

Inhaltsverzeichnis

Abkürzungen	11
Zeittafel	14
Vorwort	18

Einführung	26
1. Die Kammermusik – ihr erster Platz im Schaffen Beethovens	26
2. Beethovens Werdegang und Persönlichkeit	27
3. Mäzene – Erzherzog Rudolf, die Fürsten Lichnowsky, Kinsky, Rasumowsky	34
4. Schuppanzigh und sein Quartett	42
5. Die Interpretation der Kammermusik Beethovens	46

Die Kammermusikwerke

I. Duos

1. Werke für Klavier und Violine	51
1. Drei Sonaten op. 12 – 1793/94	55
Nr. 1 in D	56
Nr. 2 in A	57
Nr. 3 in Es	59
2. Sonate op. 23 in a – 1800	60
3. Sonate op. 24 in F – „Frühlingssonate“ – 1800/01	62
4. Drei Sonaten op. 30 – 1802	64
Nr. 1 in A	65
Nr. 2 in c	68
Nr. 3 in Es	71
5. Sonate op. 47 in A – „Kreutzersonate“ – 1802/03	73
6. Sonate op. 96 in G – 1812	81
7. Zwölf Variationen in F über „Se vuol ballare“ aus Mozarts „Hochzeit des Figaro“ – WoO 40 1791/92	89
8. Rondo WoO 41 in G – 1793/94	89
9. Sechs Deutsche Tänze WoO 42 – 1795/96	89
2. Werke für Klavier und Violoncello	89
11. Zwei Sonaten op. 5 – 1797	90
Nr. 1 in F	91
Nr. 2 in g	92
12. op. 64 in Es nach dem Streichtrio op. 3 (s. Nr. 41) – 1807	93

13. Zwölf Variationen über „Ein Mädchen oder Weibchen“ aus Mozarts „Zauberflöte“ op. 66 in F – 1798	93
14. Zwölf Variationen über ein Thema aus Händels „Judas Makkabäus“ WoO 45 in G – 1796?	94
15. Sieben Variationen über das Thema „Bei Männern, welche Liebe fühlen“ aus Mozarts „Zauberflöte“ WoO 46 in Es – 1808	94
16. Sonate op. 69 in A – 1807	95
17. Zwei Sonaten op. 102 – 1815	97
Nr. 1 in C	99
Nr. 2 in D	100
18. Bearbeitung der Sonate op. 17 in F (s. Nr. 25)	104
3. Duos für andere Streicher	104
21. Notturmo für Klavier und Bratsche op. 42 in D (s. Nr. 42) – 1803 ...	104
22. Duett für Viola und Violoncello <i>mit 2 obligaten Augengläsern</i> WoO 32 in Es – 1795/98 ?	104
23.1. Kleines Stück für zwei Violinen WoO 34 in A – 1822	104
23.2. Instrumentalkanon für zwei Violinen WoO 35 in A – 1825	104
4. Duos mit Bläsern	105
25. Sonate für Klavier und Horn op. 17 in F – 1800	105
26.1. Sechs variierte Themen für Klavier mit Flöte oder Violine op. 105 – 1817/18	106
26.2. Zehn variierte Themen für Klavier mit Flöte oder Violine op. 107 – 1817/18	106
27. Duo in G für zwei Flöten WoO 26 in G – 1792	106
28. Drei Duos für Klarinette und Fagott WoO 27 in C, F, B – 1792	107
5. Mandoline und Cembalo	107
29.1. Sonatine und Adagio für Mandoline und Cembalo WoO 43 in c bzw. Es – 1796	107
29.2. Sonatine und Thema mit Variationen für Mandoline und Cembalo WoO 44 in C bzw. D – 1796	107
II. Trios	108
1. Streichtrios für Violine, Viola und Violoncello	108
41. op. 3 in Es (s. Nr. 12) – 1796	108
42. Serenade op. 8 in D – 1796/97	110
43. Drei Trios op. 9 – 1796	111
Nr. 1 in G	112
Nr. 2 in D	113
Nr. 3 in c	113

