

Autograph Galuppis, sondern um eine ganz normale Kopisten-Hs., was leicht durch Vergleiche mit Abbildungen echter Autographe, z.B. in MGG Band IV, Sp.1345f., verifiziert werden kann.

(Übersetzung aus dem Italienischen von Reinhard Wiesend)

Beiträge zur Beethoven-Literatur

von Ludwig Finscher, Frankfurt a.M.

Das Beethoven-Jahr 1977 hat für die Musikwissenschaft keine sehr reiche Ausbeute gebracht – die Erschöpfung nach den exzessiven Anstrengungen des Jahres 1970, die exzessiv vor allem durch ihre politischen Implikationen waren, scheint noch nicht überwunden. Immerhin gibt es auch aus dem letzten Jubiläumsjahr einige Publikationen, die besondere Aufmerksamkeit verdienen – teils, weil sie den gegenwärtigen Stand der Beethovenforschung besonders eindrucksvoll und umfassend repräsentieren, teils, weil sie der Forschung besonders wichtige neue Impulse geben. Drei dieser Bücher sollen hier angezeigt werden*.

Das Wiener Kolloquium wurde überwiegend von Spezialisten aus Österreich und der Bundesrepublik Deutschland getragen und beschränkte sich auf die Themen Dokumentation (Quellenstudien) und Aufführungspraxis; die aufführungspraktischen workshops orientierten sich in ihrer Verbindung von theoretischer Diskussion und praktischem Experiment an den workshops der Haydn-Conference Washington 1975. Hier wie dort erwies sich die gemeinsame Arbeit von Praktikern und Wissenschaftlern als besonders fruchtbar; hier wie dort war Jens Peter Larsen der spiritus rector, der die Wiener Tagung auch mit einem höchst anregenden Referat über das Verhältnis von Beethovens C-dur-Messe zur Messentradition der Wiener Klassik eröffnete. Von den übrigen Referaten seien einige erwähnt, von denen sich der Rezensent, von seiner Subjektivität produktiven Gebrauch machend, besonders angeregt fühlte: Sieghard Brandenburg (*Über die Bedeutung der Änderungen von Taktvorschriften in einigen Werken Beethovens*) gibt die erstaunlichsten Beispiele für Beethovens Änderungen von Taktvorschriften als Symptome für Umakzentuierung, Verdeutlichung, aber auch für generelle Probleme beim Fixieren von musikalisch Neuem mit Mitteln der Konvention – ein Musterbeispiel für die Art und Weise, wie Textkritik zu grundsätzlichen kompositorischen Problemen führen kann. Grundlegend für Philologie und Aufführungspraxis zugleich dürften zwei Beiträge sein, die bekanntes und neues Material zum jeweiligen Thema überaus sorgfältig präsentieren und interpretieren: Peter Stadlen über *Beethoven und das Metronom* (jetzt nachgedruckt in Musik-Konzepte 8. *Beethoven. Das Problem der Interpretation*, München 1979) und Otto Biba über *Beethoven und die „Liebhaber Concerte“ in Wien im Winter 1807/08*. Stadlens Ausführungen werden ergänzt durch die Mitteilungen von Karl Holz über Aufführungsprobleme der späten Streichquartette (Emil Platen, *Zeitgenössische Hinweise zur Aufführungspraxis der letzten*

* *Beiträge '76–78. Beethoven-Kolloquium 1977. Dokumentation und Aufführungspraxis*. Hrsg. von der Österreichischen Gesellschaft für Musik. Redaktion: Rudolf Klein. Kassel usw.: Bärenreiter (1978). 196 S.

Bericht über den Internationalen Beethoven-Kongreß 20. bis 23. März 1977 in Berlin. Hrsg. von Harry Goldschmidt, Karl-Heinz Köhler und Konrad Niemann. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1978. 568 S.

Harry Goldschmidt: *Um die Unsterbliche Geliebte. Eine Bestandsaufnahme*. (Beethoven-Studien. 2.) Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1977). 424 S., 30 Taf.

Streichquartette Beethovens), ebenfalls ergänzt, aber zugleich modifiziert und kritisiert in den Beiträgen von Rainer Riehn zum erwähnten Heft 8 der *Musik-Konzepte*.

