

2. Zur Vorgeschichte

Am 28. Dezember 1782 schrieb Wolfgang Amadeus Mozart an seinen Vater: „die Concerten sind eben das Mittelding zwischen zu schwer, und zu leicht – sind sehr Brillant – angenehm in die ohren – Natürlich, ohne in das leere zu fallen – hie und da – können auch kenner allein satisfaction erhalten – doch so – daß die nichtkenner damit zufrieden seyn müssen, ohne zu wissen warum.“¹

Allein dieser Satz genügte, um Mozarts tiefes, aller gelegentlich noch immer unterstellten Naivität hohnsprechendes Verständnis seines musikalischen Metiers zu erfahren. Und dieser Satz zeigt an, daß er in einer Zeit geschrieben wurde, die noch immer merklich von gewissermaßen vormodernen Ansprüchen an und Auffassungen von künstlerischer Arbeit und deren Darbietung geleitet war. Ob gegenüber den Kennern oder den Nichtkennern: Mozart hatte in jedem Fall darauf zu achten, sie alle für sein Werk zu interessieren, sie „mitzunehmen“. Und dies nicht nur aus materiellen Gründen der Lebenssicherung oder wegen der psychischen Befriedigung durch Erfolg und Ruhm. Mozart verstand sein Schaffen noch immer als eines, das „im Auftrag“ geschah – so sehr er auch die konkreten Auftragsbindungen im Lauf seines Lebens zu lockern vermochte und er sich in den letzten Jahren zumindest mit einem Teil seiner Kompositionen (kulminierend in den drei letzten Sinfonien) sogar nahezu unabhängig zu machen suchte. Dies freilich mit fatalen, die materielle Lebensgrundlage schwer belastenden Folgen.

Die „Concerten“, auf die sich Mozart in seinem Brief bezieht, sind die *Kammerkonzerte* für Klavier und Orchester KV 413 bis 415 – so benannt, weil es von ihnen auch eine vom Komponisten stammende Fassung mit Streichquartettbegleitung für Aufführungen in kleineren Räumlichkeiten gibt. Es wird seit langem aber wohl kaum noch einen interessierten Hörer gegeben haben, der sich außerstande gesehen hätte, für seine Zufriedenheit mit dieser

¹ Wolfgang Amadeus Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen*. Gesamtausgabe, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, Bd. III, Kassel u.a. 1963, S. 245 f.

Musik irgendeinen Grund zu nennen. Doch Mozarts Feststellung dürfte ihre Berechtigung behalten haben, wenn der Gegenstand, auf den sie sich bezieht, in komplexeren Werken gesucht wird. Wie etwa in den „kanonischen“ Klavierkonzerten vom *Jeunehomme*-Konzert Es-Dur KV 271 (1777) bis zum letzten in B-Dur KV 595 (1791) oder in den Opern des letzten Lebensjahrzehnts (von *Idomeneo*, 1780/81 bis zur *Zauberflöte*, 1791). Jeweils ein Beispiel aus der instrumentalen und der vokalen Gattung sollen in unsere Fragestellung hineinführen.

Obwohl in jedem der späteren Klavierkonzerte zu zeigen wäre, worin die neuen Züge und Elemente von Mozarts Komponieren in den achtziger Jahren bestehen, vor und mit dem Hintergrund der Durchbrüche auf der Opernbühne von der *Entführung* und dem *Figaro* bis zu *Don Giovanni* und *Così fan tutte* – in keinem dürften sie unvermittelter hervortreten als in den beiden Moll-Konzerten KV 466 und 491. Das hat allein schon mit den Molltonarten an sich zu tun – d-Moll und c-Moll. Von den über 600 vollendeten Kompositionen Mozarts stehen nur 39, also nicht einmal 7 Prozent, in Moll. Darin kommt zweifellos die neue, klassizistische Ästhetik zum Ausdruck, der Stilwandel im 18. Jahrhundert mit seiner Bevorzugung von heiteren, natürlichen, unterhaltenden Stimmungen und Charakteren. Diese neuen Topoi flossen auch in Mozarts Schreibweise ein, auch wenn wir stets zu bedenken haben, daß bei ihm die Wahl einer Tonart keinerlei Einfluß auf die Entfaltung von kompositorischer Substanz hat. Dennoch bleibt festzuhalten, daß Tonarten auch bei Mozart konnotative Besonderheiten aufweisen – Es-Dur steht z.B. oft für das „Erhabene“, C-Dur für das „Sieghafte“, „Triumphale“ oder E-Dur für das „Lyrische“, „Innige“ usw. D-Moll verweist – man möchte dies inzwischen schon nicht mehr aussprechen – auf „Dramatisches“, in geläufigem Verständnis gar auf „Dämonisches“. Vorangegangene Seitenstücke zum Konzert sind etwa die *d-Moll-Klavierfantasie* KV 397 oder das zweite der Haydn gewidmeten *Streichquartette*, KV 421. Und voraus weist es hörbar auf *Don Giovanni* – und zwar nicht nur durch ähnliche Stimmungslagen in der Molltonart, sondern auch mit der finalen Dur-Wendung, die übrigens in der Oper wie im Konzert den

Vorwurf einer frivolen, das ästhetische Niveau des jeweiligen „Dramas“ nicht wahrenen „Lösung“ auf sich zog.

Wolfgang Amadeus Mozart:

Konzert für Klavier und Orchester c-Moll KV 491, 1. Satz (1786)

Der Tonart c-Moll gelten nicht minder „dramatische“, „tragische“ Assoziationen, auch wenn wir noch einiges von Beethovens „Schicksalstonart“ entfernt sind. Außerdem scheint Mozarts c-Moll-Kompositionen bei aller Dramatik und Impulsivität des Ausdrucks nicht selten auch ein archaisch wirkender Ton beigemischt zu sein – und dies nicht nur in gewissermaßen rückwärts gewandten, an Traditionen polyphoner Schreibweise anknüpfenden Stücken wie der *Fantasie* für Klavier KV 396 oder in dem großen Fragment der *Messe* KV 427. Wir finden diesen Ton selbst im c-Moll-Klavierkonzert, das wohl mit einigem Recht als der Gipfelpunkt Mozartscher Konzertkomposition angesehen wird. Diesem Werk, genauer: dem Formverlauf und dem sich in ihm entfaltenden motivisch-thematischen Material des 1. Satzes wollen wir uns nun etwas eingehender zuwenden.

