

Michael Ladenburger

## Was können wir aus Originalhandschriften von Beethoven für eine angemessene Interpretation lernen?

Ludwig van Beethovens Originalhandschriften enthalten vielfältige Detailinformationen, die in einer gedruckten, das heißt normierten Ausgabe zwangsläufig verloren gehen. Die nachfolgenden Ausführungen beziehen sich nicht auf textkritische Fragen spezieller Lesarten und weniger auf Fragen der Textgenese,<sup>1</sup> sondern auf Notationsspezifika, die für die Interpretation relevant sein können. Sie sind nicht zuletzt aus Beethovens Schriftduktus abzuleiten, der wiederum der Interpretation bedarf. Der Artikel unternimmt den Versuch, das Auge des Interpreten für solche Fragestellungen zu schulen. Nie war es einfacher, Beethoven-Autographen einzusehen. ›Routinierte‹ Interpretationen können am besten vermieden werden, indem man nicht nur eine (unverzichtbare) Urtextausgabe benutzt, sondern zusätzlich auch an die Quelle zurückgeht – an Beethovens eigene Handschrift. Beethoven-Autographen können durchaus unterschiedlich ausfallen und dementsprechend mehr oder auch weniger Informationen bereithalten. Vereinfacht gesagt: Je chaotischer sie aussehen, je spontaner sie geschrieben sind, desto höher ist ihr Informationsgehalt. Dies soll an Autographen von Klavierwerken Beethovens aus der Sammlung des Beethoven-Hauses veranschaulicht werden.<sup>2</sup> Ich bin mir darüber im Klaren, dass manche diesen Zugang als nicht wissenschaftlichen Kriterien standhaltend einschätzen. Ich will auch nicht subjektiver Beliebigkeit das Wort reden. Doch die Musikwissenschaft kennt ohnehin Grenzen, ist sich aber oft bei weitem nicht ausreichend bewusst, dass Interpretation unumgänglich nötig ist, will man zu Musik über das rein Faktische hinaus Aussagen treffen – und diese sind zwangsläufig subjektiv. Wo die Musikwissenschaft auf sicherem Boden bleibt, etwa in der Philologie, scheint sie im Prinzip objektiv. Es schadet aber nicht, mit geschultem Auge Handschriften aus einem ganz anderen Blickwinkel verstehen zu lernen.

Kehren wir zum Zugang des Musikers/der Musikerin zurück. Eine angemessene Interpretation gerade auf modernen Instrumenten wird sich außerdem orientieren an Erfahrungen auf zeitgenössischen Instrumenten. Die meisten Pianistinnen und Pia-

- <sup>1</sup> Vgl. dazu den Artikel von Federica Rovelli in diesem Band S. 317–333.
- <sup>2</sup> Diese Autographie sind – neben zahlreichen anderen Quellen über die Website des Beethoven-Hauses zugänglich, vgl. [www.beethoven.de/de/digitales-archiv](http://www.beethoven.de/de/digitales-archiv) bzw. das Werkverzeichnis [https://da.beethoven.de/sixcms/detail.php?id=1502&template=einstieg\\_digitales\\_archiv\\_de&\\_mid=Werke](https://da.beethoven.de/sixcms/detail.php?id=1502&template=einstieg_digitales_archiv_de&_mid=Werke) (zuletzt aufgerufen am 24. Juni 2019).

nisten erhalten im Rahmen ihrer Ausbildung leider nicht einmal eine eingeschränkte Erfahrung mit Hammerklavieren, aber es gibt unter der jüngeren Generation zunehmend Ausführende, die für sich zwar klar entschieden haben, auf modernen Instrumenten zu spielen, aber die Notwendigkeit sehen, Klangvorstellungen (und manchmal auch Spieltechniken) vom historischen Instrument so weit als möglich auf das moderne Instrument zu transferieren. Wir erleben ja im Moment eine große Rückbesinnung. Steinway & Sons gilt – nun auch außerhalb der historisch informierten Szene – nicht mehr unbestritten als Allheilmittel, als perfektes Universalinstrument. Ein namhafter Beethoven-Interpret wie Sir András Schiff bevorzugt beim Spiel auf ›modernen‹ Instrumenten einen Bechstein von 1921, der es ihm weit mehr als ein neuer Steinway ermöglicht, Klangfarben vom Hammerflügel, den er parallel für Konzerte und CD-Aufnahmen nutzt, zu übertragen. Das kann absolut erstaunliche Ausmaße annehmen: Wenn der Pianist die Klangvorstellung verinnerlicht hat und ihr auf einem geeigneten jüngeren Instrument nachspürt, kann sie in gewissem Umfang auch tatsächlich realisiert werden. Ich bin sicher, dass in zehn oder zwanzig Jahren viele Konzerthäuser neben dem obligaten neuen Steinway – und eingeschränkt – dem Bösendorfer (der derzeit noch immer aussortiert wird, weil ihn kaum jemand spielen will) auch einen Blüthner, Bechstein, Ibach, Pleyel oder Steinway et cetera aus der 2. Hälfte des 19. oder beginnenden 20. Jahrhundert zur Verfügung haben werden, um Werke von Chopin, Schumann, Brahms und anderen klanglich angemessen darstellen zu können. Seit vielen Jahren besteht die unbefriedigende Situation, dass moderne Klaviere über kein Moderator-Pedal mehr verfügen, das doch etwa für die Spätwerke von Schubert unverzichtbar ist. Nun: mittlerweile schafft Steingraber in Bayreuth diesem Desiderat Abhilfe und ist damit sogar wirtschaftlich sehr erfolgreich. Steinway hat eine solche Anregung vor etwa zehn Jahren noch weit von sich gewiesen.

**Fixierte Interpretation?** Kommen wir nun zu den Autographen: Es gibt unterschiedliche Hinweise auf Beethovens Vorstellungen einer angemessenen Interpretation. Zunächst ist natürlich festzuhalten, dass wir am Ende der Ära der Gesamtausgaben, die von großer Wichtigkeit waren und sind, oft stillschweigend davon ausgehen, dass es einen mehr oder weniger vollständig fixierten Notentext gibt und wir zumindest annähernd sagen können, wie ein Klavierkonzert oder eine Klaviersonate Beethovens bei der Uraufführung erklingen ist. Dem ist überhaupt nicht so. Nehmen wir zum Beispiel das 2. Klavierkonzert op. 19. Niemand kann sagen, wie der Klavierpart bei den ersten Aufführungen ausgestaltet war. Beethoven hat das Werk mehrmals gespielt, sich immer wieder zu Umarbeitungen, die durch Skizzen belegt sind, entschlossen und den Solopart erst endgültig fixiert, als er das Werk – mehr als zehn Jahre nachdem er es in einer ersten Fassung komponiert hatte – in der vierten Fassung zum Druck gab.

