber die tragische Kunst* in der *Neuen Thalia*. 1793 führte Schiller den *Kallias*-Briefwechsel mit Christian Gottfried Körner, und es entstanden die Abhandlung *Über Anmuth und Würde*, die *Augustenburger Briefe* sowie die Schrift *Vom Erhabenen*.

anstelle eines Strophenliedes schreiben,²¹⁵ oder überhaupt die Gattung wechseln und „große Opern“ komponieren, diejenige musikalische Gattung also, die dem Dramatiker Schiller wohl am nächsten stand, und von der er sich die größte ästhetische Tragfähigkeit versprach.²¹⁶

Fischenichs Legitimationsstrategie war offenbar erfolgreich, wie Charlotte Schillers Antwortbrief zeigt, auch wenn sie für Beethoven keine weiteren Früchte trug:

Die Komposition der Feuerfarbe ist sehr gut; ich verspreche mir viel von dem Künstler, und freue mich, daß er die Freude komponirt.²¹⁷

Auch inhaltlich eignete sich Beethovens Lied *Feuerfarb'* ausgesprochen gut, um den Komponisten dem Ehepaar Schiller vorzustellen. Die Dichterin Sophie Mereau bewegte sich in Schillers Umkreis und ließ das Gedicht im August 1792 im Jenaer *Journal des Luxus und der Moden* veröffentlichen.²¹⁸ Auch Fischenich befand sich zu dieser Zeit in Jena; daraus folgt jedoch nicht zwangsläufig, dass Fischenich das Gedicht von dort mitgebracht und Beethoven angetragen hat, denn die Zeitschrift wurde auch in der Bonner Lesegesellschaft gelesen.²¹⁹ Dennoch scheint es – trotz der kurzen Zeitspanne zwischen Fischenichs Ankunft in Bonn und Beethovens Abreise nach Wien (siehe unten) – sogar möglich, dass Fischenich selbst Beethoven zur Vertonung des Textes angeregt hat und die im Brief erwähnte anonyme Bestellerin nur vorgeschützt hat.

215 Ludwig Finscher, *Schiller*, in: MGG Online, zuerst veröffentlicht 2005, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/46190>.

216 So Schiller in einem Brief an Johann Wolfgang von Goethe, 29. Dezember 1797: „Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, daß aus ihr wie aus den Chören des alten Bacchusfestes das Trauerspiel in einer edlern Gestalt sich loswickeln sollte. In der Oper erläßt man wirklich jene servile Naturnachahmung, und obgleich nur unter dem Namen von Indulgenz könnte sich bestimmt auf diesem Wege das Ideale auf das Theater stellen. Die Oper stimmt durch die Macht der Musik und durch eine freiere harmonische Reizung der Sinnlichkeit das Gemüth zu einer schönern Empfängniß, hier ist wirklich auch im Pathos selbst ein freieres Spiel weil die Musik es begleitet, und das Wunderbare, welches hier einmal geduldet wird, müßte nothwendig gegen den Stoff gleichgültiger machen“ (Schiller, NA 29, S. 179). Als zukünftiger Hofkomponist hätte es zu Beethovens Pflichten gehört, Opern zu komponieren (Christine Siegert, *Opernkomponisten in der Lehre*, in: *Beethoven und andere Hofmusiker seiner Generation. Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bonn, 3. bis 6. Dezember 2015*, hg. von Birgit Lodes, Elisabeth Reisinger und John D. Wilson (Schriften zur Beethoven-Forschung, 29), Bonn 2018, S. 67). Haydn besaß als ehemaliger Hofkapellmeister eine große Erfahrung auf diesem Gebiet. Vgl. aber die Deutung bei Ronge, *Lehrzeit*, S. 49 f., wo „Opern“ als eine ungewöhnliche Pluralbildung des Wortes „Opus“ zur Diskussion gestellt wird.

217 Charlotte Schiller an Fischenich, 11. Februar 1793 (Hennes, *Andenken*, S. 23).

218 Sophie Mereau, *Feuerfarb'*, in: *Journal des Luxus und der Moden* 7 (1792), Nr. 8 vom August 1792, S. 377 f.; vgl. LvBWV 1, S. 283.

219 Die Zeitschrift (21 Bände, Jahrgänge 1789–1812) ist im Inventar der Lesegesellschaft aufgeführt (Lesegesellschaft Bonn, *Verzeichnis*) und wird außerdem ab dem 10. März 1792 in einem Protokollbuch der Lesegesellschaft von 1792 erwähnt ([Lesegesellschaft Bonn], *Sitzungsprotokolle, Protokolle der Vorstandssitzungen 1772–1801*, Manuskript, D-BNsa, SN 109, 9).

Mereaus Gedicht verhandelt einen moralischen Gegenstand mit künstlerischen Mitteln. Es handelt von einem lyrischen Ich, das die Feuerfarbe, laut Johann Christoph Adelungs Wörterbuch „eine aus dem Gelben und Hellrothen zusammen gesetzte Farbe, welche die Farbe der Feuerflammen nachahmet“,²²⁰ zu seiner bevorzugten Farbe erklärt. Die Feuerfarbe stellt sich als „Farbe der Wahrheit“ heraus und erhebt sich aufgrund ihrer Beständigkeit über die Farben Rot, Blau, Weiß und Grün, welche die Liebe, die Treue, die Unschuld und die Hoffnung symbolisieren:

Feuerfarb

Ich weiß eine Farbe, der bin ich so hold,
Die achte ich höher, als Silber und Gold,
Die trag' ich so gerne um Stirn und Gewand
Und habe sie **Farbe der Wahrheit** genannt.

Wohl blühet in lieblicher sanfter Gestalt,
Die glühende Rose, doch bleichet sie bald!
Drum weihte zur Blume der **Liebe** man sie,
Ihr Reiz ist unendlich, doch welket er früh.

Die Bläue des Himmels strahlt lächelnd und mild,
Drum gab man der **Treue** dies freundliche Bild;
Doch trübet manch Wölkchen den Aether so rein,
So schleichen beym Treuen, oft Sorgen sich ein.

Die Farbe des Schee's bey sonnigtem Licht,
Heißt Farbe der **Unschuld**, doch dauert sie nicht;
Bald ist es verdunkelt das blendende Kleid,
So trübet auch Unschuld, Verläumdung und Neid.

Und Frühlings von schmeichelden Lüftchen entbrannt,
Trägt Wäldchen und Wiese der **Hoffnung** Gewand;
Bald welken die Blätter und sinken hinab,
So sinkt oft der Hoffnungen liebste ins Grab.

Nur **Wahrheit** bleibt ewig und wandelt sich nicht,
Sie flammt wie der Sonne alleuchtendes Licht:
Ihr hab' ich mich ewig zu eigen geweiht;
Wohl dem, der ihr blitzendes Auge nicht scheut.

220 Johann Christoph Adelung, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten*, Bd. 2: F-L, Leipzig 1796, Sp. 130.

Warum ich, so fragt ihr, der Farbe so hold
Den heiligen Nahmen der **Wahrheit** gezollt? –
Weil flammender Schimmer von ihr sich ergießt,
Und trotztende Dauer ihr Eigenthum ist.

Die sengende Sonne verbleicht sie nicht,
Ihr schadet der nässende Regenguß nicht;
Drum trag ich so gern sie um Stirn und Gewand
Und habe sie **Farbe der Wahrheit** genannt.²²¹

Mit der Wahrheit thematisiert das Gedicht einen Begriff, der sowohl die geistige Strömung der Aufklärung prägte als auch für Schillers Kunstauffassung lange zentral war. Vernünftig zu urteilen, Dogmen zu hinterfragen, den Mut zu haben „sich seines eigenen Verstandes ohne Leitung eines anderen zu bedienen“²²² und sich so der (nie ganz zu erlangenden) Wahrheit anzunähern, war eine moralische Verpflichtung jedes aufgeklärten Bürgers. Der utopische Aspekt dieses Wahrheitsstrebens wurde bei den Weimarer Klassikern zu einem literarischen Topos (so in Goethes *Faust* oder Schillers Ballade *Das verschleierte Bild zu Sais*²²³), wobei gerade bei Schiller der Weg zur Erkenntnis immer wieder über die Kunst führt, so beispielsweise im Gedicht *Die Künstler* (1789): „*Was wir als Schönheit hier empfunden, | Wird einst als Wahrheit uns entgegen gehen.*“ Diese Kopplung von Wahrheit und Schönheit ist nicht gleichzusetzen mit Schillers Adaption der kantischen Transzendentalphilosophie in den späteren ästhetischen Schriften;²²⁴ im Gegenteil eröffnete ihm die Kant-Lektüre eine neue Perspektive auf das Verhältnis von Kunst und Moral. Auch das Gedicht *Feuerfarb'* verknüpft die beiden Bereiche Wahrheit/Moral und Schönheit/Kunst, wenn auch nur implizit: Die Funktion der Kunst kommt zwar nicht zur Sprache, sie stellt aber das Medium dar, in welchem das Wahrheitsstreben zum Ausdruck gelangt – das lyrische Ich präsentiert seine Botschaft eben nicht in einer theoretischen Abhandlung oder einem gelehrten Dialog, sondern in Gedicht- bzw. in Liedform.

Diese Verknüpfung von Moral und Kunst wurde auch in Bonn positiv rezipiert, so beispielsweise in Eulogius Schneiders Lehrbuch *Die ersten Grundsätze der Schönen Künste*:

221 Zit. nach Mereau, *Feuerfarb*. Die Strophen 5 und 6 fielen bei der Drucklegung von Beethovens Op. 52 weg, siehe dazu NGA XII/1, Kritischer Bericht, S. 8 f.

222 Immanuel Kant, *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?*, in: *Berlinische Monatsschrift* 4 (1784), Nr. 12 vom Dezember 1784, S. 481.

223 Friedrich Schiller, *Das verschleierte Bild zu Sais*, in: ders., *Gedichte in der Reihenfolge ihres Erscheinens. 1776–1799*, hg. von Julius Petersen und Friedrich Beißner (Schillers Werke. Nationalausgabe, 1), Weimar 1943, S. 254–256.

224 Siehe dazu Alessandro Costazza, „*Wenn er auf einen Hügel mit euch steigt | Und seinem Auge sich, in mildem Abendschein, | Das malerische Tal – auf einmal zeigt.*“ *Die ästhetische Theorie in Schillers Gedicht Die Künstler*, in: *Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur und Klassik. Festschrift für Hans-Jürgen Schings*, hg. von Peter-André Alt, Alexander Košenina, Hartmut Reinhardt und Wolfgang Riedel, Würzburg 2002, S. 239–263; vgl. Alt, *Schiller*, Bd. 1, S. 268–270.

Das Gefühl des Schönen ist mit dem Wahren und Guten genau verwandt. Wenn also die schönen Künste uns für die Eindrücke der Schönheit empfänglich machen, so müssen sie auch unsern Sinn für Wahrheit und Tugend befestigen und veredeln.²²⁵

Matthias Koch verwendete in Beethovens Stammbuch ein passendes Zitat aus Schillers *Don Carlos*:

Die Wahrheit ist vorhanden für den weisen
Die Schönheit für ein fühlend Herz.²²⁶

Als Beethoven diesen Sinnspruch für das Stammbuch seines Jugendfreunds Lorenz von Breuning verwendete, setzte er den bei Schiller folgenden Satz hinzu, der die Zusammengehörigkeit von Wahrheit und Schönheit explizit macht:

Sie beyde gehören für einander.²²⁷

Ebenfalls aus *Don Carlos* stammt Beethovens Eintrag in Theodora Johanna Vockes Stammbuch, der wiederum zeigt, dass ihn die enge Verbindung von Moral, Freiheit, Wahrheit und Kunst bei Schiller faszinierte, und dass er diesen Standpunkt ebenfalls einzunehmen gewillt war:²²⁸

Wohltuen, wo man kann
Freyheit über alles lieben,
Wahrheit nie, (auch sogar am
Throne nicht,) verläugnen.²²⁹

Beethoven war also mit dem moralischen Gehalt von Mereaus Gedicht vertraut und dürfte auch seine ästhetischen Implikationen geteilt haben, und zwar lange über die Bonner Zeit hinaus. Dies zeigen nicht zuletzt die verschiedenen Vertonungen des *Opferlieds* WoO 126/op. 121b auf ein Gedicht von Friedrich von Matthison (1790), das inhaltlich eng verwandt ist mit *Feuerfarb'*.²³⁰ Gleich zu Beginn ruft es mit der lodernden Flamme eine ähnliche Metapher auf („Die Flamme lodert, milder Schein | Durchglänzt

225 Schneider, *Schöne Künste*, Bd. 1, S. 21 f. Eine ähnliche Position vertrat Bertram Maria Altstädten: „Dem Verstande gedeih't Wachstum durch Wissenschaft: | Sitten-Bildung verlei'h schönere Künste nur: | Beide lohnen, befördert | Mit dem herrlichsten Kranz des Ruhms“ (Altstädten, *Fest-Gesang*, S. 6).

226 Braubach, *Stammbücher*, S. 13.

227 Zit. nach Friederike Grigat, *Die Sammlung Wegeler im Beethoven-Haus Bonn. Kritischer Katalog* (Bonner Beethoven-Studien, 7), Bonn 2008, S. 82.

228 Joseph Schmidt-Görg, *Ein Schiller-Zitat Beethovens in neuer Sicht*, in: *Musik, Edition, Interpretation. Gedenkschrift Günter Henle*, hg. von Martin Bente, München 1980, S. 423–426.

229 Zit. nach Geert Müller-Gerbes und Alexander Wolfshohl, *Beethoven liest Friedrich Schiller*, in: *Beethoven liest*, hg. von Bernhard R. Appel und Julia Ronge (Schriften zur Beethoven-Forschung, 28), Bonn 2016, S. 5 f.

230 LvBWV 1, S. 778–783 und LvBWV 2, S. 298–300.

den düstern Eichenhain“), ruft die Gottheit um die Verteidigung der Freiheit an („Sei stets der Freiheit Wehr und Schild!“) und endet schließlich mit der Bitte: „Gieb mir als Jüngling und als Greis, | Am väterlichen Heerd', o Zeus, | das Schöne zu dem Guten!“²³¹ Diese Zeilen begleiteten Beethoven während fast seines ganzen Lebens: Die Klavierfassung komponierte er zwischen 1794/95 und 1798 und notierte sich auch anschließend immer wieder Ausschnitte davon in Skizzen, bevor sie 1808 gedruckt wurde. Die Version für Soli, Chor und Orchester entstand in mehreren Überarbeitungsschritten zwischen 1822 und 1825. Die letzte Textzeile „Das Schöne zu dem Guten“ verwendete Beethoven außerdem für das Albumblatt WoO 202 (1823) und den Kanon WoO 203 (1825) – es ist wohl nicht übertrieben, dabei von einem künstlerischen Credo zu sprechen, das seine Relevanz für den Komponisten stets behalten hat.

Beethoven, Fischenich und Schiller

„Ein Funke in die Seele eines Jünglings geworfen kann dem Vaterland Flammen zeugen, aber ohne den Funken wäre vielleicht nie eine Flamme entstanden“, schrieb Fischenich an Spiegel kurz vor seiner Abreise von Jena nach Leipzig.²³² Damit bedankte er sich bei seinem Gönner für die höfische Unterstützung, übernahm den Standpunkt der Bonner Förderstrategie und formulierte wohl auch das Programm seiner zukünftigen Lehrtätigkeit. Als der junge Professor im Herbst 1792 in Bonn ankam, brachte er aus Jena umfangreiches philosophisches Rüstzeug mit. Die eineinhalb Jahre dort hatten ihn nicht nur in rechtswissenschaftlicher, sondern auch in ästhetischer Hinsicht geprägt, und er scheint hochmotiviert gewesen zu sein, das erworbene Wissen in Bonn weiterzugeben. Fischenichs Fürsprache für Beethoven beim Ehepaar Schiller ist wohl als weiterer Akt des Bonner „Networking“ zu sehen. Hat Fischenich umgekehrt Beethoven in seine Erkenntnisse aus seinem Studium bei den Jenaer Kant-Exegeten und bei Schiller eingeweiht?

Der Gedanke, Beethoven hätte von Fischenich erste Impulse zur Beschäftigung mit Schillers Ästhetik erhalten, ist reizvoll; die Zeitspanne aber, in der Beethoven Fischenich in Bonn noch angetroffen haben kann, ist sehr kurz. Ende September oder Anfang Oktober 1792 reiste Fischenich aus Jena zurück nach Bonn, um seine Vorlesungen zu beginnen. Noch am 13. Oktober hielt er sich wegen eines defekten Koffers in Frankfurt auf, von wo er einen Brief an Friedrich Schiller verfasste.²³³ Bereits Anfang

231 Zit. nach Ludwig van Beethoven, *Werke für Chor und Orchester*, hg. von Armin Raab (NGA X/2), München 1998, S. 237. Vgl. zum Folgenden Julia Ronges Beschreibung der überprüften Abschrift von Op. 121b unter <https://www.beethoven.de/de/media/view/5750001745526784/scan/0>, abgerufen am 27. April 2021.

232 Braubach, *Rheinische Aufklärung*, Bd. 1, S. 167.

233 Fischenich an Friedrich Schiller, 13. Oktober 1792 (NA 34 I, S. 189 f.).

November machte sich Beethoven auf den Weg nach Wien, um sich von Haydn unterrichten zu lassen – für ein allfälliges Zusammentreffen von Fischenich und Beethoven blieben damit nur rund drei Wochen Zeit. Fischenichs Briefe an das Ehepaar Schiller, denen er Beethovens Lied *Feuerfarb'* beilegte, entstanden (nach mehreren in den Kriegsunruhen verlorenen Schreiben) dann erst nach dem Jahreswechsel am 26. Januar 1793.²³⁴ Fischenich und Beethoven müssen sich jedoch gekannt haben: Dafür sprechen Fischenichs Worte „soviel ich ihn kenne“ wie auch ein Brief von Beethovens späterem Biographen Franz Gerhard Wegeler, der Fischenich im Jahr 1825 unter die gemeinsamen Bekannten zählte.²³⁵ Als Begegnungsorte kommen die üblichen Hotspots der höfischen Aufklärung in Betracht: die Familie Breuning, wo neben Beethoven auch Wegeler regelmäßig zu Gast war, sowie der Zehrgarten-Kreis um die Witwe Anna Maria Koch, wo Fischenich wie Beethoven verkehrten.²³⁶

Beethovens Interesse für ethische und ästhetische Fragen war sicher schon vor Fischenichs Ankunft geweckt worden. Selbstbestimmte moralische Gesetze als Ausdruck der Freiheit – wenn auch nicht notwendigerweise naturrechtlich konnotiert – sind Thema im Lied *Der freie Mann* WoO 117 von 1792 auf einen Text Gottlieb Konrad Pfeffels. Das aus dem eigenen Willen abgeleitete Gesetz gilt dort mehr als das von der Obrigkeit aufgestellte: „Wer, wer ist ein freier Mann? | Der, dem nur eigener Wille | und keines Zwingherrn Grille | Gesetze geben kann; | der ist ein freier Mann.“²³⁷ Freiheit als Ausdruck des pflichtbestimmten Handelns: Dieser im Kern kantianische Gedanke wurde von Beethoven also bereits in Bonn in Musik gesetzt, noch bevor in der Oper *Fidelio* das pflichtgemäße Handeln nicht nur mit innerer, sondern auch mit äußerer Freiheit belohnt wird.²³⁸ Ein Brief vom 17. September 1795 an den Bonner Jugendfreund Heinrich von Struve, der in russischen Diensten stand, wo laut Beethoven „die Menschheit noch so sehr unter ihrer Würde behandelt“ wurde, zeigt seine Sensibilität für die menschlichen Grundrechte: „wann wird auch der Zeitpunkt kommen wo es nur Menschen geben

234 Vgl. Sieghard Brandenburg, *Die Skizzen zur Neunten Symphonie*, in: *Zu Beethoven*, Bd. 2: *Aufsätze und Dokumente*, Berlin 1984, S. 92, Fn. 4.

235 „Von unsern Bekannten ist Hofr.[at] [Reiner] Stup[p] vor 3 Wochen verstorben, Fischenich inzwischen Staatsrat in *Berlin*, *Ries* und *Simrock* zwei alte gute Menschen, der 2^{te} jedoch weit kränklicher, denn der erste“ (BGA 2100, vgl. Braubach, *Hochschule*, S. 159).

236 Teschner, *Fischenich*, S. 30 f.

237 Bernhard Weck, „Euch werde Lohn in bessern Welten!“ *Ludwig van Beethoven und die Entwicklung moderner Menschenrechts- und Verfassungsutopien*, in: *Literatur, Recht und Musik. Tagung im Nordkolleg Rendsburg vom 16. bis 18. September 2005*, hg. von Hermann Weber, Berlin 2007, S. 60–64; vgl. ders., „Wer ist ein freier Mann?“ *Beethoven und universelle Freiheitsideen der Aufklärung. Eine Problemskizze*, in: *Verfassung im Diskurs der Welt. Liber Amicorum für Peter Häberle zum siebzigsten Geburtstag*, hg. von Alexander Blankenagel, Ingolf Pernice und Helmut Schulze-Fielitz, Tübingen 2004, S. 853–867.

238 Vgl. Rudolf Bockholdt, *Freiheit und Brüderlichkeit in der Musik Ludwig van Beethovens*, in: *Beethoven. Zwischen Revolution und Restauration*, hg. von Helga Lühning und Sieghard Brandenburg, Bonn 1989, S. 77–107 sowie Weck, *Lohn in bessern Welten*, S. 862–865.

wird [...]“:²³⁹ Die Naturrechtsdebatte beschäftigte Beethoven bis in die letzten Wiener Jahre hinein. In mehreren Konversationshefteinträgen aus dem Jahr 1820 vertrat der Journalist Karl Bernard dem Komponisten gegenüber den Standpunkt, es existiere kein Naturrecht, wobei ihm sein Gesprächspartner offenbar mehrfach widersprach.²⁴⁰ In einem berühmt gewordenen Brief an Breitkopf & Härtel vom 22. November 1809 schrieb Beethoven, dass für ihn keine Abhandlung „sobald zu gelehrt“ sei, und äußerte den Anspruch, sich verbal oder auch mit künstlerischen Mitteln am intellektuellen Dialog beteiligen zu wollen: „[...] schande für einen Künstler, der es nicht für schuldigkeit hält, es hierin wenigstens so weit zu bringen“. Nach eigener Einschätzung hatte er den Anstoß dazu in Bonn erhalten: „[...] ohne auch im mindesten Anspruch auf eigentliche Gelehrsamkeit zu machen, habe ich mich doch bestrebt von Kindheit an, den Sinn der besseren und weisen jedes Zeitalters zu fassen [...]“:²⁴¹ Die Erwähnung Kants in einem Aufsatz des Astronomen Joseph Johann Littrow sprach Beethoven 1820 noch derart an, dass er den Namen des Königsberger Philosophen mit drei Ausrufezeichen versah: „das moralische Gesez in unß, u. der gestirnte Himmel über unß‘ Kant!!!“:²⁴²

Auch Beethovens Auseinandersetzung mit Schillers literarischen Werken dürfte wesentlich vor Fischenichs Rückkehr begonnen haben.²⁴³ Im Bonner Nationaltheater waren 1782 und 1783 *Die Räuber* und *Fiesco* gespielt worden;²⁴⁴ in Beethovens Nachlass befanden sich *Die Jungfrau von Orléans* und *Wilhelm Tell*.²⁴⁵ Von der allgemeinen Schillerbegeisterung in Beethovens Bonner Umfeld zeugen diverse Stammbucheinträge: Drei Zitate aus *Don Carlos* trugen die Witwe Koch, ihr Sohn Matthias und Jakob Klemmer in Beethovens Stammbuch ein, Beethoven selbst verwendete zwei Zitate aus demselben Werk als Stammbuchsprüche für Lorenz von Breuning und Theodora Johanna Vocke.²⁴⁶ Erst in Wien entstanden Vertonungen von Schillers Texten, die

239 Zit. nach Julia Ronge, „wann wird auch der Zeitpunkt kommen wo es nur Menschen geben wird“. Ein unbekannter Brief Beethovens an Heinrich von Struve. Faksimile und Kommentar (Jahresgaben des Vereins Beethoven-Haus, 34), Bonn 2018, S. 6.

240 BKh 1, S. 292; vgl. Weck, *Lohn in bessern Welten*, S. 68–70.

241 BGA 408.

242 BKh 1, S. 235; dazu Franz Michael Maier, *Beethoven liest Littrow*, in: *Beethoven liest*, hg. von Bernhard R. Appel und Julia Ronge (Schriften zur Beethoven-Forschung, 28), Bonn 2016, S. 251–288 sowie Hans-Joachim Hinrichsen, *Bestirnter Himmel und moralische Selbstbestimmung. Beethovens ästhetisches Glaubensbekenntnis und die Philosophie des Idealismus*, in: *Utopische Visionen und visionäre Kunst. Beethovens „Geistiges Reich“ Revisited*, hg. von William Kinderman, Wien 2017, S. 44–68.

243 Einen Überblick bietet Maynard Solomon, *Beethoven and Schiller*, in: *Beethoven. Performers and Critics. The International Beethoven Congress Detroit 1977*, hg. von Robert Winter und Bruce Carr, Detroit 1980, S. 162–175; vgl. auch Müller-Gerbes/Wolfshohl, *Schiller*.

244 Michael Rüppel, *Gustav Friedrich Wilhelm Großmann, 1743–1796. Eine Epoche deutscher Theater- und Kulturgeschichte*, Hannover 2010, S. 246 und S. 253.

245 Breyer, *Bibliothek*.

246 Solomon, *Beethoven and Schiller*, S. 163 f. Zum Identifikationspotenzial von Schillers Literatur siehe Müller-Gerbes/Wolfshohl, *Schiller*, S. 4–6.

für Beethoven offenbar eine Herausforderung darstellten: „Schillers Dichtungen sind für die Musik äußerst schwierig. Der Tonsetzer muß sich weit über den Dichter zu erheben wissen. Wer kann das bey Schiller? Da ist Göthe viel leichter.“²⁴⁷ Die in Fischenichs Brief erwähnte Auseinandersetzung mit der *Ode an die Freude* kulminierte im Schlusschor der Neunten Sinfonie.²⁴⁸ Drei Sinnsprüche der Göttin Neith zu Sais schrieb Beethoven um 1819 aus Schillers Aufsatz *Die Sendung Moses* ab stellte sie unter Glas gerahmt auf seinen Schreibtisch.²⁴⁹ Weitere Belege für Beethovens Schiller-Rezeption finden sich in Briefen, im Tagebuch von 1817, in den Konversationsheften sowie in Anekdoten von Bekannten.

Im Gegensatz dazu existieren keine Quellen für eine allfällige Beschäftigung Beethovens mit Schillers theoretischen Schriften. In seiner Musik wurden allerdings oft ästhetische Konzepte verortet, die mit Schiller oder auch Kant in Verbindung gebracht werden können: beispielsweise das Pathetisch-Erhabene,²⁵⁰ das Melancholische²⁵¹ oder das Schwere,²⁵² die Bedingungen der Möglichkeit von Kunst²⁵³ oder auch die Utopie „bessrer Welten“ in der Oper *Fidelio* oder im Finale der Neunten Sinfonie.²⁵⁴ Ebenso steht zur Diskussion, inwiefern Beethoven auch Schillers autonomieästhetische Idee der Bewältigung des Stoffs durch die Form in seiner Musik realisiert hat. Tatsächlich zeigte sich die Beethoven-Analyse vor diesem Hintergrund oft als sehr fruchtbar, gerade bei im kleinen und kleinsten Kreis gepflegter Musik wie der Klaviersonate, wo sie ihre Diskursivität am besten entfalten konnte: „Die freie Verfügung des Komponisten über die sinnliche Gewalt der Musik durch die Kraft zur Formung ist ein charakteristisch Schiller’sches Theorem, das sich zwanglos wie ein schlüssiger Kommentar zu Beethovens Praxis liest [...]“.²⁵⁵

247 Carl Czerny, *Anekdoten und Notizen über Beethoven* [1852], zit. nach Kopitz/Cadenbach, *Zeitgenossen*, Bd. 1, S. 226 f.

248 Dazu Helga Lühning, *Grenzen des Gesanges. Beethoven und Schiller im Finale der 9. Symphonie*, in: *Ordnung und Freiheit. Almanach zum Internationalen Beethovenfest Bonn 2000*, hg. von Thomas Daniel Schlee, Laaber 2000, S. 25–45; James Parsons, „Deine Zauber binden wieder“. *Beethoven, Schiller and the Joyous Reconciliation of Opposites*, in: *Beethoven Forum* 9 (2002), S. 1–53.

249 Dazu Friederike Grigat, *Beethovens Glaubensbekenntis. Drei Denksprüche aus Friedrich Schillers „Die Sendung Moses“* (Jahresgaben des Vereins Beethoven-Haus, 24), Bonn 2008.

250 Hans-Joachim Hinrichsen, *Pathos und Selbstbehauptung. Beethovens Grande Sonate pathétique op. 13 und der Kunstdiskurs am Ausgang des 18. Jahrhunderts*, in: *Bonner Beethoven-Studien* 6 (2007), S. 75–100.

251 Melanie Wald-Fuhrmann, „Ein Mittel wider sich selbst“. *Melancholie in der Instrumentalmusik um 1800*, Kassel u. a. 2010, S. 188–215.

252 Klaus Kropfinger, „Denn was schwer ist, ist auch schön, gut, groß“, in: *Bonner Beethoven-Studien* 3 (2003), S. 81–100.

253 Hans-Joachim Hinrichsen, *Ludwig van Beethoven. Musik für eine neue Zeit*, Kassel und Berlin 2019, S. 217–241.

254 Karol Berger, *Beethoven and the Aesthetic State*, in: *Beethoven Forum* 7 (1999), S. 17–44.

255 Hans-Joachim Hinrichsen, *Beethoven. Die Klaviersonaten*, Kassel u. a. 2013, S. 31.

Ein solches autonomieästhetisches Komponieren setzt die Kenntnis von Schillers theoretischen Schriften nicht voraus, sondern lässt sich wohl am besten als Phänomen einer „ideellen Zeitgenossenschaft“²⁵⁶ verstehen, geprägt von unterschiedlichsten Strömungen wie (katholischer) Aufklärung, literarischer Schillerbegeisterung, Kantianismus, Genieästhetik oder autonomieästhetischer Ansätze der britischen Empiristen wie Home oder Avison,²⁵⁷ ohne die weder Kants noch Schillers Ästhetik zu denken ist. Gerade die britischen Autoren wurden auch in Bonn rezipiert, so beispielsweise von Beethovens Mentor Neefe, als er sich *Ueber das Karackteristische oder die Sprache der Instrumentalmusik* Gedanken machte (siehe oben), oder bei Eulogius Schneider, der in seinen *Ersten Grundsätzen der schönen Künste* das Zusammenwirken mehrerer sich überlagernder Formgesetze als autonome „Quelle ästhetischer Kraft“ verstand:

Die Ordnung entsteht aus der Befolgung der Gesetze, welche in der Zusammenstellung der Theile herrschen. Herrschet in einem Werke nur ein Gesetz [...], so nennet man ein solches Werk regelmäßig. Werden mehrere Gesetze ohne Nachtheil der Klarheit befolget; so erheben sie die Ordnung zu einer eigenen Quelle von ästhetischer Kraft.²⁵⁸

Aus Schillers Umkreis warfen später Christian Gottfried Körner (*Ueber Charakterdarstellung in der Musik*, 1795) und Christian Friedrich Michaelis (*Ueber den Geist der Tonkunst*, 1795–1800) auf dem Hintergrund von Kants Freiheitsbegriffs die Frage auf, ob die Musik imstande sei, „blos durch sich selbst“ zu gefallen²⁵⁹ bzw. einen „unabhängigen, selbständigen Werth“²⁶⁰ zu erhalten. Alle diese Schriften, auch diejenigen Schillers (der wie Kant am ästhetischen Potential der Musik zweifelte²⁶¹), formulieren keine Kunstutopien, sondern versuchen, einer schon vorhandenen künstlerischen Produktion ästhetisch gerecht zu werden und die Kunst vor dem Hintergrund des besonders in Jena omnipräsenten Kantianismus zu legitimieren. Damit lässt sich mit Carl Dahl-

256 Hinrichsen, *Beethoven*, S. 11–23.

257 Gerhard, *London und der Klassizismus*, S. 79–122.

258 Schneider, *Schöne Künste*, S. 92 f. Dieser Abschnitt bezieht sich nicht spezifisch auf die Musik, sondern auf die ästhetischen Grundprinzipien aller Künste. Schneider hatte dabei vor allem die Literatur im Blick, nannte aber im betreffenden Paragraphen neben „Gedichten“ insbesondere „Gebäude“ und „Gärten“, die „blos wegen der Ordnung“ gefielen. Daneben erwähnte er aber auch „Eumetrie. Eurythmie. Harmonie. Melodie“, wenn auch ohne weitere Erläuterungen.

259 Christian Friedrich Michaelis, *Ueber den Geist der Tonkunst. Mit Rücksicht auf Kants Kritik der ästhetischen Urtheilskraft*, Leipzig 1795, besonders S. 6–10 und S. 33–48.

260 Gottfried Körner, *Ueber Charakterdarstellung in der Musik*, in: *Die Horen* 1 (1795), Nr. 5, S. 97–121.

261 Schiller, *Ästhetische Erziehung*, S. 85–90 (22. Brief): „Die Ursache ist, weil auch die geistreichste Musik durch ihre Materie noch immer in einer größern Affinität zu den Sinnen steht, als die wahre ästhetische Freiheit duldet [...]“. Kant, *Kritik der Urtheilskraft*, S. 222 (§ 53): „Denn ob [die Tonkunst] zwar durch lauter Empfindungen ohne Begriffe spricht [...], so bewegt sie doch das Gemüt mannigfaltiger und inniglicher; ist aber freilich mehr Genuß als Kultur [...] und hat, durch Vernunft beurteilt, weniger Wert als jede andere der schönen Künste.“ Siehe dazu Seidel, *Ästhetik des musikalischen Kunstwerks*; Giselher Schubert, *Zur Musikästhetik in Kants Kritik der Urtheilskraft*, in: *AfMW* 32 (1975), S. 12–25; Piero Giordanetti, *Kant und die Musik*, Würzburg 2005, S. 189–204.

haus argumentieren, dass Schillers Ideal einer durch Formung veredelten Musik „in den klassischen Symphonien und Quartetten“ bereits realisiert war.²⁶² Sie lässt sich neben den dort angesprochenen Werken Haydns und Mozarts auch besonders auf ein Bonner Werk Beethovens anwenden, das 1785 und damit lange vor Schillers ästhetischen Publikationen entstanden war: auf den Kopfsatz der dritten Kurfürstensonate WoO 47,3, dessen überproportionaler Seitensatzbereich eine ungewöhnliche Reprisesanlage nach sich zieht.²⁶³ Auch das Strukturprinzip einer wiederkehrenden langsamen Einleitung in der *Grande Sonate pathétique* op. 13, die sich plausibel als musikalischer Ausdruck einer schillerschen Leidensbewältigung durch moralische Freiheit verstehen lässt,²⁶⁴ hatte Beethoven bereits in der zweiten Kurfürstensonate WoO 47,2 erprobt.

Die Vermittlung von motivisch-thematischem Material und formaler Gestaltung – oder in schillerschen Begriffen: das freie Spiel von Stoff und Form – dürfte Beethoven im Unterricht bei Haydn weiter beschäftigt haben. So überarbeitete Beethoven im Jahr 1793 neben anderen Liedern auch *Feuerfarb'* wahrscheinlich als Bestandteil von Haydns Unterricht. Dabei komponierte Beethoven ein neues Nachspiel, das auf die raffinierte musikalische Dramaturgie des Lieds Bezug nimmt, und verlieh ihm so eine eigenständige musikalische Gestalt (→ Kap. 3). In dieser verfeinerten Fassung wurde das Stück schließlich als zweites der *Acht Lieder* op. 52 veröffentlicht.

262 Carl Dahlhaus, *Formbegriff und Ausdrucksprinzip in Schillers Musikästhetik* [1988], in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von Hermann Danuser, Bd. 5: Laaber 2003, S. 460.

263 Hinrichsen, *Klaviersonaten*, S. 42 f.

264 Hinrichsen, *Grande Sonate pathétique*; vgl. ders., *Beethoven*, S. 57–63.

Kompositionsstrategien Beethoven und Haydn 1793–1801

Schüler und Lehrer standen unter Erfolgsdruck, als Beethoven im November 1792 seinen Unterricht bei Haydn aufnahm. Beethoven auf der einen Seite hatte den kurfürstlichen Auftrag erhalten, die höfische Investition zu rechtfertigen und gut ausgebildet in den Hofdienst zurückzukehren, um eine tragende Rolle innerhalb der Bonner Hofmusik zu übernehmen. Dass der Kurstaat 1794 unter französische Herrschaft geraten und 1798 definitiv aufgehoben werden würde, war nicht vorherzusehen.¹ Haydn auf der anderen Seite fiel ein Großteil der Verantwortung für das Gelingen dieses Vorhabens zu. Er unterlag, wie sein Briefwechsel mit dem Kurfürsten zeigt,² einer Rechenschaftspflicht und hatte dafür zu sorgen, dass Beethoven seine zukünftigen Aufgaben als Hofkomponist erfüllen konnte. Schon nur deswegen ist ein offener Konflikt zwischen Haydn und Beethoven, von dem unter dem Einfluss der Oppositionskonstruktion in der frühen Beethoven-Historiographie und der inzwischen stark angezweifelte Geschichte über den angeblichen Kontrapunkt-Nachhilfeunterricht beim Komponisten Johann Baptist Schenk³ manchmal ausgegangen wurde, unwahrscheinlich: Für Haydn wäre das Misslingen des kurfürstlichen Plans mindestens unangenehm gewesen, für Beethoven wohl gar existenzbedrohend. Das vorliegende Kapitel wirft die Frage auf, was Beethoven unter diesen Voraussetzungen in Haydns Unterricht und in Auseinandersetzung mit Haydns Kompositionen gelernt hat und wie sich dies in seinen ersten Wiener Werken zeigt.

Haydns Unterricht für Beethoven ist mittlerweile gut erforscht. Alfred Mann und Julia Ronge haben gezeigt, dass aus philologischer Sicht und entgegen der älteren Forschungsmeinung keine Anzeichen für ein Scheitern des Unterrichts existieren.⁴ Ron-

1 Dazu Ronge, *Lehrzeit*, S. 58–62.

2 BGA 13, BGA 14; vgl. auch BGA 12.

3 Dazu Webster, *Falling-out*, S. 10–14; Ronge, *Lehrzeit*, S. 33–35 sowie Kap. 1 der vorliegenden Arbeit.

4 Mann, *Contrapuntal Studies*; ders., *Theory and Practice. The Great Composers as Teachers and Students*, New York und London 1987, S. 63–74 und S. 87–141; Ronge, *Lehrzeit*, S. 31–62.

ge hat außerdem erstmals dargelegt, dass Haydn Beethoven neben dem durch Quellen bezeugten Kontrapunktunterricht auch systematisch im freien Satz unterrichtet haben muss,⁵ und dass Beethoven seine Arbeitstechnik in den ersten Wiener Jahren wohl in Reaktion auf Haydns Unterricht überdachte und allmählich veränderte.⁶ Die erneute Betrachtung des Unterrichtsverhältnisses besonders im Hinblick auf die praktische Relevanz des Kontrapunktunterrichts, die Unterrichtsinhalte im freien Satz, die Dauer des kompositorischen Austauschs und Beethovens Kompositionsunterricht für Erzherzog Rudolph bildet den Ausgangspunkt zur Einschätzung von Beethovens kompositorischer Entwicklung in den ersten Wiener Jahren.

Eine entscheidende Rolle kommt dabei der Untersuchung von Beethovens in Wien revidierten Kompositionen zu. Wie Haydns Brief an Beethovens Dienstherr zu entnehmen ist, überarbeitete Beethoven während der Unterrichtszeit mehrere ältere Werke, darunter das Bläseroktett in Es-Dur „op. 103“ (*Parthia*), das verschollene Oboenkonzert in F-Dur WoO 206, vermutlich das Quintett für Oboe, drei Hörner und Fagott in Es-Dur WoO 208 und „Variationen fürs Fortepiano“ (vielleicht WoO 66).⁷ Ebenfalls im Unterrichtsjahr begann er außerdem mit der Revision des Zweiten Klavierkonzerts sowie verschiedener Lieder, die er später innerhalb der Liedersammlung op. 52 veröffentlichte. Es ist anzunehmen, dass auch diese Revisionen Gegenstand von Haydns Unterricht gewesen oder zumindest dort angestoßen worden sind, denn das Revidieren eigener Stücke war eine etablierte Lehrmethode und von nun an ein fester Bestandteil von Beethovens Arbeitsprozess. Das Untersuchungskorpus ergibt sich im Wesentlichen aus der Überlieferungssituation: Die Bonner Fassungen der in den Kurfürstenbriefen erwähnten Werke sind verloren, so dass ein Vergleich nicht möglich ist. Überliefert sind dagegen ältere Fassungen von immerhin drei Liedern, die Beethoven im Unterrichtsjahr und in den Jahren 1794/95 revidiert hat. Die Veränderungen in diesen Kompositionen sind zwar quantitativ gering, geben aber dennoch Zeugnis von Beethovens Reflexion der Formprozesse und der bewussten Setzung von dramaturgischen Zielpunkten innerhalb der kleinen Formen. Als besonders aussagekräftig erweist sich die Betrachtung derjenigen Werke, die Beethoven im Unterrichtsjahr zu überarbeiten begann, und die ihn danach über mehrere Jahre beschäftigten: das Klavierkonzert op. 19 und das Bonner Bläseroktett „op. 103“, das Beethoven in Wien zunächst revidiert und anschließend zum Streichquintett op. 4 umgearbeitet hat. Die Revisionen am Klavierkonzert, die (außer im Falle des in Wien revidierten und später ersetzten Finalsatzes WoO 6) nur aus Skizzen punktuell erahnbar sind, bestätigen Beethovens Fokus auf eine schlüssige musikalische Dramaturgie und Vermittlung der Formstationen im Bereich des Solokonzerts. Die Umarbeitung des Oktetts „op. 103“ zum Streichquintett op. 4 weist dann eine drastische Dehnung aller Sätze und Satzteile

5 Ronge, *Lehrzeit*, S. 48–56.

6 Ronge, *Fruchtbarer Boden*.

7 BGA 13, dazu Ronge, *Lehrzeit*, S. 50–56.

auf und zeigt Beethovens damit verbundene Bemühungen um eine Abstützung der großen Form mittels satzübergreifender harmonischer Bezugspunkte.

Auf dieser Grundlage erfolgt anschließend eine Diskussion von Beethovens ersten Neukompositionen in Wien: den Klaviersonaten op. 2, die teilweise auf älterem Bonner Material basieren, den Klaviertrios op. 1, mit denen Beethoven als Komponist an die Wiener Öffentlichkeit trat, sowie den Streichquartetten op. 18, Beethovens erstem Beitrag zu der primär mit Haydn assoziierten, traditionsverhafteten Gattung. Dabei steht die Frage im Zentrum, ob und inwiefern sich in diesen Werken eine spezifische Auseinandersetzung mit Haydns Kompositionen zeigt.

Die musikanalytische Annäherung an diesen Themenkomplex ist nicht neu. Nach ersten Ansätzen in den 1910er Jahren⁸ entstand ab dem Jubiläumsjahr 1970 eine Reihe analytischer Untersuchungen zum Verhältnis von Beethovens und Haydns Werken.⁹ Zu diesem Umstand dürfte nicht zuletzt die gleichzeitige literaturtheoretische Debatte über die Relevanz psychologischer Sachverhalte für die Werkanalyse beigetragen haben, die von der Verneinung der Instanz des Autors (Roland Barthes 1967) bis zu Harold Blooms psychoanalytisch geprägter Theorie der Einflussangst (1973) reichte.¹⁰ Die je nach Sprachraum unterschiedlichen Auffassungen der (Sonaten-)Form als primär thematisch oder primär harmonisch organisierte Struktur¹¹ führten wohl dazu, dass die deutschsprachigen Autoren dabei eher nach Ähnlichkeiten der motivisch-thematischen Aufstellung suchten und höchstens in zweiter Linie die Verarbeitung des musikalischen Materials betrachteten, während die angelsächsischen Forscher ihre Aufmerksamkeit auf Satzprozesse und die zugrundeliegenden harmonischen Strukturen richteten. Neue Perspektiven zur Analyse beider Komponisten eröffneten sich im Jahr 2006 mit James Hepokoskis und Warren Darcys Standardwerk *Elements of Sonata Theory* und ihrer Auffassung der Sonatenform als generatives Prinzip mit einem

8 Jalowetz, *Beethoven's Jugendwerke*; Nef, *Reminiszenzen*; Gál, *Stileigentümlichkeiten*.

9 So wurde bei der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung ein Panel zu „Haydn und Beethoven“ veranstaltet, siehe besonders die Beiträge von Georg Feder, *Stilelemente Haydns in Beethovens Werken*, in: *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970*, hg. von Carl Dahlhaus, Hans Joachim Marx, Magda Marx-Weber und Günther Massenkeil, Kassel u. a. 1971, S. 65–74 sowie Boris Schwarz, *Beethovens Opus 18 und Haydns Streichquartette*, in: ebenda, S. 75–79; weiter James Webster, *Traditional Elements*; ders., *Farewell Symphony*; Johnson, *Decisive Years*; LaRue, *Multistage Variance*; Raimund Bard, „Tendenzen“ zur zyklischen Gestaltung in Haydns Londoner Sinfonien, in: *Bericht über den Musikwissenschaftlichen Kongress Bayreuth 1981*, hg. von Christoph-Hellmut Mahling und Sigrid Wiesmann, Kassel u. a. 1981, S. 379–383; Ellwood Derr, *A Foretaste of the Borrowings from Haydn in Beethoven's Op. 2*, in: *Bericht über den internationalen Joseph Haydn Kongress, Wien, Hofburg, 5–12. Sept. 1982*, hg. von Eva Badura-Skoda, München 1986, S. 159–170 u. a.

10 Barthes, *Death of the Author*; Bloom, *Anxiety of Influence*. Siehe zu dieser Thematik z. B. Lewis Lockwoods Besprechung von Maynard Solomons Beethoven-Biographie (1977): Lewis Lockwood, *Solomon's Beethoven*, in: *19th-Century Music* 3 (1979), S. 76–82, besonders S. 80–82.

11 Dazu Hans-Joachim Hinrichsen, *Sonatenform, Sonatenhauptsatzform* [1996], in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Wiesbaden 1972–2006, S. 18 f.

quasi-grammatischen Regelsystem, das auf „Norms, Types, and Deformations“ basiert statt auf starren Formgesetzen.¹² Es sind demnach besonders Beethovens und Haydns Formungsprinzipien, also ihre Strategien zur Realisierung musikalischer Form, die im Mittelpunkt des Interesses stehen, und nicht thematische Ähnlichkeiten, die ohnehin selten überzeugend nachgewiesen werden können und für sich genommen meistens wenig Aussagekraft besitzen.¹³

Das Kapitel profitierte von einer großen Anzahl Einzeldarstellungen. Bei den Überlegungen zu Beethovens Revisionsprozessen konnte auf Douglas Johnsons und Joseph Kermans einschlägige Editionen und Kommentare von Beethovens frühen Skizzen zurückgegriffen werden.¹⁴ Bezüglich eines Stilwandels in Beethovens früher Wiener Zeit und eines möglichen Zusammenhangs mit Haydns Unterricht sei besonders auf Johnsons Aufsatz zu Beethovens Streichquintett op. 4 hingewiesen.¹⁵ James Webster hat in mehreren Beiträgen auf kompositorische Parameter aufmerksam gemacht, die Beethoven und Haydn verbinden, und damit die Basis für eine wertfreie Betrachtung des Verhältnisses ihrer Kompositionen gelegt.¹⁶ Eine zentrale Bedeutung kommt außerdem Charles Rosens Standardwerken zum „Klassischen Stil“,¹⁷ Ludwig Finschers gattungsgeschichtlichen Arbeiten¹⁸ sowie Hans-Joachim Hinrichsens Darstellung zu Beethovens Klaviersonaten¹⁹ zu.

12 Hepokoski/Darcy, *Sonata Theory*.

13 So etwa bei Nef, *Reminiszenzen*, bei Feder, *Stilelemente* und noch bei Elaine Sisman, „*The Spirit of Mozart from Haydn's Hands*“. *Beethoven's Musical Inheritance*, in: *The Cambridge Companion to Beethoven*, hg. von Glenn Stanley, Cambridge 2000, S. 45–63. Zur Kritik rein themenorientierter Untersuchungen siehe hinsichtlich Evidenz Jan LaRue, *Significant and Coincidental Resemblance between Classical Themes*, in: *JAMS* 14 (1961), S. 224–234 oder jüngst Markus Neuwirth, *Von Wallerstein nach Bonn. Joseph Reichas „Harmoniemusik“, Beethovens Bläseroktett op. 103 und die Frage des Stiltransfers*, in: *Beethoven und andere Hofmusiker seiner Generation. Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bonn, 3. bis 6. Dezember 2015*, hg. von Birgit Lodes, Elisabeth Reisinger und John D. Wilson (Schriften zur Beethoven-Forschung, 29), Bonn 2018, S. 253–270; hinsichtlich Erkenntniswert Hermann Danuser, *Beethoven als Klassiker der Klaviersonate*, in: *Gattungen der Musik und ihre Klassiker*, hg. von dems., Laaber 1988, S. 197–219.

14 Kerman, *Kafka Sketchbook*; Johnson, *Fischhof Miscellany*.

15 Johnson, *Decisive Years*.

16 Webster, *Traditional Elements*; ders., *Farewell Symphony*; weitere Forschungsliteratur zum Thema wird an den betreffenden Orten referiert.

17 Charles Rosen, *The Classical Style*, London 1971; ders., *Sonata Forms*.

18 Besonders Ludwig Finscher, *Streichquartett*, in: *MGGO*, veröffentlicht November 2018, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/47671>; ders., *Haydn, Mozart, Beethoven und die „Erfindung“ des Klaviertrios*, in: *Rezeption als Innovation. Untersuchungen zu einem Grundmodell der europäischen Kompositionsgeschichte. Festschrift für Friedhelm Krummacher zum 65. Geburtstag*, hg. von Bernd Sponheuer, Siegfried Oechsle und Helmut Well, Kassel u. a. 2001, S. 135–148.

19 Hinrichsen, *Klaviersonaten*.

Nochmals: Haydns Unterricht für Beethoven

Kontrapunkt

Der Kontrapunkt bildete zusammen mit der Generalbasslehre das musiktheoretische Fundament jedes Kompositionsunterrichts.²⁰ Beethoven hatte dessen erste Grundlagen wohl bereits in Bonn erlernt, aber nach der praxisorientierten, auf der Generalbasslehre basierenden Methode Kirnbergers, die ihm wohl Neefe vermittelt hatte²¹ – passend zu Beethovens künstlerischem Profil als Hofmusiker, Pianist und Improvisator, der zwar auch komponieren sollte, aber nicht zur Hauptbeschäftigung. Die erste spezifische Kompositionsausbildung erhielt Beethoven wohl erst bei Haydn in Wien, wo der Kontrapunkt üblicherweise nach Johann Joseph Fux' *Gradus ad Parnassum* gelehrt wurde. Bereits Haydn war in seiner Jugend mit diesem Werk in Kontakt gekommen und hatte es systematisch durchgearbeitet.²² Auf Fux' Grundlage stellte er später zu Unterrichtszwecken sein „Elementarbuch der verschiedenen Gattungen des Contrapuncts“ zusammen, eine Kurzfassung, die er seine Schüler abschreiben ließ.²³ Ebenso verwendete Mozart die *Gradus ad Parnassum* im Unterricht für Thomas Attwood, Barbara Ployer und Franz Jakob Freystädtler,²⁴ und auch Johann Georg Albrechtsbergers

20 Mann, *Theory and Practice*; dazu auch Hellmut Federhofer, *Johann Joseph Fux (1660–1741) und die Kontrapunktlehre*, in: *Mf* 46 (1993), S. 157–170.

21 Dazu Nottebohm, *Beethoven's Studien*, S. 3–18; Richard Kramer, *Notes to Beethoven's Education*, in: *JAMS* 28 (1975), S. 73; John P. MacKeown, *Gradus ad Parnassum. Beethovens Kontrapunkt nach Fux*, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 21 (1997), S. 58 f.

22 „Er lernte auch Matthesons vollkommenen Kapellmeister und Fuxens *Gradus ad Parnassum* in deutscher und lateinischer Sprache kennen – ein Buch, das er noch im hohen Alter als klassisch rühmte, und wovon er ein stark abgenutztes Exemplar aufbewahrt hatte. Mit unermüdeter Anstrengung suchte sich Haydn Fuxens Theorie verständlich zu machen; er ging seine ganze Schule praktisch durch, er arbeitete die Aufgaben aus, ließ sie einige Wochen liegen, übersah sie alsdann wieder, und feilte so lange daran, bis er es getroffen zu haben glaubte“ (Griesinger, *Biographische Notizen*, S. 10). Als Haydns Handexemplar der *Gradus ad Parnassum* steht ein im Zweiten Weltkrieg vernichteter Band mit ausführlichen lateinischen Glossen zur Diskussion, deren Wortlaute durch Abschrift des Haydn-Biographen Carl Ferdinand Pohl und in einem Exemplar im Smith College, Northampton, Massachusetts erhalten geblieben sind; dazu Alfred Mann, *Eine Textrevision von der Hand Joseph Haydns*, in: *Musik und Verlag. Karl Vötterle zum 65. Geburtstag am 12. April 1968*, hg. von Richard Baum und Wolfgang Rehm, Kassel u. a. 1968, S. 433–437; ders., *Haydn as a Student and Critic of Fux*, in: *Studies in Eighteenth-Century Music. A Tribute to Karl Geiringer on his Seventieth Birthday*, hg. von H. C. Robbins Landon und Roger E. Chapman, London 1970, S. 323–332 sowie ders., *Theory and Practice*, S. 41–45. Jüngst wird aber offenbar bezweifelt, dass die Eintragungen tatsächlich von Haydn stammen (Eva Maria Mombrei, *Fux, Johann Joseph*, in: *Das Haydn-Lexikon*, hg. von Armin Raab, Christine Siegert und Wolfram Steinbeck, Laaber 2010, S. 250 f.).

23 Dazu Alfred Mann, *Haydn's Elementarbuch. A Document of Classic Counterpoint Instruction*, in: *The Music Forum* 3 (1973), S. 197–237; vgl. Nottebohm, *Beethoven's Studien*, S. 21–25.

24 Wolfgang Amadeus Mozart, *Thomas Attwoods Theorie- und Kompositionsstudien bei Mozart*, hg. von Erich Hertzmann, Cecil B. Oldman, Daniel Hertz und Alfred Mann (NMA X/30/1), Kassel

einflussreiche *Gründliche Anweisung zur Composition* (1790) fußte im Wesentlichen auf diesem Werk. Genauso unterrichtete auch Beethoven später den Erzherzog Rudolph, seinen einzigen Kompositionsschüler, nach Fux (dazu unten).

Mit den Quellen aus Haydns Unterricht für Beethoven hat sich – nach den Editionen von Ignaz von Seyfried (1832) und Gustav Nottebohm (1873) sowie den Untersuchungen von Alfred Mann in den 1970er Jahren – insbesondere Julia Ronge in ihrer Studie zu Beethovens Lehrzeit und im Rahmen der Edition innerhalb der *Neuen Gesamtausgabe* eingehend beschäftigt.²⁵ Beim überlieferten Material handelt es sich ausnahmslos um „Vorlagefassungen“²⁶ gelöster Kontrapunktaufgaben, die Beethoven dem Lehrer zur Korrektur vorgelegt hat. Daraus ist ersichtlich, dass Haydn Beethoven einen vollständigen, systematischen Lehrgang nach Fux in den fünf Gattungen des zwei-, drei- und vierstimmigen Satzes absolvieren ließ. Wie seine anderen Schüler hat Haydn Beethoven vermutlich nach seinem bewährten „Elementarbuch“ unterrichtet: Der einzige dort vorkommende *Cantus firmus* (in der Tonart d-Dorisch) ist auch in Beethovens Studienmaterial zu finden.²⁷ Das Quellenkonvolut enthält einige Korrekturen von Haydns Hand, doch ihre Anzahl ist überraschend gering, was bereits Gustav Nottebohm aufgefallen war, als er es in den 1870er Jahren edierte.²⁸ Viele Übungen, nicht selten auch mehrere Seiten hintereinander, blieben trotz offensichtlicher Satzfehler unkorrigiert. Weiter hatte Haydn auch in den verbesserten Übungen Fehler stehenlassen, was den Herausgeber zur Schlussfolgerung bewog, Haydn sei unsystematisch und oberflächlich vorgegangen und habe die Materie nicht souverän beherrscht. Der Kontrapunktspezialist Nottebohm hatte bei seiner Analyse auf Satzfehler im engen Sinn wie verbotene Parallelen und freie Dissonanzen fokussiert und pädagogische Aspekte kaum beachtet.

In neuerer Zeit wurden für Haydns spärliche Eintragungen hauptsächlich zwei Erklärungen herangezogen: erstens, dass nicht alle von Haydns Korrekturen schriftlich erfolgt seien, und zweitens, dass der Lehrer aus didaktischen und künstlerischen Gründen nicht alle Fehler angemerkt habe. Dass Haydns Unterricht im Wesentlichen auf mündlicher Unterweisung basierte, hat Julia Ronge nahegelegt.²⁹ Haydn besprach den Großteil von Beethovens Satzfehlern wohl im Gespräch mit dem Schüler, wahrscheinlich nach akustischer Beurteilung am Klavier³⁰, ohne sie in Beethovens Nota-

u. a. 1965 und ders., *Ployer- und Freystädler-Studien*, hg. von Hellmut Federhofer und Alfred Mann (NMA X/30/2), Kassel u. a. 1989.

25 Folgendes gemäß Ronge, *Lehrzeit*, S. 40–48; zum Forschungsstand ebenda, S. 21–28.

26 Zu den Aufzeichnungsformen und dem Begriff der Vorlagefassung NGA XIII/1, Teil 2: Kritischer Bericht, S. 19 f.

27 Mann, *Elementarbuch*, S. 221.

28 Nottebohm, *Beethoven's Studien*, S. 41–43.

29 Ronge, *Lehrzeit*, S. 31–62, besonders S. 38–48.

30 Albert Christoph Dies berichtete: „War während dem Ankleiden ein Schüler gegenwärtig, so mußte derselbe die ihm aufgebene Lection auf dem Klavier spielen. Die Fehler wurden angemerkt, darüber grammatische Belehrung ertheilt, und dann eine neue Aufgabe für die nächste Lection gegeben“ (Dies, *Biographische Nachrichten*, S. 211, vgl. Ronge, *Lehrzeit*, S. 38).

ten zu vermerken. Ganz anders ging später Albrechtsberger vor, der alle Korrekturen auch schriftlich festhielt. Einen Mittelweg verfolgte dagegen Mozart im Unterricht für seinen Kompositionsschüler Thomas Attwood: Wie Albrechtsberger notierte Mozart anfänglich viel in Attwoods Heft, bevor die Eintragungen des Lehrers sporadischer werden und sich einer mit den beethovenschen Haydn-Studien vergleichbaren Menge annähern. Eintragungen Attwoods wie „to ask“, „to inquire“ oder „Pour corrigé“ bleiben oft ohne schriftliche Reaktion des Lehrers, was den rein mündlichen Anteil der Unterweisung weiter belegt.³¹

Alfred Mann, der ab den 1970er Jahren Beethovens und Haydns Unterrichtsverhältnis im Rahmen seiner Forschungen zur Kontrapunktlehre als Unterrichtsmittel in den Blick genommen hatte, argumentierte, Haydn habe im Unterricht vorrangig diejenigen Aspekte behandelt, die ihm aus didaktischen und/oder künstlerischen Gründen wichtig waren, während er über Unzulänglichkeiten in anderen Bereichen hinweg sah.³² Dies vermag den Gegensatz zwischen nur punktuell erfolgten Verbesserungen offensichtlich falscher oder zumindest ungeschickter Quint- und Oktavparallelen, die Haydn manchmal auch in den von ihm durchgesehenen Übungen stehen ließ, und der vergleichsweise peniblen Korrektur anderer Aspekte des Tonsatzes zu erklären. Erstens konzentrierte sich Haydn offenbar auf diejenigen Aspekte, die dem Schüler Schwierigkeiten bereiteten, beispielsweise auf die korrekte Kadenzbildung im phrygischen Modus, die er bereits im dreistimmigen Satz konsequent korrigierte,³³ während er auf andere offensichtliche Satzfehler zumindest schriftlich nicht reagierte. Zweitens richtete sich Haydns pädagogischer Fokus auf diejenigen Eigenschaften des Tonsatzes, die ihm für künstlerische Fragen im freien Satz, also im Hinblick auf die Kompositionstätigkeit des Schülers, besonders relevant erschienen. So korrigierte er beispielsweise die Vorhaltsbildungen in der vierten Gattung des vierstimmigen Kontrapunkts vergleichsweise genau (Vorwegnahme des Auflösungsstons in einer anderen Stimme oder Auflösung des Quartvorhalts in einen Sextakkord), bevor die Korrekturen wieder sporadischer werden.³⁴ Andere künstlerische Korrekturen betreffen weitere Aspekte der Melodieführung (ästhetischer Ausgleich der Bewegungsrichtung, Kaschieren von verdeckten Parallelen in den Nebenstimmen, Vermeiden des f–fis-Querstands im mixolydischen Modus) sowie klangliche Aspekte wie die Verdoppelung von Akkordtönen – allesamt Dinge, die auch außerhalb des strengen Satzes von kompositorischer Bedeutung waren. Die praktische Relevanz des Stoffs hatte für Haydn offenbar Priorität vor seiner theoretischen Durchdringung, während ihn das strikte Befolgen des Regelwerks kaum interessierte.

31 NMA X/30/1, S. 60, S. 66, S. 92 und andernorts; vgl. ebenda, S. XI.

32 Mann, *Theory and Practice*, S. 63–74 und S. 87–141, ders., *Contrapuntal Studies*, S. 715–718.

33 NGA XIII/1, Teil 1: Transkriptionen, S. 9 und S. 13 (S. [7] und S. [11] des Konvoluts).

34 Ebenda, S. 46 f. (S. [44 f.] des Konvoluts).

Haydns Gleichgültigkeit gegenüber Satzfehlern, die er für kompositorisch irrelevant hielt, solange der Satz dennoch wohlklingend war, ist auch von anderer Seite bezeugt. Albert Christoph Dies berichtet:

Er wollte ein korrekter Autor seyn, doch nahm er das (nach seinem eigenen Geständniß) nicht so strenge, daß er pedantischen Grübeleyn seinen Vor- und Hauptzweck aufgeopfert hätte. „Wenn ich etwas für schön hielt, so, daß das Gehör und das Herz nach meiner Meynung zufrieden seyn konnten, und ich eine solche Schönheit der trockenen Schulfüchserey hätte aufopfern müssen, dann ließ ich lieber einen kleinen grammatischen Schnitzer stehen.“³⁵

Laut Griesinger vertrat Haydn die Meinung, „daß man bey der ängstlichsten Befolgung der Regeln öfters die geschmack- und empfindungslosesten Arbeiten liefere, daß bloße Willkühr vieles zur Regel gestempelt habe, und daß absolut in der Musik nur dasjenige verboten sey, was das feine Ohr beleidige“.³⁶ An anderer Stelle soll Haydn dem kompetenten Künstler das Recht zugesprochen haben, sich über theoretische Gesetze hinwegzusetzen: „Die Kunst ist frey, und soll durch keine Handwerksfesseln beschränkt werden. Das Ohr, versteht sich ein gebildetes, muß entscheiden, und ich halte mich für befugt, wie irgend einer, hierin Gesetze zu geben.“³⁷ Eine ähnliche Haltung ist auch von Beethoven überliefert, so beispielsweise in einem Gespräch über verbotene Quintparallelen im c-Moll-Quartett op. 18,4 mit Ferdinand Ries:

Auf einem Spaziergange sprach ich ihm einmal von zwei reinen Quinten, die auffallend und schön in einem seiner ersten Violin-Quartette in *C moll* klingen. Beethoven wußte sie nicht und behauptete, es sei unrichtig, daß es Quinten wären. Da er die Gewohnheit hatte, immer Notenpapier bei sich zu tragen, so verlangte ich es und schrieb ihm die Stelle mit allen vier Stimmen auf. Als er nun sah, daß ich Recht hatte, sagte er: „Nun! und wer hat sie denn verboten?“ – Da ich nicht wußte, wie ich die Frage nehmen sollte, wiederholte er sie einigemal, bis ich endlich voll Erstaunen antwortete: „es sind ja doch die ersten Grundregeln.“ Die Frage wurde noch einmal wiederholt und darauf sagte ich: „Marpurg, Kirnberger, Fuchs etc. etc., alle Theoretiker!“ – „Und so erlaube ich sie!“ war seine Antwort.³⁸

35 Dies, *Biographische Nachrichten*, S. 84.

36 Griesinger, *Biographische Notizen*, S. 16, siehe dazu u. a. Thomas Enselein, *Der Kontrapunkt im Instrumentalwerk Joseph Haydns*, Köln 2008, S. 27 f.; Ronge, *Lehrzeit*, S. 46; Ullrich Scheideler, *Kontrapunkt*, in: *Das Haydn-Lexikon*, hg. von Armin Raab, Christine Siegert und Wolfram Steinbeck, Laaber 2010, S. 425–429.

37 Griesinger, *Biographische Notizen*, S. 114. Laut Griesinger reagierte Haydn damit auf die Behauptung, „daß Albrechtsberger alle [konsonanten] Quartetten aus dem reinsten Satze verbannt wissen wolle“, vgl. dessen *Missa sine Dissonantiis, et absque Quarta Consonante* (1807) und die theoretische Schrift *Kurze Regeln des reinsten Satzes*, Wien ca. 1804.

38 Wegeler/Ries, *Biographische Notizen*, S. 87; vgl. auch Beethovens Aussage „sobald das gefühl uñ – eine[n] Weg eröffnert, fort mit allen Regeln“ in einem Briefentwurf an Fürst Nikolaus Galitzin

Nach einem Unterrichtsjahr gab Haydn seinen Schüler an Johann Georg Albrechtsberger weiter. Der vordringlichste Grund dafür war die bevorstehende Reise nach London, doch Haydn vermittelte auch ohne solche äußeren Gründe immer wieder Schüler an Albrechtsberger, so beispielsweise Friedrich Kalkbrenner, der das Kontrapunkthandwerk in Haydns Augen noch nicht genügend beherrschte.³⁹ Möglicherweise hatte Haydn bei Beethoven ähnliche Schwächen bemerkt und deshalb auch ihn zu Albrechtsberger in die Lehre geschickt, vielleicht sogar in der Absicht, den Unterricht nach der Rückkehr aus London fortzusetzen (dazu unten).

Der neue Lehrer begutachtete die ersten Seiten von Beethovens Studienmaterial aus Haydns Unterricht, hielt einige Fehler fest und ließ Beethoven daraufhin den systematischen Kontrapunkt-Kursus nochmals von vorn absolvieren, nun allerdings nach seinem eigenen Lehrwerk *Gründliche Anweisung zur Composition*, das im Unterschied zu Fux' *Gradus ad Parnassum* auf Dur-Moll-tonalen *Cantus firmi* basiert und Dreiertaktarten stärker gewichtet.⁴⁰ Albrechtsberger hatte wohl bereits in den Grundlagen Schwächen beim Schüler bemerkt. Das heißt jedoch nicht, dass Haydns Unterricht mangelhaft war, sondern dürfte der unterschiedlichen Fokussierung der beiden Lehrer geschuldet sein. So legte Albrechtsberger Wert auf eine genaue und solide Ausbildung von Grund auf, während Haydns Unterricht eher künstlerisch ausgerichtet war und weniger theoretische Tiefe bot. Die Quellen zeigen, dass Albrechtsberger relativ zügig voranschritt, aber verglichen mit Haydn schriftlich wesentlich stärker in den Tonsatz des Schülers eingriff und Fehler konsequent und streng korrigierte. Im Gegensatz zu Haydns Unterricht sind nun auch Übungen zur Fugenlehre überliefert. Wahrscheinlich hat Beethoven jedoch bereits bei Haydn Übungsfugen verfasst, von denen eine im Brief des 23. Novembers 1793 an den Kurfürsten erwähnt ist.⁴¹

Beethoven hatte offenbar eine hohe Meinung von Albrechtsberger und wusste dessen Akribie zu würdigen.⁴² So überliefert das Fischhof-Manuskript:

Als Haydn 1795 [recte 1794] nach England reiste, wurde B. Schüler des Albrechtsberger, v. welchem er auch seine Zweifel gelöst fand, die ihn stets für seine Kunst so sehr am Herzen lagen. So trocken der Vortrag u. selbst die Compositionen dieses Meister Manchem scheinen mögen, so gründlich sind sie aber auch u. B. wusste diese Gründlichkeit zu schätzen u. hat Alb. die Eröffnung seiner Bahn <größt> einestheils zu danken [...].⁴³

im Rode-Skizzenbuch, BGA 2003, Fn. 9, dazu Dominique Ehrenbaum, *Con alcune licenze. Die Instrumentalfuge im Spätwerk Ludwig van Beethovens* (Schriften zur Beethoven-Forschung, 23), Bonn 2013, S. 103, Fn. 9.

39 Dazu Horst Walter, *Kalkbrenners Lehrjahre und sein Unterricht bei Haydn*, in: *Haydn-Studien* 5 (1982/85), S. 23–41, hier 31–33.

40 Zu Albrechtsbergers Unterricht grundlegend Ronge, *Lehrzeit*, S. 65–138.

41 BGA 13, vgl. auch BGA 14.

42 Zu Folgendem Ronge, *Lehrzeit*, S. 68–71.

43 Brenneis, *Fischhof-Manuskript. Text und Kommentar*, S. 44 f.

Außerdem unterrichtete Beethoven später kostenlos Albrechtsbergers Enkel Karl Friedrich Hirsch und schenkte ihm ein Exemplar der *Gradus ad Parnassum* mit Widmung. Auch Briefe Albrechtsbergers an Beethoven aus den Jahren 1796 und 1797 zeugen von einem respektvollen und durchaus herzlichen Verhältnis,⁴⁴ und in Beethovens Schaffen gewannen kontrapunktische Verfahren von da an an Bedeutung.⁴⁵ Es trifft also nicht zu, dass Beethoven die Kontrapunktausbildung geringschätzte, und, wie Adolf Bernhard Marx schrieb, „die abstrakten, zunächst unkünstlerisch auftretenden Lehren der Harmonik und des Kontrapunkts sich als ein Fremderes merkbar machten“.⁴⁶ Beethovens in diesem Zusammenhang oft zitierte Umschreibung des Kontrapunkts als „Kunst, Musikal. Gerippe zu erschaffen“ im Zusammenhang mit einer satirischen Lebensbeschreibung des Verlegers und Freundes Tobias Haslinger ist nicht nur als Tribut an die gängige Redeweise von trockener Musiktheorie versus schöpferischer Musikpraxis zu sehen.⁴⁷ Vielmehr unterstreicht sie (in ironischer Brechung) die Bedeutung des Kontrapunktunterrichts als handwerkliche Basis, indem Beethoven Haslinger durch dessen Aneignung des Kontrapunkts die Metamorphose zum vollständigen Musiker vollziehen ließ und ihn vom „Gehülfe[n] des Berühmten Sattelfesten Kapellmeisters Fux“ zu Albrechtsbergers Schüler und schließlich zum gut situierten „paternostergäßlerischen Kapellmeister“ aufsteigen ließ – „die schule der Wechselnoten Dur[ch]gegangen, behält er nichts davon, als die Wechsel“.⁴⁸ Dass Beethoven sich während seines ganzen Lebens in kontrapunktischen Problemen übte,⁴⁹ bestätigt die Relevanz der theoretischen Disziplin für sein künstlerisches Schaffen.

Beethoven hat sein Studienmaterial sorgfältig aufgehoben und es auch nach der Lehrzeit konsultiert, was die Wertschätzung seiner Ausbildung erneut zum Ausdruck bringt.⁵⁰ Auch als ihn der Erzherzog Rudolph um Kompositionsunterricht bat und er selbst die Position des Theorielehrers einnehmen sollte, griff er darauf zurück. Weiter fertigte er eine Reihe von Exzerpten aus verschiedenen Musiktheoretika an, die er zusammen mit dem Studienmaterial aufbewahrte.⁵¹ Daraus ist zu ersehen, dass Beethoven seinen Schüler auch in den theoretischen Grundlagen der Komposition, also in Generalbass und Kontrapunkt, unterrichtet hat. Von besonderem Interesse ist Beethovens Fux-Exzerpt (*Einleitung zur Fuxischen Lehre des Kontrapunkts*), das Beethoven mit Textstellen anderer

44 BGA 24, BGA 29 und BGA 31.

45 Dazu grundlegend MacKeown, *Gradus ad Parnassum*, dort u. a. in Bezug auf Op. 23, Op. 59,2 und Op. 132.

46 Marx, *Beethoven*, Bd. 1, S. 28 f.

47 BGA 1925; zu diesem Topos Mann, *Theory and Practice*, S. 1–5.

48 Richard Kramer, *Gradus ad Parnassum. Beethoven, Schubert and the Romance of Counterpoint*, in: *19th-Century Music* 11 (1987/88), S. 109–111, MacKeown, *Gradus ad Parnassum*, S. 82–86.

49 Kramer, *Gradus ad Parnassum*, S. 109; Ronge, *Lehrzeit*, S. 133.

50 NGA XIII/1, Teil 1: Transkriptionen, S. XII f.; Folgendes gemäß Ronge, *Lehrzeit*, S. 133–138.

51 Nottebohm, *Handschriften*, vgl. dazu Warren Kirkendale, *Fuge und Fugato in der Kammermusik des Rokoko und der Klassik*, Tutzing 1966 S. 246–250 sowie Ronge, *Lehrzeit*, S. 133–138.

Autoren anreichte: aus Albrechtsbergers *Gründlicher Anweisung zur Composition* und Werken Kirnbergers, Türks und Carl Philipp Emanuel Bachs.⁵² Beethoven bediente sich dabei offenbar Haydns Methode des Exzerpierens und Kommentierens von Fux' Text unter Bezug anderer Autoren, wie Haydn sie im „Elementarbuch“ angewendet hatte.⁵³

Außer aus Beethovens Kompilation lässt sich ein Teil des Unterrichtsinhalts aus Rudolphs handschriftlichen Notizen rekonstruieren. Es handelt sich dabei u. a. um ein achtseitiges Konvolut im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde mit dem Titel *Elementi del Contrapunto* in italienischer Sprache⁵⁴ – bereits der Titel suggeriert eine Anlehnung an Haydns „Elementarbuch“. Bei der Gestaltung der dort enthaltenen Übungsbeispiele scheint sich Beethoven an seinem Studienmaterial aus Haydns Unterricht orientiert zu haben, indem er Haydns *Cantus firmi* (die wiederum Fux' *Gradus ad Parnassum* nachgebildet waren⁵⁵) abwandelte und verkürzte (siehe Tabelle).⁵⁶ So nimmt der zweite von Beethovens mixolydischen *Cantus firmi* den charakteristischen doppelten Quartstieg von Haydns mixolydischem *Cantus firmus* auf (bei Haydn sind es sogar drei Quarten; Fux' *Cantus firmus* beginnt dagegen mit einer einzelnen Quarte⁵⁷). Der zweite ionische *Cantus firmus* stimmt in der charakteristischen Dreiklangsbrechung, dem Schritt in die Sexte und der stufenweisen Rückkehr zum Grundton mit Haydns ionischem *Cantus firmus* überein. Der lydische *Cantus firmus* ist in seiner Intervallstruktur identisch mit dem zweiten ionischen, einzig der drittletzte Ton wird weggelassen. Die weiteren Übereinstimmungen mit Haydns Modell sind weniger deutlich. Beethovens dorischer *Cantus firmus* teilt mit Haydns möglichem Vorbild den Hochtönen a sowie den folgenden Abstieg über die Töne e, f und e zum Grundton, wobei diese Bewegung bei Haydn durch die zusätzlichen Töne f und g ausgefüllt ist. Der erste ionische *Cantus firmus* (im Bassschlüssel notiert) gleicht zumindest in der Bewegungsrichtung Haydns dorischem, im Altschlüssel notierten *Cantus firmus*. Möglicherweise stand ein Lesefehler am Ursprung dieses Beispiels, indem Beethoven oder der Erzherzog versehentlich Violin- statt Altschlüssel las. Dies würde zudem erklären, dass dieser erste *Cantus firmus* des Konvoluts im ionischen und nicht wie üblich im dorischen Modus steht. Einzig Beethovens erster mixolydischer *Cantus firmus* hat keine Ähnlichkeit mit Haydns Übungsbeispielen. *Cantus firmi* im phrygischen und im äolischen Modus sind nicht vorhanden.

52 Nottebohm, *Handschriften*, S. 177–181.

53 Mann, *Contrapuntal Studies*, S. 725 f.; vgl. Kramer, *Gradus ad Parnassum*, S. 111 f.

54 Erzherzog Rudolph von Österreich, *Elementi del Contrapunto*, Manuskript, A-Wgm, VII 42287. Siehe dazu Susan Kagan, *Archduke Rudolph, Beethoven's Patron, Pupil, and Friend. His Life and Music*, Stuyvesant 1988, S. 53–57.

55 NGA XIII/1, Teil 2: Kritischer Bericht, S. 38.

56 Übersicht über Haydns *Cantus firmi* in NGA XIII/1, Teil 2: Kritischer Bericht, S. 38. Beethovens *Cantus firmi* gemäß Rudolphs Manuskript (A-Wgm, VII 42287); die ersten beiden erwähnten *Cantus firmi* sind abgebildet bei Kagan, *Archduke Rudolph*, S. 58.

57 Johann Joseph Fux, *Gradus ad Parnassum* [1725], hg. von Alfred Mann (Johann Joseph Fux, *Sämtliche Werke VII/1*), Kassel u. a. 1967, S. 53.

| Beethovens <i>Cantus firmi</i> für Erzherzog Rudolph | | Mögliche Modelle aus Haydns Unterricht | |
|---|--|--|--|
| Ionisch 1 | c-d-f-e-a-g-e-f-d-c | Dorisch? | d¹-e¹-f¹-d¹-a¹-f¹-e¹-g¹-f¹-e¹-d¹ |
| Lydisch | f¹-a¹-c¹-d¹-c¹-a¹-b¹-g¹-f¹ | Ionisch | c¹-e¹-g¹-f¹-e¹-c¹-a¹-f¹-g¹-e¹-d¹-c¹ |
| Dorisch | d-f-e-g-a-e-f-e-d | Dorisch | d¹-e¹-f¹-d¹-a¹-f¹-e¹-g¹-f¹-e¹-d¹ |
| Mixolydisch 1 | g-a-d-e-g-f-d-c-A-G | - | - |
| Mixolydisch 2 | g¹-c²-h¹-e²-d²-h¹-c²-a¹-g¹ | Mixolydisch | g-c¹-h-e¹-d¹-g¹-c¹-e¹-d¹-h-a-g |
| Ionisch 2 | c-e-g-a-g-e-f-e-d-c | Ionisch | c¹-e¹-g¹-f¹-e¹-c¹-a¹-f¹-g¹-e¹-d¹-c¹ |

Über die Frage, weshalb Beethoven nicht die Übungen des Kontrapunktspezialisten Albrechtsberger benutzte, sondern stattdessen Haydns basale Unterrichtsmethoden heranzog, kann nur gemutmaßt werden. Vielleicht entschied sich Beethoven bewusst gegen Albrechtsbergers *Cantus firmi* in Dur und Moll⁵⁸ und zog stattdessen Haydns Übungsbeispiele in den traditionellen Kirchentonarten vor – wobei auch diese stark Dur-Moll-tonal gedacht sind und davon abweichende Skalentöne konsequent vermieden werden. Vielleicht erkannte er, dass er nicht imstande war, Albrechtsbergers enorme pädagogische Souveränität und theoretische Durchdringung der Materie zu erlangen, die für einen praxisbezogenen Unterricht auch nicht unbedingt vonnöten war, oder er zog schlichtweg Haydns musikalisch geschärftes Material mit Quartsprüngen, Dreiklangsbrechungen und Sequenzstrukturen⁵⁹ den weniger charakteristischen Beispielen bei Albrechtsberger vor. Die Rückgriffe auf sein altes Unterrichtsmaterial zeigen jedenfalls, dass Beethoven den Kontrapunkt als Unterrichtsbestandteil nicht nur akzeptierte, sondern ihn (übereinstimmend mit seinen Zeitgenossen) als elementar erachtete, als er sich selbst in der Position des Lehrers befand.

Freier Satz

Dass Beethoven insbesondere in künstlerischer Hinsicht von Haydns Unterricht profitiert hat, ist naheliegend. Bereits Beethovens frühere Biographen gingen trotz des gängigen Vorurteils zwischenmenschlicher Differenzen (→ Kap. 1) und ihrer Zweifel am pädagogischen Nutzen des Kontrapunktunterrichts davon aus, zogen einen systematischen künstlerischen Unterricht aber nicht in Betracht. So gab Adolf Bernhard Marx zu:

58 So Mann, *Theory and Practice*, S. 65: „[...] when Beethoven compiled notes for the instruction of his own student, Archduke Rudolph [...], he seems to have fully realized the problem of separating the technique from its historical basis; he went back to modal counterpoint and the teaching of Haydn.“ Vgl. Ronge, *Lehrzeit*, S. 42–44.

59 Zu den Sequenzstrukturen in Haydns Elementarbuch siehe Enselein, *Kontrapunkt*, S. 23 f.

Wenn gleichwohl Beethoven selbst [...] der Einführung in die Formen gedenkt und in seiner kurzangebundenen Weise nur ablehnt, von Haydn etwas gelernt zu haben (der gerade hier der bewährteste Führer sein konnte), wie er den frühern Einfluß Neefes in Abrede stellt: so darf man [...] den Grund nur darin suchen, daß gerade dieser auf das Ganze gehende und vorzugsweise künstlerische Lehrtheil seinem Geist unbemerker, gleichsam als etwas Selbstverständliches einging, während die abstrakten, zunächst unkünstlerisch auftretenden Lehren der Harmonik und des Kontrapunkts sich als ein Fremderes merkbar machten.⁶⁰

Auch Anton Schindler stellte, vielleicht auf Marx reagierend, die rhetorische Frage:

Darf man nicht für gewiß annehmen, daß Beethoven manchen kostbaren Rath aus Haydn's Munde überkommen, wenn gleichwohl der systematische Unterricht sehr mangelhaft?⁶¹

Ludwig Nohl legte Haydns praktische Ausrichtung dann absurderweise gegen den Lehrer aus, indem er vermutete, Haydns Desinteresse am Unterrichten (bereits diese Unterstellung zulasten des erfahrenen Lehrers ist haltlos) habe dazu geführt, stur am vorgefassten Curriculum festzuhalten und Beethoven bloß in Kontrapunkt auszubilden, während Beethoven von diesem bloß „formellen Element“ in Haydns Mentalität abgeschreckt worden sei – das zeitgenössische Bild eines formalistischen Haydn verbindet sich hier auf problematische Weise mit der Idee des Kontrapunkts als trockene, unkünstlerische Disziplin.⁶² Ein Studium von Haydns Werken erwog Nohl nur außerhalb des eigentlichen Unterrichts:

Fürwahr, mir will es scheinen, als habe nichts Ungeschickteres zum Unterricht eines jungen Beethoven gewählt werden können [als der Kontrapunkt], und nur einem Haydn, einem selbstthätigen Künstler, der also ans Schaffen denkt und nicht ans Lehren, konnte solch ein Missgriff widerfahren. [...] besonders beim Unterrichte musste sich, obendrein wenn Haydn so bloß formelle Dinge vornahm, wie contrapunktistische Uebungen über einen Cantus firmus der alten Tonarten, das bloß formelle Element an seinem Schaffen erst recht im Bewusstsein des Schülers hervordrängen und ihn das geistig Lebendige, das doch Haydn's Werke sonst auch ihm so anziehend machte, so weit vergessen lassen, dass ihm das instructive Wesen des alten Herrn kindisch, schülerhaft und geistlos vorkam. Denn ihm, dem eben all dieses Lernen, all dies technische Können nur Mittel zum Zweck, zur Erreichung eines höhern Ziels sein sollte, musste es auf die Dauer unerträglich werden, so das bloß Technische seiner Kunst zum Zweck gemacht zu sehen, und wir können es ihm nicht verargen, wenn er selbst behauptete, von Haydn nichts gelernt zu haben. Denn aus seiner Unterweisung hat er im Grunde nichts gelernt, um so mehr aber aus Haydn's Werken [...].⁶³

60 Marx, *Beethoven*, Bd. 1, S. 28 f.

61 Schindler, *Beethoven* ³1860, Bd. 1, S. 29.

62 Mann, *Theory and Practice*, S. 1–5.

63 Nohl, *Beethoven*, Bd. 2, S. 40 f.

Gustav Nottebohm kümmerte sich bei seiner Edition des Studienmaterials nicht um solche Fragen des künstlerischen Lernens, bemerkte aber, dass das überlieferte Material aus Haydns Lehrgang nicht das gesamte Unterrichtsjahr abgedeckt haben konnte, und zog daraus den Schluss eines Überlieferungsverlustes.⁶⁴ Er erwog dabei nicht, dass der Unterricht auch Inhalte umfasst haben könnte, die sich nicht in den Quellen niedergeschlagen hatten. Erst Horst Walter und besonders Julia Ronge haben auseinandergesetzt, dass Haydn künstlerische Fragen und die freie Komposition nicht bloß als Nebenerscheinung, sondern systematisch und sogar mit höherer Priorität als die Satzlehre unterrichtet haben muss:

Schickt man einen aussichtsreichen Kandidaten so weit weg zu einem berühmten Lehrer, um ihn dort lediglich in einer Disziplin zu unterrichten, die jeder gut ausgebildete Hofmusiker vor Ort auch hätte weitergeben können? Wahrscheinlicher ist, dass andere Prioritäten galten. Der Unterricht im strengen Satz war notwendige Voraussetzung, das eigentliche Ziel des Unterrichts sowie Haydns und Beethovens verstärktes Interesse galt der fortgeschrittenen, freien Komposition.⁶⁵

So ist auch im Brief des Bonner Professors Bartholomäus Fischenich die Rede davon, dass Haydn Beethoven „große Opern“ aufgeben wollte, ihm also Kompositionsaufgaben stellen sollte.⁶⁶ Gerade auf dem Gebiet der freien Komposition war ein Kompositionsschüler angewiesen auf den persönlichen Kontakt mit einem Lehrmeister, den kein Lehrbuch ersetzen konnte, während die Satzlehre auch an einen gebildeten Musiker oder einen anderen Lehrer delegiert werden konnte. Der prioritäre Unterricht im freien Satz und das gelegentliche Weitervermitteln seiner Schüler an Albrechtsberger entsprach Haydns üblicher Praxis.⁶⁷

Es ist somit nicht erstaunlich, dass praktisch alle Zeitzeugenberichte über Haydn als Lehrer den Unterricht im freien Satz thematisieren und nicht die Kontrapunkt-

64 Nottebohm, *Beethoven's Studien*, S. 43.

65 Ronge, *Lehrzeit*, S. 47. Zum Folgenden ebenda, S. 45–56 sowie NGA XIII/1, Teil 2: Kritischer Bericht, S. 37–39; vgl. Horst Walter, *Die biographischen Beziehungen zwischen Haydn und Beethoven*, in: *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970*, hg. von Carl Dahlhaus, Hans Joachim Marx, Magda Marx-Weber und Günther Massenkeil, Kassel u. a. 1971, S. 79–83; vgl. auch die weiteren Publikationen des Autors zu Haydns Schülern, zuletzt: ders., *Haydns Schüler*, in: *Haydn in seiner Zeit*, hg. von Gerda Mraz, Gottfried Mraz und Gerald Schlag, Eisenstadt 1982, S. 311–315 sowie Ludwig Finscher, *Haydn und seine Schüler*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 63 (2008), H. 1 und 2, S. 5–13 und S. 4–15.

66 Dazu Ronge, *Lehrzeit*, S. 49 f.; vgl. Kap. 2.

67 Vgl. Walter, *Haydns Schüler* und Finscher, *Schüler*. Unter Haydns Schülern waren neben Beethoven weitere, die auch von Albrechtsberger unterrichtet wurden, so u. a. Friedrich Kalkbrenner, Johann Nepomuk Hummel und Conradin Kreutzer (*Verzeichnis der Kompositionsschüler Haydns, Albrechtsbergers und Salieris*, in: Ronge, *Lehrzeit*, S. 182–185). In Kalkbrenners Fall ist Haydns direkte Weitervermittlung an Albrechtsberger erwiesen (Walter, *Kalkbrenners Lehrjahre*, S. 31–33).

ausbildung.⁶⁸ So schildert der schwedische Diplomat Fredrik Samuel Silverstolpe eine konkrete Unterrichtssituation, in der Haydn einen Schüler über die Formgestaltung belehrte, so über die Wirkung längerer Pianostellen im größeren Kontext, über die motivisch-thematische Vermittlung des musikalischen Materials und über ausgewogene Satzproportionen:

Einmal als ich Haydn besuchte, sah er eben die Arbeit eines Schülers durch. Es war das erste Allegro einer Sinfonie, in welcher Art der junge Mann jetzt sein erstes Probestück vorlegte. Als Haydn einen Blick auf das Konzept warf und darin eine lange Periode fand, in welcher die Bläser pausierten, sagte er dem Lehrling eine Artigkeit und äußerte in einem halb scherzhaften Ton: „Pausen sind von allem das Schwierigste zu schreiben: du hast recht daran getan nachzusinnen, welche große Wirkung längere Pianos haben können.“ Je mehr er las, desto mehr verdunkelte sich sein Blick. „Ich habe“, sagte er, „nichts an dem Satz auszusetzen; er ist richtig. Die Proportionen sind aber nicht so, wie ich sie wünschen würde: siehe hier einen Gedanken, der nur zur Hälfte gegeben ist; er sollte nicht so schnell verlassen werden: und diese Phrase bindet sich mit dem übrigen schlecht zusammen. Versuche dem Ganzen ein richtiges Gleichgewicht zu geben; das kann nicht so schwierig sein, weil der Hauptgedanke gut ist.“ – Dies wurde alles mit Herzlichkeit ausgesprochen, und der wißbegierige Jüngling, weit davon sich verletzt zu zeigen, bezeugte ihm seine lebhaftere Erkenntlichkeit.⁶⁹

Dass Haydn weniger Wert auf die Erfindung eines musikalischen Gedankens selbst legte (eine Sache, die vom Genius des Komponisten abhängig war), sondern auf dessen künstlerische Entfaltung, d. h. auf seine Verarbeitung, auf motivisch-thematische Ökonomie, auf die Vermittlung zwischen den verschiedenen Teilen und auf das Ausbalancieren ihrer Proportionen, ist Griesingers *Biographischen Notizen* zu entnehmen:

Seine theoretischen Raisonnements waren höchst einfach; nämlich: ein Tonstück soll haben einen fließenden Gesang, zusammenhängende Ideen, keine Schnörkeley, nichts Ueberladenes, kein betäubendes Accompagnement, u. dgl. m. Wie diesen Forderungen Genüge zu leisten sey? Das, gab er selbst zu, lasse sich durch keine Regeln erlernen, und hänge blos von der natürlichen Anlage und von der Eingebung des innern Genius ab.⁷⁰

Hatte ich [beim Phantasieren am Clavier] eine Idee erhascht, so ging mein ganzes Bestreben dahin, sie den Regeln der Kunst gemäß auszuführen und zu souteniren. So suchte ich mir zu helfen, und das ist es, was so vielen unserer neuen Komponisten fehlt; sie reihen ein Stückchen ans andere, sie brechen ab, wenn sie kaum angefangen haben: aber es bleibt auch nichts im Herzen sitzen, wenn man es angehört hat.⁷¹

68 Die folgenden Zitate auch bei Ronge, *Lehrzeit*, S. 38–40; vgl. außerdem Finscher, *Schüler*, Nr. 1, S. 8–10; Walter, *Haydns Schüler*.

69 Zit. nach C.-G. Stellan Mörner, *Haydniana aus Schweden um 1800*, in: *Haydn-Studien 2* (1969), S. 27.

70 Griesinger, *Biographische Notizen*, S. 113 f.

71 Ebenda, S. 114.

Friedrich Kalkbrenners Lebensabriss bestätigt die Bedeutung, die Haydn der Einheit und Vermittlung des motivisch-thematischen Materials beimaß, weshalb er seinen Schützling zur Zurückhaltung anhielt:

In his first quartet he attempted to write under this great master – the young artist thought he must put forth all his learning as well as all his imagination, and when he produced it, anticipated that he must inevitably receive no usual quantity of praise. The moment Haydn cast his eyes upon it, he exclaimed – hey day! what have we here! Calmuc, Siberian, Cossack, Croat – all the barbarians of the world jumbled together – he laughed heartily, but tempered his severity with some commendation – telling him that there was by far too much fire, but that it was better to have too much than too little, and that time and experience would bring his exertions to more favourable issue.⁷²

Die Verteilung des Kompositionsunterrichts auf die drei Säulen Harmonielehre/Generalbass, Kontrapunkt und freier Satz bestätigt sich mit dem Blick auf das Unterrichtsmaterial von Mozarts Schüler Thomas Attwood, das zahlreiche Streichquartettsätze enthält,⁷³ und dasjenige des Erzherzogs Rudolph aus dessen Ausbildung bei Beethoven. Diese umfasste neben Generalbass und Kontrapunkt auch musikalische Bearbeitungen und Kompositionsaufgaben. Im Unterrichtskontext entstanden so Transkriptionen für ein und zwei Klaviere, für Klaviertrio und für Bläseroktett, die besonders Werke von Beethoven selbst, von Mozart, aber auch von Bach und Händel zum Gegenstand hatten. Sie dienten neben der Ausbildung von Instrumentations- und Bearbeitungsfertigkeiten wohl auch dazu, eine genaue technische Kenntnis dieser Musterbeispiele zu erwerben.⁷⁴ Weiter sind Rudolphs *Vierzig Variationen über ein Thema von Beethoven* auf dem Titelblatt als „Aufgabe von Ludwig van Beethoven gedichtet, Vierzig Mahl verändert und ihrem Verfasser gewidmet von seinem Schüler“ bezeichnet und wurden von Beethoven genau durchgesehen und korrigiert.⁷⁵ Genauso weisen auch die Manuskripte vieler weiterer Stücke des Erzherzogs Beethovens korrigierende Hand auf. Im Falle der *Variationen über ein Thema von Rossini* ist Beethovens Durchsicht außerdem durch einen Brief vom 1. Juli 1823 belegt,⁷⁶ der zeigt, dass die Vermittlung der geeigneten Arbeitstechnik ebenfalls zum Unterricht gehörte:

[...] fahren E. K. H. nur fort, besonders sich zu üben, gleich <vom>am Klawier ihre Einfälle flüchtig kurz niederzuschreiben, hiezu gehört ein kleines Tischgen an's Klawier, durch d. g. wird die Phantasie nicht allein gestärkt, sondern man lernt auch die entlegensten Ideen augenblicklich festhalten; ohne Klawier zu schreiben ist ebenfalls nöthig, u. manchmal

72 [o. A.], *Memoir of Mr. Frederick Kalkbrenner*, in: *The Quarterly Musical Magazine and Review* 6 (1824), S. 499–513, zit. nach Walter, *Kalkbrenners Lehrjahre*, S. 37; vgl. Ronge, *Lehrzeit*, S. 39.

73 NMA X/30/1, S. XII und S. 165–254.

74 Dazu Kagan, *Archduke Rudolph*, S. 57–67.

75 Eine Reproduktion ebenda, S. 68, zu diesem Werk ebenda, S. 69–118.

76 Ebenda, S. 152 f.

eine einfache Melodie Choral mit einfachen u. wieder mit verschiedenen Figuren nach den Kontrapunkten u. darüber hinaus durchführen, wird E. K. H. sicher kein Kopfwehe verursachen, ja eher, wenn man sich so selbst mitten in der Kunst erblickt, ein großes Vergnügen – nach u. nach entsteht die Fähigkeit gerade nur das, was wir wünschen fühlen, darzustellen, ein den Edlern Menschen so sehr wesentliches Bedürfnis [...] ⁷⁷

Solche schriftlichen Zeugnisse sind selten und in vorliegendem Fall nur durch Beethovens damaligen Aufenthalt in Hetzendorf motiviert – sobald die Aussicht auf ein persönliches Treffen bestand, verwies Beethoven lapidar auf den späteren mündlichen Austausch:

[...] in den *Variat.[ionen]* ist einiges angezeigt, mündlich wird es deutlicher – ⁷⁸

Zwischen Haydn und Beethoven sind keine Briefe überliefert, was wahrscheinlich (neben einem möglichen Verlust) auf den steten Kontakt von Lehrer und Schüler zurückzuführen ist. Haydn traf Beethoven regelmäßig und nahm ihn mit nach Eisenstadt, als er dort den Sommer verbrachte.⁷⁹ Schriftliche Kommunikation war schlicht nicht nötig.

Es ist davon auszugehen, dass Beethoven in seinem künstlerischen Unterricht für den Erzherzog Rudolph – wie bei der Gestaltung seiner Kontrapunktübungen auch – auf die Erfahrungen seiner eigenen Studienzeit bei Haydn zurückgegriffen hat. Das Vermitteln der Arbeitstechnik, Werkstudium, Lernen mittels musikalischer Bearbeitungen und Kompositionsaufgaben sind bewährte Inhalte der Kompositionsausbildung, die Haydn mit allen ambitionierten Schülern behandelt haben muss. Dass auch in Haydns Unterricht das Studium seiner eigenen und fremder Werke von Bedeutung war, zeigt ein entschuldigender Brief Haydns an den Vater eines Schülers, den der Komponist altershalber nicht weiter unterrichten konnte. Er empfahl ihm darin die Vertiefung der Kenntnisse in Generalbass, Gesang und Klavier und brachte darunter eine dick unterstrichene Notiz „Emanuel Bach“ an.⁸⁰ Von Haydns weiteren Schülern ist bekannt, dass sie Hilfsarbeiten für den Lehrer erledigten wie das Einrichten von Klavierauszügen oder anderes; so beteiligten sich beispielsweise Neukomm und Kalkbrenner an Haydns Bearbeitungen schottischer Lieder.⁸¹ Solche Tätigkeiten hatten

77 BGA 1686.

78 BGA 1726, vgl. auch BGA 1701.

79 Beethoven folgte Haydn am 19. Juni 1793 und kehrte wohl Ende Juli oder Anfang August nach Wien zurück (vgl. BGA 8, BGA 10 und die dortigen Erläuterungen).

80 „Ihr Sohn ist ein guter Jung, ich liebe Ihn, hat auch Talent genug [...] nur wünsche ich, das Er erstens den General Bass, dan 2tns die Singekunst, und endlich das piano forte Besser studiren möge, so versichere ich Sie liebster freund, daß Er durch fleiß und mühe noch ein großer Mann werden kann“ (zit. nach Finscher, *Schüler*, Nr. 1, S. 9).

81 Rudolph Angermüller, *Neukomms schottische Liedbearbeitungen für Joseph Haydn*, in: *Haydn-Studien* 3 (1974), S. 151–154; Walter; *Kalkbrenners Lehrjahre*, S. 38 f.

neben dem direkten Nutzen für den Lehrer sicher auch einen pädagogischen Zweck, indem die Satztechnik des jeweiligen Werks studiert und die Instrumentationsfertigkeit trainiert werden konnte. Beethoven erledigte, soweit bekannt, keine solchen Aufgaben für Haydn, übernahm die Methode aber für seinen Unterricht des Erzherzogs Rudolph.⁸² Außerdem begann er ab 1795, eigene Werke für andere Besetzungen zu bearbeiten wie beispielsweise das Oktett „op. 103“ als Streichquintett op. 4, das aufgrund der zeitlichen Nähe zum Unterrichtsjahr noch als eine Art Studienwerk gelten kann (dazu unten). Beethoven betrachtete solche Arrangements als große Herausforderung, wie später die Beurteilung seiner eigenen Quartettbearbeitung der Klaviersonate op. 14,¹ zeigt:

die unnatürliche Wuth, die man hat, sogar Klaviersachen auf Geigeninstrumente überpflanzen zu wollen, Instrumente, die so einander in allem entgegengesetzt sind, möchte wohl aufhören können, ich behaupte fest, nur Mozart könne sich selbst vom Klavier auf andere Instrumente übersetzen, sowie Haydn auch – und ohne mich an beide große Männer anschließen zu wollen, behaupte ich es von meinen Klaviersonaten auch, da nicht allein ganze Stellen wegbleiben und umgeändert werden müssen, so muß man – noch hinzuthun, und hier steht der mißliche Stein des Anstoßes, den um zu überwinden man entweder selbst der Meister sein muß, oder wenigstens dieselbe Gewandtheit und Erfindung haben muß – ich habe eine einzige Sonate von mir in ein Quartett für G.[eigen]I.[nstrumente] verwandelt, warum man mich so sehr bat, und ich weiß gewiß, das macht mir nicht so leicht ein anderer nach.⁸³

Haydns Werke haben sicher auch in anderen Bereichen des Unterrichts eine Rolle gespielt. So berichtete der Diplomat Silverstolpe, zwar nicht Schüler Haydns, aber selber Gelegenheitskomponist, dass er dessen Arbeit an den Streichquartetten „op. 76“ mitverfolgen durfte:

Vor einigen Tagen war ich wieder bei Haydn [...]. Bei dieser Gelegenheit spielte er mir auf dem Clavier vor, Violinquartette, die ein Graf Erdödi für 100 Ducaten bei ihm bestellt hat und die erst nach einer gewissen Anzahl von Jahren gedruckt werden dürfen. Diese sind mehr als meisterhaft und voll neuer Gedanken. Während er spielte, ließ er mich neben ihm sitzen und beobachten, wie er die Stimmen in der Partitur eingeteilt hat.⁸⁴

Vermutlich ließ Haydn auch seine Schüler auf diese oder ähnliche Weise an seinem Schaffensprozess teilhaben. Auf die von Silverstolpe beschriebene, mitvollziehende Weise kann Beethoven demnach alle Kompositionen Haydns von 1793 aus erster Hand kennengelernt haben. Dies betrifft insbesondere die Sinfonie Nr. 99 und Teile

82 Kagan, *Archduke Rudolph*, S. 57–67.

83 BGA 97.

84 C.-G. Stellan Mörner, *Johan Wikmanson und die Brüder Silverstolpe*, Stockholm 1952, S. 318, zit. nach Georg Feder, *Haydns Streichquartette. Ein musikalischer Werkführer*, München 1998, S. 97.

der Sinfonien Nr. 100 und 101⁸⁵ sowie die sechs dem Grafen Anton Georg Apponyi gewidmeten Streichquartetten „op. 71“ und „op. 74“,⁸⁶ die in Beethovens Werken wohl Spuren hinterlassen haben (dazu unten). Der Einblick in Haydns Arbeitstechnik, deren Vermittlung Teil des Unterrichts gewesen sein dürfte, hat wohl Beethovens Skizziergewohnheiten verändert, wie Julia Ronge gezeigt hat.⁸⁷ So ist ab dem Unterrichtsjahr 1793 eine allmähliche Systematisierung des Kompositionsprozesses zu beobachten, die vermutlich mit Haydns Unterricht zusammenhängt: Während die Bonner Skizzen eng und eher unübersichtlich ausfallen, begann Beethoven in Wien schrittweise, die Seiten strukturierter zu gestalten und ähnlich wie Haydn den „Schreibraum als Denkraum“ zu nutzen. Dabei verwendete er zum Teil identische Verweiszeichen (Raute) und Bewertungsattribute („gut“), ohne aber Haydns Arbeitsmethodik blind zu übernehmen.

Auch im Musikleben war Haydn in jener Zeit sehr präsent. Im Konzert konnte Beethoven die ersten sechs Londoner Sinfonien mindestens zum Teil hören: Am 15. März 1793 erklangen bei einem Konzert, das Haydn selber im kleinen Redoutensaal veranstaltet hatte, drei Werke (in Frage kommen Nr. 93, Nr. 96, Nr. 97 und Nr. 98).⁸⁸ Am 22. und 23. Dezember brachte der Komponist drei Londoner Sinfonien im Rahmen des Weihnachtskonzerts der Tonkünstler-Societät im Burgtheater zur Aufführung, das fast ausschließlich Haydn gewidmet war – einzig die Bravourstücke für die Sopranistin Therese Gaßmann und den Violinisten Heinrich Eppinger stammten nicht von ihm.⁸⁹ Vor allem die heute unter dem Titel „Sinfonie mit dem Paukenschlag“ bekannte Nr. 94 muss dabei eine große Wirkung erzielt haben, denn sie wurde in den nächsten Tonkünstler-Konzerten am 12. und 13. April des Folgejahrs dann als „Grosse Sinfonie mit dem so beliebten Andante“ angekündigt. Daneben erklang das ebenfalls für England geschriebene, heute weniger geläufige, damals aber schnell berühmte und bereits 1802 als Partiturdruk verfügbare Chorwerk *The Storm* in einer neuen deutschen Fassung. Es ist anzunehmen, dass Beethoven einige dieser Aufführungen miterlebt hat; vielleicht durfte er als Schüler sogar Proben dazu verfolgen.⁹⁰ Neben den „englischen“ Werken erschien Haydn am 25. November 1793 zudem als Komponist der Menuette und Deutschen Tänze (Hob. IX:11, Hob. IX:12), die er für den traditionellen Maskenball der Gesellschaft bildender Künstler im Redoutensaal komponiert hatte,

85 Die Sinfonie Nr. 99 hat Haydn selbst mit „793“ datiert. Von Nr. 101 ist nur der erste und von Nr. 100 nur der letzte Satz auf englischem Papier geschrieben, während die übrigen Sätze in Wien gängiges italienisches Papier aufweisen (Joseph Haydn, *Londoner Sinfonien*, 3. Folge, hg. von Horst Walter (JHW I/17), München 1966, S. VII).

86 Vgl. Landon, *Chronicle and Works*, Bd. 3, S. 219.

87 Dazu Julia Ronge, *Fruchtbarer Boden*; vgl. Kerman, *Early Sketches*; Georg Feder, *Bemerkungen zu Haydns Skizzen*, in: NBeJb 9 (1973/77), S. 69–86; Annette Oppermann, *Schreibraum und Denkraum. Joseph Haydn's Skizzen zur Schöpfung*, in: Mf 56 (2003), S. 375–381, dort weitere Literatur.

88 Landon, *Chronicle and Works*, Bd. 3, S. 215 f.

89 Ebenda, S. 225 f.; Morrow, *Concert Life*, S. 282 f.

90 So mutmaßt auch Landon, *Chronicle and Works*, Bd. 3, S. 219.

im Wiener Kulturleben.⁹¹ Beethoven kam dann im Jahr 1795 die Ehre zu, die Tänze zur Veranstaltung beizusteuern (WoO 7 und WoO 8).

In der frühen Wiener Zeit scheint das Studium fremder Werke, auch derjenigen Haydns, an Bedeutung für Beethovens Schaffen gewonnen zu haben. Während in Bonn (wohl auch aufgrund der schmalen Überlieferung von Skizzenmaterial) nur das Studium Mozarts und allenfalls J. S. Bachs nachzuweisen ist,⁹² sind aus der Wiener Zeit zahlreiche Exzerpte aus fremden Werken überliefert.⁹³ Beethoven zog diese bewusst heran, um bestimmte kompositorische Probleme zu lösen, die sich ihm bei einem neuen Stück stellten. Meistens handelte es sich dabei um ausgewählte Ausschnitte und nicht um komplette Sätze oder gar Werke. Eine Ausnahme stellt die komplette Spartierung von Haydns Streichquartett „op. 20,1“ (Hob. III:31) aus dem Jahr 1794 dar. Dazu kamen wahrscheinlich nach 1800 zwei Exzerpte aus der Sinfonie Nr. 99 (Fugato in der Durchführung des Finale, T. 128–149 bzw. T. 128–T. 150) und im Jahr 1807 zwei weitere aus dem Gloria der „Schöpfungsmesse“ in Vorbereitung auf die Messe op. 86 (→ Kap. 5). Auf einem Skizzenblatt, das einen Entwurf zur Credo-Fuge der *Missa solemnis* enthält, notierte sich Beethoven neben ein Notenzitat aus dem Kyrie aus Mozarts Requiem auch das Subjekt des Fugen-Finales aus Haydns Streichquartett „op. 20,5“ (Hob. III:35), das jenem ähnelt.⁹⁴ Exzerpte aus dem Unterrichtsjahr selbst sind jedoch, auch aus Werken anderer Komponisten, nicht überliefert, wobei viele Abschriften bislang nicht datiert werden konnten und Verluste nicht auszuschließen sind.

91 Ebenda, S. 207–212 und S. 221; siehe zur Bedeutung der jährlichen Veranstaltung Erica Buurman, *The Annual Balls of the Pensionsgesellschaft bildender Künstler 1792–1832. Music in the Viennese Ballrooms from Haydn to Lanner*, in: *Beethoven und andere Hofmusiker seiner Generation. Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bonn, 3. bis 6. Dezember 2015*, (Schriften zur Beethoven-Forschung, 29), hg. von Birgit Lodes, Elisabeth Reisinger und John D. Wilson, Bonn 2018, S. 221–235.

92 So sind Beethovens Klavierquartette WoO 36 Mozarts Violinsonaten KV 296, 379 und 380 nachempfunden (dazu unten); eine Beschäftigung mit Bach legt Neefe nahe, der ihm in Bonn angeblich das *Wohltemperierte Klavier* „unter die Hände gegeben“ hat (Neefe, *Hofcapelle*, S. 394). Außerdem entstanden in Bonn Variationen über bekannte Opernarien: über die Ariette *Venni Amore* von Vincenzo Righini WoO 65 und über die Ariette *Es war einmal ein alter Mann* aus Karl Ditters von Dittersdorfs Singspiel *Das rote Käppchen* WoO 66. Eine Auseinandersetzung mit Haydns Werken wird durch das Fischhof-Manuskript belegt: Der Musikverleger Simrock lieh Beethovens Vater „für seinen Knaben alle Klavierwerke *Haydn's*, vieles v. *Clementi* u. endlich v. *Mozart*, wovon der Knabe in seinem 8^{ten} Jahre manches sehr gut auf einem elenden alten Federflügel vortrug“ (Brenneis, *Fischhof-Manuskript. Text und Kommentar*, S. 42). Zur weiteren Haydn-Rezeption in Bonn vgl. Kap. 1.

93 LvBWV 2, S. 639–646.

94 Vgl. ebenda, S. 643 und S. 645. Dieser mollspezifische Thementypus mit Beginn auf dem Quintton, fakultativem Sprung abwärts in den Grundton (bzw. Terz bei Mozart), Sprung aufwärts in die Sext und Sprung abwärts in die Septim bestimmte Warren Kirkendale als Pathotyp (Kirkendale, *Fuge und Fugato*, S. 137 f. und S. 185); vgl. hierzu Bathia Churgin, *Beethoven and Mozart's Requiem. A New Connection*, in: *The Journal of Musicology* 5 (1987), S. 457–477. Auf die Ähnlichkeit der beiden Themen machte Karl Holz Beethoven im Sommer 1825 aufmerksam: „Das Thema vom *Requiem* | hat Haydn auch in einem | Quartett viel früher als | Fugenthema benutzt“ (BKH 8, S. 19 f.).

All diese Notate lassen – zusammen mit den Musikalienbestellungen in Beethovens Verlegerbriefen und den Haydniana, die in seinem Nachlass aufgefunden worden sind (→ Kap. 1) – erkennen, dass sich Beethoven spätestens seit seiner Ankunft in Wien bis zu seinem Lebensende regelmäßig mit Haydns Werken auseinandergesetzt hat.

Haydn hat Beethoven im Unterrichtsjahr gezielt ältere Werke überarbeiten lassen, wie Beethovens und Haydns Briefe an den Bonner Kurfürsten Maximilian Franz zeigen.⁹⁵ Bei den dort genannten Kompositionen handelte es sich um vermutlich das Bläserquintett in Es-Dur WoO 208, das Oktett in Es-Dur „op. 103“, das verschollene Oboenkonzert in F-Dur WoO 206 sowie um „Variationen fürs Fortepiano“ (vielleicht WoO 66); die Bonner Erstfassungen zu diesen Werken sind nicht überliefert. Eine solche Revision bereits komponierter Stücke, das Lernen an eigenen Unzulänglichkeiten und Fehlern, ist eine wirkungsvolle Methode des künstlerischen Unterrichts. Vermutlich sind somit nicht nur die im Brief genannten Bearbeitungen, sondern auch weitere Revisionen der frühen Wiener Zeit als Teil oder zumindest unter dem Eindruck der Ausbildung bei Haydn entstanden. Sowohl die Bonner wie auch die revidierte Fassung sind nur von den Liedern *Der freie Mann* WoO 117, *Feuerfarb'* op. 52,2 sowie *Die Liebe* op. 52,6 erhalten. Außerdem revidierte Beethoven im Unterrichtsjahr den später ganz ersetzten Finalsatz (WoO 6) eines Bonner Klavierkonzerts, das später als Op. 19 veröffentlicht werden sollte (zu diesen Revisionen unten). Dieses Werk beschäftigte ihn insgesamt über zehn Jahre.

Neue Kompositionen nahmen in Beethovens Schaffen dagegen noch einen recht kleinen Raum ein und beschränkten sich weitgehend auf Klaviermusik. So stellte er die noch in Bonn begonnenen Variationen für Klavier und Violine WoO 40 fertig, die als erstes und vorerst einziges Werk in Wien bei Artaria erschienen. Weiter schrieb er eine einzelne (WoO 81) und vier zusammenhängende Bagatellen (WoO 213) sowie eine Anglaise (WoO 212) und begann (neben zwei liegengelassenen Skizzen) ein neues Klavierkonzert, das spätere Op. 15, und eine Klaviersonate, später Op. 2,1. Den zweiten Schwerpunkt bildete die Liedkomposition. Das Lied *Ein Selbstgespräch* WoO 114 hatte Beethoven in Bonn zu komponieren begonnen und beendete es in Wien. Daneben skizzierte er mehrere Lieder, die er erst später oder gar nicht fertigstellte, darunter das *Liedchen von der Ruhe* op. 52,3, das *Flohlied* op. 75,3 und *Que le temps me dure* WoO 116.

In Bonn begonnene und in Wien fertiggestellte Werke

| | |
|--|--|
| Zwölf Variationen für Klavier und Violine F-Dur über „Se vuol ballare“ WoO 40 | vor Nov. 1792 in Bonn begonnen, in Wien fertiggestellt |
| Lied „Ein Selbstgespräch“ WoO 114 | 1792 in Bonn skizziert, in Wien fertiggestellt |

95 Ronge, *Lehrzeit*, S. 50–56.

Revisionen

| | |
|---|--|
| Klavierkonzert Nr. 2 B-Dur op. 19 | 1. Fassung Bonn 1786–1792, Revision 1793 mit neuem Finale WoO 6; weitere Revisionen 1794/95 und 1798 |
| Rondo B-Dur für Klavier und Orchester WoO 6 | 1794/95 oder später ⁹⁶ wieder verworfener Finalsatz zur ersten Wiener Revision von Op. 19 (1793) |
| Lied <i>Feuerfarb'</i> op. 52,2 | Skizze zu neuer Einleitung von 1793, später in Op. 52 eingegangen |
| Oktett Es-Dur „op. 103“ (<i>Parthia</i>) | Revision eines Bonner Werks (erwähnt in BGA 13 und 14), vermutlich mit neuem Menuett, ursprünglich sollte das Rondo WoO 25 das Finale ersetzen; Werk später umgearbeitet zum Streichquintett op. 4 |
| Rondo WoO 25 zum Oktett Es-Dur „op. 103“ | ev. ursprünglich vorgesehen als Finale zu „Op. 103“ ⁹⁷ |
| ev. Variationen über <i>Es war einmal ein alter Mann</i> WoO 66 | möglicherweise in BGA 13 und 14 erwähnte Revision eines Bonner Variationenwerks ⁹⁸ |
| Lied <i>Klage</i> WoO 113 | 1. Fassung 1790; Skizzen von 1793 sprechen für geplante Revision |
| Oboenkonzert F-Dur WoO 206 | Revision eines Bonner Werks (erwähnt in BGA 13 und 14); nur Wiener Skizzen zum 2. Satz überliefert; möglicherweise sollte der Mittelsatz ersetzt werden |
| Bläserquintett Es-Dur WoO 208 | Revision eines Bonner Werks (erwähnt in BGA 13 und 14); nur Wiener Fassung fragmentarisch überliefert |

Neukompositionen

| | |
|--|---|
| Studienfuge | Neukomposition im Rahmen des Unterrichts, nicht überliefert, erwähnt in BGA 13 und 14 |
| Bagatelle (Allemande) für Klavier A-Dur WoO 81 | Neukomposition, 1822 revidiert |
| Anglaise für Klavier D-Dur, WoO 212 | Neukomposition |

96 Dazu Michael C. Tusa, *On the Chronology of the Finale of Beethoven's Second Piano Concerto, op. 19*, in: *Bonner Beethoven-Studien* 12 (2016), S. 175–186.

97 Dazu Armin Raab, *Beethoven und die Harmoniemusik*, in: *Zur Harmoniemusik und ihrer Geschichte*, hg. von Christoph-Hellmut Mahling, Mainz 1999, S. 121; ders., *Kammermusik mit Bläsern und Eigenbearbeitungen*, in: *Beethovens Kammermusik*, hg. von Friedrich Geiger (Das Beethoven-Handbuch, 3), Laaber 2014, S. 472.

98 Ronge, *Lehrzeit*, S. 61.

| | |
|---|--|
| Vier Bagatellen für Klavier WoO 213 | Neukomposition, 1822 revidiert |
| Lied <i>Que le temps me dure</i> WoO 116 | geplante Neukomposition, Entwürfe, unvollendet |
| Komposition (Fantasie?) für Klavier D-Dur/d-Moll Unv 12 | Neukomposition, unvollendet, vielleicht schon in Bonn begonnen |

Entwürfe und Skizzen

| | |
|--|--|
| Klaviersonate op. 2,1 | erster Entwurf 1793, beendet 1794/95 |
| Skizzen zum <i>Flohlied</i> op. 75,3 (Goethe) | später in Op. 75 eingegangen |
| Skizzen für zwei Deutsche Tänze WoO 13,9 und 13,12 | |
| Skizzen zum Klavierkonzert Nr. 1 C-Dur op. 15 | erste Fassung, 1794/95 beendet |
| Skizzen zu <i>Das Liedchen von der Ruhe</i> op. 52,3 | später in Op. 52 eingegangen |
| Skizzen zu einem Lied in C-Dur | nicht ausgeführt, nur Skizzen vorhanden ⁹⁹ |
| Skizzen zu einem Lied in G-Dur | nicht ausgeführt, nur Skizzen vorhanden ¹⁰⁰ |
| Skizzen zu einem Lied in G-Dur | nicht ausgeführt, nur Skizzen vorhanden ¹⁰¹ |
| Skizzen zu einem Satz in C-Dur für Klavier | nicht ausgeführt, nur Skizzen vorhanden ¹⁰² |

Die meisten dieser Werke – Revisionen wie auch Neukompositionen – wurden meines Wissens noch kaum in Verbindung mit Beethovens Ausbildung bei Haydn betrachtet.¹⁰³ Nach obigen Ausführungen ist aber zu vermuten, dass die meisten von ihnen im Unterricht thematisiert worden sind. Dass es sich vor allem um Klaviermusik handelte, mit denen sich Beethoven als junger Pianist in Wien zu etablieren begann, spricht nicht gegen Haydns Einflussnahme. Im Gegenteil zeigte gerade Haydn ein großes Bewusstsein für die Karriereplanung und die materiellen Voraussetzungen seiner Schüler und stimmte seinen Unterricht stark auf ihre Bedürfnisse ab.¹⁰⁴ Dies zeigt das Beispiel des Esterházsichen Hofcellisten Anton Kraft, eines Instrumentalvirtuosen, den Haydn in erster Linie lehrte, Konzerte für sein eigenes Instrument zu schreiben. Als dessen Kompositionseifer überhandnahm, soll ihn Haydn sogar gebremst haben:

99 Johnson, *Fischhof Miscellany*, Bd. 1, S. 86.

100 Ebenda, S. 86.

101 Ebenda, S. 94.

102 Ebenda.

103 Die Ausnahme bildet Johnson, *Decisive Years*.

104 Horst Walter, *Haydns Schüler am Esterházsichen Hof*, in: *Ars musica, musica scientia. Festschrift Heinrich Hüsch zum fünfundsechzigsten Geburtstag am 2. März 1980 überreicht von Freunden, Kollegen und Schülern*, hg. von Detlef Altenburg, Köln 1980, S. 449–454.

Haydn entdeckte bey Kraft eine besondere Anlage zu Composition, und munterte selben auf, bey ihm Unterricht zu nehmen; dieses Anerbiethen nahm Kraft mit innigstem Danke an, und widmete sich nun der Composition mit solchem Eifer, daß er das Violoncell darüber beynahe vernachlässiget hätte. Um Kraft zu zwingen, wieder zu seinem Instrumente zurückzukehren, brach Haydn mit seinem Unterrichte gänzlich ab, und gab die Versicherung, Kraft wisse nun genug um sich seine Concerte selbst zu setzen, wodurch aber beynahe die ganze Lust zur Composition bey Kraft wieder erlosch, welche erst in späteren Zeiten wieder erwachte.¹⁰⁵

Bei Johann Spech, der offenbar Ambitionen als Musikdirektor oder -lehrer hegte, betonte Haydn (mindestens im ausgestellten Zeugnis) insbesondere dessen Einsicht in „die höhere Setzkunst folglich alles was in das Sing- und Instrumenten Fach einschlägt“, in der er „solche fortschritte gemacht habe, dass er einer jeden Musikschule sowohl als Directeur, theils auch als Lehrer im Clavier, und der Orgel vorstehen könne“.¹⁰⁶

Dass Beethoven die Unterrichtszeit allein mit Revisionen und Kontrapunktübungen zubrachte und seine neuen Arbeiten vor dem Lehrer verbarg, ist äußerst unwahrscheinlich. Eher dürfte Beethoven seine kompositorische Strategie des Jahres 1793 mit Haydn abgesprochen und ihn auch bei seinen neuen Stücken um Rat gebeten haben. Die meisten der entstandenen Kompositionen dürften in diesem Sinn also Studienwerke darstellen, auch wenn Haydns Hand in Beethovens Manuskripten nicht nachgewiesen worden ist. Damit lässt sich auch das Ausmaß und die Art von Haydns Einflussnahme, ob es sich also eher um eine korrigierende Unterweisung, um ein künstlerisches Gespräch oder um unverbindliche Ratschläge gehandelt hat, nicht mehr feststellen.

„Belehrendes Gespräch“ und künstlerischer Austausch

Man nimmt gemeinhin an, Beethovens Ausbildung bei Haydn sei mit dessen erneuter Abreise nach London zu Ende gegangen. Das ist für den Unterricht in Kontrapunkt, den Beethoven nach Albrechtsbergers Kurs ausreichend beherrschte, sicher richtig. Vieles spricht aber dafür, dass Beethoven Haydn auch nach dessen Rückkehr regelmäßig aufgesucht hat und sich auf nun unverbindlicherer Basis künstlerisch hat unterweisen lassen, und dass der Unterricht in diesem weiten Sinn durch Haydns Reise nur unterbrochen worden ist. Es war nicht ungewöhnlich, dass ein Kompositionskurs bei Haydn mehrere Jahre dauerte, wie die Beispiele Kalkbrenners, Neukomms, Pleyels und anderen zeigen.¹⁰⁷ Auch in Beethovens Fall äußerte Haydn gegenüber Beethovens Dienstherrn Maximilian Franz den Wunsch, den Unterricht über das erste Jahr hinaus fortzusetzen:

¹⁰⁵ Zit. nach ebenda.

¹⁰⁶ Zit. nach Finscher, *Schüler*, Nr. 2, S. 6.

¹⁰⁷ Siehe die Zusammenstellung bei Ronge, *Lehrzeit*, S. 182–185.

Kenner und Nicht-Kenner müssen aus gegenwärtigen Stücken unpartheyisch eingestehen, daß Beethoven mit der Zeit die Stelle eines der größten Tonkünstler in Europa vertreten werde, und ich werde stolz seyn, mich seinen Meister nennen zu können; nur wünsche ich, daß er noch eine geraume Zeit bey mir verbleiben dürfe.¹⁰⁸

Wahrscheinlich ging Haydn zu diesem Zeitpunkt noch davon aus, dass ihn Beethoven nach London begleiten würde,¹⁰⁹ wohin er am 19. Januar 1794 aufbrach. Als dieser Plan scheiterte, möglicherweise aufgrund der Ankunft des Kurfürsten in Wien am 16. Januar,¹¹⁰ vermittelte Haydn Beethoven an Albrechtsberger weiter, vielleicht in der Absicht, den Unterricht nach seiner Rückkehr nach Wien weiterzuführen – ähnlich schickte er später Kalkbrenner zu Albrechtsberger, bevor er den Unterricht mit ihm wieder aufnahm.¹¹¹ Dass im März 1794 die Unterhaltszahlungen des Kurfürsten abbrechen, muss nicht bedeuten, dass auch Beethovens Ausbildung bei Haydn abgeschlossen war, denn auf den Unterricht bei Albrechtsberger hatte dies keine Auswirkung.¹¹² Auch eine Notiz Beethovens auf einem Skizzenblatt vermutlich aus dem Jahr 1793: „Noch ein halbes Jahr in dem C.[ontrapunkt] – und er kann | arbeiten, was er will“¹¹³ lässt diesen Schluss nicht zu, da sie sich offensichtlich nur auf den Kontrapunktunterricht bezieht und weitere Lehrstunden im freien Satz nicht ausschließt.

Als Beethoven und Haydn am 23. November Beethovens in Wien revidierte Kompositionen nach Bonn sandten, stellte Beethoven dem Kurfürsten in Aussicht, ihm nach seiner Grundausbildung eindrucksvollere Werke zukommen zu lassen:

108 BGA 13.

109 Dazu Braubach, *Stammbücher*, S. 27; Landon, *Chronicle and Works*, Bd. 3, S. 193; vgl. Kap. 1.

110 Ronge, *Lehrzeit*, S. 59 f.

111 „Haydn, with his characteristic modesty, said to him, ‚my dear Frederic, you have not yet made sufficient progress in this difficult art, and I must therefore take you to a master who knows more about this matter than you or myself.“ (zit. nach Walter, *Kalkbrenners Lehrjahre*, S. 32).

112 Ebenda, S. 60.

113 Johnson, *Fischhof Miscellany*, Bd. 1, S. 87 f., S. 94, S. 98 f., vgl. ders., *Decisive Years*, S. 17 und Ronge, *Lehrzeit*, S. 55 f. Douglas Johnson hat dieses Skizzenblatt (A-Wgm, A 31) auf 1793 datiert und damit der Unterrichtszeit bei Haydn zugeordnet. Das Blatt gehörte zu einem heute in der British Library liegenden Bogen (GB-Lbl, Add. Ms. 29801, „Kafka“, fol. 160–161). Das Konvolut enthält Skizzen zur Klaviersonate op. 2,1, zu einem unvollendeten Klavierstück in C, zum Lied *Klage* WoO 113, und zum *Liedchen von der Ruhe* op. 52,3. Weder die Papiersorte, die Beethoven zwischen 1793 und den ersten Monaten 1796 verwendete, noch die enthaltenen Werke allein lassen offenbar eine eindeutige Datierung zu. Johnson gibt zu: „Either of these sketches could conceivably have been made after 1793, but the inscription [...] almost certainly refers to Beethoven’s instruction from Haydn [...]“. Diese Behauptung scheint mir angreifbar, denn im Herbst 1793 war vielleicht noch gar nicht klar, dass Haydns Unterricht im Januar 1794 enden sollte. Das Ende von Albrechtsbergers systematischem Kontrapunktunterricht war für Beethoven aufgrund des klar umrissenen Unterrichtsstoffs wahrscheinlich absehbarer als dasjenige des Unterrichts bei Haydn, so dass es möglich scheint, dass Beethoven diese Notiz ein Jahr später verfasst hat als bisher angenommen und sie sich auf Albrechtsbergers Unterricht bezieht.

Dieses Jahr habe ich [...] alle meine Seelenkräfte zum allgemeinen der Tonkunst verwendet, um in dem künftigen Jahre im Stande zu sein Ihro Churfürstlichen Durchlaucht etwas überschiken zu können, das Dero Grosmuth gegen mich, und Dero Erhabenheit überhaupt näher kömmt, als jenes, welches Eure Churfürstlichen Durchlaucht durch Herrn Heiden überschiket wird.¹¹⁴

In den Jahren 1794/95 begann Beethoven tatsächlich, vermehrt neue Werke zu komponieren, so entstanden beispielsweise die Klaviertrios op. 1, die Klaviersonaten op. 2, das Streichtrio op. 3 oder die Violoncellosonaten op. 5. Daneben überarbeitete er aber weiterhin Werke aus der Bonner und frühen Wiener Zeit oder bearbeitete sie für andere Besetzungen. Der ökonomische Umgang mit dem älteren Material dürfte ein Beweggrund dafür gewesen sein, vielleicht bildete jedoch auch das Verbessern und Lernen daraus einen Teil der Motivation. Wahrscheinlich stand ihm dabei Haydn nach seiner Rückkehr wieder beratend zur Seite.

Die Grenzen zwischen einem hierarchisch geprägten Unterricht mit klarem Lehrer-Schüler-Verhältnis und einem „belehrenden Gespräch“ eines jüngeren Komponisten mit einer künstlerischen Autorität waren fließend.¹¹⁵ Gerade Haydn, der noch bis mindestens 1804 unterrichtete,¹¹⁶ genoss den Dialog mit jüngeren Kollegen bis ins hohe Alter. So berichtete der siebzehnjährige Carl Maria von Weber:

[...] heute werde ich mit Abbé Vogler den Vater Haydn besuchen, ich freue mich, zum Zeugen der Unterredung zweyer so ehrwürdigen Veteranen erwählt worden zu seyn. – Ich war schon einigemale bey Haydn. Die Schwäche des Alters ausgenommen, die ihm oft gebietet das Zimmer zu hüten, ist er immer munter und aufgeräumt, spricht sehr gerne von seinen Begebenheiten, und unterhält sich besonders mit jungen angehenden Künstlern gern. Das wahre Gepräg des großen Mannes, dieß alles ist Vogler auch, nur mit dem Unterschied, daß sein Literaturwitz, wenn ich so sagen darf, viel schärfer als der natürliche Haydn's ist (es ist rührend, die erwachsensten Männer kommen zu sehen, wie sie ihn Papa nennen und ihm die Hand küssen[]). – Ich freue mich wirklich recht auf die Zusammenkunft, das Resultat davon morgen.¹¹⁷

Auch bereits etablierte Komponisten suchten Haydn für solche Unterweisungen auf, so regelmäßig Anton Reicha, ein Jugendfreund Beethovens:

114 BGA 12; vgl. Ronge, *Lehrzeit*, S. 55 f.

115 Walter, *Haydns Schüler*, S. 313 f.

116 Fabian Kolb und Armin Raab, *Schüler*, in: *Das Haydn-Lexikon*, hg. von Armin Raab, Christine Siebert und Wolfram Steinbeck, Laaber 2010, S. 682–683.

117 Carl Maria von Weber an Thaddäus Susan, 2. April 1804 (*Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition*, hg. von Gerhard Allroggen, <https://weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Korrespondenz/A040151.html>, Version 3.4.2 vom 8. Februar 2019, abgerufen am 2. Juli 2019); schließende Klammer von der Autorin ergänzt.

Wir wurden bald gute Freunde; seine Tür stand mir immer offen, und ob er gleich, seines Alters wegen, keine regelmäßigen Lehrstunden mehr geben konnte, erhielt man aus seinen Unterredungen über die Komposition vielfach lehrreiche Winke, die nicht ohne Frucht blieben.¹¹⁸

Vor diesem Hintergrund ist anzunehmen, dass auch Beethoven, der in für damalige Verhältnisse recht bequemer Gehdistanz wohnte,¹¹⁹ Haydn auch ab 1795 regelmäßig besuchte, um kompositorische Ratschläge zu erhalten. Seyfrieds Aussage, dass Beethoven den kränklichen Haydn (also nach 1799¹²⁰) seltener traf, zeigt letztlich vor allem, dass solche Besuche zuvor regelmäßig stattgefunden haben müssen.

