

Beethoven, Webern, Kallmeyer – Konstruktion und Gefühlsausdruck

Ulrich Kallmeyer

Weiterführender Text zur CD „Kosmos und Fragment“ mit Werken von Ludwig van Beethoven, Anton Webern und Ulrich Kallmeyer

Marie Rosa Günter – Klavier

GEN 23833

Die Metropolen Wien und London sind auch die Zentren des europäischen Musiklebens um 1800. In Wien, der Residenzstadt des Habsburger Riesenreichs, hatte sich bis zum Ende des 18. Jahrhunderts auf der Grundlage guter wirtschaftlicher Entwicklung und innenpolitischer Stabilität ein vom katholischen Hof und vom Adel getragenes Mäzenatentum etabliert, dessen Triebkräfte Selbstinszenierung und Kunstsinn gleichermaßen waren. London war zur selben Zeit bereits die größte Stadt der damaligen Welt, deren rapides Wachstum wesentlich mit dem Überseehandel zusammenhing. Dies brachte auch für das Musikleben eine Kommerzialisierung mit zuvor ungekannten Gewinn- und Verlustspannen, Ein neues Unternehmertum generierte selbständig Kapital auf dem neuen Markt und gewann dementsprechend Einfluss auf Veranstaltungsformate, Publikumssegmente, Angebot und Nachfrage der Kunstproduktion und des Vertriebs. Im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts gab es diese Entwicklung parallel zur Industrialisierung überall in Europa, in London begann sie besonders früh und mit einer besonderen Dynamik. Als Schwerpunkte des Musikverlagswesens besaßen Wien und London jedoch voneinander getrennte Absatzmärkte, wodurch ein neues Werk zweifache Verhandlung mit entsprechenden Erträgen ermöglichte. Vor diesem Hintergrund ist der Brief Beethovens von März 1819 an den Freund, Schüler und Komponistenkollegen Ferdinand Ries zu verstehen. Ries war seit 1813 in London ansässig und mit den Verlagsgeschäften für eine englische Ausgabe der Sonate op. 106 betraut. Beethoven sendet eine lange Liste von Corrigenda zur Sonate und schreibt dazu:

– *die Unrichtige Copiatur rührt wohl mit daher, weil ich keinen eigenen Copisten, wie sonst, mehr halten kann, die Umstände haben das alles so herbeigeführt, u. Gott besser's! – bis der Erzherzog R.[udolph] in einen bessern Zustand kommt, dies dauert noch ein volles Jahr, Es ist gar erschrecklich, wie diese sache zugegangen, u was aus meinem Gehalt geworden ist, (. . .) – sollte die sonate nicht recht seyn für london, so könn[te ich]* eine andere schicken,6 <doch> oder sie können auch das Largo auslaßen u. gleich bey der Fuge (NB des Soggettos) das lezte Stück anfangen, oder das erste Stück alsdenn das Adagio u. zum 3-ten das Scherzo u. <das g> No 4 sammt largo u. Allo risoluto ganz weglaßen, oder sie n[ehme]n* nur das erste Stück u. Scherzo als [ganze Sonate.]* ich überlaße ihnen dieses, wie sie e[s]* am besten finden,7 [. . .] die Sonate ist in drangvollen Umständen geschrieben, denn es ist hart bey nahe um des Brodes-willen zu schreiben, u. so weit hab ich es nur gebracht, wegen nach London zu kommen, werden wir unß noch schreiben, Es wär gewiß die einzige Rettung für mich aus dieser elenden sorgenvollen Lage zu kommen, wobey ich nie Gesund u. nie das <leis>wirken kann, was in bessern*

