

Peter Gülke

## Die stolpernde Oboe – oder: Tonlagen in Beethovens Humor

Solange wir an die *Wut über den verlorenen Groschen* denken, scheint die Sache einfach. Doch ist sie es auch hier nicht – auch hier die Musik bzw. der, der sie macht, ›klüger‹ als der, der Wut hat – einerseits auf die dunkle Folie der Befindlichkeit angewiesen, von der er andererseits Abstand gewinnt, indem er sich – diesfalls drastisch – amüsiert. »Etwas Lustigeres gibt es schwerlich, als diese Schnurre. Hab' ich doch in einem Zug lachen müssen, als ich's neulich zum ersten Mal spielte« – so Schumann im Jahr 1835.<sup>1</sup> Und schon er ahnt, welchem Kopfschütteln er begegnen wird: »Ihr werdet's gemein, eines Beethovens unwürdig finden [...], ihr werdet's verstecken weit, weit unter die Eroica!«<sup>2</sup>

Noch immer muten einschlägige Plädoyers, etwa diejenigen von Alfred Brendel,<sup>3</sup> wie Alleingänge an, als gelte die altbackene Legende des auf große Gedanken und schlechte Laune verpflichteten Titanen weiterhin, gegen die zu argumentieren längst überflüssig sein sollte; als sei Humor vornehmlich eine Methode, Dinge nicht ernst zu nehmen. Jean Pauls Definition von »Humor, als das umgekehrte Erhabene«<sup>4</sup> setzt – von Natur- auf Kunsteindrücke übernommen – Kants Verständnis des Erhabenen als »Gegenstand« voraus, »dessen Vorstellung das Gemüt bestimmt, sich die Unerreichbarkeit der Natur als Darstellung von Ideen zu denken«,<sup>5</sup> Humor somit auch Ausweichmanöver

derer, die jene Unerreichbarkeit wohl wahrnehmen, sie jedoch nicht ertragen und sich mit der an Kant anschließenden Auskunft trösten müssen, Humor »vernichte nicht das Einzelne, sondern das Endliche durch den Kontrast mit der Idee«. <sup>6</sup> Haben die Zeitgenossen Derartiges mitgedacht, wenn sie von Beethoven als »musikalischem Jean Paul unserer Zeit« redeten oder reden hörten? Oder sind unsere Defizite in Bezug auf Humor<sup>7</sup> mittlerweile ebenso groß wie in Bezug auf Jean Paul?

»So entsteht jenes Lachen, worin noch ein Schmerz und eine Größe ist«<sup>8</sup> – das gilt in besonderem Maße für einen, der im Gefängnis der Schwerhörigkeit lebt und jenen entspannt humoristischen Umgang nicht erleben kann, zu dem auch ein spezifischer Sprechtonfall gehört. Wohl verstand er sich gut auf zynisch-sarkastische Polterei; die auf schriftliche Fixierung angewiesenen Späße in Briefen und – etwa seit 1818 – in den Konversationsheften indes muten oft bemüht witzig an. Angesichts der Situation verbietet sich die erste Frage an Humor, ob einer auch über sich selbst lachen bzw. andere über sich lachen lassen kann.

Umso wichtiger die Musik, schon als Medium, wo jene kommunikativen Defizite aufgehoben werden konnten – bei näherem Hinblick in einem Maße, welches die Frage nahelegt, ob entsprechende Details nicht zu einseitig ästhetisch gewogen worden sind. Gewiss waren bei Beethoven humoristische Sachverhalte immer zugleich musikalisch-strukturelle; wer indes könnte sagen, woher sie prima facie inspiriert waren? Neben der Demonstration, dass er sich schon bei der 1. Symphonie leisten kann, es anders zu machen

1 Robert Schumann: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Bd. 1, Reprint der Ausgabe Leipzig 1854, Wiesbaden 1985, S. 171.

2 Ebd.

3 Alfred Brendel: *Das umgekehrte Erhabene: Gibt es eigentlich lustige Musik?* und *Das umgekehrte Erhabene: Beethovens Diabelli-Variationen*, beides in: ders.: *Musik beim Wort genommen*, München [u. a.] 1992, S. 29ff. bzw. 56ff.

4 Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik*, Hamburg 1990, S. 125 (= VII/§ 32).

5 Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, Leipzig 1964, S. 138 (= II/§ 29).

6 Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik* (wie Anm. 4).

7 Hierzu neuerdings vorzüglich Hans-Joachim Hinrichsen: *Ludwig van Beethoven. Musik für eine neue Zeit*, Kassel [u. a.] 2019, bes. S. 294ff.

8 Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik* (wie Anm. 4), S. 129 (= VII, § 33).

