

3. **Klassik gegen Romantik? Franz Schubert - mit einem Blick noch auf Carl Maria von Weber und E.T.A. Hoffmann**

Der Komponist, der „nach Beethoven“ (neben dem er allerdings zeitlich wie örtlich sein ganzes Leben zubrachte) nun zwingend genannt werden muß, ist Franz Schubert. Mit ihm beginnt gewissermaßen eine nicht abweisbare und zugleich das Eigene fördernde und ausweitende Orientierung, ja Fixierung auf Beethoven, die sich in Werk und Wort ausprägt. Freilich löst dies zugleich auch die Suche nach und die Realisierung von Alternativen aus, wofür im Falle Schuberts günstige Voraussetzungen bestehen. Denn seine Orientierung an Beethoven ist weitgehend geleitet von Verständnis und Wünschen, die zwar auf Voraussetzungen von dessen Werk ausgerichtet sind, nicht aber gleichermaßen der schöpferischen Disposition Schuberts entsprechen. In welche Konflikte er dadurch gerät, lassen allein schon einige verbale Äußerungen erkennen. So erwähnt der Neunzehnjährige in seinem Tagebuch eine „Jubelfeyer“ zu Ehren Antonio Salieris: „Schön und erquickend muß es dem Künstler seyn, seine Schüler alle um sich her versammelt zu sehen, wie jeder sich strebt [...] das Beste zu liefern, in allen diesen Compositionen bloße Natur mit ihrem Ausdruck, frey aller Bizarrerie zu liefern, welche bey den meisten Tonsetzern jetzt zu herrschen pflegt, u. einem unserer größten deutschen Künstler beynahe allein zu verdanken ist.“ Es folgt nun eine ganze Kaskade von Anrühigkeiten, die diesem „Künstler“, mit dem kein anderer als Beethoven gemeint ist, angelastet werden muß: „Heulerey“, „Raserey“, „das Heiligste mit dem Harlequin vereint“, „zum Lachen reizt, anstatt zum Gott erhebt“ usw.¹ Diese Tagebucheintragung erfolgte am 16. Juni 1816. Es könnte etwa um dieselbe Zeit gewesen sein, daß einer der zahlreichen Jugendfreunde Schuberts, Josef von Spaun, nachdem er dessen in diesem Jahr komponierte Klopstock-Lieder gehört hatte und „davon unendlich erfreut war“, die Worte vernahm: „Heimlich im

¹ Schubert, *Die Dokumente seines Lebens*, gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch (Franz Schubert. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie VIII: Supplement, Bd. 5), Leipzig 1964, S. 45.

Stillen hoffe ich wohl selbst noch etwas aus mir machen zu können, aber wer vermag nach Beethoven noch etwas zu machen?“²

Auch wenn Spaun diesen Ausruf erst drei Jahrzehnte nach Schuberts Tod publizierte, muß man der Überlieferung nicht unbedingt mißtrauen, haben sich doch schließlich auch Johannes Brahms und selbst Gustav Mahler in ähnlicher Weise geäußert. Aber wie vereinbaren sie sich mit der recht vorlaut und zugleich wie vorgesagt wirkenden Tagebuch-Schwadroniererei? Vielleicht ist dieser Widerspruch nur weiterer Ausdruck der Ratlosigkeit, in die Beethovens Werk jeden Nachfolgenden stürzen mußte, der eine Ahnung von dem bekam, was es mit dem Werk auf sich hatte und dem daraus geradezu ein Zwang erwuchs, der Ahnung im eigenen Komponieren nachzuspüren – oder es ganz und gar zu lassen. Kein anderer Maßstab taugte da mehr. Oder doch? Peter Gülke legt, einem Hinweis Maynard Solomons folgend, nahe, daß Schuberts von Spaun überlieferte Worte auch Kritik enthalten könnten, „Kritik an demjenigen, der die Musik an einen Punkt zu führen drohte, über den sich nicht hinausdenken ließ.“ Und Gülke kommt zu dem bemerkenswert rigorosen Schluß: „Zu den immer mehr sich verstärkenden Gewißheiten muß gehört haben, daß [Schubert] unter Beethovens Ansprüchen und nach dessen Maßstäben nur komponieren konnte, wenn er gegen ihn komponierte.“³ Möglicherweise aber betont Gülke hier das aktive Moment in Schuberts Reaktion auf die Wahrnehmung von Beethovens Musik zu stark und vernachlässigt dadurch die gewissermaßen „unbedingte“ Wirkung der Schubert eigenen, in seinem Temperament, Empfinden und Denken vorgegebenen kompositorischen Ausdrucks- und Darstellungsweise. Schubert hat Beethoven bis ans Ende seines kurzen Lebens – und das spricht wohl auch deutlich gegen oder relativiert zumindest die Tagebucheintragung – als sein wichtigstes, durch niemand anderen zu ersetzendes künstlerisches Vorbild betrachtet. Entscheidend jedoch an dieser Vorbildwirkung ist, daß selbst das in Schuberts Werk, das „wie

² Schubert, *Die Erinnerungen seiner Freunde*, gesammelt und Herausgegeben von Otto Erich Deutsch, Leipzig 1957, S. 109.

³ Peter Gülke, *Franz Schubert und seine Zeit*, Laaber 1991, S. 179.

Beethoven“ klingt, lediglich eine äußere Ähnlichkeit besitzt, die bei genauerem Hinhören sich als nicht minder „schubertisch“ erweist. Solche Anverwandlung oder „Übersetzung“ zeugt freilich erst recht sowohl von Intensität und Tiefe des Einflusses wie von der letztendlich unirritierbaren Eigenständigkeit des Schubertischen Werkes. Die Herausforderungen durch Beethoven dürften also auf ihre Weise zur Formung und Festigkeit dieses Werkes beigetragen haben. Anhand von drei Beispielen sei das etwas eingehender dargestellt.

Am 5. Februar 1823 schrieb Schubert in einem Brief: „Da ich fürs ganze Orchester eigentlich nichts besitze, welches ich mit ruhigen Gewissen in die Welt hinaus schicken könnte, und so viele Stücke von großen Meistern vorhanden sind, z. B. von Beethoven: Overtüre aus Prometheus, Egmont, Coriolan etc. etc. etc. so muß ich Sie recht herzlich um Verzeihung bitten, Ihnen bey dieser Gelegenheit – nicht dienen zu können, indem es mir nachtheilig seyn müsste mit etwas Mittelmäßigen aufzutreten. Verzeihen Sie daher meiner zu schnellen u. unbedachten Zusage.“⁴ Otto Erich Deutsch vermutet, daß es sich hier um ein Schülerkonzert seines ehemaligen Lehrers Josef Peitl handelt, „für das Schubert ein Orchesterstück beizusteuern versprochen hatte. Er wollte offenbar nicht mit den vor 1820 geschriebenen Werken dienen.“⁵

Das dürfte der Fall gewesen und auch verständlich sein. Denn Schubert war inzwischen ein (wenn auch früh) gereifter und erfahrener Komponist und gerade zum Zeitpunkt des zitierten Briefes hielten ihn ebenso hochambitionierte wie risikobehaftete Kompositionsvorhaben in Bann, so daß er sich nicht mehr mit einem seiner jugendlichen Orchesterwerke hören lassen wollte. Zumal z.B. die sechs frühen, zwischen 1813 und 1818 entstandenen Sinfonien einst auch nur – wenn überhaupt – im bescheidenen Rahmen von nichtöffentlichen Schul- bzw. von Privatkonzerten aufgeführt worden sind und nun den Eindruck von mangelnder Entwicklungsfähigkeit ihres Autors hätten erwecken können; alle Sinfonien Schuberts erlebten ihre eigentliche Uraufführung erst nach seinem

⁴ Schubert, *Die Dokumente seines Lebens*, a.a.O., S. 182 f.

⁵ Ebenda, S. 183.

Tod. Dennoch ist nicht minder bemerkenswert, daß Schubert trotz eines dreifachen „etc.“ ausschließlich Stücke von Beethoven nennt, die man statt seines spielen möge – als ob der das Konzert organisierende Lehrer nicht selbst darauf kommen könnte. Hier zeigt sich vielleicht aus einer recht ungewöhnlichen Perspektive, wie stark Schubert insbesondere im instrumentalen Bereich den Einfluß, ja den Druck des Beethovenschen Werkes verspürte. Und dies in nicht nachlassender Intensität. Denn bereits mit der 4. *Sinfonie* von 1816 – wiederum rückt die Zeit des Neunzehnjährigen ins Blickfeld, aus der die abfällige Tagebucheintragung über Beethoven wie das einigermaßen resignierte Eingeständnis seiner Übermacht stammt – hatte sich Schubert allem äußeren Klanggeschehen nach in die Spur dieses Bewunderten und Gefürchteten begeben. Doch es war eben nur der äußere Anschein...

