

BEETHOVENS DIABELLI VARIATIONEN
Verfremdung von Hauptmerkmalen, Absonderung von Nebenmerkmalen
eine analytische Annäherung

Alberto C. Bernal

Inhaltsverzeichnis

1. Einführung.....	2
2. Hauptmerkmale (Invarianten) und Nebenmerkmale (Variationsfähig).....	3
3. Entstehung des Werkes.....	5
4. Analyse.....	5
4.1 Die Struktur des Themas.....	5
4.2 Verfremdung von Hauptmerkmalen.....	7
4.2.1 Charakter.....	7
4.2.2 Metrum.....	7
4.2.3 Harmonische Struktur /Satzstruktur.....	12
4.3 Absonderung von Nebenmerkmalen	17
4.4 Entwicklung.....	21
4.5 Parodie, Charakterwechsel und Abbruch der durch den Verlauf etablierten Prinzipien.....	24
5. Literaturverzeichnis.....	25
6. Anhang. Formtabelle.....	26

1. Einführung

Die Diabelli – Variationen nehmen in ihrem Ausmaß und ihrer Bedeutung innerhalb des Gesamtwerkes Beethovens einen so wichtigen Stellenwert ein, dass selbst eine Analyse von mehreren Hundert Seiten ihnen nicht gerecht werden könnte.

Diese Analyse fokussiert sich auf zwei ganz konkrete Aspekte des Stücks: Verfremdung von Hauptmerkmalen und Absonderung von Nebenmerkmalen oder: die Aspekte, die in Richtung einer Enthierarchisierung zwischen Vorder- und Hintergrund laufen, einer Emanzipation der Teile (Varianten) in Bezug auf das Ganze (Invarianten).

Solche Aspekte kommen nur teilweise und relativ punktuell vor und können keineswegs als einziges Gestaltungsmittel betrachtet werden. Jedoch können sie, in einem riesigen Variationszyklus wie den Diabelli - Variationen, eine Bedeutung gewinnen, die anderen Stücken im Spätwerk Beethovens fehlt und dieses Stück zu etwas Besonderem macht.

Die Verfremdung von Hauptmerkmalen und Absonderung von Nebenmerkmalen stellen nicht nur für sich betrachtet ein interessantes Thema dar, sondern bieten auch die Möglichkeit verschiedener Herangehensweisen, die in einem anderen Kontext nicht realisierbar wären. Viele davon werden Jahre später eine sehr wichtige Rolle innerhalb der neuen Musik spielen.

Einige der wichtigsten und häufigsten Aspekte können wir als Ausgangspunkte, vor der Analyse, kurz zusammenfassen:

- **Prozessualität:** Der von Beethoven punktuell ausgeübte Paradigmenwechsel im Verhältnis der Teile zum Ganzen, ermöglicht eine lineare und "irreversible"¹ zeitliche Entwicklung.
- **Distanz zum Text:** Der Text, in diesem Fall das Thema, wird meistens als fremdes Objekt behandelt und durch Herangehensweisen wie Parodie oder Zitat verfremdet, die wiederum die gerade kommentierte Linearität außer Kraft setzten. Solche Distanz zum Text kann man auch in Form einer Gegenüberstellung von direktem (oder ehrlichem) und indirektem (oder ironischem) Ausdruck finden, einer Unterscheidung zwischen Musik und musikalischem Kommentar von Musik.
- **Selbstreflexion:** Diese kann man als Umdefinierung vom Prinzip Variation betrachten, in der die Invarianten und Variationsprinzipien dynamisch über den ganzen Verlauf umdefiniert werden. Solche Flexibilität des Prinzips der Variation gewinnt manchmal einen Charakter, den man als selbstreflexiv bezeichnen könnte. Es ist das Variationsprinzip selbst, welches durch seine Selbstvariierung, eine Neudefinition erfährt.
- **Dekonstruktion und Negativität:** Es ist zumindest bemerkenswert, dass Beethoven dieses simple, motivisch und harmonisch arme Thema als Basis für sein letztes, längstes und wahrscheinlich wichtigstes- Klavierstück verwendet hat. Hier können wir beobachten, wie die Erstellung eines musikalischen Diskurses nicht mehr in einem bloßen Aufbau im positiven Sinne fundiert, sondern eher in der Logik des Abbauens. Die relevantesten Parameter für die Formgestaltung sind diejenigen, die sich von dieser Dekonstruktion ableiten: welche Teile demontiert und abgesondert werden, welche a priori invarianten Elemente werden verfremdet oder weggelassen usw.

Auch wenn, wie schon erwähnt, relativ punktuell, gewinnen solche Aspekte in diesem Stück eine

¹ Reversible und Irreversible Zeit: zwei Zeitkategorien, vom Physiker Friedrich Cramer erläutert (*Der Zeitbaum*), zur Unterscheidung zwischen zyklischer (Newtonbezogenen) Zeitkonzeption und einer linearen, systemverändernden (von der Thermodynamik) Zeit. Diese doppelten Grundformen der Zeit erscheinen ganz deutlich im Stück, in der die Konkurrenz zwischen dem Zyklischen und Organischen und dem Prozessualen eine Konstante durch den ganzen Verlauf darstellen.

formale Relevanz bisher unbekanntem Ausmaßes, sicherlich von der Tatsache unterstützt, sich innerhalb eines fast einstündigen Variationszyklus zu befinden. Die Variation ist die einzige musikalische Form der Klassik, die sich nicht direkt vom Text ableitet. Das bewirkt, dass die rein musikalischen Prinzipien sich von anderen, eher rhetorischen befreien können und demzufolge Aspekte wie Dekonstruktion, Verfremdung, Emanzipation der Teile usw., innerhalb des langen Verlaufs des Stücks gestalterisches Potential ersten Ranges entwickeln und zu Auslösern der Entwicklung des Stücks werden.

2. Hauptmerkmale (Invarianten) und Nebenmerkmale (Variationsfähig)

Variation bedeutet, „eine Veränderung eines vorgegebenen Musikstückes, des Themas, die der Nebenbedingungen genügt, dass in der Variation das Thema noch zu erkennen ist“ (Arnold Münster. *Studien zu Beethovens Diabelli-Variationen*). Diese Definition ist jedoch nur der der klassisch-romantischen Idee der Variation treu, oder eher noch der Variation als Technik. Wir kennen aber aus der Musikgeschichte Variationszyklen, zum Beispiel bei den englischen Virginalisten des 16. Jahrhunderts, bei J. S. Bach oder auch bei der spanischen Schule des 17. Jahrhunderts, wo das „Thema“ innerhalb der Variation nicht erkennbar ist.

Diese Definition ist eigentlich annehmbar, wenn man kurz den Begriff „Thema“ klärt. Ist das Thema die Melodie des Themas?, die Harmonik?, der Charakter? Woran ist ein Thema erkennbar?

Eher als über Thema und Variationen über ein Thema, kann man hier systematisch über die Hauptmerkmale (Invarianten), und die Nebenmerkmale (Variationsfähig) von etwas Vorgegebenem reden. Das traditionelle Variationsprinzip besteht somit darin, einige Eigenschaften des Vorgegebenen als wesentlich anzunehmen, sie als unveränderbar zu behandeln, und Variationen (Unterschiede) über alles andere zu realisieren.

