

»Eine halbe terra incognita«

Zur frühen Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte der ›Diabelli-Variationen‹

Markus Neuwirth

Der Beitrag bietet einen Überblick über die bislang wenig untersuchte Aufführungsgeschichte von Beethovens ›Diabelli-Variationen‹ im 19. Jahrhundert und korrigiert in Nuancen das von der Forschung gezeichnete Bild in Bezug auf Hans von Bülows Vorreiterrolle. Dabei werden auch die zentralen die Aufführungspraxis betreffenden rezeptionsgeschichtlichen Kategorien quellenbasiert vorgestellt.

This article offers an overview of the performance history of Beethoven's "Diabelli Variations" in the nineteenth century, a topic which has rarely been the focus of scholarly research. It adds new nuances to the picture drawn by previous scholarship with respect to Hans von Bülow's pioneering role. In the process, the central categories of reception history are considered in relation to performance practice, based on contemporaneous sources.

Schlagworte/Keywords: Aufführungsgeschichte; Diabelli Variations op. 120; Diabelli-Variationen op. 120; Hans von Bülow; Interpretation; Ludwig van Beethoven; performance history; reception history; Rezeptionsgeschichte

Beethovens sogenannte ›Diabelli-Variationen‹, erstmals erschienen im Juni 1823, werden seit jeher als ein Zyklus beschrieben, der höchste Anforderungen gleichermaßen an die ausführenden Musiker*innen wie an die rezipierenden Hörer*innen stellt. Hans von Bülow, der sich maßgeblich um die Verbreitung des Werkes im europäischen, später im nordamerikanischen Musikleben verdient gemacht hat, sparte nicht mit Superlativen, als er die Variationen emphatisch als »Mikrokosmos des Beethovenschen Genius überhaupt, ja sogar ein Abbild der ganzen Tonwelt im Auszuge« charakterisierte.¹ Anton Diabellis Walzer, in Bezug auf den Beethoven die wohl pejorativ gemeinte Bezeichnung ›Schusterfleck‹ aufgreift,² galt August Wilhelm Ambros gar als »ein Archimedespunkt, von dem aus Beethoven eine Welt aus ihren Angeln hebt«,³ und Diabelli selbst sah in dem Werk nichts weniger als eines der wichtigsten der Musikgeschichte: »Wir biethen hier 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.«⁴ Als Hauptbezugspunkt unter den »alten Classiker[n]«, auf die Diabelli hier abhebt, wird in der anschließenden Rezeptionsgeschichte vornehmlich Johann Sebastian Bach identifiziert: Eine Reihe von Konzert- und Werkbesprechungen verweisen auf

1 Bülow 1892, 158. Zu den Konzerten Bülows auf seiner Amerika-Tournee vgl. Lott 1994.

2 Siehe auch den Beitrag von Tobias Janz in dieser Ausgabe.

3 Ambros 1872, 266.

4 *Wiener Zeitung* 136, 16. Juni 1823, 554. Zur zugrunde liegenden Verkaufsstrategie Diabellis vgl. Buchbinder 2020, 19–24.

»Bach's Vorbild« sowie seine »bekannten Meisterstücke ähnlicher Art«. ⁵ Bülow hat diesen Bezug durch seine frühe Programmgestaltung in den 1850er und 60er Jahren, die u. a. Bachs Präludium und Fuge in a-Moll (in Liszts Bearbeitung einer Orgelkomposition für Klavier, vermutlich BWV 543) neben den ›Diabelli-Variationen‹ vorsah, untermauert. Noch die heutige Forschung bemüht sich hartnäckig, Parallelen zwischen den ›Goldberg- und den ›Diabelli-Variationen‹ offenzulegen. ⁶

Neben der Feststellung von Affinitäten zur Bach'schen Kontrapunktik gehört auch der dem Werk zugeschriebene »humoristische Inhalt« zu den von Beginn an vorhandenen Rezeptionskonstanten, die letztlich auf Anton Schindlers Anekdote über die Werkentstehung zurückgehen und von Autoren wie Adolph Bernhard Marx, Wilhelm von Lenz und anderen ausgiebig bedient wurden. Marx sieht in der zehnten Variation pars pro toto den »Karakter des ganzen Tonstücks gegeben, das im luftigsten, geistreichsten Humor den einen Grundzug von allen Seiten wendet zum artigsten Gewinn«, ⁷ und bei Lenz figuriert »Beethoven [in op. 120] als der geweihteste Hierophant des Humors. So großartig sind die Satyren des Horazius angelegt, in denen man immer wieder findet, was man am wenigsten in ihnen sucht.« ⁸ Die *Meraner Zeitung* vom 28. Oktober 1871 spricht von den »von Humor übersprudelnden Diabelli-Variationen (Op. 120), zum Beweise, welche Elasticität er [Beethoven] sich noch bis zuletzt bewahrt hatte.« ⁹ Carl Richter schließlich bezeichnete die ›Diabelli-Variationen‹ als ein »merkwürdige[s] Opus, mit welchem hinsichtlich des Reichthums an originellen Gedanken, an humoristischem Inhalt intensiv Beethoven'scher Art kein anderes der Art verglichen werden kann [...]«. ¹⁰ Gerade Charakterisierungen von op. 120 als wahlweise »merkwürdiges« oder »eigenthümliches« Werk durchziehen gleichermaßen die Rezeptionsgeschichte, ¹¹ und nicht zuletzt darin dürfte auch der enge Konnex mit der in mancher Hinsicht erstaunlichen Aufführungsgeschichte zu suchen sein. ¹²

Bislang nur wenig erforscht ist indes die frühe (öffentliche) Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte der ›Diabelli-Variationen‹. Der vorliegende Beitrag zielt auf eine detaillierte Rekonstruktion dieser ›Geschichten‹ im 19. Jahrhundert, basierend auf der Sichtung

5 Prinz 1845, 389: »Beethoven hat gleichfalls über einen Walzer von Diabelli Variationen geschrieben, welche ihn dem Altmeister Bach ebenbürtig machen. Bach's Vorbild war hiezu das Quellenstudium, die Leuchte, an welcher Beethoven seine Genialität entzündet, um ein der Kunstgröße des Altmeisters würdiges Seitenstück zu liefern.« Der Bezug zu Bach wird wie folgt beschrieben: »Die herrlichen Fugen [...] werden die brillanten Spieler überraschen, und überhaupt alle diese Veränderungen durch die Neuheit der Ideen, Sorgfalt der Ausarbeitung und Schönheit der kunstreichsten Transitionen diesem Werke einen Platz neben Seb. Bachs bekannten Meisterstücken ähnlicher Art anweisen« (ebd.).

6 Vgl. z. B. Zenck 1985.

7 Marx 1848, 569.

8 Lenz 1860, 136.

9 *Meraner Zeitung* 86, 28. Oktober 1871 [ohne Paginierung].

10 Richter 1884, 517.

11 Vgl. Kahnt 1869, 229, Köhler 1865, 58 (»Eine eigenthümliche Concertpièce, die sich bei rechtem Vortrag als sehr lohnend bewies, jedenfalls aber von allen tüchtigen Spielern zu üben ist.«) sowie Eduard Hanslick in der *Neuen Freien Presse* 8071, 15. Februar 1887, 1: »Die Diabelli-Variationen gehören nicht bloß zu den allermerkwürdigsten Schöpfungen Beethoven's, sondern auch zu den klarsten und anmuthigsten seines Spätherbstes.«

12 Zu Topoi der Rezeptionsgeschichte von Beethovens ›Diabelli-Variationen‹ vgl. auch den Beitrag von Cosima Linke in dieser Ausgabe.

eines umfassenden Quellenkonvoluts,¹³ und legt nahe, dass die Rezeptionsgeschichte facettenreicher verlief als bislang angenommen.¹⁴ Damit sollen bisherige Studien, deren Schwerpunkt auf der Genese der Variationen, ihrer strukturellen Machart, ihren intertextuellen Beziehungen sowie auf der quasi-programmmusikalischen Bindung lag,¹⁵ um einen weiteren zentralen Aspekt ergänzt werden.

ZUR FRÜHEN AUFFÜHRUNGSGESCHICHTE

Gemäß der gängigen Darstellung klappt nach einigen frühen Aufführungen, die lediglich im privaten Rahmen stattfanden,¹⁶ eine Lücke von mehreren Dekaden, und Hans von Bülow war offenbar derjenige, der »zuerst die Sphinx öffentlich sprechen ließ«¹⁷ und in der Folge die Aufführungsgeschichte über dreieinhalb Jahrzehnte gleichsam im Alleingang dominierte (1856–1890). Hans-Joachim Hinrichsen und Jürg Stenzl verweisen auf ein Berliner Konzert vom 25. November 1856 als öffentliche Inauguralaufführung der ›Diabelli-Variationen‹ durch Bülow,¹⁸ von der in der Presse ausführlich und enthusiastisch berichtet wurde.

