

Die Ausstellung wird im Rahmen des Jubiläumsjahres *BTHVN 2020* realisiert,  
das unter der Schirmherrschaft des Bundespräsidenten Frank-Walter Steinmeier steht.

# BEETHOVEN

Welt •  
Bürger •  
Musik

BUNDESKUNSTHALLE // //

**BTHVN** BEETHOVEN-HAUS  
2020 BONN

Wienand

# Inhalt

Grußwort des Präsidenten des Europäischen Rates, Charles Michel  
Grußwort der Staatsministerin Monika Grütters  
Vorwort der Direktoren Rein Wolfs und Malte Boecker  
Einführung der Kuratorinnen Agnieszka Lulińska und Julia Ronge

Chronologie  
*Julia Ronge*

## I. Bonn – Beruf Musiker 1770–1792

Beethovens frühe Prägung – Die Residenzstadt Bonn  
*Norbert Schloßmacher* 23

---

Näher als (vielleicht) gedacht: Die politischen und kulturellen  
Beziehungen zwischen Wien und Bonn in den letzten Jahrzehnten  
des 18. Jahrhunderts  
*Ingrid Bodsch* 36

Beethoven als Mitglied einer Hofmusikerfamilie  
*John D. Wilson* 44

Roll over Beethoven!  
*Barbara Vinken* 51

## II. Wien – Neue Horizonte 1792–1801

Beethoven in der Musikmetropole Wien – Erfolge, Förderer, Publikum  
*Otto Biba* 63

---

Beethoven und das Klavier  
*Barry Cooper* 76

Prometheus auf der Tanzbühne  
*Agnieszka Lulińska* 84

Beethoven und die Suche nach dem Anfang  
*Alan Gosman* 90

## III. Wege zum Erfolg 1802–1812

Immer das Ganze vor Augen – Abläufe in Beethovens  
»Componir cabinet«  
*Julia Ronge* 105

---

»Ueberall Einkerkering und verfolgte Liebe«:  
Musiktheater in Wien in den Jahren des *Fidelio*  
*Steven M. Whiting* 118

Hart im Raume aneinandergestoßen und doch gedanklich  
gar nicht so weit auseinander gewohnt: Goethe und Beethoven  
*Julia Cloot* 128

Beethoven als Patient in ärztlicher Behandlung  
*William Meredith* 136

## IV. Der Ruhm und sein Preis 1813–1818

Beethoven: Revolutionär oder politischer Opportunist? <i>William A. Kinderman</i>	151
Napoleon, ein vergöttlichter Herrscher <i>Adam Zamoyski</i>	168
»Ich bin in gröster Geldverlegenheit« – Beethoven und der schnöde Mammon <i>Verena Großkreutz</i>	176
Der Blick der Anderen – Komponisten des frühen 19. Jahrhunderts über Beethoven <i>Karl Traugott Goldbach</i>	186

Auflösung der Literatursiglen	257
Verzeichnis der Leihgeber	257
Personenregister	259
Abbildungsnachweis	263
Impressum	264

## V. Beethoven grenzenlos 1819–1827

Grenzüberschreitungen. Beethoven 1819–1827 <i>Ulrich Konrad</i>	201
Die Missa solemnis: »das gröste Werk, welches ich bisher geschrieben« <i>Jan Caeyers</i>	214
Ein »künstlerisches Meisterstück« – Joseph Karl Stiellers Beethoven-Porträt <i>Silke Bettermann</i>	222
Friedrich Schillers Ode <i>An die Freude</i> – Intention und Rezeption <i>Norbert Oellers</i>	228
»Mit freuden eil ich dem Tode entgegen ...« Sterben und Tod im frühen 19. Jahrhundert am Beispiel Beethovens <i>Daniel Schäfer</i>	236
Der »Pastorale«-Bilderzyklus im Musikzimmer der Villa Scheid in Wien <i>Ilona Sármany-Parsons</i>	244



Abb. 5  
Balthasar Friedrich Leizel nach Franz Rousseau, Bonner Marktplatz mit Rathaus und Fontaine, seitenverkehrte Darstellung (Guckkastenbild), nach 1777, Stadtarchiv und Stadthistorische Bibliothek Bonn

Abb. 6  
Balthasar Friedrich Leizel nach Franz Rousseau, Der Brand des kurfürstlichen Schlosses zu Bonn am 15. Januar 1777, um 1777, seitenverkehrte Darstellung (Guckkastenbild), Beethoven-Haus Bonn



Abb. 7  
Franz Rousseau, Das kurfürstliche Residenzschloss zu Bonn, 1755–1760, Stadtmuseum Bonn

## Bevölkerung

Gesicherte Zahlen liegen erstmals für 1790, dem Jahr der ersten Volkszählung in Bonn, vor: 10 487 Frauen, Männer und Kinder lebten damals in der Stadt.<sup>20</sup> Ansonsten sind wir auf Schätzungen und Hochrechnungen angewiesen. Demnach zählte die Stadt um 1750 ca. 13 500 Einwohner, 1770, im Jahr der Geburt Beethovens, war sie auf etwa 9200 gesunken, um bis 1790 noch einmal auf ca. 10 500 anzusteigen. Politische, mehr noch wirtschaftliche Gründe sind ursächlich für diese Schwankungen, wie beispielsweise die ab 1761 greifenden Sparmaßnahmen der Regierung, als mit der Reduzierung des Personals auch zahlreiche Handwerker und andere Gewerbetreibende einen Teil ihrer Klientel verloren und Bonn verließen.<sup>21</sup>

Der Versuch, eine soziale Gliederung Bonns im ausgehenden 18. Jahrhundert zu rekonstruieren, muss ein solcher bleiben. Sicher ist, dass die Stadt von großen sozialen Gegensätzen geprägt war. Die stadtgeschichtliche Forschung hat dabei stets eine Dreiteilung vorgenommen.<sup>22</sup>

Die Oberschicht zerfiel in eine höfisch-adelige und eine großbürgerliche Welt. Während der ganz oder auch nur zeitweise in der Stadt lebende Adel, eine die höchsten Hofämter innehabende Funktionselite, vielleicht 25 Familien umfasste, zählte die aus Gelehrten Räten, Offizieren, Professoren, einigen wenigen Großkaufleuten und dem höheren Klerus bestehende bürgerliche Gruppe jener vermögenden Oberschicht etwa 250 Personen bzw. Familien, insgesamt etwa 10 Prozent der Einwohnerschaft.

Die hinsichtlich Besitz und Einkommen in sich keineswegs geschlossene mittlere Schicht rekrutierte sich aus der niederen Geistlichkeit, aus Hofbeamten und Gewerbetreibenden, wie Handwerksmeistern,

<sup>20</sup> Hierzu und zum Folgenden Schlöder (wie Anm. 2), S. 39.

<sup>21</sup> Vgl. hierzu Ders., Der Einfluss der Residenzfunktion auf die Bevölkerungsentwicklung Bonns im 18. Jahrhundert, in: *Bonner Geschichtsblätter* 64, 2014, S. 31–46.

