

Musiktheorie



Laaber-Verlag

ISSN 0177-4182

Herausgegeben von
Rudolf Bockholdt, Peter Cahn und Anselm Gerhard

Inhaltsverzeichnis
13. Jahrgang 1998

Inhalt des 13. Jahrgangs 1998

Rudolf Bockholdt: Die Kunst, heim zu finden. Über Schlüsse und Anschlüsse in Schuberts Instrumentalmusik	145
Anselm Gerhard: Entfernte Harmonien und fehlende Gegenwart. Anmerkungen zu Franz Schuberts Goethe-Lied „An die Entfernte“ von 1822	123
Manuel Gervink: Alban Bergs kompositorische Annäherung an die Zwölftontechnik ...	55
Wolfgang Grandjean: Harmonik und Metrik. Simon Sechters „Gesetze des Taktes“ ...	157
Günter Hartmann: „Wenn mir – BACH – am allerbängsten...“. „Metharmose“ und „Enharmose“ in Bachs Choral BWV 244/62 (Takt 9–12). Zu einem Kapitel Karg-Elertscher Musiktheorie	243
Theo Hirsbrunner: Tonale Fixpunkte in Alban Bergs „Wozzeck“	43
Volker Kalisch: Zeichentheoretischer Diskurs und unbestimmte Sprache. Johann Jakob Engel und der musikästhetische Wandel im 18. Jahrhundert	195
Stefan Keym: „L'unité dans la variété“. Vincent d'Indy und das zyklische Prinzip	223
Harald Krebs: Wandern und Heimkehr. Zentrifugale und zentripetale Tendenzen in Schuberts frühen Liedern	111
Wolfgang Krebs: Zum Verhältnis von musikalischer Syntax und Höhepunkts- gestaltung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts	31
Brian Newbould: Schubert im Spiegel	101
Michael Raab: Phrygische Wendung und Mediantik. „Der Wanderer“ und die „Fantasie“	131
Luitgard Schader: „Alle Welt erkennt bereits unsere Zusammengehörigkeit.“ Die Briefe Ernst Kurths an August Halm	3
Hartmut Schick: Finalität als Formprinzip. Beethovens mittlere Klaviersonaten und die Kunst, falsch zu beginnen	207

Quellentext und Kommentar

Francesco Galeazzi: [I principali caratteri dei Toni moderni]	253
Anselm Gerhard: Die Tonartencharakteristik der Beethoven-Zeit aus italienischer Perspektive	257

Bericht

Petra Weber-Bockholdt: „Philosophischer Gedanke und musikalischer Klang. Zum Wechselverhältnis von Musik und Philosophie“. Ein internationales Symposium an der Ruhr-Universität Bochum	75
---	----

Diskussion

Zu Schuberts Lied „An die Entfernte“	263
--	-----

Besprechungen (Name des Rezensenten in Klammern)

Israel Adler: The Study of Jewish Music (Sylvie Gregg)	182
Wolfgang Asholt / Walter Fähnders (Hg.): Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938) (Norbert Bolin)	282

Carl Philipp Emanuel Bach. Beiträge zu Leben und Werk (<i>Thomas Seedorf</i>)	82
Carl Philipp Emanuel Bach. Briefe und Dokumente (<i>Thomas Seedorf</i>)	82
Carl Philipp Emanuel Bach im Spiegel seiner Zeit (<i>Thomas Seedorf</i>)	82
Christoph von Blumröder: Die Grundlegung der Musik Karlheinz Stockhausens (<i>Jürgen Blume</i>)	91
Meike ten Brink: Die Flötenkonzerte von Johann Joachim Quantz (<i>Ulrich Bartels</i>)	85
Stefan Bromen: Studien zu den Klaviertranskriptionen Schumannscher Lieder (<i>Ulrich Bartels</i>)	274
Walther Dürr / Andreas Krause (Hg.): Schubert-Handbuch (<i>Hartwig Lehr</i>)	179
Early Music History 12 (1993) (<i>Christian Berger</i>)	186
Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs (<i>Frieder Rempp</i>)	80
Walter Gieseler: Harmonik in der Musik des 20. Jahrhunderts (<i>Jürgen Blume</i>)	280
Clemens-Christoph von Gleich: Beethovens Prometheus-Variationen in neuer Sicht (<i>Rudolf Bockholdt</i>)	276
Christoph Hempel: Neue Allgemeine Musiklehre (<i>Elisabeth Schmiedeke</i>)	278
Silke Hilger: Autonom oder angewandt? Zu den Hörspielmusikenvon Winfried Zillig und Bernd Alois Zimmermann (<i>Thomas Emmerig</i>)	184
Ernst Hilmar / Margret Jestremski (Hg.): Schubert-Lexikon (<i>Hartwig Lehr</i>)	179
Lydia Jeschke: „Prometeo“ (<i>Thomas Emmerig</i>)	272
Michael John: Auf dem Wege zu einer neuen Geistigkeit? (<i>Detlef Gojowy</i>)	188
Lars Klingberg, „Politisch fest in unseren Händen“ (<i>Anselm Gerhard</i>)	271
Sebastian Klotz (Hg.): „Vom tönenden Wirken menschlichen Tuns“ (<i>Luitgard Schader</i>)	283
Das „Reichs-Brahmsfest“ 1933 in Hamburg (<i>Anselm Gerhard</i>)	269
Répertoire Internationale des Sources Musicales. Serie A/II (<i>Thomas Emmerig</i>)	90
Wolfgang Sandberger: Das Bach-Bild Philipp Spittas (<i>Andreas Eichhorn</i>)	88
Herbert Schneider: Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Werke von Daniel François Esprit Auber (<i>Michael Fend</i>)	184
Giselher Schubert (Hg.): Alte Musik im 20. Jahrhundert (<i>Signe Rotter</i>)	187
Nico Schüler (Hg.): Zum Problem und zu Methoden von Musikanalyse (<i>Jürgen Blume</i>)	279
Willem de Vries, Sonderstab Musik (<i>Anselm Gerhard</i>)	266
Günther Wagner: Die Sinfonien Carl Philipp Emanuel Bachs (<i>Thomas Seedorf</i>)	82
Udo Zilkens: Franz Schubert. Vom Klavierspiel zum Klavierquintett (<i>Michael Raab</i>) ...	181

Hartmut Schick

Finalität als Formprinzip

Beethovens mittlere Klaviersonaten und die Kunst,
falsch zu beginnen

Wenn man sich analysierend und interpretierend mit Musik beschäftigt, erweist es sich in der Regel als fruchtbar, das betreffende Werk mit den Normen der Gattung zu vergleichen, wie sie sich in zeitgenössischen Kompositionslehren formuliert finden oder von den Werken der entsprechenden Zeit abstrahieren lassen, wobei selbstverständlich weder das Befolgen dieser Normen schon ästhetische Qualität verbürgt, noch umgekehrt der Verstoß gegen solche Normen notwendigerweise darauf schließen läßt, daß hier entweder ein Dilettant oder ein Genie am Werke war. Das Verfahren, das Vorliegende vor dem Hintergrund der Konvention zu beurteilen, ist allerdings zumeist recht unergiebig, wenn es um den Beginn einer Komposition geht, gilt doch dieser spätestens seit dem ausgehenden 16. Jahrhundert als der Ort, an dem sich der Erfindungsreichtum eines Komponisten am meisten zu beweisen hat. Mit den Anfangstakten, im Moment der größten Aufmerksamkeit auf Seiten der Rezipienten, gibt ein Stück gleichsam seine Visitenkarte ab; gerade hier soll es sich als unverwechselbar präsentieren – im Gegensatz etwa zum Schluß, für den es feste Konventionen gibt, die darauf zielen, das Individuelle im Allgemeingültigen aufzulösen.

Dieser Originalitätsanspruch des Beginns, der im 18. Jahrhundert in dem Maße zunahm, wie sich das künstlerische „Originalgenie“ als Leitbild konstituierte und sich der intellektuelle Anspruch der Instrumentalmusik, vorangetrieben durch Haydns Experimentieren in Eszterháza, steigerte, scheint um 1800 einen Höhepunkt in der Klaviersonate erreicht zu haben: in der privatesten unter den großen Gattungen, einer Form, in der ein Komponist gleichsam seine innersten Gedanken preisgibt und sich der Aufgabe stellt, die Musik allein aus motivischer Substanz zu entwickeln, ohne das diskursive und klangfarbliche Potential eines Ensembles. (Die Anfänge von Sinfonien und Ouvertüren weisen viel eher noch gemeinsame Merkmale auf, weil es hier jeweils darum geht, mit energischer Geste die Aufmerksamkeit eines Publikums zu wecken und den großen Apparat plausibel zu entfalten.)