Was für wesentlich (invariant) und was für unwesentlich (variationsfähig) innerhalb eines Themas gehalten werden kann, hängt, jenseits der jeweiligen Variationsgattung, von den von der Zeit festgesetzten Prinzipien ab. In der tonalen Musik ist es offensichtlich, dass die Hauptmerkmale die Prinzipien sind, die dem Kontext unterstehen, wie zum Beispiel die harmonische Struktur, Funktion und der motivische Inhalt. In Schönbergs Musik gilt als das Wesentliche (Invariant) etwas anderes, und zwar, die Zwölftonreihe, zum Beispiel in den Variationen Op.30.

Im historischen Kontext, unter dem die Diabelli Variationen entstanden, können wir die wesentlichen Eigenschaften der musikalischen Sprache, innerhalb eines Variationszyklus Invariant zu werden, wie folgt systematisieren:

- Harmonik

Die harmonische Struktur des jeweiligen Themas, die die Basis der beiden im folgenden genannten traditionellen Gattungen der Variation konstituieren:

- Basslinienvariationen: Die Basslinie wird als einziges Invariant angenommen. Die Variationstradition der englischen Virginalisten, der sogenannten „*Grounds*“ bilden hierfür ein gutes Beispiel.
- Charaktervariationen: Hier wird die harmonische Struktur und Funktion beibehalten. Ein repräsentatives Beispiel sind die Goldberg Variationen von J. S. Bach..

-Motivik

Die motivischen Konturen des Themas stellen hier das Invariant dar. Die Variationen werden durch

Figuration solcher Motivik erstellt. Sie widersprechen normalerweise nicht dem Charakter oder der Struktur des Themas sondern figurieren den Grundcharakter des Themas so, wie er sich über seine motivische Kontur zeigt. Solche figurativen Variationen gelten als die meist verwendeten Variationsformen der Klassik.

- Das Metrum

Eng mit der Motivik verbunden, wird auch das Metrum sehr oft als ein Invariant angesehen. Dieses wurde im vorherigen Beispiel betrachtet.

- Charakter

Untrennbar von tonalen Motiven, Harmonik und Rhythmus, stellt der Charakter ein auch in der Klassik kaum in Frage gestelltes Invariant dar.

- Satzstruktur, syntaktische Struktur

Einer der offensichtlichsten und grundlegendsten Aspekte dieser fünf wesentlichen Eigenschaften eines Themas ist ihre tiefe Abhängigkeit voneinander, die auf der Tatsache beruht, dass sie alle Instanzen eines oberen Wesens sind: der Tonalität. Die Periodenstruktur hängt direkt von der Harmonik ab und vice versa; beide konstituieren zusammen die syntaktische Struktur.

Andererseits, Charakter, Metrum und Harmonik sind auch kaum voneinander zu trennen; Metrum und Harmonik sind die effektivsten Mittel, um eine Veränderung im Charakter zu erschaffen. Die Motivik hängt auch sehr tief von der harmonischen - und der Periodenstruktur ab.

Jedoch kann ein Variationszyklus mit mehr oder weniger Insistenz, die eine oder andere Eigenschaft als Invariant annehmen, und manchmal auch andere Eigenschaften mitziehen oder auch eine gewisse Unabhängigkeit in ihnen ausüben. In verschiedenen Beispielen der englischen Virginalisten kann man sehen, wie die Basslinie meistens auch die gleichen harmonischen Funktionen mit sich bringt, aber auch wie manchmal solche Funktionen verändert werden, während die Basslinie als Invariant beibehalten wird.

Das Unwesentliche: Variationsfähige Nebenmerkmale

Hier sind alle anderen Eigenschaften gemeint, die ein Thema mehr oder weniger explizit beinhaltet und die während des Verlaufs des Stückes variiert oder weggelassen werden können. Per Definition alles, was sich außerhalb der Invarianten befindet, ist variationsfähig und, dadurch, „verzichtbar“. Die konkrete Analyse der Diabelli - Variationen wird diesen Aspekt verdeutlichen, indem gezeigt wird, welche „verzichtbaren“ Eigenschaften von Beethoven umdefiniert und als Invarianten angenommen werden. In Voraussprechen wir von::

- Untermotivischen Elemente: alle melodischen Strukturen, die sich unterhalb der Grundeinheit Motiv befinden.
- Zwischenmotivische Elemente: alle melodischen Strukturen, die durch die Verbindung von mehreren Motiven entstehen.
- Artikulation
- Lautstärke
- Basslinie, ihren melodischen Charakter betreffend
- Strukturelle Rahmen, in denen sich der Inhalt bewegt

3. Entstehung des Werkes

Als der Verleger Anton Diabelli 1819 die Idee hatte, einen Zyklus, bestehend aus 30 Variationen über einen von ihm komponierten Walzer zusammenzustellen, vergab er den Auftrag an 30 verschiedene Komponisten, je eine Variation zu komponieren. Unter den vielen Komponisten waren heutzutage ziemlich bekannte Namen, wie Franz Schubert, ein sehr junger Franz Liszt, Carl Czerny oder Johann Nepomuk Hummel. Selbstverständlich war auch der weltweit berühmte Beethoven dabei. Im ersten Moment lehnte Beethoven ab, sich an einem so banalen Projekt zu beteiligen, mit einem nicht weniger banalen Thema. Trotzdem, er änderte später seine Meinung und er entschied, nicht nur eine, sondern alle Variationen alleine zu komponieren. Solch initiale Absage, sowie die von ihm ausgelachte Banalität des Diabellithemas, unterstützen die hier erläuterte These, laut der in diesem Stück, die dekonstruktive und negative Herangehensweise wichtiger als die rein konstruktive und positive sind. Neben Dimension und Qualität des Stückes ist es demzufolge auch von Bedeutung, der dekonstruktiven Aspekt wegen, welche die Analyse allmählich verdeutlichen wird. Harmonische Variationen, melodische Figurationen, Charaktervariationen... das alles erscheint in der einen oder anderen Weise innerhalb der verschiedenen Variationenzyklen des Barocks und der Klassik. A priori, fast jedes Hauptmerkmal des Themas kann als Variationsprinzip benutzt werden; jedoch wurde immer eine Gattung während des gesamten Verlaufs des Stückes beibehalten, und nur an wenigen Stellen verfremdet, wie in den traditionellen Variationen *minore* oder in der letzten *fugato*-Variation, die beide relativ häufig in der Klassik vorkommen. Das alle möglichen Variationsgattungen innerhalb des gleichen Zyklus zusammen auftreten, mit kontinuierlichen Um- und Neudefinierungen der herrschenden Prinzipien (der festgesetzten Invarianten und Variationsprinzipien, der Haupt- und Nebenmerkmale..) ist sicherlich ein Novum der Diabelli - Variationen.

4. Analyse


4.1 Die Struktur des Themas

Verfremdung von Hauptmerkmalen und Absonderung von Nebenmerkmalen sind die zwei wichtigsten konstruktiven Momente der Diabelli - Variationen, die den Diskurs auf eine paradoxe „Variation von Invarianten“ und Hervorhebung von Variationsprinzipien leiten. Was als Hauptmerkmal und als Nebenmerkmal definiert werden kann, wurde schon systematisch kommentiert; nun können wir im folgenden betrachten, wie es konkret bei diesen Variationen aussieht.

Der Walzer von Diabelli zeigt eine unglaublich deutliche und organische Struktur. Formal handelt es sich um eine ganz klare AB-Liedform, die harmonisch sehr direkt von der Tonika zur Dominante und wieder zurück zur Tonika verläuft.