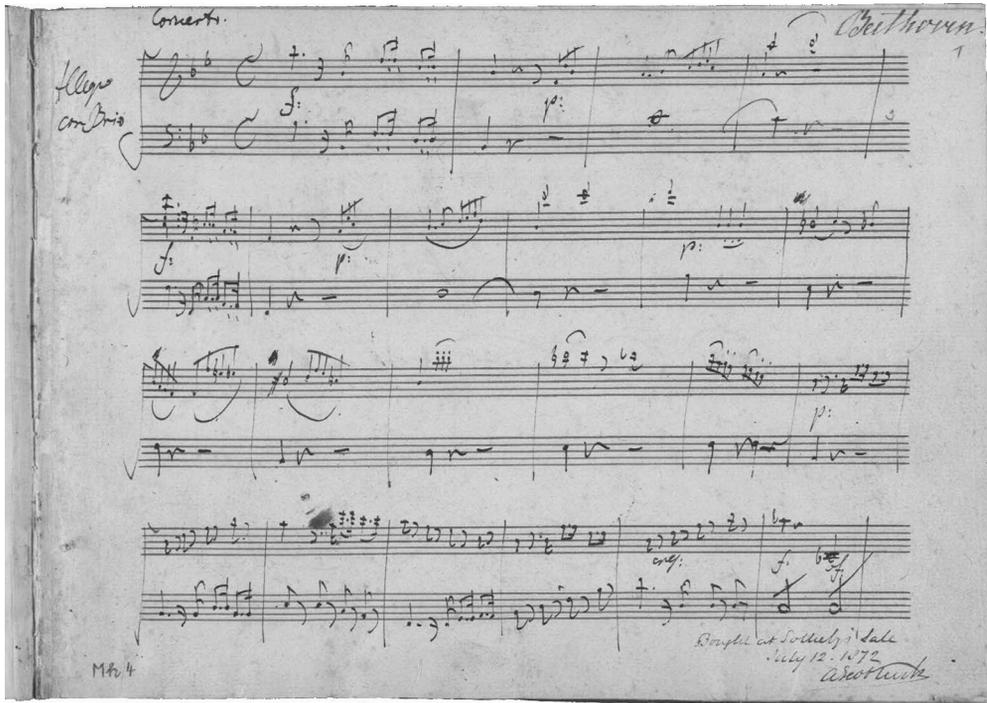


ABBILDUNG 1 Die Solostimme der endgültigen Fassung des 2. Klavierkonzertes B-Dur op. 19, Autograph. Beethoven-Haus Bonn, Sammlung H. C. Bodmer, HCB Mh 4

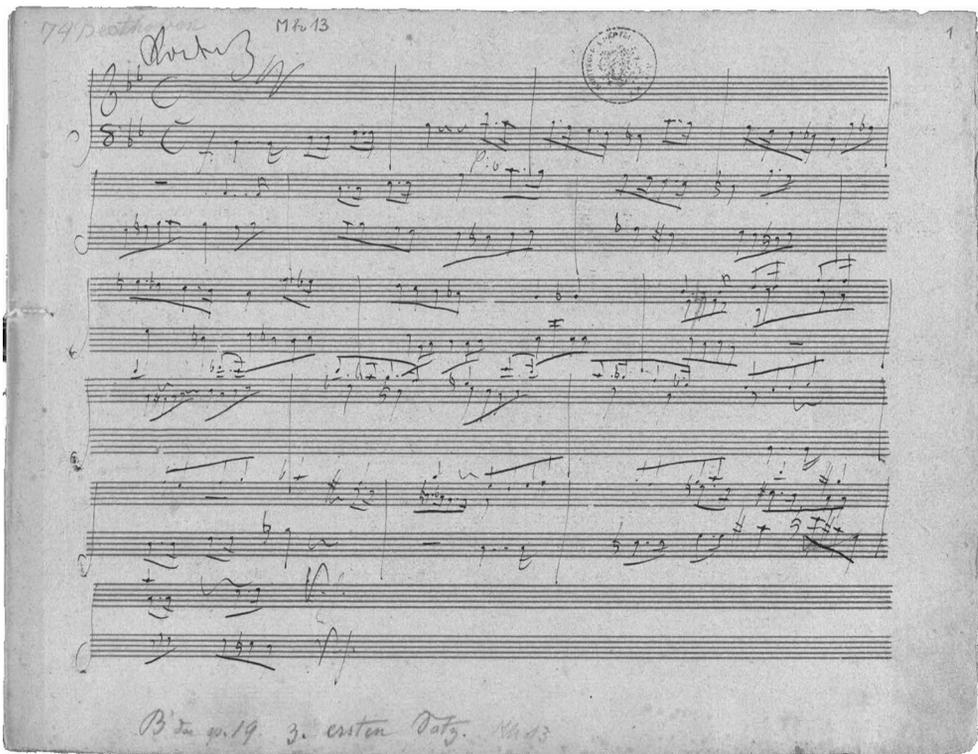


ABBILDUNG 2 Kadenz zum 1. Satz des 2. Klavierkonzertes op. 19, Autograph. Beethoven-Haus Bonn, Sammlung H. C. Bodmer, HCB Mh 13

Noch mehr gilt das naturgemäß für die Kadenzen. Die hat Beethoven selbstverständlich nie notiert, immerhin sich aber in Skizzen gelegentlich etwas vorüberlegt. Die Kadenzen, die wir kennen, hat er ja seinem Schüler und Mäzen Erzherzog Rudolph – von dem wir erst seit wenigen Jahren wissen, dass er 1811 in Wien der Solist der zuvor nicht bekannten Uraufführung des 5. Klavierkonzertes im Palais Lobkowitz war – 1808/09 als Muster für (improvisierte) Kadenzen aufgeschrieben (Abbildung 2).

Diese Handschrift trägt übrigens die Signatur der Musikaliensammlung des Erzherzogs, die heute bis auf einige Ausnahmen (wie eben diese) im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien verwahrt wird. Am Rande sei vermerkt, dass Beethoven in der Berliner *Allgemeinen musikalischen Zeitung* vom 5. Juli 1826 in einem offenen Brief aufgefordert wurde, Kadenzen zu seinen Klavierkonzerten nachzuliefern:

»Bitte an Beethoven. Möchte es doch dem Meister Beethoven gefallen, zu seinen Pianofortkonzerten Kadenzen zu schreiben. Ein Stein des Anstoßes, warum die Beethoven'schen Konzerte so selten von den Pianofortvirtuosen vorgetragen werden, liegt sicher mit darin: daß es nicht Jedermanns Sache ist, eine Kadenz zu schaffen, die sich mit der Beethoven'schen Muse verträgt.«<sup>3</sup>

Genaueren Aufschluss gibt ein Eintrag von Karl Holz in ein Konversationsheft vom September des Jahres, in dem er mitteilt, der Berliner und Pariser Verlag Schlesinger wünsche sich für eine geplante Gesamtausgabe seiner Werke »Präludien und Cadenzen zu Ihren früheren Clavier-Concerten«.<sup>4</sup> Holz, Sekundgeiger des Schuppanzigh-Quartetts und Beethovens Nothelfer in mancher Angelegenheit, rät ihm aber ab: »Wegen der Cadenzen sollen Sie sich nicht einlassen – ich glaube, der Jude gibt dann Ihre Concerte in neuer Auflage und mit Einschaltung der Cadenzen heraus.«<sup>5</sup> Für einen Musiker war dies also eine noch schwer erträgliche Vorstellung; aus Sicht eines geschäftstüchtigen Verlegers, der eine breitere Käuferschicht vor Augen hatte, sah das naturgemäß ganz anders aus.