44. Präludium und Fuge in e für zwei Violinen und Violoncello – 1795	114
45. Sechs Menuette WoO 9 für zwei Violinen und Violoncello – 1786?	114
2. Trios für Klavier, Violine und Violoncello	114
51. Drei Trios op. 1 – 1793/94	115
Nr. 1 in Es	117
Nr. 2 in G	119
Nr. 3 in c (s. Nr. 87)	120
52. Vierzehn Variationen op. 44 in Es – 1800	123
53. Zwei Trios op. 70 – 1803/04	123
Nr. 1 in D – „Geister-Trio“	125
Nr. 2 in Es	127
54. op. 97 in B – „Erzherzog-Trio“ – 1811	129
55. Zehn Variationen über „Ich bin der Schneider Kakadu“ op. 121a in G – 1816	134
56.1. Klaviertrio WoO 38 in Es – 1791/92	136
56.2. Klaviertrio (in einem Satz) WoO 39 in B – 1812	136
56.3. Allegretto in Es	137
56.4. Arrangement Beethovens (nicht schlüssig beweisbar) der 2. Sinfonie op. 36	137
56.5. Fremde Bearbeitungen – s. Dorf Müller, in: Beiträge S. 20 ff.	137
56.6. Volksliedbearbeitungen	137
3. Trios mit Blasinstrument	138
3.1. Trios für Klarinette, Klavier und Violoncello	138
57.1. Trio für Klarinette, Klavier und Violoncello op. 11 in B – „Gassenhauer-Trio“ – 1798	138
57.2. Klaviertriofassung op. 38 des Septetts op. 20 (s. Nr. 89)	140
3.2. Trios mit anderen Blasinstrumenten	140
58. Serenade für Flöte, Violine und Viola op. 25 in D 1795/96	140
59. Trios für zwei Oboen und Englischhorn	141
59.1. Grand Trio op. 87 in C – 1794	141
59.2. Variationen WoO 28 in C über Mozarts Thema „La ci darem la mano“ aus „Don Giovanni“ – 1796/97	142
60. Trio für Klavier, Flöte und Fagott WoO 37 in G – 1791/92	142
III. Quartette	143
1. Klavierquartette	143
61.1–3. Drei Quartette für Klavier, Violine, Viola und Violoncello WoO 36 – 1783	143
Nr. 1 in C	143

Nr. 2 in Es	143
Nr. 3 in D	143
61.4. Quartett für Klavier und Streichtrio op. 16 bis in Es	144
61.5. Arrangement der 3. Sinfonie op. 55 für Klavierquartett	144
61.6. Arrangement der 4. Sinfonie op. 60 für Klavierquartett	144
2. Streichquartette	144
62. Quartett in F nach der Klaviersonate op. 14 Nr. 1 in E – 1798/99 ...	146
63. Sechs Streichquartette op. 18 – 1798/1800	147
Nr. 1 in F	150
Nr. 2 in G	155
Nr. 3 in D	155
Nr. 4 in c	157
Nr. 5 in A	160
Nr. 6 in B – „La Malinconia“	162
64. Drei Streichquartette op. 59 – „Rasumowsky-Quartette“ – 1805/06 ..	165
Nr. 1 in F	172
Nr. 2 in e	178
Nr. 3 in C	184
65. Streichquartett op. 74 in Es – „Harfenquartett“ – 1809	189
66. Streichquartett op. 95 in c – 1810	194
Die späten Streichquartette	198
67. Streichquartett op. 127 in Es – 1822/25	205
68.–71. op. 130 in B, op. 131 in cis, op. 132 in a, op. 133 in B	213
68. Streichquartett op. 130 in B – 1825/26	215
69. Streichquartett op. 131 in cis – 1826	226
70. Streichquartett op. 132 in a – 1825	239
71. Große Fuge op. 133 in B – 1825	250
72. Streichquartett op. 135 in F – 1826	259
IV. Größere Besetzungen	268
81. Streichquintett op. 4 in Es (Umarbeitung des Oktetts op. 103 – s. Nr. 89) – 1795/96	268
82. Streichquintett op. 29 in C – 1800/01	269
83. Streichquintett op. 104 in c – 1817?	271
84.1. Streichquintett-Fuge op. 137 in D – 1817	271
84.2. Bearbeitung Beethovens der Fuge in b aus dem Wohltemperierten Klavier Teil I BWV 867 i. d. F. für 2 Violinen, Viola, 2 Violoncelli (WW Nr. 13)	272
85. Klavierquintett für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn, Fagott op. 16 in Es – 1796. Bearbeitung für Klavier und Streichtrio s. Nr. 61.4	273

86. Sextett für je 2 Klarinetten, Hörner und Fagotte op. 71 in Es – 1796	274
87. Sextett für Streichquartett und 2 Hörner op. 81b in Es – 1794/95 . . .	274
88. Septett für Klarinette, Fagott, Horn, Violine, Viola, Violoncello und Kontrabaß op. 20 in Es – 1799/1800	274
89. Oktett für je 2 Oboen, Klarinetten, Fagotte und Hörner op. 103 in Es (s.o. Nr. 81) – 1792	278
90. Rondo (Rondino) für acht Bläser WoO 25 in Es – 1792	278
Anhang	279
I. Heiligenstädter Testament – 1802	279
II. Brief an die „Unsterbliche Geliebte“ – 1812	280
Schrifttum	282
Personalien	297
Register	306

