

Uhde | Beethovens 32 Klaviersonaten

Reclam Sachbuch premium

Jürgen Uhde
Beethovens
32 Klaviersonaten

Mit über 2500 Notenbeispielen

Reclam

RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK Nr. 19618
1968, 2019 Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG,
Siemensstraße 32, 71254 Ditzingen

Umschlagabbildung: Autograph Klaviersonate Nr. 32, op. 111
Druck und Bindung: Kösel GmbH & Co. KG,
Am Buchweg 1, 87452 Altusried-Krugzell
Printed in Germany 2019

RECLAM, UNIVERSAL-BIBLIOTHEK und
RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK sind eingetragene Marken
der Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart
ISBN 978-3-15-019618-2
www.reclam.de

Inhalt

Vorbemerkung zu dieser Ausgabe	7
Zur Aktualität Beethovens I	9
Zur Aktualität Beethovens II	21

Teil I

Vorbemerkung zu den Klaviersonaten 1–15	31
Nr. 1 f-Moll op. 2, 1	37
Nr. 2 A-Dur op. 2, 2	63
Nr. 3 C-Dur op. 2, 3	89
Nr. 4 Es-Dur op. 7	117
Nr. 5 c-Moll op. 10, 1	147
Nr. 6 F-Dur op. 10, 2	170
Nr. 7 D-Dur op. 10, 3	191
Nr. 8 c-Moll ›Pathétique‹ op. 13	222
Nr. 9 E-Dur op. 14, 1	252
Nr. 10 G-Dur op. 14, 2	270
Nr. 11 B-Dur op. 22	289
Nr. 12 As-Dur op. 26	317
Nr. 13 Es-Dur ›Sonata quasi una fantasia‹ op. 27, 1	350
Nr. 14 cis-Moll ›Mondscheinsonate‹ op. 27, 2	377
Nr. 15 D-Dur ›Pastorale‹ op. 28	401

Teil II

Vorbemerkung zu den Klaviersonaten 16–32	433
Die drei Sonaten op. 31	439
Nr. 16 G-Dur op. 31, 1	442
Nr. 17 d-Moll ›Sturmsonate‹ op. 31, 2	472
Nr. 18 Es-Dur ›La Chasse‹ op. 31, 3	507

Die zwei Sonaten op. 49	542
Nr. 19 g-Moll op. 49, 1	546
Nr. 20 G-Dur op. 49, 2	554
Nr. 21 C-Dur ›Waldstein-Sonate‹ op. 53	564
Nr. 22 F-Dur op. 54	597
Nr. 23 f-Moll ›Appassionata‹ op. 57	616
Nr. 24 Fis-Dur Op. 78	653
Nr. 25 G-Dur ›Alla Tedesca‹ op. 79	684
Nr. 26 Es-Dur ›Les Adieux‹ op. 81a	698
Nr. 27 e-Moll op. 90	727
Nr. 28 A-Dur op. 101	763
Nr. 29 B-Dur ›Hammerklavier-Sonate‹ op. 106	812
Nr. 30 E-Dur op. 109	893
Nr. 31 As-Dur op. 110	942
Nr. 32 c-Moll op. 111	990

Anhang

Literaturhinweise	1047
Index der Werke und Werkbeziehungen	1049
Personenregister	1053
Zum Autor	1056

Vorbemerkung zu dieser Ausgabe

Jürgen Uhdes Werke über Beethovens gesamte Klaviermusik erschienen in drei Bänden erstmals in den Jahren 1968, 1970 und 1974. Sie umfassten sowohl Analysen der Klavierstücke und Variationen (Band I) als auch aller 32 Klaviersonaten (Band II und III).

Entsprechend einer breiten Nachfrage nach den bereits seit längerem vergriffenen Bänden umfasst die vorliegende Neuauflage den zentralen Teil, die Analysen der 32 Klaviersonaten. Dabei wurde der originale Text unverändert belassen. Zusätzlich enthält die hier vorgelegte Ausgabe das Vorwort zum früheren Band I (Klavierstücke und Variationen), in welchem der Autor insbesondere auf philosophische Grundlagen seiner Analysen eingeht. Demgemäß trägt dieses Vorwort nunmehr den Titel »Zur Aktualität Beethovens I«, die Einleitung zum ursprünglichen Band II den Titel »Zur Aktualität Beethovens II«.

Die Literatur zu Beethovens Klaviermusik hat sich seitdem erheblich erweitert. Zahlreiche in der Zwischenzeit erschienene Veröffentlichungen haben Beethovens Klaviermusik unter vielen Aspekten neu beleuchtet; zu nennen wären hier z.B. Publikationen von Carl Dahlhaus, Patrick Dinslage, Hartmut Hein / Wolfram Steinbeck, Joachim Kaiser, Victor Lederer, Michael J. Redshaw, Albrecht Riethmüller, Charles Rosen und Andras Schiff / Martin Meyer. Das vorliegende Werk erfüllt dennoch nach wie vor eine wichtige Funktion. Gemäß der Absicht des Autors, einen Brückenschlag zwischen Theorie und Praxis vorzunehmen, bildet die Art der Annäherung an Beethovens Klaviermusik über »motivisch-gestaltmäßige Betrachtung« den Mittelpunkt dieses Werkes, das zu eigener Reflexion und Durchdringung der Werke anregen soll.

Im Zentrum der Überlegungen des Autors steht grund-

sätzlich der Aspekt der ›Aktualität‹, der heutigen Interpretation, die allein auf Grundlage genauen Wissens um authentische Notierung und Phrasierung sowie den jeweiligen historischen Kontext erfolgen kann.

