"Abschied" oder "Ende der Sonate"? : Die Arietta aus Beethovens Klaviersonate op. 111 : Möglichkeiten und Grenzen der Lesbarkeit von Musik

Autor(en): **Henze-Döhring, Sabine**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia**

Band (Jahr): **15 (1995)**

PDF erstellt am: **25.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-835313

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

«Abschied» oder «Ende der Sonate»? Die Arietta aus Beethovens Klaviersonate op. 111. Möglichkeiten und Grenzen der Lesbarkeit von Musik

Antrittsvorlesung an der Universität Marburg am 10. 2. 1993
im Gedenken an Stefan Kunze (10. 2. 1933–3. 8. 1992)

SABINE HENZE-DÖHRING

Man kann es als ein Kuriosum bezeichnen, doch liegt es möglicherweise auch an der Sache selbst, dass eine der populärsten musikalischen Analysen nicht von einem Wissenschaftler stammt, sondern von einem Dichter: von Thomas Mann. Wie der interessierten Öffentlichkeit spätestens mit dem Erscheinen der *Entstehung des Doktor Faustus* im Jahre 1949 bekannt wurde[1], fügte Thomas Mann die Analyse von Beethovens Klaviersonate op. 111 nachträglich in das in einer ersten Version bereits fertige VIII. Kapitel des *Doktor Faustus* ein, jenes Romans, der – so Joachim Kaiser noch 1987 – «mehr Aufmerksamkeit und Interesse auf sich zog als jedes andere in deutscher Sprache nach 1945 erschienene literarische Werk»[2].

Mann hatte – mit Unterbrechungen – vom 4. August bis 22. September 1943[3] an dem betreffenden Kapitel gearbeitet, in welchem er den «Stotterer» Wendell Kretzschmar, Organist in Kaisersaschern und Musiklehrer Adrian Leverkühns, sogenannte gemeinnützige Vorträge unter anderem über Beethoven halten lässt. Am 24. September, das IX. Kapitel war bereits begonnen, lud er – so lässt uns sein Tagebuch wissen[4] – «Dr. Adorno» ein, «dem ich das VIII. Kapitel vorzutragen wünsche. Wichtig.» Dies geschah am 27. September. Adorno pries – so erfährt man ebenfalls aus dem Tagebuch[5] – die «Intimität mit der Musik» und hatte lediglich «Einwände im Einzelnen», denen – wie Thomas Mann meinte – «teils leicht, teils kaum Rechnung zu tragen ist.» Mann arbeitete vom 30. September bis 2. Oktober das Kapitel um und teilte Adorno am 4. Oktober «die 3 Seiten Einschaltung über das Klavier mit.»[6] Anschliessend spielte Adorno Beethovens «Sonate op. 111» vor, offensichtlich mit Erläuterungen, welche Thomas Mann zu einer neuerlichen Beschäftigung mit dem VIII. Kapitel herausfor-

1 Thomas Mann, *Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans*, Amsterdam 1949. Vorabdruck der Kapitel I bis VIII, in: *Die Neue Rundschau* 60 (1949), S. 18–74. Hier zitiert nach der Ausgabe: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Bd. 11, Frankfurt am Main ^{2}1960, 1974, S. 145–301.

2 Joachim Kaiser, *Weheklagen wegen Doktor Faustus*, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 31. 12. 1987.

3 Alle Angaben zur Datierung der Werkgenese folgen den Angaben in: Thomas Mann, *Tagebücher 1940–43*, hrsg. v. Peter de Mendelssohn, Frankfurt am Main 1982 (im folgenden TB 40–43). Vgl. auch die tabellarische Übersicht in: *Dichter über ihre Dichtungen*, Bd. 14/I–III: Thomas Mann, hrsg. v. Hans Wysling unter Mitarbeit von Marianne Fischer, Teil III, 1944–1955, München, Frankfurt am Main 1981, S. 563 ff.

4 TB 40–43, S. 629.

5 Ebda., S. 631.

6 Ebda., S. 634.

derten: zur «Um- und Ausarbeitung des Arietta-Vortrags»[7]. Am 8. Oktober schloss er den Sonaten-Abschnitt in seiner vorliegenden Form ab[8], nachdem er Adorno am 5. Oktober um eine schriftliche Fixierung des Arietta-Themas gebeten und nach musikalischen Details gefragt hatte[9], die er einen Tag später erhielt: «Adorno sandte die Noten / des Arietta-Themas, sofort ausgeschrieben, mit Beantwortung meiner Fragen.»[10]

Zunächst sei die Analyse selbst, das Ergebnis dieser einzigartigen Zusammenarbeit, betrachtet und erst dann der Weg dorthin, welcher einen faszinierenden Einblick in die Problematik der Beethoven-Deutung, ja der musikalischen Analyse überhaupt gewährt:

In Auseinandersetzung mit der Frage, «warum Beethoven zu der Klaviersonate opus 111 keinen dritten Satz geschrieben habe»[11], kommt Wendell Kretzschmar zunächst auf Beethovens Lebensumstände zu sprechen, darauf, dass um 1820 sein Gehör «in fortschreitender Verödung begriffen gewesen war» und das Gerücht «immer mehr an Boden gewonnen habe», der Komponist «sei völlig ausgeschrieben, seine Produktionskraft erschöpft». Da habe Beethoven im Spätherbst des Jahres «jene drei Kompositionen für das Pianoforte», darunter die Sonate op. 111, «in einem Zuge niedergeschrieben». Doch selbst Beethovens «Freunde und Bewunderer» hätten ihm hier nicht mehr folgen können und bei den Werken dieser Periode «vor einem Prozess der Auflösung, der Entfremdung» gestanden, «worin sie nichts anderes mehr als eine Ausartung immer vorhanden gewesener Neigungen, einen Exzess an Grübelei und Spekulation, ein Übermass an Minutiosität und musikalischer Wissenschaftlichkeit zu erblicken vermocht hätten». Dies habe sich auch bei der Behandlung des Arietta-Themas im Variationensatz als dem zweiten Teil von op. 111 bemerkbar gemacht. Das Thema überwachse sich und verliere sich «endlich in schwindelnden Höhen, die man jenseitig nennen mochte oder abstrakt», so wie sich auch «Beethovens Künstlertum» selbst überwachsen habe und «in Sphären des ganz und gar nur noch Persönlichen aufgestiegen» sei. Doch Kretzschmar bleibt mit seiner Deutung dieses Phänomens der Arietta-Variationen nicht bei der «verabsolutierten Persönlichkeit» stehen, sondern fährt fort: «[M]it der Idee des nur Persönlichen verbinde man diejenige der schrankenlosen Subjektivität und des radikalen harmonischen Ausdruckswillens im Gegensatz zur polyphonischen Objektivität [...], – und diese Gleichung, dieser Gegensatz wollten hier, wie beim meisterlichen Spätwerk überhaupt, nicht stimmen. Tatsächlich sei Beethoven in seiner Mittelzeit weit subjektivistischer, um nicht zu sagen: weit ‹persönlicher› gewesen als zuletzt; weit mehr sei er damals bedacht gewesen, alles Konventionelle, Formel- und Floskelhafte, wovon die Musik ja voll sei, vom persönlichen Ausdruck verzehren zu lassen, es in die subjektive Dynamik einzuschmelzen. Das Verhältnis des späten Beethoven [...] zum Konventionellen sei bei aller Einmaligkeit und selbst Ungeheuerlichkeit der Formensprache ein ganz anderes, viel lässlicheres und geneigteres. Unberührt, unverwandelt vom Subjektiven trete die Konvention im Spätwerk öfters hervor, in einer Kahlheit oder, man möge sagen, Ausgeblasenheit, Ich-Verlassenheit, welche nun wieder schaurig-majestätischer wirke als jedes persönliche Wagnis. In diesen Gebilden [...] gingen das Subjektive und die Konvention ein neues Verhältnis ein, ein Verhältnis, bestimmt vom Tode.»

Sodann erläutert Kretzschmar das zuletzt Gesagte am Klavier. Das Arietta-Thema, welches die ersten sechzehn Takte des Satzes einnimmt, ist auf ein Motiv reduzierbar – «drei Töne nur, eine Achtel-, eine Sechzehntel- und eine punktierte Viertelnote» –, das einem «seelenvollen Rufe» gleiche und «nicht anders

7 Ebda., S. 635.

8 Ob und – wenn ja – wie spätere Überarbeitungen des VIII. Kapitels (vom 14. bis 23. 12. 1943, s. TB 40–43, S. 657–661) diesen Abschnitt berühren, ist nicht zu klären.

9 Brief an Adorno vom 5. 10. 1943, in: *Dichter über ihre Dichtungen*, S. 15.

10 TB 40–43, S. 635.

11 Thomas Mann, *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde*, Stockholm [-New York] 1947. Zitiert wird nach der Ausgabe: *Gesammelte Werke in Einzelbänden. Frankfurter Ausgabe*, hrsg. v. Peter de Mendelssohn, Frankfurt am Main 1980, S. 72 (der gesamte «Vortrag» über op. 111 auf den S. 72–78).

skandiert als etwa: ‹Him-melsblau› oder: ‹Lie-besleid› oder: ‹Leb'-mir wohl› oder: ‹Der-maleinst› oder: ‹Wie-sengrund›». Dieses Motiv nun werde rhythmisch-harmonisch-kontrapunktisch bearbeitet. Kretzschmar weist auf Trillerketten, Fiorituren und Kadenzen hin und charakterisiert sie als «stehengelassene Konvention». Die Melodie werde auch vom «Fugengewicht der Akkorde überwogen», sie werde statisch und monoton. Noch viel geschehe mit dem Motiv, «bevor es zu Ende geht». Am Schluss ergebe sich dann etwas «Unerwartetes und Ergreifendes». «Mit dem vielerfahrenen Motiv, das Abschied nimmt und dabei selbst ganz und gar Abschied, zu einem Ruf und Winken des Abschieds wird, mit diesem d-g-g geht eine leichte Veränderung vor, es erfährt eine kleine melodische Erweiterung. Nach einem anlautenden c nimmt es vor dem d ein cis auf, so dass es nun nicht mehr ‹Him-melsblau› oder ‹Wie-sengrund›, sondern ‹O – du Himmelsblau›, ‹Grü-ner Wiesengrund›, ‹Leb, – mir ewig wohl› skandiert; und dieses hinzukommende cis ist die rührendste, tröstlichste, wehmütig versöhnlichste Handlung von der Welt. Es ist wie ein schmerzlich liebevolles Streichen über das Haar, über die Wange, ein stiller, tiefer Blick ins Auge zum letzten Mal.» Nun – so schliesst Kretzschmar – könne jeder selbst die Frage beantworten, warum Beethoven zu op. 111 keinen dritten Satz geschrieben habe. Ein Wiederkommen sei nach dieser Trennung nicht möglich. Es sei geschehen, dass die Sonate «sich zu Ende geführt habe», und zwar nicht nur diese, sondern die Sonate überhaupt, die Sonate als «Gattung, als überlieferte Kunstform». «[S]ie habe ihr Schicksal erfüllt, ihr Ziel erreicht, über das hinaus es nicht gehe, sie hebe und löse sich auf, sie nehme Abschied, – das Abschiedswinken des vom cis melodisch getrösteten d-g-g-Motivs, es sei ein Abschied auch dieses Sinnes, ein Abschied, gross wie das Stück, der Abschied von der Sonate.»

