

Jascha Nemtsov

Gideon Kleins Sonate für Klavier (1943) im Kontext stilistischer Tendenzen seiner Zeit

Die Klaviersonate von Klein, seine einzige vollendete Komposition für Klavier solo, gehört ohne Zweifel zu den herausragenden Werken dieser Gattung im 20. Jahrhundert. Klein komponierte die Sonate im Alter von 23 Jahren – im gleichen Alter schuf Alban Berg um 1908 seine Klaviersonate op. 1. Vieles verbindet diese beiden Kompositionen. Kleins Affinität zu der Ästhetik und den Ausdrucksmitteln der Neuen Wiener Schule prägte die Musiksprache seiner Klaviersonate maßgeblich. Wie in seinen anderen Kompositionen zeigte er sich hier aber auch als bedeutender Vertreter der tschechischen musikalischen Avantgarde seiner Zeit.

Kein anderes Werk Gideon Kleins hatte bislang eine vergleichbar reichhaltige Rezeptionsgeschichte. Die Sonate stand auf dem Programm des ersten Konzerts mit Kleins Werken am 6. Juni 1946 im Prager Rudolfinum, es wurde durch die Bemühungen seiner Schwester Eliška organisiert. Dieses Konzert wurde von „Přítomnost“ [Gegenwart], dem Verein für zeitgenössische Musik in Prag, veranstaltet und vom Dirigenten Karel Ančerl betreut, der ein Vorstandsmitglied dieses Vereins seit der Vorkriegszeit war.¹ In den folgenden Jahren fanden mehrere weitere Aufführungen der Sonate statt, die von den Pianisten Pavel Štěpán (1925–1998) und Alice Herz-Sommer (1903–2014) interpretiert wurde. 1947 erschien die erste Druckausgabe, die allerdings wegen schlechter editorischer Qualität zurückgerufen werden musste. Die erste Einspielung der Sonate war 1949 eine Schallplatte des tschechischen Labels Supraphon (Nr. G 22839) mit Paul Štěpán. 1995, als der Sammelband „Gideon Klein. Materialien“ von Hans-Günter Klein erschien, gab es auf dem Markt bereits mindestens sieben CDs mit

1 Vgl. *The estate of a musical composer and pianist Gideon Klein. Inventory*, The Jewish Museum in Prague 1998. Der Prager Verein für zeitgenössische Musik „Přítomnost“, der gleichzeitig auch die Funktion der tschechischen Subsektion in der tschechoslowakischen Sektion der IGNM übernahm, wurde 1949 zwangsweise aufgelöst und in den staatlichen Komponistenverband überführt.

den Aufnahmen der Sonate² – weit mehr als von jedem anderen Werk Gideon Kleins. Inzwischen sind zahlreiche weitere Einspielungen entstanden. Die Klaviersonate wird international aufgeführt und gehört zum gängigen Repertoire der Musik des 20. Jahrhunderts.

Seit der Komposition seiner *Drei Lieder op. 1* (1940) verknüpfte Klein in seinem Stil zwei ganz unterschiedliche Arten der thematischen Arbeit:

Zum einen sind es musikalische Themen im traditionellen Sinne: es sind in der Regel längere Gebilde, die eine stabile melodische Gestalt haben, – sie werden entweder unverändert wiederholt oder vollständig auf eine andere Tonhöhe verschoben, manchmal auch mithilfe traditioneller polyphoner Techniken verändert, wie zum Beispiel als Spiegelung oder Krebs.³ Eine solche stabile Gestalt besitzt im 1. Satz der Sonate das lyrische Seitenthema, das jeweils einmal in der Exposition, der Durchführung und der Reprise vorkommt:



Abb. 1: Gideon Klein, *Sonate für Klavier*, S. 4, Takt 17-20
© 1991 by Panton, Praha

Eine ganz andere Art thematischer Elemente stellen bei Klein dagegen Motive dar, deren Dauer relativ kurz ist und deren genaue Intervallstruktur extrem labil und einer ständigen Wandlung unterzogen ist. Bei solchen Motiven erscheint nicht die Melodie an sich von Bedeutung, sondern die von ihr repräsentierte thematische Geste. Diese wird durch die rhythmische Struktur, die Art der Artikulation und in der Regel auch durch die allgemeine Richtung der melodischen Entwicklung (aufwärts/abwärts) repräsentiert. Auf die genauen Intervalle und Harmonien kommt es dabei jedoch nicht an.