Mit Details der Aufführungspraxis, aber auch der Kompositionsstruktur befaßt sich eine andere Gruppe von Referaten. Vera Schwarz kreist das höchst komplizierte Problem der Pausen ein (*Funktion und Interpretation der Pausen bei Beethoven*); Richard Kramer bringt neues Material zur oberen Umfangsgrenze der Klaviere, mit denen Beethoven vor 1800 rechnen konnte, und zu Gebrauch und Bezeichnung der Dämpfung vor und nach opus 31/2 (*On the Dating of two Aspects in Beethoven's Notation for Piano*); Lewis Lockwood weist einen Zusammenhang zwischen Beethovens Cellosonaten opus 5 und Jean Louis Duports Celloschule nach (*Beethoven's Early Works for Violoncello and Contemporary Violoncello Technique*). Gattungsgeschichtlich und stilanalytisch orientiert sind schließlich die Beiträge von Siegfried Kross (*Improvisation und Konzertform bei Beethoven*) und Günther Massenkeil (*Cantabile bei Beethoven*). Zu den Ausführungen Massenkeils wird man jetzt die Passagen über die „affektbeladene Cantando-Tendenz“ von opus 90 bis opus 111 in Goldschmidts Buch (S. 277 ff.) vergleichen müssen – beide Darstellungen, in Methode und Tendenz so weit voneinander entfernt wie nur möglich, ergänzen und relativieren einander.

Der Ostberliner Beethoven-Kongreß war zweifellos die repräsentative wissenschaftliche Veranstaltung im Jubiläumsjahr – international in der Zusammensetzung der Teilnehmer, interdisziplinär in der Methodik, umfassend in der Thematik. Vielleicht das erstaunlichste an ihm ist, daß er die selbstgesetzten Ansprüche einlöste. Die Rundtischgespräche halten ein gleichmäßig hohes Niveau, unter den Referaten zu Einzelfragen gibt es nur wenige belanglose (ganz vermeidbar sind sie bei einem großen Kongreß ja nie), und vulgärmarxistische Auslassungen fallen höchstens durch ihre Penetranz (Frida Knight, Oxford), nicht durch ihre Zahl auf. Ein besonderer Vorzug des Kongreßberichtes ist die recht ausführliche Wiedergabe der Diskussionen. Nicht zuletzt durch sie wird er zu einem Spiegel der gegenwärtigen Beethoven-Forschung, ihrer Methoden, Ergebnisse und Probleme (vgl., auch zum folgenden, den ausgezeichneten Bericht über den Kongreß selbst von Sieghard Brandenburg in dieser Zeitschrift 30, 1977, S. 512–515).

Von der Interessenrichtung der Veranstalter wie von der Betonung der Rundtischgespräche gegenüber den Einzelreferaten her ist es verständlich, daß allgemeine Fragen und methodische Probleme den Vorrang vor dem philologischen und historischen Detail hatten; die Themen der Rundtischgespräche zeigen das: *Die allgemeine (sic) Bedeutung der Skizzen; Beethovens gesellschaftlicher Standort; Beethoven in der Werkanalyse; Personalstil, Materialstand und ideologische Dimension; Kunstwerk und Biographie; Beethovens Wirkungsgeschichte*. Manchmal wird die Allgemeinheit der Probleme zum Problem der Diskussion, so besonders deutlich in der Skizzen-Sitzung, in der das Niveau des Hauptreferates von Sieghard Brandenburg wohl nur dann hätte gehalten werden können, wenn man am Detail und am Material selbst weitergearbeitet hätte (Klausurtagungen sind solchen Themen sicherlich besser angemessen als Großkongresse). Und manchmal ist es nicht die Allgemeinheit, sondern die Schwierigkeit der Probleme, die die Diskussion zerfahren werden läßt, so die Diskussion über Günter Mayers Referat *Personalstil, Materialstand und ideologische Dimension*: Der große, möglicherweise qualitativ entscheidende Schritt dieses Referates über die traditionelle Widerspiegelungstheorie hinaus wurde kaum nachvollzogen (das Referat jetzt auch, im verdeutlichenden Zusammenhang mit anderen Aufsätzen Mayers zur Dialektik des musikalischen Materials, in Günter Mayer, *Weltbild – Notenbild*, Leipzig [Reclam] 1978).