Der Dirigent Bruno Walter, dem Thomas Mann die «Analyse» von op. 111 am 23. Juli 1945 vorgetragen hatte, vertrat die Ansicht, «nie (sei) so Wahres»[12], nie «annähernd so Tiefes und Erleuchtendes über Beethoven gesagt worden.»[13] Walter stand mit seiner Meinung in der Fachwelt keineswegs allein. Wie Joachim Kaiser aus seinen Erfahrungen als Musikkritiker zu berichten weiss, habe Thomas Manns «Sprachgewalt [...] nachschöpferisch, poetisierend und isolierend alle Welt auf diese Abschieds-Apotheose hingelenkt. Erklingt jetzt irgendwo die Opus 111 – dann geht kurz vor Schluß immer eine Bewegung durch das Publikum. Unhörbar-hörbar raunt es: ‹Thomas Mann›. Und die Pianisten betonen das Besondere so deutlich, als sängen sie heimlich jene Silben mit, die Thomas Mann – auch zum Gedächtnis seines Freundes Theodor *Wiesengrund* Adorno – dieser Wendung unterlegt hat.»[14] Doch nicht nur Musiker und Musikenthusiasten faszinierte Manns Deutung des Variationensatzes. Gotthard Montesi meinte, die Analyse lasse «alle Beethovenliteratur an psychologischer und philosophischer Tiefe hinter sich»[15]. Und in einer Berliner musikwissenschaftlichen Dissertation von 1952 über *Die Musik im Roman Thomas Manns* liest man: «Diese Sonatendarstellung allein wäre ein beredtes Zeugnis für die Weite und Innerlichkeit der Musikalität Thomas Manns, bei der fachliches Wissen und dichterisches Gestalten einander durchdringen.»[16]

Keine einzige der Kernaussagen dieser Analyse, deren Faszination wohl darauf beruht, dass sie das Tongebilde so eindeutig auf Begriffe zu bringen vermag, «Abschied» und «Ende der Sonate», stammt indes von Thomas Mann. Er selbst hatte aus

12 Thomas Mann, *Tagebücher 1944–1. 4. 1946*, hrsg. v. Inge Jens, Frankfurt am Main 1986, S. 231 [im folgenden TB 44–46].

13 Brief Bruno Walters an Katja Mann vom 25. 12. 1945, in: Bruno Walter, *Briefe 1894–1962*, hrsg. v. Lotte Walter Lindt, Frankfurt am Main 1969, S. 279 f., S. 280.

14 Joachim Kaiser, *Beethovens 32 Klaviersonaten und ihre Interpreten*, Frankfurt am Main 1976, S. 632.

15 Gotthard Montesi, *Th. Mann, der Teufel und die Deutschen*, in: *Wort und Wahrheit* 3 (1948), S. 504, hier zitiert nach: Karl Heim, *Thomas Mann und die Musik*, Diss. Freiburg 1952 (masch.), S. 298.

16 Hans Grandi, *Die Musik im Roman Thomas Manns*, Diss. Berlin 1952, S. 124 (masch./Microfiche).

diesem Sachverhalt nie einen Hehl gemacht, sondern bereits in der *Entstehung des Doktor Faustus* in aller Klarheit zum Ausdruck gebracht, dass sein «Helfer, Ratgeber, teilnehmende(r) Instruktor» in musikalischen Fragen Theodor Wiesengrund Adorno gewesen war. Möglicherweise blieb Mann verborgen, dass Adornos Rat – wie nicht zuletzt schlagend aus der mit Anmerkungen versehenen Aufzeichnung des Arietta-Themas hervorgeht[17] – weniger «fachkundig» als im Blick auf die Dichtung «wissend mitimaginierend» auch bei der Analyse dieses Sonatensatzes war[18]. Da Adorno eine «lebende» Quelle war und Mann hier ein Aufbegehren gegen sein Montageverfahren zu gewärtigen hatte, fühlte er sich bemüssigt, sowohl ihm gegenüber persönlich[19] als auch öffentlich (*Entstehung*) seine Zitationstechnik und ihren poetischen Stellenwert innerhalb des Werkganzen zu erläutern. Für die Analyse von op. 111 ebenfalls wesentlich sind indes auch die aufmontierten «toten» Quellen, über deren Bedeutung die *Tagebücher* sowie die Lektüre der von Mann benutzten Exemplare mit den An- und Unterstreichungen Aufschlussreiches zu erhellen vermögen: Für die Analyse von op. 111 relevant sind Julius Bahles *Eingebung und Tat im musikalischen Schaffen* (Leipzig 1939), das Adorno ihm gebracht hatte, *Anton Schindler's Beethoven-Biographie* in dem von Alfred Christlieb Kalischer herausgegebenen Neudruck Berlin, Leipzig 1909 und Paul Bekkers *Beethoven* in der 2. Auflage Berlin 1912.

In Wendell Kretzschmars Vortrag über op. 111 sind nicht nur entscheidende Anregungen aus den genannten Büchern aufgegriffen worden, sondern Mann hat darüber hinaus zahlreiche Zitate direkt einmontiert, so aus Schindlers Biographie, Bekkers Buch sowie vor allem aus Adornos 1937 erschienenem Aufsatz *Spätstil Beethovens*[20] und seiner – hier erstmals vollständig mitgeteilten[21] – handschriftlichen Aufzeichnung

17 Adornos Aufzeichnung befindet sich im Thomas-Mann-Archiv, Zürich (siehe dazu Anmerkung 21).

18 Die Zitationen sind der *Entstehung des Doktor Faustus* entlehnt. Wie aus den unpublizierten (im Thomas-Mann-Archiv liegenden) Passagen der *Entstehung des Doktor Faustus* hervorgeht (eine abgedruckt bei Lieselotte Voss, *Die Entstehung von Thomas Manns Roman ‹Doktor Faustus›. Dargestellt anhand von unveröffentlichten Vorarbeiten*, Tübingen 1975 [=*Studien zur deutschen Literatur* 39], S. 188), war es offensichtlich Thomas Manns Anliegen, Adornos über das rein «Fachliche» hinausgehenden Ratschläge und Beiträge zu verschleiern.

19 Briefe an Adorno vom 5. 10. 1943 (a. a. O.) und 30. 12. 1945 (in: Thomas Mann, *Briefe 1937–1947*, hrsg. v. Erika Mann, Frankfurt am Main 1963, S. 469–472, auch in: *Dichter über ihre Dichtungen*, S. 60–64).

20 Geschrieben 1934, erschien *Spätstil Beethovens* erstmals in: *Der Auftakt. Blätter für die tschechoslowakische Republik* 17 (1937), Heft 5/6, S. 65 ff., wiederabgedruckt in: *Moments musicaux. Neu gedruckte Aufsätze 1928–1962*, Frankfurt am Main 1964, hier zitiert nach: *Musikalische Schriften IV, Moments musicaux, Impromptus*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1982 (=*Gesammelte Schriften* 17), S. 13–17. Zur Einbeziehung dieses Aufsatzes in den Roman siehe Hansjörg Dörr, *Thomas Mann und Adorno. Ein Beitrag zur Entstehung des ‹Doktor Faustus›*, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*, Neue Folge, 11 (1970), S. 285–322, S. 292 ff. u. 312 f.

21 Gunilla Bergsten (*Thomas Manns Doktor Faustus. Untersuchungen zu den Quellen und zur Struktur des Romans*, Lund 1963 [=*Studia Litterarum Upsalensia* 3], S. 106) schreibt irrtümlich von Adornos «handschriftlichen Kommentare(n) in Manns Exemplar dieser Sonate». In Wirklichkeit handelt es sich – so wie von Mann erbeten – um die handschriftliche Notierung lediglich des Arietta-Themas auf einem einzigen Blatt. Bergsten teilt – ohne darauf hinzuweisen – die Anmerkungen nur unvollständig mit (s. S. 106 f.). Den vollständigen Text s. Abbildung S. 30/31. – Während der Drucklegung dieses Vortrags wurde Adornos «Notenblatt» im Katalog von Volker Scherliess' Ausstellung «Adrian Leverkühn (1895–1941) – ein deutscher Komponist in der Dichtung Thomas Manns –. Dichtung und Wirklichkeit» (Buddenbrookhaus, Heinrich und Thomas Mann – Zentrum, Lübeck, 6. Mai–26. Juni

des Arietta-Themas mit den Anmerkungen. Allein die Nennung dieser Namen in einem Zuge – Schindler, Bekker, Adorno – kann bei einem Musikwissenschaftler nichts anderes als Verwunderung auslösen, scheinen doch musikhistoriographische beziehungsweise musikästhetische Ansätze «verschwistert», die strikt getrennt gehören, ja – verquickt in einer «stringent» angelegten Analyse – miteinander unvereinbar sind: hier Schindler, der Zeitgenosse Beethovens, welcher Musikgeschichte zuerst oder vor allem als Musikergeschichte, als tönende Biographie, fasst; da Bekker, dessen These von Beethovens «Abschied von der Form der Klaviersonate» Mann weiterführend interpretierte, hier einer abstrahierenden Methode, der von der Form ausgehenden gattungsgeschichtlichen Betrachtung, verpflichtet; dort Adorno, der in seinem Aufsatz Beethovens Spätwerk auch als geschichtsphilosophische Chiffre begreift und in seinen Anmerkungen zu den Noten eine ebenfalls eher metaphorische Deutung vornimmt. Und wenn das Thema dieser Vorlesung mit «Abschied» oder «Ende der Sonate» beginnt, dann um schlaglichtartig die der Analyse innewohnenden Widersprüche zu erhellen, welche – mögen sie für das Verständnis des Romans auch peripher sein – musikwissenschaftlich lehrreich, zumindest vergnüglich sind, erlauben sie doch, die Problematik einer musikalischen Analyse dieses Satzes zu entfalten, der Vorstellung seiner – wie auch immer gearteten «Lesbarkeit».

