

Eine Diskursgeschichte der ›Diabelli-Variationen‹

Makroform und Interpretation im Spiegel analytischer Texte aus 200 Jahren

Cosima Linke

Die vorliegende diskursanalytische und -historische Studie untersucht anhand eines umfangreichen und unterschiedliche Textsorten umfassenden Textkorpus von 1823 bis 2016 analytische Aussagen über Beethovens ›Diabelli-Variationen‹ (1819–23) mit besonderem Fokus auf explizite analytische Gliederungen der Makroform des Zyklus und die zugrunde liegenden analytischen Kriterien, interpretatorische Fragestellungen und das Verhältnis von Analyse und Interpretation. Dabei werden auch einschlägige Rezeptionstopoi wie der Singularitäts- und Überschreitungs-Topos, der Unverständlichkeits- und der Mannigfaltigkeits-Topos herausgearbeitet sowie die zahlreichen charakterisierenden Überschriften und Bezeichnungen der Einzelvariationen besprochen. In einem Exkurs werden Texte von Adolf Bernhard Marx und August Halm einem *close reading* unterzogen. Abschließend wird anhand einer Filmaufnahme der ›Diabelli-Variationen‹ mit dem Pianisten Piotr Anderszewski (2000) ein konkreter interpretatorischer Zugang zur formalen Gesamtdramaturgie des Zyklus diskutiert.

This historical and analytical discourse study examines a broad text corpus which comprises different text types from 1823 to 2016 concerning analytical propositions about Beethoven's "Diabelli Variations" (1819–23). The particular focus lies on explicit macroformal analyses of the whole cycle and underlying analytical criteria, performance-related issues, and the relationship of analysis and interpretation/performance. Relevant topoi of reception history like the topoi of singularity and transgression, unintelligibility and "manifoldness" are also scrutinized as well as the great variety of titles and indications chosen to characterize individual variations. A close reading of texts by Adolf Bernhard Marx and August Halm is subjected to an excursus. Finally, a film recording of the "Diabelli Variations" with the pianist Piotr Anderszewski (2000) is discussed, as it illuminates an individual interpretational approach to the macroformal dramaturgy of the cycle.

Schlagworte/Keywords: Analyse und Interpretation; analysis and performance; Diabelli Variations op. 120; Diabelli-Variationen op. 120; discourse analysis; Diskursanalyse; hermeneutics; Hermeneutik; Ludwig van Beethoven; macroform; Makroform; reception history; Rezeptionsgeschichte

Meine diskursanalytische und -historische Untersuchung zu Ludwig van Beethovens 33 *Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli op. 120* (1819–23) möchte ich mit einer für das übergeordnete Thema dieser Sonderausgabe *Musikalische Interpretation als Analyse* provokativen und zugleich extremen Positionierung zur Frage der Interpretation von Beethovens ›Diabelli-Variationen‹ eröffnen, mit einem Zitat von Paul Bekker aus dessen Beethoven-Monographie von 1911:

Nur eines übersah Bülow im Propaganda-Eifer des Entdeckers: *daß nämlich dieses Werk nicht gespielt werden darf*. Es ist das eigentliche Gegenstück zur B-dur-Sonate op. 106. Dokumentierte sich dort der Zwiespalt zwischen schöpferischem Willen und Klangmaterie an einem tragischen

Problem, so ist es hier der überlegene Humor, der sich über alle Unzulänglichkeiten eines ewig unvollkommenen Mechanismus lachend hinwegsetzt und, unbekümmert um die Wirklichkeit, nur noch die eigene Phantasie schalten läßt. Beide Werke, die B-dur-Sonate wie die Diabelli-Variationen, sind für ein Instrument geschrieben, das niemals existiert hat und niemals existieren wird. Es ist eine völlig abstrakte Klangwelt, in die diese Schöpfungen hineinführen. Es sind nur Klangvorstellungen, mit denen sie spielen. Beethoven bedient sich nur der Schriftzeichen der Klaviersprache. Der wirkliche, physisch wahrnehmbare Klang ist eine gemeine Vergröberung der künstlerischen Idee, die hier nur noch dem geistigen Ohr vernehmbar wird. Beide Werke sind die immateriellsten Schöpfungen, die menschliche Kunst bis jetzt hervorgebracht hat. Wir sehen, wie hier die Instrumentalmusik, an der Spitze der Entwicklung angelangt, im Entmaterialisierungsdrang sich gleichsam überschlägt: sie verleugnet sogar den realen Klang und steigert sich zum Experimentieren mit rein gehirnmäßig erfaßbaren Klang-Abstraktionen.¹

Bekker bedient hier zum einen die Rezeptionstopoi einer zunehmenden Vergeistigung und Entsinnlichung respektive Abstraktion in Beethovens Spätwerk² und von Beethovens Spätwerk, gerade auch den ›Diabelli-Variationen‹, als einem singulären und monumentalen Kulminations- und Überschreitungspunkt, und zwar nicht nur seines eigenen kompositorischen Schaffens, sondern auch der ›absoluten‹ Instrumentalmusik (bis dato) schlechthin (siehe 1.1). Zum anderen lassen sich daraus für das Verhältnis von Notentext, Interpretation sowie musikalischem Hören und Verstehen radikale Konsequenzen ziehen, die indirekt auf Theodor W. Adornos Ideal des »stummen Lesens« oder Musizierens vorausweisen, welches der »wahren Interpretation« nach Adornos Auffassung sogar näher kommen kann als eine konkrete empirische Interpretation.³ Im deutlichen Gegensatz zu Bekkers Auffassung steht hingegen Roland Barthes' philosophischer Kommentar in »Musica Practica«, in dem Barthes ausgehend von der Lektüre von André Boucourechlievs Beethoven-Analysen betont, dass das Faktum von Beethovens Gehörverlust nicht an eine abstrakte oder innerliche Musik appelliere, sondern vielmehr an eine, »die sozusagen mit einem sinnlich wahrnehmbaren Intelligiblen, dem Intelligiblen als Sinneswahrnehmung versehen ist.«⁴ Exemplarisch dafür stehe der Beethoven der ›Diabelli-Variationen‹ ein, und die angemessene Auseinandersetzung mit Beethovens Musik sieht Barthes in einer performativen »Lektüre«:

damit ist gemeint, daß man sich angesichts dieser Musik, ob sie nun abstrakt oder sinnlich erfaßt wird, in die Verfassung, oder besser, in die Aktivität eines *Performators* versetzen muß, der umstellen, gruppieren, kombinieren, verkettten, mit einem Wort (falls es nicht zu abgenutzt ist): strukturieren kann (was etwas ganz anderes ist als konstruieren oder rekonstruieren im klassischen Sinn).⁵

Während nach Bekkers Ansicht eine klangliche Realisierung bzw. Interpretation der ›Diabelli-Variationen‹ überflüssig oder gar ›verboten‹ ist, soll sich nach Barthes der oder die Rezipient*in in die aktive und sinnlich-körperlich involvierte Haltung eines oder einer

1 Bekker 1911, 151 f., Hervorhebung d. Verf.

2 Zur Abstraktion als Charakteristikum von Beethovens Spätwerk am Beispiel der ›Diabelli-Variationen‹ vgl. auch Dahlhaus 2013, 268–271.

3 Vgl. Adorno 2005, 11, 13 und 210.

4 Barthes 2015, 267. Zum Verhältnis von Beethovens Hörverlust sowie Klanggestaltung und -Sinnlichkeit seiner (vor allem späteren) Werke vgl. auch Heinemann 2020.

5 Barthes 2015, 268.

(virtuellen) Interpret*in hineinversetzen und so das Werk mitkonstituieren; eine (zumindest imaginative) Interpretation bildet hier also den Referenzpunkt der verstehenden Auseinandersetzung.

Bekkers Position ist in ihrer extremen Polarisierung des geistigen Gehalts und der klang-sinnlichen Materialität und Realisierung von Beethovens spätem Klavierwerk eine rhetorische Zuspitzung, dennoch ist sie zugleich gewissermaßen symptomatisch für eine weit verbreitete Klang- und Interpretationsvergessenheit von Analysen der ›Diabelli-Variationen‹. So lassen sich in den für diese diskursanalytische und -historische Studie untersuchten Texten zwischen 1823 und 2016 insgesamt zwei auffallende Tendenzen erkennen: Zum einen werden die ›Diabelli-Variationen‹ vorrangig unter kompositionstechnischen und formal-strukturellen Gesichtspunkten betrachtet, insbesondere melodisch-motivische oder harmonische Bezüge einzelner Variationen sowohl zum Thema als auch untereinander; in modernen Analysen kommen verstärkt auch explizite analytische Gliederungen der Gesamtform hinzu. Zum anderen nehmen hermeneutische Gesichtspunkte wie vor allem hermeneutisch-charakterisierende Bezeichnungen und Deutungen einzelner Variationen einen beachtlichen Raum ein; wobei nicht selten (je nach Textsorte) kompositionstechnische, formal-strukturelle und hermeneutische Perspektiven – mitunter recht unvermittelt – miteinander kombiniert werden. Die spezifische Klang-Sinnlichkeit der ›Diabelli-Variationen‹ sowie interpretatorische Frage- und Problemstellungen auch mit Blick auf die Gesamtform des Zyklus und deren Wahrnehmung spielen nur in wenigen Ausnahmefällen der untersuchten Texte eine implizite oder gar explizite und insgesamt eine deutlich untergeordnete Rolle; erst in den jüngeren Texten zeichnet sich hier ein allmählicher Wandel im Sinne eines *performative turn* ab.

Die vorliegende diskursanalytische und -historische Untersuchung von Analysen der ›Diabelli-Variationen‹ nimmt ihren Ausgangspunkt von meinem generellen Forschungsinteresse an Epistemologie, Theorie, Geschichte und Methodik der musikalischen Analyse. Hierbei interessieren mich vor allem die unterschiedlichen Paradigmen, Prämissen und Kriterien musikalischen Analysierens in ihrem historisch, ästhetisch und soziokulturell bedingten Wandel, und damit zusammenhängend divergierende Perspektiven auf musikalische Phänomene als ästhetischem Objekt und Gegenstand der Analyse einerseits sowie als aktuelle Performance/Interpretation andererseits. Im besonderen Fokus dieser Korpusstudie von in einem recht weit gefassten Sinne musikanalytischen Texten und Textausschnitten stehen die (explizite) analytische Gliederung der Makroform des Zyklus und die zugrunde liegenden analytischen Kriterien für die jeweilige makroformale Gliederung sowie genereller das Verhältnis von Analyse und Interpretation, auch in einem meta-analytischen Sinne. Die methodische Vorgehensweise orientiert sich in pragmatischer (d. h. für die Forschungsfrage und den Untersuchungsgegenstand zweckmäßiger und individuell angepasster) Form an der Methodik einer »qualitativen Inhaltsanalyse«,⁶ insofern ich das Textkorpus nach von der Forschungsfrage abgeleiteten Kategorien bzw. Kriterien inhaltlich strukturiert habe. Hierbei wurde allerdings keine systematische quantitative Auswertung vorgenommen. Hermeneutisch-qualitative und empirisch-quantitative Methoden greifen hier also eng ineinander, indem die prinzipiell texthermeneutisch und diskurshistorisch orientierte Vorgehensweise durch die an das Textkorpus angelegten diskursanalytischen Kategorien und Kriterien einheitlich strukturiert und methodisch transparent gemacht wurde. Besonders ausführliche, relevante und/oder rezeptionsge-

6 Vgl. etwa Mayring 2015.

schichtlich einflussreiche Textstellen wurden teilweise einem *close reading* unterzogen (siehe insbesondere die Ausführungen zu Adolf Bernhard Marx und August Halm unter 4.), während der diachrone Längsschnitt durch ein *distant reading* zu einer Diskursgeschichte der analytischen Rezeption von Beethovens Spätwerk und des Verhältnisses von Analyse und Interpretation am Beispiel der ›Diabelli-Variationen‹ beitragen soll. Letzteres gibt zugleich einen exemplarischen Einblick in Wissenschaftstheorie und Geschichte der musikalischen Analyse seit dem 19. Jahrhundert besonders im Hinblick auf ihr insgesamt eher schwieriges Verhältnis zur Interpretation.

Das Textkorpus, die verwendeten Textsorten und diskursanalytischen Kategorien bzw. Kriterien sind in der folgenden Übersicht systematisch sowie in Tabelle 1 chronologisch dargestellt.⁷ Die beiden Hauptkategorien der Diskursanalyse sind analytische und interpretatorische Gesichtspunkte, dabei sind die einzelnen Unterkategorien nicht immer scharf voneinander abgegrenzt, sodass bei der Zuordnung von einzelnen Textstellen zu Kategorien auch Mehrfachzuordnungen bzw. -kodierungen möglich (und beabsichtigt) waren. Bei der Textauswahl habe ich eine möglichst repräsentative Auswahl vor allem hinsichtlich älterer und umfangreicherer Detailanalysen berücksichtigt, Rezensionen bzw. musikkritische Werkbesprechungen wurden dagegen nicht systematisch recherchiert.⁸ Zum Korpus gehören sehr unterschiedliche Textsorten wie u. a. biographische Texte, Kompositions- und Formenlehren, analytische und charakterisierende Gesamtdarstellungen von Beethovens Werk und Spätwerk oder analytische Einzelstudien zu den ›Diabelli-Variationen‹. Der Zeitraum reicht von 1823 bis 2016, wobei ich eine zunächst pragmatisch orientierte Einteilung in ›ältere‹ und ›moderne‹ Texte vor und nach dem Zweiten Weltkrieg vorgenommen habe. Die englisch- und französischsprachige Rezeptionsgeschichte wurde bei besonders relevanten Texten punktuell miteinbezogen, vor allem mit Blick auf jüngere Publikationen aber nicht umfassend untersucht.⁹

Textkorpus: Textsorten

- (a) zeitgenössische Rezensionen / musikkritische Werkbesprechungen
- (b) biographische Texte
- (c) Kompositions- und Formenlehren / Texte zur Gattung bzw. Form Variation
- (d) analytische bzw. charakterisierende Gesamtdarstellungen von Beethovens Werk oder Spätwerk
- (e) analytische Einzelstudien zu den ›Diabelli-Variationen‹
- (f) ›Interpret*innen-Analysen‹ / Interpretationsanalysen
- (g) Vortragslehren / instruktive Ausgaben.

7 Untersuchte Texte, in denen es gar keine Fundstellen zu den ›Diabelli-Variationen‹ gab, sind hier nicht aufgeführt.

8 Vgl. hierzu auch den Beitrag von Markus Neuwirth in dieser Ausgabe.

9 So wurde etwa der literarische Dialog bzw. Kommentar Michel Butors zu den ›Diabelli-Variationen‹ (Butor 1971) hier nicht näher berücksichtigt; dieser wurde auch bereits mehrfach kommentiert, vgl. Zenck 1997 sowie Stenzl 2016, 79–86.

Diskursanalytische Kategorien / Kriterien

1. Analytische Gesichtspunkte

- *allgemeine / übergeordnete analytische Aspekte*
 - (0) Charakteristik Beethovens und von Beethovens Spätwerk allgemein (inklusive ›Diabelli-Variationen‹)
 - (a) Gattung / Form Variationszyklus allgemein
 - (b) Bezug einzelner Variationen zum Thema (Form / Gestalt und Charakter des Themas, ›Nähe und Entfernung‹ zum Thema)
 - (c) Gesamtform des Zyklus (Gliederung gesamt, Gruppierung und Kontrastierung, Querverbindungen / Vernetzung)
- *analytische Einzelaspekte*
 - (d) Harmonik / tonale Disposition (und Sequenzen unter vorrangig harmonischen Gesichtspunkten)
 - (e) Melodik-Motivik (und Sequenzen unter vorrangig melodischen Gesichtspunkten)
 - (f) Tempo / Metrum / Periodik und Rhythmus
 - (g) Ausdrucks-Charakter / Gestus (inklusive instrumentenspezifische / pianistische und klangliche Aspekte)
 - (h) besonders herausstechende bzw. analytisch hervorgehobene Einzelvariationen
 - (i) analytisch hervorgehobene besondere Beziehungen von Variationen untereinander (Gruppierung und Kontrastierung sowie Querverbindungen / Vernetzung)
 - (j) analytischer Bezug zu anderen historischen oder zeitgenössischen Vorbildern / Gattungsexemplaren (besonders ›Goldberg-Variationen‹) oder zu kompositorischer Rezeptionsgeschichte
- *Meta-Kategorie*
 - (k) Methoden der musikalischen Analyse (implizit und explizit).

2. Interpretatorische Gesichtspunkte

- *Interpretatorische Einzelaspekte*
 - (1) Zeitgestaltung / Tempo (Einzelvariation oder Anknüpfung)
 - (2) Dynamik (und Agogik)
 - (3) Hervorhebung / besondere Gestaltung bestimmter analytischer Einzelaspekte (1d–g), falls genannt, inklusive interpretatorischer Mittel der Hervorhebung / besonderen Gestaltung
 - (4) Gesamtgestaltung des Zyklus (besonders Gliederung durch Gruppierung und Zäsuren)
 - (5) Aufführungsgeschichte (und Rezeptionsgeschichte)
- *Meta-Kategorien*
 - (6) analytischer Bezug zu Interpretation (implizit und explizit)
 - (7) Reflexion Verhältnis Analyse und Interpretation (implizit und explizit).

