

Volkhardt Preuß

Gedanken zu Beethoven

Nachklänge zum Seminar im WS 2018

„Die höchste Lust haben wir ja an den Fragmenten, wie wir am Leben ja auch dann die höchste Lust empfinden, wenn wir es als Fragment betrachten, und wie grauenhaft ist uns das Ganze und ist uns im Grunde das fertige Vollkommene.“

Thomas Bernhard

Improvisation und Komposition

Beethovens Ruhm gründete sich in seinen frühen und noch gesunden Wiener Jahren vor allem auf seine Kunst als Improvisator. Seine Klavierimprovisationen mussten die Zeitgenossen in Verzückung und Bewunderung versetzen und gleichzeitig verstören. Beethoven wurde herumgereicht und bestaunt, mit einer Mischung aus Vergötterung, Furcht und Befremden. Sein radikales Spiel sprengte die Grenzen und Konventionen des Rokkoko in unerhörter Weise. Nicht nur, was die konventionelle „Galanterie“ des einschlägigen Virtuositums betraf, sondern auch den Instrumentenbau. Die „Beethoven’schen Nester“ waren berüchtigt: mit seiner muskulösen Spielweise malträtierte er die Streicher- und Broadwood-Flügel so sehr, daß die oberen Saiten rissen und sich zu Nestern zusammenkringelten.

Nun ist es per se das Wesen der Improvisation, nur bedingt Kontrolle über die musikalischen Ereignisse zu haben. Es ist die Gunst des Augenblickes, die den improvisierenden Künstler trägt, die Unwägbarkeit des Moments, der immer auch in der Lage ist und sein muß, den Ausführenden selbst zu überraschen. Nicht immer ist der Improvisator Herr der Dinge und darf es auch nicht sein, soll sie das Attribut „frei“ zu recht tragen. Nur dann wundert man sich über sich selbst: hier endet nicht die Euphorie, hier beginnt sie. Sich über sich selbst zu wundern, das ist ein Ziel, auf’s Innigste zu wünschen. Es stellt sich die Frage, wie sich in diesem „somnambulen Wachzustand“, wie Wagner es nannte, die musikalische Zeit organisieren läßt.

Als Improvisator agiert man entlang der Zeit. Man ist Gefangener der Momentes, denn ein Blick zurück wirft einen womöglich raus („Was habe ich denn eben gemacht?“). Die Entscheidungen sind in die Zukunft gerichtet („Was mache ich als nächstes?“). Daher ist es schwer, sich an etwas zu erinnern, was man etwa vor 10 Minuten gemacht hat, an eine har-

monische Wendung etwa, oder an ein bestimmtes Motiv. Wenn man sich aber erinnert, so kann es leicht geschehen, daß man in einen ostinaten Strudel gerät, einen Sog der Wiederholung, die nicht nur Vergangenes aufgreift, sondern wie besessen darauf insitiert. Ist dies einmal geschehen, so gibt es kaum noch ein Entkommen. Hier kommt das Ostinato in's Spiel, der Topos der Variation, der Passacaglia, der Chaconne. Ein prägnantes Beispiel dafür sind die Takte 54 ff. aus der G-Dur-Toccata von Dietrich Buxtehude: aus einem zerrissenen, rezitativischen „senza tempo“ etabliert sich schleichend, zunächst unbemerkt, dann aber stringent ein Chaconne-Baß (in diesem Fall der *Romanesca*- oder *Pachelbel-Baß*). Die assoziative, punktuelle Gestik der rezitativischen Musik mit ihren Affekt-Gegensätzen wird so in einen gekrümmten, ostinaten Zeitstrudel überführt.

Ostinati in Form einer Passacaglia oder Chaconne spielen bei Beethoven eine eher untergeordnete Rolle. Was tritt an deren Stelle? Erwin Ratz spricht in seiner Formenlehre von „fest gefügten“ Passagen im Gegensatz zu „locker gefügten“, wobei letztere im weitesten Sinne mit fantasiehaften Stellen zu vergleichen sind. Ich möchte drei musikalische Situationen vorschlagen, die der Musik aus dem unwägbaren Assoziationsmeer festen Boden unter den Füßen verleihen:

- Die metrisch klar gegliederte, einfache, nachsingbare Melodie,
- Die großflächige Sequenz
- Der Orgelpunkt

Nehmen wir als Beispiel die *Waldsteinsonate*. Die Durchführung des 1. Satzes hat tatsächlich sicheren Boden unter den Füßen. Sie ist klarer und in mancher Hinsicht einfacher als manche Durchführung einer Haydn-Sonate; einfacher auch als der eigentliche Beginn. Sie besteht aus zwei großflächigen, isomotivischen Sequenzflächen und einem ebenso großflächigen Orgelpunkt auf der Dominante G als Vorfeld zur Reprise. Dagegen wirkt der eigentliche Anfang der Sonate tatsächlich wie eine Improvisation und kann deshalb viel mehr als Teil einer Durchführung wahrgenommen werden wie die eigentliche Durchführung selbst. Wir haben das Gefühl, mitten in das Stück hineingeworfen zu werden. Der erste Satz blendet ein in einen Vorgang, der imaginär längst schon vor dem ersten Takt in Gang gesetzt ist. Die Repetitionen haben rhythmisches, aber kaum melodisches Profil. Außerdem liegen sie außerhalb der kantablen Lage des Klaviers. Eigentlich sind sie, bezogen auf C.Ph.E. Bach, repetitive Begleitachtel zu einer imaginativen Melodie. Ein solches Spiccato als Generalbaßsatz ist charakteristisch für eine Kantilene im *empfindsamen Stil*. C.Ph.E. Bach, Fantasie C-Dur:

