

Ivana Rentsch (Hamburg)

## „Bagatellen von – Beethoven?“

### Beethovens op. 119 und op. 126 zwischen Unterhaltung, Didaktik und Experiment

„Bagatellen von – Beethoven? – Wie verträgt sich wohl der Begriff einer Bagatelle mit dem gefeierten musikalischen Heldenamen?“<sup>1</sup> Was sich der Rezensent der *Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung* 1824 in seiner Besprechung von Beethovens kurz zuvor erschienenen *Bagatellen* op. 119 für einen rhetorisch zugespitzten Einstieg zunutze machte, wollte sich zwei Jahre später auch der Kritiker der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* bei Beethovens *Bagatellen* op. 126 nicht entgehen lassen: „Bagatellen? Nun ja! Aber Bagatellen vom Meister Beethoven“.<sup>2</sup> Und auch der Londoner Rezensent von *The Harmonicon* mochte in seiner Kritik von op. 126 nicht auf den offensichtlich naheliegenden Einstieg verzichten: „Bagatelles! exclaims a critic; yes, but bagatelles by Beethoven.“<sup>3</sup>

Nicht nur viele seiner Zeitgenossen empfanden die Verbindung des „gefeierten musikalischen Heldenamens“ mit der trivialen Klavierform als Paradoxon, sondern fast noch stärker fühlten sich kommende Generationen von dem Umstand herausgefordert, dass der späte Beethoven – in direkter Nachbarschaft zu den enigmatischen letzten Kammermusikwerken – mit op. 119 und op. 126 ausgerechnet *Bagatellen* vorlegte. Vor dem Hintergrund der heiklen ästhetischen Beurteilung insbesondere von op. 119 gilt es im Folgenden, mit einer erweiterten Perspektive über rein autonom-musikalische Fragen hinaus die Gattungstradition sowie den Entstehungszusammenhang der *Bagatellen* in den Blick zu nehmen. Dabei rückt zwangsläufig eine Klavierpraxis in den Fokus, die quantitativ den mit Abstand größten Teil der Produktion ausmachte und trotzdem heute nur noch in Ansätzen überhaupt rekonstruierbar ist. Diese Verflüchtigung mutet gleichsam als ästhetisches Verdikt der Geschichte an, galten doch die zahllosen Drucke für den Hausgebrauch bereits im 19. Jahrhundert offensichtlich als zu minderwertig, um in ernsthafte Musiksammlungen aufgenommen zu werden: die historische Verflüchtigung als Konsequenz ästhetischer Flüchtigkeit. Beethovens *Bagatellen* blieb das unrühmliche Schicksal hingegen erspart, und dies, wie zu zeigen sein wird, obwohl sie sich der kommerziellen Praxis keineswegs entzogen. Ungeachtet des künstlerischen Rangs wird ob der Fokussierung auf rein ästhetische Kriterien denn auch nur allzu leicht der Gattungskontext vergessen, auf den sich Beethoven mit der Titelgebung immerhin explizit bezogen hatte und der im Zentrum der folgenden Ausführungen stehen soll.

1 N. G., „Nouvelle Bagatelles, ou collection de morceaux faciles et agréables pour le Piano-Forte, par L. van Beethoven. Oeuvre 112, à Paris, chez Maurice Schlesinger“, in: *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* 1 (1824), S. 128–129, hier S. 128.

2 [Anon.], „Kurze Anzeige. Six Bagatelles pour le Pianoforte, comp. par Louis van Beethoven. Oeuv. 126, Mayence, chez Schott“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 28 (1826), Sp. 47–48, hier Sp. 47.

3 [Anon.], „Foreign musical report“, in: *The Harmonicon* 5 (1827), S. 72.

## I. „... so viel Schlechtes im Druck erscheint“ – Konjunktur und Flüchtigkeit

Dass freilich bereits den ersten Rezensenten von Beethovens *Bagatellen* die Bezeichnung ins Auge sprang, verweist nicht nur auf das bereits zu Lebzeiten des Komponisten etablierte heroische Beethoven-Bild, sondern dokumentiert zugleich den negativen Ruf kleiner Klavierstücke. So wurde etwa 1824 – dem Erscheinungsjahr von Beethovens *Bagatellen* op. 119 – gleich im ersten Jahrgang der *Cäcilia* die „allgemeine Klage“ konstatiert, „dass in unseren Tagen, wo jeder schon ein Componist zu seyn glaubt, wenn er ein paar Lieder oder Walzer aufschreiben kann, so viel Schlechtes im Druck erscheint“.<sup>4</sup> Das beschriebene Problem beschränkte sich jedoch nicht auf die gescholtenen dilettantischen Komponisten, sondern gründete vielmehr in der stetig wachsenden Nachfrage: Die kritisierten Drucke ließen sich offenbar problemlos verkaufen. Entsprechend sollte auch in der *Neuen Zeitschrift für Musik* das Problem nicht in der mangelnden Fähigkeit der Komponisten verortet werden, sondern in deren kommerziellem Opportunismus – „Geld verdienen! Das ist die Losung der meisten jetzt lebenden Componisten für das Pianoforte“.<sup>5</sup> Die „allgemeine Klage“ über das mangelhafte Niveau korrelierte in kompositionsgeschichtlicher Hinsicht mit einer seit der Wende um 1800 immer wieder diagnostizierten „Krise der Sonate“<sup>6</sup> sowie mit einer wachsenden Flut an Opern-Adaptionen, sei es das Arrangement aktueller Ouvertüren für Klavier zu vier Händen oder die Bearbeitung einzelner Arien in Form von Rondos, Variationen und – Bagatellen.

Rein quantitativ zeigt sich das Übergewicht von Variationen und Arrangements gegenüber der Klaviersonate in den einschlägigen Musikalien-Verzeichnissen von Carl Friedrich Whistling beziehungsweise Friedrich Hofmeister. So dominieren etwa im 1829 erschienenen Supplement zur ersten Nummer von Whistlings *Handbuch der musikalischen Literatur* die „Rondo's, Fantasieen etc.“ um ein Vielfaches die „Sonaten und andere[n] Stücke in deren Form“.<sup>7</sup> Selbst ein kurzer Blick auf die Anzeigen und Besprechungen neuer Musikalien in den Zeitschriften der großen europäischen Städte vermittelt einen Eindruck von der enormen Nachfrage nach Opernbearbeitungen für den pianistischen Hausgebrauch. Auch wurden die populären Stücke selbstverständlich in den Besprechungen gewürdigt, wie neben jeder beliebigen anderen Musikzeitschrift etwa eine Seite aus dem Londoner *The Harmonicon* belegt: „THE SWISS AIR, as sung by Madlle. Sontag and the Rainer Family, arranged with VARIATIONS, by T. A. RAWLINGS. (Clementi and Co.)“; oder – auf derselben Seite – die Besprechung eines Arrangements von „THE FAVORITE AIRS IN ROSSINI'S *New Opera*, Le Comte Ory, arranged, with an accompaniment for the FLUTE, ad libitum, by T. LATOUR. (Latour, 50, New Bond Street; and Troupenas, Paris.)“<sup>8</sup> Charakteristisch tritt bereits bei diesen wenigen Beispielen die enge Anbindung der Klavierliteratur an die Opernpraxis zutage, wenn ein Erfolgsstück der berühmten Henriette Sontag zu einem Variationensatz verarbeitet oder Rossinis neueste Oper klavieregerecht aufbereitet wurde. Auch der gleichzeitige Vertrieb von Latours Arrangement in Paris und London erscheint durchaus typisch und erinnert in

4 F. S. Gassner, „Ein Vorschlag“, in: *Cäcilia. Eine Zeitschrift für die musikalische Welt* 1 (1824), S. 164.

5 [Anon.], „Leichte Compositionen für Pianoforte“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 21 (1844), S. 149.

