

«Das Ganze hat etwas von Scherzo, von Adagio, von Rondo» Aspekte «kognitiver Dissonanz» in Beethovens Klaviersonate E-Dur op. 109 und Anton Weberns Variationen für Klavier op. 27

von Andreas Krause

Der tradierte idealistisch-emphatische Werkbegriff wird zunehmend durch performative, kommunikative und perzeptive Konzepte erweitert und Komposition als prozessual offenes Musiks Schreiben zwischen «Tradition» und neuen «Erfahrungshorizonten» für das «Wiederlesen» durch eine «heterogene Gruppe der Interpretierenden» definiert;¹ ein Weiterdenken des nach Robert Schumann für die späten Streichquartette Beethovens notwendig «nachsaffenden Hörers»,² der sich als Musikpraktiker den vom Komponisten im Werk hinterlassenen Phänomenen «kognitiver Dissonanz»³ – der Widersprüchlichkeit «kognitiver Elemente» – im gelesenen Notat stellen muss.

Dass diese «kognitive Dissonanz» gelegentlich bewusstes kompositorisches Stilmittel zu sein vermag, soll ein Blick in die Skizzen zweier recht unterschiedlicher Werke zeigen, die aus dieser Fragestellung heraus jedoch überraschend ähnlich wirken: Beethovens Klaviersonate E-Dur op. 109 und Anton Weberns Variationen für Klavier op. 27. Aus vergleichbaren kompositorischen Strategien hinsichtlich eines denkbar kleinteiligen pianistisch-gestischen Details, dessen kompositorische Genese untersucht werden soll, geraten dann auch Kongruenzen hinsichtlich der Gesamtanlage beider Werke in den Blick: die Disproportionalität der beiden ersten Sätze zum dritten, die Abfolge von fantasieartigem erstem Satz mit zwei deutlich getrennten Bewegungsmustern, gefolgt von einem in seiner Kürze

Das Zitat im Titel nach Anton Webern, *Über musikalische Formen. Aus den Vortragmitschriften von Ludwig Zenk, Siegfried Oehlgiesser, Rudolf Schopf und Erna Apostel*, hrsg. von Neil Boynton, Mainz: Schott 2002, S. 379. Das Zitat entstammt Weberns Analyse von Beethovens Opus 109, Satz 1.

- 1 Magdalena Zorn, *Was ihr hört. Werke, was sie durch uns gewesen sein werden*, München: Edition Text und Kritik 2021, S. 9.
- 2 Vgl. Martin Geck, «Beethoven und seine Welt», in: *Beethoven Handbuch*, hrsg. von Sven Hiemke, Kassel: Bärenreiter 2009, S. 1–55, hier S. 31.
- 3 Diese der Sozialpsychologie entnommene Begrifflichkeit wurde von Brian Ferneyhough auch im Kompositionsunterricht verwendet (Mitteilung von Chaya Czernowin an den Verfasser).

und überzogenem Tempo zwischen Auf- und Abtaktigkeit fast chaotisch dahinhastenden zweiten, und einem völlig neue Zeit-Raum-Dimensionen eröffnenden dritten Satz mit einer jeweils auffällig auf das Thema retrospektiven letzten Variation. Beide Werke sind weder eindeutig «Sonate» noch «Variationen», am ehesten «eine Art Suite»,⁴ zugleich expressionistisch und barockisierend.

