

Rainer Nonnenmann (Köln)

Unter die Lupe genommen: Kompositorische Auseinandersetzungen mit Ludwig van Beethoven seit 2010

„Denn es ist ein unwiederbringliches Bild der Vergangenheit, das mit jeder Gegenwart zu verschwinden droht, die sich nicht als in ihm gemeint erkannte.“

Walter Benjamin¹

Wie Geschichte insgesamt droht auch historische Musik in dem Maße zu verschwinden, in dem die Gegenwart sich nicht mehr als in ihr gemeint erkennt. Umgekehrt erweist sich manche Musik der Vergangenheit auch nach Jahrhunderten noch als aktuell, wenn sie für die Gegenwart „mit Jetztzeit geladen“ ist, also entweder überzeitlich Gültiges anspricht oder etwas von jener Zukunft visionär vorwegnahm, die inzwischen Gegenwart geworden ist.² Beides zusammengedacht heißt, dass die Vergangenheit in dem Maße die Gegenwart zu erhellen vermag, in dem umgekehrt auch die Gegenwart die Vergangenheit beleuchtet. Wie bei kommunizierenden Röhren ist der eine Zeithorizont auf den anderen verwiesen. Als Maxime lässt sich daher ableiten: Wer neue Musik verstehen will, soll auch alte hören und – wenn möglich – selber spielen; und umgekehrt: Wer von neuer Musik nichts wissen will, versteht auch von der alten nichts, weil er das Innovationspotenzial verkennt, das diese einst zur neuen Musik ihrer Zeit machte. Denn alt und neu sind relationale Kategorien. Wird zwischen Gegenwart und Geschichte die Verbindungsader zerschnitten, weil entweder die Geschichts- oder Gegenwartsvergessenheit dominiert beziehungsweise umgekehrt die ausschließliche Versessenheit auf das eine oder andere, so hat das gravierende Folgen. Die Beschäftigung mit der Vergangenheit tendiert dann zu Musealität und Historismus, wenn sie historische Phänomene ohne Rücksicht auf die Situation der heute lebenden Menschen betrachtet, weil die gewonnenen Erkenntnisse bezugslos und statisch bleiben. Auseinandersetzungen mit der Vergangenheit, die nicht zugleich auch die historische Bedingtheit des eigenen Standorts in der Gegenwart reflektieren, tendieren zum Bestattungsunternehmen, das Altes und Vergangenes nur alt und vergangen erscheinen lässt, sprachlos und tot. Und wer sich umgekehrt ohne historischen Horizont nur für Gegenwart interessiert, dessen Sicht der aktuellen Situation bleibt entwicklungslos und betriebsblind.³

Derlei grundsätzliche Überlegungen gelten auch für den Umgang mit Ludwig van Beethoven. Auch hier kommt es auf Standort und Perspektive an. Bei allen Bemühungen um gesicherte Quellen und möglichst objektive Auswertung historischer Fakten und Zusam-

1 Walter Benjamin, „Über den Begriff der Geschichte“ [1940], in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I/2, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1991, S. 691–704, hier S. 695.

2 Ebd., S. 701.

3 Vgl. Rainer Nonnenmann, „Kommunizierende Röhren. Zum Verhältnis von Vergangenheit und Gegenwart“, in: *250 piano pieces for Beethoven*, Bd. 4, hrsg. von Susanne Kessel, London 2018, S. 17.

menhänge erfolgt (Musik-)Geschichtsschreibung immer durch Sichtweisen der Gegenwart, also beeinflusst durch die jeweils aktuellen thematischen und methodischen Präferenzen und die kulturelle, politische und allgemein gesellschaftliche Situation. Und weil einerseits jeder Blick auf jegliches Phänomen der Vergangenheit durch die Gegenwart geprägt ist und andererseits Beethoven vorrangig als Komponist interessiert, ist es vielversprechend, gegenwärtige kompositorische Auseinandersetzungen mit Beethovens Musik näher in den Blick zu nehmen.

Vielerorts in der Welt wollte man im Jahr 2020 den 250. Geburtstag des Komponisten feiern, auch und vor allem in Deutschland. Beethovens flüchtige Unterschrift aufgreifend, kam es unter der Dachmarke „BTHVN2020“ bereits 2016 zu einem Zusammenschluss von Bundesrepublik Deutschland, Nordrhein-Westfalen, Rhein-Sieg-Kreis und der Bundesstadt Bonn zur gemeinnützigen „Beethoven Jubiläums GmbH“. Die Tochtergesellschaft der Stiftung Beethoven-Haus Bonn sollte mit fast zwanzigköpfigem Mitarbeiterstab und einem Etat von 28,5 Millionen Euro Beethovens runden Geburtstag als „nationales Ereignis mit internationaler Strahlkraft in regionaler Verankerung“ koordinieren, fördern und bewerben.⁴ Zwischen dem 16. Dezember (Beethovens vermutetem Geburtstag) 2019 und dem 17. Dezember (seinem Taufdatum) 2020 sollte es in Deutschland und besonders im Rheinland und seiner Geburtsstadt Bonn ein Jahr lang Veranstaltungen geben: Konzerte, Ausstellungen, Kunstprojekte, Performances, Installationen, Filme, Sendungen, Workshops, Events, Vermittlungsprojekte, Feuerwerke, Rundwege, Diskussionen, Vorträge, Symposien, Mangas, Raps, Sprechchöre, DJ-Remixes und eine Pop-Oper. Auch an Beethovens Lieblingsessen und einen Jubiläumswein von der Mosel hatte man gedacht. Warum, wie und womit Beethoven gefeiert wird, sagt vermutlich mehr über unsere eigene Gegenwart und Gesellschaft als über den Jubilar selbst. Dies jedenfalls lehren auch Rückblicke auf die vergangenen Beethoven-Jubiläen 1920, 1927 und 1970, in deren Fülle an Worten und Bildern sich ebenfalls zeittypische Beethoven-Bilder manifestierten.

Wie stets standen auch 2020 vor allem Werke des weltweit am meisten gespielten Komponisten auf dem Programm. Vereinzelt waren aber auch neue Stücke von zeitgenössischen Komponistinnen und Komponisten geplant, die womöglich neue Sichtweisen auf die Musik des Jubilars eröffnet hätten. Beispielsweise komponierte Jens Joneleit für das Orchester Le Concert Olympique und dessen Gründungsdirigenten Jan Caeyers *Rethinking Beethoven X* (2019) auf der Grundlage von Beethovens Skizzen zu einer 10. Symphonie. Joneleit geht es dabei ausdrücklich „nicht um eine historische Rekonstruktion [...], sondern um eine zeitgenössische Umsetzung von Beethovens Intentionen – einen kreativen musikalischen Dialog mit Beethoven, aus dem etwas Neues entsteht“⁵. Wegen der Corona-Pandemie und des dadurch seit März und erneut ab Oktober 2020 zum Erliegen gekommenen öffentlichen Musiklebens fielen jedoch die meisten geplanten Konzerte und Uraufführungen aus oder wurden auf 2021 und 2022 verschoben. Dadurch wurde erstmalig annäherungsweise eingelöst, was sich Kritiker von derlei Jubelfeiern immer gewünscht haben: zu runden Jubiläen ein Jahr lang eben gerade keine Werke der im Routinebetrieb zu Tode gespielten „Klassiker“ Bach, Beethoven, Mozart oder Mahler aufzuführen, sondern sie einmal ihrer Dauerverehrung und Vermarktung zu entziehen, um zu verhindern, dass sie als Massenware und selbstverständliche Bestandsstücke eines klingenden Museums missverstanden werden. Realisiert

4 <<https://www.bthvn2020.de/ueber-uns/ueber-bthvn2020>>, 30.5.2022.