Als Joseph Haydn's Kränklichkeit zunahm, besuchte ihn Beethoven immer seltener; hauptsächlich wohl aus einer Art von Scheu, weil er bereits einen Weg eingeschlagen hatte, den jener nicht ganz, eigener Überzeugung zufolge, billigte. Dennoch erkundigte sich der liebenswürdige Greis häufig nach seinem Telemach, und fragte oftmahls: „Was treibt denn unser Großmogul?“¹²¹

Für eine solche beratende Einflussnahme nach dem Unterrichtsjahr spricht auch Haydns von Ries überliefertes Urteil über Beethovens c-Moll-Trio op. 1,3. Es dürfte eher als publikationsstrategischer Rat zu lesen sein denn als kompositorischer Einwand (wobei nicht auszuschließen ist, dass Beethoven diesen missverstand):

[D]ie drei Trio's von Beethoven (Opus 1) sollten zum erstenmale der Kunst-Welt in einer Soirée beim Fürsten Lichnowsky vorgetragen werden. Die meisten Künstler und Liebhaber waren eingeladen, besonders Haydn, auf dessen Urtheil Alles gespannt war. Die Trio's wurden gespielt und machten gleich außerordentliches Aufsehen. Auch Haydn sagte viel Schönes darüber, rieth aber Beethoven, das dritte in C moll nicht herauszugeben. Dieses fiel Beethoven sehr auf, indem er es für das Beste hielt, so wie es denn auch heute immer am meisten gefällt und die größte Wirkung hervorbringt. Daher machte diese Aeußerung Haydn's auf Beethoven einen bösen Eindruck und ließ bei ihm die Idee zurück:

118 Zit. nach Walter, *Haydns Schüler*, S. 314.

119 Haydn wohnte zwischen 1792 und 1797 im Hoföbstlerischen Haus (heute Neuer Markt 2) und danach bis zu seinem Tod in Gumpendorf (heute Haydngasse 19); Beethoven wohnte ab 1792 in Lichnowskys Haus an der Alsergasse 45 (heute Alserstraße 30), also 30 Gehminuten von Haydn entfernt, und 1795/96 im Ogilvyschen Haus in der Kreuzgasse (heute Löwelstraße 6) neben dem Burgtheater, 15 Gehminuten von Haydn entfernt. (Später, im Herbst 1815, zog Beethoven in das ehemalige Lambertische Haus (Hambergerhaus) auf der Wasserkunstbastei (heute Seilerstätte 21), das Haydn 1790 bewohnt hatte.) (Ulrich Leisinger, *Wien*, in: *Das Haydn-Lexikon*, hg. von Armin Raab, Christine Siegert und Wolfram Steinbeck, Laaber 2010, S. 852 f.; Knud Breyer, *Wohnungen*, in: *Das Beethoven-Lexikon*, hg. von Heinz Loesch und Claus Raab, Laaber 2008, S. 856).

120 Clemens Harasim, *Krankheiten*, in: *Das Haydn-Lexikon*, hg. von Armin Raab, Christine Siegert und Wolfram Steinbeck, Laaber 2010, S. 438–440.

121 Seyfried, *Beethoven's Studien*, S. 21 f.

Haydn sei neidisch, eifersüchtig und meine es mit ihm nicht gut. Ich muß gestehen, daß, als Beethoven mir dieses erzählte, ich ihm wenig Glauben schenkte. Ich nahm daher Veranlassung, Haydn selbst darüber zu fragen. Seine Antwort bestätigte aber Beethoven's Aeußerung, indem er sagte, er habe nicht geglaubt, daß dieses Trio so schnell und leicht verstanden und vom Publikum so günstig aufgenommen werden würde.¹²²

Die Unstimmigkeiten über die Widmung der Klaviersonaten op. 2, die wiederum Ries mitteilt, lassen sich möglicherweise mit Beethovens beginnender Emanzipation von Haydn und einer damit zusammenhängenden unklaren Hierarchie zwischen Lehrer und (ehemaligem?) Schüler erklären:

Haydn hatte gewünscht, daß Beethoven auf den Titel seiner ersten Werke setzen möchte: „Schüler von Haydn.“ Beethoven wollte dieses nicht, weil er zwar, wie er sagte, einigen Unterricht bei Haydn genommen, aber nie etwas von ihm gelernt habe.¹²³

Neben dem vermutlich fortgesetzten kompositorischen und persönlichen Austausch trafen Beethoven und Haydn erwiesenermaßen im Wiener Konzertleben aufeinander. Sie bestritten mehrere Konzerte gemeinsam und begegneten sich wohl auch in den privaten und halböffentlichen Salonkonzerten. So lud Haydn Beethoven ein, bei einer von ihm veranstalteten Akademie am 18. Dezember 1795 ein Klavierkonzert zu präsentieren, wo außerdem drei Londoner Sinfonien und zwei Arien Haydns gespielt wurden. Am 8. Januar 1796 führte Haydn bei einer Akademie der Sängerin Maria Bolla eine seiner Sinfonien auf und Beethoven spielte wiederum ein Klavierkonzert (→ Kap. 1). In einem Konzert der Tonkünstler-Societät am 2. April 1798 erklangen Haydns *Worte des Erlösers am Kreuze* in der Vokalfassung und Beethovens Quintett für Bläser und Klavier op. 16 unter der Mitwirkung beider Komponisten. Auf diese Weise und im persönlichen Gespräch kann sich Beethoven mit aller Musik, die Haydn ab 1793 komponiert hat, auseinandergesetzt haben: mit der zweiten Serie der Londoner Sinfonien, mit den späten Klaviertrios (Hob. XV:18–32) und den Streichquartetten (ab „op. 71“), mit den Klaviersonaten Hob. XVI:50–52 von 1794/95, mit dem Trompetenkonzert, den beiden späten Oratorien und Messen sowie den englischen und den späten Wiener Liedern Hob. XXVIa:25–36 und 41–46. Diese Werke bilden den kompositorischen „Haydn-Horizont“, der sich für Beethoven in Wien abzeichnete und der, die Unterrichtserfahrung ergänzend, prägend für Beethovens Schaffen gewesen sein muss.

122 Wegeler/Ries, *Biographische Notizen*, S. 84 f. Zu den chronologischen Ungereimtheiten der Anekdote vgl. Landon, *Chronicle and Works*, Bd. 4, S. 61 f. sowie Kap. 1.

123 Wegeler/Ries, *Biographische Notizen*, S. 86.

Revision und Bearbeitung als Lehr- und Lernmethoden

Verlagerung der strukturellen Gewichte und Steigerungsstrategien Revision von Bonner Liedern

Alle Kompositionen, die Beethoven in Wien überarbeitete und von denen auch ältere Bonner Fassungen komplett erhalten sind, gehören zur Gattung des Liedes. Wahrscheinlich nahm Beethoven diese Revisionen im Hinblick auf eine vorgesehene Veröffentlichung in den Jahren 1794/95 vor,¹²⁴ vielleicht gehörten sie jedoch auch einfach zum Unterrichtsstoff bei Haydn (das eine schließt das andere nicht aus). Die Liedgattung bot sich als Unterrichtsinhalt an, weil Beethoven in Bonn bereits einige Erfahrung in der Liedkomposition gesammelt hatte, während Haydn sich im Jahr 1793 mit der ersten Serie der zwölf englischen *Canzonettas* Hob. XXVIa:25–30 zu beschäftigen begann.¹²⁵ Haydns dort erprobte Modelle reichen vom einfachen über das variierte Strophenlied bis zur durchkomponierten Vertonung und zeichnen sich gegenüber seinen älteren, deutschen Liedern durch einen komplexeren Klavierpart, größere Dimensionen und eine Intensivierung des Ausdrucks aus, die er insbesondere mittels Textwiederholungen und entsprechenden musikalischen Steigerungsmitteln erreichte.¹²⁶ Möglicherweise stellen Beethovens große, durchkomponierte Lieder *Seufzer einer Ungeliebten* und *Gegenliebe* WoO 118 (1794/95) und *Adelaide* „op. 46“ (1794/95) Reflexe auf diese Kompositionen dar.

Einige Lieder, die Beethovens damals für eine Publikation in Betracht zog, erschienen im Jahr 1805 innerhalb der Sammlung *Acht Lieder* op. 52. Davon haben Nr. 1 *Urians Reise um die Welt*, Nr. 2 *Feuerfarb'*, das Fischenich an das Ehepaar Schiller in Jena gesendet hatte, und Nr. 6 *Die Liebe* mit Sicherheit Bonner Wurzeln. Die ersten Skizzen zu Nr. 3 *Das Liedchen von der Ruhe* entstanden wahrscheinlich in Wien im Jahr 1793; allerdings hat auch der Bonner Hofmusiker Andreas Romberg diesen Text wie auch diejenigen von Nr. 6 *Die Liebe* und Nr. 7 *Marmotte* in ähnlicher Weise wie Beethoven vertont, was eventuell auf eine Auseinandersetzung Beethovens mit diesen Texten bereits in Bonn hindeuten könnte.¹²⁷ Auch der Entstehungszeitpunkt von Nr. 4 *Maigesang* (vor 1795/96), Nr. 5 *Mollys Abschied* und Nr. 8 *Das Blümchen Wunderhold* ist unklar. Ein Fassungsvergleich ist aufgrund der Überlieferungssituation nur bei den Liedern *Der freie Mann* WoO 117, das ebenfalls zunächst für Op. 52 vorgesehen war, bei *Feuerfarb'*

124 NGA XII/1, S. 7–8.

125 Katalin Komlós, *Haydn's English Canzonettas in Their Local Context*, in: *Engaging Haydn. Culture, Context, and Criticism*, hg. von Mary Hunter und Richard Will, Cambridge 2012, S. 88.

126 Dazu überblicksmäßig Marianne Helms, *Lieder*, in: *Das Haydn-Lexikon*, hg. von Armin Raab, Christine Siegert und Wolfram Steinbeck, Laaber 2010, S. 465; vgl. außerdem Katalin Komlós, *Miscellaneous Vocal Genres*, in: *The Cambridge Companion to Haydn*, hg. von Caryl Clark, Cambridge 2005, S. 166–168.

127 NGA XII/1, S. 12.

und bei *Die Liebe* möglich. Als Neukomposition aus dem Unterrichtsjahr 1793 wurde zudem das *Liedchen von der Ruhe* in die Betrachtung miteinbezogen. Im Vergleich mit den Revisionen der Bonner Instrumentalmusik wie dem Klavierkonzert op. 19 fielen die Änderungen in den Liedern quantitativ gering aus und beschränkten sich auf die Klavierbegleitung und auf den Ersatz von Vor- und Nachspielen. Dennoch sind sie aufschlussreich im Hinblick auf Beethovens Reflexion der Formgestaltung und Werkdramaturgie.

Beethoven komponierte das Lied *Der Freie Mann* im Jahr 1792 und überarbeitete es 1794/95. Noch 1803 war es für die Publikation innerhalb von Op. 52 vorgesehen, wurde dann aber ausgeschieden.¹²⁸ Die beiden Fassungen unterscheiden sich nur in wenigen Details der Klavierbegleitung (Abb. 1 und 2). Nach einem unveränderten *Unisono*-Beginn versetzte Beethoven den Einsatz des Klavierbasses ab T. 4 in der Neufassung um zwei Viertel nach hinten. Das bewirkt, dass die streng durch Pausen getrennten Verse in der Singstimme stärker verbunden werden und der ansonsten sehr akkordische Satz durch die versetzte Dreiklangsaufstieg mehr Richtung erhält, während die Pause in der ersten Fassung nur mit einer einzelnen Viertelnote ausgefüllt war. Außerdem führt die Dreiklangsbrechung nun aufwärts, wodurch eine ästhetisch ansprechende Gegenbewegung zum Sekundvorhalt in der Singstimme entsteht. Weiter hat Beethoven die weitgehende Vierstimmigkeit der ersten Fassung am Beginn der zweiten Fassung zur Dreistimmigkeit verschlankt. Damit wird trotz des beibehaltenen, zum Text passenden *Fortissimo* im Verlauf des Liedes eine klangliche Steigerung möglich: Erst ab dem Einsatz des Refrains in T. 9 („Der ist ein freier Mann“) wird der Satz vierstimmig und zudem klanglich aufgefächert; zusätzlich spielt das Klavier den punktierten Rhythmus der Singstimme nun mit, anstatt wie in der ersten Fassung in gleichförmigen Impulsen auf jeder Zählzeit (erstes und drittes Viertel) zu verharren.

Dieses Prinzip der prozessualen klanglichen Steigerung findet seine Fortsetzung im viertaktigen Nachspiel. Statt des harmonischen Pendels zwischen fünfter und erster Stufe in der ersten Fassung bringt Beethoven nun zuerst eine mit *Sforzati* verstärkte, prägnante Ausstufung des C-Dur-Dreiklangs über vier Oktaven und bestätigt diese Tonika im zweitletzten Takt nur kurz mit der Dominante. Mit diesem Eingriff verschob Beethoven den dramaturgischen Zielpunkt des Liedes nach vorne: In der ersten Fassung lag dieser noch im vorletzten Takt auf dem letzten V-I-Schritt, was dort mit einem dreifachen *Fortissimo* angezeigt wird. In der Neufassung befindet sich der harmonische und klangliche Höhepunkt nun in T. 17, wo der Chor die Tonika erreicht, während das Klavier diesen lediglich weiterführt und so quasi kommentiert. Beethoven hatte eine prozessuale Steigerungs-dramaturgie demnach schon in der ersten Fassung intendiert, aber den Höhepunkt noch ungeschickt dem Klavier vorbehalten, während er in der zweiten Fassung die Sänger miteinbezog und die harmonische Progression entsprechend anpasste. Beet-

¹²⁸ NGA XII/1, S. 6, vgl. BGA 155.

hovens einfache klangliche und harmonische Eingriffe bei der Revision zielten also in erster Linie auf die musikalische Dramaturgie des Stücks und bewirkten eine unüberhörbare Intensivierung und Verdeutlichung des prozessualen Verlaufs.

Ein Beispiel für eine ausgeklügelte harmonische Steigerungs-dramaturgie stellt das sechste Lied der Sammlung op. 52, *Die Liebe* auf ein gleichnamiges Gedicht von Gottfried Ephraim Lessing, dar. Die Datierung auf ungefähr 1790 erfolgte aufgrund einer Skizze aus diesem Jahr (Abb. 3)¹²⁹; ansonsten ist lediglich der Erstdruck von 1805 überliefert.¹³⁰ Ein Überarbeitungsvorgang zwischen einer Bonner und einer Wiener Fassung ist somit anzunehmen, aber nicht weiter belegt.

Charakteristisch für Lessings Gedicht sind seine unterschiedlichen Verslängen von Di- bis Tetrameter, die eine gleichmäßige Bildung von musikalischen Phrasen verunmöglichen (zitiert ist nur die erste Strophe):

Ohne Liebe
 Lebe, wer da kann.
 Wenn er auch ein Mensch schon bliebe,
 Bleibt er doch kein Mann.

Beethoven zog in seiner Vertonung (Abb. 4) die ersten beiden Verse zu einer musikalischen Phrase *a* zusammen (2½ Takte mit Kadenz zum Sextakkord der Tonika in T. 2). Der dritte Vers bildet die zweite Phrase *b* (2 Takte, Kadenz in der Tonika in Terzstellung), und der letzte Vers wird auf zwei musikalische Phrasen *c* und *d* verteilt, indem sein Text wiederholt wird (1½ und 2 Takte, Trugschluss in T. 6 bzw. vollständige Kadenz in die Tonika in Grundstellung in T. 8). Diese letzte textliche Sinneinheit ist also doppelt so lang wie die vorhergehenden. Dieser Spreizung des Textes entspricht eine harmonische Steigerung auf der musikalischen Ebene: Tonika–Dominante–Tonika–Sextakkord (*a*); Kadenz über die (durch eine Zwischendominante eingeleitete) Subdominantparallele g-Moll in die Tonika (Terzlage, T. 3–4, *b*); trugschlüssige Wendung in die Doppeldominante (T. 5–6, *c*) und Kadenz in die Tonika (T. 6–8, *d*). Dem Nachspiel, das danach regelmäßig zwischen Dominante und Tonika hin- und herpendelt, fällt dann die Aufgabe zu, diese Steigerungs-dramaturgie auszugleichen. Eine solche intensivierende Wiederholung der letzten Verszeile, die wie bei Beethoven oft durch einen Trugschluss eingeleitet wird, ist ein geläufiges Steigerungsmittel in der Liedkomposition; es ist aber auch eines, über das Haydn während der Arbeit an der ersten Serie der *Canzonettas* für Anne Hunter ab 1793 intensiv nachdachte.¹³¹ Offenbar tat dies Beethoven ebenfalls, denn in der Skizze mit der textierten Melodie von ungefähr 1790 hatte er die durchdachte Phrasenarchitektur der Endfassung wohl noch nicht

129 D-BNba, Sammlung Wegeler, W 3, einsehbar unter <https://www.beethoven.de/de/media/view/4670308069933056/scan/2>, abgerufen am 8. Februar 2023.

130 LvBWW 1, S. 284 f.

131 Helms, *Lieder*, S. 465.

75. Der freie Mann

Text von Gottlieb Conrad Pfeffel

1. Fassung

Feurig Hess 146

Chor Eine Stimme

Wer, wer ist ein frei-er Mann? Der, dem nur eig-ner Wil-le und

kei-nes Zwing-herrn Gril-le Ge-set-ze ge-ben kann; der ist ein frei-er

Mann, ein frei-er, frei-er Mann! Der ist ein frei-er Mann, ein

frei-er, frei-er Mann!

Abb. 1 Ludwig van Beethoven, *Der freie Mann* WoO 117, 1. Fassung, NGA XII/1
© G. Henle Verlag, München

3. Der freie Mann

Text von Gottlieb Conrad Pfeffel

2. Fassung

WoO 117

Chor Eine Stimme

Wer, wer ist ein frei - er Mann? Der, dem nur eig - ner Wil - le und

kei - nes Zwing - herrn Gril - le Ge - set - ze ge - ben kann; der ist ein frei - er

Mann, ein frei - er, frei - er Mann! Der ist ein frei - er Mann, ein

frei - er, frei - er Mann!

Abb. 2 Ludwig van Beethoven, *Der freie Mann* WoO 117, 2. Fassung, NGA XII/1
© G. Henle Verlag, München

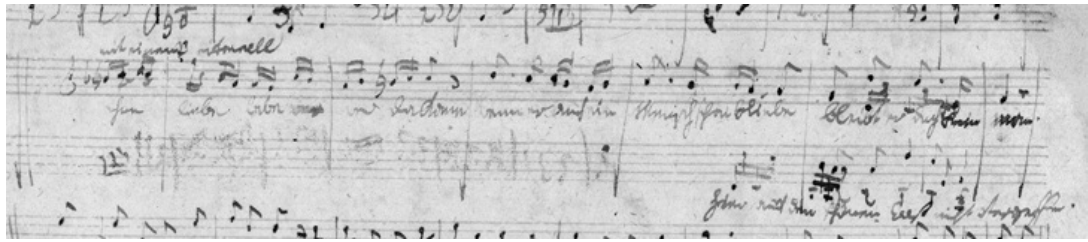


Abb. 3 Ludwig van Beethoven, Skizzenblatt zum Klavierkonzert Es-Dur WoO 4, *Die Liebe* op. 52,6 und anderen Klavierwerken, D-BNba, Sammlung Wegeler, W 3, fol. 2r, Systeme 3–4
© Beethoven-Haus, Bonn

Überschrift: „mit einem *ritornell*“. Erstes System: Skizze des Liedes mit unterlegtem Liedtext. Zweites System: Skizze des Liedes mit geänderter Taktverteilung und alternativem Schluss (Rötel), danach Klaviernotation (Sechzehntelnoten) und alternativer Schluss (Achtel- und Viertelnoten). Darunter Verbalanmerkung: „Hier auch d[...] schönen [...]st nicht vergessen.“ Mögliche Lesarten für die mittlere Wortgruppe: „den schönen Rest“ oder „der Schönen Last“ (vgl. dritte Strophe des Liedes: „Schmachten lassen, | Sei der Schönen Pflicht!“).¹³²

vorgesehen: Die intensivierende Textwiederholung am Ende fehlt, und das Stück mündet ohne den Umweg über die Doppeldominante nach nur sechs Takten direkt in einem Kadenzschluss (Abb. 3). Mit einer gewissen Vorsicht angesichts der dürftigen Quellenlage ist also zu vermuten, dass die Ausbalancierung der musikalischen Form auch in diesem Lied eine Errungenschaft der ersten Wiener Jahre darstellt.

Als drittes Beispiel belegt *Das Liedchen von der Ruhe* op. 52,3 Beethovens Augenmerk auf einen stimmigen harmonischen Steigerungsprozess. Eine Bonner Fassung ist nicht überliefert; möglicherweise ist das Lied erst in Wien ab dem Jahr 1793 entstanden, aus welchem Skizzen erhalten geblieben sind (Abb. 5.1–5.4).¹³³ Aufschlussreich sind darin diejenigen Stellen, für die Beethoven mehrere Varianten notierte. So kam er beispielsweise im zweiten Takt, wo sich nach der Auftaktsfigur in T. 1 die erste klingende Takteins befindet, von der gewöhnlichen Harmonisierung mit der Tonika (fol. 52v, Systeme 1–2) ab und entschied sich stattdessen für die Kadenzformel Subdominante–Dominante–Tonika (fol. 53r, Systeme 7–9 und Endfassung, Abb. 6). Wichtiger ist in diesem Zusammenhang der Beginn des zweiten Teils, der – nach einem halbschlüssigen Ende des ersten Teils (T. 10) – durch eine harmonische Steigerung gekennzeichnet ist (T. 11–14). Beethoven zog für diese Weiterführung mehrere Möglichkeiten in Betracht: Zuerst skizzierte er eine Verlängerung der Dominante C-Dur über zweieinhalb weitere Takte mit Ergänzung der Septime und der kleinen None (fol. 52v, Systeme 3–4), was sich wohl

¹³² Herzlichen Dank an Dr. Julia Ronge für die Hilfe bei der Transkription der Verbalanmerkung.

¹³³ GB-Lbl, Add MS 29801, fol. 52v–53r, einsehbar unter http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_29801_f052v, abgerufen am 8. Februar 2023. Übertragung bei Kerman, *Kafka Sketchbook*, Bd. 2, S. 64 f.

9. Die Liebe

Text von Gotthold Ephraim Lessing

Opus 52 Nr. 6

Allegretto

Oh - ne Lie - be le - be, wer da kann. Wenn er auch ein Mensch schon blie - be,
 bleibt er doch kein Mann, bleibt er doch kein Mann.

sempre p e dolce

pp

Abb. 4 Ludwig van Beethoven, *Die Liebe* op. 52,6, NGA XII/1
 © G. Henle Verlag, München

als zu simpel und zu einförmig erwies. Anschließend erwog er, den Halbschluss des ersten Teils in die Molltonika f-Moll aufzulösen und via Terzfall über Des-Dur, b-Moll und einen doppeltverminderten Akkord auf G zurück in den Dominantseptakkord auf c zu gelangen, was sich dann wohl als zu dramatisch und zu sperrig herausstellte (fol. 52v und 53r, Systeme 15–16). Quasi als Mittelweg erfand Beethoven in der Endfassung dann die elegante Lösung einer Prolongation des Dominantklangs, der aber im Gegensatz zur ersten Skizze eine schöne harmonische Varianz entfaltet (Abb. 6). Der Grundton c bleibt als Achtelnote auf dem zweiten und vierten Viertel im Bass erhalten und sorgt dafür, dass die Dominant-Funktion bestehen bleibt (T. 11). Die Mittelstimmen führen in den Grundton f (Quartvorhalt) und den Quintton c', dazu ergänzen die Oberstimmen (Gesang und Klavier) jedoch ein trugschlüssiges d'. Daraus resultiert ein Akkord, der zwar der Funktion nach dominantisch ist, aber im C-Dur-Kontext durch die



Abb. 5.1 Ludwig van Beethoven, Skizze zu *Das Liedchen von der Ruhe* op. 52,3 (1790),
GB-Lbl, Add MS 29801 („Kafka Sketchbook“), fol. 52v, Systeme 1–8
© The British Library, London



Abb. 5.2 Ludwig van Beethoven, Skizze zu *Das Liedchen von der Ruhe* op. 52,3 (1790),
GB-Lbl, Add MS 29801 („Kafka Sketchbook“), fol. 53r, Systeme 7–10
© The British Library, London

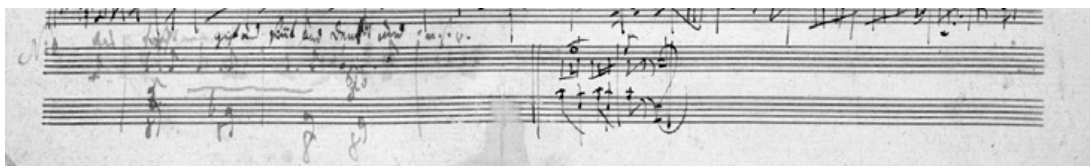


Abb. 5.3 Ludwig van Beethoven, Skizze zu *Das Liedchen von der Ruhe* op. 52,3 (1790),
GB-Lbl, Add MS 29801 („Kafka Sketchbook“), fol. 52v, Systeme 15–16
© The British Library, London



Abb. 5.4 Ludwig van Beethoven, Skizze zu *Das Liedchen von der Ruhe* op. 52,3 (1790),
GB-Lbl, Add MS 29801 („Kafka Sketchbook“), fol. 53r, Systeme 15–16
© The British Library, London

6. Das Liedchen von der Ruhe

Text von Hermann Wilhelm Franz Ueltzen

Opus 52 Nr. 3

Adagio

(1.) Im Arm der Lie-be ruht sich's wohl, wohl auch im Schoß der Er-de. Ob's

dort noch o-der hier sein soll, wo Ruh' ich fin-den wer-de, wo Ruh' ich fin - den wer-de, das

forscht mein Geist und sinn't und denkt und fleht zur Vor - sicht, die sie schenkt, und fleht zur Vor - sicht,

die sie schenkt.

Abb. 6: Ludwig van Beethoven, *Das Liedchen von der Ruhe* op. 52,3,

1. Strophe (T. 1–21), NGA XII/1

© G. Henle Verlag, München

Sixte ajoutée d¹ auch eine subdominantische Klangwirkung erhält (subdominantischer Quintsextakkord zu C-Dur: f/c/d ohne den Terzton a). Er gleitet danach zurück in den dominantischen C-Dur-Akkord mit ergänzter Septime b (T. 12 f.), der zunächst in einen Trugschluss mündet (T. 14) und anschließend, unter der Wiederholung des letzten Verses wie in *Die Liebe*, zurück in die Tonika führt (T. 16). Auch hier zeigt sich also Beethovens Absicht, den harmonischen Spannungsbogen zu verlängern und unmittelbar vor der Rückkehr in die Tonika kulminieren zu lassen – dazu passt auch der bewusste Einsatz des subdominantischen Quintsextakkords der Grundtonart in T. 15, der in der dortigen Schlusskadenz, wie als Reminiszenz an T. 11, zum ersten Mal vollständig erklingt.

Das Kompositionsprinzip einer formkonstituierenden harmonischen und dramaturgischen Steigerung zeigt sich besonders deutlich im Lied *Feuerfarb'* op. 52,2, das der Bonner Rechtsprofessor Bartholomäus Fischenich einem Brief an das Ehepaar Schiller in Jena empfehlend beilegte (→ Kap. 2). Erhalten ist die komplette Bonner Fassung von 1792, eine Skizze zum neuen Nachspiel aus dem Unterrichtsjahr bei Haydn 1793¹³⁴ sowie je ein fragmentarisches Autograph aus dem Jahr 1794 (T. 1–15)¹³⁵ und vermutlich aus dem Jahr 1799 (T. 1–5 1/2)¹³⁶. Erst die Originalausgabe von Op. 52 (1805) überliefert wieder das gesamte Stück. Bereits die Bonner Fassung zeigt einen subtilen harmonischen Steigerungsprozess auf die zweite Hälfte des Liedes hin, den Beethoven in die Wiener Fassung übernommen hat. Es handelt sich um ein Strophenlied, wobei jeweils zwei Textstrophen zu einer musikalische Strophe zusammengefasst sind. Die beiden Textstrophen werden getrennt von einer eintaktigen rein instrumentalen Überleitung (T. 11). Die metrische Gliederung der Komposition ist äußerst regelmäßig und beinahe symmetrisch. Eine Textstrophe umfasst jeweils acht Takte. Nach drei instrumentalen Einleitungstakten öffnet sich der erste Achttakter nach einem Pendeln zwischen Tonika und Dominante halbschlüssig zur Dominante D-Dur hin, die durch eine vollständige Kadenz über den A-Dur-Dominantseptakkord (die Doppeldominante der Grundtonart G-Dur) gefestigt wird. Der zweite Achttakter führt zurück in die Grundtonart, worauf ein Nachspiel folgt. Auch die musikalische Binnengliederung folgt streng dem Metrum des Textes, so dass ein Vers immer genau zwei Takten (den jeweiligen Auftakt vom Wert einer Achtelnote eingerechnet) entspricht.

Dieser gleichmäßigen Struktur wird auf harmonischer Ebene eine ausgeklügelte Steigerungsdramaturgie entgegengesetzt (Abb. 7). So führt der erste Vers in die Dominante und der zweite zurück in die Tonika (Terzlage). Der dritte Vers führt wie der erste in die

134 D-B, Mus.ms.autogr. Beethoven, L. v. 28, fol. 56v, einsehbar unter <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001545500000000>, abgerufen am 8. Februar 2023. Übertragung bei Johnson, *Fischhof Miscellany*, Bd. 2, S. 99.

135 GB-Lbl, Add MS 29801, fol. 120v, einsehbar unter http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_29801_f120v, abgerufen am 8. Februar 2023. Übertragung bei Kerman, *Kafka Sketchbook*, Bd. 2, S. 63.

136 D-BNba, NE 138, einsehbar unter <https://www.beethoven.de/de/media/view/5610716224552960/scan/o>, abgerufen am 26. April 2021. Zur Quellsituation NGA XII/1, S. 8 f.

Dominante, die diesmal aber durch eine Zwischendominante verstärkt wird. Der vierte Vers festigt die Dominanttonart D-Dur dann kadenzuell, womit die erste Textstrophe und somit die erste Hälfte des Liedes endet.

Das erste Verspaar der zweiten Textstrophe enthält dann den harmonischen und formalen Kulminationspunkt. Der erste Vers pendelt regulär in die Tonika G-Dur zurück, im zweiten Vers erklingt dann aber erstmals die Subdominante C-Dur zusammen mit dem Hochtton e² („glühende Rose“, T. 15). Darauf folgt eine erneute, intensivierte Halbschlusswendung durch die Hinzufügung der kleinen None b¹ („bleicht sie bald“, verkürzter Dominantseptnonakkord cis/e/g/b, T. 16). Dieser Ton ist die einzige alterierte Note in der Gesangsstimme und ist in deren einzige chromatische Linie eingebettet. Dies hat ein Innehalten des Satzes zur Folge, was mit einer Fermate (in beiden Fassungen) sowie mit der Vorschrift *calando* (in der Wiener Fassung) zusätzlich betont wird. Diese Wendung fällt nicht zufällig auf die Klimax des Gedichts, in welcher der Reiz der „glühenden Rose“ als vergänglich entlarvt wird und ihr Ausbleichen („doch bleicht sie bald“) durch die Tiefalteration des h¹ versinnbildlicht wird. Sie ist jedoch nicht auf diese Absicht zur Textausdeutung zu reduzieren; im Gegenteil fügt sie sich in eine durchdachte Formgestaltung ein, die zwar textlich motiviert sein mag, aber auf musikalischer Ebene autonom funktioniert. Das geschieht einerseits durch den planvollen Einsatz unterschiedlicher, intensivierter Doppeldominantklänge und andererseits durch eine bewusste Platzierung der Subdominante C-Dur ausschließlich im letzten Drittel der Komposition: Zum ersten Mal erklingt sie wie erwähnt zur Klimax mit dem Hochtton e²; danach erscheint sie im dritten und vierten Vers der zweiten Textstrophe je als Teil einer vollständigen Kadenz zurück in die Grundtonart (T. 17, T. 19) – zuletzt erneut in der Kombination mit dem Hochtton e² und vorbereitet durch die Dominantisierung der Tonika. Ihr kommt damit die Aufgabe zu, sowohl den expressiven Gehalt der unerfüllten Sehnsucht musikalisch auszudeuten („die glühen-

$$\begin{array}{l}
 I - I \mid V_3 - I - V \mid \\
 V_7 - I_6 \mid V_3^7 - I \mid \\
 V_3 - I \mid \boxed{V^7} - V \mid \\
 \text{D-Dur: } V^7 - I \mid \\
 I - VI_3 - \boxed{V^7} \mid V - \boxed{V^7} - V \mid \\
 \text{D-Dur: } IV^6 - \boxed{V^7} \mid I - \boxed{V^7} - I \mid \\
 \text{Zwischentakt: } V_7 - I_3 \mid \\
 \\
 V_3 - I \mid V^7 - I \mid \\
 IV - IV \mid \boxed{V_3^{7/9b}} - V - V^{4/6} \mid \\
 IV_3 - I_3 \mid V^{4/6-3/5} - I \mid \\
 I_3^7 - IV \mid V - I
 \end{array}$$

Abb. 7 Ludwig van Beethoven, *Feuerfarb'* op. 52,2, harmonischer Verlauf (ohne Nachspiel), Doppeldominantklänge gerahmt, Subdominantklänge unterstrichen
Eigene Darstellung

Abb. 8 Ludwig van Beethoven, *Feuerfarb'* op. 52,2, 1. Fassung, T. 19–24, NGA XII/1
© G. Henle Verlag, München

de Rose“, „ihr Reiz ist unendlich“) als auch das Streben zur Dominante auszugleichen und die Grundtonart damit kadenziell zu festigen.

Es verwundert nicht, dass Beethoven in der Wiener Fassung diesen Verlauf exakt beibehielt, die, der fragmentarischen Abschrift nach zu urteilen, 1794 vollständig vorlag.¹³⁷ Im Überarbeitungsprozess hat Beethoven wie in *Der Freie Mann* lediglich die Klavierbegleitung verändert, die nun über weite Strecken die Melodie der Singstimme mitspielt. Diese Änderung hat kaum Auswirkungen auf die strukturellen Gewichte;¹³⁸ ganz anders aber das Nachspiel, das Beethoven in der Wiener Fassung komplett ersetzte. In der ersten Fassung war dieses auf eine abwärts führende Tonleiter mit anschließender Ausstufung von Akkorden der ersten und fünften Stufe beschränkt und blieb ohne motivisch-thematischen Bezug zur musikalischen Gestaltung des Vorangegangenen (Abb. 8). In der Skizze aus dem Unterrichtsjahr 1793 fasste Beethoven dann erstmals ein neues Nachspiel ins Auge, das in vielen Teilen mit der späteren Druckfassung identisch ist und bis auf die Taktverschiebung und die Schlusskadenz (eine abgekürzte Schreibweise) mit der Druckfassung übereinstimmt (Abb. 9 und 10). Die Notiz überschrieb Beethoven mit

137 Die überlieferten 15 Takte stimmen sehr weitgehend mit der Druckfassung überein, siehe Kerman, *Kafka Sketchbook*, Bd. 2, S. 63; Datierung gemäß Johnson, *Fischhof Miscellany*, Bd. 1, S. 394.

138 In der ersten Fassung ließ Beethoven das Klavier nur bei den Worten „und habe sie Farbe der Wahrheit genannt“ (T. 10 f.), „doch bleicht sie bald“ (T. 16, in Sechzehntelumspielung) und „Drum weihte zur Blume der Liebe man sie, ihr Reiz ist unendlich, doch welket er früh“ (T. 17 ff.) mitgehen. Die dadurch entstehende Hervorhebung dieser Zeilen nivellierte er in der zweiten Fassung.

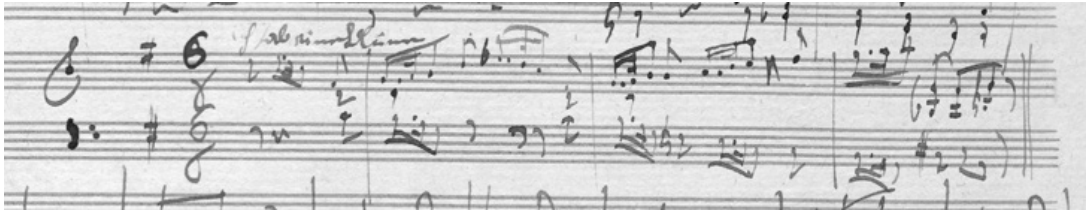


Abb. 9 Ludwig van Beethoven, Skizze zur 2. Fassung von *Feuerfarb'* op. 52,2 (1793), D-B, Mus.ms.autogr. Beethoven, L. v. 28 („Fischhof-Konvolut“), fol. 56v, Systeme 5–6
© Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv

Abb. 10 Ludwig van Beethoven, *Feuerfarb'* op. 52,2, 2. Fassung, T. 17–24, NGA XII/1
© G. Henle Verlag, München

dem Text „Ich hab eine Blume“ – offenbar erinnerte er sich zu diesem Zeitpunkt nicht an den genauen Text oder machte sich nicht die Mühe, darüber nachzudenken. Der Unterschied zur Bonner Fassung ist deutlich und bemerkenswert: Anstelle unspezifischer Tonleiter- und Akkordfiguren nahm Beethoven nun sowohl auf die Motivik als auch auf den harmonischen Verlauf des Liedes Bezug und resümierte ihn auf engem Raum.

Beim verarbeiteten Motiv handelt es sich um die Punktierungsfigur, die jeweils am Strophenende (T. 10 und T. 19) erklingt, und die Beethoven von der Dauer von drei Achteln (Viertel plus Achtel) auf eine Achtel (punktierter Sechzehntel plus Zweiunddreißigstel) diminuierte und mehreren motivischen Verarbeitungsschritten unterzog.¹³⁹ Als Ausgangspunkt diente Beethoven die letzte Erscheinungsform aus T. 19 („unendlich“) mit dem Hochton e² und der subdominanten Harmonisierung. Diese behielt

139 Ein Detail zur Überarbeitung der Klavierbegleitung: Das Punktierungsmotiv nahm Beethoven in der zweiten Fassung bereits in T. 9 in der linken Hand vorweg und erhöhte dadurch die motivische Verknüpfung mit der Singstimme.

Beethoven zuerst bei und integrierte das Motiv in eine gewöhnliche IV–V–I-Kadenz, in der die Punktierungsfigur nun aufwärts führt (T. 21). Anschließend vermollte er die Figur durch die Tiefalterierung des e^2 zu es^2 – es erklingt also die Mollsubdominante c-Moll statt C-Dur – und führte sie erneut in die Tonika zurück (T. 22). Die damit einhergehende Chromatisierung der Melodielinie nimmt Bezug auf den vorher erwähnten chromatischen Gang der Singstimme bei der Klimax in T. 16 („bleichet sie bald“). Im dritten Verarbeitungsschritt wird das es^2 dann harmonisch umgedeutet zur None eines verkürzten Dominantseptnonakkordes ($fis/a/c/es$, T. 23), was erneut der Klimax in T. 16 entspricht, wo als Höhepunkt der halbschlüssigen Steigerungen derselbe Akkord (dort allerdings noch doppeldominantisch als $cis/e/g/b$) erklang. Erst jetzt, nach einem erneuten Durchlaufen und Reflektieren des Satzprozesses auf engstem Raum, endet das Lied nach einem kadenzierenden Quartsextakkord auf der Tonika (T. 24).

Ähnliche harmonische Steigerungsverläufe und anschließende Syntheseprozesse in den Nachspielen hat auch Haydn in zwei seiner *Canzonettas*, in *Despair* Hob. XXVIa:28 und in *Fidelity* Hob. XXVIa:30, realisiert (Abb. 11 und 12): In *Despair* (in E-Dur) wird die chromatische Vorhaltsfigur mit Punktierungsmotiv (T. 2, T. 8, T. 16, T. 24, T. 25) intensiviert und mündet im Nachspiel schließlich im doppeltverminderten Dreiklang $cis^1/e^1/g^1/ais^1$ (T. 29). Im durchkomponierten, von f-Moll nach F-Dur führenden Lied *Fidelity* erscheint im Nachspiel vor der Schlusskadenz in F-Dur überraschend nochmals Moll (g-Moll als zweite Stufe, T. 113). Anstatt eines affirmativen Schlusses erfahren dann auch die anschließenden, von Vorhaltsbildungen geprägten letzten sieben Takte chromatische Eintrübungen durch die Tiefalteration des e und des d, was ebenfalls an die Moll-Klanglichkeit des Beginns erinnert. Haydn wie Beethoven reflektieren in ihren Nachspielen also den harmonischen Prozess der jeweiligen Lieder, resümieren ihren dramaturgischen Verlauf und kommentieren ihn mit musikalischen Mitteln.

Abb. 11 Joseph Haydn, *Despair* Hob. XXVIa:28, T. 24–31, JHW XXIX/1

© G. Henle Verlag, München



Abb. 12 Joseph Haydn, *Fidelity* Hob. XXVIa:30, T. 110–121, JHW XXIX/1
© G. Henle Verlag, München

Dramaturgie der Form Das „zweite“ Klavierkonzert op. 19

Ähnlich gelagerte, strukturelle Überlegungen wie in den revidierten Liedern sind auch im Klavierkonzert op. 19 zu beobachten. Aufgrund der komplizierten Entstehungsgeschichte und Überlieferungssituation sind die Revisionen jedoch nur ansatz- und stellenweise rekonstruierbar.¹⁴⁰ Es sind mindestens vier Fassungen zu bestimmen: eine Bonner (1786–1790) und drei Wiener Fassungen (1793, 1794/95 und 1798); im Hinblick auf die Drucklegung hat Beethoven im Jahr 1801 außerdem die Solostimme überarbeitet. Nur von der letzten Fassung (1798) hat sich eine autographe Partitur erhalten, von der Bonner und den beiden ersten Wiener Versionen (1793 und 1794/95) existieren aber immerhin Skizzen und zusätzlich ein 1793 niedergeschriebener Finalsatz, das Rondo WoO 6, das Beethoven im Unterrichtsjahr entweder neu komponierte oder revidierte, 1798 aber wieder aus dem Konzert ausschied.¹⁴¹

140 Vgl. zu den Revisionen im Klavierkonzert op. 19 besonders Johnson, *Fischhof Miscellany*, Bd. 1, S. 364–385; vgl. außerdem Hans-Werner Küthen, *Probleme der Chronologie in den Skizzen und Autographen zu Beethovens Klavierkonzert op. 19*, in: *BeJb* 9 (1973/77), S. 263–292; Ludwig van Beethoven, *Klavierkonzerte I*, hg. von Hans-Werner Küthen (NGA III/2), München 1984, Kritischer Bericht, S. 33–38 (zu Op. 19) und ders., *Klavierkonzerte III*, hg. von Hans-Werner Küthen (NGA III/5), München 2004, S. 161–165 (zu WoO 6); Geoffrey Block, *The Genesis of Beethoven's Piano Concertos in C major (op. 15) and B-flat major (op. 19). Chronology and Compositional Process*, Ann Arbor 1979; ders., *Some Gray Areas in the Evolution of Beethoven's Piano Concerto in B Flat major, op. 19*, in: *Beethoven Essays. Studies in Honor of Elliot Forbes*, hg. von Lewis Lockwood und Phyllis Benjamin, Cambridge 1984, S. 108–126; Barry Cooper, *Beethoven and the Creative Process*, Oxford 1990, S. 283–303; Tusa, *Chronology*.

141 LvBWW 1, S. 110–114.

Zum ersten Satz sind – neben Kadenzskizzen – einige Fragmente in Partiturnotation überliefert.¹⁴² Sie lassen vermuten, dass Beethoven die thematische Substanz des Satzes zwischen der ersten und der dritten Fassung im Wesentlichen beibehalten hat: Das Hauptthema und ein begleitendes *Staccato*-Motiv in den Holzbläsern aus der Durchführung (T. 246 ff.) sind bereits in Bonner Skizzen vorhanden; das Seitenthema (T. 127 ff. bzw. 135 ff. im Klavier) ist immerhin 1794/95 zum ersten Mal nachweisbar. Stattdessen scheint sich Beethoven besonders mit der Gesamtstruktur und dem dramaturgischen Verlauf des Satzes beschäftigt zu haben. So ist es wohl nicht einem Überlieferungszufall zuzuschreiben, dass sich (außer den wiederverwertbaren Kadenzskizzen) vor allem Skizzen zur Durchführung des Satzes erhalten haben, nämlich aus den Jahren 1790 (F-Pc, Ms. 61, fol. 2v), 1793 (GB-Lbl, Add. Ms. 29801 („Kafka“), fol. 89) und 1794/95 (D-BNba, BH 121); erst von 1798 sind auch ausführliche Skizzen zur Orchesterexposition vorhanden. Sie zeigen ausnahmslos die Rückleitung zur Reprise, also die Scharnierstelle zwischen dem Zielpunkt der Durchführung, wo das Seitenthema der Tutti-Exposition in Es-Dur erklingt (ab T. 230 in der Druckfassung), und der Etablierung des strukturell entscheidenden Dominantbereichs (F-Dur), der zurück in die Reprise führt (T. 246–T. 268); die Skizze von 1793 enthält außerdem die letzten drei Takte der Durchführung und den ersten der Reprise (T. 282–285).

Beethoven scheint hier darüber nachgedacht zu haben, an welcher Stelle er das Hauptmotiv des Satzes, die punktierte Dreiklangsfigur (T. 1), in die Rückleitung zur Reprise einflechten sollte, um dieser eine optimale dramaturgische Stringenz zu verleihen. In der ersten Skizze von 1790 erscheint das Motiv vergleichsweise früh in der Klavierstimme, nämlich in Verbindung mit dem *Staccato*-Achtelmotiv in den Holzbläsern am Beginn der Rückleitung und lange vor der Reprise (T. 249 in der Endfassung; auch dieses *Staccato*-Motiv stammt aus der Exposition, vgl. T. 23, T. 107 oder auch T. 130 f.). In der Endfassung erklingt das Punktierungsmotiv dann erst an der letztmöglichen Stelle, nämlich in den letzten vier Takten der Durchführung und unmittelbar vor dem Reprisenintritt, und sorgt damit für die letzte Steigerung vor diesem Kulminationspunkt. Die Skizze von 1793 bildet nur die letzten drei Takte vor der Reprise ab; das Punktierungsmotiv ist dort jedoch noch nicht vorhanden. Zwar kommt es auch in den Skizzen von 1794/95 nicht vor; dennoch ist es aufgrund der intensiven Arbeit an der Durchführung in dieser Zeit wahrscheinlich, dass seine Verlegung ganz ans Ende der Rückleitung ungefähr zwischen 1793 und 1795 geschah. Johnson vermutete, dass die Struktur der Durchführung 1795 feststand, weil die Stelle in den ansonsten umfangreichen Grasnick-Skizzen von 1798 nicht abgebildet wird (D-B, Mus.ms.autogr. Beet-

142 Folgende Angaben zum Entstehungsprozess von Op. 19 basieren auf Johnson, *Fischhof Miscellany*, Bd. 1, S. 364–385.

hoven Grasnack 1, fol. 19r–21v).¹⁴³ Die Umgestaltung der Durchführung beschäftigte Beethoven demnach in bzw. unmittelbar nach der Lehrzeit bei Haydn und dürfte in direkter oder indirekter Reaktion darauf erfolgt sein.

Erst etwas später, im Jahr 1798, befasste sich Beethoven mit der Gestaltung des Seitenthemas in der Tutti-Exposition, einem Grundproblem bei der Disposition eines Solo-Konzerts. Dabei stellt sich die Frage, ob dort das Seitenthema ganz oder nur teilweise erklingt oder durch ein anderes Thema ersetzt wird, und in welcher Tonart dieser thematische Bereich steht: 1) wie in einem Sinfoniesatz in der zweiten Tonart (Dominante in Dur, Tonikaparallele in Moll), 2) auf der Tonika, um den Schritt in die Seitensatz-Tonart der Solo-Exposition vorzubehalten, oder 3) in einer dritten Tonart. Haydn modulierte in seinen Konzerten fast immer schon in der Tuttiexposition in die zweite Tonart,¹⁴⁴ während Mozart in seinen Klavierkonzerten in der Regel entweder den Schritt in die zweite Tonart oder die thematische Vorwegnahme des Seitenthemas vermied, was plausibel mit der Absicht zur Dramatisierung der Form in Verbindung gebracht worden ist.¹⁴⁵ Beethoven gelangte in seinem Klavierkonzert um 1798 zu einer Lösung, die er bereits in Mozarts Konzerten vorfinden konnte: Material aus dem Seitensatz erklingt statt in der Dominanttonart auf der Medianten Des-Dur (T. 43 ff.).¹⁴⁶ Beethovens Orientierung an Mozarts Formlösungen in den Klavierkonzerten – wie die Aussparung des ersten Seitenthemas in der Tuttiexposition oder die Abänderung des Hauptthemenbereichs in der Soloexposition – ist oft beschrieben und diskutiert worden.¹⁴⁷ Wie bei Mozart dürfte dies in der Absicht geschehen sein, den Schritt in die Dominanttonart dem Solisten zu überlassen. Die Wendung nach Des-Dur im Klavierkonzert op. 19 ist jedoch auch im Zusammenhang mit Beethovens Nachdenken

143 Johnson, *Fischhof Miscellany*, Bd. 1, S. 380 f.

144 A. Peter Brown, *Joseph Haydn's Keyboard Music. Sources and Style*, Bloomington 1986, S. 248–251; Wolfram Steinbeck, *Die Konzertsatzform bei Haydn*, in: *Traditionen – Neuansätze. Für Anna Amalie Abert (1906–1996)*, hg. von Klaus Hortschansky, Tutzing 1997, S. 652; ders., *Konzerte*, in: *Das Haydn-Lexikon*, hg. von Armin Raab, Christine Siegert und Wolfram Steinbeck, Laaber 2010, S. 429–432. Die Ausnahmen bilden das Hornkonzert Hob. VIIId:3, das Trompetenkonzert Hob. VIIe:1 und das Orgelkonzert XVIII:10.

145 Rosen, *Classical Style*, S. 196–214; Laurenz Lütteken, *Mozart. Leben und Musik im Zeitalter der Aufklärung*, München 2017, S. 153–158.

146 Johnson, *Fischhof Miscellany*, Bd. 1, S. 380 f.

147 Ebenda, S. 488–490 und S. 520. Zu Beethovens Formkonzeptionen im Vergleich mit Mozart sowie zum harmonischen Plan der beiden Konzerte überblicksmäßig Birger Petersen, *Die Konzerte für Klavier und Orchester*, in: *Beethovens Orchestermusik und Konzerte*, hg. von Oliver Korte und Albrecht Riethmüller (Das Beethoven-Handbuch, 1), Laaber 2013, S. 350–366; vgl. außerdem Geoffrey Block, *Organic Relations in Beethoven's Early Piano Concerti and the „Spirit of Mozart“*, in: *Beethoven's Compositional Process*, hg. von William Kinderman, London 1991, S. 55–81; Konrad Küster, *Das Konzert. Form und Forum der Virtuosität*, Kassel u. a. 1993, S. 81–91; Leon Plantinga, *Beethoven's Concertos. History, Style, Performance*, New York und London 1999, S. 71–76; Hartmut Hein, *Beethovens Klavierkonzerte. Gattungsnorm und individuelle Konzeption*, Stuttgart 2001, besonders S. 39–44; Andreas Krause, *Die Konzerte*, in: *Beethoven-Handbuch*, hg. von Sven Hiemke, Kassel u. a. 2009, S. 132–172.

über zyklische harmonische Strukturen zu betrachten. Des-Dur hat dort nämlich – zusammen mit der Paralleltonart b-Moll – die Funktion einer entfernten, satzübergreifenden Strukturtonart. Sie erklingt nicht nur als vermeintliche Seitensatztonart in der Tutti-Exposition im Kontext von B-Dur, sondern auch in der Solo-Exposition als Mittelteil des neuen Seitenthemas (T. 149–153, in der Reprise dann quartversetzt Ges-Dur) und als überraschende Ausweichung im zweiten Thementakt im langsamen Satz (T. 31 f.; in der Reprise Ges-Dur, T. 69 f.). Der Tonart b-Moll kommt dann in der Rückleitung zur Reprise im ersten Satz (T. 369–377) und als zweite Tonart der Durchführung des Rondos (T. 148–157) eine wichtige Funktion zu.

Ein vergleichbares harmonisches Konzept, nun mit noch engerem harmonischem Bezugsnetz, hat Beethoven auch dem Kopfsatz des „ersten“, zwischen 1793 und 1795 komponierten und 1800 überarbeiteten Klavierkonzerts in C-Dur op. 15 zugrunde gelegt. Auch dort erklingt in der Tuttiexposition des ersten Satzes ein Thema in der Medianten Es-Dur, das auch am Ende des Seitensatzes in der Soloexposition wieder aufscheint (T. 174–176, in der Reprise dann in c-Moll, T. 389). Diese Tonart bildet nun auch den Ausgangspunkt der Durchführung (T. 266–280), und auch die beiden kürzeren von Beethovens überlieferten Kadenzen zu diesem Konzert¹⁴⁸ modulieren nach Es-Dur.

Solche selbstreferenziellen Bezüge fehlen in den fragmentarisch überlieferten Bonner Konzerten, dem Klavierkonzert in Es-Dur WoO 4 und dem Violinkonzert in C-Dur WoO 5, noch weitgehend. Das Klavierkonzert, das aus dem Jahr 1784 stammt und nur als Klavierauszug überliefert ist, folgt einer der bei Hepokoski/Darcy beschriebenen „Type 5“-Ritornellform, die besonders bei Johann Christian Bach anzutreffen ist.¹⁴⁹ Es ist zwar bereits weiträumig, wagt sich aber nicht über die gängigen harmonischen Stufen I–V–iv–V–I hinaus. Das Violinkonzert WoO 5 aus dem Jahr 1790, von dem nur ein Teil des Kopfsatzes erhalten ist, ist harmonisch schon viel reicher und größer angelegt.¹⁵⁰ Vermehrt werden Dominantorgelpunkte als Mittel der dramatischen Steigerung eingesetzt, und auch das mehrmalige Ansteuern der Modulationszäsur¹⁵¹ vor dem zweiten Thema, verbunden mit einer Rückung nach E-Dur (T. 39), ist ein interessanter Kunstgriff (T. 29–72). Die hier zweifellos intendierte Steigerungs-dramaturgie wird be-

148 Ludwig van Beethoven, *Kadenzen zu Klavierkonzerten*, hg. von Joseph Schmidt-Görg (NGA VII/7), München 1967, Nr. 1, T. 21 und Nr. 2, T. 17.

149 Hepokoski/Darcy, *Sonata Theory*, S. 430–437; vgl. Küster, *Konzert*, S. 70–81. Analysen von WoO 4 bieten Plantinga, *Concertos*, S. 31–35 und Krause, *Konzerte*, S. 138–141.

150 Ediert in Schieder-mair, *Der junge Beethoven*, S. 427–478; vervollständigt u. a. von Willy Hess (Ludwig van Beethoven, *Werke für Soloinstrumente mit Orchester* (Supplemente zur Gesamtausgabe III/1), hg. von Willy Hess, Wiesbaden 1960); siehe dazu Plantinga, *Concertos*, S. 37 f.

151 Die Modulationszäsur bildet die Formgrenze zwischen Haupt- vom Seitensatz. Der Begriff stellt eine Übersetzung des Ausdrucks „medial caesura“ bei Hepokoski/Darcy, *Sonata Theory*, S. 23–50 dar und wird in deren Sinn verwendet.

sonders mittels dynamischer Effekte, Fermaten oder unerwarteter harmonischer Wendungen realisiert, die jedoch kaum thematisch noch weniger harmonisch vermittelt erscheinen.

Vom langsamen Satz des Klavierkonzerts op. 19 sind erst aus den Jahren 1794/95 und 1798 Skizzen überliefert.¹⁵² Ob sie in Zusammenhang mit der Revision oder der Ersetzung eines älteren Satzes stehen, ist nicht mit Sicherheit zu sagen, jedoch zeigen sie Beethovens Ringen um eine satzübergreifende harmonische Konzeption erneut. Es waren nämlich wiederum vorwiegend die Überleitungspassagen, die ihn beschäftigten, während die thematischen Gestalten von Anfang an festzustehen schienen. Im Jahr 1795 erwog er zudem, den Satz ganz zu auszutauschen und die Tonart Es-Dur durch die Medianttonart D-Dur zu ersetzen. Später, im Autograph von 1798, zog er außerdem in Betracht, D-Dur auch als Zieltonart der Durchführung des Kopfsatzes zu verwenden, vermutlich um die tonartliche Entsprechung zwischen dem langsamen Satz und der (nach Es-Dur führenden) Durchführung des Kopfsatzes zu wahren – eine Idee, die er aber wieder verwarf.

Solche strukturellen Eingriffe scheinen für Beethovens Revisionen von Bonner Werken in den Jahren ab 1793 typisch, während er an der formalen Disposition neuer Kompositionen wohl weitgehend festhielt. So behielt Beethoven beispielsweise bei der Überarbeitung des „ersten“ Klavierkonzerts in C-Dur op. 15 im Jahr 1800 die harmonische und thematische Anlage im Wesentlichen bei: „the goals were cosmetic rather than structural“.¹⁵³ Den charakteristischen und für die Gesamtarchitektur wichtigen Schritt in die Medianten Es-Dur in der Tutti-Exposition des Kopfsatzes hatte Beethoven bereits 1795 konzipiert. Auch der dritte Satz, dessen frühere Gestalt am besten dokumentiert ist, entspricht der Druckfassung weitgehend. Die Überleitungspassagen scheinen im Gegensatz zu Op. 19 eher gekürzt worden zu sein. Diese Tendenz passt zu den zeitnahen Revisionen in den Streichquartetten op. 18, die ebenfalls eine Schärfung des dramaturgischen Verlaufs zeigen (dazu unten). Eine weit gewichtigere Änderung betrifft die Tonart des langsamen Satzes. In der älteren Fassung zog Beethoven offenbar die ungewöhnliche Neapolitanertonart Des-Dur in Erwägung. Johnson mutmaßte über einen Zusammenhang mit den Neapolitanerbeziehungen im ersten Satz oder mit Haydns neuer, 1794 in London geschriebener Klaviersonate Es-Dur Hob. XVI:52, deren zweiter Satz in E-Dur steht¹⁵⁴ – das eine schließt das andere nicht aus.

Anstelle des Rondos des Klavierkonzerts op. 19 ist ein alternatives Finale WoO 6 überliefert. Es stammt wohl noch aus der Bonner Zeit und wurde im Unterrichtsjahr

152 Folgendes erneut gemäß Johnson, *Fischhof Miscellany*, Bd. 1, S. 381–383.

153 Folgendes gemäß ebenda, S. 350–362, Zitat S. 361.

154 Ebenda, S. 360.

1793 revidiert.¹⁵⁵ Wahrscheinlich entschied sich Beethoven 1794/95 dafür, den Satz ganz auszutauschen. Das Autograph enthält mehrere handschriftliche Korrekturen Beethovens, die in diesem Zusammenhang von Interesse sind:¹⁵⁶

- 1) Beim Übergang zum ersten Couplet ersetzte Beethoven die Klavierfiguration der Takte 62–69. Dabei reicherte er die ursprüngliche, akkordische Ausstufung des Dominantseptakkords mit wenig eleganten Tonwiederholungen diatonisch an und brachte einige chromatische Durchgangsnoten an, die motivisch profilierter sind, indem sie sich auf das Hauptthema beziehen lassen.
- 2) Eine ähnliche motivisch-thematische Schärfung ist in T. 99 und T. 102 zu finden, wo Beethoven eine kontrastierende *piano*-Stelle auch thematisch von der Umgebung absetzte, indem er auf eine Sechzehntelfiguration verzichtete, so dass die jeweils zweite Zählzeit im Klavier überraschend leer bleibt.
- 3) In der *Andante*-Episode tilgte Beethoven einen zweitaktigen Einsatz des Themenkopfs, der sich ursprünglich zwischen T. 169 und T. 179 befand. Damit vermied er eine abermalige Wiederholung dieses Motivs und verkürzte das Orchestertutti signifikant.
- 4) Der Repriseneinsatz beschäftigte Beethoven auch in diesem Stück. Zuerst erwog er einen *Unisono*-Einsatz des Hauptthemas im Klavier in tiefer Lage (Anfangstöne F₁/f) in leicht veränderter Gestalt, unterlegt mit dem Dominantton f als Streicher-*Unisono*. Darunter trug er ein: „NB Das Tempo 1mo ♩^{\flat} muß in allen Stimmen anders angezeigt werden“ – handelt es sich hierbei vielleicht um die Meinung des Lehrers? Allerdings ist die Stelle im Autograph ausgestrichen, was bedeutet, dass Beethoven die Korrektur direkt während der Niederschrift anbrachte und nicht nachträglich. In der Schlussversion erfolgt der Einsatz des Hauptthemas dann wie am Beginn des Stücks in der zweiten Oktave, ohne Dominantorgelpunkt der Streicher, stattdessen aber signalhaft begleitet von Oboen und Hörnern.
- 5) Ab T. 242 hat Beethoven eine Ausweichung nach Es-Dur ersetzt, was verhindert, dass sich der Satz nach seinem Zielpunkt, dem Repriseneintritt, wieder von der Grundtonart B-Dur wegbewegt.

Beethoven hat sich also auch bei der Niederschrift des Rondo mit Parametern beschäftigt, die mit dem Unterricht bei Haydn in Verbindung gebracht werden können: mit motivisch-thematischer Profilierung, Ökonomie und Vermittlung sowie einer dramaturgisch schlüssigen Ausgestaltung des Formprozesses in thematischer wie in harmonischer Hinsicht.

155 Beethoven benutzte dasselbe Papier wie für das Oktett „op. 103“ (NGA III/5, S. XI und S. 161–163; Johnson, *Fischhof Miscellany*, Bd. 1, S. 377 und S. 384 f.).

156 Beethovens Korrekturen sind bei Hess, *Supplemente* III/1, S. 73–75 gelistet.

1794/95, vielleicht auch erst 1798¹⁵⁷ tauschte Beethoven den Satz schließlich ganz aus. Dies könnte an der nicht restlos geglückten Integration der oben erwähnten *Andante*-Episode in Es-Dur gelegen haben, die Beethoven vielleicht unter dem Eindruck von Mozarts Es-Dur-Konzert KV 482 komponiert hat, wie Hans-Werner Küthen dargelegt hat.¹⁵⁸ Doch auch davon abgesehen kann ein qualitativer Unterschied zwischen den beiden Sätzen festgestellt werden, den Rudolf Kotz in seiner Vergleichsanalyse treffend benannt hat,¹⁵⁹ und der eine – wiederum: direkte oder indirekte – Folge der Ausbildung bei Haydn darstellen dürfte.

- 1) Beethovens ursprüngliches Ritornell besteht aus einer Reihung dreier unterschiedlicher Themenkomplexe, die untereinander wenig motivisch-thematisch vermittelt sind, während die Motivik des neuen Satzes durch die klare Periodenform mit anschließender kadenzeller Schlussphrase geschärft ist und auf die Schlusskadenz hinzielt. Diese neue Prozesshaftigkeit wird außerdem unterstützt durch eine Inszenierung der Schlusskadenz und eine deutlichere Abgrenzung zu den Couplets.
- 2) Die Klaviersoli erhalten im neuen Satz quantitativ und qualitativ größeres Gewicht: Sie sind länger und besetzen im Gegensatz zu WoO 6 ausnahmslos die „Scharnierstellen“ zwischen Couplets und Refrains.
- 3) Beethoven überdachte im neuen Rondo die harmonische Disposition besonders der Reprise und gestaltete sie durch den Einbezug von G-Dur und Es-Dur harmonisch variantenreicher als in WoO 6, wo durchgehend an der Grundtonart B-Dur festgehalten wird. Damit kehrte Beethoven zu einer ursprünglichen Idee des Rondos WoO 6 zurück, das mit der *Andante*-Episode ebenfalls eine Ausweichung nach Es-Dur enthält. Diese Normabweichung vermochte er jedoch strukturell besser auszubalancieren, indem die beiden Tonarten aus unterschiedlichen Regionen des Quintenzirkels einander gleichsam neutralisieren und die Grundtonart B-Dur damit nicht gefährden.
- 4) Couplets und Ritornell sind im späteren Satzverlauf über weite Strecken motivisch-thematisch vermittelt, während dies in WoO 6 kaum der Fall ist.
- 5) Zu dieser neuen motivisch-thematischen Raffinesse kommt eine thematische Prozessualität durch einen Reprisenwitz im vierten Couplet. Dort wird ein charakteristisches Merkmal des Hauptthemas, der „zu späte“ Auftakt in der Melodiestimme, aufgehoben, indem der Auftakt nun „korrekt“ vor dem Taktstrich erklingt (T. 262 ff.) – dies geschieht aber in der „falschen“ Tonart G-Dur,

157 Dazu Tusa, *Chronology*.

158 Dazu NGA III/5, S. XI f. und S. 161–165; siehe auch Krause, *Konzerte*, S. 141–143.

159 Folgendes gemäß Rudolf Kotz, *Beethovens Selbstkritik. Zum Kompositionsprozess des Klavierkonzerts B-Dur op. 19*, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 3 (2006), S. 245–262.

vgl. 3).¹⁶⁰ Diese Mediante G-Dur ist dann originellerweise als fast unscheinbarer Bestandteil in die Schlusskadenz integriert (T. 317 und T. 321).

Diese Art des formreflektierenden Humors, was sowohl die rhythmische Komplikation als auch die strukturelle Bedeutung der Harmonik außerhalb der durch die Sonatenform determinierten Tonarten betrifft, erinnert unweigerlich an Haydn – auch an dessen Solokonzerte, bei denen der Satzesatz in der Regel mehr als der Kopfsatz von ungewöhnlichen harmonischen Ereignissen strukturiert wird (etwa in den drei Klavierkonzerten F-Dur Hob. XVIII:3, G-Dur Hob. XVIII:4 und D-Dur Hob. XVIII:11 oder im Trompetenkonzert Hob. VIIe:1).¹⁶¹ In Beethovens Bonner Werken fehlt dieses formreflektierende, selbstreferentielle Element noch weitestgehend, wird aber in der Wiener Zeit konstitutiv für Beethovens Kompositionen.

Im weiteren Schaffensprozess zwischen 1795 und 1798 scheint sich Beethoven dann besonders mit der Tonartendisposition der Couplets befasst zu haben. Soweit die Skizzen Rückschlüsse zulassen, tauschte er thematisches Material aus, überdachte den harmonischen Plan besonders des zweiten Couplets, das auf der Ebene der Sonatenform dem Durchführungsteil entspricht, und prüfte einen Einbezug der Tonart Des-Dur, der im ersten Satz eine strukturelle Funktion zukommt und die er auch als Grundtonart des zweiten Satzes erwogen hatte.¹⁶² Dies alles lässt Beethovens Bemühungen um eine harmonisch abgestützte, zyklische Großform erkennen und korrespondiert mit Haydns Augenmerk auf die ökonomische Handhabung des musikalischen Materials, auf die dramaturgische Schlüssigkeit seiner Vermittlung innerhalb des Formprozesses und auf das „richtige Gleichgewicht“¹⁶³ der musikalischen Proportionen.

Dehnung der Form und ein zyklisches harmonisches Bezugsnetz Vom Bläseroktett „op. 103“ zum Quintett op. 4

Beethovens Nachdenken über die zyklische Integration entfernter Tonarten wird in der Umarbeitung des Bläseroktetts „op. 103“ zum Streichquintett op. 4 besonders deutlich. Das Oktett mit der originalen Gattungsbezeichnung *Parthia* gehört zu den Werken, die Beethoven im Unterrichtsjahr 1793 in Wien revidierte und die Haydn als

160 Diese Beobachtung gemäß Kotz, Klavierkonzert op. 19, S. 253–255, dort unter Abschnitt 3 „Tonale Disposition“ besprochen.

161 Brown, *Keyboard Music*, S. 267–274; vgl. Andreas Odenkirchen, *Die Konzerte Joseph Haydns. Untersuchungen zur Gattungstransformation in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 1993, S. 83–90.

162 Dazu Johnson, *Fischhof Miscellany*, Bd. 1, S. 384.

163 Mörner, *Haydniana*, S. 27.

Rechenschaftsbeleg an den Kurfürsten sandte.¹⁶⁴ Im Jahr 1795 arbeitete Beethoven das Werk zu einem Streichquintett um, das im Frühjahr 1796 als Op. 4 veröffentlicht wurde. Auch diese zweite Revision entstand also noch unter dem Eindruck von Haydns Unterricht und war vielleicht Gegenstand von Gesprächen zwischen Haydn und Beethoven. Leider ist die Bonner Fassung des Werks auch hier nicht überliefert, sondern nur die Partitur von 1793 und Skizzen zum dritten Satz aus demselben Jahr, außerdem ein verworfener Satz, das Rondo WoO 25.¹⁶⁵ Diese Quellenlage ist zu dürftig, um belastbare Rückschlüsse auf die Bonner Gestalt des Werks oder den Überarbeitungsprozess von 1793 zuzulassen.¹⁶⁶ Auch das Rondo, das Beethoven als Teil des Oktetts zwar verworfen, aber wie das zum Klavierkonzert op. 19 gehörende Rondo WoO 6 dennoch aufbewahrt hat, lässt sich aufgrund seines unklaren Status nicht mit einem der Einzelsätze des Oktetts vergleichen. Beethoven schrieb dessen Beginn nach dem dritten Satz des Oktetts in das Partiturmanuskript, strich ihn jedoch wieder aus und schrieb im Anschluss das Finale nieder. Dieser Sachverhalt lässt verschiedene Schlüsse zu. Erstens könnte es sich bei WoO 25 um einen alten Finalsatz handeln, den Beethoven in Bonn komponiert hatte und den er in Wien bei Haydn revidierte, aber schließlich doch ersetzte (analog zum Klavierkonzert op. 19 mit dem ursprünglichen Finalsatz WoO 6). Zweitens könnte Beethoven den Satz in Wien anstelle des heutigen Finales konzipiert, ihn aber wieder verworfen haben.¹⁶⁷ Drittens ist denkbar, dass das Rondo einen neu komponierten zusätzlichen Satz darstellte, der ursprünglich vor dem Finale hätte stehen sollen, den Beethoven bei der Niederschrift aber wegließ. Und viertens könnte der ausgestrichene Satz als Finale gedacht gewesen sein, der zwar gleich beginnt wie das Rondo WoO 25, aber nicht identisch hätte fortgesetzt werden sollen. Für die beiden letzten, von Armin Raab vorgebrachten Thesen spricht der von den übrigen Sätzen abweichende Gesamtklang mit der paarweisen Behandlung der Instrumente und der virtuosen Behandlung der Hörner, die Tempoangabe *Andante*, der ausfransende Formverlauf, der leise Satzschluss und somit der insgesamt fehlende Finale-Charakter (trotz eindeutiger Rondoform).¹⁶⁸

Aufschlussreich ist dagegen Beethovens Umarbeitung des Oktetts zum Streichquintett op. 4. Beethoven hat dabei Änderungen im Werk vorgenommen, die über das bloße „Übersetzen“¹⁶⁹ – das Arrangieren eines Werks für eine andere Besetzung –

164 BGA 13, BGA 14; vgl. Johnson, *Fischhof Miscellany*, Bd. 1, S. 403–406 und Ronge, *Lehrzeit*, S. 50–52.

165 Eine Skizze u. a. zum vierten Satz des Werks befindet sich in unbekanntem Privatbesitz und ist nicht einsehbar (LvBWV 1, S. 650).

166 Dazu Johnson, *Fischhof Miscellany*, Bd. 1, S. 405. Der Autor vermutet, dass Beethoven den Menuettsatz 1793 neu komponierte.

167 Diese beiden Möglichkeiten zieht Johnson in Betracht (ebenda, S. 99).

168 Vgl. Raab, *Harmoniemusik*, S. 121; ders., *Kammermusik mit Bläsern*, S. 472.

169 Beethoven an Breitkopf & Härtel, 13. Juli 1802: „ich behaupte fest, nur Mozart könne sich selbst vom Klavier auf andere Instrumente übersetzen, sowie Haydn auch – und ohne mich an beide große Männer anschließen zu wollen, behaupte ich es von meinen Klaviersonaten auch [...]“ (BGA 97).

hinausgehen, indem er die Satzweise verdichtete, große Teile des Werks neu komponierte und verlängerte und damit die Proportionen entscheidend veränderte. Dieses Umkomponieren des Werks ist verschiedentlich untersucht worden.¹⁷⁰ In der älteren Literatur wurde besonders die Tendenz zu verdichteter motivisch-thematischer Arbeit konstatiert und teilweise mit Beethovens Begegnung mit Haydn und seiner Musik und mit Albrechtsbergers Kontrapunktunterricht in Beziehung gesetzt.¹⁷¹ Es ist sicher richtig, dass Beethoven Wert auf eine größere motivisch-thematische Durchdringung legte, die sich auf allen Ebenen zeigt: von Begleitfiguren mit motivischem Bezug zur Hauptstimme über intensiviertere durchbrochene Arbeit bis hin zu einer Polyphonisierung des Satzes. Douglas Johnson, der außerdem auf den planvollen, oft satzübergreifenden Einbezug entfernter Tonarten aufmerksam gemacht hat, hat diese Tendenz als „sinfonische“ verstanden und allein auf Beethovens Aneignung der Londoner Sinfonien zurückgeführt,¹⁷² was problematisch ist. Zwar sind die meisten der genannten Eigenschaften auch in Haydns Sinfonien zu finden, aber eben auch in dessen Kammermusik der Zeit, den Streichquartetten, den Klaviertrios und sogar den Liedern.

Als beliebiges Beispiel dieser verdichteten Satzweise sei hier die Wiederholung des Hauptthemas im *Andante* im Violoncello herausgegriffen (Abb. 13 und 14): Im Streichquintett gewinnt Beethoven aus dem Abschluss des Themas (T. 7, Vl. 1) ein Überleitungsmotiv (T. 8, Vlc.), das er in der Folge als Begleitfigur verwendet (ab T. 10, Vl. 1, Vl. 2). Dass solche Veränderungen in Beethovens Kompositionssprache seit dem Unterricht bei Haydn – mit zunehmender Souveränität im kontrapunktischen Satz und unter dem Eindruck von Haydns Kompositionsweise – zu beobachten sind, ist sicher kein Zufall.

Weiter hat Beethoven eine ganze Reihe großstruktureller Änderungen vorgenommen, die sich auf den Begriff der Formerweiterung bringen lassen und die in der Regel weniger mit Haydns Unterricht in Verbindung gebracht werden. Die folgende Tabelle bietet einen Überblick über diejenigen Anpassungen, bei denen Beethoven Formteile erweitert, ersetzt oder getilgt hat, und die also über die motivisch-thematische Verdichtung des Satzes hinausgehen.

170 Alfred Orel, *Beethovens Oktett op. 103 und seine Bearbeitung als Quintett op. 4*, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 3 (1920/21), S. 159–179; Leilani Kathryn Lutes, *Beethoven's Re-Uses of His Own Compositions*, Ann Arbor 1974, S. 32–48; Walter Koller, *Aus der Werkstatt der Wiener Klassiker. Bearbeitungen Haydns, Mozarts und Beethovens*, Tutzing 1975, S. 125–141; Johnson, *Decisive Years*; Eberhard Enß, *Beethoven als Bearbeiter eigener Werke*, Taunusstein 1988, S. 35–47; Alexander L. Ringer, *Streichquintett op. 4*, in: *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, hg. von Albrecht Riethmüller, Carl Dahlhaus und Alexander L. Ringer, Laaber 1994, Bd. 1, S. 33–40; Sabine Kurth, *Beethovens Streichquintette*, München 1996, S. 130–157; Poundie L. Burstein, *Recomposition and Retransition in Beethoven's String Quintet, Op. 4*, in: *Journal of Musicology* 23 (2006), S. 62–96.

171 Orel, *Oktett* sowie Johnson, *Decisive Years*; Ringer, *Streichquintett* fokussiert dagegen auf Mozart-Einflüsse.

172 Johnson, *Decisive Years*.

The image shows a musical score for a woodwind octet. It consists of eight staves. The top two staves are for the first and second flutes, both starting with a piano (*p*) dynamic. The next two staves are for the oboe and clarinet. The bottom two staves are for the bassoon and double bassoon. The score is in 3/4 time and features a variety of rhythmic patterns and melodic lines across the instruments.

Abb. 13 Ludwig van Beethoven, Bläseroktett „op. 103“ (*Parthia*), 2. Satz, T. 7–12,
NGA VI/1

© G. Henle Verlag, München

The image shows a musical score for a string quintet. It consists of five staves. The top staff is for the first violin, the second for the second violin, the third for the viola, the fourth for the cello, and the fifth for the double bass. The score is in 3/4 time and features a variety of rhythmic patterns and melodic lines across the instruments.

Abb. 14 Ludwig van Beethoven, Streichquintett op. 4, 2. Satz, T. 7–13, NGA VI/2

© G. Henle Verlag, München

| T. (Op. 103) | T. (Op. 4) | formaler Ort | Art der Änderung | Beschreibung |
|----------------|------------|--------------------------------|-----------------------------------|--|
| 1. Satz | | | | |
| 31 | 31–33 | Exposition: Überleitung | Ersetzung, + 2 T. | Ausweichung nach c-Moll (statt g-Moll) |
| 63–69 | 68–88 | Exposition: Schlussgruppe | Ersetzung, + 14 T. | Verzögerung der Schlusska- denz des Seitenthemas, Schlussgruppe gedehnt (Festigung von B-Dur), erster Ausgang: Rückleitung zur Expositionswiederholung mit Dominantseptakkord statt Unisono-f |
| 69–88 | 87–117 | Durchführung | weitgehende Ersetzung, + 11 T. | Zusätzlich zum Hauptthema simultane Verarbeitung des Seitenthemas, tonartliche Ausweitung: as-Moll, b-Moll und Zieltonart Des-Dur statt c-Moll und Zieltonart As-Dur |
| 90–98 | 119–127 | Durchführung | Änderung des Tongeschlechts | es-Moll und f-Moll statt Es- Dur und c-Moll |
| 99–124 | 128–163 | Rückleitung | Ersetzung, + 10 T. | Weiteres Befestigen von es- Moll, Zieltonart Ces-Dur statt c-Moll; Intensivierung der Überleitung zum Orgelpunkt B-Dur; beim Orgelpunkt (T. 110/T. 142): Intensivierung der Rückleitung durch Beibe- halten des Hauptmotivs; sechs Takte vor Reprise Rückung nach E-Dur; Rückleitung bis am Ende <i>pp</i> statt Crescendo |
| 130–142 | 168–197 | Reprise, Hauptsatz | Ersetzung + 17 T. | Einfügung Verarbeitungspartie |
| 154–167 | 211–212 | Reprise, Schluss Seitensatz | Tilgung, – 12 T. | Solistische Stellen (Klarinette, Horn) und Verarbeitung eines Durchführungsmotivs getilgt |
| 174–194 | 220–287 | Schlussgruppe und Coda | Ersetzung, + 47 T. | Dehnung, Verarbeitung Durchführungsmotiv getilgt, stattdessen Verarbeitung von Material aus Haupt- und Seitentema |
| 2. Satz | | | | |
| 20–33 | 19–27 | Überleitung | Ersetzung, – 5 T. | Solistische Verarbeitung (g-Moll) getilgt, stattdessen verarbeitende Ausweichung nach b-Moll eingefügt |

| T. (Op. 103) | T. (Op. 4) | formaler Ort | Art der Änderung | Beschreibung |
|----------------|------------|-------------------------------------|----------------------------------|--|
| 40–55 | 34–62 | Seitensatz/ Durchführung | Ergänzung, + 13 T. | Verarbeitung des Seitensatzes ersetzt, Durchführung eingefügt |
| 61–72 | 76–90 | Reprise, Überleitung zum Seitensatz | Ergänzung, + 3 T. | Ersetzung analog Exposition, ohne Ausweichung; solistische Vorbereitung zum Seitensatz (Vl. 1) |
| 73–127 | 91–160 | Seitensatz/Coda | Ersetzung, + 15 T. | Seitenthema in B-Dur statt Es-Dur (bedingt durch den Umbau des Satzes von der Liedform zur Sonatensatzform); Coda mit Ausweichung nach Ges-Dur |
| 3. Satz | | | | |
| 1–6 | 1–6 | Menuett, 1. Teil | Tonhöhe | Tiefalterierter Sextvorhalt ges zu g geändert |
| 7–12 | 7–18 | Menuett, 1. Teil | Ersetzung und Ergänzung, + 6 T. | Modulation nach c-Moll ergänzt |
| 27–40 | 33–62 | Menuett, 2. Teil | Ergänzung, + 16 T. | Teil in b-Moll ergänzt, Übergang verändert |
| 81–96 | 1–24 | Trio I, 1. Teil | Ersetzung und Ergänzung, + 8 T. | Motivische und harmonische Fortspinnung des Hauptmotivs statt thematischer Entfaltung, Modulation nach g-Moll |
| 97–108 | 25–32 | Trio I, 2. Teil | Ersetzung und Tilgung, – 4 T. | Motivische Verarbeitung statt <i>Unisono-Staccati</i> , Beginn in B-Dur statt Es-Dur |
| 109–116 | 33–58 | Trio I, Reprise | Ersetzung und Ergänzung, + 18 T. | Analog 1. Teil, keine Verkürzung wie im Oktett |
| - | 1–76 | Trio II | Ergänzung | Neu komponiert |
| 4. Satz | | | | |
| 10–32 | 10–38 | Ritornell und Überleitung | Ersetzung und Ergänzung, + 6 T. | Thema erweitert zu a-b-a, Überleitung ersetzt (gekürzt) |
| 33–56 | 39–96 | 1. Couplet | Ersetzung und Ergänzung, + 35 T. | Kontrastierendes Thema, <i>dolce</i> |
| 63–69 | 103–125 | Ritornell | Ergänzung, + 25 T. | Analog Exposition, keine Verkürzung wie im Oktett |
| 70–150 | 126–235 | Durchführung (2. Couplet) | Ersetzung und Ergänzung, + 29 T. | Intensivierung der motivisch-thematischen Arbeit; Zieltonarten c-Moll, As-Dur und Idee der Scheinreprise (aber: f-Moll statt F-Dur) werden beibehalten |

| T. (Op. 103) | T. (Op. 4) | formaler Ort | Art der Änderung | Beschreibung |
|--------------|------------|---------------------------|-------------------------------------|--|
| 161–178 | 246–286 | Ritornell: Überleitung | Ersetzung und Ergänzung, + 23 T. | Analog Exposition, Modu- lation nach Ges-Dur und es-Moll |
| 179–198 | 287–324 | 1. Couplet | Ersetzung und Ergänzung, + 18 T. | Analog Exposition |
| 199–223 | 325–419 | Coda | Ergänzung, + 70 T. | Verlängerung, Befestigung von Es-Dur |

Auf der Ebene der tonartlich stabilen Themenbereiche (Hauptsatz, Seitensatz) fällt auf, dass Beethoven wie bei den oben besprochenen Revisionen keine thematischen Veränderungen vorgenommen hat. Die einzige Ausnahme betrifft die Aufhebung der Tiefalteration des Thementones g^2 zu ges^2 am Beginn des Menuetts (dazu unten). Die Begleitstimmen der Themen unterwarf er jedoch oft kleineren Revisionen im Sinne der erwähnten Verdichtung des Satzes und einer Intensivierung der motivisch-thematischen Arbeit. Auch die Proportionen der Themenbereiche behielt Beethoven in der Regel bei oder verkürzte sie in seltenen Fällen sogar; nur im Finale erweiterte er das Thema des Ritornells um einen neuen b-Teil und eine Wiederaufnahme des a-Teils von 16 auf 28 Takte.

Diese letzte Anpassung war für das Gefüge des Satzes äußerst wichtig und diente der Ausbalancierung der Form, da die Couplets und Verarbeitungspassagen im Streichquintett im Vergleich zum Oktett stark angewachsen waren.¹⁷³ So umfasste die neu komponierte Durchführung (2. Couplet) nun 110 Takte statt 81 wie im Oktett, die Coda sogar fast 94 Takte statt 24. Solche strukturellen Erweiterungen betrafen alle Sätze, und zwar vorwiegend ihre verarbeitenden Formteile, die im Fokus von Beethovens Umarbeitung standen: Überleitungen, Schlussgruppen, Durchführungen und Rückleitungen. So komponierte Beethoven alle Durchführungsabschnitte weitgehend neu – im *Andante* ergänzte er sogar eine neue Durchführung und baute den Satz so zu einem Sonatensatz um –, während er von den thematisch stabilen Bereichen lediglich das erste Couplet des Rondos ersetzte und zum Menuett ein zweites Trio hinzukomponierte. Die Codas nehmen ebenfalls mehr Raum ein und bilden so ein Gegengewicht zu den erweiterten Durchführungen.

Die Verarbeitungsteile sind nicht bloß quantitativ verlängert, sondern greifen weiter in den harmonischen Raum aus. Diese Erweiterung der Harmonik gilt spätestens seit Johnsons Untersuchung als kennzeichnend für Beethovens Stilwandel in den ersten Wiener Jahren.¹⁷⁴ Das Ansteuern von weit entfernten Tonarten hat dabei eine

¹⁷³ Vgl. Lutes, *Re-Uses*, S. 32–48.

¹⁷⁴ Johnson, *Decisive Years*; vgl. Stephan Zirwes und Martin Skamletz, *Beethoven als Schüler Albrechtsbergers. Zwischen Fugenübung und freier Komposition*, in: *Musiktheorie im 19. Jahrhundert. 11. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie GMTH in Bern 2011*, hg. von Martin Skamletz, Michael Lehner und Stephan Zirwes, Schliengen 2017, S. 334–349.

strukturelle Funktion: Meist werden solche entfernten Bezugstonarten innerhalb eines Werks mehrfach aufgerufen und bilden so ein zyklisches Netz außerhalb der gängigen harmonischen Zielpunkte.¹⁷⁵ Das Knüpfen dieses tonartlichen Bezugsnetzes, das Beethoven zur Verankerung der größeren Form diente, ist, wie ich im Folgenden argumentieren werde, eine grundlegende Errungenschaft von Beethovens Revision.

Wie Poundie Burstein gezeigt hat,¹⁷⁶ ist die Integration der Kontrasttonart E-Dur eine satzübergreifende Idee des Quintetts, die im Oktett noch nicht vorhanden war und von da an in vielen von Beethovens weiteren Es-Dur-Kompositionen eine Rolle spielt (aus den Werken der frühen Wiener Zeit: im Klaviertrio op. 1,1, in der Klaviersonate op. 7, im Klarinetten trio op. 11). Im Streichquintett befinden sich die Ausweichungen nach E-Dur an folgenden Stellen:

- 1) Im ersten Satz hat Beethoven unmittelbar vor der Reprise, im Kontext der dominantischen Rückleitung in die Grundtonart Es-Dur, eine Rückung nach E-Dur integriert (T. 157–163), die im Oktett noch nicht vorhanden ist. Dieses E-Dur stellt sich dann als Neapolitaner-Akkord der Grundtonart heraus und bildet so den Ausgangspunkt für die Schlusskadenz in die Reprise, einer der wichtigsten Kulminationspunkte der Sonatenform. Beethoven erzielte dadurch einen formalen Überraschungseffekt, welcher die Rückkehr der Grundtonart inszeniert und dramatisiert, gewann aber auch einen neuen tonalen Bezugspunkt für die folgenden Sätze.
- 2) In der speziell für die Quintettfassung zusätzlich komponierten Durchführung des zweiten Satzes (Grundtonart: B-Dur) fungiert E-Dur als Dominante zur weit entfernten Zieltonart a-Moll (T. 58). Sie erklingt auch in diesem Satz unmittelbar vor der Kadenz in die Reprise (T. 63).
- 3) Im ebenfalls für die Quintettfassung neu komponierten zweiten Trio des Menuetts, das in As-Dur steht, wird E-Dur im Mittelteil erreicht (T. 33–41). Die Alteration des Einzeltones es² zu e² bildet zudem kaum zufällig den Beginn des chromatischen Themas des Satzes (T. 1).¹⁷⁷

Nur das Finale, der Zielpunkt der zyklischen Form, enthält keine Ausweichung nach E-Dur mehr.

In allen vier Sätzen erscheint außerdem die Tonikavariante es-Moll und deren Moll-Fünfte b-Moll:

175 Vgl. Webster, *Farewell Symphony*, S. 212–218; vgl. auch verschiedene Untersuchungen bei Hinrichsen, *Klaviersonaten*.

176 Burstein, *Recomposition and Retransition*.

177 Tamara Balter hat in diesem imitatorischen Satz eine Parodie auf das Trio in Haydns Streichquartett „op. 76,6“ (entstanden wohl 1796/97) gesehen, was aber aufgrund der Entstehungschronologie (Beethovens Quintett entstand 1795) unwahrscheinlich ist (Tamara Balter, *Canon Fodders. Parody of Learned Style in Beethoven*, in: *Journal of Musicological Research* 32 (2013), S. 199–224. Möglich bleibt allerdings, dass die „gelehrte“ Satzweise des Trios kompositorische Verfahren anderer Menuettsätze Haydns und Mozarts reflektiert.

- 1) Im Kopfsatz wird es-Moll, die Varianttonart der Tonika, ungewöhnlicherweise in der Durchführung erreicht (T. 119–122, neu komponiert). Die Durchführung beginnt in beiden Fassungen mit der fünften Stufe b-Moll.
- 2) Im in B-Dur stehenden *Andante* ereignet sich in der Überleitung zum Seitensatz eine auffällige Vermollung der Tonika (b-Moll), die zum Ausgangspunkt der Modulation in die Seitensatztonart wird (T. 20, ganze Stelle neu komponiert). In der Reprise wird die Stelle dann gewöhnlich subdominantisch harmonisiert (T. 82). Auch in der neu komponierten Coda ist der Ton ges, die Mollterz von es-Moll, als Spannungston omnipräsent: In T. 106–109 wird das betreffende Motiv aufgenommen, und es findet eine auffällige Rückung nach Ges-Dur statt. In T. 112–117 bildet der Ton ges einen Sekundvorhalt zum Dominantton f, und in T. 135 erscheint er als tiefalterierte Quinte (Basstimme) der Doppeldominante. Unmittelbar vor Schluss wendet sich der Satz von B-Dur (T. 145) über die Subdominante es-Moll (T. 147) trugschlüssig nach Ges-Dur (statt b-Moll, T. 149), bevor der Satz in die Grundtonart B-Dur kadenziert und endet.
- 3) Der dritte Satz enthält auch hier die direkteste Konfrontation der beiden Tonarten. Während die Gegenüberstellung von Es-Dur und E-Dur im zweiten Trio kulminiert, wird nun der Menuett-Teil zum Schauplatz: Das Hauptthema des Menuetts ist der einzige thematische Bereich, den Beethoven bei der Revision in seiner Substanz verändert hat: Der Terzton g ist in der Oktettfassung in der ersten Phrase (T. 1–6) durchgehend zu ges tiefalteriert – weil das Thema auf der Dominante (B-Dur) beginnt, entspricht dies einer Tiefalteration der Sexte im dominantischen Quartsextakkord hat eine Eintrübung der Grundtonart Es-Dur zur Folge. Der Nachsatz beginnt dann demonstrativ in klarem Es-Dur. Im Quintett hat Beethoven diese Pointe getilgt – vorerst. Denn im a'-Teil ist auch hier das g in den ersten sechs Thementakten zu ges tiefalteriert (T. 63–67). Diese Tiefalteration wird durch den Satzprozess vermittelt: Der vorhergehende, neu komponierte b-Teils des Menuetts steht durchgehend in b-Moll und färbt nun gleichsam auf die Reprise ab, die nun durch die Tiefalteration in es-Moll statt in Es-Dur beginnt.
- 4) In der Reprise des Finale werden erneut Ges-Dur und es-Moll aufgesucht, und zwar in der Überleitung zur (neu komponierten) Wiederaufnahme des ersten Couplets (Seitensatz auf Sonatenform-Ebene), also unmittelbar vor dem Ort der Lösung des sonatenformtypischen Spannungsverhältnisses zwischen Dominante und Tonika (T. 262–269). In T. 278 bildet der Ton ges wie im Menuett die erniedrigte Sexte des dominantischen Quartsextakkords, womit der Satz nach Moll abzugleiten droht, bevor der Seitensatz dann doch in Es-Dur einsetzt.

Die quantitative und qualitative Vergrößerung spiegelt sich im Werktitel: Aus einer „Parthia“, wie Beethoven das Werk im Autograph bezeichnet hat, wurde ein „Grand Quintetto“, analog zu den späteren, als Einzelwerke publizierten *Grandes Sonates* für Klavier op. 7 und op. 13. Die satztechnische Verdichtung, die angewachsenen Dimen-

sionen und der „ernstere Ausdruck“¹⁷⁸ des Stücks wurde in der Forschung oft mit dem vermeintlich höheren kompositorischen Anspruch des Streichquintettsatzes erklärt, für den Mozart neue Maßstäbe gesetzt habe.¹⁷⁹ Gerade Mozart hat jedoch in seiner Bläuserserenade in c-Moll KV 388 ein Beispiel dafür geliefert, dass auch die Harmoniemusik ein ähnliches Niveau an satztechnischer Komplexität erreichen konnte – vielleicht hat Beethoven dieses Werk aus Bonn mit dessen gutem Harmoniemusik-Ensemble sogar gekannt.¹⁸⁰ Es ist wohl kein Zufall, dass Mozart von seinen Bläuserserenaden ausgerechnet die c-Moll-Serenade für Streichquintett bearbeitete und im Gegensatz zu Beethoven die Satzstruktur dabei weitgehend beibehielt.¹⁸¹ Aus rein gattungsgeschichtlicher Perspektive hätte für Beethoven also nichts gegen die Komposition einer „Gran partita“ für Bläser (analog zu Mozarts Serenade KV 361, die aber wesentlich serenadenhafter ist als KV 388) mit den Dimensionen des Quintetts op. 4 gesprochen. Der Gattungswechsel muss daher praktische Gründe gehabt haben: Beethoven stand in Wien als freiem Musiker kein Harmonie-Ensemble zur Verfügung (im Gegensatz zu seiner Bonner Zeit als Hofmusiker), sondern es wurde in erster Linie von ihm erwartet, dass er (Streicher-)Kammermusik für die Adelsalons schrieb. Die Komposition eines Stücks für ein reines Bläserensemble hätte in diesem Kontext keinen Sinn ergeben.¹⁸² Als Bonn im Oktober 1794 an die französischen Truppen fiel,¹⁸³ hatte er für das Oktett erst recht keine Verwendung mehr. Anders lag der Fall später beim Klavierquintett op. 16, in welchem dem Pianisten (also Beethoven selbst) eine tragende Rolle zukam, oder beim der Kaiserin gewidmeten Septett für eine gemischte Besetzung aus Streichern und Bläsern. Der Gattungswechsel allein ist also kein hinreichender Grund für die strukturelle Vergrößerung der Form. Vielmehr ist sie als Auswirkung von Beethovens kompositorischer Entwicklung der ersten Wiener Jahre zu betrachten und wohl stark von der Idee des qualitativen Ausbesserns geprägt, wie dies auch bei den Bonner Liedern, beim Klavierkonzert op. 19 und wohl auch bei denjenigen Kompositionen, deren Revisionsprozess aufgrund der Quellenlage im Dunkeln liegt, der Fall war.

Das beschriebene Verfahren des Abstützens der Form durch entfernte Kontrasttonarten als zyklische Strategie ist auch in Haydns Londoner Werken, besonders in der 1793 komponierten Sinfonie Nr. 99¹⁸⁴ sowie praktisch in allen Quartetten aus „Op. 71“

178 Orel, *Oktett*, S. 178 f.

179 So etwa bei Johnson, *Decisive Years*; Enß, *Bearbeiter*, S. 35–47; Ringer, *Streichquintett*; Kurth, *Streichquintette*, S. 130–157; vgl. dazu Ludwig Finscher, *Streichquintett*, in: MGGO, zuerst veröffentlicht 1998, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14584>.

180 Kurth, *Streichquintette*, S. 134–142; Lutes, *Re-Uses*, S. 46; zur Bonner Harmoniemusik: Raab, *Harmoniemusik*; Rudolf Stephan, *Zur Kammermusik des jungen Beethoven*, in: *Melos* 3 (1977), S. 3–10; Neuwirth, *Harmoniemusik*, S. 266–270.

181 Vgl. Kurth, *Streichquintette*, S. 143.

182 Raab, *Kammermusik mit Bläsern*, S. 473 f.

183 Dazu Ronge, *Lehrzeit*, S. 58–62.

184 Dazu Ethan Haimo, *Remote Keys and Multi-Movement Unity. Haydn in the 1790s*, in: *MQ* 74 (1990), S. 242–268; Webster, *Farewell Symphony*, S. 212–218 und S. 320–329.

und „Op. 74“ zu beobachten (dazu unten).¹⁸⁵ Die Idee der planvollen Eintrübung des Dur-Geschlechts mittels tiefalserterer Sexten (als Terzton der Mollsubdominante oder kleine None der Dominante), wie sie Beethoven im Menuett des Oktetts „op. 103“ anwandte und bei der Bearbeitung zum Streichquintett op. 4 überdachte, hatte Haydn in seiner Sinfonik der frühen 1770er Jahre (beispielsweise im Menuett der Sinfonie Nr. 45 („Abschiedssinfonie“)) und ab 1784 (als Schlusswendungen langsamer Sätze) des Öfteren realisiert.¹⁸⁶ Diese Strategien des harmonischen Ausbalancierens und Prozessualisierens großer Formen haben Beethoven in seinen ersten Wiener Neukompositionen weiterhin beschäftigt.

Neukompositionen

Nachdenken über Moll Die ersten Wiener Klaviersonaten

Die Dynamisierung des musikalischen Formprozesses, die im Zusammenhang mit der Ausbildung bei Haydn stehen dürfte, ist auch in den Haydn gewidmeten Klaviersonaten op. 2 zu beobachten. Sie entstanden zwischen 1793 und 1795 und basieren teilweise auf thematischem Material aus den Bonner Klavierquartetten WoO 36,¹⁸⁷ dessen Behandlung Aufschluss über Beethovens kompositorische Entwicklung im Unterrichtsjahr zu geben vermag. Hans-Joachim Hinrichsen hat den Qualitätssprung zwischen den Bonner Werken und den Wiener Sonaten auf den Begriff des „satzübergreifenden Vorgang[s] der Spannung, Intensivierung und Lösung“ gebracht, der in der Regel in einer „spannungsvollen Rückleitung am Durchführungsende“ kulminiert und zu einer Inszenierung des Repriseneintritts führt.¹⁸⁸ Dieser Befund gilt nicht nur für die in der Sonatenform stehenden Kopfsätze, sondern auch für die A-B-A-Formen der langsamen Sätze, beispielsweise das in F-Dur stehende *Adagio* der f-Moll-Sonate op. 2,1, dessen Hauptthema Beethoven aus dem zweiten Satz des Klavierquartetts WoO 36,3 (*Adagio con espressione*) übernommen hat. Der Schritt in die „sentimentalische“ Subdominante¹⁸⁹ im sechsten Thementakt stellt dabei die auffälligste Änderung

185 Floyd Grave und Margret Grave, *The String Quartets of Joseph Haydn*, Oxford 2006, S. 293–300.

186 H. C. Robbins Landon und David Wyn Jones, *Haydn. His Life and Music*, London 1988, S. 154; Landon, *Chronicle and Works*, Bd. 2, S. 607.

187 Zum Entstehungsprozess vgl. Barry Cooper, *The Creation of Beethoven's 35 Piano Sonatas*, London und New York 2017, S. 28–32.

188 Hinrichsen, *Klaviersonaten*, S. 48; vgl. auch bereits Hugo Riemann, *L. van Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten. Ästhetische und formal-technische Analyse mit historischen Notizen*, Bd. 1: Berlin 1918, S. 98–103.

189 Hinrichsen bezieht sich dabei auf Jens Renger, *„Im Labyrinth der poetischen Idee“*. *Werk- und rezeptionsästhetische Studien zur Instrumentalmusik des frühen Beethoven*, Sinzig 2003, S. 159–166. Malcolm

gegenüber dem Klavierquartett dar und hat das Aufbrechen der harmonischen Symmetrie des Themas sowie eine Verlagerung seines Schwerpunkts auf das Ende hin zur Folge. Diese neue Zielgerichtetheit des thematischen Materials, ganzer Formteile und schließlich des Satzes selbst zeigt sich auch in anderen Veränderungen in Op. 2,1 gegenüber dem Bonner Werk, indem der weitgehend auf Symmetrie ausgerichtete Satz des Klavierquartetts in der Klaviersonate in einen dynamischen Formprozess überführt wird. Beethoven behielt dabei zwar die Großform A–B–A bei, gestaltete jedoch jedes der einzelnen Glieder um ein Vielfaches prozessualer. Dies zeigt sich zunächst in der Tilgung der Wiederholungen innerhalb der Repriseform $||:aa':|| ||:ba':||$ des sechzehntaktigen Hauptthemas. Weiter unterlegte Beethoven dem b-Abschnitt, der zwischen Dominante und Tonika pendelt, in der Sonate einen Dominantorgelpunkt (T. 9–12). Dieser löst sich mit der Rückkehr des a-Abschnitts auf, der damit zum harmonischen und dramaturgischen Zielpunkt wird.

Dieser mit einfachen Mitteln verwirklichte Spannungsaufbau wird im episodischen Mittelteil (jeweils ab T. 17) fortgeführt. Im Quartett begann dieser noch auf der Tonika und modulierte nach C-Dur und g-Moll. Die Rückleitung erfolgte mit einem zwischen Dominante und Tonika pendelnden neuen Motiv, wodurch die Rückleitungswirkung im Vergleich zur Sonate weniger ökonomisch und damit deutlich spannungsärmer ausfällt. In der Sonate erhielt der neu komponierte Mittelteil einen durchführungsartigen Charakter. Er beginnt nicht auf der Tonika, die im ganzen Abschnitt nun konsequent vermieden wird, sondern auf der Tonikaparallele d-Moll und basiert weitgehend auf der Punktierungsfigur (nun aber mit repetierten Tönen) und dem halbschlüssigen Quartvorhalt aus dem Hauptthema. Die Rückleitung zum A-Teil wird dann inszeniert durch die Etablierung der Dominante C-Dur (ab T. 21) und ist gekennzeichnet durch den doppeldominantischen Schritt g^1-as^1 in der linken Hand (T. 23). Dieses Pendeln zwischen Doppeldominante und Dominante löst sich mit dem Einsatz der Reprise des A-Teils (T. 32) sonatentypisch in die Grundtonart auf, während die Pendelbewegung im Klavierquartett noch zwischen Dominante und Tonika stattgefunden hatte und die Tonika also bereits vor der Wiederholung des A-Teils erreicht war. Diese neue Prozesshaftigkeit des durchgängig leisen, *piano* und *pianissimo* zu spielenden Satzes unterstützte Beethoven mit einigen gewählten *Sforzati* und *Fortepiani*, welche die beschriebenen Spannungsklänge zusätzlich betonen. Auch in motivisch-thematischer Hinsicht erscheint der zweite A-Teil nun als Zielpunkt und nicht nur als symmetrisches Gegenstück zum ersten Teil: Beethoven integrierte dort nämlich die Vierundsechzig-

Miller hat richtig festgestellt, dass die Subdominante B-Dur bereits im Klavierquartett den Kulationspunkt des Satzes darstellt. Der Schritt nach B-Dur erfolgt dort emphatisch am Ende des A-Teils (T. 44). Ebenso ist die Beobachtung richtig, dass auch die variierte Reprise eine gewisse Steigerung auf das Ende hin bedeutet. Der daraus gefolgerte „concern for large-scale goal directed motion“ (Malcolm Miller, *Beethoven's Early Piano Quartets WoO 36 and the Seeds of Genius. An Historical Fantasy and Analysis*, in: *Arietta* 4 (2004), S. 18–24, Zitat S. 22) ist im Vergleich zu den Klaviersonaten jedoch deutlich geringer zu veranschlagen, wie sich zeigen wird.

stelbegleitung des B-Teils und kombinierte sie mit Sechzehnteltriolen (ab T. 37), die aus einer beiläufigen Überleitungsfigur (T. 35) abgeleitet sind. Dieses Verfahren, das auch Haydn in seinen langsamen Sätzen oft angewendet hat (beispielsweise in der Sinfonie Nr. 93), verleiht dem Satz eine reizvolle rhythmische Verspieltheit, aber auch eine gewisse Zielgerichtetheit trotz der großformalen Symmetrie. In der Coda des Satzes (ab T. 47) wird dann die Rückleitung des B-Teils mit dem doppeledominantischen Schritt g¹–as¹ erneut aufgegriffen, der nun transponiert als c–des in dominantischer Funktion erscheint und in der Schlusskadenz mit der Tiefalteration von d zu des nochmals aufscheint (T. 58–59). Diese Übernahme von Material aus dem Mittelteil, hier in Quarttransposition und damit als Auflösung einer in der Durchführung etablierten Spannung, ist ein Kennzeichen einer „diskursiven Coda“, die Beethoven später zur Ausbalancierung gedehnter Durchführungen (beispielsweise in der *Eroica*) diente.¹⁹⁰ Für die Verarbeitung der tiefalterierten Sexte (as in C-Dur bzw. des in F-Dur) in der Coda des Satzes, die in den letzten Takten zu einer Destabilisierung und einem „Mourdo-Schluss“¹⁹¹ führt, könnten wiederum die langsamen Sätze von Haydns Sinfonien ab 1885 als Modell im Hintergrund gewirkt haben.¹⁹²

Bei der Komposition der C-Dur-Sonate op. 2,3 plante Beethoven offenbar zuerst, den kompletten Kopfsatz aus dem Bonner Klavierquartett WoO 36,3 zu übernehmen und zu revidieren.¹⁹³ Im Gegensatz zu den bisher besprochenen Revisionen griff Beethoven dabei jedoch so stark in die thematische Substanz ein, dass die Verwandtschaft zwischen dem Klavierquartett und der Sonate nur noch aufgrund einer vermittelnden Verlaufsskizze aus den Jahren 1794/95¹⁹⁴ zu erkennen ist. Dabei zeigt sich, dass Beethoven eine grundlegende Idee des Hauptsatzes, nämlich die ausgiebige Befestigung der Tonika,¹⁹⁵ in der Sonate beibehielt und sogar noch verstärkte. Im Klavierquartett (Abb. 15) hatte Beethoven dazu ein Stilmittel der „Mannheimer Schule“ verwendet: einen taktweisen Dreiklangsaufstieg in der Tonika, die sich erst kurz vor Phrasenende im fünften Takt in die Dominante wendet, um das Modell danach zu wiederholen. Nach zehn Takten folgt eine zwölftaktige Überleitung zum Seitenthema. In der Skizze (Abb. 16) verwarf Beethoven dieses Hauptthema und zerlegte es in zwei Bestandteile, welche den Schritt zur endgültigen Fassung überdauerten: ein geschwindes

190 Begriff nach Hepokoski/Darcy, *Sonata Theory*, S. 284–288; vgl. Joseph Kerman, *Notes on Beethoven's Codas*, in: *Beethoven Studies* 3 (1982), S. 141–159.

191 Begriff nach Jürgen Neubacher, „*Finis coronat opus*“. *Untersuchungen zur Technik der Schlussgestaltung in der Instrumentalmusik Joseph Haydns, dargestellt am Beispiel der Streichquartette*, Tutzing 1986; vgl. den Begriff des „dying fall“ bei Landon, *Chronicle and Works*, Bd. 2, S. 607.

192 Zu diesem Phänomen bei Haydn Landon, *Chronicle and Works*, Bd. 2, S. 607.

193 Johnson, *Fischhof Miscellany*, Bd. 1, S. 315–320; vgl. Cooper, *Piano Sonatas*, S. 33–35.

194 D-B, Mus.ms.autogr. Beethoven, L. v. 28, fol. 21r, einsehbar unter <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001545500000000>, abgerufen am 8. Februar 2023. Übertragung bei Johnson, *Fischhof Miscellany*, Bd. 2, S. 13 f.

195 Vgl. Hinrichsen, *Klaviersonaten*, S. 62–64.

I
QUARTETT
C-dur

Allegro vivace Wo O 36 Nr. 3

Violine

Viola

Violoncello

Klavier

Allegro vivace

p *f* *p* *f* *p* *f* *p*

tr *tr* *tr*

4

8

Abb. 15 Ludwig van Beethoven, Klavierquartett WoO 36,3, 1. Satz, T. 1–11, NGA IV/1
© G. Henle Verlag, München

Wechselnotenmotiv und einen taktweisen Dreiklangsaufstieg, die er jeweils separat verarbeitete. Das neue Hauptthema in der Skizze ist mit zwanzig Takten nun sehr viel länger als dasjenige des Klavierquartetts und der endgültigen Gestalt bereits ähnlich. Die ersten vier Takte werden vom Sechzehntelmotiv bestritten als Teil einer zweitaktigen Eröffnungsgeste, die im dritten und vierten Takt auf der Dominante sequenziert wird. Auf diese Eröffnung folgen zweimal acht Thementakte: Der erste Achtakter



Abb. 16 Ludwig van Beethoven, Skizze zur Klaviersonate op. 2,3, [1. Satz], D-B, Mus.ms.autogr. Beethoven, L. v. 28 („Fischhof-Konvolut“), fol. 21r., Systeme 4–8
© Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv

übernimmt die Idee des aufsteigenden Dreiklangs aus dem Klavierquartett und weist eine Periodenstruktur auf, bewegt sich also öffnend in die Dominante und wieder zurück in die Tonika. Es folgt ein zweiter Achttakter, der auf dem Initialmotiv der Wechselnoten basiert. Im Anschluss an diesen weitgehend tonikalen Hauptthemenblock erscheint eine „angegangene Wiederholung“¹⁹⁶ (Mitte des 2. Systems im abgebildeten Ausschnitt, T. 20 ff. in Johnsons Übertragung), die auf Überleitungsmaterial aus dem Quartett zurückgreift, worauf nach weiteren rund 20 Takten der sonatentypische Halbschluss auf der fünften Stufe der Dominanttonart (V:HC¹⁹⁷) mit Quartvorhalt (Mitte des 4. Systems, T. 42 der Übertragung) und eine harmonische Skizze zum Seitensatz folgt. In der Sonate (Abb. 17) behielt Beethoven die Unterteilung der ersten zwanzig Takte in ein viertaktiges Eröffnungsmotiv und zwei folgende Achttakter bei. Die beiden thematischen Bestandteile aus dem Klavierquartett vertauschte er jedoch: In den ersten acht Takten wird nun das (leicht veränderte) Wechselnoten-Motiv aus der Eröffnungsgeste verarbeitet, während in den zweiten acht Takten eine tonikale C-Dur-Klangfläche erklingt, die im Wesentlichen aus einer virtuoseren Sechzehntelfigurierung besteht und sich erst am Schluss zur Dominante hin öffnet. Diese Klangfläche kommt danach in allen Formteilen des Satzes vor,¹⁹⁸ und auch die Idee der Erweiterung der thematischen Dimensionen wirkt auf der großformalen Ebene des Satzes weiter.

Auch im Seitensatzbereich griff Beethoven thematisch und strukturell auf das Klavierquartett WoO 36,3 zurück.¹⁹⁹ So nahm er das bereits dort realisierte Formprinzip des „trimodularen Blocks“ auf, einer dreiteiligen Spielart der Exposition, die zwei Modulationszäsuren (in der Regel I:HC und V:HC) und also zwei Seitensatzbereiche

196 Begriff nach Erwin Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre*, Wien 31973, S. 23 f. und S. 36.

197 Dieses Kürzel bezeichnet einen Halbschluss („half cadence“) auf der fünften Stufe; entsprechend steht „I:HC“ für einen Halbschluss auf der ersten Stufe; diese Kürzel gemäß Hepokoski/Darcy, *Sonata Theory*, S. 25–29.

198 Dazu Hinrichsen, *Klaviersonaten*, S. 59–65.

199 Folgendes gemäß ebenda.

SONATE

C-dur

Joseph Haydn gewidmet

Allegro con brio Opus 2 Nr. 3

8

14

17

20

23

Abb. 17 Ludwig van Beethoven, Klaviersonate op. 2,3, 1. Satz, T. 1–26, NGA VII/2

© G. Henle Verlag, München

enthält.²⁰⁰ Dabei übernahm er die Seitenthemen des Bonner Werks, vertauschte aber ihre Reihenfolge: Das erste Seitenthema in g-Moll hatte im Klavierquartett noch an zweiter Stelle gestanden und wurde von Beethoven nun so umformuliert, dass er damit die zweite Modulationszäsur erreichen konnte. Erst dann folgt das ursprünglich erste Seitenthema in G-Dur. Der Grund für diesen Austausch dürfte darin liegen, dass G-Dur, das am Expositionsende erklingen muss, bereits mit diesem Thema erreicht und gefestigt ist und nicht, wie im Quartett, vor dem Abschluss der Exposition erneut etabliert werden muss. Das ist nicht nur ökonomischer, sondern auch dramaturgisch geschickter: Während g-Moll im Quartett lediglich eine Färbung des schon lange erreichten G-Dur darstellt, ist es in der Sonate ein Wegstück dorthin.

Überraschend ist nun der Einschub der schon im Hauptsatz vorgestellten Klangfläche. Sie erscheint nach dem zweiten Seitenthema erneut, und zwar wieder in C-Dur, diesmal aber als Subdominante der neuen Tonart G-Dur, was den ohnehin schon gedehnten Seitensatzbereich von 44 Takten im Quartett auf 64 Takte anwachsen ließ. Eine ähnliche gedehnte Form hatte Beethoven bereits im Kopfsatz der A-Dur-Sonate verwirklicht, aber mit anderen Mitteln: Dort hatte er eine intensive Verarbeitungspartie zwischen zweitem und drittem Thema eingefügt, während sich die Dehnung in der C-Dur-Sonate praktisch nur innerhalb der thematischen, tonartlich stabilen Bereiche vollzieht. In diesem enormen Willen zur thematischen Expansion besteht denn auch der entscheidende Unterschied zu Haydns Satzweise. Auch Haydn hat zwar beispielsweise in seinem ebenfalls in C-Dur stehenden Streichquartett „op. 74,1“ eine virtuose Klangfläche für den Primgeiger Johann Peter Salomon komponiert, doch sie erscheint dort nur im Kontext des Seitensatzes und hat nicht dieselben Implikationen für die Dimensionen des Satzes (wohl aber für die Durchführung).

Auch in der *Grande Sonate pathétique* op. 13 (1797–1799) finden sich Spuren eines älteren Bonner Werks, nämlich der Kurfürstensonate WoO 47,2 in f-Moll. Die augenfälligste Strukturgemeinsamkeit stellt ihre – in der Gattung der Klaviersonate unübliche – langsame Einleitung dar, die im Satzverlauf wiederkehrt. Singulär ist dies jedoch nicht: In Mozarts Streichquintett KV 593 (1790) geschieht ähnliches, ebenso in Haydns Sinfonie Nr. 103 (1795).²⁰¹ Inwieweit die Bonner Sonate Beethoven als Vorlage für die endgültige Gestalt der *Pathétique* gedient hat, ist schwer zu beurteilen. Auf motivisch-thematischer Ebene sind noch Spuren des älteren Werks zu finden, so im Kopfsatz beispielsweise die klagenden Vorhalte der Einleitung oder der stufenweise Aufstieg über dem Tonikapedal in den ersten vier Thementakten.²⁰² Die Abweichungen vom Jugendwerk sind

200 Zum Konzept des „trimodular block“ siehe Hepokoski/Darcy, *Sonata Theory*, S. 170–177; zur „medial caesura“ ebenda, S. 23–50.

201 Ebenda, S. 304 f.; Sisman, *Spirit of Mozart*, S. 57.

202 Dazu und zum Folgenden: Kevin Ngo, *Beethoven's Early Compositional Process. The Journey between Bonn and Vienna*, in: *The Beethoven Journal* 32 (2017), S. 62–68; vgl. auch Hinrichsen, *Klaviersonaten*, S. 108–119.

jedoch auch hier aussagekräftiger als die Gemeinsamkeiten: die verstärkte Chromatisierung, die Verdichtung des harmonischen Rhythmus, das größere Ausgreifen in den harmonischen Raum und die Vergrößerung aller Formbereiche (insbesondere Einleitung, Seitensatz, Überleitungspassagen und Durchführung) heben das Werk qualitativ und quantitativ auf das Niveau der umgebenden Klaviersonaten. Ein wichtiger Unterschied zur Kurfürstensonate besteht auch hier in der Dramatisierung des Formprozesses: Die Rückkehr der langsamen Einleitung erfolgt in der *Pathétique* jeweils am Beginn der Durchführung und der Coda und nicht vor der Reprise, wie es noch in der Kurfürstensonate der Fall war. Dies führt dazu, dass die Rückkehr in die Reprise, die Beethoven über eine lange Strecke dominantisch vorbereitete, nicht unterbrochen wird.²⁰³

Der ausgedehnte Seitensatz der *Pathétique* weist mit je einem Abschnitt in Dur und in Moll ein wichtiges Strukturmerkmal der ersten Wiener Zeit auf²⁰⁴ – es liegt hier aber kein (oder mindestens kein gewöhnlicher) trimodularer Block vor, da der erste Themenbereich in es-Moll (T. 51 ff.) über einer Dominantprolongation erklingt, die sich mit dem Einsatz des zweiten Themenbereichs in Es-Dur in T. 89 auflöst.²⁰⁵ Dies führt zu einer Marginalisierung des Dur-Geschlechts: Nach dem Hauptsatz in c-Moll steht die erste Hälfte des Seitensatzes konsequent in es-Moll, so dass erst im letzten Drittel der Exposition Dur erscheint. Dieses konsequente Beharren auf Moll intensivierte Beethoven dann in der Reprise: Der erste Teil des Seitenthemas steht nun in f-Moll und der zweite in der Grundtonart c-Moll, das danach nicht mehr verlassen wird. Dieses Komponieren mit den strukturellen Implikationen des Mollgeschlechts, die sicherlich mit der Werkidee des Pathetischen zusammenhängt, lässt sich auch in den weiteren Sätzen der Sonate zeigen.²⁰⁶

Die Verwendung von Moll im Seitensatz als Maßnahme zur formalen Sinnstiftung hatte Beethoven bereits in allen Sonaten des Haydn gewidmeten Op. 2 erprobt. In der ersten Sonate in f-Moll, der knappsten und ökonomischsten des Dreierbündels, geschieht dies noch ohne einen zweigliedrigen Seitensatz. Stattdessen beginnt das Seitenthema nach der Modulationszäsur überraschend in as-Moll, wendet sich aber jeweils am Phrasenende (nach zwei Takten) nach As-Dur. Die Vermollung von As-Dur und deren Aufhebung im Finale stellt sich später als eine der Grundideen der gesamten Sonate heraus.²⁰⁷ Die Expositionen der zweiten und der dritten Sonate aus Op. 2 sind dagegen als trimodulare Blöcke gestaltet. Auch in der A-Dur-Sonate op. 2,2 dient die erste Seitensatztonart e-Moll und in der Folge das Mollgeschlecht überhaupt als Mittel zur formalen Expansion.²⁰⁸ Deren strukturelle Dehnung überbot Beetho-

203 Hinrichsen, *Klaviersonaten*, S. 109.

204 Folgendes gemäß ebenda, S. 108–121.

205 Dazu Hepokoski/Darcy, *Sonata Theory*, S. 142–145 und S. 312.

206 Dazu Hinrichsen, *Klaviersonaten*, S. 108–121.

207 Ausführlich ebenda, S. 46–53.

208 Ebenda, S. 53–59.

ven dann in der dritten Sonate C-Dur op. 2,3. Dort dient die erste Seitensatztonart g-Moll hauptsächlich der Ausbalancierung des gedehnten Hauptsatzes, während die Medianttonarten As-Dur, A-Dur/Moll und E-Dur als strukturelle Kontrasttonarten fungieren.²⁰⁹ In der c-Moll-Sonate op. 10,1 experimentierte Beethoven dann erstmals innerhalb der Klaviersonaten mit der Dur-Reprise des Seitenthemas in einem Moll-Werk.²¹⁰ Im Kopfsatz führt das Dur-Seitenthema von F-Dur noch zurück nach c-Moll, im Finale aber bildet die Dur-Reprise des Seitenthemas dann den Ausgangspunkt für den Abschluss des Werks in C-Dur. Ähnliches geschieht auch in zwei ebenfalls in c-Moll stehenden Werken: im Streichquartett op. 18,4 und im Streichtrio op. 9,3; in letzterem ist der „Morendo-Schluss“ mit der Eintrübung durch den erniedrigten sechsten Skalenton as bis in die Schlusskadenz besonders interessant – eine Kompositionsidee, die in vergleichbarer Weise in den langsamen Sätzen von Haydns Sinfonien ab 1885 realisiert ist.²¹¹ Erst im Kopfsatz der Sonate op. 10,2 in F-Dur komponierte Beethoven erneut eine trimodulare Exposition. Ihre kompositorische Idee scheint auf dem Spiel mit „falschen“ Modulationszäsuren zu beruhen, ähnlich wie später in der D-Dur-Sonate op. 28 und in der Achten Sinfonie, die ebenfalls in F-Dur steht.²¹² Die zwei Seitensatzbereiche in C-Dur und c-Moll stellen dort eine Folge dieses Werkkonzepts dar, dessen geistreicher kompositorischer Witz unweigerlich an Haydn erinnert. In der D-Dur-Sonate op. 10,3 wird der trimodulare Block dann zum Ausgangspunkt für Beethovens Experimente mit einem nicht-dominantischen Seitenthema (h-Moll), so auch im Streichtrio op. 9,2 in der gleichen Tonart. Im Streichquintett op. 29 und in der Klaviersonate op. 31,1 schrieb Beethoven dann die ersten komplett mediantischen Seitenthemen,²¹³ während die Exposition der „Sturmsonate“ op. 31,2 nochmals als trimodularer Block gestaltet ist. Anschließend verliert dieses Satzprinzip bei Beethoven an Bedeutung.

Die Klaviersonaten ab dem Haydn gewidmeten Opus 2 lassen erkennen, dass sich Beethoven die bei seinem Lehrer vorgefundenen prozessgerichteten Formungsstrategien zu eigen gemacht hatte und sie nun auch innerhalb anderer Werkkonzepte verwendete, die er sich zum Teil bereits in Bonn angeeignet hatte. Dazu zählt die Integration von Mollthemen im Dur-Kontext wie in den Klavierquartetten WoO 36 oder die Idee der formalen Expansion, wie sie bereits in den Kurfürstensonaten WoO 47 oder im fragmentarischen Violinkonzert WoO 5 zu erkennen ist. Gerade die Formidee der Dehnung des Seitensatzes spielt in vielen weiteren Werken der frühen Wiener Zeit eine Rolle, so in den Klaviertrios op. 1 oder den Streichtrios op. 9.²¹⁴

209 Ebenda, S. 59–65.

210 Ebenda, S. 80–85.

211 Landon, *Chronicle and Works*, Bd. 2, S. 607.

212 Hinrichsen, *Klaviersonaten*, S. 86–91.

213 Rosen, *Classical Style*, S. 382; vgl. Hinrichsen, *Klaviersonaten*, S. 203–205.

214 Vgl. Rosen, *Sonata Forms*, S. 246–248.

Auch Haydn hat sich intensiv mit der Integration von Moll in Dur-Kontexte beschäftigt, prominent beispielsweise in der D-Dur-Sinfonie Nr. 103, aber in anderer Art und Weise. Sie geht in seinen Werken nicht zwangsläufig mit einer Formdehnung wie bei Beethoven einher (die er mit anderen Mitteln erreicht), sondern wird viel ökonomischer gehandhabt. So finden sich weitläufige Moll-Passagen in Dur-Sätzen vorwiegend in der langsamen Einleitung oder als Teil der Durchführung. Innerhalb der Exposition und der Reprise erfassen Moll-Eintrübungen jedoch selten ganze thematische Bereiche, sondern beschränken sich auf lokale Ereignisse im Satzprozess wie Ausweichungen, tiefalterierte Sexten oder anderes. Beethoven dagegen verwendete in seinen ersten in Wien veröffentlichten Werken wiederholt die bereits in Bonn eingeübte Idee eines zweistufigen Seitensatzbereiches mit kontrastierendem Moll, die er möglicherweise aus Mozarts Klavierkonzerten kannte.²¹⁵ Bei Haydn findet man diese Formidee seltener, so im Finale der 1794 komponierten großen Klaviersonate in Es-Dur Hob. XVI:52 und später im „Kaiserquartett“ „op. 76,3“, nicht aber in den 1793 entstandenen Apponyi-Quartetten „op. 71“ und „op. 74“.

Exkurs: Auch von Mozart „nie etwas gelernt“?

Die Bonner Klavierquartette WoO 36

Dass Beethoven sich nicht nur an Haydns, sondern auch an Mozarts Kompositionen abgearbeitet hat, steht außer Frage und ist in der Forschungsliteratur immer wieder thematisiert worden.²¹⁶ Als früher Beleg für ein solches Lernen am Modell wurden dazu meist die Bonner Klavierquartette WoO 36 aus dem Jahr 1785 herangezogen, in denen Beethoven augenscheinlich auf Mozarts Violinsonaten KV 296, 379 und 380 zurückgegriffen hatte.²¹⁷ Mehr als Mozarts Einfluss zeigt sich jedoch gerade in diesen Werken Beethovens Suchen nach einer eigenständigen formalen Gestaltung, denn der strukturelle Anteil aus Mozarts Sonaten, der in den Klavierquartetten sichtbar geblieben ist, ist äußerst gering und beschränkt sich im Wesentlichen auf die Übernahme der Satzfolge, der Satzüberschriften und der Tonartrelationen der Sätze. Diese formalen

215 William E. Caplin, *Structural Expansion in Beethoven's Symphonic Forms*, in: *Beethoven's Compositional Process*, hg. von William Kinderman, London 1991, S. 32 f.; Hepokoski/Darcy, *Sonata Theory*, S. 537–540.

216 Siehe überblicksmäßig Ulrich Konrad, *Mozart*, in: *Das Beethoven-Lexikon*, hg. von Heinz Loesch und Claus Raab, Laaber 2008, S. 514–517; Sisman, *Spirit of Mozart*; Lewis Lockwood, *Beethoven. The Mozart Legacy*, in: *Beethoven Forum* 3 (1994), S. 39–52; in diesen Publikationen weitere Literatur.

217 Siehe zu diesen Werken Schiedermaier, *Der junge Beethoven*, S. 286–300; Larissa W. Kirilina, *Klavierquartette WoO 36, Streichquintett op. 4*, in: *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, hg. von Albrecht Riethmüller, Carl Dahlhaus und Alexander L. Ringer, Laaber 1994, Bd. 2, S. 384–392; Gregor Herzfeld, *Klaviertrios und Klavierquartette*, in: *Beethovens Kammermusik*, hg. von Friedrich Geiger (Das Beethoven-Handbuch, 3), Laaber 2014, S. 128–132.

„Gefäße“ hat der junge Beethoven mit seinem eigenen Material gefüllt, ohne dass er gewillt oder imstande war, Mozart zu kopieren, wie ein Blick auf die am engsten verwandten Werke, das Es-Dur-Quartett WoO 36,1 und die G-Dur-Sonate KV 379 zeigen soll.

Beethoven hat von Mozart die Satzfolge *Adagio* (bei Beethoven zusätzlich: *assai*) – *Allegro* (bei Beethoven zusätzlich: *con spirito*) und Rondo mit Variationen übernommen. Auch die Taktarten und die zugrunde liegenden Formmodelle, die bei KV 379 am charakteristischsten sind, stimmen überein. Der erste Satz ist ein reprisenloses *Adagio* in Es-Dur, das auf der Dominante endet, um danach *attacca* einen *Allegro*-Satz in der gleichnamigen Molltonart in Sonatensatzform folgen zu lassen. Den Abschluss bildet ein Thema mit sechs Variationen, die Beethoven teilweise sogar unter denselben Parametern wie Mozart variiert, bevor noch einmal das Thema erklingt und der Satz in eine Coda mündet. Ähnliche Gemeinsamkeiten an der formalen „Oberfläche“ teilen auch die übrigen Quartette mit ihren Vorbildern. Geht man von einem nachschaffenden Schüler aus, wäre nun eigentlich zu erwarten, dass dessen Anlehnung an das Modell über diese Großstrukturen hinausgeht und sich beispielsweise auf die Thematik oder den harmonischen Verlauf erstreckt. Dies ist jedoch kaum der Fall. Zwar erinnert das Hauptthema des Kopfsatzes von WoO 36,1 an sein Vorbild: Beethoven übernahm das melodisch-rhythmische Grundgerüst mit dem Gang von der Terz in die Sekunde und den Sprung in die Sexte sowie den anschließenden Abstieg über einen kadenzierenden Quartsextakkord zurück zum Grundton (Abb. 18 und 19). Solche thematischen Ähnlichkeiten sind auch in anderen Sätzen des Opus vorhanden, sie sind dort jedoch noch unspezifischer und könnten – wüsste man nicht um die genannten strukturellen Ähnlichkeiten – ebenso gut zufällig sein. Dies gilt umso mehr, weil Beethoven im harmonischen und folglich auch im formalen Verlauf des Hauptthemas von Mozart abweicht: In Mozarts erstem Satz endet der erste Viertakter auf der Tonika G-Dur, während der zweite Viertakter sich zur Dominante D-Dur hin öffnet und so den Einsatz der Violine vorbereitet. Diese übernimmt das Hauptthema als angegangene Wiederholung und leitet zur Modulationszäsur über. Beethoven führte den Satz im ersten Viertakter stattdessen gleich in eine Ausweichung nach c-Moll (erstes Viertel, T. 4); auf dem zweiten Viertel folgt der dominantische B-Dur-Akkord, der die Rückkehr der Grundtonart Es-Dur vorbereitet. Auf den bei Mozart charakteristischen Gang zur sechsten Stufe auf der zweiten Zählzeit des Themas verzichtete Beethoven hingegen. Der zweite Viertakter nimmt das Kopfmotiv in der Grundtonart anschließend auf und lässt den Satz regulär über Subdominante und Dominante kadenzieren. Beethoven komponierte also im Gegensatz zu Mozart ein periodenartiges, harmonisch geschlossenes Thema. Die anschließende Überleitung basiert dann in der Konsequenz auf neuem motivischem Material, während sie bei Mozart organisch aus dem ersten Thema hervorgeht.

Zu dieser größeren motivischen Vielfalt tritt bei Beethoven eine harmonische: Das Stück moduliert bereits in der Überleitung nach f-Moll (T. 13), bevor das Seitenthema erklingt. Auch bei der Gestaltung der Durchführung zeigt sich Beethoven weniger

ökonomisch als Mozart: Während dieser unter kurzer Modulation zur sechsten Stufe e-Moll nur einen Teil des Seitensatzes verwertete und danach sofort zur dominantischen Rückleitung zur Reprise schritt, verarbeitete Beethoven ein Motiv des Seitensatzes ausgiebig und festigte die Zieltonart c-Moll über mehrere Takte hinweg kadenzial.

Auch der zweite Satz – bei Mozart in g-Moll, bei Beethoven in ungewöhnlichem es-Moll – zeigt deutlich, dass sich Beethoven nur oberflächlich an Mozarts formaler Disposition orientiert hat. Mozart überließ die Überleitung zum Seitensatz auch hier der Violine, und zwar als einfache Wiederholung des Themas – die Modulation in den Seitensatz erfolgt auf kürzestmöglichem Weg über einen Halbschluss in der Grundtonart (I:HC, ein „Tonalitätssprung“ nach Riemann²¹⁸). Beethoven komponierte dagegen erneut eine motivisch-thematisch eigenständige Überleitung (ab T. 17), die auf den Seitensatz vorausweist. Dieser Seitensatz (ab T. 31) ist bei Beethoven dann doppelt so lang wie bei Mozart, was an der variierten Wiederholung des Themas und der verhältnismäßig weit ausgreifenden Schlussgruppe liegt. Beethoven übernahm also Mozarts Binnenstruktur der Exposition nicht, und auch als Seitensatztonart wählte er die Variante der fünften Stufe in Moll und nicht die Durparallele wie Mozart. Diese Beobachtungen bestätigen sich auch in den anderen Werken des Zyklus: Thematische Anleihen existieren zwar, wenn auch sehr maskiert, und stammen teilweise aus anderen Formteilen, sie werden aber immer anders verarbeitet als bei Mozart. Einzig im Variationensatz von WoO 36,1 orientierte sich Beethoven trotz abweichendem Thema relativ eng am Vorbild, indem er in den einzelnen Variationen jeweils dieselben Parameter variierte.