Umständen möglich wäre. – 1

Aus heutiger Sicht unglaublich erscheint die Tatsache, dass Beethoven Ries autorisierte, die Sätze der Sonate op. 106 für eine englische Ausgabe umzustellen, wegzulassen oder zu verkürzen. Sie ist von dem Drang motiviert, einen sofortigen und vorteilhaften Abschluss mit einem Verleger zu erzielen. Mit dem "Zustand" des Erzherzogs Rudolph, dem Klavierschüler und Widmungsträger der Sonate, war Beethoven mehrfach verbunden: im Fall der bevorstehenden Einsetzung des Erzherzogs als Erzbischof von Olmütz, für die die Missa Solemnis op. 123 im Entstehen begriffen war, hoffte Beethoven auf eine Anstellung, zudem war der Erzherzog einer von drei Vertretern des Hochadels, die ihm seit 1808 ein "Gehalt" gewährten. Dessen Auszahlung freilich geschah aus verschiedenen Gründen unregelmäßig, noch schwerer wog, dass sein Geldwert mit den wirtschaftlichen Entwicklungen der napoleonischen Kriege und den Aufwendungen im Zusammenhang mit dem Wiener Kongress bei gleichzeitiger Teuerung stark abnahm². Solche Unwägbarkeiten bei gleichzeitig zusätzlichen Aufwendungen für Arztkosten und die Vormundschaft für seinen Neffen bestimmten also seine Finanzlage, wenn er schreibt, die Sonate sei "um des Brodes willen" geschrieben. Künstlerische Freiberuflichkeit ist auch als Teil derjenigen bürgerlichen Emanzipation zu verstehen, die in Metternichs Österreich stark eingeschränkt war und deren revolutionäre Kämpfe Beethoven nicht mehr erlebte. Die vergleichsweise liberalen britischen Verhältnisse erschienen ihm dagegen politisch und kulturell als Ideal. Die im Brief erwähnte, mehrmals geplante und von der Royal Philharmonic Society im Zusammenhang mit der 9. Sinfonie op. 125 durch eine Einladung mit gut dotiertem Kompositionsauftrag zusätzlich motivierte Reise als "einzig Rettung" fand allerdings nie statt.

Die Bagatellen op. 126 (1822-24) entstanden als Ersatz für die Elf Bagatellen op. 119. Diese letzteren hatte Beethoven seinem Bruder Johann erst als "Naturalie" zur Rückzahlung eines Darlehens überlassen, sie dann aber gegen die Vereinbarung doch selbst in London verkauft. Um den Bruder im Streit zufriedenzustellen, stellte die Neukomposition gegenüber der Beschaffung von baren Geldmitteln für Beethoven den kürzeren Weg dar. Sehen wir auf den Inhalt der beiden Klavierwerke und auf die das Spätwerk insgesamt kennzeichnenden Merkmale. Die Grundtonarten der sechs Stücke aus op. 126 - G-Dur, G-Moll, Es-Dur, H-Moll, Es-Dur - stehen wie die harmonischen Komplexe im ersten Satz der Sonate op. 106 (B-Dur, G-Dur, Es-Dur im Fugato der Durchführung, ces-Dur/h-Moll) zueinander in Terzverwandtschaft, und zwar häufig in derjenigen zukunftsweisenden Großterzverwandtschaft, die bei Liszt (in den Vorspielen zu den Petrarca-Sonetten) und anderen später zur tonalen Auflösung durch enharmonische Gleichsetzung führt. Zum anderen gibt es das Variant-Verhältnis der Tongeschlechter, dessen Lichtwirkung der Aufhellung bzw. Verdunkelung als romantischer Topos gelten darf (op 126 Nr. 4; op. 106 I Ende der Exposition Haus 1 G-Moll, Haus 2 G-Dur; T. 100 ff. Nebenthema C-Moll/C-Dur). Typisch für melodische Innigkeit und Poetik sind die Vorhaltsbildungen, die überall und in mannigfaltiger Gestaltung die Kontur bestimmen (man vergleiche op 106 I T. 66 mit op. 126 Nr. 1 T.39 und Nr. 2 T.8, T. 16) oder als Quartsextvorhalt (op. 106 II T. 22, op. 126 Nr. 2 T. 41; Nr. 3 T.8). Ebenfalls beteiligt an dieser Poetik des Melos sind auf Senkungsposition gesetzte freie Leittöne, Umspielungskombinationen (op 106 III T. 32, 3. und 6. Achtel) und synkopische Bildungen (op. 106 III, T. 176, op 126 Nr. 1, T. 21 ff) , Unterbrechung der Linie durch Pausen und durchgehend hohe Rhythmus-Spannung (es gibt also viele Noten in kleinen Notenwerten).

