

## „Singen will ich, Lieder singen ...“

### Der „lyrische“ Beethoven

**Das Vierte Klavierkonzert, das die junge Pianistin Beatrice Rana Ende November mit den Wiener Symphonikern unter Chefdirigent Andrés Orozco-Estrada interpretiert, wird für gewöhnlich als „lyrische“ Ausnahme in Beethovens Schaffen betrachtet. Der „lyrische“ Beethoven – ein unbedeutender Nebenaspekt oder vielleicht die persönlichste Ausdrucksweise des Komponisten? Daniel Ender reflektiert diese Seite des Jahresregenten.**

„Ich will dem Schicksal in den Rachen greifen – ganz niederringen soll es mich nicht.“ Ein authentisches Beethoven-Zitat aus einem Brief an seinen Freund Franz Gerhard Wegeler vom November 1801, welches die vorherrschenden Vorstellungen über den Komponisten so zu bündeln scheint, dass es keinen Zweifel geben kann, nicht wahr? Beethoven, der Kämpfer, der große Einsame, der Unverstandene, der verdrossene Eigenbrötler oder – auf gut Wienerisch – der berüchtigte Grantler, der dennoch nicht aufgibt und letztlich siegt: Diese Klischees sind jedem vertraut, der dem Jahresregenten jemals im Konzertsaal oder auf der Schulbank begegnet ist. Sie spiegeln sich in manch berühmten Gemälden: im missmutigen Blick, wie ihn etwa Ferdinand Georg Waldmüller festgehalten hat, oder in der ernsten, vergeistigten Pose, welche Karl Stieler in seinem Bild des Komponisten mit dem Manuskript der „Missa solemnis“ verewigt hat.

Und finden sie sich nicht auch in der Musik wieder? Die harte Arbeit mit den Motiven, die sich zuspitzenden Konflikte, schließlich die triumphalen Siege über das unbarmherzige Schicksal? Es ist unbestreitbar, dass all diese Momente unauflöslich zu Beethoven gehören. Liest man jedoch die Schilderungen seiner Zeitgenossen, entfaltet sich ein ungleich breiteres und bunteres Spektrum von Charakterisierungen: Man begegnet etwa auch einem freundlichen Gastgeber, einem selbstlosen und wohlwollenden Gönner junger Kollegen und vor allem einem heiteren, witzigen Kopf, der mit Wortspielen und Kalauern nur so um sich wirft und durchaus auch zur Selbstironie fähig ist.

### Schleichende Stilisierung

Im breiten öffentlichen Bewusstsein ist davon in den fast zwei Jahrhunderten seit seinem Tod immer weniger übrig geblieben. Wie der Musikwissenschaftler Hans Heinrich Eggebrecht – vierzig Jahre bevor ihn seine eigene Vergangenheit in der Wehrmacht nachhaltig diskreditierte – in seiner Studie „Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption“ schon 1970 rekonstruierte, ist vor allem der „humoristische“ Beethoven mehr und mehr in Vergessenheit geraten, während er zunehmend zu einem unbeirrten Kämpfer stilisiert wurde. Diese bis in die Gegenwart weit verbreitete Vorstellung, der gerade unmittelbar vor dem und im aktuellen Beethoven-Jahr mit dem Bild eines lächelnden Meisters entgegengearbeitet wurde, deckt sich freilich mit einem Motiv, das schon im Vorfeld und während des Ersten Weltkriegs sowie dann insbesondere im Nationalsozialismus und im Zweiten Weltkrieg einer nationalistischen und zunehmend inhumanen Ideologie nutzbar gemacht wurde.

Für Humor war da ebenso wenig Platz wie für eine Musik von „innigster Empfindung“ – eine Vortragsanweisung, die sich im Spätwerk gleich mehrfach findet. Hört man Beethoven – und zwar über sein ganzes Schaffen hinweg – mit offenem Herzen, lässt sich solche tiefe Empfindung beinahe auf Schritt und Tritt erspüren. Dennoch ist mit verlässlicher Regelmäßigkeit von Ausnahmen oder Sonderfällen die Rede, wenn es um betont empfindsame Werke geht: Die „Pastorale“ (Sechste Symphonie) erscheint dann als pittoreskes, aber leichtgewichtiges Schwesternwerk der „Schicksalssymphonie“ (Fünfte Symphonie) – und das, obwohl die These von „kontrastierenden Werkpaaren in Beethovens Symphonien“, die Matthias Walz 1989 formulierte, längst auch Eingang in die Programmheftliteratur gefunden hat.