Autor	Jahr (chronologisch)	(Kurz-)Titel	Relevante Textstellen	Textsorte
Ältere Texte/Analysen (bis 1943)				
Schmidt, Christ. Wilhelm [Pseudonym Janus a Costa]	1823	»Van Beethoven neuestes Werk«	635–637	a
Marx, A. B.	1830	»Beurtheilungen«	370–371	a
Czerny, Carl	1842	»Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Werke«	75–76	g (und f)
Marx, A. B.	³ 1857 [1845] (nicht seitenidentisch mit 1. Auflage)	<i>Die Lehre von der musikalischen Komposition</i> , Tl. 3	53–93 und Anhang B, 563– 570	c und e [Gesamtanalyse]
Marx, A. B.	1859	<i>Ludwig van Beethoven</i> , Bd. 2	291–314, bes. 291–294	b und d
Lenz, Wilhelm von	1860	<i>Beethoven. Eine Kunst-Studie</i> , Bd. 5/4	133–139	b und d
Schindler, Anton	³ 1860 [1840], neu bearbeitete 3. Auflage	<i>Biographie von Ludwig van Beethoven</i> , Bd. 2	34–36	b und d
Bülow, Hans von	1892 [1872]	<i>Instruktive Ausgabe</i>		g (und f) [Gesamtanalyse]
Nohl, Ludwig	1874	<i>Beethoven's Leben</i> , Bd. 3	300–302	b und d
Tovey, Donald Francis	1972 [1900]	»Thirty-three Variations on a Waltz by Diabelli«	124–135	e [Gesamtanalyse]
Klauwell, Otto	1906 [1901]	»Ludwig van Beethoven und die Variationenform«	56–80, bes. 73 ff.	d und e [Gesamtanalyse]
Thayer, Alexander Wheelock/Deiters, Hermann/Riemann, Hugo	1907 (Reprint 2001)	<i>Ludwig van Beethovens Leben</i> , Bd. 4	429–432	b und d
d'Indy, Vincent	1909	<i>Cours de composition musicale</i> , Bd. 2/1	473–476	c [Analyse von Var. 20]
Bekker, Paul	1911	<i>Beethoven</i>	510–512	b und d
Schnabel, Artur	1924	<i>33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli C-Dur</i>		g (und f)
Halm, August	1927 (Reprint 1971)	<i>Beethoven</i>	176–203 und 263–302	d und e [Gesamtanalyse; Makroform]
Leichtentritt, Hugo	³ 1927 (Reprint ⁴ 1948)	<i>Musikalische Formenlehre</i>	98–114, bes. 102–107	c [Gesamtanalyse]
Rolland, Romain	1943	<i>La Cathédrale interrompue</i> , Bd. 1	187–212	b und d [Gesamtanalyse; Makroform]

Tabelle 1: Beethoven, *33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli* op. 120, chronologische Darstellung des untersuchten Textkorpus
(Fortsetzung auf der nächsten Seite)

Moderne Texte/Analysen (ab 1963)				
Boucoucheliev, André	2020 [1963]	<i>Beethoven</i>	102–117, bes. 108 ff.	d und e [Gesamtanalyse]
Geiringer, Karl	1964	»The Structure of Beethoven's Diabelli Variations«	496–503	e [Gesamtanalyse; Makroform]
Uhde, Jürgen	² 1980 [1968]	»Dreiunddreißig Veränderungen C-Dur«	503–556	d, e und f [Gesamtanalyse; Makroform]
Porter, David H.	1970	»The Structure of Beethoven's Diabelli Variations op. 120«	295–301	e [Gesamtanalyse; Makroform]
Uhde, Jürgen	1976	»Reflexionen zu Beethovens op. 120«	30–53	d, e und f [Gesamtanalyse; Makroform]
Münster, Arnold	1982	<i>Studien zu Beethovens Diabelli-Variationen</i>	bes. 165–208	d und e [Gesamtanalyse; Makroform]
Boucoucheliev, André	1984	»L'unité en question«	140–151	d und e
Zenck, Martin	1985	»›Bach, der Progressive‹«	29–92, bes. 89–92	e [Gesamtanalyse; Makroform]
Dahlhaus, Carl	2013 [1987]	<i>Ludwig van Beethoven und seine Zeit</i>	263–283, bes. 268–271	d und e
Kinderman, William	1989 [1987]	<i>Beethoven's Diabelli Variations</i>	bes. 61–130	d, e und f [Gesamtanalyse; Makroform]
Brendel, Alfred	2005 [1989]	»Das umgekehrte Erhabene II«	152–169	e und f [Gesamtanalyse; Makroform]
Porter, David H.	1991	»The Structure of Beethoven's Diabelli Variations op. 120 – again«	294–298	e [Gesamtanalyse; Makroform]
Martin, James	1997	»The Structure of Beethoven's Diabelli Variations«	7–13	e [Gesamtanalyse; Makroform]
Solomon, Maynard	2003	<i>Late Beethoven</i>	11–26 und 179–197	d und e [Gesamtanalyse]
Bengtson, Matthew	2005	»Interpretative Questions on the ›Diabelli‹ Variations«	97–110	f
Picht, Johannes	2011	»Komik, Abstraktion und Transfiguration«	10–25	d und e [Gesamtanalyse; Makroform]
Janz, Tobias	2014	<i>Zur Genealogie der musikalischen Moderne</i>	323–341	d und e [Gesamtanalyse; Makroform]
Schiff, Andrés	2016	»Nur aus reiner Quelle«	35–39	f [Makroform]

Tabelle 1 (Fortsetzung von vorangehender Seite)

1. ALLGEMEINE REZEPTIONSTOPOI DER ›DIABELLI-VARIATIONEN‹

Zunächst möchte ich drei aus der Diskursanalyse bzw. dem Textkorpus besonders herausstechende allgemeine Rezeptionstopoi mit Blick auf die ›Diabelli-Variationen‹ im Kontext einer Charakteristik Beethovens und von Beethovens Spätwerk kurz umreißen: den Singularitäts- und Überschreitungs-Topos (häufig einhergehend mit einem Vergleich zu Bachs ›Goldberg-Variationen‹), den Unverständlichkeits-Topos sowie den Mannigfaltigkeits-Topos in Bezug auf das Verhältnis der einzelnen Variationen zum Thema und ihre Qualifizierung als Charakterstück bzw. -variation.

1.1 Singularitäts- und Überschreitungs-Topos

Der bereits mit dem Eingangszitat von Bekker angesprochene Überschreitungs-Topos geht häufig mit der herausgehobenen Singularität der ›Diabelli-Variationen‹ sowie mit einem Vergleich mit Bachs ›Goldberg-Variationen‹ einher. So spricht Marx mit Blick auf den Umfang der ›Diabelli-Variationen‹ von der »Ueberschreitung [...] der für die gewöhnliche Bestimmung von Variationen rätlichen Gränzen«;¹⁰ nach Marx hat Beethoven mit den ›Diabelli-Variationen‹ »wie sein erhabner Vorfahr« Bach »Denksteine seiner schöpferischen Thätigkeit, aber allerdings auch Marksteine gesetzt; denn noch ist Niemand in diesem Gebiete weiter, – oder nur bis zu der von Beethoven gesetzten Gränze vorgedrungen.«¹¹ Beide »setzten, jeder in seinem Gebiete, Säulen des Herkules«.¹² Der Singularitäts-Topos tritt in den untersuchten Texten außerdem explizit bei Otto Klauwell, Alexander Wheelock Thayer / Hermann Deiters / Hugo Riemann, Hugo Leichtentritt, Halm, Boucourechliev, Jürgen Uhde und Arnold Münster auf; u. a. bei Klauwell, Uhde und Münster auch in direktem Zusammenhang mit einem Vergleich zu den ›Goldberg-Variationen‹; so sieht etwa Münster in den ›Diabelli-Variationen‹ »ein absolut singuläres Werk [...], zu dem es bei Beethoven überhaupt kein Gegenstück gibt und in der gesamten Klavierliteratur, mit Einschränkungen, nur ein einziges, nämlich Bachs Goldberg-Variationen.«¹³

Der Überschreitungs-Topos wird etwa bei Halm und Uhde besonders deutlich:¹⁴ Halm stellt sogar im Anschluss an seine eingehende Analyse der ›Diabelli-Variationen‹ die Frage, »ob nicht mit Beethoven tatsächlich eine Entartung der Musik begann«,¹⁵ und führt hierzu weiter aus: »Wagt es nämlich ein großer Geist, die Kunst nach einer Richtung bis an ihre Grenze zu führen, so kann er dessen gewiß sein, daß seine Nachfolger gerade mit den Gefahren spielen werden, die er eben noch glücklich überwindet.«¹⁶

Tobias Janz und András Schiff bezeichnen die ›Diabelli-Variationen‹ zudem als »Opus summum« respektive »Opus magnum für Klavier«;¹⁷ Janz sieht in der Grenze, die das

10 Marx 1857, 563.

11 Ebd., 564.

12 Marx 1859, 293.

13 Münster 1982, 26.

14 Vgl. Uhde 1976, 46.

15 Halm 1927, 202; siehe auch ebd., 75.

16 Ebd., 203.

17 Janz 2014, 323–341 und Schiff 2016, 35.

Spätwerk bilde, nicht eine historiographische Zäsur, sondern eine »Grenze zu einem Jenseits der Geschichte, als Markierung von Transzendenz.«¹⁸ Boucourechliev und Janz betonen hierbei insbesondere die Selbstbefragung und Selbstreflexion der Gattung Variation, die in den ›Diabelli-Variationen‹ kompositorisch stattfindet bzw. zum Ausdruck kommt: »La signification des *Trente-Trois Variations* opus 120 dans l'évolution de l'art musical est capitale : car c'est le principe même de la variation qui s'y trouve mis en question.«¹⁹

Dabei wird auch das Fortschrittliche, Zukunftsweisende und Antizipierende der ›Diabelli-Variationen‹ seit Hans von Bülow mit Blick auf nachfolgende romantische Generationen (Schumann, Chopin, Brahms; siehe 2.) sowie die neue Musik herausgestellt, etwa zu Anton Weberns Klaviervariationen op. 27, zur seriellen Musik oder zur neuen Musik generell.²⁰

1.2 Unverständlichkeits-Topos

Der Unverständlichkeits-Topos ist ein weiterer zentraler Rezeptionstopos, der zumindest indirekt auch mit der erst mit Hans von Bülow einsetzenden, verspäteten Aufführungsgeschichte der ›Diabelli-Variationen‹ zusammenhängt und sich etwa in der fast alle Texte bis in die jüngste Zeit durchziehenden Charakterisierung der 20. Variation als mysteriös oder rätselhaft niederschlägt (siehe 2.). Aus den älteren Quellen spricht hierbei teilweise eine Befremdung durch das Neuartige wie Monumentale der ›Diabelli-Variationen‹. Der Unverständlichkeits-Topos betrifft sowohl den Vortrag als auch das Verstehen des Zyklus insbesondere als ein Ganzes. Carl Czerny schreibt in seiner Vortragslehre knapp: »Der Vortrag dieser *Variationen* ist sehr schwierig, und gleicht jenem der *Sonate* Op: 106.«²¹ Marx ist der Auffassung, dass das Werk »[s]chon dem Umfange nach [...] nur in seltenen Fällen zur künstlerischen Produktion als ein wesentlich zusammengehöriges Ganzes benutzt werden« wird, wobei die weite Ausdehnung sowie die laut Marx zum Teil fremdartigen Gestaltungen mit Schwierigkeiten in der Auffassung der Variationen als einer zusammenhängenden Einheit korrespondieren, und ergänzt weiter,

dass uns hier manche Gestaltung im Einzelnen oder Grössern erwartet, die uns fremd, ja widerspruchsvoll und entfremdend entgegensteht. Mehr wie irgendwo hat sich der tiefsinnige Meister in düstere, geheimnisvolle Labyrinth von Klängen und Tongängen verloren, in die wir ihm vielleicht nicht immer folgen können oder mögen.²²

Auch Klauwell bezieht die Unverständlichkeit direkt auf den Vortrag, auf die Aufführungsgeschichte sowie das Verstehen der ›Diabelli-Variationen‹ als ästhetischer Einheit:

18 Janz 2014, 323.

19 Boucourechliev 2020, 116 (»Die Bedeutung der 33 *Variationen* op. 120 in der Entwicklung der musikalischen Kunst ist wesentlich: denn das Prinzip der Variation selbst wird hier in Frage gestellt.«, Übersetzung d. Verf.).

20 Vgl. ebd., 117 und Boucourechliev 1984, 147 f. sowie Dahlhaus 2013, 269.

21 Czerny 1842, 75.

22 Marx 1857, 564. Nicht ganz eindeutig ist hier für mich, ob sich ›künstlerische Produktion‹ tatsächlich auf den Vortrag bezieht oder auf die Vorbild- bzw. Modellfunktion der ›Diabelli-Variationen‹ für Kompositionen in der Gattung Variation, also auf eigene ›künstlerische Produktionen‹ der Adressat*innen seiner Kompositionslehre.

Die Schwierigkeit, das Werk in seiner Totalität zu begreifen und durch seinen Vortrag einen individuellen Gesamteindruck im Hörer hervorzurufen, ist wohl auch mit die Ursache, daß es in dem Repertoire unserer Pianisten keine bleibende Stelle finden zu wollen scheint und daß man mit einer gewissen Scheu an ihm vorübergeht als an einer ›undankbaren‹ Aufgabe, deren erschöpfende darstellerische Lösung an die Kunstfertigkeit der Ausführenden gleich hohe Anforderungen stellt, wie ihr verständnisvolles Erfassen an die Kunstbildung des Hörers.²³

1.3 Mannigfaltigkeits-Topos und Verhältnis zum Thema

Ein weiterer Rezeptionstopos, der vor allem in den älteren Quellen besonders ins Auge fällt, aber auch noch in den modernen Texten eine Rolle spielt, ist der Mannigfaltigkeits-Topos, der sich auf das Verhältnis der einzelnen Variationen zum Thema sowie auf den gesamten Zyklus bezieht. Hierbei geht es vor allem um die relative Selbstständigkeit und Unabhängigkeit der einzelnen Variationen in ihrem Bezug zum Thema, die Qualifizierung der einzelnen Variationen als Charakterstücke und des gesamten Zyklus als Charaktervariationen gegenüber der historisch älteren und gattungsästhetisch teilweise auch als weniger anspruchsvoll bewerteten Formal-, Figural- oder Ornamental-Variation. Dabei steht die postulierte Mannigfaltigkeit und Selbstständigkeit der einzelnen Variationen in vielen Texten in einer Spannung zum ästhetischen Ideal bzw. zur ästhetischen Prämisse der Einheit oder des in sich geschlossenen Organismus des musikalischen Kunstwerks, und wird so auch zur zentralen Herausforderung und Problemstellung für die analytische Auffassung und Gliederung der Gesamtform (siehe 3.).