Die 16 Takte vom A-Teil entsprechen folgendem Satzmodell: 2 gleichlange Halbsätze als $(4+4) + 8$ gegliedert, mit in die Dominante modulierendem Nachsatz. Dieses kann man deutlich in der unteren Abbildung sehen:

A (Satzformig)		
Vordersatz	Nachsatz	
a	a'	b




C-Dur -> T-----D⁷------(D) S------(D) D------(D) Tp D
G-Dur -> Sp S⁶ D⁷----- T

Der Vordersatz hat, ausgehend von der Motivik, eine Periodenstruktur a + a', während der Nachsatz eine deutliche Satzstruktur: (2+2) + 4 aufweist.

Der B-Teil ist formal eine variierte Wiederholung von A, jedoch mit harmonisch umgekehrtem Verlauf zurück zur Tonika.

B (Satzformig)		
Vordersatz	Nachsatz	
a	a'	b



C-Dur -> D-----T------(D)-----S------(D) D-----T-----S⁶ D⁷----- T
G-Dur -> (D⁷)-----S

Der B-Teil wäre dann demzufolge nicht so sehr ein B - Teil, sondern quasi ein A' - Teil. Diese komplementierende Verspiegelung beider Teilen macht vom Thema als Ganzem eine Art großförmige Periode. Und nur aufgrund der wiederholten Halbperioden können wir nicht völlig behaupten, dass es sich um eben dieses handelt.

Für das Thema selbst ist diese verspiegelte Struktur nur von relativer Bedeutung und dennoch für den Rest der Variationen sehr wichtig, denn ihre „Extrapolation“ an andere Eigenschaften wird die Basis für die Entwicklung mehrerer Variationsprinzipien sein. Dieses wird später kommentiert.

4.2 Verfremdung von Hauptmerkmalen

4.2.1 Charakter

Entgegen der relativen "Zaghaftigkeit", mit der in der Klassik normalerweise die erste Variation eines Zyklus beginnt, setzt schon in der ersten Variation der Diabelli - Variationen eine deutliche Verfremdung des vom Thema eingesetzten Charakters ein. Dem ursprünglichen Salonstück Walzer wird eine erste Variation gegenübergestellt, die im Charakter nicht gegensätzlicher sein könnte: "alla marcia", ein deutlich militärischer Charakter, der wiederum die Verfremdung des initialen leichten $\frac{3}{4}$ Taktes in einen schwerwiegenden und marschmäßigen $\frac{2}{2}$ Takt mit sich bringt.

Der nächste Charakterwechsel ist in der Variation 8 zu finden. Nach der Verfremdung der ersten Variation wurde alles in einem vom Thema abgeleiteten Charakter beibehalten; die 8. Variation eröffnet eine Sequenz aus drei Variationen in denen der Charakter erneut tautologisch verfremdet wird: der *dolce e teneramente* dieser Variation neutralisiert teilweise den 3-vierteligen Charakter des Themas mit einer Flüssigkeit, die die metrischen Unterteilungen trübt; danach taucht das entgegengesetzte *Allegro pesante e risoluto* im $\frac{4}{4}$ der 9. Variation und gleich danach das *Presto leggierissimo* der nächsten V. auf. Solch eine Verkettung von Charaktervariationen wird den ganzen Zyklus hindurch verwendet, um die globale Form zu organisieren, und auf einen Schlag verschiedene lokale Prozesse – die sich über mehrere Variationen ausdehnen- zu beenden. Dieses wurde bereits im Kapitel *Entwicklung und Variation* im Detail erläutert. Etwas ähnliches kommt in der 14. Variation vor, die mit ihrem deutlichen Bourréecharakter den ganzen Zyklus artikuliert und eine Art „Subthema“ einbringt, welches die Basis für die nächsten Variationen bildet.

Eine neue Sequenz von Charaktervariationen finden wir ab der 20. Variation. In V. 20. verfremdet die extreme zeitliche Ausdehnung den Inhalt des Themas und der Charakter verwandelt sich dadurch. Mittel ist ein sehr ähnliches konstruktives Prinzip wie in den letzten Stücken Morton Feldmans, in denen die verschiedenen Elemente und melodisch-harmonischen Funktionen ihren Charakter verlieren, in dem sie unter eine neue Zeitlichkeit gestellt werden, die sie umdefiniert. Nach ihr kommt die Charakterdissoziation von V. 21., wo Vordersatz und Nachsatz völlig verschieden präsentiert werden; sehr ähnlich wie in der Gestaltung des Hauptthemas der Sonate Op.109, 1. Satz. 22. Variation: deutliche Parodie der Leporello-Arie „Keine Ruh bei Tag und Nacht“ aus Mozarts „Don Giovanni“, die Beethoven gewaltig an den strukturellen Rahmen des Stückes anpasst. 23. Variation: andere Parodie, diesmal der Virtuosenetüden von Cramer. Und zuletzt 24. Variation: Beethoven appelliert an einen archaischen Bachschen Stil

Die Variationen 29-31 konstituieren eine Art Triptychon der traditionellen *minore* Variation, die sehr oft gegen Ende des Zyklus auftaucht. Die 32. V. ist eine Doppelfuge, auch sehr üblich in der Klassik, während die letzte, die 33. V., die Rolle einer Reprise annimmt. Dieses ist auch sehr üblich in den letzten Variationen Beethovens (Op.109, Op.111...), jedoch taucht diesmal solche Reprise nicht im Originalcharakter auf, sondern unter dem Einfluss eines deutlich verfremdeten *tempo di menuetto*.

4.2.2 Metrum

Wie es bereits zu betrachten war, stehen Metrum und Charakter der Variation in engem Verhältnis zueinander. Fast jedem Charakterwechsel folgt ein Metrumswechsel, und umgekehrt. Trotzdem kommt es auch zu punktuellen Metrumsveränderungen innerhalb einiger Variationen, die

unabhängig voneinander auftreten. Es ist wichtig, sie in der Analyse hervorzuheben, denn sie sind charakteristischer Bestandteil der Diabelli – Variationen, in Bezug auf die Art und Weise wie Beethoven neue Kontexte durch Metrumveränderungen schafft.

Dieses Prinzip taucht zunächst in der 5. Variation auf, in deren Nachsätzen beider Sektionen *A* und *B* ein Zweiermetrum, durch *Sforzati* verdeutlicht einsetzt, welches das anfängliche Dreiermetrum ablöst. Solche „Irregularität“ wird genau in der gleichen Stelle der nächstfolgenden Variation beibehalten und unterstützt dadurch die metrische Veränderung. Als ob das nicht genug wäre, scheint es, dass die nächste Variation das zweier Metrum übernimmt, es wird erst in den Takten 4-5 klar, dass es sich eigentlich um einem 3/4 handelt:

The image displays three musical excerpts from Beethoven's Diabelli Variations. The first excerpt is a piano accompaniment in 3/4 time, marked with a red bracket above it. The second excerpt is a piano accompaniment in 2/4 time, also marked with a red bracket above it. The third excerpt is a piano accompaniment in 3/4 time, marked with a red bracket above it and the instruction "Un poco più allegro." below it.

Wie bereits zuvor betrachtet, ist es bedeutend, dass die Verfremdung von Invarianten nicht isoliert, als für eine konkrete Variation punktuelle Strategie, sondern normalerweise innerhalb einer Kette auftritt. Daraus kann man ableiten, dass solche Invariantenvarianten nicht nur eine Detailtechnik darstellen, sondern zu einer wichtigen und grundlegenden Herangehensweise werden, um formale Kohäsion innerhalb des Verlaufs der Variation zu erschaffen.