Des Weiteren zeigt sich eine gegenseitige Durchdringung: der Klaviersatz nimmt stellenweise orchestrale Züge an bis hin zu zitathaften Entsprechungen in Satzweise und Melodik (man

vergleiche op. 126 Nr. 6 T. 42 f mit Symphonie Nr. 9 op. 125 I T. 503), stellenweise auch im Ausdruck. Umgekehrt wirken melodische Klavierfigurationen wie in den Orchestersatz hinein übertragen (wie die an vielen Stellen wiederkehrende, aus einem freien Leitton und Oktavversetzungen bestehenden Formel op. 106 III T 95, 1. Achtel; op 125 III T.101; ähnlich op 126 T. 28). Melodisch geführte Terzen treten auch charakteristisch im Tenor-Bass-Bereich auf (im Orchester mit 2 Fagotten instrumentiert): op.106 I T. 70 ff; op.125 II 475 ff; op.126 Nr. 1 T. 5,T 46; Nr. 2 T. 30 ff; Nr. 5 T.1ff; Nr.6 T. 57 ff). In manchen Abschnitten aus op. 106 I (T. 173 ff, T. 240 ff) vermeint man die durchaus eigenartige Faktur der Bläuersätze in der 9. Sinfonie mit den fortwährend etwas schneidenden Oboen-Kantilenen zu hören (op. 125 T. 407 ff). Es gibt auch formale Entsprechungen: die tastende Suche, das Ausprobieren und Fallenlassen von Ansätzen vor dem Durchbruch zur Fuge in op. 106 kehrt typologisch in op. 125 wieder, wo Geisterbilder der vorausgegangenen Sätze an der Wand erscheinen und jeweils wieder energisch verscheucht werden, um dem Finale Platz zu machen. Trotz alledem bedeutet die Orchestration der Sonate op. 106 (Felix Weingartner, 1926/27) ganz und gar nicht die "Auferstehung einer Sinfonie, die zuvor einen pianistischen Tod gestorben" sei, wie Friedrich Nietzsche meinte, sondern eher eine Persiflage, die klingend offenbart, dass Instrumentation, kompositorischer Gehalt und Form eine untrennbare Einheit bilden, die durch Austausch eines der Bestandteile zerstört wird. Auch Gegensätze tun sich auf: Der Klaviersatz wird - wiederum im Dienst der Ausdruckssteigerung - in extreme Höhen und Tiefen aufgespalten (op 106 I T. 13 ff, op. 126 Nr. 1 T. 37/38) Mit Bezug auf das Streichquartett op. 130 schrieb ein zeitgenössischer Kritiker, die Instrumente hätten "im Bereich des Süd- und Nordpols mit ungeheuren Schwierigkeiten zu kämpfen", woraus sich eine "babylonische Verwirrung" ergäbe, an der sich allenfalls "die Marokkaner ergötzten". Hierzu stellt Weberns Wort über eine Aufführung seiner Symphonie op. 21 eine eigenartige Parallele dar: "A hoher Ton, a tiefer Ton, a Ton in der Mitten: wie die Musik eines Wahnsinnigen!"³ Der seinerzeit als monströs empfundenen Länge in op. 106, op. 124 und op. 125 tritt die aphoristische Kürze der Bagatellen gegenüber (hier besonders hervorstechend op. 119 Nr. 10), der Farbenreichtum der orchestralen Riesenwerke der imaginierten Farbigkeit des Hammerklaviers als Soloinstrument. Die überall anzutreffenden barocken Elemente im Spätstil Beethovens sind die Fuge (op. 106 IV) bzw. polyphone Schreibart überhaupt (op 126 Nr. 4), daneben Satzmuster wie Lamento-Bass (op 125 I, T. 513 ff, op. 126 Nr. 2) oder Pachelbel-Sequenz (op 106 II, op. 126 Nr. 5). Allerdings enthält die Hammerklavier-Fuge mit dem Krebsgang des Soggettos und dessen weiterer Verarbeitung ein konstruktives Element, das über barocke Vorbilder weit hinausgeht. In den Kantilenen des Klaviersatzes geschieht eine Intensivierung des Ausdrucks ins Extrem und bis zur rücksichtslosen Überforderung der Mittel (derjenigen des Klaviers nämlich): Die immensen Schäden an dem Broadwood- Flügel im Nebenzimmer⁴ könnte ebenso wie von Beethovens Versuch, darauf eine für ihn hörbare Lautstärke zu erzeugen, auch durch die Psychologie einer äußerst intensive Tongebung, eines imaginierten und in die höchsten Register des Klaviers getriebenen *espressivo*, wie es die Umgebung der letzten Sonaten mehrfach erfordert, verursacht worden sein.