Grundsätzlich bleibt festzuhalten, dass Beethoven seine Klavierwerke unterschiedlich genau fixiert hat. Von Carl Czerny sind wir ja beispielsweise unterrichtet, Beethoven habe bei weitem nicht alle Pedalanweisungen, die er selbst umgesetzt habe, notiert – und bei der Uraufführung des 4. Klavierkonzerts op. 58 sogar wesentlich mehr Noten gespielt, als in der Originalausgabe enthalten sind. Etwas vereinfacht kann man sagen, dass Beethoven den Notentext im Laufe der Jahre immer genauer fixiert hat. Bleiben die ersten elf Sonaten und auch danach noch etliche weitere ohne eine einzige Anweisung für das Dämpferpedal, finden wir die erste Anweisung für die Verschiebung erst in der 1816

3 C. K-s: Bitte an Beethoven, in: *Berliner Allgemeine musikalische Zeitung* 3 (1826), S. 220.

4 Ludwig van Beethovens Konversationshefte, Bd. 10, hg. im Auftrag der Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz von Dagmar Beck unter Mitwirkung von Günter Brosche, Leipzig 1993, S. 189.

5 Ebd., S. 191.

entstandenen Sonate A-Dur op. 101, also der fünftletzten, obwohl Beethoven bereits 1802 bereit war, Anton Walter für ein Klavier zu bezahlen, weil er unbedingt ein Una-Corda-Pedal haben wollte. Von anderen Klavierbauern hätte er ein Klavier kostenlos bekommen. Erst im langsamen Satz seiner vorletzten Sonate As-Dur op. 110 ist der Höhepunkt der notierten Ausdifferenzierung erreicht. Das Moderator-Pedal hat Beethoven übrigens nie, Schubert nur drei Mal vorgeschrieben.<sup>6</sup>

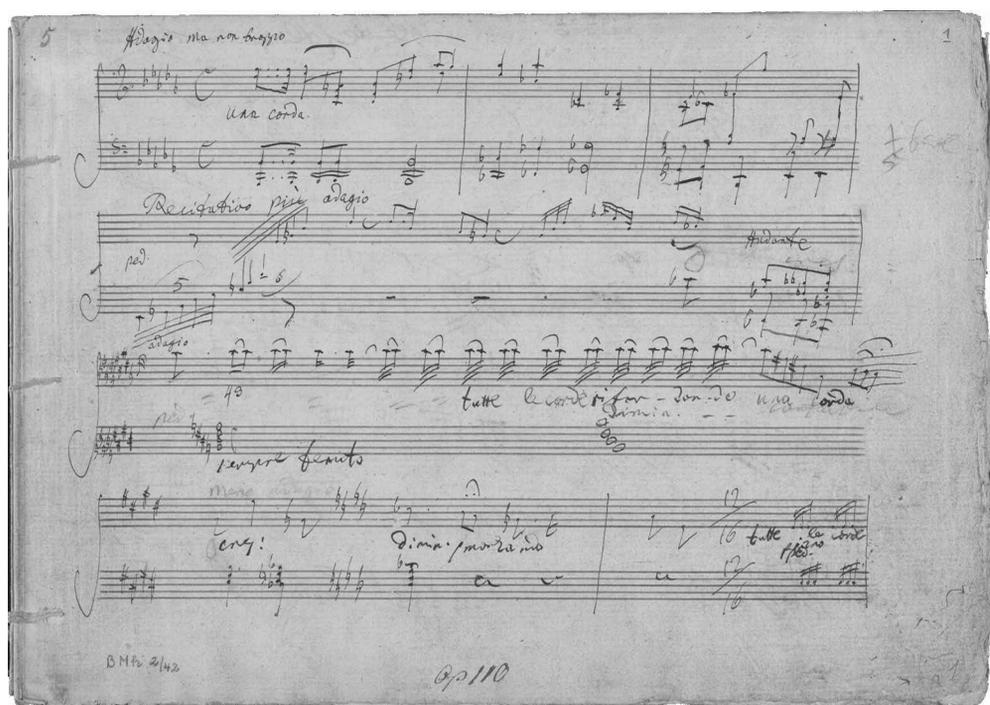


ABBILDUNG 3 Klaviersonate As-Dur op. 110, später verworfene Fassung des 3. Satzes, Autograph. Beethoven-Haus Bonn, Sammlung H. C. Bodmer, BMh 2/42

**Individuelle Notationseigenheiten Beethovens** Das bisher Erwähnte betraf allesamt standardisierte Notationsformen und ihre reguläre Anwendung in Beethoven-Autographen beziehungsweise -Drucken. Worauf nun das Augenmerk gelenkt sei, sind individuelle Notationseigenheiten, die über diesen Kanon hinausgehen. Sie geben nach meiner Überzeugung und Erfahrung Hinweise, die in eine Interpretation einfließen sollten. Da wir den festen Grund des Kanons verlassen, ist klar, dass diese Notationseigenheiten ihrerseits der Interpretation bedürfen.

Autographen Beethovens zeigen wegen der oftmaligen Kongruenz von Schriftbild und musikalischer Vorstellung unter anderem eine Zu- und Abnahme von Spannungs-

<sup>6</sup> Siehe auch die Ausführungen von Leonardo Miucci: Beethoven's Damper Pedalling. A Case of Double Notational Style, in: *Early Music* 47 (2019), S. 26–54.



ABBILDUNG 4 Klaviersonate E-Dur op. 14 Nr. 1, 2. Satz, Übergang zum Maggiore, Originalausgabe, Mollo & Comp., Wien 1799. Beethoven-Haus Bonn, Sammlung Jean van der Spek

bögen, die sich etwa auch in variablen Tempi niederschlugen. Der Komponist hat sich selbst dazu geäußert: Es sei für ihn ganz natürlich, dass sich das Tempo schon nach wenigen Takten verändere, und auch Carl Czerny berichtet uns, Beethoven habe das Tempo innerhalb eines Satzes immer wieder modifiziert.<sup>7</sup>

Im (heute verschollenen) Autograph des Liedes »So oder so« WoO 148, das ursprünglich mit »100 nach Mälzel« bezeichnet war, finden wir einen konkreten Niederschlag. Hier bemerkte der Komponist: »doch kann diess nur von den ersten Taktten gelten, denn die Empfindung hat auch ihren Takt, dieses ist aber doch nicht ganz in diesem Grade (100 nämlich) auszudrücken.«<sup>8</sup> Wo aber sollten wir heute noch Spuren von Beethovens Empfindung finden, wenn nicht in seinen Autographen? Die Metronomangabe fehlt übrigens in der Originalausgabe.

Gelegentlich finden wir bei Beethoven Notationen, die deplatziert erscheinen. Dies gilt etwa in der Klaviersonate op. 14 Nr. 1 im zweiten Satz für ein spieltechnisch nicht

- 7 Vgl. Carl Czerny: Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke. Czerny's »Erinnerungen an Beethoven« sowie das 2. und 3. Kapitel des IV. Bandes der »Vollständigen theoretisch-practischen Pianoforte-Schule op. 500«, hg. und kommentiert von Paul Badura-Skoda, Wien 1963.
- 8 Zit. nach Joseph Fischhof: Einige Gedanken über die Auffassung von Instrumentalcompositionen in Hinsicht des Zeitmaaßes, namentlich bei Beethoven'schen Werken, in: *Caecilia* 26 (1847), S. 84–98, hier S. 94.