Die 12. Variation ist eine der interessantesten des ganzen Zyklus, in Bezug auf ihre dialektische Dramaturgie: Periodenstruktur, harmonische Struktur, kontrapunktistische Führung, Metrum... alles

scheint, eine eigene Logik beibehalten zu wollen, die mit dem Rest der Eigenschaften kontrastiert. Im Metrum können wir betrachten wie, wenn wir von geschriebenen Taktstrichen absehen –wie es der Fall ist, wenn man das Stück hört-, die melodische Führung das *eins* des Taktes auf dem *zwei* der Partitur einordnen wird, sprich: im höchsten Punkt des Motivs und gleichzeitigem Ziel des eingesetzten Impulses. Erst in Takt 9, wird das geschriebene Metrum das vorherige *klingende* Metrum ersetzen. Solch eine Reibung zwischen geschriebenem und klingendem Metrum wird tautologisch benutzt im Teil B der Variation, wo –wie man in einem aufmerksamen Hören bestätigen kann-, das Hören immer wieder von einem metrischen Eindruck zum anderem schwankt. So eine Trübung der *eins* kommt sehr ähnlich in der Variation 18. vor, wo das melodische Gebilde des Anfangs auch ein *eins* suggeriert, wo theoretisch ein *zwei* kommen sollte, um später alles mit der zweiten Phrase des Halbsatzes (T. 3 und entsprechende) zu „erklären“.

VAR. XII.

Un poco più moto.

p

cresc.

--- Beethovens Diabelli Variationen, *Verfremdung von Hauptmerkmalen, Absonderung von Nebenmerkmalen* ---

var. XVIII

takt 1

$\frac{3}{4}$ 3 3 2 3 2 3 3

Uminterpretierung Neue Uminterpretierung

Vorhalt 5? Vorhalt

S D

takt 20

3 2 3 2 2

2 2 (2+1) (2+1) 3 3

In V. 16 taucht etwas ähnliches auf: die Ausdehnung des Nebenmerkmals *b* widerspricht dem 4/4, indem anfänglich ein 3/4 suggeriert wird, danach wiederum vom punktierten marschmäßigen Rhythmus negiert und vom metrisch vieldeutigen Gebilde der linken Hand getrübt:

3 2 2 1? 3 2

Allegro.

VAR. XVI.

In der 19. Variation ist es das imitatorische Prinzip, welches das Metrum unterdrückt. Die Viertelimitation innerhalb eines 3/4 –mit anschließender *sf* Artikulation –, zerbricht die Eindeutigkeit eines einzigen Metrums, indem sie drei verschiedene Interpretationen ermöglicht: das Metrum der oberen Stimme, das der unteren und das der Summe von beiden, das heißt: das Metrum als solches verschwindet:

VAR. XIX.

Sehr interessant ist das Phänomen der 22. Variation: eine ausgesprochene Reibung zwischen dem Mozartschen Originalmetrum –zweifelloos genug präsent in den Ohren der Zeitgenossen– und dem von Beethoven erzwungenem Metrum:

Mozart

VAR. XXII.

Allegro molto alla „Notte e giorno faticar“ di Mozart.

Und zuletzt: in den Variationen 25 bis 27 stehen wir vor einer neuen sequenziellen Verkettung von Ereignissen. In diesem Fall handelt es sich nicht um eine Verwandlung des anfänglichen Metrums, sondern um eine Art auskomponiertes *accelerando* durch aufeinanderfolgende Variationen. Folgendes Schema ist deutlicher als irgendeine Erklärung:

var. XXV $\frac{3}{8}$

var. XXVI $\frac{3}{8}$

var. XXVII $\frac{3}{8}$

VAR. IV. *Un poco più vivace.*
p dolce

T-----DII

S-----D DII-----

In der nächstfolgenden Variation treffen wir einen ähnlichen Orgelpunkt an, jedoch jetzt von Beginn an, was die ursprüngliche harmonische Struktur des Themas zum Schwanken bringt. Wenn wir weiter lesen/hören, werden wir feststellen, wie außergewöhnlich der A-Teil der Variation in E-Moll (!) endet. Das ermöglicht wiederum eine doppelte Interpretation der harmonischen Führung dieses Abschnitts: entweder als ein gewöhnliches C-Dur mit einem seltsamen Halbschluss auf E-Moll, oder ein seltsames G-Dur mit einem gewöhnlicheren Halbschluss auf seiner Moll-Parallele E-Moll. Wir bevorzugen keine Interpretation, insbesondere, weil das Wichtigste die dramaturgische Verblüffung der Ohren des Zuhörers ist.

Allegro vivace.

VAR. V.

Ein ähnliches Phänomen kann man in der 14. Variation betrachten.

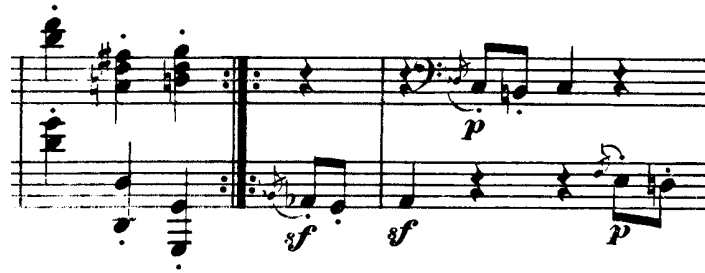
Die Raffinesse, mit der Beethoven die kommentierte Vieldeutigkeit in der 5. Variation einführt, kontrastiert völlig mit der Schroffheit der 7. Variation. Möglicherweise wird hier die harmonische Simplizität des Themas durch eine „rücksichtlose“ Insistenz auf der harmonischen Kontur des Basses parodiert. Harmonische Parodie fungiert hier als ein weiteres Mittel, um die Funktionalität der Harmonik zu verfremden: die originale harmonische Funktionalität wird hier durch eine „Metafunktionalität“ ersetzt; die Harmonik wird nicht in ihrer ursprünglichen Bedeutung verwendet, sondern mittels der Parodie, von einer oberen Ebene kommentiert, als eine Art Karikatur oder Collage von sich selbst, und somit zeigt auf eine Andeutung jenseits ihrer Originalen:

I.

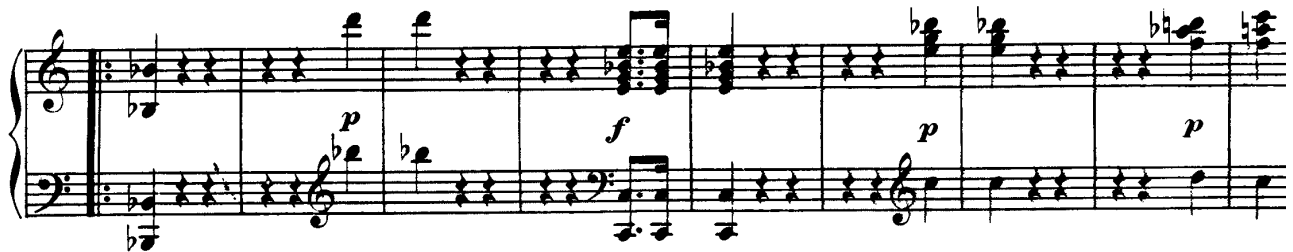
Eine der härtesten harmonischen Abweichungen finden wir in der 9. Variation. Das Stück fängt in Moll an, was relativ häufig für die Zeit ist, moduliert jedoch im B-Teil, ohne jegliche Vorbereitung, nach Des-Dur (mittels seiner Dominante). Sowohl die harmonische Führung zwischen Takt 16-17 als auch die Modulation nach Des-Dur stellen etwas völlig seltsames für diese Zeit dar. Aufgrund der Substitution der Dominante durch den verminderten 2. Grad denken wir eher an Paul Hindemith².