Wenn also in der Zeit um 1800 der Beginn einer Klaviersonate der Ort war, an dem ein Komponist in besonderem Maße gefordert war, originell zu sein, so entspricht dem logischerweise, daß die Sonatentheorie, die sich ab den 1830er Jahren im wesentlichen als eine Theorie der Beethovenschen Klaviersonate herausgebildet hat, kaum Kriterien dafür angibt, wie ein Sonatenbeginn auszusehen hat. Am ehesten wird man noch bei Carl Czerny fündig, der 1832 zum ersten Satz einer Sonate bemerkt: „Der Anfang, (dem auch eine langsame entsprechende Introduction vorangehen könnte,) kann, meistens in mehr oder minder schnellem Allegro-tempo, entweder aus einer kräftigen Phrase, oder aus einem rhythmischen Gesang, oder auch aus einer kurzen Figur, welche dann durch den ganzen Satz als Grundidee durchgeführt wird, bestehen. Der durch denselben ausge-

drückte Charakter, sey er nun ernsthaft, oder pompös und glänzend, oder sanft und zart, oder schwärmerisch und düster, muß durch den ganzen Satz, soweit der nöthige Ideenwechsel es erlaubt, beibehalten werden.“¹

Adolph Bernhard Marx äußert sich vor allem zur syntaktischen Struktur, die der Hauptsatz in einem Sonatenallegro haben kann, und favorisiert hier die eher offene Form des Satzes gegenüber der eher geschlossenen Periode.² Dort wo er darüber hinausgehende Normen formuliert, verläßt er bezeichnenderweise die Sphäre musikalisch-technischer Beschreibung (und geht im Rekurs auf den Geschlechterdualismus auch von fragwürdigen Prämissen aus³): Der Hauptsatz sei, verglichen mit dem Seitensatz, das „in erster Frische und Energie Bestimmte, mithin das energischer, markiger, absoluter Gebildete, das Herrschende und Bestimmende“.⁴ Daß der Satzanfang überhaupt erst einmal in ausreichender Weise die Grundtonart definieren muß, setzen beide Autoren offenkundig als Selbstverständlichkeit voraus, die gar nicht erwähnt werden muß.

Aus rezeptionsästhetischer Sicht ließe sich ergänzend noch eine scheinbar triviale, ja tautologische Forderung formulieren, die gleichwohl weiter ausgreift als die vagen Kriterien der Theorie: Ein ‚richtiger‘ Sonatenanfang muß auch wie ein Anfang klingen, d. h. er muß bei aller Originalität noch als Beginn einer Sonate verständlich und erkennbar sein. Mit diesem Kriterium spielt, die Urteilsfähigkeit eines musikalisch versierten Rezipienten voraussetzend, bekanntlich Joseph Haydn in seinen Streichquartetten immer wieder eben dadurch, daß er bewußt dagegen verstößt – etwa wenn er im G-Dur-Quartett opus 33 Nr. 5 (Hob. III:41) mit einer lapidaren Schlußwendung V–I beginnt (um dann erst ein Hauptthema zu präsentieren, das an seinem Schluß die ‚falschen‘ Anfangstakte in sich aufnimmt), oder wenn er im D-Dur-Quartett opus 50 Nr. 6 (Hob. III:49) die erste Themenphrase als viertaktige Kadenz hin zur Tonika faßt. Auch die tonal falschen Sonatenanfänge bei Carl Philipp Emanuel Bach⁵ spielen damit, nicht viel anders als dies aus Gründen des Textausdrucks schon im 16. Jahrhundert die modal regelwidrigen Exordien von Madrigalen und Motetten tun.⁶ Und in der Vokalmusik kennt auch Johann Sebastian Bach das bewußt ‚falsche‘, gegen selbstverständliche Konventionen verstoßende Beginnen: Seine Kantate *Widerstehe doch der Sünde* BWV 54 setzt – natürlich textausdeutend – mit einer Musik ein, die ohne jede Vorbereitung einen Dominantsekundakkord über einem Tonika-Orgelpunkt repetiert und so den Anschein erweckt, als sei sie aus der Mitte einer Orgelpunktpassage herausgeschnitten.

*

- 1 Carl Czerny, *Über die Formen und den Bau jedes Tonstücks*, § 6, in: *Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition [...] von A. Reicha, [...] übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Carl Czerny*, Wien [1832], Bd. 3, S. 316–339, zit. nach dem vollständigen Abdruck in: *Musiktheorie* 1 (1986), S. 261–275, hier S. 262; vgl. auch Peter Cahn, *Carl Czernys erste Beschreibung der Sonatenform (1832)*, ebd. S. 277–279.
- 2 Adolph Bernhard Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, Bd. 3 [1845], Leipzig ⁵1879, S. 255–267.
- 3 Vgl. Carl Dahlhaus, *Ästhetische Prämissen der Sonatenform bei Adolph Bernhard Marx*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 41 (1984), S. 73–85; auch in: Carl Dahlhaus, *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber 1988, S. 347–359.
- 4 Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition* (wie Anm. 2), S. 282.
- 5 Sonate in F-Dur von 1772 (Wq. 55 Nr. 5, H. 243) und Sonate in h-Moll von 1774 (Wq. 55 Nr. 3, H. 245), publiziert 1779; vgl. Charles Rosen, *The classical style: Haydn, Mozart, Beethoven*, New York 1971, S. 112–116; deutsch: *Der klassische Stil: Haydn, Mozart, Beethoven*, Kassel etc. und München 1983, S. 123–127.
- 6 Vgl. Bernhard Meier, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht 1974, S. 315–337.

In Ludwig van Beethovens Klaviersonaten von opus 2 bis opus 22 lassen die Anfangstakte nicht den geringsten Zweifel daran, daß es sich jeweils um den Beginn einer Klaviersonate handelt. Bei aller dezidierten Verschiedenheit sind dies alles markante, überzeugende Satzanfänge, die im Sinne Czernys motivisch prägnant gestaltet sind, im Sinne von Marx offene syntaktische Strukturen gegenüber geschlossenen bevorzugen und so angelegt sind, daß erst einmal die Grundtonart fixiert wird. Meistens erscheint schon im ersten Takt, spätestens aber im zweiten Takt die Tonika der Grundtonart, und sie wird als Tonika stabilisiert durch die Gegenüberstellung der Dominante. Die akademische Formenlehre greift nicht von ungefähr bis heute immer wieder dankbar auf dieses Kompendium ‚schulmäßiger‘ Sonatenthemen zurück. Dort, wo Beethoven ausnahmsweise nicht mit dem Hauptthema beginnt, in der Sonate opus 13, der „Pathétique“, schreibt er eine langsame Einleitung, die im Rekurs auf das Vokabular der französischen Ouvertüre den Eröffnungsgestus schlechthin verkörpert und zu einem Allegro hinführt, das – einen zweiten orchestralen Satzanfangstypus zitierend – mit einem rauschenden „Mannheimer Crescendo“ anhebt.

Anders wird dies in den Sonaten opus 26 und 27. Die As-Dur-Sonate beginnt mit einem langsamen Variationensatz, wofür es zwar Präzedenzfälle bei Haydn und Mozart gibt, was aber doch bei unvorbereitetem Hören den Eindruck vermittelt, es handle sich bereits um den langsamen Mittelsatz einer Sonate. In anderer Art und Weise erwecken auch die Kopfsätze der Sonaten opus 27 diesen Eindruck, wobei hier die Irregularität des Beginns und die rhapsodisch freie Form immerhin durch die Überschrift *Sonata quasi una fantasia* angekündigt und legitimiert werden. Die cis-Moll-Sonate opus 27 Nr. 2 geht sogar noch einen Schritt weiter, indem sie scheinbar die Gattung Klaviersonate verläßt, nämlich mit einem veritablen Liedvorspiel im Adagio einsetzt, das sich dann zu einer Art „Lied ohne Worte“ auswächst. So ungewohnt diese Musik, auf die keines von Czernys Kriterien mehr paßt, im Kopfsatz einer Klaviersonate wirken mag: Den Anfangsgestus als solchen wird man auch dem Beginn der „Mondschein-Sonate“ gewiß nicht absprechen können.

In der D-Dur-Sonate opus 28 kehrt Beethoven insofern zur Konvention zurück, als er hier zum erstenmal seit opus 22 wieder mit einem schnellen Satz in Sonatenform beginnt. Der Satztypus ist also der richtige, doch nun ist plötzlich der Anfang kein richtiger Anfang mehr. Wer etwa das Radio einschaltet und zufällig die ersten Takte der Sonate hört, wird den Eindruck gewinnen, daß die Musik längst begonnen hat und der Satz bereits auf sein Ende zutreibt, und wenn er sich in der Musik Haydns und Mozarts auskennt, wird er vermuten, bereits die Schlußgruppe der Exposition oder die Coda zu hören.

Ausschlaggebend für den Nachspielcharakter – das hat Peter Cahn schon ähnlich beschrieben⁷ – sind der pochende Orgelpunkt-Baß, der die harmonische Bewegung zu beruhigen und die Musik auf der erreichten Tonika festzunageln scheint, ferner der nachhängende Beginn der Melodie erst im zweiten Takt, einem – verglichen mit dem ersten und dritten – leichten Takt, der entspannt herabsinkende, lösende Gestus der melodischen Linie und vor allem das sehr betonte Kadenzieren zur Subdominante in Takt 3.

