

# Anton Diabellis Variationenprojekt (1819 bis 1824)

## Geschichtlichkeit und ästhetische Normativität

Tobias Janz

Die beiden Teile der unter dem Namen von Anton Diabellis (fiktivem) »Vaterländischem Künstlerverein« veröffentlichten *Veränderungen* – Beethovens 33 Variationen op. 120 als erste Abteilung und die Variationen fünfzig weiterer Komponisten als zweite Abteilung – sind rezeptionsgeschichtlich nicht nur getrennt worden, man hat sie rückblickend auch stark unterschiedlich bewertet. Der Aufsatz versucht, die starre Opposition des singulären Meisterwerks und der bloßen Verlegersynthese in Bewegung zu versetzen. Beide Werke rücken in eine historische Perspektive, um so den Abstand zu ihrer heutigen Wahrnehmung erfahrbar zu machen. Die Historisierung ist jedoch kein Selbstzweck. Ihr Ziel ist die Rekonstruktion der sich verändernden ästhetischen Normativität der Musik, an der sich zunächst die Komposition, dann die Bewertung und nicht zuletzt die Interpretation der Variationen orientierten und weiter orientieren.

The two parts of the *Veränderungen* that were published under the name of Anton Diabelli's (fictitious) "Vaterländischer Künstlerverein" (Patriotic Artists' Society) – Beethoven's thirty-three variations op. 120 in the first part and the variations by fifty other composers in the second part – have not only been separated in reception history; they have also been evaluated very differently in retrospect. This essay questions the rigid opposition of the singular masterpiece and the mere publisher's synthesis. Both works are placed in historical perspective to enable us to experience the distance between them and the way they are perceived today. Historicization here, however, is not an end in itself. Its goal is the reconstruction of music's changing aesthetic normativity, around which first the composition, then its evaluation, and (last but not least) the interpretation of the variations continue to be oriented.

Schlagworte/Keywords: aesthetic normativity; Ästhetische Normativität; collective art; Diabelli Variations op. 120; Diabelli-Variationen op. 120; Geschichtlichkeit; historicity; Interpretation; kollektive Kunst; Ludwig van Beethoven; masterpiece; Meisterwerk; Performativität; performativity

Beethovens »Diabelli-Variationen« gelten heute als Gipfel seines Klavierschaffens, als Summe nicht nur seines Variationenwerks, sie sind – über die Verwandtschaft ihres Themas mit der *Arietta* aus der Klaviersonate c-Moll op. 111 und die Symbolik der Zahl 33 – auch mit dem Ende der Reihe der 32 Klaviersonaten in Verbindung gebracht worden. Gemessen am Rang, den die Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte dem Werk gegeben hat, ist es kaum mehr als eine musikgeschichtliche Fußnote, dass die Variationen entstehungsgeschichtlich mit den verlegerischen Tätigkeiten und Strategien Anton Diabellis verbunden sind. Ich werde diese musikgeschichtliche Fußnote im Folgenden etwas ernster nehmen, als man es gewöhnlich tut<sup>1</sup> – und zwar nicht nur als eine biographisch inter-

1 Musikwissenschaftlich ist das Projekt im Ganzen nur beiläufig im Rahmen der Beethovenforschung diskutiert worden, und der zweite Teil als alleiniger Gegenstand eher in der musikwissenschaftlichen Peripherie. Vgl. zu letzterem die Edition Brosche 1983. Vgl. auch Selmaier 2000, Roennfeld 2011 und Beer 2018.

essante Anekdote, sondern auch als ein ästhetisch mit Blick auf die Werkstruktur und die Interpretation von Beethovens op. 120 relevantes Thema. Dem Thema ›Interpretationsforschung‹, um das es den Beiträgen dieser Sonderausgabe geht, nähere ich mich dabei gewissermaßen von der Seite, auf Umwegen. Im abschließenden dritten Teil werde ich aber zumindest andeuten, wie die Analyse der performativen und interpretatorischen Dimension der ›Diabelli-Variationen‹ von der musikhistorischen Reflexion profitieren und an sie anschließen kann.

## I

Über die genauen Umstände der Zusammenarbeit zwischen Beethoven und seinem Verleger ist in diesem Fall – soweit ich sehe – nicht viel bekannt. Abgesehen von der Rückdatierung des Kompositions- oder Konzeptionsbeginns auf das Frühjahr 1819 folgt man bis heute Anton Schindler, dessen Schilderung des Entstehungsprozesses jedoch nachweislich falsch oder ungenau ist und dessen vielzitierte Anekdote über den ›Schusterfleck‹ sich erst in der 1860 erschienenen dritten Auflage seiner Biografie findet. Nach Schindlers Erinnerung ist Diabelli im Winter 1822/23 an eine »große[] Anzahl Componisten« mit der Idee eines Kollektivwerks über einen von ihm geschriebenen Walzer herangetreten. Beethoven habe aufgrund schlechter Erfahrungen, die er mit der Beteiligung an der Mehrfachvertonung von Giuseppe Carpanis *In questa tomba oscura* von 1808 gemacht habe, kein Interesse an der Mitwirkung an einer weiteren Kollektivkomposition gehabt, außerdem habe ihm Diabellis »Thema mit dem ›Schusterfleck‹« nicht gefallen. Schindler setzt hierzu eine gelehrte Fußnote, die den Ausdruck ›Schusterfleck‹ als unter Musikern geläufige Alternativbezeichnung für »Rosalie[n]«, einfallslose Sequenzketten, erläutert.<sup>2</sup> Beethoven habe sich schließlich unter der Bedingung, dass nur er allein Variationen schreibe, doch auf das Angebot eingelassen, statt der verabredeten sechs oder sieben Variationen dann im Frühjahr 1823 aber in einem Zustand gesteigerter Schaffenslust 33 Variationen geschrieben, die Diabelli schließlich wohl oder übel drucken musste.

Was an dieser auf Erinnerungen und zum Teil verschollenen Dokumenten beruhenden Erzählung wahr ist und was nicht, lässt sich im Rückblick schwer einschätzen. Die erhaltenen Quellen geben ein etwas anderes Bild der Entstehungsumstände. Carl Czerny steuerte eine erste Variation zu Diabellis Projekt bereits im Mai 1819 bei.<sup>3</sup> Und auch Beethovens Skizzenbücher, die William Kinderman in seinen Arbeiten zur Entstehungsgeschichte von op. 120 untersucht hat, belegen, dass Beethovens Arbeit an den Variationen mit einem erheblichen Teil des später verwendeten Materials bereits 1819 begann, also drei bis vier Jahre vor dem von Schindler angegebenen Datum, dann aber für andere Kompositionen zurückgestellt wurde.<sup>4</sup> Op. 111, intertextuell mit Diabellis Walzer verknüpft, entstand 1821/22. Noch Anfang November 1822 bittet Beethoven Diabelli um Geduld mit den Variationen, deutet eine ›größere‹ Anlage derselben an (für die er 40 Dukaten Honorar fordert), allerdings auch die Möglichkeit einer weniger großen Aus-

2 Schindler 1860, 34 f.

3 Brosche 1983, viii.

4 Kinderman 1989. Ähnlich bereits Münster 1982.

führung.<sup>5</sup> Im Januar/Februar 1823 kündigt er Diabelli die noch nicht fertigen Variationen und danach eine vierhändige Sonate an. Im Mai/Juni 1823 bittet Beethoven Diabelli aufgrund finanzieller Engpässe um ein Darlehen von 300 Gulden. Irgendwann zwischen dem 3. und dem 27. Juni 1823 liest Beethoven, wie sich einem Billet an den Verleger entnehmen lässt, die Originalausgabe von op. 120 Korrektur. Sie war im Juni bei Cappi und Diabelli erschienen.