Die möglicherweise buchhalterisch wirkende Genauigkeit bei der Datierung der Genese dieses Kretzschmar-Vortrags und der Begegnungen zwischen Thomas Mann und Adorno ist entscheidend für die Beantwortung der Frage, warum es zu dieser methodischen Heterogenität der Analyse kommen konnte, die Thomas Mann vermutlich gar nicht bewusst war.

Folgt man den Angaben im Tagebuch, las er von den genannten, für op. 111 einschlägigen musikgeschichtlichen Büchern zuerst Bahles *Eingebung und Tat im musikalischen Schaffen*, das Adorno ihm am 6. Juli 1943 gebracht hatte, das Mann wichtig fand und dessen Lektüre er am 23. des Monats beendete. Aus diesem Buch nun entnahm er den für den Arietta-Vortrag so entscheidenden Hinweis, Beethoven habe – so soll es von Karl Johann Braun von Braunthal beobachtet und von Franz Schubert kommentiert worden sein – beim Komponieren keine Noten, sondern Worte geschrieben: «Das ist so seine Art: er bezeichnet sich gewöhnlich mit Worten den Ideengang für dieses oder jenes Tonstück und höchstens einige Noten dazwischen.»[22] Es ist das einzige Mal, dass Thomas Mann bei der Lektüre dieses Buches so überaus deutlich – seitliche Anstreichung mit Ausrufezeichen – eine Stelle markiert. Mehr oder minder

1993) im Faksimile abgedruckt (S. 35). In seinem Kommentar weisst Scherliess darauf hin, dass Thomas Mann ein Lesefehler unterlaufen sei: «statt ‹Eigengewicht› las er ‹Fugengewicht›», (ebda., S. 34) [siehe hierzu Anmerkung 35]. Die schwer zu entziffernde Stelle wurde im August 1992 auch von der Verfasserin am Original als «Fugengewicht» gelesen, ebenso von Cornelia Bernini, der Archivarin im Thomas-Mann-Archiv, Zürich, der hier noch einmal ganz herzlich für ihre Hilfe gedankt sei. Eine Nachfrage im Theodor W. Adorno Archiv, Frankfurt am Main, ergab, dass Scherliess' Lesart «Eigengewicht» korrekt ist. Herrn Gödde (Theodor W. Adorno Archiv) sei für seine Auskunft ebenfalls sehr herzlich gedankt, desgleichen Herrn Dr. Hans Wisskirchen (Buddenbrookhaus) für die Zusendung des Katalogs.

22 Julius Bahle, *Eingebung und Tat im musikalischen Schaffen. Ein Beitrag zur Psychologie der Entwicklungs- und Schaffensgesetze schöpferischer Menschen*, Leipzig 1939, S. 182. Adornos Buch (handschriftliche Eintragung «T. W. Adorno 1940») befindet sich heute im Thomas-Mann-Archiv, Zürich.

wörtlich im XX. Kapitel zitiert[23], wurde sie für die op. 111-Analyse offensichtlich insofern bedeutsam, als sie in ihm die Vorstellung wachrief, die Motive skandierten Worte, die Komposition habe einen *Inhalt*, der nur zur Sprache gebracht, lesbar gemacht werden müsse, so wie er dies mit Blick auf seine poetische Idee im Roman realisierte.

Gut eine Woche nach Beendigung der Lektüre des Bahle-Buches schloss Mann das VII. Kapitel seines Romans ab und begann zur Vorbereitung des VIII. mit der Lektüre von Schindlers Beethoven-Biographie[24]. Es ist nun überaus bezeichnend, dass er hierbei vor allem jene Stellen markiert, die auf einen Gefühlsinhalt oder eine poetische Idee von Beethovens Kompositionen aufmerksam machen. So streicht er nahezu vollständig den Abschnitt «Beethovens musikalischer Charakter» an, aus dem von Schindler in extenso zitierten, 1815 in der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* erschienenen Aufsatz *Gedanken über die neuere Tonkunst und van Beethovens Musik, namentlich dessen «Fidelio»* des Leipziger Philosophieprofessors Johann Amadeus Wendt. Darin heisst es unter anderem, Beethoven sei ein «Maler des Gefühls» gewesen; «und wie das Gefühl überhaupt nicht ohne Gedanken ist, so werden die in Tönen festgehaltenen Stimmungen der Phantasie des genialen Tonkünstlers auch in *Bildern* gegenständlich; er *schaut* die Situationen, deren Stimmung er schildert, und die Anschaulichkeit, welche seine Tonbildungen in ihrer Erregung und Entstehung für ihn haben, kann wohl oft den Grad erreichen, dass er das Sichtbare und örtlich Bestimmte geschildert zu haben meint.»[25] Diese Passage wurde für die Arietta-Analyse insofern wichtig, als sie Bahles Hinweis auf Beethovens Kompositionsweise, die Mann für authentisch halten musste, noch vertiefte, Beethoven habe in seinen Werken Gefühle, Erlebtes und Gelesenes gleichsam geschildert. Dort, wo Schindler auf Beethovens kompositorisches Schaffen im Jahre 1821, darunter auf op. 111, zu sprechen kommt, hat Mann nicht nur seitlich alles angestrichen, sondern darüber hinaus Schlüsselworte durch Unterstreichungen hervorgehoben. Etliche von ihnen sollten wörtlich in Kretzschmars Vortrag auftauchen. Das gilt bereits für Kretzschmars Thema, die von Schindler gestellte Frage, warum Beethoven zu op. 111 keinen dritten Satz geschrieben habe. Beethoven soll Schindler – im *Doktor Faustus* der «Famulus»– die Antwort gegeben haben, es habe ihm «an Zeit gefehlt». Doch nicht nur diese Episode, sondern auch alle weiteren Hinweise, welche die Eigenart von op. 111 als unmittelbaren Reflex auf Beet-

23 Das vollständige Zitat bei Bahle lautet: «Und Braun von Braunthal berichtet von einem Gespräch mit Schubert in einem Gasthause, in dem auch Beethoven sass: ‹Bisweilen nahm er ein zweites stärkeres Heft aus seiner Herzenstasche und schrieb mit halb geschlossenen Augen. Was schreibt er nun wohl?› fragte ich…› ‹Er komponiert›, war seine Antwort. – ‹Er schreibt da aber Worte, keine Noten.› – ‹Das ist so seine Art: er bezeichnet sich gewöhnlich mit Worten den Ideengang für dieses oder jenes Tonstück und höchstens einige Noten dazwischen.›» (Manns Anstreichung mit Ausrufezeichen von «er ein zweites» bis «da aber Worte»). Im XX. Kapitel des *Doktor Faustus* lautet die Stelle: «‹Was schreibt er da in sein Taschenbuch?› habe es geheissen. ‹Er komponiert.› – ‹Aber er schreibt Worte, nicht Noten.› – Ja, das war so seine Art. Er zeichnete gewöhnlich in Worten den Ideengang einer Komposition auf, indem er höchstens ein paar Noten zwischenhinein streute.» (S. 220) – Bergstens Vermutung (S. 80 f.), Mann habe diese Episode nicht aus Bahles Buch, sondern aus Ernest Newmans *The Unconscious Beethoven. An Essay in Musical Psychology* (2. Ausg., New York 1930), ist wenig wahrscheinlich. Laut Tagebuch erhielt Mann dieses Buch erst am 30. 8. 1944 (TB 44–46, S. 95).

24 Manns Exemplar befindet sich im Thomas-Mann-Archiv, Zürich. Laut TB 40–43 las er im Schindler – mit Unterbrechungen – vom 1. 8. bis 2. 9. 1943.

