

**Zeitschrift:** Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse

**Herausgeber:** Schweizerischer Tonkünstlerverein

**Band:** - (1985)

**Heft:** 4

**Rubrik:** Discussion = Diskussion

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 14.03.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# Discussion Diskussion

## Prometheus oder Napoleon? – oder Schildkröte?

Zu Michael Gielens Beethoven-Aufsatz  
(in: *Dissonanz* Nr. 3, S. 7–10) nebst Anmerkungen zum jüngsten Unsinn in Sachen *Tempi* (in: *Das Orchester*, Nr. 10/1984, S. 848/49)

Richard Wagner mokierte sich gern über jene «Viervierteltaktschläger, die kein *alla breve* kennen»; sie sind bis heute nicht ausgestorben. Und besonders hatte er es auf einen Dirigenten der Münchner Odeon-Konzerte abgesehen, der beim Andante der Mozartschen gemoll-Symphonie jede Achtelnote breit auspinselte, «dass einem die Haut schauderte, ungefähr wie kurz vor der ewigen Verdammnis . . . vor allem ward das leicht schwebende Andante zum ehernen Largo». Auch das erleben wir täglich. Dass ein anderer Dirigent die Tannhäuser-Ouverture, die, wie Wagner sagt, unter seiner eigenen Leitung zwölf Minuten dauerte, auf zwanzig Minuten zerdehnt haben soll, scheint mir kaum übertrieben zu sein, denn bei den Schleich-Tempi, die in der Nachkriegszeit Mode wurden, gehört derlei eher zur Regel denn zu Ausnahmen. Das Adagio der Beethovenschen Neunten zum Beispiel dürfte, im adäquaten Tempo gespielt, zwischen elf und zwölf Minuten dauern. Die grossen Pultstars, von Furtwängler bis Solti, brachten es auf zwanzig – und hätten es auf 24 gebracht, wären da nicht die Moderato-Einschübe, die sich nicht so leicht zerdehnen lassen. Jedenfalls sind die *Tempi* bei den Hauptteilen genau doppelt so langsam wie die von Beethoven geforderten.

Obwohl Dirigenten wie Leibowitz, Scherchen, Gielen, teilweise auch Toscanini und Szell, hörbar nachgewiesen haben, dass Beethovens Metronomisierungen in fast allen Fällen überzeugend sind, d. h. mit Struktur und Charakter der jeweiligen Sätze oder Satzteile übereinstimmen, gehört es offenbar zur Berufsehre vor allem der «Star»-Interpreten, so weit wie möglich von den Angaben der Komponisten abzuweichen, vor allem bei den Sätzen mittlerer bzw. langsamer Gangart; da versucht man, was Schildkrötentempi<sup>1</sup> betrifft, einander die Show zu stehlen. Und Musikhistoriker sehen es als vornehme Aufgabe an, derlei Praktiken zu unterstützen, sogar zu rechtfertigen. Bei Schumann heisst es, sein Metronom sei nicht in Ordnung gewesen, und ausserdem habe man die Zahlen «eingeschmuggelt». Bei Beethoven heisst es ebenfalls, sein Mälzel-Apparat habe nicht funktioniert, und ausserdem sei er ja taub gewesen, konnte also nicht usw. . . .

Unter den vielen Polemiken gegen die Beethovenschen Metronomzahlen, die in Wort und Schrift vorgetragen wer-

Tonband erklingen. Die auf diese Weise realisierte «Expansion» vom Instrumentalen zum Vokalen stellt einen für Kelterborns jüngste Werke charakteristischen Prozess dar, der die Singstimme als eine Art von Kommentar ins Kompositionsverfahren mit einbezieht. Auch in den «Gesängen zur Nacht» sind die drei von Ingeborg Bachmann und Erika Burkart stammenden Texte nicht als von Musik begleitete, sondern als zur Gesamtstruktur gehörende, in den Kammerorchesterklang eingelassene, zu verstehen. Ähnlich wie in den «Expansionen» ist das letzte, wesentlich von der Melodik her bestimmte vokalinstrumentale Stück als eine Art utopische Vision zu deuten.