Dass Bülow über einen derart langen Zeitraum gleichsam ein Exklusivrecht auf Beethovens op. 120 gehabt haben soll, dass also kaum andere führende Virtuos*innen der Zeit dieses Werk im Repertoire hatten, mag erstaunen und provoziert Nachforschungen. Bestätigt wird diese Hypothese zunächst durch verschiedene zeitgenössische Quellen, die dies (trotz faktischer Irrtümer¹⁹) explizit hervorheben.²⁰ Den demonstrativen Hinweis »noch nie öffentlich gespielt« fügt eine Konzertankündigung in der *NZfM* sogar dem Titel

13 Das Konvolut umfasst unter anderem die Allgemeine musikalische Zeitung (AMZ), Neue Zeitschrift für Musik (NZfM), Wiener allgemeine Musik-Zeitung, Neue Wiener Musik-Zeitung, Musikalisches Wochenblatt, Signale für die musikalische Welt, Berliner Musikzeitung, Deutsche Allgemeine Zeitung, Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler, Neue Freie Presse, Wiener Salonblatt, Wiener Sonn- und Montags-Zeitung, Fremden-Blatt, Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik, The Harmonicon sowie The Musical World.

14 Vgl. Bergquist 1992 und Stenzl 2016.

15 Vgl. unter anderem Zenck 1980, Kinderman 1982, Kinderman 2008, Edler 2003, 327–332, Kinderman 2009 und Ivanovitch 2010.

16 Loy 2019, II verweist auf »[m]indestens drei Aufführungen von Beethovens Variationen op. 120 in privatem Rahmen«, die »durch Gespräche für Anfang 1824 dokumentiert [sind] (vgl. Konversationshefte, Nr. 5, S. 117 f.)«. Von weiteren Aufführungen in privaten Zirkeln berichtet etwa Cosima Wagner in ihren Tagebüchern: Ferdinand Hillers Dresdner Vorträge von op. 120 (vermutlich 1843/44) sowie Josef Rubinsteins Bayreuther Vorträge (1874 und 1881), beide Male mit Richard Wagner als Zuhörer (siehe Stenzl 2016, 59).

17 Lenz 1860, 134. Siehe auch Riezler 1966, 232.

18 Stenzl 2016, 48. Vgl. bereits Hinrichsen 1999, 62. »Berlin [...] Die erste Trio-Soirée der Herren von Bülow, Laub und Woblers am 25. Nov. bringt folgende Werke: Trio von César Franck, Op. 1, Fismoll; 33 Veränderungen über einen Walzer für Pianoforte von Beethoven, Op. 120; Trio von Franz Schubert, Op. 99« (*Signale für die musikalische Welt* 14/48, 1856, 542).

19 So behauptet etwa Christian Friedrich Kahnt, Bülow habe erst »[i]n den Jahren 1866 und 1867 [...] das Werk in sein stehendes Concert-Repertoire aufgenommen« (1869, 229).

20 Ebd.

bei, sodass anzunehmen ist, dass dies entweder zutrifft oder doch andere potenzielle Aufführungen kaum im öffentlichen Bewusstsein verankert gewesen sein können.²¹

Die letzten durch Bülow bestrittenen Aufführungen der ›Diabelli-Variationen‹ sind auf das Jahr 1890 zu datieren, wobei sich auch zu diesem Zeitpunkt am Enthusiasmus, der den Bülow'schen Konzertabenden in der Öffentlichkeit seit Mitte der 1850er Jahre entgegengebracht worden war, nichts Grundlegendes geändert hatte.²² In der *Neue[n] Berliner Musikzeitung* von 1887 wird Bülow als geradezu prädestinierter Beethoven-Interpret frenetisch gefeiert:

Das Hauptereigniss der verflossenen Woche bildeten natürlich wieder die beiden letzten Clavier-Vortragsabende des Hrn. Dr. Hans von Bülow. [...] Wie Bülow diesen Entwicklungsprocess des Giganten [gemeint ist der gesamte Zyklus] zur lebendigsten Anschauung brachte, darüber brauchen wir uns hier nicht weiter zu verbreiten: die Zuhörer, welche die gesammten Räume der Singakademie an jedem Abend bis zum letzten Platze füllten, rasten förmlich Beifall, und sie hatten dazu ein Recht, denn meisterhafter, genialer kann Beethoven nicht wiedergegeben werden. Dass ist gewissermaassen eine Specialität, die sich in Bülow verkörpert hat und nie wiederkommt.²³

In der Rückschau über mehr als drei Dekaden bemerkt mit Eduard Hanslick ein intimer Kenner des damaligen Konzertlebens noch gegen Ende der 1880er Jahre verwundert die deutlich verspätete Bereitschaft von Pianist*innen, die ›Diabelli-Variationen‹ öffentlich aufzuführen: »Warum gerade die 33 Variationen zu einer Zeit, da der letzte Beethoven längst für das Concert-Repertoire erobert war, von allen Virtuosen ignoriert wurden und noch heute gemieden sind, will uns nicht einleuchten.«²⁴ Zugleich stellt Hanslick gerade jene häufig angeführten Hinderungsgründe – spieltechnische Schwierigkeiten und musikalische Komplexität – in Frage, die ja konsequenterweise auch im Vergleich bei den späten Klaviersonaten greifen müssten; das im 19. Jahrhundert fast durchgängig thematisierte Problem der übermäßig langen Spieldauer dagegen berührt er nicht:

Weder sind sie [die Variationen] in ihrer Technik so schwierig, noch so dunkel und willkürlich in ihrer musikalischen Logik, wie andere Spätwerke des Meisters. Sollten die Concertspieler sie nicht lohnend, nicht anziehend genug gefunden haben? Unmöglich.²⁵

Ein anonymer britischer Kritiker, der für sich in Anspruch nimmt, einer der ersten öffentlichen Aufführungen durch von Bülow beigewohnt zu haben, spricht gegen Ende des Jahrhunderts von einem »neglected masterpiece of Beethoven's« und versichert weiterhin: »from the fact that during a more than thirty years' experience of London concert-going I have not heard it played in public by any other pianist.«²⁶ Die deutlich verzögerte Rezeption der ›Diabelli-Variationen‹ aufgrund einer verzögerten Aufnahme ins Konzertrepertoi-

21 *NZfM* 45/15, 3. Oktober 1856, 155: »Hans v. Bülow wird im Verein mit dem Violoncellisten Wohlers und dem Concert-M. Grunwald (nicht Grünwald) Triosoiréen in Berlin veranstalten, die zum 1. November beginnen sollen. Die Programme der ersten drei Soiréen sind folgende [...] 33 Variationen über ein Walzer von Diabelli von Beethoven (noch nie öffentlich gespielt) [...]«.«

22 Hinrichsen (1999, 104) verweist auf Bülows Beethoven-Abende in Chicago im Frühjahr 1890, wo am 19. April (im vierten Konzert) auch op. 120 erklungen ist.

23 *Neue Berliner Musikzeitung* 41/11, 1887, 85 f.

24 *Neue Freie Presse* 8071, 15. Februar 1887, 1.

25 Ebd.

26 C. A. B. 1895, 593.

re von Pianist*innen wurde bereits seit 1869 thematisiert. Selbst für einen so avancierten Pianisten wie Bülow schien dieses Werk eine beträchtliche Herausforderung darzustellen, möglicherweise aufgrund von Schwierigkeiten, die primär spieltechnischer Natur waren.²⁷ In seinem 1869 veröffentlichten Aufsatz »Zur Begründung einer logischen Ideenfolge in Beethoven's 33 Veränderungen über einen Diabelli'schen Walzer« mutmaßt Christian Friedrich Kahnt, die ›Diabelli-Variationen‹ seien »wohl noch immer für einen ziemlich großen Theil der clavierspielenden Welt, wenigstens der Liebhaber, eine halbe terra incognita«:

Mit der näheren Kenntniß des Werkes sieht es anscheinend noch immer ungefähr so aus, wie etwa mit der Kenntniß der Offenbarungen des Johannes in der Hausbibel Seitens des frommen ehrsamten Bürgers. So viel uns bekannt, ist Beethoven's Op. 120 bis jetzt nur durch Bülow zum öffentlichen Vortrage gekommen.²⁸