5 <<https://www.bthvn2020.de/beteiligung/veranstaltung/rethinking-beethoven-x>>, 30.5.2022. Die für den 27. April 2020 geplante Aufführung fand nicht statt.

werden konnten immerhin elf *Neue Variationen über einen Walzer von Antonio Diabelli*, die Lera Auerbach, Brett Dean, Toshio Hosokawa, Christian Jost, Brad Lubman, Philippe Manoury, Max Richter, Rodion Shchedrin, Johannes Maria Staud, Tan Dun und Jörg Widmann im Auftrag der Gesellschaft der Musikfreunde Wien für den Pianisten Rudolf Buchbinder komponierten. Der für dieses Projekt ebenfalls angefragte Krzysztof Penderecki konnte sein Stück krankheitsbedingt nicht mehr schreiben. Abgeschlossen werden konnte 2020 auch das bereits 2013 begonnene Kompositions-, Konzert- und Editionsprojekt *250 piano pieces for Beethoven*, bei dem die Bonner Pianistin Susanne Kessel eine weltweit einzigartige Vielfalt neuer, auf Beethoven bezogener Klavierstücke uraufführte und in einer zehnbändigen Notenedition veröffentlichte.⁶

Grundlegung der modernen Musik

Schon zu Beethovens zweihundertstem Geburtstag 1970 hatten namhafte Komponisten neue Werke geschrieben, die sich mit dem Jubilar auseinandersetzten.⁷ Doch auch jenseits von runden Jubiläen und Kompositionsaufträgen verhalten sich zeitgenössische Komponisten – kaum Komponistinnen – zu Beethoven, weil dieser eine beispiellose Wirkung auf den musikalischen Diskurs des 19. Jahrhunderts und der Moderne hatte.⁸ Beethoven prägte nachfolgende Komponistengenerationen und hatte großen Einfluss auf Musikästhetik, Aufführungspraxis und die Entstehung, Methodik und Zielsetzungen des Fachs Musikwissenschaft.⁹ Will man seine epochale Bedeutung ermessen, kommt man nicht umhin, Kategorien wie Überbietung, Fortschritt und Innovation in Anschlag zu bringen, deren Tragweite sich durchaus mit dem Attribut „revolutionär“ beschreiben lässt. Zum „Revolutionär“ stilisiert wurde Beethoven freilich auch wegen seiner Sympathie für die Ideale der Französischen Revolution und seines nachlässigen Äußeren, rebellischen Betragens und abfälligen Redens über Adelige. Zugleich war er jedoch mit dem Wiener Adel bis hoch ins Kaiserhaus verbunden, von dem er sich eine Lebensrente bezahlen und Widmungen seiner Werke honorieren ließ. Hans-Joachim Hinrichsen stellt daher in seiner aktuellen Beethoven-Monographie klar: „Das eigentlich Revolutionäre liegt, wenn man an dieser Charakterisierung Beethovens

6 Unter den Novitäten 2020 gewesen wären ferner: Georg Friedrich Haas' Doppelkonzert *was mir Beethoven erzählt* für Violine, Kontraforte und Orchester; William Blanks Tripelkonzert *Alisma* für Violine, Violoncello und Klarinette in Anlehnung an Beethovens Tripelkonzert für Klaviertrio und Orchester op. 56; Kunsu Shims *Palindrom (Beethoven)* für Orchester zum zweiten Satz (Allegretto) von Beethovens 7. Symphonie; Gerhard Stäblers *(Un)Tiefen* für Orchester mit tiefen Klängen unter Einbeziehung von Beethoven-Zitaten; Martin Palmeris *Tango-Chorfantasie* mit dem argentinischen Bandoneon anstelle des Klaviers von Beethovens Fantasie für Klavier, Chor und Orchester c-Moll op. 80; Rafael-Evitan Grombelkas und Michaela Caspars *Durch Nacht zum Licht*, ein „experimenteller Musiktheatertrip“ mit Gebärdensprache, Schauspielern und Laienmusikern für hörende und taube Menschen; Helmut Oehrigs *BEETHOVEN? Der erlösende Fehler (... wo bin ich nicht verwundet, zerschnitten?!)* für das Ensemble Musikfabrik in der Bundeskunsthalle Bonn; das Musiktheaterprojekt *Oh ihr Menschen!* ausgehend von Beethovens Heiligenstädter Testament in Kombination mit Poesie jüdischer Dichterinnen (Rose Ausländer und Hilde Domin) auf ein Libretto von Maria Hartmann mit Musik von Wolfgang Abendroth. Diese Liste wäre sicherlich noch zu ergänzen.

7 Darunter Karlheinz Stockhausen, Mauricio Kagel, Peter Ruzicka, Rainer Bredemeyer, Paul Dessau, Gerhard Rühm, Dieter Kaufmann und Louis Andriessen.

8 Vgl. Helmut Loos, „Beethoven und der Fortschrittsgedanke“, in: ders., *E-Musik – Kunstreligion der Moderne. Beethoven und andere Götter*, Kassel u. a. 2017, S. 65–82.

9 Hans-Joachim Hinrichsen, *Ludwig van Beethoven. Musik für eine neue Zeit*, Kassel u. a. 2019, S. 317.

festhalten will, in seiner Kunst.“¹⁰ Und weiter heißt es: „In einem ähnlichen Sinne, in dem Kants kritische Hauptschriften nichts Geringeres darstellen als die ‚Grundlegung der modernen Philosophie‘, leisten Beethovens reife Werke die Grundlegung der modernen Musik.“¹¹

Beethovens neun Symphonien, zweiunddreißig Klaviersonaten und sechzehn Streichquartette setzten neue Maßstäbe. Kein anderer Komponist hatte bis dato die überkommenen Gattungen, Formmodelle, Satz- und Instrumentationstechniken so stark strapaziert, erweitert oder gar gesprengt und damit der Musik neue Dimensionen hinsichtlich zeitlicher Quantität und expressiver Qualität erschlossen. Beethoven begründete so die seitdem bis in die neue Musik des 20. und 21. Jahrhunderts reichende Tradition des fortgesetzten Bruchs mit der Tradition. Nachfolgende Komponisten konnten seine Errungenschaften nicht einfach übernehmen, sondern mussten diese ihrerseits zu überbieten versuchen. Beethovens Erbe anzutreten heißt folglich, „Neue Bahnen“ zu beschreiten, die schon Robert Schumann dem jungen Johannes Brahms 1853 mit seinem berühmten Artikel in der *Neuen Zeitschrift für Musik* aufbürdete. Beethoven prägte nicht umsonst als Lebensmotto den kategorischen Imperativ „plus ultra“, immer weiter! Musikgeschichtlich kann man deswegen zu Recht von einem „Beethoven-Paradigma“ sprechen,¹² an dem die Nachwelt nicht vorbeikam: Schumann, Liszt, Wagner, Brahms, Dvořák, Franck, Tschaikowsky, dann Schönberg, Webern, Skrjabin, Ives, schließlich auch die neue Musik nach 1945.¹³ Seit dem Beethoven-Jubiläum 1970 entstanden zahllose Kompositionen, die sich mit unterschiedlichen Motiven, Zielsetzungen, Methoden, Techniken und Ergebnissen auf Beethovens Werk und Leben beziehen. Einige dieser Werke eröffnen neue Perspektiven der Interpretation, Analyse und Rezeption seiner Musik, indem sie heutigen Hörerinnen und Hörern entweder die einstige Neuheit und bleibende Aktualität dieser Musik erfahrbar machen oder aber die historische Distanz, die uns heute von Beethoven trennt. Denn der Geist des „Revolutionärs“ bleibt nur so lange lebendig, wie ihn die Gegenwart auf sich selbst bezieht und eigenständig fortzuschreiben vermag.

Musikschaffende des späten 20. und frühen 21. Jahrhunderts nehmen so häufig auf Beethoven Bezug wie auf keinen anderen Komponisten.¹⁴ Beethovens Werke werden zitiert, alludiert, arrangiert, appropriiert, assimiliert, konterkariert, dekonstruiert, memoriert, reflektiert... Dass es fast ausschließlich Komponisten sind und nur wenige Komponistinnen, die sich zu Auseinandersetzungen mit Beethoven herausgefordert sehen, liegt vielleicht daran, dass Beethovens Schaffen weithin – was freilich einseitig ist – als besonders „männlich“

10 Ebd., S. 8.

11 Ebd., S. 9.

12 Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford 1992, S. 205f.

13 Vgl. u. a. *Beethoven-Rezeption in Mittel- und Osteuropa. Bericht über die Internationale musikwissenschaftliche Konferenz 2014 in Leipzig*, hrsg. von Helmut Loos, Leipzig 2015.