Die Musik könnte beinahe schon im achten Takt zu Ende sein, doch Beethoven biegt im letzten Moment die Melodielinie um, zwingt sie hoch zur Terz und verhindert so einen wirklichen Schluß. Das Thema wird so zwei Takte länger, als zunächst zu erwarten ist, und es endet verquererweise mit einer Phrase, die viel eher als Eröffnungsphrase taugen

7 Peter Cahn, *Aspekte der Schlußgestaltung in Beethovens Instrumentalwerken*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 39 (1982), S. 19–31; hier S. 22.

würde als die tatsächliche Anfangsphase.⁸ Man spiele einmal die Takte 7–10 und 1–8 aneinandergehängt – das Ergebnis ist eine viel ausgewogenere Themengestalt mit eröffnendem Vordersatz und schließendem Nachsatz:

Allegro

Die in Takt 11 folgende oktavversetzte Wiederholung verstärkt zunächst noch den Eindruck, daß die Musik schon am Schluß einer längeren Entwicklung angekommen ist, und erst ganz allmählich kommt der Satz dann in Schwung, jede Phrase auch weiterhin – wie zur Selbstvergewisserung – erst einmal wiederholend. Beinahe ein wenig aufgesetzt wirken dabei die Sforzati ab Takt 23: wie ‚Vitaminstöße‘, die der Musik eine Energie zuführen sollen, die sie von sich aus gar nicht hat.

Der Beginn der Durchführung, im Sonatensatz üblicherweise der Ort des Aufbruchs zu neuen Ufern, ist hier keineswegs der energiereiche Punkt, der geeignet wäre, zur Klimax des Satzes zu führen. Beethoven beginnt die Durchführung zwar mit einer neuen Tonart, doch wiederholt er ansonsten unverändert das Hauptthema und damit eine Musik, die eher in sich zusammensinken als eine Entwicklung zu eröffnen scheint. Und das gewählte G-Dur, die schon in Takt 3 so akzentuierte Subdominante, ist nach der davor herrschenden Dominanttonart A-Dur nicht nur eine Tonart geringerer Spannung, es ist auch eine Tonart, die man viel eher in der Coda erwarten würde. Keine Tonart ist ja geeigneter, die Dominantspannung der Exposition auszutarieren und den Schluß eines Satzes einzuläuten.

Wenn dann Beethoven damit beginnt, das Hauptthema zu verarbeiten, setzt er an dessen Ende an: Er spaltet zuerst die letzten vier Takte ab, dann nur noch die Schlußfloskel, und läßt die Musik schließlich auf einem Dominantakkord auf Fis sich festbeißen. Es entsteht so ein typisches Auflösungsfeld, wie es bei Beethoven häufig am Schluß der Durchführung erscheint: Ein kurzer Motivrest wird unablässig repetiert, die Musik ist am Ende ihrer Entwicklungsmöglichkeiten angelangt, die Dominanthermonie wird nicht mehr verlassen, bis die Musik auf einer Fermate stehen bleibt. Allerdings ist dieses Auflösungsfeld eigentümlich überdimensioniert, wodurch es gegen Ende viel von seiner Dominantspannung einbüßt, und natürlich steht es eine Terz zu tief. Wer sich durch das ‚Erschlafen‘ des Auflösungsfelds nicht irritieren läßt, erwartet also nach der Fermate in Takt 257 die Reprise, wegen der tonalen Verhältnisse in Gestalt einer „fausse reprise“, ähnlich wie an gleicher Stelle in den Sonaten opus 10 Nr. 2 und opus 14 Nr. 2 (auch dort in der Unterterztonart). Doch es folgt nicht das Erwartete, sondern so etwas wie eine falsche „falsche Reprise“: Nicht das Hauptthema, sondern das Schlußthema der Exposition kehrt wieder (ein Thema, das übrigens in der linken Hand deutlich aus den Takten 7–10 des Hauptthemas entwickelt ist); die Scheinreprise beginnt also am falschen Ende der Exposition. Dies erscheint wie eine Konsequenz dessen, daß die Exposition gewissermaßen seitenverkehrt gewichtet war: Erst in der Schlußgruppe hatte sie zu einem festgefügt-

⁸ Vgl. auch Heinz-Dieter Sommer, *Beethovens kleine Pastorale. Zum 1. Satz der Klaviersonate op. 28*, in: Archiv für Musikwissenschaft 43 (1986), S. 109–127; hier S. 117.

ten wirklichen Thema gefunden, das aus einer „kräftigen Phrase“ gefügt ist, wie sie Czerny für das Hauptthema fordert.

Nach dem Abbruch dieses doppelt falschen Reprisesansatzes und zwei modulierenden, quasi ratlos fragenden Adagio-Takten folgt der korrekte Reprisesbeginn mit dem Hauptthema – vordergründig unverändert und doch in neuer Funktion. Das nämlich, was am Satzanfang wie die Fortsetzung einer lediglich imaginierten, gar nicht erklangenen Musik erschien, wird nun als reale Antwort präsentiert, als eine Art Nachsatz zu den fragenden, offenen Adagio-Takten.

Wird somit das Hauptthema am Reprisesbeginn gleichsam vom virtuellen zum realen Nachsatz, so findet es gleichwohl seinen eigentlichen Ort erst in der Coda. Wie von selbst, durch das bloße Wiederaufgreifen des Hauptthemas, treibt der Satz dort auf den Schluß zu (und das beharrliche Wiederholen der thematischen Takte 9 und 10 legt überdies offen, daß auch ihnen – als Kadenzfloskel verstanden – ein Schlußgestus eigen ist). Die Form rundet sich so nicht weniger perfekt als im ersten Satz des G-Dur-Streichquartetts opus 18 Nr. 2, wo Beethoven mit der achttaktigen Periode des Hauptthemas auch den Satz beschließt, und ist zugleich doch viel dynamischer angelegt (in paradoxem Widerspruch zur ‚Passivität‘ der Hauptthematik). Erst dort, wo es mit Fug und Recht als Nachspiel fungieren darf, findet das Thema gleichsam zu sich selbst und findet auch der Satz sein Ziel. Erst in der Coda darf die Musik, die schon am Anfang und zu Beginn jedes Formteils den Schluß ankündigt, endlich Schluß sein.

Natürlich knüpft Beethoven in der Sonate opus 28 zunächst einmal an die von Haydn mehrfach erprobte Technik an, mit einer Schlußgeste zu beginnen.⁹ Insbesondere der ähnlich epiloghafte Beginn von Haydns G-Dur-Sinfonie Hob. I:81 scheint mit seinem Trommelbaß und der ganz ähnlich nachhängenden, entspannt herabsinkenden Melodik hier Pate gestanden zu haben, auch harmonisch: mit der gleichen Wendung über die Septime zur Subdominante auf einem Tonika-Orgelpunkt.

Vivace

The image shows a musical score for a piano piece, marked "Vivace". The score is in G major and common time (C). It consists of two systems of music. The first system shows the beginning of the piece with a forte (f) dynamic in the bass and piano (p) in the treble. The second system continues the piece with various dynamics and articulations.

9 Neben den oben schon erwähnten Beispielen wären bei Haydn noch zu nennen die Kopfsätze des B-Dur-Quartetts op. 50 Nr. 1 (Hob. III:44) und der C-Dur-Sinfonie Hob. I:90 sowie das Finale des D-Dur-Quartetts op. 76 Nr. 2 (Hob. III:76).

Auch bei Haydn scheint das (ebenfalls sofort wiederholte) Thema erst in der Coda zu sich selbst zu kommen, dann also, wenn es endlich ein Satzschluß sein darf. Gleichwohl aber ist die Vorwegnahme des Schlusses hier mehr eine Pointe als ein Satzprinzip, das die Form insgesamt trägt. Diese Konsequenzen zieht erst Beethoven in opus 28, und er scheint in den folgenden Klaviersonaten systematisch noch weitere Möglichkeiten erprobt zu haben, die sich aus der Technik des ‚falschen‘ Beginns gewinnen lassen.

Ganz offenkundig ist dies in der Es-Dur-Sonate opus 31 Nr. 3. Sie beginnt zwar, anders als opus 28, mit einem motivisch komplexen, stark gegliederten Hauptsatz von durchaus vorwärtsdrängendem Charakter, doch auch diese Musik wirkt am Satzanfang deplaziert, sogar in doppelter Hinsicht: Die ersten dreißig Takte erwecken den Eindruck, als entstammten sie dem letzten Tutti eines Konzertsatzes, beginnend mit der Brücke zur Solokadenz.¹⁰ Nach dem subdominantischem Beginn wäre auf dem Dominant-Quartsextakkord mit Fermate in Takt 6 die Kadenz zu denken, die freilich nicht erklingt (wenn man so will: weil kein Soloinstrument vorhanden ist). Das imaginäre Orchester unternimmt in den Takten 8–15 noch einen zweiten Versuch der Kadenzvorbereitung und geht schließlich in Takt 17 zum Nachspiel über (das mit dem pulsierenden Tonikaorgelpunkt einen ähnlich nachsinnenden, auf den Schluß zutreibenden Gestus wie der Beginn von opus 28 hat). Es folgt dann ab Takt 25 noch etwas, was man ebenfalls nicht selten in Konzertsätzen findet: ein letzter Schluß in Gestalt eines energischen Unisono. Mühelos, mit nur zwei Akkorden, ließe sich in den Takten 29–30 eine befriedigende Schlußkadenz V–I anfügen.