Das Hauptthema der Orchesterexposition weckt unsere Aufmerksamkeit sogleich in mehrfacher Hinsicht. Sein Ausdruck ist auch in leisem Vortrag forsch, eindringlich und von geradezu gebieterischer Subjektivität:

Bsp. 1 1. Satz, T. 1-13

The image shows a musical score for the first movement of Mozart's Concerto in C minor, KV 491, measures 1-13. The score is in 2/4 time, C minor, and marked 'Allegro'. It shows the first staff with piano (p) and the second staff with strings (Str.) and forte (f). The music is in C minor and features a dramatic, archaic-sounding theme.

chromatischen Stimmzüge wird, die sich dann über die gesamte Struktur ausbreiten und ein dichtes Netz von Beziehungen schaffen, von „Zusammenhang“, welcher ein Höchstmaß an innerer und äußerer Dramatik, aber eben auch an „Faßlichkeit“ gewährt – um hier Kernbegriffe Arnold Schönbergs zu verwenden. So öffnen die T 8 einsetzenden Oboen das Unisono der Streicher und Fagotte nicht schlechthin zur folgenden Tutti-Variante des Hauptthemas, sondern zeichnen mit ihrer chromatisch abfallenden Oberstimme kanonartig den vorausgegangenen Abstieg des Unisono nach.

Das Thema selbst erscheint in der Exposition drei Mal. Auf das Unisono folgt die Tutti-Variante mit dem Thema in den Oberstimmen, und schließlich, T 63 ff., eine weitere Variante im Tutti, bei der das Thema wieder so zu sagen in der Unisono-, also in der klanglich als Unterstimmen-Lage wirkenden Region erklingt. In beiden Tutti-Varianten geschieht durch die Überblendung der chromatischen Stimmzüge ab T 16 bzw. 66 eine deutliche Verdichtung der Struktur gegenüber der anfänglichen Aufeinanderfolge von Unisono und dessen Öffnung durch das Oboenpaar:

Bsp. 3 1. Satz, T. 15-20

Während der erste und zweite Vortrag des Hauptthemas unmittelbar aufeinanderfolgen, schaltet Mozart zwischen dem zweiten und dritten Vortrag eine Passage ein, die einen merklich ambivalenten Charakter hat. Da die zweite Variante in eine Modulation zur Dur-Dominante (G-Dur) mündet, wäre nun ein weiteres, ein „Seitenthema“ zu erwarten. Doch dem ist nicht so. Ausgelöst durch den im Hauptthema bereits auffällig gemachten Klopfrhythmus (der nichts anderes ist als eine verkürzte Variante der bereits

erwähnten Sequenzfigur aus diesem Thema) schließt sich eine zehn Takte umfassende Passage an, in der über „Durchführungsgesten“ die Rückmodulation in die Grundtonart c-Moll geschieht:

Bsp. 4 1. Satz, T. 31-42

Nicht minder ambivalent sind die folgenden Takte bis zum Wiedereintritt des Hauptthemas in seiner dritten Variante. Eva Badura-Skoda hört hier ein „1. Seitenthema“.² Dafür spricht der melodische Duktus, der sich deutlich vom rhythmisch-harmonisch akzentuierten Umfeld abhebt. Dagegen spricht, daß wir die Grundtonart nicht verlassen haben bzw. wieder in sie zurückgekehrt sind. Außerdem erscheint in den nächsten Takten (ab 52) eine melodisierte Variante des Klopfrhythmus, die als eine weitere „Durchführungsgeste“ wahrgenommen werden könnte:

Bsp. 5 1. Satz, T. 49-53

² Eva Badura Skoda, *Mozart. Klavierkonzert c-Moll KV 491* (Meisterwerke der Musik), München 1972, S. 16.

Um dem Sinn dieser gesamten Passage nahe zu kommen, erscheint es angebracht, sie in Beziehung zu setzen mit jenen Takten, die der dritten Variante des Hauptthemas folgen:

Bsp. 6 1. Satz, T. 70-78

Ihr Ansatzpunkt ist der Trugschluß nach As-Dur (T 73, „fp“), mit welchem das Hauptthema hier endet. As-Dur bringt uns zum einen die Dynamik des ersten Zieltons des Hauptthemas in Erinnerung. Zugleich dient es als eine Art Sprungbrett für chromatische Wechselnotengänge und wenig später für chromatische Skalengänge, die wiederum auf das Hauptthema verweisen, sowie auf absteigende Skalenausschnitte, die an die Zwischentakte 44-50 anknüpfen. Wir haben es hier also mit einer vielschichtigen Verwebung von dramatisierenden und entspannenden Partien zu tun, die ein gemeinsames Ziel haben: die Entfaltung eines einleitenden sinfonischen Panoramas, nicht unähnlich einer Opernouvertüre, nach der sich der Vorhang hebt und den Blick auf die Bühne freigibt. Letzteres könnten die neu und abschließend hinzutretenden punktierten Rhythmen anzeigen, die aber selbst hier noch an eine Kernfigur des Hauptthemas gebunden sind:

Bsp. 7 1. Satz, T. 89-94

Eine solch komplexe und zugleich einsinnig-konzentrierte Eröffnung eines Konzertsatzes hat es zuvor nicht gegeben und wird es auch später erst wieder bei Beethoven geben. Alles klangliche Geschehen richtet sich auf die nunmehr offene Bühne – und wahrhaftig: der Solist „tritt auf“. Er „erscheint“ – je nachdem – wie der „primo uomo“ oder die „prima donna“, nicht, um in schon traditioneller Weise einen Dialog mit dem Orchester zu beginnen, sondern um affektiv auf das Pathos der Orchestereexposition zu reagieren. Ob sich damit nun allerdings, wie William Kinderman meint, eine gänzlich „unopernhafte“ Situation ergibt, erscheint mir zweifelhaft.³ Zwar hat der Gedanke einiges für sich, daß die so strikt sinfonisch gearbeitete Exposition einen Ton der Abwesenheit des Solisten suggeriert, der, so wäre zu folgern, eine rein orchestral-sinfonische Fortsetzung erwarten ließe. Das Konzert unterbliebe und eine Sinfonie nähme ihren Lauf. Doch dieser Ansatz erfährt ja gegen Ende der Exposition, mit dem dritten Einsatz des Hauptthemas und dessen Ausbruch in den harmonischen Trugschluß nach As-Dur, eine nicht zu überhörende Wandlung. Das orchestrale Geschehen, das zunächst in codaartig schließende Bahnen einmünden könnte, erlangt mehr und mehr die Züge einer „Schlußgruppe“, die eben nicht auf einen Schlußpunkt, sondern auf einen Doppelpunkt hinausläuft. Danach setzt die Solo-Exposition ein, die ihren Ausgangspunkt nimmt in einer recht schroffen Konfrontation des Solisten mit dem Orchester – mit einem neuen, einem ganz eigenen Thema:

³ William Kinderman, *Dramatic Development and Narrative Design in the First Movement of Mozart's Concerto in C Minor, K. 491*, in: *Mozart's Concerts. Text, Context, Interpretation*, hrsg. von Neal Zaslaw, Ann Arbor 1996, S. 285.