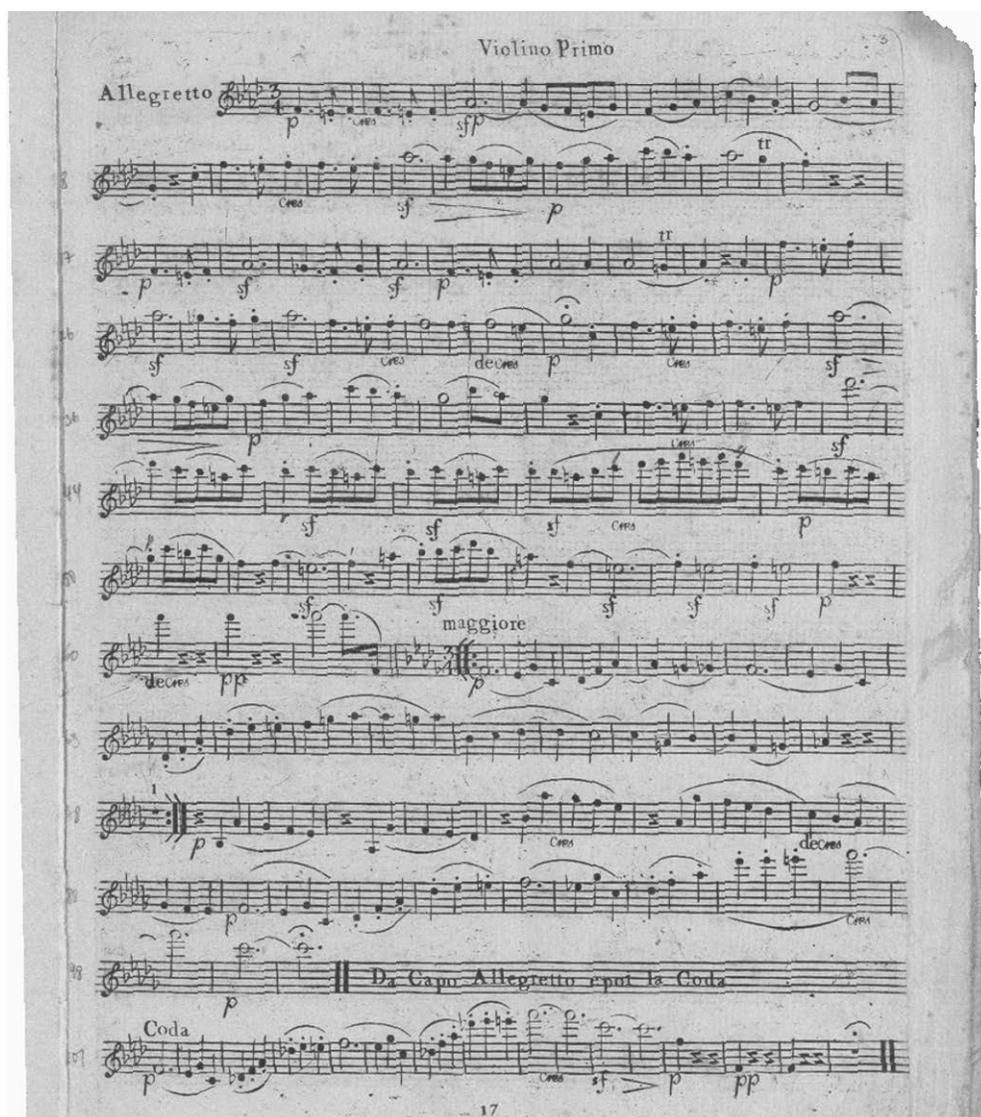


ABBILDUNG 5 Klaviersonate E-Dur op. 14 Nr. 1, Fassung für Streichquartett, 2. Satz, Übergang zum Maggiore. Originalausgabe, Kunst- und Industrie-Comptoir, Wien 1802. Beethoven-Haus Bonn, Sammlung H. C. Bodmer, c op. 14

realisierbares, sondern nur zu imaginierendes Crescendo. Die Originalausgabe (alle Autographen vor der Sonate op. 26 sind ja verloren) zeigt die in Abbildung 4 wiedergegebene Lesart. Da der Komponist von dieser Sonate eine eigene Streichquartettfassung erstellt hat,<sup>9</sup> liegt die Annahme nahe, es gebe Querverbindungen zwischen Original und Bearbeitung. Das trifft aber nicht zu. In Beethovens drei Jahre nach der Klavierfassung erschienener Streichquartettfassung fehlt das Crescendo (Abbildung 5).

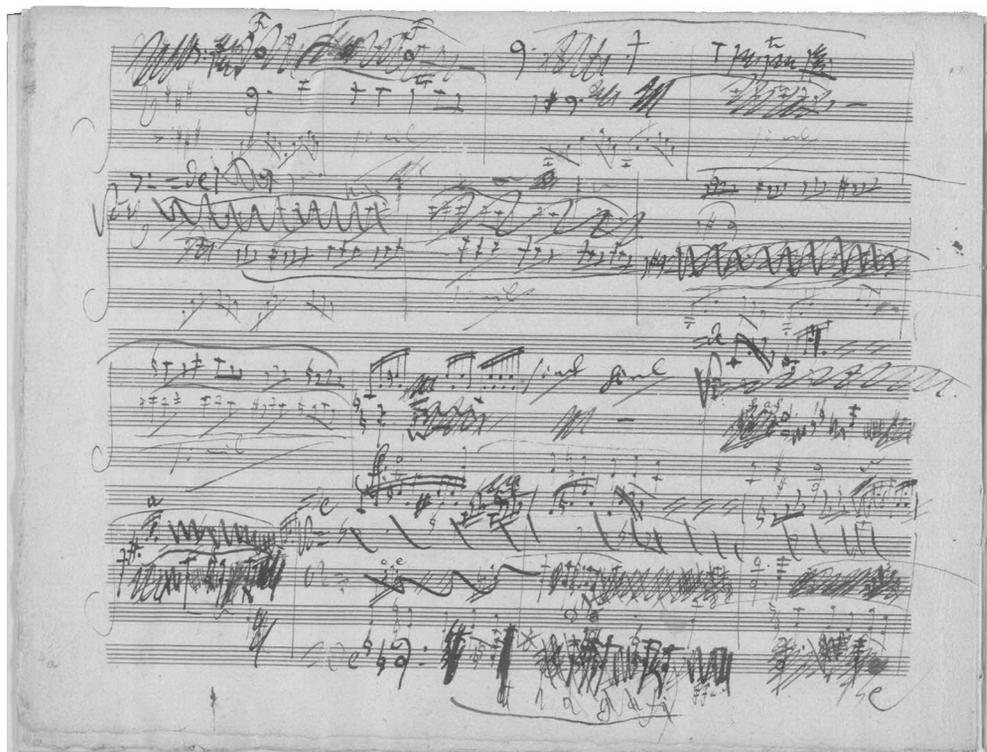
9 Vgl. dazu den Artikel von Thomas Gartmann in diesem Band S. 379–398.

