

Das Hörbar-Machen von zyklischen Potentialen in der musikalischen Interpretation

Eduard Steuermanns Live-Mitschnitt der ›Diabelli-Variationen‹ vom 13. Mai 1963¹

Martin Zenck

Ausgangspunkt des Beitrags ist ein doppelter: einerseits eine Erörterung der Frage des Zyklischen und Anti-Zyklischen und des Konfliktverhältnisses von Totalität und Fragment im Sinne von Hegel und Novalis, andererseits eine Überlegung zur ›Stimmschrift‹ bei Novalis, demzufolge jedes Notat von Beethoven, wie die Skizzen und der fertiggestellte Partiturtex t der ›Diabelli-Variationen‹ op. 120, immer Schrift sind und zugleich die Stimme des Autors verraten, womit Skripturalität und Oralität in eins gehen. Es geht also aus der Schrift ein oral-mimetischer Vorgang hervor, der als Subtext den gedruckten Text begleitet. Vergleichsweise wird dies auch bestimmend für die aus der performativen Praxis von Eduard Steuermann hervorgegangenen Eintragungen in seinem Handexemplar der ›Diabelli-Variationen‹ und seinen analytischen Notizen zu diesem Werk, aus denen auch Konsequenzen für seine klingende Interpretation gezogen werden. Für Steuermann ist die Zeitproportion zwischen den einzelnen Variationen und dem raschen Walzerthema sowie zwischen den einzelnen Variationen zentral, und er sucht dabei einen weitgehend durchgehenden Puls, wie er auch für die Ausgabe des op. 120 von Artur Schnabel und für dessen Einspielung maßgeblich war. Schließlich wurde die proportionale Verkürzung der 16 Takte des Walzers auf acht bzw. vier Takte gerade in den Schluss-Variationen für Steuermann von höchster Bedeutung, weil sie eine intrinsische Beschleunigung zur Folge haben.

The starting point of this article is twofold. On the one hand, regarding the question of the cyclical and the anti-cyclical, the discussion explores the conflicting relationship between totality and fragment in the manner of Hegel and Novalis. On the other hand, it applies the concept of “voice writing” (*Stimmschrift*) in Novalis, according to which every notation by Beethoven, such as the sketches and the completed score of the “Diabelli Variations” Op. 120, are always writing and at the same time betraying the author’s voice, which means that scripturality and orality go hand in hand. An oral-mimetic process emerges from the writing, which accompanies the printed text as a subtext. In comparison, this is also decisive for the annotations in Eduard Steuermann’s handwritten copy of the “Diabelli Variations,” resulting from his performative practice, and his analytical notes on this work, from which one may draw implications for his interpretation in performance. For Steuermann, the proportion of time between the individual variations and the rapid waltz theme as well as between the individual variations is of central importance; in his reading, he looks for a largely continuous pulse, a concept which was also decisive for Artur Schnabel’s edition and recording of Op. 120. Finally, the proportional shortening of the sixteen measures of the waltz to eight or four measures, especially in the final variations, became extremely important for Steuermann, because they result in an intrinsic acceleration.

Schlagworte/Keywords: Diabelli Variations op. 120; Diabelli-Variationen op. 120; Eduard Steuermann; Ludwig van Beethoven; Oralität und Skripturalität; orality and scripturality; sounded writing; Stimm-Schrift; Totalität und Fragment; totality and fragment

1 Ergänzend zu der hier vorliegenden Studie vgl. zum gesamten von Steuermann komponierten wie gespielten Klavierwerk das Kapitel »Eduard Steuermanns Kunst des Klavierspiels und der Klavierkomposition« in Zenck/Rülke i. V. Vgl. weiter die grundlegende Studie von Stenzl i. V. über Steuermanns Interpretation der ›Diabelli-Variationen‹ sowie zur grundsätzlichen Bedeutung von Beethovens op. 120 Kinderman 1987 und 2010 sowie William Kindermans Beitrag in der vorliegenden Ausgabe.

EINLEITUNG: SCHRIFT – STIMME – ›STIMMSCHRIFT‹

Der Pianist und Komponist Eduard Steuermann spielte die ›Diabelli-Variationen‹ in einschlägigen Konzerten, die der Pianist selbst chronologisch auflistete:²

ES – Diabelli Variations

February 16, 1948 / NYC – YM & YWHA

- Mozart Rondo, A minor
- Schumann Kreisleriana
- Schoenberg Op. 33ab
- *Intermission*
- Beethoven Diabelli

October 19, 1952 / Theater de Lys (NYC)

November 1, 1952 / Warner Concert Hall (Oberlin)

- Schoenberg Op. 11 & Op. 25
- *Intermission*
- Beethoven Diabelli

February 10, 1957 / Philadelphia Conservatory

February 19, 1957 / Princeton

- Mozart Rondo, A minor
- Schumann Kreisleriana
- Schoenberg Op. 19
- *Intermission*
- Beethoven Diabelli

July 29, 1962 / Salzburg

August 9, 1962 / Dartington Hall

- Mozart Rondo, A minor
- Schumann 6 Concert Etudes after Paganini, op. 10
- Schoenberg Op. 19
- *Intermission*
- Beethoven Diabelli

Diese Reihe von Aufführungen kulminierte am 13. Mai 1963 in einem ›Honoring-Concert‹ in der *Juilliard School of Music* in New York. Von diesem Konzert gibt es glücklicherweise einen Live-Mitschnitt, während von einem Salzburger Konzert aus dem Jahr zuvor in der Edward Steuermann Collection der Library of Congress (LoC) leider keine Aufnahme vorhanden ist.

Die folgenden Überlegungen und interpretationsanalytischen Einsichten gelten dem einzigartigen Tondokument des Mitschnitts der Live-Aufführung von 1963 in der *Juilliard School* in Verbindung mit Steuermanns Eintragungen in den Notentext seines Handexemplars der ›Diabelli-Variationen‹ in der Ausgabe von Louis Köhler (Leipzig: Peters 1881) und den analytischen Notizen, die sich der Pianist zu jeder der 33 »Veränderungen« machte. Notierte Musik von Beethoven, schriftliche Eintragungen in den Partiturtex

2 Typoskript, Library of Congress, Edward Steuermann Collection, Wiedergabe mit freundlicher Genehmigung von Rachel Steuermann und der Library of Congress.

und systematische analytische Betrachtungen zu einzelnen der Variationen von Steuermanns Hand bilden zusammen mit seinem Konzertmitschnitt eine unverbrüchliche Einheit. Notation, Schrift und Klang stellen einen innigen Zusammenhang dar, der im Sinne einer lebendigen Verbindung von Stimme, von mündlicher und »schriftliche[r] Stimme« verstanden werden kann, wie es Novalis 1798/99 in seinem *Allgemeinen Brouillon* ausführte:

Wie die Stimme mannichfaltige Modificationen in Ansehung des Umfangs – der Geschmeidigkeit – der Stärke – der Art (Mannichfaltigkeit) – des Wohlklangs – der Schnelligkeit – der Praecision oder Schärfe hat – so ist auch die schriftliche Stimme oder der Styl auf eine ähnliche Weise unter mannifachen Gesichtspunkten zu beurteilen. Die Stylistik hat ungemein viel Aehnlichkeit mit der Declamationslehre – oder der Redekunst im strengeren Sinne.

Rhetorik ist schon ein Teil der angewandten Rede und Schreibekunst.³

Bei Novalis wird das Verhältnis von mündlicher und schriftlicher, von der Hand geführten Schrift angesprochen, und die Beziehung von Hand und Mund ist ohnehin bei der Notation von Musik und dem Spiel von ihr immer mitzudenken. Die »schriftliche Stimme« ist also weniger von der geschriebenen Notation der am Schreibtisch sitzenden Komponierenden her zu betrachten, sondern eher von der Artikulation der Rede aus, von der ›Klangrede‹ am Klavier. So kann in der Übertragung von Klang in Schrift oder der ›Stimmschrift‹ bei Beethoven, der ein gewaltiger Improvisator war und damit eine extemporende orale und manuelle Kunst beherrschte, davon gesprochen werden, dass sich seine spontane Fähigkeit, aus der Spannung und Lösung der Hand zu spielen, sich in seine Notation eingeschrieben hat. Damit kann also auch in der Musik von einer »schriftliche[n]«, performativen Stimme im Sinne von Novalis gesprochen werden. In einer zu bestimmenden Weise findet sich mit der ›Stimmschrift‹ bei Novalis und Beethoven etwas ganz Modernes und Neues in der Ästhetik um 1800, wie es viel später bei Jacques Derrida mit der These vom »Phonozentrismus« der Schrift aktuell geworden ist.⁴

Im Folgenden werden die für die ›Diabelli Variationen‹ entscheidenden Kriterien des Zyklischen und Anti-Zyklischen in diesem Werk verhandelt, auch vor dem Hintergrund der bei Hegel und Novalis tragenden Kategorien von Totalität und Fragment, sowie Aspekte der musikalischen Interpretation der ›Diabelli-Variationen‹ durch den Pianisten Eduard Steuermann. Hierbei wird nicht nur die überlieferte Aufführung durch eine Aufnahme herangezogen, sondern sowohl die von Steuermann benutzte Ausgabe von Louis Köhler mit seinen eigenen Eintragungen als auch seine überlieferten analytischen Notizen von diesem Werk, bei denen zu fragen ist, inwiefern sich seine Überlegungen auch konkret in der musikalischen Interpretation niedergeschlagen haben.