Bsp. 8 1. Satz, T. 95-124

The musical score is divided into three systems. The first system (measures 95-101) shows the piano accompaniment in G major. The second system (measures 102-116) continues the piano accompaniment with various articulations and dynamics. The third system (measures 117-124) includes a section for woodwinds (Bläs.) and strings (Str.), with dynamics ranging from piano (p) to fortissimo (ff).

Und doch ist uns fast alles an diesem Thema vertraut: der Einsatzton der punktierten Halben; der anschließende Skalenausschnitt mit der Wechselnote; der Klopfrhythmus; der die Spannung steigernde Wiederansatz der Phrase vom überhöht wirkenden *as* aus; später dann die wiederholte Folge der *as-g*-Wendung (T. 109, 111); schließlich der in Chromatik übergehende Baßgang, der in die Abkadenzierung mündet. Obwohl es naiv und stets auch etwas hilflos wirkt, Mozarts kompositorische Lösungen mit Ausdrücken der Bewunderung zu belegen (letztlich sind es Ausdrücke unserer Fassungslosigkeit angesichts des Unfaßbaren), so könnte doch der nächste Orchestereinsatz solche Reaktion unvermeidlich hervorrufen (T. 118 ff.). Es ist eine vierte Variante des

Hauptthemas, die mehr noch als die vorausgegangenen von ihrer klanglichen Substanz und deren Wandlungsfähigkeit lebt. Nun beginnt deutlich zu werden, weshalb Mozart in diesem Konzert – und nur in diesem Konzert! – Oboen und Klarinetten verwendet, also insgesamt sieben statt – wie inzwischen üblich – fünf Holzbläser. Im Unterschied zu den Instrumentierungen der Hauptthemavarianten 1 bis 3 treten nun zwei Instrumentengruppen auseinander, zwischen denen eine klangliche Abstufung erfolgt, in welcher sich Kontrast und Gleichgewicht, Differenz und Ausgewogenheit der Klangbildungen einander ergänzen. Zum einen sind es die Streicher mit den Blechbläsern, den Fagotten und der Pauke in einem akkordischen Satz; zum anderen die sich aufspaltenden Holzbläser, wobei die Fagotte gewissermaßen die Front wechseln. Es geschieht dies offensichtlich, um das klangliche Gleichgewicht zu wahren: Flöte, 1. Oboe und 1. Klarinette spielen die chromatisch-kontrapunktische Abwärtsbewegung, während 2. Oboe, 2. Klarinette und nun auch die beiden Fagotte, das punktierte Sequenzmotiv des Hauptthemas hinzufügen – das „Kräfteverhältnis“ erscheint somit ausgeglichen zu sein.

Mit dem erneuten Einsatz des Klaviers ändert sich das Bild sofort wieder grundlegend: der Solist übernimmt das hauptthematische Geschehen, zu dem allein die Streicher nun den chromatischen Kontrapunkt beisteuern. Nachdem ein „Seitenthema“ erklingen ist – ganz nach der Regel in der Tonikaparallele Es-Dur und lyrischen Charakters – schließt sich ein drittes Thema an, das einen merkwürdigen Verlauf nimmt:

Bsp. 9 1. Satz, T. 198-210

The image shows a musical score for measures 198-210. The top system is the piano accompaniment, with measures 198 and 199 marked. The bottom system shows the entry of the Oboe (Ob.) and Flute (Fl.) in measure 200. The Oboe and Flute play a chromatic descending line, while the piano provides a harmonic accompaniment. The score is in E-flat major and 3/4 time.

Es beginnt in Tonart und Charakter wie eine Art Doppelgänger des zweiten, schlägt aber bereits nach dem zweiten Takt einen Abwärtsgang der 1. Oboe, dann der Klarinette und des Fagotts ein, der nicht mehr innehält und ins Bodenlose zu fallen scheint. Dieser Stimmenführung stellt sich eine aufstrebende Bewegung von Hörnern, Oboen, Klarinetten und Streichern sanft entgegen. Beide Bewegungen werden zusammengehalten durch den liegenden Quintton der Flöte, der schließlich in eine ebenso sanft gleitende Abkadenzierung mündet.

Die Wiederholung des Themas und seines disparaten Stimmenverlaufs unter Führung des Solo-Klaviers fällt recht unvermittelt in einen Abschnitt, der unterschiedliche Deutung erfahren hat. Eva Badura-Skoda vernimmt hier eine weitere „Solo-Episode“,⁴ während Charles Rosen von einer „Durchführungs-Episode“ spricht.⁵ Letzteres erscheint mir zutreffender zu sein, nicht zuletzt auch deshalb, weil es den eigenartig überleitenden Charakter des zuvor beschriebenen „Seitenthemas“, durch eine Art „Verschwindens“ der musikalischen Bewegung, verständlicher macht. Vor allem aber ist diese „Episode“ ein nachhaltiges Zeichen für die Tatsache, daß die kompositorische Entfaltung in diesem Satz auch vor dem Beginn der eigentlichen Durchführung

⁴ Eva Badura Skoda, ebenda.

⁵ Charles Rosen, *Der klassische Stil. Haydn, Mozart, Beethoven*, Leipzig 1983, S. 283.

ständig von einer durchführungsartigen Behandlung ihres Materials getragen wird.

Damit nähern wir uns dem neuralgischen Punkt des Satzes, den in Adornos Terminologie als „Ernstfall“ des ganzen Stückes zu bezeichnen keine Übertreibung darstellen dürfte. Es handelt sich um den eigentlichen Durchführungsteil T. 283-362. Er beginnt recht „normal“, ja harmlos. Dem nach Es-Dur versetzten Eingangsthema des Klaviers folgt das Hauptthema in f-Moll.