14 Auseinandersetzungen mit Beethoven aus den letzten Dekaden finden sich unter anderem bei Michael Beil, Otfried Büsing, Peter Michael Braun, Brett Dean, Tan Dun, Iván Erőd, Hans-Henning Ginzler, Detlev Glanert, Michael Gordon, Pierre Henry, Manuel Hidalgo, York Höller, Nicolaus A. Huber, Gordon Kampe, Giya Kancheli, Sven-Ingo Koch, Ladislav Kupković, Jacques Louscier, James MacMillan, Claus-Steffen Mahnkopf, Philippe Manoury, Tilo Medek, Barblina Meierhans, Oxana Omelchuk, Gabriel Prokofiev, Christoph Martin Redel, Peter Ruzicka, Kaija Saariaho, Steffen Schleiermacher, Helmut Schmidinger, Alfred Schnittke, Garrett Schumann, Wolfgang von Schweinitz, Kurt Schwertsik, Yaniv Segal, Johannes S. Sistermanns, Marco Stroppa, Jürg Wyttenbach, John Zorn... Zu weiteren Komponisten vgl. die bibliographischen Hinweise in Anmerkung 15.

wahrgenommen wird. Gut vertreten sind Komponistinnen dagegen im Rahmen der *250 piano pieces for Beethoven*. Bis zum Jubiläumsjahr 2020 entstanden allein hier 260 (!) neue Klavierwerke von Komponistinnen und Komponisten, die sich vor dem Hintergrund ihrer jeweiligen Generation, Herkunft und Stilistik ganz unterschiedlich mit Beethoven auseinandergesetzt haben. Angesichts der Unmenge an Beethoven-Reflexen in der neuen Musik allein während der vergangenen Dekade kann im Folgenden nur eine kleine Auswahl aus diesem Zeitraum behandelt werden. Im Fokus stehen Kompositionen der 2010er Jahre, die bestimmte Aspekte von Beethovens Musik gleichsam wie unter der Lupe erfahrbar machen. Die Auswahl konzentriert sich dabei auf komponierte, instrumentale, mithin werkhafte Arbeiten, die einstweilen noch nicht oder kaum besprochen wurden.

Nicht behandelt werden traditionelle Gattungsbezüge neuer Streichquartette, Klaversonaten, Klaviertrios, Konzert- und Orchesterwerke, die sich womöglich allgemein auf Beethovens auf diesen Feldern besonders prominentes Schaffen beziehen, dies aber nicht durch besondere Bezugnahmen spezifizieren. Nicht vertreten sind ferner die Bereiche Improvisation, Klangkunst, Installation, Konzeptmusik und Medienkunst, da hier andere Produktions- und Präsentationsweisen auch einen entsprechend anderen methodischen Zugriff erfordern, also etwa Projekte von Nam Jun Paik, Johannes Kreidler, die radiophone Installation *9 Beet Stretch* (2002) des schwedischen Konzeptkünstlers Leif Inge, die mit Hilfe von künstlicher Intelligenz „fertiggestellte“ und im Oktober 2021 vom Beethoven Orchester Bonn uraufgeführte Version von Beethovens zehnter Symphonie sowie die von ZDF/ARTE zu Hans Otto Löwensteins Stummfilm *Beethoven* (1927) mit Fritz Kortner in der Titelrolle in Auftrag gegebene neue Filmmusik von Malte Giesen (2020). Nicht einbezogen werden konnten aus denselben Gründen elektroakustische Arbeiten von Pierre Henry, Harald Muenz, Johannes S. Sistermanns, Stefan Fricke und vielen anderen, sowie satirische und popmusikalische Adaptionen, etwa von Judith Holofernes, und Remixes von Diskjockeys wie Gabriel Prokofiev's *Beethoven9 Symphonic Remix* für Orchester und Elektronik (2011) oder Vincent von Schlippenbachs Live-Remixes in *ELEONORE – Ich muss nicht glücklich sein: Befreiungsoper* (2020) mit Musik von Beethoven, Oxana Omelchuk und Gordon Kampe. Manche hier nicht behandelbaren Aspekte und Stücke wurde bereits andernorts besprochen.¹⁵ Die im Folgenden in den Fokus gerückten Stücke stammen von Hans Zender, Johannes Schöllhorn, Johannes Quint, Frank Zabel und Vito Palumbo. Zu klären ist jeweils, welche Perspektiven diese Stücke auf Beethoven eröffnen und was sie an dessen Musik wodurch und zu welchem Zweck beleuchten.

15 Vgl. vom Autor die dreiteilige Recherchereihe „Der ewige Revolutionär? – Ludwig van Beethoven im gegenwärtigen Komponieren“, Teil I „Orchesterwerke“ (Dieter Schnebel, Hans Zender, Mathias Spahlinger, Robin Hoffmann, Jörg Widmann, Michael Torke, John Adams, Bernhard Lang, Enno Poppe), in: *MusikTexte* 166, August 2020, S. 71–79; Teil II „Elektronik, Ensemble- und Klavierwerke“ (Christoph Maria Wagner, Johannes Schöllhorn, Manuel Hidalgo, Maximilian Marcoll, Stefan Fricke, Harald Muenz, Leif Inge, Brigitta Muntendorf, Klarenz Barlow, Maxim Kolomijets), in: *MusikTexte* 167, November 2020, S. 67–74; und Teil III „Kommentare zur neunten Symphonie“ (Helmut Lachenmann, Siegfried Matthus, Friedrich Cerha, Aribert Reimann, Rodion Shchedrin, Magnus Lindberg, Christian Jost, Mark-Anthony Turnage, Luís Antunes Pena, Luc Ferrari, Pierre Henry, Leif Inge und Johannes Kreidler), in: *MusikTexte* 173, Mai 2022, S. 63–67. Vgl. ferner auch Rainer Nonnenmann, „Radiierter Patriotismus – Komponierte ‚Zurücknahmen‘ von Beethovens IX. Symphonie“ (Bernd Alois Zimmermann, Arnold Schönberg, Michael Gielen, Hans Werner Henze, Andreas F. Staffel), in: *(Un)Populäres Musiktheater! Patriotismus auf der Bühne 1789–1830*, hrsg. von Helen Geyer u. a. (= Musik – Kultur – Geschichte), Würzburg 2023, i.V.

Aktualisieren: Hans Zender

Der Komponist, Theologe und Musikwissenschaftler Dieter Schnebel zielte in seinen Werkreihen *Bearbeitungen* (1972–1985) und *Re-Visionen* (1986–1989) darauf ab, exemplarische Werke der barocken, klassisch-romantischen Tradition und Moderne so zu bearbeiten, dass sich das „innere Leben“ dieser im Musikbetrieb allzu präsentieren und daher meist als selbstverständlich missverstandenen Werke wieder neu erfahren lässt.¹⁶ „Verkalkungen des Konventionellen“ sollten abgeschlagen und bislang unentdeckte Potenziale aufgedeckt und dem gegenwärtigen Publikum neu hörbar gemacht werden.¹⁷ In diesem Sinne bearbeitete Schnebel beispielsweise in *Beethoven-Sinfonie* für Schlagzeug und Kammerensemble (1985) den berühmten Kopfsatz von Beethovens fünfter Symphonie. Wegen seiner Doppelbegabung als Komponist und Dirigent lag es auch für Hans Zender (1936–2019) nahe, die im spezialisierten Musikleben gemeinhin getrennten Bereiche Komponieren und Interpretieren zusammenzuführen, um historische Werke neu zu vergegenwärtigen. Als Dirigent „komponierte“ er Konzertprogramme, indem er beispielsweise Arnold Schönbergs *A Survivor from Warsaw* op. 46 in eine Aufführung von Johann Sebastian Bachs *Matthäus-Passion* integrierte oder Lieder von Anton Webern in Bachs *Johannes-Passion* einfügte. Ganz ähnlich hatte Michael Gielen bereits 1978 Schönbergs Kantate in das Chorfinale von Beethovens neunter Symphonie integriert. Dagegen prägte Zender als Komponist im Zusammenhang mit seiner Bearbeitung *Schuberts Winterreise* (1992) den Begriff „komponierte Interpretation“. Er machte sich damit eine Idee des Dirigenten und Musikwissenschaftlers Peter Gülke zu eigen, der schon 1966 gefordert hatte, die klassischen Meisterwerke müssten periodisch neu komponiert werden, um sie vor der im Routinebetrieb des Musiklebens drohenden Neutralisierung und Musealisierung zu bewahren und ihre Sprachlichkeit auf dem jeweils neuesten Stand der Entwicklungen der Gegenwartsmusik zu halten.¹⁸