Siegfried Oechsle

## Beethovens musikalischer Humor\*

Zur Komposition des »umgekehrten Erhabenen« im *Capriccio* op. 129

### I – Das Interesse an Beethovens Humor

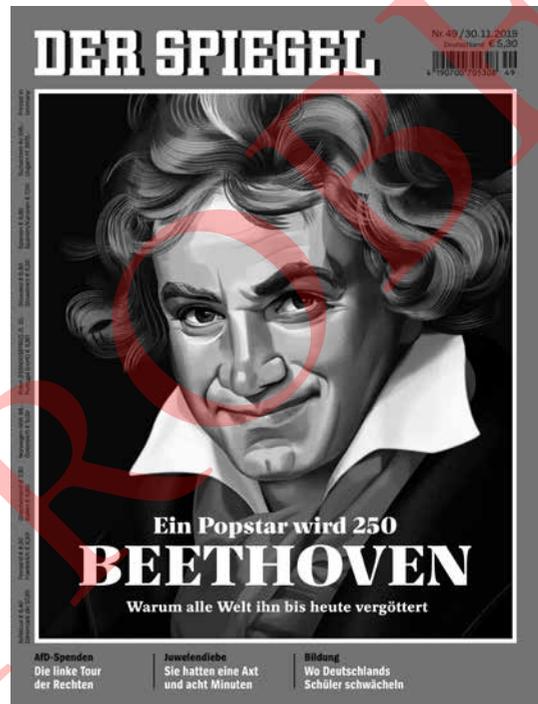
Beethoven Humor zu bescheinigen, gehorcht nicht selten dem Interesse, das historisch tradierte Bild des heroischen »Gewalthabers der Töne«<sup>1</sup> gleichsam zu kontrapunktieren; nicht jedoch, um im Bild zu bleiben, durch ein mächtiges Bass-Ostinato, sondern eher durch ein flexibles und damit wendiges Gegen Thema. Zeugnisse von Beethovens Humor, wie er sich etwa in derben Kommentaren oder der wenig rücksichtsvollen Lust an Wortspielen insbesondere mit den Namen von Freunden und Kollegen äußert, dürfen in aktuelleren populären Darstellungen keinesfalls fehlen.<sup>2</sup> Den Beethoven-Mythos, romantischen Ursprungs und in Teilen auch im Jubeljahr 2020 kaum verblichen, dominieren indes Bildnisse mit ernsthaftem, heroisch konzentriertem Antlitz samt markantem, gedanklich umwölktem Stirnbein. Selbst die Reproduktion der Totenmaske ist salonfähig geworden. Die kultisch potenteste Bilderfindung stellt fraglos jene »Komposition« dar, die Gustav Klimt mit seinem Beethoven-Fries und Max Klinger mit seinem Beethoven-Denkmal für die Wiener Secession 1902 schufen: der Meister als Gott in einem kunstreligiösen Tempel-Innenen auf einem mit antiken wie christlichen Symbolen versehenen Thron, bewacht von einem Adler als Symbol des Zeus wie des Apostels Johannes. Dieser Beethoven kennt allenfalls die dunkleren Ausgaben grimmigen Humors.

Die Parodie des rezeptionsgeschichtlich dominanten, von Joseph Karl Stieler stammenden Bildnisses als *Spiegel*-Titel vom 30. November

\* Für Inga Rehse in herzlicher Zueignung.

1 [o. A.]: Rezension der *Première Sinfonie en Mi b maj.* [...] par W. Gäbrich, in: *AmZ* 34 (1832), Sp. 84–88, hier Sp. 86.

2 Vgl. Art. *Humor*, in: Hans-Georg Klemm und Yvonne Zoll: *66 x Beethoven. Ludwig van A bis Z*, Darmstadt 2020, S. 86f.



Abbildung

Titelgraphik *Der Spiegel* 49 (2019) von Nigel Buchanan

2019 (vgl. Abbildung<sup>3</sup>) traf sozusagen genau ins Schwarze dieses Mythos. Nicht so sehr die Assoziation »Popstar« ist es, die allen Vorstellungen von Beethoven als der Musik gewordenen Orthodoxie des Ernsten, Pathetischen, Heroischen und Göttlichen frontal zuwider läuft, zumal die Rezeption Beethovens in Rock und Pop selbst schon wieder eine längere, facettenreiche Geschichte besitzt. Das eigentliche Skandalon der Parodie besteht vielmehr im Lächeln des Meisters. Der Künstler blickt nicht mehr in einen imaginären, zum Transzendenten hin geöffneten Schaffensraum. Vielmehr strahlt das Cover humorige Präsenz aus – Verbrüderung

3 Mit freundlicher Genehmigung von *Der Spiegel*. Vgl. auch die farbige Wiedergabe im vorliegenden *Tonkunst*-Heft (Innenseite des Rückumschlags).

Wolfram Steinbeck

## Ein Kompendium musikalischen Humors

### Beethovens *Diabelli-Variationen* op. 120

»Im Frühlinge 1823 zog Beethoven wieder nach dem freundlichen Hetzendorf, wo ihm der Baron von Pronay eine Reihe Zimmer in seiner schönen Villa einräumte. [...] In jener Villa [...] schrieb Beethoven die 33 Variationen über einen Walzer von Diabelli (Op. 120.), eine Arbeit, die ihn ungewöhnlich belustigte.«<sup>1</sup> Was Schindler hier mitteilt, ist insofern bemerkenswert, als bis dahin noch niemand Beethoven bei der Abfassung seiner *Diabelli-Variationen* »belustigt« gefunden hatte, im Gegenteil. Beethoven soll sich, wie Schindler es selbst mitteilt, abfällig über das »Thema mit dem Schusterfleck« geäußert haben.<sup>2</sup> Und in seiner Rezension von 1830 z. B. nennt Adolf Bernhard Marx die Variationen »kein Werk der Begeisterung von Beethoven«. Es zeige uns vielmehr »das ernste, oft grübelnde Eindringen, das Beethoven [...] eigen war«.<sup>3</sup>