Dass Beethoven den Terminus ›Schusterfleck‹ im Zusammenhang mit den Variationen verwendet hat, ist belegt durch ein Schreiben an Diabelli vom 25. Juli 1825, also zwei Jahre nach Beendigung der Komposition, in dem Beethoven eine Anfrage nach weiteren Sonaten ablehnt:

Bester Herr!

wozu wolltet ihr denn noch eine Sonate von mir?! Ihr habt ja ein ganzes Heer Komp.[onisten], die es weit beßer können als ich, gebt jedem einen Takt, welch wundervolles werk ist da zu nicht zu erwarten? –

Es Lebe dieser euer Österr. verein, welcher SchusterFleck – Meisterl.[ich] zu behandeln weiß –<sup>6</sup>

Der launig humorvolle Brief spielt nun nicht eindeutig oder jedenfalls nicht nur auf Diabellis Walzer an, sondern vor allem auf den – von Beethoven offensichtlich abschätzig betrachteten – inzwischen von Diabelli im zwischenzeitlich umbenannten Verlag A. Diabelli et Comp. veröffentlichten Druck eines (von Diabelli erfundenen) »Vaterländischen Künstlervereins« mit dem Titel *Veränderungen für das PianoForte über ein vorgelegtes Thema, componirt von den vorzüglichsten Tonsetzern und Virtuosen Wien's und der k.k. oesterreichischen Staaten*. Abbildung 1 zeigt den ›Vortitel‹ dieser Ausgabe, den Diabelli sowohl der »1te[n] Abtheilung«, einer neuen Auflage von Beethovens op. 120, als auch der »[2ten] Abtheilung« mit 50 weiteren Variationen einzelner Komponisten über denselben Walzer voranstellte.

Beethoven rechnete sich selbst, wie das Briefzitat zeigt, nicht zum »ganze[n] Heer Komp.[onisten]« des »Österr. verein[s]«, war aber von Diabelli mit diesem ›Vortitel‹ eben zum anonymen Mitglied dieses Heeres gemacht worden, auch wenn die 33 und die 50 Variationen als separate Bände angeboten wurden und auch wenn Beethovens Variationen die eigenständige »erste Abtheilung« des Kollektivwerks bildeten.

5 Die Höhe des Honorars ist sicher kein hinreichender, aber doch ein interessanter Indikator für die damalige ökonomische und künstlerische Bewertung von Werken wie den ›Diabelli-Variationen‹. Beethovens Honorarforderung an Peters war am 5. Juni 1822 mit Blick auf die hohe Zahl [»(es sind viele)«] der Variationen »30 Ducaten in Gold NB: Wiener Ducaten«. Klaviersonate (40 Ducaten) und Streichquartett (50 Ducaten) rangieren im selben Brief trotz der avisierten Dimensionen offenbar über den ungewöhnlich großen Variationen. Die elf Bagatellen op. 119 bietet Beethoven Peters am 6. Juli 1822 für acht Ducaten (»in Gold«) pro Bagatelle (!) an. Variationen per se waren also keine sonderlich lukrative Gattung. Briefzitate nach dem digitalen Archiv des Beethovenhauses: <https://www.beethoven.de/de/media/view/4829520058122240> und <https://www.beethoven.de/de/media/view/6256692626980864>.

6 Beethoven, Brief an Anton Diabelli, um den 25.7.1825, Faksimile und zitierter Brieftext im digitalen Archiv des Beethovenhauses: <https://www.beethoven.de/de/media/view/5286831532802048>.



Abbildung 1: ›Vortitelblatt‹ des Vaterländischen Künstlervereins in einer späteren Auflage [1824] der Originalausgabe von op. 120, Beethoven-Haus Bonn, DE-B059 C 120/1 [S. 1]

Hält man sich an die Musikdrucke und die von Diabelli veröffentlichten Verlagsanzeigen, entsteht der (nicht den Tatsachen entsprechende) Eindruck, als könnte die Idee der Kollektivkomposition erst *nach* dem Druck von op. 120 entstanden sein. Erst am 9. Juni 1824 jedenfalls kündigt die *Wiener Zeitung* die Veröffentlichung des Vaterländischen Künstlervereins als Doppelwerk in zwei Abteilungen an, Beethovens 33 Variationen für 5 Gulden und 30 Kreuzer Wiener Währung, die 50 Variationen unter den Namen der beteiligten Komponisten für 10 Gulden. Fast genau ein Jahr vorher waren Beethovens Variationen allein, zum selben Preis (5 Gulden 30) und ohne jeden Hinweis auf das Projekt einer Kollektivkomposition erschienen. Man kann darüber spekulieren, ob Diabelli die Idee eines Variationszyklus als nationales Komponistenlexikon mit der runden Zahl 50 in der Hinterhand behalten und diesen Zyklus für das Publikum dadurch besonders interessant machen wollte, dass er ihm das zuvor als Zugpferd bekannt gemachte Variationenwerk Beethovens zum Vergleich an die Seite stellte. Wann entsprechende Ideen entstanden, ob bereits um 1819 oder später, ab wann und wie vollständig Beethoven in die Pläne Diabellis eingeweiht war, ist nicht bekannt. Klar ist auf der anderen Seite, dass zumindest einige Kompositionen der zweiten Abteilung erst spät entstanden sein können, die Franz Liszts frühestens 1822, die Friedrich Kalkbrenners wohl eindeutig *nach* der Veröffentlichung von Beethovens op. 120 um den Jahreswechsel 1823/24.<sup>7</sup> Eine Rolle wird auch gespielt haben, dass im Hintergrund der Verlag neu strukturiert wurde, nachdem Peter

7 Die späteste Variation von Johann Wittassek ist mit 16. Januar 1824 datiert. Vgl. Brosche 1983, viii.

Cappi 1823 ausgeschieden war und das neu eingerichtete Verlagsgeschäft erst Anfang Juni 1824, also unmittelbar vor der Ankündigung der Ausgabe des Vaterländischen Künstlervereins, seinen Betrieb aufnehmen konnte. Inwieweit sich die Unternehmung für den Verleger bezahlt gemacht hat, ist mir nicht bekannt. Rezeptionsgeschichtlich ist der Befund eindeutig, denn von dem Doppelwerk hat sich einzig Beethovens Beitrag im Kanon etablieren können.