NB

Doch bei Beethoven sind diese Achtel viel zu schnell, sie mutieren zu einem „precipitosen“ Ritt, der durch frühe kadenzielle Sekundschnitte, die sequenziell zunächst sekundweise fallend, dann steigend in eine Art besessenen Strudel überführt werden, dessen affektives Forte in ein Piano eingezwängt ist: B-Dur Takt 3, Sekundakkord D-Dur Takt 4. Eine klare harmonisch-formale Orientierung wird so vereitelt. (Wo sind wir? C-Dur? F-Dur? G-Dur?) Das Stück rast durch sein noch nicht eingerichtetes Zimmer und findet den Ausgang nicht. Erst später, wahrscheinlich erst beim zweiten Hören während der Wiederholung, stellen wir eine überraschende Regelmäßigkeit fest, die sich hinter dem Ganzen verbirgt, jene bereits erwähnten sequenziellen Äste nämlich: einmal sekundweise fallend (C-B-A), dann sekundweise steigend (C-D-E). Diese Symmetrie ist zunächst nicht offenkundig wie eine Sequenz bei Corelli, liest sich aber beim zweiten Hinhören durchaus kalkuliert und kontrolliert. Warum wirkt sie zunächst nicht so? Es ist der unruhige, anfangslose Beginn mit dem viel zu frühen Sekundschnitten und der flüsterleisen Pulsation, die sich eigenartig widersprüchlich verhält zum inwendigen Sturm und Drang dieser Musik, der sich aber nicht in lauter Dynamik entlädt. Erst die E-Dur-Kantilene, mit der der Seitensatz anhebt, bringt einfache sequenzielle und metrische Ordnung ins Geschehen: *Terzfallsequenz*, *Pachelbel*, eine nachsingbare, einfache Melodie, die den vorher gehörten durchführungsartigen (oder sogar durchführungsgleichen) Prozeß durch die Kantilene, die Melodie löst. Als wären wir, kaum daß das Stück begonnen hat, nach Peer-Gynt-hafter Ausfahrt in den Heimathafen zurückgekehrt. Von dieser Ausfahrt hören wir in der klingenden Wirklichkeit nur einen kleinen Teil. Ich glaube, daß die „Waldsteinsonate“ weit vor dem ersten Takt beginnt und gewissermaßen vor unseren Ohren „eingebildet“ wird.

Zwei gegensätzliche Zustände sind also für improvisierte Musik typisch: die assoziative, zerrissene Reihung einerseits, die ostinate Wiederholung in Form eines immerfort kreisenden Basses oder insistierender Motivik, die klar gegliederte und gliedernde Sequenz und die metrisch gebundene Kantilene andererseits. So oder so ähnlich muß es auch bei Beethovens Spiel gewesen sein. Eine organisierte Balance zwischen diesen beiden Zuständen aber bleibt der Kontrolle durch die Komposition auf dem Papier und ihrer ordnenden und organisierenden Kraft vorbehalten. Denn im Fluß der Improvisation kann man nichts mehr korrigieren: gesagt ist gesagt. Will man korrigieren, bedarf es der Arbeit mit Papier und Bleistift, das heißt: der *kompositorischen* Arbeit. Eine Partitur ist ja nichts weiter als gefrorene Zeit. Blättern wir vor, springen wir in die Zukunft, blättern wir zurück, springen wir in die Vergangenheit. Wir können umstellen, ergänzen, einfügen, streichen. So ist es möglich, Vergangenes in die Zukunft und Gegenwärtiges in die Vergangenheit zu bringen. Was improvisatorisch noch unwägbar und nur bedingt vorhersehbar war, unterwirft sich nun organisierter Ordnung.

Das Verhältnis von Komposition und Improvisation, von *Kontrolle* und *Unwägbarkeit*, ist ein zentraler Gesichtspunkt in der Musik Beethovens. Beide bedingen sich gegenseitig, und zwar *immer*, nicht nur an jenen Stellen, die explizit an die *Freien Fantasien* von C.Ph.E. Bach erinnern. Zu dessen Werken nämlich fühlte sich Beethoven Zeit seines Lebens besonders hingezogen. Sie waren Vorbild für ihn. Dazu einige Zitate:

Als Carl Czerny Schüler von Beethoven werden sollte, schreibt dieser an seinen Vater: „*Ihr Sohn hat Talent; ich will ihn selbst unterrichten, schicken Sie ihn wöchentlich zweimal zu mir. Verschaffen Sie ihm sogleich Philipp Emanuel Bachs Lehrbuch über die wahre Art das Klavier zu spielen, das soll er mitbringen.*“¹ Im zweiten Teil dieses Lehrwerkes widmet sich C.Ph.E. Bach besonders der *Freyen Fantasie*, die für *sein* Instrument, dem Clavichord, prädestiniert war. Das Clavichord wird zum Sinnbild der *verbürgerlichten Kunst*, ganz so, wie das Cembalo Sinnbild der *absolutistischen Kunst* war. Das Clavichord repräsentiert den neuen Stil, das Zeitalter subjektiver Empfindsamkeit. Es ist der ideale Dialogpartner für den Improvisator. Es ist sein intimes Gegenüber.

Kein Wunder also, daß Beethoven seinen Verleger Breitkopf und Härtel mehrmals bat, ihm Sachen von C.Ph.E. Bach zu schicken: „... *Von Emanuel Bachs Klavierwerke habe ich nur einige Sachen, und doch müssen einige jedem wahren Künstler gewiß nicht alle[i]n zum hohen Genuß sondern auch zum Studium dienen, und mein größtes Vergnügen ist es werke die ich nie oder nur selten gesehn, bey einigen wahren Kunstfreunden zu spielen.* ...“² Dann, einige Monate später, nachdem er vom Verlag nichts gehört hatte, setzt er nach: „... *die C. p. Emanuel Bachs sachen, könnten sie mir wohl einmal schenken, sie vermodern ihnen doch.* ...“

Wenn wir vom Verhältnis von Beethoven zu C.Ph.E. Bach sprechen, so sprechen wir also gleichzeitig vom Verhältnis von Improvisation und Komposition; und also vom Verhältnis von flüchtigen, assoziativen Gedanken zur ausformulierten Gestalt. Wir begeben uns (als gedankliches Bild) vom Clavichord zum Schreibtisch und wieder zurück. In der Verschriftlichung des Flüchtigen und Unwägbaren wird jeder Gedanke konkret; er muß sich materialisieren. Umgekehrt: Trotz der schriftlichen Fixierung und der damit verbundenen Organisation des Flüchtigen können wir immer wieder beobachten (und nicht nur bei Beethoven!), daß das Flüchtig-Assoziative, gleich ob im Vorder- oder Hintergrund, gleich ob explizit oder implizit, beibehalten werden will. Daher wird es nie ganz verschwinden, im Gegenteil: es wird danach

¹ Theodor Frimmel, Beethoven-Handbuch, Bd. 1, Leipzig 1926, S.102

² Beethoven am 26. Juli 1809 in einem Brief an Breitkopf und Härtel

trachten, den nach Organisation und Struktur drängenden Schaffensprozeß zu bestimmen. Ein eigenartiger und gleichzeitig spannender Antagonismus. Dazu ein Beispiel aus der Malerei.