Wie kommt Schindler, der es freilich mit der Wahrheit nicht immer sehr genau nahm,<sup>4</sup> auf den Gedanken, Beethoven sei bei der Komposition der Variationen »belustigt« gewesen? Wir wissen ja auch von Beethoven selbst, dass er sich über Diabellis Projekt, »alle vaterländischen jetzt lebenden bekannten Tonsetzer und Virtuosen auf dem Fortepiano« dazu zu bringen, eine Variation über ein und dasselbe Thema beizusteuern,<sup>5</sup> ziemlich

sarkastisch geäußert hatte.<sup>6</sup> In der dritten, auf zwei Bände erweiterten Auflage seiner Biographie hält Schindler seine Belustigungsthese aufrecht, spricht nun aber nicht nur von »vergnüglicher«, ja sogar »rosiger Stimmung«, in welcher »Beethoven zuweilen noch in seinen letzten Lebensjahren gewesen« sei, sondern nennt die Variationen auch ein von »ungewöhnlichem Humor sprudelnde[s] Werk«.<sup>7</sup>

1856 hatte von Hans von Bülow Beethovens op. 120 erstmals öffentlich gespielt und später vielfach wiederholt. Bis dahin war das Werk offenbar noch nicht öffentlich aufgeführt worden – einmalig übrigens und durchaus kennzeichnend für ein Beethoven'sches Werk dieses außerordentlichen Ranges. Nicht einmal Robert Schumann scheint sich damit beschäftigt zu haben, jedenfalls hat er es nirgends erwähnt. Und auch Clara Schumann wie auch Franz Liszt scheinen das Werk erstaunlicherweise öffentlich niemals gespielt zu haben.<sup>8</sup> Obgleich die Rezension des Erstdrucks 1823

wiedergegeben u. a. bei Ludwig Finscher: *Variationen über einen Walzer*, in: *Ludwig van Beethoven. »Diabelli-Variationen«* (= Musik-Konzepte 171), hg. von Ulrich Tadday, München 2016, S. 15f.

1 Anton Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Münster 1840, S. 132f.

2 Ebd., Münster 1860, 2. Teil, S. 35.

3 Rezension von Adolf Bernhard Marx, in: *BAMZ* 7 (1830), zit. nach Stefan Kunze (Hg.): *Ludwig van Beethoven. Die Werke im Spiegel seiner Zeit. Gesammelte Konzertberichte und Rezensionen bis 1830*, Laaber 1987, S. 417.

4 Auch die Angaben zum Entstehungsort und -zeitpunkt stimmen nicht. Die Variationen liegen 1823 schon vollständig dem Verlag vor.

5 So in der Verlagsankündigung der *50 Veränderungen über einen Walzer für das Piano-Forte* unter der Überschrift *Vaterländischer Künstlerverein. Veränderungen für das Piano-forte, über ein vorgelegtes Thema*, in: *Österreichisch-Kaiserliche privilegierte Wiener-Zeitung* 131 (1824), S. 551,

6 Im Brief Beethovens an Diabelli vom 20. Juli 1825 heißt es: »wozu wolltet ihr denn noch eine Sonate von mir?! Ihr habt ja ein ganzes Heer Komp.[onisten], die es weit besser können als ich, gebt jedem einen Takt, welch wundervolles werk ist da nicht zu erwarten? – [...] Es Lebe dieser euer Österr. verein, welcher Schusterfleck – Meisterl. [ich] zu behandeln weiß«, zit. nach Sieghard Brandenburg (Hg.): *Ludwig van Beethoven. Briefwechsel. Gesamtausgabe*, 8 Bände, München 1996, Bd. 6, S. 115.

7 Schindler, *Biographie von Beethoven* (wie Anm. 2), S. 36.

8 Vgl. dazu die vorzügliche Studie von Jürg Stenzl: »das Heiligste mit dem Harlequino vereint...«? *Auf der Suche nach einer Rezeptions- und Interpretationsgeschichte von Beethovens Veränderungen über einen Walzer von Anton Diabelli op. 120*, in: Tadday (Hg.), *Beethoven. »Diabelli-Variationen«* (wie Anm. 5), insbes. S. 48–59. Liszt kannte übrigens das Werk und stellte es zwar auf eine Stufe mit Schumanns *Carnaval* op. 9, meinte jedoch, dass letzteres das Vorbild »an melodischer Erfindung und Prägnanz« übertreffe«, ebd., S. 57.

Boris Voigt

## Beethoven als Bienenfresser

### Humor im Streichquartett a-Moll op. 132

Der Humor in Beethovens Musik ist des Öfteren bemerkt worden, und längst ist es nicht mehr erforderlich, dem allzu einseitigen Kultus »mit dem pathetischen Beethoven«<sup>1</sup> das Bild eines humorvollen Beethovens gegenüberzustellen. Solche Entgegensetzungen führen ohnedies in die Irre, denn der »humorvolle Beethoven« ist musikalisch ohne den »pathetischen Beethoven« nicht zu denken, und umgekehrt. Dem Pathetischen wohnt unausgesprochen der Humor schon inne, wie auch der Humor ohne den Ernst keiner ist. Im Folgenden geht es daher auch nicht um ein bestimmtes Beethoven-Bild, sondern anhand zumindest eines der fünf letzten Streichquartette, op. 132, um die besondere Ausprägung seines musikalischen Humors in den späten Kompositionen, der sich von Witz und Komik in den vorhergehenden Werken unterscheidet.