Bekannt ist, dass Webern selbst für sein Opus 27 auf Intermezzi von Brahms (1. Satz, Mittelteil) und die Badinerie von Johann Sebastian Bach (2. Satz) als Bezugsgrößen verweist.⁵ Den biographisch und kompositorisch zwischen den beiden Genannten liegenden Beethoven erwähnt er nicht, obwohl dessen Formenwelt und darunter namentlich auch Opus 109 ihn 1936–37 in seinen Kursen *Über musikalische Formen* im Zeitfenster von Komposition und Uraufführung der Variationen op. 27 intensiv beschäftigte. Man spürt in der stichpunktartigen Vorlesungsmitschrift von Ludwig Zenk allerdings das Unbehagen Weberns, vor allem im ersten Satz von Opus 109 bekannte Formmodelle der Sonatenanalyse und wohlgesetzte Perioden nur rudimentär aufspüren zu können: Sonatenform, sofern man die beiden Adagio-Einschübe weglässt. Diesen gesteht er «Schlussatzcharakter» zu in «Anlehnung an das, was man in einem Konzert die *Kadenz* nennt», desgleichen werden Scherzo, Adagioform und Kleines Rondo in Betracht gezogen. Als Resümee bleibt Uneindeutigkeit und das rätselhafte Schlusswort «Substituierung».⁶ Dass es sich – bewertet man wie Walter Riezler in seiner ebenfalls 1936 erschienenen Beethoven-Monographie die beiden Adagio-Einschübe regelgerecht als zweites Thema auf Dominante (Exposition) und Tonika (Reprise) – letztlich doch um einen «richtigen Sonatensatz»⁷ handelt, bemerkt Webern merkwürdigerweise nicht. Ebenso dringt er – zumindest im Kontext des Kurses – nicht wesentlich in die Mikrostruktur der Themenbildung ein, die konstitutiv für die Formproblematik ist.

Bei dem Detail, das Beethovens Opus 109 mit Weberns Opus 27 verbindet, handelt es sich um die in zahlreichen Werken Weberns vorherrschende, traditionell auch als «schwer–leicht» bezeichnete gebundene 2-Ton-Figur, die die Vivace-Teile im Kopfsatz von Beethovens Opus 109 als Kernmotiv in beiden Händen prägt.⁸ In Heinrich Schenkers Analyse von Opus 109 vom Beginn der 1910er Jahre ist darüber zu lesen:

4 Webern an Hildegard Jone, zitiert nach Peter Stadlen, «Weberns Interpretationsvorstellungen», in: Anton Webern, *Variationen für Klavier Op. 27. Weberns Interpretationsvorstellungen erstmals erläutert von Peter Stadlen an Hand des Faksimiles seines Arbeits-exemplars mit Anweisungen Weberns für die Uraufführung*, Wien: Universal Edition 1979, S. II–IV, hier S. IV, Anm. 9.

5 Ebd., S. II und III.

6 Webern, *Über musikalische Formen* (siehe Nachweis vor Anm. 1), S. 378–81.

7 Walter Riezler, *Beethoven*, 6. Aufl., Zürich: Atlantis 1944, S. 247.

8 Zu einem ähnlich unscheinbaren Detail, dem Triller, vgl. Anne C. Shreffler, «Beethoven's Trills, Webern's Sixth Bagatelle, and the Shards of Tradition», in: *Wech-*



Beispiel 1: Ludwig van Beethoven,
Klaviersonate E-Dur op. 109 (1820),
1. Satz, T. 1.

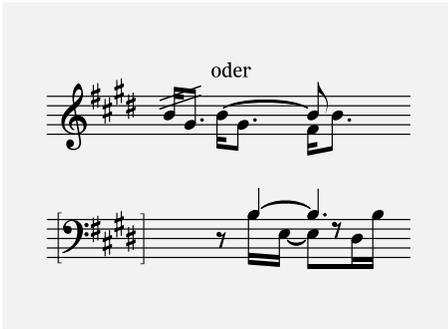
Der Nachdruck aber, der wohlgemerkt dem ersten Ton hier gleichwohl zu geben ist, gilt ausschließlich dem Sechzehntel. Und zwar sind als Gründe dafür bestimmend: Erstens die Bindung beider Töne (vgl. die Regel über den Vortrag zweier gebundener Töne bei Emanuel Bach, «Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen», 1. Teil, 3. Hauptstück, § 18⁹) und zweitens das rhythmisch eben weniger natürliche Verhältnis: ♪ statt ♪♪, das ein natürliches Verhältnis bedeutet.¹⁰

Viele Aufnahmen von Opus 109 zeigen jedoch vom ersten Motivintervall *gis'-h'* an eine (auftaktige) Betonung der zweiten Note, die notierte abtaktige Ausführung dieses lombardischen Rhythmus' ignorierend (siehe *Beispiel 1*). Diesem dem Motiv durch die Aufwärtsbewegung zweifellos immanenten Drängen zu einer romantisch gefärbten Melodie schon hier nachzugeben, führt nicht nur zu einem Stolpern der Sechzehntel vor der zweiten Viertel des dritten Takts, es nimmt auch die teleologisch lösende Wirkung der finalen Variation der Sonate unziemlich vorweg: Nachdem in der zweiten Variation des dritten Satzes die Zweittonfiguren «korrekt» auftaktig und ohne Bindung notiert sind, friert der erste Akkord der letzten Variation die erste Zählzeit der Sonate als Viertel mit identischer Akkordlage (lediglich die linke Hand ist oktaviert) bewegungslos ein, während die Schlusstakte das initiale Intervall *h'-gis'* melodisch durch *a'* füllen, aufwärts und abwärts.