² Hier ist die Substitution der „harmonischen“ Dominante durch die „melodischen“, sehr nutzbaren Konzepte gemeint, um die Harmonik von Hindemith zu beschreiben. Die harmonische Dominante fundiert in einer Spannung der harmonischen (Quint) Distanz der Grundtöne, während die melodische Dominante ihre Spannung durch eine melodische Reibung der mitwirkenden Tönen mit denen des Tonikaakkords bekommt, aufgrund des Kleine-Sekundenabstands, dem

--- Beethovens Diabelli Variationen, *Verfremdung von Hauptmerkmalen, Absonderung von Nebenmerkmalen* ---



Etwas ähnliches kann man auch in der minimalistischen 13. Variation betrachten, wo das schon in sich „falsche“ A-Moll des A-Teils, von seiner „melodischen Dominante“ B verfolgt wird, die wiederum vom nächstfolgenden Akkord als die Septime des Dominantseptakkords von F-Dur uminterpretiert wird, wodurch nun –durch seine Funktion als Subdominante- die Rückkehr zum heimlichen C-Dur folgt:



Der B-Teil der 22. Variation weist auch ähnliches auf.

Nun zurück zu Var. X. Hier wird die Originalharmonie durch das konstruktive Prinzip „Umkehrung“ verfremdet. Umkehrung, zuerst relativ –in A zwischen beiden Händen- und auch absolut – im ganzen Stück, zwischen A und B -. Bemerkenswert ist, wie die anscheinende Wiederholung, die Beethoven auf dem Papier beschreibt (T. 17 bis 31), eigentlich gar keine ist, denn durch die Rollenverteilung zwischen beiden Händen, (was davor als eine harmonisch unbedeutende Insistenz zu hören war –die Wiederholungen von G in der mittleren Stimme der rechten Hand), gewinnt in der Wiederholung die Rolle eines Dominantorgelpunkts, der als Grundton, die harmonische Funktionalität in der Wiederholung neubeleuchtet, indem alles zu dieser Dominante relativiert wird. Gleichfalls in B, wo alles, der vom Orgelpunkt gesetzten, Dominante – Tonika - Funktion untergeordnet wird:

sie alle unterstehen.

Presto.

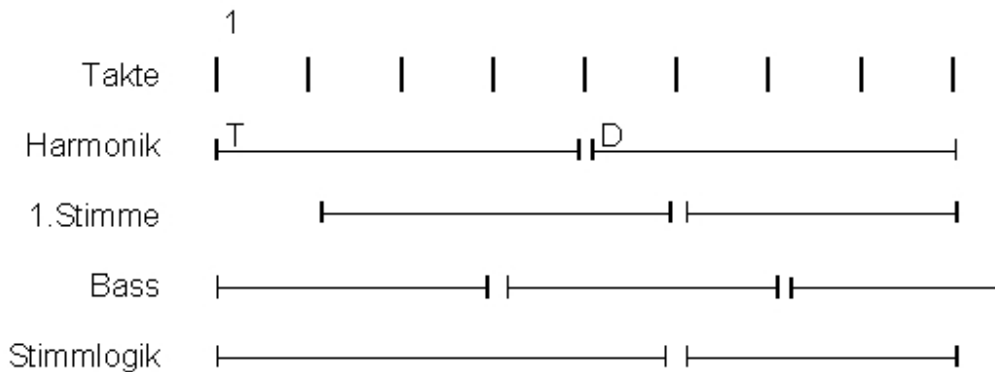
VAR. X.

pp *sempre staccato ma leggiermente*

T-----

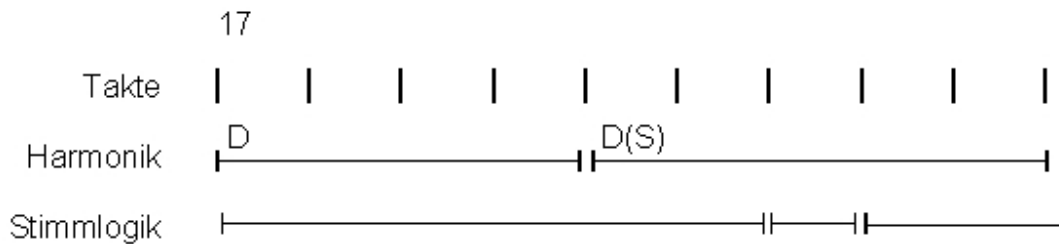
D-----

In der schon kommentierten 12. Variation können wir jetzt das bedeutsamste Beispiel betrachten. Analysieren wir im Detail die ersten 8 Takte. Wenn wir die Harmonik als strukturelle Basis nehmen, scheint alles dem Thema zu gehorchen: 4 Takte Tonika, 4 Takte Dominante, 2 Takte, 2 Takte... Nun, ein Blick in die von der Satzführung markierte Logik der verschiedenen Elemente stellt dies aber alles in Frage: denn die Bassstimme, welche die Variation eröffnet, zeigt eine 3+3+2 Struktur, während die Einheit der zwei oberen Stimmen einen Takt später mit einer 4+3-Struktur einsetzt. Der Vordersatz endet so auf Takt 8. Aber eigentlich wird er „beendet“, denn er wird keineswegs als richtige Einheit gehört. Es scheint eher, als ob Beethoven entschieden hätte, dass die geeignetste Weise diesen zu beenden, ein direkter Schnitt wäre...Zu eben alledem ist noch die schon kommentierte Schwankung zwischen „geschriebenem“ und „resultierendem“ Metrum hinzuzufügen.



VAR. XII. *Un poco più moto.*

Zum Schluss können wir noch die analoge Konstruktion des Vordersatzes des B - Teils betrachten, in der Harmonik, Satzstruktur und Dynamik miteinander konkurrieren, um Basis des syntaktischen Grundgerüsts des Stückes zu werden.



4.3 Absonderung von Nebenmerkmalen

Bisher haben wir gesehen, wie jene Hauptmerkmale (Invarianten), vom konstruktiven Willen Beethovens verwandelt wurden und wie wir dadurch eine neue Interpretation jenseits der Herleitung des Themas gewonnen haben. Analogerweise werden manche Nebenmerkmale - die üblicherweise keine konstruktive Rolle annehmen - von Beethoven als Material ersten Ranges zur Formbildung den ganzen Zyklus hindurch verwendet.

Einer der auffälligsten Aspekte ist die „Erhöhung“ zum Rang von „Invariant“ mancher nicht so häufigen Eigenschaften wie Lautstärke oder der Verspiegelung zwischen A- und B-Teilen. Das *piano*, welches das Thema gegen Ende von Teil - A enthält, wird in 22 von 33 Variationen beibehalten, eine relativ hohe Zahl, wenn man bedenkt, dass die Lautstärke in der klassischen Zeit überhaupt keine

autonome Bedeutung in sich trug. Das *crescendo*, das dem *piano* vorangeht³ wird noch häufiger beibehalten: in 27 Variationen. Daraus ergibt sich ein zusätzliches Substrat, welches die kommentierte Verfremdung von Hauptmerkmalen ermöglicht, ohne komplett die thematische Struktur zu verlieren. Zugleich bringt es die verschiedenen Abweichungen ans Licht - mit dem entsprechend enthaltenem Zuschuss an dramaturgischer Spannung.