ZYKLISCHES, »KREIS VON KREISEN«, ANTI-ZYKLISCHES

Im Vergleich von Bachs ›Goldberg-Variationen‹ und Beethovens ›Diabelli-Variationen‹ kann der maßgebliche Sachverhalt des ›Zyklischen‹ näher bestimmt werden. Bei Bach ist das Zyklische im Sinne des *kyklós* und der Symmetrie genau zu umreißen: Einmal mit der Tatsache, dass das *Da capo* der *Aria* vom Ende wieder in den Anfang zurückkehrt, zum

3 Novalis 1993, 236.

4 Vgl. Derrida 1967 und 2003.

anderen im Aufbau regelmäßiger Dreiergruppen, bei denen auf eine Figural-Variation eine Charakter-Variation und dann eine Kanon-Variation folgt, wobei jede Kanon-Variation einen Stimmeneintritt vom Unisono bis zur Dezime im *Quodlibet* durchmisst. Daraus ergibt sich die Gesamtsumme der 30 Variationen als 10×3 . Die ausgezeichnete Mitte liegt genau nach dem Kanon in der Quinte (Variation 15), auf den mit der Variation 16 die französische Ouvertüre folgt, die den zweiten Teil des Zyklus eröffnet.

In den ›Diabelli-Variationen‹ ist das Verhältnis der einzelnen Variation zur jeweils folgenden und zum Ganzen weitaus komplexer, sodass einerseits von einem Anti-Zyklus gesprochen werden muss oder im Sinne von Hegels *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* von einer »Totalität«, die sich als ein System eines »Kreis[es] von Kreisen« herstellt:

Die Wissenschaft [des Absoluten] ist wesentlich System, weil das Wahre als konkret nur als sich in sich entfaltend und haltend, d. i. als Totalität ist, und nur durch Unterscheidung und Bestimmung seiner Unterschiede die Nothwendigkeit derselben und die Freiheit des Ganzen sein kann. [...]

Jeder der Theile der Philosophie ist ein philosophisches Ganzes, ein sich in sich selbst schließender Kreis, aber die philosophische Idee ist darin in einer besondern Bestimmtheit oder Elemente. Der einzelne Kreis durchbricht darum, weil er in sich Totalität ist, auch die Schranke seines Elements und begründet eine weitere Sphäre; das Ganze stellt sich daher als ein Kreis von Kreisen dar, deren jeder ein nothwendiges Moment ist, so dass das System ihrer eigenthümlichen Elemente die ganze Idee ausmacht, die ebenso in jedem Einzelnen erscheint.⁵

Es gibt zwar noch wie bei Bach in Ausnahmefällen Zweier- und Dreiergruppierungen, aber insgesamt eher dekadische Gruppierungen, denen gegenüber auch extreme Isolierungen einzelner Variationen zu stehen kommen wie etwa die Variationen 9 und 13, die durchaus ›Bagatellen‹ im Sinne von Beethovens op. 126 darstellen. Aber selbst die dekadische Gruppierung lässt sich nicht eindeutig fixieren. Zwar ist Variation 10 mit der *Stretta* eindeutig als ein Finale ausgewiesen, aber Variation 20 ist, gemessen an Variation 10, ein ausgesprochenes Anti-Finale, einerseits absoluter Endpunkt, andererseits auch Ausgangspunkt einer ganz neuen Entwicklung. In Variation 30 dann ist die dekadische Anordnung noch gebrochener als zuvor. Zwar ist diese Variation durch eine Fermate und damit als ein Ende ausgezeichnet, aber die drei »Veränderungen« in c-Moll (29, 30, 31) stellen für sich eine Einheit dar, sodass Variation 30 innerhalb dieser Gruppe keinen Endpunkt, sondern einen Übergang darstellt.

Mittels des Prinzips der entwickelnden Variation ergibt sich in den ›Diabelli-Variationen‹ insgesamt eine Durchdynamisierung der Gesamtform mit einer teilweise eingeschriebenen Finalisierungstendenz, die aber immer auch durchbrochen wird durch die gegenläufigen Gestaltungsprinzipien der unregelmäßigen Zweier- und Dreiergruppierung (Stimmtausch-Variationen und sich thematisch steigernde Variationen) und vor allem durch herausgesprengte und isolierte Einzelvariationen. Dazu kommen, wie wir es noch im Detail sehen werden, direkte und indirekte Rückbezüge und übergreifende Sprünge nach vorne, also intermittierende Referenzen in beide Richtungen.

Im Sinne von Hegels und Novalis' Enzyklopädien gibt es also einen noch näher zu bestimmenden Chorismus zwischen Totalität und Fragment, eine unaufgelöste Spannung zwischen einem »Kreis von Kreisen«, die jeweils im Einzelnen und im Ganzen als ge-

5 Ebd., 44 f. (§ 14 f.).

geschlossen aufgefasst werden können, und einer Absolutsetzung des einzelnen Fragments, das sich als Bagatelle jeder zyklischen Einfügung widersetzt. Auch wenn es einigermaßen verwegen scheinen will, diese Überlegungen auf das Ordnungsprinzip der ›Diabelli-Variationen‹ anzuwenden, erscheint es doch aus zwei Gründen vertretbar dies zu tun:

1. Im Gegensatz zu den ›Goldberg-Variationen‹ sind die ›Diabelli-Variationen‹ nicht als einfacher Kreis mit einer Rückläufigkeit in den Anfang gegeben: Beethovens Dreier- oder Zehnergruppen sind sowohl Abschluss als auch Öffnung, die 33. Variation stellt kein *Da Capo* dar, sondern bringt den anfänglichen raschen Walzer in der transfigurierten Ebene des *Tempo di Minuetto* – eine ›zweite Naivität‹ im Sinne von Heinrich Kleists *Über das Marionettentheater*.⁶

2. Im Sinne von Hegel erscheint in Beethovens Zyklus die »ganze Idee [...] in jedem Einzelnen.« Auf Beethovens op. 120 bezogen hieße das, dass sowohl das Thema des Beginns als auch seine Verwandlung in den einzelnen Variationen und somit jede singuläre »Veränderung« die »ganze Idee« enthält. Beethoven stellt diesen Bezug im Verhältnis von ›Geist‹ und ›Körper‹ so dar, dass der ›Charakter‹ eines Stückes, einer Variation das Verbindende zwischen dem ›Körper‹ eines Taktes, der Gangart einer Variation und dem ›Geist‹, der ›Idee‹ des ganzen Werkes wird, sich also die Idee des Ganzen in jeder Variation unterschiedlich spiegelt.⁷ Hinzu kommt die Rückbezüglichkeit einer jeden Variation in unterschiedlicher Direktheit zum Anfang und zur jeweils fortlaufenden Variation im Sinne einer dynamischen Prozesskomposition.

Offen und fragwürdig bleibt aber bei diesem Bezug zwischen Beethoven und Hegel die Stellung der beiden so singulären »Veränderungen« 9 und 13, die isolierte Fragmente gegenüber einer Totalität darstellen und diese dadurch auch in Frage stellen, sodass hier eher der eingangs angesprochene Vergleich zwischen Beethoven und Novalis relevant werden kann.

Der Begriff des Zyklischen muss jedoch in Bezug auf *beide* Instrumentalzyklen präzisiert werden. So wurden bekanntlich von Christoph Wolff zu den ›Goldberg-Variationen‹ zehn weitere Kanons Bachs gefunden, sodass zumindest konzeptionell die bekannte Anzahl von 30 Variationen mit dem *Da Capo* der *Aria* als Grundlage des Zyklus in Frage steht (ob Bach einen zweiten Zyklus mit einer Weiterführung der regelmäßigen Dreiergruppen plante, ist derweil nicht zu klären). Und weiter spricht die fiktionale romantische Entgrenzung dieses Zyklus um weitere Variationen, die nach E. T. A. Hoffmann bei einem Damentee über die Variation 30 hinaus vom Kapellmeister Johannes Kreisler improvisiert wurden,⁸ ebenso für eine potentielle Erweiterung der scheinbar fixierten Anzahl von 30 Variationen, womit auch hier zumindest eine Öffnung des scheinbar streng geschlossenen Zyklus erreicht werden sollte.