Dass diese – melodisch bedingte – rhythmische Kontradiktion des Sonatenbeginns kein Zufall ist, sondern von Beethoven offensichtlich bewusst als «kognitive Dissonanz» einkomponiert wurde, zeigt ein Blick auf seine

selnde Erscheinung. Sechs Perspektiven auf Anton Weberns sechste Bagatelle, hrsg. von Simon Obert, Wien: Lafite 2012, S. 37–58.

- 9 Carl Philipp Emanuel Bach schreibt dazu: «Bey Figuren von 2 [...] solcher Noten, kriegt die erste [...] einen etwas stärckern Druck», und dies unabhängig von der Bewegungsrichtung der Folgenote nach unten oder oben. Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, Faksimile-Nachdruck der 1. Auflage Berlin 1753 und 1762, hrsg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1957, S. 126.
- 10 *Beethoven. Die letzten Sonaten. Sonate E Dur Op. 109. Kritische Einführung und Erläuterung von Heinrich Schenker*, hrsg. von Oswald Jonas, Wien: Universal Edition 1971, S. 4.



Beispiel 2: Ludwig van Beethoven, Klaviersonate E-Dur op. 109 (1820), Skizze zum Anfang des 1. Satzes, in Skizzenbuch «Grasnick 20b», fol. 3r (Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz); Transkription nach Hans-Joachim Hinrichsen, *Beethoven. Die Klaviersonaten*, Kassel: Bärenreiter 2013, S. 362.

erste Skizze zu Opus 109 (siehe *Beispiel 2*). In dieser ist die Tonfolge umgekehrt als *h'-gis'* notiert, wodurch die Betonung der ersten Note durch die Abwärtsbewegung der zweiten als unstrittig oder, in Schenkers Terminologie: «natürlich» erscheint.¹¹

Auch am Beginn von Weberns Opus 27 finden sich je eine zweitönige «schwer-leicht»-Figur in beiden Händen, dies das zunächst trivial anmutende Analogon. Das kurze Crescendo von erster zu zweiter Note in der bereits erwähnten Probandokumentations-Ausgabe von Peter Stadlen legt allerdings nahe, dass Webern für die linke Hand in Umkehrung der pianistischen Tradition ein «leicht-schwer» auf die erste Zählzeit des zweiten Taktes vorschwebt, während die rechte Hand im Sinn des «verhaltenen Klagerufs» ein Decrescendo ausführen soll, wobei dennoch für die Schlussnote der ersten Figur eine Schweller-Betonung gefordert wird (siehe *Abbildung 1*). Bereits Takt 3 zeigt das Dilemma dieser Vorgabe: Die Übernahme der kürzeren Figur in die rechte Hand führt zur Betonung auf der «leichtesten» Zählzeit, der 3 (bei Stadlen wieder mit Schweller markiert). Die hier durch die gewählte Metrik einkomponierte «kognitive Dissonanz» der Betonungen innerhalb der «schwer-leicht»-Figuren mag dann die weitere Komprimierung der Abfolge bis Takt 16 initiieren. Obwohl im Piano, ist dieses Zusammenschmelzen der Abläufe in Takt 16 in seiner Latenz dem wie ratlos donnernden Repriseneintritt im Kopfsatz von Opus 109 nicht unähnlich (bei dem die abwärts stürmenden gebrochenen Oktaven der linken Hand jede geordnete Metrik zu zertrümmern scheinen).

