

*Beethoven, Face in Progress.* Insel-Marmor (Naxos), H. 20 cm.  
Hw. Küthen (\*1938) sc.

Hans-Werner Küthen

BEETHOVEN-ARCHIV BONN

---

## Beethovens „Kunstvereinigung“: Die Fusion von Wiener Avantgarde und barocker Tradition

---

.... avec les tendres excuses ... pour ce qui va suivre"  
(Claude Debussy, aus der Widmung seiner *Children's Corner*)

Den authentischen Beethovenschen Begriff der „Kunstvereinigung“ möchte ich zur Einleitung kurz vorstellen, da er zwar in seiner Musik zentral genug, aber wohl als analytische Basis nicht überall genügend geläufig sein dürfte. Dieses kunsttheoretisch höchst unscharf definierte, jedoch in seiner Anwendung reich entfaltete Konzept ist aus Beethovens Kompositionen weniger schwer zu erklären, da es sich dort schon manifestiert, ehe er es in seinem Brief vom 29. Juli 1819 als überaus ergiebiges Programm ausformuliert hatte. Dieser Brief des Lehrers Beethoven ist an seinen Kompositionsschüler Erzherzog Rudolph gerichtet, der zu dieser Zeit zugleich auch als Widmungsempfänger der *Hammerklaviersonate* vorgesehen war. Das stark verblaßte Original liegt in der Gesellschaft der Musikfreunde Wien und lautet in seiner programmatisch wichtigsten Passage:

ich war in Vien, um aus der Bibliothek I.K.H. das mir Tauglichste aus zuzusuchen, die Hauptabsicht ist das geschwinde Treffen # [hier folgt die Anmerkung am Fuß des Blattes:] (# u. mit der bessern Kunstvereinigung, wobei aber practische Absichten ausnahmen machen können) wofür unß die Alten zwar doppelt Dienen, indem meistens reeller Kunstwerth (Genie hat doch nur unter ihnen der Deutsche Händel und Seb. Bach gehabt,) allein Freiheit, weiter gehen ist in der Kunstwelt, wie in der ganzen großen schöpfung, zweck, u. sind wir neueren noch nicht ganz so weit, als unsere altvordern in



Ich war in Wien, um aus der Bibliothek I.K.H. das mir Tauglichste auszusuchen  
 (ein Superlativ, der mit der folgenden Einschränkung „Genie hat doch nur der Deutsche Händel u. Seb. Bach“  
 logisch verbunden ist; überdies versteht Beethoven die dabei wichtigen Begriffe  
 „Genie“ und „Tauglichste“ als Synonyme für „das Beste“ und „das Beste“  
 als Synonym für „das Beste“).  
 Ich war in Wien, um aus der Bibliothek I.K.H. das mir Tauglichste auszusuchen  
 (ein Superlativ, der mit der folgenden Einschränkung „Genie hat doch nur der Deutsche Händel u. Seb. Bach“  
 logisch verbunden ist; überdies versteht Beethoven die dabei wichtigen Begriffe  
 „Genie“ und „Tauglichste“ als Synonyme für „das Beste“ und „das Beste“  
 als Synonym für „das Beste“).

Abbildung 1a Derselbe Brief, Bl. 1v.

Seinem kaiserlichen Schüler, dem wohl auch die schwerer verständlichen Sätze  
 Beethovens durch den täglichen Umgang klar gewesen sein dürften, empfiehlt  
 Beethoven das eigene Kunstkonzept mit den Worten: „Ich war in Wien, um aus der  
 Bibliothek I.K.H. das mir Tauglichste auszusuchen“ (ein Superlativ, der mit der  
 folgenden Einschränkung „Genie hat doch nur der Deutsche Händel u. Seb. Bach“  
 logisch verbunden ist; überdies versteht Beethoven die dabei wichtigen Begriffe

mit Unterstreichung). Er hatte sich aus dem Sommeraufenthalt in Mödling, den er inzwischen wieder aufgenommen hatte, in Abwesenheit des Erzherzogs in dessen Wiener Bibliothek umgetan mit der gezielten Absicht, musikbezogene Materialien „aus zusuchen“, wobei „die Hauptabsicht das geschwinde Treffen ist“. Hierzu folgt der reflektierte Zusatz am unteren Rand: „u. mit der bessern Kunstvereinigung...“. Das heißt: Wichtig ist Beethoven das umstandslose Auffinden bei der Suche nach konkreten Belegen aus älteren Kompositionen in den reichen Beständen der Rudolphinischen Bibliothek, um sie in eigenen Kompositionen zu verwenden. Rudolphs Büchersammlung umfaßte, nebenbei bemerkt, allein 430 musikästhetische Werke in Form von Traktaten und Lehrmaterialien und war sicherlich nicht bloß dem persönlichen Interesse Rudolphs entsprungen, sondern war auch eine Frucht des Musikunterrichts bei Beethoven<sup>2</sup>. Auch bei den folgenden Überlegungen sollte stets berücksichtigt werden, welcher Fundus an Musik und Theorie Beethoven damit zur Verfügung stand. Es ist daher beinahe müßig zu fragen, ob eine Kenntnis des ein oder anderen Werkes seiner Zeitgenossen oder seiner Vorgänger Beethoven zugänglich gewesen sein mochte; es sollte daher nicht gleich alles von seinem Handapparat abhängig gemacht werden, den wir nur höchst sporadisch aus seinem Nachlaßverzeichnis rekonstruieren können.

Beethovens Recherchen durften nicht allzuviel Zeit fordern; es sollte „geschwind“ gehen, damit nicht etwa der schöpferische Impuls, der zur Unterfütterung durch die Tradition gerufen hatte, bei der Suche verlorenging; denn das eigentliche Ziel durfte nicht aus den Augen geraten, daß nämlich „...F r e i h e i t, w e i t e r g e h n ... in der Kunstwelt, wie in der ganzen großen schöpfung, zweck“ sind. Dennoch führte diese systematische Orientierung an den tradierten Werten zu einer Gelehrsamkeit, die man ebensogut wissenschaftlich nennen könnte<sup>3</sup>. Beethoven, der „gelehrte Komponist“<sup>4</sup> – ein ungewohntes Bild, wenn man sich den Avantgardisten vorstellt!