Die besondere Ausprägung von Beethovens spätem musikalischen Humor erläutert Tobias Janz an den *Diabelli-Variationen*. In ihnen sei der Humor nicht wie gewöhnlich auf musikalische Topoi und die damit konnotierten Inhalte gerichtet, sondern reflexiv auf die Komposition selbst, und dies geschehe aus einer Position heraus, »die jegliche Vorstellung von Suprematie und damit auch Selbstgewissheit aufgegeben hat.«<sup>2</sup> Zudem ist in den *Diabelli-Variationen* der Humor verbunden mit einer Ausrichtung auf Transzendenz in der Schlussvariation. In dieser Konstellation ist op. 120 unter den späten Werken Beethovens nicht allein, sie trifft ebenso auf das a-Moll-Streichquartett op. 132 zu, dessen Kopfsatz und Scherzo in sich hochgradig dissoziativ und die klanglichen Ereignisse in ihnen scheinbar ohne Grundlage sind. Zu

einem Ganzen runden sie sich jeweils kaum, worin nicht zuletzt ihr Humor besteht. Der Mittelsatz ist mit »Heiliger Dankgesang eines Genesenden an die Gottheit, in der lydischen Tonart« überschrieben, und verweist auf die Sphäre der Transzendenz. Zwar lässt sich der Dankgesang biographisch durch eine schwere vorangegangene Erkrankung des Komponisten erklären, jedoch enthebt dies nicht der Frage, wie und wodurch der Satz in einem solchen musikalischen Umfeld zu verorten ist. Ob sich solche Zusammenhänge immer begründen lassen? Schlussendlich muss nicht einmal ein Komponist immer wissen, was für einen Finalsatz er in seiner Komposition haben möchte.

#### I – Humor

Wenn nun hier von Humor die Rede ist, dann in der sehr spezifischen Hinsicht, die ihn von Witz, Ironie, Parodie und Komik unterscheidet.<sup>3</sup> Humor in engerem Sinne ist eine moderne Erscheinung. Die Möglichkeit zum Humor entsteht erst in dem Moment, in dem Transzendenz durch innerweltliche Instanzen ersetzt wird, denen die mit der Sphäre der Transzendenz verbundenen Eigenschaften, vor allem Unendlichkeit, Unbedingtheit, Vollkommenheit, zugesprochen und abverlangt werden. Irdisches solchen Ansprüchen anzumessen scheitert notwendig. Daher hält es der Humor mit der auf das Unendliche bezogenen Vernunft gegen den immer begrenzten und begrenzenden Verstand. Humor und Vernunft weisen das Begrenzte, Endliche in seine Grenzen, nur aus entgegengesetzter Richtung. Der Humor gleiche »dem Vogel Merops, welcher zwar dem Himmel den Schwanz zukehrt, aber doch in dieser

1 Theodor Veidl: *Der musikalische Humor bei Beethoven*, Leipzig 1929, S. 1.

2 Vgl. Tobias Janz: *Zur Genealogie der musikalischen Moderne*, Paderborn 2014, S. 334–337 (das Zitat befindet sich auf S. 336).

3 Einen Überblick zum Begriff des Humors liefert Dieter Hörhammer: *Humor*, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 3, hgg. von Karlheinz Barck, Martin Fontius und Dieter Schlenstedt, Stuttgart [u. a.] 2001, S. 66–85.

Birgit Lodes

## »Ich, der Hauptmann«

## Humoristische Wortspiele in Beethovens Briefen an Frauen

»E<sup>in</sup> Ueberblick über die Correspondenz Beethoven's in ihrer Gesamtheit führt uns noch eine andere überraschende Thatsache zum Bewußtsein: Dieselbe liefert nämlich den Beweis, daß [...] Beethoven weit entfernt war, der melancholische und düstere Charakter zu sein, für den man ihn gewöhnlich hält. Er zeigt sich im Gegentheil – wie er dies auch von Natur war – als ein Mann von heiterem und lebhaftem Temperamente, als Liebhaber von Scherzen, als hartnäckiger, wenn auch nicht immer glücklicher Aufsucher von Wortspielen, als großer Freund von Witz und Humor.«<sup>1</sup> Trotz Alexander Wheelock Thayers trefflicher Einschätzung ist bis heute der grimmige, weltabgewandte Titan wohl das verbreitetste Beethoven-Bild, wurde doch im Zuge der Heroisierung von Beethoven im Laufe des 19. Jahrhunderts die humoristische Seite nicht besonders hell beleuchtet. Umso begrüßenswerter, dass im Zuge des Beethoven-Jubiläumsjahres bisweilen ein Lichtwechsel erfolgt: neben der publikumswirksam inszenierten »lachenden« Beethoven-Büste von Ottmar Hörl etwa in diesem Themenheft der *Tonkunst*.