Ebenso könnte und müsste bei der Interpretation von Beethovens op. 120 die Frage des Zyklischen wie des Anti-Zyklischen mit Friedrich Schlegel und Novalis gegenüber Hegel weiter und genauer gefasst werden. Denn wenn es auch bei Schlegel deutlich ist, dass jedes Fragment als Teil eines Ganzen verstanden wird, so ist doch dieses Ganze vor dem Hintergrund der frühromantischen Ästhetik der Moderne eine ganz andere ›Totalität‹ als jene Hegels. Bei Schlegel erfolgt nicht mehr ein unmittelbarer Zugriff auf das Ganze,

6 Vgl. Brendel 2005, 168.

7 Vgl. Beethoven, Brief an Ignaz von Mosel, November 1817 (Beethoven 1996, 130).

8 Vgl. Hoffmann 2000, Nr. 1: »Johannes Kreislers, des Kapellmeisters, musikalische Leiden«, 5–14, bes. 10 f.

sondern nur noch eine Ahnung von ihm. Vertieft werden kann diese Differenz zwischen Schlegel und Hegel hinsichtlich der Totalität einerseits mittels Novalis' eingangs zitierter Fragmentsammlung *Das allgemeine Brouillon*,⁹ andererseits indem Hegels und Schlegels Enzyklopädien systematisch verglichen werden, wie dies in einer luziden Betrachtung von Ernst Behler geschieht. Ihm geht es darum, mit Schlegels Text »Über die Unverständlichkeit« (1800) eine anti-hegelianische »unbegreifliche Art des Verstehens« zu reklamieren.¹⁰ Im Sinne einer geöffneten ›Totalität‹, die auf eine Unendlichkeit des Verstehens hinweist, hielt Schlegel fest: »Die Frage, was der Verfasser will, läßt sich beendigen, die, was das Werk sei, nicht.«¹¹

Heranzuziehen ist in diesem Zusammenhang eine Korrespondenz zwischen dem Philosophen und Phänomenologen Bernhard Waldenfels und mir über die Frage von Ganzheit und Teil, Totalität und Fragment, von Vorgängigkeit und Unabschließbarkeit, wozu Waldenfels Folgendes schrieb:

Hegel und Novalis, das Ganze und die Bruchstücke, das ist eine heikle Frage. Meines Erachtens scheitert Hegel schon bei der Wiederholung, wie Kierkegaard so lebendig gezeigt hat. Wenn es auf Ungewohntes ankommt, kommen wir über das Paradox einer Wiederholung des Unwiederholbaren nicht hinaus, und zwar deshalb, weil es schon begonnen hat, wenn ich einen Anfang mache oder setze. Deshalb hören wir nie völlig dasselbe, auch wenn wir etwas wiederhören. Und noch etwas Einfaches. Das Ganze enthält niemals das Sagen des Ganzen, es sei denn, wir reduzieren das Ereignis des Sagens auf Gesagtes und Wiedergesagtes. Ich frage mich, ob es in der Musik nicht auch ein ›Hören‹ gibt, das über das Gehörte und Hörbare hinausgeht. Aber das zu sondieren muß ich Ihnen als einem Tonexperten überlassen. Ich denke, daß Novalis' Fragmente wie vieles andere zu dem Rest gehört, der nicht im Ganzen aufgeht und den auch ein Ganzheitsdenker wie Hegel nicht verdauen kann.¹²

Auf diese erhellenden Überlegungen erwiderte ich:

Haben Sie tausend Dank für Ihre so erhellende Antwort mit der Vorgängigkeit des Anfangs und der Nicht-Wiederholbarkeit der Wiederholung. Ich konnte mir dies anhand einer Diskussion mit dem Pianisten Christian Zacharias in einer Sendung des BR in München gut einsichtig machen, weil Schubert im ersten Satz seiner letzten Klavier-Sonate in B-Dur D 960 von genau dieser Frage ausgeht. So gibt es in der Coda der Exposition des ersten Satzes einen gewaltigen Ausbruch, mit dem sich die Frage stellt, wie die angesagte Reprise der Exposition wiederholt werden kann. Wenn schon eine normale Wiederholung nie eine eins zu eins sein kann, so stellt der Ausbruch eben diese Wiederholung vor ein besonderes, zu lösendes Problem, weil die Erschütterung im Spieler wie im Hörer so gewaltig ist, dass sie gleichsam noch in der Wiederholung nachzittert. Ich fragte damals den Pianisten, wie dann zu spielen sei, und er sagte, das könne man sich am Klavier nicht vornehmen: er müsse dies stets »geschehen lassen«.

So ist es auch mit dem Beginn mit dem sangbaren Lied zu Beginn dieser Sonate, da ist der Pianist – wenn er auf die Bühne tritt – längst schon innerlich unterwegs, bevor er dann den Beginn spielt und so ist es auch bei der Reprise, bei welcher der Vorhang vor dem Hintergrund der gerade erfolgten Explosion ganz anders zu spielen sei, aber als ein sich Ergebendes, nicht direktionales Vorgenommenes.

9 Vgl. Haering 1954 sowie die gründliche Rezension Pöggeler 1956.

10 Behler 1982, 191.

11 Schlegel, *Philosophische Fragmente* [1798–1799], zit. nach ebd.

12 E-Mail von Bernhard Waldenfels an den Verfasser, 23.3.2020.

Bei Beethoven in den ›Diabelli-Variationen‹ ist dies aber schon anders, weil mit jeder Variation zugleich auf den Anfang des raschen Walzers zurückgegriffen wird und zugleich auf die vorhergehenden, und dies könnte dann auch in Ihrem Sinne eine Antwort auf die Frage sein, [ob] Beethoven damit den ständigen Rekurs auf die Macht des setzenden Beginns im Walzer auch unterläuft, also anti-hegelianisch argumentiert mit einem »Rest, der nicht im Ganzen aufgeht«. Dies gilt nicht nur für das Verfahren, die auch normative Kraft des Anfangs auszuhebeln, sondern mit der deutlichen Isolierung der Variationen 9 und 13 einen Fragment-Begriff im Sinne von Novalis und Friedrich Schlegel in Anspruch zu nehmen, der nicht mehr unmittelbar auf ein Ganzes verweist.¹³

TEXT – KONTEXT, TEXT – SUBTEXT

In einer doppelten Weise reflektiert das Verhältnis von Text und Kontext, vom Text der Partitur und oral-mimetischem Subtext der musikalischen Aufführungsgeschichte die musikalische Essenz wie die akustische Realität des betreffenden Werkes. Insofern bringen Aufführungen und Einspielungen auf Tonträgern das jeweilige Werk in eine Konstellation von Text und Kontext. Gleichzeitig kann behauptet werden, dass sowohl die schriftlichen Notate, die Interpret*innen in die von ihnen verwendeten Partituren eintragen, als auch Einspielungen Interlinear-Versionen *zwischen* den Zeilen des Notentextes darstellen. Während dieser Begriff ansonsten der Über-Setzung eines Textes vorbehalten ist, wobei eine Interlinear-Version einen kommentierenden Zwischentext im Haupt-Text darstellt, kann im musikalischen Zusammenhang davon gesprochen werden, dass sich die Geschichte der musikalischen Aufführungspraxis, wie sie sich in Annotationen und Aufnahmen dokumentiert, fortlaufend in den Text der Partitur einfügt und diesen kommentiert mit Blick auf die zu realisierende oder bereits verwirklichte Umsetzung der Notate in der Aufführung. Bei Steuermann ist dies insofern besonders bedeutsam, als wir von ihm einerseits handschriftliche Eintragungen in der von ihm verwendeten Ausgabe von Beethovens op. 120 von Louis Köhler haben, andererseits aber auch musikanalytische Notizen (vgl. unten, Tab. 2) zu jeder der 33 Variationen und des thematisch zugrunde gelegten raschen Walzers. Beide Quellen enthalten Hinweise auf die musikalische Interpretation, auf das Verständnis, das Steuermann hier mit Blick und Ohr auf das op. 120 bezeugt. Daraus ergibt sich die Frage, ob (und wie) er seine theoretischen und programmatischen Einsichten in seinem Konzert von 1963 umsetzt oder ob er in dieser konkreten Konzertsituation dem Zyklus darüber hinaus weitere Aspekte abgewinnt.

Im Verhältnis von Text, Kontext und Subtext wird aber noch ein ganz anderer Aspekt tragend, wenn Walter Benjamins Begriff des Übersetzers geltend gemacht wird.¹⁴ Wir neigen allzu selbstverständlich dazu, von einem relativ starren und fixierten Text der Partitur auszugehen. Wenn wir aber die musikalische Interpretation eines Textes als eine Über-Setzung von einem Schrifttext in einen Klangtext fassen, dann könnte mit Benjamin

13 E-Mail des Verfassers an Bernhard Waldenfels, 23.3.2020.

14 Durchaus ist die Übertragung von Benjamins Theorie der Über-Setzung auf einen vergleichbaren Vorgang der musikalischen Interpretation problematisch, die aber doch grundsätzlich als Über-Setzung eines Notentextes verstanden werden kann. Benjamin nimmt hierbei zwei für unseren Kontext wesentliche Aspekte in den Blick: erstens, dass die Übersetzung erhellend für ein Verständnis des Grundtextes sein kann, und zweitens, dass bei dem Problem der Unübersetzbarkeit gerade auch die Brüchigkeit des Originals festgehalten werden kann (Benjamin 1969, bes. 66) – Theodor W. Adorno sprach in seinem Aufsatz »Nachtmusik« von einer »Uninterpretierbarkeit« musikalischer Werke (1982, 52, 56).

rückwirkend von einer unerhörten Instabilität und Fragilität des Ausgangstextes gesprochen werden.¹⁵ Mit der Ausnahme von heiligen Texten sieht Benjamin in jeder Übersetzung eines wichtigen literarischen wie theoretischen Textes eine Erschütterung des zugrunde gelegten Textes. In Bezug auf Musik würde sich damit die Frage stellen, ob nicht mit jeder maßgeblichen Interpretation auch ein großes Fragezeichen hinter den Partiturtex-
 text gesetzt wird. Dies tritt insbesondere dann zutage, wenn man versucht, Musik anhand einer konkreten Einspielung zu notieren und diese Transkription dann mit der Notation des Komponisten zu vergleichen.