Entsprechend urteilt Beethoven mit aller qualitätsorientiert selektiven Rigorosität, daß „Genie ... doch nur unter ihnen der D e u t s c h e H ä n d e l und S e b. B a c h gehabt“ haben, und er kennzeichnet seine damit geübte *Kunstvereinigung* nicht nur als einen nötigen Umgang mit den Mustern der Vergangenheit, vielmehr als eine Notwendigkeit, sich bei aller Vergewisserung an ihnen stets auch des geprüften Wertes dieser Vorbilder bewußt zu sein. Damit

---

<sup>2</sup> Siehe Hans-Werner Küthen, „Gradus ad partituras. Appearance and Essence in the Solo Part of Beethoven's Piano Concertos“ [in:] *Beethoven Forum*, Vol. 9, No. 2. Illinois University Press 2001, S. 137–170, hier S. 149, Fußnote 13.

<sup>3</sup> Im Brief an Erzherzog Rudolph vom 3. März 1819 mahnte Beethoven: „La musica merita d'esser studiata“, Kastner/Kapp 882; Anderson 984.

<sup>4</sup> Siehe Hans-Werner Küthen, „«Was ist, und zu welchem Ende treiben wir das virtuose Spiel?» Beethoven und der Reiz des Unübertrefflichen“ [in:] *Beethoven, Goethe und Europa*, Almanach zum Internationalen Beethovenfest Bonn 1999, hg. von Thomas Daniel Schlee, Laaber 1999, S. 107-137, hier S. 122.

spielt ein hohes Maß an Verantwortung für die Qualität der Fusion ebenso wie für eine historische, überzeitlich orientierte Permanenz von Tradition für Beethoven die entscheidende Rolle. Sie war ihm zugewachsen, als er sich nach dem Tod seiner Lehrer Joseph Haydn und Johann Georg Albrechtsberger im Jahr 1809 spätestens jetzt zum mittelbar erzwungenen Dienst an der Dignität musikalischer Kunst verpflichtet sah<sup>5</sup>, die in den Folgejahren vielleicht gar eine der Hauptursachen war, sich von seinem leidenschaftlich heroischen Stil ab- und einem objektiv „kunstvolleren“ zuzuwenden, und zwar unter betonter Einbeziehung tradierter kontrapunktischer Satztechniken und Formen, z.B. der Fuge (wie später, 1815, im *Allegro fugato* des Schlußsatzes der *Cello-Sonate* op. 102 Nr. 2).

Die Bedeutung der verklausulierten Formulierung in Beethovens sowohl pragmatischer als auch programmatischer Definition der „Kunstvereinigung“ wird manifest in ihrer eigentlichen Zielsetzung: „... u. sind wir neueren noch nicht ganz so weit, als unsere a l t v o r d e r n in F e s t i g k e i t, So hat doch die verfeinerung unserer Sitten auch manches erweitert“. Hier klingen Kantsche Postulate ebenso durch wie Schillersches Ethos. Es handelt sich weder um kompositorische Anlehnung aus Verlegenheit um eigene Einfälle noch um *l'art pour l'art* (wie sie durchaus in älteren Zeiten gepflegt worden war), sondern um die Zukunft der Musik, zu deren Erhaltung jede Generation aufgerufen war. Daß sich Beethoven dieses Ziel gesetzt hatte, ist an Werken abzulesen, die weit vor der brieflichen Fixierung der „Kunstvereinigung“ lagen und bereits nach diesem fusionierenden Konzept zustandegekommen waren. William Kinderman hat jüngst frühe Spuren dieses Konzepts in Beethovens *Es-Dur-Klaviersonate* op. 7 von 1797 nachgewiesen<sup>6</sup>, und man kann aus dieser frühen Anwendung getrost den Schluß ziehen, daß Beethoven ganz in den Fußstapfen seines Lehrers Neefe weiterging, der ihn mit dem Werk J.S. Bachs seit seinen Bonner Tagen vertraut gemacht hatte. Es erübrigt sich hier, diese Entwicklung näher darzustellen. Wichtig ist die Feststellung, daß es bei der 1819 aus praktischem Anlaß fixierten Manifestation Beethovens, die für ihn nur ein bei Gelegenheit zum *Bekanntnis erhobenes Theorem* darstellte, darum ging, eine ihm selbstverständliche künstlerische Grundhaltung nicht in unvorhergesehen überspitzter Weise zu entwerfen, sondern eine ihm seit langem naturgemäße Praxis ganz unspektakulär zu konstatieren. Möglicherweise ist sie Beethoven mit geschärftem Bewußtsein, hier im Zusammenfall von praktischer Modellsuche und künstlerischer Zielsetzung, gerade 1819 vor Augen getreten, weil in diesem Jahr zugleich ein Ende seines in die Krise geratenen Schöpfungstums zwischen – grob gesagt – 1812 und 1819 zu beobachten

---

<sup>5</sup> Vgl. Richard Kramer, „In Search of Palestrina: Beethoven in the Archives“ [in:] *Festschrift für Alan Tyson*, hg. von S. Brandenburg, Oxford 1998, S. 283–312.

<sup>6</sup> William Kinderman, „Rückblick nach vorn. Beethovens «Kunstvereinigung» und das Erbe Bachs“ [in:] *Beethoven und die Rezeption der Alten Musik. Die hohe Schule der Überlieferung*, Kongreßbericht Bonn 2000, hg. von Hans-Werner Küthen, Bonn 2002, S. 121–145.

ist, und er sich nun noch entschiedener als zuvor dem Reichtum zuwenden konnte, den er unter der Prämisse einer *Fusion mit der Kunst der Alten* abgewinnen konnte.

Die zu dieser Zeit des Jahres 1819 gerade beendete *Hammerklaviersonate* bietet reichlich Einsicht in die Konzeption und die komponierte Realisierung der Kunstvereinigung<sup>7</sup>. Davon soll sogleich in zwei Beispielen die Rede sein. Überhaupt möchte ich mich bei meinen Ausführungen hier auf Beispiele aus Beethovens Klaviersonaten beschränken.