Schon der früheste mir bekannte Rezensent bezeichnet die ›Diabelli-Variationen‹ als »einen Schatz der mannichfaltigsten, originalsten Erfindung in fast allen Formen musikalischer Dichtung.«²⁴ Die Variationen sind laut dem Autor »selbstständige Tongedichte« von der »reizendsten Mannichfaltigkeit und Farbennüancierung [...]. Jede dieser Dichtungen [...] erscheint in dieser Hinsicht als ein einzelnes, vom Thema unabhängiges Kunstwerk, obschon es mit demselben in der innigsten, melodischen und harmonischen Verwandtschaft steht.«²⁵ Bülow bezeichnet die Variationen als einen »Mikrokosmos des Beethovenschen Genius [...]. Alle Evolutionen des musikalischen Denkens und der Klangfantasie – vom erhabensten Tiefsinn bis zum verwegensten Humor – in unvergleichbar reichster Mannigfaltigkeit, gelangen in diesem Werke zur beredtesten Erscheinung.«²⁶ Auch Leichtentritt betont die »üppigste Fülle der Gestaltungen« und die »unerschöpfliche Mannigfaltigkeit«, die Beethoven aus dem »biedermeierisch gemütlichen« Thema entwickelt.²⁷

In diesem Kontext ist Marx' gattungsästhetisch einflussreiche Unterscheidung zwischen »Formal«- und »Karakter-Variation« relevant: Während die Formal-Variation die zu verändernden, einzelnen satztechnischen Eigenschaften des Themas betrifft, bezieht sich die Charakter-Variation auf die Umwandlung der Form des Themas in andere Kunstformen und damit auf den Charakter als Ganzes;²⁸ diese kompositionsdidaktische Differenzierung ist

23 Klauwell 1906, 76.

24 Schmidt 1823, 635.

25 Ebd., 636.

26 Bülow 1892, 158.

27 Leichtentritt 1927, 102 f.

28 Vgl. Marx 1857, 57–59 und 75–82.

mit Blick auf konkrete Einzelfälle jedoch problematisch und dient Marx vorrangig zu heuristischen Zwecken. Anstelle von Charakter-Variation spricht Wilhelm von Lenz von »psychischer Variation« bzw. einem »psychischen Veränderungsstyl« mit Blick auf die letzten Variationenwerke Beethovens, namentlich in Bezug auf die Opera 109, 111 und 120.²⁹ Auch Leichtentritt unterscheidet generell zwei Hauptarten der Variation, die sich in der Praxis meist aber vermischen: Während die »ornamentale Variation« auf Brillianz und Virtuosität abziele, beruhe die »Charaktervariation« auf »mannigfacher Umwandlung des Themas«; die ornamentale Variation nennt er in ihrem Verhältnis zum Thema »konzentrisch«, die Charakter-Variation hingegen »exzentrisch«, und die ›Diabelli-Variationen‹ zeigten die Möglichkeiten der Charakter-Variation im »großartigsten Maßstabe«.³⁰ Klauwell sieht sogar in der »Universalität der Stimmungen und Charaktere« und der »später immer intensiver gesteigerten Subjektivität« den »eigentümlichen Kunstwert« der ›Diabelli-Variationen‹; erst Beethoven habe die Variationenform zu einer »höheren organischen Kunstform« entwickelt.³¹ Negativ hingegen bewertet Ludwig Nohl in seiner Beethoven-Biographie diesen Reichtum an verschiedenen Charakteren als »blosses Spiel der Phantasie« und »übermüthige[s] Spiel mit den hübschen bunten Steinchen seiner Kunst«.³²

Auch moderne Texte greifen den Mannigfaltigkeits-Topos in anderer, teils metaphorischer Terminologie auf: So verwendet Maynard Solomon etwa die Metapher der Reise, um die Entfernung der im Charakter stark differierenden Einzelvariationen vom Thema als Prozess zu schildern, »a journey in progress [...] that moves from familiar ground to an altered, increasingly rarefied sphere in which there is also access to an ever-expanding range of sensations and feelings«,³³ während Johannes Picht sogar das drastische Bild des Kannibalismus für das Verhältnis von Einzelvariationen und Thema wählt und damit »Verdauungsprozesse, Dissimilation und Assimilation, Zerlegen in Einzelelemente und Neuformierung« in ihrer Radikalität anspricht.³⁴

Mit Blick auf die Variation als Prinzip und Form generell unterscheidet Horst Weber vier Ebenen der Ähnlichkeitsbeziehung, die die schon bei Leichtentritt vorhandene Typologie in ein konzentrisches und exzentrisches Verhältnis der Variationen zum Thema erweitern: eine interne, eine konzentrische, eine konsekutive und eine architektonische Ebene. Die interne Ebene bezieht sich auf die (formale) Gestaltung des Themas, die konzentrische auf die Ähnlichkeitsbeziehungen zwischen thematischem Gerüst und Einzelvariation, die konsekutive Ebene auf Ähnlichkeitsbeziehungen zwischen benachbarten Einzelvariationen und die architektonische Ebene auf die Makroform bzw. die formale Gesamtdramaturgie.³⁵ Diese vier Aspekte spielen in unterschiedlicher Gewichtung eine wesentliche Rolle in den impliziten und expliziten analytischen Gliederungen der Makroform, wobei hier noch das Prinzip der Querverbindung und Vernetzung zwischen nicht-benachbarten Einzelvariationen besonders hervorzuheben ist (siehe 3.).³⁶

29 Lenz 1860, 62 und 134–136.

30 Leichtentritt 1927, 99 und 102.

31 Klauwell 1906, 78 f.

32 Nohl 1874, 302.

33 Solomon 2003, 179–197, hier 188 f.

34 Picht 2011, 12 f.

35 Vgl. Weber 2012, 330.

36 Vgl. zur Rolle dieses Prinzips als Gestaltungsmittel der Zusammenhangbildung in Beethovens Variationszyklen Janz 2014, 320.

2. CHARAKTERISIERENDE ÜBERSCHRIFTEN

An diese allgemeinen Rezeptionstopoi anschließend, möchte ich ein auffallendes gemeinsames Merkmal vieler Analysen und Besprechungen der ›Diabelli-Variationen‹ diskutieren: die charakterisierenden Überschriften oder Bezeichnungen der Einzelvariationen, die sich in zahlreichen älteren und modernen Texten finden (Tab. 2). Viele dieser Bezeichnungen sind hermeneutisch, d. h. sie beziehen sich auf eine ›außermusikalische‹ Ausdrucks- oder Sinndimension, andere verweisen auf rein musikalische wie klangliche Charakteristika, historisierende und intertextuelle Bezüge oder sind als konkrete Vortragsanweisungen zu verstehen wie etwa bei Czerny. In den meisten vollständigen wie unvollständigen Charakterisierungen vermischen sich jedoch *hermeneutisch*-charakterisierende und *klanglich*-charakterisierende Überschriften; ähnlich wie bei Schumann'schen Werkteilen greifen hier also hermeneutisch-poetisierende Deutungen und Assoziationen, musikalisch-klangliche Beschreibungen und Vortrags- bzw. Tempobezeichnungen eng ineinander.³⁷

Besonders hervorstechende Rezeptionstopoi dieser Charakterisierungen sind zum einen der Topos des Humors (bzw. der Ironie oder Parodie), mit dem bekanntlich die ›Diabelli-Variationen‹ auch als Ganzes in der Literatur vielfach charakterisiert wurden und werden.³⁸ Insbesondere die Variationen 5, 9, 13, 15, 21 und 22 werden als humoristisch oder scherzhaft apostrophiert, wobei in Bezug auf Variation 13 auch die von Lenz stammende Bezeichnung »sprechende Pausen« stark rezipiert wurde. Neben dem Begriff des Humors oder Humoristischen bildet in der Ästhetik um 1800 das Erhabene eine wichtige ästhetische Kategorie (etwa bei Jean Paul).³⁹ Besonders die Charakterisierungen der Variationen 14 und 20 fallen unter den Topos des Erhabenen, so wird mit Variation 20 insbesondere das Adjektiv »mystisch« oder »mysteriös« in Verbindung gebracht und damit der im Bedeutungsumfeld des Begriffs des Erhabenen enthaltene Unverständlichkeits-Topos angesprochen: Das Erhabene ist hier dasjenige, welches das Fassliche übersteigt, es ist das Tiefgründige und Unergründliche (»auf dem Grunde des Meeres«), in seinem Sinn Verschleierte, also das Rätselhafte. Sogar der explizit anti-hermeneutisch vorgehende Halm (siehe 4.) schreibt über Variation 20: »Lüften wir den Schleier, den sie über das Thema wirft, so glauben wir nicht, damit an ihr eigenes Geheimnis zu rühren: die mysteriöse Harmonik wird dabei nichts von ihrer faszinierenden Wirkung einbüßen.«⁴⁰ Halm charakterisiert sie im weiteren Verlauf auch als den »unerwarteten fremden Dämon«.⁴¹

37 Bei den älteren Texten mag auch der Begriff des Charakters, wie er im musikästhetischen und -theoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts verbreitet war, eine gewisse Rolle spielen.

38 Exemplarisch sei hier Brendel 2005 genannt, der auf Jean Paul Bezug nimmt, sowie Kinderman 1989, 68–75; vgl. auch den Beitrag von William Kinderman in dieser Ausgabe. Ironie ist ebenfalls zentrales Thema in Herzog 1995.

39 Vgl. Jean Paul 2015, 150–155 und 180–212; Brendel 2005 greift Jean Pauls Charakterisierung des Humors als »das umgekehrte Erhabene« (ebd., 181) in Zusammenhang mit den ›Diabelli-Variationen‹ auf.

40 Halm 1927, 291.

41 Ebd., 301.

Var.	Czerny 1842,75 f.	Lenz 1860,135, 138 f.	Bülow 1892[1872][Auszüge]	Klauwell 1906 [1901],77 f.	Thayer/Deiters/ Riemann 1907,429 ff.	Leichtentritt 1927, 102 ff.	Uhde 1980 [1968],554 f.	Brendel 2005 [1989],166 f.
Thema		Man vergleiche die Abenteuer, welche das unschuldige Walzer-Thema besteht, den Schicksalen der Wunderlampe des arabischen Märchens .	trotz seiner Rosalien hübsch und geschmackvoll; melodische Neutralität; verlangt ein ziemlich frisches Tempo	melodische Unausgesprochenheit und rhythmische Armut des Themas bei klar und logisch entwickelter Bestimmtheit seiner harmonischen Gestaltung	schlicht und anspruchslos, aber nicht unbedeutend; Charakteristik für Beethoven anregend	biedermeierisch gemüthliches Thema; ziemlich platte Diabellische Melodie		Angeblicher Walzer
1	äusserst kräftig und vollstimmig	in einer von Majestät strotzenden, marschartigen Bewegung; Der Mestodont und das Thema; eine Fabel	heroischer Marsch	Charakterwandlung des Themas: idealer Marsch von stolzem Fluge und ritterlicher Grandezza	in stolzem Marschrhythmus (eigentliches Thema)	glänzender Marschrhythmus, schwerer Panzerschritt	Marsch (orchestral)	Marsch: Gladiator , seine Muskeln vorweisend
2	leicht <i>staccato</i> und lebhafter	Klavierfrühling	Aetherregion			leicht, schwebend, luftig	Transparenz im Akkordwechsel (Klaviersatz)	Schneeflocken
3	<i>cantabile</i> und ruhig	Sehnsuchtsruf der durch die Welt geht; Liebeslied	noch höhere Sphären ; tief und zart leidenschaftlich; (Wagner); Spieler muss singen	Zartheit und Weichheit des Ausdrucks	innige und zärtliche melodische Weise; hübsche Imitation und humoristisch grollende Baßfigur	anmutig heiter	Streichquartett	Zutrauen und nagender Zweifel
4	besonders deutlich bei dem Eintritt jeder neuen Stimme	Kanonisch	Mazurka ähnelnder Rhythmus	Zartheit und Weichheit des Ausdrucks		kunstvolle Stimmenverflechtung	Steigende Bewegungszüge (Streichquartett)	Gelehrter Ländler
5	sehr schnell und entschieden	Anapästisches Scherzo		wie mannigfach die Spiele des Humors		schalkhaftes Suchen und Haschen, Versteckspielen	Repetierter Auftakt (orchestral)	Zahmer Kobold
6	grossartig und brillant	Ein Beethoven Triller-Raptus	Dialog heftig, straff und markig ausführen; imitatorischer Charakter (2. Teil)	welch straffe Energie		kräftige, mannhafte Rührigkeit	Invention (Klaviersatz)	Trillerrhetorik (Demosthenes vor der Brandung)
7	kräftig und lebhaft	Im Tyrol	<i>legato martellato</i>	welch straffe Energie		kräftige, mannhafte Rührigkeit	Säulen (klaviermäÙig-orchestral)	Drehen und Stampfen
8	sanft, ruhig und <i>legato</i> , aber leicht	Maihymnus	Bassfigur glatt, niemals gleichgültig spielen; schwacher Accent auf neuer Harmonie	Zartheit und Weichheit des Ausdrucks	tief gemütvoll, sanft getragen, trägt ganz den bekannten spät-beethovenischen Charakter	ein zartes Sinnen und Sehnen	Intermezzo (Klaviersatz quasi Brahms)	An Brahms
9	stark markiert und ernsthumoristisch	Fantasie über den Vorschlag im Thema		wie mannigfach die Spiele des Humors			Auftakte (Streichquartett)	Fleißiger Nußknacker
10	äusserst leicht und geläufig, <i>Presto</i>	Orgelpunkt-Turniere	bei Wiederholung des 2. Teils durch ein verhältnismässiges <i>stringendo</i> den Anschluss vermitteln	welch stürmisches Dahinsausen		derber, rüpelhafter Humor , ein Reigen luftiger Geister, Scherzo	Kaskaden (virtuoser Klaviersatz)	Kichern und Wiehern

Tabelle 2: Beethoven, *33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli* op. 120, charakterisierende Überschriften im untersuchten Textkorpus (z. T. paraphrasierend zusammengefasst) (Fortsetzung auf den nächsten Seiten)

11	ruhig und bedeutsam	Wiegenlied	<i>innocente</i> ; Einfachheit und Zartheit; ›blumiges‹ Stück	Zartheit und Weichheit des Ausdrucks			Gelöster Auftakt (Streichquartett)	› <i>innocente</i> ‹ (Bülow)
12	scherzend, aber <i>legato</i>	Meditation auf der Orgel. In den unbequemen Verflechtungen beider Hände spukt die Riesen-sonate op. 106.					Schleife (Streichquartett)	Wellenmuster
13	schnell und in festem Tempo	sprechende Pausen ; Das Pausenräthsel	› sprechende Pausen ‹ (Lenz); streng im Tempo des Themas auszuführen	wie mannigfach die Spiele des Humors ; wo nach Lenz' treffendem Ausdruck die Pausen sprechend werden		geistreiche, aphoristische Kürze, scharf markierter Dialog	Punktierter Rhythmus, Pausen (orchestral)	Aphorismus , beißend
14	schwer und sehr langsam	Ankündigung von Oratorien	hohenpriesterliche Feierlichkeit; [wie] die erhabenen Wölbungen eines gothischen Domes; erhabenes Adagio	welch erhabene Ruhe		von mystischen Schauern erfülltes Grave	Langsamer Marsch (orchestral)	Da kommt er, der Auserwählte!
15	sehr schnell und scherzend	Trinklied, zweites anapästisches Scherzo	kleines Scherzo ; 1. Hälfte im luftigsten, geisterhaftesten <i>piano</i> spielen	wie mannigfach die Spiele des Humors			Scherzo (holzbläserartig)	Fröhlicher Spuk
16	sehr brillant und mit Bravour	Etwas Hummel und Klavier	mit äusserst virtuoser Bravour executieren	welch stürmisches Dahinsausen			Marsch (orchestral)	Triumph
17	sehr brillant und mit Bravour	Fortsetzung	mit äusserst virtuoser Bravour executieren; mit höchster Lebendigkeit zu spielen	welch stürmisches Dahinsausen			Marsch (orchestral)	Triumph
18	ruhig <i>legato</i>	Im Waldgrund mit Echo	etwas frei, sogar phantastisch (gleichsam improvisirt) spielen	welch stürmisches Dahinsausen			Auf drei Ebenen (Streichquartett)	Kostbare Erinnerung, leicht verblichen
19	äusserst lebhaft und gut markiert	Fröhliche Rückkehr	canonischer Dialog				Imitation (Klaviersatz)	Holterdipolter
20	langsam, misteriös , äusserst <i>piano</i> und <i>legato</i> , aber mit tiefem Ausdruck	Auf dem Grunde des Meeres	zart- geheimnis-voller Anschlag und möglichste Klangfülle; › Orakel ‹, verschleierte Register der Orgel	welch erhabene Ruhe , die sich bis zu mystischem Tiefsinn verschleiert	ganz mystisch in sich versunken , aus der doch versteckt das behaglich-sinnende Auge hervorblickt	tiefgründiges Andante	Kristall (orgelmäßig)	Mysterium
21	rasch und humoristisch	In der weiten Welt (Duett)	humoristischer Contrast von Vorder- und Nachsatz	wie mannigfach die Spiele des Humors			Kontraste (Klaviersatz/Streichquartett)	Enthusiast und Skeptiker
22	schnell, kräftig und mit lustiger Laune	Theater-Scherz	geniales Spezimen drastischen Humors , Geschichte der Oper	wie mannigfach die Spiele des Humors	Höhepunkt des lustigen Humors	geistreiche, humorvolle Anspielung auf Mozarts ›Figaro‹	Parodie (holzbläserartig)	›Notte e giorno faticar‹ (an Diabelli)
23	kräftig und brillant markiert	Spiel-Raptus	engster Anschluss an Var. 22, mit höchster Virtuosität vorzutragen	welch stürmisches Dahinsausen	noch in dieser komischen Aufregung geschrieben		Etüde (Klaviersatz)	Der Virtuose auf dem Siedepunkt (an Cramer)

Tabelle 2 (Fortsetzung von vorangehender Seite)