Daß dieser Anfang im Grunde ein Schluß ist¹¹, zeigt Beethoven selber am besten, wenn er ihn in der Coda für den Satzschluß wiederverwendet. Es fehlen dort im wesentlichen nur die ersten zwei Takte sowie die Nachspielpassage mit dem Trommelbaß. Dafür wird beim zweiten Ansatz zur ‚Solokadenz‘, den Beethoven noch drängender gestaltet, die Fermatenstelle wenigstens mit der Andeutung einer Kadenz in Gestalt eines Sechzehntellaufs gefüllt (T. 244f.). Der Unisono-Anhang, der hier ein wenig ausgeschmückt wird, stellt nun mit wenigen zusätzlichen Takten jenen Schluß her, den Beethoven in Takt 29 gerade noch abgeboten hatte.

In der G-Dur-Sonate opus 31 Nr. 1 ist die Situation komplizierter. Der erste Satz beginnt hier eigentümlich ambivalent. Die ersten drei Takte stellen unverkennbar ein Eröffnungssignal dar. Ihm antwortet, dreimal wiederholt, ein einfaches Zweitaktmotiv, das vor allem das asynchrone, um ein Sechzehntel gegeneinander verschobene Spiel der Hände ausreizt, das schon der Anfangsakkord zeigt. Erst mit der Kadenz in den Takten 10–11 wird das Zweitaktmotiv rhythmisch zurechtgerückt: zu drei in beiden Händen gleichzeitig erklingenden Akkordschlägen.

In dieser ‚synchronisierten‘ Gestalt ist das Dreischlagmotiv so simpel, daß man gar nicht mehr von einem Motiv reden will – es ist eine Kadenz und sonst nichts. Damit aber wird rückblickend klar, was in den Takten davor die Phasenverschiebung der Hände bewirkt hat: Sie hat dem Dreischlagmotiv den allzu offenen, geradezu trivialen Schlußgestus

10 Auf die Analogie der Harmonik der ersten sieben Takte zur Kadenzvorbereitung im Solokonzert weist schon Peter Cahn, *Aspekte der Schlußgestaltung* (wie Anm. 7), S. 23, hin. Jürgen Uhde, *Beethovens Klaviermusik*, Bd. 3, Stuttgart 1974, S. 79 und 82, schreibt, das Thema habe „die Rückkehr zur Tonika zum Inhalt“ und sei „eigentlich ein Ende“.

11 Ludwig Finscher, *Beethovens Klaviersonate opus 31/3. Versuch einer Interpretation*, in: *Festschrift für Walter Wiora*, hg. von Ludwig Finscher und Christoph-Hellmut Mahling, Kassel etc. 1967, S. 385–396, hier S. 391, versteht demgegenüber den Beginn als Einleitung, die sich erst nachträglich als Hauptsatz erweist.

genommen. Zurechtgerückt zu drei synchronen Akkorden wären schon die Takte 4 und 5 nichts anderes als eine Wendung, wie sie in unzähligen Werken den Schluß markiert, als endgültige Bekräftigung der Tonika nach der letzten Kadenz.

Man sollte nun meinen, daß sich das in den Anfangstakten enthaltene Schlußbildungspotential mühelos auch für den Satzschluß nutzen ließe. Doch gerade das Schließen scheint der Coda dieses Satzes zum Problem zu werden – wohl gerade deshalb, weil der Satz in seinem Verlauf schon allzu oft mit dem Material des Hauptthemas kadenziiert hat. Ratlos scheinen die drei Takte am Beginn der Coda (T. 296–298) zu fragen, wie sich denn überhaupt noch mit dem Dreischlag-Motiv nicht trivial schließen läßt. Beethoven versucht es zunächst mit viel Aufwand, mit einer achttaktigen Großkadenz, zusammengesetzt aus einer doppelt augmentierten Version des Dreischlages (T. 300–304), einer damit verschränkten einfach augmentierten Version (T. 304–306) und einer daran noch angehängten Verkürzung zum Zweischlag (T. 306). Auch ihre Wiederholung und zwei weitere viertaktige Dreischlag-Kadenz (deren letzte ihr Heil im Fortissimo sucht) können den Satz aber noch nicht beenden. Dies gelingt erst der reduzierten Fassung allein, dem kurz hingetupften Zweischlag – einer Formel, der eigentlich gar keine Schlußkraft eigen ist. Genau darin liegt wohl die Pointe dieses Satzes: Er spielt zwar von Anfang an und geradezu obsessiv mit einer lapidaren, abgegriffenen Schlußformel, verfängt sich schon viel zu früh und immer wieder im Kadenzieren, um dann, wenn es soweit ist, doch halb offen zu schließen, mit einem koketten Zweischlag, gleichsam einem musikalischen Gedankenstrich.

Daß die d-Moll-Sonate opus 31 Nr. 2 gänzlich unkonventionell beginnt, ist oft genug festgestellt worden.¹² In der Art einer langsamen Einleitung, aber mit scharfen Tempowechseln, exponiert der Anfangsabschnitt motivisches Rohmaterial, das sich noch nicht zu einem Thema fügen will: ein bloßes Arpeggio, das sich nach oben hin verlangsamt, und eine etwas ziellos wirkende Achtelbewegung im Allegro. Wenn dieser Anfang offenkundig noch nicht das Hauptthema ist, dann ist das, was ab Takt 21 folgt, wiederum ‚nicht mehr‘ Hauptthema, sondern schon eine Entwicklungspassage (die Beethoven in der Reprise dann auch ohne Not weglassen kann). Wie das Hauptthema aussehen könnte, das Beethoven hier gleichsam verschwiegen hat, deuten die überlieferten Skizzen an. Beethoven begann die Arbeit an diesem Satz zunächst mit einem schulmäßigen Thema, das aus aufsteigender Dreiklangsbrechung und skalarer Achtelbewegung eine – freilich allzu konventionelle – neuntaktige Periode aus Vorder- und Nachsatz bildet.¹³ (Das Begleitmodell dieses Themas, ein chromatisch zur Unterquarte absteigender Baß, verbunden mit hämmernden Achtelrepetitionen, hat Beethoven dann in den Anfangstakten der „Waldsteinsonate“ wiederverwendet, nun aber symptomatischerweise ohne die ‚Hauptsache‘, das darüberliegende Thema.)

Nicht nur ohne eigentliches Hauptthema aber beginnt die d-Moll-Sonate – Dahlhaus spricht zu Recht von einer „thematischen Konfiguration“, die sich „vor-thematisch“ und

12 Vgl. etwa Ludwig Misch, *Das „Problem“ der d-Moll-Sonate von Beethoven. Versuch einer neuen Formdeutung*, in: ders., *Beethoven-Studien*, Berlin 1950, S. 42–55. Ich teile allerdings nicht Mischs Ansicht, die ersten sechs Takte stellten das Thema dar, „das einzige Thema des ganzen Satzes“, und in ihm sei „der Kontrast, den man sonst im Verhältnis zweier Themen zu finden gewohnt ist, vorweggenommen“ (ebd., S. 54).

13 Keßlersches Skizzenbuch, f. 90v (Faksimile, hg. von Sieghard Brandenburg, Bonn 1976; Übertragung von dems., Bonn 1978, S. 191); zum Skizzierungsprozeß der Sonate vgl. Barry Cooper, *Beethoven and the creative process*, Oxford 1990, S. 177–196 (dort auf S. 181 Abb. der erwähnten Stelle).

„nach-thematisch“ artikuliert¹⁴ –, sondern strenggenommen auch unverständlich, nämlich mit einer Musik, deren eigentliche Bedeutung man erst 140 Takte später begreift, beim Übergang zur Reprise. Hier kehrt das Arpeggio vom Beginn wieder und wird nun zum Auslosler eines Instrumentalrezitativs. Damit wird plötzlich klar, daß es sich auch in den beiden Anfangstakten schon um nichts anderes als den cembalistisch arpeggierten Sextakkord gehandelt hatte, mit dem jedes Secco-Rezitativ beginnt, und bei der gestischen Achtelpassage um das Zwischenspiel zu einem imaginären Accompagnato-Rezitativ. Erst jetzt, nach zwei Dritteln des Satzes, findet der eigenartige Anfang somit zu seiner wahren Identität als Rahmen eines – zunächst verschwiegenen – Rezitativs, oder anders gesagt: findet die Form ihr Ziel.

In der nur zweisatzigen F-Dur-Sonate opus 54 hat Beethoven zum erstenmal seit opus 27 wieder darauf verzichtet, mit einem Sonatensatz zu beginnen, und stattdessen den ersten Satz, *In Tempo d'un Menuetto*, als eigentümliche Mischform aus funfteiliger Scherzo- oder Menuettform, Rondoform und Variationenform angelegt. Die ersten 24 Takte könnte man zunächst für ein kleines Menuett mit ausgeschriebenen Wiederholungen halten, wenn nicht zweierlei irritieren würde: Sämtliche Phrasen kadenzieren auf der ersten Stufe, und die ersten vier Takte haben wieder einmal unverkennbar Schlucharakter. In einem Menuett wären diese vier Takte frühestens als zweite Hälfte eines achttaktigen ersten Teils denkbar, als Nachsatz zu einem aus 2+2 Takten bestehenden Vordersatz, der sich zur fünften Stufe wendet und wahrscheinlich mit einer weiblichen Endung schließt. Mit ihrer Akzentuierung der Subdominante und dem kräftigen Ganzschlu wären Beethovens Takte 1–4 aber ebensogut imstande, ein ganzes Menuett zu beenden.

