

Sehr geehrte Damen und Herren,

ich freue mich ganz besonders, Ihnen heute hier im Rahmen der Preisverleihung des Tonkunstpreises das Thema meines Aufsatzes vorstellen zu dürfen, wenn auch aus zeitlichen Gründen nur kurz und zusammenfassend.

Durch eine intensivere Beschäftigung mit den konzertanten Werken Ludwig van Beethovens sowie auf Grund meines Dissertationsprojektes zum Wirken und Schaffen seines Schülers Ferdinand Ries, entschloss ich mich im Frühjahr, mich mit Beethovens bisher meist wenig beachteten Tripelkonzert für Geige, Cello, Klavier und Orchester opus 56 auseinanderzusetzen. Dabei interessierte mich die Frage, ob ein Zusammenhang zwischen einer von Beethoven geplanten Reise nach Paris und der Komposition des Tripelkonzertes gesehen werden kann. Die Ergebnisse meiner Untersuchungen bildeten schließlich die Grundlage für den Aufsatz, den ich beim Tonkunstwettbewerb eingereicht habe.

Eingeteilt in drei Abschnitte widmet sich der Aufsatz zunächst der Quellenlage. An Hand von insgesamt fünf erhaltenen Briefen zwischen den Jahren 1801 und 1804 wird verdeutlicht, dass Paris nicht nur eine starke Anziehungskraft auf Beethoven ausübte, sondern dass er sogar plante, Wien zu Gunsten von Paris zu verlassen. So schildert Beethoven beispielsweise im Sommer 1801 in einem Brief an seinen Freund Franz Gerhard Wegeler bezüglich der geplanten Übersiedlung von Ferdinand Ries von Bonn nach Wien, dass »– *um sein Glück zu machen Paris besser als wien sey, Wien ist überschüttet mit Leuten, und selbst dem Bessern Verdienst fällt es dadurch hart, sich zu halten* –«.

Und noch drei Jahre später und trotz abermaliger Verzögerung seiner Reise-Pläne hielt Beethoven im Sommer 1804 noch an dem Entschluss fest, Wien zu verlassen. In einem Brief an den Braunschweiger Organisten Gottlob Wiedebein rät Beethoven diesem auf seine Nachfrage hin, nicht nach Wien zu kommen: »– *so leicht sie sich vorstellen, sich hier durchbringen zu können, so würde es doch immer schwer halten, indem Wien angefüllt ist mit Meistern, die sich vom Lekzion Geben nähren – wäre es jedoch gewiß, daß ich meinen Aufenthalt hier behielte, so wollte ich sie auf Gut Glück hierher kommen lassen, da ich aber Wahrscheinlich den künftigen Winter schon von hier reise, so würde ich selbst alsdann nichts mehr für sie Thun können* –«.

In einem zweiten Abschnitt werden die möglichen Gründe für Beethovens geplanten Standortwechsel beleuchtet, der trotz seines zunehmenden Erfolges Jahre lang an seinem Plan

festhielt. Ein Vergleich der Musik- und Konzertlandschaft zwischen Wien und Paris kann hier einen ersten Hinweis geben.

Denn eines der Hauptmotive, das in den Briefquellen deutlich wird, ist der harte Konkurrenzkampf in Wien. Wie schwer ein Karrierebeginn mangels der fehlenden Aussicht auf eine Festanstellung als Kapellmeister in der österreichischen Stadt sein konnte, hatte Beethoven am eigenen Leibe erfahren müssen. Zwar galt Wien damals als eine der Musikmetropolen der Zeit, war aber verglichen mit Paris eine Kleinstadt und überfüllt von Musikern sowie Verlegern und damit Konkurrenten. Hinzu kam das andersartige Musik- und Konzertleben, das nahezu komplett vom Adel und seinen Salons dominiert wurde, weshalb die Etablierung als freischaffender Musiker in diesen Kreisen eine beachtliche Herausforderung darstellte.

Zudem gab es in Wien um 1800 anders als in den großen ›Musikstädten‹ im Ausland zunächst nur ein vergleichsweise spärliches Angebot, sich öffentlich zu präsentieren.

Darüber hinaus prägte die Oper die städtische Musiklandschaft. Die Räumlichkeiten der für Opernaufführung vorgesehenen Theater konnten nur an wenigen Tagen für Konzerte genutzt werden und die Ballsäle der Hofburg standen nur selten zur Verfügung.

Die Organisation von eigenen Akademien schien der einzige, realistische Weg zu sein, um sich einem breiten öffentlichen Publikum als Komponist zu präsentieren. Allerdings war dies eine kostspielige, zeitaufwändige und risikoreiche Angelegenheit.