Am Studium japanischer Aquarellmalerei ist mir aufgegangen, wie Zufall und Konstruktion Hand in Hand gehen. Zunächst feuchtet der Maler das Papier an und träufelt dann die Farbe, die bereits in kleinen Gefäßen aufgelöst wurde, darauf. Die Farbe zerläuft sofort auf dem feuchten Untergrund. Wie das geschieht ist nicht vorherzusagen. Es ist ein fluid-dynamischer Prozess. Der Maler kippt nun das Blatt hin und her, um den Farbverlauf zu lenken. Das geschieht behutsam als ein erster Akt der Kontrolle, der immer sanft ist und mehr dem Willen der Farbe als dem eigenen Willen zu gehorchen scheint. Nun werden die Farbflächen, dessen Ströme und Tupfer, mit dem Föhn getrocknet. Durch den Wind entstehen nochmals kleine Rinnsale, die nach allen Seiten gehen. Auch hier herrscht bedingte Kontrolle, denn je nachdem, wie der Maler den Föhn hält, können diese Schlieren gesteuert werden. Was am Ende herauskommt ist ein Produkt scheinbaren Zufalls, und unser Sehen interpretiert es auch so: als flächige, abstrakte Farbkomposition, die mehr zufällig als gewollt entstanden zu sein scheint. Das betrifft auch die Farbintensität, denn diese verändert sich im getrockneten Zustand gegenüber dem feuchten vollständig. Sie wird weniger intensiv, dunkler, erdiger. Jetzt ist der Moment gekommen, an dem der Maler mit einem gespitzten Pinsel und leichter Hand einige wohlkalkulierte Akzente setzt. Und nun passiert das Wunder: vor unserem Auge ersteht auf dem Papier eine Flußlandschaft mit einem Wald im Hintergrund, einem steinigen Ufer und herbstlichem Himmel, der sich im Wasser spiegelt, eine Naturidylle mit enormer räumlicher Tiefe und Lichtspielen. Hat unsere Fantasie diese Landschaft erschaffen aus der Flächigkeit abstrakter Diffusität und unwägbarer Farbverläufe oder hat der Maler diese Landschaft von Anfang an beabsichtigt? Oder war es am Ende die Landschaft selbst, die sich geschaffen hat? War aller Zufall nur scheinbar und von Anfang an durch Intention gelenkt?

Egal, zu welcher Antwort man gelangt: Der Künstler wird zum Zauberer, der scheinbar die Flüsse und Winde lenkt. Oder lenken die Farbflüsse ihn? Hier stellt sich wiederum die Frage: Wer ist Agens, der Handelnde, und wer Patiens, der Reagierende? Führt das Werk den Künstler oder ist der Künstler der Creator omnipotens et omnisapiens, die allwissende und alles könnende Schöpferinstanz, die das Werk in jedem Moment seiner Entstehung beherrscht? Ich finde es naheliegend, an dieser Stelle den Kant'schen Begriff der „kopernikanischen Wende“ ins Feld zu führen, der eine Umkehrung von Subjekt und Objekt meint: Nicht wir sehen das Werk an, sondern das Werk schaut uns an. Rilke schreibt über die Statue des Apoll: „Denn da ist keine Stelle, die dich nicht sieht.“ Von Michelangelo weiß man, daß er, nachdem er eine Statue vollendet hatte, tagelang ihr gegenüber saß, solange, bis Betrachtender und Betrachteter ihr Rollen tauschten. Es ist sicher nicht übertrieben, diesen Punkt als eigentlichen Schöp-

fungsakt zu verstehen. Auf das Aquarellbild bezogen hieße das, daß aus der Gestaltlosigkeit des feuchten Untergrundes das Werk nicht nur entsteht, sondern gleichsam „erwachsen“ wird. Das Werk promoviert sich zu seinem eigenen Schöpfer. Sein Instrument ist nicht nur Pinsel und Klavier, nicht nur Partitur und Bleistift. Sein Instrument ist unsere Fantasie.

Das bedeutet, daß wir an dieser Stelle den Werkbegriff anders definieren müssen (können? dürfen?), als es uns möglicherweise vertraut ist. Normalerweise meinen wir doch, daß das Werk das fixierte Ergebnis eines Arbeitsprozesses sei. Als Musiker sehen wir uns also einer fertigen Partitur gegenüber. Wir meinen, sie sei das Testament des Komponisten, sein letztes Wort. Nehmen wir das zuvor Gesagte in Betracht, so ist es wohl möglich, daß das Werk selbst seinen Weg zur Fertigstellung abbildet, daß also im Werk selbst sich ein dynamischer Prozess entfaltet, der ihm nicht vorausgeht, sondern ein Teil von ihm ist. Das Werk wird vor unseren Sinnen erwachsen. Und wie bei Kindern ist es unsere Aufgabe, diesen Weg zu begleiten und sie, wenn es soweit ist, gehen zu lassen.

Jeder flüchtige Gedanke ist unvollkommen und muß es auch sein. Das ist sein Wesen: einen offenen Rand zu haben, der weit ins Ungesagte hinein greift. Er ist ein Schlaglicht, das nur einen kleinen Teil der Möglichkeiten beleuchtet. Sein Privileg ist das Weglassen und die Paralogie. Damit ist gemeint, daß er unvermittelt in einen anderen Kontext hineinspringen darf, der mit dem ursprünglichen gar nichts zu tun zu haben scheint. Es ist das Vorrecht des inneren Monologes, nicht bei einem Thema bleiben zu müssen. Es ist dessen vornehmliche Eigenschaft, sich nicht für ein Thema entscheiden zu müssen. Entscheidet man sich aber, so ist das die Geburt der Gestaltung aus der Launenhaftigkeit des Moments. In dieser Gestaltung aber löst die Form die Flüchtigkeit ab und setzt strukturelles Fleisch an. Indem ein Komponist gestaltet, verändert er die Zeit. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft verschmelzen zur musikalischen *Form-Zeit*.

Die Kategorie der Improvisation geht einher mit der Kategorie des Unvollkommenen. Das ist keine Wertung: welches *Ricercare* aus dem *Musikalischen Opfer* ist „besser“? Das improvisierte *Ricercare a tre* oder das ausgearbeitete *Ricercare a sei*? Beide sind zwei Seiten einer Medaille, sind einander Gegenstück und Ergänzung. Man möchte es fast schon paradox nennen, daß es erst dieses „Unvollkommene“ ist, das die Form gebiert und sie weitgehend bestimmt. Es schenkt ihr jene Dynamik, die für die Musik Beethovens so charakteristisch ist.

