

**... dass die Fuge
keine Fuge mehr ist.**

Beethovens poetischer Kontrapunkt

Michael Heinemann

Michael Heinemann, geb. 1959, Studium von Kirchenmusik und Orgel in Köln, von Musikwissenschaft, Philosophie und Kunstgeschichte in Köln, Bonn und Berlin; nach Promotion (zur Bach-Rezeption Franz Liszts, 1991) und Habilitation (mit einer Studie zur Musiktheorie im 17. Jahrhundert, 1997) seit 1998 Professor für Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik Dresden. Zahlreiche Veröffentlichungen zur Musikgeschichte des 16. bis 21. Jahrhunderts; (Mit-)Herausgeber der Schumann-Briefedition sowie der Werkausgaben von Heinrich Schütz, Andreas Hammerschmidt und Johann Rosenmüller.

... dass die Fuge keine Fuge mehr ist.

Beethovens poetischer Kontrapunkt

Michael Heinemann

et+k

edition text + kritik

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

ISBN 978-3-86916-775-6

Umschlagentwurf: Victor Gegiu
Umschlagabbildung: Lilian Robl

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verleges. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2019
Levelingstraße 6a, 81673 München
www.etk-muenchen.de

Satz: Olaf Mangold Text&Typo, 70374 Stuttgart
Druck und Buchbinder: Laupp & Göbel GmbH, Robert-Bosch-Straße 42,
72810 Gomaringen

Inhalt

Vorwort — 7

- I Ein veraltetes Genre — 9
- II Ein Genie im Unterricht
Beethoven und Albrechtsberger — 20
- III Fugenvariationen
Surrogate in Opus 35 — 32
- IV Neue Wege, neue Fugen
Das Finale des *Streichquartetts* op. 59,3 — 45
- V Innovationen im *Stile antico*
Messe C-Dur op. 86 — 55
- VI Poetik und Poesie
Sonate für Cello und Klavier op. 102,2 — 65
- VII Eine Fuge ist eine Fuge
Streichquintett op. 137 — 74
- VIII Die Unmöglichkeit einer Fuge
Klaviersonate A-Dur op. 101 — 79
- IX Geschichte mit Lizenzen
Klaviersonate B-Dur op. 106 — 91
- X Suspension der Klage
Klaviersonate As-Dur op. 110 — 103

Inhalt

- XI Freilegung der Substanz
Die Fuge in den *Diabelli-Variationen* op. 120 — 114
- XII Zeit und Ewigkeit
Missa solennis op. 123 — 126
- XIII Händels Spuren
Ouvertüre »*Die Weihe des Hauses*« op. 124 — 137
- XIV Sublimation der Dramatik
Das Finale der *Neunten Symphonie* op. 125 — 146
- XV Kunst einer Fuge
Große Fuge B-Dur op. 133 — 157
- XVI Fugens Ende
Streichquartett cis-Moll op. 131 — 170
- Nachwort — 181

Vorwort

Dass Beethoven keine Fuge schreiben könne, war Konsens schon unter seinen Zeitgenossen. Gelehrsamkeit, die sich mit der Kunst des Kontrapunkts verband, führte allzu oft zu einer – nach Friedrich Nietzsche – schwitzenden Musik, und der Aufwand an Kunstfertigkeit, die Fugen forderten, zeitigte in Beethovens Spätwerk Fugen, die anachronistisch zu nennen einen liebenswürdigen Versuch der Ehrenrettung meinte.

Ein Reflex der Schwierigkeit, Beethovens Fugen zu würdigen, findet sich noch mehr als 100 Jahre später: Als Thomas Mann den musikalischen Präzeptor von Adrian Leverkühn, dem Protagonisten des *Doktor Faustus*, zu einem Vortrag über Beethovens Fugen einladen ließ, stand kein »lebensgefährliches Gedränge« im Vortragssaal zu erwarten. Das hier angedeutete Motiv feinsinniger Kritik an Werken Beethovens – von Anton Schindler übernommen und auch Theodor W. Adorno meinend – galt freilich mehr noch deren allzu emphatischer Rezeption. Und dass die klassizistische Idee einer Humanität, die durch Musik befördert werden könne, in Zeiten der Barbarei restlos diskreditiert war, sollte Adrian Leverkühn schließlich dazu führen, die *Neunte Symphonie*, Inbegriff einer politisch verwendeten Musik, zu revozieren.

Fugen, Inbegriff selbstgenügsamer Kunstfertigkeit, schienen demgegenüber vor der Möglichkeit solchen Missbrauchs gefeit. Doch die Kehrseite des kompositorischen Anspruchs, der sich mit dieser Satztechnik verband, war ihre mangelnde Eignung, eine Weltanschauung in Töne zu fassen. Zudem verhinderte die Tradition, zumal der Schatten Johann Sebastian Bachs, in diesem Genre Innovationen: ein Dilemma, das Beethoven zögern ließ, sich der Fuge zu widmen, da auch die Verleger, die Schwierigkeit der Aufnahme beim Publikum im Blick, eine Produktion nichts weniger als forcierten.

Gleichwohl erkannte Beethoven das Potenzial des Genres, satztechnisch wie insbesondere funktional. Die Offenheit der Form in Verbindung mit dem Ansatz, Kompositionen aus dem Material weniger Töne

Vorwort

zu entwickeln, ließ ihn zumal im Spätwerk nach Möglichkeiten suchen, die althergebrachte Kunstform mit einer »poetischen Idee« zu revitalisieren. Und in den letzten Fugen gelang es ihm, mit den Mitteln der Fuge und nur aus dem Diskurs des Materials Kompositionen zu generieren, die mit rein musikalischen Mitteln zu einer Ideenmusik *sui generis* wurden.