25 *Anton Schindler's Beethoven-Biographie*, hrsg. v. Alfred Christlieb Kalischer, Berlin, Leipzig 1909, S. 263.

hovens Lebensumstand, seine Isolation, deuten, wandern – zum Teil wörtlich – in den Roman: Beethoven sei «ausgeschrieben», habe sein Gehör verloren, könne seine eigenen Werke nicht mehr dirigieren und habe, um seinen Gönner, den Grafen Brunswick, «über seinen Geisteszustand zu beruhigen», die drei Sonaten für Pianoforte, darunter op. 111, «in einem Zuge» niedergeschrieben. Der Komponist habe sich im zweiten Satz «in bezug auf [...] Anwendung eines Übermasses von Wissenschaftlichkeit über einen so einfachen Stoff als die ‹Arietta› (das Thema zu den Variationen etc.) selbst überboten – etwas, das uns von nun an in nachfolgenden Schöpfungen oft entgegentritt.»[26]

Am 24. September nun – am 2. hatte Mann die Schindler-Lektüre beendet und in dieser Zeit (nach einer Unterbrechung) das VIII. Kapitel wieder aufgenommen, um es (in der ersten Version) am 22. abzuschliessen – äusserte er, wie bereits erwähnt, im Tagebuch den Wunsch, Adorno das VIII. Kapitel vorzulesen. Zu der entscheidenden Begegnung kam es am Abend des 4. Oktober. Adorno spielte Mann nicht nur die Sonate auf dem Klavier vor, sondern überreichte ihm auch seine «Studien und Aphorismen über Beethoven», es handelte sich um den Aufsatz *Spätstil Beethovens*, den Mann noch in derselben Nacht las[27]. Über den Gewinn dieser Lektüre unterrichtete er Adorno brieflich am darauffolgenden Tag, verbunden mit der Bitte um Aufzeichnung des Arietta-Themas und Beantwortung seiner Fragen. In diesem Brief nun heisst es: «Und hier ist, damit er ja nicht verloren geht, der Artikel zurück, – eine erregende Lektüre und sehr wichtig für Kretzschmar, der auch, zu musikhistorisch, bei der ‹verabsolutierten Persönlichkeit› stehen geblieben war, während er doch der Mann sein sollte, auf den Gedanken zu kommen, dass, wenn Tod und Grösse zusammentreffen, ein Objektivismus (mit Neigung zur Konvention) entsteht, in dem das Herrisch-Subjektive ins Mythische übergeht. Wundern Sie sich nicht, wenn er dergleichen noch in seine Suade aufnimmt: Ich scheue in diesem Fall vor keiner Montage zurück, habe das übrigens nie getan. Was in mein Buch gehört, muss hinein und wird von ihm auch resorbiert werden.»[28]

Der in *Spätstil Beethovens* entfaltete Gedanke, in den letzten Werken des Komponisten seien «in seine Formensprache [...] Formeln und Wendungen der Konvention eingesprengt», sie seien «voller schmückender Trillerketten, Kadenzen und Fiorituren»[29], wurde nahezu wörtlich der Analyse, so wie sie bis zu diesem Augenblick vorlag, angehängt, beginnend mit «so weit, so richtig». Mit den Formulierungen übernahm Mann indes auch das hinter ihnen stehende Philosophem: Die Trillerketten und Fiorituren etc. seien ein Zeichen dafür, dass sich Beethoven als «ästhetisches Subjekt» bei der Gestaltung des musikalischen Materials, mithin aus seiner Komposition, gleichsam zurückgezogen habe, er habe hier «die Floskel vom Schein ihrer subjektiven Beherrschtheit» gereinigt[30]. Ebendies, das «Verhältnis der Konventionen zur Subjektivität», sei als ein Formgesetz zu verstehen, welches «gerade im Gedanken an den Tod offenbar» werde[31].

26 Ebda., S. 326f.
27 Siehe TB 40–43, S. 634.
28 Brief vom 5. 10. 1943 (s. Anmerkung 9).
29 *Spätstil Beethovens*, S. 14.
30 Ebda., S. 16.
31 Ebda., S. 15.

Was Thomas Mann im Oktober 1943 an diesem Text allem Anschein nach interessierte, waren ohne Zweifel noch nicht die Allusionen an die Kategorien subjektiv-objektiv im Sinne von frei-unfrei, so wie sie für die «Fiktive Zwölftonmusik»[32] bedeutsam werden sollten. Zwar hatte Thomas Mann Adornos *Philosophie der neuen Musik* zu diesem Zeitpunkt bereits erhalten[33] und mit dem Autor auch schon darüber diskutiert, doch war die Verwendung der Dodekaphonie als musikalische Chiffre poetischer Imaginationen noch nicht in Aussicht genommen worden. Das Faszinierende muss Thomas Mann in der Möglichkeit gesehen haben, dem Motiv der persönlichen Isoliertheit Beethovens, die sich in grüblerischer Wissenschaftlichkeit bei der Vertonung des Variationensatzes niedergeschlagen haben soll, das Motiv des Abschieds vor dem Tod zuordnen, eine mythische Dimension aufscheinen lassen und dies auch noch musikalisch «begründen» zu können.

Dass es Thomas Mann um einen «Nachweis» des «Abschieds vor dem Ende» auch mittels einer musikalischen Analyse ging, belegen die in dem bereits zitierten Brief vom 5. Oktober 1943 gestellten Fragen an Adorno: «Ich wollte Sie noch bitten, [...] mir den Ton anzugeben, der bei den letzten Wiederholungen so eigentümlich tröstlich vermenschlichend *hinzukommt*. / War es ferner auch in diesem Satz, dass die Melodie mehr im Akkordischen als in den wiederholten, gleichbleibenden Obertönen besteht? Welcher Ton war es noch, der sich viermal bei wechselnden Akkorden wiederholte?»[34] Adorno schickte ihm dieses Blatt (siehe Abbildungen Seite 30 u. 31).

Wie unschwer zu erkennen, handelt es sich bei Adornos Anmerkungen in den Noten nicht um musikalisch-analytische Hinweise fachlicher Art, wie Mann vermutlich glaubte. Adorno beantwortete zunächst präzise die an ihn gestellten Fragen: «die hinzugefügte, entscheidende Note ist *cis*»; «Hier wird die Melodie gleichsam vom Eigengewicht[35] der Akkorde überwogen»; er bezeichnet den Ton *d*: «zweimal d... 3 mal d».

Betrachtet man Noten und Text im Zusammenhang, muss man es zwar eher ahnen, doch wird immerhin deutlich genug, was Adorno Thomas Mann beim Vorspiel von op. 111 zu erklären versuchte, und zwar nicht zuletzt mit Blick auf das, was Mann für seine Dichtung als gewinnbringend ansehen und ihn folglich interessieren konnte. Vor dem Hintergrund seiner in *Spätstil Beethovens* formulierten Vorstellungen bezeichnet Adorno das d-g-g-Motiv als «objektiv» im Sinne wohl von: frei von subjektiver Gestaltung; diese kommt erst am Schluss durch Aufnahme des *cis* hinzu, wobei dem Motiv nun ein «vermenschlichter, abschiednehmender» Charakter eignet. Fachlich

32 Zur Einarbeitung der Dodekaphonie und Zusammenarbeit zwischen Thomas Mann und Adorno in dieser Frage vgl. den instruktiven Aufsatz von Carl Dahlhaus, *Fiktive Zwölftonmusik*, in: *Musica* 37 (1983), S. 245–252. Zur Zusammenarbeit zwischen Adorno und Thomas Mann siehe auch: Rolf Tiedemann, *«Mitdichtende Einfühlung». Adornos Beiträge zum Doktor Faustus – noch einmal*, in: *Frankfurter Adorno Blätter I*, hrsg. v. Theodor W. Adorno Archiv, München 1992, S. 9–33.

33 Am 21. 7. 1943 (TB 40–43, S. 603).

34 Brief vom 5. 10. 1943 (s. Anmerkung 9).

35 Wie erstmals Volker Scherliess (Ausstellungskatalog, S. 34) dargelegt hat, unterlief Thomas Mann bei der Entzifferung der Anmerkungen möglicherweise ein Lesefehler: Statt «Eigengewicht» übertrug er in den Roman «Fugengewicht». Dass Adorno Thomas Mann offenbar keine Korrektur der Bezeichnung vorschlug, mag mit der metaphorischen Stimmigkeit der Lesart (oder gezielten Änderung?) «Fugengewicht» zusammenhängen, bekräftigt sie doch den bereits im Kretzschmar-Vortrag über «Beethoven und die Fuge» thematisierten Gegensatz von Polyphonie und Homophonie als – wie Adorno es sah – Gegensatz von «Objektivität» und «Subjektivität». Dieser Gegensatz prägt nach Adorno aber auch Beethovens Spätwerk.

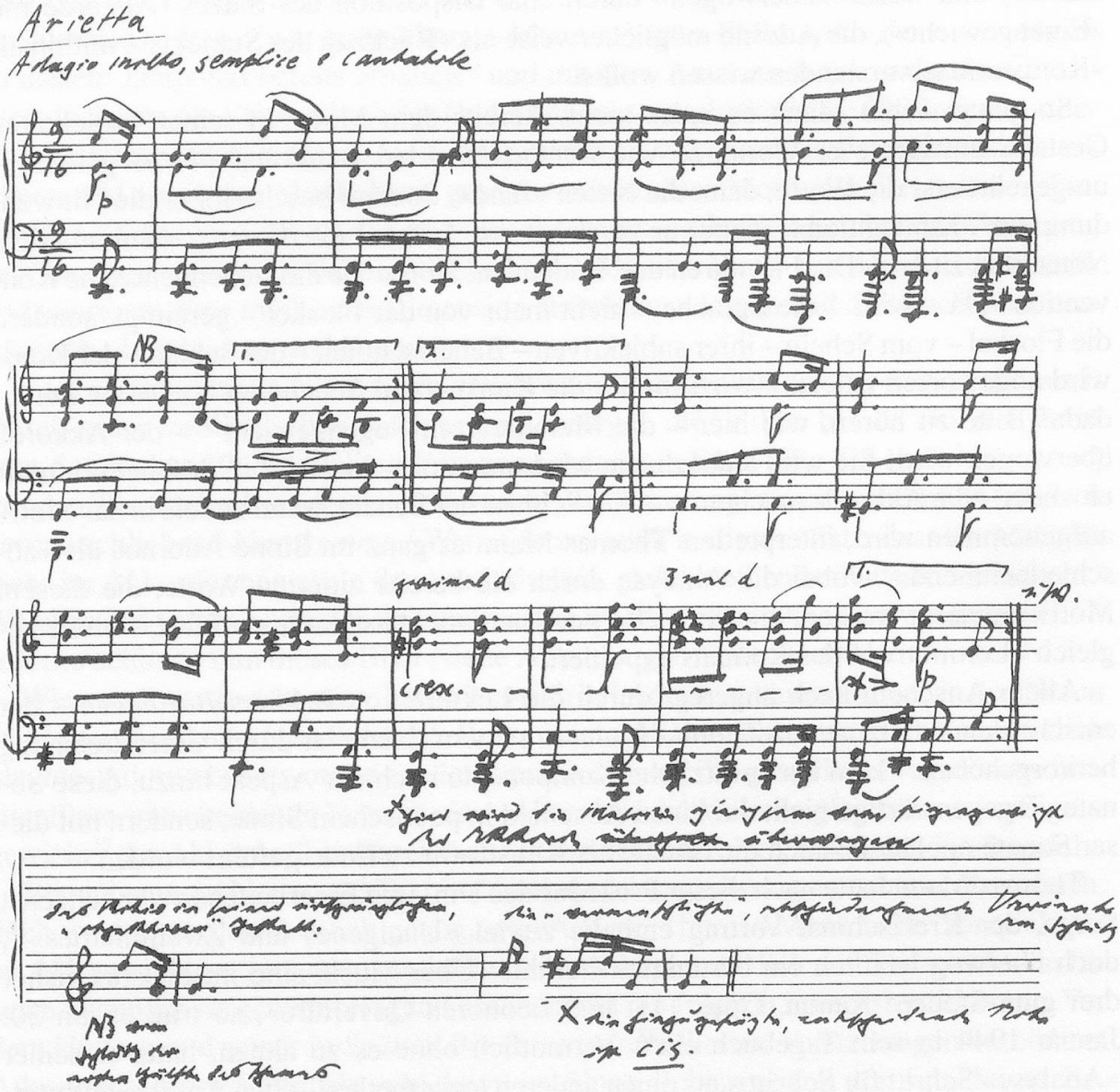
allenfalls im Sinne von Adornos Philosophem nachvollziehbar ist nun die Interpretation, in den letzten Takten des Arietta-Themas verharre die Melodie («zweimal d... 3 mal d») und werde «überwogen» durch eine Disposition des Satzes (Akkorde mit «Eigengewicht»), die Adorno möglicherweise als «Rückzug des Subjekts», mithin als «Konvention» verstanden wissen wollte.