Bsp. 10: T. 301-311

The musical score for Example 10, measures 301-311, is presented in two systems. The first system (measures 301-311) shows the piano introduction with a sixteenth-note figure in the right hand and a bass line in the left hand. The main theme is introduced by the strings (Fg. Str.) in forte (f). The woodwinds (Ob. Kl.) enter in piano (p). The second system (measures 307-311) shows the continuation of the piano introduction and the main theme, with the strings (Str.) and woodwinds (Ob.) playing in piano (p). The score includes various dynamics (f, p) and articulation marks (accents, slurs).

Es löst eine modulatorische Bewegung aus, die von einem zarten Wechselspiel zwischen Holzbläsern und Streichern, umspielt von Klavierfiguration, getragen wird. Die Dynamik geht, nachdem die Fagotte das Hauptthema im Forte abgeschlossen und in die Modulationsbewegung übergeleitet haben, zu einem anhaltenden Piano zurück. Kein Crescendo ist zu vernehmen, und auch die

virtuosen Solo-Takte 325-328, die leicht zu einem Spannungsaufbau verleiten könnten, bleiben gewissermaßen eng an der Taste. Um so überraschender wirkt der anschließende überfallartige Einbruch des Orchesters, nun wahrlich mit Pauken und Trompeten.

Bsp. 11: T. 328-339

The musical score for Example 11, measures 328-339, is presented in three systems. Each system consists of a piano part (treble and bass clefs) and an orchestral part (treble and bass clefs). The piano part includes fingerings and articulation marks. The orchestral part is marked 'f G. Orch.' and features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. The score is in 3/4 time and B-flat major.

Von Klavierarpeggien gleichermaßen verbunden und getrennt, wiederholt er sich drei Mal, allerdings nur beim ersten Mal im Tutti, also mit den Trompeten und der Pauke. Auf diese äußerst sensible und subtile Weise soll der absolute dynamische Höhepunkt markiert werden, auf den die folgenden Ausbrüche wie

bestätigende Echos reagieren. Die Klanggewalt der Akkordschläge wird dadurch erhöht, daß sie in eine synkopierte, also „nachbohrende“ Impulsfolge münden, die zugleich von einem nicht minder „bohrenden“ Sekundwechsel durchgerüttelt wird. Und dieser Sekundwechsel hat sich weit im voraus angekündigt: in der modulatorischen Passage T. 178 ff., in der ebenfalls eine Durchführungsgeste wahrgenommen werden könnte, sowie in der für sich genommen unscheinbaren Terzfigur des Klaviers in der Überleitung zum orchestralen Hauptthema am Beginn der eigentlichen Durchführung T 300. Diese Passage ist einmalig in Mozarts Instrumentalmusik – und in seinen Bühnenwerken hat sie wohl nur in der Untergangsszene des *Don Giovanni* ihr Gegenstück. Denn hier ereignet sich etwas, daß recht eigentlich noch nicht zu Mozart gehört, ja, dem er sich noch immer zu widersetzen sucht. Es ist die Aufgabe der Grundstimmung von „Serenität“ in der Musik, einer Stimmung, die noch in dramatischer Kulmination ein spielerisches und damit distanzierendes Moment zu wahren versteht. An seine Stelle rückt ein gewissermaßen unverstellter, ungebremster Ausdruck, in welchem die dramatische Zuspitzung der Situation als Widerbild einer durch und durch subjektiv aufgeladenen Empfindung vernehmlich wird. Wenn auch die Hinweise: hier oder da habe Mozart einen Ton angeschlagen, der bereits von Beethoven sein könnte, meist ob mangelnder Metierkenntnis fragwürdig bis unsinnig sind – in dieser Passage des c-Moll-Konzerts dürfte ein solcher etwas Wahres treffen. Denn es ereignet sich – um wiederum in Adornos Terminologie zu reden – ein „Durchbruch“, der, und das ist das eigentlich Entscheidende, bis zum Ende des Satzes, mehr noch: bis zum Ende des ganzen Werkes keine Zurücknahme, keine Schlichtung erfährt. Die „Serenitas“ wird durchbrochen, sie zerbricht durch den „Ernstfall“, der sich in dieser Passage unüberhörbar ereignet.

Dieser „Ernstfall“ erscheint auch als Ursache dafür, daß alle weiteren steuernden Ereignisse des Kopfsatzes, aber auch des abschließenden Variationensatzes, in Moll auftreten: sämtliche Seitenthemen in der Reprise; der Ausgang des Satzes nach der Solo-Kadenz, den ein pausenlos abrollendes Band von Akkordbrechungen im Kadenzbereich von c-Moll umfängt; und nicht

zuletzt der Grundcharakter von Thema und Variationenfolge im Schlußsatz, in welchem die Aufhellungen zum Durgeschlecht wie verlorene Inseln wirken inmitten eines Geschehens, das in zornig-energischem Moll weniger endet, als abubrechen, abzureißen scheint. Kennzeichnend hierfür ist nicht zuletzt, daß die Tonart C-Dur während des ganzen Werkes nur in der vorletzten Variation auftaucht, wie ein Lichtstrahl für einen Moment die verschattete Szenerie erhellend. Hierin liegt auch der grundlegende Unterschied zum vorausgegangenen d-Moll-Konzert, das, wie bereits aus anderem Blickwinkel erwähnt, mit einer „buffo“-Wendung, mit einem „lieto fine“ endet – wiederum und seinerseits in Vorausnahme der Lösung des *Don Giovanni*-Konflikts durch Besinnung auf die „Serenität“, auf die Vermittlung jener „höheren Heiterkeit“, die bei Mozart noch immer zum eigentümlichen Wahrheitscharakter von Kunst gehört. Daß dies sich ändern wird, hat Mozart mehr als nur geahnt – er hat es vorausmusiziert.

Wir wissen nicht, welche Resonanz das c-Moll-Konzert bei der Aufführung in Wien, wenn sie denn überhaupt erfolgt ist, ausgelöst hat. Daß es keinem der damaligen Anwesenden den Eindruck gemacht haben dürfte, auch nur in einem einzigen Takt „in das leere“ zu fallen, ist wohl unzweifelhaft. Ob es ihnen aber auch noch „angenehm in die ohren“ gegangen ist – dies dürfte, wenn überhaupt, wohl nur erst bei einzelnen „Kennern“ der Fall gewesen sein.