Vorwort

Beethoven:

- „... die Welt muß ich verachten, die nicht ahnt, daß Musik höhere Offenbarung ist als alle Weisheit und Philosophie ...“ (zu Bettina von Arnim, bei Karl Kobald, 1974, S. 272, der Brief ist gefälscht).
- „*Kraft* ist die Moral der Menschen, die sich vor anderen auszeichnen, und es ist auch die meinige“ (Brief an Zmeskall, B I S. 43).
- „Ja, Musik ist so recht die Vermittlung des geistigen Lebens mit dem sinnlichen“ (bei Siegmund-Schultze S. 59).
- „Wie Sie sich in Berlin in Ansehung des Weltgeschmeißes finden, könnte ich mir denken, wenn ich's nicht von Ihnen gelesen hätte, Reden schwätzen über Kunst, ohne Taten!!!!“ (Brief an Bettina von Arnim, 10. Februar 1811, bei Siegmund-Schultze S. 60).
- „Rührung ist nur für Frauenzimmer; dem Mann muß Musik Feuer aus dem Geiste schlagen“ (Kolisch, MQ 29 [1943] S. 293).
- „Wohltun, wo man kann, Freiheit über alles lieben, Wahrheit nie, auch sogar am Throne nicht verleugnen“ (bei Siegmund-Schultze S. 37).
- „Nur die göttliche Kunst, nur in ihr sind die Hebel, die mir Kraft geben, den himmlischen Musen den besten Teil meines Lebens zu opfern. Von Kindheit an war mein größtes Glück und Vergnügen, für andere wirken zu können“ (9. September 1824 an Hans Georg Nägeli, Kastner/Kapp S. 725).

Über Beethoven:

- „Zusammengefaßter, energischer, inniger, habe ich noch keinen Künstler gesehen.“ (Goethe).
- „Kein Kaiser und kein König hat so das Bewußtsein seiner Macht und daß alle Kraft von ihm ausgehe.“ (Bettina von Arnim).
- „Durch niemanden wird Gewalt und Größe deutschen Empfindens und Wesens eindringlicher zum Ausdruck gebracht.“ (Wilhelm Furtwängler, B, der größte deutsche Musiker des 20. Jahrhunderts, in: Vorwort zu Riezlers hervorragendem Beethovenbuch, S. 9).

Zur Wiener Klassik¹:

„Wenn ich die drei größten künstlerischen Zeiten der Weltgeschichte anzugeben hätte, würde ich an erster Stelle das Perikleische Athen², an zweiter das Elisabe-

1 William Henry Hadow: The Viennese period, Oxford History of Music Bd. V, 1904, 2. Aufl. 1931.

2 Perikles: 499–429 v. Chr.

thinische England³ und an dritter Stelle ohne jeden Zweifel das Wien der zweiten Hälfte des 18. und des ersten Viertels des 19. Jahrhunderts nennen.“⁴

Damals wird die alte Kaiserstadt die „unbestrittene Hauptstadt der musikalischen Welt“ (Louis Spohr), etwa vom Oktober des Jahres 1762, als Glucks „Orpheus“ im Hoftheater seine Erstaufführung erlebt, über die Lebenszeit Haydns, Mozarts und Beethovens (1732–1809, 1756–1791, 1770–1827) bis zum Tode Schuberts Ende 1828. Diese „einzigartige Entwicklung der Wiener Tonkunst wurzelt in der wundervollen Natur des Wiener Bodens, in dieser Landschaft von Musik, Anmut, Farbe und Licht, die die sonnige Schönheit Italiens mit der ernsten, schwermütigen des Nordens harmonisch in sich vereinigt, und im Zusammenhange damit in der Eigenart des künstlerisch begabten Wiener Volkes voll heiterer Lebenslust und tiefer Gemütsart“ (Kobald, 1974, S. 91). Über seinen Wiener Aufenthalt schreibt Hofkapellmeister Johann Friedrich Reichardt 1783:

„Der Hof übte die Musik mit Leidenschaft, der Adel war der allermusikalischste, den es vielleicht je gegeben.“ (bei Kobald S. 90). Kaiser Franz selbst – als Kaiser des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation 1792–1806 Franz II., als Kaiser von Österreich 1804–1835 Franz I. – war ein eifriger Musiker und vor allem Quartettspieler. Berühmt war das kaiserliche Streichquartett auf Schloß Persenbeug, das aus dem Kaiser, Grafen Wr̄bna, Feldmarschalleutnant Kutschera und Hofkapellmeister Eybler bestand und welchem an ruhigen Abenden unten die Schiffer auf der Donau lauschten.“ (Kobald S. 93).