Hinsichtlich der Proportionen der Sonatensätze zeigen sich solche Unterschiede am deutlichsten. In den Kopfsätzen des C-Dur-Quartetts WoO 36,3 und der Es-Dur-Sonate KV 380 ist das Längenverhältnis von Hauptsatz und Seitensatz jeweils genau umgekehrt. In Mozarts Werk steht einem vielgliedrigen Hauptsatzbereich (T. 1–41) ein Seitensatz von 26 Takten gegenüber, während Beethoven (wie oben beschrieben) einen 23-taktigen Hauptsatz und einen sehr viel längeren Seitensatz von 43 Takten mit zwei Themen, einem in G-Dur und einem in g-Moll, komponierte – einen trimodularen Block also. In der Reprise erklingt dann (nach einer ausgedehnten Durchführung mit Scheinreprise) nur noch das zweite Seitenthema, nun in c-Moll, das nach C-Dur aufgehellt wird (T. 141).

Auch im D-Dur-Quartett WoO 36,2 hat Beethoven die Molltonart ins Seitenthema integriert, diesmal nicht als eigenständigen Block, sondern als zweite Hälfte (Nachsatz) eines als Periode gestalteten Seitenthemas, ähnlich wie im zwischen as-Moll und As-Dur schwankenden Seitenthema im Kopfsatz der Klaviersonate op. 2,1. Daran schließt ein zweites Seitenthema an, das ebenfalls in A-Dur steht. Wie als Folge des Moll-Exkurses des ersten Themas, der in der Reprise beibehalten wird, erscheint der

218 Riemann, *Klavier-Solosonaten*, Bd. 1, S. 29 f.; vgl. dazu Hinrichsen, *Klaviersonaten*, S. 40.

19. Sonate in G

KV 379 (373a)

Entstanden Wien, April 1781

Adagio

Violino

Pianoforte

5

10

14

17

Abb. 18 Wolfgang Amadé Mozart, Violinsonate KV 379, 1. Satz, T. 1–19, NMA VIII/23/2

© Bärenreiter-Verlag, Kassel

II QUARTETT

Es-dur

Adagio assai WoO 36 Nr. 1

Violine

Viola

Violoncello

Klavier

Adagio assai

p *f* (*p*) *p* *f* *p*

(*ff*)

7

10

f *p*

tr

Abb. 19 Ludwig van Beethoven, Klavierquartett WoO 36,1, 1. Satz, T. 1–12, NGA IV/1
© G. Henle Verlag, München

letzte Teil des zweiten Seitenthemas dort dann in d-Moll (T. 142) und wird erst in der Schlusskadenz vor der Coda wieder nach A-Dur aufgehellt. Die Integration des Mollgeschlechts und seine Aufhellung nach Dur beschäftigten Beethoven also schon in der frühesten Bonner Zeit, genauso wie er sich bereits hier mit der formalen und harmonischen Dehnung auseinandergesetzt hat. Erst in Wien lernte Beethoven aber, solche Werkideen großformal zu vermitteln und schlüssig in ein satz- und werkübergreifendes dramaturgisches Konzept einzugliedern.

Der Schritt an die Öffentlichkeit Die Klaviertrios op. 1

Die vielleicht wichtigsten Werke für Beethovens beginnende Kompositionskarriere in Wien waren die drei Klaviertrios, die im Juli oder August 1795 beim Verlag Artaria als Opus 1 erschienen. Sie entstanden weitgehend parallel zu den Klaviersonaten op. 2 zwischen 1794 und 1795 als erste komplett in Wien verfasste Neukompositionen. Auch hinsichtlich der Emanzipation von seinem Lehrer Haydn nehmen sie eine Schlüsselposition ein. So berichtete Ferdinand Ries, Haydn habe Beethoven dazu geraten, das Trio in c-Moll op. 1,3 nicht zu publizieren, und Beethoven damit verärgert – so sehr, dass dieser später bestritten habe, in Haydns Unterricht je etwas gelernt zu haben –, während Haydn umgekehrt irritiert darüber gewesen sein soll, dass Beethoven sich bei den Publikationen „seiner ersten Werke“ nicht als Haydns Schüler vorstellte.²¹⁹ Damit deckt sich Haydns von Georg August Griesinger überlieferte Aussage, der Komponist habe Pleyel, Neukomm und Lessel als seine besten und dankbarsten Schüler betrachtet, während Beethoven in dieser Aufzählung auffälligerweise fehlt.²²⁰

Bei der Auslegung dieser Quellen ist jedoch Vorsicht geboten: Es ist richtig, dass Haydns Schüler oft mit einem dem Lehrer gewidmeten Werk, meist einem Streichquartett, an die Öffentlichkeit traten und ihren Lehrer dort wortreich würdigten,²²¹ so beispielsweise Ignaz Pleyel in seinen Streichquartetten op. 2: „composti e dedicati | al celeberrimo estimatissimo fu | suo Maestro il Signore | GIUSEPPE HAYDN | in Segno di perpetuo Gratitudine | da IGNAZIO PLEYEL“.²²² Gerade Pleyels Beispiel zeigt jedoch, dass nicht zwangsläufig das allererste gedruckte Werk dem Lehrer zugeeignet wurde, denn sein Opus 1 – ebenfalls sechs Streichquartette – hatte er seinem wichtigsten Gönner, dem Grafen Ladislaus Erdödy, gewidmet.²²³ Ähnlich lag der Fall bei Beet-

219 Wegeler/Ries, *Biographische Notizen*, S. 84–87.

220 Griesinger, *Biographische Notizen*, S. 119.

221 Dazu Walter, *Haydn gewidmete Streichquartette* sowie Green, *Patron Among Peers*, S. 215–237.

222 Zit nach Walter, *Haydn gewidmete Streichquartette*, S. 43.

223 Walter, *Haydn gewidmete Streichquartette*, S. 22; zu den Widmungen an Haydn vgl. außerdem Green, *Patron Among Peers*.

hoven: Die Widmung an Haydn erfolgte standesgemäß in den Klaviersonaten op. 2, die 1796 im Druck erschienen; im Gegensatz zu Pleyel gab er sich dort jedoch weder als Haydns Schüler zu erkennen noch fand er andere anerkennende Worte für den Lehrer. Es ist tatsächlich möglich, dass Haydn dies in seinem Stolz verletzte (→ Kap. 1, Faktencheck). Die in den Klaviertrios op. 1 noch unterbliebene Widmung an ihn dürfte Haydn jedoch kaum verstimmt haben, da Beethoven sie stattdessen an seinen einflussreichsten Mäzen, den Fürsten Carl von Lichnowsky, richtete. Dieser hatte Beethoven in Wien enorm gefördert:²²⁴ Beethoven wohnte in dessen Haus an der Alsergasse, spielte regelmäßig in dessen Salon und pflegte einen engen Umgang mit dem dort ebenfalls verkehrenden Schuppanzigh-Quartett. Die Veröffentlichung der Klaviertrios lenkte der Fürst maßgeblich, indem er vermutlich die Drucklegung finanzierte, zwanzig Exemplare selbst erwarb und 33 weitere an Familienmitglieder vermittelte. Im Jahr 1796 ermöglichte Lichnowsky Beethoven die Konzertreise nach Prag, Dresden, Berlin und Bratislava und bezahlte ihm ab 1800 eine Jahresrente von 600 Gulden.

Entsprechend fand auch die Uraufführung der Klaviertrios in einer Soirée bei Lichnowsky statt.²²⁵ Sehr wahrscheinlich trugen Beethoven selbst, Schuppanzigh und Anton oder Nikolaus Kraft die Werke vor. Beethoven hatte die Musiker wohl in Lichnowskys Salon kennengelernt, und mit Schuppanzigh entwickelte sich eine künstlerische Freundschaft, die bis an Beethovens Lebensende anhielt.²²⁶ Beethovens Streichquartette, auf die der Interpret bisweilen aktiven Einfluss nahm,²²⁷ sind eng mit Schuppanzighs Namen verknüpft. Ein solcher bis heute üblicher Austausch zwischen Interpreten und Komponist ist auch für die Klaviertrios anzunehmen und wird im Fall des Cellisten Kraft von Wegeler bezeugt:

Jeden Freitag Morgen ward Musik bei ihm [Lichnowsky] gemacht, wobei außer unserem Freunde noch vier besoldete Künstler, nämlich Schuppanzigh, Weiß, Kraft und noch ein anderer (Link?), dann gewöhnlich auch ein Dilettant, Zmeskall, thätig waren. Die Bemerkungen dieser Herren nahm Beethoven jedesmal mit Vergnügen an. So machte ihn, um nur Eins anzuführen, der berühmte Violoncellist Kraft in meiner Gegenwart aufmerksam, eine Passage in dem Finale des dritten Trio, Opus I. mit: sulla corda G zu bezeichnen und in dem zweiten dieser Trio's den 4/4-Tact, mit dem Beethoven das Finale bezeichnet hatte, in den 2/4 umzuändern. Hier wurden die neuen Compositionen Beethoven's, in so weit sie dazu geeignet waren, zuerst aufgeführt.²²⁸

224 Dazu Küster, *Beethoven*, S. 58–82; DeNora, *Genius*, S. 89–95, S. 115–118 und S. 137–143; vgl. Green, *Patron Among Peers* sowie Kap. 1, Faktencheck.

225 So Wegeler/Ries, *Biographische Notizen*, S. 84 f.

226 John M. Gingerich, *Ignaz Schuppanzigh and Beethoven's Late Quartets*, in: MQ 93 (2010), S. 450–513.

227 Ebenda; vgl. einen Eintrag Schuppanzighs in Beethovens Konversationsheften: „Auf dem Lande | werde ich ihn besuchen, | da wollen wir zusammen | ein neues *Quartet* komponieren“ (BKl. 3, S. 227).

228 Wegeler/Ries, *Biographische Notizen*, S. 29.

Die in Lichnowskys Salon vorgefundenen Rahmenbedingungen dürften der Hauptgrund dafür gewesen sein, wieso Beethoven nicht wie Pleyel und andere mit einem Streichquartett, der prestigeträchtigsten kammermusikalischen Gattung, an die Öffentlichkeit trat, sondern mit drei Klaviertrios. Die gängige Ansicht, dass Beethoven zunächst keine Streichquartette komponierte, weil es ungünstig gewesen wäre, in den von Haydn besetzten Gattungen des Streichquartetts oder der Sinfonie mit jenem konkurrieren zu wollen,²²⁹ ist demnach stark zu relativieren. Im Gegenteil ist die Geschichte der Klaviertrios op. 1 derart eng mit dem Haus Lichnowsky verknüpft, dass es abwegig erscheint, sie auf die Konkurrenzsituation oder auf eine vermeintliche Einflussangst vor Haydn zu reduzieren. Stattdessen dürfte es für Beethoven naheliegend gewesen sein, sich selbst als Klaviervirtuosen in die Komposition miteinzubeziehen, was ihm für sein wachsendes Renommee als Pianist von Nutzen war und damit den Interessen seines Mäzens entsprach,²³⁰ wenn nicht sogar der Fürst selbst Einfluss auf die Gattungswahl genommen hatte. Weiter erwies es sich als sinnvoll, die zur Verfügung stehenden, erstklassigen Streicher miteinzubeziehen, wofür das Klaviertrio die gängigste Gattung darstellte, während Klavierquintett und -quartett noch nicht bzw. kaum etabliert waren.²³¹ Beethoven befand sich also nicht in der misslichen Lage, die Komposition von Streichquartetten im Angesicht von Haydns Werken vermeiden zu müssen, sondern war in der glücklichen Situation, Kammermusik für sich selbst und zwei hochbegabte Solisten in Lichnowskys Diensten schreiben zu können. Die damit verbundene Neu-„Erfindung“ der Gattung²³² hat also weniger mit Haydns Streichquartetten als mit dem Aufführungskontext der Werke zu tun: Sie sind für drei hervorragende, gleichrangige Berufsmusiker geschrieben, während Haydns und Mozarts Klaviertrios insbesondere den Pianistinnen und Pianisten zur Ehre verhelfen sollten: bei Haydn den Prinzessinnen Maria Anna und Maria Josepha Hermenegild von Esterházy (Hob. XV:18–20 und 21–23) sowie den englischen Klaviervirtuosinnen Rebecca Schroeter und Therese Jansen (Hob. XV:24–26 und 27–29), bei Mozart dem Komponisten selbst.²³³

Diese Nobilitierung der Gattung offenbart sich in verschiedensten kompositorischen Eigenschaften von Beethovens Klaviertrios: in ihrer Erweiterung zur Viersätzigkeit (wie in den Klaviersonaten), im damit verbundenen größeren Umfang, in der Gleichberechtigung der Stimmen, im durchbrochenen Satz, in der intensiven motivisch-thematischen Arbeit, in den veränderten Reprisen als Zielpunkten der Formentwicklung, in der Polyphonisierung des Satzes, in den gewichtigen Finalsätzen in Sonatenform. Es handelt sich bei den Werken um eigenständige Kompositionen mit

229 Finscher, *Klaviertrio*.

230 DeNora, *Genius*, S. 130–137.

231 Basil Smallman, *The Piano Quartet and Quintet. Style, Structure, and Scoring*, Oxford 1994, S. 1–24.

232 Finscher, *Klaviertrio*.

233 Ebenda. Diese unterschiedlichen Kontexte erklären auch, wieso es in dieser Gattung (im Unterschied zum Streichquartett) zu keinerlei Austausch zwischen Haydn und Mozart kam.

höchstem kammermusikalischem Anspruch. Sie zeigen wie unter dem Brennglas alles, was Beethoven sich in seinen ersten Wiener Jahren zu eigen gemacht und in seine kompositorische Sprache integriert hat: die motivisch-thematische Ökonomie, die zyklisch abgestützte Expansion der Form, der bewusste Einsatz von mehreren Modulationszäsuren, die Integration weit entfernter Bezugstonarten, die verstärkte Gewichtung der Finalsätze.²³⁴ Vieles davon beschäftigte auch Haydn ab 1793 in seinen Kompositionen für London, die Beethoven mit großer Sicherheit kannte:²³⁵ in den Londoner Sinfonien, in den Streichquartetten „op. 71“ und „op. 74“, in den Klaviersonaten Hob. XVI:50–52 oder in den Klaviertrios Hob. XV:18–20 und 32. Beethoven trat damit in einen intertextuellen kompositorischen Dialog mit seinem Lehrer in ähnlicher Weise, wie es vor ihm Mozart in seinen „Haydn-Quartetten“ bereits getan hatte²³⁶.

Strategien der formalen Expansion sind in allen drei Trios zu erkennen. Die augenfälligste davon stellt die Erweiterung der im Klaviertrio üblichen Dreisätzigkeit zur Viersätzigkeit mit der Satzfolge *Allegro* in Sonatensatzform – Langsamer Satz – Menuett – (Sonaten-)Rondo oder schneller Sonatensatz dar, wie sie in der Sinfonie oder im Streichquartett üblich war. Auf der Ebene der Einzelsätze zeigt sich diese Dehnung der Form besonders in den Rahmensätzen, so beispielsweise in der langsamen Einleitung des G-Dur-Trios op. 1,2, die mit gewissem Recht als „sinfonisch“²³⁷ bezeichnet werden kann (ähnlich wie die langsamen Einleitungen zu den Kopfsätzen der Violoncellosonaten op. 5, die allerdings ein Hybrid aus Einleitung und langsamem Satz darstellen,²³⁸ oder diejenige in der *Grande Sonate pathétique* op. 13). Auch Haydn hat in den Apponyi-Quartetten „op. 71“ und „op. 74“ konsequent Einleitungen komponiert, die jedoch meist auf wenige Takte beschränkt sind und den Sonatensatz nicht mit einem langsamen Tempo kontrastieren (außer in „op. 71,2“). Sie sind meistens als Akkordschläge gestaltet (ähnlich wie später in Beethovens *Eroica*) und hatten wohl die Funktion, die Aufmerksamkeit des abgelenkten Publikums zu wecken.²³⁹ Ganz anders erstreckt sich Beethovens großräumige langsame Einleitung über 27 Takte und weist thematisch bereits auf den *Allegro*-Hauptsatz voraus, macht aber einen strukturell wichtigen Umweg über a-Moll: Im Anschluss wendet sich auch das nicht tonikal einsetzende Haupt-

234 Hinsichtlich Thematik vgl. bereits Gál, *Stileigentümlichkeiten*, S. 85–87.

235 Siehe dazu den ersten Abschnitt des Kapitels, „Haydns Unterricht für Beethoven“.

236 Vgl. dazu Finscher, *Streichquartett*, Abschnitt: „Haydn und Mozart“.

237 Dazu Johnson, *Decisive Years*.

238 Zu den Violoncellosonaten op. 5 vgl. Alexander L. Ringer, *Cellosonaten F-Dur und g-Moll op. 5*, in: *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, hg. von Albrecht Riethmüller, Carl Dahlhaus und Alexander L. Ringer, Laaber 1994, Bd. 1, S. 41–48; Christiane Wiesenfeldt, *Sonaten für Violoncello und Klavier*, in: *Beethovens Kammermusik*, hg. von Friedrich Geiger (Das Beethoven-Handbuch, 3), Laaber 2014, S. 83–101.

239 László Somfai, *The London Revision of Haydn's Instrumental Style*, in: *Proceedings of the Royal Musical Association* 100 (1973–1974), S. 159–174; Ludwig Finscher, *Joseph Haydn und seine Zeit*, Laaber 2000, S. 418; zum Unterschied zwischen sinfonischen und kammermusikalischen Einleitungen siehe Hepokoski/Darcy, *Sonata Theory*, S. 295–297.

thema (Anfangston c^2) des Sonaten-*Allegro* im dritten Takt mit dem Einsatz der Violine zunächst nach a-Moll, bevor es in der Grundtonart G-Dur kadenziert. Die knappe, nur achttaktige Einleitung des c-Moll Trios op. 1,3 ist dagegen in den Sonatensatz integriert und erscheint typisch kammermusikalisch. Sie ist charakterisiert durch einen – im Vergleich zum Hauptthema – langsamen Dreiklangsaufstieg in leiser Dynamik und öffnet sich halbschlüssig zur Dominante hin, worauf nach einer Fermate das Hauptthema erklingt. Im Verlauf des Satzes stellt sich jedoch heraus, dass auch die Einleitung als Bestandteil des Hauptsatzes aufzufassen ist, die den Satz außerdem entscheidend gliedert: Zuerst wird ihr Eingangsmotiv und die Tonfolge c–h–g aus den Takten 2–3 nach dem Hauptthema aufgenommen (T. 19–24, keine exakte Übernahme), dann erscheint das Einleitungsthema statt des Seitenthemas nach der ersten Modulationszäsur (T. 31; das Seitenthema folgt verspätet in T. 59) und in der Schlussgruppe (T. 98). Auch in die Expositionswiederholung ist das Thema eingeschlossen; in der Durchführung und in der Reprise wird es dann intensiv verarbeitet.

In anderer Weise spielt beispielsweise der Kopfsatz von Haydns „Reiterquartett“ op. 74,3 mit der Überlappung von Einleitung und Sonatensatz. Wie bei Beethoven ist eine (vermeintliche) Einleitung in den Sonatensatz integriert und wird in der Expositionswiederholung repetiert. Doch während bei Beethoven die Formgrenzen eindeutig gewahrt bleiben, wird die Hörerin bei Haydn bis zuletzt im Unklaren darüber gelassen, ob der Beginn als Einleitung oder als Hauptthema zu betrachten ist, wo die Überleitung beginnt und endet und wo der Seitensatz erreicht ist. Auf einem ähnlichen Prinzip beruht später der Kopfsatz von Beethovens „Sturmsonate“ op. 31,2: Wie im Klaviertrio kommt der Einleitung im Verlauf des Satzes eine wichtige Gliederungsfunktion zu, und wie in Haydns Quartett bleiben die Formstationen – u. a. aufgrund des nicht eindeutigen formalen Status der „Einleitung“ – bis zum Schluss ambig.²⁴⁰

Besonders stark zeigt sich der Wille zur Erweiterung der Formen in den Sonatenexpositionen. Beethoven bediente sich hier oft des Mittels des Herauszögerns des Seitensatzes, aber nicht durch trimodulare Expositionen wie in den Klaviersonaten, sondern durch Modulationszäsuren, die entweder nicht in den Seitensatz führen (so in den Rahmensätzen des Trios op. 1,3), oder die vom Pianisten überspielt werden, so dass eine „korrigierende“ zweite Modulationszäsur etabliert werden muss (in den Rahmensätzen des Trios op. 1,2).²⁴¹ Dieses geistreiche Spiel mit mehreren Modulationszäsuren ist auch bei Haydn immer wieder zu beobachten: In den Kopfsätzen von dreien der sechs Apponyi-Quartette existieren zwei Modulationszäsuren, wovon die erste noch nicht ins Seitenthema führt. Im Quartett „op. 71,1“ in B-Dur wird die erste, vermeintliche Modulationszäsur mit einer Halbschlusswendung (I:HC) bereits in T. 16 erreicht; der dazugehörige F-Dur Akkord wird unmittelbar danach jedoch mit der

240 Vgl. Carl Dahlhaus, *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, Laaber 1987, S. 207–222.

241 Siehe zu diesen Phänomenen der „medial caesura declined“ und der „blocked medial caesura“ Hepokoski/Darcy, *Sonata Theory*, S. 45–50.

kleinen Septime es (T. 17) und der kleinen None ges (T. 19) dominantisiert, so dass er zwangsläufig zurück in die Tonika und in eine angegangene Wiederholung führt und nicht in den Seitensatz überleiten kann (der daraus resultierende doppeltverminderte Akkord wird in diesem Satz anschließend mehrfach gut hörbar an Scharnierstellen aufgegriffen und erhält so eine strukturelle Funktion). Statt des Seitensatzes erklingt erneut das Hauptthema in der Grundtonart B-Dur, was den Hauptsatzbereich ungefähr verdoppelt. Auch die Quartette „op. 71,2“ und „op. 74,2“ enthalten je eine „zu frühe“ Modulationszäsur, die im weiteren Verlauf des Satzes gleichsam korrigiert wird. Im Quartett „op. 71,2“ in D-Dur wird nach der ersten Modulationszäsur (T. 20) noch einmal Hauptthemenmaterial verarbeitet, aber in fis-Moll, bevor der Seitensatz sieben Takte später regulär in A-Dur einsetzt. In „Op. 74,2“ in F-Dur wird die erste Modulationszäsur abrupt nach bereits 12 Thementakten erreicht (T. 20), worauf nochmals das Hauptthema folgt, aber zunächst in g-Moll, was eine ausgedehnte Restitution der Grundtonart F-Dur (ab T. 28) und eine entsprechend andauernde dominante Vorbereitungspartie (ab T. 44) zum Seitensatz (T. 57) nach sich zieht.

Beethoven hat diese kompositorische Strategie einer „angetäuschten“ oder „zu frühen“ Modulationszäsur mehrfach aufgenommen,²⁴² so beispielsweise im G-Dur-Trio op. 1,2. Im Finale wird zwischen T. 44 und T. 47 eine Modulationszäsur auf einem Halbschluss auf D-Dur (I:HC) erreicht, die das Klavier überspielt, dabei aber quasi über das Ziel hinausschießt und eine Quinte zu hoch landet, nämlich in A-Dur. Statt des Seitenthemas folgt infolgedessen zunächst eine virtuose Dominantfläche, die den echten Seitensatz in D-Dur (ab T. 72) erst vorbereitet. Dieses Prinzip findet eine Entsprechung im Kopfsatz, wo der Pianist den Hauptsatz anstatt in einen Halbschluss auf D-Dur (I:HC) oder A-Dur (V:HC) wieder um eine Quinte zu hoch nach e-Moll führt (T. 72), bevor der „richtige“ Halbschluss in A-Dur ausgiebig bekräftigt wird und das Seitenthema in D-Dur erklingen kann (T. 99). Wie bei Haydn zeigt sich also auch bei Beethoven die Tendenz zur Großräumigkeit durch mehrgliedrige Haupt- und Seitenthemen, die er mit ähnlichen Mitteln realisierte. Während mehrfache Modulationszäsuren in Beethovens Klaviersonaten eher zu einer thematischen Diversifizierung führten, hatten sie in den Klaviertrios, ähnlich wie bei Haydn, also eher eine Intensivierung der motivisch-thematischen Arbeit zur Folge. Dies zeigt sich auch in der vermehrten Komposition kontrapunktischer Abschnitte bei beiden Komponisten. Unterschiedliche Erscheinungsformen des polyphonen Spektrums – von polyphonisierenden Verarbeitungsfragmenten über Note-gegen-Note-Sätze bis hin zu Fugatopassagen, aber keine echten Fugen – sind sowohl in Haydns Quartetten „op. 71“ und „op. 74“ als auch in Beethovens Klaviertrios op. 1 vorzufinden: beispielsweise in der Durchführung des ersten Satzes von Beethovens Op. 1,2 (T. 167) oder in den Menuett-

242 Verschiedene Beispiele werden bei Hepokoski/Darcy, *Sonata Theory*, S. 45–50 genannt.

sätzen von Op. 1,1 (Coda) und von Op. 1,2 (vgl. Haydns Menuette in „Op. 71,2“ und „Op. 74,1“).

Bei beiden Komponisten sind Modulationen in weit entfernte Tonarten mit zyklischer Funktion zu beobachten, besonders in den Kopfsätzen und in den affekttiefen, großen Adagio-Sätzen, die nun oft in Medianttonarten stehen. Gerade Haydn beschäftigte sich ab 1790 vermehrt mit Terzbeziehungen innerhalb und zwischen den Sätzen,²⁴³ während Beethoven beispielsweise sein Klavierkonzert op. 19 (geplanter neuer Mittelsatz in der Medianttonart D-Dur) oder das Oktett „op. 103“ bei der Umarbeitung zum Streichquartett dahingehend revidierte. Auch in den Klaviertrios op. 1 werden Mediantklänge und andere entfernte Tonarten in allen Sätzen aufgesucht, meist auch satzübergreifend. In Op. 1,2 (G-Dur) kommt beispielsweise der Tonart E-Dur eine zyklische Funktion zu, indem sie in der langsamen Einleitung des ersten Satzes als Kontrasttonart fungiert, im zweiten Satz zur Grundtonart wird (während G-Dur wiederum in den Mittelteil integriert wird, T. 35) und im Menuett (T. 28, vgl. e-Moll im Trio, T. 31 ff.) wie auch in der Durchführung des 4. Satzes erscheint (ab T. 152, vgl. e-Moll ab T. 140). Daneben erweist sich auch C-Dur als satzübergreifend wichtige Tonart. Das gezielte Aufsuchen entfernter Alternativtonarten ist (neben der 1793 komponierten Sinfonie Nr. 99²⁴⁴) in der Mehrzahl von Haydns sechs Quartetten „op. 71“ und „op. 74“ zu erkennen:²⁴⁵ Des-Dur/des-Moll im B-Dur-Quartett „op. 71,1“, E-Dur/e-Moll im D-Dur-Quartett „op. 71,2“, Es-Dur im C-Dur-Quartett „op. 74,1“, e-Moll im g-Moll-Quartett „op. 74,3“. Damit zusammenhängend ist zeitgleich bei beiden Komponisten eine zunehmende Gewichtung der Finalsätze festzustellen, die oft mit einem satzübergreifenden (motivisch-thematischen und/oder harmonischen) Spannungs-Lösungsvorgang verbunden ist.²⁴⁶ So sind die Finali der Klaviertrios op. 1 ausnahmslos als Sonatensätze komponiert, während diejenigen in Haydns „Op. 71“ und „Op. 74“ aus vier Sonatenrondos und zwei Sonatensätzen bestehen – eine ähnliche Tendenz zeichnet sich auch in den Londoner Sinfonien und in Haydns späteren Streichquartetten ab.

Wer hat Angst vor dem Streichquartett?

Beethovens Auseinandersetzung mit der Gattungstradition in Op. 18

Es dauerte bis zum Jahr 1798, also rund fünfeinhalb Jahre, bis sich Beethoven nach seiner Ankunft in Wien der Komposition von Streichquartetten widmete. Dies hat zur Annahme geführt, dass er seine kompositorischen Fähigkeiten zuerst systematisch in

243 Haimo, *Remote Keys*; Webster, *Farewell Symphony*, S. 212–218.

244 Dazu Webster, *Farewell Symphony*, S. 320–329.

245 Grave/Grave, *String Quartets*, S. 293–300.

246 Dazu Webster, *Farewell Symphony*.

anderen kammermusikalischen Gattungen erprobt habe – im Klaviertrio (op. 1), dem Streichtrio (op. 3, op. 9) oder dem Streichquintett (op. 4) –, bevor er sich in Op. 18 dem von Haydn besetzten Streichquartett zuwandte.²⁴⁷ (Ähnliches gälte dann auch für die zwischen 1800 und 1801 entstandene Erste Sinfonie.) Gerade im Falle der Klaviertrios ist die Gattungswahl jedoch (wie erläutert) nicht mit einer solchen Vermeidungshaltung zu erklären, sondern dürfte pragmatische Gründe gehabt haben. Es war naheliegend, dass sich der Pianist Beethoven zuerst mit Klavierwerken profilierte und im Falle der Klaviertrios auch die hervorragenden Streicher aus dem Salon seines wichtigsten Gönners Carl von Lichnowsky einbezog. Dass Beethoven die prinzipiell für Innovationen offene Gattung dabei satztechnisch auf das Niveau des Streichquartetts hob und so neu „erfand“,²⁴⁸ war die Folge dieser Ausgangslage und nicht ihre Ursache.

Primär musikalisch-praktische Überlegungen gaben wohl auch den Ausschlag zur Entscheidung für das Streichtrio als Opus 3 und das Streichquintett als Opus 4, auch wenn der wichtige Zeitzeuge Franz Gerhard Wegeler dies anders darstellte. Gemäß Wegeler habe Beethoven nämlich bereits im Jahr 1795 vom Grafen Anton Georg Apponyi einen Kompositionsauftrag für ein Streichquartett erhalten, diesen aber nicht erfüllt und stattdessen ein Trio (Op. 3) und ein Quintett (Op. 4) komponiert.²⁴⁹ Sieghard Brandenburg hat Wegelers Darstellung jedoch zu Recht in Zweifel gezogen: Das Streichtrio op. 3 gehört mit seinen sechs Sätzen eindeutig der Serenadentradition an,²⁵⁰ während die Besetzungswahl beim Streichquintett op. 4 satztechnische und klangliche Gründe gehabt haben dürfte. Für die Übertragung des vollen Bläserklangs bietet der Quintettsatz die besseren Voraussetzungen, indem die verdoppelte Bratschenstimme zu einem verstärkten Mittelregister führt, das im Bläseroktett „op. 103“ mit jeweils zwei Klarinetten und zwei Hörnern ebenfalls stark besetzt ist. Zudem ermöglicht er die Gegenüberstellung verschiedener Instrumentengruppen, wie es in der Harmoniemusik mit ihren dafür prädestinierten unterschiedlichen Klangfarben oft geschieht, und eine

247 Finscher, *Streichquartett*, Abschnitt: „Beethoven und das 19. Jahrhundert“; vgl. etwa Herbert Schneider, *6 Streichquartette F-Dur, G-Dur, D-Dur, c-Moll, A-Dur und B-Dur op. 18*, in: *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, hg. von Albrecht Riethmüller, Carl Dahlhaus und Alexander L. Ringer, Laaber 1994, Bd. 1, S. 134.

248 Finscher, *Klaviertrio*.

249 „Hier [in Lichnowskys Salon] trug 1795 Graf Apponyi Beethoven auf, gegen ein bestimmtes Honorar ein Quartett zu componiren, deren er bisher noch keines geliefert hatte. Der Graf erklärte, er wolle das Quartett nicht, wie sonst gewöhnlich, ein halbes Jahr vor der Herausgabe für sich allein haben, erfordere nicht die Dedication desselben u. s. w.

Auf meine oft wiederholte Erinnerung an diesen Auftrag machte Beethoven sich zweimal an's Werk, allein bei'm ersten Versuch entstand ein großes Violin-Trio (Op. 3.) bei dem zweiten ein Violin-Quintett (Op. 4.)“ Danach zitiert Wegeler einen Artikel im Frankfurter Conversations-Blatt von 1836, der das Streichquartett als „die allerschwierigste und gewissermaßen undankbarste Gattung harmonischer Compositionen“ bezeichnet (Wegeler/Ries, *Biographische Notizen*, S. 29 f.).

250 Sieghard Brandenburg, *Beethovens Streichquartette op. 18*, in: *Beethoven und Böhmen. Beiträge zu Biographie und Wirkungsgeschichte Beethovens*, hg. von dems. und Martella Gutierrez-Denhoff, Bonn 1988, S. 259–263.

stärkere Kontrastierung von Soloinstrumenten mit einem satten Tuttiklang. Aus all diesen Gründen hatte wohl bereits Mozart seine Serenade KV 388 als Streichquintett und nicht als Streichquartett bearbeitet. Damit können höchstens die kurz vor den Streichquartetten entstandenen Streichtrios op. 9 (1797/1798), die diesen hinsichtlich satztechnischer Dichte in nichts nachstehen, als eine Art Vorstudie zu den Quartetten verstanden werden, auch wenn das Attribut der bloßen Studie den bis ins letzte Detail durchgearbeiteten Werken dann doch nicht gerecht wird.²⁵¹ Dennoch ist nicht ausgeschlossen, dass Apponyi im Jahr 1795, also relativ kurz nach Haydns Widmung der Quartette „op. 71“ und „op. 74“ an ihn, auch bei Beethoven eines oder mehrere Quartette bestellt hat und dieser dem Auftrag, warum auch immer, nicht nachgekommen ist. Vielleicht entstand auch Beethovens Spartierung von Haydns Es-Dur-Streichquartett „op. 20,1“ (datiert auf das Jahr 1794) aus diesem Anlass.²⁵²

Eine solche vom Auftraggeber provozierte kompositorische Auseinandersetzung von Beethoven und Haydn, die in Apponyis Fall nicht weiter belegt werden kann, lag dann 1798 vermutlich der Entstehung der Streichquartette op. 18 zugrunde.²⁵³ Der Fürst Franz Joseph Maximilian Lobkowitz bestellte nämlich mindestens annähernd gleichzeitig bei Haydn und Beethoven je ein neues Streichquartetttopus; Haydn konnte aus gesundheitlichen Gründen jedoch nur noch zwei der vorgesehenen sechs Quartette des dafür bestimmten „Op. 77“ (1799) vollenden.²⁵⁴ Die Konkurrenzsituation ließe eine besonders mühevollen Entstehung (auch?) von Beethovens Quartetten vermuten; der Schaffensprozess, soweit er rekonstruierbar ist, stützt diese Schlussfolgerung aber nicht unbedingt. Beethoven schrieb die ersten drei Streichquartette der Serie zwischen Sommer/Herbst 1798 und Anfang Juni 1799 nieder, revidierte sie im selben Monat und gab anschließend Abschriften in Auftrag – neben dem Auftraggeber Lobkowitz erhielt auch Beethovens Freund Carl Amenda eine solche.²⁵⁵ Am 7. Oktober 1799 quittierte der Graf den Erhalt der ersten drei Quartette. Die Schaffensphasen der zweiten Serie sind nicht genau zu bestimmen, es verging aber wieder ein gutes

251 Hierzu überblicksmäßig Friedrich Geiger, *Streichduo, Streichtrios und Streichquintette*, in: *Beethovens Kammermusik*, hg. von dems. (Das Beethoven-Handbuch, 3), Laaber 2014, S. 224–227; zum Gattungszusammenhang siehe Hubert Unverricht, *Geschichte des Streichtrios*, Tutzing 1969, S. 202–210.

252 Ronge, *Lehrzeit*, S. 57.

253 Hierzu überblicksmäßig Richard Kramer, *Beethovens Streichquartette. Überlegungen zum Kompositionsprozess*, in: *Beethovens Kammermusik*, hg. von Friedrich Geiger (Das Beethoven-Handbuch, 3), Laaber 2014, S. 235–256; einen Überblick über die Skizzen von Op. 18 bietet Brandenburg, *Op. 18*; siehe auch ders., *The First Version of Beethoven's G Major String Quartet, op. 18 No. 2*, in: *Music and Letters* 58 (1977), S. 127–152; Kerman, *Early Sketches*; Donald Tobias Greenfield, *Sketch Studies for Three Movements of Beethoven's String Quartets, Opus 18,1 and 2*, Ann Arbor 1983; William Kinderman, *Streichquartette op. 18*, in: *Beethovens Kammermusik*, hg. von Friedrich Geiger (Das Beethoven-Handbuch, 3), Laaber 2014, S. 257–284; dort weitere Literatur.

254 Brandenburg, *Op. 18*, S. 263–266.

255 Dies und Folgendes gemäß ebenda, S. 268–302; vgl. LvBWV 1, S. 99–102.

Jahr, bis Beethoven sie abschloss. Danach revidierte er bis Oktober 1800 die ersten drei Quartette erneut und wies Amenda an, seine Abschrift nicht weiterzugeben, da er „erst jetzt recht *quartetten* zu schreiben“ wisse²⁵⁶ (eine Aussage, die man nicht überbewerten sollte, da Beethoven mit vielen seiner älteren Werke nicht zufrieden war²⁵⁷). Vor der Publikation im Jahr 1801 brachte er dann nochmals, wie üblich, weitere Korrekturen und Änderungen an.

Kompositionsphasen der Streichquartette op. 18

| Werk | Entstehung |
|--------------------------------|--------------------------------|
| D-Dur op. 18,3 | Sommer/Herbst 1798–Januar 1799 |
| F-Dur op. 18,1 | Februar–Mitte April 1799 |
| G-Dur op. 18,2 | Mitte April–Anfang Juni 1799 |
| 1. Revisionsphase (Op. 18,1–3) | Juni 1799 |
| A-Dur op. 18,5 | ab Juni 1799 |
| c-Moll op. 18,4 | 1799? ²⁵⁸ |
| B-Dur op. 18,6 | bis Sommer/Herbst 1800 |
| 2. Revisionsphase (Op. 18,1–3) | bis Oktober 1800 |

Der Kompositionsdauer von ungefähr einem Jahr für drei umfangreiche Werke – selbstverständlich begleitet von weiteren Kompositionen wie dem Septett op. 20 (1799) und der Tätigkeit als Pianist und Klavierlehrer – ist damit nicht länger als diejenige anderer Werke der frühen Wiener Zeit und erstreckte sich über eine ähnliche Zeitspanne wie bei den Klaviertrios op. 1 (1794/95). Einzig die Arbeitstechnik änderte Beethoven in dieser Zeit signifikant, indem er von nun an Skizzenbücher anstelle loser Blätter zu verwenden begann²⁵⁹ – vermutlich eine späte Folge der Reflexion und Systematisierung des Kompositionsprozesses, die bereits im Unterrichtsjahr bei Haydn angestoßen worden waren.²⁶⁰

Auch die Quantität und Qualität der Revisionen des Jahres 1800 unterscheidet sich nicht grundlegend von jener der ersten Wiener Werke und ist vergleichbar mit den nachträglichen Eingriffen in die ersten beiden Klavierkonzerte. Sie standen offenbar

256 BGA 67.

257 Zeitnah bot er beispielsweise dem Verleger Franz Anton Hoffmeister das Klavierkonzert op. 19 mit den Worten an: „3tens ein Konzert fürs Klawier, welches ich zwar für kein's von meinen Besten ausgabe“ (BGA 49, 15. Dezember 1800).

258 Zur früheren, wahrscheinlich falschen Einordnung in die Bonner Zeit bei Riemann u. a. siehe Brandenburg, *Op. 18*, S. 277–283.

259 Kerman, *Early Sketches*, S. 521–523.

260 Zur Veränderung von Beethovens Skizzierungspraxis in den ersten Wiener Jahren siehe Ronge, *Fruchtbarer Boden*.

im Zeichen von Konzentration und Schärfung.²⁶¹ Im ersten Satz des Quartetts op. 18,1 gestaltete Beethoven die Exposition ökonomischer und verknappte sie.²⁶² Weiter überarbeitete er (wie im Klavierkonzert op. 19) besonders die Durchführung und verlieh ihr eine größere Zielgerichtetheit, indem er sie verdichtete und dynamische Retuschen vornahm. So sollte der letzte Takt der Rückleitung in der Amenda-Version noch *fortissimo* gespielt werden und der Reprisesbeginn bloß *forte*; in der Schlussversion verhält sich dies umgekehrt. Zudem wird der Reprisen Eintritt nun mit einem *Crescendo* vorbereitet und wird damit zum Zielpunkt des Satzprozesses.²⁶³

Die Anpassungen im zweiten Satz betrafen vorwiegend die Dynamik, deren Höhepunkte Beethoven auf einige wenige Stellen beschränkte,²⁶⁴ wie er es auch bei der Revision der Bonner Lieder oder im langsamen Satz der Klaviersonate op. 2 getan hatte. Auch die Änderungen im Scherzo galten der Verknapfung, Konzentration und Entsymmetrisierung und damit der Dramatisierung und Inszenierung der Form.²⁶⁵ Die Retuschen im Quartett op. 18,2 müssen mindestens gleich umfangreich gewesen sein. Da die erste Fassung verloren ist, können sie jedoch nur aufgrund der zugehörigen Skizzen ansatzweise erschlossen werden.²⁶⁶ Vermutlich erneuerte Beethoven den zweiten Satz dabei fast komplett, wie er es auch bei der Revision des Klavierkonzerts op. 19 erwogen hatte.²⁶⁷

Während der Komposition der Werke fertigte Beethoven Exzerpte von zwei Streichquartetten Mozarts an: eine Spartierung des kompletten Streichquartetts KV 387 und eine des dritten Satzes des Streichquartetts KV 464. Es handelte sich dabei um zwei der „Haydn-Quartette“, in denen sich bereits Mozart an Haydns Quartettstil abgearbeitet hatte, was Beethoven sicher bekannt war. Es war für ihn nicht ungewöhnlich, dass er bei der Komposition neuer Werke Musterbeispiele anderer Komponisten studierte, wie diverse überlieferte Exzerpte fremder Werke zeigen.²⁶⁸

Auf dieser philologischen Grundlage wird oft behauptet, Beethovens A-Dur-Quartett op. 18,5 sei dem Modell von KV 464 nachempfunden.²⁶⁹ Tatsächlich stimmen die

261 Zum Überarbeitungsprozess überblicksmäßig Kinderman, *Op. 18*; vgl. ders., *Transformational Processes in Beethoven's Op. 18 Quartets*, in: *The String Quartets of Beethoven*, hg. von dems., Urbana 2006, S. 12–30; vgl. Janet M. Levy, *Beethovens Compositional Choices. The Two Versions of Opus 18, No. 1, First Movement*, Philadelphia 1982; Carl Waack, *Beethovens F-Dur-Streichquartett op. 18 No. 1 in seiner ursprünglichen Fassung*, in: *Die Musik* 3 (1903/04), S. 418–420; David H. Smyth, *Beethoven's Revision of the Scherzo of the Quartet, Op. 18, No. 1*, in: *Beethoven Forum* 1 (1992), S. 147–163; Hanna Weill, *The Two Versions of the „Adagio“ of Beethoven's String Quartet, Op. 18, No. 1. Revisions in Dynamics, Harmony, and Rhythm*, in: *The Beethoven Journal* 10 (1995), S. 60–65.

262 Waack, *Op. 18,1*; Kinderman, *Op. 18*.

263 Dazu Kinderman, *Op. 18*.

264 Weill, *Op. 18,1*.

265 Smyth, *Op. 18,1*.

266 Dazu Brandenburg, *First Version*.

267 Eine Rekonstruktion und Diskussion des Satzes bietet Barry Cooper, *The Lost Slow Movement from Beethoven's Quartet Op. 18 No. 2*, in: *Eighteenth-Century Music* 9 (2012), S. 237–251.

268 Siehe dazu das Verzeichnis in LvBWW 2, S. 639–650; vgl. Ronge, *Lehrzeit*, S. 57.

269 Dazu besonders Jeremy Yudkin, *Beethoven's Mozart Quartet*, in: *JAMS* 45 (1992), S. 30–74.

Satzcharaktere (Menuett an zweiter Stelle, dritter Satz als Variationensatz) und die Satzbezeichnungen der beiden Werke im Wesentlichen überein, ebenso ihre Tonarten und Taktarten (mit der Ausnahme des Kopfsatzes). Dieser Sachverhalt erinnert an die Bonner Klavierquartette WoO 36, die ihr kompositorisches „Skelett“ ebenfalls Werken Mozarts verdanken (siehe oben). Die Entsprechungen in Mozarts und Beethovens Streichquartetten sind im Vergleich zu den Bonner Werken aber noch unspezifischer: Die zusammenfallenden Tonartdispositionen und Taktarten sind Allgemeinplätze, und ausgerechnet die unüblichste Taktart, der Sechachteltakt in Beethovens erstem Satz, weicht von Mozarts Dreivierteltakt ab. All dies könnte, wüsste man nicht von Beethovens Studium genau dieses Quartetts, also ebensogut Zufall sein. Dies führt vor Augen, dass der Erkenntniswert eines Vergleichs auf allein dieser Basis nicht über den Befund der Übereinstimmung hinausgeht und kaum zum Werkverständnis beizutragen imstande ist.²⁷⁰ Interessanter ist also, ob Beethoven im „Innern“ des Werks in irgendeiner Form auf Mozarts Quartett Bezug genommen hat.²⁷¹ Die Antwort ist ernüchternd und bezeichnend gleichzeitig: An der „Oberfläche“ des Werks, also hinsichtlich der Satzcharaktere und der motivisch-thematischen Gestaltung, sind weniger Bezüge als Gegensätze zu erkennen, und gemeinsame Kompositionsprinzipien der Werke wie harmonische Prozesse oder kontrapunktische Techniken sind kaum plausibel von allgemeinen Bestandteilen des Wiener Quartettidioms abzugrenzen. Dies überrascht nicht, denn Beethoven hatte offenbar bereits in Bonn großen Wert darauf gelegt, dass allfällige Inspirationsquellen in der endgültigen Werkgestalt nicht mehr zu erkennen waren, wie eine Bemerkung zu einer Notierung im „Kafka“-Skizzenbuch von 1790 zeigt: „Diese ganze Stelle ist gestohlen aus der Mozartschen Sinfonie in *c* wo das Andante in 6 8tel aus den [...]“; darunter folgt eine weitere, lediglich in der Oktavlage der Oberstimme differierende Skizze mit dem Vermerk „Beethoven ipse“.²⁷² Der einzige „gestohlene“ Bestandteil stellte dabei jedoch (neben Metrum und Tongeschlecht) die nur annähernd mit Mozart identische, in Sechzehntelnoten aufsteigende Basslinie dar (vgl. „Linzer“ Sinfonie KV 425, T. 45 ff.²⁷³), und es war offenbar nicht einmal diese, die Beethoven in erster Linie störte, da er sie in die zweite Skizze übernahm.²⁷⁴

Das Originalitätsgebot verhinderte also eine direkte Bezugnahme auf ein bestimmtes fremdes Werk, unbestritten fußen Beethovens, Mozarts und Haydns Quartette aber auf gemeinsamen Kompositionsprinzipien und beleuchten einander gegensei-

270 Vgl. dazu auch Danuser, *Klassiker*, S. 200 f.

271 Dazu Joseph Kerman, *The Beethoven Quartets*, New York 1967, S. 54–64; Yudkin, *Beethoven's Mozart Quartet*; Schneider, *Op. 18*; Stephen C. Rumph, *What Beethoven Learned from K 464*, in: *Eighteenth-Century Music* 11 (2014), S. 55–77.

272 Kerman, *Kafka Sketchbook*, Bd. 1, fol. 88r und Bd. 2, S. 228.

273 Ebenda, Bd. 2, S. 293.

274 Vgl. Lockwood, *Mozart Legacy*, S. 39 f.

tig.²⁷⁵ Die Liste solcher intertextuellen, nicht zwangsläufig auch intendierten Bezüge zwischen Beethovens Op. 18 und Mozarts und insbesondere auch Haydns Quartettstil ist unerschöpflich:²⁷⁶ die motivisch-thematische Konzentration und das ostentative Insistieren auf einem einzigen Motiv in Op. 18,1,²⁷⁷ die allgemeine Tendenz zur motivisch-thematischen Konzentration in den beiden ersten Quartetten, die prozesshafte Vermittlung zwischen thematischen Gegensätzen²⁷⁸ und die bewusste Gestaltung formaler Kulminationspunkte,²⁷⁹ untergründige motivische und/oder harmonische Keimzellen, auch satzübergreifend und also mit zyklischer Funktion,²⁸⁰ das Infragestellen der Satztypen und ihrer Reihenfolge im Werkzyklus.²⁸¹ Zu diesen oft genannten Eigenschaften kommt das reflektierende Spiel mit Formgrenzen besonders in den Kopfsätzen: oft beim Einsatz des Seitensatzes wie in den Klaviertrios op. 1, vor allem aber durch die betont unterschiedlichen Varianten des Reprisesbeginns, die zur Disposition dieses „Zyklus von sechs fast überpointiert ausgeprägten Individualitäten“²⁸² im Sinne des klassischen Stils beitragen. Nur die Repriseneinsätze in den Kopfsätzen der Quartette Nr. 1 und Nr. 4 sind dabei eindeutig als Kulminationspunkte angelegt und werden über eine Dominantfläche mit Schluss-*Crescendo* erreicht. In Op. 18,5 liegt der Schwerpunkt stattdessen unmittelbar davor auf der kadenzartigen Figuration der Solovioline (mit der für die Solokadenz typischen Progression vom dominantischen Quartsextakkord in die Dominante, T. 134 f.), während der Reprisesbeginn selbst nicht inszeniert wird. In Nr. 2 wird die Reprise durch eine „zu frühe“ Wendung in die Tonika (als Sextakkord) und einen Themeneinsatz im Violoncello wie versehentlich vorweggenommen und verunklart (T. 145); die eigentliche Reprise folgt erst vier Takte später mit dem Themeneinsatz der ersten Violine, aber wiederum „nur“ auf dem Sextakkord der Tonika statt der Grundstellung (diese Verschleierung kontrastiert mit dem klar konturierten, mit *Crescendo* herbeigeführten Beginn der Scheinreprise in der Durchführung ab T. 101). Besonders kunstvoll ist die Rückleitung zur Reprise im D-Dur-Quartett op. 18,3 gestaltet, dessen vorbereitender *Fortissimo*-Akkord in Cis-Dur (T. 154 f.) eigentlich nach fis-Moll führen müsste; der Basston cis bleibt aber liegen

275 Vgl. David Wyn Jones, *Beethoven and the Viennese Legacy*, in: *The Cambridge Companion to the String Quartet*, hg. von Robin Stowell, Cambridge 2003, S. 210–214.

276 So bereits Feder, *Stilelemente* sowie Schwarz, *Streichquartette*.

277 Marianne Danckwardt, *Zu den Streichquartetten op. 18 von Ludwig van Beethoven*, in: *Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch* 6 (1997), S. 156–161.

278 Ebenda; vgl. Friedhelm Krummacher, *Das Streichquartett*, Teilband 1: *Von Haydn bis Schubert* (Handbuch der musikalischen Gattungen, 6,1), Laaber 2001, S. 165.

279 Danckwardt, *Op. 18*.

280 LaRue, *Multistage Variance*; Poundie L. Burstein, *Surprising Returns. The VII# in Beethoven's op. 18 no. 3, and its Antecedents in Haydn*, in: *Music Analysis* 17 (1998), S. 296–312; Rumph, *K 464*; Kinderman, *Op. 18*, S. 272.

281 Kerman, *Beethoven Quartets*, S. 54–86; Gerd Indorf, *Beethovens Streichquartette. Kulturgeschichtliche Aspekte und Werkinterpretationen*, Freiburg 2004, S. 236 f.

282 Finscher, *Streichquartett*, Abschnitt: „Beethoven und das 19. Jahrhundert“.

und wird durch die Vorwegnahme des Septsprungs a–g' des Hauptthemas in der zweiten Violine zur Terz des A-Dur-Dominantseptakkords umgedeutet (T. 158 f.), alles im *Diminuendo*.²⁸³ Im weiträumigen, betont diatonischen Kopfsatz des B-Dur-Quartetts op. 18,6 erfolgt die Reprise *pianissimo* nach einer paarweisen, terzenseligen Rückleitung über eine leere Quinte (T. 171 ff.), die im langsamen Teil des Finalsatzes (*La Malinconia*) als Hornquinten wieder aufscheinen (Punktierungsfigur in T. 2 und T. 6) – handelt es sich dabei vielleicht um einen Reflex auf den Variationensatz aus Haydns „Kaiserquartett“ „op. 76,3“ mit seiner anfangs ungetrübten Diatonik und der kontinuierlich stärker werdenden Chromatisierung? Gut hörbare, unbegleitete Hornquinten erklingen auch dort gleich am Beginn (T. 1).²⁸⁴

Zu einer eigenständigen Lösung gelangte Beethoven auch hinsichtlich der formalen Disposition im einzigen Moll-Werk der Gruppe, dem c-Moll-Quartett op. 18,4. Während etwa die Klaviersonate in f-Moll op. 2,1 und die *Pathétique* op. 13 noch in Moll endeten, stellt das Quartett nun eines der Werke dar, die von Moll nach Dur führen. Dies geschieht nicht im Sinne eines „Durchbruchs“ wie in der Fünften Sinfonie, aber dennoch auf eine stark prozesshafte Art und Weise, indem C-Dur schrittweise etabliert wird. In der Exposition des Kopfsatzes steht das Seitenthema, wie üblich, in der parallelen Dur-Tonart Es-Dur. In der weitgehend thematischen Durchführung²⁸⁵ erklingen dann sowohl Haupt- wie auch Seitenthema komplett, letzteres zunächst in F-Dur (T. 112), dann in f-Moll (T. 120). Die Reprise des Seitenthemas erfolgt dann in hellem, aber leisem C-Dur (T. 165). Dennoch kehrt der Satz danach nach c-Moll zurück (T. 198–208) und endet in dieser Tonart. Erst das Finale des Quartetts wendet sich nach C-Dur: Bereits das zweite Couplet steht in dieser Tonart (ab T. 73), genauso wie auch das dritte. Dieses entspricht thematisch der Reprise des ersten Couplets (des Seitensatzes auf Sonatensatz-Ebene) und wird mit einem crescendierenden Dominantteppich, mit weiten *Arpeggi* der ersten Violine und einer Abspaltung des Auftakts des Hauptthemas mit wiederholten *Sforzati* in den übrigen Stimmen regelrecht inszeniert (ab T. 110). Das Seitenthema selbst erklingt dann jedoch *piano*, und auch hier wird der Satz nach c-Moll zurück geführt (ab T. 141), und das Hauptthema setzt vehement als *Prestissimo* in c-Moll ein (T. 163). Erst kurz vor Schluss, nach der allerletzten, diminuierenden Kadenz, klingt dann doch noch C-Dur, aber nicht strahlend, sondern wiederum leise. Zudem wird der sechste Skalenton as nicht zu a aufgelöst (Mollsubdominante, T. 205, T. 207), so dass die Dur-Wendung eingetrübt bleibt. Erst in den Vorschlägen zum *fortissimo* zu spielenden *unisono*-Schluss wird diese Moll-Trübung aufgehoben.

283 Dazu und zu möglichen Modellen bei Haydn und Mozart: Burstein, *Surprising Returns*; vgl. auch Webster, *Farewell Symphony*, S. 138–144.

284 Vgl. hierzu auch Hans-Joachim Hinrichsens Idee einer allfälligen Bezugnahme der Hornquinten in Beethovens Klaviersonate op. 81a (*Lebewohl, Abwesenheit und Wiedersehen*) auf Haydns *Worte des Erlösers am Kreuze* (Hinrichsen, *Beethoven*, S. 184–186).

285 Vgl. hierzu das Phänomen der „developmental rotation“ bei Hepokoski/Darcy, *Sonata Theory*, S. 205–220, besonders S. 207.

Ähnlich verfuhr Beethoven in anderen c-Moll-Werken: im Klaviertrio op. 1,3, in der Klaviersonate op. 10,1 und im Streichtrio op. 9,3. In den Werken mit Beteiligung von Streichinstrumenten wird dabei neben dem as auch die None d zu des tiefalteriert (im Klaviertrio ab T. 384, im Streichtrio ab T. 209).²⁸⁶

Auch in vielen von Haydns Werken nach 1780 sind Übergänge von Moll nach Dur zu beobachten,²⁸⁷ so im g-Moll-Quartett „op. 74,3“ (Kopfsatz und Finale beginnen in Moll und enden in Dur),²⁸⁸ im d-Moll-Quartett „op. 76,2“ (Finalsatz beginnt in Moll und endet in Dur), in den in Moll stehenden Finali des G-Dur-Quartetts „op. 76,1“ und des C-Dur-Quartetts „op. 76,3“ („Kaiserquartett“) oder im in Moll stehenden Kopfsatz der Sinfonie Nr. 95. Allerdings ereignen sich solche Moll-Dur-Wendungen bei Haydn in der Regel im (meist leisen) Übergang zum Seitensatz, wo sie sich fast wie von selbst bewerkstelligen lassen, indem das Seitenthema unverändert aus dem Hauptsatz übernommen und lediglich um eine kleine Terz auf die Tonikastufe versetzt wird.²⁸⁹ Bei Beethoven erfolgt nach der Reprise des Seitenthemas in Dur dagegen stets eine deutliche Rückkehr nach Moll, das entweder beibehalten wird (wie im ersten Satz des Quartetts oder in den Rahmensätzen der *Pathétique*) oder im weiteren Verlauf doch noch, meist in leiser Dynamik, nach Dur aufgelöst wird (Finali des Streichquartetts op. 18,4 und des Streichtrios op. 9).²⁹⁰ Die Technik der aus dem Satzprozess hergeleiteten Integration der Mollsubdominante, oft in Kombination mit einem „Morendo-Schluss“,²⁹¹ hatte Beethoven beispielsweise an langsamen (Dur-)Sätzen von Haydns Sinfonien ab 1785,²⁹² dem Finale des B-Dur-Quartetts „op. 71,1“ oder dem Kopfsatz und dem langsamen Satzes des Es-Dur-Quartetts „op. 71,3“ studieren können. Im Moll-Dur-Kontext ist besonders das (in Moll stehende) Finale des G-Dur-Quartetts „op. 76,1“ zu nennen, wo die abrupte, mit einem *Sforzato* markierte Moll-Subdominante den Satz zurück nach g-Moll (und in eine Ausweichung nach B-Dur) zwingt, bevor er doch in Dur endet (T. 160–T. 171, vorbereitet in der Exposition, in T. 54–T. 69), ebenso wie das

286 Vgl. Stefan Keym, *Von der langsamen Einleitung zur Schlussapotheose. Die zwei Typen der Moll-Dur-Dramaturgie in Pariser Opernouvertüren des späten 18. Jahrhunderts und ihre Relevanz für Beethoven*, in: *Dur vs. Moll. Zum semantischen Potential eines musikalischen Elementarkontrasts. Kontinuität und Brüche in der neuzeitlichen Musik und Musiktheorie*, hg. von Stefan Keym und Hans-Joachim Hinrichsen, Wien 2020, S. 157.

287 Webster, *Farewell Symphony*, S. 221–224.

288 Dazu ebenda, S. 314–320.

289 Dazu Markus Neuwirth, *Durch Nacht zum Licht (und zurück in die Nacht). Formstrategien, dramaturgische Funktionen und semantische Implikationen der Durauhellung in Reprisen „klassischer“ Moll-Sonatenformen*, in: *Dur vs. Moll. Zum semantischen Potential eines musikalischen Elementarkontrasts. Kontinuität und Brüche in der neuzeitlichen Musik und Musiktheorie*, hg. von Stefan Keym und Hans-Joachim Hinrichsen, Wien 2020, S. 189–217.

290 Ebenda; vgl. auch Joseph Kerman, *Beethoven's Minority*, in: ders.: *Write All These Down. Essays on Music*, Berkeley u. a. 1994, S. 217–237.

291 Begriff nach Jürgen Neubacher, *Schlussgestaltung*, S. 239–246; vgl. dazu auch Keym, *Typen der Moll-Dur-Dramaturgie*, S. 157 f.

292 Landon, *Chronicle and Works*, Bd. 2, S. 607.

in c-Moll beginnende Finale des C-Dur-Quartetts „op. 76,3“ (Mollsubdominante in T. 183–T. 185, vorbereitet in der Exposition, T. 69 f.).²⁹³

Wie Beethoven von diesen Formlösungen zur Idee des Moll-Dur-Durchbruchs gelangte, ist weder genau zu bestimmen noch auf einen Einflussfaktor zu reduzieren. Zur Diskussion stehen – in musikalisch-dramaturgischer Hinsicht – das analoge Gestaltungsprinzip in der französischen Opernouvertüre²⁹⁴ oder Haydns spektakuläre Erschaffung des Lichts am Beginn der *Schöpfung*,²⁹⁵ ferner – in ästhetisch-ideengeschichtlicher Hinsicht – die bereits in den Bonner Kaiserkantaten komponierte Aufklärungsmetapher „vom Dunkel ans Licht“ (dort allerdings nicht als klassischer Dur-Moll-Durchbruch) oder die idealistische Idee einer geistigen Bewältigung des Schicksals durch das freie Individuum (→ Kap. 4). Klar scheint jedoch, dass dieser Prozess ohne die in Haydns Unterricht erlernten Formstrategien und das dort erworbene Bewusstsein für musikalisch-dramaturgische Abläufe gar nicht erst möglich gewesen wäre.

Beethoven hatte sich seit seiner Ankunft in Wien also produktiv mit Haydns Kompositionen auseinandergesetzt, aber bereits in den ersten Jahren auch Alleinstellungsmerkmale entwickelt, wie die verschiedenen Umarbeitungen und Neukompositionen vor 1800 zeigen. Er beschäftigte sich intensiv mit dem Austarieren von Form und Dramaturgie und entdeckte die strukturelle Wichtigkeit der musikalischen Vermittlung von Satzprozessen, wie die Bemühungen um geschärfte Überleitungen und das zyklische Abstützen großer Formen beispielsweise durch entfernten Kontrasttonarten zeigen. Diese Errungenschaften verband er mit schon früher realisierten Kompositionsideen wie der formalen Expansion, einer thematischen Vielfalt besonders innerhalb des Seitensatzes oder einer im Vergleich mit Haydn extravertierteren Inszenierung der Formstationen mittels dynamischer Effekte. Auch die Tendenz zur Moll-Reprise des Seitenthemas in Moll-Werken (Klaversonaten) nahm er auf, setzte sich gerade in der Streicherkammermusik aber auch mit Dur-Schlüssen auseinander, wie sie bei Haydn ab 1780 die Regel waren, und entwickelte dafür ein eigenständiges Formkonzept. In den Streichquartetten op. 18 ging Beethoven diesen Weg der produktiven Auseinandersetzung mit Haydn und Mozart weiter und schrieb ihr Streichquartettidiom virtuos fort, ohne dass dabei eine größere Einflussangst als in anderen Gattungen erkennbar wird.

Folgt man der traditionellen Beethoven-Historiographie, betrat der Komponist dann, nach längerer Pause, mit Op. 59 seinen „neuen Weg“ auch in der Gattung des

293 Vgl. außerdem das Wechselnoten-Motiv *a–b–a–b* im Finale des d-Moll-Quartetts „op. 76,2“ („Quintenquartett“), Vl. 1, T. 218 und T. 220 (vorbereitet in T. 58 und T. 60 der Exposition).

294 Dazu Keym, *Typen der Moll-Dur-Dramaturgie* sowie ders., *Wien – Paris – Wien. Beethovens Moll-Dur-Dramaturgie im Licht einer „histoire croisée“*, in: *Beethoven. Studien und Interpretationen*, hg. von Mieczyslaw Tomaszewski, Bd. 4: Krakau 2009, S. 407–419.

295 Hinrichsen, *Beethoven*, S. 132.

Streichquartetts.²⁹⁶ Vor dem Hintergrund der Erkenntnisse des vorliegenden Kapitels ist diese teleologische Sichtweise allerdings in Frage zu stellen, denn es ist unzureichend und einseitig, die Streichquartette op. 18 nur im Hinblick auf ihr Anknüpfen an die Tradition und ihre motivisch-thematische Ökonomie zu betrachten. Im ersten Quartett op. 18,1 wird derart ostentativ motivisch-thematisch gearbeitet, dass der Bezug zu Haydn wenn, dann ironisch gebrochen erscheint. Bereits im zweiten Quartett zeigt sich dann eine betont gegensätzliche, entspannte Konzeption, was Beethoven vorbereitend in einer Skizze festhielt: „dans une style bien légère excepté le dernier [mouvement]“.²⁹⁷ Bereits Nr. 3 weist dann eine größere thematische Vielfalt auf, während ab dem vierten Quartett die Formen mit unterschiedlichen Mitteln geweitet werden: in Nr. 4 mit einer weitgehend thematischen, ausladenden Durchführung, in Nr. 5 mit einem zweistufigen Seitenthema in Moll und Dur und der vorgeschriebenen Wiederholung des zweiten Teils (Durchführung mit Reprise), in Nr. 6 durch weiträumige, diatonisch-entspannte Themen.²⁹⁸ Demnach können die expansiven Formen auch des F-Dur-Quartetts op. 59,1 als logische Fortsetzung der Expansionsstrategien der ersten Wiener Jahre verstanden werden. Umgekehrt hat James Webster überzeugend auf „traditionelle Elemente“ in den Quartetten op. 59 hingewiesen und im Allgemeinen darauf aufmerksam gemacht, dass das Reflektieren der Tradition ein integraler Bestandteil im Schaffen auch des „mittleren“ Beethoven darstellt.²⁹⁹ Dies betrifft in besonderem Maß die von Webster als „unpräzise“ charakterisierten Werke wie das Quartett op. 59,3, das meist im Schatten der beiden anderen Quartette des Opus steht.³⁰⁰ Ähnliches gilt auch für die Klaviersonaten op. 31, wo einerseits die strukturelle Mehrdeutigkeit der berühmten zweiten Sonate („Sturm“) eine interessante Parallele zum Kopfsatz von Haydns Quartett „op. 74,3“ bildet und andererseits die weniger bekannte Sonate op. 31,3 mit dem ungewöhnlichen Binnensatzpaar *Scherzo – Menuetto* die kompositorische Tradition des Mittelsatzes reflektiert³⁰¹. Haydns Werke waren wesentlich unkonventioneller und Beethovens wesentlich traditionsverbundener, als die bis heute wirksamen historiographischen Klischees des 19. Jahrhunderts nahelegen.

Mit drei völlig unterschiedlich konzipierten Werken erschloss sich Beethoven zwischen 1800 und 1803 auch die Sinfonik. Die Erste Sinfonie gelangte am 2. April 1800 als krönender Abschluss der ersten eigenen Akademie zur Uraufführung, umgeben von

296 Dahlhaus, *Beethoven*, S. 207–222; vgl. etwa Walter Salmen, 3 *Streichquartette F-Dur, e-Moll und C-Dur „Rasumowsky-Quartette“ op. 59*, in: *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, hg. von Albrecht Riethmüller, Carl Dahlhaus und Alexander L. Ringer, Laaber 1994, Bd. 1, S. 430–438; eine Kritik dieser Sichtweise bietet Webster, *Traditional Elements*.

297 Zit. nach Brandenburg, *First Version*, S. 145.

298 Vgl. Krummacher, *Streichquartett*, S. 163–178; Barbara Barry, *In Beethoven's Clock Shop. Discontinuity in the Opus 18 Quartets*, in: *MQ 88* (2005), S. 320–337.

299 Webster, *Traditional Elements*; vgl. auch ders., *Farewell Symphony*.

300 Ebenda.

301 Siehe dazu Hinrichsen, *Klaviersonaten*, S. 221–228.

eigenen Kompositionen (einem der beiden Klavierkonzerte und dem erfolgreichen Septett op. 20) und Werken von Haydn und Mozart: einer Arie und einem Duett aus Haydns *Schöpfung* und einer Mozart-Sinfonie. Bereits der Beginn der Ersten ist spektakulär: Die langsame Einleitung zum Kopfsatz beginnt mit einem Dominantseptakkord zur Subdominante, einer Dissonanz also, gleichermaßen innovativ wie traditionsverbunden: Haydn hatte den „off-tonic“-Beginn zwar nicht in der Sinfonie, aber in mehreren Streichquartetten vorgeführt, u. a. bereits in dreien der Quartette „op. 33“. Der dissonante Dominantseptakkord ist am Beginn von „Op. 33,4“ und „Op. 74,1“ zu finden und führt direkt in die Tonika, bei Beethoven dagegen in die Subdominante F-Dur, was bei Haydn keine Entsprechung findet. Traditionell erscheint auch die zyklische Vermittlung dieser Idee: auch der zweite Satz steht in der Tonart F-Dur, und der Ton f ist der letzte Ton der einleitenden Tonleiter in der ersten Violine, die im vierten Satz (als Septimton der Dominante G-Dur) zurück in die Tonika führt. Verglichen mit diesem subtilen Witz ist die Zweite Sinfonie ein ausgesprochen düsteres Werk, auch wenn in der Konzertführerliteratur oft das Gegenteil behauptet wird.³⁰² Die zeitgenössischen Rezensionen bestätigen diese Sichtweise: Da ist von „Tiefe, Kraft, und Kunstgelehrsamkeit“, „Erschütterung“, „höchstseltsam gruppierten Ideen“ die Rede, kurz: das Werk sei „bizarr, wild und grell“.³⁰³ Seine kompositorische Idee basiert auf wiederkehrenden Moll-Abstürzen in terzverwandte Tonarten, die sich von der langsamen Einleitung bis ins Finale (selbst im zunächst idyllisch scheinenden *Larghetto*) verfolgen lassen, manchmal unter fast gewaltsam anmutenden Umbiegungen der Kadenz.³⁰⁴ Wie in den Kammermusikwerken zeigt sich auch hier die Auseinandersetzung mit „Dur und Moll“ in konzentrierter Art und Weise. Die *Eroica* geht diesen Weg der Expansion und thematischen Vielfalt weiter, der mit verschiedenen Maßnahmen zur großstrukturellen Vermittlung verbunden ist – so dem „Störton“ cis im fünften Thementakt, der (u. a. enharmonisch verwechselt als des) weitreichende Konsequenzen für den Verlauf des Satzes birgt.³⁰⁵ Dass die kompositorische Distanz zwischen den

302 Armin Raab, *Wider das Klischee von Beschaulichkeit und Ausgeglichenheit – Ist die II. Symphonie ein „heiteres“ Werk?*, in: *Die 9 Symphonien Beethovens. Entstehung, Deutung, Wirkung*, hg. von Renate Ulm, Kassel 1994, S. 79–88.

303 Kunz, *Konzertberichte und Rezensionen*, S. 35–38. Carl Spazier nannte das Werk bei der Leipziger Erstaufführung eine „musikalische Merkwürdigkeit“: „Sie glich einem Ungeheuer, das sich beinahe eine volle Stunde in Verrenkungen abquält und mit dem Schweif um sich schlägt, man weiß nicht warum? Der Charivari fiel so auf die Nerven, daß man nicht umhin konnte zu fragen: was will die Bestie – Was wird endlich noch aus der Musik werden?“ ([Carl Spazier], *Einige Striche zum Leipziger Meßgemälde*, in: *Zeitung für die Elegante Welt* 4 (1804), Nr. 58 vom 15. Mai 1804, Sp. 461). Adolf Bernhard Marx zitiert diese Kritik folgendermaßen: „ein krasses Ungeheuer, ein angestocheener, unbändig sich windender Lindwurm, der nicht sterben will und selbst verblutend (im Finale) mit aufgerecktem Schweife vergeblich wütend um sich schlägt“ (Marx, *Beethoven*, Bd. 1, S. 241 f.).

304 Poundie L. Burstein, *Human Supervision, Control, and Lack of Control in Beethoven's Op. 36*, in: *Journal of New Music Resarch* 31 (2002), S. 191–199; Hepokoski/Darcy, *Sonata Theory*, S. 25 f., S. 141, S. 201–203, S. 211 und S. 301.

305 Dazu etwa Dahlhaus, *Beethoven*, S. 214–217.

Werken um 1800 und denjenigen des (vermeintlich?) „neuen“ Wegs³⁰⁶ nicht derart groß ist, wie sie (unter dem Einfluss historiographischer Vorurteile) bisweilen dargestellt wird, wurde im angelsächsischen Raum schon seit den 1970er Jahren geltend gemacht.³⁰⁷ Der Unterschied scheint demnach vordringlich mit dem Gehalt der Musik, ihrer „moral earnestness“ (Charles Rosen) zusammenzuhängen³⁰⁸ und mindestens teilweise außerhalb der kompositorischen Faktur zu liegen. Inwiefern das zutrifft, wird im Folgenden zu diskutieren sein.

306 Vgl. etwa ebenda sowie Peter Schleuning, *Beethoven in alter Deutung. Der „neue Weg“ mit der „Sinfonia eroica“*, in: AfMw 44 (1987), S. 165–194.

307 So hat Charles Rosen, der gegen die Auffassung Beethovens als vorromantischer Komponist ansah, die Ansicht vertreten, dass auch der „mittlere“ Beethoven das Idiom des „Classical Style“ weiterpflegte (Rosen, *Classical Style*, S. 379–447); vgl. ders., *Sonata Forms*, S. 353–357; Webster, *Farewell Symphony*, besonders S. 366–373; zur Periodisierung ders., *The Concept of Beethoven's „Early“ Period in the Context of Periodizations in General*, in: *Beethoven Forum* 3 (1994), S. 1–27, dort weitere Literatur.

308 Rosen, *Classical Style*, S. 385.

4 Ideenkunst

Haydn: „How is it going?“

Lobkowitz: „Splendidly, splendidly.“

Dietrichstein: „It is a work of quality, Herr Haydn, sad to say, not the highest. Unlike your own work, Sir, it does not strive for perfection of form. It’s all roaring and grunting.“

Haydn: „The only thing I remember striving for is a balance between the emotions and the intellect. The key, as ever, is restraint.“

Beethoven: „I’m not very good at restraint.“

[...]

Haydn: „This is the finale?“

Beethoven: „Yes.“

Haydn: „Have we a subject?“

Beethoven: „Heroism.“

Haydn: „Excellent.“

[...]

Dietrichstein: „What do you say, Herr Haydn?“

Haydn: „Very long. Very tiring.“

Maria Karoline von Lobkowitz: „Unusual though, wasn’t it?“

Haydn: „Unusual? He’s done something no other composer has attempted. He’s placed himself at the centre of his work. He gives us a glimpse into his soul. I expect that’s why it’s noisy. But it is quite, quite new. The artist as hero. Quite new. Everything is different from today.“

Simon Cellan Jones: Eroica. The Day that Changed Music Forever (BBC 2003), Drehbuch: Nick Dear.

Beethovens Dritte Sinfonie *Eroica* wird in der traditionellen Musikhistoriographie meist unter den Vorzeichen des „neuen Wegs“, den Beethoven nach der biographischen Krise um 1802 einzuschlagen gewillt war, besprochen.¹ Der Begriff stammt aus

1 So etwa bei Schleuning, *Eroica*, S. 165–194; vgl. auch Dahlhaus, *Beethoven*, S. 207–222.

einem von Carl Czerny überlieferten Gespräch mit Wenzel Krumpholz von 1803 und bezieht sich auf eine angebliche Aussage Beethovens im Zusammenhang mit den Klaviersonaten op. 31: „Ich bin mit meinen bisherigen Arbeiten nicht zufrieden. Von nun an will ich einen neuen Weg betreten.“² Gegenüber Breitkopf & Härtel hatte Beethoven bereits im Oktober 1802 die Klaviervariationen op. 34 und op. 35 beworben als „auf eine wirklich ganz neue Manier bearbeitet“³ (und dabei zufällig eine ähnliche Formulierung verwendet wie Haydn Jahre zuvor bei der Ankündigung seiner Streichquartette „op. 33“⁴).

Beethovens ersten Biographen waren die beiden Zeitdokumente vermutlich noch unbekannt. Entsprechend ließen sie bei ihrer historiographisch-ästhetischen Einordnung von Beethovens Werken die zweite Schaffensphase nicht einhellig mit den Klaviersonaten op. 31, den Klaviervariationen op. 34 und op. 35 oder eben der *Eroica* einsetzen, sondern zum Teil bereits um 1801 mit der Publikation der Ersten Sinfonie (Schindler) bzw. der Entstehung der *Sonata quasi una fantasia* op. 27,2 (Nohl).⁵ Der in punkto Periodisierung von Beethovens Œuvre vielleicht einflussreichste Autor, der Liszt-Schüler Wilhelm von Lenz, betrachtete in seiner Monographie *Beethoven et ses trois styles* (1852) dann schließlich die *Eroica* als charakteristischstes Werk von Beethovens zweiter Stilperiode, mit welcher der Komponist einen qualitativen Schritt über Haydns und Mozarts Gattungsbeiträge hinaus vollzog.⁶ Der Traditionalist Alexander Ulibischew folgte Lenz insofern, als dass er die Sinfonie ebenfalls als erstes Hauptwerk von Beethovens zweiter Schaffensperiode verstand. Der Autor meinte darin aber umgekehrt erste kompositorische Fehlentwicklungen zu erkennen, die er als erste Anzeichen von Beethovens späterem Niedergang deutete.⁷ Auch Adolf Bernhard Marx, der bereits um 1824 sein Konzept des Ideenkunstwerks an der *Eroica* zu entwickeln begonnen hatte,⁸ teilte Lenz' Einschätzung und ließ in seiner Beethoven-Biographie aus dem Jahr 1859 mit der Dritten eine neue Ära der Musikgeschichte anbrechen: „Die Heldensymphonie [...] ist nicht bloß ein großes Werk, wie andre auch; sie eröffnet zudem eine neue Kunstepoche [...].“⁹

2 Carl Czerny, *Anecdotes und Notizen über Beethoven* [1852], zit. nach Kopitz/Cadenbach, *Zeitgenossen*, Bd. 1, S. 228.

3 BGA 108.

4 „[...] sie sind auf eine ganz neue besondere art, denn zeit 10 Jahren habe Keine geschrieben“ (Haydn an den Fürsten Kraft Ernst zu Oettingen-Wallerstein, 3. Dezember 1781, in: Joseph Haydn, *Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, hg. von Dénes Bartha, Kassel u. a. 1965, S. 107, vgl. ebenda, S. 106).

5 Schindler, *Beethoven*, 1860, Bd. 1, S. XXI f.; Nohl, *Beethoven*, Bd. 2, S. 113–146; vgl. aber Schlosser, *Beethoven*, S. 83.

6 Lenz, *Trois styles*, Bd. 1, S. 66–78; ders., *Kunststudie*, Teil 3, Abt. 2, S. 3–7 und S. 285–322.

7 Ulibischew, *Beethoven*, S. 155–187.

8 Marx, *Op. 111*, S. 97 f.

9 Marx, *Beethoven*, Bd. 1, S. 257.

Die Auffassung der *Eroica* als epochemachendes Werk ist jedoch kein ausschließliches Produkt der ideologisch gefärbten, Beethoven und Haydn als Oppositionspaar verstehenden Geschichtsschreibung des mittleren 19. Jahrhunderts (→ Kap. 1). Bereits Beethovens Zeitgenossen fesselte die Neuartigkeit des Werks, das je nach Rezipient als bizarr gescholten oder als genial gerühmt wurde.¹⁰ Georg August Griesinger fasste diese konträren Meinungen in einen Brief an seinen Arbeitgeber Breitkopf & Härtel hellsichtig zusammen:

Für ein geniales Werk höre ich sie von Verehrern und Gegnern Beethovens rühmen; jene sagen: hier ist mehr als Haydn und Mozart, die Simphonie-Dichtung ist auf einen höheren Standpunkt gebracht! Diese hingegen vermessen die Rundung des Ganzen, sie tadeln das Anhäuffen der colossalischen Gedanken. In solchen Fällen hat jeder Recht nemlich nach den Begriffen die er zur Beurtheilung des Werks mit sich bringt.¹¹

Worin diese Neuartigkeit jedoch genau besteht, bleibt zunächst unklar. Bereits Griesinger scheint zwischen kompositorischen Parametern und außermusikalischen Eigenschaften zu schwanken („Simphonie-Dichtung“, „Rundung des Ganzen“, „colossalische Gedanken“), während Marx und Lenz sie primär im ästhetischen Gehalt bzw. in der Werkidee verorteten, wodurch Beethoven das selbstreflexive, reine „Tonspiel“ bei Haydn und Mozart (so Marx) überwinde.

Auch in der neueren Forschung scheint spätestens seit Scott Burnhams *Beethoven Hero* ein Konsens darüber zu bestehen, dass die kompositionstechnischen Innovationen der *Eroica* – auch wenn durchaus zahlreich¹² – allein nicht hinreichen, um die außerordentliche Bedeutung, die ihr die Musikforscher seit dem mittleren 19. Jahrhundert beigemessen haben, und den damit einhergehenden Nimbus zu erklären.¹³ Zwar übersteigt beispielsweise allein ihre Aufführungsdauer von rund 50 Minuten¹⁴ diejenige einer späten Haydn-Sinfonie um mehr als die Hälfte; wie gesehen, ist die Tendenz zur Formdehnung jedoch bereits in Beethovens ersten Wiener Kammermusikwerken erkennbar (→ Kap. 3), so dass dieses Phänomen besser als Resultat einer kontinuierlichen Entwicklung denn als „neuer Weg“ zu verstehen ist, die Beethoven in der Vierten und Fünften Sinfonie übrigens nicht unmittelbar weiterverfolgte.¹⁵

10 Siehe die gesammelten Rezensionen bei Kunze, *Konzertberichte und Rezensionen*, S. 50–68.

11 Griesinger an Breitkopf & Härtel, 13. Februar 1805, zit. nach Kopitz/Cadenbach, *Zeitgenossen*, Bd. 1, S. 383 f.

12 Dazu summarisch etwa Lockwood, *Beethoven*, S. 206–208.

13 „Yet the persistence of programmatic criticism throughout the reception history of the *Eroica* signals the need of characterizing the process of this movement in terms more universal and fundamentally meaningful than those of musical syntax or morphology“ (Scott Burnham, *Beethoven Hero*, Princeton 1995, S. 18).

14 Angabe gemäß Ludwig van Beethoven, *Symphonie Nr. 3 in Es-dur „Eroica“ op. 55*, hg. von Jonathan Del Mar, Kassel u. a. 42002, S. II.

15 Dies ist ähnlich auch in den Streichquartetten op. 59 zu beobachten, siehe dazu Webster, *Traditional Elements*.

Gleiches gilt für damit zusammenhängende dramaturgische Strategien wie das Ansteuern entfernter Tonarten oder die Inszenierung der Rückleitung im ersten Satz,¹⁶ die Beethoven bereits seit den ersten Wiener Jahren unter dem Eindruck von Haydns Unterricht beschäftigten. Carl Dahlhaus hat darüber hinausgehend argumentiert, dass der „radikale Prozesscharakter“ von Beethovens Kompositionen in der *Eroica* von den vermittelnden Abschnitten (Überleitung, Durchführung) nun auch auf die thematischen Bereiche übergreife, so dass der erste Satz kein eigentliches Hauptthema mehr ausprägen, sondern mit einer „thematischen Konfiguration“ aus Dreiklangsbewegung und chromatischem Sekundgang zum leiterfremden Ton cis beginne, die den ganzen Satz bestimme.¹⁷ Diese Sichtweise beruht jedoch auf einem sehr engen Themenbegriff und übergeht Haydns bereits äußerst prozessorientierte Themengestaltung, auf die James Webster anhand der Sinfonie Nr. 45 („Abschiedssinfonie“) und anderer Werke hingewiesen hat.¹⁸ Weiter ignoriert sie einerseits Beethovens prozesshafte Themen vor der *Eroica* wie beispielsweise der *Pathétique* mit dem chromatischen Sekundgang als Keimzelle und andererseits den verhältnismäßig geschlossenen Bau des *Eroica*-Hauptthemas (viertaktige Eröffnungsgruppe, durch den leiterfremden Ton cis eingeleitete viertaktige Ausweichung nach g-Moll, viertaktige Rückkehr auf die Tonika, danach angegangene Wiederholung) etwa im Vergleich mit demjenigen der „Sturm“-Sonate op. 31,2. Eine durchaus ähnliche Strategie der Themengestaltung ist übrigens bereits im Es-Dur-Klaviertrio op. 1,1 zu erkennen, wo die tiefalterierte Septime des ab dem dritten Takt das Thema prozessualisiert (allerdings ohne enharmonische Verwechslung des des zu cis) und als Des-Dur in der Durchführung wieder erklingt (T. 128). Der Unterschied zwischen Beethovens und Haydns Themengestaltung dürfte eher im langsameren harmonischen Rhythmus¹⁹ bei Beethoven und der damit verbundenen ausladenden Klanglichkeit zu suchen sein, wie sie im Kopfsatz der *Eroica* durch das Dreiklangsmotiv und die repetierten Begleit-Achtel zustande kommen und wie sie Beethoven auch in der „Waldstein“-Sonate op. 53 und dem F-Dur-Streichquartett op. 59,1 realisiert hat (vgl. aber bereits die Streichquartette op. 18,4 und op. 18,6). Doch auch diese „Demonstration des Orchestralen“, gemeint ist eine spezifisch auf den Orchesterklang bezogene musikalische Faktur,²⁰ mag man im Hinblick beispielsweise auf Haydns Sinfonie Nr. 104 nicht als Alleinstellungsmerkmal der *Eroica* gelten lassen. Zugegebenermaßen wird der „Störton“ cis im fünften Thementakt und die Ausweichung nach g-Moll durch die ausladende Klanglichkeit sowie dynamisch-artikulatorische Mittel (*Crescendo*, *Sforzati*) im Vergleich mit Haydn stärker inszeniert. Das geistrei-

16 Lockwood, *Beethoven*, S. 206–208.

17 Dahlhaus, *Beethoven*, S. 207–222.

18 Webster, *Farewell Symphony*, besonders S. 20–45 und S. 194–204; vgl. außerdem Ethan Haimo, *Haydn's Symphonic Forms. Essays in Compositional Logic*, Oxford 1995, besonders S. 274–276; Bryan Proksch, *Cyclic Integration in the Instrumental Music of Haydn and Mozart*, Chapel Hill 2006.

19 Rosen, *Classical Style*, S. 394.

20 Dahlhaus, *Beethoven*, S. 219 f.

che Spiel mit dem Repriseneintritt mit dem „zu früh“ einsetzenden Horn (T. 394) ist dann jedoch wieder ein konstitutives Element des „klassischen“ Vokabulars und insbesondere von Haydns Musik, das beispielsweise schon im Kopfsatz von Beethovens G-Dur-Quartett op. 18,2 zum Tragen kam. Und auch den Einbezug eines neuen Themas in die Durchführung hatte Haydn bereits in seiner Sinfonie Nr. 45 („Abschiedssinfonie“) erprobt,²¹ auch wenn die Konsequenzen, die Beethoven daraus in der ausgedehnten Coda der *Eroica* zog, sicherlich singulär waren.

Die Untersuchung der „Abschiedssinfonie“ und anderer Werke Haydns im Hinblick auf ihre zyklische Organisation hat James Webster bereits 1991 zum Schluss geführt, dass viele von einst allein Beethoven zugeschriebenen kompositorischen Errungenschaften schon bei Haydn anzutreffen sind: prozessuale statt symmetrische Formgestaltung („progressive form“), zyklische Strategien wie Durchkomposition, thematische Substanzgemeinschaft („thematicism“) oder satzübergreifende harmonische Beziehungen und Prozesse, die im Finalsatz kulminieren, und nicht zuletzt damit verbundene außermusikalische Assoziationen („extramusical associations“): „not only various conventional topics (religious associations, the pastoral, ethnic materials, and so forth), and the use of operatic and incidental music, but also what he [Haydn] called ‚moral character[istic]s‘“.²² Scott Burnham hat 1995 Websters Position kritisiert und gefragt:

[H]ow can we explain the fact that Beethoven, and not Haydn, became the canonic composer, the embodiment of music? [...] The precedence of some of the material features of Beethoven's heroic style in the works of Haydn permits us to give a more defined shape to what is truly unprecedented in Beethoven: the sense of an earnest and fundamental presence burdened with some great weight yet coursing forth ineluctably, moving the listener along as does the earth itself. Broadly speaking, Beethoven's music is thus heard to reach us primarily at an ethical level, Haydn's primarily at an aesthetic level – and thereby hangs the tale of subsequent musical thought.²³

Burnham erklärte die Differenz zwischen Haydns und Beethovens Kompositionen mit der „fundamental presence“ von Beethovens Werken: Nur sie, und insbesondere ihr prozesshafter Verlauf, evozierten eine unmittelbare und universalisierbare Identifikation („identification“ oder „engagement“), während die Wirkung von Haydns Musik in erster Linie auf der Erfüllung bestehender Formmodelle bzw. der überraschenden Abweichung von ihnen beruhe.²⁴ Da solche psychologisch-rezeptionsästhetische Aussagen durch kompositionstechnische Sachverhalte allein nicht zu bele-

21 Vgl. Webster, *Farewell Symphony*, S. 370.

22 Ebenda, besonders S. 123–249 und S. 366–373, Zitat S. 369, eckige Klammern bei „moral character[istic]s“ im Original.

23 Scott Burnham, *Beethoven Hero*, S. 64 f.

24 Ebenda, S. 29–65.

gen sind, stützte sich Burnham neben musikanalytischen Beobachtungen besonders auf Rezeptionszeugnisse aus dem Beethoven-Schrifttum seit Adolf Bernhard Marx. Diese Quellenbasis erweist sich nach quellenkritischen Gesichtspunkten jedoch als problematisch, denn gerade Marx' Schriften sind schon stark von der ideologischen Entgegensetzung von Haydn und Beethoven im 19. Jahrhundert geprägt (→ Kap. 1).²⁵ Burnham stützte seine These also auf eine bereits gegen Haydn voreingenommene Perspektive und übernahm die damit einhergehenden Werturteile:

[W]hereas composers like Haydn arguably narrate by means of the superficial features of sonata form (ordering etc.), wittily playing with the outward features of convention and presenting the same story again and again with different tellings, Beethoven treats the form as an underlying dynamic capable of supporting different stories (heroic, etc.). If Haydn narrates sonata form itself, Beethoven narrates through sonata form.²⁶

Dass diese Formulierung Marx' Redeweise des mit Haydn und Mozart assoziierten „unbestimmten Tonspiels“ (dazu unten) stark gleicht und, unter vielen anderen, etwa an Dahlhaus' Diktum, erst Beethoven komponiere „mit“ statt „in“ der Sonatenform,²⁷ anschließt, ist also nicht erstaunlich. Inzwischen müssen solche im 19. Jahrhundert verwurzelten Klischees der Haydn-Rezeption dank neuer Ansätze sowohl der Sonaten-Theorie als auch der Haydn-Forschung jedoch als überholt gelten.²⁸ Die Frage nach der Relation zwischen Haydns und Beethovens Musik im Hinblick auf die Wechselwirkungen zwischen musikalischer Form und ästhetischem Gehalt ist also vor dem Hintergrund der Erkenntnisse der vorliegenden Arbeit neu zu stellen.

Marx selbst hat auf die Unzulänglichkeiten der rein technischen Analyse in Bezug auf den Gehalt der Musik mit dem Konzept der musikalischen Idee reagiert und fand gerade darin auch Beethovens Zustimmung, der hoffte, dass die „Producte des geistreichen Herrn Marx“ „das bloße Silbenzählen wohl nach u. nach in Abnahme bringen“ würden.²⁹ Damit im Grundsatz übereinstimmend berichtete Schindler, Beetho-

25 Entsprechend kritisierte Andreas Eichhorn Burnhams Hörbegriff trotz des Heranziehens erwähnter Rezeptionszeugnisse als „überhistorisch“ (Andreas Eichhorn, *Scott Burnham, Beethoven Hero* [Besprechung], in: *Musiktheorie* 12 (1997), S. 282).

26 Burnham, *Beethoven Hero*, S. 143; vgl. auch ebenda, S. 122: „The music [of Beethoven] is heard to be about thematic process and development; the full understanding of a theme waits upon a knowledge of its eventual outcome. The Beethovenian *telos* is not just an end but an end accomplished [...]. In the music of Mozart and Haydn, endings seem more a matter of convention; there is less sense of inherent closure in the material.“

27 Carl Dahlhaus, *Zur Theorie der Sonatenexposition*, in: *Musica* 60 (1986), S. 513.

28 Siehe dazu etwa Hans-Joachim Hinrichsen, *Form/Denkform/Aufklärung. Joseph Haydns Streichquartette und die selbstverschuldete Unmündigkeit der Formenlehre*, in: *Joseph Haydn im 21. Jahrhundert. Bericht über das Symposium der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, der Internationalen Joseph Haydn Privatstiftung Eisenstadt und der Esterházy Privatstiftung vom 13. bis 17. Oktober 2009 in Wien und Eisenstadt*, hg. von Christine Siegert, Gernot Gruber und Walter Reicher, Tutzing 2013, S. 265–285.

29 Beethoven an Adolph Martin Schlesinger, 19. Juli 1825, BGA 2015.

ven habe auf die Angabe der Ideen der meisten seiner früheren Klaviersonaten nur verzichtet, da diese „Zeit [...] poetischer (sinniger?) gewesen, als die gegenwärtige, (1823) daher Angaben der Idee nicht nötig waren“.³⁰ Von Haydn sind jedoch ähnliche Zeugnisse überliefert. So kündigte der Komponist Marianne von Genzinger an, ihr die Bedeutung des *Adagio* der ihr gewidmeten Klaviersonate Nr. 49 in Es-Dur zu entschlüsseln,³¹ und Haydns Biograph Georg August Griesinger ging in den *Biographischen Notizen über Joseph Haydn* wie selbstverständlich davon aus, dass Haydn in seiner Musik „Empfindungen und Ideen“ ausdrückte.³² Den maßgeblichen Unterschied zwischen Beethovens und Haydns Sinfonik verortete Marx jedoch in der größeren Bestimmtheit der zugrundeliegenden Idee bei Beethoven:

Beethoven hat mit seiner C-moll, D-moll (mit Chor)[,] A-dur, heroischen und Pastoral-symphonie die ganze Gattung auf einen höhern Standpunkt erhoben, von dem eines unbestimmten Tonspiels und eines blossen lyrischen Ergusses auf den einer im Bewusstsein festgehaltenen bestimmtem Idee. Mit andern Werken, der C-dur, D-dur, B-dur und F-dur Symphonie, schliesst er sich mehr an Mozart und Joseph Haydn.³³

Marx' Ideenbegriff ist nicht einfach zu greifen und schwankt in seinen im Zeitraum von rund vierzig Jahren entstandenen Schriften über Musik erheblich.³⁴ Er hängt jedoch stets eng mit der Erkenntnis der kompositorischen Gegebenheiten und insbesondere des Formprozesses zusammen:

Ist [die Form] etwas anderes, als die Offenbarung der Idee, die Menschwerdung des Gedankens im Kunstwerke? Jede gereifte, gesunde Idee muss sich als solche, in gehaltener Form offenbaren. [...] [J]ede Idee hat sich ihre eigene Form geschaffen, die wie sie selbst organisiert sein muss. [...] Kein Nachweis kann bei einem Kunstwerke erwünschter, nöthiger sein, als der Idee; denn von dieser aus kann das Ganze nur angesehen und beurtheilt werden.³⁵

30 Schindler, *Beethoven* 1860, Bd. 2, S. 222.

31 Haydn an Marianne von Genzinger, 20. Juni 1790 (Haydn, *Briefe und Aufzeichnungen*, S. 240).

32 „Es wäre sehr interessant, die Veranlassungen zu kennen, aus welchen Haydn seine Kompositionen dichtete, so wie die Empfindungen und Ideen, welche dabey seinem Gemüthe vorschwebten, und die er durch die Tonsprache auszudrücken strebte. Um es bestimmt zu erfahren, hätte man ihm aber eines seiner Werke nach dem andern vorlegen müssen, und das fiel dem betagten Manne lästig. Er erzählte jedoch, daß er in seinen Symphonien öfters – moralische Charaktere geschildert habe. In einer seiner ältesten, die er aber nicht genau anzugeben wußte, ist ‚die Idee herrschend, wie Gott mit einem verstockten Sünder spricht, ihn bittet sich zu bessern, der Sünder aber in seinem Leichtsinne den Ermahnungen nicht Gehör gibt.“ (Griesinger, *Biographische Notizen*, S. 117).

33 Adolf Bernhard Marx, [Rezension der Dritten Sinfonie von Louis Spohr], in: *BamZ* 6 (1829), Nr. 28 vom 11. Juli 1829, S. 217.

34 Siehe dazu Arne Stollberg, *Tönend bewegte Dramen. Die Idee des Tragischen in der Orchestermusik vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert*, München 2014, S. 87–107, dort weitere Literatur; vgl. außerdem Scott Burnham, *Criticism, Faith, and the „Idee“*. A. B. Marx's Early Reception of Beethoven, in: *19th-Century Music* 13 (1990), S. 183–192 sowie Hinrichsen, *Beethoven-Rezeption*, S. 576–579.

35 Marx, *Op. 111*, S. 97 f.

Oder andernorts:

Die Form eines Kunstwerks ist nichts Anderes, als die Äusserung, das Äusserlichwerden, Gestaltwerden seines Inhalts. [...] [S]ie wird in jedem wahrhaften Kunstwerke durch die Idee, den Inhalt desselben bedingt, oder vielmehr erzeugt und geschaffen. [...] Daher wird auch der wahre Künstler von einer auf ihn überkommenen Form nicht gefesselt, sondern geht mit innerer Notwendigkeit von ihr ab und über sie hinaus, sobald und soweit seine Idee Neues und Eigentümliches hervorbringt.³⁶

Das vorliegende Kapitel nimmt sich, in Anlehnung an Marx, eine möglichst weite Definition der musikalischen Idee zur Ausgangslage, indem es sie als eine durch Formprozesse evozierte, über musikalische Begriffe hinausgehende (im Folgenden: „außermusikalische“) Assoziation versteht. Anhand dessen überprüft es Marx' exklusive Inanspruchnahme des Ideenbegriffs für Beethovens Musik. Zu diesem Zweck wirft es die Frage auf, wie die zugrundeliegenden musikalischen Prozesse gestaltet sind und welche Ideen die Rezipierenden, besonders das Londoner Publikum, damit verknüpfen. Anschließend thematisiert es den kulturgeschichtlichen Kontext und die diskursive Anschlussfähigkeit dieser Ideen, nähert sich so den philosophischen Hintergründen und inhaltlichen Unterschieden von Haydns und Beethovens Musik möglichst wertfrei an und diskutiert die Frage, inwiefern mit der *Eroica* tatsächlich eine neue Zeit angebrochen ist.

Suggestive Formprozesse bei Haydn und Beethoven

Trauermärsche

Klangausbruch und Themenzerfall

Dass Haydn besonders in seinen Sonatensätzen ausgehend von charakteristischen motivisch-thematischen Wendungen des Hauptthemas einen kontinuierlichen, satzbestimmenden Entwicklungsprozess in Gang zu setzen und die Rezipierenden so in ein geistreiches Spiel mit ihren Hörerwartungen zu verwickeln vermochte, ist längst bekannt und allgemein akzeptiert.³⁷ Dem alten Klischee der puren Erfüllung eines „klassizistischen“ Formschemas und der Prozesslosigkeit scheinen wenn überhaupt, dann am ehesten einige von Haydns langsamen Binnensätzen zu entsprechen. Im Gegensatz dazu wird dem langsamen Satz der *Eroica* (zu Recht) eine inhärente Entwicklungsdramaturgie zugeschrieben, die mit der Idee eines unabwendbaren Zerfalls einhergeht.³⁸

36 Adolf Bernhard Marx, *Ueber die Form der Symphonie-Cantate. Auf Anlass von Beethoven's neunter Symphonie*, in: AMZ 49 (1847), Nr. 29 vom 21. Juli 1847 und Nr. 30 vom 28. Juli 1847, Sp. 492.

37 Siehe dazu etwa Webster, *Farewell Symphony*, S. 123–173 und Finscher, *Haydn*, S. 146–161.

38 Vgl. etwa die Deutung bei Schleuning, *Eroica*, S. 185.

Zur Diskussion dieses Standpunkts bietet sich ein Vergleich zwischen diesem Satz und dem zweiten Satz von Haydns Sinfonie Nr. 103 an, mit der die *Eroica* nicht nur die Tonart Es-Dur, sondern auch auffällig viele weitere Eigenschaften teilt, gerade was den zweiten Satz betrifft. Dieser steht nämlich in beiden Werken in der parallelen Molltonart c-Moll, und beide Sätze sind als Trauermarsch komponiert. Während letzteres bei Beethoven neben der musikalischen Beschaffenheit vor allem aufgrund der Satzüberschrift *Marcia funebre* unzweifelhaft feststeht, lässt Haydn diesen Satztypus zumindest deutlich anklingen, indem das Hauptthema dessen typische Merkmale aufweist: die charakteristische Tonart c-Moll, die mit gleichmäßigem Schreiten assoziierte Vortragsanweisung *Andante*, der aus zweitaktigen Phrasen bestehende, streng regelmäßige Bau, der daktylische Rhythmus im ersten und fünften Thementakt sowie die Punktierungsfigur in T. 4, T. 6 und T. 7. (Dass das Thema womöglich vom kroatischen Volkslied *Na travniku* („Im Graspark“) abgeleitet ist,³⁹ steht dazu nicht im Widerspruch, denn dass Haydn die genaue Bedeutung des kroatischen Textes geläufig war, ist unwahrscheinlich.) Wie bei Beethoven scheint damit auch bei Haydn eine außermusikalische Werkidee angedeutet zu werden, was durch bestimmte Eigenheiten des Kopfsatzes gestützt wird. So haben die im Satzverlauf wiederkehrende langsame Einleitung mit ihrem auffällige Paukenwirbel am Beginn, dem das Werk den (nicht von Haydn stammenden) Beinamen „Drumroll“ oder „Sinfonie mit dem Paukenwirbel“ verdankt, und eine darauf folgende (mutmaßliche) Anspielung an die *Dies irae*-Sequenz in auffälliger *unisono*-Instrumentation mit Fagotten und tiefen Streichern etwa den belgisch-französischen Musiktheoretiker Jérôme-Joseph de Momigny dazu bewogen, den Satz einer ausführlichen inhaltlichen Analyse mit ausdeutender Textunterlegung („analyse pittoresque et poétique“) zu unterziehen.⁴⁰ Auch die Gesamtstruktur von Beethovens und Haydns langsamen Sätzen weist Ähnlichkeiten auf, denn bei beiden handelt es sich um dreiteilige Formen mit dreimaliger Wiederkehr des Trauermarschthemas (A), dem ein kontrastierender Themenblock in C-Dur (B) gegenübergestellt wird. Beethovens Satz ist als A–B–A'–C–A''–Coda-Form gestaltet, die durch motivisch-thematische Prozesse geweitet wird. Haydns Satz mit der Form A–B–A'–B'–A''–B''–Coda kann man dagegen als Doppelvariation bezeichnen,⁴¹ die den Begriff in Ermangelung echter Variati-

39 Susanna Dinse, *Die Idee des Popularen in der Musik des 18. Jahrhunderts dargestellt an den Sinfonien Joseph Haydns*, Kassel 2008, S. 217–221 und S. 358–361, vgl. Landon, *Chronicle and Works*, Bd. 3, S. 598–600.

40 Jérôme-Joseph de Momigny, *Cours complet d'harmonie et de composition*, Paris 1803, zit. nach Wolfgang Fuhrmann, *Haydn und sein Publikum. Die Veröffentlichung eines Komponisten, ca. 1750–1815*, Habil. Universität Bern 2010 (Druck in Vorbereitung), Kap. 11: *Anlehnungs(kon)texte*, Abschnitt *Analyse und Gehalt*, S. 451 f., dort weitere Literatur; vgl. auch Mark Evan Bonds, *The Symphony as Pindaric Ode*, in: *Haydn and His World*, hg. von Elaine Sisman, Princeton 1997, S. 131–153 sowie Marie Louise Göllner, *The Early Symphony: 18th-Century Views on Composition and Analysis* (Studien zur Geschichte der Musiktheorie, 5), Hildesheim 2004, S. 139–147.

41 Dazu Elaine Sisman, *Tradition and Transformation in the Alternating Variations of Haydn and Beethoven*, in: *Acta musicologica* 62 (1990), S. 152–182.

onsprozesse allerdings an den Rand seiner Berechtigung bringt, denn im eigentlichen Sinn variiert werden die Themen, abgesehen vom Violinsolo beim zweiten Erscheinen des B-Teils (T. 85–108), kaum.

Beethovens *Marcia funebre* ist tatsächlich außerordentlich prozesshaft, obwohl die im Kopfsatz noch intensiv betriebene motivisch-thematische Arbeit eine geringere Rolle spielt. Formal basiert der Satz wie erwähnt auf dem dreimaligen Erklingen des Trauermarsch-Themas in c-Moll (A, bestehend aus den Segmenten a–b–a'–b'–a'') und der Gegenüberstellung zweier kontrastierender Themen (B: Kantilene ab T. 69, *Maggiore*, C-Dur; C: Blechbläser-Thema ab T. 161, As-Dur). Beim ersten Durchgang (A–B) bleiben beide Themen weitgehend stabil. Das gilt auch für den Beginn des zweiten Durchgangs (A'–C, ab T. 105); im siebten Thementakt ereignet sich jedoch eine überraschende Fortspinnung des Kopfmotivs über einem doppeltverminderten Akkord, der den Satz nach f-Moll führt. Statt des ursprünglichen b-Segments folgt nun ein Fugato-Abschnitt, dessen Thema von b abgeleitet ist (ab T. 114, Umkehrung von T. 37 f.). Anschließend kadenziert der Satz nach g-Moll und der Themenkopf des Marschthemas erscheint, dieser verflüchtigt sich jedoch gleichsam (T. 154). Statt einer durch einen doppeltverminderten Akkord (T. 156 f.) angedeuteten Rückkehr nach C-Dur oder c-Moll (ein unvoreingenommener Hörer könnte die Wiederkehr der Kantilene B oder allenfalls des Marschthemas A erwarten) wird ein neues Thema (C) eingeführt: In den Streichern und Blechbläsern erklingt ein abruptes, *fortissimo* gespieltes As (T. 158) und unmittelbar darauf ein Akkord in As-Dur (T. 159) – dem „Gräberton“ in Christian Friedrich Daniel Schubarts Tonartencharakteristik –,⁴² der in pochendem Sextolenrhythmus repetiert wird. Darüber erscheint ein neues, auf dem Klang c/es verharrendes Signalmotiv in den Hörnern und Trompeten, das als Zielpunkt erneut in einen doppeltverminderten Akkord mündet (T. 166). Nach diesem martialischen Intermezzo und einem großen *Decrescendo* folgt der dritte Durchgang (A'–Coda, ab T. 173): Wie als Reprise erklingen das Marschthema (a), das Mittelsegment (b) und wieder das Marschthema (a), letzteres beginnt nun aber in f-Moll (in der Tonart also, in der bereits das abgewandelte b-Segment im zweiten Durchgang stand, und der parallelen Molltonart des mit dem Einsatz von C erreichten As-Dur). Das kantable B-Thema kehrt nicht wieder, wie es in einer symmetrischen Form der Fall sein müsste. Stattdessen wird der Satz in eine Coda (ab T. 209) geführt, die wiederum in As-Dur beginnt, und unvermittelt erklingt ein Pendelmotiv in den Streichern in kurzen Achtelnoten, das von ferne an den langsamen Satz aus Haydns Sinfonie Nr. 101 („The clock“ / „Die Uhr“) erinnern mag (dazu unten). Über diesem fragmentarischen „Klangteppich“ spielen die ersten Violinen immerhin noch eine kurze motivische Reverenz an das Kantilenenthema B (aufsteigender Dreiklang), die sich jedoch nach Des-Dur wendet

42 „As dur, der Gräberton. Tod, Grab, Verwesung, Gericht, Ewigkeit liegen in seinem Umfange“ (Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien 1806, S. 378).

und sich in einer zaghaften Fortspinnung verliert. Nach einer Wiederaufnahme des Überleitungsmotivs des b-Segments (c-Moll, ab T. 223) und einem quasi rezitierten Klagemotiv in den Holzbläsern (T. 232–235) fällt der Satz in sich zusammen. Nur der Kopf des Marschthemas scheint *sotto voce* nochmals auf (T. 238), bevor auch dieses sich in seine motivischen Bestandteile auflöst und der Satz endet.

Wie Beethovens sind auch Haydns Themen im langsamen Satz der Sinfonie Nr. 103 regelmäßig gebaut und in sich abgeschlossen, und im Unterschied zur *Eroica* bleibt die motivisch-thematische Arbeit wie oft in den langsamen Sätzen der Londoner Sinfonien auf ein Minimum beschränkt.⁴³ Im Vergleich mit Beethovens rondoartiger Gliederung mutet die Großform A–B–A'–B'–A''–B''–Coda bei Haydn jedoch zunächst statisch an, und auch die Binnengliederung der beiden Themenblöcke als Reprisenbarformen (Thema A: ||:a:||–||:b–a':||; Thema B: ||:c:||–||:d–c':||), deren beide Teile auch außerhalb der Exposition meist wiederholt werden, bleibt den ganzen Satz über gewahrt – die einzige, allerdings signifikante Ausnahme stellt die Coda dar. Dennoch ist auch dieser Satz äußerst prozesshaft gestaltet, indem gerade die weitgehend ausbleibende motivisch-thematische Vermittlung für eine kontrastierende Gegenüberstellung und schließlich für eine Konfrontation der beiden Themen genutzt wird, die den Satz – ähnlich wie bei Beethoven – am Ende in seine Bestandteile zerfallen lässt.

Auch Haydns Satz besteht aus drei Durchgängen der Gegenüberstellung von Themenblock A und einem kontrastierenden Themenkomplex (bei Haydn stets Themenblock B, bei Beethoven B und C). Bereits die Exposition des Trauermarsch-Themas A in c-Moll enthält dabei eine subtile, aber wichtige motivisch-thematische Wendung, die im Satzverlauf eine tragende Rolle spielen wird: Die Reprise a' des a-Segments in den tiefen Streichern (ab T. 17) wird nämlich kontrapunktiert mit einer aus dem b-Segment übernommenen Seufzerfigur (T. 9 ff.) in den Violinen (T. 20). Dieser Takt wird anschließend sequenziert, so dass das a'-Segment gegenüber a um zwei Takte verlängert wird und wie im b-Segment eine Ausweichung nach f-Moll entsteht (T. 11 f./T. 21). Durch diese motivisch-thematischen Synthese der beiden Segmente wird der gleichmäßige Verlauf des a-Segments bei seiner Reprise am Ende des Themenblocks erheblich gestört und setzt einen Formprozess in Gang, der über die Grenzen der Themenblöcke hinaus weitergeführt wird. Die sich daraus ergebende chromatisch absteigende Seufzer-Linie bewirkt zudem eine Intensivierung des Ausdrucks, die dazu beiträgt, dass die Hörerin den zugrundeliegenden Prozess als gehalttragend mitvollziehen lässt.

Beim folgenden Themenblock B in C-Dur (ab T. 27) dürfte es sich aufgrund der hinzutretenden Blasinstrumente, den punktierten Rhythmen und der Staccatoartikulation um

43 Ein ähnliches Vermeiden motivisch-thematischer Arbeit ist beispielsweise im *Andante* der Sinfonie Nr. 94 zu beobachten (Michael Walter, *Haydns Symphonien. Ein musikalischer Werkführer*, München 2007, S. 111–115).

einen Militärmarsch handeln.⁴⁴ Trotz der motivischen Ähnlichkeiten (Melodieverlauf im ersten und fünften Takt, hochalterierte vierte Stufe fis, Betonung dieses Effekts durch die zusätzliche Hochalteration auch des d zu dis) kontrastiert er das Trauermarsch-Thema durch den Wechsel des Tongeschlechts und die hinzutretenden Bläser, nicht aber in der Dynamik, die im *piano*-Bereich verbleibt und einzig von *Sforzato*-Trillerfiguren unterbrochen wird. Im Gegensatz zum ersten Block enthält er keine chromatischen Eintrübungen und bleibt entsprechend thematisch und harmonisch vollkommen stabil.

Auch bei der zweiten Gegenüberstellung (A'–B', ab T. 51) sind die beiden Themenblöcke klar voneinander abgegrenzt. Jedoch erfasst die chromatische Seufzerfigur mit der zum Streicherthema hinzutretenden Solo-Oboe (ab T. 53, später auch Flöte und Fagotte) nun auch das erste Segment des A'-Themas und führt den Prozess der Chromatisierung und Ausdrucksintensivierung fort. Der zweite Block B' bleibt davon wiederum unberührt: Die Bläser schweigen nun, und stattdessen tritt der Konzertmeister mit einer Auszierung des Themas in Sechzehntel-Sextolen aus dem Streichertutti hervor und transformiert den Marsch so in ein verspieltes Idyll.

Umso schockierender wirkt der nächste Einsatz des Trauermarsch-Themas (und damit des dritten Themenkomplexes A''–B'') – es handelt sich dabei um einen der typischen Überraschungseffekte in Haydns Londoner Sinfonien. Zum ersten Mal erklingt das A-Thema im bis dahin stets leisen Satz *fortissimo* und wird begleitet von Fanfarenmotiven der Blechbläser und der Pauke, die (mit Ausnahme der Hörner) in diesem Satz erstmals überhaupt einsetzen (ab T. 109, *forte*). Der zweite Viertakter erscheint demgegenüber in kontrastierendem *piano*, ebenso die zweitaktige Seufzer-Sequenz in den Segmenten b und a' (T. 119 ff., T. 129 f.). Die Konsequenz dieses *Fortissimo*-Ausbruchs ist spektakulär und setzt einen allmählichen Zerfallsprozess des Themenblocks B in Gang. Dessen Dynamik wird nämlich durch den Einsatz der Solobläser über einer punktuellen *Pizzicato*-Begleitung der Streicher nochmals reduziert und der Satz ausgedünnt (ab T. 135). Das Anfangssegment c wird dabei zum ersten Mal nicht wiederholt. Stattdessen schließt das zweite Segment d mit seinen Trillerfiguren direkt an (ab T. 143), und zwar *forte* und begleitet von Blechbläsern und Pauke. In der gleichen Klanglichkeit folgt nun auch c', zusätzlich von tremoloartigen Wechselnoten c–d der Celli und Bässe unterstützt; die Instrumentation und der Klang des Themenblocks A'' ergreift also auch den Themenblock B''. Der abschließenden Coda liegt dann eine verblüffend ähnliche Dramaturgie zugrunde wie derjenigen des langsamen Satzes von Beethovens *Eroica*. Nach dem militärischen Klangausbruch des B-Themas nehmen die Streicher über einer Liegenote c in den Celli den viert- und drittletzten Thementakt auf (155 f./161 f.), bringen die begonnene Melodie jedoch nicht zum tonikalen Abschluss.

44 Laut dem Volksmusikforscher Franjo Ksaver Kuhač (*Josip Haydn i hrvatske narodne popievke*, Zagreb 1880, S. 317 f.) stammt dieses Thema allerdings aus dem kroatischen Volkslied „Jur postaje“ („Schon wird es Frühling“), dazu Dinse, *Idee des Popularen*, S. 358–361 sowie Landon, *Chronicle and Works*, Bd. 3, S. 598–600.

Stattdessen setzen die Bratschen und Celli imitatorisch ein, während die Violinen das Motiv in einem erneuten Seufzer-Abstieg fortspinnen (diesmal allerdings nicht chromatisch wie in Segment b). Danach erklingt eine weitere Abspaltung des Kopfmotivs (T. 167 ff.) über einem doppeltverminderten Akkord und der Tonika im Wechsel, und überraschend schließt ein A-Dur-Septakkord in repetierten Sechzehnteln (T. 171) an, der sich trugschlüssig nach B-Dur und darauf in die *fortissimo* gespielte Paralleltonart Es-Dur (als Sextakkord) wendet (T. 174). Damit wird die Grundtonart der Sinfonie erreicht, was Haydns Streben nach einer zyklischen Verknüpfung der Einzelsätze auch in diesem Werk unter Beweis stellt. Es folgt ein neuerlicher Einbruch ins *Pianissimo* und eine abermalige Fortspinnung des Kopfmotivs in den Holzbläsern, nun begleitet von einer absteigenden Staccato-Akkordfigur in der neuen Tonart Es-Dur in der ersten Violine (ab T. 176, Abb. 20) – man vergleiche diesen Klangeffekt mit dem Beginn der Coda im langsamen Satz der *Eroica* (T. 209 ff.), wo Beethoven an demselben formalen Ort eine freie Fortspinnung des Themas zu einer davor eingeführten *Staccato*-Begleitung der Streicher in einer überraschenden neuen Tonart komponierte, statt in der Paralleltonart Es-Dur aber in der Tonart des Gegenklangs As-Dur und in Des-Dur (Abb. 21). Beide diese Stellen, besonders Beethovens Variante mit Terzharmonisierung, gleichen wie erwähnt auffällig dem „tickenden“ *Staccato e piano*-Beginn des langsamen Satzes in Haydns Sinfonie Nr. 101 (dort mit Fagotten verstärkt), die in Beethovens Unterrichtsjahr 1793 entstanden ist und vom Londoner Publikum den Übernamen „The clock“ erhalten hat.⁴⁵ Diese Ähnlichkeit, die sich im klanglichen Eindruck deutlicher zeigt als im Notenbild, bemerkte bereits 1807 ein aufmerksamer Rezensent der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*:

Da, wo am Schlusse dieses Satzes der Verf. nach As dur geht und die zweyte Violin allein anfängt, wird der Zuhörer, doch nur ganz kurz, an den Anfang eines Haydnschen Andante aus G dur erinnert.⁴⁶

Tatsächlich wäre diese allfällige Allusion auch inhaltlich gar nicht abwegig, denn der noch zu diskutierende britische Philosoph Edmund Burke zählte „the striking of a great clock“ zu den erhabenen Ideen.⁴⁷ Die Anspielung an eine tickende Uhr dürfte damit, zumindest in London, nicht als harmloser Scherz-Effekt gesehen worden sein, sondern womöglich eher als *Memento mori* über das unerbittliche Zerrinnen der Zeit.

Wie als zweiter Anlauf erklingt anschließend das B-Thema erneut in der martialisches Tutti-Instrumentation mit Blechbläsern und Pauken und der *Tremolo*-Begleitung

45 Vgl. Schleuning, *Eroica*, S. 186; Nors S. Josephson, *Mozart, Haydn und Beethoven. Musikalische Wechselbeziehungen*, in: *Bonner Beethoven-Studien* 8 (2009), S. 53.

46 [o. A.], [Rezension der *Eroica*], in: *AmZ* 9 (1807), Nr. 21 vom 18. Februar 1807, Sp. 326; vgl. Kunze, *Konzertberichte und Rezensionen*, S. 57–67.

47 Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, [London 1757, 1759], hg. von David Womersley, London 2004, S. 124 (Teil 2, § 18).

Abb. 20 Joseph Haydn, Sinfonie Nr. 103, 2. Satz, T. 175–182, JHW I/18
© G. Henle Verlag, München

Abb. 21 Ludwig van Beethoven, Sinfonie Nr. 3 *Eroica*, 2. Satz, T. 208–215, NGA I/2
© G. Henle Verlag, München

in den Celli und Bässen (T. 187), so dass der Satz doch noch stabil und – für Haydns langsame Sinfoniesätze eher ungewöhnlich – laut endet. Trotz der Progression von c-Moll nach C-Dur ist aber fraglich, ob es sich dabei um einen affirmativen Durchbruch handelt, denn aufgrund des durch das laute A"-Thema herbeigeführten Zerfallsprozesses und dem anschließenden sukzessiven Ausdünnen der musikalischen Struktur ist eher eine bedrohliche Konnotation zu vermuten. Leider haben weder der Komponist noch das zeitgenössische Publikum einen Hinweis auf die zugrundeliegende Idee gegeben – bekannt ist einzig, dass der Satz bei der Uraufführung derart gefiel, dass er wiederholt werden musste.⁴⁸

Die beiden langsamen Sätze Haydns und Beethovens teilen neben der identischen Tonart, der verwandten formalen Architektur mit drei Durchgängen (bei Beethoven durch die Veränderung des B-Themas und motivisch-thematische Prozesse gedehnt) also auch ihre Zerfallsdramaturgie: An sich stabile Themenkomplexe werden einander gegenübergestellt und nach einem abrupten Instrumentationseffekt harmonisch und motivisch-thematisch destabilisiert, indem nach einer überraschenden Wendung in eine Kontrasttonart eine freie, *Quasi parlando*-Fortspinnung des zweiten Themas über einer Staccatobegleitung der Streicher erfolgt, die anschließend in ihre Teile zerfällt. Der Satztypus Marsch sowie die durch den Werk- und Satztitel (Beethoven) bzw. die langsame Einleitung des ersten Satzes und die chromatischen Seufzerfiguren (Haydn) angedeuteten außermusikalischen Konnotationen verleihen diesen Satzprozessen große Suggestivkraft.

Aufgrund ihrer Prozessualität und der Wechselwirkung von formalen Gegebenheiten und einem wie auch immer zu bestimmenden Inhalt entsprechen sowohl Haydns als auch Beethovens langsamer Satz Marx' Konzept der Ideenkunst damit wesentlich besser als die sogenannten charakteristischen Sinfonien, die mit einem rezeptionslenkenden Titel zwar ebenfalls – sogar explizit – auf Außermusikalisches verweisen, aber kompositorisch in der Regel weniger autonom sind.⁴⁹ So sind in Paul Wranitzkys *Grande Sinfonie caractéristique pour la paix avec la République Française* op. 31, die manchmal als Vorläufer von Beethovens *Eroica* gehandelt wurde, kaum ähnliche Satzprozesse zu beobachten wie bei Haydn oder Beethoven.⁵⁰ Zwar enthält auch Wranitzkys Sinfonie einen Trauermarsch (als B-Teil des zweiten Satzes), der den Titel „Schicksal und Tod Ludwigs XVI.“ trägt; trotz oder vielleicht gerade wegen des expliziten außermusikalischen Bezugs des Stücks birgt dieser jedoch keine prozessuale Konsequenzen für den weiteren Verlauf des Satzes oder gar des Werks.

48 Landon, *Chronicle and Works*, Bd. 3, S. 295.

49 Siehe zur charakteristischen Sinfonie Rüter, *Charakterbegriff*, S. 93–113; Richard Will, *The Characteristic Symphony in the Age of Haydn and Beethoven*, Cambridge 2002.

50 Vgl. Bert Hagels, *Paul Wranitzky. Symphonien op. 31 & 52*, in: CD-Booklet zu Paul Wranitzky, *Symphonies opp. 31 & 52*, NDR Radiophilharmonie, Howard Griffiths, Hannover: NDR 2006, CPO 777 054-2, S. 6f; vgl. Nicholas Mathew, *Political Beethoven*, Cambridge 2013, S. 48 f.

Mit Pauken und Trompeten Destabilisierende Klangeffekte

James Webster hat – ausgehend von der Sinfonie Nr. 45 („Abschiedssinfonie“) – Destabilisierungsstrategien vorwiegend in den ersten drei Sätzen als wesentliches Merkmal von Haydns zyklischer Kompositionsweise beschrieben: instabile Eröffnungsgesten, asymmetrische Phrasen- und Themenbildung, Vermeidung oder Abschwächung von Phrasen-, Themen- und Satzenden, schwache Reprisenvorbereitungen oder überraschende harmonische Gegenüberstellungen („juxtapositions“).⁵¹ Im Kontext der bei Webster wenig besprochenen langsamen Sätze sind die letzteren unerwarteten harmonischen Wendungen, darunter besonders Moll-Eintrübungen, von spezieller Bedeutung; dazu treten überraschende dynamische und instrumentatorische Effekte wie der oben beschriebene plötzliche Einsatz der Blechbläser, die ebenfalls auf den Satzverlauf einwirken. Die Zerfallsdramaturgie im *Andante* der Sinfonie Nr. 103 ist also nicht singular, sondern findet Parallelen in anderen langsamen Sätzen von Haydns Sinfonien. Ob und inwieweit Beethoven sich bei der Komposition des *Eroica*-Trauermarschs gerade von diesem Satz inspirieren ließ, muss daher offenbleiben, auch wenn Beethoven Haydns Sinfonie aus dem Wiener Musikleben und vielleicht auch aus Haydns persönlichen Erläuterungen nach dem Unterrichtsjahr (das Werk entstand am Jahresbeginn 1795 in London⁵²) sicherlich kannte. Dennoch ist anzunehmen, dass Beethoven sich bei der Konzeption der *Eroica* wie auch bei der später allein ihm zugeschriebenen zyklischen Kompositionsweise an Haydns Destabilisierungsprinzip, das möglicherweise auch als Gegenstand des künstlerischen Unterrichts behandelt worden war, orientierte.⁵³

Dass solche Destabilisierungsprozesse von einem überraschenden, semantisch aufgeladenen und also als musikalischer Topos fungierenden⁵⁴ Einsatz der Blechbläser und/oder der Pauke ausgelöst werden, ist gerade in den langsamen Sätzen der Londoner Sinfonien häufig der Fall. In der Sinfonie Nr. 103 betrifft das den namengebenden Paukenwirbel am Werkbeginn genauso wie den oben erwähnten, plötzlich lauten und mit Fanfarenmotiven der Blechbläser begleiteten Themeneinsatz im zweiten Satz. Ein ähnlicher, durch den Beizug „türkischer“ Schlaginstrumente noch verstärkter Effekt befindet sich im zweiten Satz der sogenannten „Militärsinfonie“ Nr. 100. Der plötzliche Einfall der „Militärinstrumente“ Triangel, Becken und große Trommel (T. 57) ist dort verbunden mit einem Wechsel des Tongeschlechts von C-Dur nach c-Moll.

51 Webster, *Farewell Symphony*, besonders S. 127–155; vgl. außerdem S. 30.

52 Joseph Haydn, *Londoner Sinfonien*, 4. Folge, hg. von Hubert Unverricht (JHW I/18), S. VI f.

53 Vgl. Webster, *Farewell Symphony*, S. 366–373.

54 Siehe dazu u. a. Leonard Ratner, *Classic Music. Expression, Form, and Style*, New York 1980, S. 9–30; Raymond Monelle, *The Musical Topic. Hunt, Military and Pastoral*, Bloomington 2006, besonders S. 113–181; Mathew, *Political Beethoven*, S. 46–58.

Zwar wendet sich der Satz danach zurück nach C-Dur, die Wiederholung des Effekts in dieser Tonart (T. 112) mündet jedoch in eine Generalpause und führt damit zu einem Innehalten des Satzprozesses, worauf unvermittelt eine unbegleitete Fanfare der Solo-Trompete (ab T. 152) und danach ein leises Tremolo in der Solo-Pauke auf dem Grundton c erklingt (T. 159 f.). Wie in der Sinfonie Nr. 103 kommt es danach, kurz vor Satzschluss, zu einer destabilisierenden harmonischen Wendung mit anschließender Fragmentierung des Themas – diesmal handelt es sich um einen Absturz nach As-Dur (T. 161), in dieselbe Kontrasttonart wie in Beethovens *Eroica* also. Zurück in C-Dur folgt dann die Auflösung des Kopfmotivs, die am Ende von Liegenoten in den Holzbläsern begleitet wird (ab T. 178). Der dabei eingesetzte chromatische Schritt vom Quintton g zur leiterfremden kleinen Sexte as (als kleine None der Dominante) trübt den Satz – ähnlich wie die Seufzermotive in der Sinfonie Nr. 103 – erheblich ein (Fagotte, T. 178 f., 2. Oboe, T. 180 f.; vgl. auch den verminderten Klang bereits in T. 173) und verstärkt die Assoziation eines von den Militärintstrumenten verursachten, melancholisch konnotierten Zerfallsprozesses. In ähnlicher Weise haben subtil eingeführte triolische Bläsermotive, diesmal ohne Beteiligung der Pauke, auch im langsamen, in G-Dur stehenden Satz der Sinfonie Nr. 96 einen dramatischen Einbruch nach g-Moll und c-Moll zur Folge (Triolenmotiv besonders in Hörnern und Fagotten ab T. 22, g-Moll ab T. 25, c-Moll ab T. 39; vgl. auch bereits die erniedrigte Sexte es in T. 18 f.) – ein neuerlicher Einsatz der Bläser kurz vor Satzschluss (T. 66) scheint dann ähnlich wie in der Sinfonie Nr. 103 ein Ausdünnen des Satzes und eine harmonische Destabilisierung zu verursachen (Violinsoli ab T. 69, Destabilisierung ab T. 71, Kontrasttonart Es-Dur ab T. 73/74, fortgesetzter Übergang zu solistischem Spiel (Holzbläsersoli), kadenzierender Triller über auffälliger, leiterfremder Vorhaltnote es in den Bässen in T. 85, Satz verklingt *pianissimo*). Ein analoges, nachgewiesenermaßen melancholisch konnotiertes Ausdünnen der Instrumentation bis hin zu solistischem Spiel hatte Haydn bereits 19 Jahre zuvor in der am esterházyschen Hof komponierten „Abschiedssinfonie“ sogar zum Werkprinzip erhoben, wo die Musiker während des Schluss-*Adagio* die Bühne einer nach dem andern verließen, bis nur noch zwei Violinisten übrigblieben.⁵⁵

Auch solistische Paukenstellen als Bedeutungsträger sind bei Haydn allgegenwärtig. Im langsamen Satz der D-Dur-Sinfonie Nr. 93 führt ein Paukensolo (T. 73–75) zu einem ähnlichen Versickern des in G-Dur stehenden, aber immer wieder nach g-Moll tendierenden Satzes, bevor ein abruptes tiefes *Fortissimo*-C in den Fagotten die musikalische Bewegung zurückbringt (T. 80). Im zweiten Satz der Sinfonie Nr. 94 bewirkt der berühmte Paukenschlag, der wie der Wirbel in Nr. 103 verantwortlich für

55 Dazu Melanie Wald-Fuhrmann, „Ein curios melancholisches Stückchen“. Die düstere Seite von Haydns *fis*-Moll Sinfonie Hob. I:45 und einige Gedanken zur Pantomime in der Instrumentalmusik, in: *Studia Musicologica* 51 (2010), S. 79–90.

ihren Beinamen war, einen Stillstand der motivisch-thematischen Entwicklung⁵⁶ und birgt Konsequenzen für den weiteren Satzverlauf: Nach einem erneuten *Forte*-Einsatz beim Beginn der ersten Variation (T. 33) kann er als Auslöser des Wechsel des Tongeschlechts von C-Dur nach c-Moll der zweiten Variation (T. 49) betrachtet werden und spannt dann einen Bogen zur *Forte*-Variation, wo das Blechbläser-Tutti in den Variationsprozess eingreift (T. 107). Auch hier versickert der Satz, und das Hauptthema zerfällt: Nach einem Innehalten auf dem doppeltverminderten Akkord *c/es/fis/a* (Fermate, T. 142) wird das Anfangsmotiv von Solo-Oboe und Solo-Fagott zweimal hintereinander vorgetragen und effektiv begleitet von einem chromatisch harmonisierten Streicherteppich (ab T. 145: Dominantisierung des C-Dur-Akkords, anschließend zwei doppeltverminderte Akkorde und ein Dominantseptakkord über einem Orgelpunkt-c der Bassstimmen), worauf der Satz unter erneuter Abspaltung des Kopfmotivs in leisem C-Dur verklingt.⁵⁷

Mindestens ebenso spektakulär ist der Destabilisierungsprozess in Haydns drittem Werk, dessen Beinamen von einem charakteristischen Paukeneinsatz herrührt. Im *Agnus Dei* der als „Paukenmesse“ bekannten *Missa in tempore belli* löst ein Paukensolo im F-Dur-Kontext ein Abdriften nach c-Moll und ein Stillstehen des Satzprozesses aus, „als hörte man den Feind schon in der Ferne kommen“, wie Haydns Biograph Griesinger schrieb.⁵⁸ Nach diesem einschneidenden musikalischen Ereignis folgt das thematisch, harmonisch und formal stabile „*Dona nobis pacem*“ in C-Dur, das den Zielpunkt der Entwicklung darstellt. Beethoven nahm bei der Komposition seiner beiden Messen Bezug auf diese Stelle. Für die C-Dur-Messe op. 86, während deren Entstehung er mit Sicherheit die „Schöpfungsmesse“, wahrscheinlich aber auch weitere Messen Haydns studiert hatte, plante er schon früh einen Paukeneinsatz vor dem *Dona nobis pacem* wie in Haydns *Missa in tempore belli*.⁵⁹ Wohl um eine direkte Kopie zu vermeiden, entschied er sich dann stattdessen für ein Paukensolo innerhalb des *Sanctus* mit ähnlicher Funktion wie bei Haydn: Nach dem Paukeneinsatz führt der getragene, leise und harmonisch reiche A-Dur-Satz abrupt in einen (nach d-Moll gehörenden) Trugschluss nach B-Dur und führt von dort in das strahlende *Pleni sunt coeli* in D-Dur (→ Kap. 5). Der erste Teil des anschließenden *Agnus Dei* wirkt wie

56 Vgl. Marianne Danckwardt, *Der Paukenschlag im Andante der Sinfonie Nr. 94 – ein Haydnscher Witz?*, in: *Quaestiones in musica: Festschrift für Franz Krautwurst zum 65. Geburtstag*, hg. von Friedrichhelm Brusniak und Horst Leuchtman, Tutzing 1989, S. 61–69; Walter, *Haydns Symphonien*, S. 111–115. Haydn fügte den Paukenschlag erst spät im Schaffensprozess in den Satz ein (Hob. 1, S. 183; Joseph Haydn, *Londoner Sinfonien*, 2. Folge, hg. von Robert von Zahn (JHW I/16), München 1997, S. 194 f.). Bei der früheren Konzeption erfolgt der überraschende *Forte*-Einsatz zum ersten Mal mit der ersten Variation des Themas in T. 33, aber auf die Takteins, wodurch der Überraschungseffekt vermutlich milder ist. Die spätere Einfügung des „Paukenschlags“ in T. 16 verstärkte die Destabilisierungsdramaturgie damit erheblich.