Joseph Haydn:

Variationen für Klavier f-Moll Hob. XVII:6 (1793)

Ein anfangs unauffällig erscheinendes, aber im Hinblick auf die Intensität subjektiven Ausdrucks mit Mozarts Konzertsatz und Opernszene durchaus vergleichbares, gewissermaßen gleich gestimmtes Beispiel findet sich in Joseph Haydns Variationen für Klavier in f-Moll von 1793. Hier, auf der Ebene der Klaviermusik, ist der im wörtlichen Sinn *grundlegende* Bezug zu Beethoven denn auch unmittelbar zu vernehmen. Es handelt sich um eine Folge von Doppelvariationen mit zwei, im Tempo gleichen (Andante), im Charakter zwar

ebenfalls nicht betont unterschiedlichen, doch in der Stimmung auf eine durchaus merkwürdige und einigermaßen geheimnisvolle Weise gegensätzlichen Themen. Der Kontrast entsteht vor allem und vordergründig aus dem Gegensatz von Moll- und Durtonart, dann aber auch durch auffällige punktierte Rhythmisierungen und Lagenwechsel im Moll-Thema, denen ein ernster wirkender, marschartiger Duktus eigen ist. Davon setzt sich die mehr gebundene, einerseits engere (chromatische), andererseits weitere (Arpeggien im Oktavumfang) Melodiegestaltung im Dur-Thema ab, die liedhaft-lyrischer, aber auch „verspielter“ klingt. Alles in allem jedoch bleiben die Differenzen verhalten und scheinen sich eher zu ergänzen als zu widerlegen, zumal beide Themen sich liedartig in einen Vorder- (A) und Nachsatz (B) gliedern und damit ihre formale Übereinstimmung geradezu ausstellen.

Bsp. 12 Thema 1 T. 1-6

The musical score for Example 12, Thema 1, T. 1-6, is presented in two systems. The first system consists of five measures. The tempo is marked 'Andante'. The key signature has two flats (B-flat major). The time signature is 2/4. The score includes performance markings: 'mezza voce' in the first measure, 'cresc.' in the second, 'f' in the third, and 'tenuto' in the fourth. The fifth measure features a fermata. The second system begins with a measure marked with a '6' above the staff, indicating the start of a new phrase or section. The notation includes various rhythmic values, including dotted rhythms and eighth notes, and dynamic markings.

Thema 2

T. 30-33

Es folgen zwei Variationendurchgänge, in denen beide Themen in betonter, wenn auch nicht in ungewöhnlicher Weise figurativ erweitert und intensiviert werden. In der 1. Variation des Moll-Themas verwandeln sich die Punktierungen in drängende Synkopenketten, während im Dur-Thema Trillerketten für nicht minder wirkungsvolle Anspannung sorgen.

Bsp. 13

Var. 1

T. 50-55

T 79-88

In der 2. Variation wird der bereits durch die Synkopen und die Triller erzeugte Eindruck einer „auskomponierten“ Tempobeschleunigung noch verstärkt durch weitere Verkleinerung der Notenwerte in den figurativen Passagen - sowohl im Moll- wie im Dur-Thema.

Bsp. 14 Var. 2 T. 99-101

T. 128-130

Auch wenn daraus zugleich eine wachsende Ausdrucksintensität entsteht, die durchaus etwas Hektisches und sogar Aggressives ausstrahlt, macht dies keineswegs einen ungewöhnlichen Eindruck – es handelt sich immerhin um ein Stück von Haydn, von dem die Hörer längst gewohnt sind und deshalb geradezu erwarten, daß seine musikalische Erfindung überraschende und auch nicht selten „schockierende“ Wendungen bereithält. Doch was der Komponist im vorliegenden Fall bietet, übersteigt wohl alles bislang den Hörern Zugemutete. Zunächst, mit dem Beginn der 3. Variation, scheint das Stück bereits auf seinen Schluß zuzusteuern – in der Tat war das bis dahin Erklungene trotz der geringen Variationenzahl außerordentlich bewegt und kontrastreich, ein Ausklang wäre akzeptabel gewesen. Und so gibt

sich die wörtliche Wiederholung des Moll-Themas bis in den B-Teil hinein wie eine „ordentliche“ Coda – wo sie inmitten der ursprünglich in die Auskadenzierung mündenden Punktierungen plötzlich abbricht, als wenn sie nicht mehr weiter wüßte, in tieferer Lage die Bewegung im piano neuerlich ansetzt, wiederum abbricht, dann im „unwirschen“ Forte nochmals ein Weiterkommen versucht – um dann scheinbar endgültig die Orientierung in chromatischen Auf- und Abwärtsbewegungen zu verlieren.

Bsp. 15 Var. 3 T. 167-182

167

172

180

Diese Bewegungen gelangt dann – durchaus in anhaltender Ratlosigkeit darüber, wohin sie sich wenden könne und solle – zu einem Pendeln zwischen einem C-Dur-Dreiklang und einem Bruchstück aus einem f-Moll-Dreiklang, der aber auch ein Teil eines verminderten oder eines Septakkordes sein könnte. Die Ratlosigkeit wird gelöst, indem mit gebietender Geste (*sforzato* mit folgendem *fortissimo*) das Pendeln durch einen Dominant-Tonika-Schritt (C⁷-f-Moll) beendet wird. Es geschieht hier etwas, was es in der Instrumentalmusik bisher nicht gegeben hat: ein durch eine verbal gegebene Situation nicht mehr begründete und somit gedeckte emphatische Ausdruckslage, die sich also einem nur musikalisch gesteuerten, subjektiven Ausdrucksbedürfnis verdankt. Und diese hieraus entstehende Ausdrucksintensität hat Folgen, die ebenso musikalisch immanent sind: sie gleicht einem unvorhersehbaren Ausbruch, einer Explosion, welche die bis zu diesem Punkt des Werkes gelangte Formbildung aus dem Lot bringt, ja zerstört.

Bsp. 16

T 183-205

The musical score for Example 16, measures 183-205, is presented in two systems. The first system (measures 183-185) features a right hand with a complex, accented rhythmic pattern and a left hand with a steady bass line. Dynamic markings include *fz* and *ff*. The second system (measures 186-188) continues the pattern with similar intensity and dynamics.