24	langsam, sehr <i>legato</i>	Der alle Orgel-Manuale spiegelnde Wassertropfen (fughetta)	seelenvoller Gesang in jeder einzelnen Stimme; sanfteste Register der Orgel	Zartheit und Weichheit des Ausdrucks	ernster Charakter		Fughetta (orgelmäßig)	Reiner Geist
25	lebhaft und leicht scherzend	Hochzeitreigen	zauberische Klangwirkung				Schnelltanz (Klaviersatz)	Teutscher
26	leicht und sanft	Spiel-Raptus		ätherisch schwebender Charakter			Takt in der Schweben (Klaviersatz)	Kreise im Wasser
27	lebhaft und brillant	Fortsetzung	unmittelbarer Anschluss an Var. 26	ätherisch schwebender Charakter			Wirbel (Klaviersatz)	Jongleur
28	humoristisch lebhaft und kräftig markiert	Drittes anapästisches Scherzo	muss mit fast tobender Gewalt gehämmert werden	welch ›tobende Gewalt‹ (Bülow)			Akzente (Klaviersatz mit Schlagzeueffekten)	Die Wut des Hampelmanns
29	langsam und melancholisch	Erstes Oratorium	neuer, ernsterer, sogar schwermüthiger Empfindungskreis ; mannichfaltige Nüancierung der Oberstimme	ganz in Ernst und Schwermut verkehrte Heiterkeit der Themas [sic!]	ernst und klagend gehalten		Präludium I (orgelmäßig mit Solo-Instrument)	›Unterdrückte Seufzer‹ (Konrad Wolff)
30	langsam und melancholisch	Zweites	Ur-Keim der ganzen Schumannischen Romantik (T. 13–16)	ganz in Ernst und Schwermut verkehrte Heiterkeit der Themas [sic!]	ernst und klagend gehalten		Präludium II (Streichquartett)	Leises Leid (an Schumann)
31	sehr langsam, und die Verzierungen sehr ausdrucksvoll und delikate	Drittes	ebenso tief- als zartsinnig; eine Wiedergeburt des Bachschen Adagio's , Var. 31–33 Compendium der Geschichte der Musik	ganz in Ernst und Schwermut verkehrte Heiterkeit der Themas [sic!]	tief trauernder Klagegesang	Largo mit seelenvoller Melodik, dem zarten Schmuck seiner durchsichtigen Fiorituren	› An Bach ‹ (Kammerensemble im Übergang zu romant. Klavierfiguren)	Schmerzgirlanden (an Bach)
32	(<i>Fugirt</i>) bedeutend schnell und wohl markiert	Oratorien-Finale (große Fuge)	[eine Wiedergeburt] des Händel'schen Allegro's	Stimmungsneutralität der Doppelfuge	fester, männlicher Schritt	meisterliche, breite Fuge	Fuge, › An Händel ‹ (Chor und Orchester)	Kraftakt (an Händel)
33	im alterthümlichen Menuett-Tempo, aber mit zartem Ausdruck	Eine Sabbath-Menuett, so zwisehen Bagdad und Damaskus zu Hause; Das jüngste Gericht der Veränderungsvorstellung	Renaissance des Haydn-Mozartschen Menuetts	den Weg wieder zu sich selbst zurückfinden	vorausgesehnte Innigkeit und Behaglichkeit; ernster , Beethovens würdiger harmonischer Abschluß; reizvolle Steigerung der Empfindung	das in seiner paradiesischen Anmut hinreißend schöne Menuett [Verweis auf Bülow]	› An Mozart ‹, Menuett (Kammerensemble, Streichquartett, Klaviersatz)	An Mozart; an Beethoven

Tabelle 2 (Fortsetzung von vorangehender Seite)

Dabei steht bei Variation 20 besonders die schon von Bülow analysierte harmonische Progression⁴² in den den Sequenztakten des Themas entsprechenden Takten 9 bis 12 im Fokus der analytischen Rezeptionsgeschichte: Diese bilden innerhalb von Beethovens Spätwerk eine derjenigen herausgehobenen Stellen, in denen sich Beethoven am weitesten von der konventionellen Fortschreitungslogik klassischer tonaler Harmonik entfernt (Bsp. 1). Diese Passage lässt sich meines Erachtens in kompositionstechnischer Hinsicht nur stimmführungstechnisch und nicht funktional noch einigermaßen sinnvoll erklären: nämlich anhand einer von der Monte-Sequenz⁴³ abgeleiteten bzw. abstrahierten chromatischen und möglicherweise auch elliptischen Stimmführung, die durch die parallelen Dezimen in den Außenstimmen und die überwiegend statischen Mittelstimmen satztechnisch zwar noch zusammengehalten wird,⁴⁴ die jedoch in der klanglichen Wirkung zu einer für die damalige Zeit frappierenden und zukunftsweisenden, die harmonische Tonalität unterminierenden Emanzipation von Einzelklängen als eigensinnigen Farbwerten führt – auch aufgrund der den statischen Klangeindruck verstärkenden Wiederholung der beiden Akkordpaare (T. 9/10, 11/12), die keinem bestimmten harmonischen Telos mehr zu folgen scheinen. Alfred Brendel äußert eine für den (hier ins Positive gewendeten) Unverständlichkeits-Topos bezeichnende Kritik an Bülows harmonischer Erklärung dieser Passage:

In Wahrheit erweisen seine und andere Erklärungen meist nur, daß Beethovens Kommentatoren sich einen Beethoven wünschten, der den Rahmen des Erklärbaren nicht sprengt. Ich sehe nicht ein, weshalb diese Stelle nicht unerklärlich bleiben, ›irrational‹ komponiert sein sollte.⁴⁵

Var. XX
Andante

The image shows a musical score for Variation XX, Andante, measures 9-16. The score is in 3/4 time and features a complex harmonic progression with chromatic and elliptical voice leading. The bass line is marked 'p' and the treble line is marked 'pp'. The score is written for piano and includes a treble clef and a bass clef. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The tempo is marked 'Andante'. The score is numbered '9' at the beginning of the first system.

Beispiel 1: Ludwig van Beethoven, *33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli* op. 120, Variation 20, T. 1–16

Die letzten drei Variationen werden seit Bülow mit Bach, Händel und Mozart (respektive Haydn) in Verbindung gebracht: Diese Zuschreibungen verweisen auf die kompositori-

- 42 Vgl. Bülow 1892, 182; Bülow sieht als Erklärung für die querständige Progression in Takt 11 einen G-Dur-Sextakkord als »elidiertes (verschwiegenes) Mittelglied« an.
- 43 Bereits bei Joseph Riepel wird dieser Sequenztyp als Monte-Sequenz sowie als »Schusterfleck« bezeichnet, vgl. Riepel 1755, 44. Zu Beethovens Verwendung der Bezeichnung »Schusterfleck« in Bezug auf Anton Diabellis Walzer vgl. den Beitrag von Tobias Janz in dieser Ausgabe.
- 44 Zum Prinzip der Abstraktion in Bezug auf die Sequenztakte des Themas siehe Dahlhaus 2013 sowie Picht 2011. Zu einer funktionstheoretischen Deutung dieser Passage siehe Zenck 1985, 56; zu einer vom Intervallsatz ausgehenden Analyse siehe Weißgerber 1999.
- 45 Brendel 2005, 159.

sche Aneignung älterer Stile und musiksprachlicher Konventionen durch Beethoven und somit auf die Beethovens eigenes Werk übergreifenden historisierenden und intertextuellen Bezüge, die in den ›Diabelli-Variationen‹ enthalten sind (die engen Bezüge zu den *Arietta*-Variationen aus op. 111 werden ebenfalls häufig thematisiert sowie die damit einhergehende Selbstreflexivität vor allem im Hinblick auf die Schlussgestaltung des Zyklus, siehe 3.). Schon Bülow weist in Bezug auf Variation 30, deren Takte 13 bis 16 er als »Ur-Keim der ganzen Schumannschen Romantik« bezeichnet,⁴⁶ auf die Beziehungen der ›Diabelli-Variationen‹ zu nachfolgenden Generationen hin, also auf ihre zukunftsweisenden Potentiale oder utopische Dimension.⁴⁷ Uhde und Brendel ergänzen dies um die mit Brahms' späten Klavierstücken assoziierte Variation 8. Uhde hebt zudem in Bezug auf Bülows stilistische Zuschreibungen zu den letzten drei Variationen hervor, dass man aufgrund der sehr unterschiedlichen Klangprofile »von verschiedenen Stilen sprechen könnte, wären es nicht doch nur drei Ausblicke aus dem Zentrum des Spätstils.«⁴⁸

Besondere sprachliche Auffälligkeiten in den Charakterisierungen der Einzelvariationen zeigen sich an der zum Teil stark metaphorisierten Sprache, die etwa mit Orientalismen als Metaphern für Märchenhaftigkeit, Fremdheit und Exotismus (Lenz) oder genderkonnotierten Metaphern wie Männlichkeits-Zuschreibungen (Thayer/Deiters/Riemann, Leichtentritt) operiert (Tab. 2). Sind bei Czerny und Bülow die Charakterisierungen in eine Vortragslehre bzw. instruktive Ausgabe eingebettet, also von vornherein mit Blick auf ihre praktische oder informative Relevanz für den Vortrag hin gedacht, so schreibt Brendel erläuternd zu seinen charakterisierenden Titeln in Bezug auf die Interpretation: »In einem Zyklus kurzer Stücke gilt es, Charaktere mit aller Schärfe zu erfassen und präzise voneinander abzuheben: Ihr Wechsel muß prompt und sicher erfolgen.«⁴⁹ Brendel versteht die Verbalisierung von Charakteren auch als psychologische Gedächtnisstütze.⁵⁰ Uhdes Charakterisierungen sind hingegen nach dem Vorbild von Béla Bartóks *Mikrokosmos* verfasst und bezeichnen vorrangig Eigenschaften der musikalischen Faktur und nur mittelbar expressive oder andere musikalische Qualitäten der Interpretation.

3. ANALYTISCHE GLIEDERUNGEN DER GESAMTFORM DES ZYKLUS

Mit Blick auf die analytische Gliederung der Gesamtform des Zyklus zeigen sich im Textkorpus deutliche Unterschiede zwischen älteren und modernen Texten sowie zwischen impliziten und expliziten Gliederungen der Makroform: So ist in den älteren Texten bis zu Halm (ausgenommen die instruktive Ausgabe Bülows, die aber in Bezug auf die Makroform nicht sehr detailliert ist) eine explizite und vollständige analytische Gliederung der Gesamtform kein Thema, allenfalls in einem allgemeineren ästhetischen Sinn mit Blick auf die charakterliche Vielfalt der Variationen (siehe 1.3). Hier stehen vorrangig die Beziehungen, insbesondere melodisch-motivische Bezüge der Einzelvariationen zum Thema und untereinander (also die konzentrische und konsekutive Ebene nach Weber) sowie Querverbindungen und Vernetzungen zwischen Einzelvariationen im Fokus des

46 Bülow 1892, 193.

47 Vgl. Uhde 1976, 39.

48 Ebd., 43.

49 Brendel 2005, 165.

50 Vgl. ebd.

analytischen Interesses. Eine Gliederung der Makroform ergibt sich daher nur implizit aus den analysierten Gruppierungen und Kontrastierungen sowie Querverbindungen der Einzelvariationen. Dies lässt sich durch den Vorrang motivisch-thematischen Denkens im musiktheoretisch-formanalytischen Diskurs des 19. und frühen 20. Jahrhunderts erklären, für den Marx' Kompositionslehre paradigmatisch ist. Der analytische Fokus auf den (konzentrischen) Bezug zum Thema wird etwa an Marx' Überlegungen zum einfachen Inhalt und zur Fasslichkeit des Themas in Variationen generell deutlich (Qualitäten, denen der Walzer Diabellis laut Marx in paradigmatischer Weise entspricht): »Zunächst nämlich liegt es im Sinne der Form, dass das Thema in den Variationen noch erkannt werden soll; denn sonst würden die einzelnen Sätze als eine bloße Reihe verschiedener, innerlich nicht weiter zusammengehöriger Tonstücke erscheinen.«⁵¹ Auch Donald Toveys analytische Einzelstudie beschränkt sich noch weitgehend auf eine linear vorgehende Überblicksanalyse anhand motivischer Bezüge der Einzelvariationen zum Thema.⁵² Die Gesamtform als analytisches wie ästhetisches Problem rückt erst bei Halm und dann vor allem in den Texten ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts stärker in den Mittelpunkt und ist in einigen Texten dann sogar fast ausschließlicher Gegenstand der Analyse (Karl Geiringer, David H. Porter, James Martin). Anhand des untersuchten Textkorpus lässt sich somit ein Paradigmenwechsel vom motivisch-thematischen Denken hin zum ›Problem der (Makro-)Form‹ feststellen, der möglicherweise auch mit der Auflösung gegebener Formschemata und Gattungsnormen in der neuen Musik zusammenhängt, sodass insgesamt ein stärkeres Bewusstsein für das Formproblem in zeitlich ausgedehnten Werken entsteht. Im Folgenden sollen aufgrund des umfangreichen Materials vorrangig explizite und vollständige analytische Gliederungen der Gesamtform zusammenfassend sowie exemplarisch besprochen werden (Tab. 3).

Zunächst soll ein vergleichender Überblick über die Analysen der Anfangs- und Schlussgestaltung sowie Binnengliederung gegeben werden. In den allermeisten expliziten analytischen Gliederungen der Gesamtform des Zyklus seit Halm (nur Geiringer bildet hier eine Ausnahme) stellt Variation 10 eine wichtige formgliedernde Zäsur dar, d. h. die Variationen 1 bis 10 werden in der Regel als ein zusammenhängender Formteil betrachtet und als Anfangs- oder Eröffnungsgruppe angesehen (Münster hebt Variation 1 von den folgenden hinsichtlich ihrer eröffnenden Funktion als Einleitung ab). In Bezug auf den Vortrag schreibt Bülow zu Variation 10: »Mit dieser Variation kann man einen grösseren Abschnitt dieses Werkes für beendet ansehen und vielleicht ein paar Takte pausieren, bevor man den Vortrag der folgenden beginnt.«⁵³

51 Vgl. Marx 1857, 56 f, hier 56.

52 »I propose not to attempt a description of this wonderful work variation by variation, but to take each element in the theme and briefly show its development in the variations.« (Tovey 1972, 127)

53 Bülow 1892, 171. Auch Artur Schnabel sieht in seiner instruktiven Ausgabe eine längere »Luftpause« nach Variation 10 von elf Dreiviertel-Takten vor (Schnabel 1924, 15), wobei Schnabel generell (kürzere) Luftpausen zwischen den Einzelvariationen außer zwischen Variation 16 und 17 angibt; zu Schnabels makroformaler Interpretation des Zyklus siehe auch den Beitrag von Thomas Glaser in dieser Ausgabe (bes. Tabelle 4a).

Gliederung	Bülow 1892 [1872]	Halm 1927	Geiringer 1964	Porter 1970/91	Uhde 1980 [1968]/1976	Münster 1982	Zenck 1985	Kinderman 1989 [1987]	Martin 1997	Schiff 2016
						1 (Einleitung)			(Structure 1/2)	
Teil 1	1–10	1–10 (1–4; 5–7; 8–10)	1–4 (Initial section)	1–10	1–10 (Gruppe des Aufstiegs/ 1. Satz)	2–10	1–10 (Vergleich mit Goldberg)	1–10 (Opening variations)	1–10 / <i>1–14</i>	1–10 (Vergleich mit Goldberg)
Teil 2	11–23	11–12	5–8 (Initial section)	11–17	11–20 (Gruppe der Kontraste/2. Satz)	11–19	11–20	11–24 (Middle variations)	11–17 / <i>15–24</i>	11–20
Teil 3	24–28	13–17	9–12 (Episode)	18–23	21–28 (Scherzo-Gruppe mit Trio/3. Satz)	20–28	21–30	25–33 (Consolidation and transfiguration)	18–20 (Interlude) / 25–33	21–33
Teil 4	29–33	18–21 (18–19; 20–21)	13–16 (Middle section)	24–28	29–33 (Final-Gruppe/4. Satz)	29–33	31–33		21–28	
Teil 5		22–24	17–20 (Middle section)	29–33					29–33	
Teil 6		25–27	21–24 (Episode)							
Teil 7		28–33	25–28 (Concluding section)							
Teil 8			29–32 (Concluding section)							
			33 (Epilogue)							

Tabelle 3: Beethoven, *33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli* op. 120, Synopse expliziter analytischer Gliederungen der Gesamtform im untersuchten Textkorpus⁵⁴

54 Siehe auch eine ähnliche Übersichtstabelle bei Münster 1982, 175.

Auch hinsichtlich der Schlussgestaltung der ›Diabelli-Variationen‹ herrscht zumindest relative Einigkeit: So sehen etwa Bülow, Geiringer, Porter, Uhde, Münster und Martin⁵⁵ in den mit den drei aufeinanderfolgenden Moll-Variationen beginnenden Variationen 29 bis 33 einen den Zyklus abschließenden Formteil, Halm lässt die letzte Gruppe zwar schon bei Variation 28 beginnen, sieht aber insbesondere in Variation 31 eine den Schluss vorbereitende Funktion,⁵⁶ und Kinderman fasst die Variationen 25 bis 28 und 29 bis 33 in seiner Analyse des letzten Formteils jeweils zusammen, sodass eine weitere formgliedernde Zäsur bzw. ein entsprechender Kontrast von den meisten Autoren zwischen Variation 28 und 29 angesetzt wird. Gesondert betrachtet wird zumeist die letzte Variation als eine Art transformierte, transfigurierte oder transzendierte Reminiszenz an das Thema (Halm und Geiringer betrachten Variation 33 als Epilog), die zwar ähnlich wie im gattungsästhetischen Vorbild der ›Goldberg-Variationen‹ noch einen Bogen zum Anfang herstellt, aber anders als diese nicht zum Thema selbst zurückkehrt.