Neben Schuberts *Winterreise* unterzog Zender auch Schumanns Fantasie C-Dur op. 17 (1997) und Beethovens *Diabelli-Variationen* op. 120 einer „komponierten Interpretation“. Er nutzte dabei den Deutungsspielraum zwischen dem überlieferten Notentext und dessen intendierter Wirkung, die sich entweder im Sinne historisch informierter Aufführungspraxis rekonstruieren oder mit aktualisierten Mitteln dem heutigen Publikum neu erfahrbar machen lässt. Zender wählte die zweite Option, indem er den üblichen Interpretationsrahmen durch Instrumentation, Bearbeitung und passagenweise Neukomposition erweiterte. Zu Anfang seiner *33 Veränderungen über 33 Veränderungen – eine „komponierte Interpretation“ von Beethovens Diabelli-Variationen* für Ensemble (2011) erklingt der Walzer von Antonio Diabelli zunächst ohne Eingriffe in die tonale und rhythmische Struktur. Das Thema wird lediglich von den Streichern anstelle des Klaviers gespielt. Später kommen Holzbläser hinzu, schließlich Tuba, Schlagzeug und am Ende neu hinzugefügte Dissonanzen. Die charakteristische Instrumentationsfolge vollzieht ein epochentypisches Stilglissando vom klassischen Divertimento und Streichquartett über romantische Symphonik bis zur Moderne mit ex-

16 Dieter Schnebel und Hans Rudolf Zeller, „Werkverzeichnis“, in: *Dieter Schnebel*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (= MK 16), München 1980, S. 130.

17 Dieter Schnebel, Einführungstext zu *Re-Visionen*, in: Beihefttext zur CD *Re-Visionen*, wergo 1998, S. 2. Dreißig Jahre später kam Schnebel in einem seiner letzten vollendeten Werke (*BSH*) *Schicksalslied. Beethoven – Hölderlin* für Sprecher, Altstimme, Kammerchor, Kammerensemble und Zuspil (2017/2018) nochmals auf Beethoven zurück.

18 Peter Gülke, „Die Verjähung der Meisterwerke. Überlegungen zu einer Theorie der musikalischen Interpretation“, in: *NZfM* 127 (1966), Heft 1, S. 10.

tremen Registern, grellen Spaltklängen und geräuschhaften Spielpraktiken. Die wechselnden Orchesterfarben nähern sich von der Beethoven-Zeit des ausgehenden 18. Jahrhunderts sukzessive Zenders Gegenwart zu Anfang des 21. Jahrhunderts. Dagegen lässt Zender erst ganz am Schluss Beethovens 33. Variation im unveränderten Original auf einem Fortepiano spielen, das idealerweise außerhalb des Konzertsaals platziert ist, um die trotz aller Annäherungsversuche unüberwindbare historische Distanz unserer Gegenwart zu Beethoven durch reale räumliche Ferne und entsprechend diffuse Akustik sinnfällig zu machen.

Beethoven verwandelt gleich in seiner ersten Variation die tändelnde Walzer-Vorlage zu einem pompösen Marsch „Alla Marcia maestoso“ im 4/4-Takt. Vom beschwingten Thema im 3/4-Takt bleiben allenfalls noch der Auftakt samt abfallender Quarte sowie die Grundtonart C-Dur und das harmonische Skelett. Der abrupte Wechsel von Metrum, Charakter und Dynamik erteilt Diabellis gefälligem Walzer eine demonstrative Absage.¹⁹ Zenders Variation dieser Variation verschärft den Kontrast, indem unvermutet im Fortissimo Blechbläser und Schlagzeug einsetzen. Zudem wird das Thema in verschiedenen Instrumentengruppen unterschiedlich rhythmisiert und mit versetzten Akzenten auf anderen Zählzeiten sowie gegeneinander laufendem 6/4- und 4/4-Metrum gleichzeitig gespielt (Notenbeispiel 1). Es kommt folglich zu dissonanten Überlagerungen, polymetrischen Versetzungen und polyrhythmischen Verwicklungen, die Beethovens Marsch ebenso aus dem Tritt geraten lassen, wie dieser Diabellis Walzer wegwischt. Schließlich wendet Zender die Musik ins Geräuschhafte, indem er immer mehr tonhöhen-spezifische Instrumente durch tonhöhen-spezifisches Schlagwerk ersetzt. Gegen Ende verliert diese Veränderung der ersten Veränderung alle tonalen, melodischen und rhythmisch-metrischen Bindekräfte. Die Linien zerfallen und übrig bleiben Einzelimpulse, die schließlich vollends vertröpfeln. Zender demontiert Beethovens auftrumpfenden Marsch mit Mitteln der neuen Musik folglich ebenso radikal, wie einst Beethoven Diabellis Walzer demolierte.

Variationen sind immer „Musik über Musik“. Beethoven aber gestaltete seine 22. Variation *Allegro molto alla „Notte e giorno faticar“ di Mozart* ausdrücklich als Metamusik. Die auftaktige Tonumspielung samt volltaktigem Quartfall von Diabellis Walzer wendet er zum Thema der Arie des Leporello „Keine Ruh bei Tag und Nacht“, der *Introduzione* des ersten Akts von Mozarts Oper *Don Giovanni*. Beethoven eignet sich also nicht einfach Diabellis Thema an, sondern entfernt sich zugleich von diesem, indem er es kurzerhand durch die Musik eines dritten Komponisten ersetzt. Er transponiert Mozarts „Allegro“ von F-Dur nach C-Dur und lässt den gesanglichen Nachsatz weg. Stattdessen variiert er lediglich das Anfangsmotiv der pendelnden Quarten samt der 16tel-Triolen-Vorschläge. Im zweiten Teil der Variation verlegt er die Motive in die Untermediante As-Dur, von wo aus sie über die enharmonisch verwechselte Mollmediante e-Moll sowie F- und G-Dur wieder zur Tonika zurücklenken. Zender bereitet den Einsatz von Mozarts Thema durch eine Fläche tonloser Geräusche und Trommelwirbel vor, was wie im Zirkus Spannung vor einem gefährlichen Drahtseilakt erregt, sodass das plötzlich in klassischer Instrumentation einsetzende Leporello-Thema umso überraschender wirkt. Entscheidend ist jedoch nicht der Einsatz von

19 Martin Zenck nennt Beethovens markante Charaktervariation „eine Zertrümmerung des Walzers, eine vollkommene Umdeutung der Bewegungsform des leichten Walzers in die auftrumpfende, herrschsüchtige und groteske Gangart des Marsches“. Vgl. Martin Zenck, „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, hrsg. von Ulrich Tadday (= MK Sonderband), München 2013, S. 106–129, hier S. 120.

11

Fl. II 112

Ob. II

Kl. II

Fg. I

Kfg.

Hr. II

Trp. II

Pos.

Tuba

Tamb.

Kl. Tr.

Schl.

Schlbr.

Pk.

VI. I div.

VI. II div.

Va.

Vc.

Kb.

f

ff

mf

p

cresc.

Notenbeispiel 1: Hans Zender, *33 Veränderungen über 33 Veränderungen – eine „komponierte Interpretation“ von Beethovens Diabelli-Variationen* für Ensemble (2011), Takte 112–117, © Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2011

Mozarts tändelnder Musik selbst, sondern der Umstand, dass Beethoven in seinem Variationszyklus plötzlich Musik aus einem gänzlich anderen Kontext aufgreift. Zender verstärkt Beethovens Montageverfahren, indem er in Analogie zur dortigen harmonikalen und dynamischen Gestaltung die von Beethoven adaptierte Musik Mozarts ihrerseits aus heiterem Himmel von einem Fortissimo-Einbruch der düsteren Sphäre des Komturs aus dem Finale von Mozarts Oper mit Blechbläsern und Pauken überfahren lässt. Urplötzlich erklingen ein verminderter Akkord, ein Dominantseptakkord und schließlich die d-Moll-Tonika.