Wichtiger als das, was nicht ganz erreicht wurde, ist aber das, was der Kongreß positiv bietet, und das ist nicht wenig. Das Rundtischgespräch über Beethovens gesellschaftlichen Standort macht unterschiedliche und unvereinbare Grundpositionen so deutlich wie selten: Maynard Solomons brillantes, faktengesättigtes Referat *Beethoven – Class Position and Outlook* als „milieutheoretische Beschreibung der sozialen und materiellen Situation Beethovens im Gewebe zwischen Mäzenat und Musikmarkt“ und im „geistigen Horizont des aufgeklärten Absolutismus“

(so Wolfgang Heise über das Referat) einerseits, nuanciert marxistische Reaktionen darauf andererseits, vor allem von Heise und Knepler. Gerade eine solche Diskussion müßte fortgesetzt werden; nur sollte man sich dabei genauer, als es hier oft der Fall ist, auf die Fakten einlassen und sie sorgfältiger von Vermutungen trennen – man staunt doch manchmal, wenn man hier und an anderen Stellen des Bandes liest, wie glasklar Beethovens „Musik“ (unter dieser Verallgemeinerung geht es kaum) als eine progressive und revolutionäre zu jenen heutigen Hörern spricht, die das richtige Bewußtsein haben. Daß die Sache doch schwieriger ist, zeigt sich im dritten Rundtischgespräch: *Beethoven in der Werkanalyse*. Hier werden fünf Teilanalysen des *Allegretto scherzando* aus der 8. Symphonie vorgeführt und diskutiert, die je ihre eigenen inhaltlichen und methodischen Schwerpunkte haben; das Ergebnis ist, für meine Begriffe, das beste, weil materialreichste und methodisch differenzierteste Analysesymposium, das es zur Zeit gibt. Man kann den Veranstaltern nur dankbar attestieren, daß sie aus den Fehlern des Analysesymposiums beim Kopenhagener Kongreß gelernt haben (vgl. dazu auch die anregende Diskussion bei Harry Goldschmidt und Clemens Brenneis, *Aspekte der gegenwärtigen Beethovenforschung*, Beiträge zur Musikwissenschaft 1976, bes. S. 19ff.).

Problematischer ist das Rundtischgespräch über *Beethovens Wirkungsgeschichte*, dem die rezeptionsgeschichtlichen Einzelreferate der Sektion 3 korrespondieren. Die Einzelreferate demonstrieren das schon nicht mehr neue Dilemma dieser neuen Forschungsrichtung: Das Material ist erdrückend und diffus, der Zugang zu ihm äußerst mühsam. Materialstudien, die sich wirklich aufs Detail einlassen, sind deshalb das Gebot der Stunde; der Beitrag von Christoph-Hellmut Mahling *Zur Beethoven-Rezeption in Berlin in den Jahren 1830 bis 1850* bietet ein gutes Beispiel. Das Rundtischgespräch demonstriert Schwierigkeiten und Möglichkeiten einer Theoriebildung zur Rezeptionsgeschichte (bzw. zur Wirkungsgeschichte im Medium des geschriebenen Wortes, also einem Teilbereich der allgemeinen Rezeptionsgeschichte): Dem Versuch des Referates von Hans Heinrich Eggebrecht, aus der Geschichte der verbalen Rezeption Begriffsfelder zu erkennen, deren Konstanz auf ein der Geschichtlichkeit enthobenes Prinzip der ästhetischen Identifikation verweist, begegnete lebhafter Widerspruch seitens einiger konsequent historisch argumentierender Gesprächspartner, aus dem sich die Umrisse einer Gegentheorie (vor allem in den Ausführungen von Georg Knepler und Jochem Wolff) entwickelten. In der Tat fällt es schwer, die Theorie Eggebrechts in ihrer Radikalität zu akzeptieren und das, worauf sie aufbaut, für den Kern der Rezeptionsgeschichte zu halten – möglich wäre auch, daß die Begriffsfelder selbst und ihre – tatsächlich ja nicht zu leugnende – Konstanz Ausdruck einer einst historisch bestimmten, heute sich selbst als Ideologie perpetuierenden Rezeptionshaltung sind, die ihren historisch wahren Moment hatte, deren Reduktion auf allgemeinste verbalisierte Begriffe voll vager Humanität aber noch jedem politischen System dienstbar zu machen war (mit der einzigen, sehr bezeichnenden Ausnahme der chinesischen Kulturrevolution). Unter solchen Aspekten kann man die Diskussion als die aktuellste des Kongreßberichtes lesen. Unberührt davon bleibt die Tatsache, daß man Eggebrechts Konzept, wie es auch in der Diskussion geschah, mit großem Respekt begegnen muß.