Freilich gibt es bereits einzelne Arbeiten zur Rolle des Humors<sup>2</sup> (und verwandter, nicht immer

klar abgrenzbarer Phänomene wie Ironie, Satire und Witz<sup>3</sup>) in Beethovens Leben und Schaffen. Ein Bereich aber, in dem diese Haltung üblicherweise gänzlich ausgeklammert bleibt, ist jener von Beethovens Umgang mit Frauen. Hier herrscht allgemein eher die Vorstellung vor, Beethoven habe sich zwar häufig, aber meist unglücklich in Frauen verliebt, die er nicht erreichen konnte, und habe darunter sehr gelitten;<sup>4</sup> oder er habe Frauen im Umgang ohnehin nicht ernstgenommen<sup>5</sup> und sich in den späten Jahren mit seinen Freunden an Männerwitzen auf Kosten von Frauen (insbesondere Dienstpersonal oder Prostituierte) delektiert – als Quelle dienen hier besonders Zitathappen aus den Konversationsheften, die Mündliches auf Papier bannen, das sonst fast nie schriftlich festgehalten wurde. Wenn Dagmar Hoffmann-Axthelm die von ihr konstatierte ambivalente »Spaltung« Beethovens in Bezug auf das weibliche Geschlecht analysiert, benennt sie drei Frauentypen, die für ihn relevant gewesen seien: »entweder

Liddle: *Irony and Ambiguity in Beethoven's String Quartets*, Diss. Edinburgh University 2006: [www.era.ed.ac.uk](http://www.era.ed.ac.uk), letzter Zugriff am 20. Mai 2020; Mark Evan Bonds: *Irony and Incomprehensibility: Beethoven's »Serioso« String Quartet in F Minor, Op. 95, and the Path to the Late Style*, in: *JAMS* 70 (2017), Heft 2, S. 285–356; Hans-Joachim Hinrichsen: *Beethoven. Musik für eine neue Zeit*, Kassel [u. a.] 2019, Kapitel *Humoristische Totalität: Die Inversion des Erhabenen*, S. 294–315.

- 1 Alexander Wheelock Thayer: *Ludwig van Beethoven's Leben nach dem Original-Manuscript*, Bd. 2, deutsch bearbeitet von Hermann Deiters, Berlin 1872, S. 81; auch in den späteren Ausgaben der Biographie, etwa Alexander Wheelock Thayer, Hermann Deiters und Hugo Riemann: *Ludwig van Beethoven's Leben. Zweiter Band*, Leipzig 1910, S. 154. Gerhard von Breuning bekräftigte Thayers Einschätzung mit Nachdruck, vgl. *Beethoven aus der Sicht seiner Zeitgenossen*, Bd. 1, hgg. von Klaus Martin Kopitz und Rainer Cadenbach unter Mitarbeit von Oliver Korte und Nancy Tanneberger, München 2009, S. 112.
- 2 Exemplarisch seien genannt: Rey M. Longyear: *Beethoven and Romantic Irony*, in: *MQ* 56 (1970), S. 647–664; Sylvia Imeson: »The time gives it proof«: *Paradox in the Late Music of Beethoven*, New York 1996; William Kinderman: *Beethoven's High Comic Style in Piano Sonatas of the 1790s, or, Beethoven, Uncle Toby, and the »Muckcart-drivers«*, in: *Beethoven Forum* 5 (1996), S. 119–138; Jamie Alexander

- 3 Zu den schon bei den Zeitgenossen unterschiedlich vorgenommenen Abgrenzungen (z. B. scheinen Schlegels Ironie und Jean Pauls Humor oft deckungsgleich), vgl. u. a. Ernst Behler: *The Theory of Irony in German Romanticism*, in: *Romantic Irony*, hg. von Frederick Garber, Budapest 1988, S. 43–81, bes. S. 67–69.
- 4 Diese These wurde u. a. von Maynard Solomon wirkmächtig psychoanalytisch unterlegt; Maynard Solomon: *Beethoven. Biographie*, Frankfurt a. M. 1987, S. 178–183.
- 5 So die Argumentation von Freia Hoffmann: *Wahrnehmungsprobleme. Beethoven und die Frauen*, in: *Der »männliche« und der »weibliche« Beethoven*, hgg. von Cornelia Bartsch, Beatrix Borchard und Rainer Cadenbach, Bonn 2003, S. 175–188.

Sophia Gustorff

## Beethovens Humor im Brief am Beispiel von Wiener Adressaten

Beethoven war ein leidenschaftlicher und geselliger Mensch mit einem herzhaften Humor und einer Heiterkeit, die sich nicht selten in Euphorie steigerte. »Die ganze Zeit war er überaus fröhlich, mitunter höchst possirlich, und Alles, was ihm in den Sinn kam, mußte heraus«, berichtete Friedrich Rochlitz über seine dritte Begegnung mit dem Komponisten im Jahr 1822. »[D]erbschlagende Witzworte, possirliche Einfälle, überraschende, aufregende Combinationen und Paradoxieen« seien ihm dabei »immerfort zu[ge]strömt«.<sup>1</sup> Gegenüber dem Bild des grimmigen, wütenden und menschenfeindlichen Einzelgängers fand dieser Wesenszug wesentlich seltener Erwähnung, brachte er doch das ideale Bildkonstrukt des weltabgewandten Künstlers ins Wanken. Dies gilt im Übrigen auch für Beethovens musikalischen Humor: Die grundlegende Aufarbeitung desselben, die bereits im Jahr 2001 als Mangel beklagt wurde,<sup>2</sup> ist bis heute nicht erfolgt, wenngleich sich auf dem Gebiet vielversprechende Tendenzen abzeichnen.<sup>3</sup>

Beethovens Briefhumor wurde »eher in den Niederungen des Komischen angesiedelt«<sup>4</sup> und von der Forschung kaum ernstgenommen. Ihn eingehend zu betrachten – unter Berücksichtigung der individuellen Kommunikationspartner, der Briefintention oder auch des gesellschaftlichen und schriftkulturellen Kontextes –, lag bisher außerhalb ihres

