

## VORTRAG

### Der Goldene Schnitt (Proportio Divina) in der klassischen Musik

Dem Zauber, der das Erleben von Musik auf unser Gemüt ausübt, erlegen die unterschiedlichsten Menschen unterschiedlichster Kulturen. Ihn zu beschreiben oder zu definieren gehört zu den schwierigsten Aufgaben der Kulturgeschichte und wird vielleicht aus diesen Gründen auch zu den unnötigsten gerechnet. Denn er funktioniert immer ohne jegliche Hilfe und muss nicht durch Argumente untermauert werden.

Dennoch haben in der fernen Geschichte Universalgelehrte wie Pythagoras und Leibniz den Versuch gewagt, das Unerklärbare auf den Leib zu rücken. Pythagoras hat angeblich als erster die Schwingungsverhältnisse harmonierender Töne (Oktave, Quinte und Quarte) beschrieben und von Leibniz stammt die berühmte Erkenntnis, dass beim Hören von Musik „die Seele zähle, ohne es zu wissen“. Wie richtig diese Erkenntnisse auch sein mögen, sie sind doch nur ein Teil der ganzen Wahrheit, die noch immer nicht alle Geheimnisse preisgegeben hat.

Unsere abendländische Musik hat im vergangenen Jahrtausend eine riesige Strecke zurückgelegt, die wir gerne als ununterbrochene Vorwärtsbewegung beschreiben. Bei jedem Schritt vorwärts bleibt allerdings ein Bein zurück, das das andere dann überholt. Ist der Augenblick gekommen, wo die Lust verschwindet, weiter vorwärts zu gehen und die Augen sich der Vergangenheit zuwenden, kann es leicht passieren, dass sich das Vergangene nicht mehr so genau nachvollziehen lässt, so gerne wir es uns auch wünschen. Gerade dies ist der Fall in der heutigen Aufführungspraxis der klassischen Musik, in der die Klassizität so sehr in Verfall geraten ist, dass sie diese Bezeichnung kaum noch verdient. Es gibt sogar Bereiche, die völlig in Vergessenheit geraten sind, wie zum Beispiel der richtige Begriff des Ausdrucks „*tempo ordinario*“.

Schon beim ersten Teil dieser musikalischen Bezeichnung (*tempo*) ist die Erosion des Gefühlswertes deutlich erkennbar. Heute steht es schlichtweg für Geschwindigkeit, in der Klassik aber bedeutete es nichts weniger als Zeitmaß, was auf eine genaue Abmessung des Zeitablaufs hindeutet. Die präzisen Maße, die in allen Wellenbewegungen des Mikrokosmos wie auch in den Zyklen des Makrokosmos anzutreffen sind, sind auch bezeichnend für die Töne der klassischen Musik, sowohl im vertikalen als im horizontalen Sinn. Mit dem vertikalen Sinn ist die Obertonreihe (und Untertonreihe) jedes gleichbleibenden Tons gemeint, mit dem horizontalen der gleichbleibende Rhythmus der Töne selbst, der unentbehrlich ist beim Zusammenspiel oder Zusammensingen. Bei aufheulenden Sirenentönen oder in Soloimprovisationen (in klassischen Konzerten bezeichnenderweise als *extempore* bezeichnet) fehlt dieser feste Rhythmus selbstverständlich.

Schon kurz nach der Französischen Revolution und sofort nach dem Tod von Wolfgang Amadeus Mozart, mit dem die zehnjährige Periode der Hochklassik in der Musik zu Ende ging, setzte der Verfall der klassischen Zeitmaße ein. Die Erosion der Tempoverhältnisse hat sich bis in die Gegenwart fortgesetzt, ganz im Gegensatz zum tonalen System selbst, denn sogar in der atonalen Zwölftonmusik ist jeder einzelne Ton strikt tonal, indem er niemals die Tonalität seiner Obertöne entfliehen kann.