57 Zur entsprechenden Düsterei des Kopfsatz siehe Finscher, *Haydn*, S. 366 f.

58 Griesinger, *Biographische Notizen*, S. 117.

59 McGrann, *Op. 86*, Bd. 2, S. 459 f. und S. 486 f.; ders., *Hintergrund zu Beethovens Messen*, S. 133.

bei Haydn bedrohlich – aufgrund der Tonart c-Moll und den pulsierenden Achtelnoten in den Blechbläsern – und hellt sich dann mit dem Einsatz des *Dona nobis pacem* in strahlendes C-Dur auf, allerdings ohne Beteiligung der Pauken. Auch in der *Missa solemnis* griff Beethoven auf den symbolischen Einsatz von Blechbläsern und Pauken zurück: Innerhalb des *Dona nobis pacem* erklingt dort ein Paukensolo als Einleitung zu einer von den meisten Zeitgenossen unverständenen⁶⁰ Kriegsmusik, die in ein Rezitativ zum Text des Agnus Dei mündet (ab T. 164, Rückung von D-Dur nach B-Dur). Im Gegensatz zu Haydns *Missa in tempore belli* kehren in der *Missa solemnis* das Paukensolo am Satzende nochmals wieder (ab T. 406), was dem Werk trotz des *Fortissimo*-Abschlusses (an dem die Pauke übrigens nicht beteiligt ist) ein doppelbödiges Ende verleiht. In den Skizzen hatte Beethoven sich unter anderem: „zuletzt timpani als Friedenszeichen“ notiert;⁶¹ den fertigen Satz bezeichnete er schließlich als „Bitte um innern und äußern Frieden“.⁶²

Auch in anderen Werken hat Beethoven die Pauke immer wieder solistisch an formalen Schnittstellen eingesetzt und dabei offensichtlich auch ihre semantischen Konnotationen genutzt.⁶³ So stellt die Pauke auch im langsamen Satz der *Eroica* ein wesentliches Element des Destabilisierungsprozesses dar. Ihr Triolenmotiv ab T. 199 bildet den Dominantorgelpunkt vor der Coda, die trugschlüssig in As-Dur beginnt. Die Figur stammt aus der Bassstimme des Trauermarschthemas (T. 6 f.) und bildet auch den Abschluss des Satzes (Celli und Bässe, T. 240). Ebenso markant und charakteristisch ist das Paukensolo in der Coda des Scherzo (T. 423), das zusammen mit den danach einsetzenden Hörnern (T. 431) den feierlichen Schluss vorbereitet. Oft hat Beethoven zudem das charakteristische Quintintervall der Pauken motivisch-thematisch in den Satzprozess eingebettet, so beispielsweise im Violinkonzert op. 61 (für dessen Bearbeitung zum Klavierkonzert Beethoven eine Kadenz mit obligater Pauke komponierte⁶⁴), in der Vierten und Achten Sinfonie oder im Dritten Klavierkonzert. Im Kopfsatz der Vierten erklingt ein solistischer Paukenwirbel auf dem Ton b beim dynamischen Tief- und harmonischen Zielpunkt der Durchführung zuerst als (enharmonisch verwechselter) Terzton

60 So riet beispielsweise Schindler, die Stelle bei der Aufführung des Werks wegzulassen (Schindler, *Beethoven* 1860, Bd. 2, S. 78–80); zur frühen Rezeption der *Missa solemnis* vgl. Gerhard Poppe, *Festhochamt, sinfonische Messe oder überkonfessionelles Bekenntnis? Studien zur Rezeptionsgeschichte der Missa solemnis*, Beeskow 2007, S. 33–60.

61 William Drabkin, *The Agnus Dei of Beethoven's Missa solemnis. The Growth of Its Form*, in: *Beethoven's Compositional Process*, hg. von William Kinderman, London 1991, S. 137; dazu auch William Kinderman, *Beethoven*, Berkeley 1995, S. 252.

62 Gemäß Erstdruck; im Autograph hatte er ihn noch mit der Bemerkung „darstellend den innern und äußern Frieden“ versehen (Hinrichsen, *Beethoven*, S. 278 f.).

63 Paul Mies, *Die Bedeutung der Pauke in den Werken Ludwig van Beethovens*, in: *BeJb* 8 (1971/72), S. 49–71; Bernd Redmann, *Pauke*, in: *Das Beethoven-Lexikon*, hg. von Heinz Loesch und Claus Raab, Laaber 2008, S. 579; Mark Christopher Ferraguto, *Beethoven's Fourth Symphony. Reception, Aesthetics, Performance, History*, Ph. D. Cornell University, Ithaca 2012, S. 74–84.

64 *LvBWV* 1, S. 348 f.

des entfernten Fis-Dur in dreifachem *Piano* (T. 283) und nur wenige Takte später als Orgelpunkt der Grundtonart B-Dur bei der Vorbereitung zur Reprise (T. 307) – die Pauke bringt den „auf Abwege geratenen“ Satz also quasi in die richtigen Bahnen zurück. Ein analoger Vorgang ist in der Reprise des zweiten Satzes zu beobachten, wo das im Satz omnipräsente Punktierungsmotiv (erstmalig in den 2. Violinen, T. 1) von der entfernten Tonart Ges-Dur (1. Fagott, T. 60) zurück nach B-Dur (Bässe, T. 62) gerückt wird, bevor es in der Pauke in der Grundtonart Es-Dur erklingt (T. 64) und so harmonisch den Weg bereitet für den Einsatz des Seitenthemas. Es erstaunt damit kaum mehr, dass die Pauke mit ihrem Punktierungsmotiv dann auch ganz unbegleitet den Schluss des Satzes bestreitet (T. 102), bevor die letzten Akkorde erklingen. In der Fünften Sinfonie, im zweiten Thema des langsamen Satzes (ab T. 32, T. 81 und T. 148 in Verbindung mit den Blechbläsern und Oboen) und in der Überleitung zum Finale (Scherzo, ab T. 324), wird die Pauke schließlich als Steigerungsmittel verwendet, das den C-Dur-Durchbruch herbeiführt, und fungiert also auch hier als zyklisches Element.

Ob und in welchem Maß solche Kompositionsideen semantisch aufgeladen waren, ist im Einzelfall oft schwer zu entscheiden. Denn erstens ist ihre außermusikalische Konnotation nur selten so eindeutig wie in der *Missa solemnis* oder in der „Paukenmesse“, und zweitens schwankt der zugeschriebene Inhalt zwischen den einzelnen Werken erheblich: Je nach musikalischem Kontext entfalten Bläserensätze mal eine bedrohliche, mal eine triumphale Wirkung, mal wirkt sich ein Paukeneinsatz destabilisierend, mal stabilisierend aus. Als entscheidend für die Deutung der Werkidee erweist sich sowohl bei Beethoven wie auch bei Haydn der Blick auf den zugrundeliegenden musikalischen Prozess, in den ein Instrumentationseffekt eingebettet ist oder auf den er einwirkt. Gerade dies zeigt, dass die Werke beider Komponisten Marx' musikanalytisch geprägtem Konzept der Ideenkunst entsprechen. Ein kategorialer Unterschied zwischen Haydns und Beethovens Musik ist diesbezüglich nicht zu erkennen.

Manifestation der Idee

... als Bestimmtes

Schon Marx war wohl bewusst, dass hinsichtlich einer durch musikalische Prozesse evozierten Werkidee wenn, dann nur ein gradueller Unterschied zwischen Haydns und Beethovens Sinfonik geltend gemacht werden konnte. Aufgrund der Tendenz zur fortschrittsideologischen Geschichtsschreibung musste Haydn dabei die Rolle des Vorbereiters und Beethoven diejenige des Vollenders zukommen:⁶⁵

65 Vgl. dazu Hans-Joachim Hinrichsen, *Beethoven, Bach und die Idee der motivisch-thematischen Ökonomie. Zur Genese eines wirkungsmächtigen Rezeptionsklischees*, in: *Motivisch-thematische Arbeit als*

Die Symphonie ist seit Haidn eine der reichhaltigsten Formen geworden, in der die besten deutschen Tonkünstler ihre Ideen niedergelegt haben. Sie ist in der neuesten Zeit durch Beethoven der Triumph der Instrumentalkomposition.⁶⁶

Das ausschlaggebende Kriterium für Beethovens Superiorität gegenüber Haydn (und auch Mozart) stellte für Marx die Bestimmtheit der zugrunde liegenden Idee dar:

Beethoven hat mit seiner C-moll, D-moll (mit Chor)[,] A-dur, heroischen und Pastoral-symphonie die ganze Gattung auf einen höhern Standpunkt erhoben, von dem eines unbestimmtern Tonspiels und eines blossen lyrischen Ergusses auf den einer im Bewusstsein festgehaltenen bestimmtern Idee. Mit andern Werken, der C-dur, D-dur, B-dur und F-dur Symphonie, schliesst er sich mehr an Mozart und Joseph Haydn.⁶⁷

Die Bestimmtheit von Haydns Musik wurde jedoch bereits in den 1780er Jahren verhandelt.⁶⁸ So beschäftigte sich beispielsweise Beethovens Bonner Mentor Christian Gottlob Neefe in seinem Essay *Ueber das Karackteristische oder über die Sprache der Instrumentalmusick* von 1784 innerhalb des Legitimierungsdiskurses der textlosen Musik mit Haydns Instrumentalmusik und ihrer Fähigkeit, einen außermusikalischen Gehalt auszudrücken. Diesen Gehalt sollte die Musik laut Neefe – der dabei zwischen unterschiedlichen Traditionslinien lavierte⁶⁹ – wechselweise durch die Nachahmung von Leidenschaften oder durch die Analogie zur Sprache erlangen, wobei der Komponist dabei nach größtmöglicher Evidenz streben müsse (→ Kap. 2). Die Evidenz konnte mit einer möglichst „nuancierten“, detailgetreuen Darstellung der Leidenschaften erreicht werden, wobei deren „stufenweisen Fortgänge“ genau zu beachten waren. Dies alles sah Neefe in Haydns Instrumentalmusik am überzeugendsten verwirklicht:

Allein man drückt [die Leidenschaften] immer nur in ihrer völligen letzten Aeüßerung aus, und detaillirt sie nicht nach ihren ersten Keimen und stufenweisen Fortgängen. Am wenigsten beobachtet man die Nüancen derselben, oder die Punkte, wo eine Leidenschaft in die andere übergeht; man macht dadurch Sprünge die der Natur in allen Dingen entgegen sind.

Ich gebe zu, daß es schwer, sehr schwer sey, dem musikalischen Ausdruck überhaupt eine gewisse Evidenz zu geben, und insbesondere die Sprache der unartikulirten Töne allgemein verständlich zu machen. Das erste aber ist nicht ganz unmöglich. Der große Joseph

Inbegriff der Musik? Zur Geschichte und Problematik eines „deutschen“ Musikdiskurses, hg. von Stefan Keym, Hildesheim 2015, S. 13 f.

66 [Adolf Bernhard Marx], *Korrespondenz*, in: BamZ 1 (1824), Nr. 52 vom 29. Dezember 1824, S. 443.

67 Marx, *Spohr*, S. 217.

68 Zu diesen Rezeptionskontexten vgl. Fuhrmann, *Publikum*, Kap. 11: *Anlehnungs(kon)texte*, S. 421–453 sowie die übergeordnete Vorbemerkung *Tonstück, was willst du mir* unter *Annäherungen an die Instrumentalmusik*, S. 353–356.

69 Zu dieser Tradition vgl. Gerhard, *London und der Klassizismus*, S. 79–122.

Haiden ein Genius, der nicht nur auf seine Zeitgenossen Sensation macht, sondern sie auch noch auf die musikalische Nachwelt machen wird, hat uns in seinen mehrstimmigen Instrumentalkompositionen Meisterstücke von beredter ausdrückender Musick geliefert und gezeigt, wie weit es ein Mann darinnen bringen, wie gewaltig und wie verständlich er auf seine Zuhörer wirken könne, wenn ihm Kopf und Herz auf dem rechten Flecke stehen, und seine Zuhörer nicht unter das *Pecus Campi* gehören. Jede seiner kleinsten Noten ist bedeutungsvoll.⁷⁰

Obwohl Marx' Ideen-Konzept und Neefes Überlegungen zur Instrumentalmusik im Abstand von rund 40 Jahren und damit unter komplett unterschiedlichen Voraussetzungen entstanden sind, beschäftigten sich beide Autoren mit einer ähnlichen Thematik: Sie erklärten es zur Aufgabe des Komponisten, einen nicht rein musikalischen Gehalt in Wechselwirkung mit eigengesetzlichen musikalischen Prozessen möglichst eindeutig und genau auszudrücken. So lässt sich Neefes Begriffsschöpfung der „stufenweisen Fortgänge“ – der vermittelnden Übergänge zwischen verschiedenen Leidenschaften und damit zwischen verschiedenen bedeutungstragenden musikalischen Motiven, Rhythmen, Harmonien usw. – schwerlich ohne Bezug zu Haydns geistvoller motivisch-thematischer Arbeit denken, auch weil sie von einem Autor stammt, welcher die technisch-handwerklichen Herausforderungen des Komponierens aus eigener Erfahrung genau kannte. Neefes Ansatz lässt sich also nicht auf die gängige Legitimation der Instrumentalmusik mittels eines mimetischen bzw. rhetorischen Prinzips reduzieren, sondern weist bereits autonomieästhetische Züge auf, die in der britischen Ästhetik wurzeln.⁷¹

Mit dem Konzept der „stufenweisen Fortgänge“ knüpfte Neefe wahrscheinlich an die Erkenntnistheorie der britischen Empiristen wie John Locke oder David Hume und deren Konzept der Ideenverbindung an. Ideen („ideas“) sind dort als mentale Repräsentationen – Vorstellungen von zuvor sinnlich wahrgenommenen Objekten („Außenwelt“) und psychischen Zuständen („Innenwelt“) – zu verstehen (und haben damit trotz des gleichen Namens vermutlich nur wenig mit der Werk-, „Idee“ zu tun, wie Marx sie später etablierte⁷²). Auch der Bonner Ästhetikprofessor Eulogius Schneider nahm in seinem Lehrbuch *Die ersten Grundsätze der Schönen Künste* diesen Leitgedanken des britischen Empirismus auf und stützte sich dabei besonders auf den in seiner Zeit einflussreichen britischen Philosophen Henry Home Lord Kames und dessen ästhetisches Hauptwerk *Elements of Criticism* (1762), das ab 1763 in deutscher Sprache als *Grundsätze der Kritik* erschienen war. Die schlüssige Verbindung der verschiedenen

70 Neefe, *Ueber das Karackteristische*, S. 35.

71 Vgl. dazu Gerhard, *London und der Klassizismus*, S. 79–122 sowie Seidel, *Ästhetik des musikalischen Kunstwerks* und Klein, *Musikphilosophie*, S. 36–48.

72 Allerdings wäre dem diesbezüglichen Einfluss des britischen Empirismus auf den deutschen Idealismus genauer nachzugehen.

Ideen innerhalb des Kunstwerks wird im ersten Kapitel behandelt und bildet damit die Basis von Homes' Werk, auf dessen Erörterungen wiederum Schneider seinen Abschnitt „Ideenverbindung“ explizit gründete.⁷³ Wenn Schneider schrieb: „Ein Künstler muss die Gesetze der Ideenverbindung recht studieren, wenn er belustigen, oder rühren will“, übernahm er Homes Forderung, „daß, gleichsam als in einer Maschine, die Theile, die das Ganze ausmachen, ordentlich zusammengesetzt sind, daß sie eine wechselseitige Verbindung unter sich, und jeder von ihnen eine [sic] Verhältnis zum Ganzen habe [...]“.⁷⁴ Damit konnte Schneider die Ordnung als eine von vielen „Quellen ästhetischer Kraft“ betrachten und also ein autonomieästhetisches Prinzip formulieren, laut dem aus der Wechselwirkung verschiedener Ordnungsgesetze Gebilde von eigener ästhetischer Geltung hervorgehen konnten. Dieses ließ er neben den zuerst genannten architektonischen Künsten und Gedichten auch für die Musik gelten:

Die Ordnung entstehet aus der Befolgung der Gesetze, welche in der Zusammenstellung der Theile herrschen. Herrschet in einem Werke nur ein Gesetz [...], so nennet man ein solches Werk regelmäßig. Werden mehrere Gesetze ohne Nachtheil der Klarheit befolget; so erheben sie die Ordnung zu einer eigenen Quelle von ästhetischer Kraft [...]. Daraus lässt sich erklären, warum viele Kunstwerke, z. B. Gebäude, Gärten, Gedichte bloß wegen der Ordnung gefallen [...].

*Eumetrie. Eurythmie. Melodie. Harmonie.⁷⁵

Dennoch blieb die Zuschreibung eines außermusikalischen Gehalts ein gängiger Rezeptionsmodus der Instrumentalmusik in Kontinentaleuropa wie auch in Großbritannien. Während die Mimesis-Theorie allmählich an Relevanz verlor, prägte das rhetorische Prinzip (Sprachanalogie) die Haydn-Rezeption noch lange im 19. Jahrhundert und darüber hinaus.⁷⁶ Genau in der Zeit um 1800 setzte zudem ein rezeptionsästhetischer Paradigmenwechsel hin zu einem „autobiographischen Hören“ besonders von Beethovens Werken ein,⁷⁷ der zugleich auf die allmählich einsetzende historiographische Entgegensetzung von Beethoven und Haydn (→ Kap. 1) zurückgewirkt haben dürfte. In diesem Spannungsfeld zwischen musikalischer Eigengesetzlichkeit und der „bestimmten“ bzw. „evidenten“ Zuschreibung eines außermusikalischen Gehalts

73 Schneider, *Schöne Künste*, S. 27 f. und S. 52 f.

74 Heinrich Home [Henry Home Lord Kames], *Grundsätze der Kritik. Aus dem Englischen übersetzt, von Johann Nikolaus Meinhard*, Leipzig 1772, S. 32 f.; zur Rezeption Homes in Deutschland vgl. Will, *Characteristic Symphony*, S. 134.

75 Schneider, *Schöne Künste*, S. 92 f.

76 Siehe dazu besonders Mark Evan Bonds, *Wordless Rhetoric. Musical Form and the Metaphor of the Oration*, Cambridge 1991, besonders S. 162–180; ders., *Pindaric Ode*; ders., *Rhetoric versus Truth. Listening to Haydn in the Age of Beethoven*, in: *Haydn and the Performance of Rhetoric*, hg. von Tom Beghin und Sander M. Goldberg, Chicago 2007, S. 109–128; vgl. außerdem Tom Beghin, „Delivery, Delivery, Delivery!“ *Crowning the Rhetorical Process of Haydn's Keyboard Sonatas*, in: ebenda, S. 131–171 sowie die weiteren Beiträge in diesem Band.

77 Siehe dazu Bonds, *Beethoven Syndrome*.

agierten Haydn und Beethoven als Komponisten in den Jahren um 1800 genauso wie die Rezipierenden ihrer Musik, und trotz autonomieästhetischer Ansätze wurde auch Haydns Musik von seinen Zeitgenossen nie als „unbestimmtes Tonspiel“ aufgefasst, wie sich zeigen wird.

... in außermusikalischen Assoziationen

Die mit der Musik assoziierten Inhalte wurden, abhängig vom ästhetischen Hintergrund des jeweiligen Autors, unterschiedlich beschrieben. Neefe dachte, wie sein Verweis auf Carl Philipp Emanuel Bachs Triosonate *Sanguineus und Melancholicus* Wq. 161 und Gottlieb Christian Fürgers *Charakteristische Clavierstücke* erkennen lässt, in erster Linie an bestimmte typisierte Leidenschaften oder Charaktere, nahm jedoch auch immer wieder Zuflucht zur ebenfalls gängigen Analogiebildung von Musik und Sprache. Ein ähnliches Schwanken zwischen Mimesis-Theorie und rhetorischem Prinzip ist auch bei Griesinger zu erkennen, laut dem Haydn in seinen Kompositionen „moralische Charaktere geschildert“ haben soll. So sei in einer der älteren Sinfonie „die Idee herrschend, wie Gott mit einem verstockten Sünder spricht, ihn bittet sich zu bessern, der Sünder aber in seinem Leichtsinn den Ermahnungen nicht Gehör gibt“⁷⁸ – ob die Überzeugungen des Komponisten damit treffend wiedergegeben sind, muss offenbleiben.

Aus Haydns eigener Feder ist kaum etwas über die Art der zugrunde liegenden Ideen zu erfahren. Einzig in einem Brief an Marianne von Genzinger deutete Haydn an, das *Adagio* der Es-Dur-Klaviersonate Nr. 49 habe „sehr vieles zu bedeuten, welches ich Euer Gnaden bey gelegenheit zergliedern werde“.⁷⁹ Eine ähnliche Interaktion Haydns mit dem Grafen Andreas Rasumowsky überliefert zudem Schindler:

Haydn hatte nämlich an diesem Kunstfreunde jenen feinen Sinn zu richtiger Erfassung vieler nicht auf der Oberfläche liegenden und durch übliche Zeichen ausgedrückten Eigenthümlichkeiten in seinen Quartetten und Sinfonien entdeckt, der Anderen abgegangen ist, darum er es unternommen, den Grafen zunächst mit diesen verborgenen Intentionen vertraut zu machen, durch den sie erst auf die Ausführenden übertragen worden.⁸⁰

Auch wenn der genaue Hergang solcher „Zergliederungen“ und des Mitteilens „verborgener Intentionen“ aufgrund der mündlichen Vermittlung im Dunkeln liegt, verrät besonders der Brief an Genzinger zumindest, dass auch für Haydn ein sprachlich vermittelbarer, über rein musikalische Belange hinausgehender Inhalt existierte.

78 Griesinger, *Biographische Notizen*, S. 117; vgl. dazu Webster, *Farewell Symphony*, S. 225–249.

79 Haydn an Marianne von Genzinger, 20. Juni 1790 (Haydn, *Briefe und Aufzeichnungen*, S. 240); vgl. Webster, *Farewell Symphony*, S. 233–236.

80 Schindler, *Beethoven*³1860, Bd. 1, S. 38.

Als Adolf Bernhard Marx 1824 die Idee von Beethovens *Eroica* verbalisierte, dachte er an eine Kriegsszene (wohl noch ohne über Beethovens angeblich verworfene Widmung an Napoleon Bonaparte zu wissen⁸¹):

[...] dieser ganze [erste] Satz zeigt uns das gelungene Bild eines Heldenlebens – auch die schmerzliche Klage um manchen Verlust [...] fehlt so wenig, als der muntere Gang der Kriegslust, [...] um das Bild des Helden und des Krieges zu vollenden.

Bei aller Bestimmtheit der einzelnen Gedanken, bei der vollkommenen Unzweideutigkeit, in der sich der Sinn des ganzen ersten Satzes dem erschließt, der mit aller Kraft seines Geistes sich in ihr versenkt, ist doch die befriedigende Auffassung, die klare Erkenntniß desselben nicht leicht [...].

Das Adagio, Trauermarsch überschrieben ist zu groß als daß es uns an die Grabstätte eines Einzelnen geleiten könnte. Wem geht nicht wenn er den Kriegsgesang des ersten Allegro vernommen, in diesem Adagio das Bild des blutigen Schlachtfeldes auf, wer versteht nicht die dunkeln Betrachtungen die sich auch dem Sieger hier aufdringen müssen [...] und erquickt sich an den sanften Stimmen, die im Maggiore zu trösten suchen, bis der heldenkühne Zuruf über Trauer und Trost, wie an Unsterblichkeit mahnend, erhebt. Nach der Wiederkehr des Trauermarsches erheben sich einzelne Stimme[n] der Klage, des Mitleids; wenn die Empfindung fast übermächtig gesteigert ist, dann tritt [...] in des dur die Stimme des heiligen Trostes ein und in schauerlicher Nacht und Stille erlischt das Thema – gleichsam die letzte Regung des Lebens auf diesem Felde des Todes.⁸²

Eine ähnliche Rezeptionsweise scheint für Haydns Sinfonien aufgrund veränderter Hörgewohnheiten ab 1800⁸³ und der zunehmenden historiographischen Entgegensetzung der beiden Komponisten zunächst wenig naheliegend. Doch die Reaktionen des Londoner Publikums auf Haydns Sinfonien gleichen Marx' Darstellung in bemerkenswerter Weise. Zwar wurden die Kopfsätze meist unter den eher technischen Begriffen der „modulation“, „melody“ oder „science“ und den sich daraus konstituierenden „wit“ und „humour“ besprochen.⁸⁴ Die langsamen Sätze dagegen, die in der Regel den größten Applaus erhielten und meist wiederholt werden mussten, wurden kaum mit musikalisch-technischen oder rhetorischen Eigenschaften in Verbindung gebracht oder gar unter autonomieästhetischen Prämissen rezipiert. Stattdessen gaben sie An-

81 Diese Anekdote wurde 1838 mitgeteilt in Wegeler/Ries, *Biographische Notizen*, S. 78, erscheint aber bereits 1836 in Ernst Ortlepp, *Beethoven. Eine phantastische Charakteristik*, dazu Egon Voss, *Beethoven und Bonaparte. Versuch, die Beziehung nüchtern zu betrachten*, in: *Die 9 Symphonien Beethovens. Entstehung, Deutung, Wirkung*, hg. von Renate Ulm, Kassel 1994, S. 115–121; vgl. LvBWV 1, S. 297 f.

82 Adolf Bernhard Marx, *Etwas über die Symphonie und Beethovens Leistungen in diesem Fache*, in: BamZ 1 (1824), Nr. 20 vom 19. Mai 1824 und Nr. 21 vom 26. Mai 1824, S. 175 f. und 181 f.

83 Siehe dazu Mark Evan Bonds, *Music as Thought. Listening to the Symphony in the Age of Beethoven*, Princeton 2006; ders., *Rhetoric versus Truth*; ders., *Beethoven Syndrome*.

84 Dazu Finscher, *Haydn*, S. 156–160, dort weitere Literatur; vgl. auch David P. Schroeder, *Haydn and the Enlightenment. The Late Symphonies and their Audience*, Oxford 1990, S. 63–74.

lass zu detaillierten außermusikalischen Assoziationen. So berichtete Haydn selbst im Londoner Notizbuch von einer wahr gewordenen Todesahnung eines Geistlichen, die diesen im Traum simultan zum langsamen Satz der Sinfonie Nr. 75 übermannt habe:

[...] in Concert bey M^r Barthelemon war Ein Englischer Pop, der, als Er das Andante [...] hörte, in die tiefeste Melanconie versuncke, weil Ihm nachts vorher von diesem Andante träumte (mit dem beysatz, daß dieses Stück Ihn den dodt ankündige) – Er verließ augenblicklich die gesellschaft, und gienge zu beth.

Heute [...] erfuhr ich durch H. Barthelemon, daß dieser Evangelische geistliche gestorben sey.⁸⁵

Besonders deutlich zeigt sich diese Hörhaltung in den Rezeptionszeugnissen zu den langsamen Sätzen der Sinfonien Nr. 94 und Nr. 100. Ihre Autoren nahmen dabei stets Bezug auf die destabilisierenden Überraschungseffekte, den Paukenschlag und den Einfall der Militärintstrumente, die sich bald auch in den jeweiligen Beinamen der Werke niederschlugen. Im Zusammenhang mit der Sinfonie Nr. 94 sind besonders diejenigen Anekdoten vertraut, die überliefern, Haydn hätte mit dem Paukenschlag die schlafenden Zuhörerinnen und Zuhörer aufwecken wollen. So lautet zum Beispiel ein Tagebucheintrag des Grafen Karl von Zinzendorf:

Haydn nous interessa avec ses Sinfonies, entr'autres celle du coup de tonnere, destinée a reveiller les dormeurs au Concert anglois.⁸⁶

Als Griesinger Haydn mit dieser Erklärung, die bei Zinzendorf wohl als banaler patriotischer Seitenhieb zu verstehen ist, konfrontierte, soll der Komponist jedoch widersprochen haben:

es war mir daran gelegen, das Publikum durch etwas Neues zu überraschen, und auf eine brillante Art zu debütiren, um mir nicht den Rang von Pleyel, meinem Schüler, ablaufen zu lassen [...]. Das erste Allegro meiner Symphonie wurde schon mit unzähligen Bravos aufgenommen, aber der Enthusiasmus erreichte bey dem Andante mit dem Paukenschlag den Höhepunkt.⁸⁷

Die Anekdote über Haydns vermeintlichen Scherz mit dem Publikum hielt sich trotz der Berichtigung des Urhebers (die nur etwas über die Neuheit des Effekts, aber nichts über die Idee desselben aussagt) jedoch hartnäckig, wie die ausgeschmückte Auslegung des Paukenschlags bei Albert Christoph Dies zeigt:

85 Haydn im „Zweiten Londoner Notizbuch“ [1791–1792], zit. nach Haydn, *Briefe und Aufzeichnungen*, S. 507; vgl. Dies, *Biographische Nachrichten*, S. 123 f. sowie Webster, *Farewell Symphony*, S. 233.

86 Eintrag vom 8. Januar 1796, zit. nach Edward Olleson, *Haydn in the Diaries of Count Karl von Zinzendorf*, in: *Haydn Yearbook 2* (1963/64), S. 50. Vgl. zu Folgendem JHW I/16, S. VII–X sowie Landon, *Chronicle and Works*, Bd. 3, S. 150 f.

87 Griesinger, *Biographische Notizen*, S. 55 f.

Haydn machte mit Verdruß die Bemerkung, daß selbst im zweyten Act der Gott des Schlags seine Flügel über die Versammlung ausgebreitet hielt; er sah das für eine Beschimpfung seiner Muse an, gelobte, dieselbe zu rächen, und componirte zu diesem Endzwecke eine Symphonie, in welcher er da, wo es am wenigsten erwartet wird, im Andante, das leiseste Piano mit dem Fortissime im Contrast brachte. Um die Wirkung so überraschend als möglich zu machen, begleitete er das Fortissime mit Pauken. Gleich nach dem vorhergehenden Allegro fing das Andante mit Sordinen und pizzicato an. Wenn ich das leise Tongeflister der ersten acht Tacte, oder des Thema's mit etwas in Vergleich bringen sollte, so würde ich sagen, man glaubt Fußtritte und Gelispel eines Geisterchors zu hören. Diese fast unhörbare Harmonie gedämpfter Instrumente wiederholte das stark besetzte Orchester, ohne Sordine und Fortissime unter dem entsetzlichen Donner der Pauken und Contrabässe, Haydn hatte die Paukenschläger vorzüglich gebethen, dicke Stöcke zu nehmen und recht unbarmherzig drein zu schlagen; diese entsprachen auch völlig seiner Erwartung. Der urplötzliche Donner des ganzen Orchesters schreckte die Schlafenden auf, alle wurden wach und sahen einander mit verstörten und verwunderten Mienen an [...]. Da aber während dem Andante ein empfindsames Fräulein von der überraschenden Wirkung der Musik hingerissen, derselben nicht hinlängliche Nervenkräfte entgegenstellen konnte, deßwegen in eine Ohnmacht fiel, und an die frische Luft geführt werden mußte: so benützten Einige diesen Vorfall als Stoff zum Tadel, und sagten: Haydn habe bisher immer auf eine galante Art überrascht, doch dieses Mahl sey er sehr grob gewesen.⁸⁸

Trotz der insgesamt verharmlosenden Erläuterung von Haydns Werkidee kommt bei Dies besonders die Brutalität des Effekts zur Sprache: Der Autor vergleicht den Paukenschlag mit einem „entsetzlichen Donner“ und schildert, wie eine zartbesaitete Dame ob der schockierenden Wirkung sogar das Bewusstsein verloren haben soll. Das intensive Proben des Paukeneinsatzes und Haydns Forderung des „unbarmherzigen Dreinschlagens“, wenn es sich denn so zugetragen hat, zeigen zudem, wie wichtig dem Komponisten die akkurate Gestaltung dieses Effekts offenbar war. Dennoch vertrat Dies die Position, dass es sich dabei um einen, wenn auch derben, Scherz Haydns handelte, was vermutlich dem sich allmählich formierenden Bild des gutmütigen, naiven Papa Haydn geschuldet ist, der eigentlichen Werkidee aber nicht gerecht wird. So widersprach der Musiker Johann Christian Firnhaber, welcher die Wintermonate 1792/93 in London verbracht hatte, noch im Jahr 1825 in einer „Berichtigung, als Beitrag zur Geschichte der Musik“ dieser Deutung vehement:

88 Dies, *Biographische Nachrichten*, S. 91 f. Sigismund von Neukomm wiederum relativierte dessen Schilderung in seinen Bemerkungen zu den *Biographischen Nachrichten*: „Diese lange u ziemlich alberne Erzählung beschränkt sich bloß darauf, daß H[aydn] einen alten Mann bemerkt hatte der bei jedem dieser Konzerte auf demselben Platze sitzend, regelmäßig gleich Anfangs einschlieff. H. erlaubte sich den Scherz, den Schläfer durch einen einzigen Paukenschlag aufzuwecken – alles Übrige ist dummes Zeug u unwürdig nacherzählt zu werden“ (zit. nach Horst Seeger, *Zur musikhistorischen Bedeutung der Haydn-Biographie von Albert Christoph Dies*, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 1 (1959), S. 29).

Auch dem Nichtkenner der Musik [...] muß die Unwahrscheinlichkeit, ja, die Unmöglichkeit einer solchen Handlungsweise des großen Komponisten Haydn einleuchten [...]. Diesen Paukenschlag hat Haydn in der Probe sechsmal machen lassen, ehe er damit zufrieden gewesen ist, wobei ich beiläufig noch bemerke, daß derselbe nicht nach der allerneuesten Mode das Orchester mit dem Stocke in der Hand, sondern wie es von großen Virtuosen gewöhnlich geschieht, mit einem Flügel oder Fortepiano dirigierte [...]. Die erwähnten [Londoner] Symphonien habe ich, im zweiten Jahrgange, im Winter 1793 gehört, und wie in dem so eben berührten Andante der Paukenschlag erfolgte, wurde abermals das ganze Auditorium auf das Heftigste erschüttert, was besonders bei den Damen der Fall war. Diesesmal hatte jedoch Clementi Haydn's Stelle bei dem Flügel eingenommen, und kann ich hier noch anführen, daß ich nie etwas Vollkommeneres gehört habe, als diese Konzerte. Daß die Anwesenheit Haydn's in London bei allen Musikfreunden Epoche machte, brauche ich wohl nicht zu erwähnen. Schon hieraus möchte sich der Grund einer den Engländern überkommenen Schlafsucht während der Aufführung der Haydn'schen Symphonien ergeben ... Die obige Erzählung kann ich um so mehr verbürgen, da ich während meiner siebenmonatigen Anwesenheit in London im Winter von 1792 und 1793 mit Salomon in einem Hause gewohnt habe.⁸⁹

Der Vergleich des Paukenschlags mit einem „entsetzlichen Donner“ hat Äquivalente in der frühen Londoner Rezeption des Werks. Die Besprechung in der Tageszeitung *The Oracle* vom 24. März 1792 fasste den zweiten Satz äußerst bildhaft als „situation of a beautiful Shepherdess who, lulled to slumber by the murmur of a distant Waterfall, starts alarmed by the unexpected fire of a fowling-piece“ auf.⁹⁰ Die bildhafte Schilderung der pastoralen Naturszene,⁹¹ die vom Schuss aus einer Vogelflinte jäh gestört wird, ist im Bereich der Konzertrezensionen jedoch eher ein Sonderfall; die weiteren Besprechungen von Haydns Sinfonien beschränken sich in der Regel auf wenige, handwerklich-technische oder ästhetische Bemerkungen und die Wirkung auf das Publikum, so im *Morning Herald* desselben Datums:

His [Haydn's] novelty of last night was a grand Overture, the subject of which was remarkably simple, but extended to vast complication, exquisitely modulated, and striking in effect. Critical applause was fervid and abundant.⁹²

Es scheint, als sei die assoziative Hörhaltung nicht das Metier des „Critic“ gewesen, des Musikkenners also, der anhand von Thema und Verlauf, Harmonik („modulation“) und

89 Johann Christian Firnhaber, *Berichtigung als Beitrag zur Geschichte der Musik*, in: *Der Freimüthige* 22 (1825), Nr. 240 vom 3. Dezember 1825, S. 960, zit. nach Max Unger, *Haydn-Studien. I*, in: *Musikalisches Wochenblatt* 40 (1909), S. 317–320, vgl. Landon, *Chronicle and Works*, Bd. 3, S. 151.

90 Zit. nach Landon, *Chronicle and Works*, Bd. 3, S. 150.

91 Zum Pastoralen als musikalischem Topos siehe Monelle, *Musical Topic*, S. 185–271.

92 Zit. nach ebenda, S. 149.

Wirkung („effect“) urteilte und sich damit in eine kritische Distanz zum Werk begab.⁹³ Oft fällt neben „idea“ oder subject“ (hier technisch als musikalisches Motiv oder Thema gemeint), „modulation“ und „melody“ der Begriff „science“ – dass der Komponist zudem ein „great painter“ sei, wird zwar erwähnt, was er aber malt, davon ist wenig die Rede.⁹⁴ Andernorts wird zwar die Fähigkeit des Komponisten, die Zuhörenden zu bewegen, betont: „Like our own Shak[e]spere, he moves and governs passions at his will“;⁹⁵ doch auch hier werden die hervorgerufenen Leidenschaften des Publikums nicht näher spezifiziert. Sich von der Kraft der Musik hinreißen zu lassen, war offenbar dem Adelsstand, vornehmlich auch den Damen, vorbehalten, was sich auch bei Dies zeigt und von Adalbert Gyrowetz aufgenommen wurde: „Da werden die Weiber aufspringen!“, soll Haydn bei der Komposition des *Andante* ausgerufen haben.⁹⁶ Dieser mit-leidende, empfindsame Rezeptionsmodus im Gegensatz zum wissenschaftlichen, der ähnlich auch im Medium des Briefs in der Korrespondenz zwischen Bartholomäus Fischenich und dem Ehepaar Schiller zum Ausdruck gelangt (→ Kap. 2), betraf wiederum speziell die langsamen Sätze. So schrieb der Komponist und Schriftsteller John Marsh in seinem Essay *A Comparison Between the Ancient and Modern Styles of Music* (1797):

The first or principal movements seem to be calculated for the meridian of the pit, (where the Critics generally assemble) the middle strain for that of the boxes, (where people of a more refined taste usually sit) and the last strain for that of the galleries.⁹⁷

Die pastorale Verortung des *Andante* „mit dem Paukenschlag“ bestätigte später Haydn selbst, indem er dessen Thema in der Arie „Schon eilet froh der Ackersmann“ im Oratorium *Die Jahreszeiten* zitierte. Sie findet sich zudem im bekannten Gedicht von Caroline von Greiner, wo ein schockierender Paukenschlag die zuvor gezeichnete Idylle jäh zerstört:

Doch jetzt erstummt das Geräusch, die Hirten-Flöten ertönen;
 Sie schildern uns sanfter Empfindungen Glück.
 Und rufen mit mächtigem Reitz uns paradiesische Szenen
 Aus einem Lande der Unschuld zurück.

[...]

Noch tönt der holde Gesang, der sanftes Entzücken erwecket,
 Noch schweben die lieblichen Bilder uns vor.

93 Vgl. Finscher, *Haydn*, S. 156–161.

94 *The Times* vom 20. Februar 1792, zit. nach Landon, *Chronicle and Works*, Bd. 3, S. 134.

95 *Morning Chronicle* vom 12. März 1791, zit. nach Landon, *Chronicle and Works*, Bd. 3, S. 49.

96 Adalbert Gyrowetz, *Biographie des Adalbert Gyrowetz*, Wien 1848, S. 59; vgl. Landon, *Chronicle and Works*, Bd. 3, S. 151 f.

97 John Marsh, *A Comparison Between the Ancient and Modern Styles of Music* [1796], zit. nach Simon McVeigh, *Concert Life in London from Haydn to Mozart*, Cambridge 1993, S. 141.

Auf einmal schweigt die Musik: ein lauter Pauckenschlag schreckt
Uns donnernd aus süßen Träumen empor.

Ein Ton, so furchtbar, wie der, der einst an Israels Spitze
Von Iericho's trotzenden Mauern erklang;
Da bebte die thürmende Stadt im tieferschütterten Sitze.
Und Trümmer deckten das Feld entlang.⁹⁸

Greiners Verknüpfung des Paukenschlags mit den einstürzenden Stadtmauern Jerichos bringt nochmals die Vehemenz des musikalischen Effekts in der Wahrnehmung des zeitgenössischen Publikums zum Ausdruck. Mit der durch die biblische Anspielung hervorgerufenen Kriegskonnotation erhielt das Werk zudem einen konkreten Gegenwartsbezug.⁹⁹ So hatte sich die Befürchtung eines Kriegs gegen Frankreich mit der Pillnitzer Deklaration (27. August 1791) konkretisiert und am 20. April 1792, kurz nach der Uraufführung der Sinfonie (23. März 1792), mit dem Ausbruch des Ersten Koalitionskriegs dann auch bewahrheitet. Dass auch Haydn selbst bei der Komposition der Sinfonie im Jahr 1791 an die aktuellen politischen Ereignisse gedacht hat, ist durchaus möglich – auch eine Bezugnahme auf den damals noch andauernden „Türkenkrieg“ zwischen Österreich und Russland und dem Osmanischen Reich (1787–1792, Austritt Österreichs am 4. August 1791) ist denkbar. Eine allgemeinere Kriegsassoziatio-
n kommt im Tagebuch des Grafen Karl von Zinzendorf zum Ausdruck, der das Werk als „Symfonie [...] du coup de Canon“ bezeichnete.¹⁰⁰

Noch näher liegt ein Zusammenhang mit den Osmanenkriegen bei der im Jahr 1794 entstandenen „Militärsinfonie“ Nr. 100 mit ihrem abrupten Einsatz der „türkischen“ Schlaginstrumente Triangel, Becken und große Trommel im langsamen Satz und im Finale. Zwar war der Krieg gegen das Osmanische Reich mit dem Frieden von Jassy im Januar 1792 inzwischen vorbei und im Kompositionsjahr 1794 in eine gewisse historische Distanz gerückt – eine Distanz aber, die eine direkte Anspielung vielleicht erst

98 Caroline von Greiner, *An Herrn Joseph Hayden. Bei Anhörung seiner sechs neuen, in England verfertigten Symphonien*, in: *Wiener Theater-Almanach für das Jahr 1795*, [Wien 1794], S. 26–29; siehe dazu Wolfgang Fuhrmann, *Haydns Hörer*, in: *Aspekte der Haydn-Rezeption. Beiträge der gleichnamigen Tagung vom 20. bis 22. November 2009 in Salzburg*, hg. von Joachim Brügge und Ulrich Leisinger, Freiburg 2011, S. 235–244. Die anscheinend zahlreichen Textunterlegungen zum *Andante* der Sinfonie Nr. 94 könnten weitere Hinweise auf dessen Assoziationshorizont bieten, etwa bei Domenico Corri, *Dr. Haydn's Six Italian + English Canzonettas*, Third Set, London [ca. 1798], Hob. XXVIa: Anh.a 1: „Hither come ye blooming fair, Music shall relieve your care, tho' loud thunders rend the air or the storms arise“ (Marie Louise Martinez-Göllner, *Haydn. Sinfonie Nr. 94 (Paukenschlag)* (Meisterwerke der Musik, 16), München 1975, Anhang A).

99 Vgl. Mathew, *Political Beethoven*, S. 46–58.

100 Tagebucheintrag vom 27. März 1796, zit. nach Olleson, *Zinzendorf*, S. 51; vgl. außerdem die Bezeichnung des Werks als „[Sinfonie] du coup de tonnerre“ am 8. Januar 1795 (oben zitiert), ebenda, S. 50.

ermöglichte.¹⁰¹ Auch wenn Großbritannien an diesem Konflikt weder direkt noch indirekt beteiligt war, verstand das englische Publikum auch diese Instrumentationsidee keinesfalls als bedeutungslosen Scherz. So verglich der Kritiker des *London Chronicle* am 9. April 1794 den langsamen Satz der Sinfonie mit einer höllischen Kriegsszene:

It is the advancing to battle; and the march of men, the sounding of the charge, the thundering of the onset, the clash of arms, the groans of the wounded, and what may well be called the hellish roar of war increase to a climax of horrid sublimity! which, if others can conceive, he alone can execute; at least he alone hitherto has effected these wonders.¹⁰²

Der *Morning Chronicle* vom 5. Mai 1794 wiederum kritisierte den groben Effekt gerade der Becken im Finale der Sinfonie, während er sie im langsamen Satz als akkurates Mittel betrachtete, um dem schreckenerregenden Inhalt des Werks gerecht zu werden:

We cannot help remarking, that the cymbals introduced in the military movement, though they there produce a fine effect, are in themselves discordant, grating, and offensive, and ought not to have been introduced, either in the last movement of that Overture, or in the Finale at the close of the Concert. The reason of the great effect they produce in the military movement is that they mark and tell the story: they inform us that the army is marching to battle, and, calling up all the ideas of the terror of such a scene, give it reality. Discordant sounds are then sublime; for what can be more horribly discordant to the heart than thousands of men meeting to murder each other.¹⁰³

Wohl auch aufgrund dieser politischen und lebensweltlichen Aktualität erzielte die „Militärsinfonie“ bei ihrer Uraufführung am 31. März 1794 einen ähnlichen Erfolg wie die „Sinfonie mit dem Paukenschlag“, so dass auch ihr zweiter Satz mit der „türkischen“ Musik wiederholt wurde.¹⁰⁴

... als Erhabenes

Das britische Publikum betrachtete Haydns Überraschungseffekte keineswegs als harmlose Scherze, sondern als ernste weltanschauliche Beiträge. Nur so ist letztlich zu erklären, dass es derart begeistert darauf reagierte und die Uraufführung der Sin-

101 Auch zwei der sechs späten Messen Haydns, die *Missa in tempore belli* und die *Missa in angustiis*, nehmen explizit auf kriegerische Ereignisse Bezug. Den liturgischen Hintergrund dürfte das Gedenkfest an den Sieg gegen die Osmanen bei der Schlacht am Kahlenberg 1683 gebildet haben, das jeweils im September zeitgleich mit den Marienfesten gefeiert wurde (Jeremiah Walker McGrann, *Of Saints, Name Days, and Turks. Some Background on Haydn's Masses Written for Prince Nikolaus II Esterházy*, in: *Journal of Musicological Research* 17 (1998), S. 195–210).

102 Zit. nach Landon, *Chronicle and Works*, Bd. 3, S. 247.

103 Zit. nach ebenda, S. 250 f.

104 Ebenda, S. 247.

fonie Nr. 94 beispielsweise als „great event in the history of music“¹⁰⁵ gefeiert wurde. Es war jedoch nicht in erster Linie der Gegenwartsbezug, welcher den Reiz der Werke ausmachte, sondern die Anschlussfähigkeit an die ästhetischen Theorien der Zeit. Entsprechend erklärten die oben genannten Kritiker die „discordant sounds“ des in der Musik verhandelten Kriegs in der „Militärsinfonie“ zu einer Manifestation des Schrecklichen und ordneten sie der ästhetischen Kategorie des Erhabenen, der „(horrid) sublimity“, zu.¹⁰⁶ Das theoretische Fundament dazu hatte der irische Philosoph Edmund Burke gelegt, der in seinem auch im deutschen Sprachraum einflussreichen Traktat *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful* (1757, deutsch als *Philosophische Untersuchungen über den Ursprung unserer Begriffe vom Erhabenen und Schönen*, Riga 1773) als erster Theoretiker das Erhabene vom Schönen geschieden und den Schrecken („terror“) dort als primäre vom Erhabenen evozierte Leidenschaft beschrieben hatte.¹⁰⁷ Haydn besaß dieses Werk in einer englischen, in Basel gedruckten Ausgabe von 1792, rezipierte es aber wahrscheinlich bereits während seines ersten Aufenthalts in England, wenn nicht durch eigene Lektüre, dann indirekt im Dialog mit Charles Burney oder anderen Intellektuellen.¹⁰⁸ Einige von Burkes Erörterungen über die Quellen des Erhabenen lesen sich dabei wie eine – den zitierten Pressestimmen ähnelnde – Exegese von Haydns Werken.¹⁰⁹ So lässt beispielsweise die

105 *Morning Herald* vom 24. März 1792, zit. nach ebenda, S. 149.

106 *Morning Chronicle* vom 5. Mai 1794, zit. nach ebenda, S. 250 f.; zur Ästhetik des Erhabenen im Zusammenhang mit Haydns Musik vgl. A. Peter Brown, *The Sublime, the Beautiful and the Ornamental. English Aesthetic Currents in Haydn's London Symphonies*, in: *Studies in Music History. Presented to H. C. Robbins Landon on his Seventieth Birthday*, hg. von Otto Biba und David Wyn Jones, London 1996, S. 44–71; Fuhrmann, *Publikum*, Kap. 10: *Vermittlungskategorien*, Abschnitt *Das Erhabene*, S. 409–415; James Webster, *The Creation, Haydn's Late Vocal Music, and the Musical Sublime*, in: *Haydn and His World*, hg. von Elaine Sisman, Princeton 1997, S. 57–102; ders., *The Sublime and the Pastoral*, in: *The Cambridge Companion to Haydn*, hg. von Caryl Clark, Cambridge 2005, S. 150–163; Bonds, *Pindaric Ode*; Federico Celestini, *Aspekte des Erhabenen in Haydns Spätwerk*, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 30 (2006), S. 79–98; Klaus Aringer, *A climax of horrid sublimity. Kriegerische Töne in Joseph Haydns Musik*, in: *Musicology Today* 1 (2010), S. 11–24; ferner Thomas Tolley, *Painting the Cannon's Roar. Music, the Visual Arts and the Rise of an Attentive Public in the Age of Haydn*, c. 1750 to c. 1810, Aldershot 2001, S. 260 f. und 283 f.; in größerem Kontext Laurenz Lüttenken, *Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785*, Tübingen 1998, S. 149–208 sowie ders., *Carl Philipp Emanuel Bach und das Erhabene in der Musik*, in: *Lenz-Jahrbuch* 5 (1995), S. 203–218.

107 „Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the sublime [...]“ (Burke, *Enquiry*, S. 86 (Teil 1, § 7), vgl. ebenda, S. 101 (Teil 2, § 2)).

108 Maria Hörwarthner, *Joseph Haydns Bibliothek – Versuch einer literarhistorischen Rekonstruktion*, in: *Joseph Haydn und die Literatur seiner Zeit*, hg. von Herbert Zeman, Eisenstadt 1976, S. 181; Schroeder, *Enlightenment*, S. 120–122.

109 Vgl. zum Folgenden Brown, *The Sublime*.

Beschreibung des Übergangs der Finsternis zum Licht oder die Beschreibung der Unterbrechung („intermitting“) von Tönen an Haydns *Schöpfung* denken:¹¹⁰

But such a light as that of the sun, immediately exerted on the eye, as it overpowers the sense, is a very great idea [...]. A quick transition from light to darkness, or from darkness to light, has yet a greater effect.¹¹¹

Now some low, confused, uncertain sounds, leave us in the same fearful anxiety concerning their causes, that no light, or an uncertain light does concerning the objects that surround us [...].

But a light now appearing, and now leaving us, and so off and on, is even more terrible than total darkness; and a sort of uncertain sounds are, when the necessary dispositions concur, more alarming than a total silence.¹¹²

Die oben zitierten Deutungen der Sinfonien Nr. 94 und Nr. 100 scheinen unmittelbar an Burkes Ausführungen über abrupte Lärmeffekte wie den Schlag auf eine Trommel, Artilleriegeräusche oder Kanonenschüsse anzuknüpfen:

The noise of vast cataracts, raging storms, thunder, or artillery, awakes a great and awful sensation in the mind, though we can observe no nicety or artifice in those sorts of music [...].¹¹³

A sudden beginning, or sudden cessation of sound of any considerable force, has the same power. The attention is roused by this; and the faculties driven forward, as it were, on their guard. Whatever either in sights or sounds makes the transition from one extreme to the other easy, causes no terror, and consequently can be no cause of greatness [...]. It may be observed, that a single sound of some strength, though but of short duration, if repeated after intervals, has a grand effect. Few things are more awful than the striking of a great clock, when the silence of the night prevents the attention from being too much dissipated. The same may be said of a single stroke on a drum, repeated with pauses; and of the successive firing of cannon at a distance.¹¹⁴

Im Zusammenhang mit den destabilisierenden Überraschungseffekten in Haydns Sinfonien ist auch der Begriff der Privation („privation“) aufschlussreich, also der Absenz von positiven Bestimmtheiten, worunter „Leere, Finsternis, Einsamkeit, Schweigen“

110 Vgl. dazu Webster, *Late Vocal Music*; Laurenz Lütteken, *Joseph Haydn. Die Schöpfung. Epos als Oratorium*, in: *Meisterwerke neu gehört. Ein kleiner Kanon der Musik. 14 Werkporträts*, hg. von Hans-Joachim Hinrichsen und Laurenz Lütteken, Kassel u. a. 2004, S. 105–121.

111 Burke, *Enquiry*, S. 120 f. (Teil 2, § 14).

112 Ebenda, S. 124 (Teil 2, § 19).

113 Ebenda, S. 123 (Teil 2, § 17).

114 Ebenda, S. 123 f. (Teil 2, § 18).

fallen. Er kann plausibel mit dem Ausdünnen der Musik bezüglich Struktur oder Besetzung in den langsamen Sätzen in Verbindung gebracht werden.

All *general* privations are great, because they are all terrible; *Vacuity, Darkness, Solitude* and *Silence*. With what a fire of imagination, yet with what severity of judgment, has Virgil amassed all these circumstances where he knows that all the images of a tremendous dignity ought to be united, at the mouth of hell!¹¹⁵

Trotz der detaillierten Assoziationen des britischen Publikums wäre es also verfehlt, die Schreckenseffekte in Haydns Sinfonien vorschnell dem Vorwurf der Tonmalerei auszusetzen. Sie sind nicht als Darstellung konkreter Ereignisse, sondern als Mittel zur Komposition ästhetischer Gegenstände wie des Erhabenen zu verstehen, die stets mit dem Satzprozess (Destabilisierung) vermittelt sind: im Fall der „Sinfonie mit dem Paukenschlag“ als Störung des pastoralen Idylls durch (Kanonen-)Lärm, bei der „Militärsinfonie“ als Verhandlung der ästhetischen Idee des Kriegs. Diese ästhetische Nobilitierung unterscheidet die Sinfonie ohne genauer spezifizierten Inhalt von der den charakteristischen Sinfonien im engeren Sinn, die sich mit rezeptionslenkenden Titeln auf einen Gegenstand der Welt, d. h. auf eine konkrete bildliche Darstellung, einen dramatischen Text oder ein historisches Ereignis und nicht auf ein ästhetisches, verallgemeinerbares Abstraktum beziehen.¹¹⁶ In der Konsequenz fehlt die Vermittlung des „Tonmalerischen“ mit dem musikalischen Satzverlauf in solchen Werken, beispielsweise in Beethovens *Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria* oder in der als Vergleichsobjekt zu Haydns und Beethovens Werken diskutierten *Grande Sinfonie caractéristique pour la paix avec la République Française* von Paul Wranitzky, weitgehend.

Haydn selbst hat – soweit bekannt – keine seiner Sinfonien als charakteristische bezeichnet, ganz anders Beethoven, der den Titel „Sinfonia caratteristica“ für die *Pastorale* in Betracht zog, letztendlich aber wieder verwarf – vielleicht gerade im Hinblick auf die Allgemeinheit des Gegenstandes und seinen philosophischen Gehalt, der in der definitiven Überschrift zum Ausdruck gelangt: „Pastoral-Sinfonie oder Erinnerung an das Landleben, Mehr Ausdruck der Em[p]findung als Malerey“.¹¹⁷ (In ähnlicher Weise schwankte Beethoven bei der Benennung des *Dona nobis pacem* der *Missa solemnis* zwischen der objektiven „Darstellung des“ und der performativen „Bitte um innern und äußern Frieden“.¹¹⁸) Auch in früheren Werken wie der *Grande Sonate pathétique* oder im Finale des Streichquartetts op. 18,6 (*La Malinconia*) hatte der Komponist die Verhandlung ästhetischer Konzepte bereits im Titel angekün-

115 Ebenda, S. 113 (Teil 2, § 6).

116 Vgl. dazu Will, *Characteristic Symphony*; Rüter, *Charakterbegriff*, S. 93–116.

117 Vgl. Hinrichsen, *Beethoven*, S. 124–155, besonders S. 127–130.

118 Ebenda, S. 278 f.

digt,¹¹⁹ und es ist davon auszugehen, dass er diesem Prinzip auch in vielen anderen Werken gefolgt ist.¹²⁰

Burkes Trennung des Erhabenen vom Schönen als ästhetische Grundlage übernahm später Immanuel Kant; und auch die Kopplung des Erhabenen an eine existenzielle Bedrohungssituation floss später in dessen Konzept des Dynamisch-Erhabenen (in Abgrenzung vom Mathematisch-Erhabenen) ein. So betrachtete noch Kant den Krieg als einen erhabenen Gegenstand: „Selbst der Krieg [...] hat etwas Erhabenes an sich zugleich die Denkungsart des Volkes, welches ihn [...] führt, nur um desto erhabener, je mehreren Gefahren es ausgesetzt war und sich mutig darunter hat behaupten können [...]“.¹²¹ Auch bei E. T. A. Hoffmann finden sich noch Reflexe auf die Ästhetik des Schrecklichen, jedoch nun umgedeutet in eine als „romantisch“ bezeichnete Unbestimmbarkeit: „Beethovens Musik bewegt die Hebel des Schauers, der Furcht, des Entsetzens, des Schmerzes, und erweckt jene unendliche Sehnsucht, die das Wesen der Romantik ist.“¹²² Die Auffassung des Schrecklichen als Manifestation des Erhabenen hatte also ihre Aktualität nicht verloren und wirkte bis zu Adolf Bernhard Marx und seiner Ausformulierung der Idee der *Eroica* weiter.

Ästhetische Konzepte

Erhabenheit und Größe

Als Beethoven 1793 in Wien eintraf, waren die lebensweltlichen Unterschiede zwischen Beethoven und Haydn wohl nicht derart groß, wie sie bisweilen dargestellt wurden. Es trifft nicht zu, dass sie „dem Geiste nach in verschiedenen Zonen weilten“, wie es Adolf Bernhard Marx 1859 ausdrückte.¹²³ Der Kurfürstensitz Bonn wie die Hauptstadt Wien wurden in den 1780er Jahren von Mitgliedern der Habsburger Familie nach den Grundsätzen des aufgeklärten Absolutismus regiert, und sowohl Kaiser Joseph II. wie sein jüngerer Bruder Kurfürst Maximilian Franz waren leidenschaftliche Musikliebhaber. Beethoven wuchs in einem kleinstädtischen Umfeld auf, in dem aufklärerische Gesellschaftsideale wie die Durchlässigkeit der sozialen Schichten vielleicht

119 Hinrichsen, *Grande Sonate pathétique*. Zur Melancholie und ihrer Verknüpfung mit dem Erhabenen bei Haydn und Beethoven siehe Nancy November, *Haydn, Beethoven, and the Voice of Sublime Melancholy*, in: *Haydn im Jahrhundert der Aufklärung*, hg. von Laurenz Lütteken (*Das achtzehnte Jahrhundert* 33 (2009), Nr. 2 – Themenheft 2009), Göttingen 2009, S. 234–250; Wald-Fuhrmann, *fis-Moll Sinfonie*.

120 Dazu Hinrichsen, *Beethoven*, S. 43–72.

121 Kant, *Kritik der Urteilskraft*, S. 131 (§ 28).

122 Hoffmann, *Fünfte Sinfonie*, Sp. 633.

123 Marx, *Beethoven*, Bd. 1, S. 21.

konsequenter realisiert werden konnten als in der Reichshauptstadt Wien. Infolgedessen wurden ästhetische Debatten nicht nur innerhalb der Bildungselite geführt, sondern drangen bis zu den angestellten Hofmusikern, die sich ungewöhnlicherweise in der höfischen Lesegesellschaft versammelten und dort eine tragende Rolle einnahmen. Der Musik kam damit wohl eine wichtigere Funktion zu als anderswo: Sie war in den Augen der Bonner Elite tragfähig genug, um ästhetische und weltanschauliche Ideen zu transportieren, so auch diejenige des „Großen und Erhabenen“, wie der in ästhetischen Belangen äußerst kundige Bartholomäus Fischenich an Charlotte Schiller schrieb¹²⁴ (→ Kap. 2). Das Kompendium *Die ersten Grundsätze der schönen Künste* des Bonner Ästhetikprofessors Eulogius Schneider lässt erkennen, dass in Bonn eine Vielzahl britischer Ästhetiker, darunter Edmund Burke und Henry Home Lord Kames, rezipiert worden sind.¹²⁵ Auch Beethoven dürfte also mit der Theorie des Erhabenen zumindest oberflächlich vertraut gewesen sein und in seiner Musik darauf reagiert haben. Dasselbe gilt für Haydn: Spätestens in London erlebte er die intensive ästhetische Rezeption seiner Musik durch die zahlreichen Publikums- und Pressereaktionen sowie im persönlichen Umgang mit seinem Begleiter Johann Peter Salomon (einen ehemaligen Bonner Hofmusiker) und Intellektuellen wie James Burney, Thomas Holcroft, Thomas Twining oder Christian Latrobe hautnah mit.¹²⁶ Dieses Echo auf seine Musik verfolgte Haydn aufmerksam und genau und absorbierte es in seinen neuen Kompositionen, wie u. a. einem Brief an Marianne von Genzinger vom 2. März 1792 zu entnehmen ist.¹²⁷ Gerade die Theorie des Erhabenen dürfte ihn stark angesprochen haben, wie der Diplomat Fredrik Samuel Silverstolpe berichtet:

Bald ließ mich Haydn die Introduction seines Oratoriums, das Chaos vorstellend, hören. Er bat mich, ihm an der Seite zu sitzen, und der Partitur zu folgen. Als das Stück beendet war, sagte er: „Sie haben zweifellos bemerkt, wie ich die Auflösungen, die man sich am meisten erwartet, vermieden habe. Der Grund dafür ist, daß noch nichts Form angenommen hat.“ – Während des Gesprächs, das darauf folgte, entdeckte ich bei Haydn sozusagen zwei Physiognomien. Die eine war durchdringend und ernst, wenn er über das Erhabene sprach, und es war nur der Ausdruck *erhaben* nötig, um sein Gefühl in eine sichtbare Bewegung zu setzen. Im nächsten Augenblick wurde diese Stimmung des Erhabenen

124 Fischenich an Charlotte Schiller, 26. Januar 1792 (NA 34 II, S. 379).

125 Schneider, *Schöne Künste*, S. 6 und andernorts (Home) sowie S. 55 (Burke).

126 Schroeder, *Enlightenment*, S. 63–74; S. 91–104; ders., *Audience Reception and Haydn's London Symphonies*, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 16 (1985), S. 57–72.

127 „[...] weil ich willens bin, das letzte Stück von derselben [der Sinfonie Nr. 91] abzuändern, und zu verschönern, da solches in rücksicht der Ersteren Stücke zu schwach ist, ich wurde dessen sowohl von mir selbst als auch von dem Publico überzeugt, da ich dieselbe vergangenen freytag zum erstenmahl producirte; Sie machte aber ungeacht dessen den tiefesten Eindruck auf die Zuhörer [...]“ (Haydn, *Briefe und Aufzeichnungen*, S. 279 f.; vgl. Schroeder, *Enlightenment*, S. 92–94; Fincher, *Haydn*, S. 358 f.).

geschwind wie der Blitz von seiner alltäglichen Laune verjagt und er verfiel in das Joviale mit einer Begehrlichkeit, die sich in seinem Blick malte und in Spaßhaftigkeit überging.¹²⁸

Haydns und Beethovens ästhetische Voraussetzungen waren also trotz des Generationenunterschieds und der unterschiedlichen Rezeptionskontexte bemerkenswert ähnlich. Ihre jeweilige Auffassung des Erhabenen, soweit sie sich rekonstruieren lässt, könnte jedoch leicht differiert haben. Beide teilten wohl den Standpunkt einer kategorialen Trennung des Erhabenen und des Schönen. Während Haydn in Anlehnung an Edmund Burke vermutlich das Schreckliche als basalen Modus des Erhabenen ansah, dürfte Beethoven eher den Bonner Zeitgenossen Eulogius Schneider oder Bartholomäus Fischenich (und mit ihnen Henry Home Lord Kames¹²⁹) gefolgt sein und die Größe als grundlegende Manifestation des Erhabenen betrachtet haben (die beiden Positionen versöhnte später Kant mit seinen Konzepten des Dynamisch- und des Mathematisch-Erhabenen¹³⁰). Schneider hielt fest: „Eine besondere Art des Großen wird das Erhabene genannt“, und „Beides, das Große und Erhabene unterscheidet sich unverkennbar von dem Schönen.“¹³¹ Daraus leitete er Implikationen für den Künstler her: „Schönheit gewinnt durch Regelmäßigkeit: Größe und Erhabenheit bedürfen weniger, oder gar nicht der Ordnung.“¹³² (Allerdings relativierte der eklektisch vorgehende Autor bereits einige Abschnitte später: „In höhern Kunstwerken muß zwar immer Ordnung liegen, aber sie darf nicht immer sichtbar sein.“¹³³) Auch Henry Home Lord Kames, auf den Schneider oft zurückgriff, hielt formale Geschlossenheit in großen, erhabenen Werken für weniger dringlich und führte dies auf die Perspektive des Betrachters zurück. So werde „die vollkommene Ordnung, Regelmäßigkeit und Proportion in hochstehenden oder entfernten Gegenständen weniger erfordert [...], als in solchen, die man nahe vor Augen hat.“¹³⁴

Beethoven reagierte sicherlich bereits in seiner Bonner Zeit auf solche Ideen (ob intuitiv oder bewusst, sei dahingestellt). So können seine Experimente der Dehnung musikalischer Formen, die deren Tragfähigkeit im Extremfall übersteigt, als Versuche gedeutet werden, das Erhabene in seiner Musik zu realisieren. Besonders deutlich ist dies in der *Kantate auf die Erhebung Leopolds II. zur Kaiserwürde* WoO 88 zu erkennen, wo er die bereits großen Dimensionen des Vorgängerwerks, der *Kantate auf den Tod Kaiser Josephs II.* WoO 87, nochmals deutlich überbot. Bereits für die Arien des letzteren

128 Zit. nach Mörner, *Haydniana*, S. 25.

129 Home, *Grundsätze der Kritik*, Kapitel „Vom Großen und Erhabenen“, S. 304–362.

130 Kant, *Kritik der Urteilskraft*, S. 109 (§ 24).

131 Schneider, *Schöne Künste*, S. 84 f.

132 Ebenda, S. 85.

133 Ebenda, S. 93.

134 Home, *Grundsätze der Kritik*, S. 314; vgl. auch S. 311: „Diese Betrachtungen machen es augenscheinlich, daß Erhabenheit mit einem geringern Grade von Regelmäßigkeit [...] zufrieden ist, als zur Schönheit erfordert wird.“

Werks hatte Beethoven die aufwändigste zur Verfügung stehende Formlösung gewählt: eine durchführungslose Sonatenform, die auch Mozart besonders in den frühen und mittleren Opern verwendet hatte und die also durchaus gängig war.¹³⁵ In der Krönungskantate erweiterte Beethoven dieses Modell wesentlich, besonders in der Sopranarie Nr. 2 „Fließe, Wonnezähre, fließe“. Schon ihr instrumentales Vorspiel ist mit 38 Takten ungewöhnlich lang; die Exposition mit dem Einsatz der Sängerin wird dann durch mehrere Halbschluss-Zäsuren und eine ausgedehnte Koloraturpartie (T. 76–90) erheblich gedehnt, was die formale Orientierung erschwert. Danach fügte Beethoven zudem einen Durchführungsteil ein (T. 127–171) und variierte die anschließende Reprise beträchtlich. Der Vergleich dieser ungewöhnlichen Anlage mit der konventionelleren Gestaltung der Trauerkantate offenbart, dass sie nicht (oder nicht nur) auf kompositorische Defizite zurückzuführen ist, sondern ein bewusstes Experiment mit der Dehnung eines tradierten Formmodells darstellt. Eine ähnliche Strategie des vorgängigen Erfüllens eines Modells mit anschließender Erweiterung ist bereits in den 1783 komponierten „Kurfürstensonaten“ WoO 47 zu beobachten: Der Kopfsatz der ersten Sonate ist als zweiteilige, derjenige der zweiten Sonate als dreiteilige und derjenige der dritten schließlich als experimentelle, groß dimensionierte Sonatenform mit zwei Seitenthemen konzipiert.¹³⁶ Auch das nur fragmentarisch überlieferte Violinkonzert WoO 5 zeigt eine ähnliche thematische Vielgestaltigkeit kombiniert mit einer gedehnten Form (→ Kap. 3).¹³⁷

Das Kompositionsprinzip der Formdehnung behielt Beethoven auch nach dem Unterricht bei Haydn (als eines von mehreren Konzepten) bei und lernte in den ersten Wiener Jahren unter anderem, solche großen Formen kompositorisch auszubalancieren (→ Kap. 3). Wahrscheinlich bedeuteten sie für ihn eine Möglichkeit, sich von seinem Lehrer zu emanzipieren – zwar nehmen auch beim späten Haydn die formalen Dimensionen zu, doch nicht in dem Maß, wie es bei Beethoven der Fall ist. Dies ist besonders in Beethovens ersten in Wien veröffentlichten Werken, den Klaviertrios op. 1 und den Klaviersonaten op. 2, die neben der thematischen Vielgestaltigkeit der Sonatenformen auch durch die Erweiterung zur Viersätzigkeit durch Menuette bzw. Scherzi gekennzeichnet sind, zu erkennen. Die darauffolgenden Klaviersonaten ließ Beethoven in der Konsequenz als Einzelwerke (als „Grandes Sonates“, wie es auf den Titelblättern heißt) veröffentlichen. In der *Eroica* verfolgte er die Idee der quantitativen und qualitativen, der kompositorischen und ideellen Größe in der Gattung der Sinfonie weiter.

135 Siehe dazu Sieghart Döhring, *Die Arienformen in Mozarts Opern*, in: *Mozart-Jahrbuch 1968/70*, S. 66–76; Rosen, *Classical Style*, S. 306f.; James Webster, *The Analysis of Mozart's Arias*, in: *Mozart Studies*, hg. von Cliff Eisen, Oxford 1991, S. 114–122; Nathan John Martin, *Mozart's Sonata Form Arias*, in: *Formal Functions in Perspective. Essays on Musical Form from Haydn to Adorno*, hg. von Steven Vande Moortele, Julie Pendeault-Deslauriers und Nathan John Martin, Rochester 2015, S. 37–73.

136 Dazu Hinrichsen, *Klaviersonaten*, S. 37–44.

137 Ediert in Schieder mair, *Der junge Beethoven*, S. 427–478; vervollständigt u. a. von Willy Hess (Hess, *Supplemente III/1*).

Genie, Autor, Künstler

Ein weiterer gemeinsamer Nenner der ästhetischen Reflexion Haydns und Beethovens – mit unterschiedlichen Akzentuierungen – dürfte der zeitgenössische Diskurs über das Genie gewesen sein, der in Bonn bei Beethovens Mentor Neefe wie auch bei Eulogius Schneider zum Ausdruck gelangte. Neefe bezeichnete Haydn in seinem Essay über Instrumentalmusik explizit als Genius und verband damit Topoi wie „feurige Einbildungskraft, ein tiefes Eindringen in das innre Heiligthum der Harmonie, das nur wenigen Eingeweihten vergönnt ist, inniges heißes Gefühl“.¹³⁸ Schneider definierte den Begriff des Genies sachlicher als „ein vorzügliches Vermögen, sich seiner Seelenkräfte in Erkenntnis und Hervorbringung schöner Kunstwerke leicht und geschickt zu bedienen“.¹³⁹ Dieses ästhetische Konzept des Genies hat eine soziologische Kehrseite: der erhöhte Stellenwert des Autors für die Rezipierenden.¹⁴⁰ In Bezug auf Haydn kommt sie beispielsweise im bekannten Würdigungsgedicht des Schriftstellers und radikalen Aufklärers Thomas Holcroft zum Ausdruck:¹⁴¹

Who is the mighty master, that can trace
Th'eternal lineaments of Nature's face?
'Mid endless dissonance, what mortal ear
Could e'er her peal of perfect concord hear?
Answer, Oh, HAYDN! strike the magic chord!
And as thou strik'st, reply, and proof afford.

Whene'er thy Genius, flashing native fire,
Bids the soul tremble with the trembling lyre,
The hunter's clatt'ring hoof, the peasant-shout,
The warrior on-set, or the battle's rout,
Din, clamour, uproar, murder's midnight knell,
Hyaena shrieks, the warhoop scream and yell –
All sounds, however mingled, strange, uncouth,
Resolve to fitness, system, sense and truth!
To others noise and jangle; but to thee
'Tis one grand solemn swell of endless harmony.

When dark and unknown terrors intervene,
And men aghast survey the horrid scene,
then, when rejoicing fiends flit, gleam and scowl,

138 Neefe, *Ueber das Karacteristische*, S. 34 f.

139 Schneider, *Schöne Künste*, S. 29.

140 Vgl. Bonds, *Beethoven Syndrome*, S. 40–50.

141 Vgl. Finscher, *Haydn*, S. 361.

and bid the huge tormented tempest howl;
 When fire-fraught thunders roll, and whirlwinds rise,
 and earthquakes bellow to the frantic skies,
 ‘Till the distracted ear, in racking gloom,
 suspects the wreck of worlds, and gen’ral doom;
 Then HAYDN stands, collecting Nature’s tears,
 and consonance sublime amid confusion hears.¹⁴²

Auch bei Holcroft zeigt sich das assoziative, oder besser: ästhetische Hören des Londoner Publikums. Zwar ruft Holcroft mit dem Begriff „trace“ („nachzeichnen“) die Tonmalerei auf, beschreibt seine Assoziationen sehr detailliert und erwähnt dabei sogar einen einzelnen Hyänenschrei. Dabei bezieht er sich jedoch weniger auf konkrete Ereignisse, die Haydn – die Natur nachahmend – ausgedrückt habe, sondern auf allgemeingültige ästhetische Topoi, wie sie Edmund Burke genannt hatte: auf die Natur als Quelle des Pastoralen („hunter“, „peasant“) und insbesondere auf das Erhabene und Schreckliche („warrior“, „battle“, „murder“, „warhoop“, „tempest“, „earthquake“, „thunder“, „whirlwinds“).¹⁴³ Holcroft legt den Akzent dabei auf die Leistung des genialen Autors, der mehr als andere imstande ist, das Publikum zu erschüttern, indem er die „Tränen der Natur“ („nature’s tears“) einsammle und ihre „endlose Dissonanz“ („endless dissonance“) mittels seiner Kompositionskunst in „erhabenen Einklang“ („consonance sublime“) verwandle. Diese Übersetzung der Vorgänge in der Natur in Kunst knüpft an eine Grundidee der Aufklärung an: die Rationalisierung und die damit verbundene geistige Bewältigung der Vorgänge in der Welt. Dem Künstler kommt dabei die Rolle zu, das Erhabene durch seine Vernunft zu strukturieren und es den Regeln der Kunst zu unterwerfen. Diese Überwindung der Natur ist nicht mehr weit entfernt von der von Schiller formulierten¹⁴⁴ und später auf Beethoven bezogenen Idee, dass der Künstler das Erhabene in seinen Werken moralisch bewältigt und sich dadurch seiner Freiheit bewusst wird. „Nicht die wirklichen Schmerzen und Seufzer des Leidenden sind Poesie, sondern ihre Besiegung und Beherrschung, indem man sie schöpferisch selber herstellt und sich, als den Schöpfer, über sie“, schrieb Adolf Bernhard Marx im Hinblick auf die *Eroica*.¹⁴⁵

Mit diesem heroischen Aspekt des künstlerischen Schaffens¹⁴⁶ wurde Haydn in London konfrontiert und reagierte auf den großen Rummel um seine Person zunächst

142 Thomas Holcroft, *To Haydn*, in: *Morning Chronicle* vom 12. September 1794, zit. nach Landon, *Chronicle and Works*, Bd. 3, S. 272; vgl. dazu Brown, *The Sublime* sowie Schroeder, *Enlightenment*, S. 118 f.

143 Darunter fällt auch der besagte Hyänenschrei, denn auch Tiergeschrei zählt bei Burke zu den Quellen des Erhabenen (Burke, *Enquiry*, S. 125 (Teil 2, § 20)).

144 Schiller, *Vom Erhabenen*.

145 Marx, *Beethoven*, Bd. 1, S. 277 f.

146 Vgl. Burnham, *Beethoven Hero*, S. 112–146; Tolley, *Painting the Cannon’s Roar*, S. 162–206, besonders S. 201–206; Nicholas Mathew, *Heroic Haydn, the Occasional Work and „Modern“ Political Music*, in: *Eighteenth-Century Music* 4 (2002), S. 7–25.

verwundert, dann aber vor allem stolz.¹⁴⁷ Das mit der Genieästhetik verbundene Originalitätspostulat hatte sich schon zuvor immer mehr auf sein sinfonisches Schaffen ausgewirkt: Spätestens in den Pariser Sinfonien, vermutlich auch im Zusammenhang mit dem Komponieren für eine über den Fürstenhof hinausreichende Öffentlichkeit, intensivierten sich seine Bemühungen um die Schaffung von Werkindividualitäten auf dem Gebiet der Sinfonik.¹⁴⁸ Die mit dem Erhabenen konnotierten Überraschungseffekte wie der Paukenschlag und der Paukenwirbel, das abrupte laute Fagott-c in der Sinfonie Nr. 93 oder die Militärintstrumente in der Sinfonie Nr. 100, die vorwiegend in den Londoner Sinfonien auftreten, trugen wesentlich zur Unverwechselbarkeit der Werke bei, wie die damit verbundenen Beinamen zeigen. Sie können als Kennzeichnungen des „distanzierten, häufig ironisch und damit auf ästhetisch sublimierter Ebene in die Komposition eingeschriebenen Autor[s]“¹⁴⁹ verstanden werden, die zur Individualisierung des Einzelwerks beitragen.

Besonders der Überraschungseffekt im Finale der Sinfonie Nr. 98, dessen Autograph später übrigens in Beethovens Besitz übergang,¹⁵⁰ kann als solcher Akt des „Signierens“ und Individualisierens des Werks verstanden werden. Nach der Reprise des vermeintlichen Rondos, das sich als groß angelegter Sonatensatz entpuppt hat, erscheint das Hauptthema plötzlich verlangsamt (*più moderato*, ab T. 328) und bereitet einen unvorhersehbaren Kunstgriff vor, der untrennbar mit der Londoner Aufführungssituation verknüpft ist. Haydn hatte dort wie üblich seinen Ehrenplatz am Cembalo¹⁵¹ eingenommen, um die Aufführung zu verfolgen¹⁵² – die eigentliche Leitung hatte der Konzertmeister Salomon inne, für den Haydn als Durchführung des Finales (ab T. 148) ein ausgedehntes Solo geschrieben und ihm auch die Überleitung zur Reprise (Reprisebeginn in T. 232) überlassen hatte. In der Coda griff Haydn seinerseits in die Aufführung ein und gab wie als Ergänzung zu Salomons Solo seinerseits eine Solopartie zum Besten (ab T. 365), bevor die Sinfonie im Orchestertutti endete.

Der unerwartbare Kunstgriff hat eine performative Pointe: Während bei anderen, mit dem Erhabenen konnotierten Überraschungseffekten Haydn sich nur als ein von der Hörerin oder dem Hörer implizierter Autor manifestierte, trat in der Sinfonie Nr. 98 unerwartet auch der empirische Autor auf den Plan und wurde überraschend

147 Finscher, *Haydn*, S. 354–357.

148 Ebenda, S. 333, vgl. Walter, *Haydns Symphonien*, S. 96.

149 Walter, *Haydns Symphonien*, S. 96.

150 Thayer, *Verzeichniss*, S. 180.

151 Dass ein Cembalo verwendet wurde und kein Hammerklavier, legt Robert von Zahn nahe (JHW I/16, S. IX f.).

152 Zur Frage der Mitwirkung Haydns bei den Londoner Aufführungen seiner Sinfonien und der Realisierung eines Basso continuo siehe Sonja Gerlach, *Haydns Orchesterpartituren. Fragen der Realisierung des Textes*, in: *Haydn-Studien* 5 (1984), S. 169–183; vgl. James Webster, *On the Absence of Keyboard Continuo in Haydn's Symphonies*, in: *Early Music* 18 (1990), S. 599–609.

Teil der musikalischen Komposition.¹⁵³ Der Überraschungseffekt setzte also eine Reflexion über die Autorenrolle in Gang, die sich auf mehreren Ebenen abspielt: Erstens stellte Haydn sich selbst als Komponist, der in der Aufführung zwar am Cembalo saß, dabei aber keine tragende Funktion übernahm und das Orchester nicht durchgehend begleitete,¹⁵⁴ dem praktischen Musiker Salomon gegenüber, der in der Durchführung zu Wort gekommen war, und brachte damit das Verhältnis zwischen Komponist und Interpret zur performativen Darstellung. Ob dieses Eingreifen des Autors – zweitens – als ironische Distanznahme oder als selbstbewusste Inszenierung des Komponisten zu verstehen ist, ist dabei kaum zu entscheiden. Einerseits trat Haydn in London nicht als Solist, sondern nur als Begleiter auf – auch wenn er die Tasteninstrumente zweifellos gut beherrschte, war er doch kein Virtuose. Dass das Orchester vor Haydns Einsatz zunächst verlangsamte, um ihm die Mitwirkung erst zu ermöglichen, kann als ironischer Fingerzeig auf diesen Sachverhalt verstanden werden. Andererseits könnte gerade diese Verlangsamung die Konnotation zum Solokonzert und der Fantasie verstärkt haben, der Gattung also, die als Königsdisziplin der subjektivierten Selbstdarstellung galt¹⁵⁵. Bereits Salomons Solo war von diesem höchstwahrscheinlich ausgeziert, verändert und vielleicht auch mit solistischen Eingängen angereichert worden¹⁵⁶ – mehrere Stellen bieten sich dafür an, darunter besonders der Übergang zur Reprise (T. 230 f.), wo das Orchester pausiert. Möglicherweise ergriff danach auch Haydn die Gelegenheit des subjektiven Auszieren und Fantasierens (ein solistischer Eingang käme in der Generalpause in T. 364 nach den abschließenden Akkordschlägen im Orchestertutti und vor dem Beginn des notierten Solos in Betracht) und gestand sich damit das letzte Wort vor dem Schlusstutti zu. Drittens nahm der Effekt Bezug auf die konkrete Londoner Aufführung und ihren Kontext, war also eindeutig anlass- und personengebunden und nur beschränkt wiederholbar. Das Cembalo-Solo entfaltete seinen Sinn erst dadurch, dass Haydn selbst und nicht ein anderer Musiker es spielte und wurde entsprechend in den frühen Drucken des Werks weggelassen.¹⁵⁷ Ohne die Prämisse eines unteilbar mit dem Autor verbundenen Kunstwerks und die spezielle Aufführungssituation wäre die Intervention gar nicht erst verstanden worden.

Einen in einiger Hinsicht vergleichbaren Eingriff des Autors realisierte Beethoven in der *Fantasie für Klavier, Chor und Orchester* op. 80 („Chorfantasie“).¹⁵⁸ Das Werk

153 Vgl. Laurenz Lütteken, *Aufklärung*, in: *Das Haydn-Lexikon*, hg. von Armin Raab, Christine Siegert und Wolfram Steinbeck, Laaber 2010, S. 69.

154 Gerlach, *Haydns Orchesterpartituren*, S. 175–177.

155 Bonds, *Beethoven Syndrome*, S. 58–73.

156 Zu dieser Praxis John Spitzer und Neal Zaslaw, *Improvised Ornamentation in Eighteenth-Century Orchestras*, in: *JAMS* 39 (1986), S. 538–545, S. 552–555 und S. 571 f.; vgl. Kai Köpp, *Handbuch historische Orchesterpraxis*, Kassel 2009, S. 35 f. und S. 91 f.

157 JHW I/16, S. IX.

158 Vgl. zum Folgenden Ulrich Konrad, *Gattungsüberschreitung und Medienkombination. Ludwig van Beethovens Chorfantasie op. 80 (1808)*, in: *Konstellationen der Künste. Reflexionen – Transformatio-*

entstand speziell für seine große Akademie am 22. Dezember 1808¹⁵⁹ und sollte „als glänzendes Schlußstück“¹⁶⁰ alle beteiligten Interpretierenden, also den Komponisten und Klaviervirtuosen Beethoven, die Gesangssolistinnen und -solisten, den Chor und das Orchester zusammen auf die Bühne bringen und sie über die Macht der Kunst philosophieren lassen: „Doch der Künste Frühlings Sonne |lässt aus Leiden Licht entstehn!“; heißt es im eigens für dieses Stück verfassten, vermutlich von Christoph Kuffner stammenden¹⁶¹ Text. Auch Beethoven inszenierte also als Abschluss des Konzertprogramms (und nicht des einzelnen Werks wie bei Haydn) einen Auftritt von sich selbst als Autor und reflektierte so über die Funktion des Künstlers und der Kunst, wie auch der Rezensent der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* (vermutlich Ignaz Ernst Ferdinand Cajetan Theodor Arnold) feststellte:

Wenn die Phantasie der eigentliche Culminationspunkt des aus sich selbst schaffenden Genius ist, der hier sein eigenes Seelengemälde zeichnet und die Form der Kunst zum blossen Reflectirspiegel seines Innern macht, aus dem die Fülle in Klarheit hervortritt: so muss dem Kunstfreunde ein solches Werk um so schätzbare seyn, je reiner sich in ihm der Genius des Schöpfers selbst, und ohne fremde Beyhülfe, ohne Zwang irgend einer aufgegebenen Form, darstellen kann [...].

In diesem Sinne ist nun das gegenwärtige Stück eine Phantasie, und ist es, wie kaum irgend eine andere. In ihr hat der reiche und grosse Genius des Verfassers sich selbst mit aller Reinheit und Klarheit gezeichnet, ohne auch nur einen einzigen Zug zu verfehlen [...].

Der Künstler, seinem Gefühl überlassen, beginnt sich in seiner Schöpfung selbst erst allmählig zu ahnen und zu erkennen [...]. Allmählig concentrirt er sich auf ein Hauptgefühl, das er dem grössern Zirkel verwandter Klänge mitzutheilen strebt. Dieses Streben erweitert sich und dringt in raschem Fluge vorwärts, immer deutlicher, immer bestimmter, und gelangt endlich zur vollen Wortsprache aus klarer Selbstbeschauung. Der Genius, der erst in unarticulirten Tönen unmittelbar zum Gefühl sprach, redet jetzt zugleich in articulirten Worten zum Verstande [...].¹⁶²

nen – Kombinationen, hg. von Albert Meier und Thorsten Falk, Göttingen 2015; vgl. außerdem Steven Moore Whiting, „Hört ihr wohl“. Zu Funktion und Programm von Beethovens „Chorfantasie“, in: AfMw 45 (1988), S. 132–147.

159 Auf dem Programm standen die Sechste Sinfonie, die Arie *Ah, perfido!*, das Gloria aus der Messe op. 86 mit deutschem Text, das Vierte Klavierkonzert op. 58, die Fünfte Sinfonie, das Sanctus aus der Messe op. 86 mit deutschem Text, eine Klavierfantasie sowie die Chorfantasie (Whiting, *Chorfantasie*, S. 133).

160 Carl Czerny, *Anecdoten und Notizen über Beethoven* [1852], zit. nach Kopitz/Cadenbach, *Zeitgenossen*, Bd. 1, S. 219.

161 Zur Zuschreibung an Kuffner siehe LvBWV 2, S. 498 f., dort weitere Literatur.

162 [Ignaz Ernst Ferdinand Cajetan Theodor Arnold], [Rezension der Chorfantasie], in: AmZ 14 (1812), Nr. 19 vom 6. Mai 1812, Sp. 306–311; Zuschreibung gemäß Martha Bigenwald, *Die Anfänge der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, Sibiu–Hermannstadt 1938, S. 97 sowie Kunze, *Konzertberichte und Rezensionen*, S. 673, vgl. dazu und zur früheren Zuschreibung an E. T. A. Hoffmann Konrad, *Gattungsüberschreitung*, S. 221 f. sowie Klaus Martin Kopitz, *Beethoven und seine*

Der Bezug zur Fantasie wird dabei bereits im Werktitel explizit und ist um ein vielfaches stärker als bei Haydn: Im Unterschied zu diesem trat Beethoven zu Beginn allein mit einer fantasierenden Einleitung auf, machte sich selbst also zum Ausgangspunkt des Stücks und ließ es affirmativ im Orchester- und Chor-Tutti enden, während Haydn seinen solistischen Einsatz umgekehrt als Schlusspunkt der Sinfonie konzipierte und sie so gleichsam signierte. Weiter war Beethovens Solopart nicht an eine bestimmte Person gebunden: Zwar improvisierte Beethoven am Konzertabend den Klavierpart vermutlich weitgehend,¹⁶³ hielt ihn aber im Anschluss an die Aufführung schriftlich fest und ließ das Werk in dieser Fassung veröffentlichen. In den frühen Drucken von Haydns Sinfonie fiel die Cembalostimme dagegen mit der Entkopplung vom Londoner Aufführungskontext weg, was nur möglich war, weil sie auf einen kurzen Einsatz beschränkt bleibt und viel weniger eng mit dem Orchesterpart verzahnt ist als bei Beethoven. Der Autor und Solist wird bei Beethoven also in höherem Maß vom biographischen Subjekt abstrahiert, während er bei Haydn eng an dessen Person und die spezifische Aufführungssituation geknüpft ist. Während also Haydn die Gattung der Sinfonie mit der Anlehnung an Fantasie und Solokonzert gewissermaßen subjektiviert, dies aber bei der Drucklegung wieder zurücknahm, führte Beethoven umgekehrt den Übergang von der freien Fantasie zum strukturierten Werk als Schaffensprinzip vor und objektiviert so die Gattung der Fantasie. Der Solist verkörpert dabei die Rolle des idealen Künstlers, der „aus Leiden Licht entstehn“ lässt und es so produktiv bewältigt. Diese schillersche¹⁶⁴ Idee der Überwindung des Leidens in der Kunst, die geistige und moralische Bewältigung des Mathematisch-Erhabenen (des Naturerlebnisses) und des Dynamisch-Erhabenen (des Schrecklichen), hatte Beethoven im selben Konzertprogramm in der *Pastorale* und in der „Schicksalssinfonie“ demonstriert und reflektierte sie nun in der *Chorfantasie*, wie Hans-Joachim Hinrichsen dargelegt hat.¹⁶⁵ Damit bezog Beethoven eine emphatische Position zu sich selbst als Künstler und der Kunst, während Haydn 17 Jahre zuvor noch zwischen Selbstbehauptung und ironischer Distanznahme geschwankt hatte.

Beethovens wie Haydns Künstlerbild fußte demnach auf einem der Spätaufklärung entsprungenen Fokus auf den Menschen und seiner vernünftigen Bewältigung der Welt im Sinne Kants oder Hegels: „The emphasis was switched from man’s place in the world to the world’s place in a man.“¹⁶⁶ Die unterschiedlichen ästhetischen Strömungen innerhalb ihrer Wirkungskreise hatten jedoch ein unterschiedliches Verständ-

Rezensenten. Ein Blick hinter die Kulissen der Allgemeinen musikalischen Zeitung, in: *Beethoven und der Leipziger Musikverlag Breitkopf & Härtel*, hg. von Nicole Kämpken und Michael Ladenburger, Bonn 2007, S. 157 f.

163 LvBWV 2, S. 497.

164 Schiller, *Vom Erhabenen*.

165 Hinrichsen, *Beethoven*, S. 124–155.

166 Burnham, *Beethoven Hero*, S. 113.

nis sowohl der eigenen Rolle als Autor als auch des Erhabenen zur Folge,¹⁶⁷ das sich in unterschiedlichen Werkkonzeptionen äußerte. Haydn verhandelte das Erhabene vergleichsweise objektiv mit musikalischen Mitteln und gab sich als Autor meist nur gebrochen, etwa in den beredten, Werk-individualisierenden Überraschungseffekten und ihrer souveränen Integration in den Satzprozess zu erkennen. Als handelndes Subjekt trat er nur ausnahmsweise (in der Sinfonie Nr. 98 oder in Holcrofts Würdigungsgedicht) in Erscheinung, auch wenn der Übergang zwischen den beiden Polen durchaus fließend ist. Beethoven stellt sich in der *Chorfantasie* dagegen als idealen Künstler dar, der die Bewältigung des Erhabenen im Kunstwerk vorführt und inszeniert. Das Erhabene, das bei Haydn tendenziell noch (wie bei Burke) in den im Werk verhandelten ästhetischen Objekten verortet war, wird damit (wie bei Kant) idealistisch umgedeutet und wird zum Gegenstand der Freiheitserfahrung des Individuums.

Durchbruch und Inszenierung

Dass Beethovens Fünfter Sinfonie die Idee der moralischen Leidensbewältigung zugrunde liegt, dafür gibt es auch biographische Hinweise. So überlieferte etwa Schindler Beethovens angebliche Erklärung des Kopfmotivs: „So pocht das Schicksal an die Pforte!“¹⁶⁸ – selbst wenn man seiner Auslegung aus den bekannten Gründen misstraut, gibt sie immerhin eine vergleichsweise informierte Rezeptionsperspektive wieder. Auch Beethoven selbst hat sich, wenn auch ohne direkten Bezug zu diesem Werk, immer wieder, besonders im Zusammenhang mit seiner Gehörskrankheit, dahingehend geäußert, so im Heiligenstädter Testament und – in ähnlicher Formulierung wie bei Schindler – in einem Brief an Franz Gerhard Wegeler: „ich will dem schicksaal in den rachen greifen, ganz niederbeugen soll es mich gewiß nicht.“¹⁶⁹ Der damit in Verbindung gebrachte kompositorische Prozess ist der Durchbruch von c-Moll nach C-Dur vor dem Finale, das als Zielpunkt eines satzübergreifenden, zyklischen Formverlaufs fungiert. Dabei handelt es sich nicht um den im Moll-Sonatasatz üblichen, strukturell bedingten Wechsel des Tongeschlechts mit dem Einsatz des Seitensatzes, sondern um eine effektvoll inszenierte Wendung „vom Dunkel ans Licht“.¹⁷⁰ In Bezug auf den Übergang von instabiler zu stabiler Satzweise mit dem

167 Vgl. ebenda, S. 112–146; Webster, *Late Vocal Music*, S. 59 f.; Bonds, *Music as Thought*, besonders S. 5–28.

168 Schindler, *Beethoven* ³1860, Bd. 1, S. 158.

169 BGA 709, vgl. dazu Egon Voss, „So pocht das Schicksal an die Pforte!“ Überlegungen zu Anton Schindlers Äußerungen über den Beginn von Beethovens 5. Symphonie, in: *Bonner Beethoven-Studien* 11 (2014), S. 185–191; vgl. Hinrichsen, *Beethoven*, S. 146 f.

170 Dazu Keym, *Typen der Moll-Dur-Dramaturgie*.

Beginn oder innerhalb des Finalsatzes ist dieser Prozess durchaus mit einigen von Haydns Sinfonien vergleichbar.¹⁷¹

Auch Haydn ließ ab 1780 die meisten seiner wenigen Moll-Werke in Dur enden.¹⁷² Unter den Londoner Sinfonien befindet sich nur gerade eine Moll-Sinfonie: Die Sinfonie Nr. 95 steht in der für Beethoven später so wichtigen, semantisch aufgeladenen Tonart c-Moll.¹⁷³ Auch sie beschreibt einen Weg von c-Moll nach C-Dur, und die Tonartdisposition ist fast identisch mit derjenigen von Beethovens Fünfter: c-Moll-Kopfsatz mit Seitensatz in Es-Dur, langsamer Satz in terzverwandtem Dur (bei Haydn in Es-Dur, bei Beethoven im entfernteren As-Dur), Menuett in c-Moll mit Trio in C-Dur, Finale in C-Dur (Sonatensatz bei Beethoven, Sonatenrondo bei Haydn¹⁷⁴). Bei der Gestaltung des Übergangs von c-Moll nach C-Dur existieren jedoch Unterschiede. Während Haydn bereits den Kopfsatz in Dur enden ließ, restituierte Beethoven nach der obligaten C-Dur-Reprise des Seitensatzes die Ausgangstonart c-Moll in einer ausgedehnten Coda. Weiter komponierte Beethoven einen Überleitungsteil zwischen dem c-Moll-Menuett und dem in C-Dur beginnenden Finale, das den Durchbruch herbeiführt. Im Gegensatz zum damit verbundenen Klanguausbruch der Fünften (instrumentatorisch verstärkt mit Piccoloflöte, Kontrafagott und Posaunen) beginnt Haydns Finale denn auch leise und bescheiden. Der weitere Verlauf der beiden Finalsätze birgt trotz unterschiedlicher Form dann aber wieder Gemeinsamkeiten. So führte Haydn im ersten Couplet, das als Fugato gestaltet ist, eine unscheinbare, fast zufällig wirkende Sequenzierung des Kopfmotivs aus dem ersten Satz ein (tiefe Streicher ab T. 66), und in ähnlicher Weise etablierte auch Beethoven in der Durchführung ein Dreitonmotiv, das, wie aus dem Satzverlauf klar wird, aus dem Hauptthema des *Scherzo* abgeleitet ist (Viola ab T. 107). Erneut zeigt sich also, dass das Prinzip der zyklischen Integration keine Erfindung Beethovens ist.¹⁷⁵ Diese Reminiszenz an den Kopfsatz führt in beiden Kompositionen zu einer destabilisierenden Rückkehr der Grundtonart c-Moll. Beethoven fügte bekanntlich eine Interpolation aus dem *Scherzo*-Satz ein (ab T. 153)¹⁷⁶ und nutzte diese, um die triumphale Wendung nach C-Dur am Beginn des Finale beim

171 Dazu Webster, *Farewell Symphony*, hinsichtlich Instabilität und Stabilität S. 123–173, hinsichtlich zyklischer harmonischer Strategien S. 204–224, hinsichtlich der Vergleichbarkeit mit Beethoven S. 366–373. Zu allfälligen Vorbildern auf dem Gebiet der französischen Ouvertüre siehe Keym, *Wien – Paris – Wien* sowie ders., *Typen der Moll-Dur-Dramaturgie*.

172 Vgl. dazu die Differenzierung des Moll-Charakters bei Finscher als „Ausdrucks-Moll“ in den Sinfonien bis 1772 bzw. als „spielerisch“ in späteren Werken (Finscher, *Haydn*, S. 189 f., S. 263–272, S. 315–318 und S. 363).

173 Zu Haydns Gebrauch von c-Moll und dessen Kontexten siehe Jessica Waldoff, *Does Haydn have a „C-Minor Mood“?*, in: *Engaging Haydn. Culture, Context, and Criticism*, hg. von Mary Hunter und Richard Will, Cambridge 2012, S. 158–186.

174 Vgl. Hepokoski/Darcy, *Sonata Theory*, S. 415 f.

175 Dazu Webster, *Farewell Symphony*, S. 194–204.

176 Vgl. auch Haydns Interpolation des Menuetts in den Finalsatz der Sinfonie Nr. 46, ebenda, S. 267–287.

Einsatz der Reprise nochmals vorzuführen. Bei Haydn ist sie hingegen verbunden mit einer chromatischen Eintrübung und einem Absturz nach g-Moll und Es-Dur (T. 70) und scheint zu bewirken, dass die Rückkehr des Hauptthemas beinahe misslingt. Zwar wird kurz darauf dennoch G-Dur erreicht (T. 74), doch der Satz entwickelt sich wieder davon weg und hält schließlich auf einem halbschlüssigen E-Dur-Akkord inne (T. 105), an den eigentlich a-Moll anschließen müsste. Dennoch setzt das Hauptthema scheinbar unberührt in C-Dur ein, und in dieser Tonart beginnt dann auch die Reprise des lauten Fugateils. Dort wird die Destabilisierung der Grundtonart fortgesetzt: Überraschend, aber folgerichtig mündet sie in einen abrupten, mit Blechbläser und Pauken verstärkten c-Moll-Ausbruch, der die Rückkehr in die Grundtonart nun noch nachdrücklicher gefährdet. Zwar führt Haydn den Satz danach wieder in die „korrekte“ Dominanttonart G-Dur, doch es folgt zunächst ein Trugschluss (a-Moll, T. 180), worauf G-Dur erneut etabliert werden muss. Nun wäre der Boden eigentlich bereitet für den letzten Einsatz des Hauptthemas, nur scheint dieses Thema das finale C-Dur nun selbst zu meiden: Seine ersten vier Takte erklingen zwar in identischer Tonhöhe wie zu Beginn, doch die Begleitstimmen weichen aus, so dass zunächst ein verminderter Akkord erklingt (g¹/cis²/e², T. 186), der chromatisch nach F-Dur weitergeführt wird. Erst der Tutti-Einsatz im fünften Thementakt (T. 190) vermag den Satz dann noch nach C-Dur umzubiegen und verleiht ihm ein durchaus triumphales Ende. Dass es sich dabei nicht „nur“ um ein selbstreflexives, humoristisches Spiel mit den Hörerwartungen handelt, sondern um einen semantisch konnotierten Destabilisierungsprozess, dessen Bewältigung vom Autor selbstbewusst inszeniert wird, scheint vor dem Hintergrund der bisherigen Erkenntnisse plausibel.

Das Herbeiführen harmonischer Instabilität im Dur-Kontext mithilfe von Molltonarten war eine typische Kompositionsstrategie Haydns.¹⁷⁷ Wie gezeigt, nutzte der Komponist das Moll-Geschlecht, meist die gleichnamige Moll-Tonart und oft in Kombination mit dem Einsatz von Blechblasinstrumenten und Pauken, gerade in den langsamen Sätzen gerne, um beim Publikum Assoziationen des Erhabenen zu wecken. Auch die langsamen Einleitungen der Londoner Sinfonien stehen entweder ganz in der gleichnamigen Molltonart (Nrn. 98, 101, 104) oder tendieren über weite Strecken nach Moll, bevor sie sich mit dem Eintritt des Hauptthemas in die Dur-Grundtonart auflösen.¹⁷⁸ Als satzübergreifende Idee ist der Übergang von mollgetrübtem in strahlendes Dur in der Sinfonie Nr. 96 in D-Dur zu beobachten.¹⁷⁹ Bereits in der langsamen Einleitung werden die beiden Tonarten einander gegenübergestellt (Anfang in D-Dur, erneuter Ansatz des Themas in d-Moll ab T. 7, danach Fortspinnung). Der anschließende *Allegro*-Teil beginnt dann zunächst stabil und sogar festlich, bewegt sich aber immer wieder von D-Dur weg in verwandte Moll-Tonarten (fis-Moll in T. 53

177 Ebenda, S. 219–224.

178 H. C. Robbins Landon, *The Symphonies of Joseph Haydn*, London 1955, S. 572 f.

179 Vgl. Finscher, *Haydn*, S. 361 f.

der Exposition, Durchführungsbeginn in h-Moll (ab T. 86), Halbschluss in h-Moll in T. 129, dann aber Scheinreprise in G-Dur und Übergang zu e-Moll (ab T. 132), in der Reprise h-Moll in T. 163, zehn Takte vor Schluss abruptes d-Moll und ebenso abrupte Rückkehr nach D-Dur). Im Finalsatz (Sonatenrondo¹⁸⁰) erreicht das in D-Dur stehende Hauptthema in seinem Mittelteil g-Moll (T. 12) und den kadenzierenden Quartsextakkord zu d-Moll (T. 16), und auch das erste Couplet beginnt mit einem abrupten Ausbruch in d-Moll (T. 48). Bei der Wiederkehr des Hauptthemas (ab T. 103) erklingt jedoch nur noch dessen erster Teil, wodurch die Moll-Eintrübung wegfällt, stattdessen wird das Thema *forte* in D-Dur weiterentwickelt und dabei von den Blechbläsern in Hornquinten begleitet (ab T. 111), so dass es einen ersten Höhepunkt erreicht. Bei der Reprise des ersten Couplets (ab T. 134) wendet sich der Satz zwar noch einmal kurz nach d-Moll (ab T. 138), und beim dritten Einsatz des Hauptthemas wird auch der Moll-Mittelteil restituiert (ab T. 159). Danach folgt jedoch ein affirmatives Schlusstutti (ab T. 188), das wiederum die festliche Themenfortspinnung mit den begleitenden Hornquinten der Blechbläser integriert (nun in den Holzbläsern allein) und das Werk beschließt.

Auch diese schrittweise Progression von unbeständigem in kraftvolles Dur weist also Gemeinsamkeiten mit Beethovens Durchbruchsdramaturgie der Fünften Sinfonie auf und lädt durchaus zu außermusikalischen Assoziationen ein, wie Ludwig Finschers Besprechung des Werks in dessen Haydn-Monographie beweist.¹⁸¹ Die Überführung dieser Idee in eine schlüssige, autonome Form demonstriert zudem auch bei Haydn die freie Verfügungsmacht des Komponisten über das musikalische Material und in diesem Sinn die Bewältigung des in ihm dargestellten Gegenstands, wie sie bereits in Holcrofts Würdigungsgedicht zum Ausdruck gelangte. Dennoch führt dies alles in der Regel nicht zu einer derart emphatischen Inszenierung des Formprozesses – eben zu einem Durchbruch im engeren Sinn¹⁸² – wie bei Beethoven. Die musikalischen Entwicklungen werden bei Haydn meist viel weniger betont und vollziehen sich daher oft „wie von selbst“; die für Beethoven charakteristische Stauung vor Kulminationspunkten mittels ausladender Orgelpunkte und dynamischer Effekte bleibt normalerweise aus oder entwickelt zumindest nicht dieselbe Intensität.¹⁸³ Auch hier ist jedoch stets kritisch zu überprüfen, inwieweit die eigenen Deutungsversuche von alten Rezeptionsparadigmen beeinflusst sind, denn auch diese Differenz erweist sich im Einzelfall oft als graduell. So ist gerade das kräftige Schlusstutti der eben besprochenen Sinfonie

180 Vgl. Hepokoski/Darcy, *Sonata Theory*, S. 414.

181 „Ist es ein Zufall, daß Haydn das Werk schrieb, als die französische Revolution sich in London nicht nur in der wachsenden Zahl von Flüchtlingen bemerkbar machte, sondern ebenso in der Gründung republikanischer Clubs und der wachsenden Unruhe in der Regierung und in breiten Kreisen der Bevölkerung [...]?“ (Finscher, *Haydn*, S. 361 f.).

182 Vgl. Keym, *Typen der Moll-Dur-Dramaturgie*, besonders S. 178–183.

183 Vgl. die Besprechung dieses beethovenspezifischen Phänomens unter dem Begriff der „presence“ bei Burnham, *Beethoven Hero*, S. 29–65.

Nr. 96 durch ein beträchtliches Maß an Inszenierung gekennzeichnet: Zunächst wird die Grundtonart D-Dur kadenzial gefestigt (ab T. 188), bevor das Orchester auf einer dominantischen Fermate innehält (T. 200). Mit dem Holzbläser-Einsatz und der affirmativen Hornquinten-Begleitung (T. 201–208) beginnt dann eine zweite Steigerungswelle, und es wird ein mit *Sforzati* versehener Dominantorgelpunkt (T. 208–217) etabliert, um schließlich das neuerlich erreichte D-Dur über 22 Takte überschwänglich und nachdrücklich zu bestätigen.

Als rezeptionsgeschichtlich besonders wirksam stellte sich jedoch ein anderer, vokaler Typus der Moll-Dur-Dramaturgie heraus: die unvermittelte Wendung „vom Dunkel ans Licht“, die ähnlich konzipiert ist wie die Überraschungseffekte in den Londoner Sinfonien und sich von Beethovens prozessbetonender Durchbruchsidee grundlegend unterscheidet. Die Übergänge vom Chaos zur Erschaffung des Lichts in der Einleitung der *Schöpfung* und vom unbegleiteten Paukensolo in das strahlende *Dona nobis pacem* in der *Missa in tempore belli* beziehen ihre Wirkung aus dem scharfen Kontrast zwischen leiser und lauter Dynamik, langsamem und schnellem Tempo, stabilem und instabilem Satz und eben c-Moll und C-Dur, während Beethoven seine Kulminationspunkte durch dynamische, harmonische und rhythmische Steigerungsmittel vorbereitete und so den Satzverlauf dramatisierte. Selbst die Wendung von b-Moll nach B-Dur zwischen der langsamen Einleitung und dem Sonatenhauptsatz in der Vierten Sinfonie, welche der Vorstellung des Chaos in der *Schöpfung* in einiger Hinsicht gleicht,¹⁸⁴ ereignet sich nicht als überraschende Gegenüberstellung, sondern wird mit einem *Crescendo* vorbereitet.¹⁸⁵ Der dynamische Höhepunkt liegt dabei auf dem vorbereitenden F-Dur-Dominantseptakkord, mit dem das *Allegro* beginnt, und nicht auf dem tonikalen Einsatz des eigentlichen Hauptthemas, der ins *Fortepiano* zurückgenommen wird.

Diese unterschiedlichen Strategien des Übergangs von einem instabilen in einen stabilen Satz lassen sich, ebenso wie der Umgang mit der eigenen Autorschaft, in Beziehung setzen mit den unterschiedlichen Verortungen des Erhabenen bei Burke und Kant. Burke beschäftigt sich mit dem Erhabenen im Hinblick auf die Gegenstände, die es hervorrufen, Kant im Hinblick auf seine moralische Bewältigung durch das Individuum und die damit verbundene Erfahrung der Freiheit. Analog liegt der Fokus bei Haydns Musik auf dem Überwältigungseffekt und seinen Implikationen für den Satzprozess, bei Beethoven dagegen auf dem Bewältigungsvorgang durch den Autor und das Mitvollziehen dieses Vorgangs durch die Zuhörenden. Nur dieser demonstrative Aspekt der kompositorischen Prozessualität, die früher oft als generelle Errungen-

184 A. Peter Brown, *The Creation and The Seasons: Some Allusions, Quotations, and Models from Handel to Mendelssohn*, in: *Current Musicology* 51 (1993), S. 40 f.; vgl. dazu Ferraguto, *Fourth Symphony*, S. 72 f.

185 Vgl. Keym, *Typen der Moll-Dur-Dramaturgie*, S. 178 f.

schaft von Beethovens „neuem Weg“ und der „heroischen Periode“ dargestellt worden ist,¹⁸⁶ ist im Vergleich mit Haydn wirklich neu.¹⁸⁷

Von den Kaiserkantaten zur Fünften Sinfonie – Fazit

Beethoven war bereits in Bonn vor die Herausforderung gestellt worden, die „Dunkel–Licht“-Metapher in Musik zu setzen, ohne dass er dabei auf ein Modell Haydns hätte zurückgreifen können.¹⁸⁸ In den Libretti der beiden 1790 entstandenen Kaiserkantaten WoO 87 und WoO 88 diente sie dazu, die Ankunft des alten bzw. des neuen Herrschers in traditioneller Weise zu verherrlichen und ihn im Sinne des aufgeklärten Absolutismus als Heilsbringer zu inszenieren.¹⁸⁹ Bei der Vertonung komponierte Beethoven bereits damals je einen durchbruchartigen Übergang. In der *Kantate auf den Tod Kaiser Josephs II.*, die den Protagonisten als heroischen Bezwinger des „Ungeheuer Fanatismus“ darstellt, vollzieht sich dieser zwischen dem expressiven, moll- und septakkordgeprägten Accompagnato-Rezitativ Nr. 2 („Ein Ungeheuer, sein Name Fanatismus“) und dem Ende der folgenden Sonatenarie Nr. 3 („Da kam Joseph“). Nach dem Schlussston des Rezitativs, einem dominantischen, *unisono* gespielten a zum Wort „Nacht“ startet die Arie zunächst in leisem D-Dur und mündet in einen sonatentypischen Halbschluss auf der fünften Stufe (A-Dur), welcher den Seitensatz vorbereitet (T. 26). Dieser setzt jedoch nicht in der Zieltonart, sondern in entferntem Fis-Dur ein, und es beginnt ein dramatischer Entwicklungsprozess, der den Kampf Josephs mit dem Ungeheuer musikalisch nachempfindet, bis die Zieltonart A-Dur in der Schlusskadenz (T. 69) zum Text „und trat ihm aufs Haupt“ erreicht wird. Damit ist die durch das Libretto vorgegebene Handlung an ihrem Zielpunkt angelangt, aufgrund der Repriseform muss der Formteil danach jedoch wiederholt werden, um das Seitenthema in die Grundtonart D-Dur zurückzuholen und die tonale Spannung zu lösen. Die damit verbundene Wiederholung der Handlung und des musikalischen Prozesses widerspricht der linearen Dramaturgie der Durchbruchsidee fundamental und ist noch weit entfernt von der stimmigen Lösung im Finale der Fünften Sinfonie, wo der neuerliche Durchbruch vor der Reprise den dramaturgischen Verlauf des Satzes gleichsam zusammenfasst, ohne den Effekt des Satzbeginns wörtlich zu wiederholen.

Vielleicht in Reaktion auf dieses formerzeugte Problem komponierte Beethoven den Durchbruch in der Krönungskantate, der sich diesmal gleich in der ersten Num-

186 Dahlhaus, *Beethoven*, S. 207–222.

187 Vgl. Burnham, *Beethoven Hero*, S. 29–65.

188 Zu allfälligen französischen Vorbildern vgl. Keym, *Wien – Paris – Wien* sowie ders., *Typen der Moll-Dur-Dramaturgie*.

189 Dazu Winfried Dotzauer, *Die Ankunft des Herrschers. Der fürstliche „Einzug“ in die Stadt (bis zum Ende des Alten Reichs)*, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 55 (1973), S. 281–288.

mer ereignet, als *Accompagnato-Rezitativ*, bei dem er nicht an eine bestimmte Form gebunden und zur Wiederholung von Formteilen gezwungen war. In der Konsequenz funktioniert dieser weniger autonom als derjenige der Trauerkantate und kommt ohne den charakteristischen Moll-Dur-Wechsel aus; stattdessen griff Beethoven zu einer melodramatischen, expressiven Textausdeutung. Besonders spektakulär ist dabei die harmonische Progression: Das Stück beginnt mit dem Solosopran in As-Dur („Er schlummert“) und beschwört in einer kurzen Chor-Passage die Erinnerung an den verstorbenen Joseph II. herauf („Laßt sanft den großen Fürsten ruhen!“). Nach dem damit erreichten Es-Dur wendet sich der Satz nach f-Moll und F-Dur und kulminiert im Ausruf „Weh!“ (T. 12 f.), wo ein F-Dur-Dominantseptakkord mittels einer unkonventionellen Modulation mit zwei doppeltverminderten Akkorden über einem *Passus duriusculus* fast gewaltsam nach E-Dur umgebogen wird. Dieses E-Dur, das auch auf textlicher Ebene einen Wendepunkt darstellt („Erbarmend sah Jehova herab | da schwanden die Schrecken der Nacht ...“) stellt sich dann als Dominante zu A-Dur heraus, und es beginnt ein neuer, schneller Teil zum Ausruf „Heil!“, der den Durchbruch ankündigt (*vivace*, ab T. 30). Er wird in leisem C-Dur wiederholt und weiterentwickelt (die Tempoangabe lautet nun *allegro*, T. 45) und es beginnt die weit ausgreifende Schlusskadenz zu den Worten „Er ist’s, er ist’s, Leopold, Leopold! unser Kaiser, Fürst und Vater wie er!“, die durch eine lange dominante Vorbereitung, schnelle Streicherläufe, Bläserfanfaren und eine dynamische Steigerung vom *Piano* ins *Fortissimo* gekennzeichnet ist, bevor in den Schlusstakten die Zieltonart C-Dur erreicht wird.

Beethoven war also bereits in Bonn mit dem aufklärerisch konnotierten Durchbruchskonzept vertraut und hatte sich bei dessen Vertonung hochdramatischer kompositorischer Mittel bedient, die er aber noch nicht zufriedenstellend mit einer autonomen musikalischen Form zu vermitteln wusste. Dies verunmöglichte eine Übernahme dieser Idee in die reine Instrumentalmusik. Erst in Wien während und nach dem Unterricht bei Haydn begann er sich systematisch mit der prozessualen Vermittlung von Formteilen und Inszenierungsstrategien der Reprisenvorbereitung zu beschäftigen (so etwa im Klavierkonzert op. 19, → Kap. 3) und schaffte so die Voraussetzungen für deren Adaptation. Zudem traf er mit Haydn auf einen Lehrer, mit dem er viele weltanschauliche und ästhetische Ansichten teilte, darunter – neben dem grundsätzlichen Interesse an der Aufklärung – besonders die (von Haydn bereits verwirklichte) Vision der Komposition des Erhabenen, dessen theoretische Fundierung durch die britischen Ästhetiker sowohl in Bonn als auch in Haydns Londoner Umfeld rezipiert worden war: Während die Bonner Zeitgenossen von Beethoven explizit erwarteten, dieses „Große und Erhabene“ in seiner Musik aufzunehmen (→ Kap. 2), sah sich Haydn in London einem gebildeten, aufklärungsaffinen Publikum gegenüber, das seinen Kompositionen genau dies emphatisch zusprach. Die intensive ästhetische Rezeption dürfte Haydn, der die Publikumsreaktionen seit jeher genau studierte und sich für die neuen Londoner Eindrücke äußerst empfänglich zeigte, zu einer Reflexion seines Schaffens und seiner Rolle als Komponist veranlasst haben, die auf seine neu-

en Werke zurückwirkte. Die daraus erwachsenen kompositorischen und ästhetischen Erkenntnisse behielt Haydn nicht etwa für sich, sondern teilte sie freigiebig mit seinen Gesprächspartnern, so etwa mit dem Diplomaten Fredrik Samuel Silverstolpe, dem er die Einleitung der *Schöpfung* erläuterte und ihn in seine Ansichten über das Erhabene einweichte.¹⁹⁰ Aller Wahrscheinlichkeit nach ließ Haydn auch seinen Schüler Beethoven an solchen Überlegungen teilhaben, zumindest während des Unterrichtsjahrs 1793, aber vermutlich auch in der Zeit danach, als er sich wieder in Wien aufhielt. Dies alles muss bei Beethoven, der Haydn in punkto Wissensdurst in nichts nachstand und, von der Bonner Aufklärungsbewegung geprägt, lebenslang seine intellektuellen Ambitionen kundtat,¹⁹¹ auf fruchtbaren Boden gefallen sein. Seine lebenslange Faszination für England und die nie verwirklichten Pläne einer Reise dorthin,¹⁹² seine Verehrung Händels oder auch die Ambition, sich als Komponist an ein großes Publikum oder sogar die ganze Menschheit zu wenden, könnten auch mit der Begegnung mit Haydn zu tun haben. Die unterschiedlichen Charaktere und Lebensphasen von Lehrer und Schüler müssen sich auf ihr Verhältnis nicht negativ ausgewirkt haben. Haydn besaß große Übung im Umgang mit unterschiedlichsten Schülerpersönlichkeiten, Beethoven achtete Haydn als Komponist lebenslang, wie die überlieferten Primärquellen zeigen. Das manchmal immer noch bemühte Bild des aufmüpfigen und respektlosen Revolutionärs, der auf den konservativen und naiv religiösen „Papa Haydn“ traf,¹⁹³ ist eine ideologische Konstruktion (→ Kap. 1).

Selbstverständlich ergaben sich aber auch generationen- und lebensweltlich bedingte Unterschiede, die sich unter anderem in der jeweiligen Anschauung des Erhabenen äußerten. Wie bereits in Fischenichs Formulierung „ganz für das Große und Erhabene“ anklingt, war dieses bei Beethoven wie bei Henry Home Lord Kames oder später bei Immanuel Kant stets an die Idee der Größe gekoppelt. Haydns Auffassung des Erhabenen schien dagegen eher Edmund Burke nahezustehen, der dieses vor allem im Hinblick auf das Schreckliche und der damit verbundenen existenziellen Gefährdung des Individuums untersuchte. Bei Beethoven kommt das Streben nach großen, monumentalen Formen entsprechend bereits in den Bonner Kaiserkantaten und auch im Violinkonzert WoO 5 zum Ausdruck, während zwar auch in Haydns Londoner Sinfonien und späten Streichquartetten eine Tendenz zur Formdehnung erkennbar wird, die aber nie, außer gattungsbedingt in den beiden späten Oratorien, dasselbe Ausmaß

190 Mörner, *Haydniana*, S. 25.

191 So etwa im Brief vom 22. November 1809 an Breitkopf & Härtel: „Es gibt keine Abhandlung, die sobald zu gelehrt für mich wäre, ohne auch im mindesten Anspruch auf eigentliche Gelehrsamkeit zu machen, habe ich mich doch bestrebt von Kindheit an, den Sinn der bessern und weisen jedes Zeitalters zu fassen, schande für einen Künstler, der es nicht für schuldig hält, es hierin wenigstens so weit zu bringen“ (BGA 408).

192 Ronge, *England*.

193 So etwa Nohl, *Beethoven*, Bd. 1, S. 328 f.; in abgeschwächter Form etwa noch bei Lockwood, *Beethoven*, S. 80–86.

wie in Beethovens Musik erreicht. Dies machte sich Beethoven denn auch bei der Komposition der ersten Wiener Kammermusik zunutze, um sich von seinem Lehrer ein Stück weit zu emanzipieren.

Weiter ist bei Beethoven ein neues Selbstverständnis als Künstler festzustellen, das sich ebenfalls mit dem unterschiedlichen geistesgeschichtlichen Hintergrund der beiden Komponisten erklären lässt. So stellte Haydn am Ende der Sinfonie Nr. 98 zwar sich selbst als Autor ins Zentrum, schien dabei aber zwischen Selbstbehauptung und ironischer Distanz zu schwanken, während Beethoven in der *Chorfantasie* eine klare Position zur Idee der Leidensbewältigung in der Kunst bezog, die sich auf seine „ideelle Zeitgenossenschaft“¹⁹⁴ mit Kant und Schiller zurückführen lässt. Diesen unterschiedlichen Rollen des Autors widerspiegeln die abweichenden Perspektiven auf das Subjekt und somit auch auf das Erhabene in der zeitgenössischen Ästhetik. Während Edmund Burke und andere britische Autoren dieses unter dem Aspekt der Gegenstände, die es hervorrufen, betrachteten, lag der Fokus beim in Bonn verehrten Immanuel Kant auf dem Bewältigungsvorgang des Erhabenen durch das Subjekt. Auch dies schlug sich in Haydns und Beethovens Kompositionen nieder: Haydn komponierte das Erhabene in der Regel als überraschenden Kontrast, der sich als folgenreich für den weiteren Satzverlauf erwies. Beethoven dagegen entwickelte in Wien seine charakteristischen Strategien zur Inszenierung des Satzprozesses, darunter den Moll-Dur-Durchbruch, bei denen die Vorbereitung mindestens ebenso großes Gewicht erhält wie der Zielpunkt selbst. Dieses Hervorheben und „Nach-außen-Kehren“ des Satzprozesses entspricht der neuen Haltung zum Individuum, das die Vorgänge in der Welt geistig durchdringt und sich dadurch seiner eigenen Freiheit bewusst wird, und also dem sukzessiven Übergang vom Rationalismus in den Idealismus, der sowohl das Bild des Komponisten als auch dasjenige der Interpretierenden und der Zuhörenden wesentlich veränderte.

Dennoch ist denkbar, dass Beethoven bei der Konzeption seines berühmtesten Werkpaars, der Fünften und Sechsten Sinfonie, auch an Haydns späte Oratorien dachte, denen mit der Wendung „vom Dunkel ans Licht“ (*Schöpfung*) und der Pastoral-Thematik (*Jahreszeiten*) zwei ähnliche Werkideen zugrunde liegen.¹⁹⁵ Möglicherweise hatte er zwischen 1796 und 1798 bereits Anteil an der Entstehung der *Schöpfung* genommen, spätestens nach den ersten Aufführungen und der Erstausgabe des Klavierauszugs (Wien 1800) muss er das Werk studiert und dessen kompositorische Leistung erkannt haben; zudem dürfte ihn auch die breite Rezeption, die Haydn damit erzielte, beeindruckt haben. Neben der religiösen Bedeutungsdimension wird Beethoven auch die aufklärerische Konnotation des Übergangs vom Chaos zur Erschaffung des Lichts erfasst haben,¹⁹⁶ die ihm aus Bonn geläufig war, und in künstlerischer Hinsicht dürften

194 Hinrichsen, *Beethoven*, S. 11–23.

195 Ebenda, S. 124–155.

196 Dazu Lütteken, *Schöpfung*.

ihn besonders das Paradoxon der kompositorischen Formung des Chaos und die überwältigende Wendung ins Licht interessiert haben. Als er sich am 2. April 1800 in seiner ersten eigenen Akademie der Wiener Öffentlichkeit als Sinfoniker vorstellte, programmierte er neben seiner Ersten Sinfonie, einem Klavierkonzert (Op. 15 oder Op. 19), dem Septett op. 20, einer freien Fantasie und einer Sinfonie Mozarts eine Arie und ein Duett aus der *Schöpfung* und erwies dem ehemaligen Lehrer und dessen berühmtestem Werk damit öffentlich Reverenz. Bei der weitgehend parallelen Ausarbeitung der Fünften und Sechsten Sinfonie in den Jahren 1807 und 1808 deutete er dann die den Oratorien zugrundeliegenden Werkideen – ob bewusst oder nicht – idealistisch um, indem er den kompositorischen Fokus nicht auf die Darstellung der jeweiligen Ideen, sondern auf ihr Erleben (auf den „Ausdruck der Em[p]findung“ statt die „Mahlerey“, wie es in der *Pastorale* heißt) richtete.¹⁹⁷

Diese idealistische Wende, die Inszenierung des Satzprozesses als Demonstration der Freiheit eines künstlerischen Subjekts, ist jedoch nicht voraussetzungslos, weder in der Philosophie- noch in der Musikgeschichte. Genau wie Kants und Schillers Theorien teilweise auf die Philosophie der britischen Empiristen zurückgehen, ist auch Beethovens Ideenkunst nicht ohne diejenige Haydns zu denken. Bereits bei Haydn sind prozessuale Satzverläufe die Regel, und auch in ihnen manifestierte sich ein Autor, der durch seine Beherrschung des musikalischen Materials zum geistigen Bezwingler des Erhabenen wird, wie es in Thomas Holcrofts Würdigungsgedicht zum Ausdruck kommt. Die unterschiedlich akzentuierten Werkideen sind die Folge eines Generationenwechsels. Ihre Differenzen sind keine qualitativen Unterschiede, sondern reflektieren die jeweiligen ästhetischen Strömungen ihrer Zeit.

197 Hinrichsen, *Beethoven*, S. 124–155.

5
In den Kanon
Die C-Dur-Messe op. 86

Als Ludwig van Beethoven im Winter 1806/07 vor die Aufgabe gestellt wurde, eine Messe zum Namenstag der Fürstin Maria Josepha Hermenegild Esterházy zu komponieren, stand er vor einer ähnlichen Ausgangslage wie bei der Komposition seiner ersten Streichquartette und Sinfonien: Er hatte sich in einer Gattung zu beweisen, in der sein ehemaliger Lehrer eine unangefochtene Autorität darstellte. Haydn hatte auf Auftrag des Fürsten Nikolaus II. Esterházy zwischen 1796 und 1802 die Musik zu den Namensfeiern der Fürstin geliefert und mit diesen Kompositionen großen Beifall geerntet.¹ Jedoch hatte sich die Situation zwischen 1798/99, dem Kompositionsbeginn von Beethovens Quartetten op. 18 und der Ersten Sinfonie, und der Entstehung der Messe in C-Dur op. 86 wesentlich verändert: Haydn, der inzwischen in den Ruhestand getreten war, war zu einer zentralen Figur im sich verfestigenden Kanon des beginnenden 18. Jahrhunderts und damit zur öffentlichen Person geworden.² Die Verfügbarmachung der einschlägigen Notentexte als Klassikerausgaben,³ welche sich nicht an die ausübenden Musiker, sondern an Kenner und Liebhaber richteten, spiegelt diese Entwicklung und wirkte auf sie zurück.⁴ In diesen Reihen erschien zunächst Klavier- und Kammermusik hauptsächlich Haydns und Mozarts im Stimmendruck, kurze Zeit später Partituren und Klavierauszüge von Sinfonien und großbesetzter Vokalmusik. Unter letzterer befanden sich – etwa neben den beiden Oratorien *Die Schöpfung* und *Die Jahreszeiten* – auch fünf der sechs „späten Messen“ Haydns und die ältere *Missa Cellensis in honorem B. V. M.* („Cäcilienmesse“) Hob. XXII:5, die alle zwischen 1802 und 1808 publiziert wurden. Als Beethoven 26. Juli 1809 beim Verlag Vokalwerke Haydns

- 1 Vgl. zum kulturellen Kontext von Haydns späten Messen McGrann, *Saints, Name Days, and Turks*.
- 2 Siehe dazu etwa Goehr, *Imaginary Museum*, S. 205–242; vgl. Fuhrmann, *Publikum*, Kap. 13: *Eine musikalische Physiognomik*, S. 503–566.
- 3 Begriff gemäß Oppermann, *Klassiker-Ausgaben*. Der Begriff der Klassikerausgabe umschließt in der vorliegenden Arbeit auch die bei Oppermann nur als „Vorläufer“ geltenden musikalischen Ausgaben („Oeuvres complètes“) zu Beginn des Jahrhunderts, vgl. ebenda, S. 7–15 sowie S. 66–106.
- 4 Vgl. dazu Beer, *Gesamtausgaben*; Heidrich, *Kanonbildung*.

und Mozarts für eine geplante wöchentliche „Singmusik“ bestellte, muss er an genau diese Partituren gedacht haben (dazu unten).⁵

Neben solchen Musikalienbestellungen geben weitere Briefe sowie Tagebuchnotizen und Konversationsheft-Einträge Zeugnis von Beethovens Achtung vor seinem ehemaligen Lehrer, die bis zu seinem Lebensende anhielt.⁶ In den meisten Fällen nannte er Haydn dabei in einem Atemzug mit Wolfgang Amadé Mozart und häufig zusammen mit den für ihn maßgeblichen Komponisten der älteren Musikgeschichte, Georg Friedrich Händel und Johann Sebastian Bach. Der Respekt vor Haydn kommt in besonderem Maß im Briefwechsel mit Nikolaus II. Esterházy im Zusammenhang mit der C-Dur-Messe op. 86 zum Ausdruck. Als Beethoven diesem am 26. Juli 1807 die Übersendung des Werks nach Eisenstadt bis spätestens 20. August ankündigte, fügte er an:

darf ich noch sagen, daß ich ihnen mit viel Furcht die Messe übergeben werde, da sie D. F. gewohnt sind, die Unnachamlichen Meisterstücke des Großen Haidns sich vortragen zu lassen – Durchlauchtigster, Gnädigster Fürst! –⁷

In seiner Antwort vom 9. August stimmte der Auftraggeber Beethovens Annahme zu, sich bei der Komposition der Messe dem Vergleich mit Haydn stellen zu müssen:

Mit vielen Vergnügen habe ich aus Ihrem Schreiben von Baaden ersehen, daß ich bis 20^{ten} dieses, eine Messe von Ihnen zu erhalten, die angenehme Erwartung haben könne, deren Erfüllung mir <wirklich recht viel Freude machen> um so viel mehr Freude machen wird, als ich mir davon sehr viel verspreche, und Ihre geäußerte Besorgniß in Vergleich der Haydnischen Messen, nur noch mehr den Werth Ihres Werkes erhöht.⁸

Die Äußerung dieser „Furcht“ vor dem Vergleich mit einem anderen Komponisten ist innerhalb der Beethoven-Zeugnisse singulär. Selbst wenn sie in erster Linie als *Captatio benevolentiae* vor dem eng mit Haydn verbundenen Auftraggeber gemeint gewese-

5 „ich habe bey Traeg den Messias für mich genommen als ein *privilegium*, welches sie mir schon <still> mit einiger Thätigkeit hier (bey ihrem daseyn) zustellten, freylich habe ich's dadurch weiter ausgedehnt, ich hatte einigemal angefangen wöchentlich eine kleine Singmusik bey mir zu geben – allein der unseelige Krieg stellte alles ein – zu diesem Zwecke und überhaupt würde mir's lieb seyn, wenn sie mir die Meisten Partituren, die sie haben, wie zum B.[eispiel] Mozarts *requiem etc.* Haidns Messen überhaupt alles von Partituren wie von Haidn Mozart Bach Johann *Sebastian bach emanuel etc.* nach und nach Schikten [...]“ (BGA 392); vgl. bereits BGA 254 vom 5. Juli 1806: „(obendrein wenn aus dem Handel mit meinem Bruder etwas richtig wird, so mögte ich die gedrukten haidnischen und mozartische[n] partituren von ihnen[.]“.