Nun hat man sich bis in die jüngste Vergangenheit vornehmlich dem Nachweis von Übernahmen thematischer oder motivischer Art gewidmet, wenn von der Rezeption der *Musik der Alten*<sup>8</sup> gehandelt wurde. So aufschlußreich das Aufspüren derartiger Bezüge ist – und akustisch von eindringenderer Wahrnehmbarkeit sind unleugbar thematische oder motivische Anklänge mehr als andere musikalische Übernahmen – so gibt es doch eine Vielfalt weiterer Momente, die eine Rezeption mittels barocker Stilistik bereichert haben und – gerade bei Beethoven – die Übernahme von *Verbindlichkeiten des 18. Jahrhunderts* weit vollkommener repräsentieren. Beethoven hat nicht aus barockem Geist, sondern aus dem Bewußtsein für die Verantwortung gegenüber der Tradition vergangene Qualität mit neuem Geist komponiert, d.h. *fusioniert*. Eine vollbewußte Integration der Stile also. Er wählte aus der Fülle der Tradition, wie sie ihm aus seiner Kenntnis dienlich sein konnte, die überzeitlichen Errungenschaften aus, z.B. die Lösung kontrapunktischer Fragen, oder die Einführung eines Orgelpunktes oder einer Engführung in der Fuge. Aber es war nie Kopie oder Stilimitation oder gar eine Preisgabe an ein Vorbild, sondern stets der Ansporn zur Verschmelzung im Sinne dieser Bereicherung, Verdichtung und Verfeinerung *seiner Kunst*, mit der er in der vordersten Linie seiner Zeitgenossen, eben als Avantgardist stand. Ja, er war soweit ein rücksichtsloser Avantgardist, als seine durch die Fusion mit den Werten der Vergangenheit ins schier Grenzenlose gesteigerte Variabilität in seinen späten Streichquartetten die Möglichkeiten der Wiener Moderne sprengte, so daß sie erst Komponistengenerationen später verstanden und aufgenommen werden konnten. Diesen Aspekt will ich mir hier versagen.

Um zu einigen Kriterien in den Klaviersonaten zurückzukehren, nenne ich hier zunächst *Kadenz*, die in zweierlei Hinsicht gezielt als ein Mittel der „Kunstvereinigung“ von Beethoven verwendet wurden: erstens als Erweiterung der normalen klassischen Kadenz wie sie z.B. Willi Apel im *Harvard Dictionary of Music* (1947) beschrieben hatte:

---

<sup>7</sup> Siehe Hans-Werner Kühlen, „Quaerendo invenietis. Die Exegese eines Beethoven-Briefes an Haslinger vom 5. September 1823“ [in:] *Musik-Edition-Interpretation*. Gedenkschrift Günter Henle, hg. von Martin Bente, München 1980, S. 296-313.

<sup>8</sup> Man vergleiche z.B. den Kongressbericht Bonn 2000, a.a.O. (siehe Fußnote 6), passim.

The cadences of the classical and romantic period offer little historical interest since they usually conform with the standard types outlined in I.

Type I. meint:

A melodic or harmonic formula which occurs at the end of a composition, a section, or a phrase, conveying the impression of a momentary or permanent conclusion. In *each period of music* there exist a rather limited number of such formulae or, at least, a limited number of types of which all closing passages are but variations or modifications.

Die Bereicherung durch die Fusion klassischer, d.h. überwiegend authentischer oder plagaler Auflösungsformeln (V/I bzw. IV/I) mit harmonischen Lösungen der Vergangenheit liegt auf der Hand. Diese Repertoireerweiterung öffnet nicht nur einen breiteren musikalischen Horizont, sondern zwingt zur Reflexion der geläufigen epochalen Verbindlichkeiten und zugleich zu kasueller Veränderung. Willi Apel fährt daher fort: „Those [cadences] which were in current use during the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries have been studied in great detail,” und zwar von den Komponisten der Epoche (dies gilt in erster Linie und im einzelnen nachweisbar eben besonders für Beethoven!) – wie später dann auch von der Musikwissenschaft.

Die klassische Kadenzbehandlung, der mit den *Standards authentisch und plagal* eine gegenüber den fluktuierenderen Barocktypen stark kontrastierende Stabilität harmonischer Schemata zueigen wurde, ist vergleichsweise dennoch eine Typenverarmung. Die harmonische Bereicherung durch barocke Kadenzen und Leittonsequenzen sind hingegen Momente, die in der Wiener Klassik schon nicht mehr üblich waren. Es ist daher keine Überraschung, daß Beethoven diese Wendungen zugleich mit der Anwendung alter Formen, z.B. der Fuge ins Spiel bringt.

Überdies wird das Hauptmoment der Klassik in dieser lexikalischen Definition Apels angesprochen und latent für deren hauptsächliches Stilmerkmal verantwortlich gemacht: *die Melodie*. Zum Prozeß der Herauskristallisation des *Melos* in der „Klassik“ möchte ich später ein exemplarisches Beispiel mit Beethovens zweigeteilter Fugenanlage in der Klaviersonate op. 110 geben, das nichts anderes demonstrieren will als den Sieg des Melos über ein parataktisches polyphones Stimmengflecht.

Eine weitere Beobachtung, die Apel in seinem *Harvard Dictionary* unter dem Stichwort *Masculine, feminine cadences* behandelt, faßt kurz die Epochentypik zusammen: „The masculine ending must be considered the normal one, with the feminine preferred in more ‘Romantic’ styles. It is interesting to note that the feminine endings appear for the first time around 1600, thus forming one of the *various novel features of the Baroque era*”, Daran schließt Apel zu Beethovens Spätstil die Feststellung an: „Beethoven shows a strongly marked preference for feminine endings in his late style”. (Als Reverenz gegenüber unseren polnischen