Rezensionen der Zeitgenossen Beethovens sahen sich einer musikalischen Wirklichkeit gegenüber, die uns kaum vorstellbar ist: Wir sind verwöhnt, zahlreiche Kompositionen Beethovens in Konzerten bedeutender Künstler zu hören, alle seine Werke überall und jederzeit auf mehr oder weniger guten Tonträgern – „Konserven“, die stets anders klingen als im Konzertsaal – hören zu können, ebenso Editionen bester Qualität, die Urtextausgaben, zu besitzen.

Diese sind eine wichtige Grundlage für die zu erarbeitende Interpretation, aber nicht mehr. Um verbreiteten Irrtümern zu begegnen: Sie enthalten nichts, was zur Zeit ihrer Entstehung für Komponisten wie Musiker selbstverständlich war und deshalb keiner Aufzeichnung bedurfte; derartige Kenntnisse sind heute oft verlorengegangen und müssen durch das Studium von Standardwerken, der Agricola, C. Ph. E. Bach, Couperin, Geminiani, Mattheson, Leopold Mozart, Quantz, Tartini usw. erst gewonnen werden. Sie sagen in der Regel auch nichts darüber aus, wie erhaltene Instrumente welcher Bauart der Beethovenzeit bei einem *f* oder *p* geklungen haben – die Alterung des Materials hat Wirkungen, noch darüber, wie damalige Vorschriften, z. B. *non legato* (s. FN 70), verstanden wurden, wie nicht auf moderne Stimmung hochgeschraubte Darmsaiten (!) geklungen haben, wie Vibrato, Bogen und Bogen-

3 Königin Elisabeth I. (1533–1603): z. B. in der Musik die Virginalisten (Fitzwilliam-Virginal-Book), in der Literatur William Shakespeare (1564–1616).

4 Bei Karl Kobald, 1974, S. 90.

striche moderner Art den Klang beeinflussen, usw. Zu den Glaubenskämpfen, die einige Anhänger historischer Aufführungspraxis und Verfechter von Urtextausgaben mit dem Anspruch auf Richtigkeit, ja Unfehlbarkeit, auch in Fragen des Geschmacks – nur der eigene ist „richtig“, als wenn es nur einen richtigen gäbe – zu führen für nötig halten, sei ein weises Wort Edwin Fischers (B) in Erinnerung gerufen:



Edwin Fischer

„Es gibt Puristen, denen die kleinen Eulenburgpartituren unentbehrlich sind, weil sie nicht mehr mit den *Ohren*, sondern mit den *Augen* hören, und die nicht wissen, daß es eine so bakterienfreie Luft gibt, daß das Leben aufhört, einen vom Wissen so sterilen Boden [!], daß nichts mehr wächst. Ohne Humus geht es auch nicht. Die Texttreue allein tut es nicht, es läßt sich nicht alles aufzeichnen, sonst würden die Empfindungen zerredet; deshalb braucht man nicht zu sagen: Gefühl ist alles, Form ist Schall und Rauch – aber es bleibt und überdauert eine Kraft: das menschliche Herz.“ (Musikalische Betrachtungen. Über musikalische Interpretation. Wiesbaden 1959, S. 31).

Das wirft so schwierige Fragen auf wie: Was ist Werktreue? Was heißt stilgetreu? Auf sie gibt es Antworten nach dem Erfahrungssatz: *quot capita tot sensus*. Modeansichten aus der Zeit vor hundert Jahren werden heute verlacht, den heutigen Modeansichten wird es in hundert Jahren nicht anders ergehen. Bescheidenheit, die Römertugend *modestia*, und die ritterliche Tugend des Mittelalters, *diu māsze*, tun stets not.