Den Schlucharakter nimmt Beethoven dem Anfang durch das simpelste aller Mittel: die Wiederholung. Wenn diese vier Takte zweimal erklingen, ist klar, daß der Satz weitergehen muß. Allerdings kommt er auch danach nur mühsam voran; die folgenden Phrasen und größeren Einheiten werden ebenfalls immer erst wiederholt, bevor es weitergeht – nicht anders als in opus 28.

Am Ende des Satzes ist die Situation paradoxerweise gerade umgekehrt. In den letzten 18 Takten beginnt die Musik plötzlich zu fließen, und nicht nur wegen der durchlaufenden Triolenbewegung im Baß. Die Schlufloskel aus den Takten 3-4 bekommt in Takt 138 eine weibliche, offenere Endung und wird zu einer Anfangsphrase umgeformt, auf die eine Antwortphrase folgt, die ebenfalls noch eher labil, nämlich auf der Terz a endet. Sogar die allerletzten Takte vermeiden noch die kräftige männliche Endung, die schon der Satzanfang kannte, und schließen vergleichsweise schwach, mit einer lang gedehnten weiblichen Endung und einem Tonika-Akkord in Terzlage.¹⁵

Gibt sich also der Satzanfang als vorweggenommener Schluß, so eröffnet umgekehrt der Satzschluß überraschend einen neuen Horizont. Zum erstenmal darf sich hier die Musik richtig aussingen. Die Situation ist derjenigen in der G-Dur-Sonate opus 31 Nr. 1 vergleichbar. Wie dort ist der Gedanke des Schlusses von Anfang an präsent, der tatsächliche Schluß dann aber überraschend leicht, beinahe in einem Schwebezustand gehalten¹⁶ – mit dem Unterschied, daß nun anstelle von Humor oder Ironie so etwas wie Verklärung die letzten Takte bestimmt.

14 Carl Dahlhaus, *Beethovens „neuer Weg“*, in: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1974, Berlin 1975, S. 46–62; hier S. 51; unter dem Titel *Der „neue Weg“* auch in: ders., *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, Laaber 1987, S. 207–222; hier S. 212.

15 Vgl. die schöne Beschreibung dieser Coda bei Cahn, *Aspekte der Schlugestaltung* (wie Anm. 7), S. 30–31.

16 Cahn spricht bei opus 54 von einem „Ende, das seltsam offen bleibt“ (ebd., S. 30).

In der e-Moll-Sonate opus 90 wirken die Anfangstakte ein weiteres Mal so, als habe die Sonate ihren Beginn schon hinter sich. Ähnlich wie in opus 54 sind die ersten vier Takte viel eher als Takte 5–8 denkbar, als Gegen- oder Antwortphrase zu einem eröffnenden Viertakter, den man sich wohl etwa so vorstellen müßte wie im folgenden Notenbeispiel. (Die originalen Takte 5–8 erweisen sich bei einem solchen – natürlich recht prosaischen – Beginn dann als entbehrlich.)

Anders als in opus 54 sind Beethovens Takte 1–4 hier als Anfangstakte im strengen Sinne nicht deswegen ungeeignet, weil sie zu früh schließen, sondern weil sie zu früh abschweifen. Ohne die Grundtonart e-Moll definiert zu haben, kadenzieren sie nach G-Dur, so als sei der e-Moll-Akkord des Beginns nur eine subdominantisches Nebenstufe der Grundtonart.¹⁷ Beethoven peilt dann zwar nach einem Umweg über h-Moll und wieder G-Dur ab Takt 13 e-Moll als Ziel der Kadenz an, um dieses e-Moll dann als Grundtonart zu stabilisieren, nun allerdings fast zu sehr: Er schreibt einen großangelegten Schluß, wie er stärker kaum sein könnte, mit Diminuendo, Ritardando und Fermate auf der Dominante, gefolgt von einer geschlossenen Periode, die in Takt 22 die Subdominante besonders akzentuiert und, ebenfalls ritardierend, in tiefer Lage endet, abgeschlossen von einer Fermatenpause.

Dies übertrifft an Schlußkraft noch bei weitem das, was Beethoven an vergleichbarer Stelle in der Sonate opus 31 Nr. 3 geschrieben hat. Die Spannung, die den Satz vorantreiben sollte, ist in Takt 24 auf dem Nullpunkt angelangt, und es ist unklar, wie der Satz überhaupt noch weitergehen soll. (Was folgt, ist eine athematische Überleitung, die vor allem den Eindruck erweckt, erst einmal wieder Energie sammeln zu wollen.) Daß Beethoven diesen gefährlichen Spannungsverlust schon im Hauptsatz riskiert, zahlt sich aber am Schluß des Satzes aus. Dort braucht er nur die Takte 17–24 aus dem Hauptthema zu wiederholen, um den Satz denkbar mühelos zu beenden. Entspannter läßt sich ein Satzschluß wohl nicht mehr herstellen, nicht einmal eine bekräftigende Kadenz ist nötig, nur ein Wiederholen von längst Bekanntem, wobei die Endgültigkeit dieses Schlusses in dem

17 Vgl. Hermann Danuser, *Klaviersonate e-Moll op. 90*, in: *Beethoven-Interpretationen*, hg. von Albrecht Riethmüller, Carl Dahlhaus und Alexander L. Ringer, Laaber 1994, Bd. 2, S. 27–28.

Moment von Lösung besteht, das er enthält: Das, was am Anfang noch irritierend und deplaziert gewirkt hatte, hat nun erst, in den allerletzten Takten, seinen Ort gefunden.

Die beiden 1809, fünf Jahre vor opus 90 geschriebenen Sonaten Fis-Dur opus 78 und Es-Dur opus 81a stellen dem Kopfsatz zum erstenmal seit der „Pathétique“ wieder eine langsame Einleitung voran. Der Satztypus, den Beethoven in opus 13 noch als Inbegriff von Eröffnungsmusik gefaßt hatte, erscheint hier allerdings eigentümlich gebrochen. Die Adagio-Einleitung der Fis-Dur-Sonate hebt mit großer Geste an, wird aber schon nach vier Takten mit einer floskelhaften Endungsfigur gleichsam abgewürgt, bevor sie recht begonnen hat. Und in der „Les-Adieux“-Sonate konterkariert schon im ersten Takt der hinzugeschriebene Abschiedsgruß „Lebe wohl“ den Einleitungscharakter.

Die langsame Einleitung ist freilich in opus 81a nötig, damit Beethoven in Takt 17 überhaupt derart scharf „medias in res“ springen kann, wie er es hier tut – mit einem Sonatenallegro, das ein weiteres Mal so beginnt, als sei das Hauptthema schon längst erklingen, das aber ohne ein ‚Davor‘ so doch nicht beginnen könnte. Auf der Subdominante einsetzend, wie in der anderen Es-Dur-Sonate, opus 31 Nr. 3, kadenziiert das Allegro erst zur Tonika hin, um dann – vergleichbar der Situation in opus 31 Nr. 2 – mit einer Musik fortzufahren, die schon den Charakter einer Entwicklungspassage hat. (Deziiert ‚anfangslos‘ wie der Expositionsbeginn und nach dem gleichen Verfahren wie in opus 31 Nr. 3 ist im übrigen auch der Reprisesbeginn gestaltet: Die Durchführung beißt sich an ihrem Ende auf der Subdominante von Es-Dur fest, aus der dann fast unmerklich die Reprise herauswächst, so daß beim Erreichen der Tonika die Reprise schon längst im Gange ist.)

Betrachtet man die Musik allein, so beginnt die Adagio-Einleitung der „Les-Adieux“-Sonate ambivalent. Was das „Lebe-wohl“-Motiv betrifft, den mit Hornquinten zweistimmig ausgesetzten, fallenden Terzgang, so wird man wohl Jürgen Uhde beipflichten, der meint, es sei dies „im Grunde eine End- oder Ausklangfigur; so könnte ein Volkslied schließen“.¹⁸ Möglicherweise hat das Motiv sogar ein bestimmtes Volkslied zum Hintergrund, nämlich das Abschiedslied *Schätzchen Ade!* (heute als Kinderlied mit dem jüngeren Text „Winter, ade!“ bekannt). Dieses beginnt, lediglich den ersten Ton repetierend, mit eben einem solchen fallenden Terzgang zur ersten Stufe, der dann als Schlußphrase zum Text „Scheiden thut weh!“ wiederkehrt. Die Anfangsphrase des Liedes erweist sich so als Schlußphrase, und die zweistimmige Fassung, in der das Lied 1816 zum erstenmal aufgezeichnet worden ist – in der Gegend um Würzburg „zweistimmig von einem Knaben und Mädchen auf einem Kirschbaume gesungen“¹⁹ –, zeigt dieselbe ‚natürliche‘ Zweistimmigkeit mit Hornquinten, die auch Beethoven seinem Motiv gibt.

Gleichwohl wäre es übertrieben zu behaupten, daß Beethovens Motiv für sich genommen schon eindeutig als Schlußformel kenntlich ist. Und der musikalische Satz, in den es zu Beginn eingebunden ist, hat sogar deutliche Momente von Eröffnungsgestik. Das trugschlüssig daruntergesetzte C der linken Hand kündigt schon im zweiten Takt an, daß hier eine Entwicklung beginnt, statt zu enden, und noch mehr tut dies der anschließende chromatische Quartgang im Baß.