2 Vgl. *Verzeichnis der Tonträger von Werken Gideon Kleins* in: Hans-Günter Klein (Hrsg.), *Gideon Klein. Materialien*, Hamburg: von Bockel Verlag 1995, S. 127.

3 Ein Beispiel dafür ist das dritte Lied aus op. 1, in dem die Melodie aus dem Klavierzweischenspiel am Ende des Lieds in Spiegelung erneut durchgeführt wird.

Diese Technik steht einem Verfahren nahe, das Arnold Schönberg einst als „entwickelnde Variation“ oder „permanente Durchführung“ bezeichnete und das er u.a. von Brahms ableitete – das ständige Fortspinnen eines kurzen musikalischen Gedankens. Carl Dahlhaus definierte die „entwickelnde Variation“ folgendermaßen: „Sie ist die von Arnold Schönberg so benannte Technik, die eine Erweiterung der klassischen Methode der motivisch-thematischen Arbeit darstellt. Das Verfahren besteht darin, die wesentlichen Motive eines Satzes – nicht nur die formbestimmenden, sondern auch die ergänzenden – auseinander abzuleiten.“⁴ Diese Technik stand im Gegensatz zur Wagnerschen Leitmotivik, in der einzelne Motive geradezu fetischisiert wurden.

Schönberg verwendete diese Art der thematischen Arbeit bereits in seinen frühen Werken, wie etwa in den *Drei Klavierstücke* von 1894:



Abb. 2: Arnold Schönberg, *Drei Klavierstücke* (1894), S. 1, Takt 1ff
© 2011 by UE Wien

4 Carl Dahlhaus, *Wagnerianer und Brahminen*, in: Carl Dahlhaus u.a. (Hrsg.), *Funkkolleg Musikgeschichte: Europäische Musik vom 12. bis 20. Jahrhundert*, Studienbegleitbrief 8, Weinheim 1988, S. 114.

Sie prägt insbesondere sein Schaffen der „atonalen“ Periode, darunter die *Klavierstücke op. 11*:



Abb. 3: Arnold Schönberg, *Drei Klavierstücke op. 11*, Nr. 1
© 2011 by UE Wien

Das Motiv in den ersten drei Takten und das Motiv in den Takten 9-11 weisen eine identische Geste auf, ihre Intervallstrukturen sind aber vollkommen unterschiedlich und sie werden von unterschiedlichen Harmonien begleitet. Beim dreimal durchgeführten Motiv in den Takten 4-8 werden dagegen die gleichen Töne jedes Mal rhythmisch unterschiedlich organisiert.

Die Technik der „entwickelnden Variation“ ist besonders in der Kunstmusik der slawischen Völker verbreitet, in der sie zusätzlich vom Variantenreichtum der slawischen Volkslieder inspiriert wird. Ein klassisches Beispiel ist das Klavierstück *November* aus dem Zyklus *Die Jahreszeiten* von Tschaikowsky:



Abb. 4: Peter Tschaikowsky, aus dem Zyklus *Jahreszeiten: November*,
S. 49, Takt 1-8

© 1972 by Muzyka, Moskau

In diesen acht Takten wird das kurze, fünftönige Motiv sechs Mal wiederholt, wobei fünf verschiedene Varianten entstehen.

Ähnlicher Variantenreichtum findet sich in der tschechischen und mährischen Musik, wie z.B. der St. Wenzels Choral am Anfang des dritten Satzes der *Suite für Oboe und Klavier* von Pavel Haas:



Abb. 5: Pavel Haas, *Suite für Oboe und Klavier*, 3. Satz, S. 26, Takt 1-3

© 1962 by Supraphon-Artia, Praha

Viele Beispiele dieser Art bietet selbstverständlich auch das Schaffen von Leoš Janáček.

Obwohl in der Klaviersonate von Gideon Klein volkstümliche Elemente – die etwa in seinem nur wenige Monate später komponierten Streichtrio so eminent vertreten sind – keinerlei Verwendung finden, basiert sie aber ebenfalls zum großen Teil auf Motiven, die in der Art der „entwickelnden Variation“ verarbeitet werden. So beginnt die Sonate mit einem höchst markanten Motiv in der rechten Hand, das mit einer Oktave am unteren Rand der Klaviatur gleichsam angestoßen wird und eine rasante und energisch aufsteigende Bewegung verkörpert:



Abb. 6: Gideon Klein, *Sonate für Klavier*, S. 3, Takt 1
© 1991 by Panton, Praha

Der energische Impuls, der von diesem aufsteigenden Motiv ausgeht, wird noch zusätzlich durch das abgesetzte dritte Achtel und den anschließenden Sprung verstärkt. Dieses wichtige Detail – das bei nicht wenigen Aufführungen leider missachtet wird – vermittelt dem Motiv eine kraftvolle, „muskulöse“ Gestalt. Während aufsteigende Bewegung in der Musik generell meist mit positiven Empfindungen assoziiert wird, steht hier dieses Motiv ganz offensichtlich für die Lebenskraft und den Lebenswillen.