Dafür, dass weitere naheliegende Akteur*innen wie Clara Wieck, Franz Liszt oder Johannes Brahms die ›Diabelli-Variationen‹ in ihrem Repertoire hatten, gibt es bislang keine Belege.²⁹ So enthält etwa Berthold Litzmanns Auflistung der Konzerte Clara Wiecks bzw. Schumanns zwischen 1828 und 1891 keinen Eintrag zu op. 120.³⁰ Und selbst Liszt, der laut Christian Martin Schmidt »angesichts seiner intensiven Beethoven-Kenntnis und seines eminenten pianistischen Vermögens wohl in erster Linie für eine Uraufführung von op. 120 in Frage gekommen wäre«,³¹ scheint dieses Werk, dem Schmidt einen »Ruf der Unspielbarkeit«³² attestiert, nie öffentlich zur Aufführung gebracht zu haben. Doch die Behauptung Schmidts, Liszt habe »das Werk [...] in seinem Répertoire générale [sic]« gelistet, sei »aber [...] vor einer tatsächlichen Konzertaufführung zurückgeschreckt«, ist in Zweifel zu ziehen. Tatsächlich enthält das sogenannte *Programme générale* nur den generischen Hinweis auf Beethoven'sche Variationen, unklar bleibt hingegen, auf welches Opus dieser Eintrag verweist.³³ Und schließlich scheint auch Johannes Brahms, der bekanntlich einige von Beethovens Variationszyklen (WoO 80 und op. 35) im Repertoire hatte, die ›Diabelli-Variationen‹ nie öffentlich gespielt zu haben.³⁴

Anders gelagert zeigt sich die Situation bei den Geschwister Mendelssohn. Bereits knapp zwei Jahre nach Erscheinen der ›Diabelli-Variationen‹ hatten Felix Mendelssohn Bartholdy und Fanny Hensel sie offenbar im Repertoire, wie das »Musikalienverzeichnis« der beiden Geschwister nahelegt;³⁵ zu konkreten Aufführungen des Werkes waren jedoch keine Belege auffindbar. Im Lauf ihres ausführlichen Briefwechsels wurden die ›Diabelli-

27 Vgl. Kahnt 1869, 229.

28 Ebd.

29 Vgl. Bergquist 1992 und Pettler 1980.

30 Litzmann 1920, 615–625.

31 Schmidt 1994, 212.

32 Ebd.

33 Walker 1983, 446. Siehe auch Nancy Reichs Behauptung, das in Liszts eigener Repertoireauflistung angegebene Variationswerk beziehe sich auf op. 120 (Reich 1991, 353). Tatsächlich erwähnt Liszt nur Beethovens Namen, ohne auf einen spezifischen Variationszyklus einzugehen. Wie Rena Charnin Mueller (1992) zeigt, ist Walkers Abschrift in mehrerer Hinsicht ungenau, doch der Eintrag zu den Variationen wird von ihr nicht beanstandet.

34 Hofmann/Hofmann 2009, 82.

35 Lambour 2001, 109.

Variationen« zweimal zum Thema. Hensel betrachtete sie als eine Art ›klingende Theorie«, als sie 1825 Folgendes an den in Paris weilenden Bruder schrieb:

Kennt Onslow, (nicht Onzlow) u. Schuhu Reicha Beethovens 33 Veränderungen über einen Walzer? Sonst solltest Du Dir eine Ehre machen, so Du diese Herren allein auf ihrem Studierzimmer triffst, unsern großen Landsmann auch als Gelehrten und Theoretiker bei ihnen einzuführen.³⁶

Der Antwortbrief von Felix geht nicht direkt auf op. 120 ein, sondern versichert der Schwester, er würde sich bei den Parisern bereits für die Belange Beethovens (und Bachs) einsetzen, wobei zu bedenken sei, »daß die Leute hier keine Note aus Fidelio kennen.«³⁷ Erst mehr als zehn Jahre später kommen die ›Diabelli-Variationen« erneut zur Sprache. Fanny bittet ihren Bruder um Rat in Sachen Repertoirewahl: »Nächste Woche müssen wir eine förmliche musikalische Sauerei geben, wovor mir schon heut (verzeih) mies ist. [...] Dazwischen spiele ich ein zartes Lied, wo möglich so zart wie Curschmann, oder soll ich die 33. Variat. von Beethoven spielen?«³⁸ Der Antwortbrief von Felix vom 14. November 1836 enthält keine Reaktion auf Fannys Frage,³⁹ unklar bleibt, ob Fanny Hensel die Variation(en) letztlich wirklich gespielt hat.

Mit vergleichbarer Unsicherheit behaftet ist auch die Frage, ob etwa Carl Tausig (1841–1871), Liszt-Schüler und hochangesehener Interpret, das gegenüber Leopold Damrosch geäußerte Vorhaben einer öffentlichen Aufführung der ›Diabelli-Variationen« letztlich in die Tat umsetzte. Tausig hatte sich während seines Aufenthalts in Wien Mitte der 1860er Jahre aus dem Musikleben zurückgezogen, plante aber eine baldige Rückkehr auf die Bühne, wie er Damrosch brieflich mitteilte: »[...] am Auftreten habe ich alle Lust verloren und fühle einen wahrhaft entwickelten Ekel vor ›Publikum«, wie vor Terpentin und Thran. Seit zwei Jahren spiele ich ja nicht mehr öffentlich, dass [sic] musst Du wissen, und würde es in diesem Falle nur Dir zu Liebe thun. Gerne spiele ich also [...] das A-dur-Concert von Liszt. [...] Etwas, was ich mit Vergnügen Dir ›vortragen« werde, sind die grossen 33 Variationen von Beethoven, die ich ein ganzes Jahr lang bis auf das letzte Titelchen studirt habe und nicht so ganz schlecht spiele.«⁴⁰

War bislang eher von einer »verhinderten« oder wenigstens hochgradig unsicheren Aufführungsgeschichte die Rede, kommen wir nun auf die in der Tat wenigen Interpret*innen zu sprechen, die sich der Pionierleistung Bülows offenbar erst mit einiger Verspätung anschlossen. Das erste, allerdings lediglich als Konzertankündigung spärlich dokumentierte Ereignis betrifft ein Konzert in der Londoner St. James's Hall vom 17. Dezember 1863, organisiert durch Henry Leslies Chorverein, in welchem Sigismund Blumner (1826–1893), ein in den 1850er und 60er Jahren angesehener Pianist und Schüler von Charles Mayer, die ›Diabelli-Variationen« vortrug, und zwar zusammen mit der Liszt'schen Transkription des Tannhäusermarsches.⁴¹ Drei Jahre später folgte eine erneut

36 Weissweiler 1997, 36 (Brief von Fanny Hensel an Felix Mendelssohn Bartholdy, Berlin den 11. April 1825).

37 Ebd., 40 (Brief von Felix Mendelssohn Bartholdy an Fanny Hensel, Paris den 20. April 1825).

38 Ebd., 232 (Brief aus Berlin vom 28. Oktober 1836).

39 Ebd., 233–235 (Brief aus Leipzig vom 14. November 1836).

40 *Neue Berliner Musikzeitung* 25/39, 1871, 308 (»Briefe von Carl Tausig«, 308 f.).

41 *NZfM* 59/24, 11. Dezember 1863, 211.

durch Blumner besorgte Berliner Aufführung,⁴² zu deren Rezeption sich jedoch keine Belege fanden.⁴³

Mit Wilhelm Speidel (1826–1899), einem Kompositionsschüler von Ignaz Lachner und Mitbegründer der Stuttgarter Musikschule (der Vorläuferinstitution der späteren Musikhochschule), widmete sich ein weiterer, außerhalb des Bülow-Zirkels stehender Musiker den ›Diabelli-Variationen‹. In diesem Fall erweisen sich die Quellen als deutlich auskunftsfreudiger. Speidels vielbeachteter Stuttgarter Aufführung vom 29. Oktober 1864, seiner erste Soirée, wurde einerseits in der *NZfM* attestiert, sie habe »besonders das Interesse der Kenner« angezogen,⁴⁴ andererseits aber empfand man die langatmige Darbietung (vermeintlich) bloß »kunstvolle[r] Uebungsstücke« als Zumutung für die Zuhörerschaft.⁴⁵ In den *Signalen für die musikalische Welt* urteilte man über denselben Konzertabend positiver und äußerte sich lobend darüber, wie »geistig und technisch vorzüglich« Speidel das gespielte Repertoire, inklusive op. 120, wiedergegeben habe.⁴⁶ Trotz der hier diagnostizierten Qualitäten von Speidels Vortrag scheint dieses Ereignis nicht über den lokalen Stuttgarter Kontext hinausgedrungen zu sein.

Möglicherweise anknüpfend an Blumner machte mit Charles Hallé (1819–1895) ein führender (deutschstämmiger) britischer Pianist die ›Diabelli-Variationen‹, trotz aller bekannten Rezeptionshürden, auch auf der Insel salonfähig. Ihm kommt bekanntlich das Verdienst zu, in den 1860er Jahren wohl erstmals alle 32 Klaviersonaten Beethovens über mehrere Abende verteilt als Zyklus aufgeführt zu haben. Dabei spielte er in einem Londoner Recital von 1868 ebenfalls – in der St. James’s Hall – die ›Diabelli-Variationen‹.⁴⁷

Werfen wir einen Blick auf das transatlantische Konzertleben, so kann Carl Wolfsohn (1834–1907), dem eine Reputation als ausgewiesener Beethoven-Kenner anhaftete und der später in Chicago die *Beethoven Musical Society* gründen sollte, mutmaßlich eine der frühesten Aufführungen von op. 120 in Nordamerika zugeschriebene werden. In der *NZfM* vom 11. Mai 1866 heißt es dazu lapidar: »In Philadelphia trug W. [Wolfsohn] von Beethoven die Sonaten Op. 54 und 101 und die 33 Variationen vor.«⁴⁸

Es scheint, als habe sich der Kreis der Interpret*innen von op. 120 erst in den 1880er Jahren erweitert, kurz vor den letzten öffentlichen Auftritten Bülows; für die 1870er Jahre sind so gut wie keine Aufführungen nachweisbar, die nicht durch Bülow bestritten wor-

42 *NZfM* 62/17, 20. April 1866, 142.