Es handelt sich hier ein weiteres Mal um nichts Geringeres als das, was Adorno in Mahlers Formbildung als „Durchbruch“ bezeichnet – eine durchaus

gewaltsame Aufhebung des bislang eingehaltenen Form-„Weges“, die zugleich den Aufbruch in unbekanntes Terrain bedeutet. Auch wenn der Bogenschlag von Haydn zu Mahler zu weit anmutet, um tragfähig zu erscheinen, so ist doch in den Variationen zumindest festzuhalten, daß sich auf den letzten zweieinhalb Seiten, von T 185 bis 233, also immerhin in rund einem Fünftel des Gesamtumfangs, keine „normale“ Formbildung mehr ergeben will. Haydn setzt immer wieder an (T 199 ff, T 210 ff, T 215 ff), um dann (T 225) wie resigniert sich mit einigen vereinzelt Gesten zu begnügen, die ins tiefe Klangregister absinken – um am Ende (man möchte sagen: wie am Ende des Variationssatzes und im Übergang zur Fuge von Beethovens Klaviersonate op. 106...) mit leeren Oktaven in äußerster Höhe und Tiefe zu schließen oder besser: aufzuhören.

Bsp. 17

T 225-228

The musical score for Example 17, measures 224-228, is presented in two systems. The first system (measures 224-228) begins with a piano introduction marked 'tenute'. The dynamics shift from 'f' (forte) to 'p' (piano). The second system (measures 229-233) continues with a 'pp' (pianissimo) dynamic and features a prominent bass line with descending eighth notes and a final cadence.

Es ist damit - wohl erstmals - eine Form-Situation erreicht, in der eine musikalische Entwicklung, hier in einer Variationenfolge, zu einem Höhepunkt gelangt, dessen Dynamik so intensiv ist, daß sie eine neuartige, im vorhergehenden Verlauf zwar motivisch vorgegebene, aber durch den geradezu

eruptiven Ausbruch nicht unmittelbar naheliegende Fortsetzung findet. Jede „übliche“ Fortsetzung brächte nur Abschwächung dessen, was in diesem Ausbruch an Energie freigesetzt worden ist. Und es wird sich zeigen – etwa in den langsamen Sätzen der neunten Sinfonien von Schubert wie von Bruckner –, daß die Suche nach Formlösungen, die auf solche „Durchbruchssituationen“ angemessen reagieren, die Komponisten in bislang unbekannte Gestaltungsschwierigkeiten verwickelt. Das Echo des Versiegens der Bewegung bei Haydn, das eher einem Abbrechen ähnelt, läßt sich noch in den genannten Sinfoniesätzen Schuberts und Bruckners vernehmen und findet wohl erst in Mahlers Sinfonien den Resonanzboden einer Formbildung, in der der „Durchbruch“ zum integrierten Teil wird. Das heißt freilich nicht, daß zuvor, vor Mahler, nur gewissermaßen Notlösungen möglich gewesen sind. Die Nicht-Integrierung des „Durchbruchs“ bei Haydn (wie wohl auch bei Schubert und Bruckner) zeigt an, wie sehr sich hier Komponisten eines Darstellungsproblems bewußt geworden sind – es „verleitete“ sie eben nicht, eine glättende, den „Bruch“ verdeckende Lösung zu suchen. Sie endeten ins Offene hinein...

Beethoven dürfte Haydns Klaviervariationen von 1793 gekannt haben. Er hatte den längst hochberühmten Meister möglicherweise bereits im Dezember 1790 auf dessen Reise nach England bei einem Halt in Bonn, spätestens aber dann auf der Rückreise kennengelernt, wo auch vereinbart worden war, daß Beethoven in Wien den Unterricht bei Haydn aufnehmen sollte. Bereits die *24 Variationen über die Ariette ‚Vieni amore‘ von Vincenzo Righini* des künftigen Schülers, komponiert um 1790, vermitteln eine Unbändigkeit des Ausdrucks, die eine geradezu provozierende Unbedenklichkeit in der Verwendung entsprechender Ausdrucksmittel zur Folge hat (siehe Var. 9, in der – inmitten einer Kette wenig geringerer „extravaganter“ Abwandlungen – der durchaus kapriziös-liebliche, durchweg im *piano* vorgegebene Variations-„Gegenstand“ zu polternden, chromatisch auf- und absteigenden, in permanentem *forte* bis *fortissimo* zu spielenden Läufen eingedampft wird). Hier findet der experimentelle Geist Carl Philipp Emanuel Bachs und Joseph Haydns (ein Geist, zu dem übrigens der kompositorisch introvertiert-intelligiblere Mozart stets Distanz hielt) ein

unüberhörbares Echo, der dann allerdings beim späteren und vollends beim „späten“ Beethoven zu bemerkenswert abweichenden Ergebnissen führt. Sie bestehen unter anderen darin, sich selbst von extremen „Durchbruchs“-Ereignissen nicht irritieren zu lassen, sie in ein im wahrsten Sinne des Wortes „schlüssiges“ Formkonzept zu integrieren. Es ereignet sich hier also bereits das, was Adorno erst bei Mahler, vom 1. Satz in dessen 1. Sinfonie an, vernommen hat. Doch es überrascht dies auch nicht sonderlich, zeugt es doch nur ein weiteres Mal von der nicht nur epochalen, sondern auch von der epochenübergreifenden Bedeutung des Beethovenschen Werkes.

Hinweise auf einige „Durchbruchs“-Ereignisse mögen hier zur Verdeutlichung folgen. In den ersten beiden Fällen handelt es sich um Schlußpassagen, da bei Beethoven, soweit ich sehe, in keinem Werk eine „Binnensituation“ entsteht, die gewissermaßen Ratlosigkeit darüber auslöst, wie es „danach“ denn weitergehen könne. Er findet, wie gesagt, stets eine „Lösung“ – vor allem deshalb, weil er vor keinem, also auch vor extremem, das Kunstverständnis nicht nur seiner Zeit provozierendem und damit infrage stellendem Ausdruck zurückschreckt. Einige Stücke aus der *Missa solemnis* oder die *Große Fuge* für Streichquartett op. 133 und selbst das Finale der *9. Sinfonie* haben deshalb bis ins 20. Jahrhundert hinein kritische Beurteilungen erfahren. Die hier gewählten Beispiele allerdings gingen weit unproblematischer in den von der Öffentlichkeit akzeptierten Werkkanon Beethovens ein – und verfügen dennoch über eine Sprengkraft des Ausdrucks, die in nichts hinter jener der Messe oder des Quartettsatzes zurücksteht. Aber offensichtlich ist die in ihnen ausbrechende Emphase so geartet, daß sie noch immer als formbildendes Element und somit als Teil der „Stimmigkeit“, der „Lösung“ des Werkes vernommen wird.