Dagegen hatten Beethovens Zeitgenossen, darunter also die Rezensenten, oft nur *einmal* die Gelegenheit, ein Werk zu hören, und das in nicht immer durch ausreichende Proben gesicherter sorgfältiger Ausführung; man denke an die unzureichende Vorbereitung der Erstaufführung des op. 127 durch Schuppanzigh (s. S. 212 f.). Meist mußten sie sich, wenn überhaupt vorhanden, mit Partituren oder Klavierarrangements begnügen. Deshalb spiegeln die Rezensionen zwar auch wider, in welchem Maße Beethovens Musik zunächst oft auf vorsichtige Vorbehalte oder gar gänzlichliches Unverständnis stieß. Beide sind insofern von Belang, als daraus erkennbar wird, wie neuartig seine Musik im Vergleich zu dem damals Gewohnten tatsächlich war, und als wie seltsam und befremdlich sie daher anfangs von vielen empfunden werden konnte. Doch wichtiger sind die feine Sensibilität und die schöne Sprachkultur vieler Kritiker, die als erstrebenswertes, immer noch lehrreiches, lesenswertes Vorbild dienen mögen. Die von Stefan Kunze herausgegebene Textsammlung „Ludwig van Beethoven. Die Werke im Spiegel seiner Zeit“ ist daher eine wahre Schatzgrube, aus der zeitgenössische Kritiken, meist auszugsweise, zitiert werden. In einer bemerkt Gottfried Weber (1779–1839, zu op. 127: Cäcilia 1826, bei Kunze S. 552 f.):

„Ist es nun ... unnötig, ... eine trockene Beschreibung des Gerippes vom Ganzen zu geben und, nach gemeinüblichem Recensentenformulare, ausführlich aufzuzählen, daß es so und so viel Tacte lang in X-dur modulire, von da durch den Y-Accord ins z-moll übergehe, im 4/4-Tact, hier *pianissimo*, dort *forte* u. dgl. und dgl. – aus welchem Allen kein Mensch sich einen Begriff von der Wesenheit des Werkes zu machen vermag ...“.

Wenn hier dennoch hin und wieder Ähnliches⁵, aber niemals darauf Beschränktes, zu finden sein wird, dann wegen meiner durch die drei vorangegangenen Kammermusikbücher gereiften Erkenntnis, daß jedes Genie sein ihm spezifisches Gesetz der Darstellung bestimmt: Was bei Mozart nötig, mag bei Beethoven unnötig sein, was bei Smetana geboten, mag bei Brahms verboten erscheinen – und umgekehrt. Auch die unterschiedlichen Gegebenheiten, Schwierigkeiten und Erfordernisse der behandelten Werke verlangen individuelle Antworten: die gewaltige Große Fuge op. 133 kann nicht mit der charmanten Serenade op. 8 über einen Kamm geschoren werden – um Beethoven anzurufen: „Jedes in seiner Art!“ (s. S. 202, 216 zu op. 130); eine schematische Gleichbehandlung könnte nur Langeweile zur Folge haben. Als Leser wünsche ich mir interessierte Musikliebhaber, aufmerksame Hörer wie ausübende Musizierer, berufliche wie private Kenner der Kammermusik. Es sei an Schopenhauers schönes Wort erinnert: „Ein Kunstwerk ist wie ein König; man muß warten, bis er einen anspricht“ (bei

5 In dieser Hinsicht sei der Interessierte etwa auf Indorfs ausführliche *Analysen* der Streichquartette verwiesen; solche finden sich auch unter dem eher irreführenden Titel „Beethoven. *Interpretationen* [recte: *Analysen*] seiner Werke. Hg. von A. Riethmüller, Carl Dahlhaus, A. L. Ringer. 2 Bde. Laaber 1994; *Interpretationen ohne Instrumente!*?

Furtwängler, 1955, S. 160). Geben können und Empfangen wollen sind die beiden Seiten dieser Medaille. Für Studierende sind am Ende eines Werkes im Telegrammstil⁶ einige didaktische Hinweise zu Fingersätzen, Stricharten usw. gegeben, deren eingehendere Darstellung den Text aufblähen würde, seine Lesbarkeit aber nur beeinträchtigen könnte. Während virtuose Technik der Solokonzerte (Kadenzen!) oft der Selbstdarstellung dient, sind die virtuoson Anforderungen in der Kammermusik Beethovens zwar ebenso groß, aber *nie Selbstzweck*, sondern immer *Mittel zum Zwecke* der musikalischen Gestaltung. In einer Rezension der op. 131, 132 und 135 schreibt von Weiler (Cäcilia 1828, bei Kunze S. 575; das Erscheinungsjahr ist wichtig):