Bei der Binnengliederung der ›mittleren‹ Variationen gehen die Meinungen deutlich stärker auseinander, dennoch lassen sich einige Gemeinsamkeiten benennen: So betonen insbesondere Halm, Geiringer, Porter, Münster und Martin die formbildende Funktion der zentralen Stellung der Doppel-Variation 16 und 17 im Zyklus.⁵⁷ Eine die Gesamtform gliedernde Zäsur *nach* Variation 20 nehmen Geiringer, Uhde, Zenck, Martin, Schiff und Brendel an; während Brendel eine interpretatorische Zäsur *nach* Variation 20 für »unerlässlich« hält,⁵⁸ diskutiert Halm mit Blick auf den Vortrag alternative Möglichkeiten, für die der oder die Interpret*in sich aber (bewusst) entscheiden müsse:

Man könnte z. B., mit gutem Grund, vor der 20. Variation etwas länger innehalten, so daß sie einen neuen Anfang gäbe; nach der oben aufgestellten Gruppierung wäre aber nur eine kleine Luftpause vor ihr zu machen, so daß dann unvorhergesehen, ohne Gewalt, das fremde Wesen sich geisterhaft eindringt und plötzlich da ist.⁵⁹

Gemeinsamkeiten lassen sich trotz divergierender Binnengliederungen auch darin erkennen, dass die mittleren Variationen gegenüber der als einheitlicher und prozesshaft etwa im Sinne des Steigerungsprinzips aufgefassten Anfangsgruppe der Variationen 1 bis 10 und dem Finalcharakter der Schlussgruppe mit Genuswechsel und Schlussfuge als besonders kontrastierend und abwechslungsreich in Faktur und Charakter beschrieben werden: Porter betont den »increasingly diverse character of the variations within the second and third groups« (Variationen 11–23),⁶⁰ Uhde bezeichnet die Variationen 11 bis 20 als »Gruppe der

55 James Martin schlägt zwei überlappende, komplementäre makroformale Gliederungen vor: Während er die erste vorrangig von Charakter (»mood«) und Tempogestaltung des Werkes als Ganzes herleitet, bezieht sich die zweite Variante auf die Beziehungen zwischen Thema und Variationen (vgl. Martin 1997, 10–13).

56 Vgl. Halm 1927, 294 f. Uhde und Martin Zenck sehen ebenfalls in den letzten drei Variationen eine eigenständige Schlussgruppe, vgl. Uhde 1980, 556 und Zenck 1985, 90 f.

57 Halm 1927, 197, Geiringer 1964, 498, Porter 1970, 296 und Münster 1982, 174. Martin (1997, 10) betrachtet das Variationenpaar 16 und 17 in seiner ersten makroformalen Gliederung als Klimax des zweiten Teils.

58 Vgl. Brendel 2005, 60. Schnabel (1924, 31) empfiehlt hier eine längere Fermate (neun Viertel) sowie eine kürzere Luftpause von drei Vierteln (ohne Pedal). Siehe auch Martin (1997, 10) nach seiner ersten makroformalen Gliederung: »Variation 20 has a profound and peculiar effect plus a sense of closure, demanding a considerable break between itself and Variation 21.«

59 Halm 1927, 302.

60 Porter 1970, 299.

Kontraste«,⁶¹ und Kinderman spricht mit Bezug auf die mittleren Variationen 11 bis 24 von einer »logic of dissociation«, wobei Variation 21 »the increasingly drastic contrasts between successive variations [...] even within the internal structure of a single piece« verkörpern.⁶² Auch Janz sieht in den mittleren Variationen zwischen den Minore-Einschnitten von Variationen 9 und 29 eine »Dramaturgie des Kontrasts« wirken, »eine scheinbar zufällige Aneinanderreihung von Ideen, Charakteren und Affekten.«⁶³ Jenseits der hier vorgestellten Gruppierungen und formgliedernden Zäsuren spielen in allen Analysen auch Querverbindungen oder Vernetzungen zwischen nicht-aufeinanderfolgenden Variationen eine zentrale Rolle, diese können aufgrund der Vielfältigkeit der jeweils beschriebenen (melodisch-motivischen, harmonischen, auf das Tempo, Metrum, die Faktur und den Charakter bezogenen) Beziehungen hier aber nicht im Einzelnen erörtert werden.

Einige der analytischen Hauptkriterien der makroformalen Gliederung möchte ich exemplarisch herausgreifen: Halm, der Variation 10 eine detaillierte Einzelanalyse vor allem hinsichtlich ihres melodisch-motivischen Bezugs zu den Sequenztakten des Themas widmet,⁶⁴ sieht in Variation 11 insofern einen Neubeginn nach dem »formbildenden Abschluss einer größeren Gruppe« durch die 10. Variation, als sie dem Thema näherstehe als alle vorausgehenden Variationen (bis auf die in dieser Hinsicht verwandte Variation 9) und in konsequenter motivischer Einheitlichkeit dem Anfangsmotiv des Themas unterstellt sei.⁶⁵ Analytisches Hauptkriterium für die formgliedernde Zäsur ist also hier noch ganz im Geiste des 19. Jahrhunderts die motivische Nähe bzw. Entfernung zum Thema. Die weitere Gruppierung bei Halm ist verhältnismäßig kleingliedrig und orientiert sich u. a. an Paarbildungen wie bei Variationen 11 und 12 (hier insbesondere mit Blick auf die periodische Ordnung), 16 und 17 sowie 26 und 27. In Bezug auf den Vortrag sieht Halm von der 11. zur 12. Variation einen unmittelbaren Anschluss vor, vor der 13. Variation jedoch eine längere, auf vier Viertel ausgedehnte Pause.⁶⁶ Halm betont außerdem besonders die Rolle von Querverbindungen, vor allem wieder in Bezug auf die jeweilige Nähe und Ferne zum Thema, deren Hin und Her er auch als formalen Rhythmus der Variationenform betrachtet (siehe 4.2).⁶⁷

Die hier berücksichtigten Analysen nach 1960, insbesondere die englischsprachigen, sind insgesamt durch eine gegenüber den älteren Texten stärkere Verwissenschaftlichung oder ›Akademisierung‹ musikalischer Analyse gekennzeichnet,⁶⁸ die sich u. a. darin äußert, dass nun explizit auf frühere Analysen kritisch Bezug genommen wird sowie analytische Kriterien und Methoden stärker offengelegt und argumentativ begründet werden. Um das Problem der Makroform des Zyklus entsteht dabei ein regelrechter analytischer Diskurs.⁶⁹

61 Uhde 1980, 554.

62 Kinderman 1989, 100 und 103.

63 Janz 2014, 338.

64 Vgl. Halm 1927, 274–282.

65 Vgl. ebd., 282.

66 Vgl. ebd., 291.

67 Vgl. ebd., 198 und 299–302.

68 Dies entspricht auch der generellen Tendenz der nordamerikanischen *Music Theory* in der Nachkriegszeit zur Verwissenschaftlichung im Zuge der akademischen Institutionalisierung des Faches.

69 So stellt Porter 1970 eine explizite Auseinandersetzung mit Geiringer 1964 und Porter 1991 mit Kinderman 1989 dar. Münster 1982 diskutiert umfassend die analytische Literatur insbesondere zur Frage der Gesamtform.

Porter, der sich in seinem älteren Beitrag (1970) kritisch mit der spiegelsymmetrischen Gliederung von Geiringer auseinandersetzt (siehe unten), begründet seine formale Gliederung mithilfe von »natural climaxes« in den Variationen 10, 16–17, 23 und 28. Diese Variationen, die jeweils die Schlussvariationen seiner Formteile bilden, haben laut Porter »an inevitably climactic and conclusive quality«, und er bezieht dies auch direkt auf die interpretatorische Gestaltung des Zyklus: »they are variations after which a moment's pause seems both natural and necessary.«⁷⁰ Aus diskursanalytischer Sicht auffallend ist die teilweise intuitive analytische Vorgehensweise Porters, die sich in einer generellen, aber relativ unspezifischen Weise an Hörwahrnehmung und Interpretation orientiert.⁷¹ Ausgehend von der Gruppierung der Gesamtform anhand von *natural climaxes* nimmt Porter drei Grundprinzipien in der Struktur an, die seine analytischen Hauptkriterien für die Gliederung bilden: (1) »ever increasing momentum«, (2) »parallelism« und (3) »concentric symmetry«.⁷² Das *increasing momentum* bezieht sich einerseits auf die Temposteigerung innerhalb von Gruppen (etwa in den Variationen 1 bis 10 und 24 bis 28) und damit einhergehend auf die dramaturgische Hinführung zu einer Klimax, andererseits in einem makroformalen, strukturellen Sinn auf die zunehmende Verkürzung der Gruppen als »structural counterpart« zur Temposteigerung.⁷³ Anknüpfend an Geiringer sieht Porter Parallelen oder Querverbindungen hinsichtlich Tempo und Charakter zwischen einzelnen Gruppen und Variationen, vor allem zwischen der zweiten und dritten Gruppe (also den Variationen 11 bis 17 und 18 bis 23).⁷⁴ Mit *concentric symmetry* bezeichnet Porter, hier ebenfalls anknüpfend an Geiringer, vor allem die rahmende Funktion von in Tempo und Charakter einander ähnlichen Variationen um eine kontrastierende: etwa die in der dritten Gruppe zentrale Variation 14, die von den ›Scherzo‹-Variationen 13 und 15 umrahmt wird.⁷⁵ Auch wenn Porter in seiner Analyse der Makroform vereinzelt Bezüge zur interpretatorischen Gestaltung der Gesamtform herstellt, geht er doch grundsätzlich von einer werk- und textzentrierten Perspektive aus, nach der Interpretation die im ›Werk als Text‹ bereits vorhandenen Strukturen bloß noch offenzulegen braucht: »I believe that the relationships I have pointed out are ones which are clearly inherent in the work itself and which inevitably emerge in a performance.«⁷⁶

Geiringer und Münster fasse ich aufgrund der epistemologischen Nähe ihrer analytischen Ansätze kurz gemeinsam zusammen: Beide gehen von einer stark strukturalistisch geprägten Sicht auf die Gesamtform des Werkes aus, d. h. wahrnehmungs- oder perfor-

70 Porter 1970, 296; siehe auch Porter 1991, 295.

71 So fällt insbesondere in Porters Argumentation gegen Geiringers strukturalistisch geprägte Analyse mehrfach der Ausdruck »more natural«; beispielsweise widerspreche Geiringers Gruppierung »the more natural divisions of the set« und basiere »on criteria which are more easily perceived by the eye than by the ear.« (Porter 1970, 296 f., hier 297)

72 Porter 1970, 299–301.

73 Vgl. ebd., 299. Mit Blick auf die Temposteigerung innerhalb von Gruppen bezieht sich Porter in einer Fußnote explizit auf die kontinuierliche Temposteigerung Eduard Steuermanns in den Variationen 1 bis 10 (ebd., 298, Anm. 9). Auf welche Aufnahme er sich konkret bezieht, ist nicht ersichtlich.

74 Vgl. ebd., 299. So beginnen beide Gruppen mit einer langsamen Variation (Nr. 18) bzw. einem Variationenpaar (Nr. 11–12), gefolgt von einer stark kontrastierenden, sehr schnellen Variation (Nr. 13 bzw. 19), einer »slow, mystical, highly contrapuntal variation« (Nr. 14 bzw. 20) sowie einer »concluding group of three variations of ever-mounting excitement« (Nr. 15–17 bzw. 21–23).

75 Vgl. ebd., 300.

76 Ebd., 301.

manceorientierte Perspektiven spielen praktisch keine Rolle. Zugleich ästhetische Prämisse und Ziel der makroformalen Analyse bei beiden Autoren ist es, eine »logical and homogeneous structure« bzw. »structural cohesion« (Geiringer)⁷⁷ respektive eine »zusammenhängende Struktur« im Sinne einer (formalen) »Einheit des Werkes«, eines »organischen Ganzen« nachzuweisen (Münster).⁷⁸ Geiringer analysiert eine spiegelsymmetrische Gesamtform, die der »mirror-like relationship« der beiden Themenhälften entspricht und so den »microcosm« des Themas auch im »macrocosm« der Gesamtform widerspiegelt,⁷⁹ wobei das Variationenpaar 16 und 17 im Zentrum dieser Spiegelsymmetrie steht (und im Widerspruch zu ihrer von Geiringer konstatierten engen musikalischen Zusammengehörigkeit auf zwei Gruppen aufgeteilt wird). Geiringers Hauptkriterium der Gliederung bzw. Gruppenbildung sind also angenommene spiegelsymmetrische Strukturbeziehungen zwischen Vierergruppen, die um ein dem zweiteiligen Thema entsprechendes »center of the work« (Variationen 16 und 17) angeordnet sind.⁸⁰ Münsters Analyse bzw. »systematische Behandlung« der »makroskopischen Gliederung«, ⁸¹ die explizit dem Organismus-Modell verpflichtet ist, entfernt sich noch stärker von der wahrnehmbaren Oberfläche und interpretatorischen Gestaltung der Gesamtform: Besonders problematisch erscheint seine Rechnung, für die Fuge (Variation 32) fünf Variationen als »Äquivalente« anzunehmen, damit seine Einteilung in vier Gruppen à neun Variationen (Variation 1 betrachtet er separat als Einleitung) zahlenmäßig ›aufgeht‹.⁸² Münster zählt hier Variationen als Umfangs-Einheit, d. h. die individuelle Dauer und die zeitlichen Proportionen einzelner Variationen oder Gruppen spielen keine Rolle, sodass sich die Argumentation nicht direkt auf den realen musikalischen Zeitverlauf beziehen lässt und entsprechend abstrakt ist.⁸³

Uhdes Analyse von 1976 entspricht hingegen einem gänzlich anderen analytischen Paradigma: Hier wird einerseits eine ästhetische Prägung durch die Kritische Theorie deutlich, insofern die ›Diabelli-Variationen‹ auch auf ihren kritischen bzw. utopischen Gehalt (sowie auf ihr Verhältnis von Allgemeinem und Besonderem) hin befragt werden, andererseits stellt Uhdes Analyse eine Ausnahme innerhalb des Textkorpus hinsichtlich der expliziten Orientierung an der spezifischen Klanglichkeit des Klaviersatzes der ›Diabelli-Variationen‹ dar, denn Uhde arbeitet die individuelle Klangcharakteristik der einzelnen Variationen detailliert heraus und bettet diese in den Kontext von Beethovens Spätstil ein.⁸⁴ Auch die Gliederung der Gesamtform orientiert sich an analytischen Kriterien, die auf den musikalischen Zeitverlauf und damit auf die wahrnehmbare, klingende Oberfläche bezogen sind, nämlich an sogenannten »Zeitcharakteren«: Uhde unterscheidet Zeitcharaktere des Anfangs, der Mitte und des Endes, diese sind auf unterschiedliche mikro- und makroformale Maßstäbe beziehbar und setzen eine ›dramatische‹ Prozesshaf-

77 Geiringer 1964, 496 f.

78 Münster 1982, 165 f., 176 und 200.

79 Geiringer 1964, 498.

80 Vgl. die zusammenfassende Tabelle in ebd., 503.

81 Münster 1982, 165.

82 Ebd., 167 f. und 172.

83 Abgesehen davon, dass die Fuge als für sich stehende Einzelvariation wohl kaum als ein ›Äquivalent‹ zu mehreren Variationen wahrgenommen wird. Zur Kritik an Münster siehe auch Kinderman 1989, 109 f.

84 Vgl. Uhde 1976, 39: »Was sich uns zuerst mitteilt, ist der Klang. Er provozierte schon immer den Widerstand des Hörers, auch heute noch. Das heute etablierte Hören bewundert Alles an Beethoven, aber den Klang am wenigsten.« Siehe auch die klanglich-charakterisierenden Überschriften in Uhde 1980, 554 f.

tigkeit des Formverlaufs voraus wie in klassischen Sonaten und Sinfonien.⁸⁵ Seine Zeitcharaktere lassen sich somit mit grundlegenden zeitlichen bzw. formalen Funktionen vergleichen, wie sie auch von Kofi Agawu und William E. Caplin vor allem für den klassischen Stil formuliert wurden.⁸⁶ Uhde bezeichnet beispielsweise Variationen 10 und 20 als einander gegenüberstehende »Finalcharaktere«, die jeweils einen ersten bzw. zweiten Satz einer Art »Variationssymphonie« abschließen.⁸⁷ Prozesshafte Züge sieht Uhde besonders in seinem ersten, dritten und vierten Teil; die Analogie zu prozessorientierten klassischen Formen erscheint Uhde jedoch selbst als teilweise problematisch, so spricht er auch von »spiralartigen Kreisen [...], die die Variationen in engeren oder weiteren Bahnen um das Thema ziehen« in Bezug auf die Gesamtform.⁸⁸

Kindermans Studie geht neben Uhdes Texten unter den modernen analytischen Texten, die eine explizite und vollständige makroformale Gliederung enthalten, am Konkretesten auch auf unterschiedliche interpretatorische Gesichtspunkte ein, und zwar auch die Gesamtgestaltung des Zyklus betreffend. Dabei fällt auf, dass Kinderman klangliche Kontinuitäten zwischen aufeinanderfolgenden Variationen besonders hervorhebt, etwa zwischen Variationen 2 und 3, 12 und 13 sowie 19 und 20 (in Bezug auf melodisch-harmonische Anschlussöne, Akkordlage und Register), und daher auch grundsätzlich für einen engen, nicht zu sehr von Pausen unterbrochenen Anschluss zwischen einzelnen Variationen in der Interpretation des Zyklus plädiert.⁸⁹ Diese einer kontinuierlichen Gesamtgestaltung verpflichtete Herangehensweise zeigte sich auch deutlich in einer Live-Performance von Kinderman im Rahmen eines Workshops des PETAL-Forschungsprojekts, der am 11.3.2020 an der Kunstuniversität Graz stattfand.⁹⁰ Auch in seiner Studioaufnahme von 1994 nimmt Kinderman beispielsweise so gut wie keine merkliche Zäsur nach Variation 20 vor, auch wenn er in seiner Analyse eine »drastic juxtaposition« zwischen Variationen 20 und 21 konstatiert,⁹¹ somit scheint – zumindest in diesen konkreten interpretatorischen Realisierungen – die Kontinuität des Ganzen gegenüber dem Diskontinuierlichen im Einzelnen einen Vorrang zu haben. Kinderman steht mit dieser Deutung nicht alleine da, schon Lenz plädiert für eine Kontinuität des Vortrags mit Blick auf die ästhetische Einheit:

Die Theile eines solchen Beethovenschen Ganzen haben, ohne daß auch nur eine Taktpause, eine Nummer von der anderen trenne, auf einander zu folgen, wie Motiv, Gegenmotiv, Rückkehr eines und desselben Satzes in der Sonatenform.⁹²

85 Vgl. Uhde 1976, 50–53.

86 Vgl. Agawu 1991, 51–79 und Caplin 2010.

87 Vgl. Uhde 1976, 50 f.

88 Ebd., 51.

89 Vgl. Kinderman 1989, 85 f., 96 und 101.

90 William Kindermans Live-Performance vom 11.3.2020 ist abrufbar unter: https://www.youtube.com/watch?v=4vquJ_pHV7c.

91 Vgl. Kinderman 1989, 104. Nach Auskunft des Interpreten sind die Übergänge zwischen den Variationen in dieser Studioaufnahme nicht geschnitten, d. h. die Dauern der Zäsuren bzw. Pausen entsprechen hier der Intention bzw. Klangvorstellung des Interpreten, vgl. den Beitrag von Kinderman in dieser Ausgabe. Die Aufnahme ist abrufbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=mIR89BMvQT0>.