Das Rundtischgespräch *Kunstwerk und Biographie* entfaltet sich an einem Referat von Harry Goldschmidt mit einem Korreferat des Psychologen Hans Dieter Schmidt und an deren Grundthesen (hier in den weitergehenden Formulierungen von Schmidt): allgemein „*Interdependenz von Leben und Leistung beziehungsweise Kunstwerk*“, speziell „*Optimierung künstlerisch-kreativen Produzierens durch Problematisierung der individuellen Lebenspraxis*“, noch spezieller „*multiple Problematisierung des eigenen Lebens (aus) verschiedenartige(n) Quellen und Zielsetzungen*“ (in der Diskussion durch Goldschmidt und Schmidt als Hierarchie verdeutlicht). Die allgemeine These schien in der Diskussion nicht strittig zu sein; die spezielleren Thesen haben eine erhebliche Plausibilität und werden durch Beobachtungen der modernen Psychologie gestützt – wobei man sich allerdings fragen kann, wieweit und wie genau solche Beobachtungen auf historische Personen und deren Situation projizierbar sind. Entscheidend aber bleibt die schlichte Frage, was die Interdependenz von Leben und Werk für das

einzelne Werk zu bedeuten hat. Sie ist eine der Fragen, die Goldschmidts Buch *Um die Unsterbliche Geliebte*, das dritte und wichtigste der hier anzuzeigenden Bücher, zu beantworten sucht.

Goldschmidts Buch – der zweite Band seiner Beethoven-Studien, die auf vier Bände geplant sind – besteht aus zwei Teilen. Im ersten, umfangreicheren wird die alte Frage nach der Adressatin des berühmten Briefes neu gestellt und, soweit das überhaupt möglich ist, neu beantwortet. Im zweiten, für meine Begriffe inhaltlich und methodisch wichtigeren wird das Thema Musik als biographisches Dokument noch grundsätzlicher und vor allem material- und detailreicher durchgeführt als im Rundtischgespräch *Kunstwerk und Biographie*. Inhaltlich und methodisch ergeben sich in diesem Teil immer wieder Querverbindungen zum ersten Band der Beethoven-Studien (Leipzig 1974), aber auch zu den beiden noch zu erwartenden Bänden, die das Verhältnis von vokaler und instrumentaler Gestaltungs-Ebene in Beethovens Vokalmusik und das Verhältnis von Beethovens Instrumentalmusik zum Wort grundsätzlich darstellen sollen.

Der erste Teil ist ein eindrucksvolles Dokument musikwissenschaftlich-kriminalistischen Scharfsinns und historiographischer Akribie: Die Dokumente und Fakten zum „Fall“ und das „Dickicht der Hypothesen“, das über ihnen wuchert, werden mit Geduld und Genauigkeit, Schritt für Schritt untersucht, mit dem Ziel, wenn schon nicht den Fakten und Dokumenten eine endgültige Antwort abzuringen, dann wenigstens aus den Hypothesen das überhaupt Haltbare herauszuholen. Dazu braucht es gut 250 Seiten mit 700 Anmerkungen – aber die Entscheidung, den gesamten Argumentationsgang dem Leser vorzuführen, war in diesem Fall, angesichts der ungeheuren Kompliziertheit der Sache und der Hypothesen, sicherlich richtig. Außerdem sind diese 250 Seiten (wie auch der Rest des Buches) derartig lebendig geschrieben, daß sie sich ausgesprochen spannend lesen lassen. Und schließlich sind sie nicht nur spannend, sondern auch überzeugend. Ihr Fazit ist die weitgehende Bestätigung, aber auch die entscheidende Erweiterung der Untersuchungen von Maynard Solomon (*New Light on Beethoven's Letter to an Unknown Woman*, in: MQ 1972; *Antonie Brentano and Beethoven*, in: ML 1977, gekürzt auch im oben besprochenen Kongreßbericht Berlin 1977; *Beethoven*, New York 1977) und die Zurückweisung der Hypothese von Vladimir Karbusicky (*Beethovens Brief „An die unsterbliche Geliebte“*. Ein Beitrag zur vergleichenden textologischen und musiksemantischen Analyse, Wiesbaden 1977; vgl. dazu die Rezensionen von Peter Nitsche in NZfM 1978 und von Maynard Solomon in ML 1978): Nur zwei Frauen kommen ernsthaft in Betracht, Josephine Brunsvik und Antonie Brentano. Welche von beiden die Adressatin des Briefes war, der sehr wahrscheinlich am 6./7. Juli 1812 in Teplitz geschrieben wurde, läßt sich aus dem biographischen Material allein nicht entscheiden. Aus dieser Situation ergeben sich zwei weiter reichende Fragen, die Goldschmidt auf S. 241 stellt: Die biographischen Dokumente insgesamt lassen keinen Zweifel daran, daß Josephine Brunsvik und Antonie Brentano die beiden Frauen in Beethovens äußerer und innerer Biographie waren – von daher stellt sich „die unbequeme Frage . . ., ob Alternativen hier überhaupt angebracht erscheinen. . . . Verschwammen die beiden Frauengestalten in Beethovens Eremitenjahren hinter dem Bild der vorenthaltenen, unpersonifizierten Frau schlechthin?“