So genau nahm Mann es indes nicht. Bereits dem Motiv in seiner «objektiven Gestalt» unterlegte er Worte, so wie Beethoven – bei Bahle hatte er es gelesen – umgekehrt erst die Worte, dann die Noten «fand». Sodann beschreibt er die Hinwendung zur «Konvention», wobei er zunächst aus *Spätstil Beethovens*, dann aus dem Notenblatt zitiert: «Die Fiorituren und Kadenzen! Hören Sie die stehengelassene Konvention? Da – wird – die Sprache – nicht mehr von der Floskel – gereinigt, sondern die Floskel – vom Schein – ihrer subjektiven – Beherrschtheit – der Schein – der Kunst wird abgeworfen zuletzt – wirft immer die Kunst – den Schein der Kunst ab. Dim – dada! Bitte zu hören, wie hier – die Melodie vom Fugengewicht[36] – der Akkorde überwogen wird! Sie wird statisch, sie wird monoton – zweimal d, dreimal d hintereinander – die Akkorde machen es.» Am Schluss der Sonate, wenn das cis in das Motiv aufgenommen wird, interpretiert Thomas Mann es ganz im Sinne Adornos als «abschiednehmend», wobei die Analyse durch die bereits zitierten Worte, die diesem Motiv unterlegt werden, eine vertiefte poetisierende Ausdeutung erfährt, welche zugleich «Leitmotive» des Romans exponiert.

Allem Anschein nach angeregt durch die Lektüre von Bekkers *Beethoven* – der entscheidende Satz ist von Thomas Mann in seinem Exemplar durch Unterstreichung hervorgehoben – kam als zusätzliche Komponente noch der Aspekt hinzu, diese Sonate vergegenwärtige nicht nur einen Abschied in poetischem Sinne, sondern mit dieser Sonate op. 111 sei auch die Sonate als Kunstform zu Ende geführt worden.

Thomas Mann hatte nach dieser Prozedur des Um- und Einarbeitens zwar zunächst Sorge, der Kretzschmar-Vortrag enthalte zuviel «Uneigenes und Zweifelhaftes»[37], doch überwog letztlich ein beruhigtes Gefühl: «Über Musik sind im Faustus bisher drei gute Stellen: Kanon, Opus 111, und Leonoren-Ouvertüre», so trug er am 30. Januar 1944 in sein Tagebuch ein[38]. Vermutlich ohne es zu ahnen, hatte er seiner «Analyse» Schritt für Schritt stets einen anderen jener methodischen Ansätze aufmontiert, welche im 19. und 20. Jahrhundert entwickelt worden waren, um das allenthalben vorhandene Bedürfnis zu befriedigen, einen vorgestellten *Inhalt* von Beethovens Musik begreiflich, die Tongebilde *lesbar* zu machen. Vielleicht war es naheliegend, vielleicht auch Zufall, dass Thomas Mann via Bahle und Schindler zuerst auf die biographische als zur Zeit der Entstehung der Musikgeschichtsschreibung verbreitetste Methode stiess. Thomas Mann empfand Schindlers in einer ersten Version 1840 in Münster erschienenes Buch zwar als «geistig spiessbürgerlich», doch las er es in dem Glauben, es sei nicht nur «anekdotisch anregend», sondern auch «sachlich lehrreich»[39]. Ihm konnte nicht bewusst sein, dass die dieser Methode zugrundeliegende Prämisse, der Schlüssel zum Werk liege in den Lebensumständen des Komponisten, sowie die daraus erwachsene Vorstellung, man müsse diese nur präzise genug be-

36 Siehe Anmerkung 35.
37 Tagebucheintrag vom 4. 11. 1943 (TB 40–43, S. 646).
38 TB 44–46, S. 15.
39 *Die Entstehung des Doktor Faustus*, S. 177.


Arietta
Adagio molto, semplice e cantabile
NB
1.
2.
p
poi anche d
3 volte d
cresc.
1.
p
x
NB

Arietta

Adagio molto, semplice e cantabile

NB

zweimal d

3 mal d

usw.

cresc.

hier wird die Melodie gleichsam vom Eigengewicht der Akkorde überwogen

das Motiv in seiner ursprünglichen, "objektiven" Gestalt:

die "vermenschlichte", abschiednehmende Variante am Schluß

NB am Schluß der ersten Hälfte des Themas

die hinzugefügte, entscheidende Note ist cis

Adornos Aufzeichnung des Arietta-Themas aus Beethovens Sonate op. 111 (linke Seite: Autograph; mit freundlicher Genehmigung des Thomas-Mann-Archivs, Zürich)

schreiben, dann enthülle sich das Geheimnis der Werke gleichsam wie von selbst, mit dem durch die Sache auferlegten Problem nicht vereinbar waren.

Da die «ehrgeizige, monumentale Biographik» – wie Carl Dahlhaus treffend formuliert – «[...] nichts Geringeres voraus(setzt), als dass ein musikalisches Oeuvre, um von innen heraus verstanden zu werden, als ‹Lebenswerk› interpretiert werden müsse: als Werk, in dem sich die Substanz des Lebens ausdrückt, aus dem es hervorgegangen ist»[40], konnte man sich bei dem Versuch, Kunst und Leben miteinander zu verknüpfen, wie überhaupt so auch im vorliegenden Fall nicht mit Feststellungen begnügen wie: Als Beethoven op. 111 komponierte, hatte er sein Gehör verloren und Gespräche mittels Konversationsheften geführt. Wollte man das Kunstwerk als Lebensdokument entziffern, op. 111 als tönenden Ausweis von Beethovens Isoliertheit, war eine Präsentation der damals wie heute nur rudimentär bekannten Fakten von Beethovens Biographie ungenügend. Schindler löste das Problem, indem er dem in der zeitgenössischen Musikkritik entfalteten Gedanken, Beethoven habe Erlebtes und Gefühltes geschildert, er sei ein «musikalischer Shakespeare», sein Werk Malerei oder Dichtung in Tönen, durch ausführliches Zitieren der einschlägigen Artikel Geltung verschaffte und ihm den Anschein von Authentizität verlieh. Dies erreichte er dadurch, dass er, der Weggefährte des Meisters, sich als Bürge ins Spiel brachte, wobei er – wie Dagmar Beck und Grita Herre 1977 nachgewiesen haben[41] – vor Fälschungen der Konversationshefte nicht zurückscheute. Dass Schindler – ging es ihm doch um den biographischen Nachweis, Beethoven habe in seine Kompositionen Gedanken und Erlebtes implantiert – auch jene Stelle erst nach Beethovens Tod in das Konversationsheft eintrug, an der er am Beispiel der «Sonaten, op. 14,» von einem «Streit zwischen zwei Prinzipien in dialogischer Form» spricht[42], verwundert ebensowenig wie die von Otto Erich Deutsch 1957[43] erkannte Fälschung eines weiteren, in weiten Teilen der Beethoven-Literatur[44] als authentisch übermittelten Zeugnisses: der von Thomas Mann Bahles Buch entnommenen, durch Anstreichung und Ausrufezeichen hervorgehobenen Behauptung, Beethoven habe beim Komponieren erst Worte, dann Noten geschrieben, welche ihn allem Anschein nach zur Textunterlegung der Motive inspirierte. Ging es Mann darum, durch Lektüre von Fachliteratur seinen Roman in diesem Punkt vom Charakter des Fiktiven zu befreien – und folgt man der Darstellung in der *Entstehung des Doktor Faustus*, dann strebte er genau dies an[45] –, so stiess er mit Schindler und der biographischen Methode ohne Zweifel an Grenzen der Lesbarkeit von Musik: Mit der Behauptung, in den Arietta-Variationen sei ein «Übermass an Wissenschaftlich-

40 Carl Dahlhaus, *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, Laaber 1987, ^{2}1988 (= *Grosse Komponisten und ihre Zeit*), S. 31.

41 Dagmar Beck, Grita Herre, *Einige Zweifel an der Überlieferung der Konversationshefte*, in: *Bericht über den Internationalen Beethoven-Kongress 20.–23. März 1977 in Berlin*, hrsg. v. Harry Goldschmidt, Karl-Heinz Köhler, Konrad Niemann, Leipzig 1978, S. 257–269.

42 Ebda., S. 261. Das Zitat in *Anton Schindler's Beethoven-Biographie* steht auf S. 569/70.

43 Vgl. *Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde*, gesammelt und hrsg. v. Otto Erich Deutsch, Leipzig 1957, Wiesbaden 1983, S. 285 f.: Karl Johann Braun von Braunthal über Beethoven (s. o. Anmerkung 23). Deutschs Kommentar zu diesem «Zeugnis» lautet: «Braunthal (1802–1866) hat, wie es scheint, mit Schubert gar nicht verkehrt; von 1826 bis 1839 war er in Deutschland. Sein Bericht erschien 1840 in der ‹Süddeutschen Zeitung›, ist aber auch, was Beethoven betrifft, unglaubwürdig.»