6 Vgl. Arnfried Edler, *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente. Teil 2: Von 1750 bis 1830*, Laaber 2003, S. 178–197.

7 Carl Friedrich Whistling, *Ergänzungsband zum Handbuche der musikalischen Literatur, die während des Druckes erschienenen Werke bis zum Ende des Jahres 1828*, Leipzig 1829, S. 1206–1207 (Sonaten und andere Stücke in deren Form), S. 1207–1214 (Rondo's, Fantasieen etc.).

8 [Anon.], „Review of Music“, in: *The Harmonicon* 7 (1829), S. 41–48, hier S. 44.

der Internationalität der Vermarktung nicht zuletzt an Beethovens erfolgreich umgesetzte Absicht, selbst seine *Bagatellen* op. 119 möglichst in London, Paris und Wien herauszubringen. Mehr noch: Sogar der Begriff der Bagatelle gehört im frühen 19. Jahrhundert durchaus diesem Kontext der Variationen und Arrangements an, wie geradezu prototypisch die bei *Cramer and Co.* erschienenen *Les Bagatelles* dokumentieren. Indem die einzelnen Nummern präexistente Melodien enthalten, die nur „ausgewählt und arrangiert“ („selected and arranged“) wurden, die Stücke also nicht einmal mehr als eigenständige Komposition galten, entpuppt sich die Bagatelle bisweilen gar als Extremfall der Opernmode für den Hausgebrauch.

In den ästhetischen Konsequenzen dieser Entwicklung, die in den Augen mancher Kritiker auf eine Bagatellisierung der Klaviermusik hinauszu laufen drohte, bestand denn auch bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts der eigentliche Stein des Anstoßes.

„Depuis qu'on ne sait plus faire des sonates, on les a remplacées par la fantaisie & les variations. Ira-t-on à la postérité avec ces bagatelles qui corrompent le goût?“<sup>9</sup>

„Seit man keine Sonaten mehr zu machen weiß, hat man sie durch Fantasie und Variationen ersetzt. Wird man mit diesen Bagatellen, die den Geschmack verderben, zur Nachwelt übergehen?“

In Jérôme-Joseph de Momignys Polemik spiegelt sich die Dominanz unterhaltender Bagatellen in der damaligen Pariser Salon- und Hausmusik wider. Während de Momigny die Polarität von Sonaten-Kunst und Bagatellen-Unterhaltung als chronologische Entwicklung eines kontinuierlichen Niedergangs bewertete, zeigt sich im deutschen Sprachraum ein weniger eindeutiges Bild. So ist bemerkenswert, dass der erste Kritiker von Beethovens Bagatellen mit Carl Friedrich Peters ausgerechnet ein Verleger sein sollte, dessen Profession es mit sich brachte, ein ästhetisches Urteil mit Blick auf den Absatzmarkt zu fällen. Beethoven hatte Peters neben drei „Zapfenstreichen“ (WoO 18–20) unter anderem auch sechs Bagatellen (op. 119, Nr. 1–6) angeboten, zu denen der Verleger im März 1823 ausführlich Stellung bezog:

„komme ich nun an die *Bagatellen* – von welchen ich sehr überrascht worden bin; ich habe solche von mehreren spielen lassen, aber auch nicht einer will mir glauben, daß solche von Ihnen sind. Kleinigkeiten habe ich allerdings gewünscht, aber diese sind doch wirklich auch gar zu klein [...] Um nicht mißverstanden zu werden, will ich nichts weiter darüber sagen, als daß ich diese Kleinigkeiten nie drucken werde, sondern lieber das dafür bezahlte *Honorar* verlihren will. [...] Der erste Grund ist der, daß ich mich nicht der Gefahr aussetzen mag in den Verdacht zu gerathen, daß ich einen Unterschleif gemacht und Ihren Nahmen jenen Kleinigkeiten fälschlich vorgesetzt habe, denn daß dieses Werkchen von dem berühmten Beethoven sey, werden wenige glauben.“<sup>10</sup>

Beethovens Ruf war nicht mit Bagatellen kompatibel, die Kleinigkeiten des Heroen nicht würdig.<sup>11</sup> Bemerkenswerterweise betraf die scharfe Kritik weniger die Idee kurzer Stücke an sich, hatte doch Peters durchaus „kleine niedliche Sachen“ erwartet, sondern tatsächlich

9 Jérôme-Joseph de Momigny, Art. „Variations“, in: *Encyclopédie Methodique. Musique*, hrsg. von Nicolas Etienne Frampry und Jérôme-Joseph de Momigny, Bd. 2, Paris 1818 (Reprint New York 1971), S. 551.

10 Brief von Carl Friedrich Peters an Ludwig van Beethoven vom 4. März 1823 aus Leipzig, in: Ludwig van Beethoven, *Briefwechsel. Gesamtausgabe*, hrsg. von Sieghard Brandenburg, München 1996ff., Bd. 5, Nr. 1604, S. 80–84, hier S. 81.

11 Bemerkenswerterweise hatte auch Beethoven selbst zunächst zwischen den Genres differenziert. So monierte er etwa 1794, dass Simrock einen Variationen-Druck plante, als sich Beethoven gerade anschickte, mit den Trios op. 1 und den Sonaten op. 2 „wichtigere“ Werke zu publizieren. Siehe den

deren kompositorische Ausführung. Sie waren nicht gut genug – oder mit den Worten des Verlegers:

„Ein zweiter Grund liegt darinnen, daß mir nicht bloß daran gelegen ist, Compositionen von Ihnen zu drucken, sondern ich will vorzüglich gute Sachen von Ihnen haben. Meine Kunden sind gewohnt, vorzügliche Werke von mir zu erhalten, und eine neue Erscheinung wird es sein, wenn ich jetzt, nachdem zeither die mehrsten Werke unserer ausgezeichneten [sic] Künstler bei mir erschienen, auch noch die Werke des H.[errn] v. *Beethoven* herausgebe allein wenn ich dies Unternehmen mit *Zapfenstreichen* und *Bagatellen* wie jene beginne, so muß es scheinen, als ob ich bloß genommen hätte was Sie mir, unter Ihren ältern zurückgelegten Compositionen herausgesucht und abgelassen hätten, denn daß es mit den Zapfenstreichen und Kleinigkeiten eine solche Bewandniß hat, ist unverkennbar, ich aber will nicht bloß Manuscripte von Ihnen haben, sondern ich will auch vorzüglich gelungene Werke haben.“<sup>12</sup>

Peters irrt sich nicht: Bei den zugesandten Bagatellen handelte es sich tatsächlich um Kompositionen, die teilweise den 1790er Jahren entstammten und von Beethoven aus finanziellen Gründen überhaupt zur Publikation angeboten worden waren.<sup>13</sup> Darüber hinaus spiegelt sich in Peters' Ablehnung der ästhetisch prekäre Status von Bagatellen, die als Gelegenheitswerke letztlich auf eine Rezeption auf der Folie des Entstehungszweckes angewiesen waren. Ob, wie von Peters negativ ausgedrückt, oder wie in den eingangs zitierten Rezensionen – „Bagatellen – von Beethoven?“ – positiv gewendet: Sobald sich der ursprüngliche funktionale Kontext verflüchtigt, ergeben sich zwangsläufig Irritationen.