In der Periode der Hochromantik verlor nach und nach jeder gleichbleibende Rhythmus seinen Reiz, was ja einen Schritt vorwärts sowie einen Rückwärtsschritt bedeutet. Aber auch beim Interpretieren vorromantischer Musik wurden die Tempi flexibel, was deutlich zu erkennen ist in der Ausgabe der Klaviersonaten Beethovens von Hans von Bülow, in der jeder Satz mehrere Metronomangaben enthält. Nicht nur beim Vortrag solistischer Kompositionen, auch in der Aufführung von Orchesterwerken wuchs die Willkür in der Tempowahl und zwar noch zu Lebzeiten Beethovens. Zurückzuführen ist dieser Trend auf die zunehmende Bedeutung der instrumentalen Virtuosität und der Profilierungssucht der Orchesterleiter. Es handelt sich hier nicht um eine Revolution, sondern um eine

ständige Weiterentwicklung, die sich bis in die Aufführungspraxis des 20. Jahrhunderts fortgesetzt hat. Zwar hat sich als Gegenreaktion die sogenannte „historisch informierte Aufführungspraxis“ durchgesetzt, nur ist es die Frage, inwieweit diese Praxis besagte Bezeichnung tatsächlich verdient. Also tauchen wir in die Geschichte der abendländischen Musik ein.

Den ersten Höhepunkt in ihrem einmaligen Höhenflug hatte sie in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts mit der fünften niederländischen (franko-flämischen) Schule von Orlando di Lasso und Giovanni da Palestrina. Den geistigen Niederschlag dieser wunderbaren Musikwerke der Renaissance trifft man an in Keplers „Weltharmonik“. Sehr zu empfehlen ist ein Beitrag im Internet vom Kayser-Schüler Rudolf Haase unter dem Titel „Kepler und der Gedanke der Weltharmonie“. Leider hält der Vatikan als Henker des Geistes immer noch eines der Hauptwerke des genialen Giordano Bruno über die Kunst unter Verschluss (oder hat es vernichtet, was weniger wahrscheinlich ist).

Auf die Periode der Renaissance folgte bekanntlich die Barock-Zeit, in der Leibniz seine Aussprache über die Musik als Zählbarkeit der Seele formulierte. Diese Erkenntnis wurde damals von verschiedenen Seiten angefochten, gilt heute aber ohne Widerspruch, wobei man höchstens die Bezeichnung „Seele“ als veraltet zu betrachten pflegt. Dabei hat der Universalgelehrte Leibniz als Nicht-Musiker nur den Gipfel der Schleier gelüftet. Den ganzen Umfang unseres unbewussten Wissens können wir nicht einmal erahnen. Auch dem Zugvogel und dem Lachs ist das Ziel ihrer langen Reise nicht bewusst. Trotzdem handelt es sich um sicheres Wissen, das sich in ungezählten Generationen entwickelt hat, aber ebenso gut wieder rückentwickeln kann. So hat die Flugfähigkeit der Vögel sich bei manchen Arten zur allerhöchsten Perfektion entwickelt, bei anderen dagegen völlig zurückgebildet.

Da nun neben oder ohne besagte Flugfähigkeit das wunderbare Federkleid der Vögel wärmende, dekorative oder arterhaltende Funktionen ausübt, bietet sich eine überraschende Parallelität mit der tonalen Musik an. Auch diese ist multifunktional mit einer außerordentlich starken Wirkung auf das Gemüt. Es gibt keine Stimmungen und Stimmungswechsel, die nicht durch Töne nach ihrem verwundenen Weg zum Gehörzentrum hervorgerufen werden können. Der Reichtum an hervorgebrachten Gefühle ist so überwältigend, dass es kaum vorzustellen ist, dass dieser Gefühlsreichtum auf reine Rechnerei basiert – und zwar bei allen Musikliebhabern, gleichviel ob sie mathematisch gebildet sind oder nicht.

Erstaunlicherweise sind es nicht die Töne selbst, die wir als Harmonie empfinden, sondern die Räume zwischen den Tönen. Harmonische Musik erzeugt ein Raumgefühl, wobei die Zweiteilung auf Basis von Verdoppelungen und Halbierungen eine alles beherrschende Rolle spielt, sowohl innerhalb der Töne (Ober- und Untertöne) als im Zusammenspiel mit den anderen Tönen. Absolute Bedingung dabei, es sei nochmals betont, sind gleichbleibende Tonhöhen. Die Leistung des menschlichen Gehörs bei der Wahrnehmung der Proportionen im leeren Raum ist schlichtweg ungeheuerlich. Mühelos erkennt es in der heutigen Amplitude von 5 Oktaven die Tonika-Funktion zwischen 1760 und 55 Schwingungen pro Sekunde (für den Ton A in der Stimmung von 440 Hertz). In der heutigen Amplitude von über 7 Oktaven ist sogar der Abstand von 7040 zu 13,75 Hertz kein Problem für das untrainierte Ohr. (Hörbeispiele)