<sup>22</sup> Vgl. ebenda, passim, sowie Dietrich Höroldt, Die Sozialstruktur der Stadt Bonn vom ausgehenden 18. bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts, in: Edith Ennen/Ders. (Hg.), *Aus der Geschichte und Volkskunde von Stadt und Raum Bonn. Festschrift Josef Dietz*, Bonn 1973, S. 282–331 (Veröffentlichungen des Stadtarchivs Bonn, 10); daran anknüpfend Ohm (wie Anm. 8), S. 201f.

# Näher als (vielleicht) gedacht: Die politischen und kulturellen Beziehungen zwischen Wien und Bonn in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts

Ingrid Bodsch

Sechs Jahre nach der Wahl und Krönung Erzherzog Josephs von Österreich-Lothringen, des späteren Kaisers Joseph II., zum römisch-deutschen König am 27. März 1764 in Frankfurt wurde am 17. Dezember 1770 in der kurkölnischen Residenzstadt Bonn Ludwig van Beethoven getauft. Er sollte 20 Jahre später anlässlich des Todes Kaiser Josephs II. mit seiner von aufklärerischem Geist durchdrungenen Trauerkantate ein musikalisches Meisterwerk schaffen.

Beethovens Taufe war sicherlich von der Hoffnung der Eltern auf sein Überleben begleitet, denn die beiden ersten Kinder seiner Mutter, Ludwigs älterer Bruder sowie ihr Kind aus erster Ehe, waren kurz nach der Geburt gestorben. Dies vorausgesetzt, konnten seine Eltern, der an der Hofkapelle in Bonn als Sänger angestellte Johann van Beethoven und die aus einer Kurtrierer Hofangestelltenfamilie stammende Maria Magdalena, von einer gesicherten, aber wenig spektakulären Zukunft ihres Sohnes als Musiker in der Bonner Hofkapelle ausgehen: Es war üblich, dass Söhne und Enkel von Hofangestellten in die Funktionen ihrer Väter nachrückten.

Kurköln gehörte seit Jahrhunderten zum Heiligen Römischen Reich (Sacrum Imperium Romanum oder Sacrum Romanum Imperium<sup>1</sup>), für das seit der frühen Neuzeit der Zusatz »Deutscher Nation« gebräuchlich wurde, da es mehrheitlich nur noch weitgehend deutschsprachige Territorien umfasste.<sup>2</sup> Da das Heilige Römische Reich auch in der Neuzeit keine Hauptstadt kannte,

sondern mehrere wichtige Zentren wie etwa Regensburg als Sitz des Reichstags, Wetzlar als Sitz des Reichskammergerichts und Frankfurt als Wahl- und Krönungsort besaß, wurde die Stadt Wien, eigentlich die Hauptstadt der Habsburgermonarchie, aufgrund der fast ununterbrochenen Folge von Kaisern aus dem Hause Habsburg bzw. aus dem Hause Habsburg-Lothringen als Residenz der jeweils regierenden Kaiser zu einer der wichtigsten Hauptstädte des Reiches.

Der Kölner Erzbischof gehörte wie der Trierer und der Mainzer zu den drei geistlichen Kurfürsten, die wie der Kaiser ihre Stellung ebenfalls nur durch eine Wahl erlangten, also keine eigene Dynastie begründen konnten. Die drei geistlichen Kurfürstentümer am Rhein standen deshalb unter ständiger Beobachtung anderer Reichsfürsten, die ihren Einflussbereich durch die Besetzung des erzbischöflichen Stuhls mit einem jüngeren

1 Die lateinischen Namensformen variieren, siehe z.B. Klaus Herbers/Helmut Neuhaus, *Das Heilige Römische Reich*, Köln [u. a.] 2006, S. 2.

2 Joachim Ehlers, *Die Entstehung des Deutschen Reiches*, München 2012, S. 97 (mit Belegen): Zusatz »Deutscher Nation« zum römischen Reichstitel 1474, Römisches Reich Teutscher Nation 1486 und 1512 vollständig Heiliges Römisches Reich Teutscher Nation. In der modernen Forschungsliteratur wird die Bezeichnung Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation nicht für das mittelalterliche, sondern für das neuzeitliche Reich gebraucht.



Abb. 1 J. H. Fischer, Maximilian Friedrich, Reichsgraf von Königsegg-Rothenfels, 1762, Stadtmuseum Bonn

Abb. 2 Louis Joseph Maurice, Kaiserin Maria Theresia als Witwe mit ihren Söhnen (v. li.) Leopold II., Erzherzog Ferdinand, Joseph II. und Erzherzog Maximilian Franz, 1775, Kunsthistorisches Museum Wien

Sohn vergrößern wollten. Von 1583 bis 1761 konnte die bayerische Linie der Wittelsbacher Mitglieder ihrer Familie als Kölner Erzbischöfe installieren.

Engere Beziehungen zwischen dem kleinen, 1597 zur kurkölnischen Residenzstadt bestimmten Bonn und der kaiserlichen Residenzstadt Wien gab es in den Jahrhunderten der Wittelsbacher auf dem Kölner Erzstuhl nicht, das änderte sich jedoch während der Regierungszeit von Kurfürst Maximilian Friedrich von Königsegg [Abb. 1]. Die Regierungsverantwortung und die Aufgabe, die Finanzen zu sanieren, übertrug dieser seinem Staatsminister Caspar Anton Baron später Reichsgraf von Belderbusch<sup>3</sup>, der schon unter Clemens August mit wichtigen Ämtern betraut und seit 1749 auch Deutschordensritter war [S. 46, Abb. 4].

Belderbuschs gleichzeitige Karriere im Deutschen Orden brachte plötzlich auch die Habsburger ins Spiel um Kurköln. Der Hochmeister war nämlich Carl Alexander von Lothringen, ein Bruder Kaiser Franz' I., der 1735 die Tochter Kaiser Karls VI. und Erbin der habsburgischen Territorien, Maria Theresia, geheiratet hatte [Abb. 2]. Belderbusch revidierte seine bisherige außenpolitische Richtung zugunsten Österreichs, als er seine sehr einträgliche Stellung beim Deutschen Orden gefährdet sah. Gegenüber aufklärerischem und rationalem Gedankengut ebenso aufgeschlossen wie der preußische König Friedrich II. und Kaiser Joseph II., setzte sich auch Belderbusch für eine größere Teile der Bevölkerung einschließende Bildungspolitik ein. Seine Bemühungen wurden von der 1783 eröffneten »Maxischen Akademie« in Bonn gekrönt, die den kirchlichen Einfluss klein halten und auch als Bildungsinstitut für den Eintritt in den Landesdienst dienen sollte. Schon im November 1778 hatte Belderbusch mit der Wiedereröffnung des über vier Jahre geschlossenen kurfürstlichen Theaters in Bonn als deutschsprachige Bühne einen kulturpolitischen Akzent gesetzt<sup>4</sup>. Auch hierin folgte er Kaiser Joseph II., der 1776 das Wiener Hofburgtheater zum *Deutschen Nationaltheater* erhoben hatte, in der Überzeugung »daß eine gute National-Bühne einen sehr nahen und wichtigen Einfluß in den Charakter, die Sitten und ihren Geschmack seines Volkes« habe.<sup>5</sup>