Autographen ermöglichen uns auch die Kenntnis von früheren Werkstadien, die für eine Interpretation wichtig sein kann. Solche in gewisser Weise doch nicht völlig überholte Werkstadien können wir zum Beispiel Austauschseiten in den Autographen von op. 27 Nr. 2, op. 28 und op. 120 oder radikalen Überarbeitungen wie in der Durchführung des ersten Satzes der *Sonate für Klavier und Violoncello* op. 69 entnehmen (Abbildung 6). Von dieser faszinierenden Handschrift gibt es ein neues, von Jens Dufner und Lewis Lockwood herausgegebenes Faksimile, das 2015 im Verlag des Beethoven-Hauses erschienen ist, nachdem die Vorgängerausgabe lange Zeit vergriffen war.<sup>10</sup>

**Differierende Autographen** Von einigen Werken Beethovens gibt es zwei Autographen. Da Beethoven in der Regel unfähig war, etwas einfach zu kopieren, etwa wenn er von einer unübersichtlich und für einen Kopisten oder Stecher schwer zu lesenden Handschrift eine Reinschrift anlegen wollte, sind sie in mehrerer Hinsicht nicht deckungsgleich. Es gibt neue Lesarten beziehungsweise kleinere oder größere Umarbeitungen. Diese sollen hier nicht Gegenstand der Betrachtung sein. Vielmehr soll hier der Blick auf den Umstand gelenkt werden, dass in einem sehr sauber und schön geschriebenen Autograph wie dem zweiten Satz der letzten Klaviersonate op. 111 (heute in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz) andererseits manche Informationen wegfallen, die zwar eigentlich ›nur‹ das letzte Stadium des Schaffensprozesses betreffen, aber für den Interpreten durchaus informativ sind. So ist etwa der Vergleich zwischen der ersten und zweiten Niederschrift am Höhepunkt des ersten Satzes sprechend (Abbildung 7). Der Impetus, mit dem in der ersten Niederschrift die Korrektur an jener Stelle mit der maximalen Spannung, die sich im größten Abstand zwischen Bass und Diskant manifestiert, ausgeführt ist, verrät uns weit mehr von Beethovens Intentionen als die Reinschrift (Abbildung 8).

Grundsätzlich ist festzustellen, dass es ganz unterschiedliche Typen von Beethoven-Autographen gibt. Dies lässt sich auch durch unterschiedliche Produktionsbedingungen erklären. Dienten die Autographen bis in die 1810er-Jahre hinein oft noch als Stichvorlagen für die Erstdrucke, die Originalausgaben, mussten also möglichst gut lesbar sein, so galt dies nicht mehr im letzten Lebensjahrzehnt, in dem Beethoven regelmäßig mit meist sehr professionellen Kopisten arbeitete, die Abschriften herstellten. Sie konnten Beethovens Schrift so gut lesen und seine Denkweise als Komponist so gut nachvollziehen, dass sich der Korrekturaufwand für Beethoven im Rahmen hielt und es später im Verlag zu weniger Stichfehlern kam. Ein guter Korrekturleser und Kopist war der Komponist nämlich nicht. Zu ungerne verrichtete er solche Arbeiten. Besonders zu leiden hatte

<sup>10</sup> Ludwig van Beethoven: *Sonate für Violoncello und Klavier* op. 69, 1. Satz. Faksimile des Autographs NE 179 im Beethoven-Haus Bonn, hg. von Jens Dufner und Lewis Lockwood, Bonn 2015 (Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses in Bonn. Neue Folge. Reihe 3, Bd. 20).



**ABBILDUNG 6** Sonate für Klavier und Violoncello A-Dur op. 69,  
Autograph. Beethoven-Haus Bonn, NE 179

er im Falle der Stichvorlage der *Missa solemnis* op. 123.<sup>11</sup> Beethoven musste in diesem Fall mit einem anderen Kopisten zusammenarbeiten, der seines Erachtens nicht wusste, was er schrieb. Der Komponist musste daher in der circa 450 Seiten umfassenden Handschrift Tausende von Fehlern in Marginalien beanstanden.

Es kann – nebenbei bemerkt – durchaus auch in Erwägung gezogen werden, dass der Komponist in seiner dritten Schaffensperiode auch deswegen anders, spontaner, freier notierte, weil er das Werk nicht mehr in der aus früheren Jahren gewohnten Weise am Klavier erklingen lassen beziehungsweise in den jeweiligen Originalbesetzungen problemlos hören konnte. Vielmehr erklang es während der Niederschrift vermutlich bewusster als zuvor in ihm, weshalb die Niederschrift letztlich zugleich den Ersatz einer Interpretation am Instrument darstellte und der Schreibduktus – wie ja auch der Kompositionsstil als solcher – infolgedessen persönlicher, individueller ausfiel.

Eine Handschrift, die beide Ansätze in sich vereinigt, ist das Autograph der *Diabelli-Variationen* op. 120. Es ist ein höchst sprechendes Dokument und leicht zugänglich: Man kann es als digitales Dokument im Digitalen Archiv auf der Homepage des Beethoven-Hauses oder mittels einer hochwertigen Faksimileausgabe leicht einsehen und

<sup>11</sup> Vgl. Beethoven-Haus Bonn, NE 269.

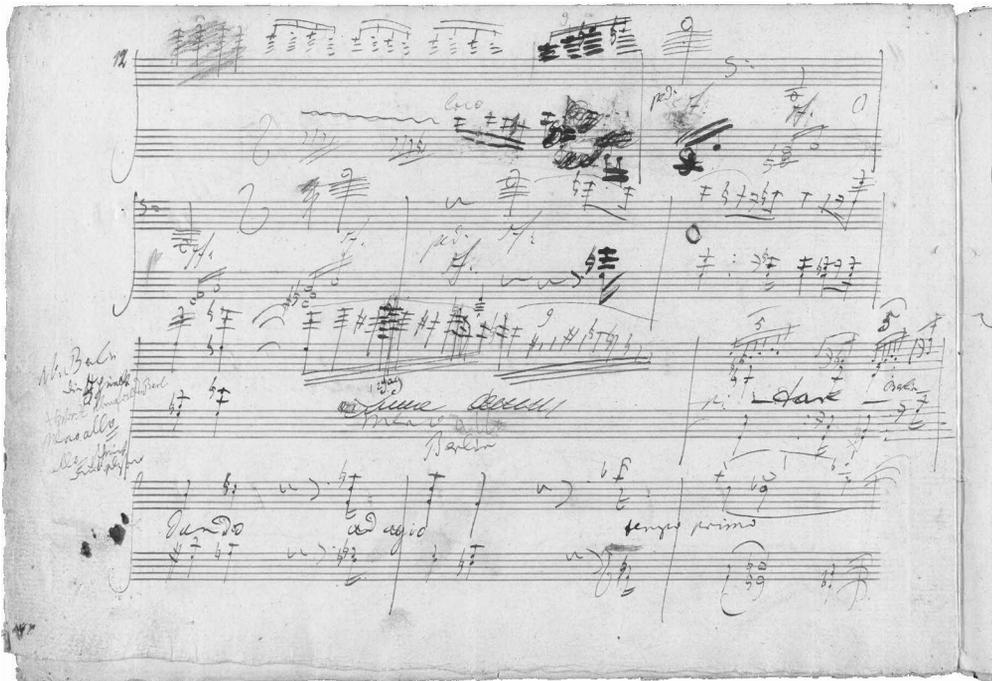


ABBILDUNG 7 Klaviersonate c-Moll op. 111, erstes Autograph  
des 1. Satzes. Beethoven-Haus Bonn, BH 71