44 Vgl. zum Beispiel Willi Kahl, *Verzeichnis des Schrifttums über Franz Schubert (1828–1928)*, Regensburg 1938 (= *Kölner Beiträge zur Musikforschung* 1), Nr. 59, S. 28.

45 *Die Entstehung des Doktor Faustus*, S. 171.

keit» zur Anwendung gekommen, die Sonate ein Spiegel von Beethovens durch die Gehörlosigkeit hervorgerufene Isolation, begegnete ihm Dichtung, nichts sonst.

Da Thomas Mann – nachweislich seines Tagebuchs[46] – erst zwischen dem 21. Oktober und 4. Dezember 1944 in Bekkers *Beethoven* las, mithin zu einem Zeitpunkt, als das VIII. Kapitel bereits abgeschlossen war, ist es die Frage, ob er zur Einarbeitung des gattungsgeschichtlich orientierten Ansatzes durch Bekker angeregt worden ist. Angesichts der Tatsache, dass er am 28. Oktober 1944, an einem Tag, als er in Bekkers Buch las, vor Gästen den opus 111-Abschnitt vortrug[47], ist aber auch denkbar, dass das Zitat erst zu diesem Zeitpunkt «aufmontiert» wurde. Wie dem auch sei: Zu ähnlich sind die Formulierungen – bereits Gunilla Bergsten erkannte sie als Zitat aus Bekkers Buch[48] –, als dass sie als Quelle ganz ausser Betracht gezogen werden könnten. «Mit dem Werk 111 nimmt Beethoven endgültig Abschied von der Form der Klaviersonate»[49], so heisst es bei Bekker, der lediglich auszudrücken trachtete, dass Beethoven nach op. 111 keine Klaviersonate mehr geschrieben habe. Thomas Mann greift nun dieses Zitat in der Formulierung ziemlich wörtlich auf – «es sei ein Abschied auch dieses Sinnes, [...] der Abschied von der Sonate», stellte es jedoch in einen anderen Kontext, wenn er Kretzschmar zuvor sagen lässt: «die Sonate überhaupt, als Gattung, als überlieferte Kunstform: sie selber sei hier zu Ende, ans Ende geführt». Damit flocht Mann in seine Analyse einen methodischen Ansatz ein, der ihm zwar selbst lediglich zur Findung einer weiteren Metapher des Abschieds diente, der ja mit Blick auf den Inhalt des Romans als Inhalt auch dieses Sonatensatzes herausgelesen werden sollte; zugleich jedoch erweckte er den Eindruck, er habe das Ergebnis auf einem höheren analytischen Niveau angesiedelt, als es mit der biographischen Methode zu erreichen war.

Ganz abgesehen davon, dass die im Roman getroffene Aussage sachlich falsch ist – die Klaviersonate als Gattung ging mit op. 111 keineswegs zu Ende –, ist hier zu fragen, ob der an diesem Punkt in die Analyse hineingetragene Ansatz des interpretierenden Verstehens einer Komposition überhaupt taugt. Wissenschaftsgeschichtlich zu orten als der Versuch, sich von der als arbiträr empfundenen Biographik abzusetzen und musikologisch ein höheres Mass an Exaktheit und Prüfbarkeit des Ergebnisses aufzubringen, ist diese Art der Musikbetrachtung von der Musiktheorie, zumal der Formenlehre, beeinflusst. Um – wie Bekker – nicht von *einer*, sondern von *der* Form der Klaviersonate sprechen zu können, bedurfte es – unter Absehen von der Frage nach dem Gesamten – nicht nur der Isolation eines kompositorischen Teilaspekts, hier der formalen Disposition; es bedurfte ferner der Rubrizierung der abstrahierten Merkmale sowie eines zum Normativen tendierenden Denkens, das sich zu der Vorstellung verleiten liess, es habe jenseits der Werke eine Form gegeben, die mal mit diesem, mal mit jenem Inhalt «gefüllt» werden konnte. Dies alles musste nur noch mit einem an biologischen Vorgängen orientierten Verständnis von Geschichtlichkeit verknüpft werden. So entstand ein analytisches Raster, welches die Kompositionen als von einer

46 TB 44–46, S. 115 f. u. passim.
47 Ebda., S. 118.
48 Bergsten, S. 107.
49 Paul Bekker, *Beethoven*, Berlin ^{2}1912, S. 192. Den Satz hat Mann in seinem Exemplar (heute im Thomas-Mann-Archiv, Zürich) unterstrichen.

durch Geburt, Blüte und Verfall («Abschied») bestimmten Gattungsentwicklung geprägt sah und dergestalt ihren historischen Ort zu bestimmen half.

Stefan Kunzes Bücher und Aufsätze durchzieht wie ein roter Faden Kritik an einer derartigen Formanalyse. Er griff an, dass «ein Formschema ohne innere Beziehung zum ‹Inhalt› postuliert (wurde), der sein konnte wie er mochte, und ein Inhalt ohne Beziehung zur ‹Form›»[50]: Unter Ausschluss der «Verhältnisse des musikalischen Satzbaus, der Metrisches, Rhythmisches und den Umgang mit musikalischen Gebilden umfasst, [...] lag folgerichtig die Beschreibung des Zusammenhangs zwischen dem Prinzip des kompositorischen Verfahrens und der allgemeinen Architektur, und schon gar die Frage nach der Entstehung einer Bauweise, die zu derart weitgespannten Architekturen führte, [...] ausserhalb [...] (des) Gesichtskreises»[51]. Diese Einengung des analytischen Blickfelds zeitigte verschiedene Konsequenzen, hatte vor allem jedoch zur Folge, dass auf die Frage nach dem «musikalische(n) Geschehen», mithin nach dem «Besonderen» eines Werks[52], keine Antwort gefunden werden konnte.

Die Probleme einer ambitionierten Formanalyse gründen ohne Zweifel in dieser Trennung der Parameter. Hinzuzufügen bleibt indes, dass das Augenmerk einer solchen Form- und Gattungsbetrachtung weniger der Gestalt eines konkreten Werkes galt als vielmehr einem «Entwicklungsgang» der Musik über die Zeiten und Komponisten hinweg, der mittels eines Konstrukts wie der Form ausgeschlossen werden sollte[53]. Dass aus den Ergebnissen dieser und anderer methodischer Ansätze, die zu sehr von den Werken abstrahieren, als dass sie zu ihrer individuellen Lesbarkeit führen könnten, auch Kategorien in diesem Sinne gewonnen wurden, vor allem in der Musikliteratur eher populären Zuschnitts, zum Beispiel in Bekkers Buch, eröffnet dann andere Fragestellungen. Diese führen wiederum zur biographischen Methode zurück. «Abschied» und «Ende der Sonate» als Resultate einer inhaltlich orientierten Analyse liegen – so besehen – nämlich weniger weit auseinander, als es unter methodischem Aspekt den Anschein hat. Die Einordnung einer Sonate wie Beethovens op. 111 innerhalb einer imaginierten Geschichte der Gattung unter formalem Aspekt, hier die Behauptung, sie markiere ihr «Ende», hat als analytisches Ergebnis dann keine andere Qualität als die These, die Sonate spiegele Beethovens Isoliertheit oder vergegenwärtige einen Abschied: Sie gerinnt zur poetisierenden Metapher.

Wendet man sich der dritten methodischen Schicht von Kretzschmars Vortrag zu, dem geschichtsphilosophisch deutenden Ansatz von Adorno, wird es einfacher, zugleich aber auch schwieriger. Einerseits steht fest, dass Adornos Ratschläge an Mann nicht abzutrennen sind von dem Roman-Projekt, mithin keine musiktheoretische Einweisung bedeuteten, wie Mann möglicherweise annahm[54]; andererseits kann aber auch

50 Stefan Kunze, *Wolfgang Amadeus Mozart. Sinfonie in C-Dur KV 551. Jupiter-Sinfonie*, München 1988 (= *Meisterwerke der Musik* 50), S. 32.

51 Ebda.

52 Vgl. Ebda., S. 31.

53 Vgl. zu diesem Problem die höchst anregende Studie von Wilhelm Matejka, *Das Scheitern der Musikwissenschaft an ihren abstrakten Methoden. Philosophische Voraussetzungen einer Wissenschaftstheorie der Musikwissenschaft*, Tutzing 1976 (= *Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft* II/5).

54 Adornos Darstellung seiner Mitarbeit am *Doktor Faustus* – hier im Blick auf Adrian Leverkühns Kompositionen – zielt in diese Richtung. Siehe dazu Adornos Brief an Erika Mann vom 19. 4. 1962, in: Erika Mann, *Briefe und Antworten*, Bd. 2: 1951–1969, hrsg. v. Anna Zanco Prestel, München 1985, S. 109–112.

nicht übersehen werden, dass die in dem Notenblatt eingetragenen Bemerkungen nicht weit genug entfernt sind von den in *Spätstil Beethovens* entfalteten Gedanken, um sie als reine Poesie bewerten und einer methodischen Reflexion entziehen zu können.