## II. Zwischen Unterhaltung und Klavierschule

Beethovens elf *Bagatellen* op. 119 sind geprägt von zwei typischen Funktionen, die letztlich erklären, weshalb der Komponist an der Bezeichnung als „Kleinigkeiten“ festgehalten hatte. Erstens kennzeichnete er damit den ästhetischen Rahmen der Stücke im Kontext der kurzweiligen Hausmusik. Deutlich erkennbar erscheint diese Zuordnung noch in den Londoner, Pariser und Wiener Erstdrucken: *Trifles for the Piano Forte. Consisting of Eleven Pleasing Pieces, Composed in Various Styles, by L. Van Beethoven* (London, Abbildung 1), *Nouvelles Bagatelles, ou Collection de morceaux faciles et agréables* (Paris) sowie *Nouvelles Bagatelles faciles et agréables* (Wien).<sup>14</sup>

---

Brief Ludwig van Beethovens an Nikolaus Simrock vom 18. Juni 1794, in: Beethoven, *Briefwechsel*, Bd. 1, Nr. 15, S. 23.

12 Brief von Carl Friedrich Peters an Ludwig van Beethoven vom 4. März 1823 aus Leipzig, S. 82.

13 Zu Beethovens finanziellen Schwierigkeiten und der Auseinandersetzung mit seinem Bruder Johann van Beethoven im Kontext der *Bagatellen* op. 119 siehe u. a. den Eintrag zu op. 119 von J. R. in der digitalen Datenbank des Beethoven-Hauses Bonn: [https://da.beethoven.de/sixcms/detail.php?id=15112&template=werkseite\\_digitales\\_archiv\\_de&\\_eid=1502&\\_ug=zweih%c3%a4ndig&\\_werkid=120&\\_mid=Werke&suchparameter=&\\_seite=1](https://da.beethoven.de/sixcms/detail.php?id=15112&template=werkseite_digitales_archiv_de&_eid=1502&_ug=zweih%c3%a4ndig&_werkid=120&_mid=Werke&suchparameter=&_seite=1) (Aufruf: 29. März 2019).

14 Siehe Georg Kinsky, *Das Werk Beethovens. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner sämtlichen vollendeten Kompositionen*, nach dem Tode des Verfassers abgeschlossen und hrsg. von Hans Halm, München und Duisburg 1995, S. 345.

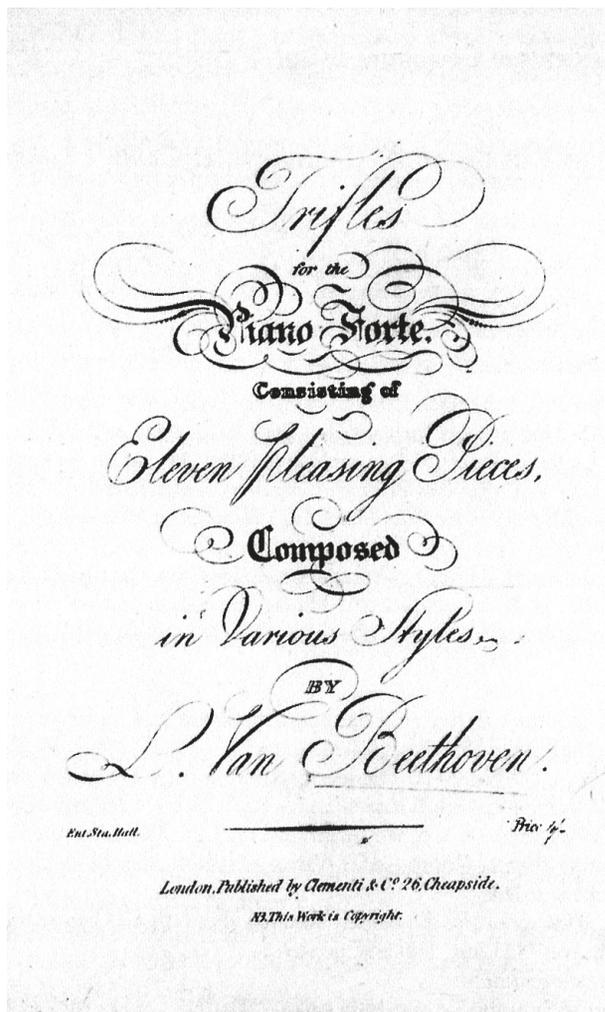


Abbildung 1: Ludwig van Beethoven, *Bagatellen* op. 119, London: Clementi and Co., Juni 1823

Gefällige Stücke in unterschiedlichen Stilen versprechen die Ausgaben von Clementi, Schlesinger und Diabelli, deren Titel die kompositorische Absicht insbesondere der Nummern eins bis fünf von op. 119 im Kern getroffen haben dürften. Diese fünf älteren Stücke gehören ihrer Bezeichnung entsprechend in den Kreis von mindestens zwölf weiteren Klavierkompositionen unterschiedlicher Länge, die Beethoven in einem Umschlag mit der Aufschrift „Bagatellen“ aufbewahrt hatte.<sup>15</sup> In welchem Grade austauschbar die Sätze dem Komponisten selbst erschienen, zeigt die in seinen Briefen mehrfach erwähnte Bereitschaft, Stücke auszutauschen. So hatte er Peters angeboten, „noch mehrere“ Bagatellen zu „schicken

15 Beethoven, *Briefwechsel*, Bd. 4, S. 554, Anmerkung 4.

als die bestimmten 4, Es sind deren noch 9 oder 10 vorhanden“,<sup>16</sup> und auch Anton Diabelli gegenüber versicherte Beethoven, „wirklich genug vorräthig“ zu haben, „um statt diesen andere zu schicken“.<sup>17</sup>