Michael Uhde

Zur Aktualität Beethovens I

Das Unternehmen, Beethovens Klavierwerk zu betrachten, zu beschreiben oder auch partiell zu analysieren, bedarf der Rechtfertigung um so mehr, je weniger eine solche Untersuchung notwendig erscheint. Gehört Beethovens Musik insgesamt nicht zu den am meisten bekannten und verehrten musikalischen Kulturgütern? Wo gäbe es darüber noch Diskussion? Schlägt solche Verehrung in aller Munde nicht viel mehr in Gleichgültigkeit um? In jenes während des Verkaufsgesprächs in Schallplattengeschäften so oft gehörte: »Ich möchte klassische Musik, es kann auch Beethoven sein.«? Ist dieses Denkmal Beethoven nicht so sehr von allen Seiten zugänglich, daß es keine Überraschungen mehr bereithält, es sei denn, in jener raffinierten Ausleuchtung, in der sich manche Interpretation heute gefällt – so wie unsere prestigehungrigen Städte ihre Kulturdenkmäler bei Dunkelheit heute zu präsentieren pflegen? Ist an Beethoven nicht, wie es Hegel einmal formuliert hat, »schon alles heraus«? Die Verneinung dieser Frage bedeutet, daß Beleuchtungseffekte verschmätzt werden können, weil die Sache selbst immer neue Perspektiven bietet.

Die Kernfrage, zu deren Beantwortung diese Arbeit explizit und implizit beitragen möchte, ist die nach der Aktualität Beethovens, nach dem »Beethoven für uns«. Bedeutet seine Musik nicht gegenwärtigen Impuls, so bleibt auch die Betrachtung sachlicher Details leer. Gegen diejenigen, die Beethoven als Religion, als ruhenden Pol und als »ewig« beschlagnahmen möchten, muß gefragt werden: Wo ist er »mit auf der Fahrt« (Ernst Bloch)? Inwiefern ermutigt er Fortschritt? Wo enthält seine Musik den Blitz der Wahrheit und ihre sprengende Kraft? Ohnehin ist die Hoffnung nur

gering, daß irgendwo die Verdinglichung, der Warencharakter der traditionellen Musik noch zu durchbrechen ist.

Die Frage »Beethoven für uns« kann nicht ohne einen wenigstens kurzen Blick auf die Funktion Beethovens in seiner Zeit beantwortet werden. – Bezeichnete Karl Barth einmal das 18. Jahrhundert als das Jahrhundert des Optimismus schlechthin, als das einer Aufklärung, die sich selbst gern als aufgehende Sonne darstellte (so wie es auch am Ende der »Zauberflöte« heißt: »Die Strahlen der Sonne vertreiben die Nacht«), so enthält dieser Optimismus bei Beethoven seinen besonderen – man möchte sagen – »angestregten« Akzent. Es wird gleichsam nicht mehr von selbst Tag, vielmehr strebt der Mensch aus aller seiner Kraft dem Licht entgegen. Oder anders ausgedrückt: Versöhnt sich im Kunstwerk das Besondere mit dem Allgemeinen, so ist diese wahre Harmonie zwischen Einzellnem und Gesellschaft nur noch in ungeheurer Anstrengung erreichbar. Diesen Prozeß meint Beethovens Musik insgesamt, sei es als durchgezogene Linie in manchen Werken der mittleren Schaffenszeit (aber auch beispielsweise geradezu programmatisch in der 9. Symphonie), sei es als punktierte Linie, wie vor allem in der späten Klavier- und Kammermusik. Dort scheint sich das Ziel des Prozesses weiter und weiter zu entfernen, ja bisweilen – wie in der letzten Klaviersonate – schlechthin im Grenzenlosen zu liegen. Und doch war Beethovens Prozeßdenken in diesem Sinn nie so unbeirrt wie gerade in solchen späten Werken, wo es sich mit dem unaufhaltsam anwachsenden Bewußtsein von Zusammenbruch und Tod streitet, wo der Weg zum Ziel über zahllose Brüche und Schluchten hinwegführt.

Beethovens musikalisches Denken steht, wie es vor allem Theodor W. Adorno erkannte, in Parallele zur Philosophie Hegels, wiewohl persönliche Beziehungen nicht bestanden. Das mag am Problem der »Arbeit« besonders deutlich werden. Obwohl schon bei Bach vorgebildet, sprechen wir erst im Zusammenhang mit der Epoche der Wiener Klassik von »thematischer Arbeit« in der Musik. Indem Beethoven aus

diesem Begriff Konsequenzen von bis dahin unbekannter Tragweite zog, wird seine Musik Zeugnis innerster gesellschaftlicher Wahrheit, denn die bürgerliche Gesellschaft entfaltet sich wesentlich als eine Gemeinschaft der Arbeit (und zwar entgegen der antiken Auffassung der Arbeit als labor = »Leiden« oder der alttestamentlichen als »Fluch«). »Arbeit ist Bewegung der Vermittlung zwischen dem Menschen und seiner Welt, sie ist ein bearbeitendes, formierendes und also positives Vernichten der von Natur aus vorhandenen Welt« (Hegel). Genauso vernichtet etwa ein musikalischer Liquidierungsprozeß – die Zerlegung eines Themas in immer kleinere Einheiten – das ursprüngliche Thema positiv, indem es das Thema aufhebt im zweifachen Sinn von »verschwinden lassen« und »bewahren«. Weiter wäre auch die Verallgemeinerung der Arbeit (indem jeder zum Mitarbeiter an der Totalität der Bedürfnisse aller anderen wird) und die dialektische Kehrseite dazu, Spezialisierung, musikalisch bei Beethoven wiederzufinden, vor allem in der anwachsenden Macht der Totale über alles Einzelne, das sich gerade bei Beethoven außerordentlich differenziert, aber auch vergleichgültigt (was jeder Vergleich eines Beethovenschen und eines Schubertschen Einfalls, für sich genommen, lehren kann).