Es kann für einen Musikwissenschaftler beklemmend sein, sich mit Adornos musikalischen Analysen auseinanderzusetzen. Macht man es sich einfach und prüft man sie unter «handwerklichem» Aspekt, so ist das Urteil zumindest hier, bei der «Analyse» des Variationensatzes von op. 111, schnell gefällt: Nicht eine einzige der von Adorno sowohl im Aufsatz als auch im Notenblatt getroffenen Aussagen hält in diesem Sinne stand[55]. Weder sind Triller, Fiorituren und Kadenzen per se, vor allem nicht in diesem Werk, blosse «Formeln und Wendungen der Konvention», noch lässt sich die Gestalt des d-g-g-Motivs als «objektiv» bezeichnen, verleiht die Oktavierung der Grundtöne einer einfachen Kadenz nach unten «Eigengewicht» oder ist durch das Hinzufügen der Durchgangsnote *cis* das Motiv als vermenschlichte, abschiednehmende Variante zu interpretieren, will man sich nicht – Adorno lag dies gewiss fern – auf die hermeneutische Methode der Jahrhundertwende einlassen, wie sie etwa Hermann Kretzschmar vertrat. Doch ganz abgesehen davon, dass Adornos Eintragungen in das Notenblatt auch im Blick auf Manns poetische Intentionen erfolgten, wird die Eigenart von Adornos Analysen verfehlt, seziert man sie auf diese Weise. Wie Diether de la Motte in einem Aufsatz über *Adornos musikalische Analysen* ausgeführt hat, entzündeten sich dessen analytischer Einfall und die Fähigkeit, «die künstlerische Essenz von Musik beim Namen zu nennen», beim Musikhören und fehlte ihm, ging es um den Nachweis des Gehörten am Notentext, «wohl der leidenschaftliche Antrieb, den der Suchende dem voraus hat, der bereits ingeniös gefunden hat.»[56] Diese nicht nur vornehme, sondern wohl zutreffende Charakterisierung der von de la Motte untersuchten Analysen gilt auch für Adornos Versuch, Beethovens Spätstil am Beispiel des Variationensatzes zu erhellen.

Versucht man nämlich, die verstreuten Hinweise zu ordnen, so fügen sie sich wie Mosaiksteine in ein Bild, als dessen blosse Ableitungen sie erscheinen: in jenes, das Adorno sich über die geschichtsphilosophischen Einsichten gemacht hatte, welche Beethovens Spätwerke vermittelten[57]: Beethoven habe hier nicht, so wie er das in seiner mittleren Schaffensphase getan hatte, den Prozess der thematisch-motivischen Arbeit als höchster subjektiver Durchdringung des musikalischen Materials weitergeführt, sondern «in seine Formensprache, auch dort, wo sie einer so singulären Syntax sich bedient wie in den fünf letzten Klaviersonaten, Formeln und Wendungen der Konvention», gleichsam «objektive Forme(l)n» (Floskeln, Polyphonie), eingesprengt[58]. Darin dürfe man indes keine «Gleichgültigkeit gegen die Erscheinung» erblicken. Durch das Einsprengen der als «Konventionen» bezeichneten Wendungen entstand nach Adorno vielmehr ein neues Verhältnis zur Subjektivität und damit ein Formgesetz, das «gerade im Gedanken an den Tod offenbar» werde. «Vom Tode be-

55 Kurios sind in diesem Zusammenhang die Versuche von Grandi (*Die Musik im Roman Thomas Manns*, S. 121 ff.), Thomas Manns analytische Beschreibungen in der Partitur zu verifizieren: zu «Fugengewicht der Akkorde»: «eine unmissverständliche Interpretation der 3. Variation ‹L'istesso tempo›» (S. 122).

56 Diether de la Motte, *Adornos musikalische Analysen*, in: *Adorno und die Musik*, hrsg. v. Otto Kolleritsch, Graz 1979 (=*Studien zur Wertungsforschung* 12), S. 52–63, S. 62.

57 Zu Adornos Beethovenbild siehe Carl Dahlhaus, *Zu Adornos Beethoven-Kritik*, in: Ebda., S. 170–179.

58 *Spätstil Beethovens*, S. 14.

rührt, gibt die meisterliche Hand die Stoffmassen frei, die sie zuvor formte; die Risse und Sprünge darin, Zeugnis der endlichen Ohnmacht des Ichs vorm Seienden, sind ihr letztes Werk.»[59] Die Formulierung «Eigengewicht der Akkorde», die Behauptung, melodische Bildung werde durch Tonrepetition ersetzt, der Terminus «objektive Gestalt» etc. weisen ohne Zweifel in diese Richtung, selbst wenn Adorno sie *auch* im Zusammenhang des ihm in der ersten (Begegnung am 27. September 1943) und zweiten (Begegnung am 4. Oktober 1943) Version ja bekannten Kretzschmar-Vortrags imaginiert haben sollte. Wie aus dem bereits zitierten Brief an Adorno vom 5. Oktober 1943 hervorgeht, vollzog Mann die geschichtsphilosophischen Implikationen dieses Ansatzes nicht nach, zumindest noch nicht an dieser Stelle. Er legte den Text vielmehr frei aus, und in dieser Lesart – als Metapher für «Abschied vor dem Tod» – gewann er hier in dem Roman Gestalt.

Indes konnte gezeigt werden, dass es nicht nur an Thomas Mann lag, wenn seine Absicht misslang, den Roman an diesem Punkt von fiktiven Momenten weitestgehend zu entkleiden: «Hier galt es Realisierung, galt *Exaktheit* – nichts war mir klarer», so heisst es in der *Entstehung des Doktor Faustus*[60]. Es lag auch an den herangezogenen Musikbüchern und an seinem «Instruktor». So verschieden nämlich die Ansätze unter methodischem Gesichtspunkt auch sind, so haben sie doch eines gemeinsam: Der *Inhalt* der Musik wird gleichsam von *aussen* – vom vorgestellten Leben, von einer vorgestellten Formgeschichte oder von der vorgestellten geschichtsphilosophischen Situation – auf das konkrete Werk übertragen. Und da alle diese Übertragungen Krisensituationen, Augenblicke vor dem Ende, fixieren und sie nur unterschiedlich begründen – biographisch, gattungsgeschichtlich, geschichtsphilosophisch –, so konnte es gelingen, Kretzschmars Vortrag facettenreich zu gestalten und unter wechselnden Aspekten den Moment des «Abschieds» als Inhalt der Komposition zu beschreiben.

Mit Exaktheit im Fachlichen – wohl auch nach der Vorstellung von Thomas Mann – hatte dies alles nichts oder wenig zu tun. Wie nicht nur Kretzschmars Vortrag, sondern auch die von Thomas Mann herangezogene Musikliteratur erhellt, gerieten bei dieser Art Analysen die Werke aus dem Blick und wurde eine Exaktheit qua Deutlichkeit des Resultats lediglich suggeriert. Anders ausgedrückt: «Abschied vom Leben» und «Abschied von der Sonate» als Gehalte einer Kunst zu bestimmen, welche sich nur unbestimmt auszudrücken vermag, war dadurch möglich, dass über das So-sein der Musik hinausgesehen und damit die Grenze ihrer Lesbarkeit überschritten wurde. Konnte dergestalt die Entzifferung des Werks nur fehlschlagen, vor allem da man sich auf die Struktur der Musik kaum oder gar nicht einliess, so ist nun nach den Möglichkeiten einer Lesbarkeit zu fragen, welche über die blosse Beschreibung musikalischer Sachverhalte hinausgeht. Dazu bietet dieser Satz denkbar günstige Voraussetzungen, besitzt er doch jene «Eigensinnigkeit», die Beethoven als das Wesensmerkmal «wahrer Kunst» ansah[61].

Ohne Zweifel steht die «Arietta» in der Tradition der Variation, so wie sie sich als musikalische Kunstform bis zur Beethoven-Zeit herausgebildet hatte. Es wäre in

59 Ebda., S. 15.

60 *Die Entstehung des Doktor Faustus*, S. 171.

61 Eintragung in einem Konversationsheft von 1820. Hier übernommen von und zitiert nach: Dieter Rexroth, *Beethoven. Leben – Werke – Dokumente*, Mainz, München 1982, [2]1988 (= *Serie Musik. Piper – Schott* 8205), S. 519.

diesem Zusammenhang jedoch verfehlt, die analytischen Parameter primär oder ausschliesslich den Kompositionslehren der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu entlehnen, welche unter Verfolgung anderer als interpretierend deutender Absichten vornehmlich kompositorische Phänomene zu bündeln und auf Prinzipien zu bringen trachteten. Überaus plastisch hat Stefan Kunze bei seiner Analyse der Eroica-Variationen op. 35 vergegenwärtigt, dass nur ein den Zugang über die Kompositionslehren ergänzender Weg aussichtsreich sein kann, um die Eigenart Beethovenscher Variationen zu bestimmen, hier die vom Komponisten selbst als «wirklich gantz neue Manier» bezeichnete von op. 35[62]. Die Fragestellung, von der Stefan Kunze bei seiner Analyse von op. 35 ausging, lässt sich nahezu unverändert als Ansatz einer Analyse auch des Variationensatzes von op. 111 zugrunde legen: «Wie lässt sich die Disposition dieser Variationen einerseits aus dem besonderen kompositorischen Prinzip, das hier waltet, erklären, wie hängt sie andererseits mit der Idee der Variation zusammen? Wie verhält sich die [...] Gestalt des ‹Themas›, das kein Thema im üblichen Sinne ist, zum Werkganzen?»[63]

Die ersten drei der insgesamt fünf Variationen wiederholen analog zur Arietta die je acht Takte ihrer beiden Abschnitte, die IV. ist als Doppelvariation, die V. frei angelegt. Nach der III. Variation markiert Beethoven unter dem genannten Aspekt mithin eine Zäsur, die sich bei genauerem Besehen als Dreh- und Angelpunkt des Satzes überhaupt erweist. Betrachtet man zuerst die Arietta und die ersten drei Variationen, so erweisen sich als verbindende Merkmale die Einheit des Tempos (*Adagio molto semplice e cantabile*), die – von wenigen Ausweichungen abgesehen – Einheit der Tonart (*C*-dur) sowie eine rhythmische Zelle, die – etwa im Auftakt der Arietta – das punktierte Achtel in zwei und einen Sechzehntel oder in der II. Variation – die Sechzehntel-Triole in zwei und einen Zweiunddreissigstel auflöst. Verändert – und zwar in II. und III. Variation – werden die Taktart (statt 9/16 6/16 in der II. und 12/32 in der III. Variation) und die Dynamik, die – mit Ausnahme weniger Kontrastsetzungen – von piano zu forte gesteigert wird. Stellt sich nun die Frage nach der Art der Variation, *was* von dem Thema *wie* verändert wird, so frappiert, dass es Beethoven offensichtlich fernlag, jene Idee zu realisieren, die sich bis dahin als gattungstragend erwiesen hatte: das Thema zwar immer wieder anders und vor allem originell hervorzubringen, es hingegen nicht unkenntlich zu machen, lag doch der Reiz dieser Kunstform gerade im Wiedererkennen des musikalischen Gebildes, so verborgen oder verfremdet es auch in Erscheinung treten mochte.