3 Vgl. zu Belderbuschs Karriere: Kurkölnischer Hofkammerpräsident und Koadjutor des Landkomturs. Der Aufstieg Caspar Antons von Belderbusch am Hofe Clemens Augusts und im Deutschen Orden von 1751–1761, in: *Annalen des Historischen Vereins für den Niederrhein* 217, Heft 1, 2014, S. 17–71, sowie Ders., Kurkölnischer Erster Conferentzminister und Landkomtur des Deutschen Ordens. Der Weg Caspar Antons von Belderbusch an die Macht unter dem Kurfürsten Maximilian Friedrich in den Jahren 1761–1768, in: *Annalen des Historischen Vereins für den Niederrhein* 220, Heft 1, 2017, S. 171–216.

4 Vgl. John D. Wilson/Elisabeth Reisinger/Juliane Riepe, 4. Epilogue: The Changing Meanings of Court Theater, in: *The Operatic Library of Elector Maximilian Franz. Reconstruction, Catalogue, Contexts*, hg. von John D. Wilson/Elisabeth Reisinger/Juliane Riepe, Bonn 2018, S. 181–188, hier S. 182f. (Schriften der Beethoven-Forschung, 30; Musik am Bonner Hof, 2).

5 Gothaer »Theater-Kalender« von 1777 über das Wiener Hofburgtheater.

## Beethoven als Pianist

Den ersten Klavierunterricht erhielt Beethoven im Alter von vier oder fünf Jahren von seinem Vater. Der Knabe zeigte eine natürliche Begabung für das Klavierspiel und beherrschte es rasch mit großer Virtuosität. Bereits 1783 steht in Carl Friedrich Cramers *Magazin der Musik* über den jungen Beethoven zu lesen: »Er spielt sehr fertig und mit Kraft das Klavier.«<sup>6</sup> Damals schätzte man an einem Pianisten mehr dessen improvisatorische Gaben als die reine Interpretation vorgegebener Kompositionen, und Beethoven erwarb sich früh den Ruf, ein hervorragender Improvisator zu sein. Als solchen hatte ihn 1791 Carl Junker gehört, der ihn daraufhin als »einen der größten Spieler auf dem Klavier« bezeichnete. Junker pries Beethovens Technik, den »beinahe unerschöpflichen Reichtum seiner Ideen« und die Tiefe seines musikalischen Ausdrucks enthusiastisch.<sup>7</sup> Ähnlich bezeichnete die *Berlinische Musikalische Zeitung* Beethoven 1793 als »unstreitig jetzt eine[n] der ersten Klavierspieler«.<sup>8</sup> Als er 1798 in Prag sein C-Dur-Klavierkonzert (op. 15) aufführte, zeigte sich Wenzel Tomaschek namentlich von seinen Improvisationskünsten so beeindruckt, dass er noch Tage später nicht wagte, sich selbst ans Klavier zu setzen.<sup>9</sup> Beethovens Improvisationstalent wird mehrfach geradezu hymnisch gepriesen, vor allem im direkten Vergleich mit anderen Pianisten wie Daniel Steibelt, den Beethoven mit seinem außergewöhnlichen Spiel weit in den Schatten stellte.<sup>10</sup>

Nicht allein der Einfallsreichtum von Beethovens Improvisationskunst rief seine Bewunderer auf den Plan, sondern auch die besonderen spieltechnischen Fertigkeiten des Pianisten. Manche suchte er, aus Furcht, sie könnten von Rivalen nachgeahmt und als eigene Erfindung reklamiert werden, sorgsam zu verbergen. Andere gab er an seine Schüler weiter: Therese Brunsvik berichtete, man habe ihr beigebracht, die Finger hoch und gerade zu halten, bis sie von Beethoven lernte, sie anzuwinkeln und näher an die Tasten zu bringen. Das Ergebnis war ein stärkeres Legato und damit ein liedhafterer Duktus. Seine Vortragsweise wurde jedoch bisweilen als zu wenig klar und prägnant kritisiert. Hierzu mag auch der stärkere Einsatz des Pedals beigetragen haben, mit dem Beethoven ein für seine Zuhörer ungewohntes Verschwimmen der Harmonien erreichte.

Obschon Beethovens gesellschaftliches Leben ab 1800 von seinem fortschreitenden Hörverlust immer stärker beeinträchtigt wurde, trat er noch einige Jahre als Pianist auf. So brachte er seine ersten vier Klavierkonzerte selbst zur Uraufführung, die ersten drei noch vor



Abb. 4 Frères Erard, Hammerflügel in Ludwig van Beethovens Besitz, 1803, Oberösterreichisches Landesmuseum, Linz



Abb. 5 Thomas Broadwood, Hammerflügel in Ludwig van Beethovens Besitz, 1818, Ungarisches Nationalmuseum, Budapest

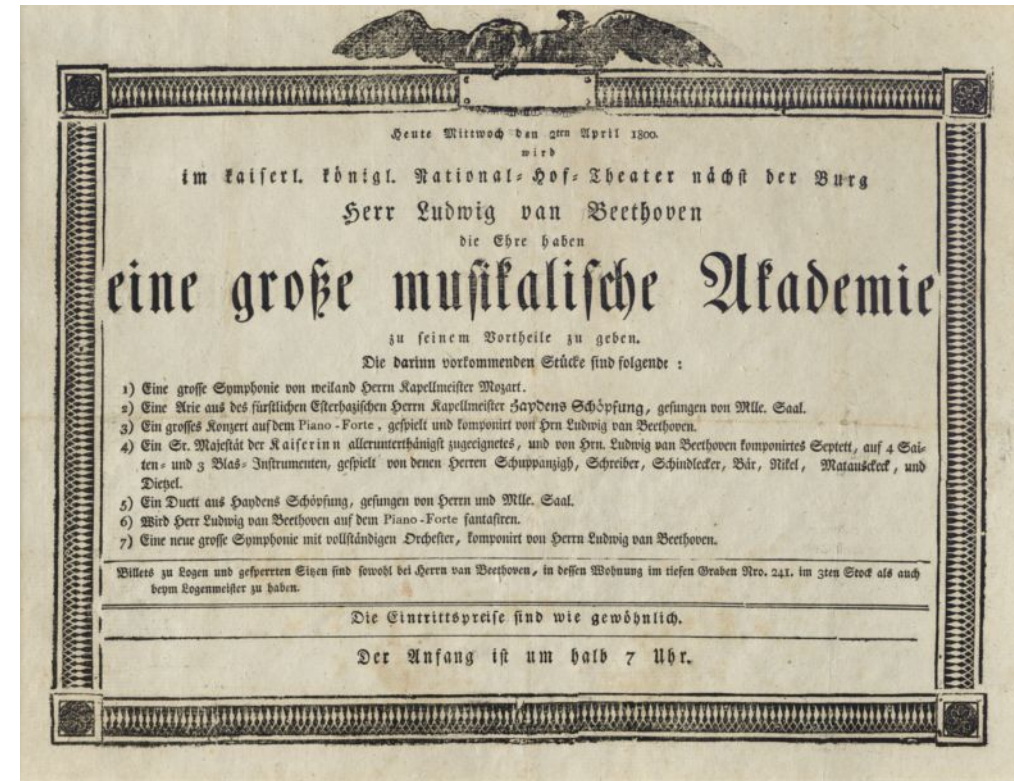


Abb. 6 Anschlagzettel für Beethovens erste eigene Akademie am 2. April 1800 im Burgtheater, Wien, mit Werken von Mozart, Haydn und Beethoven, Beethoven-Haus Bonn

