

Eng verwandt ist endlich die Steigerung des Orchester-Tuttis, die in der Koda KO des letzten Satzes bei Takt 440 beginnt, mit derjenigen, die ab Takt 467 des ersten Satzes die Solo-Kadenz vorbereitete:

Unter erregten Tremoli der Geigen liegt die melodische und rhythmische Führung in der Unterstimme. Dreimal eingeleitet von drängenden dreitönigen Auftakten, folgen die Schwerpunkte der eintaktigen Baß-Motive einander in schrittweise aufsteigender Linie. Im dritten Takt beschleunigen sich Harmoniewechsel und Motivfolge zu halben Takten; der aufstrebende Baßgang verengt sich im dritten Satz zu halbstufigen Schritten und gleicht sich damit der chromatischen Bewegung an, die der erste Satz auch in den ersten beiden Takten zeigte.

Diese rhythmische, harmonische und motivische Verdichtung nutzt Kuhlau dazu, den C-Dur-Raum aufzusprengen und statt des erwarteten C-Dur-Quartsextakkordes zum Es-Dur-Dreiklang auszubrechen, der im dritten Satz durch Zusatz der kleinen Septime zum Dominantseptimenakkord von As-Dur verschärft ist. Gleichzeitig damit springen die ersten Geigen, die drei Takte lang auf c³ tremolierten, auf es³ über; so unterstreichen sie den harmonischen Ruck denkbar nachdrücklich.

All dies ist aus den Beispielen 41a und 41b ersichtlich. Zwar enthalten sie außer dem Baßgang nur eine Skizze der Harmoniefolge, stellen also keinen Klavier-Auszug dar, doch zeigen sie auch so, daß Kuhlau - abgesehen von harmonischen Einzelheiten - im ersten Satz die Baßlinie mehr auf den sogenannten 'Schicksalsrhythmus' aus Beethovens fünfter Sinfonie zugespitzt und sie insgesamt melodisch enger und rhythmisch schärfer gefaßt hat - besonders durch die doppelte Punktierung im dritten Takt - , während er im dritten Satz die Erregtheit des Baßganges durch stärker ausgreifende Melodik - besonders durch staccatiert abspringende Oktaven - ausgedrückt hat. So reicht das Beispielpaar 41 aus, um anzudeuten, daß Kuhlau für den letzten orchestralen Höhepunkt beider Sätze die gleichen Steigerungsmittel doch zu unterschiedlicher Gestalt geführt hat.

Z U S A M M E N F A S S U N G .

DER GRAD DER SELBSTÄNDIGKEIT IN DER ABHÄNGIGKEIT VON BEETHOVENS KONZERT, ZUSAMMENGESTELLT IN SIEBEN PUNKTEN.

Trotz der Fülle thematischer und motivischer Entlehnungen aus Beethovens C-Dur-Klavierkonzert ist die Bezugnahme von Kuhlaus C-Dur-Klavierkonzert nicht eng genug, um es auf weite Strecken zu einem Plagiat abzuwerten, denn die Einzeluntersuchungen haben ergeben, daß Kuhlau die übernommenen Themen und Motive entweder variiert, oder anders fortsetzt, oder in einen anderen Zusammenhang stellt.

Ob diese Abhängigkeit dazu führt, daß sich Kuhlaus Klavierkonzert in epigonaler Unselbständigkeit erschöpft: für die Beantwortung dieser Frage genügt es nicht ganz, nur das Ausmaß und die Tragweite jeder einzelnen Abweichung herauszustellen, sondern es gilt darüber hinaus

zu fragen, ob diese Abweichungen in ihrer Gesamtheit in eine b e - s t i m m t e Richtung zielen und so das Klavierkonzert trotz aller thematisch-motivischen Verwandtschaft aus der Stilebene Beethovens abdrängen - , oder ob sie in v e r s c h i e d e n e Richtungen zielen und so die vorgegebene Stilebene zwar ausweiten, aber ihren Kernbereich nicht verschieben - , oder ob sie völlig innerhalb von Beethovens Bannkreis verbleiben.

Die Einzeluntersuchungen haben dazu ergeben:

1. B e e t h o v e n setzt an den Satzanfängen die musikalischen Mittel, die harmonischen und melodischen Möglichkeiten ebenso wie die der Lautstärke, nur äußerst zurückhaltend ein.

K u h l a u entfaltet schon an den Satzanfängen eine reiche Palette von Mitteln der Harmonik, Melodik und Lautstärke; er bezieht auch Wendungen ein, die an diesem Ort ungewöhnlich klingen.