18 Uhde, *Beethovens Klaviermusik* (wie Anm. 10), Bd. 3, S. 272.

19 In: Johann Gustav Büsching, *Wöchentliche Nachrichten für Freunde der Geschichte, Kunst und Gelahrtheit des Mittelalters*, 49. Stück 1816, Bd. 2, S. 353 (nach der Aufzeichnung eines Herrn Dr. Hohnbaum); als Abschied auch in: *Die deutschen Volkslieder mit ihren Singweisen*, hg. von Ludwig Erk und Wilhelm Irmer, 1. Heft, Berlin 1838, S. 14.

Wird somit der Abschiedsgestus in den ersten beiden Takten vom unterlegten imaginären Text „Lebe wohl“ und von dem, was in der rechten Hand erklingt, mehr beschworen, als daß er musikalisch zum Tragen käme, so spielt er im eigentlichen Sonatensatz überhaupt keine Rolle mehr. Das Motiv des fallenden Terzgangs ist zwar mehr oder weniger latent in allen verschiedenen Motivbildungen der Exposition enthalten²⁰, doch erscheint es bis zum Ende der Reprise nie in der zu Beginn fixierten Zweistimmigkeit aus Hornquinten (Terz–Quinte–Sexte), jener Gestalt, die man als die eigentliche empfinden muß, insofern sie allein die ‚natürliche‘, usuelle Zweistimmigkeit verkörpert und nur in ihr die Allerweltsformel des Terzgangs auch ein Moment von Schlußgestik bekommt. Diese Fassung – der fallende Terzgang als Hornruf oder Volksliedphrase – kehrt erst in der extrem umfangreichen Coda des Satzes wieder, zunächst eingebunden in das Seitenthema (T. 196), das dadurch in neuem Licht erscheint, anschließend auch wieder in der originalen Motivgestalt, und nun ohne den trugschlüssigen ‚falschen‘ Baß unter der Schlußsexta. Daß die zweite Stimme, der Quart-Terz-Fall es–b–g, für die nun wiedergewonnene Identität des Motivs als „Lebe-wohl“-Motiv essentiell ist, signalisiert Beethoven deutlich genug, indem er das Motiv bei seiner Wiederkehr gegen Ende der Coda (T. 223–235) richtiggehend zusammenmontiert, nämlich zunächst die zweite Stimme alleine bringt und dann erst die erste darübersetzt.

Wenn nun aber einerseits die Dreitonformel nur in ihrer zweistimmigen Fassung aus Hornquinten auch „Lebe-wohl“-Motiv, andererseits das „Lebe wohl“ das eigentliche Sujet des ganzen Satzes ist – immerhin führt dieser ja den Titel „Das Lebewohl“ –, dann bedeutet dies, daß der ganze Sonatensatz im Grunde ein einziges großes Vorspiel zu seinem Schluß ist. Zu seinem eigentlichen Thema findet der Satz strenggenommen erst nach 226 Takten, gegen Ende der großangelegten Coda. Von Anfang an ist zwar klar, daß die Musik auf die verbale und musikalische Formel „Lebe wohl“ abzielt, doch erst ganz am Schluß, nachdem er ein komplettes Sonaten-Allegro eingeschoben hat, löst Beethoven dieses Versprechen auch tatsächlich ein. (Und wieder einmal gestaltet er den Schluß ‚leicht‘ und – auf eine neue Art – offen: Die sich echohaft durchmischenden Hornrufe der Takte 227–242 mit ihren ‚Zufallsdissonanzen‘ machen gleichsam die Tür auf zu einem weiten Naturraum, in dem sich die Musik verliert.)

Nun bezieht sich bekanntlich das Sujet, das Beethoven dieser „charakteristischen Sonate“ zugrundegelegt hat, auf ein reales Ereignis, die vom Vorrücken der Franzosen auf Wien veranlaßte Abreise des Erzherzogs Rudolf. Doch die Formidee des ersten Satzes der „Les Adieux“-Sonate scheint vor dem Hintergrund dessen, was sich in den vorausgehenden Klaviersonaten beobachten ließ, einen solchen äußeren Impuls gar nicht gebraucht zu haben. Die Idee, einen Satz zu schreiben, der überhaupt nur noch seinen eigenen Schluß thematisiert und den Schluß schon im ersten Takt ins Visier nimmt, ohne aber deswegen explizit mit einem musikalischen ‚Schluß‘ zu beginnen, diese Idee ergibt sich so folgerichtig aus der Logik von Beethovens Schaffen in der Gattung Klaviersonate, daß man meinen könnte, die Abreise des Erzherzogs hätte dem Komponisten nur den willkommenen Anlaß geliefert, eine Formkonzeption zu erproben, die ‚an der Reihe‘ war, sich ohne die Hilfe von Worten aber nicht mehr realisieren ließ. Die Huldigung an den Freund und Gönner war dann gleichsam nur ein Nebenprodukt dieser Situation. Nicht eine im realen Leben wurzelnde, außermusikalische Idee determiniert hier also offenbar die Musik, sondern eine rein musikalische Formidee hat sich den zu ihr passenden Anlaß in der Realität gesucht.

20 Vgl. dazu besonders Carl Dahlhaus, *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, Laaber 1987, S. 67–69.

Die A-Dur-Sonate opus 101 spielt am Beginn des ersten Satzes fraglos nicht mit dem Gedanken des Schlusses. Dafür ist nun das aus opus 31 Nr. 2, opus 54 und opus 90 bekannte Prinzip, den allerersten Anfang wegzulassen und gleich mit einem Zweiten einzusetzen, weiterentwickelt und übersteigert zu einer Form, die überhaupt die wichtigsten Bestandteile der Sonatenform ausspart.

Der erste Satz setzt gleich im Gestus einer Überleitung ein, ohne so etwas wie ein Hauptthema zu exponieren – vergleichbar dem Allegro der „Les Adieux“-Sonate, nun aber ohne vorgeschaltete langsame Einleitung. Den Überleitungscharakter der Anfangstakte macht sich Beethoven an späterer Stelle in der Sonate unmittelbar zunutze – man könnte auch sagen: er gibt der Musik erst jetzt ihre Funktion, die sie am Anfang noch nicht hat –, wenn er mit eben diesen Takten vom kurzen Adagio zum Finalsatz überleitet. Im Kopfsatz nun führt der überleitungsartige Anfang nicht einmal mehr zu einem richtigen Seitensatz, sondern springt, in den Kategorien der Sonatenform gedacht, gleich in die Schlußgruppe. Was in Takt 25 folgt, hat jedenfalls schon deutlich den Gestus eines Nachspiels, das vor allem, gleichsam bekräftigend, kadenziert und keineswegs mehr einen eigenen Formabschnitt eröffnen will.²¹ In ihrer fragmentierten Form könnte man diese Minimal-Exposition von gerade noch 33 Takten mit einer Brücke vergleichen, der die Pfeiler genommen sind, ohne daß sie deswegen zusammenstürzen würde – die Zwischenstücke schweben auf wundersame Weise frei im Raum.

Es fehlen dieser Exposition aber nicht nur die ‚Pfeiler‘ in Gestalt der beiden Hauptthemen, es fehlen ihr auch die tonalen Fundamente, nämlich die beiden polaren Tonartenflächen und die von ihnen üblicherweise erzeugte Tonika-Dominant-Spannung. Der Satz beginnt mit einer dominantischen Umschreibung der Grundtonart A-Dur, in der nur für die Dauer eines Achtels (am Schluß von T. 3) überhaupt die Tonika berührt wird, und er kadenziert dann, nach kleinen Abschweifungen, erst in der Sekundärtonart E-Dur. Die Exposition beschreibt weniger einen tonalen Prozeß von der ersten zur fünften Stufe der Grundtonart als vielmehr einen von E⁷ nach E-Dur.

In der gleichen Weise dominantisch beginnt nach der nur rudimentären Durchführung auch die Reprise, so daß erst beim Übergang zur Schlußgruppe, infolge der Quinttransposition, endlich auch A-Dur wirklich als Tonika erscheint: mit der Kadenz in Takt 77, der ersten A-Dur-Kadenz des ganzen Satzes. Drei Viertel des Satzes stehen also in einem tonalen, mehr oder weniger dominantischen Spannungsverhältnis zur erst im letzten Viertel auskomponierten A-Dur-Tonika. Wollte man den Satz auf sein tonales Grundprinzip reduzieren, so könnte man geradezu behaupten, daß der Satz insgesamt gesehen eine einzige große Dominant-Tonika-Kadenz in A-Dur umschreibt, eine Kadenz, die sich, da sie nicht von der Tonika, sondern von der Dominante ausgeht, auch als auskomponierte Schlußkadenz verstehen läßt.