Gastgebern möchte ich hier Apels nächsten Satz ebenfalls zitieren: „The feminine cadence is a typical feature of the \*polonaise”<sup>9</sup>). Will sagen: Die Abkadenzierung auf schwachem Takteil wird bevorzugt. Es ist nicht schwer, dafür Beispiele zu finden: Ich nehme hier – nicht ganz von ungefähr, weil ich später auf dasselbe Werk zurückkomme – den Schluß des ersten Satzes der Klaviersonate As-Dur op. 110, T. 111–116 (Notenbeispiel 2). In diesem Beispiel bietet Beethoven einen souveränen Umgang mit seiner *Kunstvereinigung*, indem er demonstriert, wie er mit der stilistischen Bereicherung dialektisch spielt: Betrachten wir hier nur die weibliche Endung in der Schlußkadenz: Sie liegt auf der „3” des  $\frac{3}{4}$ -Taktes, gewiß eine schwache Battuta im Taktgefüge; aber weil es sich zugleich an dieser Stelle um den Schlußakkord eines Satzes handelt, dessen Endpassage der sechs Takte in unglaublicher Weise motivisch-kontrapunktisch und harmonisch den Inhalt der gesamten Sonate zu komprimieren vermag<sup>10</sup>, muß Beethoven diesen Schlußstein zugleich auch in den metrischen Schwerpunkt rücken. Er erreicht diesen finalen Akzent mit der Wiederholung desselben Akkords. Die Konjunktion von weiblicher Kadenz und einem kinetischen Erfordernis, das sich dem übergeordneten Ganzen verdankt, wird mit dem einfachsten aller Mittel erreicht: der Wiederholung.

Daß es Beethoven auch stilistisch – und nicht etwa nur formal durch den (man möchte sagen) ostentativen Gebrauch einer Fuge am Ende der Sonate – auf eine Epochenintegration ankommt, beweist er schon hier in diesen Schlußtakt des *ersten* Satzes von op. 110 (geschweige denn mit der kunstvoll verschränkten Satzanlage eines je zweiteiligen *Adagios* und einer *Allegro ma non troppo*-Fuge als Finalgebilde). Die praktische Anwendung der „Kunstvereinigung” war Beethoven als veritable Hirnarbeit bewußt, wie noch sein exemplarischer Seufzer vom Spätsommer 1826 im Autograph des Streichquartetts op. 135 erkennen läßt, über dessen Beginn die Überschrift: „*un effort d'inspiration*” begegnet, die er zugleich in seine berühmtere deutsche Übersetzung „Der schwer gefaßte Entschluß. *Muß es sein? / Es muß sein!*” kleidete. Ich bin der Meinung, daß die französische Variante des Gedankens die ungeheure Bemühung um die Konzentration musikalischen Gehalts besser, d.h. konkreter, nämlich als eine „Kraftanstrengung bezüglich der Eingebung” (so die wörtliche Übersetzung) wiedergibt.

---

<sup>9</sup> *The Harvard Dictionary of Music*, hg. von Willi Apel, Harvard University Press (1947), S. 426.

<sup>10</sup> Man vgl. William Kinderman, *Beethoven*, Oxford 1995, S. 228 f.

Beispiel 2. L. van. Beethoven, *Klaviersonate As-Dur* op. 110, 1. Satz, Schlußtakte 111-116.

Hier begegnen wir wiederum der Idee höchster musikalischer Kunst, die durch organische Verschmelzung mit älteren Modellen eine Konfiguration mit der herrschenden Moderne erstrebt, wobei sie sich sozusagen selbst auf den Grund geht und doch primär ein *evolutionistisches Potential* enthält, das im Verlauf der folgenden Sätze entfaltet wird.

Aus Beethovens 1819 vollendeter „Hammerklaviersonate“ op. 106 greife ich eine Passage aus der *Fuge* als Beispiel heraus um zu zeigen, wie in den Takten 189–201 bei den *Zwischenkadenzen* die systematische Verwendung verminderter Septimenakkorde im Sinne barocker Kadenzierungsvielfalt als harmonische Bereicherung dient: Die vierfache Leittonfunktion des verminderten Septakkords bei der Auflösung nach D-Dur, T. 189–192, (Beispiel 3), dann als Fortsetzung in T. 195/96 abermals mit vermindertem Septakkord nach der Auflösung des Vorhalts ebenso als Zäsur mit dynamischer Unterstreichung im *fortissimo* verwendet, ist ein Gliederungsmoment, das J.S. Bach vorzugsweise benutzt hatte.

Beispiel 3. L. van Beethoven, *Klaviersonate B-Dur op. 106 (Hammerklavier)*, Fuge, T. 189-201.

In Bachs *Toccatà d-Moll BWV 913* gibt es in T. 121–144 (Beispiel 4 und 5) eine mit aller Konsequenz motivisch wie harmonisch ausgenutzte Kadenzierung der drei möglichen *verminderten Vierklänge*: Als zweite stilistische Anlehnung an dieselbe *Toccatà* kann auf Bachs Leittongebrauch verwiesen werden: T. 111–120 und 145.

111

114

117

120

123

126

Beispiel 4. J.S. Bach, *Toccata d-Moll* BWV 913, T. 111-126.

The image shows a musical score for J.S. Bach's Toccata in D minor, measures 127-139. The score is written for a single instrument, likely a harpsichord or keyboard, and is in G-clef (treble clef) and F-clef (bass clef) with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4. The music is characterized by a complex rhythmic pattern, primarily consisting of sixteenth and thirty-second notes. The score is divided into six systems, each with a measure number (127, 128, 129, 130, 131, 132) at the beginning of the first staff. The notation includes various ornaments, such as mordents and grace notes, and is heavily annotated with fingerings (numbers 1-5) and articulation marks (accents, slurs). The overall texture is dense and technically demanding.

Beispiel 5. J.S. Bach, *Toccata d-Moll*, Forts. T. 127-139.

In der eben genannten Fuge der „Hammerklaversonate“ sind *Leittonketten* ähnlich sequenzierend verwendet: T. 197–199 (siehe Beispiel 3). Die *mediantische*

*Christoph Reynolds: Use of the Chaconne of J.S. Bach's 'The Well-Tempered Clavier' in Beethoven's Op. 106, 2005, p. 6*

Rückung von D-Dur nach B-Dur in Bachs d-Moll-Toccatà, T. 120/21, (siehe Beispiel 4) hat ebenfalls Einfluß auf Beethovens Fuge in dieser Sonate.