Zender stört also Mozart mit Mozart, ganz so wie es Mozart bereits selbst mit seinen Tafelmusiken im Finale des zweiten Akts *Don Giovanni* getan hat, als er populäre Opern von Vicente Martín y Soler, Giuseppe Sarti sowie die Arie „Non più andrai, farfallone amoroso“ aus seiner eigenen Oper *Le nozze di Figaro* zitierte und dies auf der Bühne durch Leporello auch ausdrücklich kommentieren ließ: „Wie heißt doch die alte Oper?“, „Die Musik kommt mir äußerst bekannt vor!“ Ebenso klingt in Beethovens 20. Variation sowie erneut in der finalen 33. Variation „Tempo di Minuetto moderato“ das Thema der „Arietta“ aus seiner eigenen letzten Klaviersonate c-Moll op. 111 an, was seine 33 Veränderungen sowohl thematisch als auch numerisch in die Reihe seiner 32 Klaviersonaten einreicht.²⁰ Denn auch das Thema des zweiten Satzes von op. 111 beginnt mit der charakteristischen abfallenden Quarte, um dann ebenfalls diverse Variationen zu erfahren. Wie Mozart komponierte also auch Beethoven Musik mit fremder und eigener Musik. Ebenso sind Zenders *33 Veränderungen über 33 Veränderungen* nicht bloß eine beliebige Instrumentation von Beethovens berühmtem Variationszyklus, sondern eine erneute metamusikalische Fortsetzung von dessen zentralen kompositorischen Prinzipien mit Mitteln der neuen Musik. Indem Zender außerdem Aufführungskonventionen der Beethoven-Zeit, beispielsweise nicht eigens vorgeschriebene Artikulations- und Phrasierungsangaben, Rubati, Zäsuren, Kommata und Pausen genau notiert, wirken seine Veränderungen statt aktualisierend zugleich auch im Sinne der Aufführungspraxis alter Musik historisch informierend.²¹

Transkomponieren: Johannes Schöllhorn

Nach dem rigorosen Neuanfang der seriellen Nachkriegsavantgarde bahnten sich Komponisten im Laufe der 1960er und 1970er Jahre wieder individuelle Wege zu Techniken und Ausdrucksweisen von Renaissance, Barock, Klassik und Romantik. Vorreiter dieser Entwicklung waren unter anderem Bernd Alois Zimmermann, Luciano Berio, György Ligeti, György Kurtág, Mauricio Kagel, Dieter Schnebel, Jürg Baur, Wilhelm Killmayer und Alfred Schnittke.²² Der Stilpluralismus mancher Werke begründete die musikalische Postmoderne der nächstjüngeren Generation sowie den ebenso naheliegenden wie schwer einzulösenden Anspruch, die im saturierten Repertoirebetrieb verschütteten Eigenheiten traditioneller

20 Hierauf verwies Zenck, S. 121.

21 Zum Konflikt und Nahverhältnis von rekonstruktivem und aktualisierendem Interpretieren vgl. Rainer Nonnenmann, „Vom Nutzen und Nachteil der Musikhistorie für das Musikleben. Zur Kritik aktualisierender Interpretation am Beispiel von Hans Zenders *Schuberts ‚Winterreise‘*“, in: *Musik & Ästhetik* 7 (2003), Heft 26, S. 65–90; und ders., *Winterreisen – Komponierte Wege von und zu Franz Schuberts Liederzyklus aus zwei Jahrhunderten*, 2 Bde., Wilhelmshaven 2006.

22 Vgl. *Zwischen Bearbeitung und Recycling. Zur Situation der neuen Musik, im Kontext der postmodernen Diskussion über Kunst und Ästhetik der Kunst*, hrsg. von Dieter Torkewitz (= Wiener Veröffentlichungen zur Theorie und Interpretation der Musik 3), Wien 2016, darin v. a. Jörn Peter Hiekel, „Jenseits von Pathos und Banalität. Beethoven-Reflexe in der Neuen Musik“, S. 67–80.

Musik wieder in ihrer ursprünglichen Ausdruckskraft erfahrbar zu machen. Versuche der Aktualisierung populärer „Klassiker“ greifen meist auf Verfremdungsverfahren zurück, wie sie bereits seit den 1910er Jahren in der Bildenden Kunst durch Collage, Montage, Frottage, Grattage, Monotypie oder Ready Made vorgebildet waren. Was Künstlerinnen und Künstler damals praktisch erprobten, wurde vom russischen Formalismus dann auch theoretisch reflektiert. Demzufolge entstehen neue Formen nicht, um neue Inhalte auszudrücken, sondern um alte Formen abzulösen, die im Zuge historischer Etablierung und Standardisierung an Ausdruck und Informationsgehalt verloren und die Wahrnehmung statt zu sensibilisieren vielmehr einzuengen und zu normieren begonnen haben. Eingespielte Mechanismen der Rezeption müssen daher durch neue Formen oder die Verfremdung bestehender gestört werden.²³ Um abstumpfende Automatismen zu durchbrechen, die immer dann greifen, wenn etwas so klingt, wie es schon immer geklungen hat und gehört wurde, müssen bekannte Repertoirewerke aus angestammten Präsentations- und Rezeptionsweisen gelöst und so verändert werden, dass sie bestenfalls wieder als eben das Neue und Unvertraute erfahrbar werden, als das sie einst vor dem Erwartungshorizont ihrer Entstehungszeit von den Zeitgenossen erlebt und nicht selten abgelehnt wurden. Die Omnipräsenz der „Klassik“ in Medien und Musikleben suggeriert indes eine Nähe, welche die tatsächliche historische Ferne dieser einst neuen Musik verstellt. Die bekannten Repertoirewerke wären daher den eingespielten Aufführungsmodalitäten und medialen Reproduktionskanälen so weit zu entfernen, dass sie gegenwärtigen Hörerinnen und Hörern aus neu gewonnener Distanz wieder in ihrer ursprünglichen Eigen- und Widerständigkeit nahegehen. Das gilt insbesondere für Beethovens weltweit vermarktete Musik.

Im Zwischenbereich von Instrumentation und Komposition agiert Johannes Schöllhorn (*1962) bei *L. van Beethoven. Elf neue Bagatellen Op. 119 für Klarinette in B, Violoncello und Klavier (instrumentiert von J. Schöllhorn, 2018)*. Nachdem Schöllhorn bereits Beethovens Bagatellen op. 33 und 126 instrumentiert hatte, bearbeitete er auch die elf kleinen Klavierstücke von op. 119, die Beethoven aus neu komponierten und älteren Stücken der Jahre 1800 bis 1804 zusammenstellte, ohne dabei auf eine zyklische Gesamtanlage zu zielen. Auf volkstümlich schlichte Melodien folgen schwungvolle Tanzcharaktere sowie Stücke mit teils eigenwilliger Stimmführung, Rhythmik, Metrik und Harmonik. Schöllhorn machte daraus eine Sammlung genuiner Kammermusik, indem er Beethovens Klaviersatz auf Blas-, Streich- und Tasteninstrument verteilte, um das Dialogische, Sprunghafte und Kontrastreiche der Stücke zu verdeutlichen. Da er sich dabei zwischen Transkription und Komposition bewegt, nennt er sein Verfahren „Transkomposition“. In Nummer 1 lässt er das Klavier zunächst wie bei Beethoven allein die erste Viertaktphrase spielen. Die Gegenphrase übernehmen dann Klarinette als Melodie- und Violoncello als Bassstimme, während das Klavier pausiert. Die Wiederholung spielt das Klavier zunächst mit der Klarinette, schließlich mit dem Cello. So werden in der ersten sechzehntaktigen Periode der Reihe nach sämtliche drei möglichen Duo-Kombinationen und das komplette Trio vorgestellt. Nummer 2 verdeutlicht das Frage-Antwort-Spiel der um drei Oktaven versetzten 16tel-Läufe durch Verteilung auf Klarinette in hoher und Cello in tiefer Lage. Die im Klavier wie eine Spieluhr mechanisch ablaufenden Staccato-Achtel überspitzt das Cello ab Takt 17 mit tickenden *legno battuti*.