Eine ganz dominierende Rolle nimmt neben der Zweiteilung die Dreiteilung ein, die Dominante oder, wenn man so will, die Quinte im Oktavraum. Diese Proportion hat aber ein Problem, das vor allem bei fortschreitender Dreiteilung das Gehör belastet und mit dem die Musiker des Mittelalters gehadert haben. Die Dreiteilung ist von der Zweiteilung grundverschieden und nimmt in ihrem Verlauf einen Weg ein, der absolut nicht zum Weg der fortgesetzten Verdoppelungen passt. Nur zwischen der 7. Stufe der Zweiteilung (256 Schwingungen pro Sekunde) und der 4. der Dreiteilung (243) gibt es einen überbrückbaren Abstand, das sogenannte pythagoreische Komma. Wenn man nun die Stufen der Dreiteilung minimal vergrößert, kann man den ganzen Oktavenraum in 12 gleiche Schritte verteilen

und so die Dreiteilung an die Zweiteilung anpassen. Für das in der Renaissance geschulte Ohr war diese sogenannte Wohltemperierung sicherlich eine Belastung, aber Johann Sebastian Bach hat die bis dahin ungekannten Modulationsmöglichkeiten mit beiden Händen ergriffen. In den 48 Präludien und Fugen seines zweibändigen *Wohltemperierten Klaviers* hat er der neuen Stimmung ein zeitloses Denkmal geschaffen.

Für die Rekonstruktion des *Tempo Ordinario*, das von der Fachwelt als veraltetes, uninteressantes Einheitstempo aufgefasst wird, sind die in chromatisch aufsteigenden Tonarten zweiteiligen Kompositionen des Wohltemperierten Klaviers wie geschaffen. Denn die wahre Bedeutung des Begriffes ist ganz und gar nicht gewöhnlich oder ordinär, sondern beschreibt ein „*Zeitmaß, das in einer harmonischen Reihenfolge steht*“. Aus diesem Grund ist der übliche Singular irreführend. An der einzigen Stelle, wo Beethoven in seinem Briefwechsel den Begriff erwähnt, spricht er denn auch von *Tempi ordinari*, also vom Plural. Zu diesem Zeitpunkt aber, am Ende seines Lebens, waren diese harmonischen Tempi so gut wie untergegangen, weil sie nach seinen Worten „*den Ideen des freyen Genius*“ weichen mussten.

Bevor wir aber ins Detail gehen, müssen wir noch auf die dritte Teilung des Oktavraums eingehen, die noch weniger als die Dreiteilung zur Zweiteilung passt, nämlich die *Göttliche Teilung*, die *proportio divina*. Die Zahl fünf, oder lieber ihre Quadratur, birgt ein großes Geheimnis der Schöpfung, das den Sinnen in Gestalt hörbarer Schwingungen unfehlbar mitgeteilt wird. Dieses Teilungsprinzip, das sich bis ins Unendliche fortsetzt, lässt sich nicht in realen Zahlen unterbringen, aber befindet sich auf der Tonleiter zwischen der großen und kleinen Terz bzw. zwischen der großen und kleinen Sext, auf den menschlichen Körper projiziert: auf der Höhe des Kreuzes und des Herzens. Vereinfacht gesagt: Die Oktave stellt das Gerüst, die Terz macht die Musik, die Quinte verbindet Oktave und Terz zum harmonischen Dreiklang. Die wohltemperierte Quinte verbindet die feste, aber ebenso sterile Zweiteilung mit dem geheimnisvollen „*Goldenen Schnitt*“. Ohne dessen „*Dur*“ und „*Moll*“-Charaktere gäbe es keine Gefühlswelt in der tonalen Musik.