Der ästhetische Status der *Bagatellen* op. 119 Nr. 1–5 unterscheidet sich faktisch nicht vom Gelegenheitswerk für die sogenannte „Elise“. Und wenn Albrecht Riethmüller an dem vielleicht berühmtesten Klavierstück Beethovens moniert, dass der „Erfolg, nichts sonst [...] das Rätsel des Stückes für Elise“ sei,<sup>18</sup> verweist er letztlich nur darauf, dass Beethoven die Erfordernisse musikalischer Unterhaltung zu erfüllen wusste. Die Bagatellen waren nicht für den Druck vorgesehen, sondern nur für bestimmte Gelegenheiten oder nahestehende Personen entstanden. Und ebenso wie auch „Für Elise“ erst 1867 überhaupt erstmals veröffentlicht werden sollte,<sup>19</sup> dürften auch die ersten fünf *Bagatellen* op. 119 nur aus finanziellen Gründen der genuinen Flüchtigkeit des Gelegenheitswerks enthoben worden sein. Während Clementi im Juni 1823 noch auf eine Opuszahl verzichtet und die Bestimmung als unterhaltsame Hausmusik offengelegt hatte, begann sich diese funktionale Wurzel allmählich zu verflüchtigen: Mit Schlesingers im Dezember desselben Jahres erschienener Pariser Ausgabe, der die elf *Bagatellen* als „Œuvre 112“ in die unmittelbare Nachfolge von Beethovens letzten drei Sonaten op. 109–111 stellte, und Diabelli, der für die Wiener Ausgabe die Opuszahl 112 übernahm,<sup>20</sup> setzte die Umwandlung der „gefälligen Kleinigkeiten“ („Pleasing Trifles“) zum „Werk“ ein.

Abgesehen von der gesellschaftlichen Bestimmung als unterhaltsame „Kleinigkeit“ verweist Beethovens Festhalten an der Bezeichnung „Bagatelle“ auf eine zweite typische Funktion der Stücke: den didaktischen Nutzen. Bagatellen-Drucke des frühen 19. Jahrhunderts waren in der Regel für Anfänger bestimmt, woran eine doppelte pädagogische Zielsetzung geknüpft war. Es galt erstens, beim Klavierschüler die Grundlagen einer soliden Technik zu legen, und zweitens den musikalischen Geschmack zu schulen. Die didaktische Tauglichkeit bestimmte über die Qualität der Bagatellen – ein Kriterium, das sich in den Besprechungen der betreffenden Drucke deutlich herauskristallisiert; so auch in der oben erwähnten Rezension der bei Cramer in London erschienenen *Les Bagatelles*:

„THESE are meant for beginners, and very useful are such publications, when selected and executed with judgment, and mixed with graver things, for they encourage the youthful learner, and train the ear to melody. [...] The most strict attention to rule should be paid in the construction of these nursery rondos, for the future taste of the

16 Brief Ludwig van Beethovens an Carl Friedrich Peters vom 22. November 1822 aus Wien, in: Beethoven, *Briefwechsel*, Bd. 4, S. 549.

17 Brief Ludwig van Beethovens an Anton Diabelli vom Dezember 1822 aus Wien, in: ebd., Bd. 4, S. 557–558, hier S. 557.

18 Albrecht Riethmüller, Art. „Für Elise WvO 59“, in: *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, hrsg. von Albrecht Riethmüller u. a., Laaber 1994, Bd. 2, S. 437–440, hier S. 440.

19 Ebd., S. 437.

20 Die Angaben zur Datierung der drei Drucke gehen insbesondere bei der Frage, ob es sich bei der Londoner oder der Pariser Ausgabe um den Erstdruck handle, auseinander. Dieser Beitrag bezieht sich dabei auf die aktuelle Datierung durch das Beethoven-Haus Bonn, das den Londoner Druck als Erstausgabe auf Juni 1823, den Pariser Druck hingegen erst auf Ende 1823 ansetzt: [http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php?id=15112&template=werkseite\\_digitales\\_archiv\\_de&\\_eid=1502&\\_ug=Werke%20f%20Klavier%20zu%20H%e4nden&\\_werkid=120&\\_mid=Werke%20Ludwig%20van%20Beethovens&suchparameter=&\\_seite=1](http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php?id=15112&template=werkseite_digitales_archiv_de&_eid=1502&_ug=Werke%20f%20Klavier%20zu%20H%e4nden&_werkid=120&_mid=Werke%20Ludwig%20van%20Beethovens&suchparameter=&_seite=1) (Aufruf: 29. März 2019).

student much depends on their correctness. It is easy enough to make a good early impression: very difficult to efface a bad one. Some may perhaps smile at our stooping to criticise so mere a trifle, but an error in a horn-book is fraught with more mischief than in a folio.“<sup>21</sup>

Den kompositorischen Kleinigkeiten wurde unter didaktischen Gesichtspunkten größte Bedeutung beigemessen, weshalb einer Bagatelle auf dem Gebiet der Klavierschule die unbedingte Modellhaftigkeit für musikalischen Geschmack und korrekten Tonsatz abverlangt wurde. Genau diese überragende Relevanz, die der Unterrichtsliteratur für die musikalische Bildung beigemessen wurde, ließ es umso gravierender erscheinen, dass solche Stücke von musikästhetischer Warte aus nichts galten. So beklagte Daniel Gottlob Türk kurz nach Erscheinen seiner berühmten *Klavierschule* von 1789, dass es „bekanntlich viele alte, aber sehr gute [Georg Friedrich Händel, François Couperin, Johann Sebastian Bach], hingegen eine Menge neuer höchst mittelmäßiger und ganz schlechter Stücke“ gebe, und zwar, „weil nicht leicht ein Komponist von Ruf damit auftreten“ möge.<sup>22</sup> Didaktische Literatur schien an der Wende zum 19. Jahrhundert mit ästhetischem Kunstanpruch inkompatibel, ja letzterer gar durch Unterrichtsstücke bedroht. Umso bemerkenswerter ist nun, dass Beethoven (neben einem auf op. 37 basierenden „Concert-Finale“) auch fünf Stücke zum 1821 erschienenen dritten Teil von Friedrich Starke *Wiener Pianoforte-Schule* beitrug: just diejenigen „Kleinigkeiten“, die als Nummern sieben bis elf in die *Bagatellen* op. 119 eingehen sollten (Abbildung 2).<sup>23</sup> Dabei sei dezidiert darauf hingewiesen, dass Beethoven die fünf Stücke keineswegs bereits mit Blick auf den späteren *Bagatellen*-Druck von 1823 konzipiert hatte, sondern dass es sich dabei um genuine Unterrichtswerke handelte. Der Umstand, dass der Entstehungszweck von den ersten Rezensionen zu den *Bagatellen* op. 119 bis heute entweder gar nicht oder höchstens relativierend als bloßer Vorabdruck des späteren „eigentlichen“ Opus abgetan wird,<sup>24</sup> beweist aufs deutlichste, wie wenig Neigung seit zweihundert Jahren besteht, Beethoven mit Klavierschulliteratur in Verbindung zu bringen.

21 [Anon.], „Review of Music“, S. 44.

22 Daniel Gottlob Türk (1790), zitiert nach Edler, *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente*, S. 19.

23 Friedrich Starke, *Wiener Pianoforte-Schule* [...] 3. Abtheilung, Wien 1822, S. 71–72. Zur Konzeption der betreffenden „Kleinigkeiten“ siehe auch Nicholas Marston, „Trifles or a Multi-Trifle? Beethoven's Bagatelles“, Op. 119, Nos. 7–11, in: *Music Analysis* 5 (1986), S. 193–206.