Vermutlich bezieht sich die berühmte Vorschrift Beethovens in der Sonate op. 110 (III T.5, Fingerwechsel und gleichzeitiges crescendo) auf eine solche zu imaginierende Intensität des Klaviertons. Hier muss auch an Beethovens Bewunderung für C. Ph. E. Bach und dessen "Empfindsamen Stil" erinnert werden, die sich in zahllosen Parallelen im Klavierwerk äußert. In diesem Zusammenhang könnte der sich zum Crescendo steigernde Klavierton sich auch auf das Clavichord beziehen, auf dem durch zunehmenden Tastendruck eine "Bebung" als ein verwandtes Ausdrucksmoment möglich war.

Die Weltwahrnehmung und das Weltverständnis Weberns (1883-1945) ist heute gut dokumentiert, unter anderem auch aus Vorträgen⁵, in denen Webern seine Kompositionsästhetik reflektierte. Auch die Erinnerungen des Pianisten der Uraufführung der Variationen op. 27, Peter Stadlen (1910-1996), gehören hierher⁶. Emotionale Expressivität, Bildhaftigkeit, (musik-)geschichtliche und naturphilosophische Bezüge offenbaren darin insgesamt eher eine ideelle Nähe Weberns zur Spätromantik als zu einer "unterkühlten" und sachlichen Moderne, mit der die kurzen, komplexen und hochgradig konstruktiven Zwölftonwerke seiner letzten Schaffensphase gewöhnlich in Verbindung gebracht werden. Im Nachruf auf Peter Stadlen schreibt der englische *Independent*⁷:

Später, während der rigorose nach-Webernsche Serialismus modisch wurde, kamen Stadlen Zweifel an der musikalischen Logik von Zwölftonkomplexen. Er gab ihnen nach und veröffentlichte seine Ergebnisse den Aufsatz "Neubetrachtung des Serialismus", der wegen seiner Überlieferungen aus der persönlichen Arbeit mit Webern viel beachtet wurde; weil er aber nahelegte, dass die gedruckte Partitur der Variationen op. 27 nicht annähernd Weberns expressive Vorstellungen seiner eigenen Musik wiedergebe, lenkte er den Zorn des damaligen internationalen Serialisten-Establishments auf sich. Nachdem Stadlen dann seine Noten mit den faksimilierten Eintragungen Weberns veröffentlicht hatte, hätte dies niemanden geringeren als Pierre Boulez veranlasst, seine Ansichten zur Interpretation Webernscher Musik vollständig zu revidieren.

Zu den konstruktiven Merkmalen dieser Werke gehören Achsen, an denen Zwölftonkomplexe gespiegelt werden. Eine vertikale Spiegelachse (z. B. III T.35/36, T.40) erzeugt einen "palindromischen", also krebsgängigen Verlauf, von dem bezüglich der Hammerklavier-Fuge schon die Rede war. Dazu steht das unabwendbare Verklingen des einmal angeschlagenen Klaviertons im Widerspruch. Müsste nicht, nach der konstruktivistischen Idee, im Rückwärtsgehen einer vertikalen Spiegelung der Ton eigentlich anschwellen, und könnte das eine Motivation für die bereits bei Beethoven konstatierte empfundene Intensität des Klaviertons sein? Im Exemplar Stadlens jedenfalls findet sich nun, was sich bei Beethoven andeutete: Eintragungen von Anschwellgabeln über einzelnen Noten (III, T. 6,10 und T.36, T. 39). In den beiden letzteren Fällen steht die geforderte Anschwellung tatsächlich exakt spiegelbildlich zu der gegenüber verklingenden Note (T. 35 h' bzw. T. 41 c').

HOFFNUNG AUF EINE BESSERE WELT: JESUS IN GLASTONBURY

Ulrich Kallmeyer: Six Variations on Charles Hubert Hastings Parry's "Jerusalem" (2011)

Dass Beethoven niemals einen Fuß auf englischen Boden setzte, wissen wir mit Sicherheit. Für Jesus Christus ist das, angesichts der zeitlichen Entfernung und der mangelhaften Quellenlage, insbesondere seine Jugend betreffend, nicht mit Bestimmtheit zu sagen, das Gegenteil freilich ebensowenig. In dem Gedicht "Jerusalem" nimmt William Blake (1757 - 1827) eine alte Legende auf, nach der Jesus in Begleitung von Joseph von Arimathia das englische Glastonbury besucht haben soll:

And did those feet in ancient time
Walk upon England's mountains green?
And was the holy Lamb of God
On England's pleasant pastures seen?
Und sind in alter Zeit jene Füße
Auf Englands grünen Bergen gewandelt?