Im Rhythmus des Zusammenspiels spielt die *Proportio Divina* keine hörbare Rolle. Wenn mehrere Stimmen oder Instrumente gleichzeitig spielen, dominieren einfache rhythmische Strukturen, die hauptsächlich zwei- oder dreiteilig sind. Das will aber nicht sagen, dass der Goldene Schnitt sich auf die Schwingungsproportionen der Töne beschränkt. Im Gegenteil. Wir werden ihn aber nur wiederfinden, wenn wir die klassischen Temporelationen wiederherstellen, die in der „*Romantik*“ untergegangen sind. Diese beruhen auf dem gleichen Prinzip wie die Schwingungsverhältnisse der diatonischen Tonleiter. Unter dem Motto „*Einheit in der Mannigfaltigkeit*“ von Leibniz standen die Tempi eines einheitlichen Musikwerks untereinander in einem strikt harmonischen Verhältnis, genauso wie auch die unterschiedlichen Töne der Musik, die am Anfang jeder Aufführung eines Orchesterwerks, und nicht vor jedem einzelnen Satz, gemeinsam eingestimmt werden.

Dieses „*Einstimmen*“ hat noch immer eine zentrale Bedeutung beim Musizieren, aber nur noch für den harmonischen Zusammenhang der verschiedenen Instrumente. In der vorromantischen Zeit aber war das Festlegen des richtigen Tempos am Anfang jeder Musikaufführung unbedingt erforderlich und zwar wegen der Tempoharmonie zwischen den verschiedenen Sätzen des ganzen Opus. Daher bezeichnete Mozart die Tempofindung als die schwierigste Aufgabe beim Musizieren, was es ja nicht wäre, wenn jedes Tempo auf Willkür basieren würde. Das will natürlich nicht sagen, dass alle Sätze im gleichen Tempi ausgeführt wurden, sondern eben in den richtigen Temporelationen, also mit den „*Tempi ordinari*“.

In allen Werken von Johann Sebastian Bach galt dieses Prinzip ebenfalls, ausgenommen vielleicht in der chromatischen Fantasie. Nur ist in der h-Moll-Messe oder den Goldbergvariationen die Rekonstruktion der richtigen Temporelationen außerordentlich schwer geworden, aber in den

einzelnen Präludien und Fugen des „Wohltemperierten Klaviers“ müsste diese Aufgabe sehr wohl zu realisieren sein. Allerdings wird diese Aufgabe durch das Fehlen von Italienischen Termini für die Tempi erheblich erschwert. Eine signifikante Ausnahme treffen wir im 24. Paar der ersten Sammlung an, das in der Tonart h-Moll steht. Das Präludium ist bezeichnet mit Andante (gehend), die Fuge mit Largo (breit). Beide Teile stehen im Viervierteltakt, wobei die 47 Takte des Präludiums wiederholt werden, also insgesamt 376 Viertelnoten enthalten. Die riesige vierstimmige Fuge besteht aus 76 Largo-Takten, hat demnach 304 Viertelnoten oder 608 Achtelnoten. Wenn wir von der Prämisse ausgehen, dass zwischen den Tempi der beiden Teile eine klare Temporelation existiert hat, wobei die Viertelnote des Largos doppelt so langsam sein sollte wie die des Andantes, ist das Resultat das Verhältnis von 376 zu 608, was auf den ersten Blick nichts Besonderes ist, auf jeden Fall nichts, was auf die harmonische Relation einer Verdoppelung, Dreiteilung, Vierteilung etc. hinweist. Berechnet man aber von der Zahl 608 den Goldenen Schnitt, indem man sie mit 0,6180339 multipliziert, kommt man auf 375,76461, also nahezu exakt auf 376.