Am wichtigsten für das seiner Epoche gemäße Verständnis Beethovens ist aber vielleicht Hegels Erkenntnis, »daß der Mensch nur ›ist‹, indem er sich produziert, daß er sich selbst und seine Welt hervorbringen muß, weil seine ganze Existenz eine von Grund auf vermittelnde und vermittelte ist«. Dieses »Sich-selbst-Hervorbringen« zeigt sich vor allem in Beethovens Umgang mit der überkommenen musikalischen Form. Sie gilt ihm niemals als Gefäß (wie zuweilen Schubert), sondern Sonaten- oder Variationenform wird von ihm, ungeachtet ihres Schon-Bestehens, nochmals hervorgebracht, wodurch eben jenes durchaus Unschematische, jenes »Zum

Zitate nach Karl Löwith: Von Hegel zu Nietzsche. Stuttgart: Kohlhammer 1964.

ersten Mal« entsteht, eine Originalität, die selbst der weltweite kommerzielle Verbrauch von Beethovens Musik nie ganz tilgen kann. Diese für Beethoven so eigentümliche Anstrengung ist schon in sehr frühen Werken zu konstatieren, man vergleiche z. B. die Rückleitungen zum Thema in der 1. Bagatelle von op. 33 mit irgendeiner kleinen Mozartschen Form.

Endlich wäre auch die vielberufene Vergeistigung der Beethovenschen Musik in Parallele zu der Hegelschen Entfaltung des Humanitätsbegriffs zu verstehen. Das empirische und das absolute Wesen des Menschen sollen zwar übereinstimmen, sie können es aber nicht, solange der Humanismus bei der »fixierten Endlichkeit« des Menschen stehenbleibt. Hegels Prinzip ist der Geist. Dieser ist das Absolute, das wahre und allgemeine Wesen der Menschen. Für Hegel ist der »endliche Mensch« noch keineswegs ein Problem, sondern »erst beim Namen des Unendlichen geht dem Geist sein Licht auf«. Genau darum kreist Beethovens Wort von der Musik als »höherer Offenbarung als alle Weisheit und Philosophie«. Der metaphysische Hintergrund ergibt sich aus dem Anspruch, zu wissen, was den Menschen zum Menschen macht, denn in Hegels Begriff vom absoluten Geist »ist der christliche Gott, welcher Geist ist, auf spekulative Weise inbegriffen«. Bleibt man bei dieser zeitgebundenen Interpretation des Hintergrundes dieser Musik stehen, so wird die Befremdung über Beethoven, die sich z. B. in Karl Barths Schriften hier und da findet, sogleich verständlich. Denn für Barth ist Gott keineswegs im geistigen Bild vom Menschen »inbegriffen«, vielmehr tritt er dem Menschen – auch in seiner höchsten Geistgestalt – als der »ganz andere« gegenüber. Es ist indessen gerade die Frage, ob nicht eine derart festgelegte Interpretation der Autonomie des Kunstwerkes, das sich durch die Zeiten immer neu entfaltet, widerspricht.

Gehen wir nun von »Beethoven in seiner Zeit« zu »Beethoven heute« über, so erweist sich, daß die »humanistische«

Interpretation das ganze 19. Jahrhundert und noch bis heute ziemlich unangefochten herrschte, und zwar zuungunsten des eigentlich gesellschaftlichen Verstehens. Insofern ist der Versuch, dieses wieder zur Geltung zu bringen, für uns fruchtbarer, als etwa unentwegt auf der »höheren Offenbarung als alle Weisheit und Philosophie« zu insistieren. Die Beantwortung der Frage »Beethoven für uns« wird also damit beginnen müssen, die ganz vernachlässigte gesellschaftliche Entschlüsselung tunlichst nachzuholen. Es zeigen sich bereits dann, wie wir sahen, neue Perspektiven.

Beethoven für uns, d. h. mit unserer Wirklichkeit konfrontiert, heißt aber darüber hinaus in der Musik vor allem: in Beziehung zur neuen (und neuesten) Musik verstanden. Man muß »Beethoven heute« in Parallele oder im Kontrast zur neuen Musik begreifen. So ist (um aus diesem Komplex nur wenig herauszugreifen) durch das Reihendenken der Wiener Schule in bis dahin ungeahnter Weise der Blick auf die Technik der Variation und Mikrovariation bei Beethoven gelenkt worden. Aus der modernen Beethoven-Interpretation ist dieser Gesichtspunkt nicht mehr wegzudenken. Denn er erhellt die kleinsten zugleich mit den größten Zusammenhängen, er lehrt mehr als alle andere die Beziehungen des Einzelnen zueinander wie auch des Einzelnen zur Totale erst ganz verstehen. Die anwachsende Macht der Totale, von der oben die Rede war, besteht vor allem in dieser Abhängigkeit alles Einzelnen von ihr, mag es sich nun um das Wirken von Mikrovariation im Verlauf eines Themas handeln (in dem etwa der 1. Takt keimhaft schon den ganzen Verlauf enthält) oder um die oft so verborgene Beziehung zwischen 1. und 2. Thema, zwischen Hauptsatz und Seitensatz also, die als notwendige Kontraste vermittelt, also auf die Einheit bezogen sind. Endlich ist das, was als vereinheitlichendes Prinzip in allen Sätzen einer Sonate wirkt, oder das, was sie einander so und nicht anders zuordnet, sehr oft als verborgene variierende Tätigkeit zu begreifen, wobei es selbstverständlich gleichgültig ist, ob der Kompo-