der Veröffentlichung der Partitur, so dass der Komponist bei jeder Aufführung noch Änderungen am Klavierpart vornehmen und um wesentliche improvisatorische Elemente ergänzen konnte. Erst zur Drucklegung wurde der Notentext in seine endgültige Form gebracht. Einzig das vierte Klavierkonzert (op. 58) war bereits gedruckt, bevor Beethoven selbst es am 22. Dezember 1808 uraufführte, was er ausgesprochen »muthwillig« und mit sehr viel mehr Noten als in der Druckfassung tat.<sup>11</sup> Diese zusätzlichen Noten finden sich andeutungsweise in einigen skizzenhaften Einträgen in einer handschriftlichen Partitur.

Das fünfte und letzte Klavierkonzert (op. 73), das er seinem Mäzen Erzherzog Rudolph widmete, hat er nie selbst aufgeführt. Zu jener Zeit, um 1810, machte es ihm der fortschreitende Hörverlust immer schwerer, vor Publikum zu spielen, und es kam nur noch selten dazu. Beethovens letzter Konzertauftritt am Klavier scheint die Begleitung für den Sänger Franz Wild gewesen zu sein, der das gerade komponierte Lied *An die Hoffnung* (op. 94) vortrug, wie aus Wilds Aufzeichnungen hervorgeht. Das Konzert in privatem Rahmen fand demnach am 25. April 1816 statt.<sup>12</sup> Beethoven spielte und improvisierte von nun an nur mehr zu Hause, gelegentlich unter Benutzung einer Gehörmassage, doch auch dies geschah gegen Ende seines Lebens immer seltener.

## Beethoven als Klavierkomponist

Schon bei Beethovens ersten, 1782 gedruckten Kompositionen handelte es sich um Variationen für Klavier, und das Instrument steht im Mittelpunkt eines Großteils seines kompositorischen Schaffens. Sämtliche Veröffentlichungen Beethovens vor den Streichtrios op. 3 enthalten einen Klavierpart. Neben den insgesamt 35 Klavier-sonaten, einschließlich der drei eingangs erwähnten frühen Werke, und den fünf Klavierkonzerten komponierte er zahlreiche andere Stücke für unbegleitetes Klavier wie Bagatellen und Variationen. Auch in seiner Kammermusik, zum Beispiel den Violin- und Cello-sonaten und Klaviertrios, spielt dieses Instrument eine tragende Rolle. Darüber hinaus schrieb er ungefähr 70 Lieder mit Klavierbegleitung und fast 180 Volksliedsätze mit Klavier- und optional Violin- und Violoncello-Begleitung. Beethovens Kompositionen für Tasteninstrumente, zumindest die Werke für Klavier allein und die Klavierkonzerte, weisen nicht selten eine reichere und vielschichtiger Klangstruktur auf als selbst die Werke bedeutender Klavierkomponisten wie Mozart,

6 Neefe/Hofkapelle, S. 394.  
7 Kopitz/Cadenbach, S. 498–499.  
8 26. Oktober 1793, S. 153.  
9 Kopitz/Cadenbach, S. 987.  
10 Wegeler/Ries, S. 81.

11 Gustav Nottebohm, *Zweite Beethoveniana*, Leipzig 1887, S. 75.  
12 Kopitz/Cadenbach, S. 1101–1103; nicht 25. Mai wie in LvBWV, Bd. I, S. 609.