Es wäre allzu ausschnitthaft, unter dem Aspekt barocker Tradition bei Beethoven etwa nur Fugenkompositionen heranzuziehen. Wenn es um stilistische Integration in einem umfassenderen, ja einem erkennbar ausgeprägten Sinn geht, ist mehr als ein Zitat oder ein Topos (*B-A-C-H* oder „Es ist vollbracht“ aus Bachs *Johannespassion* etwa<sup>11</sup>) oder die Anlehnung an eine bestimmte Kunstgattung oder -form gemeint: nämlich die Einheitlichkeit einer stilistischen Synthese. In op. 106 zum Beispiel zeigt sich der *Geist der Fusionierung* im Schlußsatz in einer Konstellation der *Largo*-Einleitung und dem bruchlosem Übergang in die Fuge. Eine dominierende barocke Ausrichtung liegt bereits vor, ehe die Fuge beginnt. Dennoch ist sie alles andere als eine *unio mystica*, da sie sich einer Analyse erschließt (Beispiele 6 und 7).

Es soll nun nicht behauptet werden, daß Bachs eben genannte Toccatà in d-Moll unmittelbares Vorbild für Beethovens *Largo*-Einleitung der Fuge in op. 106 gewesen sei. Es genügt die Feststellung, daß in dieser Intrada ganz und gar *Toccatenhaftes* vorliegt. Zu dieser Typik indes hat Bach das abstrakt verbindliche Modell geliefert. Als ein zweites Beispiel aus der „Hammerklaviersonate“ möchte ich dennoch diese *Largo*-Einleitung\* in Anlehnung an Bachs *Toccatà d-Moll* heranziehen. Alle Ingredienzien sind hier versammelt, jedoch bei Beethoven zu ungeheurer Dichte der Abschnitte zusammengedrängt. Das *Toccatenhafte* dieser Einleitung äußert sich in der Vielheit und Vollständigkeit der dort verwendeten essentiellen Elemente: Leere Oktavintervalle über fünf Oktaven ebenso wie volle Akkordgriffe, überraschende Harmoniewechsel, rasende Läufe mit und ohne imitierende oder kontrapunktische Stimmen, verbunden mit abrupten Tempowechseln bis hin zum mensurfreien Tempo (T. 10), einem komplizierten Metrum, und alles unter dem Banner äußerst signifikanter Einzelbedeutung der verschiedenen Passagen. Es ist hier eine Komprimierung von Virtuosität, die über den Anspruch des Technischen weit hinaus in die Bezirke des *virtuosen Komponierens* und damit zugleich weit in die Zukunft reicht. Virtuosität der Epochen-Fusion, des Barock und der „Ersten Wiener Moderne“, erscheint hier als das weiland neueste Thema für Beethoven, als eine avantgardistische Makro-Konzeption, ebenso aber auch als eine minutiöse Verarbeitung von Verbindlichkeiten des 18. Jahrhunderts, die eine gemeinsame musikgeschichtliche Wurzel sucht: Ihr Ziel ist die „Kunstvereinigung“, wie sie Beethoven verstanden hat.

\* Note below has lediglich von einer „Einleitung zur Fuge“ gesprochen in: *Festschrift Beethoveniana*, S. 175 (→ Anmerk. 5, *Internationale Beethoven-Forschung*, 2005, S. 11 ff. von Christopher Reynolds, *The Chaconne in Beethoven's Op. 106* in: *Beethoven Jahrbuch*, 2005, S. 11 ff.)

<sup>11</sup> Siehe Christopher Reynolds, „Beethovens «Arioso dolente» und die Frage seiner motivischen Erbschaft“ [in:] *Kongressbericht Bonn 2000*, a.a.O. (siehe Fußnote 6), S. 217–241, hier S. 223–241.

\*) Per la misura si conta nel Largo sempre quattro semicrome, ciò è 

**Largo** (♩ = 76)

*p dolce*

**Un poco più vivace**

**Tempo I**

**Allegro**

*fp*

**Tempo I**

*cresc. f p*



Beispiel 6. L. van Beethoven, *Hammerklaviersonate B-Dur* op. 106, Intrada zum Finale, Henle-Ausgabe.

10 *tenuto*

*a tempo*

**Prestissimo**

*ff* *dim.* *pp*

ri - tar - dan - do

**Allegro risoluto** ( $\text{♩} = 144$ )

*pp* *cresc.* *f* *ff* *p*

18 Fuga a tre voci, con alcune licenze \*)

21 *cresc.*

\*) D. h.: Dreistimmige Fuge mit einigen Freiheiten. \*) I. e.: rather free three-part fugue. \*) C.-à-d.: Fugue à 3 voix avec quelques libertés.

Beispiel 7. L. van Beethoven *Hammerklaversonate B-Dur op. 106*, Fortsetzung der Intrada.

Eine dynamische Polarität von *ff* bis *pp* ebenso wie eine diametrale Expressivität steht diesen ebengenannten Ansprüchen nicht nach. Zusammen mit der motivischen Vielgestaltigkeit ist es *Toccatenhaftes in Reinkultur*. Das Ganze als Aufgalopp, als *Praeludium* zu einer Riesenfuge<sup>12</sup>. Aus der scheinbaren Retrospektion mit den Mitteln der „Kunstvereinigung“ entsteht das (beinahe unerschöpflich) Neue. Es mußte nicht immer ein monolithisches *Praeludium* sein, was einer Fuge voranging...

Das *Toccatenhaftes* dieses *Largo* bestimmt zugleich auch dessen technischen Charakter, und zwar im ursprünglichen Sinn als ein *klavieristisches* Stück, das dem expressiv-ariosen großdimensionierten dritten Satz *Adagio sostenuto* folgt und auch zu ihm einen äußersten Kontrast bildet. In dieser Fusion verschiedener Charaktere herrscht ebenfalls eine barocke Komponente vor, die man fast als *suitenhaft* bezeichnen könnte, läge nicht eine immanente motivische Verklammerung vor. Und gerade diese stilübergreifende Anlage einer Klaviersonate ist auch für Beethoven *neu*. Sie entzieht sich jeder vordergründigen Stilimitation durch eine sozusagen endogene, typisch Beethovensche Entwicklung aus thematischem Grundmaterial, in das barocke Ideogramme verwoben wird. Man muß die Ingredienzien kennen, um auch den Toccatencharakter dieser Intrada zu erkennen. Deshalb ist die *Largo*-Einleitung bisher auch kaum als *Toccata* empfunden worden. Ich möchte das mit dem Verweis auf Beispiele 6 und 7 in die Erinnerung rufen.