Um dieser Überlegung weiter zu folgen, kann zunächst untersucht werden, was Steuermann, der als Pianist und Komponist mit Notationsproblemen bestens vertraut war, in der von Louis Köhler herausgegebenen Ausgabe der ›Diabelli-Variationen‹ eingetragen hat.¹⁶ So fällt bereits nach dem Thema mit der ersten Variation des *Alla marcia maestoso* die Gleichsetzung von »♩ = ♩. von früher« (handschriftliche Eintragung über der ersten Variation) ins Gewicht mit der Konsequenz, dass die drei Viertel des raschen Walzerthemas den zwei Vierteln einer Takthälfte des Marsches (4/4-Takt) entsprechen sollen. Steuermann realisiert dies in der Aufnahme von 1963 nicht ganz, er nimmt den Marsch deutlich rascher (♩ = 97,2, im Vergleich zu ♩. = 81,9 im Thema)¹⁷ und verfehlt damit die von ihm geforderte Proportion zwischen Walzer und Marsch relativ deutlich (Audiobsp. 1).¹⁸ Die Eintragungen von Steuermann haben also neben Fragen der Phrasierung, der hinzugefügten Fermaten insgesamt die Funktion, die Zeitproportionen zwischen den Variationen und dem Thema des raschen Walzers und zwischen den Variationen in der unmittelbaren oder intermittierenden Referenz hörbar und fühlbar zu machen.

 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1129/Zenck_Diabelli_Audio01.mp3

Audiobeispiel 1: Beethoven, *33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli* op. 120, Übergang Thema – Variation 1, Eduard Steuermann, Konzertmitschnitt 13. Mai 1963, *Juilliard School of Music* New York (Library of Congress, Edward Steuermann Collection, Wiedergabe mit freundlicher Genehmigung von Rachel Steuermann und der Library of Congress)

Dieser erste Ansatz eines interpretationsanalytischen Zugangs, der sich auf alle Tempoproportionen der folgenden Variationen zum Thema übertragen und sich auf ein von Artur Schnabel eingeführtes Darstellungsprinzip zurückführen ließe,¹⁹ ist dann von Be-

15 Vgl. Benjamin 1969, bes. 68.

16 Steuermann stellte sich im Briefwechsel mit Rudolf Kolisch im Umfeld seines zweiten Streichquartetts *Diary* die Frage, wie etwas so notiert werden könne, dass das gewünschte klangliche Resultat erreicht werden kann. So beruhigt Kolisch Steuermann hinsichtlich der Selbstkritik mit folgenden Worten: »Deine Enttäuschung über das Quartet liegt ganz bestimmt in der Aufführung, nämlich an mangelhafter Intonation und Präzision. Der Quartettsatz ist ganz vorbildlich und es müßte so ›klingen‹ wie Du es Dir vorgestellt hast.« (Brief von Kolisch an Steuermann vom 30. Mai 1963, Library of Congress, Edward Steuermann Collection, BOX 4/25–32).

17 Vgl. den Beitrag von Thomas Glaser in dieser Ausgabe, Tabelle 5.

18 Ein Grund könnte darin liegen, dass Steuermann die von ihm als gescheitert empfundene Uraufführung seines zweiten Streichquartetts *Diary* mit dem Juilliard String Quartet im selben Konzert vor der Pause noch nicht verarbeitet hatte. Vgl. Zenck i. V.a.

19 Schnabel schreibt in seiner instruktiven Ausgabe von 1924 für Thema und Variation 1 dasselbe Tempo vor (M. M. 80–84, bezogen auf die punktierte Halbe bzw. Halbe), nimmt in seiner Einspielung von 1937 allerdings den Walzer nicht so rasch wie Steuermann (♩. = 77,0), sodass sein Marsch ebenfalls deutlich verhaltener im Tempo bleibt (♩. = 77,5).

deutung, wenn dieser Grundsatz eines durchgehend gleichbleibenden Grundpulses etwa mit der Einspielung von Anatol Ugorski (1991) verglichen wird, der langsamsten Interpretation von Variation 1 im durch das Grazer Forschungsprojekt PETAL (*Performing, Experiencing and Theorizing Augmented Listening*) untersuchten Korpus von 66 Gesamtaufnahmen.²⁰ Demnach ergibt sich eine Proportion von ca. 2:1 hinsichtlich der Dauern von Variation 1 bei Ugorski (2:47) und Steuermann (1:22).²¹ Steuermann nimmt Variation 1 also doppelt so schnell wie Ugorski, der dem Marsch einen schwer lastenden und ingrimmigen Charakter verleiht und damit auch das Thema gleichsam zerstört. Dagegen spielt Steuermann direkt ans Thema anschließend bei nahezu gleichbleibendem Puls in den Marsch hinein, lässt diesen unmittelbar weitergehen und unterläuft damit, fast im ironischen Understatement, den Kontrast von Thema und Variation 1 – er tut so, als ob nichts geschehen wäre. Die Einspielung von Ugorski wurde hier herangezogen, um zu zeigen, dass es auch ganz andere Kriterien der Gestaltung der Tempi gibt: auf der einen Seite, wie bei Steuermann, das direkte Durchspielen vom Thema in die erste Variation bei gleichbleibendem Grundpuls, bei Ugorski dagegen ein deutlicher Tempokontrast, um mit angespannter Verlangsamung die Zertrümmerung des Themas zu unterstreichen.

Ein besonderes Argument für die Frage der Interpretation des Marsches im Anschluss an den Walzer kann in einer Entdeckung eines Skizzenentwurfs Beethovens aus dem Jahr 1819 durch William Kinderman gefunden werden. Kinderman erläutert, dass Beethoven ursprünglich auf den Walzer direkt Variation 3 folgen lassen wollte.²² Damit war also zunächst ein direkter Übergang vom raschen, pointiert daherkommenden Walzer in die leichte, schwebende Variation 3 intendiert, im Gegensatz zur späteren Fassung eines markanten Gegensatzes durch das *Alla marcia maestoso*. Man könnte also möglicherweise in Ugorskis ›Zerstörung‹ des Walzers durch das vollkommen zurückgenommene Tempo des Marsches eine Spur zur ursprünglichen Konzeption Beethovens erkennen.

Der Vorgang eines gleichbleibenden Grundpulses oder auch seiner deutlichen Veränderung setzt sich dann in den Variationen 2 und 3 mit der Überführung des wuchtigen Marsches ins Leichte und Schwebende fort, so als ob nun der Marsch das neue Thema des Zyklus geworden wäre. Es entsteht also eine ausgesprochene Doppelbezüglichkeit zwischen der einzelnen Variation und dem Thema des Walzers sowie zwischen den Variationen untereinander. Das lässt sich im emphatischen Sinn auch auf den Begriff der ›entwickelnden Variation‹ beziehen: dass zwar immer wieder der Rückbezug zum Ausgangspunkt aufgesucht wird, aber zugleich mit der ersten Variation ein neues Thema gesetzt wird, von dem aus weitere ›Veränderungen‹ erfolgen. Damit formiert sich das ständig Prozessuale, das aber immer wieder unterbrochen wird und zwar durch auch springende Bezüge nach vorne und zurück, um weder eine durchgehend direktionale und finale Ausrichtung noch eine zyklisch-formale zu verfolgen.