92 Lenz 1860, 134.

Bülow erscheint es ebenfalls »für Erreichung einer künstlerischen Wirkung im Vortrag dieses Werkes gerathen [...], die einzelnen Variationen gruppenweise aneinander zu reihen, so dass der Zuhörer das Nachzählen der ›drei und dreissig‹ Nummern vergißt.«⁹³

Insgesamt auffallend ist, dass ein großer Teil der moderneren Autoren seit Halm von einer absichtsvoll und minutiös geplanten, beziehungsreichen und in sich schlüssigen bzw. geschlossenen makroformalen Gestaltung des Zyklus ausgeht, die über eine bloße Reihung oder Sammlung von Charakterstücken oder Bagatellen hinausgeht: Dahinter steht entweder implizit oder explizit die ästhetische Prämisse, dass die musikalische (Makro-)Form in den ›Diabelli-Variationen‹ ein übergeordnetes Ganzes, also eine das Einzelstück integrierende ästhetische Einheit bildet.⁹⁴ Die Möglichkeit einer maßgeblich von einer individuellen Aufführung abhängigen sowie fragmentarischen und ›offenen‹ Gesamtform des Zyklus, etwa im Sinne der zeitgenössischen frühromantischen Ästhetik, wird hingegen weniger in Betracht gezogen, außer explizit bei Boucourechliev und Uhde sowie in einigen jüngeren Texten (in Ansätzen bei Martin, außerdem bei Picht und Janz). So schreibt Uhde zu seiner makroformalen Gliederung der Variationen in eine viersätzig »Variationssymphonie« mit Blick auf die Interpretation: »Ein allgemeiner Consensus wird darüber kaum möglich sein, denn das Werk läßt der Interpretation einen so großen Spielraum, daß auch andere Ordnungen möglich erscheinen. Beethovens eigene Konzeption bleibt ein Geheimnis. Und dies Geheimnis ist ein Bestandteil des Werkes.«⁹⁵ Boucourechliev weist ähnlich wie Uhde auf eine nicht-lineare, gleichsam ›zirkuläre‹ Formgestaltung des Zyklus hin, die einer antihierarchischen Formkonzeption entspricht:

Trente-trois constellations de l'imagination dont aucune ne peut être dite plus ou moins ressemblante, plus ou moins proche d'un ›modèle‹, initial, on pourrait les penser non en ligne droite, à la suite les unes des autres, mais comme en un cercle de métamorphoses, sans commencement ni fin, ou, mieux encore, comme une galaxie où chaque étoile, de même ›grandeur‹, est équidistante de toutes les autres.⁹⁶

Auch Picht thematisiert die Offenheit und Multiperspektivität der ›Diabelli-Variationen‹ mit Blick auf das Problem der ästhetischen Einheit,⁹⁷ und Janz spricht von einem »mehrdimensionalen Zeitraum«, der hier anstelle der Dominanz einer teleologischen, linearen

93 Bülow 1892, 170.

94 Vgl. etwa Halm 1927, 176 f.

95 Uhde 1980, 556.

96 Boucourechliev 1963, 113 (»33 Konstellationen der Vorstellungskraft, von denen keine als mehr oder weniger ähnlich, als näher oder ferner zu einem ursprünglichen ›Modell‹ bezeichnet werden kann, man könnte sie nicht als geradlinig verlaufend denken, eine der anderen folgend, sondern wie in einem Kreis von Metamorphosen, ohne Anfang und Ende, oder, vielmehr, wie eine Galaxie, in der jeder Stern, von gleicher ›Größe‹, gleich weit entfernt zu allen anderen ist.«, Übersetzung d. Verf.). Diese Formauffassung erinnert stark an Adornos Modell einer antihierarchischen Form (in neuer Musik), in der alles gleichermaßen essentiell und entsprechend »gleich nah zum Mittelpunkt« ist (vgl. Adorno 2003, 156 und 228). Darüber hinaus verwendet Boucourechliev hier das Bild einer Konstellation äquidistanter Sterne, das bei Walter Benjamin und insbesondere Adorno ebenfalls eine zentrale Metapher für ein antihierarchisches Denkmodell ist. Adorno und Boucourechliev gehen zudem beide von der neuen Musik ihrer Zeit aus, so stellt Boucourechliev explizit einen Bezug zwischen den ›Diabelli-Variationen‹ und dem »l'esprit de la musique sérielle« her (ebd., 117 sowie Boucourechliev 1984, 143 f.).

97 Vgl. Picht 2011, 22–24.

Prozesshaftigkeit und Gerichtetheit des »Zeitfeils« trete.⁹⁸ Eine herausgehobene Rolle spielt hierbei die letzte Variation im *Tempo di Menuetto moderato*, deren Verhältnis zum Thema und besonderer Schlusscharakter (sowie intertextueller Bezug zu op. 111) schon in älteren Texten intensiv diskutiert wird, sowie damit einhergehend die harmonisch bemerkenswerte Überleitung zwischen der Fuge und dem Menuett. Wie oben bereits angesprochen, ist hier etwa von Transformation, Transfiguration oder auch Transzendenz die Rede.⁹⁹

4. EXKURS: ANALYTISCHE PARADIGMEN BEI MARX UND HALM

In diesem Abschnitt werden zwei ältere relativ ausführliche Analysen der ›Diabelli-Variationen‹ mit Blick auf die jeweiligen analytischen Paradigmen, also die Prämissen, Perspektiven und Methoden der musikalischen Analyse auch mit Bezug zur Interpretation, einer gesonderten Betrachtung unterzogen. Dieses vergleichende *close reading* soll einen exemplarischen Einblick in zwei wichtige Stationen der analytischen Diskursgeschichte der ›Diabelli-Variationen‹ und zugleich Aufschluss über das implizite und explizite Verhältnis von Analyse und Interpretation in analytischen Texten des mittleren 19. sowie frühen 20. Jahrhunderts geben.

4.1 Marx: Die »Energie des Blicks«

Marx' analytische Äußerungen zu den ›Diabelli-Variationen‹ stehen vorrangig im Kontext seiner mehrbändigen Kompositionslehre und zwar in den Abschnitten zur Gattung bzw. Form Variation im ›angewandten‹ dritten Teil seiner Kompositionslehre sowie ergänzend im dazugehörigen Anhang, der in der 3. Auflage von 1857 als »Beethoven's Muster-Variation« betitelt ist.¹⁰⁰ Hieran wird bereits ersichtlich, dass Marx die ›Diabelli-Variationen‹ trotz ihrer teils erratischen Qualitäten als ein ästhetisches Vorbild oder Modell in der Variationenform für sogenannte »Jünger«, also angehende Komponist*innen betrachtet,¹⁰¹ wobei er auch Kunstfreunde, ausübende Künstler und insbesondere Dirigenten oder Lehrer grundsätzlich als Adressat*innen seiner auf »künstlerische Erkenntnis« und »tiefes Eindringen in die Kunst und ihre Werke« zielenden Kompositionslehre miteinbezieht.¹⁰² Marx analysiert die ›Diabelli-Variationen‹ also entsprechend der kompositionsdidaktischen Funktion seines Lehrbuchs aus der Perspektive des Kompositionslehrers mit einem Fokus auf kompositionstechnische Eigenschaften, wobei die motivischen Bezüge der einzelnen

98 Vgl. Janz 2014, 334. Martins Vorschlag zweier alternativer bzw. komplementärer makroformaler Gliederungen weist ebenfalls in Richtung einer prinzipiellen Offenheit der Formauffassung des Zyklus, vgl. Martin 1997, bes. 13.

99 Etwa (sinngemäß) bei Tovey 1972, 133, Halm 1927, 301 f., Geiringer 1964, 497, Porter 1970, 298, Uhde 1976, 45 f., Kinderman 1989, 125, Picht 2011, 22 f. und Janz 2014, 340 f. Münster (1982, 172 f.) betrachtet Variation 33 hingegen nicht als ein »Pendant« zum Thema.

100 Marx 1857, 53–93 und 563–570. Die geringfügigen Abweichungen zur 1. Auflage von 1845 sind in den betreffenden Kapiteln vor allem stilistischer Art (vgl. Marx 1845, 51–90 und 539–546).

101 Vgl. Marx 1857, 563 f. und 569 f. So bezeichnet Marx (ebd., 563) die ›Diabelli-Variationen‹ auch als »eines der merkwürdigsten und lehrreichsten Erzeugnisse«, »dessen wohlüberlegtes Studium jedem Strebenden zur Pflicht gemacht wird.«

102 Vgl. Marx 1846, 3 (Einleitung).

Variationen zum Thema und untereinander im Mittelpunkt stehen. Aus meta-analytischer und diskurshistorischer Sicht bemerkenswert ist an seiner analytischen Perspektive und Methodik allerdings die anthropomorphisierende Sprache, die er verwendet: Zunächst nicht weiter ungewöhnlich erscheint das analytische Verfahren der Reduktion auf Grundmotive bzw. »Keime«,¹⁰³ Marx verbindet dieses Verfahren aber mit der »Energie des Blicks [...], mit der der Meister seine Motive findet [...]: Jeder Punkt, auf den er hinschaut, wird ihm lebendig, Gestalt, Erzeuger neuer Gestalten.«¹⁰⁴ Und auch in seiner Beethoven-Biographie von 1859 schreibt Marx über die ›Diabelli-Variationen‹: »Aber es ist das Werk eines Künstlers, eines Mannes, der überall, wohin sein Auge blickt, Leben schaut und Leben weckt.«¹⁰⁵ Diese anthropomorphisierende Blick-Metaphorik findet sich dann auch in den einzelnen analytischen Beschreibungen der Variationen und ihrer motivischen Beziehungen zum Thema sowie untereinander wieder, in denen Marx die analytischen »Wahrnehmungen« bzw. Erkenntnisse Beethovens und deren kompositorische Konsequenzen nachzuvollziehen sucht, etwa in Bezug auf das Festhalten des Anfangsakkords im Thema in der rechten Hand, das Marx insbesondere in den Variationen 1, 2, 8, 10, 13, 14, 19, 25, 26 und 27 wiederfindet.¹⁰⁶ Marx analysiert die ›Diabelli-Variationen‹ also gleichsam aus der Perspektive des analytischen und kompositorischen Blicks Beethovens, in den er sich hineinversetzt, und für angehende Komponist*innen. Analyse wird hier somit als Voraussetzung und zugleich wesentlicher Bestandteil kompositorischen Handwerks aufgefasst, und dementsprechend sind Kompositionslehre und Analyse noch nicht als eigenständige Bereiche voneinander geschieden. In Marx' dem Vortrag Beethoven'scher Klavierwerke gewidmeten Anhang zu seiner Beethoven-Monographie von 1859 macht er zudem deutlich, dass er die genaue Analyse oder ›Zergliederung‹ eines musikalischen Kunstwerks auch als notwendige Voraussetzung für dessen Vortrag ansieht:

Ist eine allgemeine Anschauung vom Werke gewonnen, so muß nun tiefer und sorgfältiger in dessen Inhalt, in den Inhalt und die Bedeutung der einzelnen Partien eingedrungen werden, stets mit Rücksicht auf den Sinn derselben im Zusammenhang des Ganzen. Dieser zweiten Aufgabe kommt Kenntnis der Kunstformen [...] ungemein zu statten. Sie hilft, den Inhalt in seine natürlichen Glieder auseinander zu legen und mit größerer Bestimmtheit jedes dieser Glieder abgesondert anzuschauen.¹⁰⁷

Dabei ist Marx kein Verfechter einer buchstäblichen ›Texttreue‹, sondern reflektiert die Unvollständigkeit (bzw. Unterbestimmtheit) der musikalischen Schrift mit Blick auf den Vortrag: »[S]o müssen wir [...] zuletzt eignes Gefühl, eignes Nachdenken zu Rathe ziehn, um die Unvollständigkeiten in der Schrift zu ergänzen, – oder wir müssen überhaupt darauf verzichten, daß ein Werk durch uns lebendig werde.«¹⁰⁸

103 Marx 1857, 569.

104 Ebd., 565.

105 Marx 1859, 293.

106 Vgl. Marx 1857, 565–568 sowie Marx 1859, 293 f.

107 Marx 1859, Anhang, XXIX.

108 Ebd., Anhang, XLI. Siehe zu Marx' Vortragslehren weiterführend Zirwes 2019.

4.2 Halm: Phänomenologie der Form

Halms Analyse, die früheste und bis heute eine der ausführlichsten und vielseitigsten Analysen der ›Diabelli-Variationen‹, die eine explizite und vollständige Gliederung der Gesamtform des Zyklus enthält, erweckt gegenüber den Texten aus dem 19. Jahrhundert durch ihren sachlichen, überwiegend deskriptiven Sprachstil und die Reflexion ästhetischer und analytischer Voraussetzungen einen verhältnismäßig ›modernen‹, wissenschaftlichen Eindruck. Analyse ist hier nicht mehr Teil einer Kompositionslehre oder eingebettet in eine Biographie, in der Leben und Werkverständnis hermeneutisch aufeinander bezogen werden, sondern – ähnlich wie auch schon bei Klauwell und Leichtentritt – selbstständiges Mittel zum Verstehen von Werken. Halm positioniert sich dabei dezidiert gegen eine hermeneutische Deutung von Beethovens Werken und interessiert sich in seinem phänomenologisch orientierten Zugang einerseits für die »musikalische Erscheinung« selbst, andererseits für eine Charakteristik Beethovens bzw. von Beethovens Werk im Sinne einer ›musikalischen Physiognomik‹.¹⁰⁹ Im besonderen Fokus steht dabei die musikalische Form, der er grundsätzliche ästhetische und meta-analytische Überlegungen widmet.¹¹⁰ Seine Formauffassung und sein (form-)analytisches Vokabular sind dabei stark energetisch geprägt:

Erkennen wir aber die Form als den überlegenen musikalischen Willen, als den Trieb der Musik zu der großen und als großer notwendigen Erscheinung, als die eigentlichste Schöpferlust und -Kraft der Musik: so werden wir erst begreifen, daß und wie Beethoven ihr seine größte Phantasie-Kraft gewidmet hat.¹¹¹

So spricht Halm in seiner Analyse der ›Diabelli-Variationen‹ mit Blick auf die Gesamtform auch von »zur Form wirkenden Kräften« oder »Formwerdung« etwa mit Blick auf den »Rhythmus im Wechsel von Nähe und Ferne des Harmonischen« in Bezug zum Thema.¹¹² Der Bezug auf das bzw. die jeweilige Nähe und Entfernung zum Thema spielt wie bei Marx auch bei Halm eine zentrale Rolle, mit dem Unterschied, dass hier nicht nur in erster Linie (melodisch-)motivische Bezüge im engeren Sinne untersucht werden, sondern eine Vielzahl von analytischen Gesichtspunkten wie etwa die Harmonik. Hierbei berücksichtigt Halm auch explizit interpretatorische Einzelaspekte wie Dynamik und Agogik und legt besonderen Wert auf die Periodik bzw. Phrasenstrukturen der einzelnen Variationen im Vergleich zum Thema und damit einhergehend auf das metrische Gewicht.