24 Siehe u. a. Sieghard Brandenburg, „Kommentar“, in: *Ludwig van Beethoven. Sechs Bagatellen für Klavier op. 126. Faksimile der Handschrift und der Originalausgabe mit einem Kommentar*, hrsg. von Sieghard Brandenburg, Bonn 1984, S. 45–73, hier S. 59–60; Theo Hirsbrunner, „6 Bagatellen für Klavier op. 126“, in: *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, hrsg. von Albrecht Riethmüller u. a., Bd. 2, Laaber 1996, S. 271–277, hier S. 272; Edler, *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente*, S. 256; Karin Dietrich, Art. „Bagatelle“, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hrsg. von Hans-Heinrich Eggebrecht und Albrecht Riethmüller, Stuttgart 1998, S. 4f.



Abbildung 2: Friedrich Starke, *Wiener Pianoforte-Schule*, Wien [1821], Beethovens fünf „Kleinigkeiten“ (später: op. 119, Nr. 7–11)<sup>25</sup>

25 Ebd., S. 71.

Betrachtet man jedoch die Rezeption von Beethovens Stücken für die *Wiener Pianoforte-Schule* von pädagogischer Seite, so fällt auf, dass die beigezeichneten fünf „Kleinigkeiten“ offensichtlich voll und ganz den doppelten didaktischen Zweck erfüllten, der auch Starkes Sammlung eingeschrieben war: die „Bildung des guten Geschmacks“ und die technische „Ueberwindung aller Schwierigkeiten“. <sup>26</sup> Starke dankte in der Vorrede pauschal den „Herrn Autoren“ für ihr „gütiges und menschenfreundliches Mitwirken“, ohne auch nur einen einzigen Komponisten namentlich zu nennen – erst beim Notentext von Beethovens „Kleinigkeiten“ setzte er eine Anmerkung, in der er darauf verwies, wie „lehrreich“ diese Sätze „des berühmten Meister“ seien. <sup>27</sup> Der Rezensent der *Zeitung für die elegante Welt*, dessen Leser zur Zielgruppe der Klavierschule zählen, hob schließlich „die sogenannten *Kleinigkeiten* des *großen* Beethoven“ explizit hervor, offensichtlich jedoch nur des berühmten Namens wegen und nicht aufgrund einer kompositorischen Sonderstellung der Stücke im Rahmen von Starkes „nützliche[m] Werk“. <sup>28</sup>

### III. Der didaktische Gehalt der Bagatellen

Die Frage liegt auf der Hand: Inwieweit sind die Genese des ersten Teils als Zusammenstellung gefälliger Gelegenheitswerke („Pleasing Pieces“ beziehungsweise „Pièces agréables“) und die didaktische Stoßrichtung des zweiten Teils für die ästhetische Qualität der *Bagatellen* op. 119 von Bedeutung? Zieht man kurz in Betracht, dass sich der späte Beethoven nicht nur in die ästhetischen Niederungen hausmusikalischer „Kleinigkeiten“ herabgelassen, sondern auch die Anfrage für Starkes Klavierschule ernsthaft behandelt haben könnte, ergeben sich bemerkenswerte Parallelen zu den spätestens seit Adorno immer wieder hervorgehobenen kompositorischen Eigenheiten der Bagatellen. Bekanntlich bilden Kürze, ironische Brechung und stilistische Disparatheit nichts Geringeres als die Kernkategorien, mit denen Adorno den mutmaßlichen „Spätstil“ Beethovens zu fassen suchte, in dem – so Adorno – die „Form selber [...] zum Fragment“ tendiere. <sup>29</sup> So kann es kaum überraschen, dass Adorno schon früh ausgerechnet den *Bagatellen* op. 126 einen Aufsatz widmete, *Bagatellen*, in deren letzter Nummer Beethoven endgültig das „Rätsel des *Konventionellen*“ zerbrochen und nur noch „Stückwerk“ freigegeben habe. <sup>30</sup> Die *Bagatellen* wenden sich demzufolge gegen ihre eigene Gattungstradition: „Ungeßellig weigert der letzte Beethoven sich der Hausmusik.“ <sup>31</sup> Die Konsequenz der Argumentation ist ebenso eindeutig wie ästhetisch praktikabel, rücken die Bagatellen doch damit automatisch in den Rang kritischer Kunst vor. Von Adorno nur anhand der *Bagatellen* op. 126 entwickelt, drängt sich die Vermutung auf, dass er im Rahmen seiner geplanten Beethoven-Monographie auch die *Bagatellen* op. 119 mit eben diesem Argumentationsmuster dem „Spätstil“ zugeordnet hätte. Obwohl Adorno selbst nicht dazu kommen sollte, steht seither die Rezeption von op. 119 ganz im Zeichen einer Deutung, die in den „Kleinigkeiten“ einen – selbstredend kritischen – Kommentar zur geselligen Haus-

26 Ebd., Vorbericht.

27 Ebd., S. 71, Anmerkung.

28 [Anon.], Wiener Pianoforte=Schule, von Fr. Starke, in: *Zeitung für die elegante Welt* Nr. 145 (27. Juli 1821), Sp. 1157–1158.

29 Theodor W. Adorno, „Ludwig van Beethoven: Sechs Bagatellen für Klavier, op. 126“ [1934], in: Adorno, *Musikalische Schriften V* (= Gesammelte Schriften 18), hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 2003, S. 185–188, hier S. 188.

30 Ebd., S. 187f.

31 Ebd., S. 185.

musikpraxis sehen will. Arnfried Edler übertrug Adornos These schließlich ohne Hinweis darauf, dass diese eigentlich auf op. 126 gemünzt war, wortwörtlich auf op. 119: „Trotz ihres heterogenen Ursprungs präsentieren diese *Bagatellen* die Merkmale des Spätstils in konzentrierter Form und ‚zeugen‘ als ‚Splitter für die Landschaft, aus der sie kommen‘.“<sup>32</sup> Dank der diagnostizierten formalen Zerrissenheit, die sich in der Kürze, ironischen Brechung von Konventionen und stilistischen Disparatheit manifestierte, avancieren sämtliche späten Bagatellen zu einem „Spätstil“-Konzentrat.