Beethoven variierte die Arietta, die sich aufgrund ihrer kunstvollen «Einfachheit» und kantablen Diktion bestens geeignet hätte, diesen Gattungsanspruch zu erfüllen, auf andere Weise. Als kompositorische Intention im Blick auf die ersten drei Variationen lässt sich die Tendenz erkennen, sie zunehmend – bis zu ihrer Unkenntlichkeit – zu verhüllen, und in dem Wörtchen «zunehmend» steckt die entscheidende Idee, die mit den Mitteln der Diminution und der Dynamik realisiert wird. Dabei ist die Behandlung der Arietta am Anfang noch ambivalent, wird sie doch Note für Note figuriert, indes – und darauf kommt es an – zunächst nicht die Melodie, sondern (bis T. 21) die zweite Stimme des vierstimmigen Satzes. Eine Nähe zur Arietta ergibt sich mithin

62 Stefan Kunze, *Die «wirklich gantz neue Manier» in Beethovens Eroica-Variationen op. 35*, in: *AfMw* 29 (1972), S. 124–149.

63 Ebda., S. 126.

prägnanter über das aus dem Auftakt abgeleitete rhythmische Modell, das nun für die ersten drei Variationen strukturbildend wird. Zug um Zug verschleiert Beethoven im folgenden die melodischen Konturen und disponiert eine als Steigerung zu sehende Faktur, die kompositorisch zum einen rhythmisch (qua Taktartwechsel und Diminution)[64], zum anderen dynamisch sowie vor allem durch die Erweiterung von Ambitus und Klangspektrum mittels Arpeggi und Akkordrepetitionen erzielt wird.

Ist die Arietta in der III. Variation mithin weitestgehend verhüllt, kehrt sie in der IV., die pianissimo ansetzt und zunächst in der Bassregion angesiedelt ist, sodann in der V. Variation höchst eigentümlich zurück. Dieser Prozess wird im Kontext von Stefan Kunzes Frage nach dem Verhältnis von Thema und Werkganzem hier mit Bedacht eher metaphorisch – als Rückkehr – bezeichnet. Unter lediglich zwei, indes entscheidenden Aspekten knüpft die IV. Variation an den ersten Komplex an: Die Sechzehntel-Triole der I. Variation wird zur Zweiunddreissigstel-Triole diminuiert, zugleich die Transformation der «einkleidenden» Motive zu gleichsam «elementaren» Figuren fortgesetzt: Sie reduzieren sich zu Tremoli als Basis von Akkordreihungen oder zu anderen Tonumspielungen und Akkordbrechungen rein ornamentalen Charakters. Dieser Prozess ist strukturbildend für die IV. Variation als (jeweils im zweiten Abschnitt) Exposition einer aus Sechzehntel-Triolen und Zweiunddreissigstel-Triolen gebildeten Satz- und Klangschicht. Und wenn in diesem Zusammenhang der Begriff «Rückkehr» der Arietta gewählt wird, dann um einerseits die Eigentümlichkeit von Beethovens kompositorischem Verfahren in dieser Situation hervorzuheben und um andererseits den Eindruck abzuwehren, hier verfolge er eine ähnliche Werkidee wie in jenen seiner Variationen, in denen das Thema, anstatt dass es durch figurative Überformungen stets neu «eingekleidet» wird, durch motivische Bearbeitung oder thematische Zentrierung variativer Mittel den Prozess der figurativen Entfaltung gleichsam mitvollzieht. Es ereignet sich nämlich Folgendes: In die Faktur der IV. Variation werden Fragmente der Arietta «eingelagert». Die Wiederkehr des Themas geschieht mithin nicht in Form eines sukzessiven Hervorbringens mittels motivisch-thematischer Techniken, sondern über den Weg einer teils verborgenen, teils bizarren «Montage». So werden zu Beginn der IV. Variation die Takte 3–7 der Arietta-Melodie diastematisch wörtlich in die auf dem Tremolo geschichteten Akkorde eingelegt [T. 70–78]; die Wiederkehr des Auftakts und des entsprechenden Motivs im Quintfall wirkt applikativ zum einen durch ihre gleichsam aus dem Satz fallende Lage in der Bassregion, zum anderen durch ihre Koppelung mit einem liegenden Triller; und eine bizarre Lage (Versetzung des Diskants um eine Dezime nach oben) sowie Verfremdung (Wegfall der Mittelstimmen) sind es auch, welche die neuerliche Wiederkehr der Takte 5 und 6 als eine – wenn auch vorbereitete – «Montage» wirken lassen [T. 112–126]. Nach wenigen Takten Überleitung (gebildet aus Sechzehntel-Triolen und einem sequenzierten, harmonisch «wandernden» Motiv) erfolgt dann die eigentliche «Rückkehr» der Arietta, deren zweite Stimme in Sechzehntel-Triolen aufgelöst wird und deren beide untere Stimmen in arpeggierenden Zweiunddreissigstel-Triolen aufgehen [T. 135–152). Hierin ist nun aber nichts anderes zu erkennen als die Überblendung von Arietta und Teilen der IV.

64 Zur strukturellen Verknüpfung der Variationen über den Rhythmus siehe *Beethoven. Die letzten Sonaten. Sonate c-moll op. 111*, kritische Einführung und Erläuterung v. Heinrich Schenker, hrsg. v. Oswald Jonas, Wien 1971, S. 48–53.

Variation, das heisst: Die Arietta kehrt zwar wieder, indes in einem neuen Gewand, in jenem, das aus der rhythmisch kontinuierlich entwickelten Disposition der Variationen I–IV sowie aus der Idee einer sukzessiven Transformation der variativen Figuren zu gleichsam Ornamenten hervorging. Und an dieser Idee hält Beethoven auch in der Coda fest und spitzt sie sogar zu: Nach einem sequenzierenden Abschnitt kehrt die Arietta noch einmal wieder, und zwar nur die Melodie und nur deren erste acht Takte, versetzt um eine Oktave nach oben. Diese Melodie wird nun jedoch nicht mehr mit Arpeggi unterlegt, die auf Stimmen der Arietta beziehbar sind, sondern mit Tremoli in der linken beziehungsweise einem Triller in der rechten Hand umrahmt oder grundiert. Wenn Beethoven den Schlusston *g* der Melodie in den Triller münden lässt und dann und dazu ihren letzten Takt aufgreift, nun in der «richtigen» Lage, um vom Triller über die Quarte *c* und den Durchgangston *cis* erneut jenes *d* zu erreichen, das ihm erlaubt, die Floskel eine Oktave höher noch einmal zu repetieren, dann bedeutet dies die Festigung des Melodieschlusses, endgültig markiert durch die unmittelbar folgende Auflösung der melodischen Faktur in Zweiunddreissigstel-Triolen.

Betrachtet man nun die Disposition des Satzes im ganzen, vor allem im Blick auf die wechselnde Gestalt des Themas, so erhellt, dass Beethoven auch diese Variationen, so wie das in Auseinandersetzung mit dieser Kunstform seit op. 35 für ihn bestimmend geworden war, als einen Prozess gestaltete: Die Variationen sind nicht mehr nur gereiht, sondern über musikalische Strukturelemente einerseits, über den ideellen Kontext andererseits eng aufeinander bezogen. Als Werkidee ist vor allem eine singuläre Behandlung des Themas zu erkennen. Die Arietta erfährt keine Variationen im traditionellen Sinne, sondern wird in einen anderen Prozess einbezogen. Dieser lässt sich als sukzessive Verhüllung bis zur Unkenntlichkeit und als erst fragmentarische, dann vollständige Rückkehr in einem neuen Gewand beschreiben. Dieses neue Gewand von äusserst filigraner Faktur lichtet die Arietta, vergegenwärtigt man sich ihre ursprüngliche Gestalt, gleichsam auf. Nur mehr schwebend, «entfesselt», reduziert auf die erste Hälfte lediglich der Melodie und begleitet von Figuren rein ornamentalen Charakters, zudem in hoher Lage, erscheint sie dann am Schluss.

Muss nun dies als das Ergebnis meiner Lektüre der «Arietta» von op. 111 bezeichnet werden, dann mag es möglicherweise befremden. Erhellt wurden die Disposition des Satzes und die zugrundeliegende Werkidee, entziffert wurde der Satz als kompositorischer und dergestalt geistig-künstlerischer Akt. Über Gehalte, wie Wendell Kretzschmar sie hervorzuzaubern vermochte, wurde nichts gesagt. Dass Kretzschmars analytische Ergebnisse «reicher» sind, lag daran, dass Thomas Mann nicht nur einen Experten im Fachlichen gefunden hatte, sondern mit Adorno einen «wissend mitimaginierenden» Ratgeber im Blick auf die Musik *und* auf den Roman[65]. Und dies bedeutete für *Doktor Faustus* und Kretzschmars Analyse von op. 111 nur einen Gewinn. Über den Weg eines musikwissenschaftlichen Zugriffs hätte er seine poetische Idee, die er hier im VIII. Kapitel anlegte und im Verlauf des Romans bis zu Echos Tod

65 Vgl. dazu Thomas Michael Multerer, *Die Musikphilosophie Theodor W. Adornos und Thomas Manns Roman «Doktor Faustus»*, Diss. Bern 1988, Langenthal 1988, bes. S. 118–124 und 214ff. Multerer weist auf parallele Erscheinungen in Kretzschmars Analyse des Variationensatzes von op. 111 und Leverkühns Komposition «Doktor Fausti Wehklag» hin. – Siehe zu der Frage von Adornos imaginierender «Mitarbeit» im Blick auf den Roman auch den Aufsatz von Rolf Tiedemann (*‹Mitdichtende Einfühlung›*), der sich indes nicht mit der Kretzschmar-Analyse von op. 111 befasst.

entfaltete, wohl nicht realisieren können. Das Ergebnis einer handwerklichen Analyse kann nur «ärmer» sein, doch bleibt der Trost, die Arietta als das betrachtet zu haben, was sie vor allem ist: Musik.