Die 4. *Sinfonie*, aus der hier die Exposition des 1. Satzes als Beispiel gewählt wird, hat Schubert selbst nachträglich als „tragische“ bezeichnet. Die Grundtonart c-Moll, eine gewichtige langsame Einleitung, der ein überwiegend dramatisches *Allegro vivace* folgt, eine modulationsreiche, jedoch außerordentlich knappe Durchführung, eine überraschend in der „Moll-Dominante“ g-Moll einsetzende Reprise und eine gegenüber der Durchführung deutlich erweiterte Coda, die sich allerdings weitgehend darauf beschränkt, die ihr entsprechende Passage sowie die „Schlußgruppe“ in der Exposition lediglich in eine (C-)Dur-Variante umzuwandeln – all dies verweist auf „klassische“ Vorbilder, ausgenommen vielleicht die zuletzt genannte, etwas „verfrüht“ wirkende Moll-Dur-Wendung, die wohl einer gewissen Hilflosigkeit des jungen Komponisten bei dem Versuch geschuldet ist, den Satz in stringenter Weise zu beenden. Für alles andere indes lassen sich die Vorbilder benennen: die langsame Einleitung zeigt Haydns Einfluß in der Formanlage und den Mozarts in der chromatischen, dissonanzenreichen Stimmführung, die zumal mit ihren Sekundvorhalten an die Einleitung zum sogenannten *Dissonanzen-Quartett* KV 465 erinnert. Im *Allegro* tritt dann mit den beiden Hauptthemen der Einfluß Beethovens hinzu, etwa durch das Finale von dessen c-Moll-Klaviersonate op. 13, der *Pathétique*:

schaffen, das dann erst durch eine schroff abgesetzte, doch wiederum sequenzierende Fortsetzung (2. Themaperiode) ein kontrastierendes „Gegenüber“ erhält (T 39-42). Dem schließt sich eine motivisch-thematisch von der 1. Themaperiode abgeleitete, doch ganz anders strukturierte Passage (3. Periode) als weitere Kontrastpassage an (T 43-50). 2. und 3. Periode werden dann (T 51-66) variiert wiederholt, d.h. mit einer Modulationsbewegung nach As-Dur verbunden, der Tonart des 2. Themas (T 67-75). Auf dessen im wesentlichen nur durch erweitertes Instrumentarium variierte Wiederholung (T 76-84) folgt eine den synkopischen Rhythmus des 2. Themas aufnehmende Fortspinnung (ab T 85), die durch weitere modulatorische Bewegung einen Anflug von Durchführung erhält, dann aber (T 111) in eine neue, vom bislang entfaltenen thematischen Material abgesetzte Passage mündet, die sich als „Schlußgruppe“ der Exposition erweist. Da diese mit einer Vollkadenz in As-Dur schließt, die Durchführung aber mit der Auftaktwendung des c-Moll-Hauptthemas beginnt (das sich dann zunächst nach b-Moll wendet), wirkt die viertaktige Überleitung (T 131-134) allerdings etwas un gelenk, was wiederum einer gewissen jugendlichen Bedenkenlosigkeit und/oder auch Unfähigkeit zugeschrieben werden könnte.

Es wird aber in jeder Hinsicht deutlich, daß trotz partieller Bezugnahmen Schuberts auf Beethoven sich grundsätzliche Unterschiede als wichtiger und bestimmender erweisen. Ungeachtet der noch vorhandenen kompositionstechnischen Mängel leitet Schuberts Musik eher ein episch-diskursiver Zug, der sich vor allem im liedhaften Charakter aller Themen, in der sequenzierenden Fortspinnung ihrer Motive und in der variativ-reihenden Formbildung geltend macht. Auf diese Weise bleibt noch in dramatischen Zuspitzungen ein lyrischer Grundzug erhalten. Bei Beethoven hingegen steht das Motivisch-Thematische im Mittelpunkt – mit Betonung des Motivischen. Das verraten allein schon die hier gewählten Gegenüberstellungen seiner Themen mit denen Schuberts. Und auf der Ebene der Form – vergleicht man etwa den 1. Satz von Beethovens 5. Sinfonie mit dem der 4. von Schubert – erscheint ersterer selbst in den Abschnitten des lyrischen 2. Themas durch

beständiges Dazwischenfahren des „Leitrythmus“ nicht nur des Satzes, sondern des ganzen Werkes, wie ein unablässig rumorender Vulkan, der zum Ausbruch drängt und den im Finale auch erreicht.

Anders Schubert: noch die stärkeren dynamischen und klanglichen Gegensätze bleiben beherrscht von einem Grundton aus Gesangsperiodik und sequenzgebundener Variation, der in den späteren Werken dann einen Zug zum Meditativen, ja zum Trancehaften erhält – und damit in eine Ausdruckswelt gelangt, von der sich Beethovens abgründig-hymnischer Ton grundsätzlich unterscheidet.

Vielleicht ist die 4. Sinfonie Schuberts wirklich „beethovenisch“ nur in ihrem (authentischen) Titel: die „Tragische“. Die Musik, auf die sich der Titel bezieht, ist es in keinem Moment. Sie atmet noch in jedem Satz, in jedem Takt den divertimentohaften Geist des 18. Jahrhunderts. Damals ist kein Komponist auf den Gedanken gekommen, eine „tragische“ Sinfonie zu komponieren – es fehlte noch das Bewußtsein und damit die Motivation dafür, das Erleben von Tragik in ästhetische Qualität und somit in einen subjektiven Ausdrucksbereich von Instrumentalmusik zu verwandeln. Man verfügte stattdessen über weltliche bzw. kirchliche Gattungen wie die opera seria, das Oratorium, die Kantate usw., in der tragische Geschehnisse wie etwa das Schicksal der Dido oder die Passion Christi parallel zum Text eine vom subjektiven Empfinden des Komponisten stets noch abgehobene musikalische Affektdarstellung erfuhren. Bei Haydn gibt es eine *Trauer-* und eine *Lamentatione-*Sinfonie (Nr. 44 bzw. 26), wobei die Titel – unabhängig davon, ob sie authentisch sind (wie letzterer) oder nicht – mit der Stimmungsbezeichnung stets auch die Abwesenheit von subjektiv-ästhetischem Betroffenheitsausdruck vermitteln. Der Anlaß zum Trauern, das „Tragische“, liegt außerhalb der Musik – entsprechend der noch immer geltenden kulturellen Gepflogenheit, daß Musik „angewandte“ und nicht „subjekterfüllte“ Kunst ist.

Schuberts 4. Sinfonie weist also zurück ins 18. und voraus ins 19. Jahrhundert. Zum gegebenen Zeitpunkt (1816) heißt das aber immer noch: mit der kompositorischen Substanz bleibt das Werk der Vergangenheit zugewandt und

nur sein recht eigentlich unpassender Titel verrät, daß es sich einer neuen Zeit öffnen will. Dieses Verhältnis nicht nur umzukehren, sondern gänzlich aufzulösen, Musik also in „Selbstaussdruck“ zu verwandeln, treibt Schuberts Komponieren in den wenigen, ihm noch verbleibenden Lebensjahren – es ist das Jahrzehnt 1818-1828 – an. Zwei Aspekte dieser Entwicklung, die dann auch weiterhin das Komponieren von Schubert und Beethoven grundlegend unterscheiden, seien herausgegriffen: die neuartige Zeitgestaltung und das Verhältnis zur Volksmusik.

Am 1. Satz des Klaviertrios Es-Dur op. 100 (1828) läßt sich beispielhaft eine neuartige Verlaufsform von musikalischen Ereignissen vernehmen, die auf ein verändertes Verständnis von Zeit, von Abläufen in der Zeit schließen läßt. Dabei mag offenbleiben, ob dieses Verständnis der Ausgangspunkt für die kompositorische Gestaltung des Satzes bildet oder umgekehrt: ob das zum Werk führende kompositorische Erfindungspotential Schuberts solches Verständnis geschaffen hat. Dabei beginnt der Satz mit einem Thema, das in mancher Hinsicht an Beethoven⁷ erinnert:

Bsp. 19 Schubert, Kl. Trio, 1.Satz, T. 1-18

The image displays the first 18 measures of Schubert's Piano Trio, Op. 100, No. 1, first movement. The score is written for Violin I, Violin II, and Piano. It begins with the tempo marking 'Allegro.' and the key signature of one sharp (F#). The first system shows the initial theme with dynamics *f* and *p*, and performance instructions like *pizz.* and *arco*. The second system features a more complex texture with dynamics *ff* and *fp*. The third system continues the intricate texture with dynamics *ff* and *f*.

Ein „heroisch“ wirkendes Unisono der drei Instrumente im *forte*, dem sich *piano* ein doppeltes Echo sowie eine motivisch verkürzende Steigerung zur leicht variierten Wiederholung des gesamten Kopfmotivs anschließt. Dem folgt nun eine zweite Periode mit gänzlich veränderter Struktur: unter einem pulsierenden Achteltriolenband der Violine bringt das Violoncello eine Wechselnotenfigur, die sich mit einer Motivvariante aus dem Themenkopf verbindet (siehe Bsp. 19 T 15 ff.).

In den folgenden Takten (bis 47) kreist die musikalische Bewegung um dieses Motiv und führt zur Dominante der Grundtonart, von der ab sich dieses Kreisen deutlich in eine Überleitung zum 2. Thema (T 48 ff.) verwandelt. Auch wenn spätestens mit diesem Thema alle Nähe zum Beethoven-„Ton“ verflogen ist, bleiben doch bislang zumindest die formalen Verbindlichkeiten eines Sonatensatzes erhalten. Doch mit der Entfaltung des 2. Themas beginnen sie gleichsam undeutlich zu werden. Die gebieterische, eben „beethovensche“ Geste des 1. Themenkopfes ist spurlos verschwunden, die thematischen Konturen ergeben sich aus leisen Ton- und Akkordrepetitionen, über denen sich ab T 67 zunächst im Klavier eine merkwürdig flüchtige, wie schwerelos auf- und abschwingende, doch immer wieder abreißende melodische Linie erhebt. Es ist, als ob die formale Ordnung, die doch so bestimmt und eindrucksvoll begann, an leitender Kraft verliert. Und als ob der Komponist selbst dessen mit einigem Bedenken gewahr wird, ruft er T 90 ff gegensteuernde, wiederum Festigkeit gebende Akkordstrukturen auf. Sie münden in eine Passage (T 99 ff.), in der auch mit dem Wiedererscheinen der Wechselnotenfigur im Klavierbaß, dann auch in den Streichern die Festigkeit weiter gestärkt und zugleich eine neuerliche Überleitung zu einem 3. Thema gebildet wird. Dies könnte durchaus die Rolle einer „Schlußgruppe“ spielen, da es trotz struktureller Selbständigkeit (Achteltriolen in beiden Klaviersystemen, die von weit schwingenden Kantilenen der Streicher eingefasst werden) durch anhaltende Einbeziehung der Wechselnotenfigur wie eine Zusammenfassung der melodischen Hauptkontur der Exposition erscheint und harmonisch auf Befestigung ihres dominantischen Ausklangs zielt. Doch obwohl dieses 3. Thema in dreifachem *piano* verhallt (T

138) kommt es zu keiner, hier durchaus sinnvollen Formzäsur. Die Wechselnotenfigur erscheint wieder, nun trotz anhaltender Leisheit sogar in allen Stimmen und in Gegenbewegungen verdichtet:

Bsp. 20 T 140-148

Dann erst (T 156 ff.) setzt die Schlußgruppe mit einem *crescendo* ein, das zu einer weiteren, nun im *fortissimo* vorzutragenden Variante des 3. Themas führt. Dessen Zerrinnen in auf- und abwogenden Achteltriolenläufen fangen synkopisch gestaute Akkordfolgen auf, die sich zur Dominante für den Einsatz der Expositionswiederholung wenden (B-Dur -> Es-Dur) und nach der Wiederholung zum Beginn der Durchführung modulieren (B-Dur -> Fis-Dur -> H-Dur).