43 Da lediglich von »33 Variationen« die Rede ist, kann nicht ausgeschlossen werden, dass hier ein (nicht unüblicher) Fehler vorliegt und tatsächlich Beethovens 32 Variationen über ein eigenes Thema in c-Moll, WoO 80, gemeint sind.

44 *NZfM* 60/47, 18. November 1864, 417: »[Stuttgart] In Speidel’s erster Soirée kamen u. A. zu Gehör: von Beethoven Sonate op. 96, und die 33 Veränderungen über den Diabelli’schen Walzer, dann Mendelssohns C Moll Trio.«

45 *Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik* 10/52, 24. Dezember 1864, 821 f.

46 *Signale für die musikalische Welt* 22/45, 1864, 818: »Stuttgart [...] Die erste der Speidel’schen Soiréen lief am 29. Oct. brillant vom Stapel. [...] 33 Veränderungen über einen Walzer und [sic] Diabelli von Beethoven, von Speidel geistig und technisch vorzüglich wiedergegeben.«

47 *The Musical World* 46, 1868, 298. *Signale für die musikalische Welt* 26/32, 1868, 631: »In seinem sechsten Recital (am 12. Juni) giebt Hallé die Beethoven’schen 33 Variationen über den Walzer von Diabelli und von demselben Meister noch zwei der ›Bagatelles‹ zu hören [...]«

48 *NZfM* 62/20, 11. Mai 1866, 170.

den wären.⁴⁹ Nach Speidel und Hallé nahm sich mit dem Bruckner-Schüler Joseph Schalk (1857–1900) im Jahr 1883 ein weiterer Pianist dieser Herausforderung an, und dies in einer Weise, die ihn in der Wahrnehmung der Presse direkt an Bülows Leistungsniveau anknüpfen ließ. Das *Wiener Salonblatt* (18. Februar 1883) weiß zu berichten:

Dagegen [im Gegensatz zu seinem Bruder Franz] ist der Pianist Josef Schalk wirklich ein gottbegnadeter Priester der idealen Kunst. Seine auf's Feinste individualisirte, von einer bewunderungswürdigen Gedächtnißtreue unterstützte Interpretation der ›dreiunddreißig Veränderungen‹ von Beethoven ›über einen Walzer von Diabelli‹ war eine ganze Mannesthat, wie sie vor Josef Schalk nur der Beethoven-Spieler par excellence: Hans von Bülow in Wien vollbrachte und den begeistertsten und berufensten aller Beethoven-Verehrer: Richard Wagner – gewiß erfreut hätte.⁵⁰

Ab nun erhöhte sich die Schlagzahl der Aufführungen: Drei Jahre später nahmen sich gleich drei Interpreten der ›Diabelli-Variationen‹ an, die alle drei aus dem Bülow-Umfeld entstammten: Arthur Friedheim in Berlin, Max Schwarz in Frankfurt und Frederic Lamond in Wien. Die Wiener Aufführung durch den schottische Pianisten Lamond (1868–1948) wird, anders als der Vortrag Schalks, von der örtlichen Presse bemerkenswert kritisch beurteilt:

Lamond's Geist liegt vollständig in den Fesseln seiner technischen Mühen. Er windet sich bei einer Berceuse von Chopin wie auf einer Folterbank und bei dem Nocturne glaubte man ihn ordentlich stöhnen zu hören. [...] Ich will gern zugestehen, dass Lamond die 33 Diabelli-Variationen mit fabelhafter Correctheit und erstaunlicher Ausdauer zum Vortrag brachte [...]. Lediglich für Kraft- und Gedächtnissproben steht uns aber wol Beethoven zu hoch.⁵¹

Bereits am 28. Januar 1886 berichtet das *Musikalische Wochenblatt* von einem Berliner Konzert des Liszt-Schülers Friedheim (1859–1932).⁵² Offenbar stellte sich selbst nach knapp drei Jahrzehnten öffentlicher Aufführung kein Gewöhnungseffekt ein, sodass immer noch von einem »die stärksten Zumuthungen an die Aufmerksamkeit und Empfänglichkeit des Publicums stellende[n] Werk« die Rede ist. Die bereits in zahlreichen Besprechungen von Bülows Konzertabenden praktizierte Trennung von Qualitäten der Aufführung und den Besonderheiten des Werkes findet sich auch hier:

[...] Hr. Arthur Friedheim reproducirte dasselbe mit einer solchen bewundernswürdigen Klarheit und Schärfe und liebevollen Versenkung in die verschlungenen Intentionen des Componisten, dass auch dem weniger musikalischen Hörer das Verständniß für das Werk weniger oder mehr aufgehen musste und sogar dem Kenner Manches in neuem, ungeahntem Lichte erschien.⁵³

49 Bereits 1876 sind die ›Diabelli-Variationen‹ in St. Petersburg am dritten Abend des Vereins für Kammermusik zur Aufführung gekommen. Bedauerlicherweise bleibt der Pianist ungenannt (*NZfM* 72/18, 28. April 1876, 185).

50 *Wiener Salonblatt* 14/8, 18. Februar 1883, 8. Das *Musikalische Wochenblatt* (13. September 1883, 466) erklärt fälschlicherweise den Bruder, Franz Schalk, zum Spieler der Variationen. Angesichts der Ähnlichkeit der beiden Rezensionen in der Wortwahl scheint der früheren und geographisch näheren eine größere Glaubwürdigkeit zuzukommen.

51 *Allgemeine Kunst-Chronik* 10/11, 13. März 1886, 241.

52 Zu Friedheim und seiner Laufbahn vgl. Laubhold 2019, 649.

53 *Musikalisches Wochenblatt* 27/5, 28. Januar 1886, 65.

Bestätigt wird dieser Befund auch in den *Signalen für die musikalische Welt*:

Berliner Nachrichten. [...] Der unter den jüngeren Claviervirtuosen mit in erster Linie zu nennende Herr Arthur Friedheim bestritt das Programm seines jüngst gegebenen Concertes aus eigenen Mitteln. Wahrhaft glänzende Leistungen bot er hauptsächlich in Beethoven's dreiunddreißig Variationen über einen Walzer von Diabelli und der Hmoll-Sonate von Chopin.⁵⁴

Noch im selben Jahr ist es der (heute weniger bekannte) Bülow- und Liszt-Schüler Max Schwarz (1856–1923), der in Frankfurt am Main einen Konzertabend mit den ›Diabelli-Variationen‹ bestreitet. Wie schon bei Bülows Vorträgen hebt man auch bei Schwarz das durch den früheren Lehrer etablierte Auswendigspiel und die offenbar (weitgehend) auf eine Dreiviertelstunde normierte Vortragsdauer hervor:

Max Schwarz, der bedeutendste Schüler Bülow's, beendete die heurige Saison mit den am 7. Mai veranstalteten Claviervorträgen. [...] Das bewundernswerthe dabei war, daß Max Schwarz die etwa $\frac{3}{4}$ Stunden ausfüllende Nummer [gemeint sind die ›Diabelli-Variationen‹], gleich allen übrigen, auch auswendig spielte.⁵⁵

Gegen Ende des Jahrhunderts konsolidierte sich die Reputation von Schwarz, allgemein als Pianist und im Besonderen als Interpret der ›Diabelli-Variationen‹. Einen differenzier- ten Blick artikuliert das *Musikalische Wochenblatt*:

Hr. Max Schwarz ist keine von einzelnen Freunden aufgebauschte locale Grösse, er darf als Einer der vorzüglichsten deutschen Pianisten bezeichnet werden. Nicht immer folgen wir seiner Auffassung, wie wir denn auch keinen Anstand nehmen, einzugestehen, dass wir uns Beetho- ven's Sonate Op. 14, No. 1, und namentlich das Allegretto anders als der Concertgeber denken; aber auch wo er von dem traditionellen Wege abweicht, wirkt er stets anregend. Seine Wiedergabe der 33 Variationen von Beethoven Op. 120 scheint uns eine der eminentesten pianistischen Leistungen, denen wir als fleissige Concertbesucher im Laufe fast eines halben Jahrhunderts begegnet sind. Was Plastik, technische Vollendung, Tiefe der Auffassung und Sicherheit des Gedächtnisses – man konnte von photographisch treuer Reproduction sprechen – anbetrifft, so dürfte der Künstler vielleicht mit Ausnahme von d'Albert bei diesem über allen Maassstab grossartigen Werke keinen Rivalen finden.⁵⁶