6 So etwa an Emilie M. in Hamburg am 15. Juli 1812: „Nicht entreiße Händel, Haydn, Mozart ihren Lorbeerkrantz; ihnen gehört er zu, mir noch nicht“ (BGA 585) oder der Tagebucheintrag zwischen 1812 und 1818: „Haendel, Bach, Gluck, Mozart, Haydn's Portraite in meinem Zimmer – – – Sie können mir auf Duldung Anspruch machen helfen – – – – –“ (Solomon/Brandenburg, *Beethovens Tagebuch*, S. 57); weitere Zeugnisse im Anhang.

7 BGA 291.

8 BGA 292.

sen sein sollte, offenbart sie den klassischen Status, der Haydn und seinen Messen in den Augen beider Briefpartner inzwischen zukam. Dass Beethoven den sowohl von ihm selbst formulierten als auch von außen an ihn herangetragenen Anspruch auf die Nachfolge Haydns durchaus ernst nahm, ist jedoch auch daran zu erkennen, dass er während des Kompositionsprozesses zumindest die „Schöpfungsmesse“, vermutlich aber auch weitere Messen Haydns studierte, wie Jeremiah McGrann dargelegt hat.⁹ Die Tendenz zum Vergleich der Messe op. 86 mit anderen kanonischen Kompositionen zeigt sich zudem aus einer breiteren Rezeptionsperspektive, besonders nachdem sie nach langwierigen Verhandlungen im Jahr 1812 bei Breitkopf & Härtel erschienen war. So fokussierte E. T. A. Hoffmann, der das Werk 1813 im Rahmen seiner Rezensentätigkeit für die *Allgemeine musikalische Zeitung* besprach, besonders auf dessen Relation zu den kanonischen Messen Haydns und Mozarts.¹⁰ Als derselbe Autor ein Jahr später in der gleichen Zeitschrift eine Abhandlung über *Alte und Neue Kirchenmusik* publizieren ließ,¹¹ erwähnte er Beethovens Gattungsbeitrag jedoch nicht einmal mehr.

Hoffmanns beide Texte bilden den Ausgangspunkt für die folgenden Untersuchungen zu Beethovens C-Dur-Messe op. 86, ihrem Verhältnis zu Joseph Haydns Messen und den Wechselwirkungen zwischen musikalischem Kanon und der Werkgestalt. Zunächst kommen, anhand von Hoffmanns Ausführungen, die unterschiedlichen Facetten des Leipziger Kanons auf dem Gebiet der Messkompositionen zur Sprache. Anschließend wird Beethovens Agieren vor dieser Ausgangslage besonders im Hinblick auf die Verlagsverhandlungen mit Breitkopf & Härtel sowie bei der musikalischen Gestaltung des Werks thematisiert. So nahm Beethoven bei seinen Bemühungen um die Drucklegung spezifisch auf das Publikationsformat der verlagseigenen Klassikerausgaben Bezug, wie zu zeigen sein wird. Hinsichtlich des Wiener Entstehungskontexts und der musikalischen Struktur ist Beethovens Ringen um eine eigenständige Gestaltung des Werks besonders im Bereich der Fugentechnik zu erkennen, die im Hinblick auf die Haydn-Nachfolge eine entscheidende Rolle spielte,¹² und auf die Hoffmann bei seiner Rezension ein besonderes Augenmerk legte. Als zweiter Werkaspekt kommt Beethovens Textbehandlung¹³ zur Sprache, die er für neuartig hielt und dem Verlag nahezubringen versuchte:

9 McGrann, *Op. 86*; ders., *Hintergrund zu Beethovens Messen*.

10 [Ernst Theodor Amadeus Hoffmann], [Rezension von Beethovens Messe op. 86], in: *AmZ* 15 (1813), Nr. 24 vom 16. Juni 1813, Sp. 389–397 und Nr. 25 vom 23. Juni 1813, Sp. 409–414.

11 Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Alte und neue Kirchenmusik*, in: *AmZ* 16 (1814), Nr. 35 vom 31. August 1814, Sp. 577–584, Nr. 36 vom 7. September 1814, Sp. 593–604 und Nr. 37 vom 14. September 1814, Sp. 611–620.

12 In Beethovens Skizzen befinden sich sowohl ein Exzerpt aus der Gloria-Fuge der „Schöpfungsmesse“ als auch verschiedene Ansätze zu Fugen, die er jedoch zum größten Teil wieder verwarf (McGrann, *Op. 86*, besonders Bd. 2, S. 552–557).

13 Vgl. hierzu Andreas Friesenhagen, *Die Messen Ludwig van Beethovens. Studien zur Vertonung des liturgischen Textes zwischen Rhetorik und Dramatisierung*, Köln-Rheinkassel 1996; vgl. Rudolf Stephan, *Messe C-Dur op. 86*, in: *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, hg. von Albrecht Rieth-

Von meiner Meße wie überhaupt von mir selbst sage ich nicht gerne etwas, jedoch glaube ich, daß ich den *text* behandelt habe, wie er noch wenig behandelt worden [...].¹⁴

Alte und neue Kirchenmusik

Im Februar 1813, rund fünf Monate nach der Publikation von Beethovens C-Dur-Messe op. 86 im Herbst 1812,¹⁵ bemühte sich der Verlag Breitkopf & Härtel um eine Rezension des Werks in der hauseigenen *Allgemeinen musikalischen Zeitung*. Sie sollte wohl nicht zuletzt dazu dienen, die neue Ausgabe bekannt zu machen und potenzielle Käufer anzuwerben.¹⁶ Als Autor hatte der Verlag E. T. A. Hoffmann ins Auge gefasst, der sich – als Komponist mehrerer liturgischer Werke¹⁷ – sowohl auf dem Gebiet der Kirchenmusik als auch mit Beethovens Schaffen auskannte. Der zu jener Zeit noch hauptsächlich als Musikdirektor, Komponist und Musikredakteur wirkende Literat war seit 1809 für die Zeitschrift tätig und hatte für das Blatt bereits Beethovens Fünfte Sinfonie, die *Coriolan-Ouvertüre* und die beiden Klaviertrios op. 70 besprochen; neben der Rezension der Messe erschien im weiteren Jahresverlauf 1813 außerdem eine Kritik der Schauspielmusik zu *Egmont*.¹⁸ Um den 10. Februar 1813 bat der Verlag Hoffmann also um eine Besprechung von Beethovens Messe, die er am 17. Mai ablieferte¹⁹ und die schließlich am 16. und 23. Juni in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* publiziert wurde.²⁰

Ein Jahr später verfasste Hoffmann für dieselbe Zeitschrift eine nicht an ein bestimmtes Werk gebundene Betrachtung über *Alte und neue Kirchenmusik*.²¹ Während er die Rezension von Beethovens Messe noch aus der Warte des Musikkritikers geschrieben hatte, gibt die Abhandlung über die Kirchenmusik die Sichtweise des Historikers wieder. Sie war offenbar der erste Beitrag zur Kirchenmusik-Geschichte innerhalb der

müller, Carl Dahlhaus und Alexander L. Ringer, Laaber 1994, Bd. 2, S. 1–15; Michelle Fillion, *Beethoven's Mass in C and the Search for Inner Peace*, in: *Beethoven Forum* 7 (1999), S. 1–15; Wolfgang Horn, *Beethovens C-Dur-Messe und ihre Texte. Sondierungen im historisch-liturgisch-ästhetischen Dickicht*, in: *Colloquium collegarum. Festschrift für David Hiley zum 65. Geburtstag*, hg. von dems. und Fabian Weber, Tutzing 2013, S. 229–268; Wolfgang Rathert, *Die Messen*, in: *Beethovens Vokalmusik und Bühnenwerke*, hg. von Birgit Lodes und Armin Raab (Das Beethoven-Handbuch, 4), Laaber 2014, S. 173–184.

14 Beethoven an Breitkopf & Härtel, 8. Juni 1808 (BGA 327).

15 LvBWV 1, S. 555 f.

16 Vgl. Beer, *Gesamtausgaben*.

17 Darunter etwa die Messe in d-Moll (1805) und das Miserere in b-Moll (1809); siehe Gerhard Allroggen, *E. T. A. Hoffmanns Kompositionen. Ein chronologisch-thematisches Verzeichnis seiner musikalischen Werke mit einer Einführung*, Regensburg 1970, S. 16.

18 Kopitz, *Rezensenten*, S. 155 f.

19 *E. T. A. Hoffmanns Briefwechsel*, hg. von Hans von Müller und Friedrich Schnapp, Bd. 1: *Königsberg bis Leipzig 1794–1814*, München 1967, S. 364–366 und S. 386 f.

20 Hoffmann, *Op. 86*.

21 Hoffmann, *Kirchenmusik*.

„Palestrina-Renaissance“, der einen historisch-systematisierenden, sogar wissenschaftlichen Anspruch aufwies und damit über beliebige Auflistungen („random lists“) der geläufigen Namen hinausging.²² Der Autor konnte sich dabei auf seine Diskursfestigkeit auf diesem Gebiet verlassen: Bereits in seiner Berliner Zeit, im Umkreis seines Lehrer Johann Friedrich Reichardt, der „die vortreflichen [sic] und in Berlin ganz unbekanntten Arbeiten der ältern großen Italiäner bekannt zu machen“ trachtete,²³ hatte er sich in einem Zentrum der Entdeckung der alten italienischen Kirchenmusik bewegt. Dennoch gingen dem Artikel intensive Recherchen voraus, auch hinsichtlich der Beschaffung des nicht leicht zu erhaltenden Notenmaterials, bei der Hoffmann auf die Hilfe Friedrich Rochlitz', des Herausgebers der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*, und des Verlags Breitkopf & Härtel angewiesen war.²⁴

Die Rezension von Beethovens Messe und die Abhandlung über Kirchenmusik entfalten entsprechend zwei unterschiedliche Perspektiven auf das zeitgenössische Kirchenmusikschaffen: eine gegenwartsbezogene, kritische und eine musikhistorische. Zwar setzte sich Hoffmann auch in der Rezension von 1813 zu Beginn kurz mit der Geschichte der Kirchenmusik auseinander, insbesondere mit derjenigen „der alten Italiener“. Gemeint war damit noch nicht in erster Linie Palestrina, der unerwähnt blieb, sondern Komponisten des 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts wie „Feo, Durante, Benevoli, Perti etc.“. Diese Autoren zog der Verfasser ihrer „hohe[n], würdige[n] Einfachheit“ und „ihres wahrhaft heiligen, immer festgehaltenen Stils wegen“²⁵ den zeitgenössischen Kirchenkomponisten vor, die seiner Meinung nach zu

22 Hierzu James Garratt, *Palestrina and the German Romantic Imagination. Interpreting Historicism in Nineteenth-Century Music*, Cambridge 2002, besonders S. 36–61, Zitat S. 39 f.; vgl. außerdem *Das Palestrina-Bild und die Idee der wahren Kirchenmusik*, hg. von Winfried Kirsch, Regensburg 1999; Abigail Chantler, *E. T. A. Hoffmann's Musical Aesthetics*, Aldershot 2006, besonders S. 79–108; Jürgen Heidrich, *Protestantische Kirchenmusikanschauung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Göttingen 2001, besonders S. 10–15; Martina Janitzek, *Studien zur Editions-geschichte der Palestrina-Werke vom späten 18. Jahrhundert bis um 1900*, Tutzing 2001; in diesen Publikationen jeweils weitere Literatur.

23 Johann Friedrich Reichardt, *Fortsetzung der Berichtigungen und Zusätze zum Gerberschen Lexicon der Tonkünstler*, in: *Musikalische Monathsschrift* 3 (1792) Nr. 1 vom Juli 1792, S. 70, zit. nach Walter Salmen, *Johann Friedrich Reichardt. Komponist, Schriftsteller, Kapellmeister und Verwaltungsbeamter der Goethezeit*, Hildesheim 2002, S. 208.

24 „Für Tonkünstler und Componisten, ja für jeden echten Verehrer der wahren Kirchenmusik, wäre nichts erfreulicher, als wenn die Werke der alten Meister, die nur wie verborgene Schätze selten hin und wieder anzutreffen sind, durch Druck und Stich in das Publicum kämen; und sollte es Anfangs auch nur bruchstückweise, etwa in der Form des reichardtschen *Kunstmagazins*, geschehen. [...] Wie mancher junge Componist kennt einen Palestrina, Leonardo Leo, Scarlatti etc. nur dem Namen nach, und seine individuelle Lage verhindert ihn, sich die Abschrift ihrer selten gewordenen Werke zu verschaffen [...]“ (Hoffmann, *Kirchenmusik*, S. 618 f.). Hoffmanns Beschaffungsprozess ist über den Briefwechsel mit dem Verlag rekonstruierbar; vgl. Hoffmann, *Briefwechsel*, Bd. 1, S. 452–476. Vgl. auch Martin Geck, *E. T. A. Hoffmanns Anschauungen über Kirchenmusik*, in: *Beiträge zur Geschichte der Musikanschauung im 19. Jahrhundert*, hg. von Walter Salmen, Regensburg 1965, S. 61–71.

25 Hoffmann, *Op. 86*, Sp. 390 f.

Prunk, Überfluss, Galanterie und Spielerei neigten. Dennoch legitimierte Hoffmann die neue Kirchenmusik Haydns und Mozarts symbolisch mit der Gegenüberstellung des Petersdoms und des Straßburger Münsters und entwarf dabei das Idealbild einer „rein-romantischen“ Kirchenmusik:

Die grandiosen Verhältnisse jenes Baues [des Petersdoms] erheben das Gemüth, indem sie commensurabel bleiben: aber mit einer seltsamen, inneren Beunruhigung staunt der Beschauer den Münster an, der sich in den kühnsten Windungen, in den sonderbarsten Verschlingungen bunter, phantastischer Figuren und Zierrathen hoch in die Lüfte erhebt; allein selbst diese Unruhe regt ein, das Unbekannte, das Wundervolle ahnendes Gefühl auf, und der Geist überlässt sich willig dem Traume, in dem er das Ueberirdische, das Unendliche zu erkennen glaubt. Nun, und eben dies ist ja der Eindruck des Rein-Roman-tischen, wie es in Mozarts, in Haydns phantastischen Compositionen lebt und webt!²⁶

Hoffmann stellte die Musik der Wiener Klassiker also als fast gleichrangig an die Seite der „italienischen“ Kirchenmusik und erwartete von Beethoven, dass er sich in jene Tradition einreichte. Vor diesem Hintergrund fiel das Urteil über die Messe grundsätzlich positiv aus, wenn auch etwas ambivalent: Das Werk sei, „wenn man nun einmal von der Tendenz, die Rec. oben, im Hinsicht auf den in der Kirche anzuwendenden musikalischen Reichthum aufstellte, *ausgeht*, ganz des genialen Meisters würdig“²⁷ und werde „nicht allein den Kenner, sondern auch den, der in das eigentliche Wesen der Composition nicht einzugehen vermag, auf eine eigenthümliche Weise erheben und rühren“²⁸. Einzig an den seiner Meinung nach zu kurzen Fugen, einer „zu opernmäßigen“ Stelle im Agnus Dei (T. 36–38) bzw. im Dona nobis pacem (T. 82–87) und an der deutschen Textunterlegung, die zu „modern, gesucht, preziös und weitschweifig“²⁹ sei, übte der Rezensent Kritik.

In der Abhandlung *Über alte und neue Kirchenmusik* schrieb Hoffmann dagegen eine an Johann Joachim Winckelmann orientierte, linear verlaufende Geschichte eines Goldenen Zeitalters mit Palestrina an der Spitze und einem anschließenden Niedergang,³⁰ von dem er auch Haydn und Mozart nicht ausnahm:

Mag es hier unverholen gesagt werden, dass selbst der, in seiner Art so grosse, unsterbliche *J. Haydn*, selbst der gewaltige *Mozart*, sich nicht rein erhielten von dieser ansteckenden Seuche des weltlichen, prunkenden Leichtsinns.³¹

26 Ebenda, Sp. 391.

27 Ebenda, Sp. 392.

28 Ebenda, Sp. 413.

29 Ebenda, Sp. 413 f.

30 Vgl. Hoffmanns Begriff des „Verfalls der Kirchenmusik“ in der Abhandlung zur Kirchenmusik (Hoffmann, *Kirchenmusik*, Sp. 394); vgl. dazu etwa Geck, *Hoffmann* sowie Garratt, *Palestrina*, S. 36–47.

31 Hoffmann, *Kirchenmusik*, Sp. 612.

Trotzdem hielt Hoffmann an der Realisierbarkeit einer zeitgemäßen und gleichzeitig unpräventösen, wahrhaftigen Kirchenmusik fest. Als beispielhaftes Werk zog er Mozarts Requiem heran, das er bereits in der Rezension von Beethovens Messe mit Lob bedacht hatte.³² Dieses verbinde „die heilige Würde der alten Musik mit dem reichen Schmuck der neueren“³³ und führe eine Synthese der kontemplativen Haltung älterer Zeit und der kompositorischen Mittel der Gegenwart herbei. Beethovens Messe erwähnte Hoffmann, trotz der wohlwollenden Besprechung ein Jahr zuvor, wie gesagt nicht.

Beide Texte, die Rezension und die musikhistorische Abhandlung, ließ Hoffmann später in den zweiten Band der Sammlung *Die Serapionsbrüder* (1819) einfließen. Dort entzündet sich im Hinblick auf Beethovens Werk ein Streitgespräch unter den Protagonisten, welcher sich auf die unterschiedlichen Blickwinkel auf den Gegenstand – ästhetisch-erlebend (Sylvester), historisch-bewahrend (Cyprian), historisch-fortschreitend (Theodor) und analytisch-vermittelnd (Lothar) – zurückführen lässt:

[Sylvester:] „Erst heute hat mich Beethovens Messe, die, wie ihr wißt, in der katholischen Kirche aufgeführt wurde, wahrlich im höchsten Sinn des Worts ergriffen.“

„Und das“, sprach Cyprian mürrisch, „verwundert mich nur deshalb nicht, weil dir, Sylvester, die Entbehrung dergleichen Dinge im bessern Licht erscheinen läßt. Dem Hungrigen schmeckt die geringere Kost. Denn aufrichtig gesagt, Beethoven hat in seinem Hochamt eine gar hübsche auch wohl geniale Musik geliefert aber nur durchaus kein Hochamt. – Wo ist der strenge Kirchenstil geblieben!“

„Ich weiß es schon“, nahm Theodor das Wort, „du Cyprian! statuerst nur die alten Tonsetzer, erschrickst in der Kirchen-Partitur vor allen schwarzen Noten und treibst die Strenge gegen alles Neuere bis zur Ungerechtigkeit.“

„Wahr ist es indessen“, sprach Lothar, „daß in Beethovens Messe mir vieles zu jubilierend zu irdisch jauchzend klingt. Überhaupt möcht ich wissen worin die völlige miteinander kontrastierende Verschiedenheit des Geistes liegt in dem die Meister die einzelnen Sätze des Hochamts komponiert haben?“³⁴

Zur Klärung von Lothars Frage trägt Theodor im Anschluss eine gekürzte Version der Rezension von Beethovens Messe vor, worauf Cyprian aus der Kirchenmusik-Abhandlung rezitiert. Zu einer Einigung der Bundesbrüder und einer Versöhnung der verschiedenen Positionen kommt es nicht, denn Vinzenz, der bislang geschwiegen hat, unterbricht die Unterhaltung der Freunde, die ohnehin, wie Lothar anmerkt, „für musikalische Laien [...] nicht ganz genießbar“ gewesen sei.³⁵

32 Hoffmann, *Op.* 86, Sp. 392.

33 Hoffmann, *Kirchenmusik*, Sp. 617.

34 Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Die Serapionsbrüder* [1819–1821], Darmstadt 1978, S. 405; vgl. Friesenhagen, *Messen*, S. 7.

35 Ebenda, S. 415.

Es war in erster Linie Mozarts und Haydns Musik und nicht die alte italienische, die Hoffmann als Maßstab an Beethovens Messe anlegte. Entsprechend trat er als Rezensent mit der Erwartung an das Werk heran, Beethoven hätte sich bei deren Komposition besonders an Haydns Werken orientiert. Dennoch zeigte er sich überrascht über den „allgemeinen Charakter“ der Komposition:

Dass sich nun, rücksichtlich des Styls und der Haltung, Beethoven an *diesen* Meister [Haydn] reihen würde, vermuthete Rec., noch ehe er eine Note des vorliegenden Werks gelesen oder gehört hatte, wiewol er sich in Ansehung des Ausdrucks, des Auffassens der Worte des Hochamts, in seiner Erwartung getäuscht sah. B.s Genius bewegt sonst gern die Hebel des Schauers, des Entsetzens. So, dachte Rec., würde auch die Anschauung des Ueberirdischen sein Gemüth mit innerem Schauer erfüllen, und er dies Gefühl in Tönen aussprechen. Im Gegentheile aber hat das ganze Amt den Ausdruck eines kindlich heitern Gemüths, das, auf seine Reinheit bauend, gläubig der Gnade Gottes vertraut und zu ihm fleht, wie zu dem Vater, der das Beste seiner Kinder will und ihre Bitten erhört.³⁶

In der Wortwahl dieser Erläuterungen griff der Autor mehrfach auf seine Besprechung von Beethovens Fünfter Sinfonie von 1810 zurück, wo er Haydns Musik bereits den „Ausdruck eines kindlichen, heitern Gemüths“ zugeschrieben hatte, wogegen Beethoven „die Hebel des Schauers, der Furcht, des Entsetzens, des Schmerzes“ bewege und „jene unendliche Sehnsucht“ erwecke, „die das Wesen der Romantik“ sei.³⁷ In diesem Text hatte Hoffmann die Instrumentalmusik als „romantischte aller Künste, – fast möchte man sagen, allein *rein* romantisch“³⁸ aufgefasst und Beethovens Musik zu deren Inbegriff erklärt. Die im 18. Jahrhundert meist noch als Nachteil empfundene Begriffslosigkeit der Instrumentalmusik hatte er dabei zu einem Vorzug umgedeutet, denn sie schließe dem Menschen „ein unbekanntes Reich“ auf, „eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle durch Begriffe bestimmbaren Gefühle zurückläßt, um sich dem Unaussprechlichen hinzugeben“.³⁹ Dasselbe romantische Potenzial, „das Unbekannte, das Wundervolle ahnende Gefühl“ anzuregen und „das Ueberirdische, das Unendliche“ erahnen zu lassen,⁴⁰ sprach Hoffmann in der Rezension nun auch dem Ordinariumstext zu. Dessen „Allgemeinheit [...], die der tiefen Beziehung, der innern Bedeutung, welche jeder nach seiner individuellen Gemüthsstimmung darein legt, nicht vorgreift“,⁴¹ machte die Messe zur anschlussfähigsten aller vokalmusikalischen Gattungen: Sie bot dem Komponisten

36 Hoffmann, *Op. 86*, Sp. 392.

37 Hoffmann, *Fünfte Sinfonie*, Sp. 632 f. Vgl. auch Hoffmanns Charakterisierung von Beethovens Kyrie in der Mess-Rezension, „dessen liebliches Thema ganz die Bitte eines, von der ihm werdenden Gnade und Erhörung überzeugten Kindes“ sei (Hoffmann, *Op. 86*, Sp. 394).

38 Hoffmann, *Fünfte Sinfonie*, Sp. 631.

39 Ebenda.

40 Hoffmann, *Op. 86*, Sp. 391.

41 Ebenda, Sp. 389 f.

die Möglichkeit – statt sich „zum bunten Gemisch des herzzerschneidenden Jammers der zerknirschten Seele mit jubilierendem Geklingel verleiten“ zu lassen – „von wahrer Andacht ergriffen [...] die individuelle religiöse Stimmung seines Gemüths“ zu ergründen⁴² und ein einzigartiges, persönliches Werk zu schaffen.

Mit der „wahren Andacht“ nahm Hoffmann zwei Kernbegriffe einer anhaltenden kirchenmusikalischen Debatte auf, deren Wurzeln im 18. Jahrhundert liegen.⁴³ Im Besonderen knüpfte er dabei an die – gegenaufklärerisch geprägte – Mystifikation des katholischen Ritus im protestantischen Raum an⁴⁴ und machte in der Abhandlung von 1814 entsprechend die „Aufklärerey“ des 18. Jahrhunderts verantwortlich für den Verfall der Kirchenmusik:

In der letzten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts brach nun endlich jene Verweichlichung, jene ekle Süßlichkeit in die Kunst ein, die, mit der sogenannten, allen tiefern religiösen Sinn tödtenden Aufklärerey gleichen Schritt haltend, und [...] zuletzt allen Ernst, alle Würde aus der Kirchenmusik verbannte. Selbst die Musik, die in den catholischen Kirchen den Cultus bildet, die Missen, Vespern, Passionshymnen u. s. w. erhielten einen Charakter, der sonst selbst für die *Opera seria* zu seicht, zu würdelos gewesen seyn würde.⁴⁵

Ähnlich hatte sich im Jahr 1801 bereits Friedrich Rochlitz, der Herausgeber der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* und Empfänger von Hoffmanns Texten, geäußert. Im Kontext von Mitteilungen über Mozarts Biographie hatte er ein angebliches Zitat desselben über katholische Kirchenmusik veröffentlicht, das aller Wahrscheinlichkeit nach nicht authentisch ist und vor allem Rochlitz' eigene Sichtweise wiedergeben dürfte:

Das ist mir auch einmal wieder so ein Kunstgeschwätz! Bey euch *aufgeklärten* Protestanten, wie ihr Euch nennt, wenn ihr eure Religion im Kopfe habt – kann etwas Wahres darin seyn; das weis ich nicht. Aber bey uns ist das anders. Ihr fühlt gar nicht, was das will: *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem.* u. dgl. Aber wenn man von frühester Kindheit, wie ich, in das mystische Heiligthum unsrer Religion eingeführt ist; wenn man da, als man noch nicht wußte, wo man mit seinen dunkeln, aber drängenden Gefühlen hinsolle, in voller Inbrunst des Herzens seinen Gottesdienst abwartete, ohne eigentlich zu wissen was man wollte; und leichter und erhoben daraus wegging, ohne eigentlich zu wissen was man gehabt habe; wenn man die glücklich pries, die unter dem rührenden *Agnus Dei* hinknieeten und das Abendmal empfangen, und bey dem Empfang die Musik in sanfter Freude aus dem Herzen der Knieenden sprach: *Benedictus qui venit* etc. dann ist's anders. Nun ja, das gehet freylich dann durch das Leben der Welt verlohren, aber – wenigstens ist's mir

42 Ebenda, Sp. 390.

43 Siehe dazu Heidrich, *Protestantische Kirchenmusikanschauung*, besonders S. 231–245.

44 Siehe dazu Garratt, *Palestrina*, S. 36–61; Fuhrmann, *Publikum*, Kap. 8: *Geistliches. Kirchenmusik und frühe Oratorien*, Abschnitt *Die „wahre“ Kirchenmusik und die Wirklichkeit der Messen*, S. 314–335.

45 Hoffmann, *Kirchenmusik*, S. 611 f.

so – wenn man nun die tausendmal gehörten Worte nochmals vornimmt, sie in Musik zu setzen, so kommt das alles wieder, und steht vor Einem und bewegt Einem die Seele.⁴⁶

Die Diskussion um „wahre“ Kirchenmusik war jedoch nicht auf den protestantischen Raum beschränkt, sondern war auch innerhalb der katholischen Aufklärung geführt worden. So hatte der Bonner Hauptmann Ferdinand d'Anthoin 1784/85 für die *Beiträge zur Ausbreitung nützlicher Kenntnisse* einen ausgedehnten Artikel zur Frage: *Wie muß die Kirchenmusik beschaffen seyn, wenn sie zur Andacht erheben soll?* verfasst.⁴⁷ Die Thematik dürfte also auch dem damaligen Hoforganisten Beethoven in ihren Umrissen geläufig gewesen sein. In einer Tagebuchnotiz von 1818 wird dessen Streben nach wahrer Kirchenmusik, das wie bei Hoffmann einen Rückgriff auf Alte Musik mit sich brachte, schließlich explizit:

Um wahre Kirchenmusik zu schreiben alle Kirchenchoräle der Mönche etc. durchgehen[,] wo auch zu suchen[,] wie die Absätze in richtigsten Übersetzungen nebst vollkommener Prosodie aller christkatholischen Psalmen und Gesänge überhaupt.⁴⁸

Beethoven trachtete demnach, wie zudem seine eigene Übersetzung des Ordinariums im Vorfeld der *Missa solennis*⁴⁹ und letztlich auch die Textbehandlung in der Messe op. 86 erkennen lässt, nach größtmöglicher geistiger Durchdringung der liturgischen Worte hinsichtlich ihrer Bedeutung und ihrer Prosodie. Diese Herangehensweise differiert wesentlich von Hoffmanns Ansatz, der statt des möglichst genauen Erfassens des Messtextes im Gegenteil dessen Unbestimmtheit zum Anlass nahm, bei der Vertonung einen möglichst individuellen künstlerischen Zugang zu finden.

Die mehrschichtige, protestantische Leipziger Perspektive auf Beethovens C-Dur-Messe unterschied sich also in diesem und in weiteren Punkten von ihrem katholischen Wiener Entstehungskontext und war an andere Rezeptionsmodi geknüpft. Dass Beethoven, der die *Allgemeine musikalische Zeitung* regelmäßig las und Hoffmanns

46 [Friedrich Rochlitz], *Noch einige Kleinigkeiten aus Mozart's Leben (Fortsetzung)*, in: AmZ 3 (1800/01), Nr. 29 vom 15. April 1801, Sp. 494 f.

47 Ferdinand d'Anthoin, *Wie muß die Kirchenmusik beschaffen seyn, wenn sie zur Andacht erheben soll?*, in: *Beiträge zur Ausbreitung nützlicher Kenntnisse* 1–2 (1784/85), Nr. 36 vom 14. Dezember 1784, S. 295 f., Nr. 37 vom 20. Dezember 1784, S. 297–301, Nr. 39 vom 3. Januar 1785, S. 318–330, Nr. 40 vom 10. Januar 1785, S. 321–328, Nr. 41 vom 17. Januar 1785, S. 329–334, Nr. 42 vom 24. Januar 1785, S. 337–340 und Nr. 43 vom 31. Januar 1785, S. 345–352; vgl. dazu McGrann, *Hintergrund zu Beethovens Messen*, S. 122–133. Im Anschluss an d'Anthoins Beitrag wurde zudem eine veränderte Version von Johann Franz Seraph Kohlbrenners Dichtungen zu einer deutschen Singmesse abgedruckt (Johann Franz Seraph Kohlbrenner, *Text zur Kirchenmusik für die deutsche Kirchengemeinde, im deutschen heiligen Gesang nach dem Beyspiel der ersten und ältern Zeiten der Christenheit*, in: *Beiträge zur Ausbreitung nützlicher Kenntnisse* 2 (1785), Nr. 44 vom 7. Februar 1785, S. 358–367).

48 Solomon/Brandenburg, *Beethovens Tagebuch*, S. 121.

49 Dazu Birgit Lodes, *Das Gloria in Beethovens Missa solennis*, Tutzing 1997, S. 19–29.

Rezensionen schätzte,⁵⁰ sich dessen bewusst war, und wie er bei den Verlagsverhandlungen auf diese Gegebenheiten reagierte, wird im Folgenden näher zu betrachten sein.

Publikationsstrategie und Rezeptionslenkung

Beethovens erster Versuch, Breitkopf & Härtel seine C-Dur-Messe zu verkaufen, datiert vom 8. Juni 1808. In diesem Schreiben bot er dem Verlag das Stück im Verbund mit der Fünften und Sechsten Sinfonie sowie der Violoncellosonate op. 69 an und sah offenbar Anlass dazu, sie als einziges unter den vier Werken speziell zu bewerben:

Von meiner Meße wie überhaupt von mir selbst sage ich nicht gerne etwas, jedoch glaube ich, daß ich den *text* behandelt habe, wie er noch wenig behandelt worden, auch wurde sie an Mehreren Orten, unter anderm auch bey Fürst Esterhazi auf den NamensTag der Fürstin mit vielem Beyfall gegeben in Eisenstadt, – ich bin überzeugt, daß die Partitur und selbst KlawierAuszug ihnen gewiß einträglich seyn wird –⁵¹

Dass Beethoven dabei die besondere Textbehandlung erwähnte, war nicht nur Verhandlungskalkül, sondern ist im Hinblick auf die Werkgestalt durchaus berechtigt.⁵² Dennoch scheinen Beethovens Erklärungen von vornherein aus einer defensiven Haltung heraus geschehen zu sein, denn obwohl die zusammen mit der Messe angebotenen Werke ihr bezüglich Originalität in nichts nachstehen, hielt es Beethoven nicht für notwendig, dies gegenüber dem Verlag zu betonen. Nur die Messe beschrieb er gesondert und wollte damit wohl der Skepsis der Adressaten zuvorkommen. Um das Ziel einer Veröffentlichung zu erreichen, beschönigte Beethoven zudem die Reaktionen auf sein Werk: Außer dem Hochamt in Eisenstadt am 13. September 1807 und Beethovens Konzertaufführung am 22. Dezember 1808 sind keine weiteren Aufführungen des Werk bekannt,⁵³ und bei der Uraufführung, die unter schwierigen Voraussetzungen stattfand,⁵⁴ hatte das Werk zumindest beim Auftraggeber keinen „Beyfall“ gefunden, sondern war auf Ablehnung gestoßen, wie aus der Reaktion des Fürsten Esterházy in einem Brief an die Gräfin Henriette Zielinska hervorgeht:

50 Zu Beethovens Lektüre der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* Kopitz, *Rezensenten*, S. 149 f. Dass Hoffmann der Urheber der Rezensionen war, erfuhr Beethoven allerdings erst 1820 (Hinrichsen, *Beethoven*, S. 215 f.; BKh 1, S. 318). Kurz danach, am 23. März 1820, schrieb er an Hoffmann: „Sie nehmen also, wie ich glauben muß, einigen Antheil an mir; Erlauben Sie mir zu sagen, daß dieses, von einem mit So ausgezeichneten Eigenschaften begabten Manne ihres gleichen, mir sehr wohl thut“ (BGA 1373).

51 BGA 327.

52 Siehe dazu etwa Friesenhagen, *Messen* oder Stephan, *Op. 86*.

53 LvBWV 1, S. 552 f.

54 Ludwig van Beethoven, *Messe C-Dur Opus 86*, hg. von Jeremiah McGrann (NGA VIII/2), München 2003, S. IX f.

La messe de Beethoven est insupportablement ridicule et detestable, je ne suis pas convaincu qu'elle puisse même paraître honnêtement: J'en suis en colère et honteux.⁵⁵

Wie um Beethovens implizite Verteidigung der Messe zu bestätigen, ging der Verlag auf die Verhandlungen über die Instrumentalwerke ein, wies die Messe aber aufgrund der fehlenden Nachfrage für kirchenmusikalische Werke zurück.⁵⁶ Beethoven insistierte daraufhin „mit Zuckerbrot und Peitsche“, indem er ankündigte, für den Erfolg der Ausgabe zu bürgen und dafür Subskribenten zu gewinnen, aber umgekehrt auch androhte, dem Verlag bei einer Zurückweisung der Messe auch die anderen Stücke nicht zu überlassen:

Die Messe müssen sie nehmen, sonst kann ich ihnen die andern Werke nicht geben – indem ich auch drauf sehe, was rühmlich ist, und nicht allein, was nützlich, „man fragt nicht nach Kirchen-Sachen, sagen sie“, sie haben recht, Wenn sie bloß von GeneralBaßisten herühren, aber lassen sie die Messe einmal zu Leipzig im Konzert aufführen, und sehen sie, ob sich nicht gleich Liebhaber dazu finden werden, die sie wünschen zu haben, geben sie dieselbe meinetwegen im Klavierauszug mit Deutschem Text, ich stehe ihnen jedesmal wie immer für den Erfolg gut – vielleicht auch mit *Subscription*, ich vertraue mir ihnen von hier aus, ein Duzend auch zwei Duzend *prenumeranten* zu verschaffen – doch ist das gewiß unnöthig –⁵⁷

Als der Verlag ein zweites Mal ablehnte,⁵⁸ stellte Beethoven in Aussicht, auf ein Honorar zu verzichten und bei einer allfälligen Aufführung die Auslagen für Stimmkopien zu decken („selbst die Kosten der Schreibung sollen sie nicht bezahlen“). Erneut zeigte er sich sicher, dass sich das Werk unter bestimmten Bedingungen gut verkaufen würde:

55 Johann Harich, *Beethoven in Eisenstadt*, in: *Burgenländische Heimatblätter* 21 (1959), S. 168–187; vgl. auch die Schilderung bei Schindler: „Nach geendetem Gottesdienst empfing der Fürst Paul Esterhazy, der bekanntlich eine besondere Vorliebe für Haydn'sche Kirchenmusik hatte, unsern Beethoven und andere Honoratioren in seinem Schlosse. Als Beethoven eintrat, richtete der Fürst im gleichgültigen Tone diese Worte an ihn: „Aber lieber Beethoven, was haben Sie denn wieder da gemacht?“ in Beziehung auf das eben gehörte Werk. Beethoven, schon betroffen von dieser Aeusserung des Fürsten, wurde es noch mehr, als er Hummel'n an der Seite des Fürsten stehend lachen sah. Es auf sich beziehend, vermochte ihn nichts mehr an einem Orte zu halten, wo man seine Leistung so verkannt, und er noch überdies eine Schadenfreude an seinem Kunstbruder bemerkt zu haben glaubte“ (Schindler, *Beethoven* 1840, S. 77f.). Vgl. zudem den Tagebucheintrag von Joseph Carl Rosenbaum nach der Uraufführung am 13. September 1807: „Früh zum Kär.[ner] ins Schloß, zum Feyerlichen Amt von Lober [?] Bischoff Wild gehalten, mit einer verunglückten Musick von *Bethhoben*“ (zit. nach Kopitz/Cadenbach, *Zeitgenossen*, Bd. 2, S. 738).

56 Breitkopf & Härtel an Beethoven, 18. Juni 1808 (BGA 328, nicht überliefert, Inhalt vom Herausgeber erschlossen).

57 Beethoven an Breitkopf & Härtel, etwa 10. Juli 1808 (BGA 329).

58 Breitkopf & Härtel an Beethoven, 20. Juli 1808 (BGA 330, nicht überliefert, Inhalt vom Herausgeber erschlossen).

Auf den Nochmaligen <Auftrag>Antrag von ihnen Durch Wagener antworte ich ihnen, daß ich also bereit bin, sie <die> von <der Messe zu drucken,> dem, was die Messe angeht, völlig zu entbinden – ich mache ihnen also ein Geschenk damit, selbst die Kosten der schreiberei sollen sie nicht bezahlen, fest überzeugt, daß wenn sie solche einmal in Leipzig in ihren Winterkonzerten aufführen haben laßen, sie solche gewiß mit einem Deutschen *Text* werden versehen, und heraus geben – Was auch damit geschehe, sie gehört einmal ihnen an, sobald wir einig sind, schicke ich ihnen die Partitur davon mit den andern Werken, und werde sie auch in's *Schema* eintragen, als hätten sie solche gekauft – warum ich sie vorzüglich verbinden wollte diese Messe herauszugeben, ist weil sie mir erstens vorzüglich am Herzen liegt trotz aller Kälte unseres Zeitalters gegen d. g., zweitens: weil ich glaubte sie würden solche leichter [hier fehlt ein Prädikat; sinngemäß: herstellen, Anm. der Verfasserin] Vermittels ihrer <Gedruckten> NotenTippen für Gedruckte Noten als andere Deutsche Verleger, bey denen man meistens von Partituren nichts weiß.⁵⁹

Doch auch dieses Entgegenkommen Beethovens war vorerst nicht von Erfolg gekrönt. Erst als Beethoven im April und im Juli 1809 ein inzwischen eingegangenes Angebot über 100 Gulden des Bonner Verlegers Nikolaus Simrock erwähnte,⁶⁰ willigten Breitkopf & Härtel trotz der ursprünglichen Vorbehalte ein, die Messe zusammen mit dem Oratorium *Christus am Ölberge* (Partiturausgabe) und der Oper *Fidelio* (Klavierauszug) für 250 Gulden zu erwerben.⁶¹

Während dieser zähen Verhandlungen schlug Beethoven dem Verlag bestimmte Verfahrensweisen hinsichtlich des Erscheinungsbildes und der Vermarktung der Ausgabe vor, die der Ausgabe zum Erfolg verhelfen sollten. Die Messe sollte 1) in Partitur und allenfalls im Klavierauszug erscheinen, 2) in Leipzig im Konzert aufgeführt werden, 3) (auch) an Liebhaber verkauft werden, 4) zusätzlich zum lateinischen mit einem deutschen Text unterlegt werden und 5) im Typendruckverfahren gedruckt werden (Aufzählung in Reihenfolge der oben zitierten Briefe). Damit bezog sich Beethoven auf einen bestimmten Rezeptionsmodus geistlicher Musik, der sich im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts herausgebildet hatte: deren Aufführung in öffentlichen Konzerten, damit verbunden die Entkoppelung von ihrem liturgischen Kontext und ihre Publikation in erschwinglichen Ausgaben⁶² – eine Entwicklung, die wesentlich mit dem Verlagshaus Breitkopf & Härtel und mit Haydns „späten Messen“ verbunden

59 Beethoven an Breitkopf & Härtel, Ende Juli 1808 (BGA 331).

60 Beethoven an Breitkopf & Härtel, 5. April 1809 (BGA 375) und 26. Juli 1809 (BGA 392). Simrocks Angebot ist zu erschließen aus Beethovens Brief an diesen vom 5. Mai 1809 (BGA 387) und Simrocks Antwort vom 30. Mai 1809 (BGA 388).

61 Zu erschließen aus einem Schreiben Breitkopf & Härtels an Beethoven, 21. August 1809 (BGA 398). Zur verzögerten Drucklegung, die erst 1812 erfolgte, siehe LvBWV 1, S. 550 f.

62 Vgl. Fuhrmann, *Publikum*, Kap. 8: *Geistliches. Kirchenmusik und frühe Oratorien*, Abschnitt *Die „wahre“ Kirchenmusik und die Wirklichkeit der Messen*, S. 314–335.

war. Bei seinen Bemühungen um die Veröffentlichung erhob Beethoven folglich implizit den Anspruch, seine Messe in den noch jungen Kanon gedruckter Kirchenmusik eingehen zu lassen.

Das Layout:
„NotenTipen für gedruckte Noten“

Als Beethoven sich mit der Anfrage um eine Veröffentlichung der Messe an Breitkopf & Härtel wandte, benannte er das Druckverfahren, das für die Musikalien des Verlags auch nach 1800 noch charakteristisch war: „NotenTipen für Gedruckte Noten“,⁶³ also den Typendruck mit beweglichen Lettern. Diese Eigenart Härtelscher Musikausgaben ging auf eine Erfindung Johann Gottlob Immanuel Breitkopfs zurück, der 1754 das Typendruckverfahren für den Notensatz erheblich verbessert hatte, infolgedessen sich die einstige „Verlagsbuchhandlung“ auf den Musikalienverlag spezialisiert hatte.⁶⁴ Nach der Jahrhundertwende stellten Breitkopf & Härtel zwar auch gestochene Musikalien her, nutzten die Typendrucktechnik aber noch lange parallel. Der Verlag konnte so je nach Erfordernissen zwischen den beiden Druckverfahren wählen bzw. diese Wahl dem Komponisten überlassen. Das Erscheinungsbild der Typendrucke fiel gegenüber gestochenen Musikalien nur wenig ab, und bei hoher Auflage hatten erstere den Vorteil des schnellen und damit preiswerten Druckvorgangs. In diesem Sinn hatten Breitkopf & Härtel Beethovens Bruder Kaspar Karl bereits 1803 über die beiden Methoden informiert, als das Druckverfahren für drei auf Pränumeration herauszugebende Sonaten festgelegt werden sollte:

63 Beethoven an Breitkopf & Härtel, Ende Juli 1808 (BGA 331).

64 Vgl. zum Folgenden Axel Beer, *Musikverlag und Musikalienhandel in Leipzig in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in: *Das Leipziger Musikverlagswesen. Innerstädtische Netzwerke und internationale Ausstrahlung*, hg. von Stefan Keym und Peter Schmitz, Hildesheim 2016, S. 119–168, dort weitere Literatur; vgl. Oskar von Hase, *Breitkopf & Härtel. Gedenkschrift und Arbeitsbericht*, Bd. 1: Wiesbaden 1968; Max Hoffmann, *Immanuel Breitkopf und der Typendruck*, in: *Pasticcio auf das 250jährige Bestehen des Verlages Breitkopf & Härtel. Beiträge zur Geschichte des Hauses*, hg. von Breitkopf & Härtel, Leipzig 1969, S. 35–52; Laurie Shulman, *The Breitkopf & Härtel Oeuvres complètes de J. Haydn*, in: *Haydn Studies. Proceedings of the International Haydn Conference, Washington, D. C., 1975*, hg. von Jens Peter Larsen, Howard Serwer und James Webster, New York und London 1981, S. 137–142; Axel Beer und Gundula Schütz, *Notendruck und Pränumeration im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert*, in: *Pränumerationen im 18. Jahrhundert als Geschäftsprinzip und Marktalternative. Akten der interdisziplinären Arbeitstagung vom 20./21. Februar 2009 in Mainz*, hg. von Franz Stephan Pelgen, Ruppolding und Mainz 2009, S. 39–59; Fuhrmann, *Publikum*, Kap. 13: *Eine musikalische Physiognomik*, Abschnitt „Ein Denkmalstein für Haydns Ruhm ...“: *Reliquien, Monumente, „Oeuvres complètes“*, S. 537–566.

Sollte er [Beethoven] eine beträchtliche Anzahl Exemplare, z. B. über 500, vielleicht 1000, nötig haben, so würden wir ihm raten, sie bei uns mit gesetzten Noten drucken zu lassen, da

1. bei einer starken Anzahl Expl. der Druck weit wohlfeiler ist,
2. weit schneller beendet wird (3 Sonaten können in 8 Tagen von uns fertig gedruckt werden, wenn auch 10000 Expl. nötig sein sollten.[.])
3. Da die Klavierspieler durch unsere Ausgaben sehr an die gesetzten Noten gewöhnt sind und wir für sehr sauberen Druck sorgen würden.
4. Da bei der Versendung der Exemplare von hier aus viel an Porto erspart werden würde, da dann doch die größte Anzahl Expl. mehr nordwärts als südwärts gehen wird, Wien ausgenommen.⁶⁵

Eine hohe Auflage zu geringem Preis – der Typendruck war damit prädestiniert für die aufkommenden Klassikerausgaben, die für den Kenner- und Liebhabermarkt bestimmt waren.⁶⁶ So waren Breitkopf & Härtels *Oeuvres complètes*, die wirkmächtigste Klassiker-Reihe von Haydns und Mozarts Klavier- und Klavierkammermusik, in diesem Verfahren hergestellt worden (siehe unten). Ihr auffälliges Erscheinungsbild, das von den lithografischen und gestochenen Ausgaben merklich abwich, wurde bald zu ihrem charakteristischen Merkmal.⁶⁷ Ein weiterer Vorteil stellte die einfache Kombination von Textelementen und Musiknotation dar. Der Typendruck eignete sich damit gut für Ausgaben im Bereich der Vokalmusik, insbesondere für mehrsprachige Ausgaben. Auch verschiedensprachige Auflagen mit veränderter Textierung waren relativ einfach zu produzieren, indem die Textsegmente ausgetauscht und die Notensysteme im Stahlrahmen belassen wurden. Er bedingte jedoch eine möglichst genaue Schätzung der Nachfrage, denn nach dem Druck wurden die Lettern demontiert – Neuauflagen galt es also zu vermeiden.⁶⁸

Beethoven rekurrierte in seiner Korrespondenz mit Breitkopf & Härtel also eindeutig auf das Typendruckverfahren. Als die Messe nach mehreren Verhandlungsrunden 1812 schließlich gedruckt wurde, verwendete der Verlag, vermutlich aufgrund wirtschaftlicher Erwägungen wie dem unsicheren Absatz und der nur schwer abzuschätzenden Auflagenhöhe, jedoch Stichplatten.

65 Breitkopf & Härtel an Kaspar Karl van Beethoven, 28. Januar 1803 (BGA 126). Das Projekt wurde nicht realisiert (BGA 125, Fn. 11).

66 Vgl. dazu Oppermann, *Klassiker-Ausgaben*, S. 7–15.

67 Beer, *Musikverlag und Musikalienhandel*, S. 119–124.

68 Ebenda.

Die Zielgruppe:
„Liebhaber, die sie wünschen zu haben“

Beethoven hatte eine klare Vorstellung von der Zielgruppe der Publikation: Nicht der (Kirchen)-Musiker, sondern der „liebhaber“ sollte die Messe erwerben. Dabei zeigte er sich sicher, dem Verlag eine ausreichende Anzahl Pränumeranten aus diesem Käufersegment verschaffen zu können. Für dieses Zielpublikum, das die Noten im Konzert oder am Klavier las, bot sich in erster Linie eine Ausgabe als Partitur oder allenfalls als Klavierauszug an. So schrieb Beethoven am 16. Januar 1811 an den Verlag: „geben sie in Gottes Namen die Messe nur so heraus, ohne die Orgelstimme abzuwarten, besser sie ist da, als daß sie doch durch nur eine unbedeutende Ursache länger zurückgehalten würde – ich hoffe jedoch in Partitur – [...]“⁶⁹ Einen Monat später erkundigte er sich: „sie schreiben nichts, ob sie die Messe und *oratorium* in Partitur heraus geben, und Wann?“⁷⁰ Einen Stimmendruck, der bei einer Aufführung des Stücks hätte verwendet werden können, zog er nicht in Betracht.

Dass sich Beethoven in dieser Absicht an Breitkopf & Härtel wandte, ist kein Zufall, denn der Verlag war ein führender Hersteller von Notenausgaben für das Kenner- und Liebhaberpublikum. Seit 1798 bzw. 1799 hatte er die Reihe der *Oeuvres complètes* mit Kompositionen von Mozart und Haydn und seit 1803 auch von Muzio Clementi veröffentlicht; zwischen 1813 und 1817 folgten Jan Ladislav Dusseks Werke. Innerhalb dieser erfolgreichen Klassikerausgaben erschienen zunächst die Klaviersonaten und die Klavierkammermusik der Komponisten im Stimmendruck. Die offensive Vermarktungsstrategie und Selbstinszenierung des Verlags trug wesentlich dazu bei, dass er sich bald als Marktführer in diesem Bereich profilierte, wie Annette Oppermann und Axel Beer gezeigt haben:⁷¹ Entgegen der eigenen Darstellung waren es nämlich nicht Breitkopf & Härtel, welche die erste preiswerte, kompendienartig angelegte Werkausgabe eines Komponisten veranstaltet hatten, sondern der Verlag *Magasin de Musique* des Johann Peter Spehr, der ab 1796 eine Reihe mit Mozarts Klavierwerken geplant hatte, innerhalb derer ab 1798 sechs Lieferungen zu je fünf Heften erschienen. Unmittelbar nachdem Spehr im Februar 1798 einen Pränumerationsaufruf gestartet hatte, reagierten Breitkopf & Härtel im März mit einem rückdatierten Inserat, das ebenfalls eine Ausgabe von Mozarts Werken ankündigte, aber mit größerem Umfang: die *Oeuvres complètes*.⁷² Kurz nach der Veröffentlichung der ersten Bände trat ein weiterer Konkurrent auf den Plan: der Offenbacher Verleger Johann Anton André erwarb

69 Beethoven an Breitkopf & Härtel, 16. Januar 1811 (BGA 484).

70 Beethoven an Breitkopf & Härtel, 19. Februar 1811 (BGA 486).

71 Folgendes gemäß Oppermann, *Klassiker-Ausgaben*, S. 66–106, besonders S. 66–70; Beer, *Musikverlag und Musikalienhandel*, besonders S. 139–142; ders., *Gesamtausgaben*; vgl. auch Ulrich Konrad, *Friedrich Rochlitz und die Entstehung des Mozart-Bildes um 1800*, in: *Mozart. Aspekte des 19. Jahrhunderts*, hg. von Hermann Jung, Mannheim 1995, S. 10 f.

72 Beer, *Musikverlag und Musikalienhandel*, S. 139.

nachgelassene Autographe Mozarts und versah seine ab 1800 erschienenen Hefte dahingehend mit der Anmerkung „Edition faite d’après le manuscrit original de l’auteur“, während Breitkopf & Härtel ihre „vollständige, correcte und möglichst elegante Ausgabe“ dagegenhielten. Es folgte ein regelrechter Schlagabtausch zwischen den beiden Verlagen in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* und anderen Periodika.⁷³ Als zudem der Leipziger Verleger Christoph Friedrich Lehmann im April 1799 eine in ihrer Ausstattung den *Oeuvres complètes* gleichende Ausgabe *Oeuvres de J. Haydn* mit Klavier- und Klavierkammermusik ankündigte, konterten Breitkopf & Härtel Wochen später erneut mit der Bekanntgabe eines eigenen Projekts, nämlich der Erweiterung der *Oeuvres complètes* auf Haydns Werke. Lehmanns Edition wurde mit der Publikation des fünften Hefts trotz großen Erfolgs eingestellt.⁷⁴ Der einzige Verlag, der sich auf dem umkämpften Markt dauerhaft gegenüber Breitkopf & Härtel behaupten konnte, war Franz Anton Hoffmeisters und Ambrosius Kühnells *Bureau de Musique*. Dort erschienen ab 1801 Serien mit Klavier- und Kammermusik Mozarts und Haydns und die erste Ausgabe der Werke Johann Sebastian Bachs,⁷⁵ die auch Beethoven subskribierte.⁷⁶ Während Hoffmeister & Kühnel sowie andere Konkurrenten – neben der im Disput omnipräsenten Korrektheit des Notentextes – ausdrücklich das Erscheinungsbild ihrer gestochenen Drucke bewarben (beispielsweise als „vollständige Prachtausgabe“),⁷⁷ hoben Breitkopf & Härtel besonders den geringen Preis hervor, für den laut Verlagsankündigung „schlechterdings keine saubere[n] Abschriften“ zu bekommen waren.⁷⁸

Die Reihe der *Oeuvres complètes* war wirtschaftlich erfolgreich. Obwohl für Neuauflagen nicht auf archivierte Druckplatten zurückgegriffen werden konnte, sondern diese aufgrund des Typendruckverfahrens erneut gesetzt werden mussten, wurden mehrere Hefte nachgedruckt: Die erste Auflage von 1500 Exemplaren des ersten Haydn-Hefts – *8 Sonates pour piano seul*⁷⁹ – soll innerhalb eines Dreivierteljahrs ausverkauft gewesen

73 Siehe dazu Beer, *Gesamtausgaben*.

74 Annette Oppermann, *Lehmann, Christian Friedrich*, in: *Das Haydn-Lexikon*, hg. von Armin Raab, Christine Siegert und Wolfram Steinbeck, Laaber 2010, S. 456; Beer, *Musikverlag und Musikalienhandel*, S. 140 f. und S. 151–168. Sogar die *Allgemeine musikalische Zeitung* selbst entstand wohl in Reaktion auf die Ankündigung einer Musikzeitschrift mit dem Titel *Unpartheiische Kritik* des Verlegers Christian Gottfried Thomas (ebenda).

75 Siehe dazu Karen Lehmann, *Die Idee einer Gesamtausgabe*, in: *Bach und die Nachwelt*, hg. von Michael Heinemann und Hans-Joachim Hinrichsen, Bd. 1: 1750–1850, Laaber 1997, S. 255–274.

76 Beethoven an Franz Anton Hoffmeister, etwa am 15. Januar 1801 (BGA 54) und am 22. April 1801 (BGA 60).

77 Beer, *Gesamtausgaben*, S. 442–447; ders., *Musikverlag und Musikalienhandel*, S. 141; vgl. auch Ulrich Leisinger, *Zur Editions-geschichte der Werke von Wolfgang Amadeus Mozart*, in: *Musikeditionen im Wandel der Geschichte*, hg. von Reinmar Emans und Ulrich Krämer, Berlin 2015, S. 344–347, Zitat S. 348.

78 Ankündigung in den *Hannöverischen Anzeigen* vom 23. April 1798, zit. nach Oppermann, *Klassiker-Ausgaben*, S. 69.

79 Zur Identifikation der Haydn-Drucke siehe Hob. 3, S. 13–70; zu den *Oeuvres complètes* ebenda, S. 61–63.

sein.⁸⁰ Im selben Jahr erfolgte ein Neudruck zu 800 Exemplaren, 1806 und 1823 jeweils ein weiterer.⁸¹ Das dritte Heft wurde 1801 in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* und in der Jenaer *Allgemeinen Literaturzeitung* angezeigt und gleichzeitig eine neue Pränumeration auch auf bereits erschienene Hefte angekündigt, da Breitkopf & Härtel sich „durch die sich immerfort vermehrende Anzahl von Theilnehmern an unserer Ausgabe der Mozartschen und Haydnschen Werke“ veranlasst sahen, „von mehreren Heften neue Auflagen zu veranstalten“.⁸²

Im Verlauf der 1800er Jahre etablierten sich Breitkopf & Härtel dann – neben Hoffmeister & Kühnel – endgültig als führender Verlag im Bereich der Klassikerausgaben. Als der Verlag im Jahr 1803 sich jedoch mit dem Vorschlag einer Ausgabe seiner Klaviermusik, wohl im Sinne der *Oeuvres complètes*, an Beethoven wandte, ging Beethoven darauf nicht ein.⁸³ Einzig die *Eroica* versuchte Beethoven als kleinformatige Partitur im Sinne einer Klassikerausgabe beim Verlag unterzubringen, was jedoch nicht gelang.⁸⁴ Im Jahr 1810 stellte Beethoven dem Verlag dann umgekehrt den Druck einer von ihm selbst kontrollierten Gesamtausgabe in Aussicht.⁸⁵ Vermutlich hatte er die

80 Hermann von Hase, *Joseph Haydn und Breitkopf & Härtel*, Leipzig 1909, S. 21.

81 Ebenda.

82 Zit. nach Hob. 3, S. 62.

83 „So angelegentlich wir indeß gewünscht haben, durch den Verlag aller Ihrer neueren Werke eine fortdauernde Verbindung zu erhalten, wie wir Ihnen dies mehrmals bezeugt haben, so wünschen wir jedoch nicht, nur zuweilen als Meistbietende ein einzelnes Werk von Ihnen zu erhalten, als wobei wir auch, des Nachstichs und anderer Ursachen halber, unsere Rechnung nicht finden würden. Für die Liebhaber ist es weit erfreulicher, die Werke eines geschätzten Komponisten von einem Verleger und in einer gleichen Ausgabe zu erhalten, als von vielen Verlegern sie mühsam zusammenzubringen und sie in sehr ungleichem Format und Stich zu besitzen, wodurch der Nachstich nur um desto mehr begünstigt wird und jeder einzelne rechtmäßige Verleger zurückgesetzt wird. Aus eben diesem Grunde werden Sie die Freunde Ihrer Klavier-Komposition sehr erfreuen, wenn Sie einmal sich mit den Verlegern Ihrer früheren Klaviersachen vergleichen und eine neue gleiche Ausgabe der letztern veranstalten wollten“ (BGA 141); vgl. Nicole Kämpken, „machen sie, daß wir doch einmal zusammen kommen, und zusammen bleiben“. *Die wechselvolle Geschäftsbeziehung zwischen Beethoven und Breitkopf & Härtel*, in: *Beethoven und der Leipziger Musikverlag Breitkopf & Härtel*, hg. von ders. und Michael Ladenburger, Bonn 2007, S. 10; Andreas Sopart und Frank Reinisch, *Breitkopf & Härtel bleibt Beethoven verbunden*, in: ebenda, S. 96.

84 Beethoven an Breitkopf & Härtel, 26. August 1804: „ich glaube, sie wird das Musikalische Publikum interessiren – ich wünschte, daß sie dieselbe statt der gestochenen stimmen in Partitur herausgaben“ (BGA 188). Ebenso Kaspar Karl van Beethoven an Breitkopf & Härtel, 12. Februar 1805: „Auch glaubt mein Bruder, es würde vortheilhaft für Sie seyn, wenn Sie diese *Simp* wie die Heydnischen in Paris, in einem kleinen format in Partitur druckten, indem wohl jedem Kenner daran gelegen seyn dürfte sich selbe anzuschaffen“ (BGA 212). Im ersten zitierten Brief bot Beethoven dem Verlag außerdem das Oratorium *Christus am Ölberge* an und strebte wohl eine Klassikerausgabe auch dieses Werks an (dazu unten).

85 Beethoven an Breitkopf & Härtel, Anfang August 1810 (BGA 464). Breitkopf & Härtel waren der erste in einer Reihe von Verlagen, mit denen Beethoven über eine Gesamtausgabe verhandelte; eine Übersicht gibt Bernhard R. Appel, *Zur Editions-geschichte der Werke Ludwig van Beethovens. Ein Überblick*, in: *Musikeditionen im Wandel der Geschichte*, hg. von Reinmar Emans und Ulrich Krämer, Berlin 2015, S. 369–404, hier 369–373, dort weitere Literatur.

repräsentative Bedeutung eines solchen Projekts erst jetzt vollumfänglich erkannt, während er Jahre davor lieber mit verschiedenen Verlagen parallel verhandelt und an den Meistbietenden verkauft hatte. Die Ausgabe sollte nun aber explizit „gestochen, & nicht etwa mit Typen gedruckt werden“⁸⁶ und sich also von den *Oeuvres complètes* abheben, vielleicht wegen des insgesamt feineren, eleganteren Erscheinungsbildes und/oder in Anlehnung an die bei Hoffmeister & Kühnel erschienene Bach-Ausgabe.

Die Voraussetzung:
„zu Leipzig im Konzert“

Beethoven positionierte die geplante Ausgabe seiner C-Dur-Messe im Kenner- und Liebhaberbereich, im selben Segment also, an das sich auch die *Oeuvres complètes* richteten. Eine solche Strategie scheint im Bereich der liturgischen Musik zunächst nicht naheliegend; denn vor der Jahrhundertwende war der Druck lateinischer Messkompositionen noch ein Ausnahmefall gewesen. Dies zeigt sich eindrücklich daran, dass damals noch keine einzige von Haydns Messen im Druck erschienen war, obwohl diese – der Quantität der überlieferten Abschriften nach zu urteilen – im katholisch-liturgischen Kontext sehr beliebt waren.⁸⁷ Von Mozart war einzig die in Salzburg entstandene *Missa brevis* KV 194 (186^h) 1793 als Stimmendruck bei Lotter & Sohn erschienen.⁸⁸ Auch von Albrechtsberger⁸⁹ oder Michael Haydn war vor 1800 keine Messe gedruckt worden; als einziger Gattungsbeitrag des letzteren überhaupt erschien das unvollendete Requiem in B-Dur MH 838 im Jahr 1811 bei Ambrosius Kühnel in Leipzig.⁹⁰

Es verwundert also nicht, dass Breitkopf & Härtel 1799 zunächst ablehnten, als Joseph Haydn dem Verlag „drey oder vier ungedruckte Messen“ zur Veröffentlichung anbot.⁹¹ Offenbar hatte Haydn dabei den Druck von Stimmenmaterial im Auge gehabt, wie es auf dem Gebiet der eher seltenen Messdrucke üblich war. Denn als sich 1801 das Blatt wendete und der Verlag nun seinerseits mit dem Vorschlag einer Drucklegung, aber in Form von Partituren, an den Komponisten herantrat, war dieser überrascht

86 Beethoven an Breitkopf & Härtel, Anfang August 1810 (BGA 464).

87 Jürgen Heidrich, *Zur Rezeption von Haydns Messen*, in: *Haydn-Studien* 10 (2010), S. 418.

88 Gertraut Haberkamp, *Die Erstdrucke der Werke von Wolfgang Amadeus Mozart*, Tutzing 1986, Bd. 1, S. 97 f. und Bd. 2, S. 38.

89 Albrechtsberger verhinderte anscheinend die Verbreitung seiner Auftragskompositionen (Dorothea Schröder, *Die geistlichen Vokalkompositionen Johann Georg Albrechtsbergers*, Hamburg 1987, Bd. 1, S. 192; vgl. Friesenhagen, *Messen*, S. 108, Fn. 4).

90 Gemäß *Johann Michael Haydn. A Chronological Thematic Catalogue of His Works*, zusammengestellt von Charles H. Sherman / T. Donley Thomas, Stuyvesant 1993, S. 250 f.

91 Brief von Griesinger an Breitkopf & Härtel, 6. November 1799; zit. nach „Eben komme ich von Haydn ...“. *Georg August Griesingers Korrespondenz mit Joseph Haydns Verleger Breitkopf & Härtel 1799–1819*, hg. von Otto Biba, Zürich 1987, S. 36–38. Vgl. zum Folgenden Peter Ickstadt, *Die Messen Joseph Haydns. Zu Form und Verhältnis von Text und Musik*, Hildesheim 2009, S. 56–67.

und ließ über den Mittelsmann Georg August Griesinger gleich zweimal vermelden, dass er die Ausgabe von Stimmenmaterial als erfolgversprechender einschätzte. Am 26. September 1801 meldete Griesinger Breitkopf & Härtel:

Auch der Antrag mit den Messen ist völlig gelungen. Nicht Eine, sondern zwey will er [Haydn] Ihnen in Partitur schiken damit Sie wählen können; doch willigt er vor der Hand nur in die Herausgabe einer einzigen als Probe ob das Publicum nach der Fortsetzung begierig sey. Er hält es für besser, wenn die Messe nicht als Partitur, sondern jede Stimme einzeln gedruckt wird, damit man sie sogleich auflegen kann. Haydn erwartet nichts für die Messe; wir kennen aber seine schwache Seite, die Schnupftücher haben ihm eine grosse Freude gemacht.

Finden Sie Gelegenheit irgend ein an Werthe nur geringes Geschenk, etwa ein Gilet, oder Battist zu Manschetten, oder bunte seidne Strümpfe (denn weisse trägt er nicht) oder irgend eine andre Kleinigkeit hieher zu schiken, so machen Sie dem guten Papa Haydn eine vergnügte Stunde und Sie verbinden ihn zu gegenseitigen Gefälligkeiten.⁹²

Am 13. Januar 1802 schrieb Griesinger an den Verlag:

Haydn meynt die Messe müsse mehr Abgang finden wenn sie Stimmenweise gedruckt wird, weil man sie alsdann gleich auflegen könne; die Anzahl der Studierenden sey nicht gross genug und diese können sich die Mühe selbst nehmen, die Stimmen in Partitur zu sezen. Das habe wie er selbst sah, Mozart mit seinen (den Haydnschen) Quartetten so gemacht.⁹³

Haydn argumentierte dabei aus der Sicht des praktischen Musikers: Dieser hätte – so Haydn – bei einem Stimmendruck die Noten direkt auf sein Notenpult „auflegen“ können,⁹⁴ ohne dass sie zuvor aus der Partitur abgeschrieben werden mussten. Wahrscheinlich wies Griesinger Haydn im Gegenzug auf die „Studierenden“ hin, für die eine Partitur von größerem Nutzen war. Diesen Einwand versuchte Haydn wiederum zu entkräften, indem er darauf hinwies, dass auch Mozart Haydns Quartette zuerst habe spartieren müssen, um sie zu analysieren. Haydn stellte sich also unter den Studierenden wohl in erster Linie Berufskollegen, vielleicht auch kompositionskundige Laien vor, nicht aber ein breiteres Publikum. Genau diese wachsende Anzahl Kenner und Liebhaber, welche sich die Werke spielend und lesend vergegenwärtigten oder die Noten im Konzert verfolgten, hatten Breitkopf & Härtel jedoch als Zielgruppe der Publikation ins Auge gefasst.⁹⁵ Haydn dagegen glaubte wohl nicht recht an den Erfolg

92 Biba, *Griesinger*, S. 120; vgl. auch die Ausführungen des Herausgebers in Fn. 233.

93 Ebenda, S. 127.

94 Herzlichen Dank an Dr. Andreas Friesenhagen (Joseph Haydn-Institut Köln) für den gewinnbringenden Austausch über Haydns Wortwahl; vgl. auch Biba, *Griesinger*, S. 126.

95 So berichtete Breitkopf & Härtels Mittelsmann Georg August Griesinger am 23. Oktober 1803: „Pleyel hat eine sehr elegante Taschenausgabe in 8^{vo} von Haydns Quartetten veranstaltet. Zu welchem Zweke glauben Sie wohl? Die Dilettanten und Kenner stecken sie zu sich und lesen in den Concerten nach“ (Biba, *Griesinger*, S. 169).

der Unternehmung, da er die erste Messe (die *Missa Sancti Bernardi von Offida*)⁹⁶ dem Verlag sogar kostenlos überließ.

Rund zehn Jahre später hatte sich Breitkopf & Härtels Profil als Hersteller von Partiturausgaben im Bereich der Chormusik derart verfestigt, dass Beethoven in seinen Briefen um 1808 die Möglichkeit eines Stimmendrucks gar nicht mehr erwähnte. Der Druck sollte sich in erster Linie an das Publikum richten, während für Aufführungen handschriftliches Stimmenmaterial verwendet werden konnte, wie es bei den Aufführungen in Eisenstadt, im Dezember 1808 in Wien⁹⁷ und im Sommer 1811 in Lichnowskys Residenz in Grätz der Fall war. Den Erstdruck der Chorstimmen veranstaltete Simrock im Jahr 1826; die Orchesterstimmen erschienen sogar erst 1846/47 bei Breitkopf & Härtel.⁹⁸

Dass das studierende Musikpublikum außer an den großen Oratorien auch ein Interesse an funktionsgebundener liturgischer Musik haben könnte, hatte Haydn aus seiner Wiener Perspektive zu Recht bezweifelt, denn es existierte in Wien noch keine Konzerttradition im Bereich der liturgischen Musik. Die (trotz der josephinischen Reformen kontinuierlichen) Darbietungen von Messkompositionen scheinen sich auf den katholischen Gottesdienst beschränkt zu haben; Konzertaufführungen von Haydns Messen oder Teilen daraus scheinen demgegenüber fast gänzlich ausgeblieben zu sein.⁹⁹ Vor diesem Hintergrund erschien es Haydn abwegig, dass die auf Musikkenner und -liebhaber ausgerichteten Drucke einen Absatzmarkt finden würden, während Breitkopf & Härtel wie selbstverständlich nach dieser Prämisse handelten. In Leipzig, dem Sitz des Verlags, hatte sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts nämlich eine Aufführungstradition im Bereich katholischer Messkompositionen zu entwickeln begonnen, und zwar sowohl in den Kirchen wie auch im Konzert.¹⁰⁰ Bereits 1783 wurde unter Johann Adam Hiller eine Messe von Michael Haydn in Leipzig, vermutlich im Gewandhaus, gespielt, und noch vor 1800 erklangen auch in der Nikolai- und der Thomaskirche u. a. Messen von Haydn. Auch August Eberhard Müller, Hillers Nachfolger als Thomaskantor, führte „die neuesten Mißen *Haydens* und *Winters*“ in den beiden Hauptkirchen auf, und in sogenannten „geistlichen Concerten“ im Gewandhaus war ebenfalls „eine neue Miße von *Hayd'n* voll Pracht und Erhabenheit“ zu hören gewesen.¹⁰¹ Müller, der insge-

96 Ickstadt, *Messen*, S. 60.

97 Beschreibung der überlieferten Stimmenabschrift in NGA VIII/2, S. 172–209.

98 LvBWV 1, S. 557.

99 Es ist aber nach der Uraufführung der „Harmoniemesse“ am 8. September 1802 in Eisenstadt „un concert superbe [...] composé des plus beaux morceaux de la messe [de la veille]“ bezeugt (Fuhrmann, *Publikum*, Kap. 8: *Geistliches. Kirchenmusik und frühe Oratorien*, Abschnitt *Die „wahre“ Kirchenmusik und die Wirklichkeit der Messen*, S. 327 f.).

100 Folgendes gemäß Fuhrmann, *Publikum*, Kap. 8: *Geistliches. Kirchenmusik und frühe Oratorien*, Abschnitt *Die „wahre“ Kirchenmusik und die Wirklichkeit der Messen*, S. 314–335.

101 Friedrich Theodor Mann [?], *Ueber den Musikzustand Leipzigs*, in: *Musicalisches Taschen-Buch auf das Jahr 1805* herausgegeben von Friedr. Theodor Mann mit Music von Wilhelm Schneider 2 (1804),

samt „maßgeblich an den frühen Gesamtausgaben der Werke Bachs, Haydns und Mozarts beteiligt“ war, wirkte zudem bei den meisten bei Breitkopf & Härtel erschienenen Haydn-Ausgaben als Redakteur oder Bearbeiter und fertigte insbesondere die populären Klavierauszüge der *Schöpfung* und der *Jahreszeiten* an.¹⁰²

Diese Leipziger Aufführungen, die teilweise vielleicht sogar vom Verlag selbst veranlasst worden waren,¹⁰³ die Besprechungen in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* und das dadurch geweckte öffentliche Interesse bildeten die Voraussetzungen, an die ein Partiturdruk für Kenner und Liebhaber gebunden war. Beethoven wusste offensichtlich um diese Maßnahmen, die nötig waren, um diese Publikationen erfolgreich zu vermarkten. Daher empfahl er Breitkopf & Härtel folgerichtig, diese bewährte Praxis auch bei seinem Werk anzuwenden: „laßen sie die Messe einmal zu leipzig im Konzert aufführen, und sehen sie, ob sich nicht gleich liebhaber dazu finden werden, die sie wünschen zu haben [...]“.¹⁰⁴ Dabei betonte Beethoven, es handle sich nicht etwa um eine der gewöhnlichen liturgischen Gebrauchskompositionen, die „bloß von GeneralBaßisten herrühren“,¹⁰⁵ und erklärte die Messe so zur autonomen Konzertmusik. Vermutlich erwartete er auch eine Rezension des Werks in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*, wo seine Werke in der Vergangenheit regelmäßig besprochen worden waren.¹⁰⁶

Messen als Partiturklassiker:
„trotz aller Kälte unseres Zeitalters gegen d. g.“

Die Übertragung des Konzepts der Klassikerausgaben für Kenner und Liebhaber auf die Kirchenmusik war Haydn um 1800 noch abwegig erschienen, Breitkopf & Härtel strebten jedoch an, das Konzept der *Oeuvres complètes* von der Klavier- und Klavierkammermusik auf weitere Gattungen auszuweiten. So sollten in den Serien II und III der Mozart-Reihe Vokalwerke als Partituren („Partituren größerer Werke als Opern, Cantaten, Kirchenstücke etc.“) sowie Sinfonien und Kammermusik für vier und mehr Spieler im Stimmendruck („Musik für mehrere Instrumente in Stimmen, als: Sinfo-

S. 41 und S. 60, zit. nach Fuhrmann, *Publikum*, Kap. 8: *Geistliches. Kirchenmusik und frühe Oratorien*, Abschnitt *Die „wahre“ Kirchenmusik und die Wirklichkeit der Messen*, S. 327.

102 Axel Beer, Müller, August Eberhard, in: MGGO, zuerst veröffentlicht 2004, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/47850>.

103 Fuhrmann, *Publikum*, Kap. 8: *Geistliches. Kirchenmusik und frühe Oratorien*, Abschnitt *Die „wahre“ Kirchenmusik und die Wirklichkeit der Messen*, S. 328.

104 Beethoven an Breitkopf & Härtel, etwa 10. Juli 1808 (BGA 329).

105 Ebenda.

106 Dazu Kopitz, *Rezensenten*. Auch Haydns Messen waren beim Erscheinen der Partiturausgaben Rezensionen in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* zuteil geworden (vgl. Horn, *Op. 86*, S. 238 f.); zu deren Inhalt unten.

nien, Concerte, Quintetten, Quartetten etc.“) erscheinen.¹⁰⁷ Fast parallel dazu begann der Verlag Pleyel in Paris ab 1802, Sinfonien und Streichquartette Haydns in der Reihe *Bibliothèque musicale* zu veröffentlichen, nun aber als Partituren in kleinem Studierformat.¹⁰⁸

In der Vokalmusikabteilung der *Oeuvres complètes* wurden lediglich vier Hefte publiziert: das Requiem (1800), *Don Giovanni* (1801), die „Krönungsmesse“ KV 317 (1802) und die „Große Credomesse“ KV 257 (1802).¹⁰⁹ Die beiden Messen waren, soweit ich sehe, die ersten Gattungsbeiträge, die der Verlag als Partituren herausgab. Sowohl sie als auch das Requiem wurden dabei zusätzlich zum lateinischen mit deutschen Texten unterlegt, die, im Gegensatz zu Christian Schreibers freier Nachdichtung in der Ausgabe von Beethovens C-Dur-Messe, getreue Übersetzungen des Ordinariumstextes darstellten.¹¹⁰ Dem Requiem wurden zusätzlich als Anhang eine poetische Übersetzung von Christian August Heinrich Clodius und eine Parodie von Johann Adam Hiller beigegeben,¹¹¹ die als Vorbild für den deutschen Text von Beethovens Messe gedient haben könnten. Die von Beethoven angeregte Textierung bedeutete also nicht nur einen zusätzlichen Anreiz für Konzertaufführungen etwa im katholischen Wien, sondern könnte auch dazu gedient haben, das Werk den protestantischen Rezipierenden näherzubringen.¹¹² In Wien war die Darbietung von Messesätzen in lateinischer Sprache zwar nicht verboten, sie mussten aber unter deutschen Titeln angekündigt werden.¹¹³ So fand wohl auch die Wiener Erstaufführung der C-Dur-Messe am 22. Dezember 1808 mit lateinischem Text statt, da Beethovens Bemühungen um eine deutsche Übersetzung damals noch erfolglos geblieben waren.¹¹⁴ Die Textierung Schreibers, der

107 *Verzeichnis musikalischer Werke, im Verlage von Breitkopf & Härtel in Leipzig*, Leipzig 1800, zit. nach Ludwig von Köchel, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts*, bearbeitet von Franz Giegling, Alexander Weinmann, Gerd Sievers, Wiesbaden 1964, S. 915.

108 Dazu Benton, *Bibliothèque musicale*.

109 Vgl. Leisinger, *Editionsgeschichte*, S. 346.

110 Die Ausgaben sind über den Katalog der Bibliotheca Mozartiana (Salzburg) online einsehbar: <http://digibib.mozarteum.at/ismretroverbund/content/titleinfo/2748463> und <http://digibib.mozarteum.at/ismretroverbund/content/titleinfo/2748458>, abgerufen am 10. Juli 2019.

111 Beschrieben in Wolfgang Amadeus Mozart, *Requiem* (NMA I/1/2), Kritischer Bericht, vorgelegt von Dietrich Berke und Christoph Wolff unter Mitarbeit von Walburga Litschauer, Kassel u. a. 2007, S. 24 f. Die dem Notentext unterlegte deutsche Textierung stammt von Johann Arnold Minder (ebenda).

112 Heidrich, *Protestantische Kirchenmusikanschauung*, S. 72–78; Horn, *Op. 86*; vgl. allgemein Nicole Schwindt-Gross, *Parodie um 1800. Zu den Quellen im deutschsprachigen Raum und ihrer Problematik im Zeitalter des künstlerischen Autonomie-Gedankens*, in: *Mf* 41 (1988), S. 16–45.

113 So Schindler, *Beethoven* 1860, Bd. 1, S. 147 f.; vgl. Friesenhagen, *Messen*, S. 49–56 und S. 131 f.

114 Horn, *Op. 86*, S. 241. Vgl. Beethovens Brief an Joseph Röckel vor dem 22. Dezember 1808: „[...] alsdenn machten wir zwei Stücke aus der Meße jedoch mit deutschem *text* hören sie sich doch um wer unß dieses wohl machen könnte, Es braucht eben kein Meisterstück zu seyn, wenn es nur gut auf die Musik paßt –“ (BGA 348).

regelmäßig für Breitkopf & Härtel tätig war,¹¹⁵ entstand dann erst im Winter 1810/11 anlässlich der Drucklegung.¹¹⁶

Die Partiturdrukke von Joseph Haydns Messen, die im Gegensatz dazu nur mit lateinischem Text erschienen, waren offenbar als eine den Mozart-Ausgaben entsprechende Erweiterung der Kammermusik-Reihe auf große Vokalwerke konzipiert – noch Hermann von Hase, der spätere Chronist des Verlags, bezeichnete sie im Jahr 1909 (anlässlich des Starts der ersten Haydn-Gesamtausgabe) als „eine Art Fortsetzung der *Oeuvres complètes*“.¹¹⁷ Zwar wurden diese Bände ohne die charakteristischen Titeltupfer und den Reihentitel *Oeuvres Complètes de Joseph Haydn* gedruckt, doch sie erschienen wie die übrigen Bände als Typendrucke und im Querformat; einige Exemplare wurden außerdem zusammen mit dem für die Reihe typischen Umschlag mit der Beschriftung *Oeuvre de J. Haydn* überliefert.¹¹⁸ Dass eine Klassikerausgabe von Haydns geistlicher Musik im Sinne der *Oeuvres complètes* intendiert war, ist auch der dazugehörigen Anzeige in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* zu entnehmen, welche die Ausgabe in den Kontext der vom Verlag herausgegebenen Mozart-Partituren stellte. Namentlich wurde das 1800 als erstes Heft in Abteilung II der *Oeuvres complètes* veröffentlichte Requiem erwähnt:

Niemand, der nur einiges Interesse an den wichtigsten Angelegenheiten der Tonkunst nimmt, wird die Nachricht gleichgültig seyn, dass der grosse Haydn sich entschlossen hat, nun auch das Vorzüglichste von allem, was er aus dem Schatz seines Geistes in der Stille auf den Altar der Religion gelegt hat, gemeinnützig werden zu lassen. [...]

Joseph Haydn wird nämlich diejenigen dieser geistlichen Werke, die er der Nachwelt zu übergeben wünscht, in voller Partitur in unserm Verlage erscheinen lassen. [...]

Die Einrichtung der Folge dieser Werke ist ganz dieselbe, wie bey andern Partituren Mozartscher Werke unseres Verlags – wie z. B. bey Mozarts Requiem.¹¹⁹

Die Ankündigung der *Missa Sancti Bernardi von Offida*, des ersten publizierten Bands, gab denn auch die Fortführung der Reihe bekannt („Die übrigen Haydnschen Messen

115 Horn, *Op. 86*, S. 246; vgl. aus Schreibers Autobiographie von 1852: „Neigung und Nothwendigkeit bestimmten mich, in Folge öfterer Aufforderungen meines verewigten Freundes Härtel in Leipzig, gar manche treffliche Musikstücke, von Mozart, Haydn, Beethoven, Paer u. A., denen entweder ein guter, aber ausländischer, oder ein schlechter deutscher Text unterlegt war (der ärgste, entsinne ich mich, war der zu Beethovens Oratorium, Christus am Oelberge; ein monstrum von verrenktem Sprachwerk!), mit singbaren deutschen Texten zu versehen; wohl auch ungedruckte lateinische Messen (zum Theil vortreffliche Compositionen) zu Kirchenstücken und Oratorien für den protestantischen Kultus zu bearbeiten“ (zit. nach ebenda).

116 Friesenhagen, *Messen*, S. 49–56.

117 Hase, *Haydn*, S. 35.

118 Armin Raab, *Editionen der Werke Joseph Haydns*, in: *Musikeditionen im Wandel der Geschichte*, hg. von Reinmar Emans und Ulrich Krämer, Berlin 2015, S. 314 f.

119 Breitkopf & Härtel, *Ankündigung Joseph Haydn's Messen betreffend*, in: *AmZ* 4 (1801/02), *Intelligenzblatt IX* vom März 1802, Sp. 33 f.

folgen in successiven Heften nach¹²⁰); und auch in der Rezension desselben kommt die Absicht, „die vorzüglichsten Kompositionen der grössten deutschen Musiker ganz vollständig, in Partitur, gut gedruckt, und um möglichst wohlfeilen Preis dem Publikum vorzulegen“, erneut zum Ausdruck.¹²¹ Tatsächlich erschienen nach der *Missa Sancti Bernardi von Offida* („Heiligmesse“, 1802) in kurzer Abfolge die *Missa in tempore belli* („Paukenmesse“, 1802), die *Missa in angustiis* („Nelsonmesse“, 1803), die „Schöpfungsmesse“ (1804), die *Missa Cellensis in honorem B. V.M.* („Cäcilienmesse“, 1807) und die „Harmoniemesse“ (1808); 1823 folgte zudem die „kleine“ *Missa Cellensis* Hob. XXII:8 („Kleine Mariazeller Messe“). Zwischen 1806 und 1808 verlegten Breitkopf & Härtel außerdem eine Auswahl von Haydns Londoner Sinfonien (Nrn. 93, 94, 97, 99, 103) im Notenstich, die laut Hermann von Hase als „Gegenstück zu der Ausgabe von Messen“ gedacht war; des Weiteren war offenbar eine Streichquartettreihe geplant, die aber nicht realisiert wurde.¹²²

Die Veröffentlichung von Messpartituren brachte dem Verlag jedoch nicht den erhofften Erfolg. Der fünfte Band der Haydn-Reihe, die „Cäcilienmesse“, wurde 1807 statt in den vorher üblichen tausend nur in fünfhundert Exemplaren gedruckt;¹²³ die Publikation von Mozarts Vokalmusik innerhalb der *Oeuvres complètes* war bereits nach dem vierten Heft (1803) eingestellt worden. Dies lag vermutlich daran, dass die Napoleonischen Kriege und die sich anbahnende Wirtschaftskrise immer mehr auch die Musikverlage trafen,¹²⁴ und gleichzeitig schwand wohl auch das Interesse an großer Vokalmusik und Kirchenmusik. So stieß Beethoven auf Widerstand, als er Breitkopf & Härtel im August 1804 sein Oratorium *Christus am Ölberge* im Verbund mit weiteren Werken (der *Eroica*, dem Tripelkonzert op. 56 und den drei Klaviersonaten opp. 53, 54 und 57) anbot.¹²⁵ Der Verlag agierte nämlich deutlich vorsichtiger als bei der Drucklegung von Haydns Messen und wertete diese und weitere Ausgaben ähnlichen Zuschnitts, darunter auch die Reihe von Mozarts Vokalwerken innerhalb der *Oeuvres complètes*, sogar als Misserfolg:

120 Breitkopf & Härtel, [Ankündigungen], in: AmZ 4 (1801/02), Intelligenzblatt XI vom Juni 1801, Sp. 42. Vgl. zur Publikationsgeschichte von Haydns Messen Ickstadt, *Messen*, S. 56–67.

121 [Friedrich Rochlitz], [Rezension der *Missa Sancti Bernardi von Offida*], in: AmZ 4 (1801/02), Nr. 44 vom 28. Juli 1802, Sp. 705; Identifikation des Rezensenten gemäß Ickstadt, *Messen*, S. 114–148.

122 Hase, *Haydn*, S. 38 f.

123 Carl Maria Brand, *Die Messen von Joseph Haydn* [1941], Walluf bei Wiesbaden 1973, S. 130.

124 Axel Beer, *Musik zwischen Komponist, Verlag und Publikum. Die Rahmenbedingungen des Musikschaffens in Deutschland im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts*, Tutzing 2000, S. 58–62.

125 Beethoven an Breitkopf & Härtel, 26. August 1804 (BGA 188). Vgl. auch den Brief von Kaspar Karl van Beethoven an den Verlag, 23. November 1803: „Das Oratorium können Sie haben, Sie können daraus den Klavierauszug machen, auch im Quartett arangiren lassen, und der Druck der Partitur bleibt ihnen auch noch“ (BGA 171).

Besonders schwierig ist jetzt die Herausgabe größerer und ernsthafter, wenn auch noch so trefflicher Werke in Partitur. Wir haben diese Erfahrung an Mozarts Requiem und Don Giovanni, an Händels Messias, an Haydns Messen und ähnlichen Werken zu großem Nachteil von uns gemacht, denn ob wir sie gleich zu äußerst niedrigen Preisen gesetzt haben, so ist doch die Nachfrage danach bei weitem nicht hinreichend gewesen, um nur die simplen Druckkosten zu ersetzen. Die Aufhebung der Klöster hat hierzu nicht unwesentlich beigetragen. Da Sie hingegen wahrscheinlich, und mit gerechtem Anspruch, den bei weitem größten Teil des proponierten Honorars auf Ihr Oratorium werden geschlagen haben, so würde eben dieses Werk die Übereinkunft zwischen uns am meisten erschweren.¹²⁶

Hinter dieser Zurückhaltung mag sich auch Verhandlungskalkül verborgen haben; dennoch dürften es hauptsächlich wirtschaftliche Erwägungen gewesen sein, die Breitkopf & Härtel dazu bewogen, dem Druck eines Oratoriums in den unsicheren Zeiten mit Skepsis zu begegnen. Dies zeigt nicht zuletzt der anschließende Versuch, das finanzielle Risiko einer Drucklegung teilweise auf den Komponisten abzuwälzen und ihm anstelle eines Geldhonorars eine noch zu bestimmende Anzahl gedruckter Exemplare anzubieten.¹²⁷ Obwohl sich in der Folge auch Beethovens Gönner Carl von Lichnowsky in die Verhandlungen einschaltete und sich für das Werk einsetzte, scheiterte das Vorhaben vorerst, hauptsächlich aufgrund der komplizierten Dreiecks-Korrespondenz mit Beethoven und dessen Bruder Kaspar Karl.¹²⁸

Erst im April 1809 kam es schließlich zu einer Einigung, die neben dem Oratorium auch die C-Dur-Messe und die Oper *Fidelio* (2. Fassung) einschloss, indem der Verlag die Werke für insgesamt 250 Gulden von Beethoven erwarb. Auch diese Verhandlungen, die oben bereits dargestellt worden sind, waren von Beethovens Insistieren und der abwehrenden Haltung des Verlags bestimmt gewesen und hatten die unterschiedlichen Interessen der beiden Parteien offenbart: Während Breitkopf & Härtel mit dem fehlenden Markt für Kirchenmusik argumentiert hatten, hatte sich Beethoven auf den Standpunkt gestellt, dass seine Messe den Anspruch an einen Klassiker der Gattung erfüllte. Die wirtschaftlichen Verhältnisse waren für ihn zweitrangig; er gestand die „Kälte unseres Zeitalters gegen d. g.“¹²⁹ sogar ein. Die Oper erschien schließlich 1810 als Klavierauszug im Typendruck, zusätzlich wurden Orchesterstimmen (Notenstich) hergestellt. Das Oratorium wurde ein Jahr später ebenfalls als Klavierauszug im Typendruck, aber auch als gestochene Partitur herausgegeben und erhielt die Opuszahl 85. Das Partiturformat wurde dann auch für die Messe gewählt, vermutlich weil die Auflagenhöhe eines Notenstichs flexibler gehandhabt werden konnte als diejenige eines Typendrucks.

126 Breitkopf & Härtel an Beethoven, 30. August 1804 (BGA 189).

127 Ebenda.

128 Briefwechsel zwischen den Beethoven-Brüdern und Breitkopf & Härtel zwischen dem 16. Januar und dem 21. Juni 1805 (BGA 209–213, 218, 223 und 226).

129 Beethoven an Breitkopf & Härtel, Ende Juli 1808 (BGA 331).

Klassiker der Vokalmusik:

„da man bey anderen Verlegern meistens von Partituren nichts weiß“

Beethovens Bemühungen um einen Partiturdruk des Oratoriums *Christus am Ölberge* und einen Klavierauszug des *Fidelio* zeigen, dass die Veröffentlichung der C-Dur-Messe nicht nur im Zusammenhang mit gedruckten Messpartituren, sondern auch mit den Klassikerausgaben großbesetzter Vokalmusik betrachtet werden muss, deren Zahl mit der Entwicklung des öffentlichen Konzertwesens nach 1800¹³⁰ sprunghaft anstieg.¹³¹ Auch in diesem Segment hatten sich Breitkopf & Härtel als Marktführer etabliert,¹³² und das dem Verlag eigene Typendruckverfahren bot genau hier einen entscheidenden Vorteil: die einfach zu handhabende Textunterlegung und die Möglichkeit, mit geringem Aufwand, nämlich mittels des simplen Austauschs der Textzeile, Variantauflagen in anderen Sprachen herzustellen.

Bereits kurz nach Immanuel Breitkopfs Verbesserung des Typendrucks 1754 hatte der Verlag eine Reihe von Vokalwerken, oft Oratorien, als Partituren publiziert, so etwa Carl Heinrich Grauns *Te Deum* (1757) und *Der Tod Jesu* (1760) oder Carl Philipp Emanuel Bachs *Die Israeliten in der Wüste* (1775), *Heilig* (1779), *Morgengesang am Schöpfungsfest* (1784) und *Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu* (1787).¹³³ (Von Bachs *Morgengesang* hatte Beethovens Vater Johann übrigens eine Abschrift angefertigt, die später in Beethovens Besitz übergang; dieser versah sie dann mit der Notiz: „von meinem Theuren Vater geschrieben.“¹³⁴) Nach 1800 folgten die Ausgaben von Haydns großer Vokalmusik. Am Beginn stand der Klavierauszug der *Schöpfung* von August Eberhard Müller (1800), der kurz nach demjenigen des Konkurrenten Artaria, eingerichtet von Sigismund von Neukomm, erschien (ebenfalls 1800). Die Partitur des Oratoriums

130 Dazu im Überblick Stefan Weinzierl, *Die Sinfonie als Ansprache an ein Massenpublikum. Konzertformate, Publikum und sinfonische Aufführungspraxis der Beethovenzeit*, in: *Beethovens Orchestermusik und Konzerte*, hg. von Oliver Korte und Albrecht Riethmüller (Das Beethoven-Handbuch, 1), Laaber 2013, S. 49–70.

131 Vgl. Raab, *Editionen*, S. 315 f.

132 Dies zeigen die Auflistungen von Drucken bei Martin Zenck, *Die Bach-Rezeption des späten Beethoven. Zum Verhältnis von Musikhistoriographie und Rezeptionsgeschichtsschreibung der „Klassik“*, Stuttgart 1986, S. 4–13, bei Thomas Schipperges, *Mozarts Kirchenmusik vom Ausgang des 18. Jahrhunderts bis zum II. Vatikanischen Konzil*, in: *Mozarts Kirchenmusik, Lieder und Chormusik*, hg. von Thomas Hochradner und Günther Massenkeil (Das Mozart-Handbuch, 4), Laaber 2006, S. 410–421 sowie die Auswertung der Verlagsprogramme bei Beer, *Rahmenbedingungen*, S. 429.

133 Die Auflistung der in diesem Abschnitt aufgezählten Drucke erfolgte gemäß den einschlägigen Werkverzeichnissen sowie gemäß Hermann von Hase, *Haydn*; ders., *Carl Philipp Emanuel Bach und Joh. Gottl. Im. Breitkopf*, in: *Bach-Jahrbuch* 8 (1912), S. 86–104; Oskar von Hase, *Breitkopf & Härtel*, Bd. 1, S. 87–91; Zenck, *Bach-Rezeption*, S. 4–19; George B. Stauffer, *The Breitkopf Family and Its Role in Eighteenth-Century Music Publishing*, in: *Bach Perspectives* 2 (1996), S. 1–8; Schipperges, *Kirchenmusik*, S. 410–421; Raab, *Editionen*, S. 311–318; Leisinger, *Editionsgeschichte*, S. 343–348.

134 Hans Schmidt, *Die Beethovenhandschriften des Beethovenhauses in Bonn*, in: *BeJb* 7 (1969/70), S. 341 (Nr. 745).

hatte Haydn zunächst im Selbstverlag vertrieben, bevor Breitkopf & Härtel im Jahr 1803 die Stichplatten für eine Titelaufgabe vom Komponisten erwarb. Als erste Partituren von Haydns Werken, die der Verlag selbst herstellte, wurden 1801 die Vokalfassung der *Worte des Erlösers am Kreuze* und 1802 die *Jahreszeiten* gedruckt. Letzteres Werk kam – dank des Typendruckverfahrens – in einer deutsch/englischen und einer deutsch/französischen Variante auf den Markt; eine deutsch/italienische wird zudem erwähnt, ist aber nicht nachweisbar.¹³⁵ Zudem wurden 1802 die berühmten Vokalwerke *The Storm* (Kantate, Hob. XXIVa:8) in einer deutsch/italienischen Ausgabe und ein Jahr später das *Stabat mater* in der Instrumentierung von Sigismund von Neukomm mit lateinischem und deutschem Text veröffentlicht.

Diese einschlägigen Haydn-Drucke entstanden parallel zu den Partiturausgaben von Oratorien, Kantaten und weiteren geistlichen und weltlichen Chorwerken anderer kanonischer Komponisten, besonders Händels und Mozarts, die zu diesem Zweck oft übersetzt, neu textiert oder bearbeitet wurden. Darunter fielen etwa Händels Oratorium *Der Messias* in Mozarts Bearbeitung mit deutschem Text (1803) und die ebenfalls als Oratorium bezeichneten *Empfindungen am Grabe Jesu* (1805), die eine Parodie des Funeral Anthem *The ways of Zion do mourn* (HWV 264) darstellen.¹³⁶ Weiter erschienen in kurzer Folge Haydns *Te Deum* Hob. XXIIIc:2 (1802) und Mozarts *Te Deum* KV 141 (66^b) (1803), beide zusätzlich zum lateinischen mit einem deutschen Text von Christian August Heinrich Clodius versehen, und von Händel eine deutsche Bearbeitung des Utrechter Jubilate als *Der 100ste Psalm Jauchze dem Herrn alle Welt* (1803). Als erste Partituren von Werken Johann Sebastian Bachs veröffentlichten Breitkopf & Härtel zudem 1802/03 zwei Hefte mit Motetten (BWV 225, 228, Anh. III 159, 226, 227 und 229), die auch Beethoven besaß.¹³⁷

Die neutextierten Ausgaben, die teilweise mit musikalischen Bearbeitungen einhergingen, zeigen dieselbe Praxis wie der Partiturdruk von Beethovens Messe, die zusätzlich zum lateinischen mit einem deutschem Text unterlegt wurde und neben dem italienischen Titel *Messa* unter der deutschen Überschrift *Drey Hymnen* erschien. Der Sammelbegriff der Hymne war gebräuchlich für Umarbeitungen und Neutextierungen von Vokalmusik jeglicher Art und fungierte zum Beispiel auch als Gattungsbezeichnung für die Parodien von Chören aus Mozarts Bühnenmusik zu *Thamos, König in Ägypten* KV 345 (336^a), die Breitkopf & Härtel als „Preis dir! Gottheit! durch alle Himmel“ / „Splendente te Deus“ (1804), „Ob fürchterlich tobend“ / „Ne pulvis

135 Hob. 2, S. 58f.

136 Heidrich, *Protestantische Kirchenmusikanschauung*, S. 208.

137 Beethoven bedankte sich am 8. April 1803 beim Verlag für die Ausgaben: „für die schönen Sachen von Sebastian Bach danke ich ihnen recht sehr, ich werde sie aufbewahren und Studiren. – sollte die Fortsetzung folgen, so schicken sie mir doch auch diese“ (BGA 133; vgl. Zenck, *Bach-Rezeption*, S. 235).

et cinis“ (1804)¹³⁸ und „Gottheit! dir sey Preiss und Ehre!“ (1805) herausgab. Ebenso erschienen Kontrafakturen von Haydns Werken wie „Insanae et vanae Curae“ / „Des Staubes eitle Sorgen“ (1810, Vorlage: Chor „Svanisce in un momento“ aus *Il Ritorno di Tobia*) sowie die als Hymnen bezeichneten „O Jesu, te invocamus“ / „Allmächtiger, Preis dir und Ehre!“ (1812, Schlusschor der Kantate *Applausus*) und „Ens aeternum attente vobis“ / „Walte gnädig, o ew'ge Liebe“ (1813, unbekanntes Vorlage). Zudem publizierten Breitkopf & Härtel und später Simrock zwischen 1808 und 1823 verschiedene Zusammenstellungen von Sätzen aus geistlichen Werken Mozarts (überwiegend Messsätze, Litaneien, Magnificat),¹³⁹ so etwa 1812 einen Auszug aus der „Orgelsolemesse“ KV 259 als Kantate „Herr, vor deinem Throne“; bereits zuvor hatten Hoffmeister & Kühnel Mozarts *Dauid penitente*, seine eigene Parodie der c-Moll-Messe KV 427 (417^a), veröffentlicht (1805).¹⁴⁰

Breitkopf & Härtel hatten also im ersten Jahrzehnt nach der Jahrhundertwende einen Kanon sowohl im Bereich der Kammermusik als auch der großbesetzten Vokalmusik begründet, den es für den Kenner und Liebhaber zu rezipieren galt. Als Beethoven den Verlag um eine Veröffentlichung der C-Dur-Messe im Partiturformat und im Typendruck bat, reklamierte er damit implizit den Klassiker-Status für sein Werk, den die Leipziger Drucke repräsentierten, und rekurrierte im Lauf der Verhandlungen mehrfach auf die dazugehörigen Rezeptionsmodi. Dass Beethoven über diesen Kanon gut im Bilde war, beweisen seine Anfragen an Breitkopf & Härtel, ihm die einschlägigen Ausgaben zukommen zu lassen. So berichtete er beispielsweise am 26. Juli 1809 über Pläne zu einer „Singmusik“ und forderte bestimmte Partituren an:

ich habe bey Traeg den Messias für mich genommen als ein *privilegium*, welches sie mir schon <still> mit einiger Thätigkeit hier (bey ihrem daseyn) zustellten, freylich habe ich's dadurch weiter ausgedehnt, ich hatte einigemal angefangen wöchentlich eine kleine Singmusik bey mir zu geben – allein der unseelige Krieg stellte alles ein – zu diesem Zwecke und überhaupt würde mir's lieb seyn, wenn sie mir die Meisten Partituren, die sie haben, wie zum B.[eispiel] Mozarts *requiem etc.* Haidns Messen überhaupt alles von Partituren wie von Haidn Mozart Bach Johann Sebastian bach *emanuel etc* nach und nach Schikten – [...]¹⁴¹

Zuerst nannte er das in den *Oeuvres complètes* erschienene Requiem von Mozart; das folgende „etc.“ bezog sich eventuell auf die übrigen drei Bände, also die beiden Messen und den *Don Giovanni*. Haydns Messen, die er danach anführte, waren ihm wohl eben-

138 Die beiden Drucke brachte Ludwig von Köchel aufgrund ihres Erscheinungsbilds mit den *Oeuvres complètes* in Verbindung (KV, S. 916 f.).

139 Übersichtlich zusammengestellt bei Schipperges, *Kirchenmusik*, S. 410–421.

140 Siehe dazu Ulrich Leisinger, *Frühe Ausgaben und erste Vervollständigungen*, in: *Wolfgang Amadeus Mozart. c-Moll-Messe KV 427. Vorträge Europäisches Musikfest Stuttgart 2006*, hg. von Michael Gassmann (Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart, 15), Stuttgart 2010, S. 46–48.

141 Beethoven an Breitkopf & Härtel, 26. Juli 1809 (BGA 392).

falls als publizierte Reihe geläufig. Im Zusammenhang mit derselben „Singmusik“ bestellte Beethoven am Anfang des Jahres 1812 zudem erneut Mozarts Requiem und vier von dessen Opern explizit als Partituren, von denen bis auf eine Ausnahme tatsächlich alle bei Breitkopf & Härtel erschienen waren.¹⁴² Auch andere Briefe Beethovens überliefern zunehmend Äußerungen, die auf eine wachsende Orientierung am musikalischen Kanon und an Alter Musik hindeuten, und immer öfter fallen die Namen Händel, Bach, Haydn und Mozart.¹⁴³ Außerdem fragte er in dieser Zeit wiederholt um Werke aus dem literarischen Kanon an, so etwa um die Gesamtausgaben von Goethe und Schiller¹⁴⁴ und versuchte, dem Verlag das Projekt einer Gesamtausgabe seiner eigenen Werke nahezubringen.¹⁴⁵ Ausgaben von Mozarts Requiem, des *Don Giovanni* und von dessen *Messias*-Bearbeitung wurden später in seinem Nachlass aufgefunden, genauso wie die Partituren von Haydns *Schöpfung*, der *Jahreszeiten* sowie der Messen „Nr. 1“ und „Nr. 3“.¹⁴⁶ Bei den letzteren Werken handelte es sich der Nummerierung zufolge sicherlich um die Breitkopf-Drucke, also um die *Missa Sancti Bernardi von Offida* („Heiligmesse“) und die *Missa in angustiis* („Nelsonmesse“), bei den übrigen Werken ist dies immerhin zu vermuten. Aus der Reihe *Bibliothèque musicale* des Pariser Verlags Pleyel besaß Beethoven zudem die komplette Ausgabe von zehn Streichquartetten und vier Sinfonien Haydns in Partitur.¹⁴⁷

Leipziger Kanon, Wiener Fugen und ein Text, „wie er noch wenig behandelt worden“

Beethovens Bezugnahme auf den musikalischen Kanon zeigt sich in den Quellen im Umfeld der Messe op. 86 deutlicher als je zuvor. Nicht nur die im Brief an Nikolaus II. Esterházy geäußerte „Furcht“ vor dem Vergleich mit Haydn¹⁴⁸ und das Studium von dessen Werken während der Komposition des Stücks¹⁴⁹, sondern auch die Argumentation bei den Verlagsverhandlungen mit Breitkopf & Härtel geben Zeugnis davon, wie Beethoven sich an Haydns Messen orientierte. Das Leipziger Verlagshaus hatte mit

142 Es handelt sich dabei um *La clemenza di Tito*, *Così fan tutte*, *Le nozze di Figaro* (nicht bei Breitkopf & Härtel erschienen) und *Don Giovanni* (Beethoven an Breitkopf & Härtel, 28. Januar 1812, BGA 545).

143 Siehe Anhang.

144 So etwa in einem Brief an Breitkopf & Härtel, 8. August 1809: „vielleicht könnten sie mir eine Ausgabe von Göthe's und Schillers Vollständigen Werken zukommen lassen – [...] Die zwei Dichter sind meine Lieblings Dichter so wie Ossian, Homer [...]“ (BGA 395).

145 Beethoven an Breitkopf & Härtel, Anfang August 1810 (BGA 464); dazu Kämpken, *Breitkopf & Härtel*, S. 15–31.

146 Thayer, *Verzeichniss*, S. 181 f.; vgl. Breyer, *Bibliothek*.

147 Ebenda.

148 BGA 291.

149 McGrann, *Op. 86*; ders., *Hintergrund zu Beethovens Messen*.

seinen Klassikerausgaben und Drucken großer Vokalmusik sowie den Rezensionen in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* zu dieser Kanonisierung wesentlich beigetragen, wobei E. T. A. Hoffmanns Rezension der C-Dur-Messe und seine Betrachtung *Über alte und neue Kirchenmusik* die Vielschichtigkeit der Materie erkennen lassen, die von der Entdeckung der „alten italienischen“ Musik über die Forderung nach „wahrer“ Kirchenmusik, das Anknüpfen an Haydn und Mozart, die Anwendung zeitgemäßer kompositorischer Mittel bis hin zur protestantischen Mystifizierung des lateinischen Ordinariumstextes und der Utopie einer „rein-romantischen“ Kirchenmusik reicht. Dies alles wirft die Frage auf, inwiefern sich Beethovens Auseinandersetzung mit Haydn im Werktext der C-Dur-Messe niederschlug.

Während den Quellen im Umfeld der ersten Aufführungen in dieser Hinsicht nur zu entnehmen ist, dass das Werk dem Fürsten nicht gefiel und also den Anspruch der Haydn-Nachfolge aus dessen Sicht nicht zu erfüllen vermochte, bietet Hoffmanns Rezension eine differenzierte Auseinandersetzung mit der Thematik. Auch ohne den genauen Entstehungskontext des Werks zu kennen oder zumindest ohne darauf einzugehen, rechnete der Autor damit, dass Beethoven bei der Komposition des Werks an Haydns und Mozarts Messen angeknüpft hätte, was sich jedoch nicht bestätigte:

[...] es gehört auch eine seltene Tiefe des Geistes, ein hoher Genius dazu, selbst bey der Anwendung des figurirtesten Gesanges, des ganzen Reichthums der Instrumental-Musik, ernst und würdevoll, kurz, kirchenmässig zu bleiben! Mozart, so galant er in seinen beyden bekannteren Messen aus C-Dur ist, hat im *Requiem* jene Aufgabe herrlich gelöst: es ist dies in Wahrheit eine romantisch-heilige Musik, aus seinem Innersten hervorgegangen. Wie vortrefflich auch Haydn in manchem seiner Aemter von dem Heiligsten und Erhabensten in herrlichen Tönen redet, darf Rec. wol nicht erst anführen, obgleich ihm Einige hie und da manche Spielerey vorwerfen wollen. Dass sich nun, rücksichtlich des Styls und der Haltung, Beethoven an *diesen* Meister reihen würde, vermuthete Rec., noch ehe er eine Note des vorliegenden Werks gelesen oder gehört hatte, wiewol er sich in Ansehung des Ausdrucks, des Auffassens der Worte des Hochamts, in seiner Erwartung getäuscht sah.¹⁵⁰

Hierbei dachte Hoffmann höchstwahrscheinlich an diejenigen Werke, die in Leipzig verlegt worden waren: Bei Mozarts „beyden bekannteren Messen aus C-Dur“ dürfte es sich um die „Krönungsmesse“ KV 317 und die „Große Credomesse“ KV 257 gehandelt haben, die neben dem Requiem innerhalb der Breitkopf & Härtelschen *Oeuvres complètes* erschienen waren, und bei Haydns „Aemtern“ um die in sechs Bänden erschienenen Messen desselben Verlags (siehe oben). Nach diesen Ausführungen „rücksichtlich des Styls und der Haltung“ wandte sich der Rezensent anschließend der „Structur“ des Werks zu¹⁵¹ und legte sein Augenmerk dabei besonders auf den kontrapunktischen Satz:

150 Hoffmann, *Op.* 86, Sp. 392 (vgl. oben, „Alte und neue Kirchenmusik“).

151 Ebenda.

Es gibt in dem ganzen Werke keinen Satz, der nicht manche Imitationen u. contrapunktische Wendungen enthielte, wiewol keine einzige streng gearbeitete Fuge anzutreffen ist, und alte, an den reinsten Kirchensatz gewöhnte Meister manchen Verstoss gegen denselben rügen werden.¹⁵²

Die anschließende Analyse des Werks bestätigt diesen Fokus: Die angeführten Beispiele betreffen zu einem Großteil Beethovens Kontrapunkt, und zwar sowohl die Fugentechnik als auch freiere imitatorische Passagen, die Hoffmann neben einigen anderweitig „vortrefflichen Moment[en]“¹⁵³ hauptsächlich besprach. Dabei bedauerte er besonders die schnellen und abrupten „Abbrüche“ der Fugen und Fugati:

Die canonische Imitation in der Octave [im Gloria], die nun eintritt, wird, nachdem sie durch die vier Stimmen geführt, abgebrochen. Das *Quoniam* ist ein recht jubilirendes *unisono* und mit dem *Cum sancto spiritu* tritt ein kräftiges Fugenthema, C dur ein. [...] Nachdem aber dieses Thema auf die gewöhnliche Weise durch die vier Stimmen geführt worden, wird der Satz wieder schnell abgebrochen [...]. Es ist dies *Cum sancto* der einzige Satz, welcher sich der eigenthümlichen Fuge am meisten nähert.¹⁵⁴

Mit dem *Et vitam* tritt wieder ein jauchzendes Fugenthema ein [...]. Man wird auf die weitere Ausführung begierig und will sich gern den Wellen des dahin brausenden Stroms überlassen: aber auch hier bricht leider der Satz ab, nachdem er durch die vier Stimmen geführt ist, und, ausser einer Engführung und der Imitation des zweyten Taktes durch drey Stimmen, wird das herrliche Thema nicht weiter benutzt.¹⁵⁵

[...] das *Osanna in excelsis* [ist] ein kleiner fugirter Satz, wieder mit einem herrlich erfundenen Thema [...]. Ungern hört man den Satz so schnell vorüberauschen: nach der Durchführung durch die vier Stimmen, und nachdem der Sopran anderthalb Takte des Anfangs wiederholt hat, bricht er nämlich schnell ab und es erfolgt der Schluss in fünf Takten.¹⁵⁶

Diesem Befund ist zuzustimmen: Beethovens „Fugen“ sind im Allgemeinen auf eine Exposition mit vier Themeneinsätzen in Dux- und Comes-Gestalt beschränkt, die danach tatsächlich mehr oder weniger unmittelbar abbrechen; ein ähnliches Phänomen ist bei den zahlreichen freieren Imitationen zu beobachten. Dabei war es gerade der Kontrapunkt, dem Beethoven während der Komposition besondere Aufmerksamkeit geschenkt hatte, wie verschiedene begonnene, aber nicht ausgeführte imitatorische Stellen in den Skizzen zeigen. So entwarf Beethoven eine Fugenexposition als

152 Ebenda; vgl. dazu McGrann, *Hintergrund zu Beethovens Messen*, S. 127–133.

153 Hoffmann, *Op. 86*, Sp. 393.

154 Ebenda, Sp. 395–397.

155 Ebenda, Sp. 409.

156 Ebenda, Sp. 410.

Bestandteil des Kyrie II und notierte sich für das Pleni sunt coeli das Kopfmotiv eines „fugato“, verwarf aber beide Ideen wieder.¹⁵⁷ Zwei Exzerpte aus dem Gloria von Haydns „Schöpfungsmesse“, die einerseits den Anfang des Stücks (T. 3–12) und andererseits den Beginn der Fuge (T. 242–253) abbilden,¹⁵⁸ zeigen zudem, dass sich auch die Auseinandersetzung mit Haydn auf die Fugenkomposition erstreckte. Dennoch stellte die Fugentechnik im fertigen Werk nur noch einen Nebenschauplatz dar: Neben den beiden Osanna sind nur die per Konvention vorgegebenen Stellen, das Ende des Gloria und des Credo,¹⁵⁹ als Fugen komponiert, wobei die kontrapunktische Schreibart auch hier auf ein Minimum beschränkt bleibt. Aus diesem Sachverhalt wurde, vor dem Hintergrund der im Brief an den Fürsten geäußerten Ehrfurcht vor Haydn, manchmal gefolgert, dass Beethoven die Fugentechnik so weitgehend wie möglich aus dem Werk eliminiert habe, um sich dem Vergleich mit dem Lehrer, dessen letzte Messen sich gerade durch die souveräne Integration der Fugentechnik in klassische Satzformen auszeichnen, nicht stellen zu müssen.¹⁶⁰ Die folgende Darstellung thematisiert diese vermeintliche Marginalisierung der Fugentechnik und die abrupten Übergänge von fugierter zu nicht-fugierter Schreibart im Credo und im Gloria und stellt den Versuch dar, das Werk in seinem Traditionszusammenhang zu deuten.

Zum Credo:

Wiener Fugen aus Leipziger Perspektive

Die Schlussfuge des Credo, welche die letzte Ordinariuszeile „Et vitam venturi saeculi. Amen.“ vertont und in C-Dur steht, beginnt mit einer regulären Exposition: Das Fugenthema, das durch eine aufsteigende Quarte, eine eintaktige Repetitionsfigur und eine dreitaktige Achtelkette gekennzeichnet ist, erklingt in allen vier Stimmen wechselweise in Dux- und Comes-Gestalt im Quintabstand (ab T. 280). Unmittelbar danach wird diese polyphone Satzweise jedoch bereits wieder aufgegeben oder „abgebrochen“, wie Hoffmann es treffend beschrieb.¹⁶¹ Anstatt nahtlos in ein Zwischenspiel überzugehen, mündet die Fuge nämlich in eine G-Dur-Kadenz (T. 295), ohne dass zumindest eine der Vokalstimmen diesen Kadenzschluss überspielen und das Thema fortspinnen würde. Stattdessen pausiert der Chor, während das Orchester das Stück mittels einer Abspaltung des Themas zurück in die Anfangstonart C-Dur führt. Zwar

157 McGrann, *Op. 86*, Bd. 1, S. 172–178, S. 201 f., S. 328–335 und S. 355 sowie Bd. 2, S. 552–554.

158 McGrann, *Op. 86*, Bd. 1, S. 205–214; ders., *Hintergrund zu Beethovens Messen*, S. 133; vgl. Ronge, *Lehrzeit*, S. 57.

159 Stephen Town, *Toward an Understanding of Fugue and Fugato in the Masses of Joseph Haydn*, in: *Journal of Musicological Research* 6 (1986), S. 312.

160 McGrann, *Hintergrund zu Beethovens Messen*, S. 132 f.; Ehrenbaum, *Instrumentalfuge*, S. 95 f.

161 Vgl. dazu neuerdings auch Michael Heinemann, ... *dass die Fuge keine Fuge mehr ist. Beethovens poetischer Kontrapunkt*, München 2019, S. 55–64.

nimmt der Chorsopran unmittelbar danach das Fugenthema wieder auf (T. 298 ff.), dieses erscheint jedoch nicht mehr in polyphoner Umgebung, sondern in homophoner, fauxbourdonartiger Harmonisierung zusammen mit Alt und Tenor; lediglich in den Bassstimmen erklingt dazu ein Ausschnitt des Kontrasubjekts. In T. 300 fällt der Satz dann zwar kurz und nur ansatzweise in die Polyphonie zurück, worauf aber sofort eine nächste Kadenz folgt, diesmal in Gestalt einer Halbschlusswendung in A-Dur (E-Dur-Dreiklang, T. 304). Versteht die Hörerin diese Passage als kurzes Zwischenspiel, wird sie durch einen neuerlichen Themeneinsatz im Soloalt in A-Dur bestätigt (T. 307), der den Beginn einer zweiten Durchführung anzeigen könnte. Weitere Themeneinsätze bleiben jedoch gänzlich aus, so dass die Stimme seltsam verlassen über dem Orchestersatz hängen bleibt (ein ähnlicher Klangeffekt ist auch in der Gloria-Fuge, T. 343, vorzufinden, dazu unten). Anschließend erklingt in den Chorstimmen eine Sequenzpartie mit vom Kontrasubjekt abgeleiteten, imitatorischen Stimmpaaren in parallelen Terzen zum Wort „Amen“, die in eine D-Dur-Kadenz mündet (T. 318). Hier endlich kommt das Fugenprinzip wieder zum Tragen, und es erklingen Themeneinsätze in allen Stimmen in Engführung, wie auch Hoffmann anmerkte.¹⁶² Doch auch hier kommt es nicht zu einer organischen Weiterführung der Fuge, sondern es wird ein Dominantorgelpunkt etabliert (ab T. 325), und der Satz kadenziert in der Grundtonart C-Dur (T. 331). Mit dieser Progression C-Dur–A-Dur–C-Dur hat die Fuge ihren Zielpunkt in harmonischer Hinsicht bereits erreicht, und es folgt eine Coda in C-Dur: Nach einem mit Fermate versehenen Dominantseptakkord erklingen zwei auf zwei Takte verkürzte Themeneinsätze im Solotenor und Solosopran (T. 334 und T. 339), die von der Achtelkette des zweiten Thementakts in der Alt- bzw. Tenorstimme imitatorisch begleitet werden (nun zum Wort „Amen“). Diese Segmentierung des Themas scheint dazu zu führen, dass dem Thema der markante Quartsprung am Beginn nun ganz abhanden kommt und nur noch der relativ unspezifische zweite Thementakt übrig bleibt: Schon beim Sopraneinsatz (T. 339) fehlt der Themenkopf, und in T. 342 (Flöte und Oboen) und T. 346 (Fagotte und Bratschen) erscheint dieses verkürzte Thema schließlich in der auffälligen Fauxbourdon-Harmonisierung, die Beethoven bereits in T. 298 f. verwendet hatte (vgl. auch T. 329 f.). Das Fugenthema wird am Ende des Satzes also gleichsam aufgelöst und die Fuge als Satzmodell zugunsten der Homophonie suspendiert. Wie als Konsequenz dieses Vorgangs schließt nun eine homophone Kadenzwendung mit einer überraschenden, klangschönen Ausweichung in die Medianten E-Dur an (T. 350 f.), die einerseits eine Reminiszenz an das Kyrie mit seiner nach E-Dur tendierenden Harmonik darstellt und andererseits (dominantisch) sowohl auf den A-Dur-Mittelteil der Fuge zurückblickt als auch auf das Sanctus in A-Dur vorausweist. Danach gelangt das Stück per Quintfallsequenz zurück nach C-Dur (T. 358), und das Fugenthema wird endgültig aufgelöst: Die davon übriggebliebenen

162 Hoffmann, *Op. 86*, Sp. 409.

Achtelketten werden integriert in den homophonen Satz (T. 355–360) und erinnern höchstens noch von ferne an das vor 80 Takten exponierte Fugenmodell, das zwar in nuce vorhanden war, sich aber nie richtig entfalten konnte. Ein ähnlicher Prozess einer allmählichen Suspension der Fugentechnik mittels Überführung des Fugenthemas in die Homophonie ist auch in der Credo-Fuge der *Missa solennis* zu beobachten.¹⁶³

Einige der hier erwähnten Vorgänge – die Beschränkung des strengen kontrapunktischen Satzes auf die Fugenexposition, die „Unverbindlichkeit der thematischen Gestalt“¹⁶⁴ (hier mit der finalen Konsequenz des Themenverlusts), ein Tonsatz, der „zwar durchgehend vom Fugensubjekt bestimmt“ wird, sich jedoch nicht zu eigentlichen Durchführungen „verdichtet“, die „Aufweichung der kontrapunktischen Faktur bis hin zum zeitweiligen Übergang in einen eigentlich homophonen Tonsatz“, die mitunter zu einer homophonen, akkordischen Aussetzung des Themas führen kann – lassen sich bruchlos als typische Charakteristika eines „Wiener Fugenstils“ erklären.¹⁶⁵ Diese Ausprägung der Fugentechnik ist zu trennen von der „Schulfuge“ mit primär handwerklichem, kaum aber künstlerischem Anspruch, wie er sich in den einschlägigen Lehrwerken zeigt.¹⁶⁶ So lehrte Albrechtsberger in seiner *Gründlichen Anweisung zur Composition* und in seinem Unterricht zwar einerseits systematisch den strengen Kontrapunkt in der Tradition Fux, erlaubte aber andererseits seinen Schülern sogenannte „Lizenz“, also Abweichungen vom strengen Satz, wenn sie durch einen künstlerischen Zweck legitimiert werden konnten.¹⁶⁷ Diese „Lizenz“ betrafen, wie sowohl in der *Gründlichen Anweisung* als auch in Beethovens Studienmaterial zu erkennen ist, häufig Veränderungen des Fugenthemas, die etwa dazu dienten, Engführungen zu ermöglichen. In Albrechtsbergers eigenen Fugen ist zudem die Handhabung der zu Thema und Kontrasubjekt hinzutretenden, von ihm als „Ausfüllungsstimmen“ bezeichneten Stimmen charakteristisch, die im Vergleich mit „barockem“ Kontrapunkt kaum selbständig waren. Dies führte dazu, dass als Fugen begonnene Sätze im weiteren Verlauf bisweilen stark zur Homophonie tendierten, und zwar nicht nur in den Zwischenspielen, sondern auch in den Durchführungen.¹⁶⁸ Auch Haydn war dieser lockere Umgang mit dem Fugenthema und das Changieren des Tonsatzzustandes vertraut und ermöglichte ihm in den späten Messen die Integration der Fugentechnik in

163 Siehe Otto Zickenheiner, *Untersuchungen zur Credo-Fuge der Missa solennis von Ludwig van Beethoven* (Schriften zur Beethoven-Forschung, 9), München 1984, S. 74–98.

164 Ehrenbaum, *Instrumentalfuge*, S. 80; der Autor bezieht sich dabei auf August Halm, *Von zwei Kulturen der Musik*, Stuttgart 1947, S. 130–140 passim.

165 Dazu und zum Folgenden grundlegend Ehrenbaum, *Instrumentalfuge*, besonders S. 67–115, Zitate S. 79–81.

166 Ebenda, S. 8–12; vgl. Kirkendale, *Fuge und Fugato*, S. 59–69; Ludwig Finscher, *Bach and the Viennese Classics*, in: *Miscellanea Musicologica* 10 (1979), S. 47–58; Town, *Fugue and Fugato*.

167 Ronge, *Lehrzeit*, S. 130–132; Ehrenbaum, *Instrumentalfuge*, S. 102–108.

168 Ehrenbaum, *Instrumentalfuge*, S. 77–91.

ein übergeordnetes Formprinzip wie die Sonaten- oder Bogenform.¹⁶⁹ So mündet beispielsweise die Credo-Fuge der *Missa Sancti Bernardi von Offida* („Heiligmesse“) nach vier Durchführungen (davon die ersten beiden vollständig, danach mit jeweils drei Themeneinsätzen) allmählich in einen zwar imitatorischen, doch ganz vom ursprünglichen Fugenthema abgelösten und schließlich homophonen Schlussteil. Ähnlich lassen die Verselbständigung des Kontrasubjekts und seine Führung in parallelen Terzen (T. 248 und später T. 276) auch das Gloria homophon enden.

Ein mit Beethoven vergleichbarer Prozess einer Themensuspension befindet sich im Kyrie desselben Werks, auch wenn die Fuge hier nicht das primäre Satzmodell darstellt, sondern in einen vokalen Sonatensatz eingebettet ist. Dieser besteht aus einer akkordischen langsamen Einleitung (*Adagio*) und einem *Allegro moderato* in B-Dur, das eine sonatentypische harmonische Disposition aufweist (ab T. 13): Der Hauptsatz ist dezidiert homophon gestaltet und hält in einem durch einen Orgelpunkt hervorgehobenen Halbschluss auf der Dominante F-Dur inne, worauf der Seitensatz in dieser Tonart einsetzen könnte.¹⁷⁰ An dessen Stelle folgt jedoch die Fuge in B-Dur (ab T. 35), die ähnlich wie bei Beethoven unmittelbar nach der Exposition ihren Tonsatzzustand verändert und nach einer Kadenz in eine Reihe akkordisch gesetzter „Kyrie eleison“-Rufe in F-Dur mündet (ab T. 48), die auf Sonatenform-Ebene nun den Seitensatz bilden. Der Fuge kommt innerhalb dieses Sonaten-Fugenhybrids demnach die Funktion der harmonischen Überleitung von B-Dur nach F-Dur zu. In der Durchführung („Christe“, ab T. 74) wird das Fugenprinzip dann wieder aufgenommen: Sie beginnt rein instrumental mit einer angedeuteten Engführung – auch in Beethovens Credo stellt die zweite Durchführung der Fuge eine Engführung dar. Bei Haydn setzen die ersten und die zweiten Violinen jedoch gleichzeitig im Terzabstand ein, bevor einen Takt später die dritte Stimme folgt (Bassinstrumente und Bratschen unisono; analog auch in den Vokalstimmen, T. 102 f.). Das Fugensubjekt wird dabei auf den zweitaktigen Themenkopf verkürzt; der Rest des Themas spielt im weiteren Satzverlauf keine Rolle mehr. Auch hier führt der Satz anschließend sofort in eine Kadenz (T. 78 f.), und der Chor setzt mit der homophonen „Christe“-Anrufung ein. Weitere drei „Engführungen“ dieses verkürzten Subjekts folgen im Verlauf der Durchführung. In der Reprise kommt das Fugenprinzip dann kaum mehr zum Tragen. Einzig der Kopf des Subjekts – diesmal auf einen Takt verkürzt – erklingt ab T. 134 in den Instrumentalbässen, ohne dass dies aber eine Rückkehr der Polyphonie zur Folge hätte. Stattdessen wird das Motiv in den homophonen Satz eingegliedert und mündet in eine chromatisch aufsteigende

169 Dazu Ickstadt, *Messen*, S. 399–408; vgl. Friedhelm Krummacher, *Symphonische Verfahren in Haydns späten Messen*, in: *Das musikalische Kunstwerk. Geschichte – Ästhetik – Theorie. Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag*, hg. von Hermann Danuser, Helga de la Motte-Haber, Silke Leopold und Norbert Miller, Laaber 1988, S. 455–479; Finscher, *Haydn*, S. 467–469.

170 Vgl. dazu das Konzept der „medial caesura“ nach einer Halbschlusswendung (hier: I:HC), welche den ersten Teil der Exposition abschließt, bei Hepokoski/Darcy, *Sonata Theory*, S. 23–50.

Achtel-Linie, welche die Grundtonart mit dem Erreichen der erniedrigten Septime als zwischenzeitlich nochmals zu gefährden scheint (T. 140). Der Bass schreitet danach jedoch chromatisch abwärts zur fünften Stufe f zurück, und der Satz kadenziert in B-Dur. Nun wird als Coda und Reminiszenz an die Fuge nochmals eine Engführung des Kopfs des Fugensubjekts (T. 150–152) angedeutet, worauf der Satz mit einer plagalen, moll-gefärbten Wendung (Schritt in die Quarte es und die erniedrigte sechste Stufe ges kombiniert mit dem Leitton a) schließt.