Das setzt voraus, daß bestimmte Dinge in der Partitur unfertig sind und unfertig bleiben müssen, um formale Dynamik zu erzeugen. Die Musik bleibt an diesen Stellen noch ohne vollständige Gestalt, doch drängt sie zum Gestalthaften hin. In dem obigen Beispiel der japanischen Aquarellmalerei ist es nicht allein der Maler, der die amorphen Farbflächen zur Landschaft führt. Er gibt durch wenige Striche den Anstoß, doch letztlich sind wir es, die diesen Schritt tun.

In der Musik Beethovens ist es die Melodie, die darauf wartet, den Mantel der Vollständigkeit umgelegt zu bekommen. Unsere Fantasie ist es, die ihr den Mantel hinhält. Das, was fehlt, zu fehlen *scheint*, zu fehlen *vorgibt*, ist aber nicht einfach verschwunden auf Nimmerwiedersehen. Auch hier scheint es paradox zu sein, daß gerade durch die sinnliche Abwesenheit eines Ereignisses dessen formale, imaginative Anwesenheit intensiviert wird. Ist es nicht eine nahezu alltägliche Lebenserfahrung, daß alle jenes, was uns fehlt, dann besonders gegenwärtig erscheint, wenn wir es vermissen? So ist die Abwesenheit eigentlich Anwesenheit, nur in einem anderen morphologischen Stadium. In seinem Roman „Rituale“ beschreibt der niederländische Schriftsteller Cees Nootebohm, wie sein Protagonist Philip Taads ein Leben lang auf eine kostbare Raku-Teeschale spart. Dadurch, daß er sie nicht besitzt, behält sein Wunsch sie besonders treu. Dieses Feuer wird durch seine Faszination am Zen-Buddhismus am Leben gehalten. Als er sie dann endlich besitzt, zertrümmert er sie.

„Lieder ohne Kunst und Müh...“

...,so beschreibt Goethe in seinem Gedicht „Zueignung“ das Wesen des Volksliedes im frühen Biedermeier. Was aber bedeutet „ohne Kunst und Müh“ konkret musikalisch? Welche Eigenschaften hat eine idealtypische Melodie in der Zeit des Biedermeier überhaupt? Indem wir hier auf Spurensuche gehen, kommen wir auch der Antwort näher, welche dieser Eigenschaften einer Beethoven'schen Melodie überhaupt fehlen können. Hier mein Vorschlag:

- Sie ist nachsingbar und muß daher relativ einfach sein. Der Hörer behält sie im Gedächtnis und pfeift sie sozusagen auf der Straße vor sich her. Ihr Wesen ist das des *Volksliedes*, wie es Anfang des 19. Jahrhunderts auf Wanderungen um Wien oder Berlin herum erklang und von Gitarren oder Lauten begleitet wurde. Sie ist nicht im Konzertsaal oder Salon, schon gar nicht im Redoutensaal zu Hause, sondern in der Natur. Ihre Protagonisten sind Carl Friedrich Zelter, Friedrich Silcher, Johann Friedrich Reichardt und seine Tochter Louise, Carl Löwe und natürlich Franz Schubert.

- Die Oberstimmen-Melodik ist entfaltet, deren Metrik und Periodik ist vollständig. Die Harmonik ist einfach und weitestgehend kadenzial. Sequenzbildungen sind meistens zweigliedrig und erscheinen nach dem Wiederholungszeichen. Eine chromatische Belastung des Begleitsatzes gibt es kaum. Chromatik hat ausschließlich die Aufgabe, Strebigkeiten zu verstärken, nicht aber den Satz tonal zu verfremden.
- Das Wort-Ton-Verhältnis ist schlicht und vermeidet direkte Bildlichkeits-Nachahmung oder affektive Verstärkung. Die Melodie bleibt hymnisch oder spricht eine fröhliche Empfindung aus, selbst dann, wenn von einem Suizid durch enttäuschter Liebe Pein gesungen wird. Hier die letzte Strophe des Volksliedes „Horch, was kommt von draußen rein?“

Horch, was kommt vom draußen rein

Der fröhliche Tanzsatz, unterstützt durch das „Holahi-holaho“, steht in einem auffälligen Kontrast zum zweifellos tragischen Ausgang.

NB2: In einem kühlen Grunde

Dieses wunderschöne Lied kommt weniger bäuerlich daher. Sein Text stammt von Joseph von Eichendorff (1807), die Melodie könnte von Franz Schubert sein, ist aber von Friedrich Glück (1814), einem schwäbischen Pfarrer, der die Liebe zur Komposition pflegte. Das ruhig-fließende Dur mit seiner regelmäßigen Periodik transzendiert das Grauen des Todes in die Sphäre eines friedlichen Schlafes und wird so zu einem Wiegenlied, das nicht an der Wiege, sondern an der Bahre erklingt. Durch diese und viele andere Melodien können wir erahnen, welches frühromantische melodische Empfinden in Schuberts Liedschaffen nicht nur Eingang gefunden, sondern es erzeugt hat. „Gute Ruh“ aus der „Schönen Müllerin“, der „Totenacker“ und die „Nebensonnen“ aus der „Winterreise“ stehen dafür.

Machen wir uns auf die Suche nach solchen Melodien bei Beethoven, um ein Gespür für das *Unzulängliche* zu entwickeln, das zum *Ereignis* formalen Wachstums werden wird.

Eine der Melodien Beethovens, die mich besonders an das Lied Schuberts erinnern, ist das Rondo-Thema des zweiten Satzes der Klaviersonate op.90:

NB3: Op. 90, 2. Satz

6. Sinfonie F-Dur op.68, Finale („Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm“)

NB4: 6. Sinf., Finale

Streichquartett op. 135, 2. Satz

Streichquartett op. 135, 2. Satz

Klaviersonate op. 13, 2. Satz, Adagio cantabile:

NB5: Klaviersonate op. 13, 2. Satz

Es liegt wohl in der Natur des Alterswerkes, daß sich in ihm die Schere zwischen Komplexität und Einfachheit immer weiter öffnet. Die Melodik der langsamen Sätze in den späten Klaviersonaten op. 109 und op. 110 ist von einer ergreifenden Schlichtheit, die das Herz rührt. Es ist eben jene einfache Vollkommenheit, die Thomas Mann seinen Protagonisten Wendell Kretzschmar zu dem Schluß kommen läßt, daß Beethovens Kunst den „Schein der Kunst“ selbst abwerfe.³

NB op. 111, Arietta, bis zum Doppelstrich

Nehmen wir noch den langsamen Satz der op. 109 dazu:

op. 109, langsamer Satz, ab Doppelstrich

Beide langsamen Sätze sind *zweite* Sätze. Nach ihnen folgt nichts mehr. (Möglicherweise hat sich Schubert in seiner „Unvollendeten“ von dieser Satzanlage inspirieren lassen. Die Tonart h-moll allerdings verweist nicht auf Beethoven. Es war nicht „seine“ Tonart. Es gibt nur eine Klavierbagatelle in h-moll, keine Sinfonie, kein Streichquartett, keine Klaviersonate.)