Wenn man nicht wüßte, wie es weitergeht, könnte man annehmen, daß nun endlich einmal wieder das so „bestimmt“ aufgetretene und so lange zurückliegende Kopfmotiv des 1. Themas sich Gehör verschafft. Doch diese Erwartung geht fehl – dieses Motiv wird erst am Beginn der Reprise wieder erscheinen, und zwar genau so isoliert-einmalig wie in der Exposition. Statt dessen wird mit der nun folgenden Durchführung klar, daß es neben diesem 1. Thema mit dem „bestimmten“ Themenkopf ein gewissermaßen „latentes“ Thema gibt, dessen Kern die Wechselnotenfigur bildet und das bereits die gesamte Exposition in wachsendem Maß erfaßt hat. Nun, in der Durchführung,

gibt es sich nicht nur als das eigentliche Hauptthema der Exposition, sondern, wie sich zeigen wird, auch des ganzen Satzes zu erkennen. Und es spielt diese Hauptrolle nicht im traditionellen Sinn der Gattung „Sonate“, also vor allem als Ausgangspunkt motivisch-thematischer Arbeit. Vielmehr stellt es eine Art Ausdrucksmodell dar, das, von einem homophonen Satz ausgehend in eine schwebende Verzahnung von flirrenden Achteltriolen über stützenden Oktavfolgen (Klavier) mit sukzessiv einsetzenden, die Wechselnotenfigur umspielenden Melodiebögen (Streicher) übergeht:

Bsp. 21 T 195-223

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 195-205) shows the piano part with octaves in the right hand and chords in the left hand, and the string part with eighth-note triplets in the right hand and chords in the left hand. The second system (measures 206-211) continues the piano part with octaves and the string part with eighth-note triplets. The third system (measures 212-223) shows the piano part with octaves and the string part with eighth-note triplets. The score includes dynamics such as *pp* and *p*, and articulation marks like slurs and accents.

Es entfaltet sich hier ein Stimmenstrom, dessen klangliche Suggestivität aus mehreren Impulsen heraus entsteht: aus der im wesentlichen unverändert bleibenden melodischen Substanz; dementsprechend aus der gewissermaßen unbemerkt bleiben wollenden modulatorischen Bewegung und aus dem wiederholten Einmünden in eine dynamische Steigerung vom *piano* zum *fortissimo*. Dies alles erzeugt eine gleichsam in sich kreisende musikalische Bewegung mit dem Grundton meditativ wirkender Selbstvergessenheit, eine Bewegung, die nach dem Abreißen des dynamischen Höhepunkts genau wieder an der Stelle anzusetzen scheint, von der sie ausgegangen ist. Und dies geschieht in dreimaligem Durchgang nahezu unverändert, lediglich die Stimmenstruktur des homophonen Satzes und Figurendetails innerhalb des modulatorischen Verlaufs ändern sich. Der dritte Durchgang verwandelt sich dann in eine Überleitung zur Reprise, die T 337 mit Erreichen der Dominante der Grundtonart des Satzes beginnt. Außerdem erscheint nun statt der Wechselnotenfigur eine absteigende oktavierte Dreiklangsfigur, die auf die Oktavenfolgen des 1. Themas vorausweist. Die Bewegung auf den Repriseneinsatz hin vollzieht sich allerdings wiederum in geradezu disparater Weise: motivisch erfolgt eine beständig wachsende Verdichtung, die von den absteigenden Oktavfolgen und dem borenden Umspielen des Dominantgrundtones *b* durch die „Wechseltöne“ *ces* und *a* ausgeht. An diese Grundbewegung schließt sich dann (T 365 ff.) bereits eine Variante des Kopfmotivs an, die wie ein erstes Ankerwerfen den Repriseneinsatz vorauszunehmen sucht:

Bsp. 22 T 365-388

865 04

ppp

pizz.

pp

370

decresc.

376

decresc.

decresc.

decresc.

382

arco

K

f

Dieser wachsenden motivisch-thematischen Annäherung an die Reprise, worin ein traditionelles Moment der Durchführungsstruktur zu erkennen ist, steht nun

die Gegenläufigkeit der Dynamik und deren Bindung an die Achteltriolenfolgen in der rechten Hand des Klaviers entgegen: während die ersten beiden Durchläufe jeweils ins *fortissimo* münden, um auf diesem Punkt abrupt abubrechen, gleichsam zusammenzustürzen, gelangt der dritte zwar ebenfalls noch zu dieser Lautstärke, verliert aber dann nach wenigen *sforzato*-Impulsen, die bereits wie Zurücknahmen wirken, kontinuierlich an dynamischer Intensität, so daß bereits T 363, also über 20 Takte vor Reprisesbeginn, das *pianissimo* erreicht ist – woran sich T 373 und 381 noch weitere *decrescendo*-Anweisungen anschließen. Auf dynamischer Ebene klingt es also eher nach Abschied denn nach Rückkehr. Und der Grund hierfür liegt darin, daß die um Verdichtung bemühte Hinwendung zur Wiedererrichtung des „offiziösen“ Hauptthemas auf motivisch-thematischer Ebene ein geringeres Gewicht erlangt als die zurücknehmenden, gleichsam in sich kreisenden Bewegungen, die aus dem Material der Wechselnotenfigur hervorgehen. So ähnelt denn auch der Repriseneinsatz einem plötzlichen Erwachen, einem Auftauchen aus einem Traum – und das Folgende einer Ankunft in der „Normalität“, der bei Schubert freilich niemals recht zu trauen ist...

Es ist also fast überflüssig festzustellen, daß solche an Ein- und Ausschwingvorgänge, sogar an meditative Versenkung erinnernden Abläufe so gut wie nichts mehr mit einer traditionellen Durchführung verbindet – und das genaue Gegenteil zu dem bilden, was Beethoven in allen Phasen seiner kompositorischen Entwicklung in ihr zu unternehmen pflegt. Statt sich seiner Hauptthemen anzunehmen, sie zu entwickeln, auch zu konterkarieren usw., wendet Schubert sich von ihnen ab bzw. ersetzt sie durch thematische Substanz innerhalb und unterhalb jener am Beginn „offiziös“ ausgestellten Thematik. Denn auch das 2. Thema übernimmt eine Rolle, die ebenso quer zum Formenkanon des Sonatensatzes steht:

Bsp. 23 T 47-59

The musical score for Example 23, measures 47-59, is presented in two systems. The first system (measures 47-52) shows a vocal line and piano accompaniment. The piano part features a strong bass line with chords and a treble part with chords and some melodic fragments. Dynamics include *ff* and *pp*. A section marked 'A' begins at measure 50. The second system (measures 53-59) continues the piano accompaniment with a more active bass line and treble part. Dynamics include *pp* and *sf*.

Auf das 1. Thema bezogen wirkt es einigermaßen beziehungslos. Zwar schafft es eine übliche Kontrastsituation, verselbständigt sich dann jedoch durch nicht enden wollende Fortspinnung, zu der auch ein neuer thematischer Gedanke gehört:

Bsp 24 T 67-78

The musical score consists of two systems. The first system (measures 67-78) shows a vocal line with eighth-note patterns and a piano accompaniment. The piano part features triplet figures in both hands, with a section marked *p sempre*. The second system (measures 79-88) continues the vocal line and piano accompaniment, with the piano part showing a transition to a more complex texture with chords and a section marked *p sempre*.

Seine geradezu exterritorial wirkende Stellung wird noch dadurch gefördert, daß es nicht anders als das 1. Thema in der Durchführung ausgespart bleibt. So entsteht mit dem Ablauf des ganzen Satzes der Eindruck, daß das 2. Thema neben der lokalen Kontrastwirkung durch seine formelhaft rhythmisierte und motivisch repetitive Gestalt voraus weist auf die in sich kreisende Bewegung innerhalb der Durchführung. Erst nach dem absoluten dynamischen Höhepunkt in der Reprise (dreifaches *forte*, T 571 ff.) und dem Verstummen des von der Wechselnotenfigur geprägten „latenten“ Hauptthemas (T 585 ff.) rückt das 2. Thema beherrschend in den Vordergrund, um am Ende im Wechselspiel mit dem Themenkopf des 1. Themas den Ausklang zu gestalten.

In dieser Coda geht vom 2. Thema ein verhallendes Echo aus und dessen Vereinigung mit dem 1. in den letzten Takten des Satzes formt sich, so will es scheinen, zu einer stillen, entspannten und nicht unheiteren Geste des

Verstummens. Aber noch einmal ist dabei zu bedenken: diesem entspannten Schluß ist wenige Takte zuvor mit der dynamischen Klimax des dreifachen *forte* ein Ausbruch vorausgegangen, der nichts weniger als katastrophische Züge trägt. Solche Ausbrüche sind es eben vor allem, die den Beruhigungen von Satzabläufen bei Schubert zu mißtrauen zwingen. Denn sie sind nicht selten, ereignen sich geradezu als Konsequenz zumal von repetitiv gleichförmigen Ereignisfolgen. Am konsequentesten geschieht dies, wie bereits erwähnt, in den jeweils langsamen Sätzen der Großen C-Dur Sinfonie (1825/26, das Partiturotograph enthält allerdings das Datum „März 1828“), der vierhändigen Klaviersonate (*Grand Duo*) op. 140 (1824) oder der c-Moll-Klaviersonate (1828). Hier geraten Form und Struktur der Musik an den Rand des Zerbrechens, so daß eine „normale“, den Normen gemäße Fortsetzung infrage gestellt wird – und im Falle der Sinfonie auch unterbleibt. In dem Maße, wie solch krasse, geradezu expressionistisch wirkende Emphase charakteristisch ist für Schubert, steht sie Beethoven fern. Anders gesagt: Während Beethoven noch im Abgründigen unirrätbar Idealität vermittelt, verwandelt es sich bei Schubert zum ausweglos Katastrophischen.