Besonders detailliert geht er hierbei auf die erste Variation ein¹¹³ und bezieht sich dabei offensichtlich auf die instruktive Ausgabe Bülows, die in der ersten Variation hinzugefügte Phrasierungsbögen enthält (Bsp. 2).¹¹⁴ Halms analytischer Fokus liegt hier auf der perio-

109 Vgl. Halm 1927, 64–72, hier 72: »Betrachten wir also nunmehr die eigentlich musikalische Erscheinung, so wollen wir, daß wirklich die Art der Kunst Beethovens ans Licht tritt, werden demnach die bedeutsamsten Züge des künstlerischen Wesens und Tuns zu zeichnen uns bemühen.« (Ebd., 72)

110 Vgl. ebd., 108–141 sowie 142–176 in Bezug auf die Sonatenform.

111 Ebd., 119. Siehe hierzu auch Halms zugleich anerkennende und kritische Auseinandersetzung mit Ernst Kurth (ebd., 125–127). Lee Rothfarb (1996, 68) spricht (in Anschluss an Leonard B. Meyer) von einer »kinetic-syntactic position« Halms.

112 Halm 1927, 192 und 197.

113 Vgl. ebd., 182–187, 189–191 und 263–269.

114 Vgl. ebd., 190 f. In Bülows Ausgabe (1892, 159) ist das dritte Viertel teilweise in beiden Händen oder zumindest in der linken Hand durch einen Phrasierungsbogen an die vorhergehende Halbe angebunden, während Beethoven nur im Schlusstakt des ersten Teils und in den Vorhaltsbildungen in den Takten 26 und 28 Phrasierungsbögen zwischen erstem und zweitem Viertel notiert. Vgl. auch den Beitrag von Jakob Raab in dieser Ausgabe.

disch bzw. metrisch teilweise ambivalenten Stellung des jeweils dritten Viertels aufgrund eines »harmonischen Oszillierens«.¹¹⁵ Halm diskutiert im Detail, ob das dritte Viertel jeweils eine nachschlagende oder auftaktige Funktion hat und entsprechend an die vorhergehende Halbe angebunden oder von dieser abgesetzt werden soll: Beispielsweise ist in Takt 8.3 der Sekundakkord und damit der harmonische Auftakt zu Takt 9 vorgezogen, sodass die (achttaktigen) Perioden bzw. Zeilen »fluktuieren«, obwohl es sich im Thema um eine starke Zäsur zwischen zwei (achttaktigen) Perioden und damit um die Hauptzäsur des ersten Teils handelt.¹¹⁶ Die Sequenzakte 9 bis 12 beschreibt er als zwei zweitaktige Perioden, denen eine viertaktige Schluss-Periode folgt. Diese zweitaktigen Perioden sind zudem jeweils durch die kontrastierende Dynamik in ein »Vorbild« und »Nachbild« ausdifferenziert, was durch den Vortrag besonders hervorgehoben werden soll.¹¹⁷ Während Halm das dritte Viertel im zwölften Takt harmonisch gesehen noch als Auftakt auffasst, versteht er das dritte Viertel in den Takten 13 und 14 jeweils als nur nachschlagend. In den Takten 8 bis 12 sieht er daher einen Widerspruch oder Doppelsinn in der Struktur hinsichtlich des metrischen Gewichts des jeweils dritten Viertels.¹¹⁸ Auch in Bezug auf den zweiten Teil von Variation 1 liegt sein Fokus auf dem »Oszillieren der Perioden«:¹¹⁹ Hier hebt er insbesondere das *fis*¹ sowie das folgende *f*¹ als harmonische Vorausnahme in Takt 28 hervor und bezieht dies auch auf expressive Qualitäten des Vortrags:

Hier also, unmittelbar vor der entschlossen einfachen Schlußzeile, glüht es von Widerspruch und Komplikation; und demzufolge müßte der Vortragende dem simplen Piano [ab T. 27.3] ein hemmendes, wenn auch zart angedeutetes Marcato beimischen, um die Krisis fühlen zu lassen.¹²⁰

Alla Marcia maestoso. (M.M. ♩ = 104)

Beispiel 2: Ludwig van Beethoven, *33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli* op. 120 nach der instruktiven Ausgabe von Hans von Bülow (Bülow 1892), Variation 1, T. 1–16

115 Halm 1927, 184.

116 Vgl. ebd., 184 f.

117 Vgl. ebd., 185 f.

118 Vgl. ebd., 190 f.

119 Ebd., 263.

120 Ebd., 268.

In Bezug auf das Verhältnis von Analyse und Interpretation generell ist eine meta-analytische Fragestellung Halms von besonderem Interesse:

Wenn es nun Beethoven [...] in manchen Variationen dem Zuhörer schwer machte, das Thema zu erkennen: wollte er dann, daß dieser nachforsche und nachbohre? Oder wollte er nicht vielmehr, daß man hier eine solche lockere Aneinanderreihung von Bildern wahrnehme? So daß deren tatsächliche enge Verbundenheit mit dem Thema sozusagen seine, des Komponisten, eigene Sache und private Angelegenheit wäre? [...] Was der Komponist verhüllt: will er das vom Zuhörer aufgedeckt haben? Oder was für ihn, den Autor, Antrieb und heuristisches Prinzip war: muß das auch den Zuhörer angehen; ist für diesen nicht die Erscheinung selbst da?¹²¹

Die Antwort Halms folgt in einer vorangestellten Hypothese:

[...] wir hätten jetzt schon Grund genug, jene Frage dahin zu beantworten, daß Beethoven, wie er selbst wußte was er tut, auch von dem Spieler und Zuhörer möchte, daß er an diesem Wissen teilnehme. Auch dürfen wir ihm wohl die Ehre antun, zu glauben, daß er sich an den guten, aktiven, beflissenen und nicht an den bloß leidend genießerischen Zuhörer wendet.¹²²

In diesem Sinne fasst Halm ›technische‹ Analyse nicht als etwa Äußerliches auf, sondern sie soll die »Arbeitsweise Beethovens« und damit auch »die Art der Wirkung, die er will«, explizieren,¹²³ und so zu einem analytisch-informierten (und aktiven) Zuhören sowie Spielen führen. Dabei ist bemerkenswert, dass Halm entsprechend seines phänomenologischen Zugangs auch eine besondere Aufmerksamkeit für die Klang-Sinnlichkeit und Körperlichkeit von Beethovens oft als klanglich spröde, entsinnlicht und vergeistigt charakterisiertem Spätwerk hat: So hebt er in Bezug auf den Vortrag der *Großen Fuge* op. 133 die »Achtung vor der Körperlichkeit, die Liebe zur Erscheinung« besonders hervor.¹²⁴

Marx und Halm gehen beide davon aus, dass eine genaue kompositionstechnische Analyse eine wesentliche Voraussetzung für eine ästhetisch gelungene Interpretation ist – an dieser Prämisse hat sich auch in den moderneren Analysen kaum etwas geändert. Ein alternatives Verständnis aber, dass also Analyse auf eine konkrete Interpretation reagiert bzw. das Verhältnis von Analyse und Interpretation als grundsätzlich reziprok aufgefasst wird, spielt in den von mir untersuchten musikanalytischen Texten im engeren Sinne kaum eine Rolle.¹²⁵ Erst ein *performative turn* in der Musikforschung und die Interpretationsforschung selbst haben zu einem allmählichen Verständniswandel hin zu einer idealerweise auch wechselseitigen Beziehung von Analyse und Interpretation maßgeblich beigetragen.¹²⁶ Im Schlussteil soll daher exemplarisch einer konkreten interpretatorischen Gestaltung der Gesamtform das ›Wort‹ gegeben werden.

121 Ebd., 180 f.

122 Ebd., 182.

123 Ebd., 198 f.

124 Ebd., 257.

125 Bengtson 2005 bildet hier zwar eine Ausnahme innerhalb des Textkorpus, aber seine vergleichende Interpretationsanalyse tangiert kaum Fragen der interpretatorischen Gestaltung der Makroform des Zyklus, sondern konzentriert sich auf einzelne Variationen (Variationen 14, 20 und 26 sowie auf den Übergang zwischen Variationen 32 und 33 und die Binnengestaltung von Variation 33).

126 Vgl. etwa Cook 1999.

5. INTERPRETATORISCHE GESTALTUNG DER GESAMTFORM BEI PIOTR ANDERSZEWSKI

Konkrete Bezüge zur Interpretation sind in dem untersuchten Textkorpus relativ selten, in der Regel bloß punktuell, etwa bezogen auf interpretatorische Einzelaspekte wie bei Halm, und meist sehr allgemein gehalten. Mit Blick auf die interpretatorische Gestaltung der Gesamtform geht es hierbei vorrangig um die Frage, ob Variationen in unmittelbarem Anschluss aufeinander folgen oder durch eine merkbare Zäsur voneinander abgehoben werden sollen, während Fragen der konkreten Tempogestaltung eine eher untergeordnete oder nur in Bezug auf Einzelvariationen eine Rolle spielen. Einige der vorwiegend diskutierten Möglichkeiten von Zäsurbildungen wurden bereits in Zusammenhang mit der analytischen Gliederung der Makroform vorgestellt (siehe 3.). Mit einem besonderen Fokus auf Übergänge und formgliedernde Zäsuren habe ich exemplarisch eine Filmaufnahme mit Piotr Anderszewski (2000) untersucht,¹²⁷ in der die Gestaltung der Übergänge bzw. Zäsuren zwischen den einzelnen Variationen aufgrund des verwendeten Mediums einen zumindest relativ hohen ›Authentizitätsgrad‹ aufweist, auch wenn hier die filmische Inszenierung durch den Regisseur Bruno Monsaingeon eine eigenständige künstlerisch-visuelle Ebene bildet und nicht bloß eine Live-Aufnahme dokumentiert; so spielt etwa der kinematographische Blick auf Gestik und Mimik des Pianisten eine wesentliche dramaturgische Rolle.¹²⁸ Der Eindruck einer kontinuierlichen Live-Performance ist durch das intermediale Format somit zwar bloß virtuell bzw. hochgradig artifiziell, dennoch lässt sich hieraus eher als aus Tonaufnahmen, die zumeist aus Einzeltracks bestehen, ein ästhetisches Konzept für die interpretatorische und dramaturgische Gestaltung der Gesamtform ableiten, für das der Pianist und der Regisseur gemeinsam verantwortlich sind. Daher ist diese Aufnahme ein besonders geeignetes Vergleichsobjekt zu den diskutierten analytischen makroformalen Gliederungen für eine interpretatorische Gestaltung der Gesamtform.

In Tabelle 4 sind enge Anschlüsse und hörbare Zäsuren in dieser Aufnahme dargestellt:¹²⁹ Anderszewski macht keine auffallende formgliedernde Zäsur nach Variation 10, die in der analytischen Literatur zumeist als Schluss des ersten größeren Formteils betrachtet wird, lässt allerdings den Schlussakkord fast drei Sekunden lang ausklingen.¹³⁰ Besonders signifikante Zäsuren treten dagegen nach den langsamen Variationen 14 (*Grave e maestoso*), 20 (*Andante*), 24 (*Andante*) und 31 (*Largo, molto espressivo*) sowie 32 (Überleitung *Poco adagio*) auf (Videobsp. 1–4), wobei die Zäsur nach Variation 20 von knapp 17 Sekunden Dauer mit Abstand die markanteste im ganzen Zyklus ist. Die zweitlängste Zäsur nach der *Fughetta* (Variation 24) inszeniert Anderszewski dadurch besonders, dass er den mit einer zusätzlichen Fermate bezeichneten Schlussston *e*¹ in der Mittelstimme mittels des vorhergehenden Quartvorhalts deutlich hörbar hinauszögert. Die *Fughetta* gehört zudem neben den Variationen 20 und 33 zu den einzigen drei Variationen, bei denen Beethoven eine Pedalisierung des Schlussklangs notiert. Weitere Zäsuren sind nach den Variationen 8 und 18 sowie 28

127 Anderszewski 2000; der Film enthält auch eine gut 20-minütige Dokumentation.

128 Siehe auch den kurzen Booklet-Text von Monsaingeon zu weiterführenden Informationen zur komplexen Aufnahmetechnik; die »illusion of a continuous performance« war ein Ziel des mehrschichtigen Aufnahmeverfahrens (Anderszewski 2000, 6 f.).

129 Als kurze Zäsuren habe ich Unterbrechungen gezählt, die unter drei Sekunden dauern, aber als Zäsur deutlich wahrnehmbar sind; die Dauern wurden mit *Sonic Visualiser* gemessen.

130 Meines Erachtens befindet sich hier allerdings auch ein wahrnehmbarer Schnitt in der Tonaufnahme.

und 30 hörbar. Anderszewski spielt außerdem auffallend enge Anschlüsse zwischen Variationen, die in der analytischen Literatur gemeinhin nicht als Variationenpaare im engeren Sinne gelten: nämlich zwischen Variationen 7 und 8, 12 und 13, 15 und 16, 27 und 28 sowie insbesondere zwischen 19 und 20; hier fällt die linke Hand mit dem Anfangston der 20. Variation der noch ausklingenden rechten Hand geradezu ins Wort.

Variation	enger Anschluss	Zäsur	notierte Pause, Fermate/Pedal
Thema–Var. 1		kurz	1/4
Var. 1–2		kurz	keine
Var. 2–3	ja		keine
Var. 3–4		kurz	1/8
Var. 4–5	ja		1/4
Var. 5–6		kurz (knapp 2,5 sec.)	1/4
Var. 6–7	ja		keine
Var. 7–8	ja (sehr eng)		keine
Var. 8–9		4,5 sec.	keine
Var. 9–10	ja		keine
Var. 10–11		kurz	1/4
Var. 11–12	ja		keine
Var. 12–13	ja (sehr eng)		1/4
Var. 13–14		kurz	1/4
Var. 14–15		6 sec.	keine
Var. 15–16	ja (sehr eng)		keine
Var. 16–17	ja (sehr eng)		keine
Var. 17–18		kurz	keine, Fermate
Var. 18–19		3,5 sec.	1/4
Var. 19–20	ja (besonders eng)!		keine
Var. 20–21		knapp 17 sec.!	keine, Fermate und Pedal
Var. 21–22	ja		1/4
Var. 22–23	ja		1/4
Var. 23–24		kurz	keine
Var. 24–25		13 sec., herausgezögerter Schlusston¹	keine, Fermate und Pedal
Var. 25–26	ja		1/16
Var. 26–27	ja		keine
Var. 27–28	ja (sehr eng)		1/8
Var. 28–29		knapp 4,5 sec.	1/4
Var. 29–30	ja		keine
Var. 30–31		4 sec.	keine, Fermate
Var. 31–32		9,5 sec.	keine, rit., Fermate
Var. 32–33		7,5 sec.	keine, (Poco adagio), Fermate

Tabelle 4: Beethoven, *33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli* op. 120, Übergänge und Zäsuren in der Aufnahme von Piotr Anderszewski 2000

In Anderszewskis Gesamtdramaturgie wirken daher nicht die insbesondere von Porter beschriebenen »natural climaxes« der schnellen und virtuoson Variationen 10, 16–17 und 23 sowie 28 als abschließende Zielpunkte, sondern vielmehr die langsamen und als erhaben oder besonders expressiv charakterisierten Variationen 14, 20, 24 und 31, die in Anderszewskis interpretatorischer Gestaltung der Gesamtform jeweils einen Finalcharakter annehmen. Bei Anderszewski und Monsaingeon übernimmt die Stille, als konzentriertes Innehalten und dann gezieltes Neuansetzen, insgesamt eine starke formgliedernde Funktion in der Gesamtdramaturgie des Zyklus – auch unterstrichen durch die filmisch in Szene gesetzte Mimik und Gestik des Interpreten: etwa durch die Nahaufnahmen von Anderszewskis Gesicht an den Übergängen von Variationen 20 zu 21 und 24 zu 25, die jeweils das akustische Verklingen des Schlussklangs überdauern und durch die teils indirekte Perspektive (insbesondere bei Variation 20) eine Atmosphäre konzentrierter Innerlichkeit evozieren,¹³¹ sowie durch die Einstellungswechsel der Kamera(s) kurz vor bzw. zu Beginn der jeweils folgenden Variation (außer nach Variation 24), die den Eindruck eines Neubeginns auch visuell verstärken. Zudem fallen auch die gewählten Tempi bzw. Dauern der langsamen Variationen 14 und 31 in besonderem Maße auf: Diese gehören mit jeweils 6:17 bzw. 6:28 Minuten Dauer zu den längsten Deutungen dieser beiden Variationen innerhalb des im Rahmen des PETAL-Forschungsprojekts untersuchten Aufnahmekorpus von 66 Gesamtaufnahmen.¹³² In Variation 31 geht dadurch stellenweise fast das Gefühl für einen durchgehenden Achtelpuls verloren. Insgesamt erhält bei Anderszewski die Schlussgruppe (ab Variation 29) auch durch die Zäsuren nach Variation 30 und 32 eine besondere Gewichtung innerhalb der Gesamtdramaturgie im Sinne eines ›Finalmodells‹.¹³³ Dass die markierten Zäsuren nach den genannten langsamen Variationen bei Anderszewski eine gezielte Strategie der makroformalen Gestaltung darstellen, zeigt meines Erachtens auch ein kursorischer Vergleich zu der Live-Aufnahme von Brendel auf LP (1976),¹³⁴ in der Brendel praktisch ohne Zäsuren und mit generell sehr engen Anschlüssen zwischen den Variationen durchspielt (kürzere Zäsuren sind allenfalls nach Variation 10, 19 und 28 erkennbar), wobei allerdings der Seitenwechsel der Schallplatte nach Variation 20 stattfindet, sodass keine Aussage über die Gestaltung der von Brendel selbst als unerlässlich erwähnten Zäsur nach Variation 20 getroffen werden kann.¹³⁵

 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1125/Linke_Diabelli_Video01.mp4

Videobeispiel 1: Beethoven, *33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli* op. 120, Übergang von Variation 14 bis 15, Piotr Anderszewski 2000, *Piotr Anderszewski plays the Beethoven Diabelli Variations. A film by Bruno Monsaingeon*, Virgin Classics 7343 5 99463 9 9, ©&© 2004, 38:44–46:02

 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1125/Linke_Diabelli_Video02.mp4

Videobeispiel 2: Beethoven, *33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli* op. 120, Übergang von Variation 19 bis 21, Piotr Anderszewski 2000, *Piotr Anderszewski plays the Beethoven Diabelli Variations. A film by Bruno Monsaingeon*, Virgin Classics 7343 5 99463 9 9, ©&© 2004, 50:39–54:50

131 Auch bei Variation 14 handelt es sich um eine indirekte Nahaufnahme, insofern sich Anderszewskis Gesicht im Tastaturdeckel spiegelt.