Und eine weitere Assoziation naheliegend: die *Goldbergvariationen* von J.S. Bach. Der diminutive Begriff „Arietta“, den Beethoven für seinen langsamen Satz der op. 111 wählt, scheint fast eine Verbeugung vor der *Aria* der Goldbergvariationen zu sein. Auch die langsamen Sätze der op. 111 und op. 109 sind ja Variationen-Zyklen.

In der „Neunten“ ist es der langsame Satz mit der Oberstimme, die an den Pachelbelbaß erinnert, die die Kategorie der Befriedung in wundervoller Weise in Musik gießt.

³ „...die Sprache werde nicht mehr von der Floskel gereinigt, sondern die Floskel vom Schein ihrer subjektiven Beherrschtheit; zuletzt wirft immer die Kunst den Schein der Kunst ab.“ (Thomas Mann, Dr. Faustus)

9. Sinfonie, 2. Satz

Das erinnert an den langsamen Satz des 5. Klavierkonzertes:

5. Klavierkonzert op. 73, 2. Satz:

NB6: 5. Klavierkonzert op. 73, 2. Satz:

All diesen wunderschönen Melodien ist gemeinsam, daß ihre Metrik regelmäßig ist, was bedeutet, daß ihre Periodenbildung vollständig ist. Das ist eine Grundeigenschaft für den Topos des *Cantabile*. Die Regelmäßigkeit des letzten Beispiels ist vor allem charakterisiert durch den gleichmäßigen Atem, der die Melodie durchzieht und trägt. Dessen Phrasierung ist ambivalent; einerseits bildet sie durchgehende zweitaktige Einheiten, andererseits scheinen sich die Phrasen ab dem 4. Takt zu vergrößern, obwohl die Zweitaktigkeit als metrische Einheit erhalten bleibt. Die Atempausen in den ersten vier Takten, immer jeweils auf der 4. Zeit, schließen sich, das ist sicher ein Grund dafür. In der Kadenz erscheinen sie wieder, dann schließen sie sich wieder, dann erscheinen sie wieder. Das ist nicht nur ein kantabler Atem, ein melodischer Seelenatem, sondern auch ein rhetorischer Atem. Er gliedert in Sinneinheiten, die lyrisch sind und steht doch an der Schwelle des Epischen.

Das hat auch damit zu tun, daß der periodische Nachsatz gegenüber dem Vordersatz um zwei Takte geweitet ist. Aus der melodischen Aszendenz im kadenziellen Nachsatz, der mit Viertelpausen abphrasiert ist, entfaltet Beethoven eine Weitung der Periode durch Steigerung: der melodische Raum greift nach oben aus, und der Hochtön wird kurz vor der Kadenz erreicht (Takt 9). Würde diese erste Phrase des langsamen Satzes volksliedhaft bei einem achttaktigen Nachsatz bleiben, so könnte dieser so aussehen:

NB7: 5. Klavierkonzert, 2. Satz, Metrische Korrektur

Eine solche Weitung findet sich auch bei Haydn. (Daß Beethoven sich von Haydn hat beeinflussen lassen liegt allein schon deshalb nahe, weil er von 1792 bis 1794 Schüler Haydns war.) Haydn, Variationen Es-Dur, Thema:

NB8: Haydn, Variationen Es-Dur

Die achttaktige Idealperiode könnte so aussehen:

Die ersten vier Takte fallen in die Unterquarte, das heißt: sie öffnen in die Oberquinte. Die nun folgende zweigliedrige Stufensequenz 2 - 6 wirkt wie ein Einschub, der für die metrische Weitung des Nachsatzes verantwortlich scheint. Doch dem ist nicht so. Denn die Sequenz, zumal die fallende, kennzeichnet den Einstieg in den Nachsatz; wir wissen durch sie, daß sich die Periode zum Ende neigt, daß sich die zyklische Form der Melodie erfüllt. Nein: es sind die Takte 7 und 8, die Haydn hier tatsächlich einfügt und so dafür sorgt, daß die Melodie merkwürdig „hinkt“. Der Beginn der Sonate Es-Dur KV ? von Mozart ist der Melodie Haydns nahezu gleich. Doch fehlen die beiden eingefügten Takte Haydns, sodaß die Melodie Haydns metrisch regelmäßig erscheint:

NB 10 Mozart, Es-Dur-Sonate, Anfang

Unvollständige Metrik

Betrachten wir demgegenüber folgendes Beispiel; Beethoven Klaviersonate op. 28, letzter Satz, Rondotheema:

NB 11

Hier „fehlt“ die erste Hälfte der Periode, deren Öffnung. Die Pausen in der rechten Hand zeigen das eindeutig. Wir hören in den ersten beiden Takten eine Begleitung ohne Melodie. Unser Ohr darf sich ermuntert fühlen, diese imaginäre Initiale zu ergänzen. Vielleicht kommt dann folgendes dabei heraus:

NB 12

Die Frage, die sich aufdrängt, ist, ob diese Unvollständigkeit formale Folgen hat. Damit ist gemeint, ob diese fehlende Öffnung später, im Verlauf des Satzes, ergänzt, also „nachgeholt“, wird. Und tatsächlich, wir werden fündig.

NB 13

Dieses ist aus einer steigenden Sequenz gewonnen, die an das Thema der fis-moll-Fuge aus dem ersten Band des Wohltemperierten Claviers von J.S. Bach erinnert.