nist solche Beziehungen bewußt oder unbewußt knüpfte. In dem Moment, wo wir sie sehen und *wo sie sich von der Sache her, also objektiv belegen lassen*, sind sie als neue, die Interpretation bestimmende Tatsachen vorhanden. Es versteht sich, daß gerade ein solches Verfahren nicht schematisch oder summarisch angewendet werden darf. Es ist vielmehr wohl zu unterscheiden zwischen den eher gleichgültigen, ohnehin bestehenden Verwandtschaften innerhalb des Materials selbst und ihrer besonderen, dem höheren Zweck des Werkes dienenden Konstellation. Denn noch nicht handelt es sich ja bei Beethoven (wie bei neuer Musik) in erster Linie um neues musikalisches Material, mit dem gearbeitet wird, sondern um neue Konstellationen innerhalb der überkommenen, konventionellen Sprache.

In engem Zusammenhang damit steht ein neues Verständnis des Zeitverlaufs bei Beethoven. Denn es ist ja nicht nur wichtig, zu sehen, *daß* ein musikalisches Einzelnes sich verändert, sondern wichtiger noch, *wie* es sich verändert. Während das »daß« heute schon zum festen (und damit schon wieder von der Gefahr des Schematismus bedrohten) Interpretationsbestandteil wurde, ist das »wie«, das das eigentliche Wirken der Zeit bekundet, noch viel zu wenig als einer der ganz wichtigen neuen Gesichtspunkte bei der Musikbetrachtung anerkannt. Die Lehre von der Anfangs-, Mittel- und Schlußgestalt musikalischer Gedanken geht vor allem auf Schönberg zurück, hat sich indessen in der heutigen Analyse noch keineswegs als beherrschender Gesichtspunkt durchgesetzt. Dabei würde etwa der Wesensgegensatz Beethovens und Schuberts schon evident, wenn man z. B. in vergleichbaren Stücken bei beiden Anfangs- und Schlußgestalten einander gegenüberhält. Dann kann mit einem Schlage die Verschiedenheit des Beethovenschen und Schubertschen »Lebensprozesses«, den jedes Werk darstellt, sinnfällig erscheinen. Ja, man kann dann bei Beethoven geradezu vom »Altern« eines musikalischen Gedankens sprechen, der sich ganz anders darstellt, wenn er eingangs die Initiative er-

greift, als wenn er, in der Coda etwa, von der Erfahrung des ganzen Satzes gesättigt, sich präsentiert. Bei Beethoven steht nun dieser Zeitverlauf mehr im Vordergrund als bei der Wiener Klassik sonst. Er stellt sich nicht in gleichmäßigem Verfließen dar; ein musikalisches Subjekt überläßt sich ihm nicht einfach im Einverständnis mit dem Vergehen (wie so oft in der Rhythmik des 18. Jahrhunderts). Vielmehr sind die Beethovenschen Gestalten innerhalb des Zeitverlaufs tätig, indem sie ihre Bewegung beschleunigen oder auch der Strömung entgegenarbeiten, wie ein Schwimmer im Fluß. Die bei Beethoven ganz bewußte, minuziös genaue Wahrnehmung des Zeitverlaufs im einzelnen Thema, im Satzteil, im ganzen Satz oder im ganzen Zyklus ist für uns um so bewundernswerter, als wir wohl die ersten sind, die ihn ganz erkennen. Einen musikalischen Gedanken danach zu bestimmen, ob er innerhalb eines Anfangs eine Schlußgestalt darstellt oder innerhalb einer Coda eine Mitte bildet, heißt bei Beethoven bereits, ihn wesentlich zu charakterisieren. Es zeigt sich so ein ganzer Mikrokosmos an Zeitrelationen; ein Werk kann einer großen Uhr gleichen, und gerade hier sind die möglichen Konstellationen oft schwer in Worten zu beschreiben. Insgesamt ist es diese zeitliche Ordnung, dieser Zeit-Kosmos, der den stärksten Kontrast zur neuesten Musik bildet. Gerade durch die Negation der Zeit, z. B. in Stockhausens Momentform, werden wir bei Beethoven auf die zeitliche Ordnung aufmerksam als auf einen absoluten Gegensatz, denn man darf Beethoven wohl als Musiker mit in höchstem Maß ausgeprägtem positivem Zeitbewußtsein bezeichnen, ja, als »Musiker der akzentuierten Zeit«. Freilich ist das in voller Deutlichkeit erst in den Sonaten zu erkennen, dagegen teilweise noch verhüllt in den Klavierstücken und Variationen.

Derartige Betrachtungsweisen sind auch dort, wo sie den Kontrast zur neuen Musik betonen, schon für sich genommen eine wirksame Impfung gegen eine bloß rückwärts gewandte Auffassung, sei diese nun nur historische Betrach-

tung oder musikalisches Konsumdenken, das in Beethovens Musik nur den Garten sieht, in dem man sich nach des Tages Last und Hitze ergeht und das über den Genuß nicht hinausreicht.