## Klangwirkung voller Poesie

Demnach hat Beethoven in seinem symphonischen Schaffen ganz gezielt jeweils zwei Kompositionen völlig gegensätzlichen Charakters einander folgen lassen – wofür auch gemeinsame Aufführungen von Nachbarwerken zu seinen Lebzeiten sprechen. Dennoch fällt auf, dass die ungeradzahlig nummerierten Symphonien in der Aufführungstradition und im allgemeinen Bewusstsein stärker hervortreten als ihre geradzahlig nummerierten Nachbarwerke. Ähnliches gilt auch für die Klavierkonzerte: Auch hier kommt insbesondere der Nummer vier eine Zwischenposition zwischen dem „tragischen“ Dritten in c-Moll und dem „heroischen“ Fünften Klavierkonzert in Es-Dur zu. Visionär eröffnet dieses G-Dur-Werk – erstmals in der Musikgeschichte – mit dem Solisten ganz allein, ohne Orchesterbegleitung, dolce, piano: kaum mehr als ein paar hingetupfte Akkorde und eine zur Melodie ansetzende, offen bleibende Kadenzfigur.

Es ist purer Zauber, wenn das Orchester dem im terzverwandten H-Dur antwortet – eine vormals nie, zumal am Beginn einer Komposition dagewesene Klangwirkung voller Poesie, welche die Wahrnehmung des ganzen Stücks nachhaltig geprägt hat. Dabei ist es kompositionstechnisch, formal und psychologisch genauso konsequent durchgearbeitet wie jene Werke, bei denen diese Aspekte deutlicher im Vordergrund stehen.

## „Mit tiefem melancholischem Gefühl“

Melos und Rhythmus als die beiden zentralen musikalischen Gestaltungsprinzipien – zu denen noch, wie das erwähnte Beispiel zeigt, als immer eigenständigerer Faktor die Harmonik kommt – werden gerade im Schaffen Beethovens ungeheuer gezielt eingesetzt. Zugleich sind sie voneinander unterschieden und miteinander verbunden oder in nuancierten Übergängen ineinander übergeführt.

Nochmals zurück zu den ersten Takten des Vierten Klavierkonzerts, zugleich Einleitung und Vorstellung des motivisch-thematischen Kerns des Kopfsatzes: Ist die erste Hälfte der fünf (!) Takte dominiert von regelmäßig pochenden Achtel-Akkorden, so schwingt sich das Ende – mit dem Anlauf eines Oktavenlaufs – zum Gesanglichen auf, als ob sich das Klavier danach sehnen würde, sogleich zu weiten Melodiebögen anzuheben. Für Robert Schumann war das Vierte „Beethovens vielleicht größtes Klavierkonzert“, und Johann Friedrich Reichardt hob nach der Uraufführung des Werks 1808 hervor, was ihm zentral erschien: „Beethoven sang wahrhaft auf seinem Instrument mit tiefem melancholischem Gefühl, das auch mich dabei durchströmte.“

## Tiefes Bedürfnis nach dem Kantablen

Ironischerweise bildet das wohl bekannteste Beethoven-Motiv überhaupt den seltenen Fall eines musikalischen Elements, das sich ausschließlich über seinen Rhythmus wiedererkennen lässt. Dass jeder Leser und jede Leserin auf Anhieb wissen wird, was gemeint ist, beweist die Schlagkraft des bis zum Überdruß bekannten und zitierten Ta-ta-ta-taa, das sich durch den Kopfsatz der Fünften Symphonie pocht und hämmert. Platz für melodische Entfaltung scheint im ganzen Satz überhaupt keiner zu sein, und doch gibt es auch hier den extremen Gegensatz dazu, auch wenn die expressive Oboenkadenz im wie aus der Zeit gefallen Adagio auf einen einzigen Takt beschränkt bleibt.

Aber kann hier nicht gesagt werden, dass ein tiefes Bedürfnis nach dem Kantablen selbst durch die äußerste motivische Gedrängtheit niemals ganz verstummt? Unter diesem Blickwinkel ließe sich die Textzeile „Singen will ich, Lieder singen ...“ aus dem Liederzyklus „An die ferne Geliebte“ als Motto verstehen, das auch über Beethovens gesamtem Werk stehen könnte, nicht nur in den gesanglichen langsamen Sätzen oder in den häufig unterschätzten Liedern, sondern als zentraler und vielleicht persönlichster Ausdrucksimpuls des Komponisten, den kein „Schicksal“ oder „Kampf“ zum Verstummen bringen konnte.

### **Daniel Ender**

*Der Musikwissenschaftler und -journalist Dr. Daniel Ender schreibt regelmäßig für den „Standard“ und ist Generalsekretär der Alban Berg Stiftung. Jüngst erschien sein neues Buch „Zuhause bei Helene und Alban Berg – eine Bilddokumentation“.*