Was aber, wenn man Diabellis verlegerische Strategie vor dem historischen Horizont ein Stück weit ernst nimmt? Und ernst gemeint war sie ja zumindest in dem Sinne, dass Diabelli meinte, mit einem konkreten Interesse des Publikums gerade auch an der (doppelt so teuren) zweiten Abteilung des Künstlervereins rechnen zu können.

Aufschlussreich für die historische Normerwartung sind die beiden Werbetexte in der *Wiener Zeitung*. Über op. 120 heißt es am 16. Juni 1823, keinen Superlativ auslassend:

Wir biethen der Welt keine Variationen der gewöhnlichern Art dar, sondern ein großes und wichtiges Meisterwerk, würdig, den unvergänglichen Schöpfungen der alten Classiker angereicht zu werden, und so, wie es nur *Beethoven*, der größte jetzt lebende Repräsentant *wahrer Kunst*, einzig und allein liefern kann. Die originellsten Formen und Gedanken, die kühnsten Wendungen und Harmonien sind hier erschöpft, alle auf ein solides Spiel gegründeten Effecte des Piano-forte benützt, und noch interessanter wird dieses Werk durch den Umstand, daß es über ein Thema hervorgebracht wurde, welches wohl sonst Niemand einer *solchen* Bearbeitung für fähig gehalten hätte, in der unser hoher Meister als einzig unter seinen Zeitgenossen dasteht. Die herrlichen Fugen Nr. 24 und 32 werden jeden Freund und Kenner des ernsten Styls, so wie die Nummern 6, 16, 17, 23 etc. die brillanten Spieler überraschen, und überhaupt alle diese Veränderungen durch die Neuheit der Ideen, Sorgfalt der Ausarbeitung und Schönheit der kunstreichen Transitionen diesem Werke einen Platz neben Seb. Bachs bekannten Meisterstücken ähnlicher Art anweisen.<sup>8</sup>

Wie bewirbt man nach einer solchen Anpreisung, nach der mehrfachen Herausstellung der gegenwärtigen Singularität Beethovens, als deren Maßstab nur die »alten Classiker« und »Seb. Bach« infrage kommen, nun aber eine Fortsetzung, für die angesichts einer etwa doppelt so hohen Zahl bedruckter Seiten dann auch fast der doppelte Preis verlangt wird? Man weist auf die Einmaligkeit und Einzigartigkeit nicht des Komponisten, sondern des beworbenen Werkes hin:

Die unter der neuen Firma: A. Diabelli und Comp., beginnende Kunsthandlung schätzt sich glücklich, ihre Laufbahn mit der Ausgabe eines Tonwerkes eröffnen zu können, das in seiner Art einzig ist, und es seiner Natur nach auch bleiben wird. Alle vaterländischen jetzt lebenden bekannten Tonsetzer und Virtuosen auf dem Fortepiano, *fünfzig* an der Zahl, hatten sich vereint, *auf ein und dasselbe* ihnen vorgelegte Thema, jeder eine Variation zu componiren, in welcher sich Geist, Geschmack, Individualität und Kunstansicht, so wie die einem jeden eigenthümliche Behandlungsart des Fortepiano auf die interessanteste und lehrreichste Art ausspricht. Schon früher hatte unser großer Beethoven (der musikalische Jean Paul unserer Zeit) *auf dasselbe Thema* in 33 (bey uns erschienenen) Veränderungen, die den ersten Theil dieses Werks bilden, in meisterhaft origineller Bearbeitung alle Tiefen des Genies und der Kunst erschöpft. Wie interessant muß es daher seyn, wenn alle andern Tonkünstler, die gegenwärtig auf *Oesterreichs* classischem Boden blühen, über *dasselbe* Motiv ihr Talent entwickelten, und somit dieses bedeutende Werk nicht nur zu einer *Preis-Aufgabe*, sondern zugleich zu einem

8 *Wiener Zeitung*, 16. Juni 1823, 554, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=18230616&seite=4&zoom=33>.

*alphabetischen Lexicon* aller, theils bereits längst gefeyerter, theils noch viel versprechender Nahmen unsers in der Kunstgeschichte so glänzenden Zeitalters durch ihre Beyträge zu machen sich bemühten.<sup>9</sup>

Es folgen Hinweise auf die beiden bereits genannten Variationen von Friedrich Kalkbrenner und Franz Liszt (auf dessen »ersten Compositions-Versuch«) und auf das »Finale«, das Carl Czerny auf Diabellis Anregung hin »zum Schlusse des Ganzen« ausgearbeitet habe (gemeint ist der als »Coda« bezeichnete Schlussteil).

Es ist vollkommen klar, und der zweite Werbetext sagt es ja auch unmissverständlich, dass Diabelli hier als Verleger agiert, der nicht nur stolz ist, den größten der lebenden Komponisten in seinem Verlag zu präsentieren, sondern mit seiner gerade neu aufgestellten Firma auch alle (!) anderen Komponisten des Vaterlands in einem Verlagsprodukt zu vertreten. Und man sollte deshalb vielleicht nicht zu viel in den Umstand hineinlesen, dass Beethovens Variationen 1823 zunächst als »großes und wichtiges Meisterwerk« angepriesen werden, das sich – man fühlt sich an die Verlagsbriefe Beethovens zu op. 34 und 35 erinnert<sup>10</sup> – als solches gerade von den Variationen der gewöhnlichen Art unterscheidet, und dass dann aber ein Jahr später dieselben 33 Variationen zu einem Einzelteil eines »bedeutenden« größeren »Werks« werden können, an dem vor allem diejenigen mitgewirkt haben, die normalerweise Variationen nach der »gewöhnlichern Art« schreiben. »Meisterwerk« meint hier offenbar das musikalische Kunstwerk, »Tonwerk« oder schlicht »Werk« hingegen das Verlagsprodukt. Aber ist diese Unterscheidung so klar, wie es scheint? Dass ein »Collectiv-Werk«, wie Schindler es nennt, als solches kein vollgültiges Kunstwerk sein könne, ist ein genieästhetisches Vorurteil, dessen normsetzende Kraft man für die Jahre um 1820 erst nachzuweisen hätte, auch wenn Beethovens Brief an Diabelli in eine solche Richtung zu gehen scheint. Diabelli bemüht sich allerdings auf andere Weise, dem Vorwurf von Kontingenz und Minderwertigkeit gegenüber Beethovens op. 120 zu begegnen: Von einer bloßen, in ihren Einsendungen kontingenten Preisaufgabe will Diabelli das Opus dadurch unterschieden sehen, dass es als alphabetisches Lexikon aller lebender Tonkünstler Österreichs einen Anspruch auf Vollständigkeit und Repräsentativität ausdrückt. Beethovens 33 Variationen hätten zwar bereits »alle Tiefen des Genies und der Kunst erschöpft«, nun geht es in den 50 Variationen aber um größere Dimensionen: um das »Vaterland« und dessen »classische[n] Boden«, die »Kunstgeschichte« und das darin »glänzende« gegenwärtige »Zeitalter«. Nicht dem größten Genie (das Diabelli hier nun interessanterweise nicht mit Bach, sondern mit dem Zeitgenossen Jean Paul vergleicht) wird der eher schlichte Walzer vorgelegt, sondern einer ganzen kunstgeschichtlichen Epoche, hegelianisch gesprochen, nicht nur dem subjektiven Geist des wichtigsten Komponisten, sondern dem objektiven Geist des Zeitalters.