Trotz des unterschiedlichen Satzzusammenhangs weisen die besprochene Fuge Haydns und die Schlussfuge von Beethovens Credo also eine wichtige Gemeinsamkeit auf: Anstelle einer Apotheose des Fugenprinzips in komplexer Polyphonie oder einer Unisono-Deklamation des Fugenthemas wird dieses im Satzverlauf so modifiziert, dass es an Charakteristik und Gewicht verliert – etwa mittels Parallelführung in Terzen, Fauxbourdon-Harmonisierung oder Einbettung in die Kadenzharmonik (als Basslinie bei Haydn, als Oberstimme bei Beethoven) – und von übergeordneten homophonen Form- und Satzprinzipien zunächst überlagert und schließlich allmählich absorbiert wird. Dies alles spricht jedoch nicht unbedingt für einen direkten Einfluss von Haydns Messen auf Beethovens Werk, sondern beruht auf einer gemeinsamen „Wiener“ Kontrapunkttradition, wie sie sich etwa auch bei Albrechtsberger zeigt.¹⁷¹ Die Leipziger Kritiker fassten die Fuge hingegen als historisches, auf Händel und Bach fußendes Satzprinzip auf und mochten Haydns Messfugen in der Konsequenz nicht als solche bezeichnen. So schrieb etwa Friedrich Rochlitz in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*, das Fugenthema im eben besprochenen Kyrie der *Missa Sancti Bernardi von Offida* sei „nicht als strenge Fuge, aber mit nicht gemeiner kontrapunktischer Gelehrsamkeit und zugleich mit viel Gewandtheit für eine angenehme Wirkung ausgeführt“.¹⁷² Dieser Betrachtungsweise blieb die Zeitschrift auch in der Besprechung der *Missa in tempore belli* und der *Missa in angustiiis* treu, und zwar auch dann, wenn die Fugen nicht wie im obigen Beispiel als Bestandteil einer übergeordneten Sonatenform fungierten. So bilden in der *Missa in tempore belli* zwei Fugen, die nach jeweils vollständiger Exposition in einen homophonen Schluss münden, den Rahmen des Credo. Auch in diesem Fall wollte der anonyme Rezensent nicht von Fugen, sondern bloß von „fugirten Nachahmungen“ sprechen und gestand lediglich zu, dass das *Et vitam venturi* „als Fuge“ anfangs, aber „auf eine sehr originelle Art durchgeführt“ werde.¹⁷³ Und auch beim *Dona nobis pacem* der *Missa in angustiiis*, der polyphonsten von Haydns späten Messen, fiel das Verdikt ähnlich aus: Es enthalte (laut demselben Rezensenten) eine Vielzahl „fugirter Nachahmungen und schöner harmonischer Wendungen

171 Vgl. die Untersuchungen zu Albrechtsbergers Instrumentalfugen bei Ehrenbaum, *Instrumentalfuge*, S. 80–91.

172 Rochlitz, *Missa Sancti Bernardi von Offida*.

173 [o. A.], [Rezension der *Missa in tempore belli* und der *Missa in angustiiis*], in: *AmZ* 6 (1803/04), Nr. 1 vom 5. Oktober 1803, Sp. 5f.

und Umkehrungen“;¹⁷⁴ obwohl eine reguläre Fugenexposition mit mehreren Durchführungen vorliegt (zugegebenermaßen ist das Subjekt mit seiner Dreiklangsmelodik und Kürze aber etwas untypisch; zudem ist die Fuge kunstvoll mit einem Sonatensatz verwoben). Lediglich die Gloria-Fuge desselben Werks entsprach dem engen Fugenbegriff des Autors, doch auch hier mit der Einschränkung ihrer kurzen Dauer, und dass sie „mit andern Nachahmungen und Gedanken“ ende.¹⁷⁵ Dennoch zog er daraus den bemerkenswerten Schluss, den Satz mit Händels Oratoriums-Fugen in Verbindung zu bringen:

Die Fuge: in Gloria Dei ist ein Meisterstück der Kunst, obwohl er [Haydn] sie nur einige 40 Takte durchführt, und mit andern Nachahmungen und Gedanken schliesset. Der wahre Verehrer der Tonkunst wird es dem braven Haydn gewiss Dank wissen, dass er fast allein es noch unternimmt, grosse Fugen für das Publikum zu schreiben. Wie wenig ist seit geraumer Zeit hierin gethan worden, wie kahl und mager sehen nicht die Oratorien, Kirchenstücke u. dgl. selbst deutscher Meister aus, die sonst so sehr in diesem Fache sich auszeichneten. Freilich ist es so leicht nicht, eine gute Fuge zu schreiben. Ein Thema schülermässig ein paar verwandte Tonarten durchschleppen, ärmliche Nachahmungen zusammen kleben, heisst man auch eine Fuge schreiben. Davor behüte uns aber der Himmel: denn eben diese geistlosen Machwerke sind es, welche die Fuge, die Krone der Harmonie, bey Vielen in Misskredit setzten. Fugen, wie sie einst Händel schrieb, und wie sie izt Haydn schreibt, so gründlich und doch so klar, und zugleich ausdrucksvoll, werden von jedem Publikum mit Beyfall aufgenommen werden.¹⁷⁶

Diese Passage zeigt, dass der Leipziger Fugenbegriff sich von der Wiener Fugentradition signifikant unterschied und auf einer stark historisierenden Sichtweise beruhte, die möglicherweise als Fortsetzung der Kritik an der Wiener „homophonen Schreibart“ und der „mangelnden kontrapunktischen Durchbildung“ der 1760er und 1770er Jahre gelten kann, die damals in besonderem Maß Haydns Kammermusik betroffen hatte.¹⁷⁷ Die vom Autor gezogene Traditionslinie von Händel zu Haydn und der Begriff der „grossen Fugen für das Publikum“ veranschaulichen außerdem den bereits besprochenen unterschiedlichen Rezeptionskontext der Messen in Leipzig und in Wien. Sowohl Haydns Messen als auch Beethovens C-Dur-Messe wurden für den Festgottesdienst in einem repräsentativen höfischen Umfeld komponiert,¹⁷⁸ während dieselbe Musik in Leipzig von einem ähnlichen Publikum rezipiert wurde wie die Oratorien von Händel oder Haydn mit ihren großen Chorfugen, die sich, wie auch die Schluss-

174 Ebenda, Sp. 10.

175 Ebenda, Sp. 8.

176 Ebenda, Sp. 8 f.; vgl. Heidrich, *Rezeption von Haydns Messen*.

177 Fuhrmann, *Rezeption*, S. 621.

178 Siehe dazu Christine Siegert, *Messen für Nikolaus II. Esterházy*, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 99 (2016), S. 45–58.

fuge in Beethovens *Christus am Ölberge*, tatsächlich in erster Linie an das „große Publikum“ wandten. Diesen relativ neuen Rezeptionskontext für Messkompositionen, mit dem Haydn noch nicht gerechnet hatte, übernahm Beethoven bei der Wiener Erstaufführung der C-Dur-Messe innerhalb der Akademie vom 22. Dezember 1808 und bezog ihn in die Verlagsverhandlungen mit Breitkopf & Härtel mit ein (siehe oben). Dennoch stehen die Fugen des Werks mit ihrer zur Homophonie tendierenden Satzweise ganz in der Tradition der Wiener Messkomposition, was – wie bei Haydn – dazu führte, dass Sätze, die im Wiener Kontext selbstverständlich als Fugen galten, beim Leipziger Publikum auf Vorbehalte stießen. E. T. A. Hoffmanns Beobachtung, dass Beethoven die polyphone Schreibart nach wenigen fugierten Takten bereits wieder verließ, ist für sich genommen also noch kein Spezifikum von Beethovens C-Dur-Messe, sondern betrifft die Wiener Messkompositionen generell. Sie kann daher auch nicht als Indiz dafür dienen, dass Beethoven die Fugentechnik in diesem Werk aufgrund der „Furcht“ vor dem Vergleich mit Haydn¹⁷⁹ vermied.

Ein Blick auf die Messen Johann Nepomuk Hummels, Beethovens direktem Vorgänger in Sachen esterházyscher Messkomposition und ebenfalls Albrechtsberger-Schüler, vermag die These eines weit gefassten Wiener Fugensbegriffs zu stützen. Die Amen-Fuge im Gloria der Messe op. 77, die Hummel 1810 für den Fürsten Nikolaus II. Esterházy komponierte¹⁸⁰ und die 1817 zum ersten Mal gedruckt wurde, wird im Manuskript explizit als „Fuga“ bezeichnet und ist die einzige Fuge in diesem Werk (T. 119). Ihr Subjekt besteht aus drei Motivgruppen: einem viertönigen Themenkopf, der aus zwei aufwärtsführenden Halbtonschritten im Abstand einer verminderten Quarte gebildet ist, einer abwärtsführenden Achtelkette und einem Dreitonmotiv mit Sextsprung in den Leitton a und abschließendem Halbtonschritt in den Grundton b. Dieses Thema wird regelkonform exponiert (reale Beantwortung, T. 119–131); die Besonderheit besteht jedoch darin, dass die Fuge nur über ein marginales Kontrasubjekt, nämlich zwei fallende Quinten im Terzabstand, verfügt, wonach die betreffende Stimme pausiert. Dazu kommt, dass im weiteren Verlauf der Exposition auf eine dritte Gegenstimme weitgehend verzichtet wird und der Vokalsatz in der Folge kaum eine echte Zwei- oder sogar Dreistimmigkeit erreicht – die Rolle einer „Ausfüllungsstimme“ übernehmen stattdessen die in Sechzehntelläufen begleitenden Violinen und weitere Instrumentalstimmen. Mit dieser uncharakteristischen Begleitfigur als Kontrasubjekt, dem anschließenden Pausieren und der auffälligen Instrumentation gerät das Stück an die Grenze auch eines weitgefassen Fugensbegriffs, auch wenn das Thema in der Folge eine vollständige Durchführung erfährt (ab T. 131). Wie bei Haydn und Beethoven mündet dann auch Hummels Fuge allmählich in einen akkordischen Satz, indem der Themenkopf abgespalten und in eine kadenzierende Melodielinie überführt wird

179 BGA 291.

180 In der älteren Literatur wurde das Werk fälschlicherweise auf 1804/1805 datiert, siehe dazu Johann Nepomuk Hummel, *Messe in B op. 77*, hg. von Mario Aschauer, Stuttgart 2012, S. III.

(ab T. 154). Ähnliches ließe sich an Hummels Messe op. 80 zeigen, deren beide Fugen ebenso mit „Fuga“ betitelt sind und zur Homophonie tendieren.

Neben der Tendenz zur Homophonie widersprach auch die Quantität der Fugen in Beethovens C-Dur-Messe nicht der Wiener Konvention. So ist der Anteil fugierter Abschnitte durchaus vergleichbar mit demjenigen der „Harmoniemesse“ oder der *Missa in tempore belli*, wobei sich die äußerst polyphone *Missa in angustiis* am anderen Ende der Skala befindet und ein Gegenbeispiel abgibt. In der *Missa in tempore belli*, die Haydn allerdings nicht im Auftrag des Fürsten Esterházy, sondern für die Primiz Joseph von Hofmanns schrieb, hatte Haydn sogar ganz auf eine Gloria-Fuge verzichtet. Stattdessen ist der Beginn des Credo als Fugenexposition gestaltet, die allerdings nach nur einer weiteren Durchführung in die Homophonie überführt wird; in der „Et vitam venturi“-Fuge geschieht dies sogar gleich nach der Exposition.

Zum Gloria: Fugentechnik und Textausdruck

Auch in der Gloria-Fuge von Beethovens C-Dur-Messe ist die für den Wiener Stil typische allmähliche Suspension des Fugenprinzips zugunsten der Homophonie zu beobachten. Dennoch betrachtete Hoffmann diesen Abschnitt als „einzige[n] Satz, welcher sich der eigentümlichen Fuge am meisten nähert“.¹⁸¹ Der Grund für diese Einschätzung lag wohl darin, dass nach der regulären Exposition des Themas zwei vollständige Durchführungen erklingen (ab T. 280 und ab T. 298), die zweite davon als Engführung, was der Autor in seiner Analyse natürlich erkannte und würdigte.

Der Formteil beginnt mit einem der Fuge vorgelagerten, homorhythmischen Thema in C-Dur, das zuerst mehrstimmig vom Orchester vorgetragen wird, bevor der Chor es *unisono* zum Text „Quoniam tu solus sanctus, tu solus dominus tu solus altissimus Jesu Christe“ aufnimmt und der Satz schließlich harmonisch aufgefächert wird (T. 214–238). Im Anschluss beginnt die Fuge zum Text „Cum sancto spiritu ...“ mit einem Thema, das aus einem markanten Dreiklangsaufstieg und Schritt in die Sexte a und einer wellenförmig absteigenden Skala besteht und in Dux- und Comes-Gestalt eine vollständige Exposition durchläuft (ab T. 238). Unmittelbar danach wird der polyphone Chorsatz – wie von Hoffmann festgestellt – jedoch unterbrochen vom erneuten Einsatz des Quoniam-Themas im Chorbass, das von den Instrumentalstimmen kontrapunktiert wird (ab T. 254).¹⁸² Damit würde eine Fugenexposition auch des Quoniam-Themas und damit eine Doppelfuge ermöglicht.¹⁸³ Mit einem Einsatz dieses Themas in den Fagotten in parallelen Terzen wendet sich der Satz jedoch nach E-Dur, dazu erklingen Dreiklang-Ein-

181 Hoffmann, *Op. 86*, Sp. 396 f., Zitat Sp. 397.

182 Vgl. dazu Heinemann, *Fuge*, S. 55–64.

183 Vgl. Stephan, *Op. 86*, S. 7.

würfe in den übrigen Chorstimmen, die Abspaltungen des Cum sancto-Fugenthemas in Umkehrung darstellen, wie schon Hoffmann erkannte (ab T. 259).¹⁸⁴ Erneut hebt der Bass mit dem Quoniam-Thema an; die anderen Chorstimmen setzen nun imitatorisch ein und deuten also eine Engführung dieses Themas an, wobei es modifiziert und sofort anders weitergeführt wird (T. 266–269). In seiner ursprünglichen Gestalt erscheint das Thema nur in der Altstimme und wird vom Tenor in parallelen Sexten begleitet (ab T. 270). Die Außenstimmen kontrapunktieren diesen Themeneinsatz ansatzweise, der Satz wird dann jedoch homophon weitergeführt und mündet schließlich in eine G-Dur-Kadenz (T. 280). Damit wird das potenzielle Fugenthema durch die Parallelführung zurück in Richtung der Homophonie gelenkt. Wie als zweiter Anlauf folgt nun die zweite Durchführung des Cum sancto-Themas, die sich in die Grundtonart C-Dur zurückbewegt (ab T. 280). Daran schließt unmittelbar eine dritte Durchführung an, die nun sogar als Engführung gestaltet ist (ab T. 298). Auch sie mündet aber nach wenigen Takten in eine C-Dur-Kadenz und in ein homorhythmisches „Amen“ (ab T. 314). Wieder erklingt danach das Quoniam-Thema, und zwar in Gestalt einer Sequenzierung des Themenkopfs, der wechselweise in Frauen- und Männerstimmen im Terz- bzw. Sextabstand erscheint (ab T. 324), worauf ein Dominantorgelpunkt folgt (ab T. 335), der zurück nach C-Dur führen wird.

Aus dieser zweimaligen Gegenüberstellung des Quoniam- und des Cum sancto-Themas werden nun Konsequenzen für den weiteren Satzverlauf gezogen. Über dem erwähnten Orgelpunkt erfasst nämlich die Idee der in parallelen Terzen bzw. Sexten geführten Stimmpaare nun auch das Cum sancto-Thema (ab T. 335), das in Frauen- und Männerstimmen jeweils in parallelen Terzen erklingt. Damit werden die beiden letzten Textzeilen des Gloria unmittelbar hintereinander gesungen und so miteinander verbunden, und auch die beiden ursprünglich gegensätzlichen Satzmodelle, das akkordische Quoniam-Thema und die Cum sancto-Fuge, werden synthetisiert, womit das Ziel des Prozesses erreicht ist und der Satz nach C-Dur kadenzieren kann (T. 341). Es folgt eine Coda zum Schlusswort „Amen“: In den ersten Violinen erklingt das Fugenthema, die zweiten Violinen und die Bratschen imitieren dieses einen Takt später in parallelen Terzen, worauf es der Solo-Sopran übernimmt. Damit erscheint das ursprüngliche Fugenthema nun, ähnlich wie im Credo, nur noch in einer einzelnen Vokalstimme, die vom Orchester begleitet wird, so dass sich nun auch dieses Thema in der Homophonie verliert. Wie in der Credo-Fuge wird dabei der charakteristische Themenkopf verändert: Der initiale Dreiklangsaufstieg verwandelt sich in einen Skalenaufstieg (T. 343), wodurch das Thema entscheidend abgemildert wird und so nur noch wie eine ferne Erinnerung an die strenge Fugenexposition des Beginns wirkt. Der Dreiklang wird nun, wie Hoffmann bemerkte,¹⁸⁵ stattdessen vom Chor-

184 Hoffmann, *Op. 86*, Sp. 396.

185 Ebenda, Sp. 397.

sopran aufgenommen, nämlich in ganzen Noten innerhalb einer Kadenz in C-Dur, die durch einen starken *Piano-Forte*-Kontrast gekennzeichnet ist (ab T. 350). Erneut wird anschließend die Dominante G-Dur etabliert und eine Variante dieser Passage in anderer Instrumentierung erklingt (ab T. 357): Themeneinsatz in der ersten Violine (mit Dreiklangs-Themenkopf), Thema im Sextabstand in Solo-Alt und Solo-Tenor (Themenkopf als Skalenbewegung), Thema im Solo-Bass (ohne Themenkopf), Chorkadenz mit Dreiklangsaufstieg im Sopran und dynamischem Kontrast. Eine letzte Chorkadenz schließt an, dazu erscheint in den Instrumentalstimmen als letzte Konsequenz der Fugensuspension nochmals der Themenkopf mit der Dreiklangsbrechung, der nicht mehr als Fugenthema verwendet wird, sondern nur noch die Funktion hat, die Kadenzakkorde auszustufen, so dass er nach dem Schritt in die Sexte in Dreiklangsharmonik abwärts weitergeführt wird (T. 371–374). Wie im Credo wird das Thema also auch hier in die Kadenzharmonik eingegliedert und verliert am Ende seine Fugencharakteristik.

Die Finalidee der Zusammenführung eines Quoniam-Themas mit der Schlussfuge und damit des Gloria-Textes ab „Quoniam ...“ liegt auch der Gloria-Fuge der *Missa solemnis* zugrunde.¹⁸⁶ Während der Durchführung des Fugenthemas in den Solostimmen („in gloria Dei Patris“) erklingen im Chor vier rezitierende Quoniam-Einsätze (ab T. 462): drei davon im fugenexpositions-typischen Quint-/Quart-Abstand, einzig der Sopran beginnt auf dem Ton h¹ statt auf dem a¹ (T. 478). Auch hier wird also eine Doppelfuge angedeutet (auch wenn jeweils nur der Themenkopf der Einsätze genau übereinstimmt), die in der Folge jedoch nicht zu weiterer Entfaltung gelangt. Stattdessen kulminiert der Satz in homophoner Deklamation des Quoniam-Themas im Chor (noch immer von der In gloria-Fuge in den Solostimmen kontrapunktiert, ab T. 480), wonach schließlich, als befreiender Höhepunkt, das Fugenthema *unisono* im Chor und den melodieführenden Orchesterstimmen erscheint (ab T. 488).

Wie bei Beethoven, so ist auch in Haydns Gloria-Fugen der späten Messen der allmähliche Übergang in einen homophonen, oft auch deklamatorischen Satz die Regel (so in der „Schöpfungs-“, der „Harmonie-“ und der „Theresienmesse“), ohne dass es jedoch zu einer Konfrontation eines Quoniam-Themas mit der anschließenden Fuge in der Art von Beethovens C-Dur-Messe kommt. Einzig in der „Theresienmesse“ werden Quoniam-Thema (ab T. 249) und die Amen-Fuge (ab T. 283) vermittelt; dies geschieht aber nicht mittels räumlicher Zusammenführung wie bei Beethoven, sondern weil das Fugenthema identisch ist mit dem Kopf des Quoniam-Themas (in den Sopranstimmen stimmen sogar die ersten drei Takte weitgehend überein). Diese beiden gegensätzlichen Strategien der Einheitsstiftung in den per se heterogenen textreichen Sätzen sind die Folge einer grundsätzlich unterschiedlichen kompositorischen Herangehensweise bei der Vertonung des Messordinariums. Wie zuletzt Andreas Friesenhagen um-

186 Dazu Lodes, *Gloria*, S. 172–177 und S. 238–275.

fassend dargestellt hat, sind Beethovens beide Messen gekennzeichnet durch eine auf Unmittelbarkeit angelegte, kontrastive Fortspinnungstechnik, die nicht wie bei Haydn auf die Einheitsstiftung und Abrundung des Satzes durch motivisch-thematische Beziehungen oder übergeordnete Formprozesse („symphonische Verfahren“)¹⁸⁷ zielt:

Beethoven [ist] auf dem Wege musikalischer Kontrastierung oder auch Weiterentwicklung von motivischem Material darum bemüht [...], den einzelnen Textaussagen durch unterschiedliche Gestaltgebung zu ihrem Recht zu verhelfen. Indem er den musikalischen Satz in eine gewisse Kleinteiligkeit aufricht, können die wechselnden Motive der verbalen Ebene in höherem Maße herausgestellt und ihrem Gehalt gemäß gedeutet werden [...]. Im Gegensatz dazu zielte J. Haydn noch [...] auf die Einheit der einzelnen Satzabschnitte durch eine gleichartige Bewegung, durch beibehaltene Begleitung etc. [...].¹⁸⁸

Es war also dieses auf das Sprechen selbst gerichtete „deklamatorische Prinzip“,¹⁸⁹ die „prosaartige Formung“ der Musik,¹⁹⁰ die sich von Haydns Messen grundlegend unterschied und nicht die Fugen, die im Gegenteil sogar in einer gemeinsamen Tradition wurzeln und einige Ähnlichkeiten aufweisen. Jedoch differiert ihre Einbindung in die musikalische Umgebung bzw. diese Umgebung selbst: Während Haydn die Fugen jeweils organisch mit dem motivisch-thematischen Prozess vermittelte,¹⁹¹ wie die oben angeführten Beispiele zeigen, stellte Beethoven sie in den Kontext eines deklamatorischen, diskontinuierlichen Fortspinnungssatzes, in welchem die motivisch-thematische Arbeit auf ein Minimum beschränkt bleibt und die Übergänge zwischen Fuge und homophonem Satz oftmals abrupt erfolgen. Insofern war Beethovens Einschätzung gegenüber Breitkopf & Härtel, er habe „den *text* behandelt [...], wie er noch wenig behandelt worden“,¹⁹² durchaus berechtigt.¹⁹³ Dieses Komponieren mit dem Ausdrucksgehalt und der deklamatorischen Kraft des biblischen Textes, das manchmal bis auf die Wortebene reicht, wurzelt vermutlich in Beethovens Bonner Zeit, wie Jeremiah McGrann gezeigt hat,¹⁹⁴ und lässt sich über die *Gellert-Lieder* und die C-Dur-Messe bis

187 Krummacher, *Symphonische Verfahren*; vgl. Ickstadt, *Messen*, S. 388–408.

188 Friesenhagen, *Messen*, S. 233–239 und S. 245–254, Zitat S. 252; vgl. hierzu auch Jens-Peter Larsen, *Beethovens C-Dur-Messe und die Spätmissen Joseph Haydns*, in: *Beethoven-Kolloquium 1977. Dokumentation und Aufführungspraxis*, hg. von der Österreichischen Gesellschaft für Musik, Redaktion Rudolf Klein, Kassel 1977, S. 12–19; Stephan, *Op. 86*; Lodes, *Gloria*, S. 40–80; Fillion, *Op. 86*; Horn, *Op. 86*, S. 229–239.

189 Dazu Friesenhagen, *Messen*, S. 125–172; der Begriff geht auf Arnold Schmitz zurück (Arnold Schmitz, *Beethoven*, Bonn 1927, S. 136).

190 Horn, *Op. 86*, S. 238 f.

191 Ickstadt, *Messen*, S. 399–408; vgl. Krummacher, *Symphonische Verfahren*.

192 BGA 327.

193 Vgl. Horn, *Op. 86*, S. 229–239.

194 McGrann, *Op. 86*. Vgl. etwa aus dem Aufsatz des Bonner Hauptmanns Ferdinand d'Anthoin *Wie muß die Kirchenmusik beschaffen seyn, wenn sie zur Andacht erheben soll?*: „Im Betreff der Worte, soll ein Komponist sich bemühen den moralischen Inhalt derselben genau zu prüfen, ehe er dieselben Noten unterlegt, denn nichts ist unschicklicher, und einem Komponisten nachtheiliger, als

zur *Missa solemnis* verfolgen, in deren Vorfeld Beethoven die Prosodie und Bedeutung des Ordinariumstexts intensiv studierte.¹⁹⁵ Dieser Fokus auf das Sprechen, das gemeinsame Deklamieren und das musikalische Intensivieren des Texts zeigt, dass es Beethoven weniger darum ging, „die individuelle religiöse Stimmung seines Gemüths“ auszudrücken, wie es Hoffmann forderte,¹⁹⁶ sondern sein Interesse vielmehr auf das kollektive Erleben des katholischen Ritus gerichtet war.

Beethovens Fugentechnik in der C-Dur-Messe ist also nicht das Resultat einer Vermeidungsstrategie, sondern stellt eine Ausprägung eines Wiener Fugestils dar, in deren Tradition auch Haydn und Hummel standen. Dem historisierenden Fugenbegriff E. T. A. Hoffmanns und anderen Leipziger Kritikern entsprachen solche „Wiener Fugen“ jedoch weniger, was vermutlich zu der besonders im 19. Jahrhundert weitverbreiteten Ansicht beitrug, Beethoven habe keine Fugen schreiben können, wie sie sich etwa bei Gustav Nottebohm oder noch in Thomas Manns *Doktor Faustus*-Roman zeigt.¹⁹⁷ Ihre diskontinuierliche Einbettung in den Satzprozess, welche Hoffmann unter dem Stichwort der „Abbrüche“ verhandelte, ist vielmehr als Auswirkung einer auf deklamatorische Unmittelbarkeit angelegten Textvertonung zu betrachten, innerhalb derer die Fugen vielleicht das konventionellste Element darstellen. Dennoch erscheinen sie nicht als Traditionsüberrest oder Selbstzweck, sondern werden wie bei Haydn durch den prozessualen Verlauf legitimiert. Dies geschieht allerdings innerhalb eines völlig anderen Tonsatzkonzepts, das wie in der *Missa solemnis* durch die weitgehende Absenz motivisch-thematischer Arbeit und des damit verbundenen Sonatenprinzips gekennzeichnet ist.¹⁹⁸ So scheinen die Fugen mit ihrer Fortspinnungstendenz diese formbildende Funktion bei Beethoven stellenweise zu übernehmen, anstatt wie bei Haydn in einen anderen, oft übergeordneten Formprozess (Sonatenprinzip, Bogenform) eingegliedert zu sein.

wenn der Ausdruck der Noten, der Bedeutung der Worte zuwider läuft, wenn die Regeln der Prosodie außer acht gelassen werden, und man lange Silben unter kurze Noten, oder kurze Silben unter lange Noten setzt“ (Anthoin, *Kirchenmusik*, S. 330 f.).

195 Dazu Lodes, *Gloria*, S. 19–29.

196 Hoffmann, *Op. 86*, Sp. 390.

197 Ehrenbaum, *Instrumentalfuge*, S. 86 f.; vgl. Nottebohm, *Beethoven's Studien*, S. 200 f. sowie Thomas Mann, *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde* (Frankfurter Ausgabe, 10/1), Frankfurt a. M. 2007: „Immer nämlich, so hörten wir, hatten die Neider und Gegner des verwegenen Neuerers behauptet, Beethoven könne keine Fuge schreiben. ‚Das kann er nun einmal nicht‘, hatten sie gesagt und wohl gewußt, was sie damit aussprachen, da diese ehrwürdige Kunstform damals noch in hohen Ehren gestanden und kein Komponist vor dem musikalischen Gerichtshof Gnade gefunden, noch den auftraggebenden Potentaten und großen Herren der Zeit genuggetan habe, wenn er nicht auch in der Fuge perfekt seinen Mann gestanden. So sei der Fürst Esterházy ein ausnehmender Freund dieser Meisterkunst gewesen, aber in der Messe in C, die Beethoven für ihn geschrieben, sei der Compositeur über erfolglose Anläufe zu einer Fuge nicht hinausgekommen, was schon rein gesellschaftlich eine Unhöflichkeit, künstlerisch aber ein unverzeihliches Manko gewesen sei [...]“

198 Vgl. Fillion, *Op. 86*.

Und Haydn? Referenzen und Reverenzen

Beethoven entschied sich also während des Kompositionsprozesses, ein ehemals stark polyphon geprägtes Werkkonzept zugunsten eines weitgehend homophonen, sprachgebundenen Fortspinnungsprinzips aufzugeben.¹⁹⁹ Wie besprochen dürften dabei eher ästhetische Überlegungen eine Rolle gespielt haben als die „Furcht“ vor dem Vergleich mit Haydn, dessen Fugen mit denen Beethovens über eine gemeinsame Wiener Traditionslinie verbunden sind. Bislang ist jedoch die Frage offengeblieben, ob sich Beethovens Auseinandersetzung mit dem Kanon gedruckter Chormusik, sein Studium von Haydns Werken sowie der vor dem Auftraggeber beteuerte Respekt diesen gegenüber in der C-Dur-Messe in anderer Weise äußert.

Wie Jeremiah McGrann dargestellt hat, hat sich Beethoven – neben der oben thematisierten Gestaltung der Fugen und deren allmählicher Überführung in die Homophonie – vermutlich auch bei der großformalen Strukturierung besonders der textreichen Sätze Gloria und Credo an Haydns späten Messen orientiert.²⁰⁰ Die Dreiteiligkeit des Gloria (Gloria – Qui tollis – Quoniam mit einem Takt- und Tonartwechsel im Qui tollis) hatte sich mit diesen Werken zu einem Modell verfestigt,²⁰¹ und möglicherweise ließ sich Beethoven darüber hinaus spezifisch von der episodischen Gestaltung des Gloria aus der „Schöpfungsmesse“ leiten, die er exzerpiert hatte.²⁰² Gerade die unkonventionelle, prosaartige Formung der C-Dur-Messe, die – mit Ausnahme des Kyrie – zu einem weitgehenden Verzicht auf thematisch geschlossene Formen (Sonatenform, Bogenform) führte, ließ Beethoven wohl zusätzlich auf ein Verfahren zurückgreifen, das er wesentlich im Kompositionsunterricht bei Haydn erlernt hatte: das Setzen harmonischer Bezugspunkte in einer entfernten Tonart, die das Gesamtwerk zyklisch zusammenhalten (→ Kap. 3). Die wichtigste dieser Bezugstonarten stellt die Obermediante E-Dur dar:²⁰³ Bereits in der ersten Phrase des Kyrie wird E-Dur als Ausweichung angesteuert (T. 9, betont durch ein Crescendo ins *For*te), bevor die erste Phrase nach C-Dur kadenziiert – dieser Abschnitt inklusive der Ausweichung wird später, zum Abschluss der Messe, wieder aufgenommen (Agnus Dei, „Andante con moto, tempo del Kyrie“, ab T. 166) und bildet so einen thematischen Rahmen um das Werk. Der Sopran und der daran anschließende Chor führen den Satz dann in halbschlüssiges H-Dur (ab T. 29), worauf der Mittelteil („Christe eleison“) in E-Dur beginnt (ab T. 37). E-Dur fungiert in diesem Satz also als Kontrasttonart anstelle der Dominanttonart G-Dur, wie sie für in Dur stehende Sonaten- und Bogenformen typisch wäre. In T. 68

199 Vgl. McGrann, *Op. 86* sowie ders., *Hintergrund zu Beethovens Messen*, S. 132 f.

200 McGrann, *Op. 86*, Bd. 1, S. 205–214 und Bd. 2, S. 527–551.

201 Ickstadt, *Messen*, S. 388–391; Jens-Peter Larsen, *C-Dur-Messe*, S. 15 f.

202 McGrann, *Op. 86*, Bd. 1, S. 205–214; zu weiteren möglichen Haydn-Einflüssen Bd. 2, S. 552–557.

203 Vgl. Fillion, *Op. 86*.

folgt eine thematische Vorwegnahme des a'-Teils noch in der „falschen“ Tonart E-Dur, bevor er in der Grundtonart einsetzt (T. 84). Das Gloria bewegt sich hingegen von C-Dur statt in die Ober- in die Untermediante A-Dur (ab T. 89, „Domine Deus ...“) und nach F-Dur (ab T. 97); der Mittelteil („Qui tollis ...“) beginnt in f-Moll, und in der Fuge wird schließlich innerhalb des zweiten Quoniam-Einsatzes (T. 260) auch E-Dur erreicht. In der Credo-Fuge (C-Dur, mit Mittelteil „Et incarnatus ...“ in Es-Dur) wird E-Dur mit beträchtlichem harmonischem Aufwand als Ausweitung in die Amen-Kadenz integriert (T. 351). Ebenso wie das Kyrie erreicht dann auch das abschließende Dona nobis pacem E-Dur bereits nach wenigen Takten in einer Ausweitung (T. 52, dreizehnter Takt des Dona nobis pacem); in T. 118 und in T. 147 erfolgen Rückungen nach E-Dur, welche die Wiederkehr des Kyrie-Themas mit seiner E-Dur-Wendung vorbereiten (ab T. 166), mit der das Werk endet.

In einem anderen tonartlichen Kontext steht dagegen das Sanctus, das als einziger Satz nicht in C-Dur steht, sondern sich von A-Dur ausgehend mit dem Einsatz des Pleni sunt coeli nach D-Dur wendet. Dieser kurze, nur 48 Takte dauernde Teil birgt die harmonisch auffälligste Progression des Werks und gleichzeitig, unter grundsätzlicher Beibehaltung des sprachartigen Fortspinnungsduktus, die wohl deutlichste Reverenz vor Haydn, die nun nicht mehr auf die Adaptation von Kompositionsstrategien beschränkt ist, sondern aller Wahrscheinlichkeit nach eine bewusste Allusion darstellt. Es handelt sich um den Einbezug eines Paukensolos, das mit einer harmonischen Destabilisierung des Satzes verbunden ist (→ Kap. 4), ohne dass dabei aber der Effekt des Paukeneinsatzes in Haydns *Missa in tempore belli* („Paukenmesse“) exakt kopiert würde. Nach dem Schluss der Credo-Fuge, der – durch die Dominantisierung der Grundtonart C-Dur (T. 361) – besonders von den b-Regionen des Quintenzirkels her gefestigt wurde, erfolgt der Einsatz des Sanctus überraschend in der Kreuztonart A-Dur mit einem sanften, viertaktigen Orchestervorspiel, das auch in seinem regelmäßigen Bau und der tonartlichen Geschlossenheit einen deutlichen Kontrast zum kräftigen Abschluss des von kontinuierlicher Entwicklung geprägten Credo bildet (Abb. 22). Der Chor nimmt das kantable Thema mit seiner Kadenzharmonik zunächst auf, dabei wird die Doppeldominante Fis-Dur aus dem zweiten Takt jedoch umgedeutet zu einem übermäßigen Quintsextakkord (T. 7), so dass sich der Satz – nun deklamatorisch und nicht mehr melodisch – in einen kadenzierenden b-Moll-Quartsextakkord (mit kleiner Sexte des) in die Dominante F-Dur bewegt (T. 8). Die zu erwartende Tonart b-Moll oder B-Dur wird jedoch nicht erreicht, stattdessen wird über einen kadenzierenden a-Moll-Quartsextakkord zurück nach A-Dur moduliert (T. 9 f.). Zu diesem Akkord setzt nun die Pauke, *unisono* mit den Instrumentalbässen und begleitet von Streichern und tiefen Holzbläsern, mit einem Motiv aus Vierteln und Zweiunddreißigsteltriolen auf dem Grundton A ein. Mit der Dominantisierung des A-Dur-Akkords in der zweiten Takthälfte von T. 12 (zweite Klarinette, erste Violinen) und einem *Crescendo* könnte nun D-Dur, die Zieltonart des Pleni sunt coeli, erklingen. Stattdessen wendet sich der Satz zunächst jedoch überraschend in einen *piano* zu singenden

Sanctus

Adagio

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It includes staves for Flauti, Oboi, Clarinetti in A, Fagotti, Corni in D, Trombe in D, Timpani in D (A), Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The vocal parts are divided into SOLI (Soprano, Alto, Tenore, Basso) and CORO (Soprano, Alto, Tenore, Basso). The organ part is marked 'senza Organo' and 'Originalausgabe'. The score is in G major and common time (C). The tempo is Adagio. Dynamics include piano (p) and sempre p. The lyrics 'San - ctus,' are written under the vocal staves.

6

san - ctus, san - ctus do - mi - nus De - us Sa - ba - oth, De - us Sa - ba - oth,

ossia *)
san - ctus, san - ctus do - mi - nus De - us Sa - ba - oth, De - us Sa - ba - oth,

ossia *)
san - ctus, san - ctus do - mi - nus De - us Sa - ba - oth, De - us Sa - ba - oth,

ossia *)
san - ctus, san - ctus do - mi - nus De - us Sa - ba - oth, De - us Sa - ba - oth,

ossia *)
san - ctus, san - ctus do - mi - nus De - us Sa - ba - oth, De - us Sa - ba - oth,

w.u.

tasto (solo)

*) ossia nach einer Anmerkung im Anhang der Originalausgabe; siehe Lesartenverzeichnis und BGA II, S. 586.

11

The score consists of several systems of staves. The first system includes a grand staff (treble and bass clefs) with piano accompaniment. The second system features a vocal line with lyrics: "san - ctus, san - ctus do-mi-nus, do-mi-nus De - us Sa - ba - oth!". The third system continues the piano accompaniment. The fourth system shows another vocal line with the same lyrics. The fifth system is a grand staff with piano accompaniment. The sixth system is a grand staff with piano accompaniment. The seventh system is a grand staff with piano accompaniment. The eighth system is a grand staff with piano accompaniment. The ninth system is a grand staff with piano accompaniment. The tenth system is a grand staff with piano accompaniment. The eleventh system is a grand staff with piano accompaniment. The twelfth system is a grand staff with piano accompaniment. The thirteenth system is a grand staff with piano accompaniment. The fourteenth system is a grand staff with piano accompaniment. The fifteenth system is a grand staff with piano accompaniment. The sixteenth system is a grand staff with piano accompaniment. The seventeenth system is a grand staff with piano accompaniment. The eighteenth system is a grand staff with piano accompaniment. The nineteenth system is a grand staff with piano accompaniment. The twentieth system is a grand staff with piano accompaniment. The twenty-first system is a grand staff with piano accompaniment. The twenty-second system is a grand staff with piano accompaniment. The twenty-third system is a grand staff with piano accompaniment. The twenty-fourth system is a grand staff with piano accompaniment. The twenty-fifth system is a grand staff with piano accompaniment. The twenty-sixth system is a grand staff with piano accompaniment. The twenty-seventh system is a grand staff with piano accompaniment. The twenty-eighth system is a grand staff with piano accompaniment. The twenty-ninth system is a grand staff with piano accompaniment. The thirtieth system is a grand staff with piano accompaniment. The thirty-first system is a grand staff with piano accompaniment. The thirty-second system is a grand staff with piano accompaniment. The thirty-third system is a grand staff with piano accompaniment. The thirty-fourth system is a grand staff with piano accompaniment. The thirty-fifth system is a grand staff with piano accompaniment. The thirty-sixth system is a grand staff with piano accompaniment. The thirty-seventh system is a grand staff with piano accompaniment. The thirty-eighth system is a grand staff with piano accompaniment. The thirty-ninth system is a grand staff with piano accompaniment. The fortieth system is a grand staff with piano accompaniment. The forty-first system is a grand staff with piano accompaniment. The forty-second system is a grand staff with piano accompaniment. The forty-third system is a grand staff with piano accompaniment. The forty-fourth system is a grand staff with piano accompaniment. The forty-fifth system is a grand staff with piano accompaniment. The forty-sixth system is a grand staff with piano accompaniment. The forty-seventh system is a grand staff with piano accompaniment. The forty-eighth system is a grand staff with piano accompaniment. The forty-ninth system is a grand staff with piano accompaniment. The fiftieth system is a grand staff with piano accompaniment. The fifty-first system is a grand staff with piano accompaniment. The fifty-second system is a grand staff with piano accompaniment. The fifty-third system is a grand staff with piano accompaniment. The fifty-fourth system is a grand staff with piano accompaniment. The fifty-fifth system is a grand staff with piano accompaniment. The fifty-sixth system is a grand staff with piano accompaniment. The fifty-seventh system is a grand staff with piano accompaniment. The fifty-eighth system is a grand staff with piano accompaniment. The fifty-ninth system is a grand staff with piano accompaniment. The sixtieth system is a grand staff with piano accompaniment. The sixty-first system is a grand staff with piano accompaniment. The sixty-second system is a grand staff with piano accompaniment. The sixty-third system is a grand staff with piano accompaniment. The sixty-fourth system is a grand staff with piano accompaniment. The sixty-fifth system is a grand staff with piano accompaniment. The sixty-sixth system is a grand staff with piano accompaniment. The sixty-seventh system is a grand staff with piano accompaniment. The sixty-eighth system is a grand staff with piano accompaniment. The sixty-ninth system is a grand staff with piano accompaniment. The seventieth system is a grand staff with piano accompaniment. The seventy-first system is a grand staff with piano accompaniment. The seventy-second system is a grand staff with piano accompaniment. The seventy-third system is a grand staff with piano accompaniment. The seventy-fourth system is a grand staff with piano accompaniment. The seventy-fifth system is a grand staff with piano accompaniment. The seventy-sixth system is a grand staff with piano accompaniment. The seventy-seventh system is a grand staff with piano accompaniment. The seventy-eighth system is a grand staff with piano accompaniment. The seventy-ninth system is a grand staff with piano accompaniment. The eightieth system is a grand staff with piano accompaniment. The eighty-first system is a grand staff with piano accompaniment. The eighty-second system is a grand staff with piano accompaniment. The eighty-third system is a grand staff with piano accompaniment. The eighty-fourth system is a grand staff with piano accompaniment. The eighty-fifth system is a grand staff with piano accompaniment. The eighty-sixth system is a grand staff with piano accompaniment. The eighty-seventh system is a grand staff with piano accompaniment. The eighty-eighth system is a grand staff with piano accompaniment. The eighty-ninth system is a grand staff with piano accompaniment. The ninetieth system is a grand staff with piano accompaniment. The hundredth system is a grand staff with piano accompaniment.

san - ctus, san - ctus do-mi-nus, do-mi-nus De - us Sa - ba - oth!

san - ctus, san - ctus do-mi-nus, do-mi-nus De - us Sa - ba - oth!

san - ctus, san - ctus do-mi-nus, do-mi-nus De - us Sa - ba - oth!

san - ctus, san - ctus do-mi-nus, do-mi-nus De - us Sa - ba - oth!

107 w.u.

*) In den Uraufführungsquellen $\text{f} \uparrow \uparrow$

Abb. 22 Ludwig van Beethoven, Messe op. 86, Sanctus, T. 1–17, NGA VIII/2
© G. Henle Verlag, München

Trugschluss in B-Dur (T. 13): dieser Klang gehört als sechste Stufe in den Kontext von d-Moll und stellt damit einerseits eine Auflösung nach D-Dur in Frage, andererseits nimmt er auf die b-Dur/Moll-Ausweichung in T. 8 Bezug und erinnert so die spezielle Klangwelt des Anfangs. Dazu deklamiert der Chor, unterstützt nur noch von der Pauke, die Worte „Sanctus Dominus, Dominus Deus Sabaoth!“: Auf den letzten beiden Silben wird A-Dur erneut erreicht, die tiefen Holzbläser setzen ein und leiten, begleitet von einem Tremolo der Pauke, (über die Mollsubdominante g-Moll (!), T. 15 im Chor und T. 16 in Holzbläsern) schließlich in das feierliche *Pleni sunt coeli* in D-Dur über. Bemerkenswerterweise erfolgt dieser Übergang nicht mittels eines *Crescendo*, sondern als herber dynamischer Kontrast zwischen *Pianississimo* und *Forte*, wie es auch in Haydns *Missa in tempore belli* oder beim Übergang vom Chaos zur Erschaffung des Lichts in der *Schöpfung* der Fall ist.

Diese kompositorische Idee der harmonischen Destabilisierung in Kombination mit einem Paukensolo kann fast nicht anders denn als Bezugnahme auf Haydn gedeutet werden, zumal Beethoven ein Paukensolo ursprünglich beim Übergang zum *Dona nobis pacem*, also an demselben Ort wie in Haydns *Missa in tempore belli*, vorgesehen hatte: in einer Skizze zu diesem Satz hatte er sich die Worte „pauken pp“ notiert.²⁰⁴ Diesen Übergang vom *Agnus Dei* in das *Dona nobis pacem* gestaltete Beethoven in der C-Dur-Messe im Übrigen ähnlich wie Haydn: Er überführte einen düsteren, mollgeprägten Satz mit Blechbläsern und Pauken in einen reinen Dur-Satz, die Pauken ließ er unmittelbar vor dem *Dona nobis pacem* aber schweigen (Haydn erreicht Moll erst im Verlauf des Satzes, Beethoven nimmt dagegen c-Moll als Ausgangstonart).

Zurück zum *Sanctus*: Vermutlich ist es kein Zufall, dass sich unmittelbar nach dem Beginn des *Pleni sunt coeli* eine zweite auffällige Stelle findet,²⁰⁵ die als erneute Allusion an Haydn verstanden werden kann:²⁰⁶ Beethoven unterbricht nämlich in T. 24 den kräftigen Chorsatz, um, jeweils *piano*, eine überraschende Wiederholung der Worte „coeli“ im Sopran und „et terra“ im Bass einzufügen. Dabei wird das Wort „coeli“ mit pulsierenden Achtelnoten der Streicher begleitet, während die Flöte gleichzeitig eine mit Keilen hervorgehobene, auftaktige Dreiklangsbrechung spielt, die klanglich der ebenfalls durch die Flöte verkörperten Himmelsymbolik etwa in Haydns *Schöpfung* (Nr. 2a, „Gott machte das Firmament“, T. 19 f.) oder in den *Jahreszeiten* (Nr. 10b, „Ach, das Ungewitter naht“, T. 1) gleicht. Das folgende „et terra“ wird dann begleitet von einer (gleichsam vom Himmel) herabführenden Skala in gegensätzlichem *Fortissimo* in den Instrumentalbässen und führt zurück in den fortspinnenden Chorsatz, der die Textzeile wiederholt und schließlich in das abschließende *Osanna* in A-Dur mündet. Diese überraschende Unterbrechung der deklamatorischen Fortspinnung zugunsten der mu-

204 McGrann, *Op. 86*, Bd. 2, S. 459 f. und S. 486 f.; ders., *Hintergrund zu Beethovens Messen*, S. 133; vgl. Fillion, *Op. 86*, S. 12–15.

205 Vgl. Stephan, *Op. 86*, S. 11.

206 Vgl. McGrann, *Op. 86*, Bd. 1, S. 300–303 und Bd. 2, S. 555.

sikalischen Textausdeutung hebt sich von der ansonsten konsequent durchgehaltenen Entwicklungs dramaturgie des Werks sichtlich ab. Nur beim Wort „mortuorum“ (Credo, T. 276, Fagott) hatte Beethoven zuvor zu solcher instrumentenspezifischer „Tonmalerei“ gegriffen, zu einem Stilmittel also, für das Haydn oft gescholten wurde,²⁰⁷ laut Ferdinand Ries auch von Beethoven selbst.²⁰⁸ Gerade vor diesem Hintergrund scheint es wahrscheinlich, dass es sich bei dem Einwurf um eine bewusste Anspielung mit feinem ironischem Unterton handelt, zumal er sich in einem von den übrigen Sätzen klar abgegrenzten harmonischen Umfeld (D-Dur/A-Dur) und in unmittelbarer Nähe zur harmonisch verfremdeten Paukenstelle abspielt. Hinter diesen mehr klanglichen als thematischen Allusionen, zu denen auch die mögliche Anspielung an die Sinfonie Nr. 101 im Trauermarsch der *Eroica* zu zählen wäre (→ Kap. 4), verbergen sich klug reflektierte Reverenzen vor Haydn, die wohl infolge der Kanonisierung Haydns und der damit verbundenen historischen Distanzierung überhaupt möglich wurden.

Über zehn Jahre nach der Entstehung der C-Dur-Messe zog Beethoven erneut ein Paukensolo innerhalb einer Messkomposition in Betracht. Während der Arbeit an der *Missa solemnis* notierte er sich in Skizzen zum Agnus Dei die Worte „zuletzt timpani als Friedenszeichen“, zu dem Satz also, den er später als „Bitte um innern und äußern Frieden“ bezeichnete.²⁰⁹ Diese Idee, die ohne den Bezug zu Haydn vermutlich gar nicht adäquat zu verstehen ist, realisierte er nun nochmals an einer anderen Stelle, nämlich innerhalb des *Dona nobis pacem*. Die Pauke bestreitet dort die Einleitung zu jener Kriegsmusik, die bei den meisten Zeitgenossen für Verwirrung sorgte,²¹⁰ so dass sogar Schindler der Meinung war, sie sei bei einer Aufführung besser wegzulassen.²¹¹ Die meines Wissens einzige Ausnahme hiervon bildet eine vermutlich von Alfred Novello stammende Erinnerung an die erste Aufführung des Werks in London, die am 24. Dezember 1832 innerhalb eines Privatkonzerts unter der Leitung von Ignaz Moscheles in reduzierter Besetzung stattgefunden hatte:

207 Feder, *Schöpfung*, S. 182–190.

208 „Beethoven dachte sich bei seinen Compositionen oft einen bestimmten Gegenstand, obschon er über musikalische Malereien häufig lachte und schalt, besonders über kleinliche der Art. Hiebe mußten die Schöpfung und die Jahreszeiten von Haydn manchmal herhalten, ohne daß Beethoven jedoch Haydns höhere Verdienste verkannte, wie er denn namentlich bei vielen Chören und anderen Sachen Haydn die verdientesten Lobsprüche ertheilte“ (Wegeler/Ries, *Biographische Notizen*, S. 77 f.).

209 Artaria 180, S. 137, zit. nach Drabkin, *Agnus Dei*, S. 113.

210 So etwa in einer Rezension von Ignaz von Seyfried aus dem Jahr 1828: „Was übrigens die wunderliche Trompeten-Fanfarre, das eingemengte Recitativ, der fugirte, den Ideenfluss nur störende Instrumental-Satz, welcher nicht anders wie *Pontius* in unser Glaubensbekenntnis kömmt, beym Lichte besehen eigentlich sagen will, – was die dumpfen, unrhythmischen, bizarren Pauken-Schläge im Grunde bedeuten sollen, mag der liebe Himmel wissen. Keiner fühlte sich berufen, den Meister diessfalls zu befragen; er selbst erklärte sich niemals bestimmt darüber, und nahm somit das Mysterium mit ins Grab“ (Ignaz von Seyfried, *Recensionen*, in: *Caecilia* 9 (1828), Nr. 36, S. 230; vgl. Poppe, *Festhochamt*, S. 59).

211 Schindler, *Beethoven* 31860, Bd. 2, S. 78–80.

[...] never shall we forget the effect produced upon us by some of the movements, most especially the „Gloria“, the „Benedictus“, and the „Agnus Dei“. The conveyance of the sentiment, and the expression of the words „miserere nobis“, is one of the profoundest instances of pathos, in tone, that ever was conceived and embodied in musical characters.²¹²

Zwar bleibt unklar, welche Miserere-Stelle in der *Missa solemnis* den Autor derart beeindruckt hatte. Sollte es tatsächlich das Rezitativ innerhalb der Kriegsmusik gewesen sein, so wäre es bezeichnend, dass diese Idee ausgerechnet in London auf Zustimmung gestoßen war: dem Brennpunkt der Rezeption des späten Haydn und der Kanonisierung Alter Musik, im Umfeld der Haydn-affinen Verlegerfamilie Novello und des mit Beethoven befreundeten Ignaz Moscheles.

212 Erschienen in *The Musical Times* 1 (1845), Nr. 16 vom 1. September 1845, zit. nach Poppe, *Festhochamt*, S. 172. In dieser Aufführung hatte Clara Novello die Sopran- und Alfred Novello die Basspartie übernommen (ebenda, S. 172 f.).

„Wie eine ferne Sonne“ – Fazit

Sein Verhältnis zum musikalischen Erbe Joseph Haydns hat Ludwig van Beethoven immer wieder beschäftigt. Dies kommt in verschiedenen Quellen zum Ausdruck, in denen Beethoven sich anerkennend über Haydn – der meist im Verbund mit Wolfgang Amadé Mozart und oft zusammen mit Georg Friedrich Händel und Johann Sebastian Bach genannt wird – ausspricht oder bei den Verlagen Musik von jenem bestellt. So enthält etwa der aus zweiter Hand überlieferte, aus dem Publikationsjahr der C-Dur-Messe 1812 stammende Brief an „Emilie M. in H.“ eine durchaus glaubhafte Ehrfurchtsbekundung vor Händel, Haydn und Mozart. Jenen gehöre der Lorbeerkrantz zu, so Beethoven, ihm selbst noch nicht, dem Suchenden, dem „der bessere Genius nur wie eine ferne Sonne vorleuchtet“.¹ Beethoven, der mit dieser Bestimmung der eigenen Position zu jener der künstlerischen Fixsterne die Metapher der astronomischen Konstellation, die der Literaturhistoriker Karl Robert Mandelkow rund 150 Jahre später prägte,² bereits vorwegnahm, äußerte sich in der Folge immer wieder ähnlich über die zu klassischen Größen gewordenen Komponisten. Die wiederkehrende Erwähnung Haydns zusammen mit Händel, Bach und Mozart stellt eine Konstante in Beethovens Selbstzeugnissen dar, so dass kein Grund zur Annahme besteht, dass die bezeugte Wertschätzung nicht aufrichtig gemeint war. Selbstredend trug Beethoven sie nicht immer mit solch ernster Demut vor wie im Brief an Emilie, sondern schwankte zwischen höflicher Bescheidenheit und ausdrücklicher Selbstbehauptung, wie sie beispielsweise in einem Brief an den Kopisten Peter Gläser aus dem Jahr 1824 zutage

- 1 „Nicht entreiße Händel, Haydn, Mozart, ihren Lorbeerkrantz; ihnen gehört er zu, mir noch nicht. [...] Fahre fort, übe nicht allein die Kunst, sondern dringe auch in ihr Inneres; sie verdient es, denn nur die Kunst und die Wissenschaft erheben den Menschen bis zur Gottheit. [...] Der wahre Künstler hat keinen Stolz; leider sieht er, daß die Kunst keine Gränzen hat; er fühlt dunkel, wie weit er vom Ziele entfernt ist, und indeß er vielleicht von Andern bewundert wird, trauert er, noch nicht dahin gekommen zu seyn, wohin ihm der bessere Genius nur wie eine ferne Sonne vorleuchtet“ (Beethoven an Emilie M. in H.[amburg], 17. Juli 1812, publiziert in: [o. A.], *Zur Charakteristik Beethoven's*, S. 275, vgl. TDR 1, S. 318 f. sowie BGA 585). Der Brief ist vermutlich authentisch, denn Beethoven bat in einem Schreiben an Breitkopf & Härtel desselben Datums, „[b]eyliegenden Brief [...] nach Hamburg zu besorgen“ (BGA 586).
- 2 Mandelkow, *Goethe*, Bd. 1, S. 126–136; vgl. ders., *Klassikbild*, S. 423–439.

tritt. Dort beruft Beethoven sich auf die berühmten Vorgänger, um eine nachträgliche Revision in der Neunten Sinfonie, die Hinzufügung der Coda im zweiten Satz, zu rechtfertigen: „übrigens halte ich es hierin mit den gr[o]ßen Männern Haidn Mozart Cherubini welche sich nie gescheut haben, etwas aus zustreichen abzu[k]ürzen oder zu verlängern etc – *sapienti pauca*.“³ Beethoven zählte sich selbst also durchaus zu jenem Kreis der Eingeweihten, nach deren Genie und Schaffenskraft sich Verleger, Publikum und erst recht Kopisten zu richten hatten. Diese Selbstwahrnehmung konnte, wenn in Frage gestellt, je nach Situation und Gesprächspartner bisweilen in offene Aggression umschlagen wie in einem Streit mit Gläfers Berufskollegen Ferdinand Wolanek im Jahr 1825, der Beethoven vorgeworfen hatte, er hätte nicht einmal Haydn oder Mozart, hätten sie in Gestalt von Kopisten vor ihm gestanden, anständig behandelt.⁴ Beethovens Antwort, überliefert als Briefentwurf, ist bekannt:

Schreib-Sudler!

Dummer Kerl!

Korrigieren sie ihre durch Unwissenheit übermuth, Eigendünkel u. Dummheit gemachten Fehler, dies schickt sich beßer, als mich belehren zu wollen denn das ist gerade, als wenn die Sau die *Minerva* lehren wollte.

Beethoven

Es war schon gestern u noch früher beschloßen, Sie nicht mehr für mich schreiben zu machen.

Mozart u. *Haidn* erzeigen Sie die Ehre, ihrn nicht zu erwähnen.⁵

Beethovens Perspektive auf seine eigene und auf Haydns Verortung in der Musikgeschichte ist bruchlos aus dem Kontext der Genieästhetik zu erklären, mit der der Komponist in Bonn aufgewachsen war, und aus der intensiven Kanonisierung Haydns und Mozarts im Wien nach der Jahrhundertwende. Wiederholt würdigte Beethoven Haydn als Genius und artikulierte den Anspruch, ebenfalls in den imaginären Komponistenolymp aufzusteigen: „Haendel, Bach, Gluck, Mozart, Haydn’s Portraite in meinem Zimmer – – – Sie können mir auf Duldung Anspruch machen helfen – – – – –“.⁶ Nie hat Beethoven sich geringschätzig über Haydn oder dessen Musik geäußert, ihren Wert oder dessen Autorität zu seinen eigenen Gunsten in Frage gestellt. Eine von Ries überlieferte, oft überbewertete Eifersüchtelei aus frühen Jahren, der zufolge Beethoven abgestritten haben soll, je etwas von Haydn gelernt zu haben,⁷ stellt die Ausnahme von der Regel dar. Sie ist wohl, falls überhaupt korrekt wiedergegeben, als ein Versuch

3 BGA 1814.

4 BGA 1952.

5 BGA 1953; „Sie“ im letzten Satz siebenfach unterstrichen.

6 Solomon/Brandenburg, *Beethovens Tagebuch*, S. 57; der Eintrag stammt wohl aus dem Jahr 1815.

7 Wegeler/Ries, *Biographische Notizen*, S. 86.

der Emanzipation vom berühmten Lehrmeister aufzufassen und muss unter den beschriebenen Vorzeichen als Randnotiz gelten, die im Hinblick auf Beethovens kompositorische Fortschritte in den ersten Wiener Jahren leicht zu widerlegen ist.

Die Tendenz, die beiden Komponisten als Oppositionspaar zu betrachten und sie einander wertend gegenüberzustellen, entspricht demnach nicht Beethovens eigener Sichtweise, sondern ist ein Rezeptionsphänomen, das sich nach der Jahrhundertwende abzuzeichnen beginnt und sich im Musikschrifttum ab etwa 1810 immer stärker akzentuiert. Nicht zufällig wurden solche Urteile oft anhand der *Eroica* gefällt, demjenigen Werk also, in dem Beethoven die Überbietungsstrategien der frühen Wiener Kammermusikwerke auf die (öffentliche) Gattung der Sinfonie übertrug, ohne aber Haydns Erbe zu verleugnen. Bereits Georg August Griesinger stellte 1805 in einer Nachricht über die *Eroica* an seinen Arbeitgeber Breitkopf & Härtel eine Polarisierung von Gegnern und Anhängern des Komponisten fest,⁸ für Musikhistoriographen wie Adolf Bernhard Marx oder Wilhelm von Lenz sollte die Sinfonie später den Beginn einer neuen Epoche markieren. Es war denn auch dieses Orchesterwerk, für das Beethoven erstmals eine Partiturausgabe beim Verlag anregte (allerdings erfolglos) und damit rezeptionslenkend auf das Publikationsformat Einfluss zu nehmen versuchte,⁹ wie er es später auch bei den Verlagsverhandlungen zur C-Dur-Messe op. 86 tat, immer mit dem Ziel, den Rezeptionsmodus der Klassiker, etwa Haydns und Mozarts, zu erreichen. Eine Abwertung dieser Komponisten war damit jedoch nicht verbunden; im Gegenteil dienten die Überbietungsstrategien und die damit erreichte Originalität Beethoven dazu, den Anspruch auf den Klassikerstatus zu legitimieren, und verraten letztlich die Wertschätzung für seine Vorgänger.

Anders stellte sich die Sachlage offenbar für viele Zeitgenossen dar. Nach 1810 entstanden erste Darstellungen von Beethoven und Haydn als Gegensatzpaar, die durch eine positive Bewertung des einen Komponisten zum Nachteil des anderen gekennzeichnet sind. Oft neigte sich das Pendel zugunsten Beethovens (so beispielsweise in E. T. A. Hoffmanns Rezension der Fünften Sinfonie), manchmal aber durchaus auch zugunsten Haydns wie bei dessen Biographen Giuseppe Carpani, der Beethoven im Hinblick auf dessen in seinen Augen überkomplizierte Musik abschätzig als „il Kant della musica“ bezeichnete.¹⁰ In den ersten biographischen Schriften setzte sich dieses Oppositionsdenken, nun gekoppelt mit Rückprojektionen von werkästhetischen Befunden auf die Biographie der Antagonisten, fort, und zwar sowohl bei

8 „Für ein geniales Werk höre ich sie von Verehrern und Gegnern Beethovens rühmen; jene sagen: hier ist mehr als Haydn und Mozart, die Simphonie-Dichtung ist auf einen höheren Standpunkt gebracht! Diese hingegen vermissen die Rundung des Ganzen, sie tadeln das Anhäufen der colossalischen Gedanken. In solchen Fällen hat jeder Recht nemlich nach den Begriffen die er zur Beurtheilung des Werks mit sich bringt“ (Griesinger an Breitkopf & Härtel, 13. Februar 1805, zit. nach Kopitz/Cadenbach, *Zeitgenossen*, Bd. 1, S. 383 f.).

9 BGA 188, BGA 212.

10 Hoffmann, *Fünfte Sinfonie*; Carpani, *Haydine*, S. 252 f.

Beethoven-Anhängern wie Anton Schindler als auch bei Haydn-Verehrern wie Johann Aloys Schlosser, während die verhältnismäßige Sachlichkeit und Neutralität der *Biographischen Notizen* der Zeitzeugen Franz Gerhard Wegeler und Ferdinand Ries die Ausnahme blieb. Mit der Vereinnahmung Beethovens innerhalb des musikalischen „Parteienstreits“ durch das liberale Lager wurde Haydn (oft zusammen mit Mozart, dessen Rolle in der Rezeption des Dreigestirns eine gesonderte Untersuchung wert wäre) zum Komponisten der Reaktionären stilisiert und in der Folge von diesen als solcher auch verteidigt, so beispielsweise in Johann Peter Lysers fiktivem Dialog mit einer Musikliebhaberin.¹¹ Dieses Bild der 1830er bis 1860er Jahre, das der faktischen Grundlage entbehrt, hat zu manchen Vorurteilen und Fehleinschätzungen sowohl in biographischer als auch in kompositorischer und musikästhetischer Hinsicht geführt, die (obwohl inzwischen eingehend kritisiert¹²) teilweise bis heute weiterwirken.

Beethovens tatsächlicher Umgang mit Haydn und dessen Musik war komplex und vielschichtig und lässt sich aufgrund der Quellenlage nur unter ausgewählten Aspekten und Fragestellungen rekonstruieren. Abhängig von psychologischen, sozialen, lebensweltlichen und zeitgeschichtlichen Faktoren war er einem steten Wandel unterworfen und ist demnach nicht als stabile Größe greifbar. Dennoch ergibt sich ein insgesamt kohärentes und weitestgehend konsistentes Bild.

Die Karriereplanung für Beethoven im kurfürstlichen Bonn bildet die Grundlage des Verhältnisses zu Haydn, das ohne diesen Bonner Kontext nicht adäquat beurteilt werden kann. Beethovens Werdegang war in seinen Anfängen wesentlich vom Bonner Kurfürstenhof abhängig und sollte diesem zum Vorteil gereichen. Die Ausbildung bei Haydn war Teil einer höfisch gelenkten Förderstrategie, die bezweckte, jungen Talenten das Studium bei anerkannten Größen ihres Fachs zu ermöglichen, um sie später am Hof weiterbeschäftigen zu können. Dem wissenschaftlichen Nachwuchs stand ein gut funktionierendes Netzwerk mit renommierten Bildungsstätten wie den Reformuniversitäten Göttingen und Jena zur Verfügung, das u. a. Beethovens Bekanntem Bartholomäus Fischenich zugute kam, während Künstler wie die Malerbrüder Kugelgen die Gelegenheit zu einem Studienaufenthalt bei angesehenen Lehrern erhielten. Haydns Unterricht für Beethoven ist unter diesen Vorzeichen als Investition in die Zukunft der Hofmusik zu verstehen, die, wie gezeigt, eine wichtige Funktion innerhalb des Diskurses der katholischen Aufklärung am Bonner Hof innehatte. So bestand die kurfürstlich privilegierte Lesegesellschaft zu einem unüblich hohen Anteil aus Hofmusikern, und die von Fischenich in einem Brief an Charlotte Schiller formulierte Erwartung, Beethoven möge „groß und erhaben“ komponieren, unterstreicht die Hoffnungen bezüglich Ästhetik und Repräsentation, die in Beethoven gesetzt wurden. Diese Erwartungen bildeten die Basis für Beethovens Musikauffassung und dürften dem eben

11 Lyser, *Briefe an Florentine*, S. 67 f.

12 Webster, *Falling-out*.

aus London zurückgekehrten und dort intensiv mit der englischen Musikphilosophie konfrontierten Haydn nicht fremd gewesen sein.

Weder Beethoven noch Haydn agierten demnach selbstbestimmt, sondern standen unter der Aufsicht (Beethoven) bzw. der Beobachtung (Haydn) des Bonner Hofes, als Beethoven seine Kompositionsausbildung in Wien aufnahm. Die starke Verknüpfung des Unterrichts mit dem Hof setzte Schüler wie Lehrer unter Erfolgsdruck, der im Briefwechsel zwischen dem Kurfürsten und Haydn und Beethoven zum Ausdruck gelangt. Im Zentrum des Unterrichts standen sicherlich weniger ästhetische Fragen als vielmehr Beethovens konkrete technische Fortschritte im Kompositionshandwerk. Er setzte sich zusammen aus Satzlehre wie dem durch schriftliche Quellen belegten Kontrapunktunterricht und aus künstlerischem Unterricht, der etwa die Systematik der Arbeitsorganisation und das Verbessern von Bonner Kompositionen zum Gegenstand hatte.¹³ Dass das Unterrichtsverhältnis bereits nach einem Jahr endete und Beethoven Haydn am Jahresbeginn 1794 nicht wie vorgesehen nach London begleitete, hatte wohl politische und nicht zwischenmenschliche Gründe und ist nicht als Scheitern des Unterrichts zu interpretieren. Die Veränderungen in Beethovens kompositorischer Sprache waren nämlich markant und dürfen (bei aller Vorsicht) als qualitative Fortschritte bezeichnet werden. Beethoven eignete sich während und nach seiner Lehrzeit bei Haydn systematisch kompositorische Strategien an, die auch bei Haydn zu finden sind, und übertrug sie auf eigene Werkkonzepte, darunter (neben der bereits vielfach besprochenen Intensivierung und Ökonomisierung der motivisch-thematischen Arbeit) insbesondere zyklische Strategien wie die überlegte Platzierung des dramaturgischen Höhepunktes innerhalb des Formprozesses oder den Einsatz entfernter Tonarten als satzübergreifendes Konzept. Auch Beethovens frühe Kammermusikwerke zwischen den Klaviertrios op. 1 und den Streichquartetten op. 18, mit denen er sich in Wien als Komponist zu etablieren suchte, zeigen ein Anknüpfen an Haydn in vielerlei Hinsicht. Gerade bei den Klaviertrios und den Streichquartetten ist aber weder hinsichtlich des Kompositionsprozesses noch der musikalischen Gestaltung oder des Widmungsverhaltens eine mühevollere Auseinandersetzung mit Haydn als in anderen Gattungen zu erkennen. Dennoch geben die Werke Zeugnis von Beethovens Streben nach Originalität und Emanzipation, was sich etwa in einer bereits in der Bonner Zeit zu beobachtenden Tendenz zur Formdehnung äußert, die Beethoven nun jedoch überzeugend mit einer zyklischen Großform zu vermitteln wusste.

Im Hinblick auf Beethovens „neuen Weg“ (Carl Czerny)¹⁴ und anhand der *Eroica* lassen sich überraschend viele Kontinuitäten zwischen Haydns und Beethovens Musik feststellen. Neben kompositorischen Eigenschaften erstrecken sich diese auch auf die Zuschreibung eines philosophischen Gehalts, der lange, spätestens seit Marx'

13 Ronge, *Lehrzeit*, S. 48–56; dies., *Fruchtbarer Boden*.

14 Carl Czerny, *Anecdotes und Notizen über Beethoven* [1852], zit. nach Kopitz/Cadenbach, *Zeitgenossen*, Bd. 1, S. 228.

Rede eines angeblich nur „unbestimmtern Tonspiels“¹⁵ in Haydns und Mozarts Musik, als hauptsächliches Alleinstellungsmerkmal von Beethovens Sinfonik galt. Eine solche Rezeptionshaltung war jedoch nicht spezifisch für Beethovens Musik, sondern zeigte sich bereits bei Haydn, wie die Reaktionen besonders des Londoner Publikums auf dessen Sinfonien belegen. Die Londoner Rezipienten nahmen dabei starken Bezug auf die Musikästhetik der Zeit, indem ihre Assoziationen vielfach auf die Idee des Erhabenen verwiesen. Spätestens während der Aufenthalte in London kam Haydn erwiesenermaßen mit diesem musikästhetischen Schlüsselkonzept ebenso in Kontakt wie Beethoven in Bonn, worüber sie sich innerhalb des Unterrichts womöglich verständigten. Dennoch manifestierten sich in der Musikanschauung der beiden Komponisten generationengebundene und lokal bedingte Unterschiede, die aber mehr als graduelle denn als kategoriale zu verstehen sind. Sie treten etwa im kompositorischen Umgang mit den Konzepten der Größe und des Autors sowie in der Behandlung des Moll-Dur-Durchbruchs zutage und können als Ausdruck einer idealistischen Wende verstanden werden.

Die Entstehungs- und Publikationsgeschichte der C-Dur-Messe op. 86 zeigt schließlich wie unter dem Brennglas, unter welchem verschiedenen Gesichtspunkten sich Beethoven mit den Werken seines ehemaligen Lehrers auseinandersetzte, und zwar in derjenigen Gattung, bei der diese Auseinandersetzung auch im Hinblick auf den Auftraggeber Nikolaus II. Esterházy unbedingt geboten war. Sie erstrecken sich von der brieflich geäußerten „Furcht“ vor dem Vergleich mit dem Vorgänger über die planvolle Aneignung von dessen Werken in den Skizzen, das Ringen um eine eigenständige Lösung, die Integration kompositorischer Reverenzen bis hin zur Rezeptionslenkung, indem Beethoven sich bemühte, das Werk als Klassikerausgabe beim dafür prädestinierten Verlag Breitkopf & Härtel drucken und vermarkten zu lassen.

Die Bestimmung der eigenen Position in der Musikgeschichte, das Schwanken zwischen dem Anknüpfen an die Tradition und der Emanzipation von ihr, kennzeichnet Beethovens künstlerischen Umgang mit Haydn seit seinem Eintreffen in Wien bis in die 1810er Jahre. Am Ende des Jahrzehnts, als er am 29. Juli 1819 einen später vielfach zitierten Brief an seinen Kompositionsschüler Erzherzog Rudolph verfasste, war er sich dieses Platzes wohl bereits sicher. Erneut kommt dort zum Ausdruck, welcher Stellenwert der produktiven Auseinandersetzung mit der Musik der „Alten“, also Händels und Bachs, aber wohl auch immer mehr des inzwischen seit zehn Jahren verstorbenen und noch länger als Komponist verstummten Haydn, nach wie vor zukam. Entscheidend blieb dabei das Potenzial zur Weiterentwicklung der eigenen Kompositionssprache: „allein Freyheit, weiter gehn ist in der Kunstwelt, wie in der ganzen großen schöpfung, zweck [...]“¹⁶ Auch abseits des konkreten kompositorischen Einflusses in

15 Marx, *Spoher*, S. 217.

16 BGA 1318.

den ersten Wiener Jahren galt Haydns Musik für Beethoven wohl lebenslang als Orientierungs- und Abstoßungspunkt gleich einem unter mehreren Leitsternen, deren Konstellation am Himmelsgewölbe sich je nach Standort des Betrachters ändert. Aus dieser Perspektive ist vieles von und in Beethovens Musik ohne den Blick auf Haydn nicht hinlänglich verstehbar. Dieses Bild eines bestirnten Komponistenhimmels, der, ganz ähnlich wie der reale Sternenhimmel im Beschluss von Immanuel Kants *Kritik der praktischen Vernunft*,¹⁷ auf Beethoven als Instanz der Selbstvergewisserung gewirkt haben mag, dürfte treffender sein als die überholten teleologischen Sichtweisen des 19. Jahrhunderts.

17 Immanuel Kant, *Kritik der praktischen Vernunft* [1788], hg. von Heiner F. Klemme, Hamburg 2003, S. 215–217; vgl. dazu Maier, *Littrow* sowie Hinrichsen, *Bestirnter Himmel*.

Anhang Primärquellen

Stammbuch, Briefe, Tagebücher

Unterrichtszeit

Graf Ferdinand von Waldstein in Beethovens Stammbuch, 29. Oktober 1792

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 noch einmal mit jemanden vereinigt zu werden. Durch ununterbrochenen Fleiß erhalten Sie: Mozart's Geist aus Haydens Händen.

Bonn d 29^t. Oct. 792.

Ihr warer Freund Waldstein OT

Die Stammbücher Beethovens und der Babette Koch, hg. von Max Braubach, Bonn 1995, S. 19, Transkription in beigelegtem Heft, S. 14

Beethoven im „Jugendtagebuch“ [1792/93]

Haidn. 8 Groschen.

[...]

22 × für Haidn und mich chokolade.

[...]

Kaffee 6 × für haidn und mich.

Dagmar von Busch-Weise, *Beethovens Jugendtagebuch*, in: *StMw* 25 (1962), S. 73–76

Christian Gottlob Neefe in der Berlinischen Musikalischen Zeitung, 26. Oktober 1793

Im November vorigen Jahres reiste *Ludwig van Bethoven*, zweiter Hoforganist und unstreitig jetzt einer der ersten Klavierspieler, auf Kosten unsers Churfürsten (von Cölln) nach Wien zu Haydn, um sich unter dessen Leitung in der Setzkunst mehr zu vervollkommen. *) Haydn wollte ihn bei seiner zweiten Reise nach London mitnehmen; noch ist aber aus dieser Reise nichts geworden.

*) Da dieser L. v. B. mehreren Nachrichten zufolge, große Fortschritte in der Kunst machen soll und einen Theil seiner Bildung auch Hrn. *Neefe* in Bonn verdankt, dem er sich schriftlich dafür dankbar geäußert: so mögen, Hrn. N. Bescheidenheit mag dies erlaubt seyn lassen, einige Worte hier angeführt stehen, da sie dem Hrn. B. zur Ehre gereichen: „Ich danke Ihnen für Ihren Rath, den Sie mir sehr oft bei dem Weiterkommen in meiner göttlichen Kunst ertheilten. Werde ich einst ein großer Mann, so haben auch Sie Theil daran, das wird Sie um so mehr freuen, da Sie überzeugt seyn können u. s. w.“

Christian Gottlob Neefe, *Musikal. Nachrichten aus Bonn (Beschluss)*, in: *Berlinische Musikalische Zeitung* Nr. 39 (1793), hg. von Carl Spazier, Nr. 39 vom 26. Oktober 1793, S. 153

Bartholomäus Fisichenich an Charlotte Schiller, 26. Januar 1793

Ich lege Ihnen eine Composition der Feuerfarbe bei, und wünsche ihr Urtheil darüber zu vernehmen. Sie ist von einem hiesigen jungen Mann, dessen musikalische Talente allgemein angehört werden, und den nun der Kurfürst nach Wien zu Haidn geschickt hat. Er wird Schillers Freude und zwar jede Strophe bearbeiten. Ich erwarte etwas vollkommenes, denn so viel ich ihn kenne, ist er ganz für das Große und Erhabene. Haidn hat hieher berichtet, er würde ihm große Opern aufgeben, und bald aufhören müssen zu komponieren. Sonst giebt er sich nicht mit solchen Kleinigkeiten wie die Beilage ist, ab, die er nur auf Ersuchen einer Dame verfertigt hat. NA 34 II, S. 379

Beethoven an Kurfürst Maximilian Franz, [23. November 1793]

Dieses Jahr habe ich in dieser Absicht alle meine Seelenkräfte zum allgemeinen der Tonkunst verwendet, um in dem künftigen Jahre im Stande zu sein Ihre Churfürstlichen Durchlaucht etwas überschiken zu können, das *Dero* Grosmuth gegen mich, und *Dero* Erhabenheit überhaupt näher kömmt, als jenes, welches Eure Churfürstlichen Durchlaucht durch Herrn Heiden überschicket wird.

BGA 12

Joseph Haydn an Kurfürst Maximilian Franz, [23. November 1793]

Kenner und Nicht-Kenner müssen aus gegenwärtigen Stücken unpartheyisch eingestehen, daß Beethoven mit der Zeit die Stelle eines der größten Tonkünstler in Europa vertreten werde, und ich werde stolz seyn, mich seinen Meister nennen zu können; nur wünsche ich, daß er noch eine geraume Zeit bey mir verbleiben dürfe.

BGA 13

Kurfürst Maximilian Franz an Joseph Haydn, 23. Dezember 1793

Da indessen <alle> diese Musik, die <einzige> Fuge ausgenommen, von demselben schon hier zu Bonn komponirt und produziert worden, ehe er diese seine zweyte Reise nach Wien <ant> machte, so <könne> kann mir dieselbe <unmöglich> kein <Beleg> Beweis <für> seiner zu Wien gemachten Fortschritte seyn. [...]

Ich <stelle es Ihnen übrigens anheim zu beurtheilen> denke daher, ob er nicht wieder seine Rückreise hierher antreten könne +um hier seine Dienste zu verrichten+; denn ich zweifle <nicht> sehr, daß er bey seinem itzigen Aufenthalte wichtigere Fortschritte <bey ihnen> bey der *Composition* und Geschmack gemacht haben werde, und ich <hoffe nicht> fürchte, daß <dieser Aufenthalt ihm nicht mehr als sein ersterer dort genutzt habe> Er eben so wie bei seiner ersten Wiener Reise bloß Schulden von seiner Reise <mitgebracht> mitbringen werde.

BGA 14

Georg August von Griesinger an Karl August Böttiger, 25. April 1827

Sein gewaltiger Genius trieb ihn! Dieser Naturgabe hat er fast alles zu verdanken, nicht dem Unterricht bei Haydn, von dem er zuweilen lächelnd erzählte.

Zit. nach Kopitz/Cadenbach, *Zeitgenossen*, Bd. 1, S. 286

Aufführungen und Musikleben

Johann Georg Albrechtsberger an Beethoven, 15. Dezember 1796

Gestern war Haydn bei mir, er trägt sich mit der Idee eines großen Oratoriums, das er die Schöpfung benennen will und hofft bald damit fertig zu seyn. Er improvisierte mir Einiges davon und ich glaube, das es sehr gut wird.

BGA 24

Beethoven an Lorenz von Breuning, 28. Dezember 1796

en gestern, wiewohl
d finde, daß, Haidn
honie geben oder nicht,
ist, einen von ihnen
n Rücksicht der
– übrigens höre ich
beiten vom Nationale –
bestellt ist, das müste
ste einer von ihnen
sen Morgen ist, und
den director Scheidel
, denn sie werden

n, daß sich die k. k.

ihnen *dirigieren* laßen? –

BGA 25. Fragment, Rekonstruktionsversuch von Martin Staehelin in: Otto Biba, Sieghard Brandenburg, Rudolf Elvers, Marianne Helms, Robert Münster, Martin Staehelin und Alan Tyson, *Unbekannte oder wenig beachtete Schriftstücke Beethovens*, in: BeJb 10 (1978/81), S. 23–33

Beethoven an Nikolaus Zmeskall, [November 1802]

[...] sie geben ihm [dem Klavierbauer Anton Walter] also zu verstehen, daß ich ihm 30# bezahle, wo ich es von allen andern umsonst haben kann, doch gebe ich nur 30# mit der Bedingung daß es von *Mahaghoni* sey, und den Zug mit einer Saite will ich auch dabey haben, – geht er dieses nicht ein, so geben sie ihm unter den Fuß, daß ich einen unter den andern aussuche, dem ich dieses angebe, und den ich derweil auch zum Haydn führe, um ihn dieses sehen zu machen [...]

BGA 116

George Thomson an Beethoven, 23. November 1819

Nous avons eu dernièrement à Edimbourg une superbe Fête de Musique, qui a duré pendant une semaine. Dans l'Orchestre nous avons vu rassemblés tous les meilleurs artistes de la Grande Bretagne; et en engageant le Chevalier Smart comme le conducteur, <nous> nous avons eu le bonheur d'entendre votre Mont d'Oliviers. C'est un ouvrage sublime, qui suffiroit seul pour vous rendre immortel. Nous avons eu aussi la Création d'Haydn, le Messie de Handel avec les accompagnemens de Mozart, Le Requiem de Mozart, &c. &c. On nous a donné aussi une Messe de votre composition, – Votre grand Symphonie dans D, et votre Ouverture d'Egmont, et les toutes ont ètè reçus avec enthousiasme, – et l'auditoire demandoient le derniere Piece une seconde fois avec les acclamations.

BGA 1357

Musikalischer Kanon

Georg August Griesinger an Gottfried Härtel, 17. September 1803

Auch Beethoven hat jetzt den Auftrag erhalten Schottische Lieder zu arrangiren, ich weiss aber nicht von wem.

Zit. nach Kopitz/Cadenbach, *Zeitgenossen*, Bd. 1, S. 378

Georg August Griesinger an Gottfried Härtel, 13. Februar 1805

So viel kann ich Sie aber versichern dass die Simphonie [die Dritte Sinfonie] in zwey Akademien, bey dem Fürsten Lobkowiz und einem thätigen Liebhaber, Nahmens Wirth [Würth], mit ungemeinem Beyfall gehört worden ist. Für ein geniales Werk höre ich sie von Verehrern und Gegnern Beethovens rühmen; jene sagen: hier ist mehr als Haydn und Mozart, die Simphonie-Dichtung ist auf einen höheren Standpunkt gebracht! Diese hingegen vermissen die Rundung des Ganzen, sie tadeln das Anhäuffen der colossalischen Gedanken.

Zit. nach Kopitz/Cadenbach, *Zeitgenossen*, Bd. 1, S. 383 f.

Breitkopf & Härtel an Beethoven, 20. Juni 1810

Der Vorzug des deutschen Verlegers wird daher höchstens in der Priorität von einigen Wochen, höchstens Monaten bestehen, welches jedoch bei weitem dem Vorzug nachsteht, welchen die Ausgabe anderer Verleger durch größere Wohlfeilheit haben. So habe ich von Haydns letztem Quatuor als rechtmäßiger Verleger, wie ich jeden Augenblick beweisen kann, bis heute nicht mehr als etwa 250 Expl. verkauft, indes von den wohlfeilen Nachstichen vielleicht 2- und 3mal soviel verkauft worden sind.

BGA 447

Breitkopf & Härtel an Beethoven, 11. Juli 1810

Doch wünschte ich, daß Sie mit mir zufrieden wären, wie es Haydn, Zumsteeg u. andere Künstler, deren Werke ich verlegt habe, jederzeit und ohne Ausnahme mit mir gewesen sind.

BGA 456

Breitkopf & Härtel an Beethoven, 24. September 1810

Und nun erlauben Sie mir, noch etwas Ihrem Vorschlag zu einer neuen Ausgabe Ihrer Werke betreffend, hinzuzufügen.

Ich habe, wie Ihnen bekannt sein wird, in meinem Verlag die meisten u. bedeutendsten Klavierkompositionen v. Haydn, Mozart, Clementi, Dussek, Cramer u. Steibelt herausgegeben u. würde Ihnen selbst schon früher den Vorschlag einer neuen vollständigen Ausgabe Ihrer Werke getan haben, wenn mich nicht folgende Rücksichten abgehalten hätten. Nämlich, fürs erste: das Eigentumsrecht mehrerer Verleger [...]. Bei der Herausgabe der Mozartschen und der anderen Sammlungen, die ich herausgegeben habe, war diese Schwierigkeit nicht. Die vorher schon gestochenen Mozartschen u. Haydnschen Werke waren fast alle bei Artaria, Mollo und solchen Wiener Verlegern erschienen, welche zuerst mir mehrere Haydnsche und andere Werke, die mein rechtmäßig erkaufte Eigentum waren, nachgestochen u. mich dadurch zur Wiedervergeltung berechtigt hatten. [...] Dann gab es, ehe ich die bei mir herausgekommenen Sammlungen veranstaltete, damals noch keine frühere Sammlung dieser Werke; ein großer Teil der Mozartschen u. Haydnschen Klaviersachen waren im Norden noch wenig, viele Clementische, Dusseksche noch gar nicht bekannt; von Ihren Kompositionen hingegen sind, da seitdem der Musikhandel eine andere Gestalt genommen hat, so viel er dies bewirken konnte verbreitet; sie sind nicht allein einzeln in Frankreich, England, Offenbach, Bonn, Mainz, Augsburg, Berlin, Amsterdam, Hamburg, München u. selbst Leipzig gestochen u. nachgestochen, sondern es sind auch da von schon mehrere vollständige Sammlungen bei Zulehner in Mainz, bei Simrock u. so in Frankreich u. England erschienen. [...] Hierzu kommt noch, daß der Erfolg meiner übrigen Sammlungen hauptsächlich durch den sehr niedrigen Preis bewirkt wurde, der mir nur dadurch möglich wurde, daß ich bei der Mozart- und Haydnschen Sammlung nur einigen Aufwand für Honorar [...] hatte [...].

Überdies hat jede neue Sammlung von Werken auch des geachtetsten Künstlers, wie unsere Erfahrung nur zu gewiß zeigt, schon deshalb nur weniger Erfolg zu hoffen, weil die Liebhaber eben schon mehrere solche Ausgaben u. in ihnen einen Reichtum von Musik besitzen. Unsere Ausgabe der Haydnschen Werke hat nicht die Hälfte des Erfolgs gefunden, den die Mozartschen

Werke hatten, die Clementische spätere Sammlung hat unendlich weniger Teilnahme als die Haydn'sche gefunden, u. in eben diesen Verhältnissen ist es mit den noch spätern Sammlungen der Dussekschen, Cramerschen u. Steibeltschen weniger gelungen, so daß wir diese letztern Sammlungen schwerlich je zu einer Vollständigkeit werden ausführen können.

BGA 469

Beethoven an Emilie M. in H.[amburg], 17. Juli 1812

Nicht entreiße Händel, Haydn, Mozart, ihren Lorbeerkrantz; ihnen gehört er zu, mir noch nicht. [...] Fahre fort, übe nicht allein die Kunst, sondern dringe auch in ihr Inneres; sie verdient es, denn nur die Kunst und die Wissenschaft erheben den Menschen bis zur Gottheit. [...] Der wahre Künstler hat keinen Stolz; leider sieht er, daß die Kunst keine Gränzen hat; er fühlt dunkel, wie weit er vom Ziele entfernt ist, und indeß er vielleicht von Andern bewundert wird, trauert er, noch nicht dahin gekommen zu seyn, wohin ihm der bessere Genius nur wie eine ferne Sonne vorleuchtet.

Original nicht überliefert, publiziert in: [o. A.], *Zur Charakteristik Beethoven's*, in: *Der Sammler* 24 (1832), Nr. 69 vom 9. Juni 1832, S. 275; vgl. TDR 1, S. 318 f. sowie BGA 585

George Thomson an Beethoven, 15. Oktober 1814

Si vous avez publié quelques de telles pieces de Musique pour l'Eglise, ou s'il y a quelques pieces du meme genre de J ou M. Haydn, ou Mozart, ou Winter, &c. je vous serai tres obligé de m'envoyer quelques unes, à la valeur d'environ trois ou quatre ducats. Je ne parle pas des grands ouvrages, tels que la Creation, les Saisons, le Requiem ou les Messes. – Mais je vous prie de m'envoyer la Musique vocale de Haydn pour les derniers paroles de Jesus Christ. S'il y en a deux editions, l'une adaptée à des paroles Allemandes, et l'autre à des paroles Italiennes ou Latines, j'en preferai la derniere.

BGA 752

Carl Amenda an Beethoven, 20. März 1815

Du müßtest vom Reisen großen Gewinn haben; sie würden, besonders bey Benutzung von Bädern, gewiß auch Deiner Gesundheit zuträglich seyn, und so wie einst bey Haydn, würden die guten Wiener auch bey deiner Rückkehr vom Auslande dich noch mehr schätzen lernen.

BGA 791

Beethoven an Georg August Griesinger, nach dem 17. Juni 1815

[...] mich hat es recht gefreut etwas von ihnen zu hören dem Verdienstvollen (überhaupt – u. ins besondere um Haidns Lebe[n]sbeschreibung) Manne.

BGA 1471

Beethoven, Tagebucheintrag [ca. 1815]

Haendel, Bach, Gluck, Mozart, Haydn's Portraite in meinem Zimmer – – – Sie können mir auf Duldung Anspruch machen helfen – – – – –

Beethovens Tagebuch, hg. von Maynard Solomon und Sieghard Brandenburg, Bonn 1990, S. 57

Fürst Nikolaus Galitzin an Beethoven, 29. November 1823

Puisse le Ciel nous conserver encore longtems une vie aussi précieuse que la vôtre, en vo[us ren]dant une santé pour le retablissement de [la]quelle je fais des vœux bien sincères. T[rop] jeune pour avoir connu le celebre Mozart, [et] n'ayant assisté qu'aux dernières années de Haydn, que je n'ai fait qu'entrevoir dans mon enfance à Vienne, je me rejouis d'être le Contemporain du troisieme héros de la musique, qui ne peut trouver que dans eux des égaux, et que l'on doit à juste titre proclamer le Dieu de la melodie et de la harmonie.

BGA 1752

Wiener Kunstfreunde an Beethoven, [Februar 1824]

Noch ist in seinen [Wiens] Bewohnern der Sinn nicht erstorben für das, was im Schooße ihrer Heimath *Mozart* und *Haydn* Großes und Unsterbliches für alle Folgezeit erschufen, und mit freudigen Stolze sind sie sich bewußt, daß die heilige *Trias*, in der jene Namen und der *Ihrige* als Sinnbild des Höchsten im Geisterreich der Töne strahlen, sich aus der Mitte des vaterländischen Bodens erhoben hat.

BGA 1784

Beethoven an Peter Gläser, kurz nach dem 19. April 1824

ich übersicke ihnen auch das 2te Stück [der Neunten Sinfonie], damit die *Coda* ebenfalls beygefügt werde, sie ist nicht geändert worden, nur durch vergeßenheit ist sie nicht gleich beachtet worden, übrigens halte ich es hierin mit den gr[o]ßen Männern *Haidn* *Mozart* *Cherubini* welche sich nie gescheut haben, etwas aus zustreichen abzuzürzen [abzukürzen] oder zu verlängern *etc* – *sapienti pauca*.

BGA 1814

Johann Andreas Streicher an Beethoven, 5. September 1824

Der zweyte Vorschlag, welcher in der Ausführung ganz von Ihnen abhängt, und welcher, wenn Sie ihn ausführen, wenigstens 10000 *CF* oder 25000 *f W.W.* einbringen muß, ist – die Herausgabe Ihrer sämmtlichen Werke, wie solche von *Mozart*, *Haydn* und *Clementi* veranstaltet worden. Diese Herausgabe würde ein halb Jahr vorher, in ganz Europa angekündigt und zwar gegen *Subscription* oder *Prænumeration*, und [...] mit dem Verleger, der die vortheilhaftesten Bedingungen macht, ein *Contract* abgeschlossen. Wenn Sie in der Ankündigung bemerken daß Sie 1) alle *Clavier*-Stüke, welche vor Einführung der *Pianoforte* von 5 1/2 oder 6 *octaven*, geschrieben worden, hie und da umändern und nach jetzigen Instrumenten einrichten wollen, wenn Sie 2) den *Clavier*Sachen auch einige Neue, ungedruckte Stüke beyfügen, so ist diese Herausgabe wie ein ganz frisches, neu *componirtes* Werk zu betrachten, und muß auch von demjenigen gekauft werden, der Ihre früheren Werke schon besitzt. Die Sache selbst kann Ihnen unmöglich so viele Mühe machen, daß Sie solche nicht unternehmen könnten. Sie sind dieses sich selbst, Ihrem Neffen, für den Sie dann leichter etwas thun können, und der Nachwelt schuldig.

BGA 1870

Johann Andreas Streicher an Carl Friedrich Peters, 25. September 1824

Würden Sie wohl sich auf die Herausgabe der sämmtlichen Werke eines der größten jetzt lebenden Musiker einlassen?

Diese Werke bestehen in *Compositionen* für das *Pianoforte*, für *Orchester*, für *Quartetten* und für den *Gesang*, und sie könnten eben so wie die Werke von *Mozart*, *Haydn*, *Clementi*, welche *Br.[eitkopf]* et *H.[ärtel]* geliefert, eingetheilt werden. Diese Werke würden aber nicht nur so, wie solche schon öffentlich erschienen, herausgegeben, sondern verändert, den jetzigen *Pianoforte* angepaßt, und fast zu jedem Hefte, ein neues Stück gegeben werden.

Der *Autor* (den Sie wohl ahnden werden) ist schon vor 3 Jahren von *H.[ärtel]* in *L.[eipzig]* darum angegangen worden; eben so hat man ihm hier die schönsten Vorschläge dazu gemacht, allein er ist bis jezt noch immer unbestimmt geblieben. Nun aber scheint er doch ernstlich an die Sache zu denken [...].

BGA 1883

Ferdinand Wolanek an Beethoven, zw. dem 23. und 26. März 1825

[...] was ferners das sonstige mishelle Betragen gegen mich betrifft, so kann ich belächelnd selbes nur als eine angenommene Gemüthsauflung ansehen: in der Töne Ideen Welth herrschen so viele *Dissonanzen*, sollten sie es nicht auch in der wirklichen? Tröstend ist mir nur die feste Überzeugung, daß dem *Mozart* u *Haydn*, jenen gefeyerten Künstlern, bey Ihnen in der Eigenschaft als *Copisten*, ein mir gleiches Schicksal zugetheilt würde [...].

BGA 1952

Beethoven an Ferdinand Wolanek (Entwurf), zw. dem 23. und 26. März 1825

Schreib-Sudler!

Dummer Kerl!

Korrigiren sie ihre durch Unwissenheit übermuth, Eigendünkel u. Dummheit gemachten Fehler, dies schikt sich beßer, als mich belehren zu wollen denn das ist gerade, als wenn die Sau die *Minerva* lehren wollte.

Beethoven

Es war schon gestern u noch früher beschloßen, Sie nicht mehr für mich schreiben zu machen. *Mozart* u. *Haidn* erzeigen Sie [siebenfache Unterstreichung] die Ehre, ihrer nicht zu erwähnen.

BGA 1953

Anton Felix Schindler an Ignaz Moscheles, [14. März 1827]

Hummel ist mit seiner Frau hier. Er hat sich sehr geeilt, *Beethoven* noch am Leben zu treffen, weil es in Deutschland allgemein hieß, es sey schon zum Sterben. Das Wiedersehen dieser beyden am vorigen Donnerstag war wirklich ein rührender Anblick. Ich machte Hummel früher aufmerksam, er solle sich über seinen Anblick faßen, nichtsdestoweniger war er so darüber überrascht, daß er sich alles Kampfes unerachtet nicht enthalten konnte, in Thränen auszubrechen. Der Alte Streicher kam ihm aber schon zuvor. Das erste was er dem Hummel sagte war: „sieh mein lieber Hummel das Haus, wo der *Haydn* gebohren wurde, heute habe ichs zum Geschenk erhalten, u es macht mir eine kindische Freude. – Eine schlechte Bauernhütte, wo so ein großer Mann gebohren

wurde!“ So sah ich zwey Männer, die sonst nie die besten Freunde waren, auf alle Interessen des Lebens vergessend, in dem allerherzlichsten Gespräch mit einander.

BGA 2282

Anfrage um Partituren

Beethoven an Breitkopf & Härtel, 5. Juli 1806

(obendrein wenn aus dem Handel mit meinem Bruder etwas richtig wird, so mögte ich die gedruckten haidnischen und *mozartische[n]* *partituren* von ihnen[.]).

BGA 254

Beethoven an Breitkopf & Härtel, 26. Juli 1809

ich habe bey Traeg den Messias für mich genommen als ein *privilegium*, welches sie mir schon <still> mit einiger Thätigkeit hier (bey ihrem daseyn) zustellten, freylich habe ich's dadurch weiter ausgedehnt, ich hatte einigemal angefangen wöchentlich eine kleine Singmusik bey mir zu geben – allein der unseelige Krieg stellte alles ein – zu diesem Zwecke und überhaupt würde mir's lieb seyn, wenn sie mir die Meisten Partituren, die sie haben, wie zum B.[eispiel] Mozarts *requiem etc.* Haidns Messen überhaupt alles von Partituren wie von Haidn Mozart Bach Johann Sebastian bach emanuel etc. nach und nach Schikten – von Emanuel Bachs Klavierwerke habe ich nur einige Sachen, und doch müßen einige jedem wahren Künstler gewiß nicht alle[i]n zum hohen Genuß sondern auch zum Studium dienen, und mein größtes Vergnügen ist es werke die ich nie oder nur selten gesehn, bey einigen wahren Kunstfreunden zu spielen – ich werde schon einige Entschädigung für sie auf eine Art veranstalten, daß sie zufrieden seyn sollen [...].

BGA 392

Beethoven an Breitkopf & Härtel, 15. Oktober 1810

[...] – wir haben noch neulich die 4stimmigen Gesänge und andere von Haiden von ihnen gestochen durchgegangen und habe unglaubliche Fehler und auch viele derer gefunden – [...]

BGA 474

Beethoven an Sigmund Anton Steiner, 1. Februar 1815

Nebstdem könnten sie wohl meinem Bruder die Sammlungen von Clementis, Mozarts, Haidns Klavierwerke zugeben, er braucht sie für seinen kleinen Sohn, thun sie das mein allerliebster Steiner und seyn sie nicht von Stein, so steinern auch ihr Name ist [...].

BGA 780

Beethoven an Breitkopf & Härtel (Entwurf), 6. Juli 1822

breitkopf –

Englisches *lexikon albrechtsberger bachische sachen*

ich könnte ihnen dafür anzeigen was sie neu stechen sollten –

Partituren noch schuld

Jahreszeit[en] die 7 Worte

Chladni

partitur von *belmonte* u *Constanze* von *Mozart*

die Maisch 5 *ducat*: sind auch So im vorletz. Brief angerechnet

BGA 1477

Beethoven an Breitkopf & Härtel (Entwurf), [etwa 25. Februar 1823]

an Breitkopf u Härtel

pa[r]titur *Messe in c*

Haidn wegen dem Mahler *etc.*

BGA 1582 (= BKh 3, S. 90)

Ende Mai – 9. Juni 1824 (Briefkonzept?)

[Beethoven:] + *Bach Klavie[r]schule* | von Breitkopf | u Härtel | desselb.[en] übrige | Werke

+ *Meße in C* | von Haidn

+ *Sieben worte* | von Haidn

+ *Albrecht[s]berger*

Compositi

Carl Philipp passions Musik

+ *Joh.[ann] Seba[s]ti[a]ns Bach FünfStim[mige]* | *Meße an schweiz.*

+ *deßen requiem*

+ *die Entführung* | aus dem *Serail* | *partit.[ur]*

+ ein *ex[e]mplar* *meine[r]* *Meße*

BKh 6, S. 266

Publikationsfragen

Breitkopf & Härtel an Beethoven, 20. November 1802

Daß Artaria das uns überlassene Quintett bereits gestochen hat, ist freilich ein schlimmer Handel. Von Artaria befremdet uns dies nicht, da dieser uns, wie andern, schon nachgestochen hat. Und da dieser uns noch im M.[onat] März d.[ieses] J.[ahres] den Mitverlag der neuen Haydn-schen Quartt. *op. 77* gegen die Bedingungen von 50# anbot, um, wie er uns schrieb, „dem so schädlich als entehrenden Nachstich vorzubeugen“ – uns aber *NB. mit demselben Briefe* ein Werk (*Romberg Duos*) einsandte, das er uns nachgestochen hatte (so wie er uns vorher Haydn-sche *Vcl.-Son. pp.* nachgestochen hatte). Daß aber Artaria zu dem *Mskpt. Ihres Quintt. [kam]*, ist freilich nur allein Ihre eigene Schuld, denn da Sie uns das Alleineigentum dieses Werkes schriftlich zusicherten, so begaben Sie sich ausdrücklich jeder andern Disposition über dieses Werk.

BGA 112

Kaspar Karl van Beethoven an Breitkopf & Härtel, 5. Dezember 1802

Sie haben an meinen Bruder einen Brief geschrieben, der allenfalls an einen Schulknaben, aber nicht an einen Künstler wie Beethoven ist, past; Sie werden an Hrn Haiden keinen solchen wagen [...].

Ich glaube gern daß Sie oft Ursach mögen haben bey manchen Kompositeur das schlechteste zu denken, weil es <ihre> in diesem Fache auch welche giebt die mehr aus Geitz als Noht mehreren zugleich ein Werk verkaufen [wohl Anspielung auf Haydn, vgl. BGA 120], aber bey uns ist dies wirklich nicht der Fall.

BGA 119

Georg August Griesinger an Breitkopf & Härtel, 8. Dezember 1802

Ihre Antwort worinn Sie sich wie natürlich an ihn halten, nahm Er, der doch alles mögliche zur Behauptung seiner Ehre gethan hatte, als eine neue Kränkung auf. Er habe, hiess es, nicht die gemeine Erziehung wie viele seiner Collegen genossen und sey unfähig, ein Manuscript das ihm einmahl bezahlt worden sey, zum 2^{ten} mahle zu verkaufen; Papa Haydn habe sich dadurch genug prostituirt usw.

BGA 120

Breitkopf & Härtel an Beethoven, 30. August 1804

Besonders schwierig ist jetzt die Herausgabe größerer und ernsthafter, wenn auch noch so trefflicher Werke in Partitur. Wir haben diese Erfahrung an Mozarts Requiem und Don Giovanni, an Händels Messias, an Haydns Messen und ähnlichen Werken zu großem Nachteil von uns gemacht, denn ob wir sie gleich zu äußerst niedrigen Preisen gesetzt haben, so ist doch die Nachfrage danach bei weitem nicht hinreichend gewesen, um nur die simplen Druckkosten zu ersetzen. Die Aufhebung der Klöster hat hierzu nicht unwesentlich beigetragen.

BGA 189

Georg August Griesinger an Gottfried Härtel, 26. Januar 1805

Seit der Zeit dass Sie dem Beethoven den Handel aufgekündet haben, sah ich ihn Einmahl im Theater; ich gratulirte ihm zu dem ungemessenen Beyfall den seine Simphonie bei Lobkowiz und andern wo sie aufgeführt wurde, gefunden hatte. – Nun, diese bekommt Härtel, war seine Antwort. Ich sagte nichts dazu und fing ein anderes Gespräch an. Sollte Ludwig Beethoven wirklich in einem Irrthum hierüber steken?

Zit. nach Kopitz/Cadenbach, *Zeitgenossen*, Bd. 1, S. 383

Kaspar Karl van Beethoven an Breitkopf & Härtel, 12. Februar 1805

Auch glaubt mein Bruder, es würde vortheilhaft für sie seyn, wenn Sie diese *Simp* [die Dritte Sinfonie] wie die Heydnischen in Paris, in einem kleinen Format in Partitur druckten, indem wohl jedem Kenner daran gelegen seyn dürfte sich selbe anzuschaffen. [...]

Lassen Sie auch diese *Simpfonie* in Klavierauszug machen, und in Quintett, sollten Sie für letzteres niemand haben, so könnte ich Ihnen den Hrn *Moser* [I. F. Mosel] hier empfehlen, welcher auch die Schöpfung in Quintetten arangirt hat, und dem ich Ihren Brief geben werde.

BGA 212

Beethoven an Gräfin Josephine Deym, Ende Mai 1805

Liebe J. Ich bitte sie, senden sie mir das *Andant*[e] und die zwei Lieder – ich verspreche ihnen daß sie alle 3 Stücke übermorgen wieder zurück erhalten – letztere würde ich nicht von ihnen nehmen, wenn es wircklich nicht an dem wäre, daß ich der Verwittibten Kaiserin von rußland einige Lieder schiken müste, und ich – jezt mich ohnmöglich damit abgeben kann, weder andre zu suchen, noch zu komponiren. [Vielleicht fasste Beethoven diesen Plan, weil Haydn von der Kaiserin 1805 reich beschenkt worden war, siehe Fn. 4.]

BGA 221

Beethoven an George Thomson, 1. November 1806

Je veux encore satisfaire à votre souhait d'harmoniser des petits airs écossais, et j'attends la dessus une proposition plus précise, sachant bien qu'on a donné à Mr Haydn un £ argent de la grande Bretagne pour chaque air.

BGA 259

Beethoven an George Thomson, [29. Februar 1812]

Haydn même m'assuré, qu'il a aussi reçu pour chaque chanson 4# en or et pourtant il n'ecrivit que pour le Clavecin et un Violon toute seule Sans Ritornel & Violoncelle [...].

BGA 556

George Thomson an Beethoven, 5. August 1812

Votre grand predecesseur Haydn, m'invitoit de lui indiquer franchement tout ce qui ne plairoit au goût national dans ses Ritorn. et Accomp. et il changeoit tres volontiers tous ceux auxquels je trouvais a redire.

BGA 590, vgl. BGA 629

George Thomson an Beethoven, 21. Dezember 1812

Pour les derniers 9 Airs, à cause de la difference enorme dans le cours du change entre les deux pays, j'ai payé 27 livres sterling. Du tems d'Haydn le meme nombre d'Airs ne m'a couté que 9 livres sterling. Quelle difference!

BGA 605

Beethoven an George Thomson, 19. Februar 1813

Le prix que Vous dites avoir payé à Haydn est tres moderé; mais observes que Haydn n'a composé ni ritornelles, ni cadences a l'ouverture, ni Duos & Trios, ni accompagnements de Violoncelle.

BGA 623

George Thomson an Beethoven, 27. März 1813

Je vous assure que Haydn ne m'a jamais demandé plus de 2 ducats pour chaque Air; – et pas un sous pour ceux qu'il a retouchés.

BGA 629

George Thomson an Beethoven, [September 1813]

Je trouve, de ce que vous dites, que vous n'avez jamais vu l'Ouvrage que Haydn a fait pour moi. Chaque air a ses Rit. et Accomp. pour le piano, Violon, et Violoncelle, et plusieurs des Airs sont arrangés comme des Duos, précisément comme les vôtres.

BGA 671

George Thomson an Beethoven, 23. April 1814

Vous recevrez avec cette lettre le premier Volume des airs Irlandois avec vos Rit. et accomp. (le dernier air est harmonisé par Haydn).

BGA 713

George Thomson an Beethoven, 20. Dezember 1816

Maintenant je trouve qu'au lieu de placer cette Overture a la tête du petit opéra intitulé Les Gueux Enjoués, il vaudra mieux pour la convenance et pour mon avantage de la placer au commencement d'un Tome de Melodies Ecossoises, dont vous et M. Haydn ont fait les Accompagnemens, lequel contient une Variété d'airs, tendres, passionnes, gais, et gaillards.

BGA 1018

George Thomson an Beethoven, 23. November 1819

Permettez moi de vous envoyer 2 Airs de plus avec des Accompagnemens de Haydn, – et de vous prier d'y ajouter des parties pour deux autres voix.

BGA 1357

George Thomson an Beethoven, 14. Juni 1820

Ayez la bonte donc de m'envoyer des parties pour une voix seconde et une Basse; car sans celle-ci, il m'est tout à fait inutile, Haydn l'ayant arrangé il y a long tems pour une voix seule.

BGA 1394

Künstlerisches

Georg August Griesinger an Gottfried Härtel, 3. April 1802

Er [Beethoven] wünscht der hiesigen Verleger los zu seyn; mehr als 31 Ducaten ist ihm bis jetzt für keine Claviersonate bezahlt worden, und doch sollen seine Claviersonaten besser als die Haydnschen seyn. Sein Bruder, der das Rechnungswesen besorgt erlaubt ihm nicht einen Akkord auf mehrere Jahre zu treffen, weil seine Arbeiten mit jedem Jahre besser bezahlt worden sind.

Zit. nach Kopitz/Cadenbach, *Zeitgenossen*, Bd. 1, S. 377; vgl. BGA 81, Fn. 1

Georg August Griesinger an Gottfried Härtel, 7. April 1802

Haydn hat dem Beethoven ihre gute und richtige Zahlung schon gerühmt. Beethoven will in Zukunft nur wenig fürs Clavier, aber desto mehr vielstimmig schreiben.

Zit. nach Kopitz/Cadenbach, *Zeitgenossen*, Bd. 1, S. 377

Beethoven an Breitkopf & Härtel, 13. Juli 1802

die unnathürliche Wuth, die man hat, sogar Klaviersachen auf Geigeninstrumente überpflanzen zu wollen, Instrumente, die so einander in allem entgegengesetzt sind, möchte wohl aufhören können, ich behaupte fest, nur Mozart könne sich selbst vom Klavier auf andere Instrumente übersetzen, sowie Haydn auch – und ohne mich an beide große Männer anschließen zu wollen, behaupte ich es von meinen Klaversonaten auch, da nicht allein ganze Stellen gänzlich wegbleiben und umgeändert werden müssen, so muß man – noch hinzuthun, und hier steht der mißliche Stein des Anstoßes, den um zu überwinden man entweder selbst der Meister sein muß, oder wenigstens dieselbe Gewandtheit und Erfindung haben muß – ich habe eine einzige Sonate von mir in ein Quartett für G.[eigen]I.[nstrumente] verwandelt, warum man mich so sehr bat, und ich weiß gewiß, das macht mir nicht so leicht ein andrer nach.

BGA 97

Georg August Griesinger an Gottfried Härtel, 12. November 1803

Auf Haydn rechne ich wegen der Composition der Polymnia nicht mehr, ungeachtet er es noch nicht geradezu abgewiesen hat. Wollen Sie dass ich etwa mit Beethoven darüber spreche? Er componirt zwar gegenwärtig an einer Oper von Schikaneder, aber er sagte mir selbst dass er vernünftige Texte aufsuche.

Zit. nach Kopitz/Cadenbach, *Zeitgenossen*, Bd. 1, S. 379

Georg August Griesinger an Gottfried Härtel, 7. Dezember 1803

Den Papa Haydn habe ich seit ihrem letzten Brief nicht sprechen können und ehe er der Bearbeitung der Polymnia definitiv entsagt ist es nicht schicklich mit Beethoven zu unterhandeln.

Zit. nach Kopitz/Cadenbach, *Zeitgenossen*, Bd. 1, S. 379

Georg August Griesinger an Gottfried Härtel, 14. Dezember 1803

Das war nun die Sache wieder auf die lange Bank geschoben; ich erzählte ihm [Haydn] also dass Beethoven gute Gedichte suche und dass er vielleicht froh wäre, die Polymnia bearbeiten zu können. Diese Nachricht machte so viel Eindruck dass mir der Papa auftrag (doch ohne ihn dabey zu nennen) das Gedicht dem Beethoven zu zeigen und von ihm zu erforschen, ob er es für eine musicalische Bearbeitung passend finde und glaube dass man dadurch eine Ehre einlegen könne. Diese Condescendenz des Papa wird Sie nicht weniger wundern als mich; allein dem ist einmahl so! Ich lief wie Sie leicht glauben können gleich mit der Polymnia zu Beethoven, der mir in der Zeit von 8 Tagen seine Bemerkungen darüber mitzutheilen versprochen hat. Nach Beethovens Aeusserung wird sich also Haydn vermuthlich bestimmen. Sein Urtheil ist gewis kompetenter als das von Swieten, den Haydn in solchen Fällen um Rath fragte. So viel ich Haydn kenne, ist das Gedicht vielleicht zu hoch für ihn geschrieben, denn ihm ist das triviale „süsse Liebe, reine Triebe“ und so weiter geläufiger.

Zit. nach Kopitz/Cadenbach, *Zeitgenossen*, Bd. 1, S. 380

Georg August Griesinger an Gottfried Härtel, 4. Januar 1804

Aus den 8 Tügen, in welchen Beethoven das bewusste Gedicht prüfen wollte, sind 3 Wochen geworden. [...] Sein Urtheil über die Polymnia ist folgendes: das Gedicht sey gut geschrieben, aber es sey nicht genug Aktion darinn; der Anfang erinnere ganz an die Schöpfung von Swieten, es sey zu reich an Mahlereyen und dadurch einförmig. In der Art von Lehrgedichten habe Haydn durch die Schöpfung und die Jahreszeiten Meisterstücke aufgestellt, und er kenne in diesem Fache keinen glücklicheren Compositeur als Haydn. Ihm scheinen die dramatischen Oratorien dergleichen Händel bearbeitet besser zu musicalischen Compositionen geeignet; er wenigstens glaube in solchen besser zu reussiren. Ich möchte ihm die Polymnia noch einige Zeit lang lassen; bey wiederholtem Lesen könne er vielleicht doch nicht widerstehen sie in Musik zu setzen.

Ich brachte nun meinen Rapport mit Auslassung der letzten Aeusserung dem Haydn. [...] Es freute ihn sehr, dass Beethoven so günstig von ihm urtheilte, denn er beschuldigt diesen eines grossen Stolzes gegen ihn. Dass Beethoven dem Gedicht mehr Aktion wünsche schien ihm sonderbar, denn es soll ja nur ein Oratorium und kein Drama seyn; wenn er wieder zu Kräften komme, sagte er endlich, wie schon öfters, so könnte er sich doch noch daran wagen: das ist nun freilich ziemlich ungewis.“

Zit. nach Kopitz/Cadenbach, *Zeitgenossen*, Bd. 1, S. 381

Beethoven an Fürst Nikolaus II. Esterházy, 26. Juli 1807

darf ich noch sagen, daß ich ihnen mit viel Furcht die Messe übergeben werde, da sie D. F. gewohnt sind, die Unnachamlichen Meisterstücke des Großen Haidns sich vortragen zu laßen – Durchlauchtigster, Gnädigster Fürst! –

BGA 291

Fürst Nikolaus II. Esterházy an Beethoven, 9. August 1807

Mit vielen Vergnügen habe ich aus Ihrem Schreiben von Baaden ersehen, daß ich bis 20^{ten} dieses, eine Messe von Ihnen zu erhalten, die angenehme Erwartung haben könne, deren Erfüllung mir <wirklich recht viel Freude machen> um so viel mehr Freude machen wird, als ich mir davon sehr viel verspreche, und Ihre geäußerte Besorgniß in Vergleich der Haydnischen Messen, nur noch mehr den Werth Ihres Werkes erhöht.

BGA 292

Konversationshefte

Aufführungen und Musikleben

Etwa 25. Februar – etwa 12. März 1820

[Beethoven:] Diesen [Peter Hänsel] hat die | Fürstin *lubo- | mirska* <lernen | laßen stu> die *Komposit[i]on | bey Haidn | Studiren | laße[n]* –

BKh 1, S. 282

Etwa 11. März – 19. März 1820

[Gebauer:] Morgen [im 13. Concert spirituel, vermutlich am 17. März 1820] machen wir | eine Synfonie v.[on] Haydn | u eine neue Meße von | Fr.[iedrich] Schneider in Leipzig.

BKh 1, S. 342

Etwa 23. Februar 1823 – etwa 2. März 1823

[Schindler, orig.:] S^c Maj.[estät] laßen sich nächstens | die Schöpfung von Haydn auf-|führen. Das 1^{te} *Orat.[orium]* bey | Hofe. Man hält es als einen | sehr guten *Prægnosticon* | für kommende Zeiten.

BKh 3, S. 102

Zweite Novemberhälfte 1823

[Neffe:] *Salieri* hat sich | den Hals abge-|schnitten, lebt aber noch.

Er hat *Haydns* | Quartetten nicht | gekannt.

–

Er hat sie sich | vorspielen lassen | (*Haydns* Quartett[en]) | erst voriges Jahr, | um sie kennen | zu lernen

BKh 4, S. 259 f.

7. Dezember – etwa 14. Dezember 1823

[Unbekannter:] Sie [Cousine des Schreibers] hat einen Klavier-|meister täglich um zu | spielen und zwar von | mehreren *Autoren*

Sie hat *Händl, Haydn | Mozart Beethoven* auch | *Clementi*.

–

Sie halten also das Studie-|ren des *Generalbasses* für | gut bey Kindern?

BKh 4, S. 327

14. Dezember – 16. Dezember 1823

[Neffe:] Über das Thema, Gott er-|halte Franz den Kaiser; | darum klatschte Alles, als | er in dieses Thema über-|ging.

BKh 5, S. 25

Nach dem 25. Januar 1824

[Neffe:] Das *Quartett* | von *Haydn* ging voran, | und wurde beklatscht. Dann | folgte das *Septett*; es wäre | aber vergebens, den Eindruck | zu mahlen, der sich bey allen | offenbarte; der Vortrag war | herrlich, und alles | war entzückt. –

BKh 5, S. 120

Ende Februar – Mitte März 1824

[Schindler, orig.:] die *G.[rünbaum]* ist so nachlässig itzt, | daß sie gar keinen Theil | daran zu nehmen scheint, | diese Bemerkung machte [ich] bey der | Schöpfung.

BKh 5, S. 199

Etwa 20. März – 1. April 1824

[Schindler, orig.:] H[err] *Franz* sagte, daß es im | Vertrag seye, daß die | *Societät* Ihre neue *Meße* | sich als alleiniges Eigen- | thum verschaffen wolle.

–

Mitglied der Hofkapelle

–

sie haben gar nichts

–

die Jahreszeiten u die Schöpfung, sonst haben | sie nichts

BKh 5, S. 254

Etwa 22. Januar – Anfang Februar 1825

[Neffe:] *Haßlinger* sagte heut, | dass *Schuppanzigh* den | *Haydn'schen Quartetten* | wohl gewachsen sey, | daß ihm aber manche | von *deinen Quartetten*, wie z. B. die *Rasoumows-kyschen*, zu schwer sind, | die aber *Mayseder* am | besten spielt

BKh 7, S. 115

Etwa 2. Januar – 8. Januar 1826

[Holz:] Wir probieren immer nur | Ihre Quartetten; die | *Haydn'schen* u. *Mozartschen* | nicht, sie gehen ohne | Probe besser.

BKh 8, S. 259

16. Januar – etwa 22. Januar 1826

[Stephan von Breuning:] Es sind bloß Bekannte, | Gerhard spielt eine | Sonate von *Haydn*, | dan tanzen die jun- | gen Leute, u die alten spielen | Karten, die allge- | meine Zuflucht – | später wird etwas | gegeßen.

BKh 8, S. 286 f.

24. Februar – 5. März 1826

[Holz:] Im nächsten *Concert spiri- | tuel* werden die 7 Worte | von *Haydn* gegeben

BKh 9, S. 65

Ende März – 8. April 1826

[Holz:] Heute ist *Concert* | *spirituel*.

–

So eben werden | die 7 Worte | gemacht.

BKh 9, S. 128

Musikalischer Kanon

23. Januar 1820 – 23. Februar 1820

[Peters:] Wir haben die Werke | von <Händel Hayden>

Macht monatlich 120 fl | die Klavierlektion. [...]

Die Musikaliensammlung ist sehr groß.

BKh 1, S. 238

Etwa 6. Juli 1820 – etwa 19. August 1820

[Dietrich?:] bis zur nächsten Kunst-|Ausstellung werde ich | Ihr Portrait nochmahls | machen
aber ganz Lebensgröße

Ihr Kopf macht sich | vorzüglich gut von vorn | und es war so paßend | weil auf der einen | Seite
der Haydn auf | der andern der Mozart

BKh 2, S. 180

Erste Junihälfte 1822

[Neffe:] D' alte Musik

sagt er

Wird verlacht

sagt er

S' will nichts gfallen

sagt er

Was nicht kracht

sagt er

Sanfte Arien

sagt er

Kein Applaus

sagt er

D' große Trommel

sagt er

Macht's nur aus

Gluck und Bach

sagt er

S' ist kein Frag

sagt er

Und der Hayden
sagt er
Im Verscheiden
sagt er
Sey auch so zart
sagt er
Wie der Mozart
sagt er
Nur *Rossini*
sagt er
Macht sie winni
BKh 2, S. 274 f.

Zweite Januarhälfte 1823

[Neffe:] War nicht diese Woche ein Mensch bey | Dir, der die Bildnisse *Mozarts* und | *Haydns* aus
Gyps zu verkaufen | hatte?
BKh 2, S. 313

9. September 1825

[Schlesinger:] Ich sage aber daß | der *Cherubini* | eine so große Ehr-|furcht für einen | gewissen
Beethoven | hat daß wenn man | von ihm spricht seine | *Figur* noch einmahl | so lang vor Auf-
merk-|samkeit wird –

–

es ist ein großer Mann

Haydn hat eine | Oper geschrieben | betitelt | der kleine *Tobias*

–

Ich habe dem *Tobias* | gesagt heute | *Beethoven* wird | Sie und das *Paternos-|tergessel* verewigen
BKh 8, S. 122 f.

16. Januar – etwa 22. Januar 1826

[Matthias Artaria:] Ich muß für die hiesige | Hof*Bibliothek* alle | Werke in *Partitur* welche | gestochen
sind, von Ihnen | *Motzart, Haydn, Gluck* | & *Crescentini* sammeln. | *Händel* haben sie schon | *complet*.

–

[Holz:] Von *Händel*?

–

Kennen Sie das Portrait | von *Händel*, wie er Clavier | spielt?

–

Er hat das Monument | selbst gesehen

–

Er war 4 Jahre in London

–

Der könnte was erzählen

[Matthias Artaria:] 1810. 1811. 1812. 1814

–

Wenn Sie nach England | gehen, so reise ich mit.

BKh 8, S. 282

Ende März – 8. April 1826

[Holz:] Der Verein sammelt | jetzt Handschriften be- | rühmter Tonsetzer. Er | hat *Original-Par-*
tituren | von Mozart, Haydn | u. dgl., nur von | Ihnen hat er nichts; der | Secretair bat mich,
wenn | es möglich wäre, nur | einen *Canon*, oder so | etwas kurzes von | Ihrer Handschrift für | den
Verein zu erhalten.

–

Nur eine Zeile

BKh 9, S. 121

[Holz:] Man hat mich hinter- | gangen, als man mir | sagte, gestern sollte | im *Conc.[ert] spir.[ituel]*
eine | Synfonie von Hayden | gemacht werden; als | ich in die Stadt kam, | erfuhr ich, daß | Ihre
Cmoll Synfonie | gegeben wurde! Sie | haben mir absichtlich | nichts gesagt. [Auf dem Programm
des Konzerts standen außer der Fünften Sinfonie auch Haydns *Worte des Erlösers am Kreuze*].

BKh 9, S. 129 f.

Finanzielles und Sozialstatus

Etwa 20. März 1823 – etwa 25. März 1823

[Schlösser:] Auch ich werde nach *London* in | einem Jahre gehen und einen | Onkel besuchen.

Ich versichre Sie, daß man | im ganzen Reich glaubt, | daß Sie in den glänzend- | sten Umständen
seyen.

Haydn. <W>

Unser Kapellmeister | *Wagner*, der kürzlich starb | hatte 4000 fr Silber
ein Hofmusiker hat 800 fr

BKh 3, S. 124

Mai 1823

[Johann van Beethoven:] ich hab dir ja schon | vor 14 Tagen ge- | sagt daß *Artaria* | mir den
Plan ge- | macht hat, daß du des Heiden | stelle mit 1000 f *CM* | und freye Wohnung | und dazu
wäre | diese *Meße* die 1^{te} Gelegenheit. –

–

binnen 2 Tagen bekomme | ich schon von *Artaria* | Antwort. –

–

Alle Jahr 1 Werk

–

diese *Meße* ihm ge-|ben aber nichts |fordern

–

Artaria kömt öfters |zum Fürsten

BKh 3, S. 290

Anfang Januar – etwa 12. Januar 1825

[Neffe:] Haydn ist in seinem 50 Jahr |auch nach *London* gegangen

–

Er war aber nicht so berühmt.

BKh 7, S. 70

Etwa 13. Januar – etwa 22. Januar 1825

[Johann van Beethoven:] das Gold liegt schon |da

–

Besser wäre allzeit |ein Haus, dieses |hatte Haiden, *Sallieri*

BKh 7, S. 77

[Johann van Beethoven:] ich erinnere mich, daß |dies auch bey Haiden |der Fall war. –

BKh 7, S. 92 (bezieht sich auf das Gerücht, dass die *Missa solennis* von Schlesinger in Paris gestochen worden sei, woraufhin Beethoven Schott zum einzigen rechtmäßigen Verleger des Werks erklärte)

Erste Februarhälfte 1825

[Johann van Beethoven:] mit einem neuen |*Oratorium*

–

Haidn ist 2mal in |*London* gewesen. –

BKh 7, S. 162

Ästhetisches und Künstlerisches

Anfang Februar 1824

[Grillparzer:] Ein Oratorium kann auch |leicht zu d r a m a t i s c h seyn –

–

Wenn zu v i e l Handlung vor-|ausgesetzt wird, die der |Zuseher nicht sieht und also nicht |be-
greift.

–

<bei Ha. Ich habe mir immer>

Eigentlich k a n n man ja |Jesus Christus nicht musi-|kalisch ausdrücken.

–

Die Musik muß S c h m e r z |ausdrücken, m e n s c h l i c h e n |Schmerz; wo bleibt da |der
G o t t ?

Ich habe mir immer die *J u d i t h* | als einen guten Stoff für | ein Oratorium gedacht.

BKh 5, S. 131

Februar 1824

[Schindler, orig.:] was würde er gesagt haben, wenn | Sie ihm ein[e] *B Sonate*, wie sie ist, | ge-
bracht hätten; der Schlag hätte | ihn getroffen, denn das war | gewiß über seine Sphäre.

–

Haydn hätte nicht leben dürfen, | so wären *Moz.[art]* u Sie eben das | geworden, was Sie sind.

BKh 5, S. 137

Mitte Juli – Mitte August 1825

[Holz:] *Haydn* hat den *Don Juan* | vor alles <hi> gestellt.

Das Thema vom *Requiem* | hat *Haydn* auch in einem | Quartett viel früher als | Fugenthema benutzt.

[ungenaues Notenzitat des f-Moll-Quartetts „op. 20,5“]

Er hat aber sehr fleißig | geschrieben.

–

Wenn er jetzt wieder aufstehen | könnte, und Ihre Synfonien | hörte!

–

Man hat anfangs behaup-|tet, seine ersten 6 Quar-|tetten stimmen gar nicht.

–

Gerade das Beste wird nicht | zum hundertsten Theil nach | Verdienst bezahlt.

BKh 8, S. 19 f.

2. September 1825

[Holz:] <Ha> Die Phantasie hat | ihre Rechte endlich be-|hauptet.

–

Haydn hat gesagt, wenn er einen | sogenannten grammaticalischen | Schnitzer machte: | Gefällt's
Ihnen? | „O ja!“ | Nun, so lassen wir's stehn.

–

Das war auch bey *Mozart* | nicht der Fall.

–

Außer seinem Genie als | musikalischer Künstler war | er *null* –

–

Händel hat eine Würde | die er doch nicht erreichte.

–

In unserer Zwitterperiode.

Rossini auch noch!

BKh 8, S. 85

11. September 1825

[Schlesinger:] Die Schöpfung | ist | ein großes Werk | ebenso die | Jahreszeiten

–

Aufs G e m ü t h | soll Musik wirken

–

Es wäre *interes-sant*, wen Sie | e i n e S c h ö p f u n g | *componirten*

Das ist I h n e n | vorbehalten. Sie | können ja d i e s e l - | ben Worte wählen

–

weshalb nicht

–

Warum hat er | sich denn den | Hals abgeschnitten

–

Es stand in | allen *Journalen*.

Was sagen Sie zum | <*Don Jouan?*> | *Don Juan*

Seine Frau soll ein | dummes Weib | sein

BKh 8, S. 129

Etwa 8. Dezember – etwa 11. Dezember 1825

[Schuppanzigh:] Es ist doch sonderbar, | daß die *Haydnische* | *Quartett* Musik sich doch | länger erhält, als seine | *Synfonien*

–

Eine *Haydnische Synfonie* | ist nicht zum anhören

Das Publikum ist | jezt völlig närrisch, | wenn es von ihm [Beethoven] eine | *Symfonie* hört. [...]

BKh 8, S. 212 f.

Etwa 25. Dezember 1825 – 1. Januar 1826

[Holz]: Haydn hat den | *Don Juan* für das größte | Werk Mozarts | erklärt.

–

Es ist sonderbar, daß | ich in seinen Werke[n] | nicht das tiefe Gemüth | und jene Leidenschaft finde, die nur in | der Tonkunst so | vollendet ausge- | sprochen werden | kann.

BKh 8, S. 228

[Holz]: Wer hat wohl mehr Ver- | dienst, die Bahn erweitert | zu haben, Haydn oder | Mozart?

–

Noch eine Synfonie | mit Chören sollten | wir haben!

–

Es ist ein schöner | Contrast; das fröhliche | Lied tritt dann um | so heitrer hervor.

BKh 8, S. 235

Anfang Februar – 12. Februar 1826

[Holz:] Das ist der Hase, der in | den Jahreszeiten erlegt wird.

–

Die Schöpfung ist ein er-|habnerer Gegenstand.

–

Der Fagott im *Trio*.

–

Gebraten ist er gut, aber er riecht.

BKh 8, S. 306

21. April – 23. April 1826

[Kuffner:] Wir sind arm an Ora-|torien u bedürften | sie doch sehr. <Der J> | Händels Orato-
rien, | so herrlich auch die | Architectonische Schön-|heit u der hohe Geist | darin ist, spre-
chen | doch einen großen | Theil zu wenig an.

Man könnte alle Stoffe | der Händel'schen Orato-|rien neu bearbeiten. [...]

Haydn hatte nicht | viel Geistesbildung

Heute zu Tage würde | selbst die Censur | eine *Don-Juan* | Oper, wenn sie neu | geschrieben wür-
de, | nicht erlauben.

BKh 9, S. 215

Juli 1826

[Holz:] In *D mol* ist noch keines [von Beethovens Streichquartetten].

–

Es ist doch sonderbar, | daß unter den vielen | Quartetten Haydns kei-|nes in *A mol* ist.

–

Mit einer Fuge.

BKh 10, S. 26 f.

Zeitzeugenberichte und Beethoven-Biographik bis 1864

Zeitzeugenberichte

Bonner Zeit

Griesinger 1810

Haydn trat seine Reise mit Salomon am 15ten Dec. 1790 an. Sie machten München Cannabichs Bekanntschaft, und in Bonn stellte ihnen der Churfürst Maximilian nach dem Gottesdienste seine ganze Kapelle vor, durch die er eine Haydnsche Messe hatte aufführen lassen.

Georg August Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, Leipzig 1810, S. 37

Dies 1810

Da Haydns Reise zum Hauptzweck hatte, ohne großen Zeitverlust in London einzutreffen, so wurde mit der Zeit geheizt, nur dann nicht, wenn er Gelegenheit fand, große Tonkünstler kennenzulernen. So war ihm die Bekanntschaft, die er in Mannheim mit dem Konzertmeister Cannabich machte, noch jetzt eine angenehme Erinnerung.

In der Residenzstadt Bonn, wurde er auf mehr als eine Art überrascht. Er traf daselbst an einem Sonnabend ein, und bestimmte den folgenden Tag zur Ruhe.