Die Skizzen zum Beginn des ersten Satzes von Opus 27 sind – äußerst überraschend – aber nicht in dem irritierenden 3er-Metrum, sondern in

11 Da auch das anschließende Intervall *h'-fis'* in der Skizze in Umkehrung *fis'-h'* steht, erhält das *fis'* als erste Zählzeit den notwendigen «Nachdruck», der eine melodische Betonung des anschließenden *h'* verunmöglichen würde. Auf interpretatorische Konsequenzen kann hier nicht eingegangen werden; vgl. dazu Andreas Krause, «Pianistische Narration und kompositorische Historiographie als interkulturelle Kommunikation: Beethoven, Chopin, Heimat und Seidenstraße bei Fazil Say», in: *Die Tonkunst*, 14 (2020), Nr. 4, S. 402–15, insbesondere S. 406–07.

„kühl leidenschaftliche
Lyrik des Ausdrucks“

Sehr mäßig ♩. = ca 40
„Verbaltener Klageruf“ 2

Anton Webern, Op. 27

Abbildung 1: Anton Webern, Variationen für Klavier op. 27, 1. Satz, T. 1–5, aus: Webern, *Variationen* (siehe Anm. 4). Weberns Eintragungen in Stadlens Arbeitsexemplar sind rot gedruckt; die grünen Eintragungen beruhen auf Stadlens Erinnerungen.

einem 5er-Metrum mit jeweils identischer Abfolge der Zählzeiten aller ersten Takte notiert, was wiederum die Spiegelstruktur der Palindrome nicht abzubilden vermag. Und sie sind nicht in Sechzehnteln, sondern in Achteln und einmal sogar in Vierteln notiert. Diese in Vierteln notierte Variante (siehe *Abbildung 2*) erinnert in ihrem Schriftbild, auch durch die noch fehlende Bindung der längeren Figur, frappierend an die Schlussvariation des dritten Satzes, der vor (!) dem ersten Satz komponiert wurde. Dieser letzten Variation, obwohl ebenfalls im 3er-Metrum notiert, ist gleichfalls eine 5er-Metrik hinterlegt.¹²

Der Blick in die Skizzen konfrontiert Weberns Ideal der «Fasslichkeit» mit der einkomponierten «kognitiven Dissonanz», die Umnotierung zeigt Gewinn und Verlust gleichermaßen. Wie beim späten Beethoven, über dessen eigenes Klavierspiel derzeit neu nachgedacht wird,¹³ zeigen auch die wenigen Berichte über Weberns Klavierspiel, dass die «enigmatische Dialektik von expressivem und konstruktivem Wollen, zumindest im Augenblick der Komposition»,¹⁴ erkennbar zu einer auch eigenen Überforderung des Komponisten in der Rolle des Interpreten führt, «jede Note

12 Ein Notenbeispiel davon in Andreas Krause, *Anton Webern und seine Zeit*, 2., korrigierte und erweiterte Auflage, Laaber: Laaber 2018, S. 315. Ausgangspunkt des finalen Variationssatzes (und damit des Werks insgesamt) ist allerdings eine Skizze in einem traditionellen, tänzerischen 3/4-Akzentstufentakt mit der «schwer-leicht»-Figur auf Zählzeit 2. Vgl. ebd., S. 274.

13 Vgl. Michael Heinemann, *Beethovens Ohr. Die Emanzipation des Klangs vom Hören*, München: Edition Text und Kritik 2020; Robin Wallace, *Hearing Beethoven. A Story of Musical Loss and Discovery*, Chicago: University of Chicago Press 2018, und Tom Beghin, *Inside the Hearing Machine*, <https://www.insidethehearingmachine.com/> (aufgerufen am 13. März 2022).

14 Stadlen, «Weberns Interpretationsvorstellungen» (siehe Anm. 4), S. II.



Abbildung 2: Anton Webern, Variationen für Klavier op. 27, Skizze zum Anfang des ersten Satzes in Skizzenbuch 4, S. 49 (Sammlung Anton Webern, PSS).

mit enormer Intensität und Fanatismus»¹⁵ auszuführen. In den Proben mit Stadlen spielt Webern bekanntlich selbst nicht ein einziges Mal, jedoch demonstriert er Otto Klemperer seine Wünsche für die Symphonie op. 21 am Klavier. Dieser entgegnete dem Komponisten: «Hören Sie, ich bin nicht imstande, das so zu dirigieren ... Ich werde tun, was ich kann.»¹⁶

15 Otto Klemperer über Weberns Klavierspiel, ebd.

16 Klemperer, ebd.