Das *Neue*, verbunden mit dem gezielten Rückgriff auf tradierte Werte, erzeugt das „Schwere“, als kategoriale Resultante, wie sie jüngst Klaus Kropfinger definiert hat<sup>13</sup>. Das Endprodukt ist das „Beethovensche“, unverwechselbar und dennoch als Fusion, wenn man seine eigene Definition der „Kunstvereinigung“ deutend zugrunde legt, noch am besten erklärbar.

Beethovens Rolle im Gang der Historie: von den Gipfelleistungen des Spätbarock und der Periode des empfindsamen Stils, über eine gewisse Normenverbindlichkeit des „Klassischen“ bei Haydn und Mozart hin zu einer radikalen Individualisierung des Personalstils (hier bewußt pleonastisch formuliert), wäre so vielleicht in groben Zügen zu orten.

Aber Beethoven geht über die Fusion der Stile in seiner *Toccata*-Introduktion und *Fuge* der „Hammerklaviersonate“ noch weiter hinaus. Die konstruktive Anlage der *As-Dur-Klaviersonate* op. 110 zeigt die perfekte Verschmelzung von *Altem* und *Avantgardistischem*: Nicht allein die oben bereits erwähnte Verschränkung eines je

---

<sup>12</sup> Darüber hinaus darf man daran erinnern, daß die zweiteilige Londoner Erstausgabe der *Sonate* op. 106 mit dem zweiten Teil als *Introduktion und Fuge* im Sinne von J.S. Bachs *Praeludien und Fugen* verstanden werden sollte. Vgl. Kinsky-Halm, S. 296.

<sup>13</sup> Klaus Kropfinger, „denn was schwer ist, ist auch schön, gut, groß“ [in:] *Bonner Beethoven-Studien*, Bd. 3, Bonn 2003, S. 81-100.

zweigeteilten langsamen Satzes mit einem schnellen Schlußsatz ist gewiß eine Neuheit, auch in Beethovens Klaviersonaten. Heinrich Schenker hatte darauf gebührend hingewiesen<sup>14</sup>. Nein: Was Beethoven mit der Wahl einer *Fuge* als je zweiteilig mit einem *Adagio* verschränkten Finale in Form einer *orthodoxen Fuge* und ihrer Variante als *Inversionsfuge* beabsichtigte, war eine geradezu eschatologische Demonstration dessen, was er unter der *Kunstvereinigung* verstand: Der *orthodoxe* erste Fugenteil (Beispiel 8) hatte ihm unendliche Schwierigkeiten bei der Einführung des Orgelpunktes bereitet, die ihn zur neuerlichen Reinschrift dieses komplex verschränkten Satzgebildes geführt hatten (siehe das Autograph in Bonn, BHB, *BMh* 2/42, und Beispiel 9), ohne daß er darin schon die endgültige Lösung gefunden hätte<sup>15</sup>. Der zweite Fugenteil (Beispiel 10) – und das ist ein durchaus verräterisches Merkmal, abzulesen im Berliner Autograph der vollständig und definitiv darin enthaltenen Sonate op. 110<sup>16</sup> – floß ihm bei der Niederschrift ohne nennenswerte Hemmnisse aus der Feder. Der eklatante Gegensatz springt in die Augen. Er hat seine Ursache in der Intention, mit der der *Avantgardist* sein Metier in souverän beherrschter Weise nach seiner modernen *Façon* zu Papier bringt, wogegen der *Rezipient* der Vergangenheit sich all seiner Gelehrtheit entsinnen muß, um sich dem Stil dieser Vergangenheit anzupassen, da er ihn nicht bloß imitierend revitalisieren will, sondern *véritablement* zu integrieren beabsichtigt, nachdem er die Fuge erst einmal auf korrekte Art und nach den Regeln hat präsentieren wollen. Seine Modellvorstellung einer orthodoxen Fuge indes als Ausgangspunkt zu etablieren, um dieses *barocke Muster einer Fuge* anschließend zu verwandeln, so daß sie eine *Transfiguration* erfährt in die moderne harmonische Ausdrucksweise der Wiener Klassik, ist die hohe Aufgabe, die sich Beethoven dabei selbst gestellt hatte. Dieses Ereignis als Transfiguration auszustellen und nicht als bloße Transformation zu behandeln, war eines der Hauptanliegen Beethovens, weil diese Transfiguration einen wirklichen Stilwandel zum Parameter nimmt, also einen Paradigmenwechsel zum Ziel hat, der wie eine allmähliche *Ausblendung einer vergangener Epoche* und hernach als eine *verwandelte Gegenwart* erscheint. Man vergleiche zur Idee, die Beethoven offensichtlich hier verfolgte, die bildnerische Übertragung in Maurits Cornelis Eschers (1898–1972) Holzschnitt *Dag en nacht* von 1939 (Abbildung 11)<sup>17</sup>, die ebendiesen Wandel in der Verschränkung dennoch mit deutlichem Zug von links nach rechts (also einer klaren Entwicklungslinie) sinnfällig werden läßt. Ich

<sup>14</sup> Siehe Hans-Werner Küthen, „«Die ominöse Stelle um den Orgelpunkt herum.» Text- und Quellengeschichtliches zu Beethovens Sonate op. 110“ [in:] *Divertimento für Hermann J. Abs*, hg. von Martin Staehelin, Bonn, 1981, S. 49–68. Daraus S. 67 / 68 die Abb. 9.

<sup>15</sup> Siehe die Analyse in Küthen, *ibid.*, S. 67 / 68.

<sup>16</sup> Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, *Mus. ms. Beethoven Art. 196*. Vgl. Karl Michael Komma, Faks. mit Übertragung, Stuttgart 1967.

<sup>17</sup> Siehe Bruno Ernst, *Der Zauberspiegel des M.C. Escher*, Berlin 1986, Abb. Nr. 72, S. 38.

gestatte mir diese Abbildung, da sie Beethovens eschatologische, weil wesensverändernde *Transfigurations-Absichten* auf dem Wege akustischer Perzeption auch unserem optischen Senso-rium zu erschließen vermag.

Fuga  
Allegro ma non troppo

*p*  
*sempre p*  
*p*  
*cresc.*  
*f*  
*dimin.*  
*p*

Beispiel 8. L. van Beethoven, *Klaversonate As-Dur* op. 110, Fuga, T. 1-57.