In der *Analyse des Themas* wurde schon angedeutet, wie wichtig für verschiedene Variationen das relativ unwesentliche Merkmal der Verspiegelung zwischen A- und B-Teilen sein könnte. Solche Umkehrung zwischen A- und B-Teil ist ebenfalls eine Konstante in den meisten Variationen...

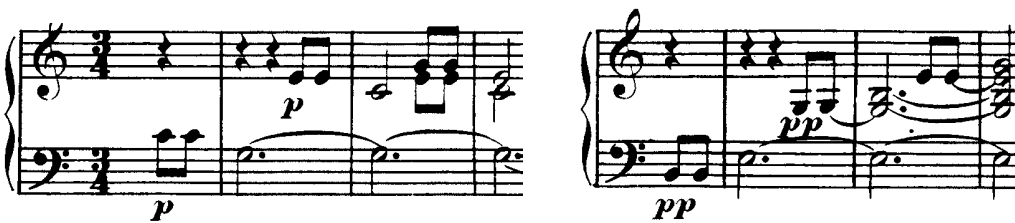
VAR. III.



VAR. IV.



VAR. V.



VAR. VI.



... und, in einer ähnlichen Weise auch in vielen anderen Variationen.

³ Dieses Crescendo ist abwesend in manchen Editionen, wie z. B. im Henle - Verlag, , sowie das *piano* nach dem zweiten *crescendo* (T. 9). Gemäss der Art und Weise, wie Beethoven im Verlauf der Variationen die beiden Ereignisse behandelt, sind wir ganz überzeugt der Meinung, dass sowohl das eine als auch das andere im Thema enthalten ist.

Die Einheit von V. 16 und 17 ist besonders interessant. Außer ihren internen motivischen Umkehrungen - beide führen miteinander eine vollständige Stimmenumkehrung durch – ist sie der V. 10 sehr ähnlich, diesmal aber auf zwei Variationen ausgedehnt.

VAR. XVI. *f*

VAR. XVII. *f* *sf*

In V.19. kommt auch eine Umkehrung vor. In diesem Fall wird sie aber nicht wie normalerweise üblich, vom Hauptmotiv abgeleitet, sondern von der allgemeinen melodischen Kontur: was in A abwärts läuft, kommt in B aufwärts vor...

VAR. XIX. *f* *sf*

In V. 21: die Umkehrung des Vordersatzes in allen Merkmalen komplett: vom Motiv, von der melodischen Kontur und von den Stimmen...

VAR. XXI. *ff*

V. 23., 24., 26., 27., 28., 29... In allen kommt in solch einer oder einer anderen Form die kommentierte Umkehrung vor.

Neben diesen beiden Aspekten (Dynamik und Verspiegelung) gibt es auch andere Mittel, die nicht wegen ihrer Verwendung als Invariant bezeichnet werden, sondern eher aufgrund ihrer Entwicklung von Variation zu Variation.. Sehen wir jetzt beispielsweise, wie Beethoven diese verschiedenen Nebenmerkmale behandelt um sie gleich danach, systematisch zusammen mit der formalen Entwicklung zu betrachten, die sie und die kommentierten Hauptmerkmalsverwandlungen implizieren...

Nomenklatur der verwendeten Nebenmerkmalen:

THEMA

a)



Die rhythmische Abstraktion des Auftakts. Als Beispiel ist die erste Variation zu nennen, wo die *einsen* der Takte von dem gleichen Auftakt abgeleitet sind. Parallelerweise kommt dies auch in unterschiedlicher Anzahl in den Variationen 5, 6, 7, 9, 14, 15, 16, 19, 21, 25 und 29 vor.

b)



Die melodische Abstraktion des Auftakts, sowohl in ihrer Totalität als auch fragmentarisch, kann auch zum Hauptmerkmal werden, wie in der 9. Variation zu sehen.

c)

Die erwähnte Umkehrung zwischen A- und B-Teilen.



d)

Das *crescendo* im Nachsatz vom A-Teil.

e)

Das darauffolgende *piano*.

f) und g)

Auch doppelt verwendet: als Rhythmus: 
oder als Quarten/Quinten-Bewegung: 

Das ist als konstruktives Prinzip mancher Variationen, zum Beispiel Variation 16 oder 22, zu betrachten.

h)



Die Wiederholung. Sowohl unter einer vertikalen, akkordischen Interpretation, als auch unter einer horizontalen, zeigt sich dieses Element als autonom in verschiedenen Variationen wie der 1, 2. oder der 15. und 16.

i)

sf

Das *Sforzato* selbst, welches manchmal eine ziemlich autonome Rolle übernimmt. Als Beispiel wäre hier die Variation 28 zu nennen.

4.4 Entwicklung

Wie man sicherlich schon gemerkt hat, kommen sowohl die Verfremdung von Hauptmerkmalen, als auch die Absonderung von Nebenmerkmalen, nicht nur isoliert vor, sondern werden normalerweise miteinander verkettet, innerhalb von 2, 3 oder 4 Variationen. Sehr oft erfahren auch die in Bewegung gesetzten konstruktiven Prinzipien eine Weiterentwicklung von Variation zu Variation, was die tendierte Linearität des Zyklus hervorhebt. In der beigefügten Tabelle kann man ein Schema der Entwicklung solcher Prinzipien betrachten. Nun gehen wir ein wenig mehr ins Detail, um zu sehen, welche Rolle solche Prinzipien für die Entwicklung spielen.

Zwischen Var. 1 und 2 können wir die Behandlung vom Nebenmerkmal **h** (wiederholte Akkorde) betrachten. Während es in der ersten Variation an der „richtigen“ Stelle auftaucht (in der rechten Hand nach dem anfänglichen Auftakt) wird es ein wenig undeutlicher und „falscher“ in der Variation 2 präsentiert. Wenn man die Reihenfolge beider Variationen umkehrt, würde dieses Nebenmerkmal in der Variation nicht so viel über seinen Ursprung aussagen, als es das in der normalen Reihenfolge machen würde. Solch eine Verwendung ist neben einer Variation vom Thema, auch eine Variation der ersten Variation.

Variation III: Anfangsaufakt aus 3 Achteln; V. IV: 2 Achtel *un poco più vivace*; Var. V: 2 Achtel *allegro vivace*, Var. VI: beschleunigter Auftakt in Form eines Trillers ... Diese Komprimierung des Elementes Auftakt (**a**), in Verbindung mit dem Tempo, erfährt eine ganz deutliche lineare Entwicklung, die keine Kommentare verlangt. Außerdem, V. IV, V. V und V. VI enthalten eine Komplementarität in der melodischen Kontur, die noch mehr die „nach – vorne- Entwicklung“ solcher Variationsgruppen impulsiert.

Der Triller von Variation VI ist, neben einer internen Verengung des Auftaktes, zugleich auch eine Ausdehnung, wenn man den Triller als Einheit betrachtet. Dieser fungiert als Basis für die nächste Variationsgruppe (VI, VII und VIII) – alle mit einem vierteiligen Puls. Die Variation IX wird wiederum zum anfänglichen dreinötigen Auftakt zurückkehren und das Hauptelement, *pesante e risoluto*, wird für die Gestaltung der Variation verwendet.