Es handelt sich zunächst um die Coda im Finale der Klaviersonate f- Moll op. 57, der *Appassionata* (1804/05). Sie ist – mehr noch als die so genannte d-Moll-Sonate op. 31 Nr. 2 – eine „Sturmsonate“, mit einem relativ kurzen, als Variationenfolge gestalteten Ruhepunkt zwischen den beiden „Sturm“-Entfesselungen in Kopf- und Schlußsatz. Das Finale reißt sich *attacca* aus der ruhig fließenden, zum Ausklang hin etwas beschleunigten, dann aber doch

wieder zur Anfangsstimmung zurückkehrenden Bewegung des Mittelsatzes, um Verlangsamung und Reduzierung der Dynamik nur noch als neuerliche Kräftesammlung zuzulassen. Und wenn dann der Punkt erreicht zu sein scheint, an dem die endgültige Verausgabung der Darstellungsenergie eintreten müßte, setzt Beethoven zu einem neuerlichem Kraftakt an, der nun die Gewalt des Niederreißens annimmt – aber eben zugleich noch immer Formsinn im scheinbar formverlassenen Ausdrucksexzess bewahrt. Beethoven verfügt eben über die Kraft und ein ihr entsprechendes untrügliches „Formgefühl“, noch jeden Exzess gleichermaßen von Exhibitionismus wie von bloßem Lärmen fernzuhalten.⁶

Nicht anders verhält es sich mit dem Finale der Klaviersonate As-Dur op. 110 (1821/22), auch wenn die verbalen Interpretationen seines Stimmungsgehaltes divergieren. In der Regel wird die klangliche Aufgipfelung in den Schlußtaktten als „sieghaft“ und „befreiend“ empfunden und demgemäß stellen sich Begriffe wie „Hymnus“ oder „Apotheose“ ein. Doch es scheint, als ob solchem „Triumph“ eine gewisse Skepsis, vielleicht sogar Verzweiflung und auch so etwas wie Hysterie beigemischt ist. Dafür spricht bereits, daß sich wohl nicht ganz sicher ausmachen läßt, was zum „Finale“ gehört und was nicht: es gibt zwei langsame, variierte Teile und die beiden, ebenfalls variativ aufeinander bezogene Fugenteile, die alle miteinander verschränkt sind (es bleiben hier die mit den ersten Takten des Kopfsatzes beginnenden motivisch-thematischen Material-„Bereitstellungen“ für das ganze Werk und die es durchziehenden Verknüpfungen außer Betracht). Die Anlage der langsamen Teile als Einleitung mit leichtem Anklang an die französische Ouvertüre, „Recitativo“ und „Aria“ im Ton von opera seria und Passion erlangt Gewicht und Bedeutung, die sich keineswegs von den jeweils verhalten beginnenden Fugen ablösen. Im Gegenteil: sie erfahren ihre Aufnahme und Weiterführung bis in jene wieder in die Homophonie gewendete Steigerung der Schlußtakte, die steil aufsteigenden

⁶ Vgl. Theodor W. Adorno, *Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte*, hrsg. von Rolf Tiedemann (Theodor W. Adorno. Nachgelassene Schriften, Abteilung I, Fragment gebliebene Schriften, Bd. 1), Frankfurt a.M. 1991, S. 97 ff.

Wegs in eine klangliche Detonation mündet. Das ist ein definitiver Schlußpunkt – so *ist* es. Dieser Eindruck wird noch dadurch bestärkt, daß das Einschwenken von der polyphonen zur homophonen Satzstruktur ab T 184 ff. mit einem aufblitzenden Melodiefragment verbunden wird – es gleicht einem Sonnenstrahl aus wolkenverhangenem Himmel (T 188-195). Die melodistützenden Akkorde jedoch geraten umgehend unter Dissonanzdruck, der sich bis zum „Detonationspunkt“ mit rollendem Echoeffekt (T 200 bis Schluß) auflädt und den „schönen Augenblick“ oder das „Glücksmoment“ einer berückenden melodischen Geste spurlos verschwinden läßt.⁷ Nichts kann hier noch folgen. Höhepunkt und Schlußpunkt fallen in eins, wodurch das Werk gewissermaßen Erfüllung von Form und Sinn erlangt.

Die herangezogenen Beispiele könnte man als „schwarze Schlüsse“ bezeichnen (der von op. 110 dürfte durch die dissonierende klangliche Aufgipfelung im Anschluß an die „Glücksvision“ zumindest kein ungetrübter sein). Sie stammen nicht zufällig aus der Kammermusik. Sie fehlen in Beethovens Orchestermusik, in den Sinfonien wie den Konzerten, aber auch in der Vokalmusik, der Oper, dem Oratorium und den Messen. Der Grund hierfür hat vor allem mit sozialen und „kulturpolitischen“ Prägungen und Überzeugungen zu tun: der Komponist, aufgewachsen mit den Idealen der Aufklärung und des Humanismus, wendet sich, die Standesunterschiede außer acht lassend, an ein großes, allgemeines Publikum, dem er eine entsprechende „Botschaft“ vermitteln will – gleichermaßen im rein instrumentalen wie im instrumental-vokalen Werk (*Fidelio*, *Missa solemnis*, *9. Sinfonie* – um nur die Kernstücke zu nennen; in letzterem wird diese Botschaft mit Schillers Worten zum Lebens- und Schaffensfazit). Diese letztlich niemals infrage gestellte Grundhaltung bildet zweifellos auch den Boden für Beethovens Fähigkeit, noch aus angespanntesten Konfliktsituationen in seinen Werken Fortsetzungen zu finden, die jenen gegenüber nicht nur nicht abfallen, sondern, im Gegenteil, zu weiterer Stringenz und Überhöhung führen.

⁷ Vgl. Theodor W. Adorno, a. a. O., S. 244 ff.