### Gedanken der Hoffnung

Damit sind wir endlich bei der Frage nach dem Inhalt von Kelterborns Werken angelangt, eine Frage, die sich freilich nur andeutungsweise beantworten lässt. Nicht zufällig scheint es mir zu sein, dass das letzte Stück der «Expansionen» «Mattina» heisst und dass die «Gesänge zur Nacht» mit den Worten schliessen: «Doch das Lied überm Staub danach wird uns übersteigen.» Ähnlich wie schon in der «Musica Spei» klingen hier, nach vorangegangenen Spannungen und Ausbrüchen Gedanken der Hoffnung, zwar nur im pianissimo und in dünnem, behutsamem Satz von ferne an. Ohne dass solche Öffnung auf Entspannung hin zum Schema würde, steht dahinter doch etwas von dem, was Kelterborn als Inhalt seiner Werke bezeichnet hat. Er schreibt: «Was ich in meinen Opern «aussagen» will, unterscheidet sich grundsätzlich nicht von dem, was wohl immer den Inhalt meiner Musik bestimmt: Auch die Bühnenwerke sind – und dem entspricht denn auch meine Stoffwahl – Ausdruck einer manchmal schier unerträglichen Spannung zwischen den Schönheiten dieser Welt, den unerhörten Möglichkeiten des Lebens einerseits und den Ängsten, Schrecken und Nöten unserer Zeit andererseits.»<sup>8</sup> Von dieser Grundhaltung her gewinnt Kelterborns keinem absoluten Dogma verfallene musikalische Sprache ihre Unmittelbarkeit, durch die sie uns immer wieder zu berühren vermag.

Kurt von Fischer

<sup>1</sup> Martin S. Weber: «Die Orchesterwerke Rudolf Kelterborns», Kölner Beiträge zur Musikforschung 105, Regensburg 1981.

<sup>2</sup> «Formale Mehrschichtigkeit. Ein Beitrag zur Formen- und zur Kompositionslehre», in *Schweizerische Musikzeitung* 1964, S. 80.

<sup>3</sup> Ebenda, S. 81.

<sup>4</sup> «Zur kompositorischen Individualität», in *SMZ* 1961, S. 23.

<sup>5</sup> Bärenreiter-Verlag, Basel 1981.

<sup>6</sup> Vgl. Weber, a. a. O., S. 192 ff.

<sup>7</sup> Vgl. «Rudolf Kelterborn: «Changements pour grand orchestre» (1972/73)», in *SMZ* 1977, S. 24 ff.

<sup>8</sup> «Die Oper – kein Sonderfall», in *Musica* 1984, S. 241.

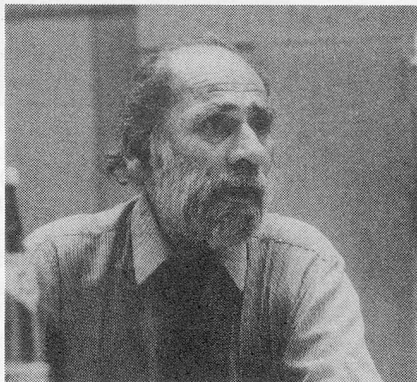
den, ragt eine der jüngsten Veröffentlichungen durch ein besonderes Mass an Absurdität hervor; sie erschien in der Zeitschrift *Das Orchester*; als Autor zeichnet Heinrich Creuzburg. Zunächst einmal wird im allgemeineren Teil des Aufsatzes ein Argument wiedergekaut, das auf einem Missverständnis beruht: Die Komponisten selber, heisst es, widersprechen sich, Strawinsky habe bei jeder Aufführung ein anderes Tempo genommen, also hätte auch Beethoven... Untersucht man die Tempi etwa des «Sacre» in mehreren Aufführungen bzw. Aufnahmen unter Strawinskys Leitung, so wird man völlig normale Abweichungen von einem gegebenen Mittelwert finden, die aber innerhalb eines gewissen Spielraums stattfinden. Nimmt man zum Beispiel  $\text{♩} = 80$  als das «ideale» Tempo an, so kann eventuell, bei sehr viel Nachhall im Saal, das «idealere» bei 76 oder sogar 72 liegen, bei trockener Akustik hingegen eher bei 84 oder 88, während bei 92 die kleinen Noten in Gefahr geraten, flüchtig zu klingen, das Tempo also zu rasch wäre. Auch kann die genaue Fixierung des Tempos innerhalb des Spielraums von der technischen Qualität des Orchesters abhängen.