„Soviel ist gewiß, daß die Beethoven'sche Musik, am wenigsten die neue, bei dem *ersten* Vortrage ein völliges Gelingen erwarten läßt; die besten Virtuosen werden sich über die Auffassung des Ganzen nicht *sogleich* verständigen, wenn auch jeder seiner einzelnen Partie Meister ist. Nirgends weniger, als in Beethoven'scher Musik, ist es erlaubt, über den Gesamtausdruck hinauszugehen, und mit dem Gelingen des Einzelnen sich zu begnügen. Denn gerade jener Gesamtausdruck ist das Mittel, womit die in dem Dichter liegende *eine* Idee auch als *Eines* wiedergegeben wird. Daher die bemerkenswerthe Beobachtung, daß manche Virtuosen, die im Solospiele bedeutend sind, es nicht vermögen, ein Quartett in dem ihm eigenthümlichen Sinne vorzutragen.“

Neben dem liebevollen Erarbeiten der Stimmen kommt es vor allem auf die Einstellung an, die sich nicht von selbst findet, sondern gemeinsam mühsam errungen werden muß. Wenn bedeutende Solisten, deren virtuoson Können außer Frage steht, sich zu einem ad hoc-Ensemble vereinigen, ist, wie die Erfahrung im Konzertsaal oder mit „Konserven“ zeigt, nicht sicher, daß sie dem so beschriebenen Geist der Kammermusik nahekommen. Ihr Name allein bürgt nicht dafür.

Dieses Buch setzt den *biographischen Kontext* voraus; soweit für seine Zwecke wichtig, bietet es ihn fragmentarisch, teils in Bildbeigaben, teils im Anhang *Personalien*. Das Verhältnis Beethovens zu seinen Brüdern, zu seinem Neffen oder zu dessen Mutter werden also nicht oder kaum berührt. Die einzig gültige Biographie Beethovens ist sein Werk – um mit Hugo von Hofmannsthal zu sprechen: „Der gerade Weg zu Beethoven führt durch seine Werke“ (Rede aus Anlaß von Beethovens 150. Geburtstag, 1920, bei Küster S. 12).

Zum Anliegen dieser Reihe sei zur Vermeidung von Wiederholungen auf die Vorworte der drei Vorgänger verwiesen. Führte in *Mozarts Kammermusik* (2001) die Liebe meine Feder, in der *Tschechischen Kammermusik* (2004) die Begeisterung für das in Böhmen, dem einstigen Konservatorium Europas, blühende Musikantentum, in der *Kammermusik der Romantik* (2008) die Bewunderung der Erschei-

6 Z. B.: Flesch II, Violin, Appunti, Borciani, Yampolski: diese Kürzel sind unter *Abkürzungen* und *Schrifttum* erklärt.

nungsvielfalt während eines ganzen, des 19. Jahrhunderts, so sind es neben diesen Beweggründen bei *Beethovens Kammermusik* Ehrfurcht, frommer Schauer und Scheu. Worte bleiben ungenügend. Auch wegen der großen Zahl an Würdigungen aus berufenerem Munde war Zurückhaltung geboten. Für mich sind Beethovens Violinstimmen – angefangen bei den Romanzen op. 40 und 50, den Sonaten, z. B. op. 23, 24, 30 Nr. 2, 47 („Kreutzer-sonate“) und 96, dann die Rasumowsky-Quartette op. 59, das göttliche Violinkonzert op. 61, die himmlische Siciliano-Weise des Violinsolos im Sanctus/Benedictus (T. 110) der Missa solemnis op. 123, von den Sinfonien zu schweigen, schließlich die späten Quartette op. 127, 130, 131, 132, 133 und 135 – lebenslängliche Herausforderungen, deren unerschöpflicher Reichtum immer noch und stets von neuem ungeahnte Offenbarungen beschert: Niemand kann sich etwa mit op. 130, 131 oder 132 oft genug beschäftigen. Wohl alle Violin- und Violastimmen der behandelten Werke habe ich selbst – und vielmals – gespielt: „Es ist des Lernens kein Ende“ (Robert Schumann, Haus- und Lebensregeln, in: *Romantik* S. 264). Dagegen mußte ich dem in den Vorgänger-Bänden befolgten Grundsatz untreu werden, alle behandelten Werke selbst gespielt zu haben. Das ist bei einigen – wenigen – für andere als Streichinstrumente nicht der Fall, bei denen deshalb auch die Werkbeschreibungen mangels eigener Erfahrung kürzer ausgefallen sind.