Dass der zweite Teil mit einem musikalischen »Finale« beendet wird, Carl Czernys Coda im Anschluss an die 50. Variation des Hoforganisten Jan Hugo Worzischek (Jan Václav Voříšek), gehört auch in den Zusammenhang der strategischen Nobilitierung eines Sammelalbums, ist aber merkwürdig, denn es wirft die Frage auf, ob bei diesem Fi-

9 *Wiener Zeitung*, 9. Juni 1824, 551 f, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=18240609&seite=3&zoom=33>.

10 Ludwig van Beethoven, Brief an Breitkopf & Härtel in Leipzig, 18. Oktober 1802 (<https://brieftext.beethoven.de/henle/letters/b0123.phtml>); Kaspar Karl van Beethoven, Brief an Breitkopf & Härtel in Leipzig, 18. Oktober 1802 (<https://brieftext.beethoven.de/henle/letters/b0107.phtml>).

nale an eine musikalische Form »des Ganzen«, also an eine Großform der 50 Variationen, oder an ein eher symbolisches Finale gedacht ist, mit dem das Verlagsprodukt irgendwie abgerundet wird. Für ein Finale im Sinne musikalischer Formgestaltung spricht die Tatsache, dass Czernys Coda über die *seconda volta* mit der Variation Worzischeks verbunden ist, für die allein sie als Coda mit ihren drei voll beschriebenen Seiten Musik im brillanten Stil mit Fugato-Elementen aber völlig überdimensioniert wäre. Die Coda ist ein musikalischer Schluss des Ganzen, das also auch tatsächlich, wenn auch nachträglich, im *musikalischen* Sinn als Ganzes intendiert gewesen zu sein scheint. Czernys Coda wäre demnach auch als performatives Finale eines zyklischen Vortrags *aller* 50 Variationen gedacht.

Nun garantiert eine alphabetische Anordnung von Einsendungen auf eine Art Preisaufgabe noch keinen zyklischen Zusammenhang, und allein eine Coda wird keinen sinnvollen Zusammenhang stiften, wenn das Vorangegangene in seiner Anordnung und Entstehung den Charakter des Zufälligen besitzt. Es ist deshalb bemerkenswert, dass es neben der Coda weitere Momente gibt, die das Bemühen um die Stiftung musikalischen Zusammenhangs erkennen lassen. Vier der Variationen stehen in As-Dur bzw. f-Moll. Dass diese aber in zwei Paaren auftreten – Nr. 14 (As-Dur) und 15 (As-Dur) sowie Nr. 34 (f-Moll/F-Dur) und 35 (As-Dur) – und dass diese Paare an vergleichbarer, großformal sinnvoll gliedernder Stelle innerhalb des Ganzen zu finden sind (so wie die Variationen 16 und 17 bei Beethoven), wäre sehr unwahrscheinlich bei einer vollkommen zufälligen Sammlung von Einzelvariationen. Eine plausible Erklärung wäre, dass Diabelli sie in der Redaktion des Ganzen entweder transponiert hat oder dass sie in Absprache mit ihm bereits in As-Dur und f-Moll/F-Dur komponiert wurden. Johann Horzalkas Variation 14 ist die erste langsame Variation (*Adagio*), was den Wechsel in die Untermedianttonart erklärt, die folgende Variation 15 kehrt zum schnellen Walzertempo und -idiom zurück, steht also wohl nur aus Gründen der Formdisposition in As-Dur. Philipp Jakob Riottes Variation 34 verwendet die ungewöhnliche Unterquinttonart f-Moll bzw. F-Dur, was – neben formstrategischen Überlegungen – der Idee entspringen könnte, ähnlich wie in der *Appassionata* den kompletten Ambitus des Flügels Wiener Bauart im hier sehr virtuosen Klaviersatz zu nutzen. Variation 35 schließt daran wiederum in As-Dur an, bindet so die Ausweichung nach f-Moll formal ein und lässt die folgende C-Dur-Variation, die insgesamt nahe am Walzerthema ist, wie eine Reprise wirken.

Zu einer in sich stimmigen Gesamtform werden die 50 Variationen durch solche Maßnahmen nicht, und es gibt einiges, das sich dem hier erkennbaren, wie schwach auch immer ausgeprägten Bemühen um Zyklusbildung widersetzt. Die umfangreiche Variation 8 von Emanuel Aloys Förster ist als dessen letzte Komposition gekennzeichnet (er starb im November 1823 75-jährig), und sie ist musikalisch auch buchstäblich als Schlusstück konzipiert, als Quasi-Sonatensatz mit fugierter Durchführung. Im Sinne stimmiger Zyklusgestaltung steht sie aber an falscher Stelle, die sich hier nur durch den Zufall des Nachnamens mit ›F‹ erklären lässt. Die vorangegangene Variation von Joseph Drechsler ist eine vollgültige Operetten- oder Singpielouvertüre, mehr im Stil eines Klavierauszugs als im brillanten Klaviersatz geschrieben. Auch sie steht an Position 7 ›falsch«.

Dass Diabelli überhaupt auf die Idee kommen konnte, seine »Buchbindersynthese«<sup>11</sup> als Werk neben Beethovens op. 120 zu verkaufen, liegt aber daran, dass derartige Heterogenität in der Gattung Variation weniger problematisch ist als in anderen Gattungen, ja in gewissem Sinne sogar den Reiz der Gattung ausmacht. Wenn Diabelli an *beiden* Zyklen hervorhebt, dass sie in sich Gegensätzliches und Vielfältiges vereinen, betont er ein Moment, das in der zeitgenössischen Poetik der Gattung selbstverständlich ist. Von Heinrich Christoph Kochs *Musikalischem Lexikon* (1802)<sup>12</sup> bis zu Carl Czernys *Systematischer Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte* (1829)<sup>13</sup> sind die elementaren Anforderungen an die Gattung stets dieselben, und auch der kritische Diskurs in Zeitungen und Zeitschriften weicht kaum von einigen Grundregeln ab: Das Thema soll zur Variation geeignet sein, Variationen sollen abwechslungsreich sein, Ähnlichkeit mit dem Thema ist in allen Variationen die Voraussetzung dafür, dass das Interesse der Zuhörer\*innen gefesselt bleibt. Czernys Schule der Improvisation ist in unserem Zusammenhang interessant, weil Beethovens Schüler Czerny an Diabellis Projekt maßgeblich beteiligt war und seine *Anleitung zum Fantasieren* fünf Jahre nach dem Variationenprojekt bei Diabelli veröffentlichte.<sup>14</sup> Czerny geht im Anschluss an seine Typologie der Variationen auch auf den Umfang von Variationsreihen ein: »Will man aber nur Variationen allein extemporieren, so ist man in der Zahl natürlicherweise nicht beschränkt, und hat nur dafür zu sorgen, dass brillante und lebhaft mit sanften und ernsten stets abwechseln, dass man, je länger, je mehr interessante oder glänzende Figuren anbringe, und dan[n] das Finale gehörig durchführe.«<sup>15</sup> Beethovens »Diabelli-Variationen« werden auf derselben Buchseite als nachahmenswertes Muster, d. h. als Norm und nicht als das vollkommen singuläre Werk genannt, das man heute in ihnen sieht.