Paris war Wien in der Entwicklung eines öffentlichen Konzertlebens um 1800 um einiges voraus und galt in puncto Musikleben bereits das gesamte 18. Jahrhundert als äußerst bedeutend.

Trotz der Umwälzungen der Französischen Revolution, der zahlreiche private Salons des Adels zum Opfer fielen, waren die Auswirkungen auf das Musik- und Konzertleben verglichen mit den politischen und sozialen Veränderungen gering. Schnell füllten neue Konzertgesellschaften die entstandenen Lücken und auch das 1795 formierte *Conservatoire National de Musique*, das sich bald zur besten Musiklehranstalt des Landes etablierte, veranstaltete Konzerte und genoss auf Grund seines herausragenden Orchesters einen exzellenten Ruf.

Sicherlich spielte im Paris jener Zeit auch die Oper sowie eine neu aufgekommene, patriotisch-national motivierte Musikbewegung eine zentrale Rolle. Dies bezeugt unter

anderem der Rückgang an Aufführungen kammermusikalischer Werke. Die Nachfrage nach Solokonzerten war jedoch stets groß und spiegelt die Vorliebe des Publikums für Virtuosen wider, wie auch zeitgenössische Berichte bezeugen.

Das Musikleben in Paris unterschied sich somit von demjenigen in Wien. Die Umwälzungen in Frankreich, die den sozialen Status des aufsteigenden Bürgertums festigten, führten in Paris früher als in Wien zu einem öffentlichen Konzertwesen. Für Komponisten und Musiker war Paris somit neben London der interessanteste Anziehungspunkt, der sich vom konservativ geprägten Wien deutlich absetzte.

Vor dem Hintergrund seiner Paris-Pläne widmet sich der letzte Abschnitt des Aufsatzes einem Blick auf Beethovens Kompositionen, die in diesem Zeitraum entstanden sind. So komponierte Beethoven nicht nur seine einzige Oper *Fidelio*, deren Libretto französische Wurzeln hat und die *Eroica*, die durch ihre geplante Widmung an Napoleon ebenfalls Bezug zu Frankreich aufweist, sondern um 1804 entstand das heute als Tripelkonzert bekannte Konzert opus 56 in C-Dur.

Gewidmet Franz Joseph Maximilian Fürst Lobkowitz, wurde das Werk vermutlich bereits Ende Mai/Anfang Juni 1804 bei diesem zweimal geprobt. Seine öffentliche Uraufführung erfuhr das Konzert wohl rund vier Jahre später im Leipziger Gewandhaus. Ein Autograph des Konzerts ist nicht erhalten, lediglich eine Abschrift der Violinstimmen lässt das Werk in das Frühjahr 1804 einordnen. Über die weiteren Entstehungsumstände ist nichts bekannt, ebenso, ob Beethoven bestimmte Musiker für die Solostimmen vorgesehen hatte. Es ist allerdings davon auszugehen, dass Beethoven den Klavierpart durchaus für sich selbst vorgesehen hatte, zumal er zum Entstehungszeitpunkt trotz erster Gehörleiden noch als Pianist auftrat.

Darüber hinaus nimmt das Tripelkonzert in Beethovens Oeuvre zunächst auf Grund seiner Besetzung eine Sonderrolle ein. Hinzu kommt, dass es nicht im direkten Zusammenhang mit der Entwicklungs- und Kompositionsgeschichte der übrigen Solokonzerte steht. Es ist somit nicht als Zwischen- oder Vorstufe zu diesen zu sehen, sondern stellt vielmehr ein eigenes Genre dar. Hierüber gibt insbesondere der Titel des Werkes Aufschluss.

Denn die Bezeichnung als *Concerto Concertant* steht weniger dem Solokonzert, sondern vielmehr der sogenannten *Symphonie concertante* nahe, eine Gattung, die sich vor allem in Frankreich großer Beliebtheit erfreute, und seit ca. 1770 zum festen Bestandteil des Pariser Konzertlebens gehörte. Charakteristisch für diese französische Spezialität ist das solistische Hervortreten zweier oder mehrere Instrumente aus dem Ensemble. Auch in den chaotischen

Jahren der 1790er verschwand sie nicht aus dem Konzertleben, sondern kamen zudem in Opern zwischen den Akten zur Aufführung.

Dieser Typus war nicht nur bei in Frankreich lebenden Komponisten äußerst gebräuchlich, sondern auch ausländische und reisende Komponisten wurden zur Komposition von Werken dieser Gattung für Konzerte in Paris angeregt. Berühmtestes Beispiel ist wohl Wolfgang Amadeus Mozart, der auf seiner Reise nach Mannheim und Paris auch ein *Concertante* für vier Bläser und Orchester entwarf. Fertiggestellt wurde allerdings nur das Konzert für Flöte, Harfe und Orchester KV 299, das wie Beethovens Tripelkonzert die Nähe zur *Symphonie concertante* aufweist.