Dieses Buch beruht auf den Ergebnissen der Wissenschaft, soweit diese für seine Zielsetzung dienlich sind. Vor allem ältere wissenschaftliche Veröffentlichungen mögen in Sprachgebrauch und Stil nicht immer mit meinen eigenen übereinstimmen. Bei streng wissenschaftlicher Zitierweise müßten ständig Anführungszeichen gesetzt, abgesetzt, wieder gesetzt usw. werden. Eine möglichst durchgehende Lesbarkeit wäre so nicht erreichbar. Daher werden Texte auch bei nicht ganz wörtlicher Wiedergabe verwendet; meine Dankbarkeit und Verpflichtung gegenüber so meisterlichen Werken wie denen Fleschs, Kirkendales, Riezlers oder Szigetis, um nur vier wichtige Autoren zu nennen, bleibt davon unberührt. Das Verzeichnis des Schrifttums soll die Quellen nachweisen, aus denen ich geschöpft habe. Es kann zugleich anregen und dem Leser die Sucharbeit für seine Entdeckungsreisen erleichtern. Obwohl ich die Bemerkung Jean Pauls beherzigt habe, daß die meisten Auflagen eines Werkes vor der Veröffentlichung veranstaltet werden (sollten), ist ein Manuskript bis zur endgültigen Drucklegung nie fertig, was auch für dieses gilt. Aber alle Verbesserungsabsichten mußten einmal enden. Die auf dem Schutzumschlag abgedruckten Auszüge von Urteilen über die bisher erschienenen Bände werfen jedoch die Frage auf, ob trotz der Vielzahl von Neuerscheinungen das *Buch* auf die Dauer noch große Chancen hat. Schnellebige Hektik, eine Unzahl von Ablenkungsmöglichkeiten und die Stärke moderner Medien sind geruhsam-entspannter Lektüre abträglich. Sollte Gutenbergs Schöpfung eines fernen Tages „überholt“ sein?

Die Bildauswahl unterscheidet sich von den vorangegangenen Bänden insofern, als sie nicht nur Bilder zeigt, die in unmittelbarem Zusammenhang mit

der Biographie Beethovens stehen. Es schien mir geboten, einige Künstler aufzunehmen, die mein geigerisches wie musikalisches Leben geprägt haben, sei es durch Konzerte, sei es durch Veröffentlichungen: Carl Flesch (B), Lehrer meiner Lehrerin⁷, und Josef Szigeti (B) – große Geiger und bewundernswert intelligente Schriftsteller, der Dirigent Wilhelm Furtwängler (B), der sich gegenüber dem heutigen, marktschreierischen *show business* wie ein Mensch von einem anderen Stern ausnimmt, der Pianist Edwin Fischer (B), dessen Meisterschüler Rudolf Mosler aus Gründen des Rassenwahns seine bedeutend begonnene pianistische Karriere abbrechen und in den Schuldienst übertreten mußte, wodurch mein Bruder Hermann und ich während unserer Gymnasialzeit in den Genuß seines Unterrichts kamen. Ich stehe in ihrer aller Schuld.

Um bei Verweisungen ein rasches Auffinden zu ermöglichen, tragen die einzelnen Kammermusikwerke Nummern in der Reihenfolge ihrer Darstellung. Dur-Tonarten werden mit großen, Moll-Tonarten mit kleinen Buchstaben gekennzeichnet. Erläuternde Zusätze des Verfassers innerhalb eines Zitats stehen in eckigen Klammern. Römische Zahlen bezeichnen Sätze eines Werkes, arabische Zahlen vor einem Schrägstrich (z. B. 8/1818) den Monat des danach angegebenen Jahres. Obwohl kein Freund von Abkürzungen, habe ich bei häufig im Text wiederkehrenden Wörtern wie T., I. VI., Va., Var., Vc. hoffentlich verzeihliche Ausnahmen gemacht. „Es ist ein mißliches Ding, über Musik mit Worten sprechen zu müssen, wenn man sie nicht beständig vor Augen und Ohren hat“ (Wilhelm Furtwängler, 1955, S. 236). Die Notenbeispiele können klingende Musik nicht ersetzen, sollen aber eine kleine Hilfe für den Zugang zu den behandelten Kompositionen bieten. Hierzu sei an Robert Schumanns Ausspruch beim Blättern in einem Musikstück erinnert: „dies verhüllte Genießen der Musik ohne Töne hat etwa Zauberisches“ (AMZ 1831).