2. B e e t h o v e n neigt dazu, Motive, Begleitfiguren oder Bewegungsvorgänge über längere Zeit unverändert festzuhalten. Die Nachsätze führen oft die Motive der Vordersätze geradlinig und ohne Kontrast weiter.

K u h l a u liebt Kontraste auf engem Raum. Deshalb bringen die Nachsätze gern neues oder gar gegensätzliches Material. Motive werden bei der Wiederkehr oft rhythmisch verändert; durch Wechsel von Begleitfiguren und durch die Gegenüberstellung von rhythmisch, melodisch und in der Lautstärke gegensätzlichen Motiven schafft Kuhlau bunte Vielfalt.

3. Der Einsatz des Solo-Klaviers ist bei Beethoven schlicht, bei Kuhlau demonstrativ brillant gehalten. Auch im weiteren Verlauf des Konzertes kehrt Kuhlau die Möglichkeiten eines auffällig brillanten Klaviersatzes stärker hervor als Beethoven, ohne deshalb insgesamt technisch höhere Forderungen zu stellen.

4. Wo bei Beethoven Figurationen, durchlaufende Bewegungszüge und Sprünge nur mäßig ausgreifen, laden oder schweifen sie bei Kuhlau oft weit aus. Große Sprünge oder andere auffällige Klangmittel stehen Kuhlau ohne Hemnisse zu Gebote, für Beethoven sind sie erst nach einer mühsamen Entwicklung erreichbar.

Der Grund dafür liegt darin, daß Beethoven ihnen eine so tiefgreifende Wirkung abverlangt, wie sie sie in naturbelassenem Zustand nicht zu erzielen vermöchten, eine Leistung also, die ihnen nur nach planvoller Vorarbeit abzurufen ist. Kuhlau dagegen begnügt sich mit dem niedrigeren Wirkungsgrad, der solchen Klangmitteln schon von Natur aus innewohnt, so daß er, auch wenn er in den Mitteln über Beethoven hinausgeht, doch hinter dessen Wirkungsintensität oft zurückbleiben muß.

5. Auch Beethovens Wille, die im Wesen des Taktes von Natur aus angelegte „Akzenthierarchie“ „zu bändigen“, seine Eigenart, „in dem Kraftstrom, den er durch die Takte lenkt, die natürlichen Gewichts-

verhältnisse" „fast ganz untergehen zu lassen⁴⁵⁾), wirkt auf Kuhlau's Konzert höchstens abgeschwächt weiter, bleibt aber kein unabdingbares Wesensmerkmal.

6. In den Proportionen der Satzteile läßt sich bei B e e t h o - v e n eine Gewichtsverlagerung zum Schluß hin beobachten, sehr deutlich im ersten Satz; aber auch der langsame Mittelsatz bringt einen erweiterten Epilog.

K u h l a u verlagert dagegen im ersten Satz nach und nach das Material der Schlußgruppe in den Haupt- und in den Seitensatz hinein, auch in die Durchführung; er schwächt damit den ursprünglichen Schlußabschnitt bis an den Rand seiner Auflösung. Auch im zweiten Satz dehnen sich die letzten Formteile weniger weit als bei Beethoven, die ersten aber sind etwas länger; und im Finale ist der erste Formteil, der Hauptsatz H, bei Kuhlau fast doppelt so lang wie bei Beethoven, der letzte, die Koda KO, übertrifft bei Beethoven mit 66 Takten Kuhlau's 40 Takte an Länge um zwei Drittel.

7. Bei B e e t h o v e n entspricht die äußere Abschnittsbildung der inneren thematischen Gliederung.

K u h l a u läßt mehrfach die innere thematische Gliederung der äußeren Abschnittsbildung widersprechen. Das wurde deutlich bei der Untersuchung der Außensätze; doch gibt auch der langsame Mittelsatz etwas Verwandtes zu beobachten, indem er den harmonisch-figurativen Höhepunkt von dem Ort größter Kraftentfaltung trennt.

STILGESCHICHTLICHE BEWER-

TUNG DIESER SIEBEN PUNKTE.

In allen diesen Grundzügen und vielen weiteren Punkten, die im Laufe der Einzeluntersuchung angesprochen wurden, erweist sich Beethoven's C-Dur-Klavierkonzert als ein Musterbeispiel für klassische Kompositionsgesinnung.