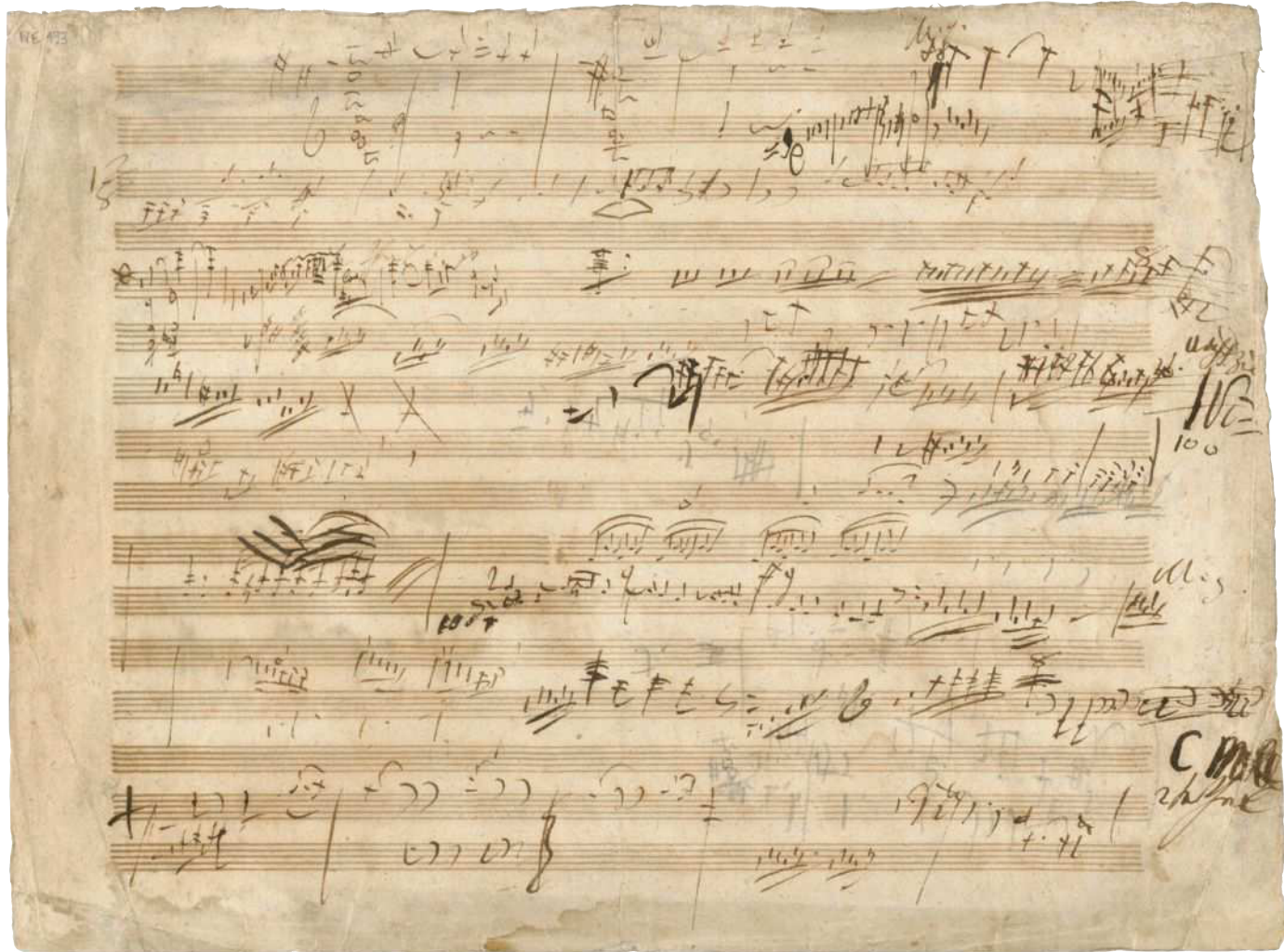
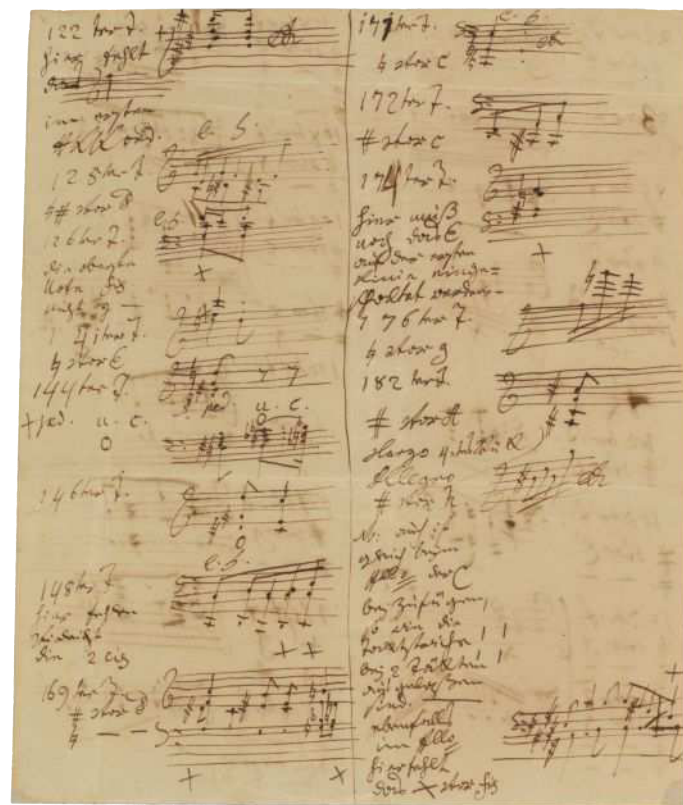


Abb. 7 Ludwig van Beethoven, Skizzenblatt zur Klaviersonate op. 106, Autograph, 1818, Beethoven-Haus Bonn



Abb. 8 Ludwig van Beethoven, Brief an Ferdinand Ries mit Fehlerverzeichnis zur Klaviersonate op. 106, Autograph, 19. März 1819, The Syndics of Fitzwilliam Museum, University of Cambridge



Haydn oder Clementi. Auch versteht er sie, vor allem im Spätwerk, häufiger mit Spielanweisungen zu Artikulation und Dynamik und bringt gelegentlich spieltechnisch Anspruchsvolles wie Oktavglissandos (*Waldstein-Sonate* op. 53) oder Doppeltriller mit einer Hand sowie große Tonsprünge, wie zu Beginn der *Hammerklaviersonate* (op. 106), zum Einsatz. Beethoven schrieb bis fast an sein Lebensende immer wieder Stücke für Klavier, zuletzt im August 1826 die Klavierbearbeitung zu vier Händen der *Großen Fuge* op. 134.

Die frühen Klavierkompositionen lassen erkennen, dass Beethoven teils geniale Kunstgriffe ersann, um die Grenzen des fünftaktigen Tonumfangs der damaligen Klaviere nicht zu überschreiten. Ob solche Passagen den heutigen Möglichkeiten angepasst werden sollten, ist unter Pianisten umstritten, nicht wenige von ihnen spielen an einigen Stellen höhere oder tiefere Töne als notiert. Beethoven selbst nutzte die kompositorischen Möglichkeiten des erweiterten Tonumfangs zuerst in der *Waldstein-Sonate*. Sie entstand kurze Zeit nachdem er das Erard-Klavier erhalten hatte, und der Zusammenhang zwischen Instrument und Komposition ist hier ganz offensichtlich. Doch auch ohne den Impuls durch die technischen Möglichkeiten des neuen Instruments hätte Beethoven sicher schon bald den Tonumfang seiner Klavierkompositionen erweitert. Tatsächlich nutzt er seit 1809 eine erweiterte, bis zum hohen f<sup>'''</sup> reichende Tonskala. In der tiefen Lage notiert er 1816 zum ersten Mal in der Sonate in A-Dur op. 101 ein »contra E«; spätere Sonaten gehen bis zum tiefen Cc. Sehr hohe Töne werden jedoch selten, nachdem Beethoven 1818 auf das Broadwood-Instrument wechselte.

Ein weiteres instrumentenabhängiges spieltechnisches Element war der Einsatz des Pedals. Der erste Komponist, der Spielanweisungen für das Pedal notierte, war Daniel Steibelt, und es ist auffällig, dass Beethoven damit begann, nachdem er Steibelt im Jahr 1800 kennen gelernt hatte. Die frühesten Pedalanweisungen finden sich in Beethovens erstem Klavierkonzert op. 15 [Abb. 11] sowie im Quintett op. 16, beide erschienen 1801, obgleich schon in älteren Kompositionsskizzen gelegentlich Anweisungen für Pedal oder Kniehebel auftauchen. Eine kurze Zeit lang markierte er in seinen Klavierkompositionen das rechte Pedal mit der Bezeichnung *senza sordino*, was sich sowohl auf den Einsatz eines Kniehebels als auch auf ein Pedal beziehen kann, ab 1804 verwendet er jedoch durchgängig das Kürzel »ped.« mit einem großen O für das Lösen des Pedals. In späteren Werken nutzt er manchmal auch das linke Pedal, notiert mit der Spielanweisung *una corda*. Gelegentlich sehen seine Kompositionen auch als besondere Klangwirkung den schrittweisen Wechsel von *una corda* zu *tre corde* oder umgekehrt vor. Andere durch Pedaleinsatz erreichte Klangeffekte wie der des eher verspielten Fagottzugs interessierten ihn dagegen offenbar nicht.