Interesses. Die folgenden Ausführungen möchten dabei helfen, mit dem Ziel, Beethovens Denken und Sozialverhalten, seine Ausdrucksfähigkeit und Kreativität aus seiner Zeit heraus besser zu verstehen. Humor – verstanden in seiner allgemeinsten Form als alles das, »was Lachen erregt«<sup>5</sup> – ist in der Beethoven-Korrespondenz grundsätzlich weit verbreitet, und zwar meistens in der Form, die den Briefpartner zum Objekt des (oft gutmütigen) Späßes macht. Am ehesten trifft man ihn in Briefen an Freunde oder Bekannte an, zu denen Beethoven in regelmäßigem persönlichem Kontakt stand, darunter Nikolaus Zmeskall, Ignaz von Gleichenstein, Tobias Haslinger, Karl Holz und Anton Schindler. Beethoven scherzte aber auch im geschäftlichen Kontext, wie an der Korrespondenz mit Breitkopf & Härtel zu sehen ist, mit Frauen wie z. B. Anna Milder-Hauptmann und mit hochrangigen Adelligen. Sogar in der Korrespondenz mit Erzherzog Rudolph, zu dem sich Beethoven ansonsten höflich-distanziert verhielt, finden sich vereinzelt Scherze (z. B. BGA Nr. 462, 618 und 1756). Es handelt sich damit um eines der bezeichnendsten Merkmale von Beethovens Briefstil.

Die alten Bonner Bekanntschaften, z. B. Franz Gerhard Wegeler und Stephan Breuning, tauchen in dieser Reihe nicht auf. »Weil sie ihm zu wertvoll und nah waren, als dass er sich über sie lustig gemacht hätte?« lautet eine jüngst dazu geäußerte Vermutung.<sup>6</sup> Dies mag sicher eine Erklärung dafür sein, die sich sogleich auf andere Beispiele übertragen ließe. Eine andere Erklärung für die Ausnahmestellung der Briefe an die Bonner Freunde liegt in dem geographischen Umfeld, in das sich Beethoven Ende 1792 hineinbegeben hat: die Stadt Wien. Scherze

1 Friedrich Rochlitz: *Für Freunde der Tonkunst*, Bd. 3, Leipzig 1868, S. 234f.

2 William Kinderman: *Beethoven, Onkel Toby und der »Dreckfahrer«*, in: *Bonner Beethoven-Studien 2* (2001), S. 95–114, hier S. 95.

3 Vgl. dazu ders.: *Beethovens Humor*, in: *Beethovens Vokalmusik und Bühnenerwerke*, hg. von Birgit Lodes und Armin Raab, Laaber 2014, S. 419–430, Hans-Joachim Hinrichsen: *Beethoven. Die Klaviersonaten*, Kassel 2013, S. 193–198, sowie ders.: *Beethoven. Musik für eine neue Zeit*, Kassel [u. a.] 2019, S. 294–315.

4 Kinderman, *Beethoven, Onkel Toby und der »Dreckfahrer«* (wie Anm. 2), S. 101.

5 Wolfgang Preisendanz: *Art. Humor*, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 2, hg. von Harald Fricke, Berlin [u. a.] 2007, S. 100–103, hier S. 100.

6 Julia Ronge: *Im Wechselbad der Gefühle – Beethovens Freundschaften*, in: *Beethovens Welt*, hg. von Siegbert Rampe, Laaber 2019, S. 258.

Thomas Tolley

## Seeing the Humour in Beethoven: British Views from Hogarth to Cruikshank

»[Beethoven] seems to feel the bold, the commanding, and the impetuous, more than what is soothing or gentle. The muscles of the face swell, and its veins start out; the wild eye rolls doubly wild; the mouth quivers, and Beethoven looks like a wizard, overpowered by demons, whom he himself has called up«<sup>1</sup>.

Beethoven with wild rolling eyes and quivering mouth? Overpowered by demons? This description, drawn from an account of Beethoven by a British visitor to Vienna in 1822, was published in 1824<sup>2</sup>. The view that Beethoven's personality was essentially serious – »bold«, »commanding« and »impetuous« as this account expresses it – was widely taken for granted already within the composer's lifetime. Contemporary printed portraits of the great man, showing a resolutely determined countenance and little hint of a smile (cf. figure 1<sup>3</sup>), served to confirm this understanding<sup>4</sup>. But the notion of a Beethoven overpowered by his own demons clearly goes beyond such characterisation, entering the realm of caricature. This article identifies just such a representation of Beethoven and investigates how it came into being

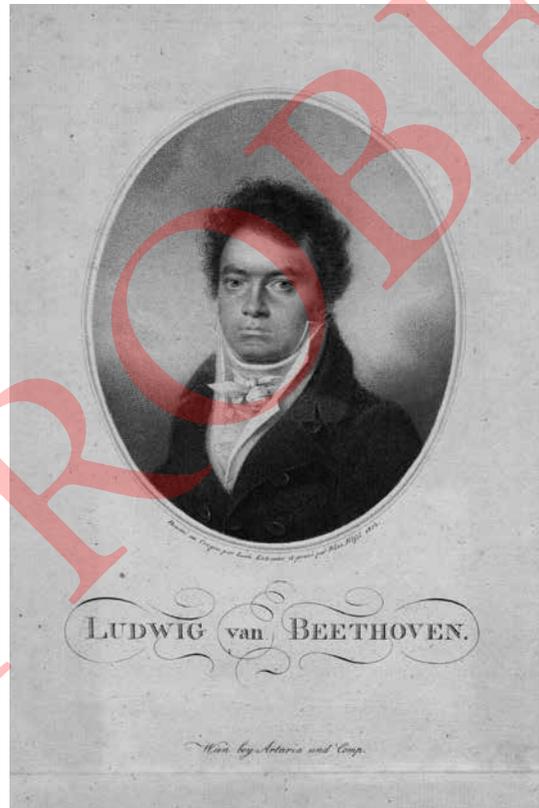


figure 1  
Louis Letronne (artist) and Blasius Höfel (artist and engraver):  
*Ludwig van Beethoven*