In Nummer 3 „à la Allemande“ werden perlende Läufe bis zum Spitzenton *d*⁴ im direkt nachfolgenden Takt mit ruhigen Bässen fünf Oktaven tiefer beantwortet. Schöllhorn unter-

23 Viktor Šklovskij, *Die Kunst als Verfahren* [1916], in: *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, hrsg. von Jurij Striedter, München ⁵1994, S. 4–35.

streicht den effektvollen Lagenwechsel durch den Übergang von Klarinette zu Cello, indem er hinter der Launenhaftigkeit des Satzes auch dessen volkstümlichen Charakter hervorkehrt. Im zweiten Teil streicht er zwei zu wiederholende Achttakter, sodass in Takt 33 direkt die Coda folgt. Deren anfangs wilde Modulationen erstarren in banalen Kadenzen, bevor die noch einmal wiederkehrende Walzergeste den Satz beschließt. Im Vorwort zur Partitur schreibt Schöllhorn:

„Beethovens Bagatellen Op. 119 zählen zu den kürzesten Werken seines Œuvres. In manchen der Stücke scheint es zusätzlich, als wollten die Miniaturen sogar noch kleiner werden, denn die Kürze ist für Beethovens raffinierten Formwitz von besonderer Bedeutung. Aus diesem Grund mag nicht jede der angezeigten Wiederholungen, die oft eher der zeitgenössischen Konvention, als einer wirklichen kompositorischen Intention folgen, bei einer Aufführung sinnvoll und notwendig sein. Aber selbstverständlich ist es den Interpreten überlassen die Wiederholungen zu spielen – oder nicht.“

In Nummer 4 „Andante cantabile“ singt die Klarinette die Melodie weich aus, welche Cello und Klavier zu dezenter Dreistimmigkeit ergänzen. Nummer 5 „Risoluto“ ist eine wilde Siciliana in c-Moll, bei der Klavier und Cello akkordisch begleiten, während die Klarinette die großen Lagenwechsel der 6/8-Melodie mit zusätzlicher Spannung auflädt. Im Schlussteil spielt das Klavier die mit Trillern figurierte Oberstimme. Der finale Sprung zum g^3 sticht dann anschließend in der Klarinette Sforzato umso schärfer und spitzer heraus. Nummer 7 tendiert bereits bei Beethoven zu einer Art Farbflächenkomposition. Zu Anfang werden vier tonidentische Takte zweimal abwechselnd in die obere Oktave versetzt. Schöllhorn unterstreicht die Klangfarbenwechsel, indem er die taktweise zwischen rechter und linker Hand changierenden Triller auf Klarinette und Klavier verteilt und dem im Violoncello während der letzten zehn Takte langsam vom Pianissimo ins Fortissimo crescendoierenden Basstriller etwas untergründig Bohrendes verleiht. Die streng vierstimmige Nummer 8 „Molto cantabile“ ist bei Beethoven „molto legato“ zu spielen, obwohl zwölf der dreizehn Legatobögen lediglich Überbindungen derselben Tonhöhen sind, also ohnehin nicht neu angeschlagen werden. Schöllhorn überlässt die Tonwechsel tendenziell dem Klavier und die Überbindungen eher Klarinette und Cello, welche die Tonhöhen mit gleicher Stärke halten und auf diese Weise den kontinuierlich ziehenden Charakter des chromatisch ansteigenden Satzes betonen.

The image shows a musical score for Bagatelle No. 9 by L. van Beethoven, arranged by J. Schöllhorn. The score is for Clarinet (Kl.), Piano (p), and Cello (C.). It shows measures 1 through 9. The Clarinet part features a melodic line with trills and slurs. The Piano part provides harmonic support with chords and single notes. The Cello part features a continuous trill. Dynamics include p, f, and ppp. The tempo is marked 'Vivace moderato'.

Notenbeispiel 2: L. van Beethoven. *Elf neue Bagatellen Op. 119 für Klarinette in B, Violoncello und Klavier* (instrumentiert von J. Schöllhorn, 2018), Nummer 9, Takt 1–8, © Schöllhorn, Freiburg 2018

Die walzerartige Nummer 9 besteht – ähnlich den späteren *Valses Brillantes* von Frédéric Chopin – aus schnell über mehrere Oktaven brillierenden Intervallketten. Schöllhorn verleiht diesem Gestus etwas Irrlichterndes, indem er die Achtelfolgen alle zwei Töne zwischen

Klavier und Klarinette alternieren lässt, sodass nicht mehr auszumachen ist, wann und was welches Instrument spielt. Die Cello-Pizzicati auf Zählzeit eins samt nachschlagenden Klavierakkorden verstärken dabei den Tanzcharakter. Die vorletzte Bagatelle 10 „Allegramente“ ist mit zwölf Takten die kürzeste. Trotz Wiederholung des Achttakters samt vier abschließender Takte dauert die Miniatur lediglich zehn Sekunden. Klarinette und rechte Klavierhand spielen volltaktige Viertel, linke Hand und Cello abwechselnd synkopierte Viertel, die jedoch – der Gravitationskraft des Basses folgend – als eigentliches 2/4-Metrum wahrgenommen werden. Metrisch-melodische Unklarheiten schaffen auch die in allen Partien auf und ab springenden Septimen und Oktaven. Die Harmonik changiert zwischen Doppeldominante und Dominante, während die Tonika A-Dur erst ganz am Ende der Periode erklingt. Schöllhorn verstärkt den wackeligen Charakter des kleinen Stücks zum ulkigen „Ententanz“, indem er zusätzlich die Klanglichkeit durch *legno battuti* des Cellos verunklart.

No. 10
Allegramente

Klar. B

Kl.

Vc.

col legno batt.

p

Notenbeispiel 3: L. van Beethoven. *Elf neue Bagatellen Op. 119 für Klarinette in B, Violoncello und Klavier* (instrumentiert von J. Schöllhorn, 2018), Nummer 10, Takt 1–8, © Schöllhorn, Freiburg 2018

Die letzte Nummer 11 ist ein homogener Akkordsatz. Klarinette und Cello begleiten sanft die im Klavier weich ausgesungene Melodie „innocentemente e cantabile“, als wäre diese Musik nie anders denn für diese Triobesetzung komponiert worden. Die während des ersten Viertakters erfolgenden fünfzehn Anschläge des Quinttons *f* bleiben allesamt in der linken Hand. Anschließend übernimmt die Klarinette die in die Spitzenlage ausgreifende Melodie, während Klavier und Cello staccato beziehungsweise pizzicato begleiten. Die erste der zwei Schlusskadenzen spielt das komplette Trio. Die finale Kadenz bleibt dann alleine dem Klavier vorbehalten. Auf diese Weise nimmt Schöllhorn in den letzten Takten seine Instrumentation gegenüber Beethovens originalen *Bagatellen* respektvoll wieder zurück.

Eine weitere Beethoven-Auseinandersetzung im Bereich Kammermusik ist beispielsweise das sechste Streichquartett *The Alchemist* (2011) des US-amerikanischen Saxophonisten, Bandleaders und Komponisten John Zorn (*1953). Zwischen verschiedenen stilistischen Wendungen versichert sich dieses Quartett mehrmals unisono des wuchtigen Themenkopfes von Beethovens Quartettsatz *Große Fuge* op. 133. Damit ist Zorns Hommage an Beethoven zugleich eine Grußadresse an die Auftraggeber und Interpreten der Uraufführung, das Arditti Quartett, das als einzige Ausnahme seines sonst ausschließlich auf neue Musik konzentrierten Repertoires eben jene *Große Fuge* spielt, weil dies neue Musik des Jahres 1825/1826 ist, deren irreguläre Stimmführungen, schroffe Dissonanzen, extreme Sprünge, rhythmische

Obsession und dynamische Forcierungen bis heute nichts von ihrer Avanciertheit, Schroffheit und Rätselhaftigkeit verloren haben. Dem Melodiker Beethoven huldigt dagegen Sven-Ingo Koch (*1974) im sechsten Satz *Ricordo della Cavatina* seines neunsätzigen zweiten Streichquartetts mit dem bekenntnishaften Titel *Von der Liebe zur Linie* (2016). Angelehnt ist der Satz an die berühmte *Cavatina* aus Beethovens spätem sechssätzigen Quartett B-Dur op. 130 als eine historische Referenz auf Kochs eigene Melodie- und Variationsbildungen mit Hilfe von Viertel- und Achteltönen sowie noch feineren Abstufungen, die nicht wie sonst häufig der spektralen oder harmonischen Färbung dienen, sondern der Gestaltung mikrointervallischer melodischer Linien. Zuvor hatte schon Luigi Nono in *Fragmente – Stille, An Diotima* (1979/1980) den dritten Satz *Heiligen Dankgesang* aus Beethovens Quartett a-Moll op. 132 beschworen. Michael Beil (*1963) legte in *Die Zwei* für Flöte und Klavier mit Zupspiel und Video (2004) eine elektronisch verzerrte, verhallte, gedehnte, verklirrte, stotternde und dann plötzlich wieder deutlich hervortretende Aufnahme des langsamen Satzes „Lento assai“ von Beethovens letztem Streichquartett op. 135 zugrunde.