In den 1880er Jahren stellte sich eine weitere Tendenz ein: die Verwendung der ›Diabelli-Variationen‹ im Rahmen von Vorlesungen. So hielt etwa der in Leipzig bei Ignaz Moscheles ausgebildete Pianist und enthusiastischer Wagnerianer Edward Dannreuther (1844–1905) in Birmingham eine Vorlesung »über die Werke aus Beethoven's dritter Periode, illustriert durch den Vortrag der großen Bdursonate Op. 106 und der 33 Veränderungen über einen Walzer von A Diabelli.«⁵⁷ Darüber, ob Dannreuther die ›Diabelli-Variationen‹ als Zyklus am Stück vortrug oder – gemäß ihrer die Vorlesung illustrierenden Funktion – lediglich selektiv, schweigt die Quelle. Ebenfalls im Rahmen einer neuaufgelegten Vorlesungsreihe (32 Einheiten), nämlich zur Geschichte der Klaviermusik, brachte Anton Rubinstein 1888/89 op. 120 in seiner 18. Vorlesung als eines von 877 Werken (von 57 Komponisten) am Sankt Petersburger Konservatorium, dessen Leitung er inne hatte, zur Aufführung.⁵⁸

54 *Signale für die musikalische Welt* 20, 1886, 215.

55 *NZfM* 53/40, 1. Oktober 1886, 429 f.

56 *Musikalisches Wochenblatt* 23/49, 1. Dezember 1892, 607.

57 *NZfM* 78/5, 27. Januar 1882, 51.

58 Sitsky 1998, 160.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts traten, neben Interpreten wie Ferruccio Busoni⁵⁹ und Alfred Reisenauer⁶⁰, nun verstärkt auch Pianistinnen auf den Plan, die sich der öffentlichen Darbietung von op. 120 verschrieben. In Berlin etwa reüssierte die Erkel- und Liszt-Schülerin Gisela Göllerich-Voigt (1858–1946) mit den ›Diabelli-Variationen‹ und wurde dabei mit einem durchaus positiven Urteil bedacht:

Eine für Berlin neue Erscheinung war Frau Gisela Göllerich-Voigt aus Nürnberg. Sie stammt aus der Liszt'schen Schule und widmete ihrem Meister die ganze zweite Hälfte ihres Programms, die erste nahm Beethoven mit der Sonate Op. 109 und den dreiunddreißig Variationen über den Diabelli-Walzer ein. Eine bedeutende Aufgabe, welche die Künstlerin mit großem technischen Geschick und tüchtiger Musikerschaft löste.⁶¹

In Wien brachte die heute völlig unbekannte Pianistin Flora Christian die ›Diabelli-Variationen‹ zur Aufführung und wurde dabei in verschiedenen Medienorganen zum Teil überschwänglich gelobt:

Schon die Wahl dieses von Spielern und Zuhörern gleich sehr gefürchteten Werkes bewies, wess' Geisteskind Fräulein Christian ist. Sie hat sich ihr erstes Debut möglichst erschwert, um einen desto zweifellosen Erfolg zu erreichen. Die dreiunddreißig Variationen auswendig zu spielen, sie technisch zu beherrschen und so zu charakterisieren, daß die Aufmerksamkeit des Zuhörers beinahe eine volle Stunde angespannt bleibt, ist gewiß keine Kleinigkeit. Das Wagniß gelang Fräulein Christian überraschend gut.⁶²

Damit endet der cursorische Überblick über die Aufführungsgeschichte der ›Diabelli-Variationen‹ im 19. Jahrhundert; mit dem Eintritt ins 20. Jahrhundert betreten wir bekannteres und gesicherteres Terrain, auch in Gestalt der frühesten Klangaufzeichnungen (Reproduktionsklavierrollen) von op. 120 etwa durch Arthur Friedheim.⁶³ Im zweiten Teil des Beitrags sollen nun einige Besonderheiten der die Aufführungspraxis betreffenden Rezeption zur Sprache kommen.

ASPEKTE DER REZEPTION

Bereits die Rezensionen der mutmaßlich ersten öffentlichen Aufführungen der ›Diabelli-Variationen‹ durch Hans von Bülow in Berlin und Leipzig geben die Kategorien vor, die prägend für den weiteren Verlauf der Rezeptionsgeschichte werden sollten. Thematisiert werden die Anforderungen des Werkes an Reproduktion und Rezeption sowie die damit zusammenhängenden Aspekte: Positionierung im Konzertablauf, Länge des Werkes bzw. Vortragsdauer, Auswendigspiel, die Verwendung von Titeln bzw. eines Programms als Rezeptionsstütze (die Möglichkeit der »Begründung einer logischen Ideenfolge« [Kahnt]) sowie die Frage des ästhetischen Ranges.

59 Bergquist 1992, 39.

60 Zu Reisenauers Berliner Konzert siehe *Signale für die musikalische Welt* 57/19, 1899, 296.

61 *Signale für die musikalische Welt* 52/51, 1894, 806.

62 *Neues Wiener Tagblatt (Tages-Ausgabe)* 33/323, 23. November 1899, 3. Ähnlich das *Deutsche Volksblatt* 11/3911, 20. November 1899, 5: »[Wien] Die Concertgeberin Fräulein [Flora] Christian selbst zeigte sich in Beethoven's 33 Veränderungen über einen Walzer von Diabelli op. 120 als technisch weit vorgeschrittene Pianistin; nur dem ›singenden Anschlag‹ fehlt noch mehr Wärme. Lobend zu erwähnen ist der vollkommen richtige Pedalgebrauch, eine von vielen und selbst bedeutenden Pianisten vernachlässigte Kunst. An Beifall fehlte es dem begabten Fräulein [...] keineswegs.«

63 Weiterführend siehe Laubhold 2019.

Aufführungsdauer und -modus

Kaum eine Konzertrezension verzichtet auf einen Hinweis auf die vergleichsweise lange Aufführungsdauer von op. 120, die gegenüber anderen Werken eine Besonderheit zu sein schien, welche eine explizite Erwähnung verdiente. Dabei ist fast ausnahmslos von einer Dreiviertelstunde die Rede. In diesem Zusammenhang spielt die Frage der »Theilwiederholungen« eine wichtige Rolle, denn ihre aufführungspraktische Realisierung, die bei Bülow offenbar selbstverständlich war, trägt maßgeblich zur Gesamtdauer der Darbietung bei. Eine der frühen Rezensionen eines Leipziger Konzerts lässt nicht die geringsten Zweifel an Bülows meisterhaftem Vortrag, sowohl in technischer als auch musikalischer Hinsicht, aufkommen, bemängelt allerdings, dass Bülow die Variationen »zwar mit den oben angegebenen Vorzügen wiedergab, die aber, offen gesagt, für unsere Nerven etwas zu angreifend sind, noch dazu da Hr. v. Bülow so unerbittlich war, uns keine der Repetitionen zu schenken.«⁶⁴

Daneben wurde auch die Frage erörtert, ob die Variationen angesichts dessen, dass sie »eine Aufgabe und Prüfung für einen großen Theil des Publicums«⁶⁵ darstellten, überhaupt als zyklisches Ganzes aufgeführt werden sollten. Vor dem Hintergrund des Risikos einer potenziellen Ermüdung geht der Rezensent einer der Soiréen Bülows sogar so weit, die »Bestimmung«, dass die Variationen »hinter einander gespielt [...] werden«, in Frage zu stellen.⁶⁶ Noch kritischer äußert sich ein Rezensent des von Wilhelm Speidel 1864 gespielten Konzerts in Stuttgart:

[...] daß jedoch der Konzertgeber das Publikum nöthigte, jene 33 Veränderungen von Beethoven über einen Walzer Diabelli's, welche trotz der Größe des Meisters doch zumeist als kunstvolle Uebungsstücke erscheinen, in einem ganz akkuraten regelrechten Vortrage von der ersten bis zur letzten anzuhören, war wohl kein Fortschritt in dem Geschmacke seiner Auswahl zu nennen.⁶⁷

»Bewundernswerthe Gedächtniß-Thaten«

Von Anfang an wird auf die immense Gedächtnisleistung Bülows verwiesen, die beim Auswendigspiel eines derart umfassenden Werkes zu Tage trat, etwa anlässlich der Leipziger Aufführung im Jahr 1857: »Stauenerregend und bewunderungswürdig ist das Gedächtniss des Virtuosen, der nicht allein die Fuge von Bach, sondern auch die fast drei Viertelstunden lang spielenden Variationen von Beethoven in solcher Vollkom-

64 *Deutsche Allgemeine Zeitung* 77, 2. April 1857, 644. Vgl. außerdem Richter 1884, 517: »In diesem merkwürdigen Opus [...] hat der Meister im Thema sowie in fast allen Variationen ebenfalls die Wiederholung eines jeden Theiles vorgeschrieben.«

65 *NZfM* 45/26, 19. Dezember 1856, 269.