- 1 [John Russell]: *Tour in Germany, and Some of the Southern Provinces of the Austrian Empire in 1820, 1821, 1822*, 2 vols., Edinburgh 1824, p. 280.
- 2 For details of editions and a German translation of 1825, cf. William Meredith: *Vienna: Chapter 5 of the 1828 Edition of John Russell's Tour in Germany*, in *The Beethoven Journal* 29 (2014), pp. 66–83.
- 3 Published by Artaria, 1814. Coloured engraving, 29 x 21.5 cm (full plate). From the collections of the Ira F. Brilliant Center for Beethoven Studies, San José State University.
- 4 For modern surveys, cf. Alessandra Comini: *The Changing Image of Beethoven: A Study in Mythmaking*, rev. ed., Santa Fe 2008, Chapter 2; Benedetta Saglietti: *Beethoven, ritratti e immagini. Uno studio sull'iconografia*, Turin 2010.

(cf. figure 2 on page 304<sup>5</sup>). Although an image that pokes fun seems a far cry from the serious Beethoven that has ever been familiar, the tradition of British visual satire to which this print belongs actually gave several contemporaries the means to convey something easily overlooked: Beethoven had a funny side.

- 5 Published by S. Knight, 1 November 1825. Coloured etching, 20.7 x 25.6 cm. Lewis Walpole Library, Yale University, call no. 825.11.01.01, Courtesy of The Lewis Walpole Library, Yale University.

William Meredith

## Schulz's Beethoven Strips, Musical Authenticity, and the »Slight Incident«

### I – Introduction

The most sustained, sophisticated, and enduring depiction of Beethoven and his music in the history of the American comic strip originated in the several hundred black-and-white Beethoven drawings and texts of Charles M. »Sparky« Schulz (1922–2000) that appeared over the fifty-year run of the strip from 1950 through 2000<sup>1</sup>. His most intense involvement with Beethoven occurred during the years in which he was married to his first wife, Joyce Halverson (married 1951–1972); as the strip progressed over its nearly five-decade run, Schulz favored other themes and characters during his second marriage to Jean Clyde Schulz, whom he married in 1973. The world is in her debt for continuing to celebrate his legacy in The Charles M. Schulz Museum and Research Center in Santa Rosa, California, an idyllic city fifty-five miles north of San Francisco. Schulz had moved to the outskirts of the small town of nearby Sebastopol in 1958 and then to Santa Rosa in 1973; he and Jean began talking about and planning the museum in 1996 and it opened in 2002. From August 2008 through January 2009 a first-of-its-kind exhibit titled »Schulz's Beethoven, Schroeder's Muse« took place at the Schulz Museum, followed by a second run from May through July 2009 in San José at The Ira F. Brilliant Center for Beethoven Studies. An online version of a substantial portion of the exhibit is available on the internet<sup>2</sup>.

As director of the Beethoven Center, the inspiration for the groundbreaking exhibit occurred to

me one morning when I was perusing the cartoon pages and came across a Schulz strip that contained a piece of meticulously copied-out Beethoven's music without identification. I had never focused on the extent to which the full meaning of the strip depended on the reader's ability to read music, identify the composer, recognize the piece and its musical affect, and understand the humor of the strip in relation to the work. Simply put, the strips with music require a specialist's knowledge of music. This actually is in line with Schulz's thinking about his ideal audience: adults, not children. In an interview with Michael Barrier in 1988, Schulz replied to a question about marketing by stating: »I do not consider it a children's strip. I have always said, ›If you have to do something for children, that's fine, but let's not forget that our main reading audience is out there among the college kids, and in the fathers and mothers and grandmothers«<sup>3</sup>.

In keeping with the idea that adults were the intended audience for *Peanuts*, Schulz was probably the first cartoonist to use actual pieces of music in his strips in a sustained manner. Sometime in the early 1950s, this use even led to the first commercial *Peanuts* product, as Schulz told Barrier: »Then one day I got a letter from the editor at Rinehart, and he had seen Schroeder play one of his first pieces, and being a pianist, had been quite impressed, because he'd never seen anybody use real music in a comic strip before. He began to read the strip, and I suppose he was influenced by the *Pogo* book, too, so he came out with our first dollar book. That was the first real licensed product«<sup>4</sup>. An almost unimaginable flood of products developed over the next decades – toys, television specials, buttons, etc. – all kickstarted

1 William Meredith was the founding director of The Ira F. Brilliant Center for Beethoven Studies, San José State University (1985–2016) and is the chair of the Beethoven Genome Project of the American Beethoven Society.

2 See [www.absadmin.users.sonic.net/schulz](http://www.absadmin.users.sonic.net/schulz), last accessed on 20th May 2020. I would like to thank Alessandra Comini, Jane O'Cain, James Parsons, and Christopher Reynolds for their assistance with the exhibits and this essay.