Nun kann man natürlich sagen, dass diese klare Zeitproportion zwischen Präludium und Fuge auf Zufall beruhe und damit alle Erklärungsprobleme von sich wegschieben. Kann man sich denn vorstellen, dass der gute Johann Sebastian eine solche schwierige Rechenaufgabe auf sich genommen hat – und vor allem: warum sollte er es gemacht haben? Wäre auch nur einer seiner Zuhörer (bzw. wie wir heute gerne sagen: oder eine seiner Zuhörerinnen) imstande gewesen die Zeitverhältnisse zwischen Präludium und Fuge exakt zu messen und vor allem zu erleben? Auch wenn wir bedenken, dass das präzise Messen der Zeit erst vor ein paar tausend Jahren mit der Erfindung der Sonnenuhr seinen Anfang genommen hat und die allgegenwärtige Ablesbarkeit jedes erdenklichen Zeitpunkts dazu geführt hat, dass unser Gefühl für Zeitabläufe zusammengeschrumpft ist wie die Flugfähigkeit der Hühner. Zudem ist durch die Erfindung der Schallplatte und der digitalen Hörmöglichkeiten das Einmalige beim Musikerleben definitiv verloren gegangen und damit auch das damit verbundene Feingefühl für Zeitabläufe. Gerne überlasse ich meinen Leser/innen und Zuhörer/innen die Gelegenheit, sich darüber eine eigene Meinung zu bilden, möchte nur noch darauf hinweisen, dass Bach zur besagten Komposition die Buchstaben S. D. G. zugefügt hat: also Verherrlichung Gottes. Vielleicht hat er sie gar nicht für menschliche Ohren geschaffen. Damit wären wir ja fein aus dem Schneider, wenn nicht in der hochklassischen Periode der Musik ebenfalls Zeitproportionen anzutreffen wären, die mit unseren heutigen Ohren nicht wahrgenommen werden können, jedenfalls nicht bewusst.

Aber bleiben wir noch einen Augenblick bei der h-Moll-Komposition im ersten Heft des „Wohltemperierten Klaviers“. Wenn wir von der modernen Stimmung von 440 Hertz für das zentrale a ausgehen, hat das wohltemperierte h eine Schwingungszahl von 495 pro Sekunde, d. h. 29700 pro Minute. Bei der 8-maligen Halbierung dieser Zahl, sozusagen acht Oktaven unter diesem zentralgelegenen h, befinden wir uns nahezu exakt auf Tempo 116 M.M., das dieser Berechnung zufolge mit der Tonart harmonieren müsste und nahezu mit einem normalen Schrittempo (112) identisch ist. Die ideale Geschwindigkeit für das Präludium wäre demnach: Viertelnote = 116 M.M. (Andante) und für die Fuge somit Viertelnote = M.M. 58 (Largo). Moderne Ohren würden dieses Largo vielleicht ein wenig allzu breit empfinden, aber – wer weiß – doch die nun zustande gekommene Harmonie zwischen Tempo und Tonart nachvollziehen, bewusst oder unbewusst. Jedenfalls wären die Tempi Ordinari wiederhergestellt.

Eine weitere Besonderheit dieser einmaligen Komposition steckt im Fugenthema. Nach den ersten drei Tönen, die einen absteigenden h–Moll-Dreiklang wiedergeben, folgen nicht weniger als sechs Zweiergruppen, die jede für sich ein anerkanntes Seufzermotiv enthalten, d. h. ein absteigendes Intervall von einer Sekunde, diesmal sogar in allen sechs Fällen einer kleinen Sekunde, sorgfältig vom Komponisten abphrasiert. In der Notenfolge selbst erkennt man ohne Mühe eine Variation des eigenen

Namens B-A-C-H, und zwar dreimal hintereinander, was wiederum eine fast vollständige Zwölftonreihe hergibt.

Ich möchte Ihnen gerade an dieser Stelle vorschlagen, unseren Jubilar ins Gespräch zu bringen und damit den absoluten Großmeister der klassischen Proportionen Mozart diesmal zu überspringen, aber eben nur aus Zeitmangel. Beethovens cis-Moll-Streichquartett opus 131, ein Spätwerk des Meisters, fängt mit einer vierstimmigen Fuge an, die eindeutig eine Hommage an den großen Vorgänger Bach enthält, und zwar schon mit den ersten vier Tönen, die eine Umkehrung von dessen Namen darstellen. Diese Umkehrung der vier Töne ist zwar versetzt und, was die Intervalle betrifft, sogar räumlich erweitert, aber eine Verwechslung ist ausgeschlossen, umso mehr, da ganze Sequenzen aus Bachs Fuge ausgiebig zitiert werden. Ein eklatanter Unterschied zwischen den Strukturen des jeweiligen Hauptthemas besteht darin, dass die absteigenden kleinen Sekunden Bachs sich bei Beethoven verringert haben und zu aufsteigenden Sekunden geworden sind mit einer Versetzung der ersten Buchstaben an die vierte Position. Das Seufzen und Klagen war Beethovens Sache eben nicht, im Gegensatz zu Mozart, der in der Durchführung des ersten Satzes seiner g-Moll-Symphonie KV 550 mehr als 100 aufeinander folgende Seufzer hören lässt. Allerdings sind diese nach 200jähriger Beschleunigung unmöglich wiederzuerkennen und haben sich in eine undurchdringbare Gefühlsmaske verwandelt. In meiner Funktion als Generalmusikdirektor der damaligen Landeskapelle Eisenach habe ich den betreffenden Satz auf der Wartburg im harmonisierten Tempo spielen lassen und von einem Musikkritiker zu hören bekommen, dass dieser zum ersten Mal in seinem Leben Mozart ohne Maske erlebt hätte.