Bereits im fünften Takt des 1. Satzes erscheint dieses Motiv in einer anderen, rhythmisch komprimierten und schnelleren Version:

Abb. 7: Gideon Klein, *Sonate für Klavier*, S. 3, Takt 5
© 1991 by Panton, Praha



Beide Versionen des Hauptmotivs kommen dann im Verlauf des 1. Satzes der Sonate unzählige Male vor, wobei die Intervallstrukturen der beiden Gestalten jedes Mal eine gewisse Wandlung erfahren und zur Grundlage der dramatischen Entwicklung des Satzes werden. Hier seien nur wenige Beispiele dafür angeführt:

Abb. 8: Gideon Klein, *Sonate für Klavier*, S. 3, Takt 8
© 1991 by Panton, Praha



Abb. 9: Gideon Klein, *Sonate für Klavier*, S. 6, Takt 1-2
© 1991 by Panton, Praha

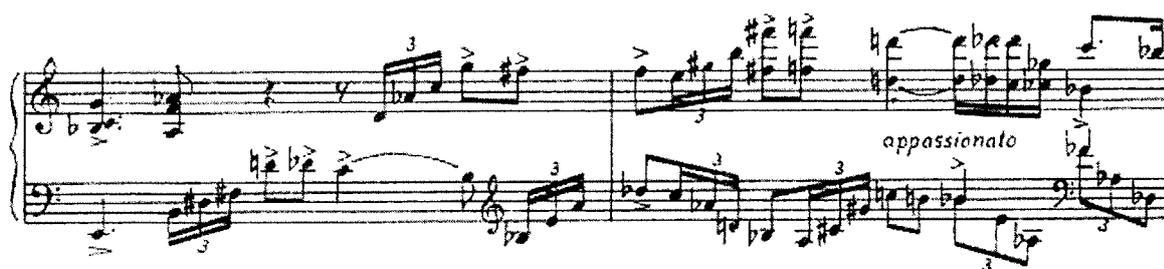


Abb. 10: Gideon Klein, *Sonate für Klavier*, S. 5, Takt 11-12
© 1991 by Panton, Praha

Die einzige genaue Wiederholung des Hauptmotivs erscheint am Anfang der Reprise und markiert somit die formale Struktur des Satzes.

Zu erwähnen ist außerdem ein weiteres wichtiges thematisches Element, das zum ersten Mal zu Beginn der Überleitung zwischen dem Haupt- und dem Seitenthema für kurze Zeit auftaucht:



Abb. 11: Gideon Klein,
Sonate für Klavier, S. 4, Takt 1
© 1991 by Panton, Praha

Es ist ein fanfarenartiger Rhythmus, der zwar bedrohlich wirkt, dessen wahre Rolle aber zunächst lange unklar bleibt. Erst im weiteren Verlauf des Satzes, speziell in der Reprise und in der Coda, wird sein gewalttätiges Potential voll entfaltet: Beide genannten Episoden sind mit der Bezeichnung *feroce* (bösaartig, grausam, wild) hervorgehoben. Nur durch eine enorme Kraftanstrengung gelingt es dem „Lebenswillen“-Motiv am Ende des 1. Satzes sich trotzdem zu behaupten. Seine abschließende Erscheinung *molto pesante* nach einer plötzlichen Pause klingt trotzig und herausfordernd:



Abb. 12: Gideon Klein, *Sonate für Klavier*, S. 8, Schluss
© 1991 by Panton, Praha

Die aufgewühlte Atmosphäre des 1. Satzes der Sonate mit seinen häufigen abrupten Stimmungswechseln und dynamischen Steigerungen erinnert stark an den musikalischen Gestus der Klaviersonate von Alban Berg. Das gleiche gilt für den Klaviersatz mit vielen polyphonen Elementen und Oktavendoppelungen an den dramatischen Höhepunkten. Schließlich fällt die häufige Verwendung von chromatisch fortschreitenden Akkordfolgen auf, die ebenfalls in Bergs Sonate oft vorkommen, vgl. zum Beispiel das Schlussthema aus der Sonate von Berg

Abb. 13: Alban Berg,
Klaviersonate,
S. 5, Takt 11-12
© 1925 by UE, Wien



mit dem Seitenthema von Klein (s. Abb. 1).