Zum Abschluß ein persönliches Wort. Während meines Berufslebens galten meine Veröffentlichungen der Rechtswissenschaft. Das hörte auf, als ich nach meinem Umzug 1982 in Brüssel keine ausreichend mit deutscher juristischer Literatur ausgestattete Bibliothek vorfand. Da ich ein Leben lang die Kammermusik gepflegt hatte, suchte ich ein Buch über Mozarts Kammermusik. Trotz einer mehr als reichhaltigen Bibliographie gab es keines! Also beschloß ich, es selbst zu schreiben. Die „kommerziellen Exzesse“ zum Mozartjahr 1991 ließen danach alle angesprochenen Verlage abwinken, mein Manuskript auch nur anzusehen. Meine einstige Kieler Mitstudentin Frau Dr. Ruth Blume riet mir, einige Jahre abzuwarten, bis sich der Markt beruhigt habe. Als mich 1998 eine Dienstreise der NATO nach Winterthur führte, dachte ich an die schönen Notenausgaben des Amadeus Verlages. Ein Treffen mit dem Verleger Herrn Bernhard Pähler führte zum Vertragsschluß über *Mozarts Kammermusik*, das 2001 erschien.

7 Mit ihrem Ehemann Widmungsträger meiner *Tschechischen Kammermusik* (2004); dort ist S. 250 auch ihr Lehrer Otakar Sevcík zu finden.

Es ist meiner lieben Frau gewidmet. Ihr gebührt das Verdienst, seit unserer Heirat 1967 alle meine Veröffentlichungen ermöglicht zu haben. Als ich am Morgen eines ersten Weihnachtstages erklärte: „Heute will ich mal nicht arbeiten“, war ihre prompte Antwort: „Wieso eigentlich? Ich bereite doch auch die Weihnachtsgans.“ Schon saß ich wieder am Schreibtisch – sie war das von ihrem Vater Professor Hinrich Knittermeyer gewohnt. Wenn nur zwei meiner Bücher eine Widmung an sie tragen⁸, sind ihr doch alle zugeeignet – in Erinnerung an das treuherzig-verräterische Wort Schuberts gegenüber der Comtesse Caroline Esterházy, als sie sich darüber beklagt, er habe ihr noch keines seiner Werke dediziert: „Wozu denn, Ihnen ist ja ohnehin alles gewidmet!“

Nach Erreichen der für Beamte geltenden Altersgrenze von 65 Jahren habe ich, mit diesem, fünf dicke Bücher veröffentlicht. Diese Grenze ist gegenüber dem Steuerzahler unverantwortlich, ebenso wie in vielen Fällen die vorzeitige Versetzung in den Ruhestand, ob mit oder ohne Antrag des Beamten. Die Altersgrenze wurde unter der Weimarer Reichsverfassung eingeführt, obwohl diese die wohlerworbenen Rechte der Beamten für unverletzlich erklärt hatte (Art. 129 Abs. I Satz 3). Der Streit darüber, ob die Einführung der Altersgrenze für Beamte mit dem Ziele, alte, kaisertreue Beamte in den neu erfundenen Ruhestand versetzen zu können, um Stellen für „demokratisch“ gesonnene Nachfolger zu schaffen, verfassungswidrig sei, wurde von bedeutenden Staatsrechtslehrern geführt, blieb aber ohne Folgen. Heute zwingt die demographische Entwicklung und die längere Lebensdauer in Gesundheit vieler Beschäftigter in allen Rechtsverhältnissen dazu, die Altersgrenzen auf den Prüfstand zu stellen. Das Geschrei der Interessenvertreter darf richtige Entscheidungen nicht verhindern.

Herrn Prof. Dr. B. R. Appel, dem Leiter des Beethoven-Archivs im Beethoven-Haus Bonn, danke ich herzlich für die sorgfältige Durchsicht des Fahnenausdrucks dieses Buches. In Herrn Bernhard Päuler fand ich in nun schon seit 1998 bewährter Zusammenarbeit wiederum den Wahlverwandten, dem musikalisch-ästhetische Gesichtspunkte genauso wichtig, wenn nicht ausschlaggebender sind als verlegerisch-kaufmännische. So trafen wir uns erneut in unserer gemeinsamen Passion für die Kammermusik, um meine *Tetralogie der Kammermusik* zu beenden. Ihm sei auch an dieser Stelle erneut herzlich gedankt. Nicht unerwähnt bleiben darf schließlich die stets umsichtige Betreuung durch Herrn Dr. Reiner Harbering, Bibliomania GmbH, Frankfurt am Main. Beide Herren bürgen auf Grund ihres Berufsweges für die auch handwerklich stets sorgfältige Arbeit. Für etwa dennoch gebliebene Mängel trage allein ich die Verantwortung.

Brüssel, den 17. Februar 2009

8 Der Staatsdienst in der Bundesrepublik Deutschland. Grundlagen – Probleme – Neuordnung. Neuwied/Berlin 1972; Mozarts Kammermusik. Winterthur 2001.