Für das übliche Verstecken seiner Gefühle konnte Mozart nichts; es war niemals seine Absicht. Bei Beethoven dagegen tritt das seltsame Phänomen ein, dass er seine persönlichen Gefühle preisgibt wie kein anderer Komponist vor ihm, diese aber gleichzeitig hinter eine fast undurchdringbare Maske versteckt. Er selbst bezeichnet diesen Vorgang als „gegeben, ohne zu geben“. Auf die Ursachen dieses Phänomens kann ich in diesem Vortrag nicht eingehen, weil sie einerseits mit seinem Charakter, andererseits mit seiner direkten Umwelt zu tun haben, sozusagen mit der wechselvollen Wechselwirkung zwischen beiden Polen. So hatten die Musikautoritäten Beethoven nach dem Tod Mozarts vom Rhein nach Wien geholt mit dem Auftrag, den Frühverstorbenen zu ersetzen, was das junge Genie auch aus aller Kraft versucht hat. Im Moment, als er einsah, dass diese Aufgabe seine Kräfte überstieg, kollabierte sein Gehörorgan langsam, aber unwiderruflich, was ihn bekanntlich an den Rand des Selbstmords brachte, aber ihm auch den Weg zur eigenen Identität, die eines *Tondichters*, offenbarte.

Das Septett op. 20 war damit zum Schlusspunkt einer fatalen Entwicklung geworden, genoss aber bei den Zeitgenossen eine immense Popularität, über die Beethoven verzweifelte, was er in dem wörtlich ausgesprochenen Wunsch zum Ausdruck brachte, dass diese Komposition „verbrannt“ werden sollte. Offensichtlich wollte der Meister kein zweiter Mozart, sondern ein erster Beethoven werden, was ja wohl doch nicht so ganz einfach war, zumal der Kampf um die eigene Identität auf großen Widerstand bei den Zeitgenossen stieß und sogar buchstäblich mit Füßen getreten wurde (Cellist Romberg, Op. 59 Nr. 3, Satz 2).

In den ersten zwei Dezennien des neuen Jahrhunderts hatte Beethoven heftige Konflikte auszufechten, nicht nur mit seinen offenen Feinden, sondern auch mit seinen angeblichen Freunden. Einen der spektakulärsten Konflikte führte er mit dem Mechaniker Johann Nepomuk Mälzel, der vier Hörgeräte für ihn gebaut hatte, die ihn jedoch allesamt enttäuscht hatten. Zum offenen Streit kam es anlässlich der Autorenrechte auf Beethovens Symphonie anlässlich Wellingtons Sieg bei Vittoria, womit der Dirigent Georg Smart einen Millionengewinn machte.

Als Mälzel dann wenige Jahre später seinen mechanischen Zeitmesser „erfand“ und auf den Markt bringen wollte, war er trotzdem auf die Mitwirkung des berühmtesten Komponisten seiner Epoche angewiesen. Gegen alle Erwartung machte dieser gute Miene zum bösen Spiel und stellte sich ganz vorne in die Reihe der Förderer Mälzels. Die Tempoangaben, die er ihm zur Verfügung stellte, waren allerdings in hohem Grade verrätselt, d. h. in einem Rätsel untergebracht, das nur zu lösen ist, wenn die Gesetze des *Tempo Ordinaris* befolgt werden. Es wäre ja auch reichlich naiv, zu glauben, dass der Komponist, der mit allen Wassern gewaschen war, seinem Kontrahenten seine heißgeliebten Tempi schenken würde um dann später festzustellen, dass kein einziger ausführender Musiker sich an seinen Anweisungen halten würde.