Im Verhältnis zu Rudolf Kolischs erstmals 1943 in *The Musical Quarterly* erschienenem Aufsatz »Tempo and Character in Beethoven's Music«²³ könnte wohl eine Differenz zwischen Kolisch und Steuermann geltend gemacht werden, die ich Volker Rülke verdanke: Während bei Kolisch von einem »tempo-gezeugten Charakter« auszugehen ist,

20 Vgl. den Beitrag von Thomas Glaser in dieser Ausgabe, Tabelle 5.

21 Vgl. ebd., Tabelle 1.

22 Vgl. Kinderman 1987, 1–28 sowie Kinderman 2010.

23 Kolisch 1943.

dominiert bei Steuermann ein »proportions-gezeugter Charakter«. ²⁴ Dieser Sachverhalt könnte auch mit den einschlägigen Schriften zum Begriff des Charakters in Verbindung gebracht werden, etwa mit Christian Gottfried Körners in den *Horen* erschienener Schrift »Ueber Charakterdarstellung in der Musik« (1795), ²⁵ die Johann Jakob Engels Vorstellung von der musikalischen Naturnachahmung ablöste, sowie mit Beethovens oben bereits zitiertem Brief von 1817 an Ignaz von Mosel, in dem Beethoven den »Charakter« als etwas Verbindendes zwischen dem »Körper« des »Tact[es]« (also seiner Bewegung und Gangart) und dem »Geist des Stückes« bezeichnet, das sich unmittelbar in den Vortragsbezeichnungen äußert. ²⁶

TRENNUNG UND VERBINDUNG, ISOLIERUNG UND GRUPPIERUNG

Ungeachtet der Frage eines durchgehenden *tempo ordinario*, eines durchgehenden Pulses, ist die Frage der Isolierung einer einzelnen Variation sowie der Gruppierung von Variationen für die Bedeutung des Zyklischen wie Anti-Zyklischen ganz entscheidend. Beide Kriterien, also die Trennung der einen von der anderen Variation sowie deren unmittelbare Verbindung, können durch Messungen von Dauern- und Tempoverhältnissen genauer ausgewiesen werden. ²⁷ Die weiter unten tabellarisch dargestellten Abstände und »Räume« zwischen den einzelnen Variationen in der untersuchten Einspielung Steuermanns (Tab. 1) – das »Dazwischen« ²⁸ – sowie das fast unmerkliche »Ineinanderfließen« von einer Variation in die folgende können anhand syntaktischer und agogischer Kriterien systematisch und mit Blick und Ohr auf Steuermanns Einspielung etwa folgendermaßen gefasst werden:

1. In Form einer Atempause kurz am Ende einer Variation verweilen und dann weiterspielen.
2. Im Sinne einer Fermate (die Komponierende gesetzt oder Ausführende hinzugefügt haben können) den Schlussston oder Schlussakkord ins Pedal nehmen, um dann (a) entweder direkt weiterzuspielen, (b) auf der Fermate innezuhalten (Hermann Scherchen unterscheidet hierbei bereits systematisch zwischen Fermaten auf einem

24 Zenck/Rülke i. V.

25 Körner 1795. Vgl. dazu Dahlhaus 1987, 178–182.

26 Beethoven, Brief an Ignaz von Mosel, November 1817 (Beethoven 1996, 130; vgl. Anm. 6). Die enge Verbindung von Bewegung (Tempo, aber auch Taktart und Rhythmus) und dem bestimmten Charakter eines Stückes wird in ästhetischen und musiktheoretischen Quellen des späteren 18. Jahrhunderts explizit diskutiert; vgl. etwa Sulzer 1771, Art. »Ausdruck« (100–112) sowie Kirnberger 1776, 105–113.

27 Vgl. hierzu den Beitrag von Thomas Glaser in dieser Ausgabe.

28 Vgl. zum Begriff des »Dazwischen« und den »Zwischenräumen« in Architektur und Musik, vor allem hier im konstitutiven Zusammenhang der Sechs Bagatellen für Streichquartett op. 9 von Anton Webern und bei Mark Andre, Zenck i. V.b. Demnach wäre es denkbar, von den zeitlich gestaffelten Zwischenräumen in Beethovens op. 120 auf diejenigen in den Bagatellen von Webern zu schließen. Dort wäre jedoch das, was bei Beethoven noch zwischen den Sätzen der einzelnen Variationen liegt, in den Werkprozess einer jeden Bagatelle selbst verlagert: Die Zwischenräume nehmen bei Webern also Gestalt in den Innenräumen an.

Ton oder auf einem Schluss- oder Doppelstrich)²⁹ oder (c) nach und nach wieder mit dem Spiel zu beginnen, wobei solche gedehnten Übergänge eher selten auftreten.³⁰

3. Eine eindeutige Zäsur setzen, um danach *attacca* weiterzuspielen.
4. In Verbindung mit einer Fermate eine lange Zäsur setzen, wobei die Fermaten des Komponisten berücksichtigt oder auch eigene eingefügt werden. Besonders bedeutsam in Steuermanns Aufnahme von 1963 ist dabei die einzige von ihm selbst eingetragene Fermate zwischen den Variationen 17 und 18, ein Mittel, um die ›Echo-Wirkung‹ zwischen diesen beiden Variationen zu akzentuieren (Audiobsp. 2).
5. Besonders starke Zäsuren nimmt Steuermann vor, um einzelne Variationen, wie die Variationen 22 und 24 oder die drei Moll-Variationen 29, 30 und 31 herauszuheben und als eine dynamische Einheit darzustellen.
6. Übergreifend ordnet Steuermann mittels Zäsurgestaltung den Zyklus in Zweier- und Dreiergruppen oder in dekadische Gruppierungen: 10–20–30 (mit jeweils unterschiedlichen Kontexten).
7. Besonders auffallend ist das durchgreifende *crescendo*, mit dem Steuermann die Variationen 29 bis 31 in einem umspannenden Atembogen spielt, die Steigerung also so anlegt, dass sie unmittelbar in die Doppelfuge der Variation 32 mündet (Audiobsp. 3).
8. Gleichsam exterritorial ist das *Tempo di Minuetto* der abschließenden Variation 33 nach der Kadenz am Ende von Variation 32.

Auf drei Seiten hat sich Steuermann einige wichtige analytische Aspekte zu den einzelnen Variationen von Beethovens op. 120 notiert, teils mit möglichen Konsequenzen für die musikalische Interpretation (Tab. 2). Besondere Bedeutung hat er dabei den Beziehungen zwischen weit voneinander entfernten Variationen beigemessen, also solche der intermittierenden Referenz, wie etwa zwischen den Variationen 5 und 15, 13 und 17, 11/12 und 18 sowie 12 und 21. Zur Variation 17 schreibt er: »the same in a different way (scale progression in upper voice, halftone in lower plus rhythm – probably a resultant of XVI and echo of XIII[!]).«³¹ Zur Variation 18 heißt es: »like coming back to the idea of XI and XII, but in form of a dialogue; again the hesitation – a talk to himself.« In Bezug auf Variation 21 stellt Steuermann fest: »obvious contrast, – coming back again to Var. XII.«

29 Scherchen 1929.

30 Steuermann war der Auffassung, dass sich im Spätwerk Beethovens kaum noch komponierte Übergänge finden, sondern dass eine Verschärfung der Gegensätze, das Offenlegen von Kontrasten charakteristisch für diese Periode sei. Beethovens Spätwerk ist nicht durch eine abgeklärte, versöhnliche Objektivität gekennzeichnet, sondern durch extreme Subjektivierung. Dadurch geraten alte und neue Musik, auch die zukünftige in einen besonderen Hörwinkel. Nach dem Hinweis von Hans Zender ist das mittlere Werk Beethovens zwischen den Opera 31 und 75 von kompakt in sich geschlossenen Werken bestimmt im Gegensatz zur offenen Latenz im Spätwerk, mit der sich Zender in seiner komponierten Interpretation der *33 Veränderungen über 33 Veränderungen* (2010/11/19) besonders auseinandergesetzt hat (vgl. Zenck 2013 und 2015).

31 Dieses und die folgenden Zitate nach Eduard Steuermanns analytischen Notizen zu den ›Diabelli-Variationen‹ (vgl. Tab. 2).