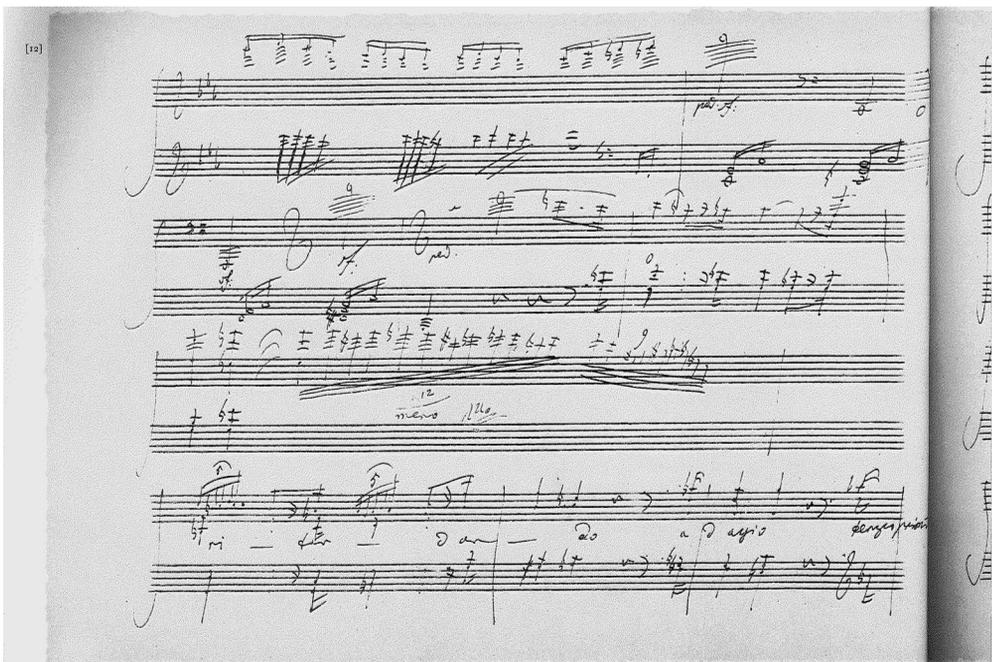


ABBILDUNG 8 Klaviersonate c-Moll op. 111, zweites Autograph.  
Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Art. 198

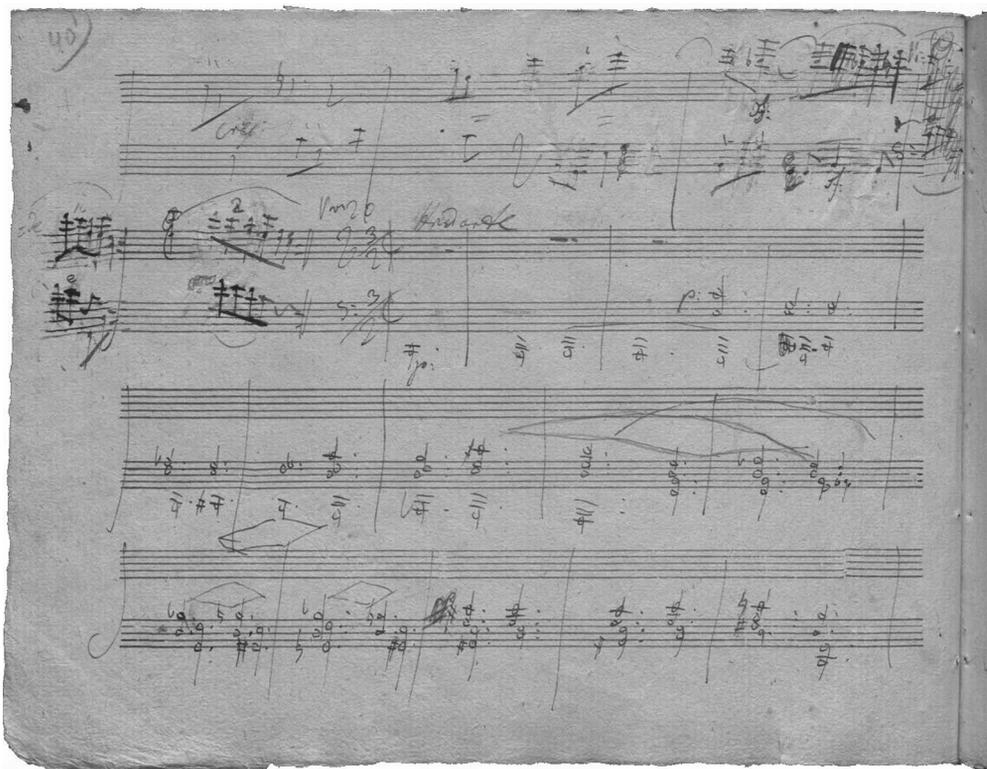


ABBILDUNG 9 Diabelli-Variationen op. 120, 20. Variation,  
Autograph. Abbildung 9–16: Beethoven-Haus Bonn, NE 294

die folgenden Thesen überprüfen und nachvollziehen sowie die eigene Sicht auf Beethoven-Handschriften vertiefen.<sup>12</sup> Das Autograph sollte Reinschrift sein und bleiben, ist aber auch eine sehr spontan und impulsiv geschriebene Handschrift, die in unterschiedlichem Maße noch den Blick in die Werkstatt bietet. Beethoven hat sich der Mühe Hunderter von meist sehr kontrolliert vorgenommenen Rasuren unterzogen, um die Handschrift trotz der zahlreichen Änderungen sehr gut lesbar zu halten. In unserem Kontext kommt es nun im Besonderen auf den Zusammenhang zwischen Schriftduktus und musikalischer Vorstellung des Komponisten an.

Das Autograph enthält eine Fülle von Hinweisen, die über den normierten Notentext einer gedruckten Ausgabe hinausweisen. In der Folge seien einige wenige herausgriffen: In der 20. Variation fällt die tonräumliche Anordnung ins Auge. Papier war damals teuer und Beethoven hat nur sehr gutes und teures Papier gekauft. Insofern hat die großzügige

12 Ludwig van Beethoven: 33 Veränderungen C-Dur über einen Walzer von Anton Diabelli für Klavier op. 120 = 33 variations in C major on a waltz by Anton Diabelli for piano op. 120, hg. von Bernhard R. Appel und Michael Ladenburger, Bonn/Stuttgart 2010 (Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses in Bonn. Neue Folge. Reihe 3, Ausgewählte Handschriften in Faksimile-Ausgabe, Bd. 19).

Notation Gewicht – jeder Akkord steht erst einmal für sich, beansprucht sozusagen Raum. Erst durch Bögen wird aus dem scheinbar rein vertikal zu lesenden homophonen Satz ein polyphoner (Abbildung 9).