Vielleicht ist dies auch eine Grund für die merklich andere Rolle, die volksmusikalische Elemente und Idiome bei Schubert im Vergleich mit Beethoven spielen. Zunächst einmal: es gibt von Schubert bekanntlich eine Unmenge von Tänzen, meist Ländlern, die ihre Entstehung zuvörderst der Rolle des Komponisten in seinem umfangreichen Freundeskreis verdanken. Schubert lieferte die „Tanz- und Unterhaltungsmusik“, der auch viele seiner Lieder und Klavierstücke zuzurechnen sind, für die geselligen Zusammentreffen mit seinen meist gleichaltrigen Freundinnen und Freunden. Sie waren allesamt musisch interessiert und zum Teil auch als Schriftsteller oder Zeichner und Maler begabt, schätzten Schuberts Talent hoch, auch wenn so mancher von ihnen die zeitübergreifende Bedeutung des Komponisten selbst lange über dessen Tod hinaus nicht zu erkennen vermochte.

Aus ebenso naheliegenden Gründen fehlt dieser Geselligkeitsbereich zumindest beim älteren Beethoven: einerseits durch die zunehmende persönliche

Isolierung aufgrund der unaufhaltsamen Ertaubung, andererseits aber auch durch die gänzlich andere gesellschaftliche Stellung, die Beethoven bereits ab den mittleren Lebensjahren mit seinem Werk, aber auch als künstlerische Persönlichkeit einnahm: zahlreiche seiner Schüler und Förderer entstammten dem Hochadel und der hohen Geistlichkeit, die sich insbesondere nach dem Wiener Kongreß mit der europäischen Berühmtheit Beethovens zu schmücken suchten – aber nicht auf den Gedanken kamen, mit ihm etwa Scharaden oder Landpartien zu veranstalten. Tänze wie *Deutsche Tänze* oder *Ecossaisen* usw. entstanden als Gelegenheitsstücke, deren künstlerischer Rang kaum jemals den der kompositorischen Hauptgattungen erreichte. Und auch die vielen, zwischen 1809 und 16 verfaßten Bearbeitungen schottischer, irischer und Volkslieder *verschiedener Völker* bildeten einen Schaffensbereich, der sich konkreten und vor allem lukrativen Verlagsaufträgen verdankte.

Allerdings gibt es bei Beethoven wiederum die Verwendung von Tänzen und Liedern volkstümlichen Charakters in einer Weise, die bei Schubert fehlt. Es ist die bereits anhand des *Eroica*-Finales angesprochene hymnische Überhöhung des Ausdrucks mittels eines ebenso schlichten wie elementaren musikalischen Materials, im Falle der *Eroica* durch einen *Contretanz*, der zu einem Symbol des Durchbruchs, der Überwindung allen Leids und der Ankunft in einer „besseren Welt“ aufsteigt. Und es ist in diesem Zusammenhang auch an die *Freudenmelodie* des Finales der *9. Sinfonie* zu denken, bei der Beethoven auf jeden äußeren Schmuck verzichtet – wenn auch nicht auf innere Komplexität wie etwa durch die Strahlkraft einer wirkungsvoll positionierten Synkope. Schuberts Musik kennt diesen hymnischen „Ton“ nicht, diesen Ton der suggerierten Erfüllung von Utopie, wie ihn etwa Ernst Bloch in den Trompetensignalen und deren wahrhaft mystisch-erhabener Fortsetzung in der *3. Leonoren-Ouvertüre* vernommen hat.⁸

Eine weitere Differenz besteht darin, daß Beethovens Einbeziehungen volksmusikalischer Elemente und Idiome stets einen gegenläufigen, zumindest

⁸ Bloch, *Geist der Utopie oder Prinzip...*

aber abweichenden Hintersinn in Bezug auf das verwendete Material und seine Präsentation haben. Dies äußert sich vor allem darin, daß solcher Präsentation fast ausnahmslos ein sarkastischer, nicht selten gar aggressiv-trivialer Ton eigen ist und somit stark stilisiert erscheint. Volksmusikalisches Idiom hat bei Beethoven wenig mit unbeschwert-heiterem Gemeinschaftsgefühl zu tun. Es ist eher mehr oder weniger schroffes Kontrastmittel zum Lyrischen, aber auch zum „hohen Ton“ des Erhabenen – abgesehen von den wenigen, bereits genannten Ausnahmen wie in den Finalsätzen der 3. und 9. Sinfonie, die, auf das Gesamtwerk gesehen, ihre Ausnahmestellung auch unüberhörbar vernehmen lassen. Als Beispiel sei das Klaviertrio B-Dur op. 97, das sogenannte *Erzherzog-Trio* (1810/11) genannt. Da Beethoven das Scherzo auf den Kopfsatz folgen läßt, schließen der langsame und der Finalsatz aneinander. Beide aber sind von extrem unterschiedlichen Charakter. Der langsame Satz ist ein breit ausladender, in machtvollem Klangstrom sich entfaltender Hymnus, dessen Variationenform wesentlich dazu beiträgt, den vielfältigen Ereignisse in seinem Ablauf gleichermaßen ruhevoll wie intensiv ausdrucksvolle Kontinuität zu geben:

Bsp. 25 Beethoven, Klaviertrio op. 97. 3. Satz, Anfang

Der Satz mündet T 141 in eine Variation, die zunächst durch Wiederherstellung der ursprünglichen Themapräsentation den Beginn eines codaartigen Schlußabschnitts anzuzeigen scheint. Doch der Ablauf gerät ins Stocken, zunächst durch eine unerwartete Wendung zum Moll (T 150 f.), dann durch Abreißen des Melodiebogens und Aufspaltung in sequenzierende Motivzüge. Schließlich setzt mit vollharmonisiertem Klavierklang eine akkordische Triolenbewegung ein, über der sich nun bis zum Ende hin eine nicht mehr

unterbrochene Melodielinie der parallel, dann alternativ geführten Streicher erhebt. Faszinierend ist, wie Beethoven hier aus einem einzigen motivischen Element des Variationsthemas, einer punktierten Wechselnote, einen melodischen Bogen von beeindruckender Suggestivität zu schaffen vermag. Doch auch dieser in unendliche Weite auszugreifen scheinende Bogen gelangt zum Erliegen, zerfließt wiederum in Stockungen – im Klavier durch Auflösung der Triolen, in den Streichern durch Einebnung der melodischen Kontur auf den Grundton der Tonika (D-Dur). Damit aber ist kein Schlußpunkt erreicht. Es öffnet sich vielmehr eine harmonische „Weiche“: über dem *d* bildet sich mit dem *B*⁷-Akkord die Dominante zu Es-Dur, der dadurch zu erwartenden Grundtonart des nahtlos anschließenden Finales.

Dieses Finale setzt auch *attacca* und *Allegro moderato* ein, irritiert aber sogleich durch mehrere Eigenheiten. Einerseits durch die zumal nach dem hymnischen „Gesang“ des Variationensatzes trivial wirkende, gassenhauerähnliche Melodik des Hauptthemas mit ihrem leierig wiederholten Kopfmotiv und der nicht minder verschliffen daherkommenden Fortspinnung in einem aufdringlichen Skalenlauf, der durch Auflösung des *as* nach *a* (T 7) zu einer Modulation anzusetzen scheint, die sich dann allerdings lediglich als „Korrektur“ des anfänglichen Einmündens nach Es-Dur erweist und nun zur „richtigen“ Grundtonart B-Dur führt. Nicht minder trivial kommen ungelenke Intervallsprünge und als improvisierte Erweiterung wenig einfallsreich sich gebende Drehfiguren im rechten Klaviersystem daher, zu denen die linke Hand einen täppischen Polkarhythmus beisteuert und die Streicher sich zunächst wie abwartend mit eingestreuten Akkordakzenten, dann mit echoartigen Tonrepetitionen begnügen:

Bsp. 26 4. Satz, Anfang (nach vier Schlußtakten des 3. Satzes)

The musical score consists of three systems of staves. The first system shows the piano introduction with dynamics *dim.* and *pp* and the instruction *attacca*. The second system is marked *Allegro moderato.* and *f*. The third system is also marked *Allegro moderato.* and includes *ten.*, *p dolce*, and *espressivo* markings.

Das klingt nicht mehr nach freundlichem Humor – hier macht sich ein Sarkasmus bemerkbar, dem einiger sardonischer Ingrimms beigemischt ist. Und der zielt nicht etwa auf Zurücknahme des verklungenen und noch nachklingenden „edlen“, „erhabenen“ Tons des langsamen Satzes, sondern erscheint eher als dessen janusköpfige Kehrseite. Bei Beethoven existiert die eine Seite nicht ohne die andere – das gibt seiner Musik die Tiefe und zugleich auch jene Verständlichkeit, die aus ihrem nicht ausschöpfbaren Deutungspotential erwächst und sie für unabsehbare Dauer „gegenwärtig“ macht.

Auch Schubert verfügt über dieses Potential – doch er erlangt es auf eine andere Weise. Ihm gelingt es, volksmusikalisches Idiom als unstilisiert wirkendes musikalisches Material in die Komposition einfließen zu lassen. Es erscheint noch wie ein Naturstoff, worin Schubert sich als direkter Erbe Joseph Haydns

ausweist. Nicht zufällig ist eben aus einer von Haydns Melodien eine Nationalhymne und sind gleich mehrere Lieder Schuberts für viele Menschen auf dieser Welt zu „anonymen“ Volksliedern geworden. Dabei ergibt sich die künstlerische Qualität auf der Ebene des Volksmusikidioms nicht zuletzt aus der Tatsache, daß im Gegensatz zu Haydn Schubert in eine Zeitenwende hineinkomponiert, in der jedes „naive“ Verständnis von Kunst und also auch das Naturstoffliche von volksmusikalischen Elementen infrage gestellt und letztlich illusorisch wird. Schubert aber versteht es, das alte Einverständnis in soweit zu bewahren, als er es zwar als unhaltbar erkennen muß, jedoch an ihm in einem Wunschtraum, der zum Leben gehört wie die Suche nach der blauen Blume, festzuhalten sucht.