132 Siehe den Beitrag von Thomas Glaser in dieser Ausgabe, Tabelle 1.

133 Siehe hierzu den Beitrag von Christian Utz in dieser Ausgabe.

134 Live-Aufnahme Royal Festival Hall London 1976, veröffentlicht 1977 Philips 9500 381 (LP).

135 Vgl. auch die oben angesprochene kontinuierliche interpretatorische Gesamtgestaltung in der Live-Performance (2020) und Studioaufnahme (1994) Kindermans.

 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1125/Linke_Diabelli_Video03.mp4

Videobeispiel 3: Beethoven, *33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli op. 120*, Übergang von Variation 24 bis 25, Piotr Anderszewski 2000, *Piotr Anderszewski plays the Beethoven Diabelli Variations. A film by Bruno Monsaïgeon*, Virgin Classics 7343 5 99463 9 9, ©&© 2004, 58:06–01:02:50

 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1125/Linke_Diabelli_Video04.mp4

Videobeispiel 4: Beethoven, *33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli op. 120*, Übergang von Variation 31 bis 32, Piotr Anderszewski 2000, *Piotr Anderszewski plays the Beethoven Diabelli Variations. A film by Bruno Monsaïgeon*, Virgin Classics 7343 5 99463 9 9, ©&© 2004, 01:10:33–01:17:21

Mit dem Fokus auf die Gestaltung der Übergänge und Zäsuren konnte hier nur ein spezifischer Aspekt makroformaler Strategien in der Interpretation berücksichtigt werden, aber bereits hieran zeigt sich eine sehr eigenständige und individuelle Lösung von Anderszewskis Deutung, die sich mit den in der Literatur diskutierten makroformalen Gliederungen (siehe oben, Tab. 3) nicht ohne Weiteres in Einklang bringen lässt. Während Variation 20 und teilweise auch 28 in einigen expliziten Analysen der Gesamtform als Abschluss eines größeren Formabschnitts betrachtet werden, werden Variation 14 und 24 weniger explizit in dieser Hinsicht diskutiert; eine Ausnahme stellt hier die zweite makroformale Gliederung von Martin dar, nach der Variationen 14 und 24 den ersten sowie zweiten von insgesamt drei Hauptteilen beschließen.¹³⁶ Bemerkenswerterweise gibt es jedoch einen analytischen Ansatz innerhalb des Textkorpus, der mit Anderszewskis Interpretation besonders hohe Übereinstimmungen aufweist: So sieht Solomon »strategically placed plateaus« als maßgeblich für die Makroform an, und als solche Plateaus versteht er die »slower, songful, affect-laden« Variationen 8, 14, 20 und 24 sowie 29 bis 31 als »enormously extended plateau« und Variation 33 als »final plateau«:¹³⁷

Each plateau explores different degrees and aspects of slowness, sharply contrasting with the sharply profiled, motion-filled variations that experiment with degrees and kinds of quickness, until, as we will see, arriving at the edge of motionlessness in the Poco adagio that precedes the final variation.¹³⁸

Anderszewskis Interpretation legt offensichtlich ebenfalls einen besonderen Nachdruck auf diese langsamen und expressiven Variationen innerhalb der Gesamtdramaturgie des Zyklus, einerseits durch die signifikanten Zäsuren und die filmische Inszenierung eines Innehaltens, andererseits durch die auffallend langsamen Tempi besonders in den Variationen 14 und 31.

Wie die zahlreichen divergierenden expliziten (sowie impliziten) analytischen Gliederungen der Makroform der ›Diabelli-Variationen‹ zeigen, lässt sich eine eindeutige Gliederung der Makroform des Zyklus aus der genauen Analyse des Notentextes und seiner implizierten klanglichen und zeitlichen Erscheinung allein nicht ableiten: Zu ›mannigfaltig‹ sind die einzelnen Variationen in Klang, Faktur und Charakter, zu vielfältig und offen sind ihre mög-

136 Vgl. Martin 1997, 11. Auch Kinderman zählt Variation 24 zu den ›middle variations‹; Porter (1991, 295) hingegen kritisiert diese Gruppierung Kindermans insbesondere mit Blick auf die Interpretation und betrachtet Variation 23 als Klimax, nach der eine Pause erfolgen sollte (ebd., 295).

137 Solomon 2003, 192–197.

138 Ebd., 192 f.

lichen Beziehungen und Querverbindungen untereinander wie ihre konzentrischen und exzentrischen Bezüge zum impulsgebenden Thema und zu singular, ›rätselhaft‹ und ungreifbar ist nicht zuletzt der Zyklus als ein Ganzes wie als ästhetischer Zusammenhang. Über Makroform in den ›Diabelli-Variationen‹ zu sprechen, heißt aus meiner Sicht daher auch, individuelle interpretatorische Strategien der makroformalen und -zeitlichen Gestaltung und deren Wirkung auf die Wahrnehmung explizit in der musikalischen Analyse mit einzubeziehen und zu reflektieren; denn musikalische (Makro-)Form, in einem phänomenologischen und performativen Sinne verstanden, wird erst in einer konkreten musikalischen Interpretation aktualisiert und von dem oder der Hörer*in mitkonstituiert. Angesichts der nun fast 200-jährigen Diskursgeschichte von Analysen der ›Diabelli-Variationen‹ fällt das Fazit mit Blick auf das Verhältnis von Makroform und Interpretation im Spiegel analytischer Texte insgesamt eher ernüchternd und damit auch bezeichnend für das Verhältnis von Analyse und Interpretation generell aus: Musikalische Interpretation spielt (wenn überhaupt) nur in sehr wenigen der untersuchten analytischen Texte im engeren Sinne eine explizite Rolle, zumeist dann aber nur punktuell im Hinblick auf interpretatorische Einzelaspekte; als argumentative Begründung für analytische Entscheidungen in Bezug auf die makroformale Gliederung des Zyklus dient sie aber in den wenigsten Fällen.

Literatur

Primärquellen / Textkorpus

- Bekker, Paul (1911), *Beethoven*, Berlin und Leipzig: Schuster & Loeffler.
- Bengtson, Matthew (2005), »Interpretative Questions in the ›Diabelli‹ Variations«, *Beethoven Forum* 12/1, 97–110.
- Boucourechliev, André (1984), »L'unité en question«, *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes* 5, 140–151.
- Boucourechliev, André (2020), *Beethoven* [1963], Paris: Seuil.
- 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.
- Brendel, Alfred (2005), »Das umgekehrte Erhabene II. Beethovens Diabelli-Variationen« [1989], in: ders., *Über Musik. Sämtliche Essays und Reden*, München: Piper, 152–169.
- Czerny, Carl (1842), »Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Werke für das Piano allein«, in: ders., *Die Kunst des Vortrags der ältern und neuen Clavierkompositionen oder: die Fortschritte bis zur neuesten Zeit. Supplement (oder 4ter Theil) zur großen Pianoforte-Schule op. 500, in 4 Capiteln*, Wien: Diabelli, 32–76.
- Dahlhaus, Carl (2013), *Ludwig van Beethoven und seine Zeit* [1987], Laaber: Laaber.
- Geiringer, Karl (1964), »The Structure of Beethoven's Diabelli Variations«, *Musical Quarterly* 50/4, 496–503. <https://doi.org/10.1093/mq/L.4.496>

- Halm, August (1927), *Beethoven*, Berlin: Hesse, Reprint Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1971.
- d'Indy, Vincent (1909), *Cours de composition musicale*, Bd. 2, Teil 1, Paris: Durand.
- Janz, Tobias (2014), *Zur Genealogie der musikalischen Moderne*, Paderborn: Fink.
- Klauwell, Otto (1906), »Ludwig van Beethoven und die Variationenform« [1901], in: ders., *Studien und Erinnerungen. Gesammelte Aufsätze über Musik*, Langensalza: Beyer & Söhne, 56–80.
- Kinderman, William (1989), *Beethoven's Diabelli Variations* [1987], Oxford: Oxford University Press.
- Leichtentritt, Hugo (1927), *Musikalische Formenlehre*, 3. Auflage, Leipzig: Breitkopf & Härtel, Reprint 1948.
- Lenz, Wilhelm von (1860), *Beethoven. Eine Kunst-Studie, Fünfter Theil: Kritischer Katalog sämtlicher Werke Ludwig van Beethovens mit Analysen derselben, Vierter Theil: III. Periode op. 101 bis op. 138*, Hamburg: Hoffmann & Campe.
- Marx, Adolf Bernhard (1830), »Beurtheilungen. Hundert Rondo's, Fantasien usw. von usw. [...]«, *Berliner Allgemeine musikalische Zeitung* 7/47, 369–371. https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10528068_00393.html
- Marx, Adolf Bernhard (1857), *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch theoretisch. Dritter Theil* [1845], 3. Auflage, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Marx, Adolf Bernhard (1859), *Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen*, Bd. 2, Berlin: Janke.
- Martin, James (1997), »The Structure of Beethoven's Diabelli Variations«, *The Beethoven Journal* 12/1, 7–13.
- Münster, Arnold (1982), *Studien zu Beethovens Diabelli-Variationen*, München: Henle.
- Nohl, Ludwig (1874), *Beethoven's Leben*, Bd. 3: *Die letzten 10 Jahre. I. Abtheilung 1815–1823*, Leipzig: Günther.
- Picht, Johannes (2011), »Komik, Abstraktion und Transfiguration in Beethovens Diabelli-Variationen«, *Musik & Ästhetik* 15/57, 10–25.
- Porter, David H. (1970), »The Structure of Beethoven's Diabelli Variations op. 120«, *The Music Review* 31/4, 295–301.
- Porter, David H. (1991), »The Structure of Beethoven's Diabelli Variations op. 120 – again«, *The Music Review* 52/4, 294–298.
- Rolland, Romain (1943), *Beethoven. Les grandes époques créatrices*, Bd. 4: *La cathédrale interrompue*, Bd. 1: *La Neuvième Symphonie*, Paris: Sablier.
- Schiff, András (2016), »Nur aus reiner Quelle. Fragen und neun Antworten«, in: *Ludwig van Beethoven. »Diabelli-Variationen«* (= Musik-Konzepte, Bd. 171), hg. von Ulrich Tadday, München: edition text + kritik, 35–39.
- Schindler, Anton (1860), *Biographie von Ludwig van Beethoven. Zweiter Theil* [1840], 3., neu bearbeitete und vermehrte Auflage, Münster: Aschendorff.
- Schmidt, Christ. Wilhelm [Pseudonym Janus a Costa] (1823), »Van Beethoven neuestes Werk: ›Drei und dreißig Veränderungen über einen Walzer, 120stes Werk‹«, *Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode* 38/77, 635–637. https://zs.thulb.uni-jena.de/receive/jportal_jparticle_00090069

- Schnabel, Artur (Hg.) (1924), *L. v. Beethoven. 33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli C-Dur, op. 120*, Berlin: Ullstein.
- Solomon, Maynard (2003), *Late Beethoven. Music, Thought, Imagination*, Berkeley: University of California Press.
- Thayer, Alexander Wheelock / Hermann Deiters / Hugo Riemann (1907), *Ludwig van Beethovens Leben*, Bd. 4, Leipzig: Breitkopf & Härtel, Reprint Hildesheim: Olms 2001.
- Tovey, Donald (1972), »Beethoven. Thirty-Three Variations on a Waltz by Diabelli, for Pianoforte« [1900], in: *Essays in Musical Analysis. Chamber Music*, London: Oxford University Press, 124–135.
- Uhde, Jürgen (1976), »Reflexionen zu Beethovens op. 120 (33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli)«, *Zeitschrift für Musiktheorie* 7/1, 30–53.
- Uhde, Jürgen (1980), »Dreiunddreißig Veränderungen C-Dur über einen Walzer von Anton Diabelli op. 120«, in: *Beethovens Klaviermusik*, Bd. 1: *Klavierstücke und Variationen* [1968], 2. Auflage, Stuttgart: Reclam, 503–556.
- 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.

Weitere Literatur

- Adorno, Theodor W. (2003), *Ästhetische Theorie* (= Gesammelte Schriften, Bd. 7), hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. (2005), *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata* (= Nachgelassene Schriften, Abt. I / Bd. 2), hg. von Henri Lonitz, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Agawu, V. Kofi (1991), *Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton: Princeton University Press.
- Anderszewski, Piotr (2000), *Piotr Anderszewski plays the Beethoven Diabelli Variations. A film by Bruno Monsaingeon*, Virgin Classics 7343 5 99463 9 9 (2004).
- Barthes, Roland (2015), »Musica practica« [1970], in: ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, übers. von Dieter Hornig, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 264–268.
- Butor, Michel (1971), *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli*, Paris: Gallimard.
- Caplin, William E. (2010), »What are Formal Functions?«, in: ders. / James Hepokoski / James Webster, *Musical Form, Forms, and Formenlehre. Three Methodological Reflections*, hg. von Pieter Bergé, Leuven: Leuven University Press, 21–40.
- Cook, Nicholas (1999), »Analyzing Performance and Performing Analysis«, in: *Rethinking Music*, hg. von Nicholas Cook und Mark Everist, Oxford: Oxford University Press, 239–261.

- Jean Paul (2015), *Vorschule der Aesthetik nebst einigen Vorlesungen in Leipzig über die Parteien der Zeit* (= Werke. Historisch-kritische Ausgabe, Bd. 5.1), hg. von Florian Bambeck, Berlin: De Gruyter.
- Heinemann, Michael (2020), *Beethovens Ohr. Die Emanzipation des Klangs vom Hören*, München: edition text + kritik.
- Herzog, Patricia (1995), »The Practical Wisdom of Beethoven's ›Diabelli‹ Variations«, *The Musical Quarterly* 79/1, 35–54.
- Marx, Adolph Bernhard (1845), *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch theoretisch. Dritter Theil*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Marx, Adolf Bernhard (1846), *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch theoretisch. Erster Theil* [1837], 3. Auflage, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Mayring, Philipp (2015), *Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken*, 12., überarbeitete Auflage, Weinheim: Beltz.
- Riepel, Joseph (1755), *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst. Nicht zwar nach al-mathematischer Einbildungs-Art der Zirkel-Harmonisten / Sondern durchgehends mit sichtbaren Exempeln abgefasst*, Teil 2: *Grundregeln zur Tonordnung insgemein*, Frankfurt a. M.: o. V.
- Rothfarb, Lee (1996), »Beethoven's Formal Dynamics. August Halm's Phenomenological Perspective«, *Beethoven Forum* 5, 65–84.
- 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.
- Weber, Horst (2012), »Variation als Prinzip und Form«, in: *Beethovens Klavierwerke* (= Das Beethoven-Handbuch, Bd. 2), hg. von Hartmuth Hein und Wolfram Steinbeck, Laaber: Laaber, 329–352.
- Weißgerber, Lydia (1999), »Intervallsatz beim späten Beethoven. Zur 20. Diabelli-Variation«, *Musiktheorie* 14/2, 171–178.
- Zenck, Martin (1997), »Musik über Musik mit Michel Butors ›Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli‹« [1995], in: *Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft*, hg. von Albert Gier und Gerold W. Gruber, 2. Auflage, Frankfurt a. M.: Lang, 283–291.
- Zirwes, Stephan (2019), »Analyse und Interpretation. Adolph Bernhard Marx' Beethoven-Analysen«, in: *Rund um Beethoven. Interpretationsforschung heute*, hg. von Thomas Gartmann und Daniel Allenbach, Schliengen: Argus, 291–300.

© 2021 Cosima Linke (cosima.linke@posteo.de)

Hochschule für Musik Saar [University of Music Saar]

Linke, Cosima (2021), »Eine Diskursgeschichte der ›Diabelli-Variationen‹. Makroform und Interpretation im Spiegel analytischer Texte aus 200 Jahren« [“A Discourse History of the ‘Diabelli Variations’: Macroform and Interpretation through the Lens of Analytical Texts from the last 200 Years”], *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 18/Sonderausgabe [Special Issue]: *Musikalische Interpretation als Analyse. Historische, empirische und analytische Annäherungen an Aufführungsstrategien musikalischer Zyklen*, 169–207.
<https://doi.org/10.31751/1125>

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: 06/02/2021

angenommen / accepted: 28/08/2021

veröffentlicht / first published: 05/11/2021

zuletzt geändert / last updated: 06/11/2021