Sachliche Analyse von auf das Ganze des Werks bezogenen Einzelheiten wäre aber erst dann ganz sinnvoll, wenn das Werk als Einzelnes wieder im Gesamtœuvre Beethovens und dieses abermals in seiner allgemeinen Funktion heute gesehen wird. Beleuchtet, historisch gesehen, dieses Werk das innerste Wesen des erstarkenden Bürgertums, wie es Hegels Philosophie erfaßte, so scheint heute, wo diese Epoche evolutionär oder revolutionär ihrem Finale zutreibt, der ungemindert kräftige Strahl des Werkes in neue Richtung zu weisen. Denn das ist gerade den großen Kunstwerken eigen, daß in ihrem Licht das je Aktuelle neu aufleuchtet. Die Interpretation sieht dann etwas anderes in ihnen als nur eine Chiffre des Gewesenen. Läßt sich der *historische* Beethoven mit Hegel vergleichen, so könnte man ihn *heute* im Sinne Ernst Blochs interpretieren. Es scheint angebracht, hier zu bemerken, daß nicht daran gedacht sein kann, Beethovens Musik ein neues Programm unterzuschieben, wie es immer wieder versucht worden ist. Doch darf man gerade in einem Buch, das der z. T. sehr detaillierten Beschreibung von Musikstücken gewidmet ist, die Frage nach der *heutigen* Funktion Beethovens nicht übergehen. Musik ist zugleich Bote und Botschaft, und gewiß übermittelt sich bereits etwas von der Botschaft, wenn der Bote zureichend beschrieben wird. Unter der Voraussetzung, daß wir dies nicht außer acht lassen, ist es erlaubt, nach der Botschaft zu fragen. Antworten auf diese Frage werden nicht gültige Wahrheiten, sondern auch wieder nur zeitlich begrenzte Interpretation sein können. Es scheint mir, daß Beethovens musikalisches Denken, wie wir es heute verstehen, in seiner Richtung Parallelen zu einem Denken aufweist, wie es in Blochs Philosophie insgesamt artikuliert wurde. Es wäre damit der Versuch gemacht, Beethoven aus dem großen Pantheon neu-

traler Kulturgüter herauszuholen und ihn in seiner Aktualität *für uns* darzustellen.

Blochs Kerngedanke: »Erwartung, Hoffnung, Intention auf noch ungewordene Möglichkeiten: das ist nicht nur ein Grundzug des menschlichen Bewußtseins, sondern . . . eine Grundbestimmung innerhalb der objektiven Wirklichkeit insgesamt« könnte heute in Beethovens Musik seine Entsprechung finden; Blochs Formel »A ist noch nicht A« kann geradezu als musikalische Grundformel vieler der bedeutendsten Beethoven-Werke angesehen werden, wie z. B. der Diabelli-Variationen, deren »A«, der wenig bedeutende Walzer, als ein »Noch nicht« einen ganzen Kosmos des Möglichen (das als Wirklichkeit in den einzelnen Variationen erscheint) produziert. Die Blochsche Ontologie, die die Zukunft in die Gegenwart hineinnimmt, hat in Beethovens Musik heute eine überaus sinnfällige Parallele. Hier zeigt sich abermals ein so notwendiger Gegenzug gegen die gewiß auch wahre und unüberhörbare Botschaft vieler neuer Musik, in der sich, seismographisch, das Kommende als Katastrophe anzukündigen scheint. Blochs prinzipielle Hoffnung scheint gleich weit entfernt von optimistischer Gewißheit wie von der pessimistischen Überzeugung der Unentrinnbarkeit. Es ist »weder aller Tage Abend, mit Verzweiflung, noch aller Abende Tag, mit Zuversicht, vielmehr: im Novum wird jene Dimension der Geschichte geöffnet und offengehalten, worin allererst die tätige Hoffnung ihr Feld hat«. Das Blochsche Verständnis des »Scheins« nicht als Gegensatz zur Wahrheit, sondern als des heraufkommenden Neuen voranleuchtender Glanz entspricht dem Zug des Beethovenschen Werks insgesamt. Zwar malt sich auch in Bachs oder Mozarts Werk das, was noch nicht ist, aber mehr als in aller anderen Musik zeigt sich das »Unterwegs dorthin« bei Beethoven. Manche Sätze Blochs treffen bei der Interpretation Beethovens so sehr ins Schwarze, daß sie unbeschrieben in die Musikbetrachtung übernommen werden können: »Was unmittelbar und an sich als Jetzt vor sich geht, ist

so noch leer« (man muß hier an Anfänge bei Beethoven denken, die eine solche »Leere«, besonders in der Spätzeit, zuweilen geradezu auffällig bekunden). Aber »ein solches ›Noch nicht‹ hält es nicht bei sich aus, ist vielmehr aufs Da eines Etwas treibend bezogen«. Kunst treibt ihre Stoffe in Gestalten, Situationen, Handlungen zu Ende. – Noch entschiedener als Hegel steht Bloch gegen den »Bann« der Platonischen Anamnesis, denn Hegel beschreibt den dialektischen Fortgang als in sich zurücklaufenden Schlangenbogen, als Rekapitulation, mit der »Ewigkeit des Immer wieder«. Demgegenüber steht der Blochsche Utopiebegriff, jene offene Entwicklung, die ihre Parallele nicht nur in den Beethovenischen Anfängen hat, sondern noch mehr in den offenen Schlüssen der Spätzeit, die eben als Ende der Entwicklung oft genug kein Ende sind, sondern Markierungen des Übergangs von der hörbaren Musik zur unhörbaren höherer Sphären, am deutlichsten in Stücken wie dem 2. Satz der Klaviersonate op. 111. Es öffnet sich an diesen Stellen jener »utopische Goldgrund, auf den große Kunstwerke letztthin aufgetragen sind«. Wenn ein Werk der Vergangenheit Zukunft enthält, dann das Werk Beethovens. Es gehört zu den Werken, »die nicht in der Vergangenheit lokalisiert bleiben, sondern wie Berge zu beiden Seiten mit dem fahrenden Wagen der Zeit lange mitgehen, wofern sie sich nicht – herrlicher als an ihrem ersten Tag – fort und fort in Brautfahrt befinden, mitten ins Novum hinein. Nur darauf ist produktiv rückgreifbar, was ebenso auf unseren Fahrtgang vorgeht . . .«