Geht man von diesen Gattungsnormen aus, dann werden sie von beiden, den 33 und den 50 Variationen, auf ihre Weise erfüllt. Beide sprechen sowohl die Kenner mit ihren Erwartungen an den »ernsten Styl« als auch die Liebhaber des »brillanten Spiels« an. Beide Zyklen sind auf ihre Weise abwechslungsreich. Normerwartungen brechen – zumindest auf den ersten Blick – nicht sie, sondern Diabellis Thema bricht sie, dessen Reiz vor dem Hintergrund der Aufgabe gerade darin liegt, dass es weder kantabel ist noch sich der Variation nach den geläufigen Typen anbietet.

11 Hinrichsen 2019, 262.

12 Koch 1802, 1630.

13 Czerny 1829, 94–99.

14 Dass beide Teile der *Veränderungen* des Vaterländischen Künstlervereins gänzlich unabhängig oder in Opposition zueinander entstanden, dürfte an der damaligen Realität vorbeigehen. Beethoven war durchaus Teil des sich hier präsentierenden »Komponistennetzwerks«, zu dem unter anderem sein Mäzen, Freund und Kompositionsschüler Erzherzog Rudolph gehörte, der auch eine Variation beisteuerte. Für junge Kollegen wie Carl Maria von Bocklet setzte Beethoven sich ein. Von Bocklets Variation (Nr. 2) beruht auf einer Idee, die sie mit Beethovens Variation 21 teilt, sodass man sich fragen möchte, ob der eine Komponist die Variation des anderen gehört oder gesehen hat. Dass einige der Beiträger zum zweiten Teil der *Veränderungen* Beethovens op. 120 kennen konnten, ergibt sich aus der Chronologie der Entstehung und Veröffentlichung. So ist nicht unwahrscheinlich, dass Friedrich Kalkbrenner mit seiner Variation nicht nur an Diabelli, sondern auch an Beethovens Variation 9 anschloss, die auf ähnliche Weise den Auftakt des Walzers zum Hauptmotiv macht.

15 Czerny 1829, 99.



## II

Wenn uns Diabellis Werbestrategie heute wenig überzeugt – ob sie die Zeitgenossen überzeugt hat, ist eine andere Frage –, liegt dies auch daran, dass die Normerwartungen mittlerweile andere sind und dass sie sich weiter verändern. Ein Aspekt von Beethovens Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte ist, dass sich in Bezug auf seine Musik Normen durchgesetzt haben, die im zeitgenössischen Diskurs allenfalls ansatzweise kommuniziert worden sind und als solche vielleicht nicht einmal gedacht werden konnten, und hierin liegt – ich werde darauf zurückkommen – die Bedeutung meines Themas für die Interpretationsforschung. Im Gegenzug zur sich verändernden Normativität scheinen die öffentlich artikulierten Normen der Jahre um 1820 einem heute angemessenen ästhetischen Diskurs über die Musik der Zeit nicht mehr zu genügen. Der eingangs angedeutete rezeptionsgeschichtliche Rang der ›Diabelli-Variationen‹ stützt sich auf eine ästhetische Normativität, die erst allmählich ausformuliert wurde. Ich denke hier etwa an das, was Theodor W. Adorno die Idee »integralen Komponierens« genannt hat,<sup>16</sup> also die über die Beethovenrezeption bei Wagner und in der Schönbergsschule entwickelte Idee eines im Idealfall lückenlosen Funktionsgefüges der musikalischen Komposition. Zu nennen wäre mit Blick auf die ›Diabelli-Variationen‹ aber auch eine im Musikdiskurs zu Beethovens Zeit nur selten gedachte Vorstellung musikalischer Subjektivität.

Gemessen an beiden Ideen, der Idee integralen Komponierens wie der Idee einer sich im Kunstwerk artikulierenden Subjektivität, oder auch an dem modernistischen Alteritätspostulat radikaler Kunst, wäre es geradezu lächerlich, die Kollektivkomposition des Künstlervereins ästhetisch ernst zu nehmen. Um »Lichtjahre entfernt«<sup>17</sup> sieht Hans-Joachim Hinrichsen die beiden Zyklen dementsprechend. Auf der anderen Seite: Das Bild einer sich in Vielheiten auflösenden Ganzheit und die »Kunst des Kollektiven« sind Denkformen, die sich heute nicht im Abseits, sondern an vorderster Front des ästhetischen Diskurses finden.<sup>18</sup> Skepsis gegenüber dem auratischen Kunstwerk und dem Höhenkamm der großen Komponisten könnte – gewiss gegen Diabellis Intention – deshalb heute gerade den zweiten Teil des Projekts attraktiv werden lassen. Was aber ebenfalls bedacht werden muss, ist, dass gerade die ›Diabelli-Variationen‹ auch im älteren Beethoven-Diskurs in einer spannungsvollen Relation zu den typisch modernen Erwartungen an die funktionale Geschlossenheit des Kunstwerkes und die Integrität des Künstlersubjekts gesehen worden sind.<sup>19</sup>

Das integrale Komponieren ist immer wieder vor allem mit dem mittleren Beethoven verbunden worden.<sup>20</sup> Und es hat Versuche gegeben, Beethovens Variationszyklen – insbesondere die groß dimensionierten – an der Idee integralen Komponierens zu messen. Die Variationen op. 35 kommen der damit bezeichneten Norm wohl am nächsten, weil Beethoven die Variationsreihe hier gleichsam narrativ gestaltet, indem er nach und nach vom altertümlichen Modell der Cantus-firmus-Variation über die zeittypisch gewöhnliche Klaviervariation zu großformaler Durchkomposition übergeht. Gleichzeitig ist der Zyklus

16 Vgl. etwa Adorno 1978, 141.

17 Hinrichsen 2019, 262.

18 Vgl. Eikels 2013 und Assis 2018.

19 Vgl. zum Folgenden ausführlicher Janz 2014, 277–341.

20 Vgl. Chua 2017.

ein Beispiel für die beim mittleren Beethoven charakteristische Hybridisierung von Formtypen, indem er die Folge funktional aufeinander abgestimmter Einzelsätze der mehrteiligen Instrumentalgattungen zumindest andeutet. Das offene und aus sich heraus wenig spezifische Reihungsprinzip der Variation wird dabei einerseits dynamisiert, andererseits zum Gegenstand einer alles durchdringenden Formsynthese. Aber selbst hier widersetzt sich das bunte Bausteinprinzip der Variation einer kein Außen zulassenden Abstimmung zwischen Teilen und Ganzem.<sup>21</sup>