Die Notation der 22. Variation zeigt wieder hohe Schriftdynamik. Aus schwungvoll notierten Triolen werden regelrechte Peitschenschläge. Die Notenhäse kippen immer mehr nach rechts. Und man wird den Schluss bewusster spielen, wenn man sieht, dass Beethoven erst in letzter Sekunde oder besser gesagt fünf *nach* zwölf, als er die nächste Variation schon zu notieren begonnen hatte, entschied, eine Bogenform zu schaffen und den Beginn zu zitieren. Er hatte dies ein Jahrzehnt zuvor in ganz ähnlicher Weise bei einer Revision der Schlusstakte des ersten Satzes der Achten Sinfonie op. 93 getan, wo er ebenfalls erst in einem zweiten Anlauf auf die geniale Idee kam – statt einem eher ermüdenden Wechsel von Dominante und Tonika im Dauer-Forte – als Farewell-Geste den Anfang des Satzes im Piano wiederaufzugreifen (Abbildung 10 und 11).<sup>13</sup>

In Editionen fällt gelegentlich etwas dem heute weit verbreiteten Vereinheitlichungszwang zum Opfer. Beethoven hat sehr bewusst und in einem eigenen Arbeitsgang die Pedalanweisungen nachgetragen. Beim Übergang von der 24. zur 25. Variation hat er die Pedalaufhebung erst im ersten Takt der nächsten Variation notiert und schafft so eine nahtlose Verbindung zwischen den beiden Variationen. Bedenkt man nun, wie lange ein Ton auf den sehr viel dünneren Saiten eines Hammerflügels der Zeit anhält, so bekommen wir sogar eine Vorstellung, wie lange die Pause zwischen diesen beiden Variationen maximal dauern darf (Abbildung 12 und 13).

Ein ähnlicher Fall, wenn auch etwas anders notiert, liegt beim Übergang vom zweiten zum dritten Satz der f-Moll-Sonate op. 57 vor. Hier notiert Beethoven am Ende des zweiten Satzes kein Ende der Pedalaufhebung, am Beginn des dritten Satzes aber vermutlich sicherheitshalber nochmals das Zeichen für die Pedalaufhebung für die ersten fünf Takte. Das Autograph der Diabelli-Variationen ist darüber hinaus eine wahre Fundgrube hinsichtlich oftmals nachträglich vorgenommener Überlegungen, ob eine Variation wiederholt werden sollte und falls ja, ob wörtlich oder mit einer *prima* und *seconda volta*.

Klar zu erkennen ist die oftmalige Kongruenz von Spannungsverlauf innerhalb einer Variation und Schreibduktus, besonders gut abzulesen an der 32. Variation, der Fuge. Es gibt ein großes inneres Crescendo, eine sich langsam aufbauende Steigerung. Ist schon der Beginn der Fuge eher großzügig notiert, so geht die Musik immer mehr auf und die Notierung benötigt im gleichen Maße mehr Raum (Abbildung 14). Passten zunächst sieben bis acht Takte in eine Zeile, so sind es am Ende nur noch drei Takte, was nicht etwa an kleineren Notenwerten liegt (Abbildung 15).

13 Die erste Fassung des Schlusses des 1. Satzes der 8. Sinfonie op. 93, Beethoven-Haus Bonn, Sammlung H.C. Bodmer, HCB BMh 8/48.



ABBILDUNG 10 UND 11 Diabelli-Variationen op. 120, 22. Variation. Autograph



ABBILDUNG 12 UND 13 Diabelli-Variationen op. 120,  
Ende der 24. und Beginn der 25. Variation, Autograph



ABBILDUNG 14 Diabelli-Variationen op. 120, Beginn der 32. Variation, Autograph



ABBILDUNG 15 Diabelli-Variationen op. 120, 32. Variation, Ende des 1. Teils der Fuge, Autograph

Der zweite Teil der Fuge hebt sich vom ersten musikalisch stark ab (ein Parallelfall zu Johann Sebastian Bachs Fuge Es-Dur BWV 552 aus dem dritten Teil der Clavierübung, 1739 im Selbstverlag erschienen), was sich auch in Beethovens Schriftduktus niedergeschlagen hat.

Wie sehr Beethoven um die optimale Fassung in diesem Werk gerungen hat, erkennt man gerade auch an den beiden Schlusstakten der 33. und letzten Variation. Beide hat er komplett gestrichen und in einem zweiten Anlauf eigentlich nur wenig, aber entscheidend modifiziert. Er verändert die Notenwerte, beschleunigt sie und reduziert gegenläufig die Dynamik – so ungewöhnlich wie genial. Er endet dann nach einem Decrescendo bis zum dreifachen Piano mit einem Akkordschlag im Forte und bei gedrücktem Dämpferpedal. Ein Zeichen für die Pedalaufhebung sucht man vergebens. Für einen schwerhörigen Komponisten dürfte der kleine Unterschied, den es zwischen aufgehobenen und nicht aufgehobenen Dämpfern bei einem einzigen kurzen Akkord gibt, kaum wahrnehmbar gewesen sein. Das hat Andreas Staier und Sir András Schiff bei ihren CD-Aufnahmen,<sup>14</sup> die bereits auf dem Studium des lange Jahre der Öffentlichkeit nicht zugänglichen Autographs basierten, auf die Idee gebracht, das Pedal gedrückt zu halten und den Akkord natürlich ausklingen zu lassen. Bei einem Hammerflügel aus dieser Zeit dauert das circa 7–8 Sekunden: ein enormer Effekt, wenn das monumentale Werk buchstäblich verklingt.

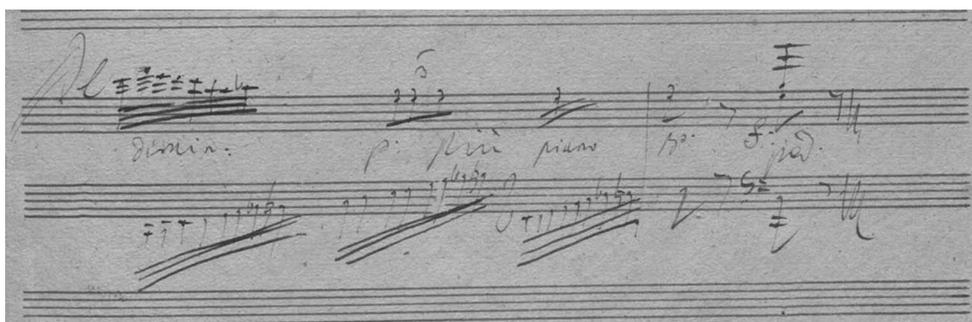


ABBILDUNG 16 Diabelli-Variationen op. 120, Ende der 33. Variation, Autograph

Zwar kann man einwenden, es fehle hier eine Fermate, wie sie der Komponist in Verbindung mit der Pedalaufhebung am Ende des ersten und dritten Satzes der Sonate As-Dur op. 26 (der ersten mit Pedalanweisungen überhaupt) und den ersten Sätzen der nachfolgenden Sonaten op. 27 Nr. 1 und 2 und in Takt 256 des ersten Satzes der Sonate op. 28 vorschrieb. Aber man kann darin durchaus einen überzeugenden Grenzfall von Interpretation sehen.

<sup>14</sup> Andreas Staier: Beethoven. Diabelli Variations, harmonia mundi 902091 (2012) bzw. András Schiff: Beethoven. Diabelli-Variationen, ECM 2294-95 (2013).