Diesen Aspekt der Entwicklung von Beethovens Kompositionstechnik nachzuzeichnen, ist Anliegen der hier vorgelegten Studien, die über einen längeren Zeitraum entstanden sind; mitunter in ersten Fassungen bei Symposien vorgestellt, erfuhren sie mehr als eine nur redaktionelle Überarbeitung (mit der die früheren Versionen obsolet werden). Auf die Beigabe von Notenbeispielen wurde bewusst verzichtet, da die vollständigen Notentexte leicht in zuverlässigen Editionen im Internet zur Verfügung stehen. Nur Ausschnitte bereitzustellen unterliefe zudem die Möglichkeit einer Erkenntnis jener Dramaturgie, die sich dann erst recht in der akustischen Rezeption einstellen möge. Denn nicht nur die intellektuelle, sondern die sinnliche, körperhaft erfahrbare Vermittlung künstlerischer Ideen ist ein Privileg von Musik – nicht zuletzt auch der Fugen Beethovens.

Radebeul, im Januar 2019

Nachwort

Beethovens Ansatz, dass die Fuge kein Zweck, sondern nur noch ein Mittel sei, veränderte den Status des Genres prinzipiell. Rückblickend konnten nun auch die Fugen des *Wohltemperierten Klaviers* als Charakterstücke verstanden werden, vermutlich nicht einmal der Intention ihres Verfassers widersprechend. Nichts deutet darauf hin, dass Johann Sebastian Bach mit diesem zentralen Werk seines Kompositionsunterrichts lediglich kontrapunktische Exerzitien vorlegen wollte. Keineswegs sollte mit seinen Fugen eine selbstgenügsame Technik erlernt werden, sondern ein Verfahren, das für die Gestaltung anderer Werke zu operationalisieren war.

Diese Erkenntnis, deren Konsequenzen in Beethovens Fugensätzen offenkundig werden, vollzogen freilich auch in der Folge nur wenige seiner Kollegen nach. Unter den Komponisten, die sich in der Mitte des 19. Jahrhunderts auf ihn bezogen, dürfte Liszt der Fortschrittlichste gewesen sein: In den Fugen in der *h-Moll-Sonate* wie der *B-A-C-H-Fantasie* versuchte er die Reverenz vor der Tastenmusik des Thomaskantors mit dem Anspruch der Beethoven-Sukzession zu verbinden. Dass auch er sich das Verdikt zuzog, keine Fugen schreiben zu können, decouvriert die Kritiker, bei denen das Genre zur Schulfuge verkam. Die strengen Regeln, die es in deren Curricula einzuhalten galt, führten zu gleichermaßen gelehrten wie spröden Werken, an denen zumal die Orgelliteratur in der Folge laborierte, – wenn sie nicht Parodien forcierten, unter denen die »Amen«-Fuge der Studenten in Berlioz' *Damnation de Faust* und die »Prügelszene« des zweiten *Meistersinger*-Aktes die geistreichsten sind, indem die Konnotationen, die sich mit der »alten« kontrapunktischen Satztechnik weiterhin verbanden, ihrerseits ironisch gebrochen werden. Solche Zerrbilder sind die genauen Gegenstücke eines akademischen Zugriffs, jenseits dessen sich für »Fugen« kaum mehr Perspektiven eröffneten. Diese Geschichte aber wäre an anderer Stelle fortzuschreiben.

Was mir noch bleibt, ist, vielfältig Dank abzustatten: neben Stephan Franke und Hans-Joachim Hinrichsen, den kenntnisreichen Freunden vieler Jahre, Joanna Biermann, Violeta Dinescu, Robert Hatten, Helmut Loos besonders Mieczysław Tomaszewski, dem Organisator der Konferenzen beim Warschauer Beethoven-Festival, zu denen die Polnische Beethoven-Gesellschaft alljährlich zu Ostern einlädt. Viele Fermente von Ideen und Gedanken, die in diesem Buch Form angenommen haben, sind zahllosen, lang zurückliegenden Gesprächen mit Rainer Cadenbach und Frank-Michael Beyer geschuldet, zwei Berliner Kollegen, an die ich mich immer wieder gern erinnere.

Gestalt gewann dieses Buch während eines Fellowships im Hanse-Wissenschaftskolleg Delmenhorst 2016/17. Reto Weiler, seinerzeit Rektor des gastfreien Hauses, bin ich für die freundliche Einladung sehr verbunden; ihn namentlich zu erwähnen schließt die Vielzahl seiner stets hilfsbereiten Mitarbeiter*innen ein.

Ein großer Dank geht an die Komponisten-Klasse von Hanspeter Kyburz an der Hochschule für Musik Berlin Hanns Eisler Berlin; der treue Freund und Kollege bot in seinem Seminar Raum, den gesamten Text intensiv zu diskutieren. Viele Ergänzungen und Präzisierungen verdanke ich diesen überaus anregenden Gesprächen in einer Hochschule, wo die Idee eines akademischen Diskurses auf hohem Niveau kultiviert wird. Weitere Gelegenheit, die Überlegungen zu Beethovens Fugen vorzustellen, gab ein ERASMUS-Aufenthalt an der Estnischen Musik- und Theaterakademie in Tallinn, wo Kristel Pappel ebenfalls ideale Voraussetzungen für einen produktiven Gedankenaustausch schuf.

Den Text nun auch als Buch in Händen haben zu können, verdanke ich der edition text + kritik, namentlich Johannes Fenner, der mit großer Erfahrung und Umsicht viele kluge Hinweise zur Gestaltung gab. Bei ihm fühlte ich meine Überlegungen ebenso gut aufgehoben wie bei Lilian Robl, die das Motiv des poetischen Kontrapunkts graphisch umgesetzt hat. Ihnen beiden ein ganz besonderer Dank!