An den ›Diabelli-Variationen‹ fällt nun sofort auf, dass ihnen kein den ›Prometheus‹ oder ›Eroica-Variationen‹ vergleichbarer narrativer Plot zugrunde liegt. Die Dimension des Zyklus und auch die Finalgestaltung mit Fuge und transformierter Reprise sind ähnlich, bis zur das Finale vorbereitenden Gruppe der drei c-Moll Variationen (29–31) leisten und übererfüllen sie aber eher das, was der zeitgenössischen Normerwartung entspricht: Sie wechseln auf extreme Weise kontrastierend zwischen Stilniveaus, sind in hohem Maße originell, interessant und überraschend. Es ist daher möglich und vielleicht sogar reizvoll, op. 120 *nicht* oder nicht nur von der Norm des funktional geschlossenen Werkganzen her zu denken, sondern von der Offenheit und Heterogenität, die die Gattung Variation vor dem zeitgenössischen Erwartungshorizont mitbringt, nicht zuletzt in ihrer engen Anbindung an die Praxis des Extemporierens.

Analysen der ›Diabelli-Variationen‹ haben die Disparatheit und Heterogenität des Zyklus häufig betont. Allerdings sind die offensichtlichen Brüche und die Heterogenität der ›Diabelli-Variationen‹ als solche dann wiederum auch funktional auf ein geschlossenes Werk Ganzes bezogen worden, in Johannes Pichts psychoanalytischer Interpretation etwa als Erkundungen von dezentrierten Formen der Subjektivität vor dem Hintergrund der Krise des Subjekts im Augenblick der entstehenden Moderne.<sup>22</sup>

Was aber, wenn wir den Gedanken zuspitzen und nicht von der Syntheseleistung eines zur Auflösung tendierenden Subjekts, sondern von einer aus den starken Einzelcharakteren der Variationen und ihrer nur schwachen kompositorischen Vermittlung resultierenden formalen Desintegration ausgingen? Vergleichsgröße wäre nicht der Sonatensatz- oder -zyklus, sondern die weniger stark integrierte Folge von Bagatellen.<sup>23</sup> Nicht nur rückten die Variationen damit in die Nähe der in der Generation von Liszt und Schumann wichtig werdenden Formkonzepten des Albums oder Heftes, auch der Vergleich zwischen den beiden Teilen des Künstlervereins hätte eine andere Grundlage.<sup>24</sup>

Für Analyse und Interpretation verschiebt sich damit der Fokus auf das in sich tendenziell geschlossene Einzelstück. Nehmen wir in der gebotenen Kürze zunächst Variation 18 aus op. 120 (Bsp. 1). Die Musik entfaltet sich als eine Art Sprechen in drei Tonlagen – tief, mittel bis hoch, sehr hoch bis an die Grenze der Klaviatur. Auffallend sind zwei Ausweichungen nach Moll, die so im Walzer nicht angelegt sind (a-Moll, T. 3–4; f-Moll, T. 23–26). Grundidee scheint ein Durchspielen kontrapunktischer Kombinations-

21 Vgl. ausführlicher Janz 2014, 284–306.

22 Vgl. Picht 2011.

23 Vgl. Solomon 1987, 345.

24 Ein Kuriosum ist die Kompilation von 18 Variationen aus beiden Teilen, die ebenfalls 1824 in London bei T. Boosey & Co. erschien. Gerahmt wird der ›Zyklus‹ dort von Czernys Variation und Coda; Beethovens Variationen 1 und 17 erscheinen hier als Variation 3 und 18. Ein Exemplar findet sich im Beethoven-Archiv Bonn (C 252/157), vgl. <https://www.beethoven.de/de/media/view/4638152702558208>.

möglichkeiten einer aus dem Walzerauftakt abgeleiteten Fünftonfigur zu sein. Der Ton-  
satz ist karg, da so gut wie keine rhythmische Differenzierung von Stimmen erfolgt und  
die Satzdichte an zwei Stellen auf ein Oktavunisono reduziert wird. Diese Reduktion  
lenkt die Aufmerksamkeit einerseits auf das auffallende Spiel mit Registerwechseln und  
Registerbrüchen, andererseits auf ein rhythmisches Spiel mit dem Fünftonmotiv, dessen  
Gestalt – vier Achtel, eine Viertel – teils gedehnt, teils in gegliederte Achtelketten aufge-  
löst wird.

Var. XVIII  
Poco moderato

Beispiel 1: Beethoven, 33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli, Variation 18

Zum Vergleich Variation 9 aus den 50 Variationen des Künstlervereins von Jacob Frey-  
städtler (Bsp. 2). Die Variation beginnt mit einer der Beethoven'schen Variation nicht  
unähnlichen Verarbeitung von Wechselnoten, mit einer Verschiebung des Wechselno-  
tenauftakts und dessen Projektion auf die hämmernden Akkordwiederholungen des Wal-  
zerthemas, was zu einer allmählichen melodischen Verflüssigung des Themas führt. Aus  
der Chromatik, in die sich der Halbtonschritt der anfänglichen Wechselnote mehr und  
mehr entfaltet, ergibt sich ihre spezifische harmonische Einfärbung. Die maschinenhafte  
Symmetrie des Walzers macht vom Gestus her einem suchenden, unvorhersehbaren Ver-  
lauf Platz. Ganz deutlich wird dies im zweiten Formteil, wo die Sequenztakte einem Kan-  
on in Sechzehntelnoten nach Art einer zweistimmigen Invention Bachs weichen.

Auffallend sind die Ausdrucksnuancen jeweils am Ende der beiden Teile, die erst an  
deren Schluss von Freystädtler mit »*p dolce*« (T. 13, 29) und »*con molto espressione*«

(T. 29) bezeichnet werden: ein emphatisches Herauszögern und Festhalten nach den freier suchenden, tastenden Bewegungen vom Beginn der beiden Teile. Der Raum für harmonische Bewegung, der durch die Dehnung des 3/4-Taktes zum 9/8-Takt gewonnen wird – effektiv dehnt sich die Zeit des Themas ins Dreifache aus – wird hier genutzt für die Einfügung weiterer Stufen neben der im Walzer an dieser Stelle angesteuerten VI. bzw. I. Stufe: die Nebenstufen II (T. 13: a-Moll, bezogen auf das Kadenzziel G-Dur am Ende des ersten Teils) und III (T. 14: h-Moll; T. 29–30: e-Moll, bezogen auf die Tonika C-Dur) werden ergänzt, bevor die Kadenz durch ein zweimaliges Schwanken zwischen Subdominante und Dominante (T. 15, 31) weiter aufgehhalten wird. Dass die harmonischen und melodischen Spannungshöhepunkte in Takt 13 und 29 als auflösungsbedürftige Dissonanzen auf einem verminderten Septakkord erscheinen, dass die Stimmen *dolce*, *piano* und *con molto espressione* (im zweiten Teil der Variation) individualisiert werden, die Gestik der anschließenden Vorschläge und sanft fallenden Terzen sowie das *pianissimo* auf der ›weichen‹ Subdominante, die an die Stelle der bündig kadenzierenden Dominante des Walzers tritt, – all dies sind Ausdrucksmomente expressiver Subjektivität, die sich interessanterweise aber nicht im ganzen Verlauf der Variation so artikuliert.