66 *Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler* 5/7, 14. Februar 1857, 54: »Die Soireen der Herren v. Bülow und Genossen waren in mehrfacher Beziehung sehr interessant, und es ist namentlich hervorzuheben, dass die Concertgeber so viel Entsagung haben, die neueste Musik nur mit Maass in ihre Programme aufzunehmen. In der ersten Soiree hörten wir ausser dem B-dur-Trio von Schubert die berühmten 33 Variationen von Beethoven, die freilich für denjenigen, der sie in Einem Zuge hören soll, etwas ermüdend sind und auch schwerlich die Bestimmung haben, hinter einander gespielt zu werden [...].«

67 *Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik* 10/52, 24. Dezember 1864, 821 f. Vgl. auch Anm. 45.

menheit auswendig vortrug.«⁶⁸ Neun Jahre später stellt die *Süddeutsche Musik-Zeitung* anlässlich eines Auftritts in Köln nicht nur Bülow's »fabelhaftes Gedächtnis« heraus, das ebenso wie »seine unvergleichliche Technik Alles in Erstaunen setzte«, sondern verweist zudem auf das mittlerweile zur Gewohnheit gewordene Auswendigspiel, welche sich in der Folge auf Bülow (und Liszt's) Schüler*innen übertragen hat.⁶⁹ Die Faszination des Auswendigspiels hatte selbst drei Jahrzehnte nach den ersten öffentlichen Aufführungen nichts an Wirkung eingebüßt und wird bis in die 1880er Jahre regelmäßig als Besonderheit hervorgehoben:

Im Brennpunkt des musikalischen Interesses stehen gegenwärtig H. von Bülow's Beethoven-Abende, von denen der gefeierte Pianist bis zum 8. März den dritten absolvierte. Das Programm für den Gesamt-Cyclus ist in historischer Weise geordnet [...] Der vierte noch ausstehende Abend wird unter Andern die Sonate Op. 106 und die 33 Variationen über den Diabelli'schen Walzer enthalten. Daß Bülow wieder wahre pianistische Meister- und bewundernswerthe Gedächtnis-Thaten in diesem Cyclus ausübt, bedarf wohl ebensowenig der Versicherung, als daß das den Singakademiesaal immer voll besetzt haltende Publicum dem eminenten Künstler stürmische Ovationen darbringt.⁷⁰

Programmgestaltung

Die unbestreitbaren und durchgehend thematisierten Rezeptionsschwierigkeiten in Bezug auf die ›Diabelli-Variationen‹ berühren auch einen Aspekt der Programmgestaltung, insbesondere den der Positionierung des Zyklus im Ablauf. Die den jeweiligen Lösungsvorschlägen zugrunde liegenden Prämissen ähneln einander stets: Die Positionierung im Programm soll einen Rezeptionszustand gewährleisten, in dem das Publikum maximal aufnahmefähig und konzentriert ist. Die daraus abgeleiteten Präferenzen differieren jedoch leicht. In der *NZfM* von 1872 wird eine Platzierung in der Konzertmitte vorgeschlagen:

[...] so möchten wir die Frage anregen: ob Werke, welche den ersten Anspruch auf jene Stelle im Programm haben, wo die Hörer nicht nur bereits in gehörig vorbereiteter Stimmung sind, sondern ihr Interesse noch frisch genug ist – also Werke wie jene Diabelli-Variationen, nicht besser in der Mitte des Ganzen zu placiren wären, während als Schlußstein ein allgemeiner gekannteres und seines Erfolges sichereres, wie Op. 53 oder 57 gegeben würde.⁷¹

Das *Musikalische Wochenblatt* von 1886 präferiert dagegen eine Platzierung am Konzertbeginn: »Das die stärksten Zumuthungen an die Aufmerksamkeit und Empfänglichkeit des Publicums stellende Werk, die hier nur zwei oder drei Mal öffentlich zu Gehör ge-

68 *Berliner Musikzeitung* 11/17, 22. April 1857, 133. Siehe auch Mensch 1871, 91: »Beethoven war freudig überrascht und bemerkte: ›Nu, der soll über seinen Schusterfleck Variationen haben!‹ Was aus dem Werke geworden ist, hat Hans von Bülow bewiesen, als er die wunderbaren 33 Variationen Op. 120, gleichsam ein großartiges Redestück, von der Bühne des Claviers aus gesprochen, in Berlin aus dem Gedächtniß vortrug.«

69 *Süddeutsche Musik-Zeitung* 15/15, 9. April 1866, 60.

70 *Signale für die musikalische Welt* 45/24, 1887, 377. Siehe auch *Neue Freie Presse* 12661, 20. November 1899, 2: »Von älteren Sachen hörten wir eine Weber'sche Sonate und Beethoven's Phantasie op. 77, ein intimes Stück, das sich so wenig zum Concertvortrag eignet wie desselben Meisters ›33 Variationen‹, mit deren Ausführung sich Fräulein Flora Christian ein glänzendes Zeugniß für ihr Können und noch mehr für ihr Gedächtniß ausstellte, aber kaum Jemandem aufrichtige Freude bereitete.«

71 *NZfM* 86/16, 12. April 1872, 162.

kommenen 33 Veränderungen über einen Diabelli'schen Walzer Op. 120 von Beethoven, war mit Recht zu Anfang des Concertes placirt [...].«⁷² Beide Vorschläge unterscheiden sich jeweils von Alfred Brendels Plädoyer, den Zyklus klimaktisch an das Ende des Programms zu stellen, »denn in den Diabelli-Variationen schließt sich ein Kreis, sie umfassen einen kompletten (humoristischen) Kosmos [...]. So verbietet sich denn auch jede Zugabe.«⁷³ Offenbar war bereits von Bülow zu dieser Konklusion gelangt, als er die ›Diabelli-Variationen‹ etwa bei seinem dritten Münchner Soiréen-Zyklus im Winter 1867 am Ende des Programms platzierte.⁷⁴

Die »logische Ideenfolge« in op. 120: Zur Programm- bzw. Titelbeigabe als Rezeptionsstütze

Den Nachweis zu erbringen, dass die ›Diabelli-Variationen‹, bei aller offenkundigen Verschiedenheit der Einzelteile, alles andere als ein bunt zusammengewürfeltes, zufälliges Potpourri darstellen, sondern ihnen im Gegenteil »eine logische Ideenfolge« zu Grunde liegt, war gerade angesichts der beschriebenen Rezeptionshürden ein zentrales Anliegen verschiedener Rezensionen. Im Vorfeld von Bülows Kölner Konzertabend hielt man es etwa für hilfreich, »die Theilnahme des Publicums für die bevorstehende Soiree zu steigern«, indem man auf die durch Schindler anekdotisch kolportierten Entstehungsumstände verwies.⁷⁵ Auf das innere *psychologische* Band, das die Variationsfolge bei aller Autonomie der Einzelvariationen zusammenhält, machte Louis Köhler aufmerksam:

Jede neue Variation ist nicht etwa, wie üblich, nur das veränderte, in allerlei sinnlicherfreulichen Figurationen umspielte Thema, sondern allemal ein neues Characterstück; die ganze Reihe von 33 solchen Stücken bildet gleichsam eine Generationsfolge von selbständigen Individuen, hervorgegangen aus dem einen Diabelli'schen Thema, das ein Zufall mit der Beethoven'schen Fantasie verehelichte. [...] kurz jede Nummer hängt nicht nur mit jeder vorigen psychologisch zusammen, sondern ist auch ein charactervolles Musikstück für sich, in welchem immerfort der elementare Stoff des Thema's lebt.⁷⁶

Eine weitere Strategie zur Beförderung der Rezeption bestand in der Unterlegung der einzelnen Variationen durch Überschriften, die zum Teil auf außermusikalische Sachverhalte referieren. Dabei zeigt sich bei allen berücksichtigten Rezensionen die klare Präferenz zu Gunsten von jenen Titelbeigaben, die im Abstrakten verbleiben und sich darauf beschränken, die Imaginationskraft des Publikums anzuregen.⁷⁷ Dementsprechend wurden Bülows eigene Überschriften weitestgehend positiv aufgenommen und deutlich von Lenz'

72 *Musikalisches Wochenblatt* 17/5, 28. Januar 1886, 65.