Andererseits ist der Brief an die Unsterbliche Geliebte das zentrale Dokument für Beethovens innere Beziehungen zum anderen Geschlecht und damit nach wie vor der zentrale Ausgangspunkt für die Untersuchung der „*Problemmatisierung der individuellen Lebenspraxis*“ und der „*Interdependenz von Leben und Leistung*“ (Hans Dieter Schmidt, vgl. oben). Wenn die biographischen Dokumente nicht ausreichen, seine Adressatin zu bestimmen, „*wird die Frage nicht zu umgehen sein, ob im Falle eines Künstlers die Beweisaufnahme sich auf die biographische Seite beschränken darf. Auch das Kunstwerk ist ein Lebenszeugnis*“. Damit ist das Problem genannt, dem der zweite Teil des Buches gewidmet ist.

Auch dieser zweite Teil vermeidet allerdings eine eindeutige Antwort: „*Von welcher . . . Seite man sich dem Verhältnis zumindest des reifen Beethoven zur Frau nähert, immer sieht man sich auf die ‚Unsterbliche‘ bzw. die ‚Einzig Geliebte‘ gelenkt. Ob es sich hierbei um zwei Frauen . . .*

oder eine und dieselbe, nämlich einzig Josephine, gehandelt hat, verliert unter dem gestellten Gesichtspunkt an Bedeutung. Entscheidend rückt hingegen der Umstand in den Vordergrund, daß es sich in beiden Fällen . . . um durch Ehe und Kinder gebundene Frauen handelte. . . . Die Aussichtslosigkeit war gleichsam von Anfang an einprogrammiert. . . . Die Unerfülltheit bleibt sein Verdikt . . . Die Tragik des biographischen Lebens erscheint . . . als bedingende dialektische Gegenwart zu ihrer Aufhebung in der Kunst“ (S. 350–351): Diese Wendung der Problematik ins Grundsätzliche (und damit erst eigentlich Bedeutende) hat umso größeres Gewicht, als die musikalischen Befunde des zweiten Teils eigentlich alle auf Josephine, nicht auf Antonie deuten. Und man wird ihr mit einer gewissen Erleichterung zustimmen können, da diese musikalischen Befunde, d.h. Interpretationen gerade in ihrer Konkretheit zu manchen sachlichen und methodischen Zweifeln Anlaß geben. Vielleicht als ein Reflex der ursprünglichen Frage, der nach der Identität der Unsterblichen Geliebten, schleicht sich diese Konkretheit in die Werk-Interpretationen immer wieder ein, obwohl Goldschmidt – sehr mit Recht – immer wieder die relative Selbständigkeit der biographisch verankerten Werke qua Werke betont; für den vokalen wie für den instrumentalen Bereich wird das auf eine Formel gebracht, der man zunächst und allgemein wohl wird zustimmen können:

konkrete biographische Beziehung \longleftrightarrow künstlerische Miniatur
Entpersonifizierung \longleftrightarrow erhöhter Kunstanspruch

Die Schwierigkeiten beginnen beim Detail, das heißt beim einzelnen Werk. Goldschmidt kreist das Problem – hier wie überall im Buch mit eindrucksvoller Konsequenz, analytischem Scharfblick und stupender Werkkenntnis – gleichsam in mehreren Anläufen ein, die immer näher an den Kern der Persönlichkeitsstruktur und der Schaffenspsychologie heranführen: Lied als biographisches Dokument – Zitatsphäre, „affektbeladene *Cantando-Tendenz*“, „lyrisches Menuett“ – die religiöse Vertiefung seit 1813 und opus 111 als Requiem für Josephine.