Das Auskomponieren einer Schlußkadenz zu einem ganzen Satz ist freilich eine Formidee, die sich einerseits mit größeren Dimensionen, als sie diese 102 Takte zeigen, gewiß nicht mehr verträgt und andererseits auch mit den Prinzipien der Sonatenform kaum mehr recht vereinbar ist. Von dem Punkt aus, den Beethoven in der Sonate opus 101

21 Carl Dahlhaus (*Cantabile und thematischer Prozeß. Der Übergang zum Spätwerk in Beethovens Klaviersonaten*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 37 [1980], S. 81–98, hier S. 91) hält zwar den Ausdruck „Thema“ beim Beginn für „seltsam inadäquat“, redet dann aber doch – jeweils in Anführungszeichen gesetzt – von einem „Hauptthema“ und (was sich schwer nachvollziehen läßt) bei den Takten 17ff. vom „Seitenthema“. Lothar Schmidt (*Klaviersonate A-Dur op. 101*, in: *Beethoven-Interpretationen* [wie Anm. 17], Bd. 2, S. 116) beschreibt – den Ausdruck „Hauptthema“ vermeidend – die Takte 5ff. als einen Nachsatz, der sein interpunktiertes Ziel (im Sinne Heinrich Christoph Kochs) erst in Takt 25 findet, und konstatiert, daß sowohl die syntaktischen Einheiten als auch der thematische Kontrast einer Exposition fehlen.

erreicht hatte, war im Grunde keine Weiterentwicklung mehr möglich. Wenn Beethoven weiterhin in der Sonatenform schreiben wollte, mußte er sich gänzlich neuorientieren. Es erscheint deshalb nur folgerichtig, daß die nächstfolgende Klaviersonate, die B-Dur-Sonate opus 106, alle Merkmale eines energischen Neuanfangs zeigt. Die ersten Takte verschreiben sich mit ihrem fanfarenartigen Gestus ostentativ dem Prinzip des Anfangens, und beinahe penetrant fixieren sie dazu erst einmal die Tonika. Dieser Anfang verschwendet keinen Gedanken an den Schluß, sondern strotzt vor Energie, und die beispiellosen äußeren Dimensionen, die Beethoven dem daraus entwickelten Satz gegeben hat, übertreffen den Kopfsatz von opus 101 denn auch gleich um ein mehrfaches.

Daß die „Hammerklavier-Sonate“ sich dezidiert von dem abstößt, was Beethoven in den davor geschriebenen Sonaten verfolgt hatte, zeigt nicht zuletzt ein kleines Klavierstück, das Anselm Gerhard jüngst eingehend analysiert und überzeugend als dialektisches Gegenstück zu opus 106 beschrieben hat, das *Albumblatt* WoO 60.²² Die gerade 39 Takte lange Komposition hat Beethoven, wie Gerhard zeigt, zeitgleich mit der „Hammerklavier-Sonate“ im Jahr 1818 skizziert und wohl nicht von ungefähr auch in der gleichen Tonart B-Dur geschrieben. Sie beginnt mit einer fragenden Geste in einem lediglich umschriebenen, nicht tonikal kadenzierenden B-Dur, schweift dann in andere tonale Bereiche ab und erreicht erst im Laufe des leicht reprisenhaften Schlußteils, nach drei Vierteln des Satzes, wirklich die Grundtonart. Überspitzt formuliert könnte man das ganze Klavierstück „als auskomponierten Dominant-Sept-Akkord zu B-Dur verstehen“²³ oder vielleicht besser noch, auch die Tonika berücksichtigend, als eine auskomponierte Schlußkadenz.

Die hochkonzentrierte kleine Komposition zeigt damit, daß Beethoven neben dem radikalen Neuanfang der „Hammerklavier-Sonate“ auch noch die Möglichkeit verfolgt hat, an das in der A-Dur-Sonate opus 101 realisierte Formprinzip anzuknüpfen. Allerdings hieß das, die schon in opus 101 fragwürdig gewordene Sonatenform vollends aufzugeben und die Musik auf knappste Gesten zu reduzieren. Die völlige „Abkehr von traditionellen Formen zugunsten einer abstrakten Strukturidee“, die Gerhard in diesem Klavierstück konstatiert und als „Vorgriff auf kompositorische Tendenzen des frühen 20. Jahrhunderts“ wertet, mag „im Jahre 1818 ohne Beispiel gewesen“ sein²⁴, sie hat aber – so wäre Gerhards Analyse hinzuzufügen – bei Beethoven eine lange Vorgeschichte und ist nur die letzte Konsequenz einer Reihe von Versuchen, die Sonatenform zu transformieren und mit einer neuartigen Finalität aufzuladen – einer Finalität, die dann, zu Ende gedacht, die Sonatenform entbehrlich macht.

*

Das Moment von Irregularität, das – mit Ausnahme der „Appassionata“ – die Anfänge sämtlicher Beethovenscher Klaviersonaten von opus 28 bis zu opus 101 kennzeichnet, hat sich fast durchweg als ein Schlüssel zur Dynamisierung der Form erwiesen, als ein Mittel, dem Verlauf des Kopfsatzes eine ganz eigene Spannung zu verleihen, jenseits der Dynamik, die ein Sonatensatz üblicherweise aus dem Tonartenplan und der Logik the-

22 Anselm Gerhard, „Ein kühn hingeworfenes Räthselwort“. *Das Klavierstück WoO 60 und die Voraussetzungen von Beethovens „Spätstil“*, in: *Musiktheorie* 12 (1997), S. 217–234.

23 Ebd., S. 229.

24 Ebd., S. 231.

matischer Verarbeitungsprozesse gewinnt.²⁵ Indem Beethoven dem Anfang des Satzes ein Stück seiner Identität als Anfang – und hier besonders den Aspekt der selbstgewissen Setzung eines Gegebenen – nimmt (dies gilt auch für die nicht diskutierte „Waldstein-sonate“), nimmt er ihm sein Gewicht und verlagert den Schwerpunkt des Satzes auf einen späteren Zeitpunkt, sei es der Beginn der Reprise (wie in opus 31 Nr. 2), die Mitte der Reprise (wie in opus 101) oder die Coda (wie in den opera 28, 31 Nr. 2 und 3, 54, 81a sowie 90). Die Musik erweckt – nicht nur (wenn auch besonders deutlich) in denjenigen Fällen, in denen schon mit den ersten Takten der tatsächliche oder vermeintliche Satzschluß ins Blickfeld gerät – den Eindruck, als finde sie erst spät, unter Umständen erst in den allerletzten Takten, zu sich selbst.

Wenn nun die Form solcherart den Schlußteil oder den Schluß des Satzes als Hauptsache und als Ziel inszeniert, so gestaltet sie ihn dennoch gerade nicht als kraftvolle Bestätigung oder gar als Durchbruch, wie gerne in den Symphonien, sondern im Gegenteil als Moment von Lösung und völliger Entspannung. Der Satz kann sogar im piano und mit einer ganz schwachen Kadenzwendung schließen – ästhetisch zählt allein der Umstand, daß die Musik endlich dort angekommen ist, wo sie von Anfang an hinwollte.

Das geschilderte Formprinzip kann aber nicht nur auf eine kraftvolle Inszenierung des Schlusses verzichten, es erlaubt auch die Arbeit mit einem ganz ‚schwachen‘, energiearmen Anfang. Dieser Aspekt wird Beethoven insofern besonders wichtig gewesen sein, als er sich ideal mit einer der zentralen Problemstellungen der mittleren Schaffensperiode trifft: der Frage nämlich, wie sich eine ausgesprochen kantabile, lyrische, sich ruhig aus-singende Thematik mit dem Sonatenprinzip vereinen läßt.²⁶ In den diskutierten Sätzen kann das Hauptthema denkbar kantabel und ‚passiv‘ sein (oder auch einfach verschwiegen werden), da sich die Dynamik des Satzes nicht der Antriebskraft des Hauptthemas und des Tonartenplans verdankt, sondern im Gegenteil der Sogkraft des Schlusses, einer schon in den allerersten Takten einsetzenden Sogkraft, der sich auch die Themen gleichsam nur auszuliefern brauchen. Je schwächer diese Themen sind, desto besser scheint dies zu funktionieren, und es funktioniert selbst dann noch, wenn ein eigentliches Hauptthema fehlt (oder gar, wie in opus 101, beide Themen fehlen).

Die Kunst, falsch zu beginnen, erweist sich so nicht nur als Kehrseite der Kunst, richtig zu schließen, sie wird in Beethovens Auseinandersetzung mit der Gattung Klaviersonate bis hin zu opus 101 und darüber hinaus – siehe das *Albumblatt* WoO 60 – auch immer mehr zu einer Kunst des Weglassens und Aussparens. Insofern scheint in Beethovens Komponieren mit ‚falschen‘ Anfängen schon Wesentliches von dem auf, was dann das Beethovensche Spätwerk kennzeichnet: die Tendenz zur Abstraktion, zur alles Entbehrliche aussparenden Reduktion, die es dem Rezipienten überläßt, das, worauf die Musik nur noch andeutend, quasi zitathaft verweist, für sich zu ergänzen und selbständig in eine Relation zu etablierten Formprinzipien und Tonfällen zu bringen.

Es bleibt zum Schluß die naheliegende Frage, ob das Phänomen des ‚falschen‘ Beginns und die daraus gewonnene Dynamisierung der Form in Beethovens Klaviersonaten der Jahre 1801 bis 1816 mit dem in Verbindung zu bringen ist, was Beethoven um 1802 als „neuen Weg“ und „neue Manier“ in seinem Schaffen bezeichnet hat. Bekanntlich soll er kurz vor der Drucklegung seiner Sonaten opus 31 zu seinem Freund Krumpholz gesagt haben,

25 Es ist hier nicht der Ort, auch die Finalsätze zu diskutieren. Hingewiesen sei nur auf die besonders offensichtliche Parallele im Finale von opus 31 Nr. 3, wo Beethoven mit einer deutlichen Schlußwendung beginnt und mit ihr dann auch den Satzschluß einleitet.