Auxex top. 79

Notenabzug. Beethoven, Klaversonate op. 110, 3. Satz, 1. Fugenteil.

Dehnung vor Eintritt des Orgelpunktes in 2 Phasen: a) T. 94-98, b) T. 87-98

Stadler der  
Notierung

87 88 89 90 91 92 93

Autograph  
S. 37/38  
Uebersetzung,  
Version

Autograph  
S. 37/38  
korrigiert

(vor  
Revision)

(nach  
Revision)

Autograph  
S. 52, Syst.  
1/1-5

Autograph  
S. 52  
korrigiert

autograph  
Reinschrift  
BMD 2/42  
Bl. 3v

BMD 2/42  
korrigiert

Autograph  
S. 55  
Endversion

\* Autograph und A 23: kein Halbtönen!



Städten der  
Notierung

94

95

96

97

96a

97a

98

Autogramm  
S. 37/38  
Ursprüngl.  
Version

Autogramm  
S. 37/38  
korrigiert

(Vor 1.  
Revision)

A 48  
Bl. 1r

(Vor 2.  
Revision)

Autogramm  
S. 52

Autographie  
Reinschrift  
Dm z/42  
Bl. 4r

Autogramm  
S. 55

Autogramm  
S. 55  
Blauversion

\* (A 48) Ursprüngl. Mittelstimme  
Vor Notierung der m.o.:

\*\* Triller und Nachschlag  
mit Bleistift ergänzt

\*\*\* Triller und Nachschlag  
ausgeschabt



L'istesso tempo della Fuga poi a poi di nuovo vivente

137 *Nach und nach wieder auflebend  
sempre una corda*

*L'inversione della Fuga. Die Umkehrung der Fuge*

143

149

155

160 *cresc.*

166 *poi a poi tutte le corde* **Meno Allegro. Etwas langsamer**

\*) T. 168-174: m. d. und m. s. nach Eigenschrift. \*) Bars 168-174: m. d. and m. s. according to autogr. \*) Mes. 168-174: m. d. et m. s. d'après l'autogr.

Beispiel 10. L. van Beethoven, Klaviersonate As-Dur op. 110, Inversionsfuge, T. 137-169.

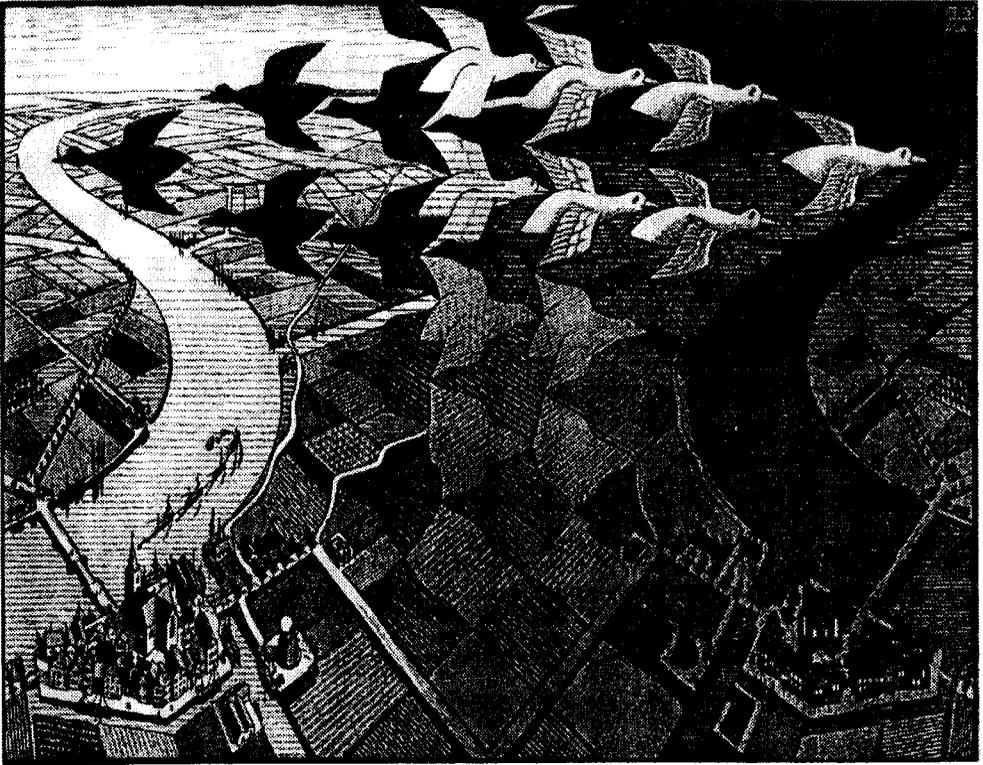


Abbildung 11. Maurits Cornelis Escher (1898–1972), *Dag en nacht*, Holzschnitt, 1939.  
Aus: Bruno Ernst, *Der Zauberspiegel des M.C. Escher*, Berlin 1986, Abb. Nr. 72, S. 38.

Die durchgängige Polyphonie im orthodoxen ersten Fugenteil der Klaviersonate op. 110 wird durch den satztechnischen Wandel des zweiten Fugenteils, der durch die *Inversion* des Themas sogar noch mit einer artifiziiellen Steigerung im Sinne barocker Setzkunst beginnt, allmählich hinübergeführt in eine harmonische Auflösung von Melodie und Begleitung (Beispiel 12). Die zunehmende Dichotomie in Melos und Harmonisierung – wobei planvoll schwindend auf eine regelgerechte Stimmführung, -imitation oder Kontrapunktik verzichtet wird und die Begleitung zuletzt nur noch als akkordbrechende Untermalung einer Melodielinie erscheint – ist im Ergebnis nichts anderes als ein Produkt, das die Essenz der Wiener Klassik verkörpert: die Verdichtung zu einer emanzipierten Melodie, die überdies hier wie die horizontale Komprimierung einer vierstimmig konzipierten Fuge anmutet. Sie liegt in der Oberstimme von Akkordketten und findet in diesem Register die leichteste Eingängigkeit. Ihre Begleitung ist zuletzt nicht einmal mehr Reminiszenz an den polyphonen Beginn als Fugenthema.