Salomon führte Haydn am Sonntag in die Hofkapelle, eine Messe anzuhören; kaum waren Beyde in die Kirche getreten, und hatten sich einen schicklichen Platz gewählt, so nahm das Hochamt seinen Anfang. Die ersten Accorde kündigten ein Werk der Haydn'schen Muse an. Unser Haydn hielt es für einen Zufall, der sich so gefällig gegen ihn bezeugte, ihm schmeicheln zu wollen; indessen war es ihm sehr angenehm, sein eigenes Werk mit anzuhören. Gegen das Ende der Messe, näherte sich eine Person und lud ihn ein, sich in das Oratorium zu begeben, woselbst er erwartet würde. Haydn begab sich dahin und war nicht wenig erstaunt, als er sah, daß der Churfürst Maximilian ihn dahin hatte rufen lassen, ihn gleich bey der Hand nahm, und ihn seinen Virtuosen mit den Worten vorstellte: „Da mache ich sie mit ihrem von ihnen so hochgeschätzten Haydn, bekannt.“ Der Churfürst ließ beyden Theilen Zeit, einander kennen zu lernen, und, um Haydn einen überzeugenden Beweis seiner Hochachtung zu geben, lud er ihn an seine Tafel. Haydn kam durch diese unerwartete Einladung in nicht geringe Verlegenheit; denn er und Salomon hatten in ihrer Wohnung ein kleines Diner veranstaltet, es war schon zu

spät eine Abänderung zu treffen. Haydn musste also zu Entschuldigungen die Zuflucht nehmen, die der Churfürst für gültig annahm. Haydn beurlaubte sich darauf, und begab sich nach seiner Wohnung, woselbst er von einem nicht erwarteten Beweise des Wohlwollens des Churfürsten überrascht wurde; sein kleines Diner war nämlich auf des Churfürsten stille Ordre in ein Großes zu zwölf Personen, verwandelt, und die geschicktesten Musiker dazu eingeladen worden.

Albert Christoph Dies, *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn nach mündlichen Erzählungen desselben entworfen und herausgegeben*, Wien 1810, S. 77–79

Fischhof-Manuskript [zwischen 1827 und 1842]

Der Musickhändler *Simrock* in *Bonn* besaß schon damals ein großes Musiklager, meist französische Ausgaben. Er war Freund v. *B's* Vater u. lieb diesem für seinen Knaben alle Klavierwerke *Haydn's*, vieles v. *Clementi* u. endlich v. *Mozart*, wovon der Knabe in seinem 8^{ten} Jahre manches sehr gut auf einem elenden alten Federflügel vortrug.

Zit. nach Clemens Brenneis, *Das Fischhof-Manuskript in der Deutschen Staatsbibliothek. Text und Kommentar*, in: *Zu Beethoven*, Bd. 2: *Aufsätze und Dokumente*, hg. von Harry Goldschmidt, Berlin 1984, S. 42

Wegeler/Ries 1938

Als Haydn zuerst aus England zurückkam, ward ihm vom Kurfürstlichen Orchester ein Frühstück in Godesberg, einem Lustorte nahe bei Bonn, gegeben. Bei dieser Veranlassung legte ihm Beethoven eine Cantate vor, welche von Haydn besonders beachtet und ihr Verfasser zu fortwährendem Studium aufgemuntert wurde. Später sollte diese Cantate in Mergentheim aufgeführt werden, aber mehrere Stellen waren für die Blas-Instrumente so schwierig, daß einige Musiker erklärten, solche nicht spielen zu können, und so ward auf die Aufführung verzichtet.

Franz Gerhard Wegeler und Ferdinand Ries, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Koblenz 1838, S. 15 f. (vgl. dazu die Konkordanzen im Briefwechsel zwischen Franz Gerhard Wegeler, Nikolaus Simrock und Anton Schindler, abgedruckt bei Kopitz/Cadenbach, *Zeitgenossen*, Bd. 2, S. 692 f. und S. 782–787)

Beethoven als Schüler

Griesinger 1810

Als seine besten und dankbarsten Schüler pfl egte er [Haydn] die Herren Pleyel, Neukomm und Lessel zu rühmen.

Georg August Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, Leipzig 1810, S. 119

Carpani 1812

E che l'*Haydn* toccasse di fatti la meta, lo prova non solo l'incontro universale, che ottennero le sue strumentali composizioni, ma la storia eziandio di quanto avvenne a quelli che, imitandolo vollero pure scostarsi talvolta dal loro *archetipo*. [...] come il *Mozart* ed il *Beethoven* accumulavano i numeri e le idee, e la quantità e la stranezza ricercarono delle modulazioni, e non produssero

allora che delle erudite intricatissime confusioni piene di ricercatezza e di studio, ma prive d'effetto; ove all'incontro riscosero lodi somme e ben giuste, quando seguirono la luce *Haydiniana*. Giuseppe Carpani, *Le Haydine*, Mailand 1812, S. 11.

Un solo potrebbe ancor sostenerla [die Instrumentalmusik]. Un suo bellissimo *settimino*, i primi *trio*, le prime sinfonie, li primi *concerti* per cembalo, che diede alle stampe; l'unire ch'ei fece in que' suoi lavori veramente belli lo stile d'*Haydn* a quello di *Mozart* provano quanto fondate sarebbero le mie speranze. Ma vorrà egli porre un freno alla sua fantasia? Vorrà darle un ordine, una misura, un carattere? Vorrà anteporre la bellezza alla singolarità? Vorrà cessare d'essere il *Kant* della Musica? In una parola: vorrà farsi un sistema chiaro, intelligibile, sensato, e seguirlo? Certo è che in questa sfera di composizioni la natura gli ha dato dei doni che all'*Haydn* ed al *Mozart* soli sembrava aver riservati. Ma egli, invece di farne uso moderato e saggio, dilapida e distrugge il suo patrimonio, scrivendo perfino delle sinfonie che durando ore, vi recan un piacere di pochi minuti, mentre, se durassero minuti, vi lascerebbero con un piacere di più ore. Non basta il genio; vi vuol misura, e ragione. Fu chiesto una volta ad *Haydn* da un mio amico, che gli sembrasse di questo giovine compositore. Rispose il vecchio con tutta la sincerità: „Le prime sue cose mi piacquero assai; ma le ultime confesso che non le capisco. Mi pare sempre che scriva delle *fantasie*.“ Giuseppe Carpani, *Le Haydine*, Mailand 1812, S. 252 f.

Johann Reinhold Schultz 1823

It appears that the character of Beethoven was marked by great singularity from his earliest years. Both Haydn and Albrechtsberger, but particularly the latter, were often heard to declare, that he was not willing to profit by good advice. Beethoven has himself been heard to confess, that among other peculiarities which he prided himself on displaying, when a young man, was that of refusing to acknowledge himself as the pupil of Haydn, at which this master took great offence. Johann Reinhold Schultz, *Memoir of Ludwig van Beethoven*, in: *The Harmonicon* 1 (1823), Nr. 11 vom November 1823, S. 155–157, zit. nach Kopitz/Cadenbach, *Zeitgenossen*, Bd. 2, S. 858

Carl Schwencke 1824

Der intellektuellen Bildung dankt er wohl nicht viel, er ist ganz und gar Naturmensch, ein roher Edelstein. Selbst in der Musik, so versicherte Hummel in Weimar mir, hat er nie einen ordentlichen Lehrkursus durchgemacht. Haydn unterrichtete ihn anfangs, gab ihn aber alsbald als einen an Respekt für die Regeln des Satzes nicht zu gewöhnenden Schüler wieder auf. Albrechtsberger übernahm ihn alsdann, mußte aber bald dem mächtigeren Lehrer, dem Genie Beethovens, das Katheder überlassen. Nur Händels und Bachs Werke interessieren ihn, Werke anderer Komponisten kennt er kaum, von Mozart spricht er wie von Seinesgleichen, und der Rossinischen und Weberschen Muse ist er bis zur Ungerechtigkeit abhold. –

Carl Schwencke, *Erinnerungen*, hg. von Hermann Benrath, Hamburg 1901, S. 51–57, zit. nach Kopitz/Cadenbach, *Zeitgenossen*, Bd. 2, S. 874

Fischhof-Manuskript [zwischen 1827 und 1842]

Er [Zmeskall] führte ihn [Beethoven] mit der Anempfehlung des Kurfürsten versehen zu Haydn; dessen Unterricht mit ihm nun begann, der ihm aber nicht zuzusagen schien. Als Haydn

1795 nach England reiste, wurde B. Schüler des Albrechtsberger, v. welchem er auch seine Zweifel gelöst fand, die ihn stets für seine Kunst so sehr am Herzen lagen. So trocken der Vortrag u. selbst die Compositionen dieses Meisters Manchem scheinen mögen, so gründlich sind sie aber auch u. B. wußte diese Gründlichkeit zu schätzen und hat Alb. die Eröffnung seiner Bahn einestheils zu danken, die er mit rastlosem Bestreben verfolgte, um zu dem Ziele jenes großen Ruhmes zu gelangen, das er erreichte. [...] Nun schrieb er die 3 herrlichen Sonaten für Pffe allein op. 2, welche er aus Dankbarkeit seinem 1^{ten} Lehrer hier, Haydn widmete.

Zit. nach Clemens Brenneis, *Das Fischhof-Manuskript in der Deutschen Staatsbibliothek. Text und Kommentar*, in: *Zu Beethoven*, Bd. 2: *Aufsätze und Dokumente*, hg. von Harry Goldschmidt, Berlin 1984, S. 44 f.

Vincent Novello 1829

On another occasion Albrechtsberger, who was himself one of the greatest contrapuntists as well as the greatest organists of his time, was with L'Abbé and Beethoven when the latter asked Albrechtsberger to play him a fugue, and when he had finished, Beethoven exclaimed: „I perceive that in comparison with you I know *nothing*.“ [...]

Beethoven although a great admirer of Mozart was not himself sufficiently advanced to excite much of Mozart's attention, but that Haydn and Mozart were like Brothers.

A Mozart Pilgrimage. Being the Travel Diaries of Vincent & Mary Novello in the Year 1829, hg. von Nerina Medici di Marignano und Rosemary Hughes, London 1955, S. 187–194; vgl. Kopitz/Cadenbach, *Zeitgenossen*, Bd. 2, S. 946

Mary Novello 1829

Beethoven is considered very ungrateful by Mr Streicher, he was a pupil of both Haydn and Albrechtsberger, yet never acknowledged it, either in his publications or by speech.

A Mozart Pilgrimage. Being the Travel Diaries of Vincent & Mary Novello in the Year 1829, hg. von Nerina Medici di Marignano und Rosemary Hughes, London 1955, S. 187–194; vgl. Kopitz/Cadenbach, *Zeitgenossen*, Bd. 2, S. 966 f.

Seyfried 1832

Da nun der Jüngling Beethoven nicht minder die Orgel mit Umsicht zu beherrschen mächtig war, so ernannte ihn der kunstliebende Churfürst zu Neefe's Nachfolger, und verlieh ihm den Charakter eines Hoforganisten, nebst mehrjährigem Urlaub zu einer kostenfreyen Reise nach Wien, um dort unter Joseph Haydn's Anleitung seine theoretisch-practischen Studien zu vollenden. Weil dieser jedoch, wie bekannt, kurz nachher jenem eben so rühmlichen als vortheilhaften Rufe nach England folgte, vertraute er den werthen Schüler seinem theuren Kunstbruder, dem würdigen Dom-Capellmeister Albrechtsberger, welcher ihn erst systematisch in die Mystereien des Contrapunctes einweihte [...].

Mit welch' ernster Beharrlichkeit Beethoven diesem Schulunterrichte oblag, dafür liefern seine Studien den unumstößlichsten Beweis [...].

Ignaz von Seyfried, *Ludwig van Beethoven's Studien im Generalbasse, Contrapuncte und in der Compositions-Lehre*, Wien 1832, Anhang S. 4 f.

Wegeler/Ries 1838

Haydn hatte gewünscht, daß Beethoven auf den Titel seiner ersten Werke setzen möchte: „Schüler von Haydn.“ Beethoven wollte dieses nicht, weil er zwar, wie er sagte, einigen Unterricht bei Haydn genommen, aber nie etwas von ihm gelernt habe. (Bei seiner ersten Anwesenheit in Wien hatte er einigen Unterricht von Mozart erhalten, doch hat dieser, wie Beethoven klagte, ihm nie gespielt.) Auch bei Albrechtsberger hatte Beethoven im Contrapuncte und bei Salieri über dramatische Musik Unterricht genommen. Ich habe sie alle gut gekannt; alle drei schätzten Beethoven sehr, waren aber auch einer Meinung über sein Lernen. Jeder sagte: Beethoven sei immer so eigensinnig und selbstwollend gewesen, daß er Manches durch eigene harte Erfahrung habe lernen müssen, was er früher nie als Gegenstand eines Unterrichts habe annehmen wollen. Besonders waren Albrechtsberger und Salieri dieser Meinung; die trockenen Regeln des Erstern und die unwichtigeren des Letzteren über dramatische Compositionen (nach der ehemaligen Italienischen Schule) konnten Beethoven nicht ansprechen. Ob die von Ritter von Seyfried herausgegebenen Studien den „unwiderlegbaren Beweis liefern: daß Beethoven seine zwei unter Albrechtsberger’s Augen vollbrachten Lehrjahre mit rastloser Beharrlichkeit den theoretischen Studien widmete,“ bleibt demnach noch zu bezweifeln.

Franz Gerhard Wegeler und Ferdinand Ries, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Koblenz 1838, S. 86 f.

Nachhilfeunterricht bei Johann Baptist Schenk

Schenk 1830

Gegen Ende July [1792], gab mir Abbe Gelinek Kenntniß, daß er mit einem jungen Menschen in Bekanntschaft getreten seye, der auf dem *P. F* eine seltne Viertuosität bewähret, und seit Mozart nicht wieder so gehört habe. Inmittelß erklärte er sich: daß Beethoven schon vor mehr als 6 Monathe von Haydn die Lehre des Kontrapunkts hat angefangen und noch immer bey der ersten Uebung sich verweile; und daß auch S^r. Exzellenz Baron van Swieten ihm das Studium des Kontrapunkts, ernstlich anempfahl, und öfter in Frage gestellt, wie weit er schon in seiner Lehre fortgeschritten seye? Zufolge dessen mehrmahrenden Anregen, und so auch noch immer auf der ersten Stufe seines Unterrichts zu seyn, erzeugte in dem wißbegierigen Lehrling ein mißbehagen, daß er an seinen Freund, oft laut werden ließ. Gelinek, dem diese leidige Gemüthsunruhe nah zu Herzen gieng, stellte mich in Frage: ob ich wohl geneigt wäre, seinen Freund im Studium des Kontrapunkts behilflich wolle seyn? [...]

Auf seinem Schreibepult fand ich einige Sätze von der ersten Übung des Kontrapunkts vor mir liegen. Nach kurzer Übersicht gewährte ich bey jeder Tonart |: so kurzen Inhalt auch sie war :| etwelche Fehler. In Rücksicht dessen haben sich die oberwähnten Aeüßerungen Gelineks, wahrhaft befunden. Da ich nun gewiß war, daß mein Lehrling mit den vorläufigen Regeln des Ko[n]-trapunkts unbekannt noch war: so gab ich ihm das allbekannte Lehrbuch von Jos[eph] Fux: *Gradus ad Parnassum* zur Übersicht der weider folgenden Übungen. Jos. Haydn, der gegen Ende des vorher gehenden Jahres von London nach Wien zurück gekommen, war beflissen seine Musse

auf neue Kompositionen großer Meisterwerke zu verwenden. In diesen rühmlichen Bestreben ist zu erachten: daß sich Haydn mit der Lehre der Grammatik nicht so leicht befassen konnte. Nun war mirs ernstlich angelegen dessen Wißbegierigen Mitgehülfe zu werden. Bevor ich aber meine Lehre angefangen, macht ich ihm bemerkbar, daß unser beiderseitiges Zusammenwirken stäts geheim gehalten werde. In Beziehung dessen, empfahl ich ihm, jeden Satz, den ich durch meine Hand verbessert wieder abzuschreiben, damit bey jeder Vorzeigung, Haydn keine fremde Schrift gewahren kenne.

Johann Baptist Schenk, *Autobiographische Skizze* [1830], zit. nach Kopitz/Cadenbach, *Zeitgenossen*, Bd. 2, S. 763–766, Erstpublikation in: *Der Freischütz* 13 (1837), Nr. 4 vom 28. Januar 1837, S. 58 f.

Seyfried 1838

Unmuthig beklagte sich der lernbegierige Beethoven oftmals gegen Gelinek, wie er in seinen contrapunktischen Studien bei Haydn nicht vorwärts kommen könne, da dieser Meister, allzu vielseitig beschäftigt, den ihm vorgelegten Elaborationen die gewünschte Aufmerksamkeit zu schenken gar nicht im Stande sey. Jener sprach darüber mit S.[chenk] und befragte ihn, ob er nicht geneigt sey, mit B. die Compositionslehre durchzumachen. Dieser erklärte sich höchst willfährig dazu, jedoch nur unter der Doppel-Bedingung: ohne irgend eine Vergütung und unter dem Siegel unverbrüchlicher Verschwiegenheit.

Ignaz von Seyfried, *Schenk, Johann*, in: SchillingE, Bd. 6: Stuttgart 1838, S. 189 f.

Schindler 1840¹

[Ich fand] Gelegenheit und Veranlassung zu sagen: dass Beethoven bei seiner Ankunft in Wien nichts vom Contrapuncte und wenig von der Harmonielehre wusste. [...] So begann der Unterricht bei Haydn, und Vater Haydn soll mit seinem neuen Schüler immer zufrieden gewesen seyn, weil er ihn thun liess, was dieser wollte; bis sich das Blatt wendete, und der Schüler mit dem Lehrer unzufrieden wurde, welches so kam:

[...] Herr Schenk begegnete eines Tages Beethoven, als er eben mit seinem Hefte unter'm Arm von Haydn kam. Schenk warf einen Blick in dasselbe, und sah da und dort manches Unrichtige. Beethoven darauf aufmerksam gemacht, versicherte, dass Haydn dieses Elaborat so eben corrigirt habe. Schenk blätterte zurück, und fand in den früheren Elaboraten die gröbsten Fehler nicht verbessert. Beethoven schöpfte nun Verdacht auf Haydn und wollte den Unterricht bei ihm nicht weiter fortsetzen, von welchem Entschlusse er sich aber abbringen liess, bis Haydn's zweite Reise nach England schickliche Gelegenheit dazu gab. Seit jenem Augenblicke schien keine freundliche Sonne mehr zwischen Haydn und Beethoven. [...]

So traf es sich, dass, als ich mit ihm [Beethoven] eines Tages (es war zu Anfang des Frühlings 1824) über den Graben ging, uns der alte Herr Schenk begegnete, damals schon ein hoher Sechziger. Beethoven ausser sich vor Freude, diesen alten Freund noch unter den Lebenden

1 Schindler wird immer dann zu den Zeitzeugen gezählt, wenn er die geschilderten Ereignisse miterlebt haben kann. Weitere Zeugnisse im Abschnitt „Fortschrittsideologie“.

zu sehen, ergriff seine Hand, eilte mit ihm in das nahe gelegene Gasthaus „zum Jägerhorn“ und zwar in das hinterste Zimmer [...]. Dort schlossen wir uns ein, und Beethoven fing nun an, alle Falten seines Herzens seinem verehrten Corrector aufzudecken. Redselig wie selten, tauchten eine Menge Geschichten und Anekdoten aus jener längst vergangenen Zeit in seiner Erinnerung auf, so auch jene Vorfälle mit Haydn, und der nun auch zur Majestät im Reiche der Tonkunst emporgestiegene Beethoven überhäufte den bescheidenen, in Dürftigkeit lebenden Componisten des ‚Dorfbarbiere‘ mit dem innigsten Danke für seine im damals bewiesene Freundschaft.

Anton Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Münster 1840, S. 31–33

Schindler 1860

Es war in der Frühlingszeit von 1824, als Beethoven eines Tages in meiner Begleitung über den Graben [...] ging und Schenk uns begegnete. [...] Nachdem vorab Klagen über Mißgeschicke und erlebte Unglücksfälle mitgetheilt und commentirt waren, kamen auch die Vorfälle aus den Jahren 1793–94 in Erinnerung, darüber Beethoven in ein schallendes Lachen ausbrach, daß sie beide den Vater Haydn so hintergangen und dieser immerhin nichts gemerkt habe.

Anton Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Münster 1860, Bd. 1, S. 31

Ästhetik

Seyfried 1832

Als Joseph Haydn's Kränklichkeit zunahm, besuchte ihn Beethoven immer seltener; hauptsächlich wohl aus einer Art von Scheu, weil er bereits einen Weg eingeschlagen hatte, den jener nicht ganz, eigener Überzeugung zufolge, billigte. Dennoch erkundigte sich der lebenswürdige Greis häufig nach seinem Telemach, und fragte oftmahls: „Was treibt denn unser Großmogul?“

Ignaz von Seyfried, *Ludwig van Beethoven's Studien im Generalbasse, Contrapuncte und in der Compositions-Lehre*, Wien 1832, S. 21 f.

Wegeler/Ries 1838

Von allen Componisten schätzte Beethoven Mozart und Händel am meisten, dann S. Bach. Fand ich ihn mit Musik in der Hand oder lag etwas auf seinem Pulte, so waren es sicher Compositionen von einem dieser Heroen. Haydn kam selten ohne einige Seitenhiebe weg, welcher Groll bei Beethoven wohl noch aus frühern Zeiten herstammte. Eine Ursache desselben möchte wohl folgende gewesen sein: die drei Trio's von Beethoven (Opus 1) sollten zum erstenmale der Kunst-Welt in einer Soirée beim Fürsten Lichnowsky vorgetragen werden. Die meisten Künstler und Liebhaber waren eingeladen, besonders Haydn, auf dessen Urtheil Alles gespannt war. Die Trio's wurden gespielt und machten gleich außerordentliches Aufsehen. Auch Haydn sagte viel Schönes darüber, rieth aber Beethoven, das dritte in C moll nicht herauszugeben. Dieses fiel Beethoven sehr auf, indem er es für das Beste hielt, so wie es denn auch noch Heute immer am meisten gefällt und die größte Wirkung hervorbringt. Daher machte diese Aeußerung Haydn's auf Beethoven einen bösen Eindruck und ließ bei ihm die Idee zurück: Haydn sei neidisch,

eifersüchtig und meine es mit ihm nicht gut. Ich muß gestehen, daß, als Beethoven mir dieses erzählte, ich ihm wenig Glauben schenkte. Ich nahm daher Veranlassung, Haydn selbst darüber zu fragen. Seine Antwort bestätigte aber Beethoven's Aeußerung, indem er sagte, er habe nicht geglaubt, daß dieses Trio so schnell und leicht verstanden und vom Publikum so günstig aufgenommen werden würde.

Franz Gerhard Wegeler und Ferdinand Ries, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Koblenz 1838, S. 84 f.

Beethoven dachte sich bei seinen Compositionen oft einen bestimmten Gegenstand, obschon er über musikalische Malereien häufig lachte und schalt, besonders über kleinliche der Art. Hierbei mußten die Schöpfung und die Jahreszeiten von Haydn manchmal herhalten, ohne daß Beethoven jedoch Haydns höhere Verdienste verkannte, wie er denn namentlich bei vielen Chören und anderen Sachen Haydn die verdientesten Lobspprüche ertheilte.

Franz Gerhard Wegeler und Ferdinand Ries, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Koblenz 1838, S. 77 f.

Thayer/Deiters/Riemann 1907

„Eines Tages fragte ihn Potter, wer der größte lebende Komponist sei, ihn selbst ausgenommen. Beethoven schien einen Augenblick nachzusinnen und rief dann aus: ‚Cherubini.‘ ‚Und von den toten Meistern?‘ fragte Potter weiter. Beethoven erwiderte, er habe jederzeit Mozart als solchen betrachtet, seit er aber mit Händel bekannt geworden sei, stelle er diesen an die Spitze.“

TDR 4, S. 56 f.

Musikalischer Kanon

Schindler 1840

Sehr dürftig stand es um seine musicalische Bibliothek. [...] Von Jos. Haydn und Cherubini war keine Note da [...].

Anton Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Münster 1840, S. 182

Czerny 1852

Drauf nahm er mit den Worten: „das ist ein anderer Kerl!“ Händel's Messias, und spielte die interessantesten Nummern, machte uns dann auf mehrere Ähnlichkeiten mit Haydns Schöpfung aufmerksam. *etc.* um 1805.

Zit. nach Kopitz/Cadenbach, *Zeitgenossen*, Bd. 1, S. 228

Haydns Geburtshaus

Schindler 1840

Hummel, entsetzt über die Leidensgestalt Beethovens, weinte bitterlich; Beethoven aber suchte ihn damit zu beschwichtigen, dass er ihm eine am selben Morgen ihm von Diabelli zugeschickte Zeichnung von Haydn's Geburtshaus zu Rohrau vorhielt mit den Worten: „Sieh lieber Hummel das Geburtshaus von Haydn; heute hab' ich's zum Geschenk erhalten, und es macht mir eine grosse Freude. Eine schlechte Bauernhütte, in der ein so grosser Mann geboren wurde!“

Anton Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Münster 1840, S. 79

Hiller 1870

Man hatte ihm kurz vorher ein Bild des Hauses geschenkt, in welchem Haydn geboren worden – er hatte es in der Nähe des Bettes und zeigte es uns. „Es hat mir eine kindisch Freude gemacht,“ sagte er – „die Wiege eines so großen Mannes!“

Ferdinand Hiller, *Aus den letzten Tagen Ludwig's van Beethoven*, in: *Kölnische Zeitung*, Nr. 348 vom 16. Dezember 1870, zit. nach Kopitz/Cadenbach, *Zeitgenossen*, Bd. 1, S. 437

Breuning 1874

Ein ander Mal (Mitte Februar) hatte Diabelli die in seinem Verlage erschienene Lithographie von Jos. Haydn's ärmlichem Geburtshause in dem mährischen Dorfe Rohrau Beethoven zum Geschenke gebracht. Es hat ihm dieses Bild große Freude gemacht, und, als ich Mittags kam, zeigte er es mir gleich: „Sieh, das habe ich heute bekommen. Sieh Mal das kleine Haus, und darin ward ein so großer Mann geboren. Dein Vater muß mir dazu einen Rahmen machen lassen; ich werde das Bild aufhängen.“ – Nachmittags, als ich wieder und mit meinem Vater kam, theilte er ihm diesen seinen Wunsch mit. Ich nahm das Bild sofort und mein Vater bat meinen Clavierlehrer, einen einfachen Rahmen aus schwarz polirtem Holze, wie es Beethoven gewünscht hatte, dazu zu bestellen, und das Bild baldigst eingerahmt bringen zu wollen. Heller hocherfreut über die ihm zugefallene Ehre, für den großen Beethoven etwas thun zu können, führte diese Bitte nicht allein binnen wenigen Tagen nach Wunsch aus, sondern hatte in zuvorkommender Weise überdieß unter das Bild auf dessen weißen Rand thunlichst kaligraphisch geschrieben. „Jos. Haydn's Geburtshaus in Rohrau.“ Ich bemerkte den Fehler, daß statt Haydn Hayden geschrieben worden war, meinem Vater. Ungeachtet dieser mir aber entgegnet hatte: ich möge den Fehler immerhin unberührt lassen, Beethoven würde ihn nicht bemerken, welche Voraussetzung, also ich das Bild Beethoven überbrachte, anfänglich auch wirklich sich bewahrheitete, war ich doch dießmal unfolgsam genug, ihn auf diesen Fehler aufmerksam zu machen. Der Erfolg dieser naseweisen Bemerkung war ein eigenthümlicher. So vergnügt Beethoven vorerst das überigens so hübsch ausgestattete Bild betrachtet hatte, so mißmuthig wurde er urplötzlich. Sein Gesicht überzog sich mit Zornesröthe, und heftig frug er mich: „Wer hat denn das geschrieben?“ „Mein Clavierlehrer“ – „Wie heißt der Esel? – Ein solcher Ignorant will Clavierlehrer, will Musiker sein, und weiß nicht einmal den Namen eines Meisters wie Haydn richtig zu schreiben. Das soll er mir gleich ausbessern; denn das ist eine Schande“ u. s. w. – Mir hatte es leid gethan, meinen guten Lehrer in falsches Licht bei Beethoven gebracht zu haben, und ich suchte auf alle Weise den

Fehler zu beschönigen, und äußerte auch, daß Vater mir verboten, es zu sagen: „Du würdest es nicht merken.“ Aber sein Zorn ward eher mehr angefacht und er erklärte mir: es nur im ersten Augenblicke übersehen zu haben, später hätte er es, wie jeder Mensch von nur einiger Bildung, sicher gleich wahrgenommen, u. dgl. m. Die Folge war, daß ich das Bild wieder nach Hause nehmen und den Fehler tilgen lassen mußte, von meinem Vater aber auch eine Rüge über meine überflüssige Bemerkung erhielt. Als ich das Bild nach ein Paar Tagen wieder gebracht, brummte Beethoven nochmals über den gemachten Fehler und ließ die von mir auf mehrfache Art versuchte Entschuldigung meines Lehrers nicht weiter gelten, als mit der Entgegnung: „Er mag als Meister wohl genügen, aber er ist denn doch ein oberflächlicher Mensch, der, wie die meisten, eben nichts mehr gelernt hat und zu lernen sich bestrebt, als was ihm nothdürftig erforderlich ist.“

Gerhard von Breuning, *Aus dem Schwarzspanierhause. Erinnerungen an L. van Beethoven aus meiner Jugendzeit*, Wien 1874, S. 98 f.

Fortschrittsideologie

Begegnungen in Bonn

Schindler 1840

Als Haydn zuerst aus England zurückkam, wurde ihm von dem churfürstlichen Orchester in Godesberg bei Bonn ein Frühstück gegeben. Bei dieser Gelegenheit legte ihm Beethoven eine Cantate vor, die den Beifall des grossen Meisters fand, wobei der jugendliche Componist von diesem zum fortdauernden Studium aufgemuntert wurde. Mehrerer für die Blasinstrumente schwerer Stellen wegen, welche die Musiker erklärten nicht spielen zu können, wurde diese Cantate bei Seite gelegt und auch nicht durch den Druck veröffentlicht.

Anton Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Münster 1840, S. 21

Schindler 1860

Eine andere von Wegeler erzählte Begebenheit scheint größeres Interesse zu haben, indem man darin ersieht, daß Beethoven schon in seinen frühesten Compositions-Versuchen der Zeit vorgegriffen und schwerschweres niedergeschrieben hat; das erste Glied einer langen Kette von wiederholten Klagen und Vorwürfen, die den Tondichter auf seiner Laufbahn fortan begleitet und lange über das Grab hinaus wiederholt worden, die bis zum heutigen Tag nicht verstummt sind. [...]

Anton Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Münster 1860, Bd. 1, S. 9

Nohl 1864

Max Franz empfing den berühmten Virtuosen wie den berühmteren Componisten mit Auszeichnung und stellte diesem nach dem Gottesdienste seine gesammte Kapelle vor, durch die er eine Haydn'sche Messe hatte aufführen lassen. Höchst wahrscheinlich sah Beethoven den alten „Papa“ – Haydn zählte bereits 59 Jahre – damals zum ersten Male; wenigstens verlautet

durchaus nichts, dass sie bereits in Wien Bekanntschaft mit einander gemacht haben. Welchen Eindruck der Componist, dessen Ruf sich allgemach weit zu verbreiten begann, auf Beethoven gemacht, erfahren wir nicht. Allein sicher hielt ihn der Respect, den er vor diesem Meister der Instrumentalmusik hatte, nicht ab, mit nüchternem Auge zu erkennen, wie sehr erst Haydn die schlichte bescheidene Bürgerlichkeit des vorigen Jahrhunderts repräsentire und noch ungleich weniger als Mozart etwas von dem neuen weltbürgerlichen Geiste in sich trage, der so eben auch in Deutschland einzog. Wir erfahren aus der spätern Zeit ergötzliche Anekdoten von der zum schroffsten Gegensatz auseinander klaffenden Verschiedenheit der beiden Männer, die gewissermassen zwei entfernte Zeitalter darstellen, und vernehmen aus Haydn's Munde Worte wie „Revolutionär“ und „Atheist,“ derweilen Beethoven still in sich den gemüthlichen Zopf belächelte, den Haydn auch in das kommende Jahrhundert mit hinüberrettete. Allein auch schon jetzt im Jahre 1790, mag es dem jungen Virtuosen in seinem nordischen Unabhängigkeitssinn komisch genug gewesen sein, wie Haydn in respectvoll demüthiger Haltung mit den hohen Herrschaften verkehrte, aber zugleich auch die Huldigung der Kapelle mit abwehrender Bescheidenheit hinnahm. Die kindliche Natur spricht ja aus allen Werken Haydns wie aus dem, was uns von seinem Leben überliefert wird. Beethoven dagegen wollte, so sehr auch er „der Bescheidene“ genannt wird, doch der Kraft die er in sich fühlte, im eigenen Bewusstsein wie in der Anerkennung der Andern geniessen. „Stolz will ich den Spanier,“ so mochte schon damals sein Wesen erscheinen, und es wird darum bei dieser ersten Begegnung auch schwerlich eine besondere Annäherung zwischen beiden Künstlern Statt gefunden haben.

Ludwig Nohl, *Beethovens Leben*, Bd. 1: Wien 1864, S. 328 f.

Jetzt wandte sich Beethoven selbstverständlich ganz zu Haydn um so mehr als dieser in London fortwährend die reichsten Lorbeeren gewann und die Nachrichten davon sich bald durch ganz Europa verbreiteten. [...]

Dabei ergriff denn auch Beethoven, und sicherlich nur zu dem Zweck zu erfahren, ob er auch werth sei, des Meisters Schüler zu werden, die Gelegenheit, ihm jene „Cantate“ mit den schwierigen Blasinstrumenten vorzulegen. Wegeler berichtet, dass Haydn dieselbe besonders beachtet und ihren Verfasser zu fortdauerndem Studium aufgemuntert habe.

Ludwig Nohl, *Beethovens Leben*, Bd. 1: Wien 1864, S. 333 f.

Beethoven als Schüler

Marx 1835

Selbst Jos. Haydn soll mehr Erfolg von der Virtuosität als von dem Compositionstalent seines Schülers erwartet haben; unzweifelhaft scheint es, daß B. damals das größte Interesse durch seine freien Fantasien erregte.

Adolf Bernhard Marx, *Beethoven, Ludwig von* [sic], in: SchillingE, Bd. 1: Stuttgart 1835, S. 514 f.

Schindler 1840

Herr Ries hörte auch Beethoven sagen: er habe zwar einigen Unterricht bei Haydn genommen, aber nie etwas von ihm gelernt [...]. Das Benehmen Haydn's in diesem Falle wurde vielfach gedeutet, da er sonst als gewissenhafter Mann bekannt war; ein sicherer Grund kann jedoch dafür nicht aufgefunden werden.

Anton Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Münster 1840, S. 32

Doležálek gemäß Jahn 1852

D. Componisten waren damals gegen B. den sie nicht verstanden u. dr e. böses Maul hatte. D. brachte Albrechtsberger e. Arbeit üb. e. Bs Quartett. A. von wem ist denn das Zeug? D. von Beethoven. A. ach gehen Sie mir mit dem, der hat nichts gelernt und wird nie etwas ordentliches machen.

[Aufzeichnungen von Otto Jahn, 1852], zit. nach Kopitz/Cadenbach, *Zeitgenossen*, Bd. 1, S. 258

Lenz 1855

Eines Tages als Beethoven von seiner Lektion bei Haydn kam, sein Studienheft unter dem Arm, begegnete ihm in der Straße der ehrliche Schenk, Componist des Dorfbarbiere, eines beliebten Singspiels der Zeit. Schenk, der sich für die Fortschritte des jungen Musikers unter der Leitung des berühmten Mannes interessirte, blätterte eine zeitlang in dem Studienheft und fand in demselben mehrere augenfällige Compositionsfehler, welche Haydn unverbessert gelassen. Genug, um Beethoven jedes Vertrauen an seinem Lehrer zu nehmen. Ihm lag ein *crimen laesae artis* vor, mißtrauisch und doch immer rasch entschlossen, benutzte er Haydn's zweite Reise nach England, um ihn nicht wieder zu besuchen. Nichts desto weniger ließ ihn Haydn sondiren, ob er sich bei der Herausgabe von Compositionen nicht Haydn's Schüler nennen wolle. Die Antwort Beethovens war kurz und stolz: „er habe zwar Unterricht von Haydn erhalten, aber nichts von ihm gelernt.“

Wilhelm von Lenz, *Beethoven. Eine Kunststudie*, Teil 1: Kassel 1855, S. 16 f.

Marx 1859

Wenn gleichwohl Beethoven selbst [...] der Einführung in die Formen gedenkt und in seiner kurzangebundenen Weise nur ablehnt, von Haydn etwas gelernt zu haben (der gerade hier der bewährteste Führer sein konnte), wie er den frühern Einfluß Neefes in Abrede stellt: so darf man [...] den Grund nur darin suchen, daß gerade dieser auf das Ganze gehende und vorzugsweise künstlerische Lehrtheil seinem Geist unbemerkt, gleichsam als etwas Selbstverständliches einging, während die abstrakten, zunächst unkünstlerisch auftretenden Lehren der Harmonik und des Kontrapunkts sich als ein Fremderes merkbar machten.

Adolf Bernhard Marx, *Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen*, Berlin 1859, S. 29

Schindler 1860

Darf man nicht für gewiß annehmen, daß Beethoven manchen kostbaren Rath aus Haydn's Munde überkommen, wenn gleichwohl der systematische Unterricht sehr mangelhaft? [...]

[...] so liegen Gründe genug vor, die Lehrjahre unsers Großmeisters als von argem Mißgeschick verfolgt betrachten zu müssen; denn kein größeres Mißgeschick für den begabten und lernbe-

gierigen Kunstjünger, als durch die Hände verschiedener Lehrer zu gehen, zumal wenn deren Kunstprincipien und Methoden von einander abweichen, (was in der Regel der Fall,) und wenn der Jünger selber schon über Lehrsätze und Lehrmethode, vielleicht nach vorgefaßten Ansichten, Kritik zu üben versteht. [...]

Anton Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Münster 1860, Bd. 1, S. 29 f.

Nohl 1867

Nun ist aber bereits oben angedeutet, dass schon bald zwischen Lehrer und Schüler Differenzen entstanden, die sogar rasch zum völligen Bruch führten. Und Ries erzählt uns, Beethoven habe die Sonaten Op. 2, die Haydn gewidmet sind, nicht, wie dieser gewünscht, mit „Schüler von Haydn“ etc. überschreiben wollen, weil er nie etwas von Haydn gelernt habe. [...]

Mag man sagen, was man will, Beethoven machte sich im Grunde nichts aus den Regeln der „alten Schule“, und es war ihm innerlich langweilig die Art, wie ihn Haydn den Gradus ad Parnasum durchfuchsen liess. Nicht als wenn er die darin aus der bisherigen Praxis gewiegter Meister gezogenen Regeln der Grammatik und des Satzes irgendwie verachtet hätte, allein er kannte sie von Natur, sie waren ihm eingeboren, sein Ohr sog sie mit Sicherheit aus dem blossen Anhören guter Musik, aus dem Spielen Mozart'scher, Bach'scher, Haydn'scher Werke. [...]

Fürwahr, mir will es scheinen, als habe nichts Ungeschickteres zum Unterrichte eines jungen Beethoven gewählt werden können [als der Kontrapunkt], und nur einem Haydn, einem selbstthätigen Künstler, der also ans Schaffen denkt und nicht ans Lehren, konnte solch ein Missgriff widerfahren. [...]

Allein ebenso wenig ist zu leugnen, dass für das Empfinden eines Beethoven, für die stoffliche Ueberfülle seines jugendlichen Innern, [...] in der Art, wie Haydn empfand, etwas Kindliches und in der Weise, wie er die Mittel seiner Kunst zum Aussprechen eines objectiven Gehalts verwendete, etwas Kleinliches lag oder doch ein allzu grosses Vorherrschen des formellen Elements. Finden wir Heutigen dieses letztere schon in fast allen Jugendcompositionen Beethoven's bis beinahe zu den zwanziger Opus hinan, wird hier für das modernere Kunstgefühl der Geistesgehalt trotz aller Lebendigkeit eines überquellenden und aufbrausenden Herzens meistens noch von einem hergebrachten Formenwesen überdeckt, in dem eben nicht, wie es in der Kunst sein soll, auch jeder Ton ein Selbsterlebtes, eigenst Empfundenes geistig Bedeutendes ausspricht [...]. Und besonders beim Unterrichte musste sich, obendrein wenn Haydn so bloß formelle Dinge vornahm, wie contrapunktistische Uebungen über einen Cantus firmus der alten Tonarten, das bloß formelle Element an seinem Schaffen erst recht im Bewusstsein des Schülers hervordrängen und ihn das geistig Lebendige, das doch Haydn's Werke sonst auch auch ihm so anziehend machte, so weit vergessen lassen, dass ihm das instructive Wesen des alten Herrn kindisch, schülerhaft und geistlos vorkam. Denn ihm, dem eben all dieses Lernen, all dies technische Können nur Mittel zum Zweck, zur Erreichung eines höhern Ziels sein sollte, musste es auf die Dauer unerträglich werden, so das bloß Technische seiner Kunst zum Zweck gemacht zu sehen, und wir können es ihm nicht verargen, wenn er selbst behauptete, von Haydn nichts gelernt zu haben. Denn aus seiner Unterweisung hat er im Grunde nichts gelernt, um so mehr aber aus Haydn's Werken, und jeder Blick auf die ersten fünfundzwanzig Opus Beethoven's beweist,

dass er die Partituren der zwölf Londoner Symphonien, der letzten Quartette und der „Schöpfung“ und „Jahreszeiten“ so studiert hat wie seinerzeit Mozart die Partituren eines Gluck und der viel Geringern Grétry und Salieri.

Ludwig Nohl, *Beethovens Leben*, Bd. 2: Wien 1867, S. 30–40

Weltanschauliche Differenzen

Lenz 1855

Wir haben gesehen, daß Beethoven das zweite Mal nach Wien gekommen war, um sich unter Haydn zu bilden, daß unverwelklicher Ruhm hier das Andenken Mozarts umgab. Auch Beethoven sah man jede Gelegenheit ergreifen, um den Genius des großen Todten zu erheben; vielleicht, um sich soviel als möglich des Lobes von Haydn zu enthalten, dessen magistrale Ruhe und placider Geist eben so wenig den unbeugsamen, himmelanstürmenden Schüler, als dieser den Lehrer verstand. Diese Naturen mußten sich ausschließen, der Friede zwischen ihnen konnte von keiner Dauer sein.

Wilhelm von Lenz, *Beethoven. Eine Kunststudie*, Teil 1: Kassel 1855, S. 16

Haydn war ein hausbackener, schlicht gebildeter Bürgersmann, ein „*bonus pater familias*,“ der, um sich zu inspirieren, einen Diamantring an seine Hand steckte und als guter Katholik seine Gebete verrichtete, wenn er an die Composition einer Nummer der Schöpfung ging. Abgesehen von seiner außerordentlichen musikalischen Befähigung, abgesehen von aller Musik, verhält sich Haydn's Geistesbildung und Richtung zu der eines Beethoven, wie ein Lorenz Stark zum Faust. *L'originalité de Haydn fut d'être un simple*, sagt der anonyme Verfasser des nicht unmerklichen Büchelchens: *La foi nouvelle cherchée dans l'art de Rembrand à Beethoven*.

Wilhelm von Lenz, *Beethoven. Eine Kunststudie*, Teil 1: Kassel 1855, S. 139

Marx 1859

Haydn's Durchzug durch Bonn mag den Anstoß gegeben haben, oder nicht: in demselben Jahre, 1792, wurde Beethoven auf Kosten des Kurfürsten, den Graf Waldstein dafür gestimmt hatte, nach Wien gesendet, um dort unter Joseph Haydn Composition zu studieren. Mozart war seit einem Jahre geschieden, folglich konnte keine bessere Wahl getroffen werden, – wenn es wahr wäre, daß ein großer Komponist schon in dieser Eigenschaft einen guten Lehrer abgab. [...] [Es] sollte sich auch zeigen, daß Jünger und Meister [...] doch dem Geiste nach in verschiedenen Zonen weilten; sehr früh, wiewohl Anfangs unbewußt und mehr fühlbar als nachweislich, machte sich zwischen dem vollendeten und dem beginnenden Künstler die Verschiedenheit der Richtungen geltend, in denen das Leben der beiden Vortrefflichen auseinanderging.

Der zweiundzwanzigjährige Schüler brachte nicht bloß sein Talent, er brachte eine gar nicht gering anzuschlagende Summe von Fertigkeiten aus der Bonner Vorschule mit; allerdings auch das Selbstbewußtsein und die Selbständigkeit eines schon zu gewisser Reife gediehenen und erprobten Geistes, Eigenschaften, naturgemäß und erspriesslich, für den Erfolg so später Schulung aber leicht von bedenklichem Einflusse. Wie Haydn den Unterricht begonnen und geleitet, ist

nicht bekannt; man weiß nur, daß er sich fortwährend mit dem Schüler zufrieden erklärt. Aber bald sollte der Schüler mit dem Meister unzufrieden werden.

[...] genug, Beethoven, in seiner rasch entschlossenen und von Haus' aus zum Argwohn geneigten Weise faßte Verdacht gegen Haydn, wollte sofort seinen Unterricht verlassen, und konnte kaum bewogen werden, Haydn's zweite Reise nach England abzuwarten, um bei schicklichem Anlaß aus seiner Lehre in die Albrechtsbergers überzugehn.

Haydn trug wohl einen zu großen Schatz von Herzensheiterkeit und Güte und kindlicher Frömmigkeit (seine Werke und sein Leben beweisen's) in sich und war als gewissenhafter Mann allzu sicher anerkannt, als daß sein Charakter beargwohnt werden dürfte. Seltsam trat gleichwohl an ihm da und dort, wenn auch in etwas späterer Zeit, ein Mangel an innerer Uebereinstimmung mit seinem Jünger hervor, der nicht etwa als Neid zu deuten ist (was hätte den auf dem Gipfel des Ruhmes feststehenden, in sich selber befriedigend abgeschlossenen Meister dazu stimmen können?) sondern nur als Fremdheit gegen das, was im jungen Künstler emporwuchs. Schon das Wesen und äußerliche Benehmen des jungen Mannes scheint ihm imponirt zu haben. Im Gegensatz zu der untergeordneten Stellung, die sich Mozart, Haydn und so viele andre Musiker jener und der frühern Zeit gefallen ließen, behauptete Beethoven sich von Anfang an in einer selbstständigen und unabhängigen Lage; gegenüber der kindlichen Laune und Redseligkeit, die seinen beiden großen Vorgängern, besonders dem liebenswürdigen Mozart eigen war, zeigte sich an Beethoven eine Straffheit, ein verschlossener Ernst, eine innerliche Hoheit, die Folge und Ausdruck der ernsten Geistes- und Kunstrichtung waren.

Adolf Bernhard Marx, *Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen*, Berlin 1859, S. 21–23

Schindler 1860

Anderer Seits ist es bekannt, daß Vater Haydn schon lange vor dem Jahre 1792 aufgehört hatte, systematischen Unterricht in den harmonischen Wissenschaften zu ertheilen. Daran war er nicht bloß in Folge vieljähriger Berufsgeschäfte als Capellmeister des Fürsten Esterhazy zu Eisenstadt, durch andauernde Arbeiten am Schreibtische, aber auch wegen vorgerückten Alters verhindert; überdies soll es noch an lernbegierigen Schülern in jener Zeit gefehlt haben.

Fassen wir diese Prämissen zusammen, so wird es nicht schwer zu der Schlußfolgerung zu gelangen, daß von vornher ein falscher Schritt geschehen war, Schüler und Lehrer zu gemeinschaftlichem Zusammenwirken zu vereinigen. Solche Factoren konnten im Vereine zu keinem erwünschten Resultat gelangen, denn der Schüler paßte zum Lehrer nicht, weil sein Denken und Thun bereits zu viel von der angelernten Routine beherrscht gewesen und auch die Lehrzeit für die höhere Kunstwissenschaft um einige Jahre zu spät begonnen war; überdies noch seine kundgegebene Eigenwilligkeit und eigene Ansicht der Dinge; der Lehrer wiederum paßte zum Schüler nicht, weil die Routine in der Praxis ihn nicht mehr zu unterstützen vermochte, beide aber im innigsten Vereine mit dem Wissen selber gehen müssen.

Anton Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Münster 1860, Bd. 1, S. 26

Nohl 1864

[vgl. oben „Begegnungen in Bonn“]

Nohl 1867

[Frau von Bernhard:] „[Gräfin Elisabeth Rasumowsky] war fast regelmäßig zugegen, wenn musiziert ward. Dort sah ich auch Haydn und Salieri, die damals sehr berühmt waren, während man von Beethoven's Compositionen noch nichts Rechtes wissen wollte. Ich erinnere mich noch genau, wie sowohl Haydn als Salieri in dem kleinen Musikzimmer an der einen Seite auf dem Sopha saßen, beide stets auf das sorgfältigste nach der ältern Mode mit Haarbeutel, Schuhen und Seidenstrümpfen bekleidet, während Beethoven auch in diesem Kreise in der freieren Weise der übrerrheinischen Mode, ja fast nachlässig gekleidet zu kommen pflegte.“

Ludwig Nohl, *Beethovens Leben*, Bd. 2: Wien 1867, S. 22

Ganz gewiss nahm sich Haydn des ihm anvertrauten jungen Talents mit all jener Pflichttreue an, die ein Zug seines ganzen Wesens ist, und ohne Zweifel arbeitete auch Beethoven die gegebenen Aufgaben fleissig aus. Ja, sie waren recht gut Freund miteinander, und Haydn trank oft Kaffee oder Chocolate bei seinem jugendlichen Schüler. Ferner ist nicht zu bezweifeln, dass Haydn die Arbeiten Beethoven's auf das genaueste durchsah, und selbst wenn er Fehler stehen liess, das aus demselben Grunde that, den Beethoven zwanzig Jahre später dem Klavierlehrer seines Neffen, dem bekannten Karl Czerny, ans Herz legt, stets die Hauptsache im Auge zu behalten und den Schüler nicht durch kleine Ausstellungen zu beirren. Allein die Hauptursache der Differenz lag in der Grundverschiedenheit der beiden Männer, sowohl in künstlerischer wie in menschlicher Hinsicht.

Ludwig Nohl, *Beethovens Leben*, Bd. 2: Wien 1867, S. 35 f.

Klaviertrio op. 1,3

Doležálek gemäß Jahn 1852

Kotzeluch warf ihm das C moll Trio vor die Füße als er es ihm vorspielte. Zu Haydn sagte er üb. B: Nicht wahr Papa, wir hätten das anders gemacht?

Haydn antwortete lächelnd, ja, wir hätten das anders gemacht. Auch Haydn konnte si. in B. nicht recht finden.

[Aufzeichnungen von Otto Jahn, 1852], zit. nach Kopitz/Cadenbach, *Zeitgenossen*, Bd. 1, S. 258

Lenz 1855

Unheilbar wurde der Riß zwischen Lehrer und Schüler bei Gelegenheit einer musikalischen Abendgesellschaft im Hause des Fürsten Lichnowski im Winter 1795, wo Beethoven seine ersten Klavier-Trios produzierte [...], und Haydn ihm den Rath gab, das Trio in C Moll, dem von den Dreien wol der Preis gebührt, lieber gar nicht herauszugeben. Seit diesem verhängnißvollen Abende gab es nur noch spitze Worte zwischen ihnen, obgleich Beethoven 1796 Haydn die so unendlich viel versprechenden Erstlinge seiner unerreichten Sonaten-Muse dedizierte und Haydn beim Fürsten Lichnowski vorspielte [...].

Wilhelm von Lenz, *Beethoven. Eine Kunststudie*, Teil 1: Kassel 1855, S. 17

Marx 1859

Als um dieselbe Zeit, im Winter 1795, in einer Abendgesellschaft beim Fürsten Lichnowsky Beethoven im Beisein Haydns seine Trio's Op. 1 vortrug, rieth ihm dieser, das dritte, aus C moll, lieber nicht zu veröffentlichen. Sicherlich war der Rath in Wohlmeinenheit gegeben, denn eben dieses Trio geht so entschieden aus den freundlichen Instrumentalspielen Haydns zu einem höhern Ernst über, dass der ältere Meister aus seiner Bahn und seinen künstlerischen Absichten hätte ausschreiten müssen, um anders zu urtheilen. Bei Beethoven setzte sich aber die Vorstellung fest, Haydn wolle ihm nicht wohl, oder sei ihm gar neidisch. Diese Mißstimmung wirkte weiter, obgleich der große Werth der Haydnschen Kompositionen und die Würdigkeit des Mannes nicht verkannt wurden.

Fußnote in der zweiten Auflage von 1863:

[...] Leichtes Verständniss und günstige Wirkung waren Haydn, dem Freudesbringer, allerdings wichtige Bestimmungsgründe: und nach dem Massstabe seiner eignen Werke (man sehe die Quartette u. s. w.) dieser Klasse, konnte Beethovens Trio ihm nicht anders als zu weit getrieben, unheimlich, von zweifelhafter Wirkung erscheinen. Nach welchem Massstabe hätte er aber urtheilen sollen, als nach dem eigenen? – Auch Mozarts Trio's und Quartette bieten keinen andern [...].

Adolf Bernhard Marx, *Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen*, Berlin 1859, S. 23 und 1863, S. 21 f.

Schindler 1860

Hat jedoch Haydn auf Befragen des noch sehr jugendlichen Ries diese Aeüßerung wirklich dahin erklärt, wie dieser anführt, „daß er nicht geglaubt, dieses Trio würde vom Publikum so leicht verstanden und günstig aufgenommen werden,“ so ist damit jede schiefe Auslegung beseitigt. Es wird aber erlaubt seyn, über Haydn's Erklärung zu stutzen, wenn man seine eigenen Trios kennt. Meiner Seits stelle ich diesen Vorfall in die lange Reihe der Mißverständnisse, deren in Beethovens's Leben leider zu viele dagewesen.

Anton Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Münster 1860, Bd. 1, S. 54

Vergleich mit Haydns Schöpfung

Fuchs 1846

Als Beethoven im Jahre 1801 die Musik zu dem Ballet „Die Geschöpfe des Prometheus“ geschrieben hatte, begegnete ihm sein ehemaliger Lehrer, der große Joseph Haydn, welcher ihn also gleich festhielt und sagte: „Nun! gestern habe ich Ihr Ballet gehört, es hat mir sehr gefallen!“ Beethoven erwiderte hierauf: „O lieber Papa! Sie sind sehr gütig, aber es ist doch noch lange keine ‚Schöpfung‘!“ Haydn, durch diese Antwort überrascht und beinahe verletzt, sagte nach einer kurzen Pause: „Das ist wahr, es ist noch keine Schöpfung, glaube auch schwerlich, daß es dieselbe je erreichen wird!“ – worauf sich Beide – etwas verblüfft – gegenseitig empfahlen.

Aloys Fuchs, *Charakteristische Züge aus dem Leben L. v. Beethoven's und W.A. Mozart's*, in: *Wiener allgemeine Musik-Zeitung* 6 (1846), Nr. 9 vom 31. März 1846, S. 153, zit. nach Kopitz/Cadenbach, *Zeitgenossen*, Bd. 1, S. 286

Doležálek gemäß Jahn 1852

Das Septett wurde beim Fürsten Schwarzenberg zuerst gespielt u. sehr bewundert. „Das ist meine Schöpfung.“

[Aufzeichnungen von Otto Jahn, 1852], zit. nach Kopitz/Cadenbach, *Zeitgenossen*, Bd. 1, S. 258

Lenz 1855

Jahre waren verflossen; Wien bewunderte das Septett Beethovens, ein für die damalige Zeit vor Allem kühnes Werk, in neuen, der Kunst Mozarts und Haydns fremd gebliebenen Formen; eine Schöpfung, die durch Lebensfrische, allgemeine Verständlichkeit, eine nicht genug zu bewundernde Abwägung der drei Blasinstrumente gegen die vier Streichinstrumente, die freie Behandlung der einen wie der andern, ohne deshalb symphonistisch zu werden, das Musterbild dieser Art von Musik geblieben ist. Dieser belebende Lichtstrahl eines neuen Sterns am Himmel der Kunst konnte des Eindrucks auf einen so großen Mann wie Haydn nicht verfehlen, so lieb diesem der alte, von ihm in seinen Symphonien geschaffene debonnaire Himmel der Blasinstrumente sein mußte. Haydn belobte den jungen, schon so großen Meister, und man muß wohl annehmen, daß dies in aller Aufrichtigkeit geschah. Die Antwort Beethovens war spöttisch: „sein Septett wäre doch noch keine ‚Schöpfung!‘“ „Diese“, bemerkte Haydn gereizt, „hätten Sie auch nicht schreiben können, denn Sie sind Atheist.“

Wilhelm von Lenz, *Beethoven. Eine Kunststudie*, Teil 1: Kassel 1855, S. 17 f.

Marx 1859

Ja, als um 1801 Haydn das damals erschienene Septuor von Beethoven höflich und gewiß aufrichtig belobte, erwiderte der Komponist halb artig, halb spöttisch das Septuor sei noch lange keine Schöpfung; worauf denn doch Haydn bei aller Anspruchlosigkeit etwas gereizt bemerkte: „Die hätten Sie auch nicht schreiben können, denn Sie sind ein Atheist.“

Adolf Bernhard Marx, *Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen*, Berlin 1859, S. 23 f. In der zweiten Auflage von 1863 korrigierte Marx die Anekdote gemäß Fuchs, ersetzte das Septett durch die Musik zu den *Geschöpfen des Prometheus* und ließ den Atheisten-Vorwurf weg. In einer Fußnote erläuterte er: „Diese Anekdote ist früher in Bezug auf das Septuor erzählt worden; die Berichtigung verdanken wir Aloys Fuchs. Nach der frühern Ueberlieferung hätte Haydn zugesetzt: ‚denn Sie sind (er ist) ein Atheist!‘ Die kindliche Anhänglichkeit an die Kirche, von der Haydn erfüllt war, ging allerdings Beethoven ab; und so konnte er jenem wohl als Atheist erscheinen“ (ebenda, 1863, S. 22).

Moscheles 1872

Einen Beweis für die Gerechtigkeitsliebe Haydn's, von dem ich eben hörte, muss ich mir doch notiren. Haydn erfuhr, dass Beethoven sich missfällig über „die Schöpfung“ geäußert habe. „Das ist unrecht von ihm“, sagte Haydn, „was hat denn er geschrieben? Etwa sein Septett? Aber freilich,

das ist schön, ja herrlich!["] setzte er mit inniger Bewunderung hinzu, die Bitterkeit des ihn treffenden Tadels vergessend.

Aus Moscheles' Leben, nach Briefen und Tagebüchern hg. von seiner Frau, Bd. 1: Leipzig 1872, S. 36

Weitere ästhetische Überlegungen

Schindler 1860

Wir wollen damit keineswegs die beschreibende oder malende Musik in Schutz nehmen, zu welcher Beethoven, wie sein Lehrer Haydn, hinzuneigen scheint; denn einige Einfälle scherzhafter Laune abgerechnet bleibt Beethoven, was der Musiker seyn kann und soll, Maler des Gefühls, und wie das Gefühl überhaupt nicht ohne Gedanken ist, so werden die in Tönen festgehaltenen Stimmungen der Phantasie des genialen Tonkünstlers auch in Bildern gegenständlich; er schaut die Situationen, deren Stimmung er schildert, und die Anschaulichkeit, welche seine Tonbildungen in ihrer Erregung und Entstehung für ihn haben, kann wohl oft den Grad erreichen, daß er das Sichtbare und örtlich Bestimmte geschildert zu haben meint.

Anton Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Münster 1860, Bd. 1, S. 214

Sehr dürftig stand es um seine musicalische Bibliothek. Von eigenen Werken war nur eine geringe Anzahl darin zu finden. Von den alten Italienern kannte er – wie seine Zeit überhaupt – nichts mehr, als die kleine Sammlung kurzer Stücke von Palestrina, Nanini, Vittoria, und andern, welche Freiherr v. Tucher um 1824 bei Artaria drucken ließ. Diese war da. Von Jos. Haydn und Cherubini war keine Note da; von Mozart ein Theil der Partitur von Don Giovanni und viele Sonaten.

Anton Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Münster 1860, Bd. 2, S. 182

Dieser Zweig der Kunstwissenschaften [die Tonartencharakteristik] war es vorzugsweise, über den sich Beethoven mit Gebildeten gerne unterhalten hat, gab er ihm doch Stoff zu Bewunderung dessen, was seine großen Vorgänger, Gluck, Haydn und Mozart, im Punkte Anwendung characterisirender Tonfarben vermittels Eingebung ihres Genius geleistet haben.

Anton Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Münster 1860, Bd. 2, S. 164

Aber grade der Cultivierung dieser Kunstgattung [des Streichquartetts] in jenem Kreise [um Lichnowsky], und gleichzeitig einem andern [...], hatte Beethoven eine große Summe nützlicher Erfahrung für das gesammte Instrumental-Bereich zu verdanken. Ohne solche Schule und solche Anregung zu Selbstversuchen wäre er vielleicht noch lange nicht an's Quartett, noch weniger an die Sinfonie gekommen, indem in beiden Gattungen, wie bekannt, die Epoche durch Haydn und Mozart vollständig beherrscht wurde, darum jeder Andere als unberufener Eindringling zurückgewiesen worden wäre. [...]

Es ist nun am Orte, einen andern Kunst-Mäcen einzuführen, der nicht blos auf den Kunstgeschmack in der österreichischen Hauptstadt, vielmehr auf den Entwicklungsgang der auf Haydn und Mozart gefolgtten Epoche fördernden Einfluß geübt hat. Es ist Graf Rasumowsky [...].

Haydn hatte nämlich an diesem Kunstfreunde jenen feinen Sinn zu richtiger Erfassung vieler nicht auf der Oberfläche liegenden und durch übliche Zeichen ausgedrückten Eigenthümlichkeiten in seinen Quartetten und Sinfonien entdeckt, der Anderen abgegangen ist, darum er es unternommen, den Grafen zunächst mit diesen verborgenen Intentionen vertraut zu machen, durch den sie erst auf die Ausführenden übertragen worden. Es ist diese Thatsache als eine auf die Charakteristik des Rasumowsky'schen Quartetts im Allgemeinen, auf Beethoven's Quartett Musik speciell, wichtige zu verzeichnen, die wegen des jugendlichen Alters des oben zusammengetretenen Vereins [des Schuppanzigh-Quartetts], welcher höherer Schulung noch bedurfte, die von Aelteren, im Geschmacke ihn Ueberragenden, kommen mußte, noch besondere Gründe für ihre Glaubwürdigkeit erhält.

Anton Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Münster 1860, Bd. 1, S. 37–39

„Großmogul“

Marx 1859

Haydn nannte den jungen Mann oft den „Großmogul“, ein Scherzname, der sich unter den Musikern verbreitete.

Adolf Bernhard Marx, *Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen*, Berlin 1859, S. 23

Nohl 1867

Haydn, der Sohn des Handwerkers, der „Heitere, Demüthige, Zaghafte“, von dessen bürgerlicher Schlichtheit uns Griesinger wie Dies anziehende Skizzen entworfen haben, musste sich durch die Selbstständigkeit, mit der sein junger Schüler von vornherein auftrat, mindestens befremdet, ja von dessen „etwas hohem Tone“ sogar abgestossen fühlen. Es ist aus Seyfried's Erzählung bekannt, dass Haydn ihm den Namen „Grossmogul“ gab. Andererseits mochte auch ihm der dämonische Schein, der aus dem dunkeln, stahlgrauen Auge des jungen Künstlers blitzte, wie das Leuchten phänomenalen Feuers einen eigenthümlich zurückweisenden Eindruck machen, als gehöre der junge Künstler einem andern Geschlechte und einer andern Zeit an als jener Weise der naiven und komischen breitbürgerlichen Redens- und Lebensart des damaligen Niederösterreichers. Jedenfalls aber musste ihm, wie auch A. B. Marx andeutet, die Straffheit, der verschlossene Ernst und die innerliche Hoheit, die Folge einer ernsten Geistesrichtung, die Beethoven von Natur wie durch seinen Lebensgang genommen hatte, unwillkürlich imponiren. Ludwig Nohl, *Beethovens Leben*, Bd. 2: Wien 1867, S. 42 f.

Historiographische Einordnung (Auswahl)

Marx 1835

Seine [Beethovens] ersten Werke, namentlich Claviervariationen, Sonaten, Trio's, Quartette u. dergl. m., Concerte und die ersten Sinfonien (C dur und D dur) gehören im Wesentlichen

der Richtung an, die Jos. Haydn und mit ihm Mozart der Instrumentalmusik gegeben hatten [...]. Seine Claviercompositionen wurden (nebst den daran lehrenden Quartetten u. s. w.) der vornehmste und eigenste Bezirk für sein Schaffen. [...] Diese klangvollern, mächtigern, innigern Melodien, diese bereicherte Harmonie- und Stimmfülle, dieses tiefere Eingehen auf alle Kräfte des Instrumentes, Alles forderte Raum, weitere Anlage, großartigere Massenstellung, tief Sinnigere mannigfaltigere Veränderung und Ausarbeitung der Themata und Motive. So zeigt sich schon in den äußern Maaßen, in der ungleich weiter gehenden Ausführung ein zweiter Fortschritt, den B. that; man darf nur seine zweite Sinfonie mit der ersten, oder mit Haydn'schen und Mozart'schen zusammenhalten, um dies wenigstens äußerlich zu erkennen. Eine Sonate gar von der Ausdehnung und Arbeitsfülle der aus B dur (op. 106) ist bei den Vorgängern B-s undenkbar [...]. Nur Eins blieb dem neuern Meister unerreicht: die kindsunschuldige, wie blauer Himmel reine Klarheit haydn'scher Instrumentation; es sagte ihm mehr zu, uns in Nebel oder Sturm, oder den Rosenduft einer indischen Nacht zu führen. [...] Wenn wir in dieser ganzen, die Instrumentalmusik vergeistigenden, vielmehr ihr einen bewußten Geist erweckenden Richtung Beethoven als den Schöpfer, gegen die Andeutungen Haydn's und anderer Meister [...] als den Vollender bis zu seinem Scheiden allein stehen sehn, so müssen wir noch bis in das Innerste seiner Einsamkeit den Abgeschiedenen, der Gesellschaft Verödeten geleiten.

Adolf Bernhard Marx, *Beethoven, Ludwig von* [sic], in: SchillingE, Bd. 1: Stuttgart 1835, S. 515–519

Lenz 1855

Was der Haydn-Mozart'schen Zeit der großartige Bau des Septetts, ist der Zeit der großen Symphonien Beethoven's die Chorsymphonie – ein Fortschritt in's Unendliche!

Wilhelm von Lenz, *Beethoven. Eine Kunststudie*, Teil 1: Kassel 1855, S. 250

Die Idee der Schule, einen ersten Satz (Allegro) in zwei Theile zu theilen und den ersten zu wiederholen (Reprise), eine Quadratur, von der anzugehen Haydn und Mozart für eine Todsünde gehalten hätten, gab, wie wir gesehen, Beethoven lieber ganz auf [...].

Wilhelm von Lenz, *Beethoven. Eine Kunststudie*, Teil 2: Kassel 1855, S. 193

Auch Haydn schuf einen Palast, die reine Wohnung einer reinen frommen Seele, zu der aber die gelockte Chimäre des Dichters, die Mozart nicht unbekannt war, die aber erst Beethoven mit leiblichen Musikaugen erblickte, um sie nicht los zu lassen, keinen Schlüssel hatte. Die Liebe ist Haydn eine bürgerliche Hochzeit; Mozart ein Königliches Beilager; Beethoven – Alles, das vermittelte Geheimniß des Lebens.

Wilhelm von Lenz, *Beethoven. Eine Kunststudie*, Teil 2: Kassel 1855, S. 205

Beethoven's Erstlinge finden mehr Anklang als seine späteren Werke, weil sie als eine Erweiterung Haydn'scher und Mozart'scher Gebiete den *status quo* der Dinge überhaupt nicht affiziren.

Wilhelm von Lenz, *Beethoven. Eine Kunststudie*, Teil 2: Kassel 1855, S. 290

Marx 1859

Haydns Symphonien zeigen ganz unverhohlen diesen einen Zweck und Inhalt: Vergnüglichkeit, Unterhaltung, Heiterkeit, Freude, stets denselben, wengleich stets in den mannigfachsten Gestalten. [...]

Weit bedeutsamer steht, dem geistigen Inhalte, nicht der Instrumentation nach [...], Mozart in der Symphonie da. Dies thut sich vor Allem in der Mannigfaltigkeit des Inhalts kund. [...]

Und dennoch fehlt auch diesen Symphonien die ganze Fülle und Größe der orchestralen Gestaltung; diese mächtigen Gegensätze, in welche Tiefe und Höhe des Orchesters auseinander zu treten haben [...], diese große Massenbildung, die zur letzten Entscheidung Saiten und Bläser als zwei Chöre oder Heere gegeneinander führt, die Räumlichkeit weiter Gedanken und gebiet-erobernder Modulation, – alles das fehlt.

Als ein anderer trat Beethoven auf.

Ihm, seinem früh störrigen, dann stolzen Gemüthe, waren die Einknicke dienerischer Stellung und ihr Einfluß fremd geblieben. Er hatte keine Pflichten und im Grunde keine Neigung, als sich selbst, das heißt seinen Schöpfungen zu leben.

Adolf Bernhard Marx, *Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen*, Berlin 1859, S. 106–108

Lenz 1860

Dieser großartigen, harmonischen, melodischen, rhythmischen und kontrapunktischen Symphoniephantasie, dieser Erfindung in Idee und Form gegenüber, verschwindet das Symphonie-Stäubchen Haydn–Mozart. Die Zeit wird kommen, sie ist nicht fern, wo sogar die Oulibischeffs, d. h. die Anhänger des Alten, weil es das Alte, die Verächter des Neuen aus Unkenntniß oder Princip, die Haydn-Mozartische Symphonie als historischen Apparat zum besseren Verständniß der Größe Beethovens in der Symphonie, ansehen werden.

Jam nova progenies coelo demittitur alto.

Wilhelm von Lenz, *Beethoven. Eine Kunststudie*, Teil 4: Hamburg 1860, S. 257

Beethoven als verkanntes Genie (Auswahl)

Schindler 1840

Nach geendetem Gottesdienst empfing der Fürst Paul Esterhazy, der bekanntlich eine besondere Vorliebe für Haydn'sche Kirchenmusik hatte, unsern Beethoven und andere Honoratioren in seinem Schlosse. Als Beethoven eintrat, richtete der Fürst im gleichgültigen Tone diese Worte an ihn: „Aber lieber Beethoven, was haben Sie denn wieder da gemacht?“ in Beziehung auf das eben gehörte Werk. Beethoven, schon betroffen von dieser Aeusserung des Fürsten, wurde es noch mehr, als er Hummel'n an der Seite des Fürsten stehend lachen sah. Es auf sich beziehend, vermochte ihn nichts mehr an einem Orte zu halten, wo man seine Leistung so verkannt, und er noch überdies eine Schadenfreude an seinem Kunstbruder bemerkt zu haben glaubte.

Anton Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Münster '1840, S. 77 f.

Czerny 1842

Denn in jener Zeit wurden *Beethovens Compositionen* vom größern Publikum gänzlich verkannt, u. von allen Anhängern der ältern *Mozart-Haydn'schen* Schule mit der größten Bitterkeit bekämpft.

Carl Czerny, *Erinnerungen aus meinem Leben* [1842], zit. nach Kopitz/Cadenbach, *Zeitgenossen*, Bd. 1, S. 201

Die Heroische *Sinfonie*, welche *Beethoven* im Jahr 1803 schrieb, u welche im Jahr 1804 zum ersten Mal aufgeführt wurde, gefiel jedoch anfangs gar nicht. Sie bildet den Übergang von der *Haydn-Mozart'schen* Manier zu derjenigen welche später *Beethoven* so eigenthümlich wurde. Man fand sie zu lang, überladen, unverständlich u allzu lärmend.

Carl Czerny, *Erinnerungen aus meinem Leben* [1842], zit. nach Kopitz/Cadenbach, *Zeitgenossen*, Bd. 1, S. 207

Lenz 1855

Auf des Grafen angelegentliche Verwendung schickte der Kurfürst seinen jungen Hoforganisten nach Wien, damit er sich auf kurfürstliche Kosten unter Joseph Haydn ausbilde, den man damals für den größten lebenden Componisten hielt und noch über Mozart stellte, ein Geist, der seiner Zeit so voraus geeilt war, daß er, wie *Beethoven*, erst viel später seinem ganzen Werth nach erkannt wurde.

Wilhelm von Lenz, *Beethoven. Eine Kunststudie*, Teil 1: Kassel 1855, S. 11

Schindler 1860

Für letztere Partei insbesondere [Beethovens Gegner in Wien] gab sogar die C moll Sinfonie neue Gelegenheit zu Angriffen und Verketzerungen, denn nach dem Haydn'schen und Mozart'schen Katechismus fand sich für das Späherauge der alten Schulknaben gar manches in dieser Sinfonie, das, weil noch nicht dagewesen, oder von der Schulregel verpönt, nicht nur getadelt, auch noch lächerlich gemacht worden. [...]

Wer in der Musik nur Erheiterung, An- und Aufregung zu suchen pflegt, dies noch in einem gewohnten Formalismus, der wird bei *Beethoven's* Musik vor Allem das Formale der Kritik unterziehen; ferner wird er das Technische des harmonisch-rhythmischen Baues prüfen, ob keine Abweichung oder gar Verstöße gegen althergebrachte Gesetze darin enthalten, er wird weiter das altgewohnte Richtscheit an verschiedene Sätze anlegen und wirklich finden, daß deren Längenmaß das Haydn'-Mozart'sche überschreite; er wird sich demnach blos mit dem Aeußerlichen des Kunstwerks beschäftigen, weil zu Durchforschung seines Innern der erforderliche Grad künstlerischer Bildung gebricht.

Anton Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Münster 1860, Bd. 1, S. 163 f.

Die Menge der älteren Musiker, die bei Haydn's und Mozart's Musik herangewachsen, pflegte in der dritten Periode Sympathie und Antipathie für und gegen *Beethoven'sche* Musik häufig noch nach dem geringeren oder vermehrten Kopfwackeln des alten Abbé Stadler zu bemessen, der seine Antipathie gegen dieselbe in ostensibler Weise zu erkennen gegeben. Dieser Nestor hat bei allen Productionen des Schuppanzigh'schen Quartetts niemals gefehlt, sich jedoch allzeit vor

Beginn des Beethoven'schen Werkes, das stets nach einem Haydn und einem Mozart gegeben ward, entfernt.

Anton Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Münster ³1860, Bd. 2, S. 169

Aus Jos. Haydn's Lebensgeschichte ist die Vorliebe dieses KunstMäcen's für Kirchenmusik bekannt, von der er jedoch weniger erhoben als unterhalten seyn wollte. Dies erklärt den oft wenig kirchlichen Geist in Haydn's Messen, darin der Capellmeister dem Geschmacke seines Fürsten, gewiß nicht selten gegen sein eigenes besseres Gefühl, möglichst nahe zu kommen bestrebt war. Aber dadurch wurde der Fürst zu verwöhnt, um nicht alle andere Compositionen mit Haydn'schen Maßstabe zu messen. Zur selben Zeit war der große Meister bereits in Ruhestand getreten und Joh. Nep. Hummel functionirte als Capellmeister zu Eisenstadt.

Es war Sitte an diesem Hofe, daß nach beendigtem Gottesdienst die heimischen wie fremden musikalischen Notabilitäten sich in den Gemächern des Fürsten zu versammeln pflegten, um mit ihm über die aufgeführten Werke zu conversiren. Beim Eintritte Beethovens wendete sich der Fürst mit der Frage an ihn: „Aber lieber Beethoven, was haben Sie denn wieder da gemacht?“ Der Eindruck dieser sonderbaren Frage, der wahrscheinlich noch mehrere kritische Anmerkungen nachgefolgt sind, war auf unsern Tondichter ein um so empfindlicher, als dieser den zur Seite des Fürsten stehenden Capellmeister lachen sah. Dies auf sich beziehend, vermochte nichts mehr ihn an einem Orte zu halten, wo man seine Leistung so verkannt und er überdies noch eine Schadenfreude an seinem Kunstbruder wahrnehmen zu müssen geglaubt. Noch am selben Tag verließ er Eisenstadt.

Von dort datirt das Zerfallen mit Hummel, mit dem jedoch ein vertrauliches Verhältniß nicht bestanden hat. Leider war es niemals zu einer Erklärung zwischen Beiden gekommen, wobei es sich vielleicht herausgestellt hätte, daß das fatale Lachen nicht Beethoven gegolten, vielmehr der sonderbaren Art, wie Fürst Esterhazy die eben gehörte Messe kritisirte (an der wohl manches auszusetzen bleibt.)

Anton Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Münster ³1860, Bd. 2, S. 188 f.

Traditionalismus

Müller 1827

Der Kurfürst schickte ihn 1792 auf seine Kosten nach Wien, um sich bey Haydn vollkommen im Contrapuncte auszubilden. Er wurde des Meisters Liebling und fand überall Achtung und Zuneigung, so dass er 1794 sich entschloss, in Wien zu bleiben. Auch mag er sich in dieser Zeit entschlossen haben, nicht zu heirathen, um in vollkommenster Freiheit sich ganz der Tonkunst weihen zu können.

Wilhelm Christian Müller, *Etwas über Ludwig van Beethoven*, in: AmZ 29 (1827), Nr. 21 vom 23. Mai 1927, Sp. 345–354, zit. nach Kopitz/Cadenbach, *Zeitgenossen*, Bd. 2, S. 606

Grillparzer [1827]

„Haydn, Haydn! alter Vater!
 Sei mein Schützer, mein Berater
 In dem neuen, fremden Land!“
 Und der Alte faßt die Hand,
 Küßt ihn auf die Stirn und weinet,
 Doch war fröhlich, was er meinet:
 „Bravo! Scherzo, Allegretto!
 Hie und da hätt ich ein Veto,
 Doch ists Blut von meinem Blut.
 Ach sie nennens, glaub ich *Laune*,
 Nun, ich war auch heittrer Laune,
 Und das Ganze, wie so gut!“
 [...]
 Und der Fremdling will entweichen:
 „Ach, was soll ich unter euch?
 Als ich stand bei meinesgleichen,
 Schien ich bis hierher zu reichen,
 Aber hier, den Besten gleich?
 Wo ich irrte, was ich fehlte,
 Kühn gewagt, zu leicht erlaubt,
 Hat mir Mut und Kranz geraubt.“
 Und der Meister wiegt das Haupt:
 „Frage hier die Siegsgefährten,
 Sie auch trog oft rascher Mut;
 Doch kein Tadel folgt Verklärten,
 Und der letzte Schritt auf Erden
 Macht den letzten Fehler gut. [...]“

Franz Grillparzer, *Beethoven*, in: ders., *Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte*, hg. von Peter Frank und Karl Pörnbacher, Bd. 1: *Gedichte – Epigramme – Dramen I*, München 1960, S. 174–178

Schlosser 1828

Haydn freuete sich über den Auftrag; er gewann den Schüler lieb, und dieser hing sich an ihn, wie ein Kind an seinen Vater.

Beethoven wurde jetzt mit Bachen noch weit besser bekannt gemacht, als es durch Neefe'n hatte geschehen können. Er lernte ihn nun erst ganz verstehen.

Von Bachen ging Haydn zu jenes großen Zeitgenossen Händel über, damit Beethoven auch diesen auffassen lerne.

Nach Beyden hatte sich Haydn selbst gebildet, er konnte also, wenn er sich selbst studiren lassen wollte, nichts besseres thun, als daß er Beethoven vorher genau mit seinen Lehrern bekannt

machte. Alles, worin er denselben vorgeschritten, und alles, worin er ihnen noch nachstand, konnte nun vom Schüler leicht erkannt werden.

Indem Haydn auf seine eigenen Werke führte, so machte er den Schüler zugleich mit denen Mozarts bekannt, der im Jahre vor Beethovens Ankunft in Wien gestorben war.

Bey einer solchen Vorhaltung und Entwicklung des Vortrefflichsten, was je in der Tonkunst erschienen war, mußte wohl die höchste Bildung des Geschmacks in dem Schüler entstehen.

Im Jahre 1795 wurde aber der Unterricht unterbrochen.

[...] Albrechtsberger unterrichtete Beethoven mit so viel Liebe und Genauigkeit, als Haydn, und der Schüler dankte dafür mit dem größten Fleiße.

[...] Als Haydn zurückkehrte, so theilte sich Beethovens Unterricht unter jenem und Albrechtsbergern. Er komponirte unter ihrer Anleitung mehrere Werke, die den Lehrern und dem Schüler gleiche Ehre machten.

Johann Aloys Schlosser, *Beethoven. Eine Biographie desselben, verbunden mit Urtheilen über seine Werke*, Prag 1828, S. 26–32

Müller 1830

Der alte, eben von London zurückgekommene, humane Meister nahm den schüchternen Kunstjünger wie einen Sohn auf, und theilte ihm alle seine Beobachtungen und Kunstgeheimnisse mit. Er sagte ihm ohngefähr Folgendes: „Wenn ich noch einmal anfangen könnte, so wollte ich ganz andere, noch nie gehörte W. schaffen – diess ist dir aufbehalten, mehr Gedanken, zu Ideen gestaltete Gefühle und Bilder der freien Phantasie in Tönen, ohne Fesseln alter Gesetze darzustellen.“ – Und dieses Ziel scheint ihm in s. nachmal. W. vor Augen geschwebt zu haben. Es ist zugleich der Schlüssel zu seinen herrlichsten W., z. B. seinen göttlichen Sinf., wie auch zu seinen extravaganten letzten Quartetten.

Wilhelm Christian Müller, *Aesthetisch-historische Einleitungen in die Wissenschaft der Tonkunst*, Leipzig 1830, Bd. 2, S. 234 f.

Ortlepp 1836

Er schaute die Gestalten seiner herzlosen Verfolger, die mit Hohnlachen an ihm vorbeizogen, und von dem Heiligsten und Göttlichen seines edeln Selbst sagten: „ein fades Nichts!“ – aber da erschien ihm wieder in all seiner heitern und liebevollen Gutmüthigkeit das freundlich lächelnde würdige Bild des Vater Haydn – und da schmolz ihm das Herz in Sanfte Empfindungen.

Tief sank er in süße Träume – vor seiner Phantasie webte eine Fülle von holden Bildern – und als er das Auge erhob – ha, wahrhaftig, es war keine Täuschung – auf einmal stand Vater Haydn vor ihm, und blickte ihn, verklärt vom abendlichen Schimmer, liebend an!

„Schwebst Du aus höhern Regionen zu mir nieder?“ redete er die von einem Heiligenschein umflossene Gestalt an. „Nahst Du, um mich abzurufen in jenes Land, nach dem sich meine müde, zerrissene Seele schon so lange sehnte? Bist Du der Todesbote, der mir in dem unvergeßlichen Bilde des verehrten Freundes vom Himmel gesendet wird, um mir mit weicher Hand die Dornenkrone von der wunden Schläfe abzunehmen, deren Stachel immer durch die Lorbeerkrone drangen?“

„Du Armer und Guter, und du Hoher und Herrlicher,“ erwiderte Haydn mit sanftem Lächeln, „warum so traurig? Und wenn ich nun der Prophet wäre, der Dir das Scheiden verkündigte; sieh mich an in meiner seligen Heiterkeit! Würdest Du mir nicht gerne folgen? Hast Du nicht dein Ziel erreicht? Ein Ziel vor dem sich alle irdische Hoheit beschämt verbergen muß? Weißt Du noch, als ich Dir einst die Worte sagte: ‚Wenn ich noch einmal anfangen könnte, so wollte ich ganz andere, noch nie gehörte Werke schaffen – dieß ist Dir aufbehalten!‘ Meine Prophezeiung ist eingetroffen, und Du kannst nun mit freudigem Stolz eingehen in die höhere Unsterblichkeit, wo Dich ein Lorbeer ohne Dornen schmückt!“

„Noch Eins liegt mir auf der Seele,“ sagte der Traurige; ich kann die Welt nicht ruhig verlassen, bevor ich nicht meinen Schwanengesang gesungen habe; dieser wird mich das Leben kosten – aber dann will ich auch gern scheiden!“

„So ist es Dir bestimmt,“ versetzte Haydn mit feierlichem Ernst; „ich künde Dir es an, Du wirst den nächsten Frühling nicht erleben; aber dann wirst Du über den Sternen thronen, wirst in Entzücken vergehen über die Herrlichkeit Deiner eignen Symphonieen, die Dein Ohr so lange nicht vernahm, wirst die melodischen Töne einer überirdischen Sprache hören, so wie Du jetzt mich hörst.“

„O welche Wonne,“ rief der Entzückte aus, „daß ich wie durch eine wunderbare höhere Gewalt in diesen Momenten den Klang Deiner Stimme vernehmen kann! Bedenke, mein hoher Freund, ob mich Aergeres betreffen konnte! Und ach, gib mir Antwort, werd’ ich meinen Schwanengesang noch vollenden, ehe ich hinübergehe?“

„Du wirst ihn vollenden!“ erwiderte Haydn, „und er wird noch nach tausend Jahren tönen! Ich bringe Dir die Weihe und die Kraft dazu vom Himmel, daß Deine letzte Schöpfung Alles enthalte, was noch unausgesprochen in den tiefsten Tiefen Deiner Seele lag, daß sie ein Bild werde Deines heiligsten Selbst, anfangs unverstanden und verworfen, dann gehänet und angestaunt, später gefaßt und geliebt, und endlich bewundert und gepriesen in ewige Zeiten! – Und mit diesem Worte nimm mein Lebewohl bis auf das nahe Wiedersehen!“

Ernst Ortlepp, *Beethoven. Eine phantastische Charakteristik*, Leipzig 1836, S. 42–46

Ulibischew 1857

[...] mais ce ne fut qu’à 22 ans que Beethoven commença des études régulières d’harmonie et de contre-point, d’abord sous la direction de Joseph Haydn dont il n’apprit rien, circonstance étrange que la tradition n’explique pas, et ensuite sous Albrechtsberger, qui lui donna des leçons pendant deux ans.

Alexander Ulibischew, *Beethoven, ses critiques et ses glossateurs*, Leipzig und Paris 1857, S. 58

Pendant le congrès de Vienne, plusieurs souverains que désiraient le voir, se rendaient aux soirées musicales du compte Razoumowsky, ambassadeur de Russie, où *le Grand Mogol*¹ avait l’habitude de donner ses audiences.

¹ Sobriquet amical que Haydn avait donné à Beethoven.

Alexander Ulibischew, *Beethoven, ses critiques et ses glossateurs*, Leipzig und Paris 1857, S. 79

Beethoven que son génie appelait à recueillir l'héritage de Haydn et de Mozart, dans la musique instrumentale, prit en effet ces derniers pour modèles; c'est-à-dire qu'il les imita comme un grand artiste imite les grands artistes qui l'ont précédé; en profitant de leurs découvertes et en les continuant, dans la tradition historique, mais sans renier sa propre nature et en imprimant, au contraire, à ses œuvres, un cachet d'originalité assez visible, pour qu'ils servent à marquer une nouvelle époque de l'art. Ce fut la première manière de Beethoven.

Alexander Ulibischew, *Beethoven, ses critiques et ses glossateurs*, Leipzig und Paris 1857, S. 100

Pendant le premier période de Beethoven, l'influence que ses modèles, Haydn et Mozart, exercèrent sur lui, fut de deux espèces, positive et négative. Beethoven commença par les imiter dans l'idée et dans la forme; puis, il s'en détacha par degrés [...]. Beethoven n'avait pas encore rompu avec les traditions classiques, je veux dire avec les bonnes traditions; il avait peur de certaines choses qu'il se permit dans la suite, et le goût de Mozart, le guidait plus que son propre goût.

Alexander Ulibischew, *Beethoven, ses critiques et ses glossateurs*, Leipzig und Paris 1857, S. 156

Nous devons croire que cette symphonie valut à Beethoven les compliments sincères de Haydn, son ancien maître, qui vivait encore lorsqu'elle fut composée et qui probablement ne se sera pas fait faute de l'entendre. Dans tous les cas, elle avait chance de plaire à l'illustre vieillard. Par cette raison même, la quatrième symphonie est comme la bête noire des hauts critiques, adeptes et glossateurs, tous champions de la troisième manière de Beethoven. Ils cherchent une excuse à l'ouvrage; ils l'attribuent à un défaut d'inspiration, le comparent au sommeil d'Homère et le regardent comme un pas rétrograde dans la marche ascendante de Beethoven vers le zénith, on le devine bien, n'est autre que la symphonie avec chœurs.

Alexander Ulibischew, *Beethoven, ses critiques et ses glossateurs*, Leipzig und Paris 1857, S. 187

Lyser 1857

[Die Dame:] Ich werde ihnen auch sagen, dass ich finde die Mehrzahl der besten Componisten der Gegenwart hat Recht, diese mormonische Musik [gemeint ist die zuvor u. a. als „Zukunftsmusik“ bezeichnete] nicht zu lieben.

[Der Erzähler:] Aber wenn diese besten Componisten sich irrten? [...] Haydn war gewiss ein grosser Musiker, einer der grössten die jemals gelebt haben, und doch hat er sich in Bezug auf Beethoven, den Sie so sehr lieben, geirrt. Als er dessen erste Trio's ansah, über welche man ihn nach seiner Meinung fragte, sagte er: „Aus diesem jungen Mann (Beethoven) wird nie etwas werden.“

[Die Dame:] Ganz und gar nicht, man schreibt diese Worte Haydn zu, aber er hat sie nicht gesagt und Sie wissen das wohl, da Sie mir es selbst [...] erzählt haben. Sie hatten mit einem Sohne Mozarts davon gesprochen, der damals in Pesth war, wo er in dem Rufe stand, gut Clavier zu spielen, hübsche Lieder zu componiren und ausgezeichnet gut Billard zu spielen; Sie hatten noch mit einem andern Sohne Mozarts darüber gesprochen, der zu jener Zeit bei der Briefpost in Mailand angestellt war und dort vergebens versucht hatte, den „Don Juan“ zur Geltung zu bringen; aber noch mehr als dies Alles, Beethoven selbst hat mit Ihnen über diese kleine Angelegenheit gesprochen, die nach meiner Meinung eine sehr grosse Angelegenheit für die Musiker

ist. – Als Beethoven, noch sehr jung, (fuhr die Dame fort) seine ersten Arbeiten Haydn zeigte, und diesen um seine Meinung befragte, sagte ihm Haydn: Sie haben sehr viel Talent, Sie werden noch mehr, ja ungeheuer viel Talent erwerben, Ihre Einbildungskraft ist eine unerschöpfliche Quelle von Gedanken, aber ... wollen Sie dass ich offen mit Ihnen rede? – Gewiss, antwortete der junge Beethoven, denn ich bin hier um Ihre Meinung zu hören. Nun gut, sagte Haydn, Sie werden mehr leisten als man bis jetzt geleistet hat, Gedanken haben, die man noch nicht gehabt, Sie werden nie (und Sie thun recht daran) einer tyrannischen Regel einen schönen Gedanken opfern, aber Ihren Launen werden Sie die Regeln zum Opfer bringen, denn Sie machen mir den Eindruck eines Mannes, der mehrere Köpfe, mehrere Herzen, mehrere Seelen hat und ... aber ich fürchte Sie zu erzürnen – Sie werden mich erzürnen, sagte Beethoven, wenn Sie nicht fortfahren. Gut denn, erwiderte Haydn, weil Sie es wollen, fahre ich fort und sage, dass, meiner Meinung nach, immer etwas – um nicht zu sagen: Verschrobenes – doch: Ungewöhnliches in Ihren Werken sein wird; man wird schöne Dinge darin finden, sogar bewunderungswürdige Stellen, aber hier und da etwas Sonderbares, Dunkles, weil sie [sic] selbst ein wenig finster und sonderbar sind, und der Styl eines Musikers ist immer der Mensch selbst. Sehen Sie meine Compositionen an. Sie werden darin oft etwas Joviales finden, weil ich es selbst bin; neben einem ernsten Gedanken werden Sie einen heitern finden, wie in Shakespeare's Tragödien. In einem meiner Quartette fängt ein Satz in einer Tonart an und endigt in einer andern;^[2] in der einen meiner Symphonien hört ein Musikus nach dem andern auf zu spielen, löscht sein Licht aus und geht fort. Muss man nicht heiter sein, um solche Dinge zu erfinden? Nun wohl, nichts hat diese natürliche Heiterkeit bei mir zerstören können, – selbst nicht meine Heirath und meine Frau.“ – [...]. Uebrigens war, zu der Zeit wo Haydn die ersten Werke Beethoven's sah, dieser noch sehr jung, der Baum war noch zu dick belaubt, er musste ausgeputzt werden; in den ersten Compositionen Beethoven's war Alles Ueberfluss. Welch schöner Fehler ist aber der einer übertriebenen Kraft eines übergrossen schöpferischen Reichthums, – man muss vielleicht in der Jugend zu viel davon haben, um im Alter genug davon zu besitzen.

– Aber, sagte ich der Dame, (um ihr Zeit zum Athmen zu lassen) in den ersten Werken Beethoven's sehe ich nicht jenen ungeheuren Ueberfluss von Gedanken; sie scheinen mir gut in jeder Beziehung; ich sehe kein zu Viel und es wäre wohl schade, etwas davon zu thun; es sind nicht mehr Gedanken darin als nöthig, sie sind gut verarbeitet; es ist gute musikalische Rhetorik.

– Sie finden die ersten Compositionen Beethoven's sehr gut, weil Sie sie kennen wie sie gedruckt worden sind, aber nicht wie er sie Haydn zeigte. –

– Diese Bemerkung, sagte ich, ist sehr richtig, ich dachte nicht daran, aber ich entsinne mich jetzt ganz genau, dass Beethoven mir sagte, als ich von seinen ersten Arbeiten sprach: „Sie sind nicht so gedruckt, wie ich sie zuerst geschrieben hatte; als ich meine ersten Manuscripte einige Jahre nachdem ich sie geschrieben, ansah, habe ich mich gefragt, ob ich nicht toll war, in ein einziges Stück zu bringen, was dazu hinreichte, zwanzig Stücke zu componiren. Ich habe diese Manuscripte verbrannt, damit man sie niemals sehe, und ich würde bei meinem ersten Auftreten

2 „Op. 33,1“ in D-Dur, das am Beginn zwischen D-Dur und h-Moll changiert.

als Componist viele Thorheiten begangen haben, ohne die guten Rathschläge von Papa Haydn und von Albrechtsberger.“

[Johann Peter Lyser], *Briefe an Florentine über Musik. Eilfter Brief*, in: *Zeitung für Gesang-Vereine und Liedertafeln* 2 (1858), hg. von Johann Friedrich Kayser, Nr. 9 vom 15. Mai 1858, S. 67 f.

Christian Gottlob Neefe: Ueber das Karackteristische oder über die Sprache der Instrumentalmusick

Schon in dem zu Berlin herausgekommenen musikalischen Vielerlei, und in einigen andern periodischen practischen Sammlungen ist von verschiedenen Tonkünstlern der Versuch gemacht worden, gewisse Karacktere, Gemälde von Leidenschaften, und sogar von manchen phisischen Erscheinungen (welches jedoch sein Mißliches hat) auf einem einzigen Instrumente darzustellen. Herr **K. P. E. Bach** hat die beiden Temperamente eines Sanguinischen und Melancholikers durch musikalische Töne geschildert und dialogirt.¹ Man hat aber bald aufgehört, diese Versuche fortzusetzen, und, wie ich glaube, nicht mit Recht, und zum Nachtheil des wahren Wesens der Tonkunst und deren Vervollkommung [sic].

Sulzer*, einer unsrer größten Philosophen, und vielleicht der größte Aesthetiker unsrer Zeit, beklagt sich über Nachlässigkeit in dem Bestreben, die Instrumentalmusick bedeutender zu machen, die ohne Zweifel längst sprechender geworden wäre, wenn man in jenen Versuchen fortgefahren hätte. Freilich gehört mehr dazu, als die Kunst, einige Töne über und nach einander, nach den Regeln des Generalbasses und des Gesangs, verbinden zu wissen, welche leicht jeder Dorfschulmeister erlernen kann. Eine feurige Einbildungskraft, ein tiefes Eindringen in das innre Heiligthum der Harmonie, das nur wenig Eingeweihten vergönnt ist, inniges heißes Gefühl, Einsicht in die Natur und Kraft des zu wählenden Instruments, eine Kenntniß des ganzen musikalischen Stoffs, eine Fähigkeit, diesen Stoff nach allen darzustellenden Formen und Objecten umzubilden, eine genaue Bekanntschaft mit den verschiedenen Karackteren, mit dem phisischen und moralischen Menschen, mit den Leidenschaften, deren äußern Zeichen und Wirkungen werden erfordert, wenn die Musick kein leerer Klingklang, kein tönendes Erz noch klingende Schelle seyn soll. Man pflegt zwar Leidenschaften

¹ Carl Philipp Emanuel Bach, Triosonate Es-Dur *Gespräch zwischen einem Sanguineus und einem Melancholicus*, Wq. 161,1/H 579.

auszudrücken z. B. Traurigkeit – Frölichkeit [sic]. Allein man drückt sie immer nur in ihrer völligen letzten Aeußerung aus, und detaillirt sie nicht nach ihren ersten Keimen und stufenweisen Fortgängen. Am wenigsten beobachtet man die Nüancen derselben, oder die Punkte, wo eine Leidenschaft in die andere übergeht; man macht dadurch Sprünge die der Natur in allen Dingen entgegen sind.

Ich gebe zu, daß es schwer, sehr schwer sey, dem musikalischen Ausdruck überhaupt eine gewisse Evidenz zu geben, und insbesondere die Sprache der unartikulirten Töne allgemein verständlich zu machen. Das erste aber ist nicht ganz unmöglich. Der große **Joseph Haiden** ein Genius, der nicht nur auf seine Zeitgenossen Sensation macht, sondern sie auch noch auf die musikalische Nachwelt machen wird, hat uns in seinen mehrstimmigen Instrumentalkompositionen Meisterstücke von beredter ausdrückender Musick geliefert und gezeigt, wie weit es ein Mann darinnen bringen, wie gewaltig und wie verständlich er auf seine Zuhörer wirken könne, wenn ihm Kopf und Herz auf dem rechten Flecke stehen, und seine Zuhörer nicht unter das *Pecus Campi* gehören. Jede seiner kleinsten Noten ist bedeutungsvoll.² Was nun in mehrstimmigen Instrumentalkompositionen zu bewirken ist, kann auch mit gehöriger Einschränkung durch Kompositionen für einzelne Instrumente bewirkt werden. – Um den Pöbel der Zuhörer bedarf sich ein Tonsetzer nicht zu kümmern, welcher nie weiß, was er will, und eigentlich nichts ganz versteht. Es giebt unter ihm von der sonst so gütigen Mutter Natur so verwarloßte Menschen, die nicht einmal den leichtesten faßlichsten, popularsten Schriftsteller verstehen würden, wenn sie ihn läsen. Und wehe dem Komponisten, der auf solche Menschen wirken will! Er wird sein Talent, wenn ihm dessen zu Theile ward, verläugnen, Menuetten, Polonoisen [sic] und türkische Märsche komponiren müssen. Und dann – gute Nacht, Talent, Genie und Kunst! Der große Tonkünstler läßt sich aber gewiß nicht auf den Pöbel ein. Er geht seinen Gang in Absicht auf musikalische Beredsamkeit ruhig und ungehindert fort. Ihm ist es genug, wenn ihn hier und da im Winkel ein beßerer gebildeterer Zuhörer unbemerkt belauscht, seine Sprache versteht, und mit ihm den Gang der natürlichen wahren Empfindung fort geht. – Es hat freilich einige Kleingeister gegeben, die über diesen Gegenstand hier und dort etwas gesehen und gelesen und darauf gearbeitet haben. Ihre Arbeiten aber waren Mißgeburten, kindisches Lallen. Sie wollten fliegen und hatten wächserne Schwingen, die bei der geringsten Sonnenhitze schmolzen, daß sie in ihr Element, in Koth zurückstürzten. Oder ihre Töne glichen, wie Voltaire in einem gewissen Gedichte sagt, dem Quacken der Frösche im Sumpfe am Fuße des Parnaß, welches sie ähnlich den unsterblichen Gesängen der Nachtigallen in den höhern Regionen, nahe an Apolls Hainen glaubten. Oder es gieng ihnen, wie den Kindern, die anfangen allerhand Gegenstände zu malen und zu jedem Hause, das sie malen, uns sagen müssen: Das ist ein Haus. Der große

2 Hier ergänzt Neeffe in der zweiten Veröffentlichung in den *Dilettanterien*, [Bonn 1785]: „**Mozart, Kozeluch, Kraus, Pleyl, Reicha** und **Rosetti** gehen ihm zur Seite, oder folgen rühmlich seinen Fußstapfen.“

ächte Künstler malt und sagt es nicht; der Stümper sagt es und malt nicht. Siehe das fünfte Heft des hamburgischen musikalischen Magazins.³

Kürzlich hat ein Musicker mit Namen **Füger**⁴ eine Sammlung karackteristischer Klavierstücke auf Vorausbezahlung oder Unterschrift angekündigt. Die Zeit wird es lehren, in wiefern [sic] sie ihm geglückt sind. Wenn der Geist seines Bruders⁵, der gegenwärtig Direcktor der Akademie der bildenden Künste zu Wien ist, und an dem man sich einen zweiten **Mengs**⁶ verspricht, auf ihn ruht, so hat das musikalische Publikum etwas interessantes von ihm zu erwarten.⁷

* S. seine Theorie der schönen Künste, Artik. *I n s t r u m e n t a l m u s i c k*.

In: *Beiträge zur Ausbreitung nützlicher Kenntnisse* 1 (1784), Nr. 4 vom 3. Mai 1784, S. 33–37. Abgedruckt auch in ders., *Dilettanterien*, [Bonn 1785], S. 129–133.

3 Dieser Verweis fehlt in den *Dilettanterien*.

4 Gottlieb Christian Füger, *Charakteristische Clavierstücke*, Winterthur [1783].

5 Heinrich Friedrich Füger.

6 Anton Raphael Mengs.

7 Der letzte Abschnitt fehlt in den *Dilettanterien*.

Literatur- und Quellenverzeichnis

Musikalisch notierte Quellen

- Beethoven Werke. Gesamtausgabe*, hg. vom Beethoven-Archiv Bonn, Serien I–XIII, München/Duisburg 1961 ff.
- Beethoven, Ludwig van: *Autograph Miscellany from circa 1786 to 1799. British Museum Additional Manuscript 29801, ff. 39–162 (The „Kafka Sketchbook“)*, hg. von Joseph Kerman, Bd. 1–2, London 1970
- : *Streichquintette*, hg. von Sabine Kurth, München 2001
 - : *Skizzen (Konvolut von losen Skizzenblättern überwiegend aus der Bonner und der frühen Wiener Zeit) [„Fischhof-Konvolut“]*, Manuskript, D-B, Mus.ms.autogr. Beethoven, L. v. 28
 - : *Skizzenblatt zu einem Klavierkonzert in Es-Dur (WoO 4), zu dem Lied „Die Liebe“ op. 52,6 und zu verschiedenen Klavierwerken*, Manuskript, D-BNba, Sammlung Wegeler, W 3
 - : *Symphonie Nr. 3 in Es-dur „Eroica“ op. 55*, hg. von Jonathan Del Mar, Kassel u. a. 42002
 - : *Two Sketch-Books of Musical Compositions [„Kafka Sketchbook“]*, Manuskript, GB-Lbl, Add MS 29801
 - : *Werke für Soloinstrumente mit Orchester*, hg. von Willy Hess (Supplemente zur Gesamtausgabe III/1), Wiesbaden 1960
- Haydn, Joseph: *Die Lateinischen Messen Hob XXII:1–14 in elf Bänden*, Stuttgart 2009
- : *Kritische Ausgabe sämtlicher Symphonien*, hg. von H. C. Robbins Landon, Bd. XI: Wien und London 1966 und Bd. XII: Wien und London 1968
- Hummel, Johann Nepomuk: *Messe Es-Dur für Soli, gemischten Chor, Orchester und Orgel Op. 80*, hg. von John Eric Floreen, Wien 1999
- : *Messe in B op. 77*, hg. von Mario Aschauer, Stuttgart 2012
- Johnson, Douglas: *Beethoven's Early Sketches in the „Fischhof Miscellany“*, Bd. 1–2, Ann Arbor 1980
- Joseph Haydn Werke, hg. vom Joseph Haydn-Institut Köln, Serien I–XXXIV, München 1958 ff.
- Mozart, Wolfgang Amadeus: *Messe No. 1 en Partition [KV 317]*, Leipzig 1803, <http://digibib.mozarteum.at/ismretroverbund/content/titleinfo/2748458>, abgerufen am 10. Juli 2019
- : *Messe No. 2 en Partition [KV 257]*, Leipzig 1803, <http://digibib.mozarteum.at/ismretroverbund/content/titleinfo/2748463>, abgerufen am 10. Juli 2019
 - : *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Werkgruppen I–X, hg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum, Kassel u. a. 1956 ff.
- Rudolph, Erzherzog: *Elementi del Contrapunto*, Manuskript, A-Wgm, VII 42287
- Wranitzky, Paul: *Grande Sinfonie caractéristique pour la paix avec la République française, c-Moll, op. 31*, hg. von Bert Hagels, Berlin 2003

Wortquellen

(inkl. Biographien des 19. Jahrhunderts)

- [o. A.]: *Kurmainzischer Hof- und Staats-Kalender auf das Jahr 1782*, Mainz 1782
- : *Namen-Verzeichniß deren Tot. Tit. Herren Mitglieder der gelehrten Lesegesellschaft zu Mainz 1782 nach Ordnung des Beitrittes in die Gesellschaft im Jahr 1782*, [Mainz 1783]
- : *Zuerst ein Wort an's Publikum*, in: *Beiträge zur Ausbreitung nützlicher Kenntnisse* 1, Bonn 1784, S. 3–9
- : [Ankündigung von Eulogius Schneiders Vorlesungen], in: *Bönnisches Intelligenzblatt* 18 (1789), Nr. 16 vom 17. April 1789, S. 121
- : *Vorlesungen welche von Anfang Novembers 1789 bis Ende Septembers 1790 auf der hohen Schule zu Bonn gehalten werden (Schluß)*, in: *Bönnisches Intelligenzblatt* 18 (1789), Nr. 46 vom 29. Oktober 1789, S. 343–346
- : *Ist verloren worden*, in: *Bönnisches Intelligenzblatt* 18 (1789), Nr. 46 vom 29. Oktober 1789, S. 359 f.
- : *Bücher-Anzeige*, in: *Bönnisches Intelligenzblatt* 19 (1790), Nr. 32 vom 10. August 1790, S. 257
- : *Vorlesungen welche von Anfange Novembers 1792 bis Ende Septembers 1793 auf der hiesigen hohen Schule gehalten werden*, in: *Bönnisches Intelligenzblatt* 21 (1792), Nr. 41 vom 17. Oktober 1792, S. 549–553
- : [Rezension der *Missa in tempore belli* und der *Missa in angustii*], in: *AmZ* 6 (1803/04), Nr. 1 vom 5. Oktober 1803, Sp. 1–10
- : [Bericht über das Liebhaber-Konzert im Universitätssaal vom 27. März 1808], in: *AmZ* 10 (1807/08), Nr. 30 vom 20. April 1808, Sp. 479 f.
- : *Haydn's ruhmvolles Alter*, in: *Zeitung für die elegante Welt* 8 (1808), Nr. 61 vom 15. April 1808, Sp. 481–484
- : *Die Schöpfung von Haydn*, in: *Das Sonntagsblatt* 2 (1808), hg. von Joseph Schreyvogel (Pseud. Thomas West), Nr. 66 vom 3. April 1808, S. 312–316
- : *Nekrolog* [auf Joseph Haydn], in: *Annalen der Literatur und Kunst in dem österreichischen Kaiserthume* (1809), Intelligenzblatt vom September 1809, Sp. 124–132
- : [Rezension der *Eroica*], in: *AmZ* 9 (1807), Nr. 21 vom 18. Februar 1807, Sp. 319–334
- : *Zur Charakteristik Beethoven's*, in: *Der Sammler* 24 (1832), Nr. 69 vom 9. Juni 1832, S. 275
- A Mozart Pilgrimage. Being the Travel Diaries of Vincent & Mary Novello in the Year 1829*, hg. von Nerina Medici di Marignano und Rosemary Hughes, London 1955
- Adelung, Johann Christoph: *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten*, Bd. 2: F–L, Leipzig 1796, Sp. 130
- Altstädten, Bertram Maria: *Fest-Gesang, als die kurfürstlich kölnische Universität zu Bonn den sechsten Jahrestag ihrer Entstehung feyerte*, Bonn 1791
- Anthoin, Ferdinand d': *Wie muß die Kirchenmusik beschaffen seyn, wenn sie zur Andacht erheben soll?*, in: *Beiträge zur Ausbreitung nützlicher Kenntnisse* 1–2 (1784/85), Nr. 36 vom 14. Dezember 1784, S. 295 f., Nr. 37 vom 20. Dezember 1784, S. 297–301, Nr. 39 vom 3. Januar 1785, S. 318–330, Nr. 40 vom 10. Januar 1785, S. 321–328, Nr. 41 vom 17. Januar 1785, S. 329–334, Nr. 42 vom 24. Januar 1785, S. 337–340 und Nr. 43 vom 31. Januar 1785, S. 345–352
- Arnold, Ignaz Ernst Ferdinand Cajetan Theodor: [Rezension der *Chorfantasie*], in: *AmZ* 14 (1812), Nr. 19 vom 6. Mai 1812, Sp. 306–311
- Aus Moscheles' Leben*, nach Briefen und Tagebüchern herausgegeben von seiner Frau, Bd. 1–2, Leipzig 1872–1873
- Beethoven aus Sicht seiner Zeitgenossen in Tagebüchern, Briefen, Gedichten und Erinnerungen*, hg. von Klaus Martin Kopitz und Rainer Cadenbach, Bd. 1–2, München 2009

- Beethoven, Ludwig van: *Briefwechsel. Gesamtausgabe*, hg. von Sieghard Brandenburg, Bd. 1–6: München 1996, Bd. 7: München 1998
- Beethovens Tagebuch*, hg. von Maynard Solomon und Sieghard Brandenburg, Bonn 1990
- Bender, Heinrich Valentin: *Plan einer zu errichtenden Lesegesellschaft zu Mannheim*, in: *Journal von und für Deutschland* 6 (1789), Nr. 10, S. 348–351
- Breitkopf & Härtel: [Ankündigungen], in: *AmZ* 4 (1801/02), Intelligenzblatt XI vom Juni 1801, Sp. 42
- : *Ankündigung Joseph Haydn's Messen betreffend*, in: *AmZ* 4 (1801/02), Intelligenzblatt IX vom März 1802, Sp. 33 f.
- Brendel, Franz: *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. Von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart. 22 Vorlesungen gehalten zu Leipzig im Jahre 1850*, Leipzig 1852
- Breuning, Gerhard von: *Aus dem Schwarzspanierhause. Erinnerungen an L. van Beethoven aus meiner Jugendzeit*, Wien 1874
- Burke, Edmund: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* [London 1757, ²1759], hg. von David Womersley, London ²2004
- Bürkli, Georg: *Beethoven. Eine Biographie*, Zürich 1834
- Busch-Weise, Dagmar von: *Beethovens Jugendtagebuch*, in: *StMw* 25 (1962), S. 68–88
- Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition*, <https://www.weber-gesamtausgabe.de>, hg. von Gerhard Allroggen, abgerufen am 2. Juli 2019
- Carpani, Giuseppe: *Le Haydine*, Mailand 1812
- Die Stammbücher Beethovens und der Babette Koch*, hg. von Max Braubach, Bonn ²1995
- Dies, Albert Christoph: *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn nach mündlichen Erzählungen desselben entworfen und herausgegeben*, Wien 1810
- „Eben komme ich von Haydn“. *Georg August Griesingers Korrespondenz mit Joseph Haydns Verleger Breitkopf & Härtel 1799–1819*, hg. von Otto Biba, Zürich 1987
- E. T. A. Hoffmanns *Briefwechsel*, hg. von Hans von Müller und Friedrich Schnapp, Bd. 1: *Königsberg bis Leipzig 1794–1814*, München 1967
- Fux, Johann Joseph: *Gradus ad Parnassum* [1725], hg. von Alfred Mann (Johann Joseph Fux: *Sämtliche Werke* VII/1), Kassel u. a. 1967
- Greiner, Caroline von: *An Herrn Ioseph Hayden. Bei Anhörung seiner sechs neuen, in England verfertigten Symphonien*, in: *Wiener Theater-Almanach für das Jahr 1795*, [Wien 1794], S. 26–29
- Griesinger, Georg August: *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, Leipzig 1810
- Grillparzer, Franz: *Beethoven*, in: ders.: *Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte*, hg. von Peter Frank und Karl Pörnbacher, Bd. 1: *Gedichte – Epigramme – Dramen I*, München 1960, S. 174–178
- Gyrowetz, Adalbert: *Biographie des Adalbert Gyrowetz*, Wien 1848
- Hase, Hermann von: *Joseph Haydn und Breitkopf & Härtel*, Leipzig 1909
- : *Carl Philipp Emanuel Bach und Joh. Gottl. Im. Breitkopf*, in: *Bach-Jahrbuch* 8 (1912), S. 86–104
- Hase, Oskar von: *Breitkopf & Härtel. Gedenkschrift und Arbeitsbericht*, Bd. 1: Wiesbaden ¹1968
- Hasse, Friedrich Christian August: *Das Leben Gerhards von Kugelgen*, Leipzig 1824
- Haydn, Joseph: *Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, hg. von Dénes Bartha, Kassel u. a. 1965
- Hennes, Johann Heinrich: *Andenken an Bartholomäus Fischenich. Meist aus Briefen Friedrichs von Schiller und Charlottens von Schiller*, Stuttgart 1841
- : *Fischenich und Charlotte von Schiller. Aus ihren Briefen und anderen Aufzeichnungen*, Frankfurt a. M. 1875
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: [Rezension der Fünften Sinfonie], in: *AmZ* 12 (1809/10), Nr. 40 vom 4. Juli 1810, Sp. 630–642 und Nr. 41 vom 11. Juli, S. 652–659

- : [Rezension von Beethovens Messe op. 86], in: AmZ 15 (1813), Nr. 24 vom 16. Juni 1813, Sp. 389–397 und Nr. 25 vom 23. Juni 1813, Sp. 409–414
- : *Alte und neue Kirchenmusik*, in: AmZ 16 (1814), Nr. 35 vom 31. August 1814, Sp. 577–584, Nr. 36 vom 7. September 1814, Sp. 593–604 und Nr. 37 vom 14. September 1814, Sp. 611–620
- : *Die Serapionsbrüder* [1819–1821], Darmstadt 1978
- Hotschevar, Jakob: *Nachricht an Ludwig van Beethoven's Gönner, Freunde und Verehrer*, in: *Allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt* 20 (1827), Nr. 120 vom 6. Oktober 1827, S. 492
- Hufeland, Gottlieb: *Versuch über den Grundsatz des Naturrechts*, Leipzig 1785
- Humboldt, Wilhelm von: *Tagebücher*, hg. von Albert Leitzmann (Wilhelm von Humboldts gesammelte Schriften, 14), Bd. 1: 1788–1798, Berlin 1916
- Jahn, Otto: *W.A. Mozart*, Bd. 1: Leipzig 1856, Bd. 4: Leipzig 1859
- : *Mozart-Paralipomenon*, in: AmZ, Neue Folge 1 (1863), Nr. 10 vom 4. März 1863, Sp. 141–144
- : *Beethoven und die Ausgaben seiner Werke*, in: *Die Grenzboten* 23 (1864), S. 271–281, S. 296–311 und S. 341–356
- „Herr S.“ [Schüren, Elias van der]: *Ueber die Kantische Kritik der reinen Vernunft. Ein Gespräch*, in: *Niederrheinische Monatsschrift* 1 (1786), Nr. 6 vom Oktober 1786, S. 538–543
- Home, Heinrich [Henry Home Lord Kames]: *Grundsätze der Kritik. Aus dem Englischen übersetzt von Johann Nikolaus Meinhard*, Leipzig 1772
- Kant, Immanuel: *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?*, in: *Berlinische Monatsschrift* 4 (1784), Nr. 12 vom Dezember 1784, S. 481–494
- : *Kritik der praktischen Vernunft* [1788], hg. von Heiner F. Klemme, Hamburg 2003
- : *Kritik der Urteilskraft* [1790], hg. von Heiner F. Klemme, Hamburg 2009
- Kayser, Conrad: *Briefe von Johann Peter Lyser an Johann Friedrich Kayser, die das von ihnen 1856 gemeinsam herausgegebene „Mozart-Album“ betreffen*, in: *Philobiblion. Eine Vierteljahrsschrift für Buch- und Graphiksammler* 22 (1978), H. 3, S. 1–42
- Kayser, Johann Friedrich: *Charakterzüge aus Mozart's Leben*, in: *Mozart-Album. Festgabe zu Mozart's hundertjährigem Geburts-Tage, am 27. Januar 1856*, hg. von dems., Hamburg 1856, Dritte Abtheilung, S. 109–120
- Kiesewetter, Raphael Georg: *Geschichte der europäisch-abendländischen oder unsrer heutigen Musik*, Leipzig 1834
- Kneisel, Karl Moritz: *Namen-Verzeichniss sämmtlicher ordentlicher Mitglieder der Bonner Lese- und Erholungs-Gesellschaft von ihrer Stiftung an bis zu ihrer Semisaecularfeier, nach der Zeitfolge ihrer Aufnahme*, in: ders.: *Geschichtliche Nachrichten von der Lese- und Erholungsgesellschaft in Bonn*, Bonn 1820, S. 1–20
- Kohlbreuner, Johann Franz Seraph: *Text zur Kirchenmusik für die deutsche Kirchengemeinde, im deutschen heiligen Gesang nach dem Beyspiel der ersten und ältern Zeiten der Christenheit*, in: *Beiträge zur Ausbreitung nützlicher Kenntnisse* 2 (1985), Nr. 44 vom 7. Februar 1785, S. 358–367
- Körner, Gottfried: *Ueber Charakterdarstellung in der Musik*, in: *Die Horen* 1 (1795), Nr. 5, S. 97–121
- Ludwig van Beethoven. Die Werke im Spiegel ihrer Zeit. Gesammelte Konzertberichte und Rezensionen bis 1830*, hg. von Stefan Kunze, Laaber 1987
- Ludwig van Beethovens Konversationshefte*, hg. von Karl-Heinz Köhler, Grita Herre und Dagmar Beck, Bd. 1–11, Leipzig 1968–2001
- Lenz, Wilhelm von: *Beethoven et ses trois styles. Analyses des sonates de piano suivies de l'essai d'un catalogue critique chronologique et anecdotique de l'œuvre de Beethoven*, Bd. 1–2, St. Petersburg 1852
- : *Beethoven. Eine Kunststudie*, Teil 1: *Das Leben des Meisters* und Teil 2: *Der Styl in Beethoven. Die Mit- und Nachwelt Beethovens. Der Beethoven-status quo in Russland*, Kassel 1855, Teil 3 (Abt. 1–2), 4, 5: *Kritischer Katalog sämmtlicher Werke Beethovens mit Analysen derselben*, Hamburg 1860

- Lesegesellschaft Bonn: *Sitzungsprotokolle, Protokolle der Vorstandssitzungen 1772–1801*, Manuskript, D-BNsa, SN 109, 9
- : *Alphabetisches und vollständiges Verzeichnis über im Jahre 1814 im Lesekabinet zu Bonn befindlichen und revidirten Bücher*, Manuskript, D-BNsa, SN 109, 40
- Lyser, Johann Peter: *Ludwig van Beethoven*, in: NZfM 1 (1834), Nr. 31 vom 17. Juli 1834, S. 121 f., Nr. 32 vom 21. Juli 1834, S. 125 f., Nr. 33 vom 24. Juli 1834, S. 129 f., Nr. 34 vom 28. Juli 1834, S. 133 f., Nr. 35 vom 31. Juli 1834, S. 137 f., Nr. 36 vom 4. August 1834, S. 141 f. und Nr. 37 vom 7. August 1834, S. 145 f.
- : *Denkrede auf Wolfgang Amadeus Mozart*, in: *Mozart-Album. Festgabe zu Mozart's hundertjährigem Geburts-Tage, am 27. Januar 1856*, hg. von Johann Friedrich Kayser, Hamburg 1856, Dritte Abtheilung, S. 135 f.
- : *Zu Johann Friedrich Kayser's „Blüthenkranz aus Mozart's Compositionen“*, in: *Mozart-Album. Festgabe zu Mozart's hundertjährigem Geburts-Tage, am 27. Januar 1856*, hg. von Johann Friedrich Kayser, Hamburg 1856, Vierte Abtheilung, S. 37–44
- : *Briefe an Florentine über Musik*, in: *Zeitung für Gesang-Vereine und Liedertafeln* 1–2 (1857–1858), hg. von Johann Friedrich Kayser, Bd. 1, S. 177–187 und Bd. 2, S. 1–191 (in mehreren Teilen)
- : *Alexis Oulibicheff. Ein Erinnerungsblatt (Beschluss)*, in: *Zeitung für Gesang-Vereine und Liedertafeln* 2 (1858), Nr. 7 vom 15. April 1858, S. 52
- Maltitz, Gotthilf A. von: *Beethoven*, in: [Acht Lebensbeschreibungen von Komponisten], Hamburg und Itzehoe [nach 1834], S. 2–8
- Mann, Thomas: *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde* (Frankfurter Ausgabe, 10/1), Frankfurt a. M. 2007
- Marx, Adolf Bernhard: *Als Recension der Sonate Op. 111 von L. v. Beethoven*, in: BamZ 1 (1824), Nr. 11 vom 17. März 1824, S. 95–99
- : *Etwas über die Symphonie und Beethovens Leistungen in diesem Fache*, in: BamZ 1 (1824), Nr. 20 vom 19. Mai 1824, S. 173–176 und Nr. 21 vom 26. Mai 1824, S. 181–184
- : *Korrespondenz*, in: BamZ 1 (1824), Nr. 52 vom 29. Dezember 1824, S. 442–444
- : [Rezension der Dritten Sinfonie von Louis Spohr], in: BamZ 6 (1829), Nr. 28 vom 11. Juli 1829, S. 217–219
- : *Beethoven, Ludwig von* [sic], in: SchillingE, Bd. 1: Stuttgart 1835, S. 513–520
- : *Ueber die Form der Symphonie-Cantate. Auf Anlass von Beethoven's neunter Symphonie*, in: AmZ 49 (1847), Nr. 29 vom 21. Juli 1847, Sp. 489–498 und Nr. 30 vom 28. Juli 1847, Sp. 505–511
- : *Beethoven. Leben und Schaffen*, Berlin 1859, 1863
- : *Über Tondichter und Tonkunst*, hg. von Leopold Hirschberg, Bd. 1–2, Hildburghausen 1912–1913
- Mereau, Sophie: *Feuerfarb*, in: *Journal des Luxus und der Moden* 7 (1792), Nr. 8 vom August 1792, S. 377 f.
- Michaelis, Christian Friedrich: *Ueber den Geist der Tonkunst. Mit Rücksicht auf Kants Kritik der ästhetischen Urtheilskraft*, Leipzig 1795
- Müller, Wilhelm Christian: *Aesthetisch-historische Einleitungen in die Wissenschaft der Tonkunst*, Bd. 1–2, Leipzig 1830
- : *Etwas über Ludwig van Beethoven*, in: AmZ 29 (1827), Nr. 21 vom 23. Mai 1827, Sp. 345–354
- Neeffe, Christian Gottlob: *Nachricht von der churfürstlich-cöllnischen Hofcapelle zu Bonn und andern Tonkünstlern daselbst*, in: *Magazin der Musik* 1 (1783), hg. von Carl Friedrich Cramer, S. 377–396
- : *Ueber das Karackteristische oder über die Sprache der Instrumentalmusick*, in: *Beiträge zur Ausbreitung nützlicher Kenntnisse* 1 (1784), Nr. 4 vom 3. Mai 1784, S. 33–37; geringfügig überarbeitet in: ders.: *Dilettanterien*, [Bonn 1785], S. 129–133
- : *Dilettanterien*, [Bonn 1785]

- : [Nachricht aus Bonn über die Aufführung von Haydns *Worten des Erlösers am Kreuze*], in: *Magazin der Musik* 2 (1787), hg. von Carl Friedrich Cramer, S. 1385f.
- : *Musikal. Nachrichten aus Bonn (Beschluss)*, in: *Berlinische Musikalische Zeitung* Nr. 39 (1793), hg. von Carl Spazier, Nr. 39 vom 26. Oktober 1793, S. 153
- Nohl, Ludwig: *Beethovens Leben*, Bd. 1: Wien 1864, Bd. 2: Leipzig 1867, Bd. 3: Leipzig 1877
- : *Haydn* (Musiker-Biographien, 3), Leipzig [1880]
- Nottebohm, Gustav: *Generalbass und Compositionslehre betreffende Handschriften Beethoven's und I. R. v. Seyfried's Buch „Ludwig van Beethoven's Studien im Generalbasse, Contrapuncte“ usw.*, in: ders.: *Beethoveniana. Aufsätze und Mittheilungen*, Leipzig und Winterthur 1872, S. 154–203
- : *Beethoven's Studien. Beethoven's Unterricht bei J. Haydn, Albrechtsberger und Salieri*, Leipzig und Winterthur 1873
- Ortlepp, Ernst: *Beethoven. Eine phantastische Charakteristik*, Leipzig 1836
- Pohl, Carl Ferdinand: *Joseph Haydn*, Bd. 3: *Unter Benutzung der von C. F. Pohl hinterlassenen Materialien fortgeführt von Hugo Botstiber*, Leipzig 1927
- Quellen zur Geschichte des Rheinlandes im Zeitalter der französischen Revolution*, hg. von Joseph Hansen, Bd. 1: Bonn 1931, Bd. 2: Bonn 1932–1933
- Reichardt, Johann Friedrich: *Briefe, die Musik betreffend. Berichte, Rezensionen, Essays*, hg. von Grita Herre und Walther Siegmund-Schultze, Leipzig 1976
- Reinhold, Karl Leonhard: *Briefe über die Kantische Philosophie*, hg. von Martin Bondeli (Gesammelte Schriften, 2), Bd. 1–2, Basel 2007–2008
- : *Vorlesungsnachschriften. Logik und Metaphysik. Darstellung der Kritik der reinen Vernunft*, hg. von Faustino Fabbianelli und Erich Fuchs (Gesammelte Schriften, 12), Basel 2015
- Rochlitz, Friedrich: *Noch einige Kleinigkeiten aus Mozart's Leben (Fortsetzung)*, in: *AmZ* 3 (1800/01), Nr. 29 vom 15. April 1801, Sp. 493–497
- : [Rezension der *Missa Sancti Bernardi von Offida*], in: *AmZ* 4 (1801/02), Nr. 44 vom 28. Juli 1802, Sp. 705–718
- Schiller, Friedrich: *Vom Erhabenen. (Zur weitem Ausführung einiger Kantischen Ideen)*, in: *Neue Thalia* 3 (1793), Nr. 3, S. 320–394
- : *Das verschleierte Bild zu Sais*, in: ders.: *Gedichte in der Reihenfolge ihres Erscheinens. 1776–1799*, hg. von Julius Petersen und Friedrich Beißner, (Schillers Werke. Nationalausgabe, 1), Weimar 1943, S. 254–256
- : *Briefwechsel. Schillers Briefe. 1.11.1796–31.10.1798*, hg. von Norbert Oellers und Frithjof Stock (Schillers Werke. Nationalausgabe, 29), Weimar 1977
- : *Briefwechsel. Briefe an Schiller. 1.3.1790–24.5.1794*, hg. von Ursula Naumann (Schillers Werke. Nationalausgabe, 34), Bd. 34, Teil I: *Text*, Weimar 1991, Bd. 34, Teil II: *Anmerkungen*, Weimar 1997
- : *Briefwechsel. Schillers Briefe. 1.3.1790–17.5.1794*, hg. von Edith Nahler und Horst Nahler (Schillers Werke. Nationalausgabe, 26), Weimar 1992
- : *Kallias oder über die Schönheit / Über Anmut und Würde*, hg. von Klaus L. Berghahn, Stuttgart 1994
- : *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, hg. von Klaus L. Berghahn, Stuttgart 2013
- Schindler, Anton: *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Münster '1840, '1860
- Schlosser, Johann Aloys: *Beethoven. Eine Biographie desselben, verbunden mit Urtheilen über seine Werke. Herausgegeben zur Erwirkung eines Monuments für dessen Lehrer, Joseph Haydn*, Prag 1828
- : *Wolfgang Amadeus Mozart. Eine begründete und ausführliche Biographie desselben. Herausgegeben zur Gründung und Errichtung eines Monuments für den Verewigten*, Prag 1828
- : *Beethoven. The First Biography*, hg. von Barry Cooper, Portland 1996

- Schneider, Eulogius: *Die ersten Grundsätze der schönen Künste*, Bonn 1790
 –: *Patriotische Rede über Joseph II. in höchster Gegenwart Sr Kurfürstl. Durchlaucht von Köln vor der Litterarischen Gesellschaft zu Bonn den 19. März 1790*, Bonn 1790
- Schönebeck, Johann Bernhard Konstantin: *Das Gesetzbuch der reinen Vernunft oder kurze Darstellung dessen, was die Vernunft allen Menschen zur Regel ihres Betragens und zur Sicherung ihrer Glückseligkeit vorschreibt*, Bonn 1787
- Schubart, Christian Friedrich Daniel: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien 1806
- Schultz, Johann Reinhold: *Memoir of Ludwig van Beethoven*, in: *The Harmonicon* 1 (1823), Nr. 11 vom November 1823, S. 155–157
- Schumann, Robert: [Rezension zweier Ouvertüren von Johann Wenzel Kalliwoda], in: *NZfM* 1 (1834), Nr. 10 vom 5. Mai 1834, S. 38
 –: *Gewandhausconcerte*, in: *NZfM* 8 (1841), Nr. 22 vom 15. März 1841, Bd. 14, S. 88 f.
- Seyfried, Ignaz von: *Recensionen*, in: *Caecilia* 9 (1828), Nr. 36, S. 217–243
 –: *Ludwig van Beethoven's Studien im Generalbasse, Contrapuncte und in der Compositions-Lehre*, Wien 1832
 –: *Schenk, Johann*, in: SchillingE, Bd. 6: Stuttgart 1838, S. 188–191
- Spazier, Carl: *Einige Striche zum Leipziger Meßgemählde*, in: *Zeitung für die Elegante Welt* 4 (1804), Nr. 58 vom 15. Mai 1804, Sp. 461–464
- Sulzer, Johann George: *Instrumentalmusik*, in: ders., *Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden Artickeln abgehandelt*, Bd. 1: Leipzig 1771, S. 559 f.
- Thayer, Alexander Wheelock: *Chronologisches Verzeichniss der Werke Ludwig van Beethovens*, Berlin 1865
 –: *Ludwig van Beethoven's Leben*, nach dem Original-Manuskript deutsch bearbeitet von Hermann Deiters, neu bearbeitet und ergänzt von Hugo Riemann, Bd. 1–5, Leipzig 1917–1923
- Thibaut, Anton Friedrich Justus: *Über Reinheit der Tonkunst*, Heidelberg 1826
- Ulibischew, Alexander: *Nouvelle biographie de Mozart, suivie d'un aperçu sur l'histoire générale de la musique et de l'analyse des principales œuvres de Mozart*, Bd. 1–3, Moskau 1843
 –: *Mozart's Leben nebst einer Uebersicht der allgemeinen Geschichte der Musik und einer Analyse der Hauptwerke Mozart's*, Stuttgart 1847
 –: *Beethoven, ses critiques et ses glossateurs*, Leipzig und Paris 1857
- v. S. ... [Clemens August von Schall?]: *Schon oft aber noch nie gnug gesagte Wahrheiten über Erziehung*, in: *Bönnisches Intelligenzblatt* 18 (1789), Nr. 19 vom 7. Mai 1789, S. 148–151 und Nr. 20 vom 14. Mai 1789, S. 157–159
- Wegeler, Franz Gerhard und Ferdinand Ries: *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Koblenz 1838

Literatur

- [o. A.]: *Beethoven und Großbritannien. Wo man Ihre Compositionen allen andern vorzieht*, Internetausstellung des Beethoven-Hauses Bonn, <https://internet.beethoven.de/de/ausstellung/beethoven-und-grossbritannien/ido.html>, abgerufen am 27. Mai 2019
- Albrecht, Theodore: *The Musicians in Balthasar Wigand's Depiction of the Performance of Haydn's „Die Schöpfung“*, Vienna, 27 March 1808, in: *Music in Art* 29 (2009), S. 123–133