NB 14

Es ist überliefert, daß Beethoven jeden Tag einmal das Wohltemperierte Clavier durchspielte, auch in taubem Zustand an seinem Streicher-Flügel, der kaum noch Saiten hatte. Ein erschütterndes Bild habe ich da vor Augen, demütig und prometheistisch zugleich; für uns aber eine Ermunterung, dieses Fugato als Verbeugung vor Bach zu verstehen, eingebracht in dieses leichte, pastorale Rondo. Dieses Fugato ist verbunden mit einem Affektwechsel, der dadurch bewirkt wird, daß der Satz hinabsteigt nach d-moll mit einem massiven Baßeinsatz, der durch die Hinzunahme der Oktaven an Mächtigkeit gewinnt (fast wie ein Orgelpedal mit 16-Fuß). Der dialogische Brückenschlag mit dem Hauptthema aber bindet das Ganze zu einer formalen Einheit zusammen. Das Fugato bildet die bis jetzt vermisste Aszendenz zum dezendenten Ast des Rondothemas - auch wenn beide Stellen nicht direkt zusammen finden. Dann könnte es vielleicht (etwas erzwungen) so klingen:

NB 15

Es geht hier nicht um eine vordergründige Ergänzung eines melodischen Torsos, sondern um dessen formale Konsequenzen. Die Vorstellungskraft unseres fantasiebegabten inneren Ohres ergänzt den melodischen Initialteil; gleichzeitig verlangt unser äusseres Ohr danach, diesen auch wirklich zu hören. Beethoven reicht ihn nicht nur einfach nach. Er widmet dessen aszendenten Charakter einen ganzen Formteil und transzendiert ihn gleichzeitig zur Fuge, deren sequenzielle Kontrapunktik und archaisierende Strenge den Satz einer Krise entgegenführt, die eine Antithese bildet zur spielerischen Leichtigkeit des Rondos im Allgemeinen. Letztlich ist sie es, die diese Krise in ein Nichts auflöst und zur pastoralen Heiterkeit zurückfindet.

Es liegt nahe, das lokale Phänomen metrisch unvollständiger Melodik, die sich nur im Vergleich zum einfachen Volkslied jener Zeit erschließt, auf seine globalen formalen Schlußfolgerungen hin zu untersuchen. Im Kleinen (der Melodie) liegt das Große (die Gesamtform) verborgen. Die Melodie ist der Keim, aus der die Form wächst und gedeiht.

Betrachten wir noch ein weiteres Beispiel: Beethoven, Klaviersonate op. 10 Nr.3, Rondo.

NB 16

Im Vergleich zum Rondo der op. 28 zeigt sich ein umgekehrtes Bild. Hier hören wir nur die Initial-Öffnung, wenn man so will die „Frage“, es fehlt aber der schließende kadenzielle Ast

(also die „Antwort“). Hier lohnt sich ein kleiner Blick auf Brahms. Fast scheint es, als würde er im Thema des langsamen Satzes seiner 1. Sinfonie den fehlenden Nachsatz ergänzen:

NB 17

Zwischen den Rondi der beiden Klaviersonaten op. 10 und op. 28 ist die metrische Symmetrie der Rondi-Themen auffällig. Das Thema der op. 10 schließt nicht, das der op. 28 öffnet nicht. Beide Sonaten stehen in D-Dur. Schließt Beethoven mit der Sonate op. 28 auf die Sonate op. 10 zurück? Folgender Versuch soll das bestätigen: Ich verheirate beide Themen miteinander und gewinne folgende Melodie mit einer vollständigen Atemkurve:

NB 18

In den Grenzen eines Werkes können wir Ähnliches entdecken. Klaviersonate op. 13, langsame Einleitung, Beginn:

NB 19

Ebenda, Rondo, Beginn:

NB 20

Stellen wir den Gerüstsatz beider Phrasen einander gegenüber, so können wir erkennen, daß sich beide im Sinne von Öffnung (langsame Einleitung) und Schließung (Rondo) ergänzen. Beide Phrasen verhalten sich wie Frage und Antwort:

NB 21 Gerüstsatz

Die langsame Einleitung ist öffnend ohne Abschluß, das Rondo ist schließend ohne Beginn. Indem Beethoven beide Phrasen auseinanderteilt, unterstützt er die formale Position der Sätze. Denn es ist die naheliegende Eigenschaft des Kopfsatzes, die Spannungskurve zu heben und die des Schlußsatzes, die Spannungskurve zu senken. Weitere Abschnitte im Rondo unterstützen diese formale Eigenschaft. Ich denke an den Fauxbourdon/Quintfall T 79 ff., der den Gerüstsatz dieser fallenden Stufensequenz unverziert ausstellt: Terzparallelen zwischen Unter- und Oberstimme. Die Sequenz fällt also, sie atmet aus. Und doch bildet sie zwei Phra-

sen aus, in deren Mitte der Halbschluß liegt, und die beide mit diesem Quintfall beginnen. Eine ganz elementare, idealtypische Periode ist das. Eine solche finden wir auch T 44 bis 51.

Nb 22, 23

Es ist das Volksliedhafte und dessen Haupteigenschaft, die metrische Regelmäßigkeit und Einfachheit, die uns aus dem Werk entläßt. Das ist das ureigenste Wesen des Rondos und dessen originäre Aufgabe in der Satzfolge der klassischen Sonate. Durch die Vervollständigung der melodischen Metrik wird deutlich, daß es keine Probleme und keine Belastungen mehr gibt. Der Kampf (op. 13, 1. Satz!) liegt hinter uns, die Schlachten sind geschlagen. Daher steht bei Beethoven eine solche Melodie fast immer am Schluß eines konfliktbeladenen Prozesses, der ihr vorangegangen ist. Mit dem leichten Federkleid eines Rondos zieht gleichzeitig die Kategorie des *Tanzes* in den formalen Spannungsbogen ein.

Per Aspera ad Astra: Konflikt, Lösung, Durchbruch, Klärung

Der Konflikt findet im *Gesang* seine Erlösung. Um das zu verstehen, bedarf es keines hermeneutischen Programms, keiner außermusikalischen poetischen Idee. Es ist die Musik selbst, die eine solche Geschichte erzählt. Bei Beethoven erhebt sie den eschatologischen Erlösungsgedanken zu einer grundlegenden formalen Kategorie bei Beethoven.

Bleiben wir noch für einen Moment bei der Sonate op. 13 und betrachten wir beispielhaft dafür deren 2. Satz, das berühmte Adagio cantabile. Die achttaktige Periode des Themen-Gesanges ist idealtypisch. Die Vordersatzkadenz liegt genau in der Mitte, in Takt 4. Der Nachsatz hebt mit einem kleinen Quintfall an und unterstützt durch diese fallende Stufensequenz den ausatmenden Charakter der zweiten Periodenhälfte. Der Vordersatz weitete die melodische Spannungsebene in Gestalt des Tones es zu dessen Oberquinte b. Der Grundton as erklingt nicht, und dennoch ist er die Basis für die doppelte Oberquintweiterung dieser öffenden ersten vier Takte: (as)-es-b. Statt des As setzt die Melodie auf dessen Terz c an, um dann über b nach es zu steigen. Dieses melodische Segment c-b-es ist sequenziell ein Ausschnitt aus einem Terzstieg, einem *umgekehrten Pachelbelbaß*. Es ist auch archaisch, denn es entspricht der Initiale des 2. und 8. gregorianischen Psalmtones. Es ist nicht anzunehmen, daß Beethoven hier aus der katholischen Psalmodie zitiert. Aber es zeigt, wie grundlegend vollkommen und geschichtlich überliefert diese Melodiewendung ist. Richard Strauss setzt diese melodische