Derlei ist natürlich den Gegnern der Beethovenschen Metronomangaben unbekannt; sie glauben offenbar, schon triumphieren zu können, wenn die Zahl um ein weniges über- oder unterschritten wird. Herr Creuzburg greift das Finale des Quartetts op. 59/3 heraus, vom Komponisten mit  $\text{♩} = 84$  bezeichnet. «Niemand ist imstande, dieses Tempo zu spielen, und wenn, (...) würde es total unverständlich und sinnlos werden (...) und ich bin absolut sicher, dass das LaSalle-Quartett (...) auch nicht  $\text{♩} = 84$  spielt.» Also 1:0 für Herrn Creuzburg, denn die LaSalle nehmen ein Tempo von ungefähr 80! Oder vielmehr 1:0 für Beethoven, der vermutlich in Fällen dieser Art, weil er ja wohl seine «Pappenheimer» kannte – und doch nicht genügend kannte –, mit Absicht übertrieb, weil das damals noch eine ungewohnte Bewegungsart war. Aber auch andere Ensembles sind der geforderten Metronomzahl nahegekommen: das Busch-Quartett, die Juillards, das New Music-Quartet usw., und das Guarneri-Quartett hat sogar, laut Peter Stadlens Tabelle<sup>2</sup>, genau 84 gespielt. Hingegen hat der Autor jenes hübschen Artikels bei den Guarneris «höchstens 60 bis 63» konstatiert; offenbar ging sein Metronom falsch und nicht das Beethovensche...

Die 84 seien schon deshalb falsch, weil der Satz «nur mit Allegro molto und nicht mit Prestissimo bezeichnet» sei, heisst es weiter. Hätte der Autor sich etwas eingehender mit den Beethovenschen Partituren befasst, so wäre ihm aufgefallen, dass ein Prestissimo keineswegs rascher sein muss als ein Allegro molto; die Metronomangabe zum Schlussabschnitt der Neunten hätte ihn darüber belehren können, dass ein Prestissimo sogar weniger rasch sein kann. ( $\text{♩} = 132!$ ). Und in Hans Swarowskys

wichtiger Essay-Sammlung<sup>3</sup> hätte er nachlesen können, dass zumindest in der klassischen Ära unter «Presto» weniger eine Tempobezeichnung verstanden wurde als ein Hinweis auf die Vortragsart: Schwereelosigkeit und Vermeiden von Betonungen (Musterbeispiel: Overture zu Mozarts Figaro).

Und nun zu Ernsterem, den äusserst anregenden Überlegungen Michael Gielens zu einigen Beethoven-Symphonien in *Dissonanz* Nr. 3. Ich möchte da zu manchen Punkten Differenzierungen und Ergänzungen zur Diskussion stellen. Da ist zunächst von dem Wider-



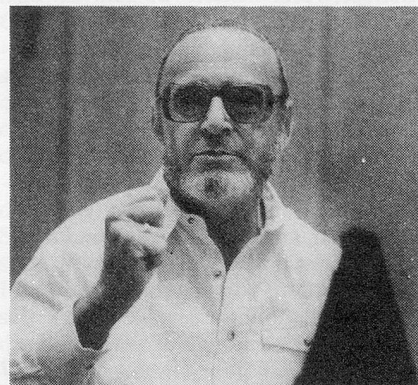
Wolf Rosenberg diskutiert...

spruch zwischen der «progressiven» Dritten und der antiaufklärerischen, «imperialen» Fünften die Rede. Wie wäre es, wenn wir auch nach Widersprüchen innerhalb der Symphonien forschten? Zunächst einmal: Eindeutig aus der Musik abzulesen ist im Fall der Dritten nur eines, der Hinweis auf Prometheus im Finale (Napoleon, dem ja Beethoven die Symphonie nur widmen wollte, kommt in der Partitur, wenn überhaupt, doch wohl nur als Sekundär-gestalt vor.) Beginnt man, vom Prometheus-Ballett her die anderen Sätze aufzuschlüsseln, so kommt man auf überraschende Resultate; zumindest die Mittelsätze lassen sich dann einwandfrei deuten. Der Trauermarsch steht in Analogie zu Nr. 9 des Balletts: beklagt wird der Tod des Prometheus. Das Scherzo folgt den anschliessenden Nummern: Prometheus zum Leben wiedererweckt, Tänze der Satyrn und Bacchanten usw.; die Hörner blasen dann nicht zur Jagd, sondern zum fröhlichen Tanze.