Im Vergleich ist keine der beiden Variationen schematisch. Sie sind darin Variationen, dass ihr musikalischer Duktus eher informell und wenig thematisch ist. Was man sagen kann, ist, dass Beethovens Variation konzentrierter, in der Wahl ihrer Mittel riskanter und dadurch prägnanter ist. Die Unterschiede sind aber gradueller Natur und es ist schwer zu benennen, auch wenn es beim Hören evident erscheinen mag, was genau den ›Tonfall‹ Beethovens und den Freystädblers ausmacht.

Im Zusammenhang des Ganzen liegt der Unterschied natürlich in der kompositorischen Kontrolle über die Folge der Variationen. Noch mehr als in der einzelnen Variation zeigt sich bei Beethoven und dem charakteristischen Rhythmus der Kontraste zwischen den Variationen die Tendenz ins Extreme und Gewagte, während sich in den 50 Variationen – trotz Diabellis Bemühen um Zyklusbildung und vieler nicht nur interessanter Einzelvariationen – aufs Ganze gesehen der Eindruck von Kontrastarmut einstellt. Dennoch gibt der Vergleich der beiden Zyklen vor dem Hintergrund historischer Normen von Gattung und Kompositionsästhetik Anlass, über ihre starre Polarisierung nachzudenken, die sich in der Rezeptionsgeschichte verfestigt hat. Was meine Überlegungen andeuten sollten, ist, dass die Zyklen sich *sowohl* hinsichtlich des zyklischen Zusammenhangs *als auch* hinsichtlich ihrer inneren Heterogenität historisch näher stehen, als man annehmen möchte.<sup>25</sup>

25 Dass der Vaterländische Künstlerverein aktuell in Rudolf Buchbinders *Diabelli-Projekt* (CD Deutsche Grammophon 483 7707, 2020) ein weiteres Mal eine Fortsetzung findet, ist auch deshalb möglich, weil bereits Beethovens op. 120 eine Tendenz ins Offene, Plurale einerseits, andererseits zur formalen Desintegration der Einzelvariationen besitzt. Und der kulturökonomische Aspekt eines im Falle Buchbinders und der Deutschen Grammophon ganz neoliberal ›Projekt‹ genannten Unternehmens im Jahr 2020 könnte sich wiederum Diabellis Unternehmertum um 1820 zum Vorbild genommen haben.

Var. 9.

4

8

12

17

20

24

27

29

con molto espressione.

Beispiel 2: Veränderungen für das PianoForte über ein vorgelegtes Thema, komponiert von den vorzüglichsten Tonsetzern und Virtuosen Wien's und der k.k. oesterreichischen Staaten; Variation von Jacob Freystädler (Variation 9)

## III

Schließen möchte ich jedoch mit einem Gedanken zur Interpretation von großdimensionierten zyklischen Instrumentalwerken, um die es in dieser Zeitschriftenausgabe ja geht. Aus der Normativitätsforschung wissen wir, dass Normen soziale Gebilde und als solche meist faktenunabhängig sind. Gegenstands- und Handlungsnormen lassen sich in ›Sollensätzen‹ formulieren, die Präferenzen für die Verwirklichung von Möglichkeiten ausdrücken (»Variationen sollen idealerweise...« – Werke wie op. 120 präsentieren sich selbst als nachzuahmende Norm oder werden so gesehen). Die Normativität der Musikstücke, um die es in unserem Zusammenhang geht, ist daher nicht im landläufigen Sinne Bestandteil ihrer Form, sondern Teil der musikalischen und künstlerischen Praxis, aus der sie kommen oder in der sie heute wahrgenommen werden. Ob man in der Aufführung der ›Diabelli-Variationen‹ das Moment formaler Desintegration akzentuieren oder eher formale Integration ansteuern soll, ist eine solche normative Frage, auf die sich unterschiedliche Antworten geben lassen und gegeben worden sind. Um die Einheit von Raum, Zeit und Interpret\*innenpersönlichkeit aufzubrechen, ließe sich mit Interpret\*innenkollektiven, audiovisuellen Montagen aus unterschiedlichen Aufnahmen etc. experimentieren.

Welchen Einfluss umgekehrt eben die Einheit von Raum, Zeit und Interpretinnenpersönlichkeit auf den Eindruck ästhetischer Geschlossenheit haben, konnte ich erleben, als Mitsuko Uchida am 6. März 2020 die ›Diabelli-Variationen‹ im Bonner Beethovenhaus spielte. Das Bemerkenswerte war nicht, eine große Interpretin mit einer sehr reifen und intensiven Interpretation der Variationen hören zu können, und ich kann auch nicht sagen, inwiefern diese Interpretation auf ein wahrnehmbares Formganzes aus war. Dessen Wahrnehmung hätte eventuell gestört, dass Uchida spürbar mit Widerständen zu kämpfen hatte: Der schieren Größe der Variationen entsprach ein besonders langes Zögern vor dem Betreten der Bühne, nicht alles in dieser Live-Performance war gelungen, es gab spieltechnische Ausrutscher und Gedächtnislücken, vorgeschriebene Wiederholungen wie die des ersten Teils von Variation 18 wurden nicht gespielt, die Es-Dur-Fuge (Variation 32) musste nach ca. 25 Takten von vorn begonnen werden. Die Pianistin brachte das nicht aus der Ruhe, mit großer Gelassenheit und wohl auch Routine widmete sie sich zahllosen Details, subtilen klanglichen Schattierungen und sprechenden gestischen Ausdrucksmomenten, an denen die Plastizität der Charaktere jeder einzelnen Variation hängt. Den Charakter einer extrem konzentrierten Aufführung gefährdete nicht einmal die Tatsache, dass Uchida sich mehrmals die Zeit nahm, zwischen zwei Variationen eine Trinkpause einzulegen – wie bei einem langen Redevortrag. Was sich hier aber lernen ließ, war – für mich –, dass die ästhetische Einheit der Aufführung nicht von einem möglichst fehlerlosen, kontinuierlichen Ablauf des Klanggeschehens, also nicht von der glatten Oberfläche der Werkstruktur oder der klanglichen Realisation abhängt, sondern von der Möglichkeit, die Intentionalität des Vortrags nachzuvollziehen. Was auf der Ebene von Spieltechnik und Notentext falsch, kontingent, nicht vorgesehen war, war auf einer anderen, für die ästhetische Einheit entscheidenden Ebene unproblematisch.