So könnte jedenfalls ein Stück wie die Klaviersonate G-Dur op. 78 (1826) gehört werden. Die Folge ihrer vier Sätze, in Haslingers Druckausgabe von 1827 *Fantasie, Andante, Menuetto, Allegretto* genannt (wobei die vom Verleger stammenden Bezeichnungen im Fall der „Fantasie“ ganz abwegig ist, da es es sich um einen vollständigen Sonatenhauptsatz handelt), gleicht einer Art Entspannungsprozeß: die größte Dramatik entfaltet sich im Kopfsatz, und zwar aus einem fast ununterbrochen fortlaufenden Triolenimpuls im 12/8tel-Takt, *molto moderato e cantabile*, der beim älteren Svjatoslav Richter und, geradezu manieristisch noch gesteigert, bei Valerij Afanasjev zu einer Musik „am Rande des Stillstands“ wird. Um so überwältigender wirken dann aber auch die dramatischen Explosionen in der Durchführung, die das Erreichen der Reprise wie einen Gang in die Irre empfinden lassen – es ist alles bekannt und zugleich vollständig fremd geworden. Und so bleibt am Schluß denn auch nur ein Verschweben des Klangs in einem dreifachen *piano*.

Der 2. Satz, *Andante*, erscheint ungeachtet seiner einfachen Anlage in mehrteiliger Liedform wie eine Stimmungsvariante des Kopfsatzes: wenn dieser sich in einer ausladenden, aber geschlossenen Welle aus dem Leisen über den dynamischen Höhepunkt in der Durchführung ins Verstummen wendet, reiht sich im langsamen Satz ein schroffer Kontrast von verhaltenem Liedsatz und dramatischem Aufbegehren in aggressiv wirkenden Gesten und rhythmischen

Impulsen mehrmals aneinander, wobei allerdings stets auch in diesem zweiten Abschnitt ein gleichsam untergeordneter kontrastierender Gegensatz eingebaut ist. Das anschließende *Menuetto. Allegro moderato* erinnert zumindest an eine weitere Variante dieser gegensätzlichen Konstellation: der ganz traditionell geformte Hauptteil besteht aus einer doppelten Vorder- und Nachsatzfolge im Kontrast von *forte* und *piano*, vor deren Wiederholung mit einem in zwei-bis dreifachem *piano* gehaltenem Trio ein zarter, verschwebender „Ländler“ erklingt, der ein weiteres Mal einen geradezu demonstrativen Kontrast bildet, nun zum den Dreiertakt nach Art eines Bauerntanzes derb hervorhebenden Hauptteil.

All dies zusammen wirkt wie die Anbahnung dessen, was sich im folgenden Schlußsatz abspielt. Es ist ein Rondo (*Allegretto, 4/4 alla breve*), in dem allerdings die Themen eher wie in einem Potpourri aufeinanderfolgen. Die Thematik ist in jedem Fall tänzerisch oder lyrisch geprägt und gerät schließlich unverhohlen ins Gassenhauerhafte:

Bsp. 27 4. Satz Themenfolge

T 1-8

Allegretto

The musical score consists of two systems of music. The first system contains measures 1 through 6, and the second system contains measures 7 through 8. The music is in 4/4 time and features a piano (*p*) dynamic. The notation includes various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and fingerings are indicated throughout.

Dieser Hauptthematikopf findet eine zweifache Fortführung. Zunächst eine, die am vorgegebenen Material variierend-fortspinnend festhält:

T 9-12

Im zweiten Durchlauf des Hauptthemas erscheint eine stärker veränderte, den bäuerlichen Tanzcharakter noch mehr betonende Fortsetzung einschließlich einer einfachen Modulation in die Subdominante C-Dur:

T 50-61

Eine weitere Modulation, nun in die Untermediante Es-Dur und damit auch die Klangfarbe als Variations- und Kontrastelement in der Themenfolge nutzend, führt zu einem Thema, das zwar den tänzerischen Impuls der bisherigen Themen nahtlos fortsetzt, vor allem aber eben aufgrund des veränderten Klangbildes als ein „Seitenthema“ in einem Sonatensatzkontext fungieren könnte.

T 175-191

Und dies trifft auch und noch mehr auf das dritte Thema zu, dem neben der „passenden“ Seitensatztonart c-Moll, später auch noch ausführlicher in leicht hymnisch aufwallendem C-Dur (T 245 ff.) als einziges ein geschlossen lyrischer Charakter eigen ist und das mithin allein ein wirkliches Kontrastmoment im gesamten Satz bildet:

T. 213 ff.

Allerdings widerspricht allem theoretischen Bezug zur Sonatenform, daß alle Ansätze zu motivisch-thematischer Verarbeitung nach kurzem Anlauf wieder abgebrochen und in die jeweilige Ausgangsbahn zurückgeleitet (T 69 ff.) oder in einen Übergang zum nächsten Thema verwandelt werden (T 199 ff., 229 ff., 261 ff.). Wir haben es hier also mit einer Art Tanzfolge mit Liedeinlage (T. 213 ff.) zu tun, in der die schroffen Kontrastsituationen der vorausgegangenen Sätze weitgehend zugunsten eines gleichmäßigen, nur noch geringe dynamische Akzente zulassenden Ablaufs vermieden werden. Auf diese Weise gibt dieses Finale konflikthaftern Momenten nur wenig Raum. Es bietet sich fast durchgängig als ein entsprechend ungetrübtes Stück „Geselligkeitsmusik“ an, das nicht unbedingt zu intensivem Lauschen zwingt. Es sei denn, man erinnert sich an die zurückliegenden Sätze und bedenkt, weshalb mit dem letzten eine so andersartige Situation eingetreten ist. Vielleicht hat sie auch mit Utopie zu tun. Nur eben nicht in dem Sinne, wie sie von Beethoven verstanden wurde. Schuberts Utopie hat paradoxer Weise wohl mehr mit dem Augenblick, mit dem Jetzt und mit dem Alltäglichen zu tun als mit dem Erhoffen, also mit

Zukünftigem. Das mag von einem begrenzteren Horizont zeugen, auch von mehr oder weniger freiwilligem Verzicht auf große Gesten, könnte aber zugleich ein höheres Maß an Verständnis und Wärme für geringere, aber deshalb nicht weniger lebensnotwendigen Aspekte des Lebens andeuten. Vielleicht liegt hier ein Grund dafür, daß Schuberts Musik oftmals „menschlicher“ klingt als die Beethovens; daß sie den Hörer eher einlädt, ihn gewähren läßt, wo Beethoven ein „So ist es“ gebieterisch vormusiziert. Und so mündet denn auch die G-Dur-Sonate nicht in eine rauschende Schlußsteigerung, sondern zieht sich zurück, beschreibt einen weiten Bogen in die Höhe, um sanft wieder niederzugleiten - um sich dann doch noch einmal, wie ein entschwindender Vogel sich zu verflüchtigen und im Echo des nunmehr „un poco più lento“ zu spielenden Kopfmotivs zu verstummen.

Bsp. 28 T 385-412

385

391

397 *L.H.*

404

dim.

fp

pp un poco più lento

Schuberts Musik ist von Widersprüchen durchzogen, die zuweilen verstören können. Daraus freilich erlangt sie nicht zum Geringsten ihre Tiefe und Faszination. Zu diesen Widersprüchen gehört, daß hier gewissermaßen unheroisches Pathos, meditativ wirkende Selbstvergessenheit und katastrophisch anmutende Ausbrüche oftmals unvermittelt auf naturwüchsig erscheinende Idiomatik von Tanz und Volkslied treffen. Vielleicht hat diese Konstellation ihren Ausgangspunkt auch darin, daß die Neigung zu katastrophischen Ausdruckslagen den Wunsch nach einem „Ausgleich“ durch gemäßigtere, verbindlichere, freundlichere Gefühlsäußerungen entstehen läßt. In jedem Fall aber verweisen solche Gegensätze bei Schubert darauf, daß es sich um getrennte, sich unvermittelbar gegenüberstehende Welten handelt – im Gegensatz zur Ausdruckswelt Beethovens, in der die Bereiche, Elemente und Facetten mit- und untereinander verflochten sind. Und vielleicht kann man sogar sagen, daß Schubert zu seiner abgründigen Ausdrucksweise erst durch Nacheiferung seines Idols Beethoven gekommen ist, daß sie sich ihm aufgedrängt hat, er vom Idol geradezu gezwungen oder gar „verleitet“ worden ist. Es gibt Passagen in Schuberts Werken, die klingen, als ob ihr Autor sie nicht beabsichtigt hätte, als wenn sie ihm unterlaufen wären, so daß er sie nun selbst mit einigem Erschrecken vernehmen würde – wie Musik eines Anderen, eines Fremden. Dazu gehören z.B. jene dramatischen Zuspitzungen in den langsamen Sätzen der schon mehrmals genannten späten c-Moll-Klaversonate oder in der Großen C-Dur-Sinfonie, wo ein Zusammenbruch von solcher Gewalt geschieht, daß danach und bis zum Satzende hin die Musik keine „geordnete“, fortlaufende Bahn mehr findet und sich in wiederholt abbrechenden Anläufen erschöpft. Seltsam bis befremdlich ist auch die *Andante molto*-Einleitung im Finale des *Oktetts* (1824), die wie ein fernes Eiland sowohl zum vorausgehenden *Menuetto* wie dann zum unbeschwert-stürmischen Marschrhythmus des *Finale-Allegro* erscheint und am Ende, vor dem tuschartigen Schluß, noch einmal wie ein drohendes Memento aus dem lustvoll wogenden Lärm auftaucht.

Franz Schubert gewann seinen einzigartigen Rang als Komponist nicht nur durch sein konkurrenzloses Liedwerk, sondern auch durch Kammermusik

(Streichquartette, *Forellen*- und Streichquintett, Klaviertrios und -sonaten) sowie die *Große C-Dur Sinfonie*, in jenen Gattungen also, die Beethoven trotz anhaltender Bekrittelung in der Öffentlichkeit wie von „Kollegen“-Seite absolut beherrschte und in denen nun auch Schubert als einziger seiner Generation dem Meister gewissermaßen auf Augenhöhe begegnete. Diese Feststellung wird keineswegs durch die Tatsache relativiert, daß die C-Dur-Sinfonie erst über ein Jahrzehnt nach Schuberts Tod uraufgeführt wurde und auch den meisten Kammermusikwerken eine schwierige, zuweilen gar erbärmliche Rezeptionsgeschichte beschieden war – die Sinfonie war ja „erdacht“ worden und existierte schwarz auf weiß, und nur zeitbedingt und umständehalber erlangte sie so spät erst klingende Realität. Dann aber wurde sie sogleich von Publikum wie Fachleuten enthusiastisch aufgenommen, von denen nur ihr „Entdecker“ Robert Schumann, ihr „Uraufführer“ Felix Mendelssohn-Bartholdy und der die Begeisterung sofort teilende Richard Wagner genannt seien (die Wiener Philharmoniker lehnten das Werk allerdings noch bis ins letzte Drittel des 19. Jahrhunderts hinein als „zu schwierig“ ab...).