Das Vorspiel zu diesen Annäherungen bilden allgemeine Überlegungen über „*biographische Werkzuordnungen*“ (S. 257–264), großenteils als Auseinandersetzung mit dem Buch Karbusickys. Mit dankenswerter Entschiedenheit werden alle einfachen Widerspiegelungen oder Parallelisierungen abgelehnt – „*Kunst ist eben etwas mehr als bloß musikalisch dokumentiertes Leben*“ –; die Werke des Jahres 1812, aus deren Charakter Karbusicky schließt, der Brief könne nicht in ihrer Nähe entstanden sein, erhalten inneres Gewicht durch ihre Charakterisierung als lyrisch-verinnerlichte, kammermusikalische „Zwiesprache“ (Violinsonate opus 96) und als humoristisches Hauptwerk im Sinne von Hegels Definition des Humors (8. Symphonie), und ihr Verhältnis zum Brief (als ein kompliziert vermitteltes) wird verdeutlicht an der Parallele zum Jahr 1826 (Selbstmordversuch des Neffen – das „humoristische“ opus 135) und zum Jahr 1802 (Heiligenstädter Testament – Klaviersonate opus 31/3). In Parenthese: Die Parallele zwischen opus 31/3 und 8. Symphonie, die Goldschmidt hier herstellt, scheint mir den Interpretationen beider Werke, die Dahlhaus und ich, unabhängig voneinander, vor einigen Jahren anboten und die Goldschmidt in BzMw 1976, S. 22–23 so grundsätzlich wie entschieden kritisiert hat, gar nicht zu widersprechen, vielmehr eine höchst willkommene Bestätigung aus anderer Perspektive zu sein (irgendetwas scheint an der Verwandtschaft der beiden Werke schon dran zu sein).

Wenig befriedigend, weil zu wenig spezifisch wirkt dagegen die Charakterisierung der Violinsonate opus 96; außerdem scheint es nun doch so – entgegen der Diskussion im Kongreßbericht S. 464f. –, daß die erhaltene Fassung der Sonate aus dem Jahre 1815 stammt und eine Neufassung, nicht nur Detail-Umarbeitung der Sonate von 1812 ist (vgl. Brandenburg im Beethoven-Jahrbuch 1972/77, S. 24f.). Das ändert aber nichts daran, daß man Goldschmidts genereller Schlußfolgerung nur zustimmen kann: „*Hier stößt man auf die wahre Objektivität des künstlerischen Planens und Produzierens, ihren stets vermittelten Zusammenhang mit dem Leben in einem weit komplexeren Rahmen – auf die relative Unabhängigkeit der künstlerischen Ideen und ihrer Realisierung*“.

Das Liedkapitel ist vielleicht der gelungenste Abschnitt des zweiten Teils, jedenfalls der im Detail überzeugendste: Hier, wo es vor allem um Texte geht, lassen sich die biographischen