73 Brendel 2005, 448.

74 Siehe Hinrichsen 1999, 68.

75 *Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler* 14, 1866, 86 f.: »Köln, 17. März 1866. Die morgen (den 18. d. Mts.) bevorstehende Soiree des Herrn von Bülow bestimmt uns, über die Veranlassung und Entstehung des bewundernswerthen, aber sehr wenig gekannten Werkes von Beethoven, welches der berühmte Pianist zum Schlusse seiner Clavier-Vorträge gewählt hat, einige nähere Umstände aus Schindler's Biographie Beethoven's mitzutheilen, die jedenfalls geeignet sind, die Theilnahme des Publicums für die bevorstehende Soiree zu steigern.«

76 Köhler 1882, 371.

77 Zu den charakterisierenden Überschriften vgl. die tabellarische Übersicht im Beitrag von Cosima Linke in dieser Ausgabe, Tabelle 2.

vergleichbarem Versuch abgegrenzt. Kulant, gleichzeitig aber die Irrelevanz der Titel betonend, äußert sich die *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung* vom 19. Dezember 1887: »Da hat doch Herr von Bülow wahrlich Aergeres gethan, als er die 33 Diabelli-Variationen Beethovens mit ›charakterisirenden‹ Ueberschriften versehen, und ist dafür nicht gesteinigt worden. Freilich gehören diese Variationen nicht in usum Delphini, und wer sie spielt, weiß sich, unbekümmert um Bülow, seine eigenen Gedanken darüber zu machen.«⁷⁸ Demgegenüber erkennt etwa Kahnt die Beigabe von Titeln (bzw. eines Programms) dezidiert als Orientierungshilfe an, zumal Bülows Überschriften hinreichend im Vagen verbleiben und zudem auf formale Aspekte abheben:

Bülow hatte es mit Recht für angemessen erachtet, den Zuhörern ein Programm beizugeben, um sie über das, die gespannteste Aufmerksamkeit beinahe eine ganze Stunde in Anspruch nehmende Werk besser zu orientiren, doch hatte der Vortragende sich unsers Bedünkens mit allzugroßer Zurückhaltung von jeder geistigen oder poetischen Deutung des Inhalts der einzelnen Variationen auf dem Programme entfernt gehalten und sich nur auf Angabe des mehr Formellen beschränkt, wahrscheinlich deßhalb, um den Gefühlen des Zuhörers nicht vorzugreifen und auch deshalb, weil solche den Inhalt andeutenden Ueberschriften, wie sie Schumann z. B. geliebt, von den musikalischen Philistern vielfach belächelt und natürlich noch mehr als unberechtigt angesehen werden, wenn sie nicht vom Componisten selbst herrühren.⁷⁹

Die zurückhaltende Absicht Bülows, lediglich bildhafte Assoziationen bei den Hörer*innen hervorrufen zu wollen, anstatt den Anspruch zu erheben, die *eigentliche* musikalische Bedeutung zu erfassen, hebt auch Ambros hervor:

[W]enn er bei einer der Variationen über den Walzer Diabelli's dem Spieler die Bemerkung macht: »er möge sich im Geiste etwa unter die hohen Wölbungen eines gothischen Domes versetzen«, so ist das alles treffend – aber auch höchst bescheiden im Vergleich zu andern Interpreten, auf welche Bilder, Gesichte, Gestalten und Fratzen von allen Seiten eindringen, wie auf Teniers'schen und Breughel'schen Bildern der Dämonenspuk auf den heiligen Antonius. Oefter begnügt sich Bülow allenfalls nur auf den »triumphirenden« Eintritt eines Thema, auf die besondere Innigkeit einer gesangvollen Stelle u. s. w. aufmerksam zu machen – genug für den welcher solche Winke überhaupt zu verstehen und zu befolgen vermag.⁸⁰

Mit Eduard Hanslick äußert sich schließlich ein vehementer Verfechter des ästhetischen Eigenwerts absoluter Musik vergleichbar positiv über Bülows Titelbeigaben, die seiner Ansicht nach

wenigstens die Anerkennung verdienen, einfach und anspruchslos gewählt zu sein. ›Marsch‹, ›Duett‹, ›Presto giocoso‹, ›Scherzino‹, ›Idylle‹, ›Klage‹ – das läßt man sich gefallen: nur mit einem ›Ländler‹ hat die zweite Variation keine Aehnlichkeit. Da packt der früher genannte Herr v. Lenz die Sache schon grandioser an; durch sein unablässiges Geistdestilliren und Geistauschänken wird dieser zweifellos geistreiche Mann zur Caricatur. [...] Welch dröhnendes Gelächter Beethoven's, würde er die Geisteskrämpfe seiner Commentatoren erlebt haben!⁸¹

78 *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung* 25/51, 19. Dezember 1887 [ohne Paginierung].

79 Kahnt 1869, 230.

80 Ambros 1872, 265. Im Vergleich zu Bülow nehmen sich die Anregungen von Lenz etwas spezifischer aus: »Man vergleiche die Abentheuer, welche das unschuldige Walzer-Thema besteht, den Schicksalen der Wunderlampe des arabischen Märchens.« (Lenz 1860, 135)

81 *Neue Freie Presse* 8071, 15. Februar 1887, 1.

Den Bezugspunkt für die ästhetische Einordnung von op. 120 und der Bülow'schen Titelbeigaben bilden mehr als einmal Robert Schumanns Charakterstücke, insbesondere der *Carnaval*;⁸² die *NZfM* kommentiert: »Den genannten Variationen hat Bülow in seinen Programmen sinnige Ueberschriften gegeben, etwa wie Schumann den einzelnen Nummern des ›Carneval‹ [sic] und ähnlicher cyclischen Tondichtungen [...].«⁸³ Kahnt wiederum vermag zentrale Unterschiede zu Schumanns Klavierzyklen zu erkennen, wenn er in Bezug auf Lenz' Titelbeigaben zu op. 120 zu bedenken gibt: »Eine logische Folge im Werke selbst ist daraus aber keineswegs zu erkennen, vielmehr nur eine bunte Reihe verschiedener Formen, als Erzeugniß der momentanen genialen Laune der Claviercomposition.«⁸⁴ Doch attestiert der Autor dem Werk die Entfaltung einer »logisch entwickelte[n] Lebens- und Herzengeschichte«, die sich offenbar von dem in Schumanns *Papillons* und *Carnaval* realisierten »musikalische[n] Zusammenhang« absetzt:

Es folgen wie man sieht, hier Oratorienarien auf Scherzi, Scherzi auf Arien u. s. w., Hummel quasi auf Bach und umgekehrt, während es Beethoven schwerlich eingefallen ist, ein sogen. historisches Werk im neueren Sinne schreiben zu wollen! Dagegen glauben wir, daß er wohl ein neueres Lebensbild, eine logisch entwickelte Lebens- und Herzengeschichte uns hinterlassen wollte, wie sie uns Göthe [sic] z. B. in seinem »Wilhelm Meister«, im »Faust« und anderen Werken vermacht hat. Das Variationenwerk Beethoven's sollte nicht etwa ein idealisierter Carneval [sic] sein, wie z. B. die *Papillons* Op. 2 und der *Carneval* [sic] Op. 9 von Schumann, denen in der bunten Reihe der einzelnen Erscheinungen, beiläufig erwähnt, doch ein schöner musikalischer Zusammenhang eigen ist.⁸⁵

Der vorliegende Beitrag hatte zum Ziel, eine Rekonstruktion der bislang wenig erforschten frühen Aufführungsgeschichte der ›Diabelli-Variationen‹ zu leisten sowie die zentralen die Aufführungspraxis betreffenden rezeptionsgeschichtlichen Kategorien quellenbasiert zu diskutieren. Dabei konnte das etablierte Bild, demzufolge von Bülow ganze dreieinhalb Jahrzehnte eine führende Rolle in Bezug auf die Aufführungspraxis und die Rezeption des Werkes spielte, insgesamt bestätigt, in Nuancen aber differenziert werden.⁸⁶ Im Anschluss an die vorliegende Studie wären die hier vorgestellten Befunde in einen umfassenderen Kontext einzuordnen, der eine *vergleichende* Analyse der Konzertprogrammgestaltung und rezeptionsästhetischen Besonderheiten von op. 120 ermöglicht. Nur so ließe sich das Rätsel annähernd befriedigend lösen, weshalb die ›Diabelli-Variationen‹ das gesamte 19. Jahrhundert hindurch »eine halbe terra incognita« geblieben sind.

82 Liszt war mutmaßlich einer der ersten, die den Bezug zwischen den ›Diabelli-Variationen‹ und dem *Carnaval* herstellten: »Späterhin zweifle ich nicht, daß dies Werk in der allgemeinen Anerkennung seinen natürlichen Platz zur Seite der 33 Variationen über einen Diabelli'schen Walzer von Beethoven (denen er meiner Meinung nach sogar an melodischer Erfindung und Prägnanz voransteht) behaupten wird« (zit. n. Wasielewski 1880; siehe auch Stenzl 2016, 56 f.).

83 *NZfM* 86/16, 12. April 1872, 162.

84 Kahnt 1869, 230.

85 Ebd.

86 Bereits Jürg Stenzl (2016, 48) wies darauf hin, dass es neben von Bülow selbst »fast ausnahmslos Liszt- oder von Bülow-Schüler« waren, die op. 120 im 19. Jahrhundert öffentlich vortrugen, nennt jedoch keine der außerhalb des Liszt-Bülow-Kreises stehenden Interpret*innen.