Übergänge	Pause von–bis	Länge (sec.)	Anmerkungen
Thema–Variation 1	01:08:14–01:09:16	1:02	direkt vom raschen Walzer in den Marsch
Variation 1–Variation 2	02:31:03–02:31:08	0:05	Var. 2–3–4: triadische Gruppierung ohne Übergang
Variation 2–Variation 3	03:11:18–03:11:18	0:00	
Variation 3–Variation 4	04:25:23–04:25:23	0:00	Var. 4/5: duale Gruppierung
Variation 4–Variation 5	05:24:21–05:24:21	0:00	
Variation 5–Variation 6	06:19:23–06:21:03	1:04	Var. 5/6: deutliche Zäsur
Variation 6–Variation 7	08:00:18–08:00:18	0:00	Var. 6/7: eine Einheit
Variation 7–Variation 8	09:02:00–09:02:20	0:20	Var. 7/8: kurze Atempause
Variation 8–Variation 9	10:08:16–10:08:16	0:00	Var. 8/9: kurze Trennung
Variation 9–Variation 10	11:31:08–11:31:19	0:11	Var. 9/10: kleine Zäsur
Variation 10–Variation 11	12:04:16–12:07:12	2:20	nach Finale der Var. 10 doppelte Zäsur
Variation 11–Variation 12	12:58:18–12:59:11	0:17	Fermate von Steuermann, kurze Dehnung
Variation 12–Variation 13	13:53:14–13:54:17	1:03	Var. 12/13: deutliche Zäsur
Variation 13–Variation 14	14:42:10–14:43:09	0:23	Var. 13/14: quasi Fermate
Variation 14–Variation 15	17:24:12–17:24:12	0:00	Var. 14/15 (Variationspaar): eine Einheit
Variation 15–Variation 16	17:57:00–17:58:00	1:00	Var. 15/16: deutliche Zäsur
Variation 16–Variation 17	18:57:03–18:57:03	0:00	Var. 16/17: Variationspaar
Variation 17–Variation 18	19:50:08–19:51:08	1:00	Var. 17/18: erste Fermate Beethovens (lange Zäsur)
Variation 18–Variation 19	21:13:14–21:14:00	0:11	Var. 18/19: deutliche Zäsur
Variation 19–Variation 20	22:06:13–22:06:13	0:00	Var. 19/20: Variationspaar
Variation 20–Variation 21	23:25:06–23:25:06	0:00	Var. 20/21: zweite Fermate Beethovens
Variation 21–Variation 22	24:39:12–24:40:14	1:02	Var. 21/22: Trennung zur <i>Don Giovanni</i> -Parodie
Variation 22–Variation 23	25:19:20–25:20:23	1:03	Var. 22/23: Einheit, aber dennoch Trennung
Variation 23–Variation 24	26:12:01–26:13:15	1:14	Var. 23/24: quasi Fermate zur <i>Fughetta</i> hin
Variation 24–Variation 25	28:02:23–28:02:23	0:00	Var. 24/25: dritte Fermate Beethovens, dennoch <i>attacca</i>
Variation 25–Variation 26	29:07:09–29:07:09	0:00	Var. 25–26–27: eine ternäre Einheit
Variation 26–Variation 27	29:57:03–29:57:03	0:00	
Variation 27–Variation 28	30:53:10–30:54:01	0:15	Var. 27/28: Einheit durch abgesetzten Kontrast
Variation 28–Variation 29	31:47:04–31:48:22	1:18	deutliche Zäsur zur ersten großen Moll-Variation
Variation 29–Variation 30	32:30:17–32:30:17	0:00	eine Einheit aus beiden Moll-Variationen
Variation 30–Variation 31	33:39:05–33:39:05	0:00	vierte Fermate Beethovens, Pedal und <i>attacca</i>
Variation 31–Variation 32	37:12:24–37:12:24	0:00	fünfte Fermate Beethovens, Pedal und <i>attacca</i>
Variation 32–Variation 33	39:54:14–39:55:23	1:09	sechste Fermate in Var. 32; Var. 32/33: siebte Fermate

Tabelle 1: Beethoven, *33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli* op. 120, Eduard Steuermanns Einspielung 1963: ›Räume‹ zwischen den einzelnen Variationen, gemessen in Minuten:Sekunden:Frames (25 Frames pro Sekunde) mit Angabe der jeweiligen Charakteristik³²

32 Diese Synopsis ist in enger Zusammenarbeit mit Werner Unger (Kehl) entstanden, der alle verfügbaren Aufnahmen mit Werken von Eduard Steuermann sowie dessen Konzertmitschnitte auf dem Label *Archiphon* veröffentlicht hat. Ihm sei an dieser Stelle auf das Herzlichste gedankt. Vgl. auch Unger i. V. Die bisherigen Studien haben nicht eigens auf die Pausen zwischen den Variationen geachtet und nur jeweils die Gesamtzeit einer Variation mit oder ohne Pause berechnet und gestoppt. Dies erschien aber Werner Unger und dem Verfasser ganz entscheidend für die Frage der Gruppierung von Variationskomplexen und isolierten Variationen. Vgl. hierzu auch den Beitrag von Cosima Linke in dieser Ausgabe.

🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1129/Zenck_Diabelli_Audio02.mp3

Audiobeispiel 2: Beethoven, *33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli* op. 120, Übergang Variationen 17–18, Eduard Steuermann, Konzertmitschnitt 13. Mai 1963, *Juilliard School of Music* New York (Library of Congress, Edward Steuermann Collection, Wiedergabe mit freundlicher Genehmigung von Rachel Steuermann und der Library of Congress)

🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1129/Zenck_Diabelli_Audio03.mp3

Audiobeispiel 3: Beethoven, *33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli* op. 120, Variationen 29–31 und Übergang zu Variation 32, Eduard Steuermann, Konzertmitschnitt 13. Mai 1963, *Juilliard School of Music* New York (Library of Congress, Edward Steuermann Collection, Wiedergabe mit freundlicher Genehmigung von Rachel Steuermann und der Library of Congress)

Besonders widmet er sich auch den Variationen 19 und 20:

canon – partly –; making the impression of a bizarre Etude; compare canon from Eroica Var. Novelty and boldness to use simple triads for a canon; like proving that the will of the composer (the rhythm is enough characteristic for such a procedure)

Steuermann unterstreicht hier die Bedeutung des ›Bizarren‹ (auf das weiter unten noch eingegangen wird) dieser »Etude« und vergleicht diese Variation mit der zehnten Variation der ›Eroica-Variationen‹ op. 35; er wundert sich zwar über Beethovens Beschränkung auf Dreiklangstöne für das Thema des Kanons, meint aber, dass dies charakteristisch genug sei, um dieser Variation ihr eigenes Gepräge zu geben. Zu Variation 20 heißt es:

most mysterious; watch A and A-flat / why did B. like this minor-maj.? gives him additional scope of movement in the realm of tonality which he stuck firmly to – always. Harmonic regions (Schönberg) go far away – but he comes back immediately.

Steuermann hebt das Rätselhafte von Variation 20 hervor, auch mit Blick und Ohr auf die »harmonischen Regionen« nach Schönbergs Theorie der Harmonik, ebenso die Frage der Ambivalenz von A- und As-Dur, die Beethoven aus der Variation 19 ableitet und die auf das Motiv *e-f-a* aus dem Walzerthema (T. 9–10) zurückgeht. In Variation 20 splittet Beethoven dieses Motiv auf und setzt es einer harmonisch irritierenden Bearbeitung aus; der Halbton *e-f* aus dem Thema wird hier zum Halbton *b-h*, der in changierende, unaufgelöste oder verzögert aufgelöste Zwischendominanten bzw. Subdominanten eingebunden wird, die in eine A-Dur-Region tendieren (T. 9–10).³³ Steuermann weist so implizit auch hin auf die Verwandlung der Tonikaparallele a-Moll aus dem Thema (T. 13–14) in das A-Dur mit Septime und der None *ais* im Bass (*ais-e-g-cis*, T. 11–12), auch lesbar als hochalterierter Grundton. Analog dazu wendet sich der zweite Teil der Variation vorübergehend in eine As-Dur-Region (T. 27–28). Dabei geht die Ambivalenz zwischen *a* und *as* aus der Spannung zwischen Dur- und Molltonika (C-Dur/c-Moll) hervor, wie sie am Beginn der Variation bereits etabliert wird (T. 4, 6).

33 Eine genaue harmonische Analyse bietet Zenck 1985, 56.

Var. I	filling out; introducing different intervals [Harmony!]
Var. II	concentrating on 2 appoggiaturas; the a shifting form pos[iton] of tonic (in Melody to the <u>3d</u>)
Var. III	motiv from bar 9 (second quarter) suspension (dim 7th) from bar 10; play around g-sharp – a-flat
Var. IV	Motiv <u>inversion</u> of bar 9; point out stop in bar 13; play around g-flat – f-sharp (bar 10 – second half) – minor-major idea of Beethoven -- the necessity of it
Var. V	coming back to triad figurations – ending in dim 7th. “Rosalie[?]” sequence without half[ton]e step – only relat[ive] I-IV – but the following bars in the half-tone step harmony (b. 13, 14 etc.); emphasizing the e minor (III step, substitute of the dominant)
Var. VI	introducing 16th; changes of position
Var. VII	up-beat – a third; (from bar 3–4?); from bar 9 – harmonic progressions – compare with theme!
Var. VIII	upbeat – fifth – going to 3-2-1! / bass halftone step; 5th bar on second degree; followed by half-tone motiv – and diatonic melody correspondent to beginning.
IX	minor – in triad-progression – followed by intensifying of half-tone motiv. Second part on dominant of the Neapolitan sixth region.
X	triad filled out by scale progression; halftone motiv.
XI	up-beat of thema – changed into triplet. Observe the change of harm. progression from bar 9! top voice of the theme identical but harmony of V-I not I-IV – creating an impression of slowing down the harmonic p[ro]cess. (Thoughtfulness instead of drive)
XII	Development of same motiv in constant 8ths motion – the whole var. <u>almost</u> covered by the same motiv. -- This “monotony” interrupted by sharp contrast of Var
XIII	only corner tones of theme – but in changed harmony – and rhythm
XIV	Grave – the slowest tempo; rhythmically development of precedent rhythm: when in XIII were 4 units to count before the next “attack” – here are 6 – besides 64th are the 16th part of the rhythm; – the 16th’s of XIII are the 12th part (24th?) In XIV one bar stands for 2 of them; observe the ending of phrase in harmony of the following phrase. XIII’s first part ends on the A / XIV on E
XV	relatively simpler; contrast and harmonic “relaxation.”
XVI	octav runs – a mixture of halftone motiv and scale idea.
XVII	the same in a different way (scale progression in upper voice, halftone in lower plus rhythm – probably a resultant of XVI <u>and</u> echo of XIII!)
XVIII	like coming back to the idea of XI and XII, but in form of a dialogue; again the hesitation – a talk to himself
XIX	canon – partly –; making the impression of a bizarre Etude; compare canon from Eroica Var. Novelty and boldness to use simple triads for a canon; like proving that the will of the composer (the rhythm is enough characteristic for such a procedure)
XX	most mysterious; watch A and A-flat / why did B. like this minor-maj.? gives him additional scope of movement in the realm of tonality which he stuck firmly to – always. <u>Harmonic regions</u> (Schönberg) go far away – but he comes back immediately.
XXI	obvious contrast, – coming back again to Var. XII
XXII	Climax of contrasting bizarreries
XXIII	Harmonically simpler – but for the second part, where the dim. 7th chord adds a “painful” note. Observe that no progression to 5th degree onle [sic] dominant of 4th (C-sharp [d-flat]-C, C-B and Cadence.
XXIV	Fughetta: first bar corresponds to the up-beat instead of 4 bars I, 4 – V, there is for obvious reasons 2 – I, 2 – V, and again 2 – I, 2 – V / first tones of theme – triad –
XXV	“Ländler” – again figuration derived from halftone step; – right hand exphasizing [sic] harmony.
XXVI	needs hardly explanation
XXVII	again in bar 9 and following A min, E min instead of F and G; in second part coming back to original pattern; underlying dim. 7th chord