Zur Methode

Interpretieren heißt immer zweierlei: zum Werk hin – das Werk zu uns, sich in das Werk versenken – das Werk an sich ziehen. Beide Bewegungen geschehen in einem Zug: Indem ich Details oder Zusammenhänge genau betrachte, begeben mich ins Werk hinein; indem ich aber gerade diese

(unter vielen anderen Gesichtspunkten) auswähle, ist mein Blickwinkel subjektiv, aktuell, kommt das Heute in meine Interpretation hinein. Wie zur ersten Bewegung das persönliche Engagement gehört – denn erst so kann das Werk objektiv erhellt werden, so zur zweiten Bewegung gerade Sachlichkeit – denn jede Aktualisierung, jede subjektive Auswahl muß durch den objektiven Tatbestand, bzw. vom Text her, gedeckt sein.

Nun reicht die betrachtende musikalische Interpretation von genauer Analyse über eingehende Beschreibung bis zu bloßer kurzer Ansprache von Einzelheiten oder Zusammenhängen, und endlich gibt es auch die assoziative Beschreibung, die zur Verdeutlichung des Gemeinten die außermusikalische Wirklichkeit in die Beschreibung hineinholt. Und alle genannten Betrachtungsarten können sich wieder auf die verschiedenen Parameter bzw. Schichten der Musik beziehen, nämlich die rhythmische, melodische, harmonische, motivische, dynamische, agogische, klangliche Gestalt der Musik; man könnte sich Klaviermusik auch nur vom Gesichtspunkt der Satztechnik oder auch vom Problem der praktischen Ausführung her untersucht denken. Kurz, die Fülle der möglichen Positionen überwältigt; von vornherein zeigt sich die Unmöglichkeit der Durchführung *eines* Prinzips ebenso wie der gleichzeitigen Berücksichtigung aller.

Genau wie bei der praktischen Interpretation, dem Spielen also, ist auch bei der nur betrachtenden der Zufall mit im Spiel: Was einem heute als wichtig in die Augen springt, kann morgen schon zurücktreten. Die Freiheit der Interpretation besteht gerade in dieser Tatsache, um der Lebendigkeit des immer neuen Blicks willen darf auf diese Freiheit keineswegs verzichtet werden. In diesem Sinn heißt interpretieren »sich in der Freiheit üben«.

In der vorliegenden Arbeit mischen sich unbefangen verschiedene Gesichtspunkte. Der Verfasser enthält sich keineswegs außermusikalischer Vergleiche, denn diese können das Gewürz solcher Beschreibungen genannt werden, wobei die

Gefahr nicht verkannt sei, daß Gewürze das Gericht für einige auch ungenießbar machen können. Einen leichten Vorrang hat die motivisch-gestaltmäßige Betrachtung, als bei Beethoven besonders wichtig, während z. B. die Harmonik überall nur rudimentär beschrieben ist, weil sonst auf für manche Leser schwer nachvollziehbare Funktionsformeln nicht hätte verzichtet werden können.

Der Leser ist überall als Mitarbeiter angesprochen und eingeladen, Angedeutetes weiterzudenken, Entsprechendes zu übertragen, andere, jeweils nicht vorhandene Betrachtungsweisen einzuführen. So wird mehr zum eigenen Vollzug angeregt, statt fertige Resultate zu bieten. – Ohne daß ein eigentliches Nachschlagewerk beabsichtigt ist, kann doch angenommen werden, daß diese Arbeit brennpunktartig, dem einzelnen Interesse entsprechend und also in ganz verschiedener Reihenfolge gelesen wird. Jedoch ist auch ein Durchlesen größerer Partien nicht ausgeschlossen, denn jeder Aufsatz hat durchlesbare Strecken, die neben anderen, durcharbeitenden, stehen. Der Notentext kann für letztere natürlich nicht entbehrt werden.

Wenn auch Kritik nicht eigentlich zu den gestellten Aufgaben gehörte, so wird man doch stärkeres oder schwächeres Engagement für das jeweils betrachtete Stück spüren können. So wurde z. B. die breite Straße, auf der die sogenannten Standardwerke marschieren, nicht noch verbreitert, sondern der Leser lieber dazu eingeladen, sich auf die Nebenstraßen zu begeben, an denen z. B. so bisher »unterbelichtete« Objekte wie die Variationen op. 105 und 107 gelegen sind. Außerdem haben Beethovens Werke ja nicht alle die gleiche zentrale Bedeutung, obwohl mir, mit Annäherung an das Spätwerk, ihre Leuchtkraft für uns heute stetig zu wachsen scheint.

Werke ohne Opuszahl sind – als K.-H. WoO – verzeichnet nach: Das Werk Beethovens. Von Georg Kinsky, abgeschlossen und herausgegeben von Hans Halm. München – Duisburg: G. Henle Verlag 1955.