Beethovens Tripelkonzert scheint also nicht zufällig in genau der Zeit seiner Paris-Pläne entstanden zu sein. Denn dass ihn der Typus des *Concerto Concertant* just in diesem Zeitraum beschäftigte, beweist einerseits, dass er nie wieder zu dieser Gattung zurückkehrte, andererseits, dass dem Tripelkonzert einige Skizzen und ein Fragment zu mindestens einem unvollendeten konzertanten Werk vorausgingen. Bereits 1802 skizzierte Beethoven erste Ideen für ein Tripelkonzert in D-Dur und begann schließlich mit der Partitur zum ersten Satz. Die Skizzen weisen darauf hin, dass es sich wohl um die gleichen Solo-Besetzungen wie später im Tripelkonzert opus 56 handelte.

Wirft man einen genauen Blick auf die musikalische Konzeption des Tripelkonzerts opus 56, so sticht die besonders publikumswirksame Anlage hervor. Durch den Fokus auf drei Solisten bedient Beethoven die Vorliebe für Virtuosen gleich mehrfach. Vor allem der Kopfsatz ist in den Soloabschnitten von schnellen Wechseln zwischen den Solostimmen geprägt, was einen dramatischen, spannungsvollen Charakter erzeugt. Interessant ist, dass der erste Satz – anders als die Klavierkonzerte – nicht von thematischen Kontrasten und ihrer motivischen Verarbeitung im Satzgefüge lebt, sondern vom Konzertieren der Solisten untereinander. Anders als in seinen übrigen Solokonzerten stehen im Tripelkonzert die Solisten deutlich stärker im Vordergrund, was zu einem Rückgang des orchestralen Geschehens führt. Dies ist zwar sicherlich der Verwendung dreier Soloinstrumente geschuldet, auf diese Weise zieht jedoch mehr Abwechslung und ein deutlich stärkerer Konzertcharakter in die Musik ein.

Der Mittelsatz dient durch seinen offenen Schluss vielmehr als Einleitung zum Rondo-Finale, das durch die Verwendung von folkloristischen Anklängen ebenfalls die Vorliebe des Publikums für derartige Schlusssätze bedient.

Beethovens Tripelkonzert weist zudem ähnliche Merkmale wie die französischen Violinkonzerte jener Zeit auf. Dies sind insbesondere Charakteristika, wie Dramatik und Pathos kombiniert mit Virtuosität und Brillanz. Typisch für die französischen Konzerte sind darüber hinaus ebenfalls ein schlichter, lyrischer Mittelsatz sowie ein fulminantes Schlussrondo mit lokalkoloristischen Anklängen. Inwiefern sich Beethoven bei der Konzeption des Tripelkonzerts bewusst an französischen Vorbildern orientierte, wird nicht ganz deutlich. Verschiedene Studien zeigen jedoch, dass die französische Geigenschule für Beethoven bei der Komposition seiner Werke für Violine eine nachweisbare Rolle spielte.

Auch wenn aus den Quellen nicht eindeutig hervorgeht, ob das Tripelkonzert explizit für die Paris-Reise komponiert wurde, so lässt sich somit doch festhalten, dass es vermutlich mit dem Hintergedanken der Reisepläne geschrieben sein könnte. Besonders auffallend ist, dass Beethoven sich nur zum Zeitpunkt dieser Reisepläne mehrmals mit der Komposition eines *Concerto Concertant* beschäftigte, einem Genre, das besonders geeignet für das blühende Musikleben der französischen Stadt erschien.

Die Gründe für Beethovens wiederholt gescheiterten Reisepläne liegen sicherlich einerseits an seinem abnehmenden Hörvermögen, das ihm das Auftreten als ausführender Musiker zunehmend erschwerte, als auch an den Wirren der napoleonischen Kriege. Aus einem Brief vom Frühjahr 1807 an Ignaz und Camille Pleyel geht schließlich hervor, wie Beethoven resigniert von der Idee jemals nach Paris reisen zu können Abschied nimmt: »*Mein lieber verehrter Pleiel – Was machen sie, was ihre Familie, ich habe schon oft gewünscht bey ihnen zu seyn, bis hierher war's nicht möglich, zum Theil war auch der Krieg dran schuld, ob man sich ferner davon müße abhalten laßen – oder länger? – so müßte man Paris wohl nie sehen –*«.

Ich danke Ihnen für Ihre Aufmerksamkeit.