Analysieren: Frank Zabel, Johannes Quint, Vito Palumbo

Weltweit einmalig ist das von Susanne Kessel initiierte, organisierte und durchgeführte Kompositions-, Uraufführungs-, Konzert- und Editionsprojekt *250 piano pieces for Beethoven*. Auf Einladung der Bonner Pianistin schrieben seit 2013 Komponistinnen und Komponisten von nahezu überall auf der Welt gleichsam als Geschenk für Beethoven zu dessen rundem Geburtstag ein Klavierstück, das sich in irgendeiner Weise auf den Jubilar bezieht, auf Werk, Person, Biographie, Denken, Religion, Naturliebe, Briefe, Konversationshefte, Anekdoten oder sonstiges. Susanne Kessel brachte alle Klavierstücke zur Uraufführung und in zehn hochwertigen Notenbänden mit insgesamt 260 Stücken im Londoner Verlag Editions Musica Ferrum heraus.²⁴

In Band 1 erschien *Mashup – Elise in Warsaw* (2014) von Frank Zabel (*1968). Die bekannten Anfangstöne *e-dis-e-dis-e* des Kopfmotivs von Beethovens berühmtem Klavierstück *Für Elise* WoO 59 werden hier als durchgehende 16tel-Kette wiederholt, allerdings auf verschiedene Oktavlagen verteilt und *una corda* gleichsam „Misterioso“ gespielt. Ab Takt 4 kommen länger gehaltene Akzente der Töne *b*, *d*, *c* und *a* hinzu, mit denen das Anfangsmotiv von Beethovens Rondo zur Grundtonart a-Moll kadenziert. Während in der rechten Hand die Tonwechsel *e-dis* unvermindert über die Tastatur fliegen, erscheinen in der linken weitere Töne. Vor allem *b* und *c* verleihen den *e-dis*-Tonwechseln die Ambivalenz von Dur- und Mollterzen. Sämtliche neun Töne von Beethovens Auftaktfigur erscheinen in kompletter Reihenfolge erst im Schlusstakt, jedoch auch hier über sieben Oktaven verteilt als schneller Absturz von *e*⁴ zu *A*₁ und daher kaum als *Für Elise* erkennbar. Die durchgehende 16tel-Motorik verdankt sich sowohl Beethovens Charakterstück als auch György Ligetis sechster Etüde für Klavier (1985). Zabel kreuzt die ersten Töne von Beethovens Stück mit der obligaten 16tel-Kette dieser Etüde *Presto cantabile, molto ritmico e flessibile* im Tempo Viertel = 132, wo ebenfalls eine initiale Tonfolge permanent variiert wird. Da Ligeti seiner Etüde den Beinamen *Automne à Varsovie* nach dem berühmten polnischen Musikfestival „Warschauer Herbst“ gab, ist die Kreuzung beider Stücke folglich eben das, was Zabels Titel benennt: *Mashup – Elise in Warsaw*.

24 *250 piano pieces for Beethoven*, 10 Bde., London 2015–2020. Vgl. <<http://250-piano-pieces-for-beethoven.com>>, 30.5.2022.

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system, starting at measure 109, shows a treble staff with eighth-note patterns and a bass staff with a whole rest. The second system, starting at measure 112, continues the treble staff's activity while the bass staff has a whole rest. The third system, starting at measure 114, shows both staves with chords and moving lines. Pedal markings (ped. and * ped.) are present at the end of measures 109, 112, and 114. The notation includes various accidentals (sharps, naturals) and dynamic markings like *ppp*.

Notenbeispiel 4: Frank Zabel, *Mashup – Elise in Warschau* für Klavier (2014), in: *250 piano pieces for Beethoven*, Bd. 1, Takte 109–115, © London: Editions Musica Ferrum 2015

Band 1 enthält auch das Stück *Ein Akkord aus Beethovens Sonate opus 101* (2014) von Johannes Quint (*1963). Zu Beginn wird mit dem Intervall fs^1-e^2 je eine schwarze und eine weiße Taste 15-mal angeschlagen, und zwar durchgehend pedalisiert „*ppp* immer schwebend“ sowie im Tempo des Kopfsatzes „*Allegretto, ma non troppo*“ von Beethovens Klaviersonate A-Dur op. 101 sowie mit der dort stellenweise durch Überbindungen verunklarten 6/8-Rhythmik. Ab Takt 8 wird der Zweiklang durch den Ton b^1 zum Dreiklang erweitert, der 14-mal angeschlagen wird. Ab Takt 15 kommt a^1 hinzu und wird der resultierende Vierklang nur noch 13-mal angeschlagen. Auf analoge Weise verdichtet sich der Akkord nach und nach, indem mit jedem weiteren Ton die Anzahl der Anschläge abnimmt. Nach neun Durchläufen sind folglich neun Töne hinzugekommen und die Akkord-Anschläge

von anfangs fünfzehn auf nunmehr sechs zurückgegangen. Takt 50 erreicht schließlich die maximale Dichte mit einem sechsmal angeschlagenen elftönigen Akkord, bestehend aus sämtlichen fünf schwarzen Tasten in der linken Hand und sechs weißen Tasten in der rechten. Zum Zwölfton-Total fehlt lediglich das *f*. Ab Takt 53 erklingt dann – exakt in der Mitte des 104 Takte umfassenden Stücks – nach kurz aufgehobener und dann wieder aktivierter Pedalisierung der Septnonakkord aus dem Kopfsatz von Beethovens Klaviersonate op. 101. Dort wird der Akkord ab Takt 85 über die bereits im Bass liegende Tonika A-Dur gelegt und während zwei Takten dreimal angeschlagen ins Fortissimo crescendiert und dann zur Tonika kadenziert. Beethovens Klang besteht zwar nur aus fünf verschiedenen Tönen, infolge von Oktavverdoppelungen aber aus neun Tönen insgesamt.

The image displays a musical score for Ludwig van Beethoven's Piano Sonata in A major, Op. 101, measures 78 through 92. The score is written for piano and is in A major (three sharps) and 3/4 time. It consists of three systems of music. The first system (measures 78-82) shows a complex texture with many beamed notes. The second system (measures 83-87) shows a crescendo leading to a fortissimo (ff) section. The third system (measures 88-92) shows a decrescendo (dimin.) followed by a crescendo (cresc.).

Notenbeispiel 5: Ludwig van Beethoven, Klaviersonate A-Dur op. 101, Takte 78–92

Quint lässt diesen Akkord 18-mal hintereinander anschlagen. Ab Takt 62 reduziert er die Zahl der Anschläge sprungweise auf 12, 6, 10, 8, 6, 4 und 8, belässt aber die Dichte des Akkords unverändert. Während die linke Hand unablässig vier Originaltöne wiederholt, wandelt die rechte fünf weitere Töne nacheinander chromatisch ab, sodass sich das Tonmaterial beider Hände gegeneinander verschiebt. Quint kehrt den anfangs linearen Aufbauprozess also nicht einfach zu einem Abbauprozess um. Statt die maximale Verdichtung sukzessive wieder zu reduzieren, setzt er die Akkorddichte auf dem Niveau von Beethovens neuntönigem Klang fort, indem er zu diesem immer andere Vorhaltöne hinzufügt, so wie schon Beethoven den Dominantakkord über die Tonika legte. Der Gesamtverlauf von Quints Stück gleicht damit der entsprechenden Stelle am Ende von Beethovens Sonatensatz, nur

eben wie unter einer Lupe um den zeitlichen Faktor fünfzig vergrößert.²⁵ Die vom Anfangston e^2 aus immer weiter gesteigerte Spannung löst sich ab Takt 89 in einem letzten Abschnitt auf, bei dem der Schlussston a^2 von Beethovens Tonika in wechselnder Rhythmisierung unverändert „*ppp* immer schwebend“ 23-mal angeschlagen wird – wie ein Morsezeichen aus längst vergangener Zeit.