Literatur

- Ambros, August Wilhelm (1872), »Die Claviercompositionen Beethovens in der neuen J. G. Cotta'schen Ausgabe von Lebert, Faißt, Bülow (Schluss)«, *Neue Berliner Musikzeitung* 26/32, 265–266.
- B., C. A. (1895), »A Neglected Masterpiece of Beethoven's«, *The Musical Times and Singing Class Circular* 36/631, 593–595.
- Bergquist, Stephen A. (1992), »Beethoven's Diabelli Variations. Early Performance History«, *The Beethoven Newsletter* 7/2, 38–41.
- Brendel, Alfred (2005), »Über Soloabende und Programme« [1990], in: ders., *Über Musik. Sämtliche Essays und Reden*, München: Piper, 446–457.
- Buchbinder, Rudolf (2020), *Der letzte Walzer. 33 Geschichten über Beethoven, Diabelli und das Klavierspielen*, Wien: Amalthea Signum.
- Bülow, Hans von (Hg.) (1892), *Instruktive Ausgabe klassischer Klavierwerke, Abt. III, Bd. 5: Sonaten und andere Werke für das Pianoforte von Ludwig van Beethoven, Fünfter Band: Beethovens Werke für Piano solo von op. 53 an in kritischer und instruktiver Ausgabe mit erläuternden Anmerkungen für Lehrende und Lernende. Zweiter Teil [1872]*, Stuttgart und Berlin: Cotta.
- Eidler, Arnfried (2003), *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente. Von 1750 bis 1830* (= Handbuch der musikalische Gattungen, Bd. 7,2), Laaber: Laaber.
- Hinrichsen, Hans-Joachim (1999), *Musikalische Interpretation. Hans von Bülow*, Stuttgart: Steiner.
- Hofmann, Renate / Kurt Hofmann (2009), »Brahms als Interpret«, in: *Brahms-Handbuch*, hg. von Wolfgang Sandberger, Stuttgart: Metzler/Bärenreiter, 77–86.
- Ivanovitch, Roman (2010), »What's in a Theme? On the Nature of Variation«, *Gamut* 3/1. <https://trace.tennessee.edu/gamut/vol3/iss1/3>
- Kahnt, Christian Friedrich (1869), »Zur Begründung einer logischen Ideenfolge in Beethoven's 33 Veränderungen über einen Diabelli'schen Walzer«, *Neue Zeitschrift für Musik* 65/28, 229–231.
- Kinderman, William (1982), »The Evolution and Structure of Beethoven's Diabelli Variations«, *Journal of the American Musicological Society* 35/2, 306–328.
- Kinderman, William (2008), *Beethoven's Diabelli Variations* [1987], Oxford: Oxford University Press.
- Kinderman, William (2009), »Beyond the Text. Genetic Criticism and Beethoven's Creative Process«, *Acta Musicologica* 81/1, 99–122.
- Köhler, Louis (1882), »Beethoven's Sonate Op. 111 und die 33 Variationen Op. 120 (Schluß)«, *Neue Zeitschrift für Musik* 78/35, 371–372.
- Lambour, Christian (2001), »Fanny Hensel als Beethoven-Interpretin«, in: *Maßstab Beethoven? Komponistinnen im Schatten des Geniekults*, hg. von Bettina Brand und Martina Helmig, München: edition text + kritik, 106–119.

- Laubhold, Lars E. (2019), »Arthur Friedheims Einspielung von Ludwig van Beethovens *Diabelli-Variationen* für das Philipps-Klavierrollensystem Duca. Eine interpretationsanalytische Studie anhand der Variation III«, in: *Musik im Zusammenhang. Festschrift Peter Revers zum 65. Geburtstag*, hg. von Klaus Aringer, Christian Utz und Thomas Wozonig, Wien: Hollitzer, 651–669.
- Lenz, Wilhelm von (1860), *Beethoven. Eine Kunst-Studie*, Bd. 5: *Kritischer Katalog sämtlicher Werke Ludwig van Beethovens mit Analysen derselben*, Tl. 4: *III. Periode op. 101 bis op. 138*, Hamburg: Hoffmann & Campe.
- Litzmann, Berthold (1920), *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*. 3 Bände, 7. Auflage, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Lott, R. Allen (1994), »A Continuous Trance«. Hans von Bülow's Tour of America«, *The Journal of Musicology* 12/4, 529–549.
- Loy, Felix (2019), »Vorwort«, in: *Beethoven, Variationen für Klavier II* (HN 1269), München: Henle, II–VI.
- Marx, Adolf Bernhard (1848), *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch theoretisch. Dritter Theil* [1845], 2. Auflage, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Mensch, Gottlieb (1871), *Ludwig van Beethoven. Ein musikalisches Charakterbild*, Leipzig: Leuckart.
- Mueller, Rena Charnin (1992), »Liszt's Catalogues and Inventories of His Works«, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 34/3–4, 231–250.
- Pettler, Pamela Susskind (1980), »Clara Schumann's Recitals, 1832–50«, *19th-Century Music* 4/1, 70–76.
- Prinz, G. (1845), »J. S. Bach's Einfluß auf das Clavierspiel und die diesem Instrumente zugewiesenen Compositionen (Schluß)«, *Wiener allgemeine Musik-Zeitung* 5/98, 389–390.
- Reich, Nancy B. (1991), *Clara Schumann. Romantik als Schicksal. Eine Biographie*, Hamburg: Rowohlt.
- Richter, Carl (1884), »Die Theilwiederholungen in den Formen der Instrumentalmusik (Schluß)«, *Neue Zeitschrift für Musik* 51/80, 5. Dezember, 517–519.
- Riezler, Walter (1966), *Beethoven*, 9. Auflage, Zürich: Atlantis.
- Schmidt, Christian Martin (1994), »33 Veränderungen über einen Walzer C-Dur für Klavier, ›Diabelli-Variationen‹, op. 120«, in: *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, hg. von Albrecht Riethmüller, Carl Dahlhaus und Alexander L. Ringer, Laaber: Laaber, 211–222.
- Schonberg, Harold C. (1963), *The Great Pianists*, London: Victor Gollancz.
- Sitsky, Larry (1998), *Anton Rubinstein. An Annotated Catalog of Piano Works and Biography*, Greenwood Press: Westport, CT.

- Stenzl, Jürg (2016), »›das Heiligste mit dem Harlequino vereint...‹? Auf der Suche nach einer Rezeptions- und Interpretationsgeschichte von Beethovens ›Veränderungen über einen Walzer von Anton Diabelli‹, op. 120«, in: *Ludwig van Beethoven. »Diabelli-Variationen«* (= Musik-Konzepte, Bd. 171), hg. von Ulrich Tadday, München: edition text + kritik, 48–95.
- Walker, Alan (1983), *Franz Liszt. The Virtuoso Years 1811–1847*, London: Faber and Faber.
- Wasielewski, Wilhelm Joseph von (1880), *Robert Schumann. Eine Biographie*, Dritte, wesentlich vermehrte Auflage, Bonn: Emil Strauß.
- Weissweiler, Eva (1985), *Fanny Mendelssohn. Ein Portrait in Briefen*, Frankfurt a. M.: Ullstein.
- Weissweiler, Eva (Hg.) (1997), »Die Musik will gar nicht rutschen ohne Dich«. *Briefwechsel 1821 bis 1846 / Fanny und Felix Mendelssohn*, Berlin: Propyläen.
- Zenck, Martin (1980), »Rezeption von Geschichte in Beethovens ›Diabelli-Variationen‹. Die Vermittlung analytischer, ästhetischer und historischer Kategorien«, *Archiv für Musikwissenschaft* 37/1, 61–75.
- Zenck, Martin (1985), »›Bach, der Progressive‹. Die ›Goldberg-Variationen‹ in der Perspektive von Beethovens ›Diabelli-Variationen‹«, in: *Johann Sebastian Bach. Goldberg-Variationen* (= Musik-Konzepte, Bd. 42), hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: edition text + kritik, 29–92.

© 2021 Markus Neuwirth (markusneuwirth@web.de)

Anton Bruckner Privatuniversität [Anton Bruckner Private University]

Neuwirth, Markus (2021), »›Eine halbe terra incognita‹. Zur frühen Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte der ›Diabelli-Variationen‹« [“‘Eine halbe terra incognita’: The Early Performance and Reception History of the ‘Diabelli Variations’”], *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 18/Sonderausgabe [Special Issue]: *Musikalische Interpretation als Analyse. Historische, empirische und analytische Annäherungen an Aufführungsstrategien musikalischer Zyklen*, 151–168. <https://doi.org/10.31751/1124>

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: 26/02/2021

angenommen / accepted: 28/08/2021

veröffentlicht / first published: 05/11/2021

zuletzt geändert / last updated: 30/03/2022