Doch was ist mit dem ersten Satz? Er steht offenbar in keinem Zusammenhang mit Prometheus, auch nicht mit den anderen Sätzen; er hat nichts Heroisches (Gottseidank!), eher sehr viel Humor. Der Beginn deutet an, dass der Hörer ständig an der Nase herumgeführt werden soll. Es fängt an mit zwei ff-Tutti-Schlägen, die so tun, als ob es daraufhin sehr dramatisch und auch ein wenig aggressiv zugehen würde. Stattdessen stimmt Beethoven das nicht ganz untriviale Thema aus des Knaben Mozart «Bastien und Bastienne» an, verlässt es aber nach vier Takten mit der total unerwarteten Wendung zum tonartfremden cis. Der «Held», wenn es denn einer sein soll, kommt mir eher vor wie ein betrunkenen Autofahrer, der ständig Kehrtwendungen macht

und immer wieder auf der selben falschen Spur landet. Und all das ist nicht Introdution, sondern, bis auf die Tutti-Schläge, wichtiges, den symphonischen Fortgang bestimmendes Material. Später tritt neues Material hinzu, sogar in der Durchführung, aber von Prometheus – oder Napoleon – keine Spur. Gerade der erste Satz müsste doch Schlüssel zum Ganzen sein...

Auch die Fünfte enthält meines Erachtens Widersprüche (wie auch Beethoven selber, wie auch Napoleon, der in Frankreich grösstenteils Regression bewirkte, dafür aber in jenen Ländern, die er eroberte, Fortschritte initiierte). Eindeutig ist hier ebenfalls nur eins: die per aspera ad astra-Anlage, gegen die sich gewiss einiges einwenden liesse. (Hanns Eisler behauptete, sie habe stets konterrevolutionäre Wirkung, weshalb er auch zum Beispiel ein Vorurteil gegen Mahler gefasst hatte; den Einwand, dass die Sechste keine astra kenne und die scheinbar fröhlichen Ausklänge der Fünften und Siebenten allen Frohsinn ad absurdum führten, akzeptierte er zwar, hatte ihn aber bei der nächsten Diskussion wieder vergessen.) Doch was Mahler bewusst verformete, tat Beethoven vermutlich mehr oder weniger unbewusst: Ihm war nicht wohl bei dem C-Dur-Jubel, und so schlug sich seine Unlust in harmloser Dreiklangs-Thematik à la Bastien nieder. Allerdings fällt die «auftrumpfende Affirmation», das «Gewalttätige» des Finales (Gielens Attribute) weitgehend fort, wenn der Satz nicht in teutonischer



...Michael Gielens Thesen

Breite, sondern in Beethovens Tempo und mit schlanker Klanggebung gespielt wird, so wie zum Beispiel Scherchen es tat. Dem ersten Satz jedoch müsste man wegen seines aggressiven, aufsässigen Charakters vielleicht doch progressive Funktion zubilligen; da wird doch (ebenfalls nur, wenn vernünftig aufgeführt) dem Schicksal ziemlich unerbittlich an die Stirn gepocht...

Auch in den weiteren Symphonien kann ich nicht ausschliesslich Rückzug und Resignation entdecken; gewiss hat die Pastorale kaum einen politischen Inhalt, aber es könnte doch sein, dass Beethoven sich das Gewitter nicht nur als meteorologisches Ereignis vorgestellt hat, sondern auch als eins, das über dem Feudalismus ausbricht. Die Frage wäre auch, ob nicht sogar in der Neunten, trotz ihrer Degradierung zum

Herhalten bei offiziellen Feierlichkeiten, genügend Zündstoff enthalten ist; allerdings sollte man endlich im Finale das Tarnwort *Freude* durch den in Wirklichkeit gemeinten Terminus *Freiheit* ersetzen, damit wenigstens die positiven Aspekte der Schillerschen Ode – die ja durchaus auch negative enthält – fürs Publikum deutlich werden.