Aufgrund der sehr unterschiedlichen Klangqualität der zeitgenössischen Klaviere achtete Beethoven darauf, bei seinen Kompositionen keine besonderen

Effekte erzielen zu wollen, die nur bei einem bestimmten Instrumententyp zum Tragen kämen. Zwar wurde viel über Beethovens Klaviere spekuliert und versucht, sie mit bestimmten Klangfarben seiner Kompositionen in Verbindung zu bringen. Aber Beethoven komponierte nicht für seinen eigenen Flügel, er schrieb für die Instrumente seiner Auftraggeber und für ein breites Publikum. Deshalb legte er auf die einzelnen Motiven innewohnende musikalische Schlüssigkeit und auf die harmonische Entwicklung größeren Wert als auf spezielle Klangeigenschaften, wodurch die spieltechnischen Effekte seiner Kompositionen ihre Wirkung auf jedem Instrument entfalten können. Deshalb klingt Beethovens Klaviermusik auf modernen Instrumenten zwar durchaus anders, deshalb jedoch nicht weniger eindrucksvoll als auf den Klavieren seiner Zeit. Aus diesem Grund ist es nachvollziehbar, dass Beethovens Klavierkompositionen bis heute zu den Eckpfeilern des Repertoires fast aller Pianisten gehören.

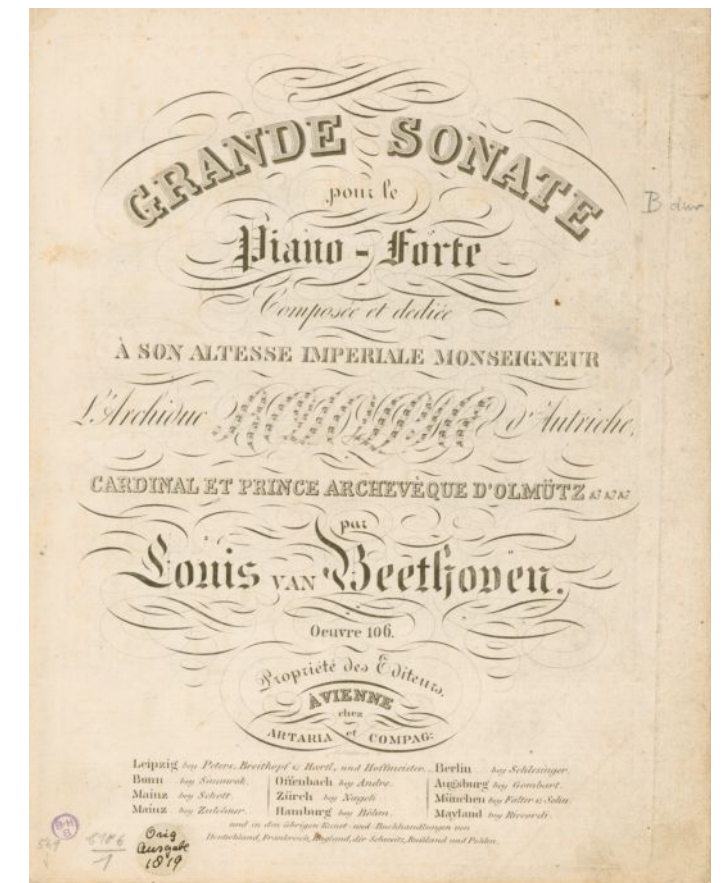


Abb. 9 Ludwig van Beethoven, Klaviersonate op. 106, Originalausgabe, Wien: Artaria, 1819, Beethoven-Haus Bonn

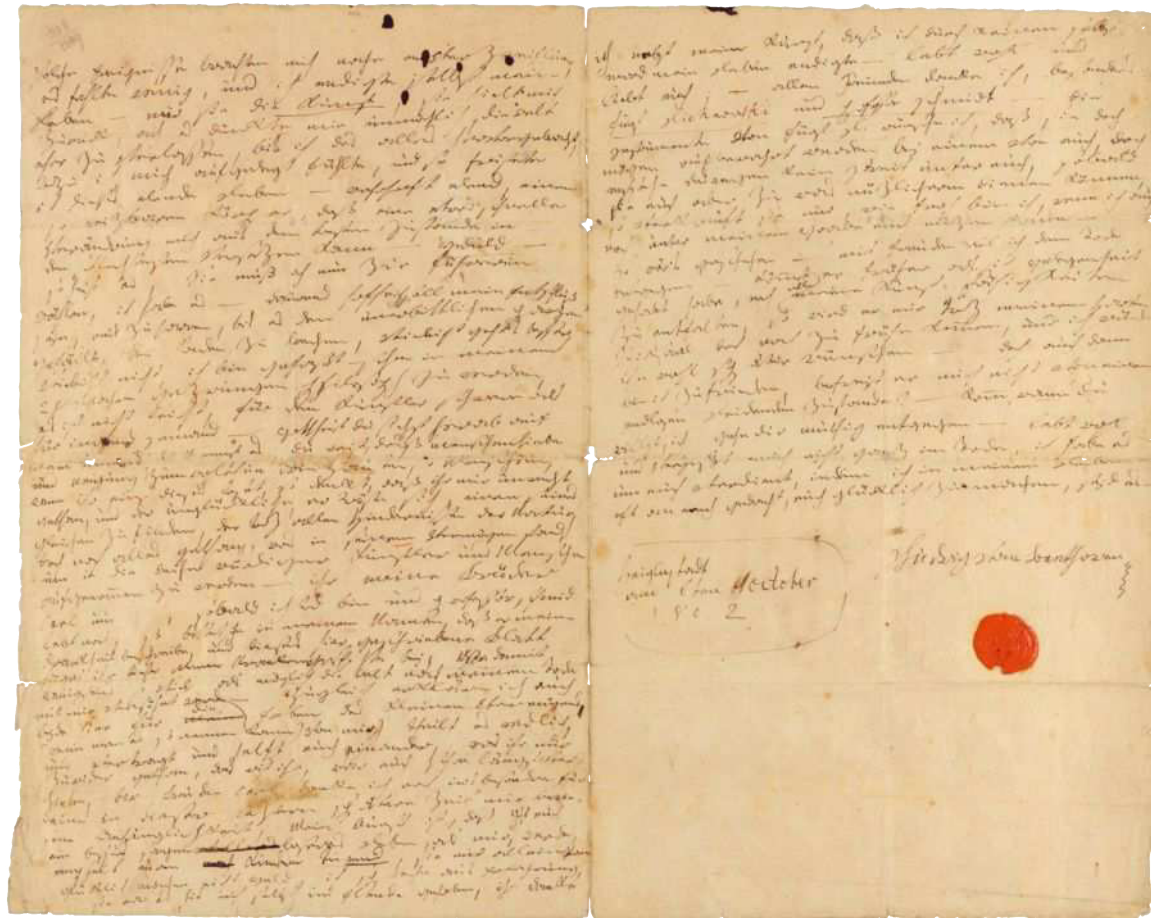


Abb. 5 Ludwig van Beethoven, Heiligenstädter Testament, 6. und 10. Oktober 1802, Autograph, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg



Abb. 6 Anna Morandi Manzolini, Modell eines Ohres, 1755, Museo di Palazzo Poggi, Università di Bologna

Abb. 7 Hörrohr Ludwig van Beethovens, nach 1812, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien



Im Juni, Juli und November 1801, als er seine beginnende Taubheit zwei in der Ferne weilenden Freunden (Wege-ler und Amenda) gestand, klagte Beethoven, dass er unglücklich sei, wiederholt Gott verflucht habe und sich auf den Weg einer »traurigen resignation« begeben habe. Er wolle jedoch »dem schicksaal in den rachen greifen, ganz niederbeugen soll es mich gewiß nicht.«<sup>12</sup> Zum Zeitpunkt der Niederschrift des Heiligenstädter Testaments

[Abb. 5] im Oktober 1802 beschrieb er seine ständige Demütigung und Scham über seinen sich stetig verschlechternden Zustand, wenn er etwa eine Flöte oder den Gesang eines Schäfers nicht hören konnte: »solche Ereignisse brachten mich nahe an Verzweiflung,<sup>13</sup> es fehlte wenig, und ich endigte selbst mein Leben – nur sie die Kunst, sie hielt mich zurück, ach es dünkte mir unmöglich, die Welt eher zu verlassen, bis ich das alles hervorgebracht, wozu ich mich aufgelegt fühlte[...]«<sup>14</sup>

Beethoven war nie vollständig taub, und er und seine Freunde hofften weiterhin auf neuartige Therapien oder auf die Entwicklung besserer Hörhilfen [Abb. 7]. Anfang März 1818 notierte er in einem Konversationsheft eine Anzeige für eine »Electro vibrations Maschine bey schwerhörigkeit u. gänzlicher taubheit«.<sup>15</sup> Mitte April 1818 schrieb Carl Bernard: »Es ist auf der Landstrasse der Dr. Mayer, welcher eine Schwefelräucherungsanstalt mit Vibrationen verbunden hat; mittelst dieser hat er schon mehrere am Gehör leidende geheilt, wenn kein organischer Fehler vorhanden war. Unter andern hat er eine Frau geheilt, die 15 Jahre gehörlos war.«<sup>16</sup> Gegen Ende April 1818 notierte Beethoven den Titel einer überarbeiteten Ausgabe eines Buchs über *Die Krankheit des Gehörs*.<sup>17</sup> Im November 1819 machte Franz Oliva einen langen Eintrag über eine Therapie gegen Taubheit, die darin bestand, frischen Meerrettich zu ernten, auf Watte zu reiben, und diese dann in das Ohr zu stecken.<sup>18</sup> Der Patient Beethoven blieb also für neue Behandlungsmethoden offen und versuchte, sich über die medizinische Literatur auf dem Laufenden zu halten.

12 BGA 70.  
 13 Beethoven gebraucht den selben Begriff, um seine emotionale Verfassung zu beschreiben, auf einem Skizzenblatt zum 1. Satz der neunten Sinfonie (»Nein[,] diese wü[r]de uß erinnern an unsre [eingefügt:] völlige Verzweifl.[ung]«); suizidale Verzweiflung ist keine abwegige Beschreibung für den ungestümen Gestus des 1. Satzes. Das Skizzenblatt findet sich im Skizzenkonvolut Landsberg 8,2, S. 69. Siehe JTW, S. 298. Ein Faksimile der Skizze findet sich in Paul Bekker, *Beethoven*, Berlin/Leipzig 1911, S. 108 der Tafeln. Ich danke Julia Ronge und Michael Ladenburger für ihre neue vollständige Übertragung der Anmerkung.  
 14 BGA 106.  
 15 BKh 1, S. 32. Zu einer Diskussion dieser Maschine und Dr. Mayer, siehe *Beethovens Conversations Books: Volume 1: Nos. 1 to 8 (February 1818 to March 1820)*, hg. und übertr. von Theodore Albrecht, Woodbridge 2018, Bd. 1, S. 6, 30, 39, 48, 285.  
 16 BKh 1, S. 50. Beethovens Krise über seine Taubheit hatte 16 Jahre früher einen Höhepunkt erreicht.  
 17 Ebenda S. 63; siehe Albrecht (wie Anm. 15), Bd. 1, S. 47.  
 18 BKh 1, S. 100.



# Die Missa solemnis: »das größte Werk, welches ich bisher geschrieben«

Jan Caeyers



Abb. 1 Friedrich Johann Gottlieb Lieder, Erzherzog Rudolph von Österreich, um 1823, Beethoven-Haus Bonn

Beethoven brauchte fast vier Jahre (von April 1819 bis Januar 1823), um die *Missa solemnis* zu komponieren. Auch wenn man bedenkt, dass er die Arbeit mehrmals unterbrochen hat – beispielsweise um die drei Klavier-sonaten (op. 109, 110 und 111) und die *Diabelli-Variationen* op. 120 zu schreiben oder wegen Krankheit –, musste er wohl viel mentale Kraft und Energie aufbringen, um den Herausforderungen dieses *Magnum Opus* gerecht zu werden. Aus dieser Perspektive sind wir sogar geneigt, seine spätere, in unseren Augen eher problematische Marketingstrategie der *Missa* als Kompensation für den enormen Aufwand zu sehen, der erforderlich war, um diese außergewöhnliche Arbeit zu vollenden.

Eigentlich könnte man sagen, dass die Entstehung der *Missa* noch mehr Zeit in Anspruch nahm und bereits 1809/10 datiert, als Erzherzog Rudolph von Österreich (der 1805 in Olmütz Koadjutor geworden war) mit dem Kompositionsunterricht bei Beethoven begann. Von da an hatte Beethoven gute Gründe anzunehmen, dass er Kapellmeister in Olmütz werden könnte, wenn Rudolph zum dortigen Erzbischof ernannt werden sollte. Aber als es im Herbst 1811 endlich so weit war, hielt der Erzherzog die Zeit für noch nicht gekommen, dieses Amt anzutreten, und überließ die Ehre zum großen Bedauern Beethovens Maria Thaddäus von Trauttmansdorff.