Notenbeispiel 6: Johannes Quint, *Ein Akkord aus Beethovens Sonate opus 101* für Klavier (2014), in: *250 piano pieces for Beethoven*, Bd. 1, Takte 50–63, © London: Editions Musica Ferrum 2015

In Band 10 der *250 piano pieces for Beethoven* erschien *Bonn-Bagatella* von Vito Palumbo (*1972). Bezugspunkt ist hier eine eigenwillige Passage vor Eintritt der Reprise im Kopfsatz von Beethovens Klaviersonate op. 90. Dort wird in den Takten 132 bis 143 die Moll-

25 Life Inges *9 Beet Stretch* (2002) dehnt eine Aufnahme von Beethovens achtzigminütiger 9. Symphonie durch extremes time stretching um den Faktor 18 auf genau 24 Stunden, ohne dabei Tonhöhen und Klangfarben zu verändern, sodass das Publikum die Möglichkeit erhält, Beethovens Symphonie mit allen komplexen Eigenschaften, Ein- und Ausschwingvorgängen, dichten Tutti-Akkorden und polyphonen Linien gleichsam wie unter einem zeitlichen Vergrößerungsglas während eines ganzen Tages zu hören. Bestimmte Rhythmen, Motive und Akkorde aus Beethovens 7. Symphonie – die freilich schon im Original obsessiv wiederholt werden – erfahren auch in Michael Gordons *Rewriting Beethoven's Seventh Symphony* für Orchester (2006) durch Glissandi, Repetitionen und Kombinationen beider Abwandlungsweisen gewissermaßen zeitliche Dehnungen.

Terz der Grundtonart e-Moll von rechter und linker Hand umspielt, und zwar sukzessive überlappend sowie von 16teln schrittweise zu Achteln, Vierteln und Halben augmentiert. Gleichzeitig reduziert Beethoven das zunächst auf verschiedene Oktavlagen verteilte Geschehen auf denselben sich überlappenden Terzgang $g^1-fis^1-e^1$, bis beide Hände fast gleichzeitig übereinander auf denselben Tasten spielen. Beethoven stößt seine Interpreten so konkret haptisch mit deren eigenen Fingern auf das Kernmotiv seiner Sonate. Anschließend verkürzt er die Einsätze von Halben über Viertel wieder zu Achteln und spreizt sie durch erneute Oktavierungen so in den Tonraum, dass sich linke und rechte Hand dabei wechselseitig überkreuzen. In Umkehrung des vorherigen Decrescendo drängt nun ein Crescendo voran zum Forte-Einsatz der Reprise des Hauptthemas in Takt 144, das mit eben jenem zentralen Terzmotiv beginnt. Beethoven fokussiert also das Ende der Durchführung auf das zentrale Element seines gesamten Sonatensatzes. Indem er so nahe wie möglich an dieses Allerwelts-Material heranzoomt, erscheint dieses nicht mehr im thematisch-formalen Kontext, sondern in seiner Einfach- und Nacktheit als eben die nüchterne Dreitonfolge, die es ist und die es nun – so Beethovens Zeitgenosse Friedrich Hölderlin im Gedicht *Halbte des Lebens* (1804) – mit „heiligenüchternem“ Ohr und Blick zu bestaunen gilt. Beethoven macht mit Tönen eben das, was später Karl Kraus an Wörtern entdeckte: „Je näher man ein Wort ansieht, desto ferner sieht es zurück.“²⁶



Notenbeispiel 7: Ludwig van Beethoven, Klaviersonate op. 90, Takte 132–146

Palumbo beginnt sein Stück mit denselben ineinandergreifenden Terzgängen, jedoch stärker rhythmisch variiert und taktversetzt. Die ersten Einsätze erfolgen alle auf verschiedenen Zählzeiten sowie in der Oberstimme der linken Hand simultan von einer Achtel-Version überlagert. Abgesetzt durch Fermaten, bei denen vorherige Anschläge auf immer anderen – per Pedal fixierten – Saiten nachklingen, reihen sich weitere kontrapunktische Passagen aneinander. Die polyrhythmischen Verhältnisse 5:4, 3:2, 4:3, 6:5 und 7:5 werden dabei immer komplexer. Schließlich verketten sich die Passagen zu durchgehenden Linien, die in Extremlagen aufgespreizt, ins Fortefortissimo gesteigert und schließlich frei improvisiert werden. Nach einer Generalpause setzen wieder die schlichten Terzgänge ein, nun jedoch fragmentiert und am Ende auf den e-Moll-Anfangs- und Schlussakkord des Kopfsatzes von op. 90 reduziert. Palumbo verselbständigt Beethovens kontrapunktische Rückleitung zur

26 Karl Kraus, „Pro domo et mundo“, in: ders., *Aphorismen*, hrsg. von Christian Wagenknecht (= Schriften 8), Frankfurt am Main 1986, S. 291.

♩ = 120 ca

Piano

ff *pp* *ff*

> pp *ff* *pp*

(Vivo)

f

III corde

Notenbeispiel 8a/8b: Vito Palumbo, *Bonn-Bagatella* für Klavier (2020), in: *250 piano pieces for Beethoven*, Bd. 10, Anfang und Schluss: Takte 1–11 und letzte zwölf Takte. © London: Editions Musica Ferrum 2020

Reprise zu einem eigenen Stück, indem er die dort in Bezug auf Rhythmus, Metrum, Register und Dynamik angewandten Prinzipien der Verdichtung, Verschränkung, Spreizung und Gegenläufigkeit konsequent weitertreibt. *Bonn-Bagatella* zeigt damit gleichsam vergrößert Beethovens kombinatorische Freiheit beim Versetzen von Dauern, Zeitpunkten und Lagen eines minimalisierten Materials, wie sie die neue Musik konsequent auf das gesamte Zeit-Raum-Kontinuum ausdehnt.

* * *

Beethovens von Zeitgenossen und Nachfolgern als revolutionär empfundenen Schaffen prägt bis heute die Innovations- und Fortschrittslogik der europäischen Musikgeschichte. Die von Haydn und Mozart überlieferten Gattungen, Formen und Techniken wurden von Beethoven nicht einfach in gleicher Weise genutzt, sondern mit ebenso analytischem wie spekulativ-abenteuerlichem Geist durchdrungen, ausgereizt, weiterentwickelt oder durch neue Formbildungen und Ausdruckscharaktere ersetzt. Ebenso eröffnen heute viele zeitgenössische Komponistinnen und Komponisten ungewohnte Blickwinkel auf Beethoven, indem sie die während zweihundert Jahren eingeschlichenen Konventionen, Deutungsschemata und Klischees „gegen den Strich bürsten“, wie es Walter Benjamin 1940 in seinen geschichtsphilosophischen Thesen als Aufgabe des historischen Materialisten bezeichnete. Die Fülle an Kompositionen, die sich seit 1970 und zumal nach 2010 auf Beethoven bezogen, belegt eindrücklich die Aktualität dieses einstigen Revolutionärs. Die Auseinandersetzungen mit Beethoven nehmen einfach kein Ende, auch nicht 250 Jahre nach seiner Geburt. Das durch die Corona-Pandemie größtenteils auf 2021 und 2022 verlängerte Beethoven-Jubiläum hat weitere Kapitel der kompositorischen Beethoven-Rezeption aufschlagen. Diese genauer unter die Lupe zu nehmen bleibt anderen überlassen.

Abstract

Beethoven enjoys an astonishing presence in contemporary musical life, although two hundred years separate him from our present. His mature works are considered “the foundation of modern music” (Hans-Joachim Hinrichsen 2019). However, their continued veneration and marketing has often led to a failure to recognise their potential for innovation, which once made them the new music of their time. Like “classical music” in general, Beethoven is frequently misunderstood as a self-evident exhibit in “The Imaginary Museum of Musical Works” (Lydia Goehr 1992). The tension between enduring modernity and growing historical distance makes Beethoven a central point of reference for contemporary composers. Since his 200th anniversary in 1970, numerous compositional explorations of his music have emerged, especially in the run-up to the 250th anniversary in 2020. Using a small selection of new instrumental works from the 2010s by Hans Zender, Johannes Schöllhorn, Frank Zabel, Johannes Quint, Vito Palumbo and others, this essay examines various ways of arrangements and recompositions which reflect on, update or analyse Beethoven’s music.