Ein Siebtel der Metronomangaben war „korrekt“, also unisono mit Beethovens Tempovorstellungen. Ein Siebtel der Angaben war dagegen bis zu doppelt zu „tief“, also zu langsam. Fünf Siebtel nun waren deutlich zu hoch, zum Teil bis zur Unspielbarkeit, jedoch immer im strikt harmonischen Zusammenhang mit den aufgelösten Tempi, als hätte er ein Strichlein an der angegebenen Halben „vergessen“ oder aus „Versehen“ ein Punkt zu viel angebracht. Dabei ist er immer darauf bedacht gewesen, zwischen allen Tempi einen Bruch anzubringen, der an die betreffende Stelle nicht gehört. Beethoven hat sein eigenes Oeuvre sozusagen in Stücke geschlagen und seinen Interpreten die Aufgabe zgedacht, die gebrochenen Teile wieder zusammenzubringen, eine Aufgabe, die eigentlich von einer hohen Wertschätzung gegenüber seinen Interpreten zeugt. Der Komponist hat sie sozusagen eingeladen, am Schöpfungsprozess teilzunehmen.

Ein deutliches Beispiel für Beethovens Methode befindet sich in den letzten beiden Sätzen der „Pastorale“ die zusammen einen einzigen Satz bilden und daher in einem Zeitmaß für beide Sätze gedacht sind. Nur schreibt Beethoven zwei verschiedene Tempi vor, infolge dessen bei den Interpreten sofort die Alarmglocken läuten müssten. Für den vierten Satz gibt er die Zahl 80 an, für den fünften die Zahl 60. Eine von den beiden beruht also auf einem „Irrtum“, wobei ich nicht verraten möchte, welche. Immerhin ist eine von den beiden „richtig“ und verrät den autobiographischen doppelten Boden der Pastoralensymphonie. Der Effekt einer Aufführung mit aufgelösten Tempoverhältnissen, den ich selbst als Dirigent der mittlerweile „sanierten“ Landeskapelle Eisenach vorzustellen das Vorrecht hatte, ist jedenfalls unvergleichlich, weil gerade im Augenblick der größten Not und anschließender Resignation der rettende Engel eingreift und zwar beim Erreichen der „Proportio Divina“ im geeinten Satz. Die Zuhörer erleben diesen Augenblick als beglückendes, erlösendes Ereignis, ohne zu wissen, warum.

Abschließen möchte ich meinen Vortrag mit dem letzten Satz von Beethovens Septett Op. 20, wo beide darin befindlichen Tempi versetzt worden sind, und zwar das erste durch eine Halbierung des richtigen Tempos, das zweite durch eine Heraufsetzung der Geschwindigkeit um die Hälfte. Lange habe ich mit der Auflösung gehadert, weil die Einleitung des Satzes als Marsch bezeichnet ist (alla Marcia) und nach meinem Wissen auch ein Marschtempo haben müsste (etwa 112 M.M.) Beethoven liefert aber die Zahl 76 und zwar für die Geschwindigkeit der Achtelnote. Ein harmonisches Verhältnis zum Marsch ist daher nicht möglich. (Musikbeispiel am Klavier)

Die Auflösung habe ich seinerzeit mitgeteilt bekommen von einem Kollegen an der Deutschen Oper Berlin, Kurt Gold, der mir beigebracht hat, dass es sich in dem Satz nicht um einen Marsch für Menschenbeine handelt, sondern um einen für Pferdebeine, eben wie den Radetzky-Marsch. In dem Fall passt die Zahl ausgezeichnet, allerdings nicht für die Achtel-, sondern für die Viertelnote. (Beispiel am Klavier) Offensichtlich klingt hier der stolze Auftritt eines Lippizaners, der gleich in den absolut gleichmäßigen Trab des edlen Tiers übergeht. Dieser Trab wird durch die Staccato-Töne der Achtelnoten nachgebildet (Klavierbeispiel). Durch die „falsche“ hemiolische Bezeichnung der halben Note im Allegro verändert sich dieser kunstvolle Galopp jedoch in einen wüsten Ritt, wobei das arme Tier völlig unerkennbar wird. (Beispiel am Klavier)

Ganz verständlich ist, warum das Septett bei den Wiener Zeitgenossen so beliebt war, verständlich aber auch, dass mit dem Willen Beethovens nicht zu spaßen war. Aber auch in der Zerstörung zeigt der Gigant sein Künstlergewissen – seine Scherben sind reparierbar. .