Ohne eine Stelle gab es auch keinerlei Aussicht auf einen Kommissionsauftrag, und es sollte fast acht Jahre dauern, bis ein solches Projekt in den Fokus rückte. Als Trauttmansdorff am 20. Januar 1819 starb, wurde

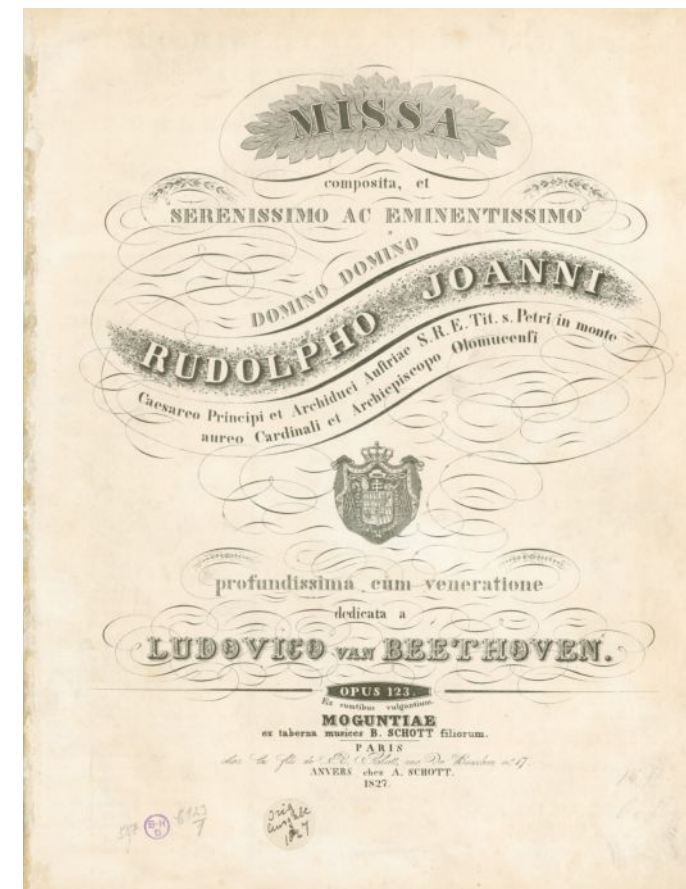


Abb. 2 Ludwig van Beethoven, Missa solemnis op. 123, Partitur, Originalausgabe, Mainz: Schott, 1827, Beethoven-Haus Bonn

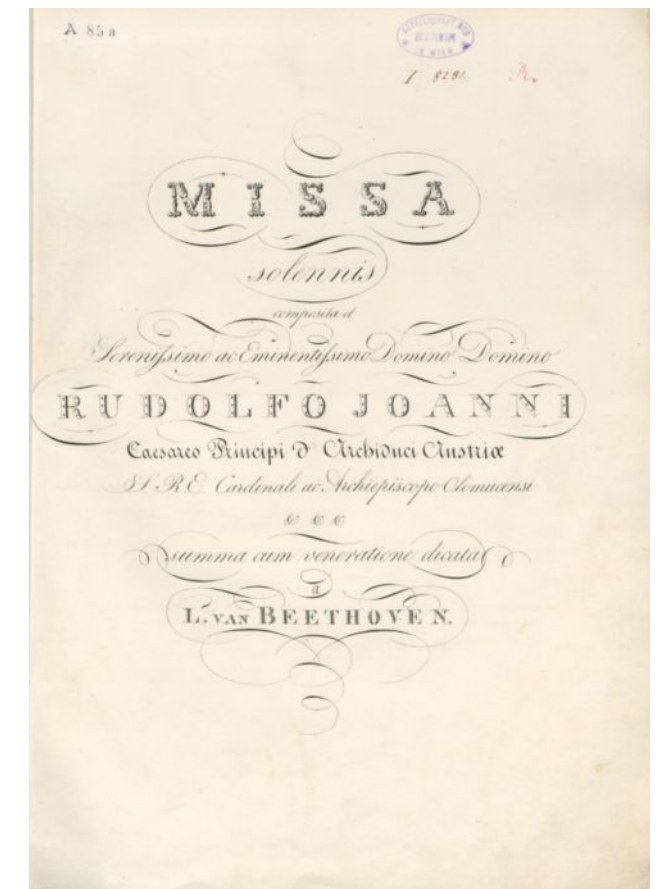


Abb. 3 Ludwig van Beethoven, Missa solemnis op. 123, Widmungsexemplar für Erzherzog Rudolph, überprüfte Abschrift, 1822/23, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien

Erzherzog Rudolph am 24. März vom Domkapitel offiziell zum Erzbischof von Olmütz »erwählt«. Beethoven begann sofort mit der Komposition der Musik für die für den 20. März 1820 geplante Inthronisierung. Das Kyrie floss ihm relativ mühelos aus der Feder. Aber danach stockte die Maschine. Oder besser gesagt: Die Maschine begann mit einer derartigen Geschwindigkeit zu laufen, dass die Produktionsmittel und vor allem die Produktionszeit nicht Schritt halten konnten. Beethoven muss schnell festgestellt haben, dass die Frist bis März 1820 praktisch nicht zu halten war. Doch es dauerte lange, bis er dies dem Erzherzog mitteilte. Im Oktober 1819 hatte Beethoven noch zugesichert, dass die Messe »nun bald vollendet«<sup>1</sup> wäre, und selbst am 19. Dezember 1819 suggerierte er noch, dass die Komposition rechtzeitig, eventuell auch in letzter Minute, geliefert werden würde. Dies sollten leere Versprechen bleiben. In höchster Not griff man schließlich auf eine Messe (B-Dur, op. 77) von Johann Nepomuk Hummel und ein *Te Deum* des Albrechtsberger-Schülers Joseph Preindl zurück. Ob diese Vorgeschichte Beethoven die Kapellmeisterstelle in Olmütz gekostet hat, bleibt Spekulation. Schließlich sollte die Partitur Ende 1822 – möglicherweise Anfang 1823 – vollständig fertig sein.<sup>2</sup> Am 23. März 1823 übergab Beethoven sie dem Erzbischof persönlich. Mit einer Verzögerung von genau vier Jahren ...

Die lange Entstehungsgeschichte dieses monumentalen Werkes ist verwoben mit einer Parallelgeschichte, in der Beethoven scheinbar skrupellos und mit einer Kombination aus kreativem Geschäftssinn und Scharlatanerie versuchte, die Partitur an nicht weniger als neun Verlage zu verkaufen, und diese mit der Absicht, den höchstmöglichen Preis für die Verlagsrechte zu erzielen, gegeneinander ausspielte. Bereits im Februar 1820 bot Beethoven seine *Missa* Simrock in Bonn an.<sup>3</sup> Obwohl er es damals besser wusste, täuschte er vor, dass sie bald aufgeführt werden würde. Der hohe Preis, den er verlangte – 125 Louis d'or oder 1 125 Gulden – gründete sich zum großen Teil auf das Prestige der Veranstaltung, für die sie gedacht war. Als sich herausstellte, dass das Werk in diesem Zusammenhang nicht aufgeführt werden würde, senkte Simrock den Preis sofort auf 100 Louis d'or, den Beethoven ohne zu murren akzeptierte. Danach

<sup>1</sup> BGA 1341.

<sup>2</sup> Für einen detaillierten Überblick der Entstehungschronologie der *Missa solemnis* vgl. William Kinderman, »endlich scheint mich Gesundheit wieder neu beleben zu wollen«. Zur Chronologie und Interpretation von Beethovens kompositorischer Arbeit zwischen 1819 und 1822, in: *Beiträge zu Biographie und Schaffensprozess bei Beethoven*. Rainer Cadenbach zum Gedenken (Schriften zur Beethoven-Forschung, 21), hg. von Jürgen May, Bonn 2011, S. 51–71.

<sup>3</sup> BGA 1365.