\*1)  $e^{\flat}$  in Eigensch. (des<sup>1</sup> ausdrücklich verbessert in  $e^{\flat}$ )  
sowie in einer eigensch. Zweitchrift; des<sup>1</sup> in der von  
Beethoven rev. Abschrift sowie in Orig. Ausgabe.

\*2)  $e^{\flat}$  in autogr. ( $d^{\flat}$  expressly changed to  $e^{\flat}$ )  
as well as in a 2<sup>d</sup> manuscript copy;  $d^{\flat}$  in  
copy rev. by Beethoven as well as in orig. ed.

\*3)  $mib^{\flat}$  dans l'autogr. ( $reb^{\flat}$  *expressément corrigé*  
en  $mib^{\flat}$ ) ainsi que dans une copie autogr.;  $reb^{\flat}$   
dans copie rev. par Beethoven et dans l'éd. orig.

Beispiel 12. L. van Beethoven, *Klaviersonate As-Dur* op. 110, Inversionsfuge, Schlußakte 189-213.

Zu Beethovens ambitionierter Durchführung seines Konzepts der „Kunstvereinigung“ möchte ich am Ende meiner Darlegungen ein Fazit ziehen:

Die „rudimentäre“ Großfuge in der *Hammerklaviersonate* spielt experimentell die Möglichkeiten thematischer Ableitungen in vielfältiger Kontrapunktik soweit durch, daß Beethoven selbst im Untertitel von „alcune licenze“ (vgl. Abb. 7) spricht, die er sich hierbei erlaubte. Das ist eine seiner mokanten, beinahe sarkastischen Untertreibungen. In der zweiteiligen Fuge der Sonate op. 110 hat er eine über die Experimentierfreude in op. 106 weit hinausgehende Konzeption verwirklicht: Von der orthodoxen Fuge (sozusagen *senza di licenze*) tritt er in der Inversionsfuge des zweiten Teils stilistisch über zum homophonen Stil der Klassik, der *melodisch* dominiert ist. Diese Demonstration ist zugleich substantiell eine *Transfiguration*: aus der Polyphonie in die Homophonie, d.h. in die hypotaktische Ordnung von *Melos* und *Begleitung*! Das Melos erscheint in der finalen Absicht wie eine Stimme, in die das vorherige Geschehen nun horizontal komprimiert ist. Ziel ist damit die Rückführung in das stilistische Hauptelement der Wiener Klassik: die auch harmonisch definierte Melodie. Die *Progression* – als Kern dieser Kompositions-Idee einer zweigeteilten Fuge in op. 110 nach dem Muster: *quod est demonstrandum!* –, steht der *simultanen* Intention einer *apriori synthetischen Setzweise* der Fuge in der zweieinhalb Jahre früher geschriebenen *Hammerklaviersonate* gegenüber. Beethoven bietet uns zweierlei Konzepte an, die uns sein eigenes Fortschreiten in der Kunst, entsprechend seiner These einer „verfeinernden Kunstvereinigung“, vor Augen führen. Diese sich selbst objektivierende Demonstration eines entwickelten Ablaufs, eines Prozesses der Verwandlung einer barocken Kunstform katexochen (der *Fuge*) in normative Satzgewohnheiten der Wiener Klassik (das begleitete *Melos*) sublimiert sich zum Gegenstand höchster kompositorischer Virtuosität. Zu vieles war, nach Beethovens Meinung, ausgeklammert oder blieb einfach vergessen von dem, was J.S. Bach und Händel systemimmanent geleistet hatten.

allein Freiheit, weiter gehen ist in der 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 unserer Sitten auch manches erweitert.

Klaus Kropfnger wirft in seinem Essay über das „*Schwere bei Beethoven*“ die Frage auf, ob die

Kategorie des ‚Schweren‘, die – als ästhetische Integrations-formel – die Kategorien „schön“, „gut“ und „erhaben“ einbegreift, bzw. in sich aufhebt, auf Grund einer Verschmelzung der Aspekte und Begriffe ... nicht eine historische Zäsur markierte und vollzog, mittels derer und in deren Geiste sich avantgardistisches Bewußtsein schlechthin artikuliert<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Klaus Kropfnger, „*denn was schwer ist, ist auch schön, gut, groß*“, a.a.O. (siehe Fußnote 13), S. 99.

Und Kropfinger zitiert abschließend aus einem Brief Beethovens, den dieser schon am 21. August 1810 an Breitkopf & Härtel<sup>19</sup> geschrieben hatte:

[...] „soll ich statt *Vorwärts rückwärts gehen*, da ich doch hoffe, daß man mir diesen Vorwurf in meiner Kunst nicht machen wird – [?]“ Aufgeschlossene Zeitgenossen haben den Avantgarde-Zuschnitt speziell schwerer Werke Beethovens sehr wohl erkannt [...] Das ‚Schwere‘ bei Beethoven ist – im Zeichen höchsten künstlerischen Anspruchs und fernab jedweder veräußerlichten technischen Schwierigkeit – das zeitübergreifende Code-Wort des Fortschritts, der Avantgarde<sup>20</sup>.

*Avantgarde* bedeutet übersetzt: „Vorsicht beim Vorwärtsgehen!“ Landläufig spricht man – paramilitärisch – gern vom „Vorkämpferischen“: Und Beethoven als Vorkämpfer der Moderne ist keine veraltete Metapher!



The image shows a snippet of a handwritten manuscript in cursive script. The text is mostly illegible due to fading and the angle of the page. Some words like 'soll ich' and 'Vorwärts' are faintly visible, matching the quote in the text above. There are some markings and possibly a signature or date on the right side.

---

<sup>19</sup> Beethoven, *BGA*, Bd. 2, Nr. 465. Darin auch der Passus: „... sagen sie mir ihre Meynung was sie zu einer sämtlich. Ausgabe meiner Werke sagen, mir scheint eine Haupt-schwierigkeit müste die seyn, daß ich für die ganz neue Werke, die ich immerfort auf die Welt bringe [meine Hervorhebung], in Ansehung Des unterbringens wohl leiden müste ...“.

<sup>20</sup> Klaus Kropfinger, „denn was schwer ist, ist auch schön, gut, groß“, a.a.O. (siehe Fußnote 13), S. 99 f.