Die Sequenz der Variationen V, VI und VII bringt außerdem noch eine andere Besonderheit mit sich: den punktuellen und tautologischen Ausbruch des herrschenden Dreiermetrums. Was seinen entwickelnden Aspekt anbelangt, kann man sehen, wie dieser durch *Sforzati* verdeutlichte Ausbruch der 5. Variation, genau an der gleichen Stelle in V. VI beibehalten wird. Er wird von dort bis zum Beginn der V. VII beibehalten und bildet einen Bereich von 7 Takten, in denen das Dreiermetrum völlig in Frage gestellt wird

IX, X und XI zeigen anderen entwickelnden Aspekt, diesmal aber abnehmend: das Nebenmerkmal *g*, also die Abstraktion von Quart- und Quintsprüngen. In V. IX ist dieses ganz insistent präsent –es gibt kaum Intervalle, die keine Quarten oder Quinten sind-. In Var. X bleibt dies als Ostinat in der oberen Stimme, während in V. XI dieses Nebenmerkmal noch trüber zwischen den Zielpunkten der verschiedenen Auftakte auftaucht.

Var. XII wird auch gewissermaßen von Var. XI abgeleitet. Die motivische Konstruktion der Umkehrung des Thema -Auftaktes ist eine Entwicklung, nur mit dem Thema verbindbar, dank der tautologischen Verwendung des Auftaktes in der 10. Variation.

Die expansiven und kompressiven Entwicklungen des Auftakts in ihren verschiedenen Formen geraten zum radikalsten Punkt in Var. XIII: ein durchaus minimalistischer Verlauf, wo es nur Auftakte und Pausen gibt. Diese sind in eine ziemlich harte harmonische Führung gesetzt, wie es schon kommentiert wurde. Und da die Noten auf Papier geschrieben sind, sieht es so aus, als ob Beethoven die vorherigen Pausen weggeschnitten hätte um somit die nächste Variation zu gestalten, in denen es nur Auftakte –nun ohne Pausen- gibt.

Bei dieser Sackgasse ist die Strategie Beethovens nun ein Charakterwechsel, hier in Form einer *bourrée*, um den Zyklus fortführen zu können. Diese Variation (XV) spielt die Rolle eines neuen Nullpunktes, der die kumulierte Dramaturgie „resetiert“ und eine neue Variationsgruppe eröffnet (XVI, XVII, XVIII und XIX) welche eher zum „Subthema“ der Variation XVI als zum „Hauptthema“ aufweichen. Das Metrum 2/4 ist hier die Basis und expliziert in den Variationen XV, XVI und XVII, sowie impliziert in den Var. XVIII und XIX durch Hervorhebung der Quart- und Quintkontur, welche von den gestaltenden Elementen der Linearität dieser Gruppe gezogen werden.

Um dies Gruppe zu beenden, geht Beethoven vor, wie es üblich ist: 180° - Charakterwendung in der Variation XX, die sowohl die Quart- und Quintkontur als auch das Zweiermetrum mit den vorherigen Variationen teilt. Ab Var. XX entwickelt sich eine Gruppe von Variationen, die außer ein Zweiermetrum die besondere Eigentümlichkeit haben, sich der Parodie zu verschreiben Sie alle haben einen eigenartigen und hochkontrastierenden Charakter. Die kommentierte Entwicklung in der Behandlung von Auftakten erfährt ab hier eine besondere Relevanz: seit der ersten Variation war diese Eigenschaft fast immer entscheidend bei der Gestaltung von, sowohl den einzelnen Variationen, als auch bei der Entwicklung miteinander. In Var. XXI kommt eine weitere Schraubendrehung, mit einer

tautologischen Aufeinanderlagerung von Auftakten als einziges motivisches Element des Vordersatzes vor. Wenn man weiter geht, ist es sehr auffallend, wie diese „Schraubendrehung“ mit einer Reihe von drei Variationen beantwortet wird, die überhaupt keinen Auftakt haben. Es sind wahrscheinlich die drei Variationen, welche die Linearität des Zyklus am härtesten durchbrechen..

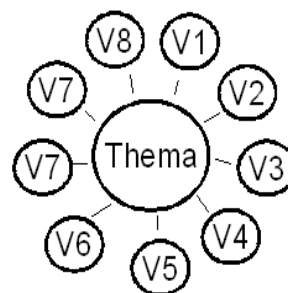
Var. XXIV wirkt –wie Var. XV und Var. XX- als eine Art Brückenvariation und zugleich „Subthema“ für die nachfolgenden Variationen, die sowohl einen zum Thema opponierenden Charakter und einen Auftaktmangel, als auch andere gemeinsame Eigenschaften aufweisen: Rückkehr des Dreiermetrums und „natürlicher“ Flüssigkeit. Was den Rhythmus anbelangt, ist die Entwicklung des Grundpulses sehr bemerkenswert, die zwischen Var. XXV und Var. XXIX stattfindet Dieses wurde bereits beschrieben. Diese Technik ist nah an der Technik der entwickelnden Variation von Nicolaus A. Huber

Es fällt auch noch folgendes Detail auf: in der Variation XXVII: Takt 18-20: es werden 6 *Sforzati* wie zufällig aber sehr hartnäckig hintereinander gesetzt. Es folgen zweieinhalb Takte „Erholung“ und am Ende noch einmal 6 *Sforzati*. In der nächsten Variation folgt *sf* auf *sf*. Bis auf ein paar Ausnahmen am Ende werden alle Pulse mit *Sforzati* markiert - bis zu 32 mal nacheinander kommt dieses dann vor. Bei alledem fällt die unglaubliche ökonomische Gestaltung auf: außer in ganz wenigen isolierten Fällen sind alle Intervalle Sekunden (meistens klein), was sozusagen das Nebenmerkmal „Auftakt“ einbezieht. Die nächste Variation fängt thetisch an, als ob es eine direkte Antwort darauf wäre.

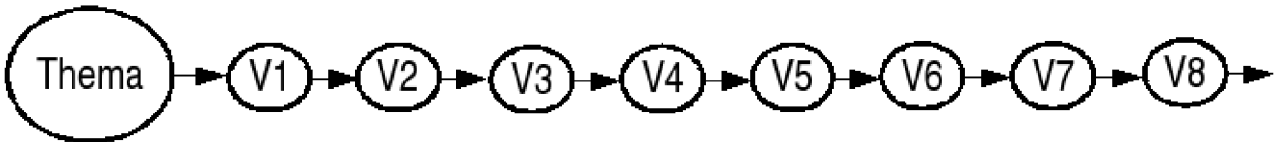
Die motivische Verbindung zwischen Var. XIX und XXX ist noch offensichtlicher: das Ende der ersten verbindet sich mit dem Anfang der zweiten durch eine deutliche motivische Identität. Variation XIX, XXX und XXI gestalten eine Art Triptychon. Die traditionellen *minore*-Variationen und auch die *minore* Variation zusammen, führen zu einer klaren harmonischen Verwandlung des Themas. Denen folgt die auch übliche Variation in Form einer Fuge, diesmal in der weit entfernten Tonart Es-Dur, erreicht mittels seines parallelen C-Moll, welches homonym zu C-Dur zu betrachten ist. Nach ihr kommt die letzte Variation, erneut in C-Dur, welche die Rolle einer Reprise annimmt, wie es auch in anderen Variationen im Spätwerk Beethovens üblich ist. Der Originalcharakter des Themas wird jedoch durch ein Menuett ersetzt - ein letztes Beispiel der Irreversibilität, mit der Beethoven sich mit einer bisher deutlich zyklischen und vom Thema abhängigen formalen Konstruktion auseinandersetzt.