- Allroggen, Gerhard: *E. T. A. Hoffmanns Kompositionen. Ein chronologisch-thematisches Verzeichnis seiner musikalischen Werke mit einer Einführung*, Regensburg 1970
- Alt, Peter-André: *Schiller. Leben, Werk, Zeit*, Bd. 1–2, München 2000
- Angermüller, Rudolph: *Neukomms schottische Liedbearbeitungen für Joseph Haydn*, in: *Haydn-Studien* 3 (1974), S. 151–154
- Appel, Bernhard R.: *Zur Editions-geschichte der Werke Ludwig van Beethovens. Ein Überblick*, in: *Musikeditionen im Wandel der Geschichte*, hg. von Reinmar Emans und Ulrich Krämer, Berlin 2015, S. 369–404
- Aringer, Klaus: *A climax of horrid sublimity. Kriegerische Töne in Joseph Haydns Musik*, in: *Musicology Today* 1 (2010), S. 11–24
- Balter, Tamara: *Canon Fodders. Parody of Learned Style in Beethoven*, in: *Journal of Musicological Research* 32 (2013), S. 199–224
- Bard, Raimund: *„Tendenzen“ zur zyklischen Gestaltung in Haydns Londoner Sinfonien*, in: *Bericht über den Musikwissenschaftlichen Kongress Bayreuth 1981*, hg. von Christoph-Hellmut Mahling und Sigrid Wiesmann, Kassel u. a. 1981, S. 379–383
- Barry, Barbara: *In Beethoven's Clock Shop. Discontinuity in the Opus 18 Quartets*, in: *MQ* 88 (2005), S. 320–337
- Barthes, Roland: *The Death of the Author*, in: *Aspen Magazine* 5–6 (1967), n. pag.
- Bauer, Elisabeth Eleonore: *Wie Beethoven auf den Sockel kam. Die Entstehung eines musikalischen Mythos*, Stuttgart 1992
- Becker, Alfred: *Christian Gottlob Neefe und die Bonner Illuminaten*, Bonn 1969
- Beer, Axel: *Musik zwischen Komponist, Verlag und Publikum. Die Rahmenbedingungen des Musikschaffens in Deutschland im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts*, Tutzing 2000
- und Gundula Schütz: *Notendruck und Pränumeration im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert*, in: *Pränumerationen im 18. Jahrhundert als Geschäftsprinzip und Marktalternative. Akten der interdisziplinären Arbeitstagung vom 20./21. Februar 2009 in Mainz*, hg. von Franz Stephan Pelgen, Ruhpolding und Mainz 2009, S. 39–59
- : *Musikalische Gesamtausgaben im deutschsprachigen Raum um 1800 und ihre Propagierung in der Presse*, in: *Der Kanon der Musik. Theorie und Geschichte. Ein Handbuch*, hg. von Klaus Pietschmann und Melanie Wald-Fuhrmann, München 2013, S. 436–460
- : *Müller, August Eberhard*, in: *MGG*, zuerst veröffentlicht 2004, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/47850>
- : *Musikverlag und Musikalienhandel in Leipzig in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in: *Das Leipziger Musikverlagswesen. Innerstädtische Netzwerke und internationale Ausstrahlung*, hg. von Stefan Keym und Peter Schmitz, Hildesheim 2016, S. 119–168
- Beghin, Tom: *„Delivery, Delivery, Delivery!“ Crowning the Rhetorical Process of Haydn's Keyboard Sonatas*, in: *Haydn and the Performance of Rhetoric*, hg. von dems. und Sander M. Goldberg, Chicago 2007, S. 131–171
- Benton, Rita: *Pleyel's Bibliothèque musicale*, in: *The Music Review* 36 (1975), S. 1–4
- Berger, Karol: *Beethoven and the Aesthetic State*, in: *Beethoven Forum* 7 (1999), S. 17–44
- Berghahn, Klaus L.: *Nachwort*, in: *Friedrich Schiller: Kallias oder über die Schönheit*, hg. von Klaus L. Berghahn, Stuttgart 1994, S. 157–173
- Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970*, hg. von Carl Dahlhaus, Hans Joachim Marx, Magda Marx-Weber und Günther Massenkeil, Kassel u. a. 1971
- Biba, Otto und Sieghard Brandenburg, Rudolf Elvers, Marianne Helms, Robert Münster, Martin Staehelin, Alan Tyson: *Unbekannte oder wenig beachtete Schriftstücke Beethovens*, in: *BeJb* 10 (1978/81), S. 21–85

- Bigenwald, Martha: *Die Anfänge der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, Sibi-Hermannstadt 1938
- Block, Geoffrey: *The Genesis of Beethoven's Piano Concertos in C major (op. 15) and B-flat major (op. 19). Chronology and Compositional Process*, Ann Arbor 1979
- : *Some Gray Areas in the Evolution of Beethoven's Piano Concerto in B Flat major, op. 19*, in: *Beethoven Essays. Studies in Honor of Elliot Forbes*, hg. von Lewis Lockwood und Phyllis Benjamin, Cambridge 1984, S. 108–126
- : *Organic Relations in Beethoven's Early Piano Concerti and the „Spirit of Mozart“*, in: *Beethoven's Compositional Process*, hg. von William Kinderman, London 1991, S. 55–81
- Bloom, Harold: *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford 1973
- Bockholdt, Rudolf: *Freiheit und Brüderlichkeit in der Musik Ludwig van Beethovens*, in: *Beethoven. Zwischen Revolution und Restauration*, hg. von Helga Lühning und Sieghard Brandenburg, Bonn 1989, S. 77–107
- Bodsch, Ingrid: *Das kulturelle Leben in Bonn unter dem letzten Kölner Kurfürsten Maximilian Franz von Österreich*, in: *Joseph Haydn und Bonn. Katalog zur Ausstellung*, hg. von ders., Bonn 2001, S. 61–73
- Bondeli, Martin: *Einleitung*, in: Karl Leonhard Reinhold: *Briefe über die Kantische Philosophie*, hg. von Martin Bondeli, Bd. 1: Basel 2007, S. XII–LXVII
- Bonds, Mark Evan: *Wordless Rhetoric. Musical Form and the Metaphor of the Oration*, Cambridge 1991
- : *The Symphony as Pindaric Ode*, in: *Haydn and His World*, hg. von Elaine Sisman, Princeton 1997, S. 131–153
- : *Music as Thought. Listening to the Symphony in the Age of Beethoven*, Princeton 2006
- : *Rhetoric versus Truth. Listening to Haydn in the Age of Beethoven*, in: *Haydn and the Performance of Rhetoric*, hg. von Tom Beghin und Sander M. Goldberg, Chicago 2007, S. 109–128
- : *The Beethoven Syndrome. Hearing Music as Autobiography*, Oxford 2020
- Borthwick, E. Kerr: *The Latin Quotations in Haydn's London Notebooks*, in: *Music and Letters* 71 (1990), S. 505–510
- Brand, Carl Maria: *Die Messen von Joseph Haydn [1941]*, Walluf bei Wiesbaden 1973
- Brandenburg, Sieghard: *Die kurfürstliche Musikbibliothek in Bonn und ihre Bestände im 18. Jahrhundert*, in: *BeJb* 8 (1971/72), Bonn 1975, S. 7–47
- : *The First Version of Beethoven's G Major String Quartett, op. 18 No. 2*, in: *Music and Letters* 58 (1977), S. 127–152
- : *Die Skizzen zur Neunten Symphonie*, in: *Zu Beethoven*, Bd. 2: *Aufsätze und Dokumente*, Berlin 1984, S. 88–129
- : *Künstlerroman und Biographie. Zur Entstehung des Beethoven-Mythos im 19. Jahrhundert*, in: *Beethoven und die Nachwelt. Materialien zur Wirkungsgeschichte Beethovens*, hg. von Helmut Loos, Bonn 1986, S. 65–80
- : *Beethovens Streichquartette op. 18*, in: *Beethoven und Böhmen. Beiträge zu Biographie und Wirkungsgeschichte Beethovens*, hg. von Sieghard Brandenburg und Martella Gutierrez-Denhoff, Bonn 1988, S. 229–309
- : *Beethovens politische Erfahrungen in Bonn*, in: *Beethoven. Zwischen Revolution und Restauration*, hg. von Helga Lühning und Sieghard Brandenburg, Bonn 1989, S. 1–50
- Braubach, Max: *Rheinische Aufklärung. Neue Funde zur Geschichte der ersten Bonner Universität*, in: *Annalen des Historischen Vereins für den Niederrhein* 149/150 (1950/51), S. 74–180 (Teil 1) und 151/152 (1952), S. 257–346 (Teil 2)
- : *Die Lebenschronik des Freiherrn Franz Wilhelm von Spiegel zum Diesenberg. Zugleich ein Beitrag zur Geschichte der Aufklärung in Rheinland-Westfalen*, Münster 1852

- : *Briefe der Malerbrüder Kugelgen an den Bonner Kurator v. Spiegel (1792–1795)*, in: *Rheinische Vierteljahrsblätter* 19 (1954), S. 178–190
- : *Ein publizistischer Plan der Bonner Lesegesellschaft aus dem Jahre 1789. Ein Beitrag zu den Anfängen politischer Meinungsbildung*, in: *Aus Geschichte und Politik. Festschrift zum 70. Geburtstag von Ludwig Bergstraesser*, hg. von Alfred Herrmann, Düsseldorf 1954, S. 21–39
- : *Maria Theresias jüngster Sohn Max Franz*, Wien und München 1961
- : *Die erste Bonner Hochschule. Maxische Akademie und kurfürstliche Universität 1774/77 bis 1798*, Bonn 1966
- : *Die Mitglieder der Hofmusik unter den vier letzten Kurfürsten von Köln*, in: *Colloquium amicorum. Joseph Schmidt-Görg zum 70. Geburtstag*, hg. von Siegfried Kross und Hans Schmidt, Bonn 1967, S. 26–63
- Brauneder, Wilhelm: *Kaiser Josef II. bei Beethoven und Mozart*, in: *Recht als Erbe und Aufgabe. Heinz Holzhauser zum 21. April 2005*, hg. von Stefan Christoph Saar, Andreas Roth und Christian Hattenhauer, Berlin 2005, S. 151–158
- Brenneis, Clemens: *Das Fischhof-Manuskript. Zur Frühgeschichte der Beethoven-Biographik*, in: *Zu Beethoven*, hg. von Harry Goldschmidt, Bd. 1: *Aufsätze und Annotationen*, Berlin 1979, S. 90–116
- Brenner, Daniel: *Anton Schindler und sein Einfluss auf die Beethoven-Biographik* (Schriften zur Beethoven-Forschung, 22), Bonn 2013
- Breuer, Dieter: *Aufgeklärte Sozietäten im katholischen Deutschland des 18. Jahrhunderts*, in: *Europäische Sozietätsbewegung und demokratische Tradition. Die europäischen Akademien der Frühen Neuzeit zwischen Frührenaissance und Spätaufklärung*, hg. von Klaus Garber, Heinz Wismann und Winfried Siebers, Tübingen 1996, Bd. 2, S. 1615–1636
- Breyer, Knud: *Bibliothek Beethovens*, in: *Das Beethoven-Lexikon*, hg. von Heinz Loesch und Claus Raab, Laaber 2008, S. 112–114
- : *Wohnungen*, in: *Das Beethoven-Lexikon*, hg. von Heinz Loesch und Claus Raab, Laaber 2008, S. 853–857
- Brown, A. Peter: *Joseph Haydn's Keyboard Music. Sources and Style*, Bloomington 1986
- : *The Creation and The Seasons: Some Allusions, Quotations, and Models from Handel to Mendelssohn*, in: *Current Musicology* 51 (1993), S. 26–58
- : *The Sublime, the Beautiful and the Ornamental. English Aesthetic Currents in Haydn's London Symphonies*, in: *Studies in Music History. Presented to H. C. Robbins Landon on his Seventieth Birthday*, hg. von Otto Biba und David Wyn Jones, London 1996, S. 44–71
- Burnham, Scott: *Criticism, Faith, and the „Idee“*. A. B. Marx's Early Reception of Beethoven, in: *19th-Century Music* 13 (1990), S. 183–192
- : *Beethoven Hero*, Princeton 1995
- Burstein, Poundie L.: *Surprising Returns. The VII# in Beethoven's op. 18 no. 3, and its Antecedents in Haydn*, in: *Music Analysis* 17 (1998), S. 296–312
- : *Human Supervision, Control, and Lack of Control in Beethoven's Op. 36*, in: *Journal of New Music Research* 31 (2002), S. 191–199
- : *Recomposition and Retransition in Beethoven's String Quintet, Op. 4*, in: *Journal of Musicology* 23 (2006), S. 62–96
- Busch-Salmen, Gabriele: *„... Auch unter dem Tache die feinsten Wohnungen.“ Neue Dokumente zu Sozialstatus und Wohnsituation der Mannheimer Hofmusiker*, in: *Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors*, hg. von Ludwig Finscher, Mannheim 1992, S. 21–35
- Buurman, Erica: *The Annual Balls of the Pensionsgesellschaft bildender Künstler 1792–1832. Music in the Viennese Ballrooms from Haydn to Lanner*, in: *Beethoven und andere Hofmusiker seiner Generation. Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bonn, 3. bis 6. Dezem-*

- ber 2015 hg. von Birgit Lodes, Elisabeth Reisinger und John D. Wilson (Schriften zur Beethoven-Forschung, 29), Bonn 2018, S. 221–235
- Cadenbach, Rainer: *Neefe als Literat*, in: *Christian Gottlob Neefe. Eine eigenständige Künstlerpersönlichkeit*, hg. von Helmut Loos, Chemnitz 1999, S. 151–168
- Caduff, Corinna: *Die Literarisierung von Musik und bildender Kunst um 1800*, München 2003
- Caeyers, Jan: *Beethoven. Een biografie*, Amsterdam 2009, überarbeitet als: *Beethoven. Der einsame Revolutionär. Eine Biographie*, aus dem Niederländischen von Andreas Ecke, München 2012
- Caplin, William E.: *Structural Expansion in Beethoven's Symphonic Forms*, in: *Beethoven's Compositional Process*, hg. von William Kinderman, London 1991, S. 27–54
- Celestini, Federico: *Aspekte des Erhabenen in Haydns Spätwerk*, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 30 (2006), S. 79–98
- Chantler, Abigail: *E. T. A. Hoffmann's Musical Aesthetics*, Aldershot 2006
- Churgin, Bathia: *Beethoven and Mozart's Requiem. A New Connection*, in: *The Journal of Musicology* 5 (1987), S. 457–477
- Comini, Alessandra: *The Changing Image of Beethoven*, New York 1987, rev. Santa Fe 2008
- Cooper, Barry: *Beethoven and the Creative Process*, Oxford 1990
- : *The Lost Slow Movement from Beethoven's Quartet Op. 18 No. 2*, in: *Eighteenth-Century Music* 9 (2012), S. 237–251
- : *The Creation of Beethoven's 35 Piano Sonatas*, London und New York 2017
- Costazza, Alessandro: „Wenn er auf einen Hügel mit euch steigt | Und seinem Auge sich, in mildem Abendschein, | Das malerische Tal – auf einmal zeigt.“ *Die ästhetische Theorie in Schillers Gedicht Die Künstler*, in: *Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur und Klassik. Festschrift für Hans-Jürgen Schings*, hg. von Peter-André Alt, Alexander Košenina, Hartmut Reinhardt und Wolfgang Riedel, Würzburg 2002, S. 239–263
- Dahlhaus, Carl: *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, Laaber 1987
- : *Formbegriff und Ausdrucksprinzip in Schillers Musikästhetik [1988]*, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Hermann Danuser, Bd. 5: Laaber 2003, S. 453–463
- Danckwardt, Marianne: *Der Paukenschlag im Andante der Sinfonie Nr. 94 – ein Haydnscher Witz?*, in: *Quaestiones in musica: Festschrift für Franz Krautwurst zum 65. Geburtstag*, hg. von Friedhelm Brusniak und Horst Leuchtmann, Tutzing 1989, S. 61–69
- : *Zu den Streichquartetten op. 18 von Ludwig van Beethoven*, in: *Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch* 6 (1997), S. 121–161
- Dann, Otto: *Die Anfänge demokratischer Traditionen in der Bundeshauptstadt. Zur Gründung der Bonner Lesegesellschaft im ausgehenden 18. Jahrhundert*, in: *Bonner Geschichtsblätter* 30 (1978), S. 66–81
- : *Eine höfische Gesellschaft als Lesegesellschaft*, in: *Aufklärung* 6 (1992), S. 43–57
- Danuser, Hermann: *Beethoven als Klassiker der Klaviersonate*, in: *Gattungen der Musik und ihre Klassiker*, hg. von dems., Laaber 1988, S. 197–219
- Das Fischhof-Manuskript in der Deutschen Staatsbibliothek. Text und Kommentar*, in: *Zu Beethoven*, hg. von Harry Goldschmidt, Bd. 2: *Aufsätze und Dokumente*, Berlin 1984, S. 27–87
- Das Palestrina-Bild und die Idee der wahren Kirchenmusik*, hg. von Friedrich Kirsch, Regensburg 1999
- DeNora, Tia: *Beethoven and the Construction of Genius. Musical Politics in Vienna, 1792–1803*, Berkeley u. a. 1995
- Derr, Ellwood: *A Foretaste of the Borrowings from Haydn in Beethoven's Op. 2*, in: *Bericht über den internationalen Joseph Haydn Kongress, Wien, Hofburg, 5–12. Sept. 1982*, hg. von Eva Badura-Skoda, München 1986, S. 159–170

- Dinse, Susanna: *Die Idee des Popularen in der Musik des 18. Jahrhunderts dargestellt an den Sinfonien Joseph Haydns*, Kassel 2008
- Döhring, Sieghart: *Die Arienformen in Mozarts Opern*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1968/70, S. 66–76
- Dotzauer, Winfried: *Das aufgeklärte Trier. Freimaurerlogen und Lesegesellschaften*, in: *Geschichtliche Landeskunde* 9 (1973), S. 214–277
- : *Die Ankunft des Herrschers. Der fürstliche „Einzug“ in die Stadt (bis zum Ende des Alten Reichs)*, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 55 (1973), S. 245–288
- Drabkin, William: *The Agnus Dei of Beethoven's Missa solemnis. The Growth of Its Form*, in: *Beethoven's Compositional Process*, hg. von William Kinderman, London 1991, S. 131–159
- Dülmen, Richard van: *Die Gesellschaft der Aufklärer. Zur bürgerlichen Emanzipation und aufklärerischen Kultur in Deutschland*, Frankfurt a. M. 1996
- Eichel, Christine: *Der empfindsame Titan. Ludwig van Beethoven im Spiegel seiner wichtigsten Werke*, München 2019
- Eggebrecht, Hans Heinrich: *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption*, Mainz 1972, erg. Laaber 1994
- Ehrenbaum, Dominique: *Con alcune licenze. Die Instrumentalfuge im Spätwerk Ludwig van Beethovens* (Schriften zur Beethoven-Forschung, 23), Bonn 2013
- Eichhorn, Andreas: „Otto Jahn, dem das Beethovensche Lied an die Freude nicht heiter genug erschien.“ *Zu Otto Jahns musikästhetischem Denken*, in: *Otto Jahn (1813–1868). Ein Geisteswissenschaftler zwischen Klassizismus und Historismus*, hg. von William M. Calder, Hubert Canik und Bernhard Kytzler, Stuttgart 1991, S. 151–168
- : „Aus einem inneren Keim Ideen entwickeln ...“. *Zur Musikanschauung Otto Jahns*, in: *AfMw* 52 (1995), H. 3, S. 220–235
- : *Scott Burnham, Beethoven Hero* [Besprechung], in: *Musiktheorie* 12 (1997), S. 281–283
- Embach, Michael und Joscelyn Godwin: *Johann Friedrich Hugo von Dalberg (1760–1812). Schriftsteller – Musiker – Domherr*, Mainz 1998
- Engelsing, Rudolf: *Der Bürger als Leser. Lesergeschichte in Deutschland 1500–1800*, Stuttgart 1974
- Ennen, Edith: *Die kurkölnische Haupt- und Residenzstadt in einem Jahrhundert der friedlichen und glanzvollen Entwicklung*, in: *Bonn als kurkölnische Haupt- und Residenzstadt*, hg. von Dietrich Höroldt (Geschichte der Stadt Bonn, 4), S. 205–349
- Enselein, Thomas: *Der Kontrapunkt im Instrumentalwerk von Joseph Haydn*, Köln 2008
- Enß, Eberhard: *Beethoven als Bearbeiter eigener Werke*, Taunusstein 1988
- Feder, Georg: *Stilelemente Haydns in Beethovens Werken*, in: *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970*, hg. von Carl Dahlhaus, Hans Joachim Marx, Magda Marx-Weber und Günther Massenkeil, Kassel u. a. 1971, S. 65–74
- : *Bemerkungen zu Haydns Skizzen*, in: *BeJb* 9 (1973/77), S. 69–86
- : *Joseph Haydn als Mensch und Musiker*, in: *Haydn in seiner Zeit*, hg. von Gerda Mraz, Gottfried Mraz und Gerald Schlag, Eisenstadt 1982, S. 291–300
- : *Haydns Streichquartette. Ein musikalischer Werkführer*, München 1998
- : *Joseph Haydn. Die Schöpfung*, Kassel u. a. 1999
- Federhofer, Hellmut: *Johann Joseph Fux (1660–1741) und die Kontrapunktlehre*, in: *Mf* 46 (1993), S. 157–170
- Ferraguto, Mark Christopher: *Beethoven's Fourth Symphony. Reception, Aesthetics, Performance, History*, Ph. D. Cornell University, Ithaca 2012
- Fillion, Michelle: *Beethoven's Mass in C and the Search for Inner Peace*, in: *Beethoven Forum* 7 (1999), S. 1–15
- Finscher, Ludwig: *Bach and the Viennese Classics*, in: *Miscellanea Musicologica* 10 (1979), S. 47–58
- : *Joseph Haydn und seine Zeit*, Laaber 2000

- : *Haydn, Mozart, Beethoven und die „Erfindung“ des Klaviertrios*, in: *Rezeption als Innovation. Untersuchungen zu einem Grundmodell der europäischen Kompositionsgeschichte. Festschrift für Friedhelm Krummacher zum 65. Geburtstag*, hg. von Bernd Sponheuer, Siegfried Oechsle und Helmut Well, Kassel u. a. 2001, S. 135–148
- : *Haydn und seine Schüler*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 63 (2008), Nr. 1, S. 5–13 und Nr. 2, S. 4–15
- : *Haydn und Mozart*, in: *Acta Mozartiana* 56 (2009), S. 3–11
- : *Klassik*, in: MGGO, zuerst veröffentlicht 1996, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/50911>
- : *Schiller*, in: MGGO, zuerst veröffentlicht 2005, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/46190>
- : *Streichquartett*, in: MGGO, veröffentlicht November 2018, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/47671>
- : *Streichquintett*, in: MGGO, zuerst veröffentlicht 1998, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14584>
- Formen der Geselligkeit in Nordwestdeutschland 1750–1820*, hg. von Peter Albrecht, Hans Erich Böderker und Ernst Hinrichs, Tübingen 2003
- Friesenhagen, Andreas: *Die Messen Ludwig van Beethovens. Studien zur Vertonung des liturgischen Textes zwischen Rhetorik und Dramatisierung*, Köln-Rheinkassel 1996
- Fuchs, Gerhard W.: *Karl Leonhard Reinhold – Illuminat und Philosoph. Eine Studie über den Zusammenhang seines Engagements als Freimaurer und Illuminat mit seinem Leben und philosophischen Wirken*, Frankfurt 1994
- Fuhrmann, Wolfgang: „Der Frühlingsverkünder der modernen Musik“. *Wilhelm Heinrich Riehl und das Haydn-Bild des 19. Jahrhunderts*, in: *Die Tonkunst* 3 (2009), S. 303–314
- : *Rezeption*, in: *Das Haydn-Lexikon*, hg. von Armin Raab, Christine Siegert und Wolfram Steinbeck, Laaber 2010, S. 620–634
- : *Haydn und sein Publikum. Die Veröffentlichung eines Komponisten, ca. 1750–1815*, Habil. Universität Bern 2010 (Druck in Vorbereitung)
- : *Haydns Hörer*, in: *Aspekte der Haydn-Rezeption. Beiträge der gleichnamigen Tagung vom 20. bis 22. November 2009 in Salzburg*, hg. von Joachim Brüggge und Ulrich Leisinger, Freiburg 2011, S. 231–258
- : *Von Vater Haydn zu Papa Haydn – und zurück*, in: *Kontinuitäten? Symposium: Joseph Haydn im Wandel der Interpretationen, Ausstellung: Joseph Haydn und Johannes Brahms*, hg. von Wolfgang Sandberger, München 2017, S. 16–23
- Gál, Hans: *Die Stileigentümlichkeiten des jungen Beethoven*, in: *StMw* 4 (1916), S. 58–115
- Garratt, James: *Palestrina and the German Romantic Imagination. Interpreting Historicism in Nineteenth-Century Music*, Cambridge 2002
- : *Haydn and Posterity. The Long Nineteenth Century*, in: *The Cambridge Companion to Haydn*, hg. von Caryl Clark, Cambridge 2005, S. 226–238
- Geck, Martin: *E. T. A. Hoffmanns Anschauungen über Kirchenmusik*, in: *Beiträge zur Geschichte der Musikanschauung im 19. Jahrhundert*, hg. von Walter Salmen, Regensburg 1965, S. 61–71
- Geiger, Friedrich: *Streichduo, Streichtrios und Streichquintette*, in: *Beethovens Kammermusik*, hg. von dems. (Das Beethoven-Handbuch, 3), Laaber 2014, S. 213–234
- Gerhard, Anselm: „Man hat noch kein System von der Theorie der Musik“. *Die Bedeutung von Johann George Sulzers „Allgemeiner Theorie der Schönen Künste“ für die Musikästhetik des ausgehenden 18. Jahrhunderts*, in: *Schweizer im Berlin des 18. Jahrhunderts*, hg. von Martin Fontius und Helmut Holzhey, Berlin 1996, S. 341–353

- : *London und der Klassizismus in der Musik. Die Idee der „absoluten Musik“ und Muzio Clementis Klavierwerk*, Stuttgart 2002
- Gerlach, Sonja: *Haydns Orchesterpartituren. Fragen der Realisierung des Textes*, in: *Haydn-Studien* 5 (1984), S. 169–183
- Geselligkeit und Bibliothek. Lesekultur im 18. Jahrhundert*, hg. von Wolfgang Adam und Markus Fauser, Göttingen 2005
- Gingerich, John M.: *Ignaz Schuppanzigh and Beethoven's Late Quartets*, in: *MQ* 93 (2010), S. 450–513
- Giordanetti, Piero: *Kant und die Musik*, Würzburg 2005
- Glatthorn, Austin: *Das Mainzer Nationaltheater und die Kaiserkrönung Leopolds II.*, in: *Mainz und sein Orchester. Stationen einer 500-jährigen Geschichte*, hg. von Ursula Kramer und Klaus Pietschmann, Mainz 2014, S. 95–118
- Goehr, Lydia: *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford 1992
- Göllner, Marie Louise: *The Early Symphony: 18th-Century Views on Composition and Analysis* (Studien zur Geschichte der Musiktheorie, 5), Hildesheim 2004
- Gradenwitz, Peter: *Literatur und Musik im geselligen Kreise. Geschmacksbildung, Gesprächsstoff und musikalische Unterhaltung in der bürgerlichen Salongesellschaft*, Stuttgart 1991
- Grave, Floyd und Margret Grave: *The String Quartets of Joseph Haydn*, Oxford 2006
- Green, Emily: *A Patron Among Peers. Dedications to Haydn and the Economy of Celebrity*, in: *Eighteenth-Century Music* 8 (2011), S. 215–237
- Greenfield, Donald Tobias: *Sketch Studies for Three Movements of Beethoven's String Quartets, Opus 18,1 and 2*, Ann Arbor 1983
- Grigat, Friederike: *Beethovens Glaubensbekenntnis. Drei Denksprüche aus Friedrich Schillers „Die Sendung Moses“* (Jahresgaben des Vereins Beethoven-Haus, 24), Bonn 2008
- : *Die Sammlung Wegeler im Beethoven-Haus Bonn. Kritischer Katalog* (Bonner Beethoven-Studien, 7), Bonn 2008
- Grus, Stefan: *Die frühen Mainzer Lesegesellschaften 1782–1793*, in: *Mainzer Zeitschrift* 81 (1986), S. 123–143
- Gustorff, Sophia: *Beethoven als Briefschreiber*, Diss. Universität Zürich 2020 (Druck in Vorbereitung)
- Gutiérrez-Denhoff, Martella: *Neue Mosaiksteine im Bild der Familie von Breuning. Ein Beitrag zum geistig-sozialen Umfeld des heranwachsenden Beethoven in Bonn*, in: *Musikalische Quellen. Quellen zur Musikgeschichte. Festschrift für Martin Staehelin zum 65. Geburtstag*, hg. von Ulrich Konrad, Göttingen 2002, S. 345–361
- Haberkamp, Gertraut: *Die Erstdrucke der Werke von Wolfgang Amadeus Mozart*, Bd. 1–2, Tutzing 1986
- Haberl, Dieter: *Beethovens erste Reise nach Wien. Die Datierung seiner Schülerreise zu W.A. Mozart*, in: *Neues musikwissenschaftliches Jahrbuch* 14 (2006), S. 215–255
- Habermas, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Neuauflage Frankfurt a. M. 1990, Frankfurt a. M. 142015
- Hagels, Bert: *Paul Wranitzky. Symphonien op. 31 & 52*, in: CD-Booklet zu Paul Wranitzky, *Symphonies opp. 31 & 52*, NDR Radiophilharmonie, Howard Griffiths, Hannover: NDR 2006, CPO 777 054–2, S. 4–9
- Haimo, Ethan: *Remote Keys and Multi-Movement Unity. Haydn in the 1790s*, in: *MQ* 74 (1990), S. 242–268
- : *Haydn's Symphonic Forms. Essays in Compositional Logic*, Oxford 1995

- Haischer, Peter-Henning: *Dichterinnen, Dilettanten. Episch-Weibliches im Umfeld Schillers und Goethes*, in: *Sophie Mereau. Verbindungslinien in Zeit und Raum*, hg. von Katharina von Hammerstein und Katrin Horn, Heidelberg 2008, S. 61–80
- Halm, August: *Von zwei Kulturen der Musik*, Stuttgart ³1947
- Hammerstein, Notker: *Die deutsche Universitätslandschaft im ausgehenden 18. Jahrhundert*, in: *Die Universität Jena. Tradition und Innovation um 1800*, hg. von Gerhard Müller, Klaus Ries und Paul Ziche, Stuttgart 2001, S. 13–25
- Harasim, Clemens: *Krankheiten*, in: *Das Haydn-Lexikon*, hg. von Armin Raab, Christine Siegert und Wolfram Steinbeck, Laaber 2010, S. 438–440
- Harich, Johann: *Beethoven in Eisenstadt*, in: *Burgenländische Heimatblätter* 21 (1959), S. 168–187
- Heidrich, Jürgen: *Protestantische Kirchenmusikanschauung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Göttingen 2001
- : *Zur Rezeption von Haydns Messen*, in: *Haydn-Studien* 10 (2010), S. 404–418
- : *Kanonbildung durch Notendruck*, in: *Der Kanon der Musik. Theorie und Geschichte. Ein Handbuch*, hg. von Klaus Pietschmann und Melanie Wald Fuhrmann, München 2013, S. 804–817
- Hein, Hartmut: *Beethovens Klavierkonzerte. Gattungsnorm und individuelle Konzeption*, Stuttgart 2001
- Heinemann, Michael: *... dass die Fuge keine Fuge mehr ist. Beethovens poetischer Kontrapunkt*, München 2019
- Hellermann, Dorothee von: *Gerhard von Kügelgen. Das zeichnerische und malerische Werk*, Berlin 2001
- Helms, Marianne: *Lieder*, in: *Das Haydn-Lexikon*, hg. von Armin Raab, Christine Siegert und Wolfram Steinbeck, Laaber 2010, S. 461–468
- Hepokoski, James und Warren Darcy: *Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late Eighteenth-Century Sonata*, Oxford 2006
- Herzfeld, Gregor: *Klaviertrios und Klavierquartette*, in: *Beethovens Kammermusik*, hg. von Friedrich Geiger (Das Beethoven-Handbuch, 3), Laaber 2014, S. 127–163
- Hinrichsen, Hans-Joachim: *Sonatenform, Sonatenhauptsatzform* [1996], in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Wiesbaden 1972–2006, S. 1–20
- : *Pathos und Selbstbehauptung. Beethovens Grande Sonate pathétique op. 13 und der Kunstdiskurs am Ausgang des 18. Jahrhunderts*, in: *Bonner Beethoven-Studien* 6 (2007), S. 75–100
- : *„Seid umschlungen, Millionen“*. Die Beethoven-Rezeption, in: *Beethoven-Handbuch*, hg. von Sven Hiemke, Kassel u. a. 2009, S. 568–609
- : *Beethoven. Die Klaviersonaten*, Kassel u. a. 2013
- : *Form/Denkform/Aufklärung. Joseph Haydns Streichquartette und die selbstverschuldete Unmündigkeit der Formenlehre*, in: *Joseph Haydn im 21. Jahrhundert. Bericht über das Symposium der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, der Internationalen Joseph Haydn Privatstiftung Eisenstadt und der Esterházy Privatstiftung vom 13. bis 17. Oktober 2009 in Wien und Eisenstadt*, hg. von Christine Siegert, Gernot Gruber und Walter Reicher, Tutzing 2013, S. 265–285
- : *Beethoven, Bach und die Idee der motivisch-thematischen Ökonomie. Zur Genese eines wirkungsmächtigen Rezeptionsklichs*, in: *Motivisch-thematische Arbeit als Inbegriff der Musik? Zur Geschichte und Problematik eines „deutschen“ Musikdiskurses*, hg. von Stefan Keym, Hildesheim 2015, S. 9–27
- : *Bestirnter Himmel und moralische Selbstbestimmung. Beethovens ästhetisches Glaubensbekenntnis und die Philosophie des Idealismus*, in: *Utopische Visionen und visionäre Kunst. Beethovens „Geistiges Reich“ Revisited*, hg. von William Kinderman, Wien 2017, S. 44–68
- : *Ludwig van Beethoven. Musik für eine neue Zeit*, Kassel und Berlin 2019

- Hoboken, Anthony van: *Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, Bd. 1: Mainz 1957; Bd. 2: Mainz 1971; Bd. 3: Mainz 1978
- Hoffmann, Max: *Immanuel Breitkopf und der Typendruck*, in: *Pasticcio auf das 250jährige Bestehen des Verlages Breitkopf & Härtel. Beiträge zur Geschichte des Hauses*, hg. von Breitkopf & Härtel, Leipzig 1969, S. 35–52
- Horn, Wolfgang: *Beethovens C-Dur-Messe und ihre Texte. Sondierungen im historisch-liturgisch-ästhetischen Dickicht*, in: *Colloquium collegarum. Festschrift für David Hiley zum 65. Geburtstag*, hg. von dems. und Fabian Weber, Tutzing 2013, S. 229–268
- Hörwarthner, Maria: *Joseph Haydns Bibliothek – Versuch einer literarhistorischen Rekonstruktion*, in: *Joseph Haydn und die Literatur seiner Zeit*, hg. von Herbert Zeman, Eisenstadt 1976, S. 157–207
- Höslinger, Clemens: *Der überwundene Standpunkt. Joseph Haydn in der Wiener Musikkritik des 19. Jahrhunderts*, in: *Beiträge zur Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts*, hg. vom Institut für österreichische Kulturgeschichte, Eisenstadt 1971, S. 116–142
- : *Joseph Haydn – Das Nachleben*, in: *Haydn in seiner Zeit*, hg. von Gerda Mraz, Gottfried Mraz und Gerald Schlag, Eisenstadt 1982, S. 316–323
- Hust, Christoph: *Ries, Franz (Anton)*, in: MGGO, zuerst veröffentlicht 2005, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/48070>
- Huter, Franz: *Fritz von Reinöhl* [Nachruf], in: *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung* 77 (1969), S. 542 f.
- Ickstadt, Peter: *Die Messen Joseph Haydns. Zu Form und Verhältnis von Text und Musik*, Hildesheim 2009
- Im Hof, Ulrich: *Das gesellige Jahrhundert. Gesellschaft und Gesellschaften im Zeitalter der Aufklärung*, Zürich 1984
- Indorf, Gerd: *Beethovens Streichquartette. Kulturgeschichtliche Aspekte und Werkinterpretationen*, Freiburg 2004
- Irmen, Hans-Josef: *Beethoven in seiner Zeit*, Zülpich 1998
- : *Freimaurermusik*, in: MGGO, zuerst veröffentlicht 1995, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11698>
- Jalowetz, Heinrich: *Beethoven's Jugendwerke in ihren Beziehungen zu Mozart, Haydn und Ph.E. Bach*, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 12 (1911), S. 417–474
- Janitzek, Martina: *Studien zur Editions-geschichte der Palestrina-Werke vom späten 18. Jahrhundert bis um 1900*, Tutzing 2001
- Johnson, Douglas: *Beethoven's Early Sketches in the „Fischhof Miscellany“*, Bd. 1–2, Ann Arbor 1980
- : *1794–1795. Decisive Years in Beethoven's Early Development*, in: *Beethoven Studies* 3 (1982), S. 1–28
- Jones, David Wyn: *Beethoven and the Viennese Legacy*, in: *The Cambridge Companion to the String Quartet*, hg. von Robin Stowell, Cambridge 2003, S. 210–227
- Josephson, Nors S.: *Mozart, Haydn und Beethoven. Musikalische Wechselbeziehungen*, in: *Bonner Beethoven-Studien* 8 (2009), S. 43–76
- Kagan, Susan: *Archduke Rudolph, Beethoven's Patron, Pupil, and Friend. His Life and Music*, Stuyvesant 1988
- Kämpken, Nicole: *„machen sie, daß wir doch einmal zusammen kommen, und zusammen bleiben“.* *Die wechselvolle Geschäftsbeziehung zwischen Beethoven und Breitkopf & Härtel*, in: *Beethoven und der Leipziger Musikverlag Breitkopf & Härtel*, hg. von ders. und Michael Ladenburger, Bonn 2007, S. 1–37
- Katholische Aufklärung in Europa und Nordamerika*, hg. von Jürgen Overhoff und Andreas Oberdorf, Göttingen 2019
- Kerman, Joseph: *The Beethoven Quartets*, New York 1967

- : *Beethoven's Early Sketches*, in: MQ 56 (1970), S. 515–538
- : *Notes on Beethoven's Codas*, in: *Beethoven Studies* 3 (1982), S. 141–159
- : *Beethoven's Minority*, in: ders.: *Write All These Down. Essays on Music*, Berkeley u. a. 1994, S. 217–237
- Keym, Stefan: *Wien – Paris – Wien. Beethovens Moll-Dur-Dramaturgie im Licht einer „histoire croisée“*, in: *Beethoven. Studien und Interpretationen*, hg. von Mieczyslaw Tomaszewski, Bd. 4: Krakau 2009, S. 407–419
- : *Von der langsamen Einleitung zur Schlussapothese. Die zwei Typen der Moll-Dur-Dramaturgie in Pariser Opernouvertüren des späten 18. Jahrhunderts und ihre Relevanz für Beethoven*, in: *Dur vs. Moll. Zum semantischen Potential eines musikalischen Elementarkontrasts. Kontinuität und Brüche in der neuzeitlichen Musik und Musiktheorie*, hg. von Stefan Keym und Hans-Joachim Hinrichsen, Wien 2020, S. 155–188
- Kinderman, William: *Beethoven*, Berkeley 1995
- : *Transformational Processes in Beethoven's Op. 18 Quartets*, in: *The String Quartets of Beethoven*, hg. von dems., Urbana 2006, S. 12–30
- : *Streichquartette op. 18*, in: *Beethovens Kammermusik*, hg. von Friedrich Geiger (Das Beethoven-Handbuch, 3), Laaber 2014, S. 257–284
- Kirilina, Larissa W.: *Klavierquartette WoO 36, Streichquintett op. 4*, in: *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, hg. von Albrecht Riethmüller, Carl Dahlhaus und Alexander L. Ringer, Laaber 1994, Bd. 2, S. 384–392
- Kirkendale, Warren: *Fuge und Fugato in der Kammermusik des Rokoko und der Klassik*, Tutzing 1966
- Klein, Richard: *Musikphilosophie zur Einführung*, Hamburg 2014
- Knispel, Claudia Maria: *Krankheiten*, in: *Das Haydn-Lexikon*, hg. von Armin Raab, Christine Siegert und Wolfram Steinbeck, Laaber 2010, S. 438–440
- Köchel, Ludwig von: *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts*, bearbeitet von Franz Giegling, Alexander Weinmann, Gerd Sievers, Wiesbaden 1964
- Kolb, Fabian und Armin Raab: *Schüler*, in: *Das Haydn-Lexikon*, hg. von Armin Raab, Christine Siegert und Wolfram Steinbeck, Laaber 2010, S. 682–683
- Koller, Walter: *Aus der Werkstatt der Wiener Klassiker. Bearbeitungen Haydns, Mozarts und Beethovens*, Tutzing 1975
- Komlós, Katalin: *Miscellaneous Vocal Genres*, in: *The Cambridge Companion to Haydn*, hg. von Caryl Clark, Cambridge 2005, S. 164–175
- : *Haydn's English Canzonettas in Their Local Context*, in: *Engaging Haydn. Culture, Context, and Criticism*, hg. von Mary Hunter und Richard Will, Cambridge 2012, S. 75–99
- Konrad, Ulrich: *Friedrich Rochlitz und die Entstehung des Mozart-Bildes um 1800*, in: *Mozart. Aspekte des 19. Jahrhunderts*, hg. von Hermann Jung, Mannheim 1995, S. 1–22
- : *Mozart*, in: *Das Beethoven-Lexikon*, hg. von Heinz Loesch und Claus Raab, Laaber 2008, S. 514–517
- : *Gattungsüberschreitung und Medienkombination. Ludwig van Beethovens Chorfantasie op. 80 (1808)*, in: *Konstellationen der Künste. Reflexionen – Transformationen – Kombinationen*, hg. von Albert Meier und Thorsten Falk, Göttingen 2015
- : *Der „Bonner“ Beethoven*, in: *Bonner Beethoven-Studien* 12 (2016), S. 65–80
- Kopitz, Klaus Martin: *Beethoven und seine Rezensenten. Ein Blick hinter die Kulissen der Allgemeinen musikalischen Zeitung*, in: *Beethoven und der Leipziger Musikverlag Breitkopf & Härtel*, hg. von Nicole Kämpken und Michael Ladenburger, Bonn 2007, S. 149–167
- : *Grillparzer*, in: *Das Beethoven-Lexikon*, hg. von Heinz Loesch und Claus Raab, Laaber 2008, S. 298 f.

- : *Das Beethoven-Porträt von Ferdinand Schimon*, in: *Beiträge zu Biographie und Schaffensprozess bei Beethoven*. Rainer Cadenbach zum Gedenken, hg. von Jürgen May (Schriften zur Beethoven-Forschung, 21), Bonn 2011, S. 73–88
- Köpp, Kai: *Handbuch historische Orchesterpraxis*, Kassel 2009
- Kord, Susanne: *Zwischen Autonomieästhetik und Frauenliteratur*, in: *Sophie Mereau. Verbindungslinien in Zeit und Raum*, hg. von Katharina von Hammerstein und Katrin Horn, Heidelberg 2008, S. 31–59
- Kotz, Rudolf: *Beethovens Selbstkritik. Zum Kompositionsprozess des Klavierkonzerts B-Dur op. 19*, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 3 (2006), S. 245–262
- Kramer, Richard: *Notes to Beethoven's Education*, in: *JAMS* 28 (1975), S. 72–101
- : *Gradus ad Parnassum. Beethoven, Schubert and the Romance of Counterpoint*, in: *19th-Century Music* 11 (1987/88), S. 107–120
- : *Beethovens Streichquartette. Überlegungen zum Kompositionsprozess*, in: *Beethovens Kammermusik*, hg. von Friedrich Geiger (Das Beethoven-Handbuch, 3), Laaber 2014, S. 235–256
- Krause, Andreas: *Die Konzerte*, in: *Beethoven-Handbuch*, hg. von Sven Hiemke, Kassel u. a. 2009, S. 132–172
- Kreutz, Wilhelm: *Lesegesellschaften in Mannheim des ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhunderts*, in: *Mannheimer Geschichtsblätter*, Neue Folge 9 (2002), S. 177–191
- Kropfinger, Klaus: *Wagner und Beethoven. Untersuchungen zur Beethoven-Rezeption Richard Wagners*, Regensburg 1975
- : „Denn was schwer ist, ist auch schön, gut, groß“, in: *Bonner Beethoven-Studien* 3 (2003), S. 81–100
- Krummacher, Friedhelm: *Symphonische Verfahren in Haydns späten Messen*, in: *Das musikalische Kunstwerk. Geschichte – Ästhetik – Theorie. Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag*, hg. von Hermann Danuser, Helga de la Motte-Haber, Silke Leopold und Norbert Miller, Laaber 1988, S. 455–479
- : *Das Streichquartett, Teilband 1: Von Haydn bis Schubert* (Handbuch der musikalischen Gattungen, 6,1), Laaber 2001
- Kunze, Stefan: *Zur Einführung*, in: *Ludwig van Beethoven. Die Werke im Spiegel ihrer Zeit. Gesammelte Konzertberichte und Rezensionen bis 1830*, hg. von dems., Laaber 1987, S. VII–XVIII
- Kurth, Sabine: *Beethovens Streichquintette*, München 1996, S. 130–157
- Küster, Konrad: *Das Konzert. Form und Forum der Virtuosität*, Kassel u. a. 1993
- : *Beethoven*, Stuttgart 1994
- Küthen, Hans-Werner: *Probleme der Chronologie in den Skizzen und Autographen zu Beethovens Klavierkonzert op. 19*, in: *BeJb* 9 (1973/77), S. 263–292
- Landon, H. C. Robbins: *The Symphonies of Joseph Haydn*, London 1955
- : *Haydn. Chronicle and Works*, Bd. 1–5, London 1976–1980
- und David Wyn Jones: *Haydn. His Life and Music*, London 1988
- : *Er brachte Haydn nach England*, in: *Joseph Haydn und Bonn. Katalog zur Ausstellung*, hg. von Ingrid Bodsch, Bonn 2001, S. 130–141
- Larsen, Jens-Peter: *Beethovens C-Dur-Messe und die Spätmessen Joseph Haydns*, in: *Beethoven-Kolloquium 1977. Dokumentation und Aufführungspraxis*, hg. von der Österreichischen Gesellschaft für Musik, Redaktion Rudolf Klein, Kassel 1977, S. 12–19
- LaRue, Jan: *Significant and Coincidental Resemblance between Classical Themes*, in: *JAMS* 14 (1961), S. 224–234
- : *Multistage Variance. Haydn's Legacy to Beethoven*, in: *The Journal of Musicology* 1 (1982), S. 265–274
- Lehmann, Karen: *Die Idee einer Gesamtausgabe*, in: *Bach und die Nachwelt*, hg. von Michael Heineemann und Hans-Joachim Hinrichsen, Bd. 1: 1750–1850, Laaber 1997, S. 255–303

- Leisinger, Ulrich: *Wien*, in: *Das Haydn-Lexikon*, hg. von Armin Raab, Christine Siegert und Wolfram Steinbeck, Laaber 2010, S. 844–853
- : *Frühe Ausgaben und erste Vervollständigungen*, in: *Wolfgang Amadeus Mozart. c-Moll-Messe KV 427. Vorträge Europäisches Musikfest Stuttgart 2006*, hg. von Michael Gassmann (Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart, 15), Stuttgart 2010, S. 30–60
- : *Zur Editions-geschichte der Werke von Wolfgang Amadeus Mozart*, in: *Musikeditionen im Wandel der Geschichte*, hg. von Reinmar Emans und Ulrich Krämer, Berlin 2015, S. 337–368
- Levy, Janet M.: *Beethovens Compositional Choices. The Two Versions of Opus 18, No. 1, First Movement*, Philadelphia 1982
- Liesegang, Torsten: *Lesegesellschaften in Baden 1780–1850. Ein Beitrag zum Strukturwandel der literarischen Öffentlichkeit*, Berlin 2000
- Lockwood, Lewis: *Solomon's Beethoven*, in: *19th-Century Music* 3 (1979), S. 76–82
- : *Beethoven. The Mozart Legacy*, in: *Beethoven Forum* 3 (1994), S. 39–52
- : *Beethoven. The Music and the Life*, New York und London 2003
- Lodes, Birgit: *Das Gloria in Beethovens Missa solemnis*, Tutzing 1997
- Loos, Helmut: *Beethoven und der Fortschritts-gedanke*, in: *Musikološki Zbornik* 51 (2015), S. 57–67
- Ludwig van Beethoven. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, bearbeitet von Kurt Dorf-müller, Norbert Gertsch und Julia Ronge unter Mitarbeit von Gertraut Haberkamp und dem Beethoven-Haus Bonn, revidierte und wesentlich erweiterte Neuausgabe des Verzeichnisses von Georg Kinsky und Hans Halm, Bd. 1–2, München 2014
- Lühning, Helga: *Gattungen des Liedes*, in: *Beiträge zu Beethovens Kammermusik*, hg. von Sieghard Brandenburg und Helmut Loos (Schriften zur Beethoven-Forschung, 10), Bonn 1987, S. 191–204
- : *Grenzen des Gesanges. Beethoven und Schiller im Finale der 9. Symphonie*, in: *Ordnung und Freiheit. Almanach zum Internationalen Beethovenfest Bonn 2000*, hg. von Thomas Daniel Schlee, Laaber 2000, S. 25–45
- Lutes, Leilani Kathryn: *Beethoven's Re-Uses of His Own Compositions*, Ann Arbor 1974
- Lütteken, Laurenz: *Carl Philipp Emanuel Bach und das Erhabene in der Musik*, in: *Lenz-Jahrbuch* 5 (1995), S. 203–218
- : *Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785*, Tübingen 1998
- : *Joseph Haydn. Die Schöpfung. Epos als Oratorium*, in: *Meisterwerke neu gehört. Ein kleiner Kanon der Musik. 14 Werkporträts*, hg. von Hans-Joachim Hinrichsen und Laurenz Lütteken, Kassel u. a. 2004, S. 105–121
- : *Aufklärung*, in: *Das Haydn-Lexikon*, hg. von Armin Raab, Christine Siegert und Wolfram Steinbeck, Laaber 2010, S. 67–71
- : *Mozart. Leben und Musik im Zeitalter der Aufklärung*, München 2017
- MacKeown, John P.: *Gradus ad Parnassum. Beethovens Kontrapunkt nach Fux*, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 21 (1997), S. 49–86
- Maier, Franz Michael: *Beethoven liest Littrow*, in: *Beethoven liest*, hg. von Bernhard R. Appel und Julia Ronge (Schriften zur Beethoven-Forschung, 28), Bonn 2016, S. 251–288
- Makowski, Ilse: *Emanzipation oder „Harmonie“. Zur Geschichte der gleichnamigen Mainzer Lese-gesellschaft in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, München 1988
- Mandelkow, Karl Robert: *Wandlungen des Klassikbildes in Deutschland im Lichte gegenwärtiger Klassikkritik*, in: *Deutsche Literatur zur Zeit der Klassik*, hg. von Carl Otto Conrady, Stuttgart 1977, S. 423–439
- : *Goethe in Deutschland. Rezeptionsgeschichte eines Klassikers*, Bd. 1–2, München 1980

- Mann, Alfred: *Eine Textrevision von der Hand Joseph Haydns*, in: *Musik und Verlag. Karl Vötterle zum 65. Geburtstag am 12. April 1968*, hg. von Richard Baum und Wolfgang Rehm, Kassel u. a. 1968, S. 433–437
- : *Beethoven's Contrapuntal Studies with Haydn*, in: MQ 56 (1970), S. 711–726
- : *Haydn as a Student and Critic of Fux*, in: *Studies in Eighteenth-Century Music. A Tribute to Karl Geiringer on his Seventieth Birthday*, hg. von H. C. Robbins Landon und Roger E. Chapman, London 1970, S. 323–332
- : *Haydn's Elementarbuch. A Document of Classic Counterpoint Instruction*, in: *The Music Forum* 3 (1973), S. 197–237
- : *Theory and Practice. The Great Composers as Teachers and Students*, New York und London 1987
- Martin, Nathan John: *Mozart's Sonata Form Arias*, in: *Formal Functions in Perspective. Essays on Musical Form from Haydn to Adorno*, hg. von Steven Vande Moortele, Julie Pendeault-Deslauriers und Nathan John Martin, Rochester 2015, S. 37–73
- Martinez-Göllner, Marie Louise: *Haydn. Sinfonie Nr. 94 (Paukenschlag)* (Meisterwerke der Musik, 16), München 1975
- Mathew, Nicholas: *Heroic Haydn, the Occasional Work and „Modern“ Political Music*, in: *Eighteenth-Century Music* 4 (2002), S. 7–25
- : *Political Beethoven*, Cambridge 2013
- McGrann, Jeremiah Walker: *Beethoven's Mass in C, Opus 86. Genesis and Compositional Background*, Bd. 1–2, Ann Arbor 1991
- : *Of Saints, Name Days, and Turks. Some Background on Haydn's Masses Written for Prince Nikolaus II Esterházy*, in: *Journal of Musicological Research* 17 (1998), S. 195–210
- : *Der Hintergrund zu Beethovens Messen*, in: *Bonner Beethoven-Studien* 3 (2003), S. 119–138
- McVeigh, Simon: *Concert Life in London from Haydn to Mozart*, Cambridge 1993
- Michel, Felix: „Classische Meisterwerke“ von „besonderem Werth“: *Sonaten für Pianoforte in Musikperiodika um 1830*, in: *Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung in Kassel 2017*, hg. von Annette van Dyck-Hemming und Jan Hemming, Wiesbaden 2019, S. 371–283
- Mies, Paul: *Die Bedeutung der Pauke in den Werken Ludwig van Beethovens*, in: *BeJb* 8 (1971/72), S. 49–71
- Miller, Malcolm: *Beethoven's Early Piano Quartets WoO 36 and the Seeds of Genius. An Historical Fantasy and Analysis*, in: *Arietta* 4 (2004), S. 18–24
- Milstein, Barney M.: *Eight Eighteenth Century Reading Societies. A Sociological Contribution to the History of German Literature*, Bern und Frankfurt a. M. 1972
- Mombrei, Eva Maria: *Fux, Johann Joseph*, in: *Das Haydn-Lexikon*, hg. von Armin Raab, Christine Siegert und Wolfram Steinbeck, Laaber 2010, S. 250 f.
- Monelle, Raymond: *The Musical Topic. Hunt, Military and Pastoral*, Bloomington 2006
- Mörner, C.-G. Stellan: *Haydniana aus Schweden um 1800*, in: *Haydn-Studien* 2 (1969), S. 1–33
- Morrow, Mary Sue: *Concert Life in Haydn's Vienna. Aspects of a Developing Musical and Social Institution*, Stuyvesant NY 1989
- Müller-Gerbes, Geert und Alexander Wolfshohl: *Beethoven liest Friedrich Schiller*, in: *Beethoven liest*, hg. von Bernhard R. Appel und Julia Ronge (Schriften zur Beethoven-Forschung, 28), Bonn 2016, S. 1–15
- Nef, Karl: *Haydn-Reminiszenzen bei Beethoven*, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 13 (1911/12), S. 336–348
- Neubacher, Jürgen: „*Finis coronat opus*“. *Untersuchungen zur Technik der Schlussgestaltung in der Instrumentalmusik Joseph Haydns, dargestellt am Beispiel der Streichquartette*, Tutzing 1986

- Neuwirth, Markus: *Von Wallerstein nach Bonn. Joseph Reichas „Harmoniemusik“, Beethovens Bläseroktett op. 103 und die Frage des Stiltransfers*, in: *Beethoven und andere Hofmusiker seiner Generation. Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bonn, 3. bis 6. Dezember 2015*, hg. von Birgit Lodes, Elisabeth Reisinger und John D. Wilson (Schriften zur Beethoven-Forschung, 29), Bonn 2018, S. 253–270
- : *Durch Nacht zum Licht (und zurück in die Nacht). Formstrategien, dramaturgische Funktionen und semantische Implikationen der Durauhellung in Reprisen „klassischer“ Moll-Sonatenformen*, in: *Dur vs. Moll. Zum semantischen Potential eines musikalischen Elementarkontrasts. Kontinuität und Brüche in der neuzeitlichen Musik und Musiktheorie*, hg. von Stefan Keym und Hans-Joachim Hinrichsen, Wien 2020, S. 189–217
- Ngo, Kevin: *Beethoven's Early Compositional Process. The Journey between Bonn and Vienna*, in: *The Beethoven Journal* 32 (2017), S. 62–68
- November, Nancy: *Haydn, Beethoven, and the Voice of Sublime Melancholy*, in: *Haydn im Jahrhundert der Aufklärung*, hg. von Laurenz Lütteken (Das achtzehnte Jahrhundert 33 (2009), Nr. 2 – Themenheft 2009), Göttingen 2009, S. 234–250
- Odenkirchen, Andreas: *Die Konzerte Joseph Haydns. Untersuchungen zur Gattungstransformation in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 1993
- Oldenhege, Klaus: *Kurfürst Erzherzog Maximilian Franz. Hoch und Deutschmeister 1780–1801*, Bad Godesberg 1969
- Olleson, Edward: *Haydn in the Diaries of Count Karl von Zinzendorf*, in: *Haydn Yearbook* 2 (1963/64), S. 45–63
- Oppermann, Annette: *Musikalische Klassiker-Ausgaben des 19. Jahrhunderts. Eine Studie zur deutschen Editions-geschichte am Beispiel von Bachs „Wohltemperiertem Clavier“ und Beethovens Klaviersonaten*, Göttingen 2001
- : *Schreibraum und Denkraum. Joseph Haydn's Skizzen zur Schöpfung*, in: *Mf* 56 (2003), S. 375–381
- : *Lehmann, Christian Friedrich*, in: *Das Haydn-Lexikon*, hg. von Armin Raab, Christine Siegert und Wolfram Steinbeck, Laaber 2010, S. 456
- Orel, Alfred: *Beethovens Oktett op. 103 und seine Bearbeitung als Quintett op. 4*, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 3 (1920/21), S. 159–179
- Ottenberg, Hans-Günter und Ingolf Sellack: *Salomon, Johann Peter*, in: *MGGO*, zuerst veröffentlicht 2005, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/50615>
- Parsons, James: *„Deine Zauber binden wieder“*. *Beethoven, Schiller and the Joyous Reconciliation of Opposites*, in: *Beethoven Forum* 9 (2002), S. 1–53
- Peter, Emanuel: *Geselligkeiten. Literatur, Gruppenbildung und kultureller Wandel im 18. Jahrhundert*, Tübingen 1999
- Petersen, Birger: *Die Konzerte für Klavier und Orchester*, in: *Beethovens Orchestermusik und Konzerte*, hg. von Oliver Korte und Albrecht Riethmüller (Das Beethoven-Handbuch, 1), Laaber 2013, S. 350–392
- Pietsch, Lutz-Henning: *Topik der Kritik. Die Auseinandersetzung um die Kantische Philosophie (1781–1788) und ihre Metaphern*, Berlin 2010
- Pietschmann, Klaus: *Vokalwerke mit Orchester der frühen Jahre*, in: *Beethovens Vokalmusik und Bühnenwerke*, hg. von Birgit Lodes und Armin Raab (Das Beethoven-Handbuch, 4), Laaber 2014, S. 235–256
- : *Zum Opernrepertoire des Mainzer Nationaltheaters*, in: *50 Jahre regionale Musikgeschichtsforschung am Mittelrhein*, hg. von Jonathan Gammert und Gundula Schütz (Mitteilungen der Arbeitsgemeinschaft für Mittelrheinische Musikgeschichte, Sonderheft), Mainz 2015, S. 78–99
- Plantinga, Leon: *Beethoven's Concertos. History, Style, Performance*, New York und London 1999

- Poppe, Gerhard: *Festhochamt, sinfonische Messe oder überkonfessionelles Bekenntnis? Studien zur Rezeptionsgeschichte der Missa solemnis*, Beeskow 2007
- Proksch, Bryan: *Cyclic Integration in the Instrumental Music of Haydn and Mozart*, Chapel Hill 2006
- Prüsener, Marlies: *Lesegesellschaften im 18. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Lesergeschichte*, Frankfurt a. M. 1972
- Pulkert, Oldřich: *Anmerkung zum Nachdruck des Buches von Johann Aloys Schlosser „Ludwig van Beethoven. Eine Biographie“*, in: *Ludwig van Beethoven im Herzen Europas. Leben und Nachleben in den Böhmisches Ländern*, hg. von dems. und Hans-Werner Kühren, Prag 2000, S. 490 f.
- Raab, Armin: *Wider das Klischee von Beschaulichkeit und Ausgeglichenheit – Ist die II. Symphonie ein „heiteres“ Werk?*, in: *Die 9 Symphonien Beethovens. Entstehung, Deutung, Wirkung*, hg. von Renate Ulm, Kassel 1994, S. 79–88
- : *Beethoven und die Harmoniemusik*, in: *Zur Harmoniemusik und ihrer Geschichte*, hg. von Christoph-Hellmut Mahling, Mainz 1999, S. 113–124
- : *Biografik als Spiegel der Haydn-Rezeption*, in: *Aspekte der Haydn-Rezeption. Beiträge der gleichnamigen Tagung vom 20. bis 22. November 2009 in Salzburg*, hg. von Joachim Brügge und Ulrich Leisinger, Freiburg 2011, S. 211–228
- : *Kammermusik mit Bläsern und Eigenbearbeitungen*, in: *Beethovens Kammermusik*, hg. von Friedrich Geiger (Das Beethoven-Handbuch, 3), Laaber 2014, S. 470–498
- : *Editionen der Werke Joseph Haydns*, in: *Musikeditionen im Wandel der Geschichte*, hg. von Reinmar Emans und Ulrich Krämer, Berlin 2015, S. 311–336
- Rathert, Wolfgang: *Die Messen*, in: *Beethovens Vokalmusik und Bühnenwerke*, hg. von Birgit Lodes und Armin Raab (Das Beethoven-Handbuch, 4), Laaber 2014, S. 173–218
- Ratner, Leonard: *Classic Music. Expression, Form, and Style*, New York 1980
- Ratz, Erwin: *Einführung in die musikalische Formenlehre*, Wien 1973
- Redmann, Bernd: *Pauke*, in: *Das Beethoven-Lexikon*, hg. von Heinz Loesch und Claus Raab, Laaber 2008, S. 579
- Reinländer, Claus: *Reicha, (Matej) Josef*, in: MGGO, veröffentlicht August 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/52185>
- Reinöhl, Fritz von: *Neues zu Beethovens Lehrjahr bei Haydn*, in: NBeJb 6 (1935), S. 36–47
- Reisinger, Elisabeth: *Höfische Musikpraxis in Wien und Bonn im späten 18. Jahrhundert. Neue Perspektiven auf Handlungsweisen, -räume und Akteure*, in: Mf 71 (2018), S. 3–18
- : *Sozialisation – Interaktion – Netzwerk. Zum Umgang mit Musikern im Adel anhand des Beispiels von Erzherzog Maximilian Franz*, in: *Beethoven und andere Hofmusiker seiner Generation. Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bonn, 3. bis 6. Dezember 2015*, hg. von Birgit Lodes, Elisabeth Reisinger und John D. Wilson (Schriften zur Beethoven-Forschung, 29), Bonn 2018, S. 179–198
- und Juliane Riepe: *Playing Schedule of Opera, 1778–1793*, in: *The Operatic Library of Elector Maximilian Franz. Reconstruction, Catalogue, Contexts*, hg. von Elisabeth Reisinger, Juliane Riepe und John D. Wilson (Schriften zur Beethoven-Forschung, 30), Bonn 2018, S. 189–200
- und John D. Wilson: *The Theatre Under Maximilian Franz 1784–1794*, in: *The Operatic Library of Elector Maximilian Franz. Reconstruction, Catalogue, Contexts*, hg. von Elisabeth Reisinger, Juliane Riepe und John D. Wilson (Schriften zur Beethoven-Forschung, 30), Bonn 2018, S. 105–179
- Renger, Jens: *„Im Labyrinth der poetischen Idee“. Werk- und rezeptionsästhetische Studien zur Instrumentalmusik des frühen Beethoven*, Sinzig 2003
- Riemann, Hugo: *L. van Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten. Ästhetische und formal-technische Analyse mit historischen Notizen*, Bd. 1: Berlin 1918

- Riepe, Juliane: *Eine neue Quelle zum Repertoire der Bonner Hofkapelle im späten 18. Jahrhundert*, in: AfMw 60 (2003), S. 97–114
- Ringer, Alexander L.: *Cellosonaten F-Dur und g-Moll op. 5* in: *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, hg. von Albrecht Riethmüller, Carl Dahlhaus und Alexander L. Ringer, Laaber 1994, Bd. 1, S. 41–48
- : *Streichquintett op. 4*, in: *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, hg. von Albrecht Riethmüller, Carl Dahlhaus und Alexander L. Ringer, Laaber 1994, Bd. 1, S. 33–40
- Ronge, Julia: *England*, in: *Das Beethoven-Lexikon*, hg. von Heinz Loesch und Claus Raab, Laaber 2008, S. 218–220
- : *Beethovens Kompositionsunterricht bei Joseph Haydn, Johann Georg Albrechtsberger und Antonio Salieri. Zur Forschungsgeschichte zwischen Ignaz Ritter von Seyfried (1832) und Gustav Nottebohm (1873)*, in: *Gustav Nottebohm: Beethoven's Unterricht bei J. Haydn, Albrechtsberger und Salieri*, hg. von Julia Ronge, Wilhelmshaven 2009, S. V–XXXIX
- : *Beethovens Lehrzeit. Kompositionsstudien bei Joseph Haydn, Johann Georg Albrechtsberger und Antonio Salieri* (Schriften zur Beethoven-Forschung, 20), Bonn 2011
- : *Fruchtbarer Boden. Beethoven lernt von einem großen Vorbild*, in: *Utopische Visionen und visionäre Kunst. Beethovens „Geistiges Reich“ revisited*, hg. von William Kinderman, Wien 2017, S. 91–100
- : *„wann wird auch der Zeitpunkt kommen wo es nur Menschen geben wird“. Ein unbekannter Brief Beethovens an Heinrich von Struve. Faksimile und Kommentar* (Jahresgaben des Vereins Beethoven-Haus, 34), Bonn 2018
- Rosen, Charles: *The Classical Style*, London 1971
- : *Sonata Forms*, rev. New York und London 1988
- Ruckstuhl, Karl: *Geschichte der Lese- und Erholungsgesellschaft in Bonn*, in: *Bönnische Geschichtsblätter* 15 (1961), S. 26–180
- Ruiter, Jacob de: *Der Charakterbegriff in der Musik. Studien zur deutschen Instrumentalmusik*, Stuttgart 1989
- Rumph, Stephen C.: *Beethoven after Napoleon. Political Romanticism in the Late Works*, Berkeley u. a. 2004
- : *What Beethoven Learned from K 464*, in: *Eighteenth-Century Music* 11 (2014), S. 55–77
- Rüppel, Michael: *Gustav Friedrich Wilhelm Großmann, 1743–1796. Eine Epoche deutscher Theater- und Kulturgeschichte*, Hannover 2010
- Salmen, Walter: *3 Streichquartette F-Dur, e-Moll und C-Dur „Rasumowsky-Quartette“ op. 59*, in: *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, hg. von Albrecht Riethmüller, Carl Dahlhaus und Alexander L. Ringer, Laaber 1994, Bd. 1, S. 430–438
- : *Johann Friedrich Reichardt. Komponist, Schriftsteller, Kapellmeister und Verwaltungsbeamter der Goethezeit*, Hildesheim 2002
- Sandberger, Adolf: *Die Inventare der Bonner Hofmusik*, in: *ders.: Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte*, Bd. 2, München 1924, S. 109–130
- : *Zur Geschichte der Beethovenforschung und Beethovenliteratur*, in: *ders.: Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte*, Bd. 2: München 1924, S. 11–80
- Scheideler, Ullrich: *Kontrapunkt*, in: *Das Haydn-Lexikon*, hg. von Armin Raab, Christine Siegart und Wolfram Steinbeck, Laaber 2010, S. 425–429
- Schenda, Rudolf: *Volk ohne Buch. Studien zur Sozialgeschichte der populären Lesestoffe 1770–1910*, Frankfurt a. M. 1970
- Schieder, Ludwig: *Der junge Beethoven*, Leipzig 1825

- Schipperges, Thomas: *Mozarts Kirchenmusik vom Ausgang des 18. Jahrhunderts bis zum II. Vatikanischen Konzil*, in: *Mozarts Kirchenmusik, Lieder und Chormusik*, hg. von Thomas Hochradner und Günther Massenkeil (Das Mozart-Handbuch, 4), Laaber 2006, S. 409–443
- Schleuning, Peter: *Beethoven in alter Deutung. Der „neue Weg“ mit der „Sinfonia eroica“*, in: *AfMw* 44 (1987), S. 165–194
- Schlöder, Christian: *Bonn im 18. Jahrhundert. Die Bevölkerung einer geistlichen Residenzstadt*, Köln 2014
- Schloßmacher, Norbert: *Die Redoute in Bad Godesberg*, in: *Joseph Haydn und Bonn. Katalog zur Ausstellung*, hg. von Ingrid Bodsch, Bonn 2001, S. 101–113
- Schmidt, Beate Agnes: *Kunst und Geselligkeit. Sophie Mereaus Lyrik im Kontext der Liedkultur um 1800*, in: *Sophie Mereau. Verbindungslinien in Zeit und Raum*, hg. von Katharina von Hammerstein und Katrin Horn, Heidelberg 2008, S. 377–396
- Schmidt, Hans: *Die Beethovenhandschriften des Beethovenhauses in Bonn*, in: *BeJb* 7 (1969/70), S. VII–443
- Schmidt-Görg, Joseph: *Ein Schiller-Zitat Beethovens in neuer Sicht*, in: *Musik, Edition, Interpretation. Gedenkschrift Günter Henle*, hg. von Martin Bente, München 1980, S. 423–426
- Schmitt, Ulrich: *Revolution im Konzertsaal. Zur Geschichte der politischen Beethoven-Deutung*, Mainz 1990
- Schmitz, Arnold: *Das romantische Beethovenbild. Darstellung und Kritik*, Berlin und Bonn 1927
- Schneider, Herbert: *6 Streichquartette F-Dur, G-Dur, D-Dur, c-Moll, A-Dur und B-Dur op. 18*, in: *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, hg. von Albrecht Riethmüller, Carl Dahlhaus und Alexander L. Ringer, Laaber 1994, Bd. 1, S. 133–150
- Schramm, Michael: *Otto Jahns Musikästhetik und Musikkritik*, Essen 1998
- Schröder, Berenike: *Monumentale Erinnerung – ästhetische Erneuerung. Beethovenrezeption und die Ästhetik der Intermedialität in den Schriften der Neudeutschen Schule*, Göttingen 2012
- Schröder, Dorothea: *Die geistlichen Vokalkompositionen Johann Georg Albrechtsbergers*, Bd. 1–2, Hamburg 1987
- Schroeder, David P.: *Audience Reception and Haydn's London Symphonies*, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 16 (1985), S. 57–72
- : *Haydn and the Enlightenment. The Late Symphonies and their Audience*, Oxford 1990
- Schumacher, Elisabeth: *Das kölnische Westfalen im Zeitalter der Aufklärung. Unter besonderer Berücksichtigung der Reformen des letzten Kurfürsten von Köln, Max Franz von Österreich*, Bonn 1952
- Schwarz, Boris: *Beethovens Opus 18 und Haydns Streichquartette*, in: *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970*, hg. von Carl Dahlhaus, Hans Joachim Marx, Magda Marx-Weber und Günther Massenkeil, Kassel u. a. 1971, S. 75–79
- Schwindt-Gross, Nicole: *Parodie um 1800. Zu den Quellen im deutschsprachigen Raum und ihrer Problematik im Zeitalter des künstlerischen Autonomie-Gedankens*, in: *Mf* 41 (1988), S. 16–45
- Seeger, Horst: *Zur musikhistorischen Bedeutung der Haydn-Biographie von Albert Christoph Dies*, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 1 (1959), S. 24–31
- Seidel, Wilhelm: *Zwischen Immanuel Kant und der musikalischen Klassik. Die Ästhetik des musikalischen Kunstwerks um 1800*, in: *Das musikalische Kunstwerk. Geschichte – Ästhetik – Theorie. Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag*, hg. von Hermann Danuser, Helga de la Motte-Haber, Silke Leopold und Norbert Miller, Laaber 1988, S. 67–84
- Sherman, Charles H. und T. Donley Thomas: *Johann Michael Haydn. A Chronological Thematic Catalogue of His Works*, Stuyvesant 1993

- Shulman, Laurie: *The Breitkopf & Härtel Oeuvres complètes de J. Haydn*, in: *Haydn Studies. Proceedings of the International Haydn Conference, Washington, D. C., 1975*, hg. von Jens Peter Larsen, Howard Serwer und James Webster, New York und London 1981, S. 137–142
- Siegert, Christine: *Messen für Nikolaus II. Esterházy*, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch 99* (2016), S. 45–58
- : *Opernkomponisten in der Lehre*, in: *Beethoven und andere Hofmusiker seiner Generation. Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bonn, 3. bis 6. Dezember 2015*, hg. von Birgit Lodes, Elisabeth Reisinger und John D. Wilson (Schriften zur Beethoven-Forschung, 29), Bonn 2018, S. 55–67
- Sisman, Elaine: *Tradition and Transformation in the Alternating Variations of Haydn and Beethoven*, in: *Acta musicologica 62* (1990), S. 152–182
- : „*The Spirit of Mozart from Haydn’s Hands*“. *Beethoven’s Musical Inheritance*, in: *The Cambridge Companion to Beethoven*, hg. von Glenn Stanley, Cambridge 2000, S. 45–63
- Smallman, Basil: *The Piano Quartet and Quintet. Style, Structure, and Scoring*, Oxford 1994
- Smyth, David H.: *Beethoven’s Revision of the Scherzo of the Quartet, Op. 18, No. 1*, in: *Beethoven Forum 1* (1992), S. 147–163
- Solomon, Maynard: *Beethoven’s Birth Year*, in: *MQ 56* (1970), S. 702–710
- : *Beethoven*, New York 1977
- : *Beethoven and Schiller*, in: *Beethoven. Performers and Critics. The International Beethoven Congress Detroit 1977*, hg. von Robert Winter und Bruce Carr, Detroit 1980, S. 162–175
- Somfai, László: *The London Revision of Haydn’s Instrumental Style*, in: *Proceedings of the Royal Musical Association 100* (1973–1974), S. 159–174
- Sopart, Andreas und Frank Reinisch: *Breitkopf & Härtel bleibt Beethoven verbunden*, in: *Beethoven und der Leipziger Musikverlag Breitkopf & Härtel*, hg. von Nicole Kämpken und Michael Ladenburger, Bonn 2007, S. 93–120
- Spitzer, John und Neal Zaslaw: *Improvised Ornamentation in Eighteenth-Century Orchestras*, in: *JAMS 39* (1986), S. 524–577
- Stauffer, George B.: *The Breitkopf Family and its Role in Eighteenth-Century Music Publishing*, in: *Bach Perspectives 2* (1996), S. 1–8
- Steblin, Rita: *Beethoven in the Diaries of Johann Nepomuk Chotek* (Schriften zur Beethoven-Forschung, 24), Bonn 2013
- Steinbeck, Wolfram: *Die Konzertsatzform bei Haydn*, in: *Traditionen – Neuansätze. Für Anna Amalie Abert (1906–1996)*, hg. von Klaus Hortschansky, Tutzing 1997, S. 493–518
- : *Konzerte*, in: *Das Haydn-Lexikon*, hg. von Armin Raab, Christine Siegert und Wolfram Steinbeck, Laaber 2010, S. 429–432
- Stephan, Rudolf: *Zur Kammermusik des jungen Beethoven*, in: *Melos 3* (1977), S. 3–10
- : *Messe C-Dur op. 86*, in: *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, hg. von Albrecht Riethmüller, Carl Dahlhaus und Alexander L. Ringer, Laaber 1994, Bd. 2, S. 1–15
- Stollberg, Arne: *Tönend bewegte Dramen. Die Idee des Tragischen in der Orchestermusik vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert*, München 2014
- Tadday, Ulrich und Reinhold Sietz: *Lyser, Ludwig Peter August*, in: *MGGO*, zuerst veröffentlicht 2004, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/28756>
- Teschner, Ulrike: *Bartholomäus Fischenich. Ein rheinischer Philosoph und Jurist der Aufklärungszeit*, Bonn 1968
- Thayer, Alexander Wheelock: *Ludwig van Beethoven’s Leben*, nach dem Original-Manuskript deutsch bearbeitet von Hermann Deiters, neu bearbeitet und ergänzt von Hugo Riemann, Bd. 1–5, Leipzig ³1917–1923

- The Operatic Library of Elector Maximilian Franz*, Datenbank des gleichnamigen Forschungsprojekts der Universität Wien unter der Leitung von Birgit Lodes, <https://www.univie.ac.at/operaticlibrary/db/>, abgerufen am 3. April 2020
- The Sacred Music Library of Elector Maximilian Franz*, Datenbank des gleichnamigen Forschungsprojekts der Universität Wien unter der Leitung von Birgit Lodes, <https://www.univie.ac.at/muwidb/samulibdb/editor/entry.php>, abgerufen am 3. April 2020
- Tilgner, Hilmar: *Lesegesellschaften an Mosel und Mittelrhein im Zeitalter des aufgeklärten Absolutismus. Ein Beitrag zur Sozialgeschichte der Aufklärung im Kurfürstentum Trier*, Stuttgart 2001
- Tolley, Thomas: *Painting the Cannon's Roar. Music, the Visual Arts and the Rise of an Attentive Public in the Age of Haydn, c. 1750 to c. 1810*, Aldershot 2001
- Town, Stephen: *Toward an Understanding of Fugue and Fugato in the Masses of Joseph Haydn*, in: *Journal of Musicological Research* 6 (1986), S. 311–351
- Tusa, Michael C.: *On the Chronology of the Finale of Beethoven's Second Piano Concerto, op. 19*, in: *Bonner Beethoven-Studien* 12 (2016), S. 175–186
- Unger, Max: *Haydn-Studien. I*, in: *Musikalisches Wochenblatt* 40 (1909), S. 317–320
- Unverricht, Hubert: *Geschichte des Streichtrios*, Tutzing 1969
- : *Musik in Mainz im Spiegel der sächsisch-thüringischen allgemeinen Zeitschriften aus dem letzten Viertel des 18. Jahrhunderts*, in: *Mainzer Zeitschrift* 60/61 (1965–66), S. 41–50
- Voss, Egon: *Das Beethoven-Bild in der Beethoven-Belletristik. Zu einigen Beethoven-Erzählungen des 19. Jahrhunderts*, in: *Beethoven und die Nachwelt. Materialien zur Wirkungsgeschichte Beethovens*, hg. von Helmut Loos, Bonn 1986, S. 81–94
- : *Beethoven und Bonaparte. Versuch, die Beziehung nüchtern zu betrachten*, in: *Die 9 Symphonien Beethovens. Entstehung, Deutung, Wirkung*, hg. von Renate Ulm, Kassel 1994, S. 115–121
- : *„So pocht das Schicksal an die Pforte!“ Überlegungen zu Anton Schindlers Äußerungen über den Beginn von Beethovens 5. Symphonie*, in: *Bonner Beethoven-Studien* 11 (2014), S. 185–191
- Waack, Carl: *Beethovens F-Dur-Streichquartett op. 18 No. 1 in seiner ursprünglichen Fassung*, in: *Die Musik* 3 (1903/04), S. 418–420
- Wagner, Bernd: *Fürstenhof und Bürgergesellschaft. Zur Entstehung, Entwicklung und Legitimation von Kulturpolitik*, Essen 2009
- Wald-Fuhrmann, Melanie: *„Ein curios melancholisches Stückchen“. Die düstere Seite von Haydns fis-Moll Sinfonie Hob. I:45 und einige Gedanken zur Pantomime in der Instrumentalmusik*, in: *Studia Musicologica* 51 (2010), S. 79–90
- : *„Ein Mittel wider sich selbst“. Melancholie in der Instrumentalmusik um 1800*, Kassel u. a. 2010
- Waldoff, Jessica: *Does Haydn have a „C–Minor Mood“?*, in: *Engaging Haydn. Culture, Context, and Criticism*, hg. von Mary Hunter und Richard Will, Cambridge 2012, S. 158–186
- Walter, Horst: *Die biographischen Beziehungen zwischen Haydn und Beethoven*, in: *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970*, hg. von Carl Dahlhaus, Hans Joachim Marx, Magda Marx-Weber und Günther Massenkeil, Kassel u. a. 1971, S. 79–83
- : *Haydns Schüler am Esterházy'schen Hof*, in: *Ars musica, musica scientia. Festschrift Heinrich Hüschen zum fünfundsiebzigsten Geburtstag am 2. März 1980 überreicht von Freunden, Kollegen und Schülern*, hg. von Detlef Altenburg, Köln 1980, S. 449–454
- : *Haydn gewidmete Streichquartette*, in: *Joseph Haydn. Tradition und Rezeption. Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung*, hg. von Georg Feder, Heinrich Hüschen und Ulrich Tank, Köln 1982, S. 17–53
- : *Haydns Schüler*, in: *Haydn in seiner Zeit*, hg. von Gerda Mraz, Gottfried Mraz und Gerald Schlag, Eisenstadt 1982, S. 311–315

- : *Kalkbrenners Lehrjahre und sein Unterricht bei Haydn*, in: *Haydn-Studien* 5 (1982/85), S. 23–41, hier 31–33
- Walter, Michael: *Haydns Symphonien. Ein musikalischer Werkführer*, München 2007
- Walther, Gerrit: *Mozart und Methode. Otto Jahns Beitrag zur Begründung der modernen Musikgeschichtsschreibung*, in: *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung*, hg. von Anselm Gerhard, Stuttgart und Weimar 2016, S. 31–54
- Walz, Günter: *Die Geschichte des Theaters in Mainz. Ein Rückblick auf 2000 Jahre Bühnengeschehen*, Mainz 2004
- Webster, James: *Traditional Elements in Beethoven's Middle Period String Quartets*, in: *Beethoven. Performers and Critics. The International Beethoven Congress Detroit 1977*, hg. von Robert Winter und Bruce Carr, Detroit 1980, S. 94–133
- : *The Falling-out Between Haydn and Beethoven. The Evidence of the Sources*, in: *Beethoven Essays. Studies in Honor of Elliot Forbes*, hg. von Lewis Lockwood und Phyllis Benjamin, Cambridge 1984, S. 3–45
- : *On the Absence of Keyboard Continuo in Haydn's Symphonies*, in: *Early Music* 18 (1990), S. 599–609
- : *Haydn's „Farewell“ Symphony and the Idea of Classical Style. Through-Composition and Cyclic Integration in his Instrumental Music*, Cambridge 1991
- : *The Analysis of Mozart's Arias*, in: *Mozart Studies*, hg. von Cliff Eisen, Oxford 1991, S. 101–199
- : *The Concept of Beethoven's „Early“ Period in the Context of Periodizations in General*, in: *Beethoven Forum* 3 (1994), S. 1–27
- : *The Creation, Haydn's Late Vocal Music, and the Musical Sublime*, in: *Haydn and His World*, hg. von Elaine Sisman, Princeton 1997, S. 57–102
- : *The Sublime and the Pastoral*, in: *The Cambridge Companion to Haydn*, hg. von Caryl Clark, Cambridge 2005, S. 150–163
- Weck, Bernhard: *„Wer ist ein freier Mann?“ Beethoven und universelle Freiheitsideen der Aufklärung. Eine Problemskizze*, in: *Verfassung im Diskurs der Welt. Liber Amicorum für Peter Häberle zum siebenzigsten Geburtstag*, hg. von Alexander Blankenagel, Ingolf Pernice und Helmut Schulze-Fielitz, Tübingen 2004, S. 853–867
- : *„Euch werde Lohn in bessern Welten!“ Ludwig van Beethoven und die Entwicklung moderner Menschenrechts- und Verfassungsutopien*, in: *Literatur, Recht und Musik. Tagung im Nordkolleg Rendsburg vom 16. bis 18. September 2005*, hg. von Hermann Weber, Berlin 2007, S. 48–71
- Weill, Hanna: *The Two Versions of the „Adagio“ of Beethoven's String Quartet, Op. 18, No. 1. Revisions in Dynamics, Harmony, and Rhythm*, in: *The Beethoven Journal* 10 (1995), S. 60–65
- Weinzierl, Stefan: *Die Sinfonie als Ansprache an ein Massenpublikum. Konzertformate, Publikum und sinfonische Aufführungspraxis der Beethovenzeit*, in: *Beethovens Orchestermusik und Konzerte*, hg. von Oliver Korte und Albrecht Riethmüller (Das Beethoven-Handbuch, 1), Laaber 2013, S. 49–70
- Whiting, Steven Moore: *„Hört ihr wohl“. Zu Funktion und Programm von Beethovens „Chorfantasie“*, in: *AfMw* 45 (1988), S. 132–147
- Wiesenfeldt, Christiane: *Sonaten für Violoncello und Klavier*, in: *Beethovens Kammermusik*, hg. von Friedrich Geiger (Das Beethoven-Handbuch, 3), Laaber 2014, S. 83–101
- Will, Richard: *The Characteristic Symphony in the Age of Haydn and Beethoven*, Cambridge 2002
- Wittmann, Reinhard: *Gibt es eine Leserevolution am Ende des 18. Jahrhunderts?*, in: *Die Welt des Lesens. Von der Schriftrolle zum Bildschirm*, hg. von Roger Chartier und Guglielmo Cavallo, Frankfurt a. M. 1999, S. 421–454

- Wolfshohl, Alexander: *Lesepaten für Beethoven? Zur Bedeutung der Bonner Lesegesellschaft von 1787*, in: *Beethoven liest*, hg. von Bernhard R. Appel und Julia Ronge (Schriften zur Beethoven-Forschung, 28), Bonn 2016, S. 289–322
- : „Lichtstrahlen der Aufklärung“. *Die Bonner Lese-Gesellschaft. Geistiger Nährboden für Beethoven und seine Zeitgenossen. Begleitpublikation zu einer Sonderausstellung im Beethoven-Haus Bonn*, Bonn 2018
- Wollner, Martina: *Carl Zulehner (1770–1841). Ein Musiker in Mainz*, Tutzing 2009
- Yudkin, Jeremy: *Beethoven's Mozart Quartet*, in: *JAMS* 45 (1992), S. 30–74
- Zanden, Jos van der: *Ferdinand Ries in Wien. Neue Perspektiven zu den Notizen*, in: *Bonner Beethoven-Studien* 4 (2005), S. 191–212
- Zaunstöck, Holger: *Sozietätslandschaft und Mitgliederstrukturen. Die mitteldeutschen Aufklärungsgesellschaften im 18. Jahrhundert*, Tübingen 1999
- Zeim, Charlotte: *Die rheinische Literatur der Aufklärung (Köln und Bonn)*, Hildesheim und New York 1982
- Zenck, Martin: *Die Bach-Rezeption des späten Beethoven. Zum Verhältnis von Musikhistoriographie und Rezeptionsgeschichtsschreibung der „Klassik“*, Stuttgart 1986
- Zickenheiner, Otto: *Untersuchungen zur Credo-Fuge der Missa solemnis von Ludwig van Beethoven* (Schriften zur Beethoven-Forschung, 9), München 1984
- Zirwes, Stephan und Martin Skamletz: *Beethoven als Schüler Albrechtsbergers. Zwischen Fugenübung und freier Komposition*, in: *Musiktheorie im 19. Jahrhundert. 11. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie GMTH in Bern 2011*, hg. von Martin Skamletz, Michael Lehner und Stephan Zirwes, Schliengen 2017, S. 334–349

Abkürzungen

Abgekürzt zitierte Literatur und Quellen

| | |
|-----------|---|
| AfMw | <i>Archiv für Musikwissenschaft</i> |
| AmZ | (Leipziger) <i>Allgemeine Musikalische Zeitung</i> |
| BamZ | <i>Berliner allgemeine musikalische Zeitung</i> |
| BeJb | <i>Beethoven-Jahrbuch</i> |
| BGA | Beethoven, Ludwig van: <i>Briefwechsel. Gesamtausgabe</i> , hg. von Sieghard Brandenburg, Bd. 1–6: München 1996, Bd. 7: München 1998 |
| BKh | <i>Ludwig van Beethovens Konversationshefte</i> , hg. von Karl-Heinz Köhler, Grita Herre und Dagmar Beck, Bd. 1–11, Leipzig 1968–2001 |
| Hob. 1–3 | Hoboken, Anthony van: <i>Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis</i> , Bd. 1: Mainz 1957; Bd. 2: Mainz 1971; Bd. 3: Mainz 1978 |
| JAMS | <i>Journal of the American Musicological Society</i> |
| JHW | <i>Joseph Haydn Werke</i> , hg. vom Joseph Haydn-Institut Köln, Serien I–XXXIV, München 1958 ff. |
| KV | Köchel, Ludwig von: <i>Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts</i> , bearbeitet von Franz Giegling, Alexander Weinmann, Gerd Sievers, Wiesbaden 1964 |
| LvBWV 1–2 | <i>Ludwig van Beethoven. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis</i> , bearbeitet von Kurt Dorf Müller, Norbert Gertsch und Julia Ronge unter Mitarbeit von Gertraut Haberkamp und dem Beethoven-Haus Bonn, revidierte und wesentlich erweiterte Neuausgabe des Verzeichnisses von Georg Kinsky und Hans Halm, Bd. 1–2, München 2014 |
| Mf | <i>Die Musikforschung</i> |
| MGGO | <i>MGG Online</i> , hg. von Laurenz Lütteken, Kassel u. a. 2016 ff. |
| MQ | <i>Musical Quarterly</i> |
| NA | <i>Schillers Werke. Nationalausgabe</i> , Weimar 1943 ff. |
| NBeJb | <i>Neues Beethoven-Jahrbuch</i> |
| NGA | <i>Beethoven Werke. Gesamtausgabe</i> , hg. vom Beethoven-Archiv Bonn, Serien I–XIII, München/Duisburg 1961 ff. |

| | |
|------------|---|
| NMA | Mozart, Wolfgang Amadeus: <i>Neue Ausgabe sämtlicher Werke</i> , Werkgruppen I–X, hg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum, Kassel u. a. 1956 ff. |
| NZfM | <i>Neue Zeitschrift für Musik</i> |
| SchillingE | <i>Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst</i> , hg. von Gustav Schilling, Bd. 1–6, Stuttgart 1835–1838 |
| StMw | <i>Studien zur Musikwissenschaft</i> |
| TDR 1–5 | Thayer, Alexander Wheelock: <i>Ludwig van Beethoven's Leben</i> , nach dem Original-Manuskript deutsch bearbeitet von Hermann Deiters, neu bearbeitet und ergänzt von Hugo Riemann, Bd. 1–5, Leipzig ³ 1917–1923 |

Bibliothekssigel nach RISM

| | |
|--------|--|
| A-Wgm | Wien, Gesellschaft der Musikfreunde |
| D-B | Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv |
| D-BNba | Bonn, Beethoven-Archiv |
| D-BNsa | Bonn, Stadtarchiv und Stadthistorische Bibliothek |
| F-Pc | Paris, Bibliothèque du Conservatoire |
| GB-Lbl | London, British Library |

Register

Personenregister

(ohne Ludwig van Beethoven und Joseph Haydn, ohne Körperschaften wie Musikverlage)

- Adelung, Johann Christoph 108
Albrechtsberger, Johann Georg 20–22, 36,
39, 42, 48 f., 121, 123–128, 130, 140 f., 168, 281,
297, 299, 301, 324, 330 f., 348–350, 357, 360,
371 f., 375
Altstädten, Bertram Maria 88 f., 110
Amenda, Carl 198–200, 327
André, Johann Anton 278
Anschütz, Franz Caspar 74
Anschütz, Heinrich Franz 74
Anschütz, Joseph Andreas 74
Anthoin, Ferdinand d' 77, 272, 305
Apel, Achatius 88, 96, 102
Apponyi, Anton Georg 135, 197 f.
Arnold, Ignaz Ferdinand 251
Artaria, Domenico 331, 341 f.
Artaria, Matthias 340 f.
Attwood, Thomas 121, 123, 132
Averdonk, Severin Anton 68 f., 83 f.
Avison, Charles 77, 79, 115
Bach, Carl Philipp Emanuel 11, 55, 78, 127,
133, 232, 264, 289, 291, 330 f., 376
Bach, Johann Christian 162
Bach, Johann Sebastian 11, 20, 24 f., 36, 55 f.,
58 f., 132, 136, 264, 279, 281, 284, 290–292, 299,
315 f., 320, 327, 330 f., 339, 348, 352, 358, 370
Balter, Tamara 173
Bamberger, Andreas 71
Barthes, Roland 12, 119
Beattie, James 76
Beckenkamp, Johann Peter 71
Beer, Axel 278
Beethoven, Johann van (Vater) 47, 69, 136,
289, 347
Beethoven, Karl van (Neffe) 328, 337–340,
342, 361
Beethoven, Kaspar Karl van (Bruder) 264,
276 f., 280, 287 f., 330, 332, 334
Beethoven, Ludwig van (Großvater) 64
Beethoven, Maria Magdalena van (Mutter)
72
Beethoven, Nikolaus Johann van (Bruder)
58, 341 f.
Benda, Georg 77
Bender, Heinrich Valentin 74
Benevoli, Orazio 267
Berg, Alban 11
Bernard, Karl 113
Bloom, Harold 12, 119
Bode, Johann Joachim Christoph 85
Bolla, Maria 51, 144
Boßler, Heinrich Philipp 76
Böttiger, Karl August 21 f., 324
Brahms, Johannes 11
Breitkopf, Johann Gottlob Immanuel 276,
289
Brendel, Franz 29
Breuning, Christoph von 48, 83
Breuning, Eleonore von 72
Breuning, Gerhard von 20, 338, 354 f.

- Breuning, Lorenz von 83, 110, 113, 324
 Breuning, Stephan von 83, 338, 354 f.
 Brewer, Hubert 82
 Buchler, Francisca 34
 Buonarroti, Michelangelo 27
 Burke, Edmund 221, 240 f., 243–245, 248,
 253, 257, 260 f.
 Bürkli, Georg 35
 Burney, Charles 240, 244
 Burnham, Scott 211, 213 f.
 Burstein, Poundie 173
 Cadenbach, Rainer 35, 39, 77
 Cannabich, Christian 75, 346
 Carpani, Giuseppe 10, 23, 27 f., 37, 44, 317,
 347 f.
 Cherubini, Luigi 25, 55, 316, 328, 340, 353, 364
 Chladni, Ernst Florens Friedrich 331
 Cimarosa, Domenico 38, 43
 Clementi, Muzio 47, 55, 136, 236, 278, 326–
 330, 337, 347
 Clodius, Christian August Heinrich 285, 290
 Collin, Heinrich Joseph von 52
 Cramer, Carl Friedrich 77
 Cramer, Johann Baptist 326 f.
 Crell, Lorenz von 83, 86
 Crescentini, Girolamo 340
 Crevelt, Johann Heinrich 72
 Czerny, Carl 210, 319, 361, 368
 Dahlhaus, Carl 115 f., 212, 214
 Dalberg, Friedrich Karl von 72, 74
 Dalberg, Johann Friedrich Hugo von 74, 76
 Dalberg, Wolfgang Heribert von 76
 Danzi, Franz 75
 Darcy, Warren 119, 162
 Degenhard, Johann Martin 72
 DeNora, Tia 63
 Dereser, Anton 68
 Descartes, René 89
 Deym, Josephine 333
 Diabelli, Anton 354
 Dies, Albert Christoph 17, 45, 64, 122, 124,
 234 f., 237, 346 f., 365
 Dietrich, Anton 339
 Dietrichstein, Moriz von 210
 Doležálek, Jan Emanuel 33, 357, 361, 363
 Drouet, Louis 39 f.
 Dumesnil, Alfred 359
 Durante, Francesco 267
 Dussek, Jan Ladislav 278, 326 f.
 Ebert, Johann Arnold 85
 Eichhorn, Andreas 214
 Eilender, Peter Joseph 72
 Engel, Johann Jakob 359
 Engelsing, Rudolf 65
 Eppinger, Heinrich 135
 Erdödy, Ladislaus 53, 134, 190
 Erthal, Friedrich Karl Joseph von 72 f.
 Eschenburg, Johann Joachim 97
 Esterházy von Galántha, Maria Anna 192
 Esterházy von Galántha, Maria Josepha Her-
 menegild 14, 192, 273, 263
 Esterházy von Galántha, Nikolaus I. 360
 Esterházy von Galántha, Nikolaus II. 14, 58,
 263 f., 273 f., 292 f., 295, 301 f., 306, 320, 336,
 367, 369
 Feo, Francesco 267
 Finscher, Ludwig 120, 254, 256
 Firnhaber, Johann Christian 235
 Fischenich, Bartholomäus 47, 62 f., 79–116,
 130, 145, 154, 237, 244 f., 260, 318, 323
 Fischer, Johann Jakob 73
 Floret, Caspar Joseph 83
 Franz, Stephan 338
 Freystädler, Franz Jakob 121
 Friesenhagen, Andreas 304
 Fuchs, Aloys 33, 51, 362 f.
 Füger, Gottlieb Christian 232, 378
 Füger, Heinrich Friedrich 378
 Fux, Johann Joseph 121 f., 124–127, 297, 350,
 358
 Gál, Hans 12
 Galitzin, Nikolaus 124, 328
 Gaßmann, Therese 135
 Gebauer, Franz Xaver 337
 Gelinek, Joseph (Abbé) 350 f.
 Genzinger, Marianne von 215, 232, 244
 Gischet, Johann Georg Joseph 73
 Gläser, Peter 315 f., 328
 Gluck, Christoph Willibald 56, 264, 316, 327,
 339 f., 359, 364
 Goethe, Johann Wolfgang von 10, 18, 27, 85,
 107, 109, 114, 139, 292, 359
 Greiner, Caroline 237 f.
 Grétry, André-Ernest-Modeste 359

- Griesinger, Georg August 17, 21–23, 26, 44,
54–56, 58, 64, 124, 131, 190, 211, 215, 226, 232,
234, 281 f., 316 f., 324 f., 327, 332, 334–336,
346 f., 365
- Grillparzer, Franz 37 f., 342, 370
- Grünbaum, Therese 338
- Händel, Georg Friedrich 24–26, 36, 38, 55 f.,
58 f., 132, 260, 264, 288, 290, 292, 299 f., 315,
320, 325, 327, 332, 336 f., 339 f., 343, 345, 348,
352 f., 353, 370
- Hänsel, Peter 337
- Härtel, Gottfried 26, 54 f., 58, 276, 286, 325,
332–336
- Hase, Hermann von 286 f.
- Haslinger, Tobias 126, 338, 340
- Haydn, Michael 44, 281, 283, 327
- Hedderich, Philipp 68
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 28, 34, 43,
252
- Heideloff, Anton August 73
- Heinrich, Prinz von Preußen 64
- Heller, Anton 354
- Heller, Gaudenz 71
- Hepokoski, James 119, 162
- Herder, Johann Gottfried 85, 92
- Heyne, Christian Gottlob 83
- Hiller, Ferdinand 20, 354
- Hiller, Johann Adam 283, 285
- Himmel, Friedrich Heinrich 20 f.
- Hinrichsen, Hans-Joachim 120, 176, 203,
252
- Hirsch, Karl Friedrich 126
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 10, 27,
243, 251, 265–273, 293–296, 301–303, 306,
317
- Hoffmeister, Franz Anton 199, 279
- Hofmann, Joseph von 302
- Hofmann, Leopold 46
- Holcroft, Thomas 244, 247 f., 253, 256, 262
- Holz, Karl 59, 136, 338–341, 343–345
- Home, Henry (Lord Kames) 79, 115, 230 f.,
244 f., 260
- Homer 292, 373
- Hufeland, Gottlieb 81 f., 85 f., 91 f.
- Hugo, Gustav von 82
- Humboldt, Wilhelm von 70, 85
- Hume, David 230
- Hummel, Johann Nepomuk 21, 130, 274,
301 f., 306, 329 f., 248, 254, 367, 369
- Hummel, Julius 41
- Hunter, Anne 147
- Jahn, Otto 12, 17, 30, 33, 357, 361, 363
- Jalowetz, Heinrich 12
- Jansen, Therese 193
- Johnson, Douglas 12, 120, 141, 160, 163, 167 f.,
172, 180
- Joseph II., Kaiser 62, 68, 84, 243, 258 f., 283
- Jungenfeld, Franz Edmund Geduld 73
- Kalkbrenner, Friedrich 125, 130, 132 f., 140 f.
- Kant, Immanuel 28, 63, 81 f., 85–98, 101 f.,
104, 106, 109, 111–115, 243, 245, 252 f., 257,
260–262, 317, 321
- Karl Theodor, Kurfürst von Pfalz-Bayern 75
- Kayser, Johann Friedrich 39, 43
- Kerman, Joseph 120
- Kiesewetter, Raphael Georg 28, 37
- Kirkendale, Warren 136
- Kirnberger, Johann Philipp 121, 124, 127
- Klemmer, Jakob 113
- Klopstock, Friedrich Gottlieb 97
- Kneisel, Karl Moritz 70
- Koch, Anna Maria 97, 112 f.
- Koch, Babette 81, 83
- Koch, Matthias 110
- Köchel, Ludwig von 291
- Kohlbreuner, Johann Franz Seraph 77, 272
- Kopitz, Klaus Martin 35, 39
- Körner, Christian Gottfried 93, 106, 115
- Kotz, Rudolf 165
- Koželuh, Leopold 33, 78, 361, 377
- Kracht, Johann Adam 83
- Kraft, Anton 139 f., 191
- Kraft, Nikolaus 191
- Kraus, Joseph Martin 78, 377
- Kreusser, Georg Anton 72
- Kreutzer, Conradin 130
- Krumpholz, Wenzel 210
- Kruse, Wilhelm 83
- Kuffner, Christoph 251, 345
- Kügelgen, Gerhard von 83 f., 86, 318
- Kügelgen, Karl von 71, 83 f., 86, 318
- Kuhač, Ksaver 220
- Kühnel, Ambrosius 279, 281
- Küthen, Hans-Werner 165

- Laporterie, Joseph Michael 71
 Latrobe, Christian 244
 Lebrun, Franz August 75
 Lehmann, Christoph Friedrich 279
 Leibniz, Gottfried Wilhelm 91
 Lenz, Wilhelm von 10, 29, 31 f., 210 f., 317, 357,
 359, 361, 363, 366–368
 Leo, Leonardo 267
 Leopold II., deutscher Kaiser 69, 259
 Lessel, Franciszek 23, 190, 347
 Lessing, Gotthold Ephraim 147
 Lichnowsky, Carl von 24 f., 52 f., 143, 191 f.,
 197, 283, 288, 352, 361 f., 364
 Linke, Joseph 191
 Liszt, Franz 29, 40, 210
 Littrow, Joseph Johann 113
 Lobkowitz, Franz Joseph Maximilian 198,
 209, 325, 332
 Lobkowitz, Maria Karoline von 209
 Locke, John 67, 91, 230
 Lockwood, Lewis 119
 Lomborg, Joseph Vitalian 82
 Louis XVI., König 223
 Lubomirska, Izabela 337
 Lux, Joseph 71
 Lysér, Johann Peter (Burmeister, Ludwig
 Peter August) 34, 39–43, 318, 373–375
 M., Emilie 56, 264, 315, 327
 Macpherson, James 292
 Malchus, Carl August 72
 Maltitz, Gotthilf A. von 107
 Mandelkow, Karl Robert 10, 19, 315
 Mann, Alfred 11, 18, 50, 117, 122 f.
 Mann, Thomas 306
 Maria Fjodorowna, Zarin 58, 333
 Maria Theresia, Kaiserin 175
 Maron, Anton von 84
 Marpurg, Friedrich Wilhelm 124
 Marsh, John 237
 Marx, Adolf Bernhard 10, 15 f., 28, 31 f., 35,
 126, 128 f., 207, 210 f., 214–216, 223, 228–230,
 233, 243, 248, 317, 319, 356 f., 359 f., 362 f.,
 365–367
 Mastiaux, Anton Kaspar von 83
 Mastiaux, Johann Gottfried von 46 f.
 Mastiaux, Kaspar Anton von 66, 68, 83
 Mathison, Friedrich von 110
 Maximilian Franz, Kurfürst von Köln 12, 17,
 36, 44–50, 61–64, 68, 70, 77, 79–87, 91, 98,
 103, 117 f., 125, 137, 140–142, 167, 243, 318 f.,
 323 f., 346–349, 355, 359, 368 f.
 Maximilian Friedrich, Kurfürst von Köln 61
 Mayseder, Joseph 338
 McGrann, Jeremiah 13, 265, 305, 307
 Mengs, Anton Raphael 84, 378
 Mereau, Sophie 99, 104 f., 107 f., 110
 Michaelis, Christian Friedrich 115
 Minder, Johann Arnold 285
 Moll, Gottfried 82
 Momigny, Jérôme-Joseph de 217
 Montesquieu, Charles de 67
 Moscheles, Charlotte 33
 Moscheles, Ignaz 20, 33, 56, 313 f., 329 f., 363 f.
 Mosel, Ignaz Franz 332
 Mozart, Constanze 344
 Mozart, Wolfgang Amadé 10, 12, 14, 17 f.,
 24–30, 34–38, 40–43, 46 f., 51 f., 55 f.,
 58–60, 62, 78, 116, 121, 123, 132, 134, 136,
 161, 165, 167 f., 173, 175, 182, 185–190, 192 f.,
 198, 200–203, 205, 207, 210 f., 214 f., 229,
 246, 262–265, 268–271, 277–282, 284–288,
 290–293, 315–318, 320, 322, 325–332, 335,
 337–341, 343 f., 347–350, 352 f., 356, 358–360,
 362–364, 366–369, 371, 373, 377
 Müller, August Eberhard 283, 289
 Müller, Friedrich 71
 Müller, Wilhelm Christian 36–38, 42, 61,
 369, 371
 Nanino, Giovanni Maria 364
 Napoleon I., Kaiser 233, 287
 Neeb, Johannes 88, 96, 102
 Neefe, Christian Gottlob 14, 20, 47 f., 61–63,
 71 f., 76–79, 115, 121, 129, 136, 229 f., 232, 247,
 323, 349, 357, 370, 376–378
 Nef, Karl 12
 Neukomm, Sigismund von 23, 133, 140, 190,
 235, 289 f., 347
 Nohl, Ludwig 10 f., 17, 26, 31 f., 39, 129, 210,
 355 f., 358–361, 365
 Nottebohm, Gustav 11, 17, 49, 122, 130, 306
 Novello, Alfred 313 f.
 Novello, Clara 314
 Novello, Mary 20 f., 349
 Novello, Vincent 20, 22, 349

- Oettingen-Wallerstein, Kraft Ernst 210
 Oppermann, Annette 263, 278
 Ortlepp, Ernst 39, 233, 371 f.
 Paër, Ferdinando 286
 Paisiello, Giovanni 38, 43
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da 267 f.,
 364
 Paraquin, Johann Baptist 71
 Perner, Andreas 71
 Perti, Giacomo Antonio 267
 Peters, Carl Friedrich 329
 Peters, Karl 339
 Pfau, Sebastian 71
 Pfeffel, Gottlieb Konrad 112
 Pfeiffer, Johann Joseph 83, 101
 Pietschmann, Klaus 45, 69
 Platner, Ernst 85
 Pleyel, Ignaz 23, 46, 53, 57, 78, 140, 190–192,
 234, 282, 347, 377
 Ployer, Barbara 121
 Pohl, Carl Ferdinand 11, 121
 Pokorny, Thomas 71 f.
 Potter, Cipriani 25, 353
 Punto, Giovanni (Stich, Johann Wenzel) 51
 Pütter, Johann Stephan 82
 Püttmann, Josias 85
 Raab, Armin 167
 Rasumowsky, Andreas 52, 232, 364 f., 372
 Rasumowsky, Elisabeth 361
 Reicha, Anton 71, 84, 142
 Reicha, Josef 64, 71 f., 76, 78, 377
 Reichardt, Johann Friedrich 10, 27, 76, 267
 Reinhold, Karl Leonhard 81 f., 85–87, 89–92,
 95
 Reinöhl, Fritz von 49
 Riehl, Heinrich Wilhelm 42
 Riemann, Hugo 187, 199
 Ries, Ferdinand 9 f., 17, 19–22, 24–26, 31–33,
 37, 40, 44, 48, 53, 59, 124, 143 f., 190, 313, 316,
 318, 347, 350, 352 f., 357 f., 362
 Ries, Franz Anton 64, 71 f., 76 f., 112
 Ries, Johann 64
 Righini, Vincenzo 72 f., 136
 Rive, Josephus 83
 Rochlitz, Friedrich 267, 271, 299
 Röckel, Joseph 285
 Romberg, Andreas 145, 331
 Ronge, Julia 11 f., 18, 23, 50, 87, 111, 117 f., 122,
 130, 135
 Rosen, Charles 120, 208
 Rosenbaum, Joseph Carl 274
 Rosetti, Antonio 78, 377
 Rossini, Gioachino 43, 340, 343, 348
 Rousseau, Jean-Jacques 77, 89
 Rudolph, Erzherzog von Österreich 58, 118,
 122, 126–128, 132–134, 320
 Salieri, Antonio 21, 337, 342, 344, 350, 359, 361
 Salomon, Johann Peter 17, 64 f., 182, 236,
 244, 249 f., 346
 Scarlatti, Alessandro 267
 Schall, Clemens August von 87, 106
 Schallmeyer, Aegidius (Justinian) 88, 96,
 102
 Schenk, Johann Baptist 9, 22 f., 31 f., 44, 48,
 117, 350–352, 357
 Schiller, Charlotte 47, 62 f., 80, 86, 94 f.,
 98–107, 111 f., 145, 154, 237, 244, 318, 323
 Schiller, Friedrich 10, 18, 27, 43, 62 f., 80 f., 85,
 88, 91–107, 109–116, 154, 237, 248, 252, 261 f.,
 292, 323
 Schindler, Anton 9 f., 17, 20, 23, 25 f., 30–33,
 52 f., 56 f., 59, 129, 210, 213, 227, 232, 253, 274,
 285, 313, 318, 329, 337 f., 343, 347, 351–355,
 357 f., 360, 362, 364 f., 367–369
 Schlegel, Friedrich 85
 Schlesinger, Adolph Martin 214
 Schlesinger, Maurice 340, 342–344
 Schlosser, Johann Aloys 9, 34–39, 42, 318,
 370 f.
 Schlösser, Louis 341
 Schlözer, August Ludwig 82
 Schmid, Carl Christian Erhard 82, 88, 90, 95
 Schmid, Johann Wilhelm 88
 Schmitz, Arnold 12, 305
 Schmitz, Johann Jakob 82
 Schneider, Eulogius 68 f., 79 f., 82, 84, 97,
 109 f., 115, 230 f., 244 f., 247
 Schneider, Friedrich 337
 Schönberg, Arnold 11
 Schönebeck, Johann Bernhard Konstantin
 89 f.
 Schott, Johann Peter 73
 Schreiber, Christian 26, 54, 285 f.
 Schroeter, Rebecca 193

- Schubart, Christian Friedrich Daniel 218
 Schugt, Hermann 83
 Schultz, Johann Reinhold 20–22, 348
 Schumann, Robert 11, 16, 29, 43
 Schuppanzigh, Ignaz 51–53, 59, 191, 338, 344,
 365, 368
 Schüren, Elias van der 68, 87–89, 96
 Schwarzenberg, Joseph II. 363
 Schwencke, Carl 21 f., 348
 Seyfried, Ignaz von 22–24, 44, 48 f., 53, 122,
 143, 313, 349–352
 Shakespeare, William 41, 374
 Silverstolpe, Fredrik Samuel 131, 134, 244,
 260
 Simrock, Nikolaus 47, 71, 73, 76 f., 112, 136,
 275, 347
 Sirk, Matthias 56
 Smith, Adam 79
 Solomon, Maynard 119
 Spazier, Carl 303
 Spech, Johann 140
 Spehr, Johann Peter 278
 Spiegel, Franz Wilhelm von 68, 70, 81–92,
 94, 96 f., 111
 Stadler, Maximilian (Abbé) 22, 349, 368
 Steibelt, Daniel 326 f.
 Steiger, Anton 71
 Steiner, Sigmund Anton 330
 Stephany, Johann 34
 Sterkel, Franz Xaver 73
 Stieler, Joseph Karl 16
 Streicher, Andreas 20 f., 328 f., 349
 Streicher, Nannette 20
 Struve, Heinrich von 112
 Stupp, Reiner 82
 Sulzer, Johann Georg 76–78, 376
 Susan, Thaddäus 142
 Swieten, Gottfried van 26, 54 f., 335 f., 350
 Thayer, Alexander Wheelock 11, 17, 25, 39 f.,
 56, 353
 Thibaut, Anton Friedrich Justus 28, 37
 Thomas, Christian Gottfried 279
 Thomson, George 57 f., 325, 327, 333 f.
 Tilgner, Hilmar 74
 Toeschi, Carl Joseph 75
 Toeschi, Johann Maria Christoph 75
 Tucher, Christoph Karl Gottlieb 364
 Twining, Thomas 244
 Ulibischew, Alexander 29, 43, 210, 367, 372 f.
 Vanhal, Johann Baptist 46
 Victoria, Tomás Luis de 364
 Vocke, Theodora Johanna 110, 113
 Vogler, Georg Joseph (Abbé) 76, 142
 Voltaire 377
 Wagner, Karl Jakob 341
 Wagner, Richard 29, 40
 Wähner, Friedrich 34
 Waldstein, Ferdinand Ernst von 14, 47, 62,
 72, 84, 322, 359
 Walter, Anton 325
 Walter, Horst 130
 Weber, Carl Maria von 40, 142, 348
 Webern, Anton 11
 Webster, James 12, 18 f., 23, 120, 206, 212 f.,
 224
 Wegeler, Franz Gerhard 9 f., 17, 19 f., 30, 45,
 63, 69, 72, 83, 112, 191, 197, 252 f., 318, 347, 350,
 352 f., 355 f.
 Weishaupt, Adam 67
 Weiß, Franz 191
 Welsch, Joseph 71 f.
 Wieland, Christoph Martin 85, 91 f.
 Wieland, Ernst Karl 85
 Wigand, Balthasar 51
 Willmann, Maximilian 71 f.
 Winckelmann, Johann Joachim 268
 Winter, Peter 283, 327
 Wolanek, Ferdinand 56, 316, 329
 Wranitzky, Paul 223, 242
 Würth, Joseph von 325
 Wurzer, Ferdinand 83, 86
 Zielinska, Henriette 273
 Zinzendorf, Karl von 234, 238
 Zmeskall, Nikolaus 22, 191, 325, 348
 Zumsteeg, Johann Rudolf 326

Werkregister

Bach, Carl Philipp Emanuel

- Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu* Wq. 240/
H 777 289
Die Israeliten in der Wüste Wq. 238/H 775
289
Heilig Wq. 217/H 778 289
Morgengesang am Schöpfungsfest Wq. 239/
H 779 289
Triosonate Es-Dur Wq. 161,1/H 579 (*Gespräch
zwischen einem Sanguineus und einem Me-
lancholicus*) 232, 376

Bach, Johann Sebastian

- Das wohltemperierte Klavier* BWV 846–
893 20, 136
Messe h-Moll BWV 232 331
Motetten BWV 225–229 und Anh. III
159 290

Beethoven, Ludwig van

- Adelaide* „op. 46“ 145
An die Hoffnung „op. 32“ 333
Andante für Klavier F-Dur WoO 57 („Andan-
te favori“) 333
Andenken WoO 136 333
Anglaise für Klavier D-Dur WoO 212 137 f.
Bagatelle für Klavier A-Dur WoO 81 137 f.
Bagatellen für Klavier WoO 213 137, 139
Bläseroktett Es-Dur „op. 103“ (*Parthia*) 49,
118 f., 134, 137 f., 164, 166–176, 196–198, 323 f.
Bläserquintett Es-Dur WoO 208 49, 118,
137 f., 323 f.
Christus am Ölberge op. 85 275, 280, 286–289,
301, 325
Das Schöne zu dem Guten WoO 202 (Album-
blatt) 111
Das Schöne zu dem Guten WoO 203 (Kanon)
111
Der freie Mann WoO 117 112, 137, 145–149, 156
Deutsche Tänze WoO 8 51, 136
Deutsche Tänze WoO 13 139
Ein Selbstgespräch WoO 114 137
Fantasie für Klavier, Chor und Orchester op.
80 („Chorfantasie“) 250–253, 261
Fidelio op. 72 112, 114, 275, 288 f.

- Flötenduo G-Dur WoO 26 72
Hornsonate F-Dur op. 17 51
Kantate auf den Tod Kaiser Josephs II.
WoO 87 45, 63, 68 f., 83 f., 98, 205, 245 f.,
258–260
*Kantate auf die Erhebung Leopolds II. zur Kai-
serwürde* WoO 88 45, 63, 69, 98, 205,
245 f., 258–260
Klarinetten trio Es-Dur op. 11 173
Klavierkonzert Es-Dur WoO 4 98, 150, 162
Klavierkonzert Nr. 1 C-Dur op. 15 51, 137, 139,
144, 162 f., 199 f., 207, 262
Klavierkonzert Nr. 2 B-Dur op. 19 51, 118,
137 f., 144, 146, 159–167, 175, 196, 199 f., 207,
259, 262
Klavierkonzert Nr. 3 c-Moll op. 37 227
Klavierkonzert Nr. 4 G-Dur op. 58 251
Klavierquartette WoO 36 136, 176–182,
184–190, 201
Klavierquintett Es-Dur op. 16 51, 144, 175
Klaviersonaten WoO 47 („Kurfürstensonaten“) 116, 182–184, 246
Klaviersonaten op. 2 21 f., 53, 119, 137, 139,
141 f., 144, 176–185, 187, 190, 200, 203, 246,
349, 358, 361
Klaviersonate Es-Dur op. 7 173 f.
Klaviersonaten op. 10 184, 204
Klaviersonate c-Moll op. 13 (*Grande Sonate
pathétique*) 116, 174, 182 f., 193, 203 f., 212,
242 f.
Klaviersonaten op. 14 134, 335
Klaviersonaten op. 27 210
Klaviersonate D-Dur op. 28 184
Klaviersonaten op. 31 184, 194, 206, 210, 212
Klaviersonate C-Dur op. 53 212
Klaviersonate B-Dur op. 106 59, 343, 366
Klaviertrios op. 1 9, 19, 21, 24 f., 32 f., 37, 40 f.,
44, 51–53, 119, 142–144, 173, 184, 190–197,
199, 204, 212, 246, 319, 352 f., 361 f., 365 f., 373
Klaviertrios op. 70 266
Komposition (Fantasie?) für Klavier D-Dur/
d-Moll Unv 12 139
Lieder „op. 48“ (Gellert) 305
Lieder op. 52 80, 96, 98–112, 116, 118, 137–139,
141, 145–159, 323

- Lieder op. 75 137, 139
 Menuette WoO 7 51, 136
 Messe C-Dur op. 86 13–15, 54, 57 f., 136, 226,
 251, 263–317, 320, 325, 331, 336, 369
Missa sollemnis D-Dur op. 123 16, 58, 136,
 227 f., 242, 272, 297, 304, 306, 313 f., 338, 341 f.
 Musik zu *Egmont* op. 84 266, 325
 Musik zum Ballett *Die Geschöpfe des Prometheus*
 op. 43 33, 44, 51, 362 f.
 Oboenkonzert F-Dur WoO 206 49, 118,
 137 f., 323 f.
Opferlied WoO 126/op. 121b 110 f.
 Overtüre zu *Coriolan* op. 62 266
Que le temps me dure WoO 116 137, 139
 Rondo für Bläserquintett Es-Dur WoO 25
 138, 167
 Rondo für Klavier und Orchester B-Dur
 WoO 6 118, 137 f., 159, 163–167
 Septett Es-Dur op. 20 33 f., 44, 51, 175, 199,
 207, 262, 338, 363 f., 366
Seufzer einer Ungeliebten und Gegenliebe
 WoO 118 145
 Sinfonie Nr. 1 C-Dur op. 21 51, 197, 206 f.,
 210, 215, 229, 262 f., 265 f., 365 f.
 Sinfonie Nr. 2 D-Dur op. 36 207, 215, 229,
 325, 365 f.
 Sinfonie Nr. 3 Es-Dur op. 55 (*Eroica*) 178,
 193, 207, 209–213, 215–225, 227, 229, 233, 243,
 246, 248, 280, 287, 313, 317, 319, 325, 332, 368
 Sinfonie Nr. 4 B-Dur op. 60 211, 215, 227–
 229, 257, 373
 Sinfonie Nr. 5 c-Moll op. 67 27, 203, 211, 215,
 228 f., 251, 253–262, 266, 270, 273, 317, 341,
 368
 Sinfonie Nr. 6 F-Dur op. 68 (*Pastorale*) 26,
 215, 229, 242, 251 f., 261 f., 273
 Sinfonie Nr. 7 A-Dur op. 92 215, 229
 Sinfonie Nr. 8 F-Dur op. 93 184, 215, 227, 229
 Sinfonie Nr. 9 d-Moll op. 125 16, 39, 56, 98,
 114, 215, 229, 316, 328, 344, 366, 372 f.
 Streichquartette op. 18 14, 119, 124, 163, 184,
 196–208, 212 f., 242, 263, 319
 Streichquartette op. 59 126, 205 f., 211 f., 338
 Streichquartett a-Moll op. 132 126
 Streichquintett Es-Dur op. 4 118–120, 134,
 138, 166–176, 197 f.
 Streichquintett C-Dur op. 29 184, 331
 Streichtrio Es-Dur op. 3 142, 197
 Streichtrios op. 9 184, 197 f., 204
 Tripelkonzert C-Dur op. 56 287
 Variationen für Klavier F-Dur op. 34 210
 Variationen für Klavier Es-Dur op. 35 210
 Variationen über die Ariette *Es war einmal ein
 alter Mann* für Klavier A-Dur
 WoO 66 49, 118, 136–138, 323 f.
 Variationen über die Ariette *Venni amore* für
 Klavier D-Dur WoO 65 136
 Variationen über *Se vuol ballare* für Klavier
 und Violine F-Dur WoO 40 137
 Violinkonzert C-Dur WoO 5 98, 162 f., 184,
 246, 260
 Violinkonzert D-Dur op. 61 227
 Violinromanze F-Dur op. 50 51
 Violoncellosonaten op. 5 142, 193
 Violoncellosonate A-Dur op. 69 273
 Volksliedbearbeitungen op. 108 und
 WoO 152–158 325, 333 f.
Wellingtons Sieg oder Die Schlacht bei Vittoria
 op. 91 242
- Füger, Gottlieb Christian**
Charakteristische Clavierstücke 232, 378
- Graun, Carl Heinrich**
Der Tod Jesu 289
Te Deum D-Dur 289
- Händel, Georg Friedrich**
Messiah HWV 56 264, 288, 290–292, 325,
 330, 332, 353
Te Deum und *Jubilate* D-Dur HWV 278–
 279 290
The ways of Zion do mourn HWV 264 290
- Haydn, Joseph**
Applausus Hob. XXIVa:6 291
Canzonettas Hob. XXVIa:25–30 145, 147,
 158 f.
Deutsche Tänze Hob. IX:12 135 f.
Die Jahreszeiten Hob. XXI:3 14, 26, 54 f., 57,
 59, 144, 237, 260–263, 283 f., 290, 292, 312 f.,
 327, 330, 336, 338, 343 f., 353, 359
Die Schöpfung Hob. XXI:2 14, 26, 33 f., 44,
 51 f., 54 f., 57, 59, 144, 205, 207, 241, 244, 257,

- 260–263, 283 f., 289 f., 292, 312 f., 324 f., 327,
332, 336–338, 343–345, 353, 359, 362–364
- Die Worte des Erlösers am Kreuze* Hob. XX/1
und Hob. XX/2 46, 51, 144, 203, 290, 327,
330 f., 338 f., 341
- Drei- und vierstimmige Gesänge* Hob. XXVb:1–
4 und Hob. XXVc:1–9 57 f., 330
- Hornkonzert D-Dur Hob. VIII:3 161
- Il Ritorno di Tobia* Hob. XXI:I 46, 291, 340
- Klavierkonzert F-Dur Hob. XVIII:3 166
- Klavierkonzert G-Dur Hob. XVIII:4 166
- Klavierkonzert D-Dur Hob. XVIII:11 166
- Klaversonate Es-Dur Hob. XVI:49 215, 232
- Klaversonaten Hob. XVI:50–52 144, 163,
185, 193
- Klaviertrios Hob. XV:18–20 144, 192 f.
- Klaviertrios Hob. XV:21–23 144, 192
- Klaviertrios Hob. XV:24–26 144, 192
- Klaviertrios Hob. XV:27–29 144, 192
- Klaviertrios Hob. XV:30–32 144, 193
- Menuette Hob. IX:11 135 f.
- Missa in honorem B.V.M.* Hob. XXII:4 44 f.
- Missa Cellensis in honorem B.V.M.* Hob.
XXII:5 44 f., 263, 287, 293
- Missa Sancti Nicolai* Hob. XXII:6 44 f.
- Missa Cellensis* Hob. XXII:8 287
- Missa in tempore belli* Hob. XXII:9 226–228,
239, 257, 287, 293, 299, 302, 308, 312
- Missa Sancti Bernardi von Offida* Hob.
XXII:10 57, 283, 286 f., 292 f., 298 f.
- Missa in angustiis* Hob. XXII:11 57, 239, 287,
292 f., 299 f., 302
- Missa* Hob. XXII:12 („Theresienmesse“) 304
- Missa* Hob. XXII:13 („Schöpfungsmesse“) 57,
136, 226, 265, 287, 293, 295, 304, 307
- Missa* Hob. XXII:14 („Harmoniemesse“) 283,
287, 293, 302, 304
- Orgelkonzert C-Dur Hob. XVIII:10 161
- Salve Regina* g-Moll Hob. XXIIIb:2 45 f.
- Sinfonie D-Dur Hob. I:42 46
- Sinfonie fis-Moll Hob. I:45 41 f., 176, 212 f.,
224 f., 374
- Sinfonie H-Dur Hob. I:46 254
- Sinfonie D-Dur Hob. I:75 234
- Sinfonie Es-Dur Hob. I:91 244
- Sinfonie G-Dur Hob. I:92 46
- Sinfonien Hob. I:93–104 („Londoner“) 14,
51, 135, 144, 168, 193, 196, 209–262, 287, 320,
359
- Sinfonie D-Dur Hob. I:93 135, 178, 225 f.,
249, 287
- Sinfonie G-Dur Hob. I:94 51, 135, 219, 225 f.,
234–242, 249, 287
- Sinfonie c-Moll Hob. I:95 204, 254 f.
- Sinfonie D-Dur Hob. I:96 135, 225, 255–257
- Sinfonie C-Dur Hob. I:97 135, 287
- Sinfonie B-Dur Hob. I:98 57, 135, 249–253,
255, 261
- Sinfonie Es-Dur Hob. I:99 57, 134–136, 175 f.,
196, 287
- Sinfonie G-Dur Hob. I:100 134 f., 224–228,
234, 238–242, 249
- Sinfonie D-Dur Hob. I:101 134 f., 218, 221,
255, 313
- Sinfonie B-Dur Hob. I:102 57
- Sinfonie Es-Dur Hob. I:103 57, 103, 182, 185,
216–225, 249, 287
- Sinfonie D-Dur Hob. I:104 57, 212, 255
- Stabat mater* Hob. XX^{bis} 45 f., 57, 290
- Streichquartette „op. 20“ Hob. III:31–36 57,
136, 198, 343
- Streichquartette „op. 33“ Hob. III:37–42 41,
57, 207, 210, 374
- Streichquartette „op. 50“ Hob. III:44–49 57
- Streichquartette „op. 64“ Hob. III:63–68 42
- Streichquartette „op. 71“ Hob. III:69–71 57,
135, 144, 175 f., 185, 193–196, 198, 204
- Streichquartette „op. 74“ Hob. III:72–74 57,
135, 175 f., 182, 185, 193–196, 198, 204, 206 f.
- Streichquartette „op. 76“ Hob. III:75–80 57,
134, 173, 185, 203–205
- Streichquartette „op. 77“ Hob. III:81–82 198,
331
- Streichquartett d-Moll „op. 103“ Hob.
III:83 326
- Te Deum C-Dur Hob. XXIIIc:2 290
- The Storm* Hob. XXIVa:8 135, 290
- Trompetenkonzert Es-Dur Hob. VIIe:1 144,
161, 166
- Volksliedbearbeitungen Hob. XXXIa–b 133,
333 f.

Haydn, Michael

Requiem B-Dur MH 838 281

Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus

Messe d-Moll AV 18 266

Miserere b-Moll AV 42 266

Hummel, Johann Nepomuk

Messe B-Dur op. 77 301

Messe Es-Dur op. 80 302

Mozart, Wolfgang AmadéBläuserserenade B-Dur KV 361 (370^a) („Gran Partita“) 175Bläuserserenade c-Moll KV 388 (384^a) 175, 198*Così fan tutte* KV 588 292*Davide penitente* KV 469 291*Die Entführung aus dem Serail* KV 384 331*Don Giovanni* KV 527 41, 285, 288, 291 f., 332, 343–345, 364, 373

Klavierkonzert Es-Dur KV 482 165

La clemenza di Tito KV 621 292*Le nozze di Figaro* KV 492 292Messe D-Dur KV 194 (186^h) 281

Messe C-Dur KV 257 („Große Credomesse“) 285, 291, 293

Messe C-Dur KV 259 („Orgelsolomesse“) 291

Messe C-Dur KV 317 („Krönungsmesse“) 285, 291, 293

Messe c-Moll KV 427 (417^a) 291

Requiem d-Moll KV 626 58, 136, 264, 269, 285 f., 288, 291–293, 325, 327, 330, 332, 343

Sinfonie C-Dur KV 425 201

Streichquartett G-Dur KV 387 200

Streichquartett A-Dur KV 464 200 f.

Streichquintett D-Dur KV 593 182

Te Deum C-Dur KV 141 (66^b) 290*Thamos, König in Ägypten* KV 345 (336^a) 290 f.

Violinsonate C-Dur KV 296 136, 185

Violinsonate G-Dur KV 379 (373^a) 136, 185–188Violinsonate Es-Dur KV 380 (374^f) 136, 185, 187**Pleyel, Ignaz**

Streichquartette op. 1 53, 190

Streichquartette op. 2 53, 190

Rudolph, Erzherzog von ÖsterreichVariationen für Klarinette und Klavier Es-Dur über *Sorte! Secondami* (Rossini) 132 f.Variationen für Klavier G-Dur über *O Hoffnung* (Beethoven) 132**Wranitzky, Paul***Grande Sinfonie caractéristique pour la paix avec la République Française* op. 31 223, 242

„[E]inigen Unterricht bei Haydn genommen, aber nie etwas von ihm gelernt“: Ludwig van Beethovens Verhältnis zu Joseph Haydn schien von Beginn an belastet. Entsprechend verstanden die meisten Zeitzeugen, Biographen und Musikhistoriographen des 19. Jahrhunderts Beethoven und Haydn als Oppositionspaar, wobei es je nach ideologischer oder musikpolitischer Position galt, für den einen oder den anderen Partei zu ergreifen.

Iris Eggenschwiler zeichnet in ihrer Dissertation die Rezeptionsgeschichte der musikhistorischen Konstellation Beethoven und Haydn nach und unterzieht sie einer umfassenden Neubewertung.

Sie untersucht die Voraussetzungen und Hintergründe des kurfürstlichen Beschlusses, den Hofmusiker Beethoven nach Wien zu entsenden, analysiert Beethovens in Wien revidierte Bonner Werke und Neukompositionen bis 1800 und beleuchtet die musikästhetische Debatte um Beethovens „neuen Weg“ anhand der dritten Sinfonie „Eroica“ und Haydns Londoner Sinfonien. Eine Detailstudie zur C-Dur-Messe op. 86 zeigt schließlich, wie Beethoven versuchte, sich künstlerisch von Haydn zu emanzipieren und sich zugleich, getrieben vom Anspruch auf Nachfolge, in den Kanon klassischer Meister einzuschreiben.

ISBN 978-3-515-13488-0



9 783515 134880

www.steiner-verlag.de

Franz Steiner Verlag