An dieser Stelle mag ein kurzer Blick auf einen weiteren jüngeren Zeitgenossen Beethovens fallen: Carl Maria von Weber, der in einem besonderen Verhältnis sowohl zu diesem wie zu Franz Schubert steht und somit eine weitere Perspektive auf die Beziehungen zwischen den hier in Rede stehenden Komponisten eröffnet. Weber und Schubert haben einander geschätzt, und der Ältere, bereits Erfolgreiche suchte den Jüngeren, außerhalb Wiens noch wenig Bekannten zu fördern, indem er sich, allerdings vergebens, um die Aufführung von dessen Oper *Alfonso und Estrella* in Dresden und/oder Berlin⁹ bemühte. In Wien kamen sie anlässlich der Erstaufführung von Webers *Euryanthe* im Oktober 1823 mehrmals zusammen. Hierbei soll Schubert die neue Oper vor allem wegen ihrer melodischen Mängel kritisiert und den *Freischütz* als eindrucksvolles Gegenbeispiel gerühmt haben. Weber, der der *Freischütz*-Erfolge bereits überdrüssig war und sich von der *Euryanthe* neue Anerkennung

⁹ Schubert, *Die Dokumente seines Lebens*, a.a.O., Brief Schuberts an Spaun, 7. 12. 1822, S. 173.

erhoffte, mußte dies verletzen, zumal die Besprechungen in der Presse ebenfalls kritische Töne anschlugen und die Oper alsbald wieder von der Bühne verschwand. Schuberts Bemerkungen gegenüber Weber sind zwar in verschiedenen Erinnerungstexten von Freunden und Bekannten überliefert, weichen jedoch zumal in den Detailschilderungen so stark voneinander ab, daß nur der hier wiedergegebenen Kernaussage, die in allen Berichten gleich lautet, getraut werden sollte. Da nun dieser Wiener Begegnung der einzige substantielle Hinweis auf künstlerischen Austausch zwischen den beiden Komponisten zu entnehmen ist, muß die Stellung ihres Schaffens zueinander wie in Bezug auf Beethoven aus den Werken selbst erschlossen werden. Dies kann hier freilich nur anhand einiger knapper Beobachtungen erfolgen.

Beethoven hat bekanntlich Webers *Freischütz* sehr geschätzt und sein Interesse an der Entwicklung des Komponisten mehrfach bekundet. Weber wiederum war selbstverständlich zeit seines Lebens von Achtung und Wertschätzung Beethovens erfüllt, zumal er, ähnlich dem inzwischen in der Öffentlichkeit hochangesehenen, allerdings noch lange Zeit wegen seiner verstörenden Anders- und Neuartigkeit gerügten Meister, seine Karriere als Konzertvirtuose begonnen und auch Kompositionen von Beethoven gespielt hatte. Doch Weber drängten sich alsbald Bedenken und Widerspruch auf. Sie betrafen vor allem strukturbildende Aspekte, also eben jene als exzentrisch empfundenen Neuheiten, die sich etwa in der Rigorosität motivisch-thematischer Arbeit oder in der Schroffheit von Ausdruckskontrasten kundtaten. Diese Kritik hatte freilich ihren tieferen Grund darin, daß Webers musikalische Darstellungsweise praktisch von Beginn an musikdramatischen Prinzipien folgte, durch die kompositorische Ereignissen und Wendungen auch seiner Instrumentalmusik effektiv „in Szene“ gesetzt erscheinen. Zwar komponierte er in fast allen musikalischen Gattungen und hinterließ, ähnlich Mozart oder Schubert, trotz tragisch kurzer Lebens- und Schaffenszeit ein beeindruckend umfangreiches Gesamtwerk, doch dessen beherrschender, impulsgebender Kern bilden die sieben vollendeten Opern und Singspiele von *Peter Schmall* (1801/02) über den *Freischütz* (1817-21) bis zum *Oberon* (1825/26). So zeugte denn auch seine

Instrumentalmusik – insbesondere die Klaviersonaten und –stücke sowie die Konzerte für diverse Soloinstrumente – stets von der bildhaften, gefühlsmittelbaren Erfindungsweise des Opernkomponisten. Robert Schumann bezeichnete Webers Klaviersonaten als „Sonatendichtungen“¹⁰ und Max Maria von Weber, der Sohn und einer der ersten Biographen des Komponisten, nannte die *Aufforderung zum Tanz*, ursprünglich für Klavier geschrieben, ein „Singspiel ohne Worte auf dem Clavier“.¹¹

Durch Webers Nähe zu Oper und Singspiel und damit durch den Vorrang des Szenisch-Vokalen vor dem Instrumentalen entstand denn auch eine unvermeidliche Differenz zu Beethoven, dessen musikalisches Denken in genau umgekehrter Richtung verlief. Beethovens „Exzentrizitäten“ ergeben sich vorrangig aus der syntaktischen Anlage des Tonsatzes, bedürfen also keiner oder nicht unbedingt der Rechtfertigung eines außermusikalisch-„szenischen“ Zusammenhangs – das macht etwa das herangezogene Beispiel aus dem Klaviertrio op. 97 mit dem unvermittelten und deshalb wahrlich „exzentrisch“ wirkenden Aufeinanderprallen divergierender Stilebenen deutlich (s. Bsp. 34). Daraus ergeben sich bei Beethoven nicht nur gelegentlich, sondern als Stilmerkmal aggressiv gestimmte Ironie und ein Sarkasmus, der Weber – wie Schubert nicht minder – fremd blieb. Webers Instrumentalmusik zeichnet sich aus durch Eleganz, Virtuosität, Innigkeit, Heiterkeit (bis zum Übermut, insbesondere in den sich zu überschlagen scheinenden *presto-*, *assai presto-* oder *prestissimo-*Schlüssen fast aller Klaviersonaten, Sinfonien oder Konzerte). Seine Ausdruckspalette schließt vor allem durch die Abwesenheit von Ironie und Sarkasmus jede Form von Doppelbödigkeit aus, welche auch den Ausdruck des Tragischen, Katastrophischen ermöglichte. Diese Bereiche bleiben bei Weber, ähnlich wie im Musiktheater der vorausgegangenen Jahrhunderte, an ein

¹⁰ Robert Schumann *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Reprint der Ausgabe Leipzig 1854, hrsg. von Gerd Nauhaus, Leipzig 1985, S. 82.

¹¹ Zit. nach: Artikel Carl Maria von Weber, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Zweite, neubearbeitete Auflage, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 17, Sp. 536.

Bühnengeschehen gebunden, zu dem die Musik die jeweilige affektive, also gewissermaßen *objektive klanglich-theatralische* Atmosphäre schafft. Damit aber realisiert Weber aus seinem künstlerischen Naturell heraus zugleich etwas, das nun als Alternative zu Beethovens Musikverständnis erscheint: eine Musik der „Serenität“, die für das „gute Leben“ entsteht, indem sie sich vom „schlechten“, dem abgründigen, konfliktbeladenen abwendet. Statt der „Tragikomödie“, die uns Beethoven – ideengeschichtlich Goethes *Faust* folgend – in seiner Instrumentalmusik aufspielt und die wohl das Leben in den weitesten und tiefsten Dimensionen enthüllt, finden wir bei Weber die schöne, gefühlvolle, geistreiche Normalität, die das Leben erträglich, also lebbar macht. Zugleich dürfte Weber diese schöpferische Disposition zeit seines Lebens die Möglichkeit und die Fähigkeit gegeben haben, sich mit Beethovens Musik auseinanderzusetzen, sie zu bewundern, aber auch im genannten Sinne zu kritisieren, ohne daß ihm hieraus Hemmnisse für das eigene Komponieren erwachsen. Das haben erst Komponisten der nachfolgenden Generationen erfahren (müssen). Franz Schubert war einer der ersten – wenn nicht gar der erste.

In den Aussagen von Weber und Schubert läßt sich der Wandel in der Wahrnehmung Beethovens dokumentarisch nachvollziehen. Am 21. Mai 1810 schrieb Weber in einem Brief an den Verleger Hans Georg Nägeli, von dem er sich als „Nachahmer Beethovens“ mißverstanden fühlte: „Ich [bin] zu sehr in meinen Ansichten von Beethoven verschieden, als daß ich je mit ihm zusammenzutreffen zu können glaube. Die feurige, ja beinahe unglaubliche Erfindungsgabe, die ihn beseelt, ist von einer solchen Verwirrung in der Anordnung seiner Ideen begleitet, daß nur seine früheren Compositi mich ansprechen, die letzten hingegen mir nur ein verworrenes Chaos, ein unverständliches Ringen nach Neuheit sind, aus denen einzelne himmlische Genieblitze hervorleuchten, die zeigen, wie groß er sein könnte, wenn er seine üppige Fantasie zügeln wollte. Da ich mich natürlich nicht des großen Genius Beethovens erfreuen kann, so glaube ich wenigstens in logischer und technischer Hinsicht meine Musik verteidigen zu können und mit jedem Stück

einen bestimmten Eindruck zu bewirken. Denn nur das scheint mir der Zweck meiner Kunstaussführung zu sein, aus einem einzelnen Gedanken das Ganze zu spinnen, daß in der großen Mannigfaltigkeit immer die Einheit, durch das erste Prinzip oder Thema erzeugt, hervorleuchte.“¹²