3 See the interview with Schulz by Michael Barrier on [www.michaelbarrier.com](http://www.michaelbarrier.com), last accessed on 20th May 2020.

4 Ibid.

Bodo Bischoff

## Robert Schumann über das Komische in einigen Werken Beethovens

Zu einer weiträumig geführten ästhetischen Diskussion in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

»Freiheit und Gleichheit lehrt [sic] der Humor und das Christentum – beide vergebens. [...] Der Humor ist keine Gabe des Geistes, er ist eine Gabe des Herzens.«

Carl Ludwig Börne (1786–1857)<sup>1</sup>

»Etwas Lustigeres gibt es schwerlich, als diese Schnurre. Hab' ich doch in einem Zug lachen müssen, als ich's neulich zum erstenmale spielte.«<sup>2</sup> Mit diesen Impressionen eröffnet Robert Schumann seine Rezension in der *Neuen Zeitschrift für Musik* über Beethovens *Alla ingharse quasi un capriccio G-Dur für Klavier, Die Wut über den verlorenen Groschen*, op. 129.<sup>3</sup> Schumanns Artikel ist eine veritable Kriegserklärung an die »Beethovener«, wie er Kritiker und Musikenthusiasten nennt, denen ein mystifiziertes, romantisch hochstilisiertes Beethoven-Bild vorschwebt, das im Wesentlichen durch die »per aspera ad astra«-Chiffre geprägt ist.<sup>4</sup>

Unversehens gerät der Leser in einen ästhetischen Disput, der einen scheinbar unüberwindlichen Graben zwischen dem »Groschenkapriccio« und der Melodie *Freude schöner Götterfunken* einerseits sowie der *Eroica* andererseits aufreißt.<sup>5</sup> Doch mit einem rhetorisch-metaphorischen Kunstgriff wendet Schumann das Blatt. Das von ihm heraufbeschworene apokalyptische Menetekel entscheidet zu Ungunsten der »Beethovener« und der Tagesproduktionen und erweist den besonderen Wert der »lustigen Schnurre« Beethovens.<sup>6</sup> Damit formuliert Schumann wie schon in seinem Artikel *Das Komische in der Musik* aus dem Jahre 1834, um den es in diesem Beitrag im engeren Sinne gehen wird, eine gewichtige Antithese zu einem einseitigen Beethoven-Bild und ergänzt es um die entscheidende Dimension des Humors,<sup>7</sup> die in der Beethoven-Rezeption der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts mehr und mehr an Bedeutung gewinnt, denn in ihr konnten u. a. die ästhetisch

1 Carl Ludwig Börne: *Denkrede auf Jean Paul, Frankfurt a. M.*, 2. Dezember 1825, in: ders.: *Sämtliche Schriften*, Bd. 1, Düsseldorf 1964, S. 794.

2 Robert Schumann: (16) *Beethoven, Rondo a capriccio p. il Pffe. – Op. postuma. – Wien, Diabell*, in: *NZfM* 2 (3. März 1835), Nr. 18, S. 78. Schumann übernahm den Artikel ohne die letzte Zeile und mit neuer Überschrift zwanzig Jahre später in seine *Schriften*: Robert Schumann: *Die Wuth über den verlorenen Groschen*, in: ders.: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Leipzig 1854, S. 171f.

3 Zum Titel des Werkes vgl. Georg Kinsky und Hans Halm: *Das Werk Beethovens. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner sämtlichen vollendeten Kompositionen*, München 1955, S. 390, sowie Andreas Ballstaedt: *Alla ingharse quasi un capriccio G-Dur für Klavier, Die Wut über den verlorenen Groschen*, op. 129, in: *Beethoven – Interpretationen seiner Werke*, Bd. 2, hg. von Albrecht Riethmüller, Carl Dahlhaus und Alexander L. Ringer, Laaber 1994, S. 295f.

4 Vgl. Arnold Schmitz: *Das romantische Beethovenbild. Darstellung und Kritik*, Berlin 1927; Hans Heinrich Eggebrecht: *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption* (= Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse 3), Wiesbaden

1972, sowie unverändert neu aufgelegt bei Lauber 1994, und Klaus Kropfinger: *Beethoven*, Kassel 2001, bes. S. 213–226.

5 Schumann, *Rondo a capriccio* (wie Anm. 2), S. 78: »Mit diesem Kapriccio schlag' ich euch. Ihr werdet's gemein, eines Beethoven nicht würdig finden, eben wie die Melodie zu: ›Freude, schöner Götterfunken‹ in der D=moll=Sinfonie, ihr werdet's verstecken weit, weit unter der Eroica!«

6 Ebd.: »Und wahrlich, hält einmal bei einer Auferstehung der Künste der Genius der Wahrheit die Wage, in welcher dies Groschenkapriccio in der einen Schale und zehn der neusten pathetischen Ouvertüren in der anderen lägen, – himmelhoch fliegen die Ouvertüren.«

7 Bernhard R. Appel: *Robert Schumanns Humoreske für Klavier op. 20. Zum musikalischen Humor in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts unter Berücksichtigung des Formproblems*, Diss. (masch.), Saarbrücken 1981. Diese ästhetisch wie analytisch grundlegende Studie spricht besonders im Kapitel 3.1. *Beethoven, der Humorist* zur Sache. Vgl. ebd., S. 98–103.