Dafür bietet das Finale der 3. Sinfonie, der *Eroica*, eines der eindrucksvollsten Beispiele. Im Verlauf dieses Satzes spielt sich ein mehrteiliges Drama ab. Nach turbulentem tuschartigem Auftakt geht es zunächst in polyphon-verschlungene, nach den voraufgegangenen drei Satz-Panoramen merkwürdig klangkarg wirkende Variationen, denen sich wie mit einem Filmschnitt ein nunmehr geradezu übertrieben homophon wirkender Tanzsatz anschließt. Darauf kommt es zu mannigfaltigen Verschränkungen der polyphonen und der homophon-tanzartigen Strukturen, deren kaleidoskopartiges Wechselspiel wiederum unvorbereitet in einen neuen Abschnitt mündet: in einen wahrhaft mitreißenden Marsch – dem nun neuerlich der Tanzsatz in die Bewegung fällt, welcher aber in der Folge recht dissoziierte Aktionen, vor allem die Einheit des Klanglichen berührend, auslöst. Zielpunkt ist eine breit ausgespielte, von einer hinzukommenden Fermate fast überdehnte Dominante (Septakkord B-Dur), nach der statt einer hier durchaus möglichen Kehraus-Coda ein lyrischer Instrumental-Gesang mit der Tanzmelodie in langsamerem Tempo (*Poco Andante*) einsetzt, der sich zu hymnischem Vollklang steigert. Dann erst gibt es, analog zum Beginn des Satzes, den wiederum tuschartigen Schluß, der nicht verbergen kann, daß er nicht mehr zu dem gehört, was „gesagt“ werden mußte und „gesagt“ worden ist.

Das wohl Beeindruckendste an diesem Finale ist die Direktheit und dabei die Einfachheit, mit der es das so vielschichtige Drama der Sinfonie zusammenzufassen und zu einem Schlußpunkt zu bringen vermag, der sich wahrlich als Zielpunkt erweist, als Realisierung der „Absicht“, die sich dieses Finale zum Ziel gesetzt hat. Im Hymnus erfüllt sich das ganze Werk. Er wird mit den sich wandelnden Klang-„Bildern“ der Tanz-Melodie zum unideologischen Ausdruck von Gemeinschaft, von Freiheit und Friede – also von Utopie. Unideologisch deshalb, weil die Direktheit und die Einfachheit, in der dies kompositorisch vorgetragen wird, zugleich Tiefe, Weite und Unergründbarkeit einschließen. Diese Kennzeichen finden ihr Rechtfertigung in sich selbst, sie sind weder zu widerlegen noch zu übertragen. Sie sind etwas

Essentielles – und deshalb wohl auch außerhalb ihres Ereignisortes, in diesem Fall der Musik Beethovens, nicht realisierbar.

Damit aber, mit dieser „Botschaft“, begannen die Schwierigkeiten für die Erben. Die Stringenz des Formsinns in Beethovens Musik dürfte das entscheidende Merkmal für ihren künstlerischen Rang und der entscheidende Grund sein für die nicht irritierbare Wahrnehmung ihrer Vollendung, Stimmigkeit, Intensität, Schönheit und was an anerkennenden Begriffen noch gefunden werden mag. Diese Stringenz ist allerdings auch mit dem Anspruch verbunden, daß der Ideen- und Gefühlsgehalt der Musik sich ausschließlich und restlos in der Hinwendung ihres Schöpfers an sein Publikum vermittelt und deshalb von ihm, dem Publikum, gefordert wird, diesen Gehalt nach jeweiligem Vermögen zu entschlüsseln. Die Wegbahnungen in den reiferen Werken Haydns und Mozarts aufnehmend, gelangt mit Beethoven eine Entwicklung zum endgültigen Durchbruch, durch die der Komponist zum Verkünder seiner subjektiven Ideen und sein Werk dementsprechend zur subjektiven Botschaft werden. Die Hörer verwandeln sich in anonyme Adressaten, deren Anteilnahme am Werk erwünscht, aber nicht mehr Impuls oder gar Voraussetzung für sein Zustandekommen ist. Sie also lediglich „zu unterhalten“ ist weder Absicht noch Aufgabe eines solchen Komponisten – dies überläßt er künftig hierzu geeignete und vor allem bereite „Kollegen“. Das alles muß nicht weiter ausgeführt werden – zumal zu diesem Thema bereits seit über einem Jahrhundert auch und noch nachdrücklicher die Auseinandersetzung mit Richard Wagner geschieht. Er ist der bislang wichtigste und deshalb wohl auch „eigentliche“ Nachfolger Beethovens. In beider Wirken manifestieren sich geradezu die Verwandlungstendenzen in Richtung einer Kunst-Religion und des Anspruchs von Komponisten, ihre Werke als Kundgebungen aufzunehmen, die alles Individuelle und Partielle hinter sich lassen und sich „letzten Fragen“ von Mensch und Welt zuwenden.

Das aber ist eben auch genau der Punkt, von dem aus wiederum gegenläufige Auffassungen oder zumindest Wunschvorstellungen entstanden sind. Bei aller Weitläufigkeit der Interessen und Motivationen kommen sie sich nahe in der

Vorstellung, daß die ins Extreme, wenn nicht gar Absolute getriebene Subjektfixierung in Gestaltung und Realisierung, die untrennbar mit dem „Ideenkunstwerk“ verbunden ist, zwar zu unendlichen Bereicherungen im künstlerischen Metier geführt hat und weiterhin führt, daß diese Fixierung jedoch auch nicht gering zu schätzende Verluste verursacht hat. Sie sind eingangs bereits angedeutet worden. Es geht um das Wiederfinden von menschlichem Maß, von Schönheit auf näherer Distanz, von unmittelbaren Stimmungen und Empfindungen, nicht zuletzt auch um Leichtigkeit und Eleganz. Dies alles, wie gesagt, nicht als Abwendung vom Geschaffenen und Tradierten zugunsten schimärischer „Zurück zu...“-Vorstellungen. Vielleicht geht es hierbei um ein Schwierigstes – um eben den Durchgang durch das Tradierte mit dem Ziel einer neuerlich „Serenität“. Dies schwebte wohl auch am Beginn des 20. Jahrhunderts Ferruccio Busoni mit seiner „Neuen Klassizität“ vor; und in der Jahrhundertmitte ließ Thomas Mann seinen im Banne von Beethoven und Wagner stehenden Komponisten Adrian Leverkühn in den Wunsch verfallen, eine Musik „mit der Menschheit auf Du und Du“ zu schaffen – die im Grunde auch auf nichts anderes als auf Gelöstheit, Leichtigkeit, eben auf „Serenität“ abzielte.