Das ausführliche Zitat mag rechtfertigen, daß hier gleich mehrere, unser Thema berührende Gesichtspunkte zusammenkommen. Der noch nicht vierundzwanzigjährige Weber sieht in Beethovens aktuellen Kompositionen – durchaus zeitgemäß – eine Verquickung von Genie und Tollheit, von der er die früheren noch unberührt findet und deshalb zu schätzen vermag. Obwohl er also nicht verkennet, daß in den späteren Werken Beethovens „Genieblitze hervorleuchten“, wiegen diese freilich zugleich sein „unverständliches Ringen nach Neuheit“ nicht auf. Weber empfindet Beethovens Entwicklung jedoch nicht als Bruch mit der Tradition, sondern als eine Kontinuität, die als Sonderweg eines rätselhaften Genies parallel zur „normalen“ Entwicklung der Musik verläuft. Webers Worte lassen wohl die Schlußfolgerung zu, daß die „normale“ Kontinuität durch kompositorisches Denken und Handeln gewahrt wird, wie es sich in Kompositionen wie den seinen realisiert. Nun aber nennt Weber als deren grundlegendes Merkmal genau das, was Beethoven nachdrücklich für sich in Anspruch nimmt und was auch bis heute als Kernpunkt seiner musikalischen Gestaltung wahrgenommen wird: „Immer das Ganze vor Augen“ (zu haben). Das heißt: Jede Einzelheit einer Komposition als wesentliches, unverzichtbares Ereignis gestalten, alle zusammen zugleich aber in einen übergeordneten Zusammenhang einbinden – das ist die Grundlage für jenes „Ideenkunstwerk“, das sich aus den inhaltlichen wie aufführungspraktischen Bindungen der Vergangenheit gelöst und einen autonomen, allein den subjektiven Darstellungswillen des Komponisten vermittelnden Status erlangt hat. Auch wenn der Weg hierzu in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts angebahnt worden ist (wovon die hier angeführten Beispiele Mozarts und Haydns zeugen), so ist sein Vollender und

¹² Zit. nach: *Carl Maria von Weber. Ein Brevier*, hrsg. von Hans Dünnebeil, Berlin 1949, S. 187.

Wegweiser erst mit Beethoven erschienen. Dieser Vorgang nun ist verständlicherweise unterschiedlich beurteilt worden – wenn er denn überhaupt als ein Schritt in künstlerisches Neuland erkannt und nicht eher als abstruse Marotte eines ohnehin als renitent bekannt und berüchtigten Zeitgenossen abgetan wurde. Weber schwankte diesbezüglich, wie gesagt, in seinem Urteil, auch wenn er letztlich niemals an der einzigartigen Bedeutung Beethovens zweifelte. Aber daß er dessen Formel „Immer das Ganze vor Augen“ sinngemäß auf sich bezog, war zumindest hinsichtlich seiner Instrumentalmusik ein Fehlgriff. Er deutet darauf hin, daß Weber die „Wende in die Moderne“, die sich im Werk Beethovens unter diesem Motto abzeichnete, nicht erkannt hat – wiederum im Gegensatz zu Franz Schubert.

Dabei kann man zunächst an eine erstaunliche Parallele zwischen dem freilich noch jugendlichen Schubert und dem gereiften Weber erinnern. 1810 hatte Weber in dem bereits zitierten Brief an Hans Georg Nägeli (s. oben S...) in ebenso forschem wie ahnungslosem Ton über „verworrenes Chaos“ und „unverständliches Ringen nach Neuheit“ usw. in Beethovens Musik geklagt. Ebenfalls zitiert wurde hier bereits (s. S...) eine Tagebucheintragung Schuberts von 1816, in der – offensichtlich auf Beethovens Musik zielend – von „Bizarrerie“ (einem geläufigen Wort in diesem Zusammenhang) die Rede ist, „welche das Tragische mit dem Komischen, das Angenehme mit dem Widrigen, das Heroische mit Heulerey, das Heiligste mit dem Harlequin vereint, verwechselt“ usw. Es ist nicht daran zu zweifeln, daß beide Komponisten sehr bald das Törichte ihres Urteils erkannt haben – sie kamen allerdings zu ganz unterschiedlichen Erkenntnissen und Schlußfolgerungen. Weber verehrte Beethoven aus bereits erwähnten Gründen auch auf jenen Entwicklungsbahnen, die dieser in seinem Spätwerk beschritt, ohne daß sie in seine eigene Kompositionen hineinwirkten. Für Schubert hingegen öffnete sich durch Beethovens Gesamtwerk, die späten Kompositionen eingeschlossen, ein unerschöpfliches Feld von Impulsen, auf die er in unterschiedlicher Weise reagierte – doch in jedem Fall durch Entfaltung von eigenen Werkkonzeptionen. Ähnlich vielleicht wie Heinrich von Kleist durch Goethe fühlte sich Franz

Schubert durch Beethoven herausgefordert. Allerdings wäre er niemals, wie Kleist, dem Gedanken verfallen, sein übergroßes Gegenüber auch noch übertreffen, also – so Kleists Wort – „besiegen“ zu wollen. Peter Gülke kam, wir erinnern uns, zu dem ausgewogeneren, doch noch immer pointierten Schluß, daß Schubert „unter Beethovens Ansprüchen und nach dessen Maßstäben nur komponieren konnte, wenn er gegen ihn komponierte.“ Man möchte hier hinzufügen: „Und hatte ihn also verstanden“.

Die Differenz zwischen Beethoven und Schubert läßt sich auch in der Frage nach der Stellung ihres Werkes zu den Epochenbegriffen „Klassik“ oder „Romantik“ verfolgen, die zeitweilig heftige Kontroversen ausgelöst hat.¹³ Beethovens kompositorische Universalität kennzeichnet die Einheit aller ihm eigenen Ausdrucksebenen, ihre wechselseitige Ergänzung und Potenzierung. Sie wurde sehr schnell im Dreigestirn Haydn-Mozart-Beethoven als „klassisch“ empfunden und definiert.¹⁴ Damit rückte Beethoven zugleich an die Seite Goethes – in beider Werk hob sich der Gegensatz Klassik-Romantik auf bzw. wurde er angesichts von solcher Universalität gegenstandslos. Deshalb nahm auch Heinrich Heine, wie gesagt, für die Bezeichnung des Gesamtzeitraums wohl nicht ganz unironisch Zuflucht zu einer begrifflichen Hilfslösung, die den Kern beider „Teilepochen“ von 1770 bis 1830 erfassen sollte: „Kunstperiode“,¹⁵ die das künstlerische Wirken Goethes (und Beethovens, wie inzwischen und wohl auch im Sinne Heines hinzugefügt werden darf) absteckte.

Da nun Franz Schubert, wie allein schon aus allem bislang Gesagten hervorgehen dürfte, eine besondere, einzigartige Stellung zu Beethoven als dessen jüngerer Zeitgenosse einnahm, ergaben sich daraus auch einige Unsicherheiten, sein Werk den gängigen Epochenbegriffen Klassik und/oder Romantik zuzuordnen. Schuberts Universalität, die freilich zunächst nur von

¹³ Vgl. z.B. Walther Vetter, *Der Klassiker Schubert*, Leipzig 1953. Bereits der Titel des Buches ist polemisch, nicht anders als Veters zuvor publiziertes über den „Kapellmeister Bach“.

¹⁴ So richtunggebend in Adolf Bernhard Marx` *Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen*, Berlin 1859.

¹⁵ Heines Kunstperiode, s. Anm. 1.

wenigen Kennern wie Robert Schumann, Richard Wagner oder Franz Liszt erahnt und im öffentlichen Musikleben gar erst ein volles Jahrhundert nach dem Tod des Komponisten wahrgenommen wurde, dürfte mit ihrer beschriebenen Spaltung der Ausdrucksebenen eher der „romantischen“ Sphäre angehören. Oder anders: Schubert bewegte sich ebenfalls in beiden Bereichen, wobei sich ihm allerdings das „Klassische“ im „Romantischen“ als der beherrschenden und nicht zuletzt auch generationsbedingt zeitgemäßen Darstellungsweise auflöste. So steht auch sein Werk zu einem wesentlichen Teil über diesen Begriffen, entzieht es sich ihnen, indem es auf ähnliche Weise wie Beethovens Werk existenzielle Aussage und zeitübergreifende Ausstrahlung erlangt. Auch wenn seit dem Anbruch des 19. Jahrhunderts zumal die deutsche Musik einer ebenso fragwürdigen wie verbreiteten Auffassung nach die „Romantik“ einschließlich einer bis weit ins 20. Jahrhundert hineinreichenden „Spätromantik“ geradezu verkörperte (Weber, Schubert nebst einer Unzahl von Kleinmeistern zwischen Hamburg und Wien, Köln und Königsberg) und ihr durch Schumann, Mendelssohn, Wagner, Bruckner, Richard Strauss oder Mahler verstärktes Echo dann in ganz Europa zu vernehmen war, entwickelte sie sich zeitlich gewissermaßen im Windschatten der Literatur. Bereits der Begriff ist literarischen Ursprungs: die Substantivierung als Gegenbegriff zu „Klassik“ stammt von Novalis.¹⁶ Und die ersten Zeugnisse für romantische Tendenzen in der Musik finden sich in Romanen und Erzählungen, unter denen das repräsentativste Heinrich Wackenroders und Ludwig Tiecks *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1797) sein dürfte. Da es jedoch noch kaum musikalische Werke gab, die der ausschweifenden Fantasie der Dichter in die Gefilde einer „romantischen“ Musik entsprechen konnten, hörte man sich solche gewissermaßen zurecht – der Bogen spannte sich von Palestrina und Gesualdo über Johann Sebastian Bach bis Mozart, wobei die Eigenheiten von „Romantik“ vorrangig auf der harmonischen Ebene, insbesondere durch häufige Verwendung der Chromatik und von ihr gesteuerter

¹⁶ *Brockhaus/Riemann Musiklexikon*, hrsg. von Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht, Bd. 4, Darmstadt 1995, S. 60.

Klangbewegungen als stimmungsvolle, „mystische“ Gestaltungsmittel vernommen wurden.