26 Vgl. hierzu auch Dahlhaus, *Cantabile und thematischer Prozeß* (wie Anm. 21).

er sei mit seinen bisherigen Arbeiten nur wenig zufrieden und wolle „von heute an [...] einen neuen Weg einschlagen“ (was Czerny, der dies berichtet, im 1803 erschienenen opus 31 teilweise erfüllt sah).²⁷ Und im Oktober 1802 kündigte er Breitkopf & Härtel seine Variationen opus 34 und 35 als „auf eine wirklich ganz *neue Manier* bearbeitet“ an, noch einmal betonend, „daß die Manier in beyden Werken ganz *neu von mir* ist“.²⁸

Die zahlreichen Interpretationsversuche, die diese beiden Äußerungen in der Forschung provoziert haben (bis hin zum Zweifel daran, ob Czernys Bericht überhaupt glaubwürdig ist²⁹), können hier nicht einzeln diskutiert werden. Herausgegriffen seien nur zwei Deutungsansätze, die besonders plausibel und in unserem Kontext auch besonders fruchtbar erscheinen.

Stefan Kunze sieht in seiner grundlegenden Analyse der „Eroica-Variationen“ opus 35 Kennzeichen der „neuen Manier“ zunächst darin, daß hier zu Beginn, ausgehend vom bloßen Themenbaß, schrittweise erst das thematische Gefüge zusammengesetzt wird, das dann die Basis der eigentlichen Variationen abgibt.³⁰ (Besonders aufmerksam gemacht sei auf den dezidiert fragmentarischen Habitus des einleitenden „Basso del Tema“, der noch weniger ist als ein Passacaglia-Baß. Die verstörenden Pausen in seiner zweiten Hälfte setzen etwas Präexistentes voraus, das entfernt worden ist; das Erklingende ist weniger Baustein zu als Splitter von einem Ganzen.) Bezogen auf die Gesamtform erkennt Kunze ein innerhalb der Gattung neuartiges Prinzip des Komponierens „in dem Verfahren der Darlegung und Zerlegung struktureller Elemente und ihrer mit neuem Konstruktionssinn erfüllten Zusammenfügung, mit der Werkeinheit ausdrücklich und in individuellem Zugriff hergestellt, nicht in einem fertig Gegebenen (Variationsthema) oder in einem als variables Verfahren (Variationstechnik) Vorgeformten vorausgesetzt wird“. Kunzes wohl doch etwas forcierte These, „daß sich der musikalische Sinn des Werkganzen von einem kritischen Punkt aus erschließt, dem Kadenzvorgang im Finale alla Fuga“, braucht man gar nicht zu akzeptieren, um dennoch mit ihm als wesentliches Kriterium der neuen Konzeption die Finalität zu sehen: „die vom Schluß her den gesamten Zusammenhang übergreifende und erschließende Anlage“.³¹

Hierfür scheint die Gestalt der Schlußvariation virulenter als das Kadenzieren der vorausgehenden Fuge. Zu Recht weist Kunze darauf hin, daß eigentümlicherweise erst gegen Ende die einfache Art der figurativen Variationstechnik erscheint. Nach der vorausgegangenen konstruktiven Zergliederung wird das Thema im Anschluß an die Fuge gleichsam in einer „zweiten Naivität“ präsentiert. „Es ist, als würde erst jetzt klar werden, was Variation eigentlich heißt.“³² Man könnte auch sagen: Beethoven begibt sich plötzlich auf das triviale Niveau zeitgenössischer – massenhafter – Variationenproduktion. Denn sowohl die Einkleidung der Themenreprise nach der Fuge als auch die sich anschließende Schlußvariation enthalten, für sich genommen, einen Schuß Trivialität; selbst für eine Figuralvariation ist die Musik des Schlusses reichlich floskelhaft.

27 Carl Czerny, *Erinnerungen aus meinem Leben*, hg. von Walter Kolneder, Strasbourg und Baden-Baden 1968, S. 43.

28 Ludwig van Beethoven, *Briefwechsel*. Gesamtausgabe, Bd. 1, hg. von Sieghard Brandenburg, München 1996, S. 126.

29 Joel Shapiro, *3 Klaviersonaten G-Dur, d-Moll „Sturmsonate“ und Es-Dur op. 31*, in: *Beethoven-Interpretationen* (wie Anm. 17), Bd. 1, S. 259–260.

30 Stefan Kunze, *Die „wirklich gantz neue Manier“ in Beethovens Eroica-Variationen op. 35*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 29 (1972), S. 124–149, hier S. 134.

31 Ebd., S. 147.

32 Ebd., S. 146.

Paradoxerweise aber wird dies hier, am Ende des langen Werkes, durchaus nicht als ästhetischer Niveauverlust empfunden, sondern als Steigerung, als eine Art kathartischer Neugeburt der einfachsten Art von Variation, dessen also, was um 1800 musikalische Dutzendware war. Präsentiert Beethoven schon das Thema als Zielpunkt eines Prozesses, so inszeniert er auch ausgerechnet diejenige Variation, mit der er die Variationenfolge am ehesten hätte beginnen können – um dann sukzessive den Abstraktionsgrad zu steigern – in verblüffender Manier als Zielpunkt eines Prozesses von hohem intellektuellem Anspruch. Nur als solcherart Errungenes (soll dies wohl heißen) ist das ästhetisch noch verfügbar, was in der Gattung normalerweise den Ausgangspunkt bildet.

In den von Kunze nicht besprochenen F-Dur-Variationen opus 34, auf die sich Beethovens Bemerkung ja in gleichem Maße bezieht, läßt die gänzlich unorthodoxe Tonartendisposition eine nicht weniger neuartige Finalität der Form erkennen. Das Thema entspricht zwar üblicher Setzungspraxis, doch die Variationenfolge beginnt irritierenderweise gleich mit einer Variation in fremder Tonart, beschreibt dann in tonaler Hinsicht eine Kette von Terzfällen und findet erst am Schluß, in der sechsten Variation, überhaupt zur Grundtonart F-Dur.

Carl Dahlhaus interpretiert das Diktum vom „neuen Weg“ als zunächst einmal auf opus 31 Nr. 2 gemünzt und sieht das Neue im „radikale[n] Prozeßcharakter der musikalischen Form, als dessen kompositionstechnisches Korrelat die Aufhebung des traditionellen Themenbegriffs erscheint“.³³ Das gleiche Prinzip erblickt er, an Kunze anknüpfend, als „ganz neue Manier“ in den Variationen opus 35 und in den aus demselben Material gewonnenen Finalvariationen der *Eroica*. Auch im Kopfsatz der *Eroica* konstatiert er eine solche zugespitzte Prozessualität – auf eine ‚Vorform‘ des Themas folgt gleich eine ‚Ableitung‘ – und ebenso im C-Dur-Quartett opus 59 Nr. 3, dort mit besonders ausgeprägter „funktionale[r] Ambiguität der Formteile“.³⁴

Kein Zweifel: Was Kunze und Dahlhaus in Beethovens opera 31 Nr. 2, 35, 55 und 59 Nr. 3 als neue Finalität oder Prozessualität beschrieben haben³⁵, entspringt prinzipiell dem gleichen neuen Formdenken, das auch bei den Klaviersonaten von opus 28 bis opus 101 die in so unterschiedlicher Weise ‚irregulären‘ Werkanfänge implizieren. Wie die Klaviersonaten gezeigt haben, wurzelt die neue Prozessualität aber nicht nur in der „Substituierung des traditionellen Themas durch eine thematische Konfiguration“³⁶, sondern auch in anderen Verfahrensweisen, gleichsam falsch zu beginnen – etwa mit der Vornahme des tatsächlichen oder eines vermeintlichen Satzschlusses. Solcherart verstanden, erweist sich der vielzitierte „neue Weg“ als ein Kompositionsprinzip, das Beethoven nicht nur in einigen wenigen Werken erprobt, sondern zumindest in der Gattung Klaviersonate über einen Zeitraum von sechzehn Jahren mit bemerkenswerter Konsequenz verfolgt hat, bis hin zur Einbeziehung von Textworten (in opus 81a) und bis an die Grenzen der Sonatenform. Beethoven hat den „neuen Weg“, um bei diesem Bild zu bleiben, tatsächlich ganz ausgesprochen, und betreten hat er ihn nicht erst 1802, sondern mindestens schon im Jahr 1801, mit der scheinbar so unspektakulären D-Dur-Sonate opus 28. Joseph Haydn aber kommt dabei, wenn nicht alles täuscht, zumindest das Verdienst zu, ihm als ‚Wegzeiger‘ die Richtung gewiesen zu haben.

33 Dahlhaus, *Beethovens „neuer Weg“* (wie Anm. 14), S. 51 (bzw. S. 212).

34 Ebd., S. 51–60, das Zitat auf S. 57 (bzw. S. 212–221; das Zitat auf S. 217).

35 Dahlhaus bemerkt nur kurz, auch die „Waldstein-Sonate“ ließe sich einbeziehen (ebd., S. 58; im Wiederabdruck fehlt diese Bemerkung).

36 Ebd., S. 53 (bzw. S. 214).