# Inhalt

Vorwort 8

## INTERPRETATION – BEGRIFF, METHODE, PRAXIS

**Laure Spaltenstein** Interpretation als treue Übersetzung.  
Zur Frühgeschichte eines vieldeutigen Begriffs 15

**Kai Köpp** Von der Quelle zur Methode. Zum Entwurf  
einer historischen Interpretationsforschung 28

**Manuel Bärtsch** ›Interpretation‹. Beethovens Sonate A-Dur op. 101  
in der Sicht von Eugen d'Albert und Frederic Lamond 49

**Sebastian Bausch** Klavierrollen als Interpretationsdokumente.  
Ein Erfahrungsbericht als Leitfaden für Einsteiger 71

**Camilla Köhnken** Beethoven-Auslegung zwischen Liszts »Deklamationsstil« und  
Bülows »Vivisektionsversuchen«. Auf den Spuren Liszt'scher Interpretationsideale  
in Hans von Bülow's instruktiver Edition der Klaviersonaten Beethovens 92

**Neal Peres Da Costa** Carl Reinecke's Performance of his Arrangement of the  
Second Movement from Mozart's Piano Concerto K. 488. Some Thoughts  
on Style and the Hidden Messages in Musical Notation 114

**Carolina Estrada Bascuñana** Enrique Granados's Performance Style.  
Visualising the Audible Evidence 150

**Lukas Näf** Tempogestaltung in Weberns Sinfonie op. 21 180

## INTERPRETATION – AUFFÜHRUNGSGESCHICHTE

**Christoph Moor** »Ein so erklärtes Lieblingsstück der hiesigen Kunstfreunde«.  
Die Rezeptionsgeschichte der Jupiter-Sinfonie in Beethovens Wien 195

**Luisa Klaus** Objektive Bruckner-Interpretation? Zur Aufführung  
der Trio-Entwürfe für die Neunte Sinfonie 1940 205

**Chris Walton** Von innen und von außen. Beethovens Neunte Sinfonie  
und die ›Wagner'sche‹ Dirigiertradition 218

**Lena-Lisa Wüstendörfer** Streit um Fidelio. Gustav Mahler und  
Felix Weingartner im Disput um Werktreue 238

## INTERMEZZO

**Robert Levin** Turning Point to Musical Modernity. Beethoven as  
Executor of the Legacy of C. P. E. Bach. Concert Lecture 249

## INTERPRETATION – INSTRUMENTE, ANALYSE, EDITION

**Martin Skamletz** »Man hat diese Erweiterung des Tonumfangs seit ein paar Jahren  
an den Tasteninstrumenten sehr weit getrieben.« Der Umgang mit Grenzen  
beim späten Mozart und beim frühen Beethoven 263

- Stephan Zirwes** Analyse und Interpretation. Adolph Bernhard Marx' Beethoven-Analysen 291
- Michael Ladenburger** Was können wir aus Originalhandschriften von Beethoven für eine angemessene Interpretation lernen? 301
- Federica Rovelli** Die Skizzenbuch-Ausgaben und ihre mögliche digitale Zukunft 317
- Johannes Gebauer** Interpretationspraktische Stemmatik. Philologische Methoden in der Interpretationsforschung am Beispiel annotierter Notenausgaben von Rodes 24 Capricen und Beethovens Violinkonzert 334
- John Rink** Chopin Copying Chopin 349
- Tomasz Herbut** Alexander Goldenweiser und Beethovens Sonate op. 110 – eine Spurensuche 366

#### INTERPRETATION – KREATIVE ANEIGNUNG

- Thomas Gartmann** Beethoven als sein eigener Interpret. Gedanken zur Bearbeitung der Klaviersonate op. 14/1 für Streichquartett 379
- Ivo Haag** Die Sinfonien von Johannes Brahms – (auch) Klaviermusik? 399
- Michael Lehner** Das Orchester auf dem Klavier. Welte-Klavierrollen von Gustav Mahler und Richard Strauss als interpretationsanalytische Quellen 413
- Roger Allen** "That Is What Music Really Is". Richard Wagner's Reception of Beethoven's Piano Sonata in A Major Op. 101 431
- Daniel Allenbach** Eine ›heroische‹ Neunte? Dmitri Schostakowitschs Neunte Sinfonie im Vergleich mit Ludwig van Beethovens Sinfonien Nr. 3 und 9 441
- Simeon Thompson** Beethoven und der Zweite Weltkrieg in der künstlerischen Reflexion der Nachkriegszeit. Stanley Kubricks A Clockwork Orange und Rolf Liebermanns Leonore 40/45 456
- Michelle Ziegler** Rettungsversuch im Jubiläumsjahr. Mauricio Kagels Aufarbeitung der Beethoven-Rezeption in der Ludwig van-Werkgruppe (1970) 465
- Leo Dick** Über den späten Beethoven zur ›Postidentität‹. Die Suche nach liminalen Räumen im gegenwärtigen Musiktheater am Beispiel von Matthias Rebstocks Berliner Produktion Büro für postidentisches Leben 476
- Elizabeth Waterhouse** Choreographic Re-mix. William Forsythe's Trio (1996) and Beethoven's String Quartet No. 15 in a Minor Op. 132 487
- László Stachó** "Gradus ad Parnassum". The Purgatory of Instrumental Technique 505
- Namen-, Werk- und Ortsregister** 522
- Die Autorinnen und Autoren der Beiträge** 534

RUND UM BEETHOVEN

Interpretationsforschung heute •

Herausgegeben von Thomas

Gartmann und Daniel Allenbach

MUSIKFORSCHUNG DER  
HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN

Herausgegeben von Martin Skamletz  
und Thomas Gartmann

Band 14



Dieses Buch ist in gedruckter Form im Dezember 2019 in erster Auflage in der Edition Argus in Schliengen/Markgräflerland erschienen. Gestaltet und gesetzt wurde es im Verlag aus der *Seria* und der *SeriaSans*, die von Martin Majoor im Jahre 2000 gezeichnet wurden. Gedruckt wurde es auf Eos, einem holzfreien, säurefreien, chlorfreien und alterungsbeständigen Werkdruckpapier der Papierfabrik Salzer im niederösterreichischen Sankt Pölten. Das Vorsatzpapier *Caribic cherry* wurde von Igepa in Hamburg geliefert. *Rives Tradition*, ein Recyclingpapier mit leichter Filznarbung, das für den Bezug des Umschlags verwendet wurde, stellt die Papierfabrik Arjo Wiggins in Issy-les-Moulineaux bei Paris her. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe lieferte die Firma Dr. Günther Kast aus Sonthofen im Oberallgäu, die auf technische Gewebe und Spezialfasererzeugnisse spezialisiert ist. Gedruckt und gebunden wurde das Buch von der Firma Bookstation im bayerischen Anzing. Im Internet finden Sie Informationen über das gesamte Verlagsprogramm unter [www.editionargus.de](http://www.editionargus.de), zum Institut Interpretation der Hochschule der Künste Bern unter [www.hkb.bfh.ch/interpretation](http://www.hkb.bfh.ch/interpretation) und [www.hkb-interpretation.ch](http://www.hkb-interpretation.ch). Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über [www.dnb.de](http://www.dnb.de) abrufbar. © der zeitgleich erschienenen digitalen Version: die Autorinnen und Autoren, 2019. Dieses Werk ist lizenziert unter einer [Creative Commons Namensnennung-Nicht kommerziell 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) Lizenz (CC BY-NC 4.0). DOI: <https://doi.org/10.26045/kp64-6178> ISBN 978-3-931264-94-9