Ein Wort noch zum letzten Absatz von Gielens Reflexionen: Wiederholungen seien die Voraussetzung für das Gleichgewicht der ersten Sätze, heisst es da. Merkwürdig: Für mich ist gerade durch die Wiederholung das Gleichgewicht gestört, weil dann die Durchführung nicht in der Mitte steht und das Ganze nach vorn kippt. Auch geht Gielens Formel: Doppelte Exposition = Durchführung plus Reprise, zwar bei der Fünften auf, nicht jedoch bei der Pastorale (276:236 Takte) und nicht bei der Achten (206:168). Wäre es unter diesen Umständen nicht sinnvoller, die Exposition nur zu wiederholen, wenn die Durchführung länger ist als die Exposition (wie in der Dritten) oder wenn es eine sehr ausführliche Coda gibt, wie in den Finalsätzen der Zweiten und Achten? Merkwürdigerweise hat Beethoven jedoch gerade in diesen beiden letzteren Fällen keine Repetitionszeichen angebracht, was darauf hindeutet, dass ihm, wie vermutlich den meisten Komponisten, die Frage gleichgültig war; schliesslich ist das wörtliche Wiederholen ja kein integraler Bestandteil des Komponierten, hat eher etwas mit Konventionen zu tun, speziell bei den Menuett- und Scherzo-Sätzen. Zu bedenken ist auch, dass Wiederholungen ursprünglich von den Interpreten variiert wurden und dadurch eher gerechtfertigt waren, während unvariierte Wiederholungen das Verhältnis zwischen Information und Redundanz, das etwa 80:20 sein sollte, stark zuungunsten der Information beeinträchtigen, ja sogar umkehren können. In solchen Fällen vom Hörer zu verlangen, dass er die musikalischen Vorgänge aktiv mitvollzieht, wäre unbillig.

Wolf Rosenberg

<sup>1</sup> Zur Charakterisierung der Schildkröte lässt Saint-Saëns in seinem «Carneval des Animaux» den berühmten Can-Can aus Offenbach «Orpheus in der Unterwelt» im Zeitlu-pentempo spielen.

<sup>2</sup> Peter Stadlen: *Beethoven and the Metronome* in *Soundings* Number 9, Cardiff 1982

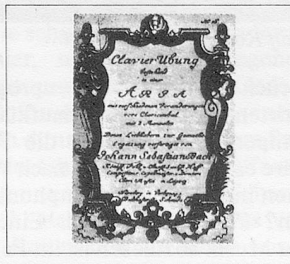
<sup>3</sup> Hans Swarowsky: *Wahrung der Gestalt*, Universal-Edition Wien

# Nr. 42

## Musik-Konzepte 42 Johann Sebastian Bach Goldberg-Variationen

Herausgegeben von  
Heinz-Klaus Metzger  
und Rainer Riehn

edition text + kritik



Musik-Konzepte  
Heft 42, herausgegeben von  
Heinz-Klaus Metzger und  
Rainer Riehn.  
Die Reihe über Komponisten.

»Die Reihe nimmt tatsächlich  
eine einzigartige Stellung in  
der musikalischen Publizistik  
ein...« Basler Zeitung

Lieferbar sind Hefte über:

J. S. Bach, Béla Bartók,  
Ludwig van Beethoven,  
Alban Berg, Anton Bruckner,  
John Cage, Claude Debussy,  
Leoš Janáček, Ernst Křenek,  
Franz Liszt, Felix  
Mendelssohn-Bartholdy,  
Olivier Messiaen, Wolfgang  
Amadeus Mozart, Modest  
Musorgskij, Luigi Nono,  
Jacques Offenbach, Josquin  
des Prés, Erik Satie, Giacinto  
Scelsi, Aleksandr Skrjabin,  
Dieter Schnebel, Arnold  
Schönberg, Franz Schubert,  
Robert Schumann, Karlheinz  
Stockhausen, Igor Strawinsky,  
Edgar Varèse, Giuseppe  
Verdi, Richard Wagner und  
Anton Webern.

Wenn Sie übrigens die Reihe  
MUSIK-KONZEPTE mit sechs  
Nummern jährlich zum verbil-  
ligten Jahrespreis von  
DM 74,-- rückwirkend zum  
1. Januar '85 abonnieren, über-  
senden wir Ihnen Nr. 42 als  
**kostenloses Leseexemplar.**



An die edition text + kritik,  
Levelingstraße 6a, 8000 München 80

Schicken Sie mir bald:

- Einen ausführlichen Prospekt über die Reihe MUSIK-KONZEPTE
- Heft 42 über Johann Sebastian Bach (106 Seiten, DM 15,--)
- Heft 42 als kostenloses Leseexemplar. Gleichzeitig abonniere ich die Reihe MUSIK-KONZEPTE rückwirkend zum 1. Januar '85

Name \_\_\_\_\_

Anschrift \_\_\_\_\_

**Ausgezeichnet  
mit dem  
Kritikerpreis 1983**