Das Problem ist freilich, dass Kürze, ironische Brechung von Konventionen und stilistische Disparatheit sich zwar durchaus als Mittel ästhetischer Kritik verstehen ließen, dass jedoch eine solche Deutung der *Bagatellen* gerade durch Beethoven selbst konterkariert wurde: nämlich durch die Bezeichnung der Stücke als „Bagatellen“. Dass es bei Bagatellen letztlich unmöglich ist, Kürze, ironische Brechung und stilistische Disparatheit als kritischen Kommentar zur Praxis zu bestimmen, liegt an dem einfachen Umstand, dass ausgerechnet diese Parameter die gängigen Charakteristika von Bagatellen für Hausmusik und Klavierunterricht ausmachten. Tatsächlich erscheint der Scherz um 1800 geradezu als gattungstypisch, was sich dadurch erklärt, dass die Stücke schließlich „angenehm“ unterhalten sollten. Ganz in diesem Sinne hielt auch Charles Dumanchau in der Vorrede zu seinen im frühen 19. Jahrhundert bei Breitkopf & Härtel erschienenen *Six Bagatelles* fest: Er habe „alles Ernsthafte beseitigt“, denn dieses „missfalle der Menge fast immer“.<sup>33</sup> Entsprechend attestierte der Rezensent der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* von 1811 in seiner Besprechung von Dumanchau's *Six Bagatelles*, dass es „auch in Deutschland der geübten Liebhaber viele“ gebe, die „doch auch den Scherz gern mögen“.<sup>34</sup> „Wunderliches“, das Hörerwartungen „angenehm“ durchbrach, wie etwa das Spiel mit gängigen Tanzrhythmen, gehörte zur Grundausrüstung von Bagatellen – in op. 119 etwa die Allemande in der dritten oder der Walzer in der neunten Nummer. Und „Wunderliches, sehr Wunderliches“ fand der Kritiker der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* ebenso in Beethovens *Bagatellen* op. 126 wie einen dominierenden „heitere[n] Sinn“.<sup>35</sup> Obwohl der Rezensent das gängige Bild vom tragischen Beethoven verinnerlicht hatte, konnte er offensichtlich hinter der zwar für das Beethoven-Klischee atypischen, für die Bagatelle jedoch üblichen heiteren Stimmung keinen doppelten Boden entdecken: „Dessen werden die Freunde des Meisters (und wer gehörte nicht dazu?) sich erfreuen auch um seiner selbst willen, dem sonst das Geschick seine Lebensbahn wahrlich nicht mit Rosen bestreuet hat!“<sup>36</sup>

Hinsichtlich der stilistischen und satztechnischen Bandbreite, die Beethovens *Bagatellen* fraglos eignet, zeigt sich bereits bei dem von Clementi veranlassten Londoner Erstdruck, dass das Charakteristikum der „Various Styles“ als verkaufsfördernd galt. Im Geiste des althergebrachten gesellschaftlichen Musikideals, das für die angestrebte angenehme Wirkung nach Abwechslung verlangte, bedurften auch die „Pleasing Pieces“ beziehungsweise „Pièces agréables“ selbstverständlich der Varietät. Über das bloße Prinzip der angenehmen Abwechs-

32 Edler, *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente*, S. 256; vgl. Adorno, „Ludwig van Beethoven: Sechs Bagatellen für Klavier, op. 126“, S. 185.

33 [Anon.], „Six Bagatelles p. le Pianoforte - - (comp.) par C. Dumonchau“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* Jahrgg.?? (1811), Sp. 693f., hier: Sp. 693. Zur Vorrede von Dumanchau siehe auch Dietrich, Art. „Bagatelle“, S. 4.

34 [Anon.], „Six Bagatelles p. le Pianoforte, Sp. 693–694.

35 [Anon.], „Kurze Anzeige. Six Bagatelles pour le Pianoforte, comp. par Louis van Beethoven. Oeuv. 126, Mayence, chez Schott“, Sp. 47–48.

36 Ebd.

lung hinaus erweist sich schließlich der Blick auf die Anforderungen der damaligen Unterrichtsliteratur als besonders erhellend.

„Man muß [...] dem Scholaren durch die Abwechslung nützlich zu werden suchen; denn die Mannigfaltigkeit gewährt überhaupt mehrere Vortheile. Sie unterhält, vergnügt mehr, giebt Anlaß zu nützlichen Regeln, Vergleichen, Anwendungen; sie erweitert den Gesichtskreis.“<sup>37</sup>

Obwohl Türks Plädoyer für „Abwechslung“ beim gesellschaftlich konformen Moment der Unterhaltung ansetzt, leitet es zunehmend zum didaktischen Nutzen über, der letztlich auf eine größtmögliche Repertoirekenntnis zielt. Damit greift Türk im Grunde auf, wofür bereits in den 1760er Jahren Friedrich Wilhelm Marpurg in seiner *Kunst das Clavier zu spielen* plädiert hatte, wobei dieser in seinen expliziten Empfehlungen noch einen Schritt weitergegangen war: Ein „guter Lehrmeister“ lasse es „nicht dabey bewenden, seine Scholaren zu den Stücken der guten Neuern anzuführen. Er verbindet annoch die besten Stücke der vergangenen Zeit damit“.<sup>38</sup> Es galt, das erforderliche Panorama satztechnischer Möglichkeiten nicht nur auf die gegenwärtigen Stile, sondern zusätzlich auf ältere auszudehnen. Dass auch Starke mit seiner *Wiener Pianoforte-Schule* genau dies bezweckte, bezeugt das Titelkupfer: Durch die konsequent alphabetische Reihenfolge – von Albrechtsberger bis Voříšek – vermied Starke nicht nur jede Hierarchie unter den lebenden Komponisten, sondern auch eine Gewichtung gegenüber den verstorbenen. Im Sinne eines stilistischen Kompendiums ging es darum, bei einem „schon geübtere[n] Spieler“ die „Bildung des guten Geschmacks“ zu befördern – das erklärte Ziel der Klavierschule.<sup>39</sup> Die satztechnischen Möglichkeiten gleichsam „neutral“ darzulegen, prägte jedoch nicht nur die Konzeption der *Wiener Pianoforte-Schule* als Ganzer, sondern scheint als Intention auch den fünf „Kleinigkeiten“ eingeschrieben, die Beethoven für den Band komponierte. Die untereinander kontrastierenden Stücke eröffnen gleichsam einen satztechnischen Kosmos: Vom strengen vierstimmigen Satz über einen einfachen Walzer hin zum liedhaften Ton des letzten Stückes, das seinerseits in einem homophonen Hymnus endet, von der metrisch und harmonisch verschwimmenden Geste von zweiunddreißigstel-Girlanden über einem tremolierenden Orgelpunkt bis hin zu bloßen Akkordfolgen mit nachschlagenden Bässen reicht die Bandbreite der zwischen zwölf und 27 Takte kurzen Stücke.

Überführt in den Kontext der *Bagatellen* op. 119, widerfährt den didaktischen „Kleinigkeiten“ zwangsläufig eine ästhetische Verschiebung. Unter den gegebenen Möglichkeiten erscheint diese jedoch denkbar gering: Statt an den Klavierschüler richtete sich der *Bagatellen*-Druck nun gewissermaßen an den ehemaligen Klavierschüler. Dass es sich bei der Differenz zwischen den beiden Zielgruppen höchstens um einen graduellen Unterschied handelte, gründet letztlich in einem Zirkelschluss: Der im Klavierunterricht durch die Auseinandersetzung mit stilistischer Vielfalt herausgebildete „gute Geschmack“ verlangt in der späteren Praxis – unter dem Etikett von „agréable“ oder „pleasing“ – nach eben dieser stilistischen Vielfalt. Für einen didaktischen Impetus nicht nur der letzten fünf *Bagatellen* von op. 119, sondern auch der sechs *Bagatellen* op. 126 spricht schließlich auch die Titelwahl.