Der auratischen Aufführung eines anspruchsvollen Werkganzen beizuwohnen, ist auch ein soziales Ritual, an dem ich in diesem Fall aktiv teilnahm. Die Normativität dieses Rituals trug vermutlich ebenso zum Eindruck ästhetischer Einheit bei, wie es die Intentionalität von Beethovens Musik in Uchidas Aufführung auf ihre Weise tat. Die kontingenten Momente des performativen Scheiterns wurden insofern auch durch das Zusam-

menwirken dieser verschiedenen Dimensionen des Performativen kompensiert, so wie – im glücklichen Fall – ja auch die notorischen performativen Fehlleistungen des Publikums (Geräuschhaftigkeit und, am 6. März 2020, zum Beispiel auch das Lesen auf dem Smartphone einige Plätze neben mir) kompensiert werden. Ob 1823/24, an der musikhistorischen Schwelle zum musikkulturellen Beethoven-Paradigma, derartige auratische Gesamterfahrungen der ›Diabelli-Variationen‹ überhaupt möglich gewesen wären, kann man bezweifeln. Öffentliche Gesamtaufführungen des Zyklus fanden bekanntlich erst lange nach Beethovens Tod statt, zum auratischen ›Meisterwerk‹ sind die Variationen – trotz Diabellis Bemühungen – erst spät in ihrer Rezeptionsgeschichte geworden. Die Kanonisierung der ›Diabelli-Variationen‹ durch Musikdiskurse und maßstabsetzende Interpretationen vor allem des späteren 20. Jahrhunderts sind wiederum zu einer Voraussetzung entsprechender Erwartungshaltungen im Publikum geworden.

Historisieren bedeutet, das Vergangene in seiner Fremdheit zu erfahren. Die Überlegungen dieses Beitrags sind der Versuch, sich einen Moment in der Musikgeschichte zu vergegenwärtigen, in dem es vieles des zuletzt Beschriebenen noch nicht gab, obwohl die Komposition selbst bereits in der Welt war. Ließe sich das Vergangene tatsächlich vergegenwärtigen, könnte man einen Moment nahe dem Anfang des expandierenden »Beethoven-Universums« (Martin Geck)<sup>26</sup> nacherleben, in dem die beiden Abteilungen der zweibändigen Ausgabe des Vaterländischen Künstlervereins noch durch graduelle Nuancen – und nicht um Lichtjahre voneinander getrennt waren. Zu den Problemen der (historisierenden) musikalischen Interpretation gehört aber auch, dass dies eine eher theoretische Möglichkeit ist. Man müsste vergessen können, was die Musik in den vergangenen 200 Jahren geworden ist. Für die Musikgeschichtsschreibung ist die Geschichtlichkeit der ästhetischen Normativität ein interessanter Aspekt ihres Gegenstandes, für die musikalische Interpretation und die ästhetische Erfahrung von Musik ist sie aber eine konstitutive Bedingung, die sich nicht umgehen lässt.

## Literatur

- Adorno, Theodor W. (1978), »Klassik, Romantik, neue Musik« [1959], in: ders., *Klangfiguren. Musikalische Schriften I* (= *Gesammelte Schriften*, Bd. 16), hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 126–144.
- Assis, Paulo de (2018), *Logic of Experimentation. Rethinking Music Performance through Artistic Research*, Leuven: Leuven University Press.
- Beer, Willem de (2018), *Diabelli's Vaterländischer Künstlerverein Part II as a Development of the Waltz within the Socio-Political Context of Vienna ca. 1820*, Ph.D., University of Pretoria. [https://repository.up.ac.za/bitstream/handle/2263/67984/DeBeer\\_Diabelli\\_2018.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://repository.up.ac.za/bitstream/handle/2263/67984/DeBeer_Diabelli_2018.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Brosche, Günter (Hg.) (1983), *Anton Diabellis Vaterländischer Künstlerverein. Zweite Abteilung (Wien 1824)*, Wien: Akademische Druck- und Verlagsanstalt.
- Chua, Daniel K. L. (2017), *Beethoven & Freedom*, New York: Oxford University Press.

26 Geck 2017.

- Czerny, Carl (1829), *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte*, Wien: Diabelli.
- Eikels, Kai van (2013), *Kunst des Kollektiven. Performance zwischen Theater, Politik und Ökonomie*, Paderborn: Fink.
- Geck, Martin (2017), *Beethoven. Der Schöpfer und sein Universum*, München: Siedler.
- Hinrichsen, Hans-Joachim (2019), *Beethoven. Musik für eine neue Zeit*, Kassel: Bärenreiter.
- Janz, Tobias (2014), *Zur Genealogie der musikalischen Moderne*, Paderborn: Fink.
- Kinderman, William (1989), *Beethoven's Diabelli Variations* [1987], Oxford: Oxford University Press.
- Koch, Heinrich Christoph (1802), *Musikalisches Lexikon*, Offenbach: André.
- Münster, Arnold (1982), *Studien zu Beethovens Diabelli-Variationen*, München: Henle.
- Picht, Johannes (2011), »Komik, Abstraktion und Transfiguration in Beethovens Diabelli-Variationen«, *Musik & Ästhetik* 15/57, 10–25.
- Roennfeld, Peter (2011), »The (50) Variations (not by Beethoven) on a Theme by Diabelli. Monstrosity or Monument?«, *Proceedings of the 9th Australasian Piano Pedagogy Conference ›Expanding Musical Thinking‹*. <http://hdl.handle.net/10072/39739>
- Schindler, Anton (1860), *Biographie von Ludwig van Beethoven. Zweiter Theil* [1840], 3., neu bearbeitete und vermehrte Auflage, Münster: Aschendorff.
- Selmaier, Maria Magdalena (2000), *Anton Diabellis Vaterländischer Künstlerverein. Zweite Abteilung (Wien 1824). Ein Beitrag zur Geschichte der Klaviervariation der Beethoven-Zeit*, Phil. Diss., Universität Salzburg.
- Solomon, Maynard (1987), *Beethoven. Biographie*, Frankfurt a. M.: Fischer.

© 2021 Tobias Janz (janz@uni-bonn.de)

Universität Bonn [University of Bonn]

Janz, Tobias (2021), »Anton Diabellis Variationenprojekt (1819 bis 1824). Geschichtlichkeit und ästhetische Normativität« [“Anton Diabelli's Variation Project (1819–1823): Historicity and Aesthetic Normativity”], *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 18/Sonderausgabe [Special Issue]: *Musikalische Interpretation als Analyse. Historische, empirische und analytische Annäherungen an Aufführungsstrategien musikalischer Zyklen*, 135–150. <https://doi.org/10.31751/1123>

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



eingereicht / submitted: 04/03/2021

angenommen / accepted: 28/08/2021

veröffentlicht / first published: 05/11/2021

zuletzt geändert / last updated: 05/11/2021