Schließlich nahm E.T.A. Hoffmann 1810 – zumindest der öffentlichen Resonanz nach – eine Art „Taufe“ der Musik vor: sie hieß nach dem Willen des Schriftstellers von nun an „Romantik“. Der Täufling war kein geringerer als Beethovens 5. *Sinfonie*. Hoffmann stellte nämlich in einer für die renommierte *Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung* geschriebenen Rezension die folgenreiche, von diesem Werk ausgehende Behauptung auf, daß die Instrumentalmusik generell „die romantischste aller Künste – fast möchte man sagen: allein rein romantisch“ sei.¹⁷ Für Hoffmann war das Wort allerdings kein Zeitbegriff. Es bezeichnete keine Epoche, sondern einen ästhetischen Rang, der letztlich jeder herausragenden musikalischen Leistung zukäme (dies rechtfertigte denn auch die Einbeziehung Palestrinas, Bachs usw.). Die Trias Haydn-Mozart-Beethoven spielte dabei noch eine besondere Rolle: „Haydn und Mozart, die Schöpfer der neuern Instrumentalmusik, zeigen uns zuerst die Kunst in ihrer vollen Glorie; wer sie da mit voller Liebe anschaute und eindrang in ihr innigstes Wesen ist – Beethoven.“ Damit ernannte Hoffmann Beethoven faktisch zum „obersten Romantiker“ – worin ihm, zusammen mit der „Krönung“ der Instrumentalmusik als der „allein rein romantisch[en]“, also der „eigentlichen“ Musik, ein ganzes Jahrhundert lang zumindest die in der Beethoven-Tradition stehenden Komponisten und deren Hörerscharen folgten. Mit diesem „Coup“ gelang es Hoffmann nicht zuletzt auch, den anfänglichen Mangel an „romantischen“ Kompositionen nicht nur zu beheben und von ihrer Ersetzung durch „Umwidmungen“ von Palestrinas bis Mozarts Werken gleichsam abzulenken – die Präsentation des zum „romantischsten“ aller Meister Gekührten verwandelte auch alle rückwärtige Projektion nunmehr in Wegbahnung zum strahlenden gegenwärtigen Triumph.

¹⁷ E.T.A. Hoffmann, *Sinfonie pour 2 Violons [...] par Louis van Beethoven [...] oeuvre 67, No. 5*, in: Hoffmann, *Schriften zur Musik. Singspiele* (Gesammelte Werke in Einzelausgaben Bd. 9), Berlin und Weimar 1988, S. 23.

Auch im Allgemeinen sind die Person und das kompositorische Werk E.T.A. Hoffmanns kennzeichnend für die Situation von schöpferischen Musikern im Schatten Beethovens nach der Jahrhundertwende. Wenn auch vielseitig begabt und interessiert, liegt seine Stärke fast ausschließlich im Literarischen – neben den Romanen und Erzählungen nicht minder eben in seinen der Musik gewidmeten Kritiken und Aufsätze. Doch er präsentierte sich eben auch als ambitionierter Musiker. Und hier nun tut sich eine bemerkenswerte Kluft auf zwischen seinen theoretischen und historischen Kenntnissen – die trotz der Fehldeutung Beethovens wie überhaupt der Beziehungen zwischen Musik und Romantik beachtlich bleiben – und den eigenen kompositorischen Leistungen. Was Hoffmann in seinen Erzählungen und Märchen und noch in seinen Beschreibungen von Musik an großartigen, suggestiven und dabei stets präzisen Bildern, Stimmungen, Spannungen und Kontrasten zu entfalten vermag (die fatale Rezension der 5. Sinfonie Beethovens ist ein glänzendes Stück Prosa!) – fast alles von dem bleibt er in seiner Musik schuldig. Hier herrscht ein handwerklicher „mittlerer“ Ton ohne eigenes Profil, mit dem Hoffmann weder an das Niveau Haydns und Mozarts eigenständig anzuknüpfen noch auch nur in irgendeine Nähe zum vielberufenen „romantischen“ Neuerungspotential Beethoven zu geraten vermag.

Mit Beethovens Werk hat es nun noch eine weitere besondere Bewandnis, die sich in der vorliegenden Darstellung bereits abgezeichnet hat. Während E.T.A. Hoffmann Beethoven zum „Anführer“ und „Vollender“ der Romantik erhob (Beethoven hat sich freilich zu dieser ihm zugewiesenen Rolle niemals geäußert), bewirkte in Wahrheit dessen Werk eher die Verzögerung in der Entfaltung einer als „romantisch“ empfundenen Musik, die dann ebenfalls zur beschriebenen Rückprojektion des Begriffs bis zu Palestrina bzw. zum ersatzweisen Hervortreten zeitgenössischen Mittelmaßes beitrug. In der Literatur hingegen wurde die künstlerisch wie politisch hochbrisante „Vorphase“ der Klassik, der Sturm- und Drang in den siebziger und achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts – markiert durch Goethes *Leiden des jungen Werthers* (1774), Lenz' *Die Soldaten*, Klingers *Sturm und Drang* (beide 1776)

oder Schillers *Räuber* (1781) sowie durch aktuelle Übersetzungen von Shakespeares Dramen – bald zu einer Art Inkubationszeit der Romantik. Während aus deren Impulsen dann mit Kleist, Tieck, Schlegel, Brentano und nicht zuletzt auch Hoffmann die gleichermaßen begabten wie selbstbewußten Protagonisten des neuen Dichtens erwachsen, blieben also die entsprechenden Ansätze in der Musik zunächst bescheiden. Anders als Schiller oder Goethe, auf die sich die jungen Dichter zumindest partiell und ungeachtet zunehmender Kritik direkt berufen konnten, entzog sich Beethoven durch die ganz anders geartete Orientierung und Entwicklungsdynamik seines Schaffens einer solchen Rolle. Hoffmanns Deutung oder Umdeutung Beethovens wie der von ihm ausgehenden Instrumentalmusik insgesamt als *rein romantisch* beruhte schlichtweg auf einem Irrtum, der nicht zuletzt das gewaltige Ausmaß an Ratlosigkeit darüber anzeigte, wie mit diesem Werk umzugehen, wie es zu verstehen sei. Denn Komponisten, die, wie Schubert, ein eigenständiges Werk zu schaffen vermochten, waren außerstande, in Beethoven irgendeinen „Vorläufer“ zu sehen – für sie war er vor allem ein stets herausforderndes „Vorbild“, ein „Vorausbild“ sozusagen. Weniger vermögende Zeitgenossen, etwa vom braven und sogar erfolgreichen Johann Nepomuk Hummel bis zum galant-draufgängerischen Prinzen Louis-Ferdinand von Preußen oder eben auch E.T.A. Hoffmann, scheiterten an ihm – wobei es gleichgültig ist, ob sie dies bemerkten oder nicht. Ihr „romantisches Wollen“ blieb mangels zureichender Fähigkeit, es kompositorisch überzeugend zu realisieren, im Mittelmäßigen bis Dilettantischen stecken – wobei es ebenfalls gleichgültig ist, ob solchen Produktionen Erfolg beschieden war oder nicht. Hier breitete sich der Geist des „Biedermeier“ aus, noch ehe in den deutschen Landen die Zeit zwischen Wiener Kongreß und Pariser Juli-Revolution, die diesen Namen erhielt, angebrochen war.

Zur vielschichtigen und nicht selten auch widersprüchlichen Situation im hier besprochenen Zeitraum „um 1800“ gehört auch die Tatsache, daß mit den aufbrechenden romantischen Tendenzen eine oftmals scharfe Kritik an der „klassizistischen“ Wende der Klassik verbunden ist. Es waren eben gerade die

Leitfiguren Goethe und Schiller, die nun, ab den mittleren achtziger Jahren, durch glättende Überarbeitungen ihrer aufrührerischen „Sturm- und Drang“-Werke, flankierende theoretische Arbeiten und diesen entsprechende Dramen und Romane (vom *Wallenstein* bis zum *Tell*, von der Verfassung der *Iphigenie* bis zum *Wilhelm Meister*) einen ideal-typischen Begriff von Klassizität nach dem Vorbild der Antikenauffassung Johann Joachim Winckelmanns zu verbreiten suchten. Für eine solche Kritik gab es in der Musik keinen Anlaß. Und der Grund hieß wiederum schlicht und einfach „Beethoven“. In seinem Werk gab es niemals solche grundlegenden Revisionen, wie sie Goethe und Schiller in dem ihren glaubten vornehmen zu müssen und vorgenommen haben. Es gab bei Beethoven partielle, also „normal“ zu nennende Überarbeitungen – die wichtigste betraf seine einzige Oper und führte von der *Leonore* (1804/05) zum *Fidelio* (1814). Und es gab gewissermaßen „retardierende“ Phasen, in denen das Neuerungspotential zugunsten von eher repräsentativen, mit konkreten Gelegenheiten verbundenen Kompositionen zurückgehalten wurde. Die wichtigste und zugleich einzige größere Phase fiel in das knappe Jahrzehnt zwischen 1808/09 und 1815/16, wobei der äußere Zusammenhang mit den geschichtlichen und politischen Ereignissen in ganz Europa offensichtlich ist. Schließlich sei noch eine kaum beachtete und einigermaßen kurios anmutende Differenz im Verhältnis von literarischer und musikalischer Klassik erwähnt, die wohl eine Besonderheit in der Konstellation Goethe-Schiller-Beethoven bildet. Die „romantische“ Kritik an der „klassizistischen“ Wende der Dichter setzt sich auch insofern vom unerschütterbaren Leitbildcharakter des Beethovenschen Werkes ab, als zu den literarischen Formen dieser Kritik lust- und wirkungsvolles Parodieren gehörte, das auch die Persiflage hochrangiger, bald kultisches Ansehen genießender Texte wie *Faust* oder *Die Glocke* nicht verschonte. Solche Parodien waren eben nicht nur Studenten- oder Vorstadttheaterulk, sondern gehörten zu den Bestrebungen, sich der lähmenden Wirkung petrifizierter Traditionen zu erwehren. Beethoven hingegen ließ sich nicht parodieren, jedenfalls nicht auf eine irgend intelligente Weise. Und dies nicht nur wegen eines niemals nachlassenden entwaffnenden Respekts, der

jeden Einspruch hilflos-nichtig machte, sondern weil seine Musik selbst das Parodistische, Sarkastische, trivial Wirkende usw. (s. die Beispiele oben) einschloß – provozierender, als es je einem „Parodisten“ gelingen könnte. Das (Selbst-)Parodistische gehört zum janusköpfigen Charakter von Beethovens Stilmitteln.