37 Daniel Gottlob Türk, *Clavierschule oder Anweisung zum Clavierspielen für Lehrer und Lernende*, Reprint der 1. Ausgabe von 1789, hrsg. von Siegbert Rampe, Kassel etc. 1997, S. 18.

38 Friedrich Wilhelm Marpurg, *Die Kunst das Clavier zu spielen*, Berlin 1762, Reprint Hildesheim etc. 2006, S. 9.

39 Starke, *Wiener Pianoforte-Schule* [...] 3. Abtheilung, Vorbericht.

Die auf Beethoven selbst zurückgehende Bezeichnung als Bagatellen beziehungsweise das deutsche Pendant der „Kleinigkeiten“ kann keineswegs auf eine gängige Praxis namhafter Komponisten zurückgeführt werden<sup>40</sup> – gerade weil die Konnotation mit Hausmusik und Stücken für Anfänger so unauslöschlich an der Bagatelle haftete. Umso gewichtiger mutet daher an, dass Beethoven bei dem tatsächlich als Zyklus konzipierten op. 126 auf den Terminus zurückkommen sollte: Das Spätwerk, das bereits im Entwurf die Bezeichnung „Cyclus – Ciclus von Kleinigkeiten“ getragen hatte,<sup>41</sup> erschien zur Irritation des Rezensenten der *Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung* unter dem „sonderbaren und bescheidenen Titel“ *Six Bagatelles*.<sup>42</sup> Durch den Verzicht auf die Spezifizierung als „agrèable“ rückte die Gattungsbezeichnung gar noch stärker in Richtung einer didaktischen Funktion – eine Qualität, die den Stücken geradezu exemplarische Bedeutung verlieh. Einerseits stellte Beethoven den Zyklus in die Reihe seiner früheren *Bagatellen*, andererseits unterstrich er in einem Brief an Schott die kompositorische Bedeutung zumindest einiger der „6 Bagatellen oder Kleinigkeiten für Klavier allein, von welchen <wohl> manche etwas ausgeführter u. wohl die Besten in dieser Art sind, welche ich geschrieben habe“.<sup>43</sup> Vor diesem Hintergrund erscheinen die sechs *Bagatellen* keinesfalls als Ausdruck eines fragmentarischen Spätstils, sondern vielmehr im Lichte einer Offenlegung der satztechnischen Möglichkeiten – gleichsam eine Reflexion über die verfügbaren Mittel. Dass diese didaktisch-kompositionstechnisch motivierte Stoßrichtung einer poetischen Lesart der Stücke latent widerstrebte, spiegelt sich in den Bemühungen damaliger Rezensenten, die Bedeutung der Bagatellen durch die Konkretisierung von „Empfindungen“ unter Beweis zu stellen. Dies zeigt etwa die Argumentation desjenigen begeisterten Kritikers der *Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung*, der die rhetorische Frage „Bagatellen – von Beethoven?“ zum Ausgangspunkt seiner Besprechung gemacht hatte. Sogleich für die erste *Bagatelle* von op. 119, die sich technisch als Studie über ein Menuett beschreiben lässt, hatte er sich entsprechend geäußert:

„Das Allegretto ist die Klage eines Jünglings, der die Geliebte verloren hat. Die Zeit übte bereits ihr Recht; Verzweiflung ist gewichen und Resignation will walten. Man vernimmt den Ausdruck eines sanften Schmerzes. Gern ruft der Jüngling dann die Erinnerung an das genossene Glück zurück. Er schwelgt in ihr, aber sie erhöht seinen Schmerz; wilder Unmuth führt zur Abspannung, der sanftere Schmerz kehrt zurück, und verloren in ihn, sinkt er allmählig in Schummer.“<sup>44</sup>

Ein weiterer Kritiker der *Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung* sollte wiederum zwei Jahre später versuchen, auch bei Beethovens *Bagatellen* op. 126 die darin „bestimmt und originell“ hingezeichneten „Empfindungen“ in Worte zu fassen. Die vierte Nummer, in der man die „handelnden Personen gar nicht verkennen“ könne, gefiel ihm erklärtermaßen „am besten“: „Es sind hochschottische Bergbewohner, die in dem kräftigsten H-moll-Tanze mehr springen und trapsen, als tanzen. Das H-dur ist ein Ausdruck ihres innersten Wohlbehagens, vielleicht durch ein Gläschen Sekt erhöht, der Bibroch spielt darin seine bekannte

40 Siehe auch Dietrich, Art. „Bagatelle“, S. 5.

41 Brandenburg, „Kommentar“, S. 60; Kinsky, *Das Werk Beethovens*, S. 381.

42 v. d. O. r., „Sechs Bagatellen für das Pianoforte, von L. v. Beethoven. Op. 126. Mainz bei Schott“, in: *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* 2 (1826), S. 417.

43 Brief Ludwig van Beethovens an B. Schott's Söhne in Mainz vom 23. November 1824 aus Wien, in: Beethoven, *Briefwechsel*, Bd. 5, Nr. 1901, S. 386–387, hier S. 386.

44 N. G., „Nouvelle Bagatelles, ou collection de morceaux faciles et agrèables pour le Piano-Forte, par L. van Beethoven. Oeuvre 112, à Paris, chez Maurice Schlesinger“, S. 128.

anziehende Rolle.<sup>45</sup> Trotz der „höhere[n] Bedeutung“, die sich der „poetischen Seite“ verdanke, zeigt sich gerade in dem stillschweigenden Scheitern des Rezensenten an immerhin drei der sechs Stücke, wie wenig die *Bagatellen* für eine solche Rezeption taugten. Während sich die poetische Deutung des Rezensenten bereits bei der dritten *Bagatelle* in der Frage erschöpfte, „Was mag das wol sein?“, überließ er die Verantwortung, die „höhere Bedeutung von No. V. und VI. zu finden, oder auch nicht zu finden“ gleich ganz seinen Lesern.<sup>46</sup> Gerade dieses Versagen der poetischen Begrifflichkeit, das nur noch eine „Art von Reflexion“ jenseits der „Einbildungskraft“ ermöglichte, zeigt, wie abstrakt kompositionstechnisch Beethovens *Bagatellen* op. 126 selbst „seinen Verehrern“ erschienen sind.<sup>47</sup> „Es ist auch nichts dagegen zu sagen“, zog der Rezensent sein hilfloses Fazit, mit dem er implizit bekannte, dass die didaktisch technische Qualität gegenüber der „höchsten Bedeutung“ des Poetischen nur zweitrangig sein konnte.<sup>48</sup>