Bezüge am ehesten plausibel machen, auch und gerade in ihrer Kompliziertheit – Textwahl und Text-Akzentuierung als Indiz seelischer Situationen, Widmungen und Widmungs-Änderungen als Indiz unmittelbarer, mittelbarer und sich wandelnder Beziehungen zu anderen Personen, Abstufungen des Kunstanspruchs in Relation zur Konkretetheit der biographischen Beziehung im Sinne der oben zitierten Formel. Schwieriger wird es im instrumentalen Bereich, vorab im Komplex Zitatsphäre – „affektbeladene *Cantando-Tendenz*“ – „*lyrisches Menuett*“. Viele der musikalischen Einzelbeobachtungen (die teilweise auf den Untersuchungen von Brigitte und Jean Massin aufbauen, aber weit über sie hinausgehen und zugleich methodisch vorsichtiger sind) wirken plausibel, viele sind neu und für die Einsicht in Beethovens Stil und Stilentwicklung höchst wertvoll, aber ihre biographische Zuordnung erscheint oft problematisch. Sicherlich ist das „*lyrische Menuett*“ ein Satz- und vielleicht auch Ausdrucks-Typus, der von opus 31/3 bis opus 110 in mannigfachen Nuancierungen wiederkehrt, aber daß er eine „festgefügte semantische Gestalt mit offensichtlich eindeutigem denotativem Zeichenwert“ (S.285) sei, wird man gerade angesichts der Vielfalt von Nuancierungen des Thementyps und seiner Funktion innerhalb von Sätzen und Werken kaum akzeptieren können. Sicherlich gibt es Zitate, die musikalisch eindeutig sind und bei denen eine biographische Begründung sehr nahe liegt: Der eklatanteste Fall ist das Zitat aus opus 30/3 in opus 110 – opus 30/3 bei Josephine, damals Gräfin Deym, aus der Taufe gehoben, opus 110 im Todesjahr Josephines komponiert – aber dasselbe Zitat steht auch (was Goldschmidt nicht verschweigt) im Klaviertrio opus 70/2 von 1808, das der Gräfin Erdödy gewidmet ist. Goldschmidt erklärt solche Komplikationen mit „*Verschiebungsmechanismen*“, die er an den Liedern aufzeigt und dann auf die Instrumentalsphäre überträgt: „*Die Invarianz der musikalischen Grundgestalt – in diesem Fall des ‚lyrischen Menuetts‘ vom Typus des unvergessenen ‚Andante favori‘ – wäre somit biographisch real verwurzelt, in ihrer variativen Ausdehnungstendenz jedoch an keine konkrete Frauengestalt mehr gebunden. Diese Auffassung würde es auch erlauben, den sonst unlösbaren Widerspruch zwischen den Antonia-Widmungen und den Josephine-Reminiszenzen [in den letzten Klaviersonaten] zu beseitigen. Ein unwiderlegliches Resultat scheint uns jedenfalls aus der Problematik hervorzugehen: es ist nur noch von zwei Frauen die Rede*“ (S.294). Aber daß nur noch von zwei Frauen die Rede sein kann, geht schon aus dem biographischen Befund deutlich hervor, der musikalische dagegen bleibt problematisch: über opus 70/2 – Zitat, nicht einmal Variation der invarianten Grundgestalt! – kommt eben doch wieder, wenn man Goldschmidts Prämisse des biographischen Bezuges überhaupt akzeptiert, Marie Erdödy hinein. Ähnliches geschieht wenige Seiten später bei der Exegese eines für den Argumentationsgang besonders wichtigen Motivs (S.296ff.): Es ist das fallende Dreiklangsmotiv aus der Coda der sogenannten *1. Leonoren-Ouverture* (T.334ff.), das Beethoven 1814 im neukomponierten Allegroteil der Florestan-Arie wieder aufgreift und syllabisch mit „*ein Engel, Leonoren . . .*“ austextiert. Rhythmisch umgeprägt erscheint es im 1. Satz von opus 111 wieder, das (mit zusätzlichen Argumenten) mit Josephine in Zusammenhang gebracht wird, so daß aus dem Engel Leonore gleichsam der Engel Josephine wird (S. 300) – aber die Urform der Motivgestalt aus opus 111 ist das Seitenthema im Finale von opus 27/2 (T. 21ff.), 1801 geschrieben und Giulietta Guicciardi gewidmet.

Die syllabische Austextierung des Motivs aus der *Leonoren-Ouvertüre* in der Florestan-Arie dient Goldschmidt schließlich als Ausgangspunkt für einen weiteren, sehr weitreichenden und sehr problematischen Argumentationsstrang: die „syllabische“ Prägung instrumentaler Themen und Motive, d.h. deren diskursive Grund- oder Ausgangs-Bedeutung (mehr wird nicht behauptet) auf dem Weg über einen versteckten Wortbezug. Da dieses Problem in den beiden noch zu erwartenden Bänden der Beethoven-Studien vermutlich zentral sein wird, kann man hier nur sehr vorläufige Anmerkungen dazu machen. Immerhin sind die Beispiele, die Goldschmidt gibt, von sehr unterschiedlicher Überzeugungskraft. Wo der biographische Bezug von vornherein gut belegt ist, wie beim *Andante favori*, erscheint die syllabische Deklamation des Namens der Geliebten („*Josephine, Josephine*“) als thematisches agens für die Komposition relativ plausibel (hier wie in allen ähnlichen Fällen müßte allerdings der Befund der Skizzen,

soweit vorhanden, einbezogen werden). Die Beispiele aus den *Leonoren-Ouvertüren* (S. 297f.) sind weit weniger plausibel; einmal weil die Deklamation, die ihnen unterlegt wird, teilweise gezwungen wirkt; zweitens weil es sich um nicht sehr stark individualisierte, sondern für den mittleren Beethoven typische instrumentale Aufschwung- und Jubelmotive handelt (wenn nicht schon diese Charakterisierung zu weit geht!); drittens weil die Ausgangs-Konstellation, die Beziehung zwischen dem Coda-Motiv aus der *1. Leonoren-Ouvertüre* und „ein Engel, *Leonoren*“ hier auf methodisch bedenkliche Weise interpretiert wird: Daß Beethoven 1814 für die Arie auf das Ouvertüren-Motiv zurückgriff, ist eine ebenso geschickte wie von der allgemeinen Affekt-Konnotation des Ouvertüren-Motivs her naheliegende Maßnahme; sie bedeutet aber noch keineswegs, daß dieses Motiv schon in der Ouvertüre als „syllabisches“ erfunden wurde. Vielmehr erscheint es dort, zusammen mit dem ihm antwortenden Motiv T. 336–338, als eine ganz typische *éclat-triumphal-Coda*, nicht als mehr. Grundsätzlich ähnlich steht es mit dem Versuch, dem vorletzten Takt von opus 111 den Namen Josephine zu unterlegen (S. 299): Was isoliert als „syllabisches“ Motiv erscheinen könnte, verliert diesen Charakter im Zusammenhang der Schlußakte (T. 175–177) gänzlich.