Zur Aktualität Beethovens II

Sind Beethoven-Sonaten heute aktuell? Erwecken sie mehr oder weniger Anteilnahme als vor 50 Jahren? Zeigt sich die jüngere Generation interessiert? Bilden die 32 Sonaten zusammen mit Bach und Mozart immer noch die Magna Charta der Musik- und besonders der Klavierbeflissenen? Es scheint, daß solche Fragen allgemein heute kaum zu beantworten sind. Denn die enorm angestiegene Zahl von Aufführungen und mechanischen Wiedergaben in unserer Konzert- und Schallplatten-Kultur lassen wahrhaftig nicht nur positive Schlüsse zu. Daß musikalische Werke bei zu häufigen Wiedergaben »sich abnutzen«, ist eine Erkenntnis, von der eine gewisse Beklemmung ausgeht. Kann der begrenzte Vorrat klassischer Werke einen solchen Ausverkauf, einen derartigen Verbrauch auf die Dauer ertragen? Oder leidet endlich die Qualität der Werke unter der erdrückenden Quantität der Wiedergaben? Im Gegensatz zu den teilweise weniger bekannten Klavierstücken und Variationen Beethovens ist bei manchen Sonaten die deutliche Gefahr eines Interesse-Verlusts, wie er sich leicht bei allzu bekannten Stücken einstellt, nicht zu leugnen. Für die Minderheit, die sich selbst an diesen Werken aktiv versucht, besteht diese Gefahr keineswegs im gleichen Maß. Denn in diesem Fall erweist sich das Bekannte plötzlich als schwierig zu erreichender Gipfel, und die notwendigen Anstrengungen führen ohne weiteres zu einer Steigerung der musikalischen Anteilnahme. Dagegen besteht für die Mehrheit der Nur-Hörer eine andere Situation. Das Hören braucht gleichsam einen gewissen Widerstand, um wirklich effektiv zu sein. Dieser war früher ganz selbstverständlich gegeben: Im Bekannten mußte das Un-

bekannte, Überraschende verarbeitet werden, wie es in einer nur einmal vernommenen Interpretation gegeben ist. Viele der gebildeten Musikliebhaber der früheren Generationen hatten zwar ein umrißartiges Erinnerungsbild der oft aufgeführten Werke, wurden aber durch Einzelheiten des Verlaufs doch immer wieder überrascht, und gerade diese nur ungefähre Detailkenntnis erwies sich als förderlich, weil sie durch eine gute Interpretation ungeahnt und beglückend vertieft werden konnte. Dagegen kennt eine sehr große Zahl von Musikinteressenten heute den Verlauf vieler »gängiger« Werke in allen Einzelheiten und ist zudem auf *eine* Interpretation festgelegt; so sind viele klassische Werke geheimnislos geworden. Abweichungen von der gekannten Darbietung auf der eigenen Schallplatte werden oft negativ beurteilt, und der Mangel an Hör-Widerstand führt allzu leicht zu dem Gefühl jener falschen Selbstverständlichkeit, das falsches Hören produziert. Klassische Werke gelten dann als »natürlich«, als Kunde aus der »heilen Welt« (inmitten der unseren »aus den Fugen gegangenen«, von der man sich besser abwendet), oder auch als »zeitlos«, »ewig«; und so sind solche »Meisterwerke« aus ihrer aktuellen Funktion entlassen, sie stehen dann als Gestirne am Firmament oder wirken beziehungslos-museal. Ist ein Novum in unserer Epoche die Gegenwärtigkeit des Vergangenen in der Musik, so gilt es heute zuerst nach dem aktuellen Bezug zu fragen, oder wir haben es eben nur noch mit den bekannten »neutralen Kulturgütern« zu tun.

Aktuell kann heute nicht wohl sein, was die vergangenen Generationen an Beethoven liebten und verehrten, weder die Tragik seines Lebens (der wir unseren tiefen Respekt keineswegs versagen), noch die bis zum Überdruß strapazierte »Dämonie« oder sein Kampf gegen »das Schicksal« (was immer man darunter verstehen will). Das mit Anstrengung mehr aus der Biographie als aus dem Werk abgeleitete Bild Beethovens als eines politischen Revolutionärs, wie es uns in der DDR oder in der Sowjetunion begegnen kann, wird

ebenfalls die Frage nach der Aktualität seiner Werke nicht überzeugend beantworten können. Ist das Aktualitätsproblem überhaupt zu klären, dann nur von rücksichtsloser Interpretation und der versuchten »Entschlüsselung« der Werke her. Solche Interpretation braucht keineswegs das Neue um jeden Preis zu suchen, es gilt auch Konstanten der Interpretation. Am Beginn muß jedenfalls die stets neu versuchte eingehende und geduldige Betrachtung der musikalischen Vorgänge stehen. Das »Woraufhin« der Interpretation ist, wie bereits im Vorwort zu Band I ausgeführt, nie »Beethoven an sich«, sondern immer nur »Beethoven für uns«.

Was heißt nun aber dieses »für uns«? Was heißt »aktuell«?