Bezeichnenderweise tritt das Ungleichgewicht zwischen poetisch unbestimmtem Gehalt und technischer Differenzierung selbst in der vom Kritiker lobend hervorgehobenen vierten *Bagatelle* von op. 126 eklatant zutage. So erschöpft sich der „Gehalt“ gleichsam in der Qualität eines Tanzsatzes mit gattungstypischen Wiederholungen und zweiteiliger Struktur: Auf den an eine Bourrée anklingenden ersten Teil folgt eine Art Musette über einem Bordunbass,<sup>49</sup> worauf das Ganze mit einer kleinen Abweichung nochmals repetiert wird (ABA'B-Form). Unter dieser klar strukturierten Oberfläche entfaltet sich nun jedoch ein Satz, dessen Ausarbeitung geradezu wie ein „Lehrstück“ harmonischer und stilistischer Möglichkeiten anmutet – eine Abweichung vom Modell im Kleinen, die zwar die „poetische“ Idee des Tanzes nicht auflöst, sie jedoch in einem Maße strapaziert, dass die Verfremdung den Rezensenten an „exotische“ hochschottische Völker denken ließ. In tonaler Hinsicht eröffnet der h-Moll-Teil (Notenbeispiel 1) gleichsam einen Kosmos funktionsharmonischer Doppeldeutigkeiten: Programmatisch steht am Beginn die leere Oktave *Fis–fis*, die sich im ersten Takt als Quintton der Tonika h-Moll entpuppt, die ihrerseits durch die dominante Wendung von *Fis*-Dur (T. 2) nach h-Moll (T. 3) – allerdings durch das ergänzte *g*“ gestört – bestätigt wird. Die Erwartung wird bereits bei dem nochmaligen Zurückpendeln auf die leeren Oktaven *Fis – fis – fis'* getäuscht (T. 4, 4. Viertel), die nun nicht mehr zur Tonika zurückschwenken, sondern unvermittelt als Leitton zu G-Dur (T. 5) und von dort zum verselbständigten Neapolitanischen Sextakkord C-Dur (T. 6) weitergeführt werden. Während der Anschluss in der Wiederholung der ersten acht Takte nun gleichsam umgekehrt erfolgt, indem die Oktave *Fis–fis* auf der Folie des klingenden G-Dur als Leitton zu G-Dur eingeführt wird, sich aber als Quintton der Tonika entpuppt (T. 1), erfolgt im zweiten Durchlauf die Rückführung nach h-Moll durch den (nach T. 8) eingeschobenen Terzton von G-Dur – ein Forte erklingendes *H*, das nun aber nicht wie im allerersten Takt zu einem h-Moll-Akkord aufgefüllt, sondern überraschend als Quintton der Subdominante e-Moll behandelt wird (T. 9). Im h-Moll-Teil der *Bagatelle* werden die ambivalente Qualität von leeren Oktaven und Einzeltönen förmlich durchexerziert und in der Doppeldeutigkeit des *fis* als Quintton der Tonika einerseits sowie als Leitton der Dominante zum Neapolitaner an-

45 v. d. O. r., „Sechs Bagatellen für das Pianoforte, von L. v. Beethoven. Op. 126“, S. 417.

46 Ebd.

47 Ebd.

48 Ebd.

49 Zur tanzmusikalischen Charakterisierung siehe auch Hirsbrunner, *Bagatellen für Klavier op. 126*, S. 275f.

dererseits gleichsam auf die Spitze getrieben. Der harmonischen Grenzauslotung entspricht in satztechnischer Hinsicht eine größtmögliche Vielfalt der Mittel, die nach dem Doppelpfeil die Ausführung des homophon exponierten Themas als regelrechten Fugeneinsatz (T. 27ff. mit Auftakt) bringt, an den sich nahtlos eine dezidiert homophone Variante in höherer Lage (T. 32ff.) sowie eine solche in tiefer Lage (T. 40ff.) anschließen. Eine eigentliche Gewichtung der kontrapunktischen und akkordischen Ausdeutung wird dadurch vermieden, dass keine Entwicklung erfolgt, sondern die Präsentation der Satzmodelle durch eine weitere Option, nämlich eine freie Sequenz in leeren Oktaven erweitert wird, die auf den (durch Sforzati zusätzlich betonten) ersten Zählzeiten einen Sekundengang beschreiten und die übrigen Töne bloß repetiert (T. 45–47), bevor der Abschnitt mit einer authentischen Kadenz schließt. In der Wiederholung des h-Moll-Teils (T. 106ff.) wird diese Wendung dann dadurch ausgehebelt, dass nochmals eine Wiederholung der viertaktigen freien Sequenz erklingt (T. 157–160), die den Teil mit der plagalen Wendung vom unvollständigen Septimenakkord der Subdominante e-Moll zur Tonika h-Moll mit einer denkbar geringen Schlusswirkung versieht – die harmonische Ambivalenz des kompositorischen „Lehrstücks“ wird hier bis in die Kadenz hinein aufrechterhalten.

The image shows a page of musical notation for Beethoven's Bagatellen op. 126, No. 4. The score is written for piano and includes a treble and bass clef. The tempo is marked 'Presto'. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The notation includes various dynamics such as *f*, *ff*, *p*, *cresc.*, and *sempre p*. The piece is divided into measures, with some measures containing repeat signs and first/second endings. The score ends with a cadence in G major.

Notenbeispiel 1: Ludwig van Beethoven, *Bagatellen* op. 126, Nr. 4, T. 1–51 (A-Teil)

Letztlich war es die didaktische Funktion der Bagatelle, die überhaupt erst den Rahmen für das Ausloten satztechnischer Grenzbereiche eröffnete – im Sinne nicht mehr nur pianistischer, sondern vor allem auch kompositorischer Exerzitien. Fast scheint es, als habe sich Beethoven mit den *Bagatellen* op. 126 seines technischen Potentials versichert und gleichsam eine Kompositionslehre für sich selbst verfasst, als handwerkliche Grundlage für Kommendes. Indem er sich die didaktische Funktion von „Kleinigkeiten“ zunutze machte, distanzierte sich Beethoven nicht etwa ironisch von der Hausmusik, sondern spielte das „Wunderliche“ der Gattung planvoll aus. Dass Beethoven dabei an der Bezeichnung Bagatelle festhielt, dokumentiert gleichsam aus erster Hand die Intention, sich im Rahmen des von ihm bereits in den *Bagatellen* op. 119 erprobten Gattungsanspruchs zu bewegen. Wie prekär – als Kehrseite der funktionalen didaktischen Stoßrichtung – der ästhetische Status der Bagatelle freilich blieb, zeigt sich nicht zuletzt daran, dass das Genre trotz Beethovens Werken nur selten in den Fokus ambitionierter Komponisten rücken sollte. Wenn dies jedoch geschah – wie in Franz Listzts „Bagatelle ohne Tonart“ (dem vierten „Mephisto-Walzer“) oder Weberns *Bagatellen* op. 9 –, lud sie unter dem Siegel der Flüchtigkeit zur Auslotung kompositorischer Grenzen ein.

#### *Abstract*

Beethoven's contemporaries perceived the association of "the celebrated hero in music" with the trivial piano genre of the bagatelle as a paradox. Subsequent generations felt even more provoked by the chronological proximity of Beethoven's *Bagatelles* opp. 119 and 126 with the enigmatic late chamber music works. This article proposes a new and broader perspective on the *Bagatelles* beyond the "purely musical" by focusing on genre conventions (brevity and stylistic variety) as well as compositional context and intentions (pedagogy and the formation of good taste), against the background of their precarious aesthetic evaluation. This attention to context automatically highlights a practice which accounted for the majority of piano compositions published in the early decades of the nineteenth century, but which today can be reconstructed only rudimentarily.