Insgesamt spielt die Harmonik im 1. Satz der Klaviersonate von Klein im Vergleich zu anderen formbildenden Elementen eher eine untergeordnete Rolle. Eine ganz andere Bedeutung erlangen die harmonischen Strukturen im 2. Satz. Bereits die Harmonik des ersten Taktes vermittelt eine wichtige inhaltliche Botschaft: Es ist nichts anderes als der Skrjabinische Prometheus-Akkord (auch „Mystischer Akkord“ genannt), der aus sechs Tönen besteht:

Abb. 14: Prometheus-Akkord



Die linke Hand gibt zunächst nur fünf Töne dieses Akkords wieder, der letzte und höchste Ton d wird dann mit der einsetzenden Melodie in der rechten Hand hinzugefügt:

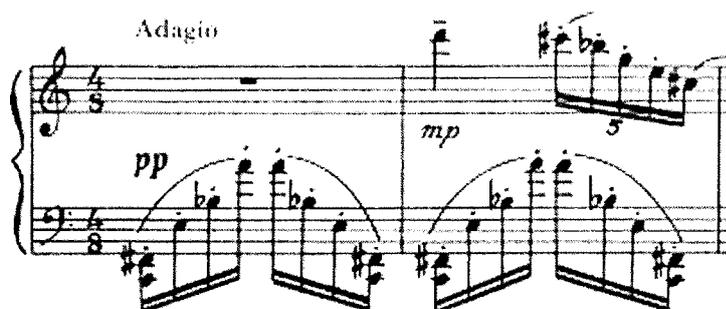


Abb. 15: Gideon Klein, *Sonate für Klavier*, S. 9, Takt 1-2
© 1991 by Panton, Praha

Zum Zeitpunkt der Komposition der Klaviersonate von Klein war der Prometheus-Akkord Alexander Skrjabin's neben dem eng mit ihm verwandten Tristan-Akkord Richard Wagners bereits ein bedeutendes und allseits bekanntes musikalisches Symbol. Speziell der Tristan-Akkord tauchte in Werken vieler Komponisten auf⁵ und diente als Verweis auf die inhaltliche Sphäre der Wagnerschen Oper – todbringende Liebe und Todessehnsucht. So spielt der Tristan-Akkord eine wichtige Rolle in Alban Bergs Oper *Lulu*,⁶ bereits zuvor hatte Berg diesen Akkord in seiner *Lyrischen Suite* zitiert.

Die Wiederverwendung des Prometheus-Akkords in einem ähnlich symbolischen Kontext ist dagegen vor Gideon Kleins Klaviersonate nicht belegt. Man kann nur spekulieren, welche inhaltlichen Assoziationen mit dieser Harmonie

5 Dazu gehört auch das parodistische Zitat des Tristan-Akkords in Claude Debussys „Children's Corner“.

6 Vgl. dazu Uwe Schweikert, *Erfahrungsraum Oper: Portraits und Perspektiven*, Stuttgart: J.B. Metzler 2018, S. 128 sowie S. 353ff., außerdem Albrecht von Massow, *Halbwelt, Kultur und Natur in Alban Bergs „Lulu“*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1992.

verknüpft sind. Vermutlich fühlte sich Klein weniger durch die mystisch-theosophische Gedankenwelt Skrjabins angezogen, sondern vielmehr durch die mythische Gestalt von Prometheus. Ob es ihm um die Vorstellung des gefesselten und gequälten Prometheus ging oder um dessen Heldentat – durch Prometheus kommen die Menschen in den Besitz des Feuers, – wird man wahrscheinlich nie mehr erfahren.

In jedem Fall ist die Stimmung des 2. Satzes alles andere als heldenhaft. Das Initialmotiv der Melodie im 2. Satz steht mit seinen herabsteigenden Terzen in direktem Gegensatz zu den aufsteigenden Terzen des Hauptmotivs des 1. Satzes. Trug der 1. Satz dadurch insgesamt einen eindeutig kämpferischen, lebensbejahenden Charakter, so wirkt das wunderschöne deklamatorische Thema des 2. Satzes melancholisch und morbid. Nach der kurzen Exposition wird die ausdrucksvolle Melodie im Mittelteil dynamisiert und dramatisiert und erreicht schließlich auf dem Höhepunkt eine geradezu paroxistische Anspannung. Diese Anspannung wird durch die Wiederholung des Anfangsthemas in der Reprise nicht aufgelöst, sondern lediglich aufgehoben – es ist keine Beruhigung, sondern Erschöpfung. Bemerkenswert ist der Abschluss des 2. Satzes, der nicht nur die Harmonik des Prometheus-Akkords wiederherstellt, sondern auch eine dem Hauptthema entnommene melodische Floskel beinhaltet, die eine motivische Verbindung zum nächsten, 3. Satz herstellt:



Abb. 16: Gideon Klein, *Sonate für Klavier*, S. 10, Schluss
© 1991 by Panton, Praha

Das Triolen-Motiv in der rechten Hand antizipiert den Anfang des 3. Satzes, in dem dieses Motiv gleichsam gespiegelt und scharf artikuliert wird:



Abb. 17: Gideon Klein, *Sonate für Klavier*, S. 11, Takt 1-3
© 1991 by Panton, Praha

Die Musik dieses Satzes, der oft als „Scherzo“ bezeichnet wird, ist weder lustig noch fröhlich. Seine inhaltliche Bedeutung im Kontext des gesamten Werks wird zu Beginn der Durchführung endgültig klar, als in der linken Hand im tiefen Register insistierende Oktaven mit Vorschlägen einsetzen:



Abb. 18: Gideon Klein, *Sonate für Klavier*, S. 12, Takt 9-11
© 1991 by Panton, Praha

Es ist sehr wahrscheinlich eine Referenz an den *Mephisto-Walzer Nr. 1* von Franz Liszt, der mit einem ähnlich penetranten und mit Vorschlägen verschärften Rhythmus auf dem gleichen tiefen Ton e beginnt:



Abb. 19: Franz Liszt, *Mephisto-Walzer Nr. 1*, S. 3, Takt 1-8
© 1917 by Bote & Bock, Berlin

In jedem Fall wohnt dem letzten Satz der Klaviersonate von Klein etwas Dämonisches inne. Es ist kein volkstümlicher Tanz, sondern ein wildes Wirbeln, dem einzig das zärtliche Seitenthema *grazioso* für eine Weile zu widerstehen vermag. In der Reprise wird dieses Thema allerdings schon bald harsch beiseitegeschoben und die „dämonischen“ Oktaven hämmern am Schluss mit einer besonderen Wucht. Die beiden letzten Takte der Sonate, die nach einer langen Pause mit Fermate gespielt werden (analog zur plötzlichen Zäsur an Ende des 1. Satzes), scheinen erneut eine symbolische Botschaft zu beinhalten. Die letzten drei Sechzehntel bilden zusammen mit dem abschließenden Achtel *a* exakt das Triolen-Motiv des ersten Satzes (vgl. Abb. 7). Hier wird aber dieses kämpferische Motiv in sein Gegenteil verwandelt: Die gleichen Töne werden in absteigender Reihenfolge intoniert. Somit steht das Urteil fest – das Böse triumphiert:



Abb. 20: Gideon Klein, *Sonate für Klavier*, S. 14, Schluss
© 1991 by Panton, Praha

Dieser offensichtliche Bezug zum 1. Satz stellt einen formellen und inhaltlichen Bogen her, der die ganze Sonate logisch abschließt.

In diesem Zusammenhang erscheint die häufig diskutierte „unvollendete“ Form der Klaviersonate in einem anderen Licht: Das angeblich geplante Finale müsste angesichts dieser klaren Konzeption gar nicht nötig erscheinen. Auch wenn Klein einen weiteren Satz tatsächlich ursprünglich komponieren wollte, gab es womöglich keine innere Notwendigkeit mehr dazu, und das war vermutlich der wichtigste Grund, die Arbeit nicht fortzusetzen.

Bekanntlich hatte auch Alban Berg seine Klaviersonate ursprünglich in einer viersätzigen Form geplant. Nachdem seine Versuche, die weiteren Sätze zu komponieren, scheiterten, war es sein Lehrer Arnold Schönberg, der ihm davon abriet. Wenn ihm nichts einfiele, bedeute das, dass er bereits alles in einem Satz gesagt hätte, lautete Schönbergs Aussage. Die Sonate Bergs setzte sich seitdem als Repertoirewerk durch, ohne dass dabei die fehlenden Sätze vermisst würden. Genauso wenig vermissen die Interpreten und Zuhörer an der Klaviersonate von Gideon Klein das angeblich fehlende Finale. Auch dieses Werk bewährte sich in seiner knappen und dennoch extrem aussagekräftigen Gestalt als eines der Meisterwerke des Klavierrepertoires.