Tabelle 2: Beethoven, *33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli* op. 120, Eduard Steuermann, analytische Notizen, dreiseitiges Typoskript (erstellt von Clara Steuermann nach handschriftlicher Vorlage Eduard Steuermanns) »EDWARD STEUERMAN: Notes on the Diabelli Variations« (Library of Congress, Edward Steuermann Collection, Box 1 / Folder 10, Wiedergabe mit freundlicher Genehmigung von Rachel Steuermann und der Library of Congress)

Zusammenfassend kann zu Steuermanns analytischen Notizen zu den Variationen festgehalten werden:

(1) Erstens akzentuiert Steuermann gegenüber den Zusammenhängen zwischen paari- gen Variationen, etwa den Variationen 11 und 12, das Extreme der Isolierung in Variati- on 13, bei der die Ecktöne des Themas ›herausgeschlagen‹ werden (»only corner tones of theme – but in changed harmony and rhythm«).

(2) Ein besonderes Gefühl, auch beim Spielen, spricht Steuermann Variation 11 zu: »impression of slowing down the harmonic p[r]ocess. (Thoughtfulness instead of Drive)«, also tiefste Gedankenversunkenheit inmitten des dynamischen Fortschreitens.

(3) Nachdrücklich hebt Steuermann eine doppelte Rückbezüglichkeit hervor: einmal diejenige der Variationen zum Thema des raschen Walzers, dessen einzelne Aspekte in einem analytischen Verfahren abgespalten werden; zum anderen Bezüge von einer Varia- tion aus zurück auf vorhergehende, zumeist aber weiter zurückliegende Variationen (zu Variation 21: »obvious contrast, – coming back to Var. XII«). Es gibt also sowohl eine direkte als auch eine intermittierende Referenz.

(4) Weiter verfolgt Steuermann den Aspekt der Kürzung, Stauchung sowie der Dehnung von Taktgruppen zwischen den einzelnen Variationen und dem Thema. So erfolgt in der für die Kompression grundlegenden Variation 29 eine Stauchung von 16 auf zwölf Takte; in der Variation 30 werden dann größere Takteinheiten von vier bzw. acht Takten im Thema auf zwei bzw. vier Takte verkürzt. Besonders wichtig erscheint Steuermann die fallende Linie in dieser Variation 30 am Ende hinab zum c und er bringt diesen Vorgang mit einem »quieting effect« in Verbindung. Obwohl diese Variation dann mit einer Fermate endet, um die Beruhigung gewissermaßen auf einen Haltepunkt zu bringen, ist es eine Frage der Arti- kulation, des Nachlassens der Spannung in den Händen, die einen solchen Ausdruck jen- seits eines ausgiebigen *ritardando* ermöglicht. Eine besondere Bedeutung erlangen die me- trischen Verkürzungen in den Variationen 29 und 30. Paradoxerweise werden Taktgruppen des raschen Walzers von jeweils vier Takten auf je zwei Takte zusammengezogen, obwohl die Schussvariationen immer ausgedehnter werden. Diese metrischen Kontraktionen, die im Verhältnis zu den ursprünglichen Verhältnissen im Thema als Beschleunigungen aufge- fasst werden können, drückt Steuermann aus als $29 = 16:12$; $30 = 8:4$; $4:2$.

(5) Aufschlussreich für Steuermanns Interpretation ist der bereits zitierte Sachverhalt des ›Bizarren‹, den er in Verbindung mit dem Kanon der ›Eroica-Variationen‹ bringt, wo- bei er festhält, dass Variation 19 einer »bizarren Etude« gleiche, womit er einen Topos der romantischen Musikästhetik und der Beethovenkritik aufruft. Ebenso sieht Steuermann in der *Don Giovanni*-Parodie der Variation 22 einen »Climax of contrasting bizarreries« und unterstreicht somit nochmals die Bedeutung des ›Bizarren‹, wie es E. T. A. Hoffmann mit Blick auf Beethoven festgehalten hatte: »Von regem Aufflackern, wie etwa in der Beet- hovenschen Musik, wo es in den eigenen, überraschenden Modulationen, in dem origi- nellen Thematisieren, so wie in den oft bis ins höchst Abenteuerliche und *Bizarre* her- überspielender Figuren hervorleuchtet [...]«³⁴

34 Hoffmann 1977, 197. Vgl. dazu Tadday 1999. Vgl. auch in eindeutig negativer Konnotation das ›Bizarre‹ einer »bizarren Composition«, wie es in einer Rezension der Neunten Sinfonie Beethovens festgehal- ten und dagegen auch opponiert wird (*Allgemeine musikalische Zeitung* 1828; zit. nach Kunze 1987, 499). Die Kategorie des ›Bizarren‹ wird mehrmals in den Rezensionen der Sinfonien aufgerufen, vor allem auch kritisch gegenüber der Dritten Sinfonie (*Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung* 1805; ebd., 50 f.), wohingegen Beethoven sich mit dem ›Bizarren‹ in der Vierten Sinfonie zurückgehalten habe (*All- gemeine musikalische Zeitung* 1811; ebd., 73). Damit ist das ›Bizarre‹ eine Eigenschaft, welche mit der Klassizitätsnorm des Schönen unvereinbar ist und deutlich in seiner drastischen Erweiterung des ›Charak- teristischen‹ auf die romantisch entgrenzende Ästhetik von E. T. A. Hoffmann und Jean Paul verweist.

Mit dieser Auszeichnung des »Bizarren« benennt Steuermann eine Kategorie jenseits des harmonisierten Schönen, eine spezifische Eigenschaft des sich vom Schönen emanzipierenden ›Charakteristischen‹, wobei das ›Bizarre‹ seine Zuspitzung an der Grenze zum Grotesken und Hässlichen erfährt, wie es programmatisch für die romantische Ästhetik in Victor Hugos Vorrede zum Monsterdrama *Oliver Cromwell* (Paris 1827) wurde. Zur Interpretation der Beethoven'schen Musik fehlt immer noch der Bezug zu einer möglicherweise adäquaten Ästhetik, welche die klassische im Umfeld von Hegel nicht zu liefern vermochte. Dagegengesetzt werden kann die Bedeutung, die Beethoven in Frankreich erfuhr – Leo Schrades Buch *Beethoven in France*³⁵ ist dafür ein sprechendes Modell –, und so ist es naheliegend, Victor Hugo hier heranzuziehen, auch unter der Prämisse der Rezeption E. T. A. Hoffmanns, einem maßgeblichen Interpreten von Beethovens Instrumentalmusik – auch Hoffmann erfuhr in Frankreich unter dem Ideal »Hoffmann, le fantastique«³⁶ nachhaltige Resonanz.