„Floskel“ kadenziell ein und entrückt sie gleichzeitig in die Sphäre der Todesverklärung. So bekommt sie einen außermusikalisch-programmatischen Stempel. Hier die drei letzten Kadenz-Akkorde seiner Tondichtung „Tod und Verklärung“ op. 24 und der Schluß des letzten der „Vier letzten Lieder“, „Im Abendrot“:

NB 24

Ich zitiere an dieser Stelle Richard Strauss, um zu zeigen, was er mit Beethoven gemein hat und was seine Musik unterscheidet. Gemeinsam ist die Tendenz, eine Melodie so zu inzinnieren, das sie in vollkommener Ruhe den vorangeegangenen Konflikt löst. Der Unterschied besteht darin, wie konkret-hermeneutisch das passiert. Strauss braucht die außermusikalische Idee, den Text, das Libretto, das Gedicht. Das Caspar-David-Friedrich'sche Naturbild: *Oh weiter, stiller Friede, / so tief im Abendrot, / was sind wir wandermüde*“ ist untrennbar mit der Musi verbunden. Das macht sie zur *Tondichtung* oder *Tonmalerei*. Daß die Natur hier Abbild nichts als Abbild der Seele ist, das Äußere also das Innere spiegelt und umgekehrt, wird deutlich im letzten Satz des Gedichts von Eichendorff: „*Ist dies etwa der Tod?*“.

Bei Beethoven ist das nicht so konkret, und ich hielte es vermessen, wenn man versuchen würde, seiner Musik dieses konkrete narrativ-poetische Moment zu unterstellen. Beethovens Musik ist keine Programmusik, auch wenn das Programm eindeutig zu sein scheint. Ich denke hier vor Allem an die dritte Leonore-Ouverture und an die 6. Sinfonie; dort an die Trompeten-Fanfare und hier an das Gewitter und an die „Frohen und dankbaren Gefühle nach dem Sturm.“ Auch die „Heilige Danksagung eines Genesenden an die Gottheit“, dem 3. Satz des Streichquartetts a-moll op. 132 paßt in diesen Zusammenhang. Doch darüber später mehr.

Zurück zum *Adagio cantabile* aus der op. 13. Versuchen wir also, sozusagen „musikimmanent“ zu bleiben und die *Erlösung*, die friedvolle Sublimation, als formale Kategorien zu begreifen: dann ist es so, wie es ist: Im 1. Satz zeigt die Musik ihre Zähne, und die Melodie des langsamen 2. Satzes wird aus diesem vorangegangenen eruptiven Kampfgeschehens geboren. Sie ist dessen Zielpunkt und Erlösung. Mehr noch: sie ist nur durch jenes konfliktbeladene Geschehen überhaupt erst *legitimiert*. Das schlichte und friedvolle Pathos dieser Kantilene erreicht Beethoven erreicht das durch ein Parameter, das dem ersten Satz vollständig abgeht: Ausgewogenheit und Vervollständigung.

An dieser Stelle können wir also zwei Kategorien der Lösung bei Beethoven festhalten: den Gesang und den Tanz. Beide Kategorien haben eines gemeinsam: wir können sie nachsingen, wir können sie vor uns herpfeifen auf dem Heimweg nach dem Konzert. Sie bleiben im Ge-

dächtnis. Von der Grave-Einleitung dieser Sonate kann man das nicht unbedingt sagen. Hier ist es eher die prozesshafte, wilde Gestik, die brutale und gegensätzliche Dynamik, die chromatische Belastung und das rezitativische *Senza tempo*, das an C.Ph.E. Bach erinnert, die uns in Erinnerung bleiben. Vielleicht kann man sagen, daß wir uns mehr an unsere Erschütterung erinnern, als an die musikalischen Mittel im Einzelnen.

Es gibt aber noch eine 3. Kategorie: die des Hymnus. Adorno nannte es die Kategorie des „Durchbruchs“. Bei Beethoven geht das einher mit einem Wechsel des Tongeschlechts von Moll nach Dur. Im zweiten Satz der Sonate op. 111 wird das c-moll des Kopfsatzes nach C-Dur aufgehellt. Solches hat in der 5. Sinfonie, auch in c-moll, sein Vorbild.

In der op. 111 hören wir die friedlichste aller Melodien, einen Abschiedslied, der nicht nur „der Welt abhanden gekommen ist“, um Mahler vorweg zu nehmen, sondern auch in gewisser Weise von der Klaviersonate Abschied nimmt. Und dieser letzte Gruß, dieses „Lebewohl“, bezieht sich nicht nur auf die letzte Klaviersonate Beethovens, sondern auch auf die Klaviersonate schlechthin. Thomas Mann läßt in seinem Roman „Doktor Faustus“ Wendell Kretschmar sagen: *„Mit dem vielerfahrenen Motiv, das Abschied nimmt und dabei selbst ganz und gar Abschied, zu einem Ruf und Winken des Abschieds wird, ... [segnet es] das Objekt, die furchtbar umgetriebene Formung mit überwältigender Vermenschlichung, legt sie dem Hörer zum Abschied, zum ewigen Abschied so sanft ans Herz, daß ihm die Augen übergehen.“*

Ganz anders erleben wir das Finale in C-Dur aus der 5. Sinfonie. Der Übergang vom Scherzo, pianissimo über dem Orgelpunkt der Pauke, zum tatsächlichen Durchbruch im Finale, mit jenem ungeheuren Crescendo, das einen vom Sitz wirft: dieser Übergang entlädt sich in der Fanfare. Hier kommt, wie immer bei Beethoven, *Prometheus* ins Spiel, der Held, der den Göttern das Feuer gestohlen hat. Hier stiehlt er nicht das Feuer, sondern erkämpft sich die Freiheit. Die Fanfare ist zwar Kriegsmusik, aber im positiven Sinne: Musik des Sieges der Freiheit, der aufgeklärten Vernunft über Tyrannei und dunkler Knechtschaft. Eines der letzten Konversationsbuch-Einträge Beethovens könnte fast als Programm für dieses Finale dienen:

„Gutes Tun, wo man kann, die Freiheit über alles lieben, die Wahrheit nie, auch am Throne nicht, verschweigen.“

Diesen Durchbruch in das Finale hinein sublimiert Beethoven in eine choralhafte, auch hier ganz regelmäßige Melodie, die enblematisch und formal absolut verankert ist. Denn auch dieses Finale in C-Dur ist ohne den vorangegangenen konfliktbeladenen Prozeß in c-moll nicht

dankbar. Um *Fidelio* heranzuziehen: der Gefangene erhebt sich, er befreit sich von seinen Ketten, um hinaufzusteigen in das Licht der Freiheit.