Aufgrund des bisher Analysierten können wir behaupten, dass Beethoven über das traditionelle Variationsideal hinweg geht, bei dem alle Variationen eine Variation vom Thema und konstruktiv unabhängig zwischeneinander sind - um in die Richtung des Prinzips der entwickelnden Variation zu gehen, in dem jede Variation sich direkt auf die vorherige bezieht:

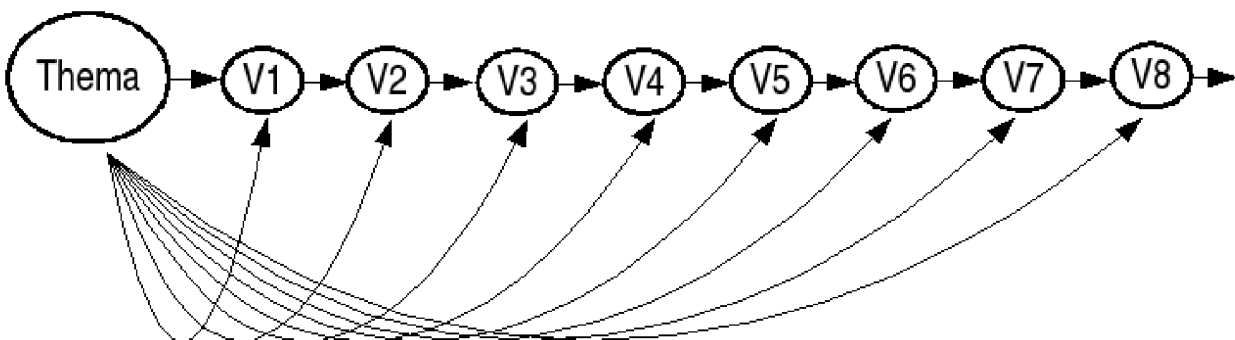
Traditionelles Variationsmodell



Entwickelnde Variation



Wie wir schon betrachtet haben, taucht das Prinzip der entwickelnden Variation immer punktuell auf, innerhalb eines Verlaufs wo, als Regel, das Prinzip der traditionellen Variation herrscht. Beide Prinzipien zeigen also eine gewisse Konkurrenz im gleichen Bereich und, wie es in der beigefügten Tabelle klar zu sehen ist, erleben manche Gestaltungsprinzipien lineare Entwicklungen von Variation zu Variation, während andere, ohne jegliche Referenz zur vorherigen oder nächsten Variation direkt zum Thema variiert werden. Ein drittes graphisches Schema, aus der Konkurrenz der ersten zwei resultierend, kann dieses Verhältnis beispielhaft verdeutlichen:



4.5 Parodie, Charakterwechsel und Abbruch der durch den Verlauf etablierten Prinzipien

In der beigefügten Tabelle kann man die Rolle der Parodie bzw. des Charakterwechsel in der formalen Entwicklung betrachten: schon ab der ersten Variation, die den Zyklus mit einer schroffen Veränderung von Charakter und Metrum des Themas, eröffnet (dieses wurde bereits dargestellt) ; danach folgt eine Reihe von Variationen , die ohne unabhängigen Charakter (das heisst, durch Figurationen vom Hauptcharakter des Themas) verschiedene entwickelnde Variationen von Nebenmerkmalen (hauptsächlich das Nebenmerkmal Auftakt) in Bewegung setzen. Das alles gewinnt allmählich eine Art Zentrifugalkraft in Bezug auf das immer weiter entfernte Thema; solche Kraft

wird auf einmal vom plötzlichen Charakterwechsel der Variation IX gestoppt, die alles wieder „richtig“ stellt. Ab hier fängt eine neue Entwicklung an, die wiederum vom Charakterwechsel der Variation XV gestoppt wird; diese Variation konstituiert eine neuen Achse des Zyklus, um den darum, wie schon erläutert, die nächste Variationsgruppe rotiert, wiederum vom Charakterwechsel der Variation XX zurückgehalten.

An diesem Punkt (Variation XX), was der Zuhörer –bewusst oder unbewusst- erwartet, kommt es wahrscheinlich zu einem neuen Anfang von figurativen Variationen, wie es bisher immer der Fall war. Jedoch kommt nach dem Charakterwechsel der Variation XX ein neuer Charakterwechsel (Var. XXI), unmittelbar danach noch ein anderer (Var. XXII), genauso wie in der nächsten und übernächsten; diese letzte Var. XXIV setzt nun doch noch einen neuen Nullpunkt, weshalb neue figurative Variationen neue Prozesse einführen. Diese letzte Gruppe lebt weiter bis Var. XXIX, deren Mollwendung das kommentierte *minore* - Triptychon eröffnet. Diese sind weder Charaktervariationen noch reine Figurationen, sondern bilden eher eine relativ einheitliche Durchführung, nachdem die Doppelfuge und zum Schluss die Menuettepisode auftauchen.

Um alle bisher gemachten analytischen Ausführungen abzurunden sollte jetzt ein Schema vorkommen, das unfraglich die teilweise erläuterte formale Entwicklung zusammenfasst. Dabei ist das bedeutenste am ganzen Zyklus aber die gleichzeitige Konkurrenz der verschiedenen strukturellen Prinzipien: manche impulsieren entwickelnd den Diskurs nach vorne, während andere sich immer noch zyklisch auf das Thema beziehen; die verschiedenen entwickelnden Variationen überlappen sich und verhindern die eindeutliche Gruppierung der jeweiligen Variationen. „Gehört“ die Variation IX zur vorherigen Gruppe, wegen ihrer auf dem Nebenmerkmal **b** basierenden Konstruktion, oder eher zur nächsten, wegen des sich in Bewegung Setzens der Variation über dem Nebenmerkmal **g**? Oder ist es vielleicht eine „völlig“ autonome Variation? Und Var. II, kann sie wirklich, aufgrund ihres Charakters, als erste Variation betrachtet werden, oder ist sie eine lineare Konsequenz der ersten Variation, aufgrund der übernommenen wiederholten Akkorde? Selbst die reine Betrachtung der beigefügten Tabelle liefert einen Beweis für die große Anzahl von verschiedenen formalen Interpretationen, die möglich sind, und ist zugleich ein gutes und deutliches Beispiel von der Art und Weise wie Beethoven mit manchen Prinzipien in diesem Stück umgeht: Es werden nicht nur traditionelle Prinzipien durch andere ersetzt, sondern das Prinzip der unbeweglichen und von außen diktierten Prinzipien, wird durch das Prinzip der vom Subjekt veränderbaren Prinzipien ersetzt.

5. Literaturverzeichnis

- Arnold Münster. *Studien zu Beethovens Diabelli-Variationen*. München, 1982.
- William Kindermann. *Beethoven's Diabelli variations*. Oxford, 1987.
- Jürgen Uhde. *Beethovens Klaviermusik*. Stuttgart, 1991.
- Michael Kopfermann. *Beiträge zur musikalischen Analyse später Werke Ludwig van Beethovens*. München, 1975.