Auch gegen die ganze, allzu konkrete Bestimmung von opus 111 als „Requiem“-Sonate für Josephine wird man Bedenken anmelden müssen. Die sie vorbereitende Charakterisierung der Gebets- und Lamento-Sphäre in den späten Instrumentalwerken ist plausibel genug und kompositionsgeschichtlich sehr ergiebig (zwei Details: das *arioso dolente* aus opus 110 kann auch als verzierte Mollversion des angeblichen Josephine-Motivs aus opus 111 bzw. opus 27/2 – dort ebenfalls in Moll – interpretiert werden. Mit den „wüsten Zeiten“ in der Notiz über die Bacchus-Oper – „*Dissonanzen vielleicht in der ganzen Oper nicht aufgelöst oder ganz anders da sich in diesen wüsten Zeiten unsere verfeinerte Musik nicht denken läßt*“, Goldschmidt S. 302f. – werden schwerlich die Zustände unter der Restauration, sondern „jene“ wüsten Zeiten gemeint sein, nämlich die archaische Handlungszeit der Oper). Aber zurück zu opus 111: die Beziehung des ersten Satzes auf die Kyrie-Tradition und speziell auf das Kyrie aus Mozarts *Requiem* ist wenig überzeugend, weil das Allegro-Thema – wie Goldschmidt betont – sehr stark toposbezogen ist, weil die Maestoso-Einleitung schwerlich eine Kyrie-Figur, vielmehr mit großer Deutlichkeit jenen archaisierenden Melodietopos umschreibt und ausspinnt, auf den das erste Motiv des Allegrothemas dann verkürzend anspielt, *d'' – es'' – fis' – g'*, und weil der ganze Satz dem Typus französische Overture viel näher steht als irgend einem anderen historischen Modell. Zwar notiert Beethoven in den Skizzen tatsächlich das Kyrie-Thema aus Mozarts *Requiem* (auf einer Seite mit Skizzen zu Takt 1–10 des Maestoso), aber zusammen mit dem ersten Fugenthema aus Haydns Streichquartett opus 20/5 – also eben doch als Ausformulierung des thematischen topos, um den es ihm offenbar ging (vgl. William M. Drabkin, *The Sketches for Beethoven's Piano Sonata in C Minor, opus 111*, Diss. Princeton 1976, Band I, S. 26f. Übrigens taucht in den Skizzen auch eine Formulierung des Allegro-Themas auf, die sich eng an das Thema des *Musikalischen Opfers* anlehnt; vgl. Drabkin, Band II, S. 8). Etwas anderes ist die Vorformulierung des ganzen Allegrothemas unter den Skizzen zu opus 30/1, die Goldschmidt in Beziehung zur Zitat-Parallele zwischen opus 30/3 und opus 110 setzt: wenn die Violinsonaten wirklich in so enger Beziehung zu Josephine standen, wie Goldschmidt annimmt, und wenn diese Themaskizze wirklich für einen Mittelsatz zu opus 30/1 gedacht war, dann wäre damit ein sicherer Ausgangspunkt für eine Interpretation gewonnen, die durchaus der Interpretation Goldschmidts nahekommen könnte, ohne die musikalisch zweifelhafte semantische *Requiem*-Assoziation bemühen und ohne sich auf die weitreichenden methodischen Implikationen des Ansatzes „syllabischer“ Instrumentalthemen einlassen zu müssen.

Der Rezensent sieht sich in der mißlichen Lage, einem außerordentlich wichtigen und anregenden Buch, das die Musikwissenschaft noch lange beschäftigen wird, vorwiegend mit unproduktiver Skepsis begegnet zu sein. Noch mißlicher wäre es, wenn diese Skepsis beim Leser der Rezension die Bedeutung des Buches verschleiern würde. Auf diese Bedeutung sei deshalb noch einmal mit allem Nachdruck hingewiesen.