Einen ähnlichen Prozeß erleben wir in der 9. Sinfonie. In diesem Sinne ist es kein Wunder, daß dort der Aufriß des Himmels *Per Angustam ad Augusta* („Durch die Enge zur Erhabenheit“) im Hymnus des Chorfinals der 9. Sinfonie zur Europahymne geworden ist und jedes Jahr zu Sylvester der Hoffnung der Menschen auf eine gutes, ein besseres Neues Jahr Ausdruck verleiht. Doch fällt auch diese Melodie („Freude schöner Götterfunken“) nicht vom Himmel. Es ist die leere Quinte (in a-moll!), dieser gestaltlose Anfang der 9., die den D-Dur Hymnus „Freude schöner Götterfunken“ überhaupt erst legitimiert. Das passiert freilich in mittelbarer Form, denn zwischen diesen beiden Eckpunkten liegt über 70 Minuten Musik. Wieder ist es die Fanfare, diesmal aber die Schreckensfanfare („Oh Freunde, nicht diese Töne“), die den Schluß gebiert, der uns aufatmen läßt.

Stellen wir die op. 109 und 111 sowie die Rondi der Sonaten op. 13, op. 28 und op. 90 zu den Final-Themen der 5. und 9. Sinfonie dazu, so kann man sagen:

Durch den Gesang kommt die Musik zur Ruhe.

Durch den Hymnus öffnet sich der Himmel.

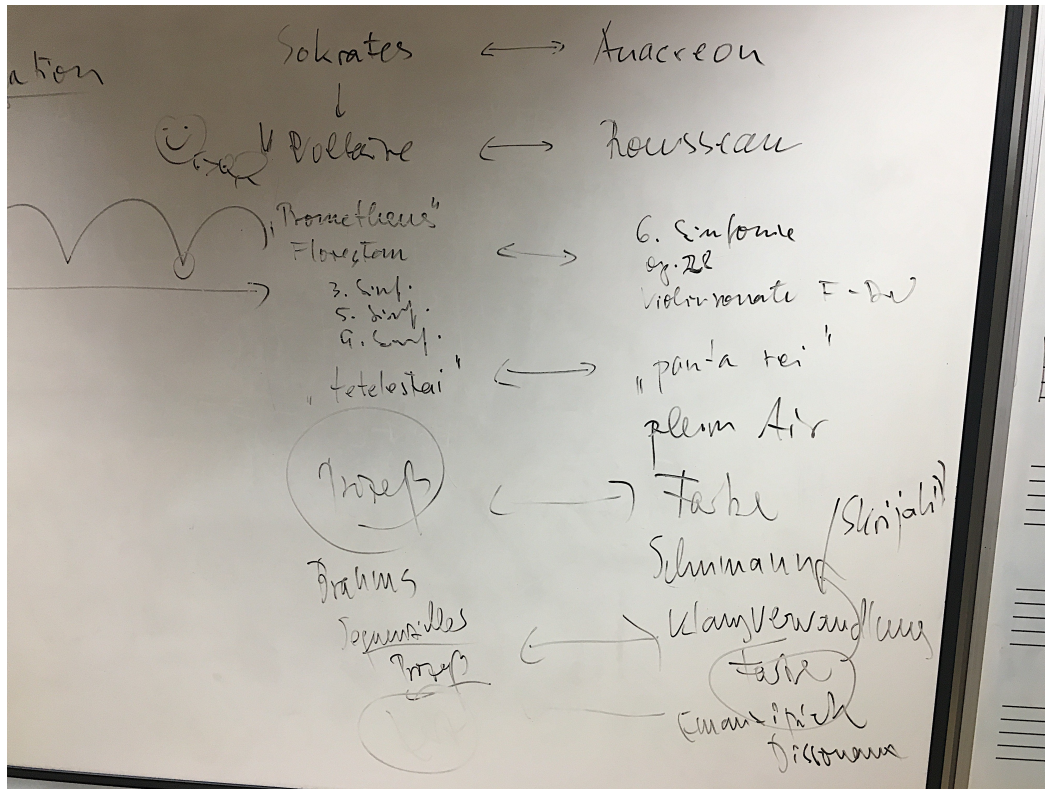
Durch die Fanfare bricht die Musik *per aspera ad astra* und wird prometheistisch.

Durch das Rondo wird der Konflikt mit rokkohafter Leichtigkeit zertanzt.

Natur

Die Klaviersonate op. 28 trägt den gleichen Beinamen wie die 10 Jahre später entstandene 6. Sinfonie: „Pastorale“. Es ist daher naheliegend, die formale und affektive Bedeutung des bereits besprochenen Fugato in Moll aus dem Rondo mit der Gewitterszene aus der Pastoral-Sinfonie gedanklich zu verbinden. Hier kommt allerdings ist der krisenhafte Abstieg mit größerer Gewalt und Dynamik daher und ist nicht nur episodisch wie in der op. 28. Deshalb muß auch die Lösung breiteren Raum einnehmen, ganz im Sinne des „Per aspera ad astra“,⁴ wie es bei Beethoven generell eine zentrale Rolle spielt. Der programmatische Titel des Schlußsatzes der Pastoral-Sinfonie: „Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm“ zeigt, um was es hier geht: ein geradezu eschatologisches Gefühl der Erlösung, idealistisch durch und durch. Hier steckt der Form jede Menge Hegel in den Knochen.

⁴ „Non est ad astra mollis ex terra via“ - „Es gibt keinen weichen Weg zu den Sternen“ (Seneca)



MELODIESEGMENTE: Op. 109, Anfang (in Verbindung mit den Variationen), Dona nobis Pacem, 1. Sinfonie

BACH UND BEETHOVEN: Durch die Variationen Verbindung zu den Goldbergvariationen und zur Kategorie des Durchbruchs; Weiter oben: op. 109, 111 (Vollständige Metrik, Verbindung zu den Goldbergvariationen)

Der strukturelle Aspekt des Konflikts: CHROMATIK

Eschatologisch und syphillisch

Texte: SCHILLER, BLOCH, WAGNER