Es wäre hier zunächst an rein subjektive Aktualität zu denken. Indem ich nämlich als Hörer aufnehmend interpretiere, verbindet sich Musik mit Erlebnisinhalten und Erfahrungen, die nur für mich konkret, für einen anderen dagegen ohne Bedeutung sind. Manche Werke enthalten für manche Hörer die eindringlichsten persönlichen Signale, die das Interesse außerordentlich steigern, und doch wäre es ziemlich fruchtlos, sie anderen mitzuteilen. Im 19. Jahrhundert war man da bekanntlich ganz anderer Meinung; noch bis zu Thomas Mann finden sich in der Literatur immer wieder Musikbeschreibungen dieser Art. Wir glauben heute, daß solche nur persönlichen Interpretationen das allgemeine Verstehen mehr behindern als fördern, wenn es auch nicht ausgeschlossen ist, daß ein solcher subjektiver Blitz ein Werk für einen Moment merkwürdig erhellen mag. Das ganz persönliche Erlebnis, wenn es nicht objektiv aus der vorliegenden Struktur erklärbar ist, wird zwar für den einen das Werk unvergleichlich anziehend machen, aber eben darum nicht für alle. Gelegentlich wird auch in diesem Buch etwas davon durchschlagen; denn es muß ja bei jeder Musikbetrachtung diese persönliche Erlebnisenergie unbedingt vorhanden sein, sie darf aber im allgemeinen nur unterschwellig wirken. Daß zum Beispiel Musik starke erotische Energien

auf den Hörer abstrahlt, ist sicher; völlig unmöglich wäre es indessen, die Quellen solcher Strahlung im einzelnen Werk zu lokalisieren; es genügt zu wissen, daß wir es auch hier unablässig mit dieser Lebensmacht zu tun haben.

Man könnte ferner von »innermusikalischer« Aktualität sprechen. Wir befinden uns dabei auf verlässlicherem Grunde, weil solche Bezüge objektiv nachweisbar sind. Aktuell können sowohl Parallelen zu Neuer Musik wie auch gerade Widersprüche wirken (vgl. hierzu das Vorwort zu Band I). Vorbildlich und außerordentlich modern wirkt zum Beispiel die Beethovensche Ökonomie, die in einem ganzen Werk durch alle Sätze hindurch nur wenige Steuerungsprinzipien tätig sein läßt. Diese Art von Kybernetik ist wohl überhaupt eine der wichtigsten, nach wie vor aktuellen Entdeckungen der modernen Interpretation, zumal Beethovens. Erste Andeutungen finden wir schon bei Hugo Riemann; Schenker, Knab, Mersmann und anderen gelangen neue erregende Entdeckungen; auch J. N. David trug durch seine Bach- und Mozart-Analysen entscheidend zur Neuinterpretation auch Beethovens bei. – Modern mutet weiterhin zum Beispiel die überall hervortretende Tendenz Beethovens an, ein Thema in immer kleinere intervallische und rhythmische Konstellationen aufzulösen, wobei die enormen Kräfte, die bei dieser Themenspaltung freiwerden, das ganze Werk wie elektrischer Strom »speisen« und durchdringen. Als Parallele zur Neuen Musik sei endlich (in dieser gewiß unvollständigen Aufzählung) das Prinzip der Klangkomposition hervorgehoben, das beim Studium der Beethovenschen Satztechnik neue Gesichtspunkte vermitteln kann. Nicht nur die Erkenntnis ist hier wichtig, daß der Beethovensche Klaviersatz ein Medium ist, in dem alle möglichen Instrumente oder instrumentalen Kombinationen erscheinen können, sondern man sollte ebenso wahrnehmen, wie und *wann* ein Klang in den anderen übergeführt wird: zum Beispiel der kammermusikalische in den Orchesterklang, der sich seinerseits plötzlich zum Klang eines Solokonzerts und wieder zurück

zum eigentlichen Klavierklang wandeln kann. Mittelpunkt dieses Kaleidoskops scheint neben dem eigentlichen Klavierklang von Anfang an der Streichquartettklang zu sein. Wer beim Hören der Beethovenschen Formabläufe aus der Frühzeit ein wenig ermüden sollte, beispielsweise wegen der im ganzen sich immer wieder durchsetzenden Vier- und Achtakt-Einheiten, der sollte einmal versuchen, die Zeitpunkte solcher Klangverwandlungen zu bestimmen. Er wird dann einen neuen, teilweise geradezu rätselhaften Rhythmus wahrnehmen, der völlig unabhängig von der Verlaufsstruktur sein kann. Jenes unregelmäßige Flackern des Klanges bei Beethoven, das allein schon in der dauernd wechselnden Stimmenanzahl der Akkorde sich ereignet, mutet wie ein modernes Phänomen an. Erst die Klangkomposition neuen Datums hat uns den Blick dafür eröffnet.

Auch vom aktuellen Widerspruch der fundamentalen Unterschiede zur Neuen Musik wurde schon im Vorwort zu Bd. I gesprochen. Das dort zum Beispiel über den Zeitverlauf Gesagte gilt für die Sonaten wohl noch mehr als für die Klavierstücke und manche Variationenreihen; denn die Sonatenform an sich ist ja ein in der Zeit ablaufender Prozeß, der seinem Ziel zustrebt. Weil Beethovens minuziöse Zeitartikulation, die sich nur im Medium des tonalen Systems ereignen kann, unwiederbringlich dahin ist, darum sehen *wir* – aus dem Abstand – dieses Phänomen heute erst in seiner ganzen Bedeutung. Hervorgehoben sei als Beispiel das Finalproblem, das sich schon in der Frühzeit zuweilen stellt. Ist das Finale zum Beispiel ein Rondo, so ist das Thema oft, wie in op. 13, ein Ergebnis des Prozesses, d. h., wir sind eigentlich bereits am Ende, aber dieses Ende muß doch wieder in sich eine schlüssige Fortschreitung Anfang – Mitte – Ende enthalten. Es ist aufschlußreich, zu beobachten, wie eine solche, von der Anlage her undramatische Form prozeßhaft dramatisiert werden kann, wie Beethoven also der konventionellen Tendenz der Formschemata gerne entgegenarbeitet und aus solchem Widerstand heraus erst seine