Und ward das heilige Lamm Gottes
 Auf Englands lieblichen Weiden gesehen?
 And did the Countenance Divine
 Shine forth upon our clouded hills?
 And was Jerusalem builded here
 Among these dark Satanic mills?
 Und strahlte das göttliche Antlitz
 Hervor auf unseren umwölkten Hügeln?
 Und wurde Jerusalem hier erbaut
 Inmitten dieser dunklen teuflischen Mühlen?
 Bring me my bow of burning gold:
 Bring me my arrows of desire:
 Bring me my spear: O clouds unfold!
 Bring me my chariot of fire.
 Bringt mir meinen Bogen aus brennendem Gold –
 Bringt mir meine Pfeile der Sehnsucht –
 Bringt mir meinen Speer: O ihr Wolken teilt euch!
 Bringt mir meinen Streitwagen aus Feuer.
 I will not cease from mental fight,
 Nor shall my sword sleep in my hand
 Till we have built Jerusalem
 In England's green and pleasant land.
 Ich werde weder vom geistigen Kampf lassen
 Noch soll das Schwert in meiner Hand ruhen,
 Bis wir Jerusalem errichtet haben
 Auf Englands grünem und lieblichem Grund.

William Blake entwickelte während seines Lebens eine sehr persönliche, visionäre
 Verständnis von christlichem Leben in Freiheit und menschlicher Selbstbestimmung. Die die
 Stadt Jerusalem erscheint im Gedicht als Metapher für dieses soziale und politische Ideal, auf
 dessen Errichtung sich angesichts einer als problematisch empfundenen Gegenwart ("our
 clouded hills") Blakes Hoffnung richtete. "Dark satanic mills" mag sich auf eine in der
 Nachbarschaft von Blakes Londoner Wohnort damals tatsächlich existente Mühle beziehen,
 die ihm das Leben der Arbeiterschaft unter frühindustriellen Produktionsmethoden vor Augen
 führte. Während also Beethoven aus der Ferne die englischen Verhältnisse mit verklärendem
 Blick wahrnahm, sind im Land die sozialen Schattenseiten der ungeheuren
 Wirtschaftsentwicklung und des proportional gesteigerten nationalen Selbstbewusstseins
 längst bemerkbar. Winston Churchill brachte das in einem Wahlkampfeslogan von 1901 mit
 grimmigem Witz auf den Punkt: *"I see little glory in an
 Empire which can rule the waves and is unable to flush its sewers"*.
 Tatsächlich war bereits auf der britischen Insel, vielleicht nicht in Blakes umfassenden
 Verständnis, aber doch mit für die Zeit beinahe unglaublicher Zugewandtheit und
 Menschlichkeit, wie ein Wunder eine Art Jerusalem entstanden: in
 dem kleinen schottischen Ort New Lanark am Fluss Clyde verwirklichte der Unternehmer
 Robert Owen (1771–1858) in den Jahren nach 1800 eine Baumwollfabrikation, bei der er die
 Sozialbedürfnisse seiner Arbeiterfamilien nach beinahe modernen Maßstäben
 berücksichtigte. In Anbetracht von "Jerusalem" als festem Programmbestandteil der "Last
 night of the Proms" sowie bei unzähligen ähnlichen mehr oder weniger staatstragenden

Anlässen tritt allerdings dieses feine Moment der Selbstkritik in der Regel weniger hervor. Dabei hatte Parry selbst noch einen zusätzlichen politischen Akzent gesetzt, indem er der Nutzung von "Jerusalem" als Lied der britischen Suffragetten zur Durchsetzung des Frauenwahlrechts ausdrücklich zustimmte, und auch dessen Einführung 1928 erscheint als kleiner Schritt auf dem Weg nach Jerusalem, wie es Blake imaginiert haben mag.

Der eigentlichen Melodie hat Parry einen einleitenden Viertakter vorangestellt. Dieser wird im Verlauf der "Six Variations" konsequent mitgeführt und bildet jeweils zwischen zwei Variationen eine metrische und figurative Überleitung. Die Variationen ihrerseits sind Landschaftsstudien, Perspektiven auf Englands "green and pleasant land" in unterschiedlicher Farbigkeit und bei verschiedenen Wetterlagen, teils parodistisch, teils ironisch zu verstehen. Nach der sechsten Variation tritt die Reihe aus dem verrauchten Schatten heraus zurück ins helle Licht der Originalversion, die nun abschließend, von Männer- und Frauenstimmen im Oktavabstand, festlich gesungen wird.