FAZIT

Insgesamt bleibt es ein Geheimnis, auch ein Rätsel, wie bei einer sehr genauen, analytisch begründeten Prädisposition der Vorordnung des Gesamtzyklus und ihrem unmittelbaren Niederschlag im Muskel- und Ablaufgedächtnis der Hände sowie der inneren Vorstellung des Pianisten oder der Pianistin, wie zu spielen sei, dann dennoch im Konzert, in der aktuellen Spielsituation ganz andere, ungeplante Aktionen zum Tragen kommen, womit das Resultat, gerade auch in der Wechselwirkung mit dem Publikum, auch unabsehbar wird. Mit den Worten von Christian Zacharias kann man argumentieren, dass man sich als Interpret*in letztlich nichts vornehmen solle, sondern dass es darum gehe, es »geschehen zu lassen«, aus dem Augenblick heraus, aus seiner Spannung und seiner Stille, aus den momentanen Triebenergien, die sonst gefesselt sind durch ein Übermaß an verinnerlichter Ordnung. Es gilt also, diesseits aller interpretatorisch selbst gewählten Vorgaben des Pianisten oder der Pianistin und jenseits der verdienstvollen und notwendigen von der aktuellen Interpretationsforschung vorgenommenen Berechnungen, im Augenblick des Spiels und Zuhörens etwas Unerwartbares zuzulassen, und dies ist es erst, was Kunst von Wissenschaft unterscheidet. Was wäre in solchen Berechnungen: die plötzliche Stockung, das kaum merkliche Innehalten, der gespannte Atem, der leichte, nachlassende Nachdruck der Hand im *espressivo*, die geringfügige, nicht messbare Verzögerung beim *tempo rubato*? Jede und jeder, die oder der professionelle Aufnahmen im Studio gemacht hat, weiß darum, dass diese äußerst sensitiven Ausdrucksbereiche außerhalb des Kontrollierbaren und Messbaren liegen. Aber sie sind es, die während der Aufführung, auch im Konzertsaal, ihre Wirkung tun. Gleichwohl ist trotz solcher – auch erwartbaren – Überraschungen zu bedenken, dass die Eintragungen Steuermanns in seine Partitur von op. 120 und deren Realisierung am Klavier auf einer präzise gedachten zeitlichen Proportionalität zwischen der einzelnen Variationen und dem Tempo des raschen Walzers sowie zwischen den Variationen bestehen, mit dem paradoxen Resultat, dass inmitten von messbaren Vorgängen in Form von subliminalen Abweichungen auch vollkommen Unverfügbares und Unerwartetes sich ereignen kann und sollte.

35 Schrade 1978.

36 Vgl. Kanzog 1997, 10.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1982), »Nachtmusik« [1929], in: ders., *Musikalische Schriften IV. Moments musicaux. Impromptus* (= Gesammelte Schriften, Bd. 17), hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 52–59.
- Beethoven, Ludwig van (1996), *Briefwechsel. Gesamtausgabe*, Bd. 4: 1817–1822, hg. von Sieghard Brandenburg, München: Henle.
- Behler, Ernst (1982), »Friedrich Schlegels Enzyklopädie der literarischen Wissenschaften im Unterschied zu Hegels Enzyklopädie der Philosophischen Wissenschaften«, *Hegel-Studien* 17, 169–202.
- Benjamin, Walter (1969), »Die Aufgabe des Übersetzers« [1923], in: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, hg. von Siegfried Unseld, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 56–69.
- Brendel, Alfred (2005), »Das umgekehrt Erhabene II. Beethovens Diabelli-Variationen« [1989], in: *Über Musik. Sämtliche Essays und Reden*, München: Piper, 152–169.
- Dahlhaus, Carl (1987), *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, Laaber: Laaber.
- Derrida, Jacques (1967), *La voix et le phénomène. Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*, Paris: Presses Universitaires de France.
- Derrida, Jacques (2003), *Die Stimme und das Phänomen. Einführung in das Problem des Zeichens in der Phänomenologie Husserls* [1967], übers. von Hans-Dieter Gondek, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Haering, Theodor (1954), *Novalis als Philosoph*, Stuttgart: Kohlhammer.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1870), *Encyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse. Zum Gebrauch seiner Vorlesungen*, Berlin: Heimann.
- Hoffmann, E. T. A. (1977), *Schriften zur Musik. Aufsätze und Rezensionen*, hg. von Friedrich Schnapp, München: Winkler.
- Hoffmann, E. T. A. (2000), *Kreisleriana*, hg. von Hanne Castein, Stuttgart: Reclam.
- Kanzog, Klaus (1997), »Was ist ›hoffmannesk‹? Versuch einer Antwort«, *E. T. A. Hoffmann Jahrbuch* 5, 7–18.
- Kinderman, William (1987), *Beethoven's Diabelli Variations*, Oxford: Clarendon Press.
- Kinderman, William (2010), »Die Entstehung von Beethovens Diabelli-Variationen / The Evolution of Beethoven's Diabelli Variations«, in: Ludwig van Beethoven, *33 Veränderungen C-Dur über einen Walzer von Anton Diabelli für Klavier op. 120*, Bd. 2: *Faksimile der Originalausgabe (Widmungsexemplar) und Kommentare von Bernhard R. Appel, William Kinderman und Michael Ladenburger*, hg. von Bernhard R. Appel und Michael Ladenburger, Bonn: Beethoven-Haus, 46–72.
- Kirnberger, Johann Philipp (1776), *Die Kunst des reinen Satzes*, Teil 2, Bd. 1, Berlin und Königsberg: Decker und Hartung.
- Körner, Christoph Gottfried (1795), »Ueber Charakterdarstellung in der Musik«, *Die Horen* 5, 97–121.
- Kolisch, Rudolf (1943), »Tempo and Character in Beethoven's Music«, *The Musical Quarterly* 29/2, 169–187 und 29/3, 291–312.

- Kunze, Stefan (Hg.) (1987), *Ludwig van Beethoven. Die Werke im Spiegel seiner Zeit*, Laaber: Laaber.
- Novalis (1993), *Das Allgemeine Brouillon. Materialien zur Enzyklopädistik 1798/99*, hg. von Hans-Joachim Mähl, Hamburg: Meiner.
- Pöggeler, Otto (1956), »Theodor Haering (1954), *Novalis als Philosoph*, Stuttgart: Kohlhammer« [Rezension], *Philosophische Rundschau* 4/1–2, 58–65.
- Scherchen, Hermann (1929), *Lehrbuch des Dirigierens*, Leipzig: Weber.
- Schrade, Leo (1978), *Beethoven in France. The Growth of an Idea* [1942], New York: Da Capo Press.
- Stenzl, Jürg (i. V.), »Eduard Steuermanns Interpretation von Ludwig van Beethovens ›Veränderungen über einen Walzer von Anton Diabelli‹«, op. 120, in: *Eduard Steuermann. Der Musiker und Virtuose*, hg. von Lars E. Laubhold, München: edition text + kritik.
- Sulzer, Johann Georg (1771), *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Bd. 1, Leipzig: Weidemanns Erben und Reich.
- Tadday, Ulrich (1999), *Das schöne Unendliche. Ästhetik, Kritik, Geschichte der romantischen Musikanschauung*, Stuttgart: Metzler.
- Unger, Werner (i. V.), »Comprehensive Discography. Eduard Steuermanns phonographischer Nachlass. Aktuelle Situation und Perspektiven«, in: *Eduard Steuermann. Der Musiker und Virtuose*, hg. von Lars E. Laubhold, München: edition text + kritik.
- 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.
- Zenck, Martin (2013), »Zahl, Zeit und Ziel. Hans Zender hört, spielt und liest für seine ›Re-Composition‹ Beethovens *33 Veränderungen über einen Walzer von Anton Diabelli*«, in: *Hans Zender (= Musik-Konzepte Sonderband)*, hg. von Ulrich Tadday, München: edition text + kritik, 106–129.
- Zenck, Martin (2015), »La relecture de ›33 Veränderungen‹ sur une valse d'Anton Diabelli de Beethoven par Michel Butor et Hans Zender«, in: *Unité – Pluralité. La musique de Hans Zender*, hg. von Pierre Michel, Marik Froidefond und Jörn Peter Hiekel, Paris: Hermann, 75–103.
- Zenck, Martin (i. V.a), »...das Wirre ist ja nicht ungewollt... Eduard Steuermanns zweites Streichquartett *Diary* in der Uraufführung mit dem Juilliard String Quartet am 9. März 1963 in der Juilliard School in New York«, in: *Eduard Steuermann. Der Musiker und Virtuose*, hg. von Lars E. Laubhold, München: edition text + kritik.
- Zenck, Martin (i. V.b), »10 Mainzer Thesen zum Verhältnis von Musik und Architektur«, in: *›Zwischenräume‹ in Architektur, Musik und Literatur. Leerstellen – Brüche – Diskontinuitäten*, hg. von Jennifer Konrad, Matthias Müller und Martin Zenck, Bielefeld: transcript.
- Zenck, Martin / Volker Rülke (i. V.), *Kontroverse Wege der Moderne. Der exilierte Komponist und Pianist Eduard Steuermann in seinen Briefen. Korrespondenz mit Arnold Schönberg, Theodor W. Adorno und René Leibowitz*, München: edition text + kritik.

© 2021 Martin Zenck (martin.zenck@uni-wuerzburg.de)

Universität Würzburg [University of Würzburg]

Zenck, Martin (2021), »Das Hörbar-Machen von zyklischen Potentialen in der musikalischen Interpretation. Eduard Steuermann's Live-Mitschnitt der ›Diabelli-Variationen‹ vom 13. Mai 1963« [“Making Cyclical Potential Audible in Musical Interpretation: Eduard Steuermann's Live Recording of the ‘Diabelli Variations’ from May 13, 1963”], *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 18/Sonderausgabe [Special Issue]: *Musikalische Interpretation als Analyse. Historische, empirische und analytische Annäherungen an Aufführungsstrategien musikalischer Zyklen*, 287–305. <https://doi.org/10.31751/1129>

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: 24/02/2021

angenommen / accepted: 28/08/2021

veröffentlicht / first published: 05/11/2021

zuletzt geändert / last updated: 07/11/2021