Zwar teilt Kuhlau Beethoven's ökonomische, zielbewußt disponierende, willensbetonte Haltung nicht oder nur eingeschränkt, zwar gewinnt Kuhlau's Stil dadurch an Leichtigkeit und spielerischer Beschwingtheit; aber diese Eigenschaften allein genügen noch nicht, ihn aus dem Umkreis des klassischen Stilbereiches ausbrechen zu lassen: durch sie unterscheidet sich schließlich auch Mozart von Beethoven! Schwerer wiegt, daß Kuhlau im ersten Satz die an sich wohl durchgebildete Sonatenform nach außen hin zu verdecken trachtet, daß er dem Finalrondo nicht einmal entfernt eine Rondo-Form einprägt, daß er schon zu Beginn der Sätze, besonders im ersten Satz, mit harmonischen Mitteln und solchen der Durchführungstechnik nicht nur wenig sparsam, sondern zum Teil geradezu verschwenderisch umgeht. - In ähnliche Richtung zielt auch der bisweilen hervortretende brillante Zug im Klaviersatz.

All dies sind Merkmale, die sich mit dem in der klassischen Kunst verwirklichten Schönheitsideal wohlausgewogenen Ebenmaßes in Form

45) Becking (näh. Ang. S. 16, Fußn. 33), S. 46 und 47.

und Inhalt sowie zwischen beiden nur schwer vereinbaren lassen. Hier wird sein Klavierkonzert trotz überreicher Aufnahme klassisch-Beethovenschen Gedankengutes doch schon zu einem Vorläufer der neuen, romantischen Stilrichtung. Noch näher an romantisches Fühlen und Sehnen rückt das Konzert für wenige kurze Zeiträume an jenen Stellen, wo es bei harmonischen Ausflügen sich gleichsam auf Samtpfoten in fremdartige Zauberwelten einschleicht und ihnen traumhaft einen Abglanz ihrer Geheimnisse und Wunder entlockt.

AUSBLICK AUF WEBERS
C-DÜR-KLAVIERKONZERT.

V o l l z o g e n ist der Bruch mit der Klassik in W e b e r s Klavierkonzerten. Deren erstes, opus 11, steht ebenfalls in C-Dur, auch der Mittelsatz in As-Dur. Es entstand 1810, also vielleicht in enger zeitlicher Nachbarschaft zu Kuhlau's Konzert⁴⁶⁾, und eignet sich deshalb gut für einen Vergleich.

Im Gegensatz zu Kuhlau, der Beethovens klassische Durchführungstechnik zwar an Stellen verpflanzt hat, wo man sie in einem klassischen Kunstwerk nicht unbedingt anzutreffen erwartet, der sie aber doch übernommen hat, verzichtet Weber ganz auf durchführende motivische Arbeit. Dafür drängt sich bei ihm noch weit mehr als bei Kuhlau das brillante Element in den Vordergrund, ja, es beherrscht weite Strecken der Randsätze. Ein großer Teil der melodischen Gedanken erhält seine Berechtigung weder aus dem inneren musikalischen Gewicht, noch aus dichter motivisch-kontrapunktischer Verarbeitung, noch aus einer gewichtigen harmonischen Einkleidung, sondern allein aus schwungvoll stürmender, sprudelnder und schleudernder Brillanz des Vortrages.

Schon die im achten Takt der Solo-Exposition beginnende Spielfigur (Bsp. 42) macht dies deutlich. Die gleichmäßig pochenden Achtel der Begleitung sind weder originell noch besonders tiefsinnig, der regelmäßige Wechsel alle zwei Takte zwischen Tonika und Dominante noch weniger. Die Sechzehntel-Figuration der rechten Hand, die die Töne der zugehörigen Dreiklänge oder Dominantseptimen-Akkorde umspielt, kann wegen ihrer vielen weichen chromatischen Vorhalte trotz ebenso vieler Betonungszeichen kaum nachhaltige Kraft entfalten. Ihr Reiz besteht im Gegenteil gerade in der Leichtigkeit ihres Schwunges. Von lastendem Druck hält sie sich frei. Die großen Raumunterschiede der Takte 65 und 67 bewältigt sie nicht dank ihrer Kraft, sondern nimmt sie spielend dank ihrer kraftlosen Schwere-Freiheit.

Noch entschiedener tritt das brillante Element in der Schlußgruppe hervor. Hier herrscht über 18 Takte hinweg das Motiv des Beispiels 43. Es ist weder melodisch, noch harmonisch, noch in der Begleitfiguration bedeutsam oder gar gewichtig ausgearbeitet. Deshalb darf es auch beim Vortrag nicht mit schwerfälligem Nachdruck überfrachtet werden; voller Schwung muß der Spieler die Stelle scheinbar mühelos an sich und dem Hörer wie im Fluge vorbeiziehen lassen - nicht bewältigen: Bewältigung wäre Vergewaltigung!

46) Vgl. S. 43 und 52 samt den Fußnoten 41, 42 und 47.