



*Hans-Joachim Hinrichsen*

# BEETHOVEN

---

DIE KLAVIERSONATEN



Bärenreiter



Hans-Joachim Hinrichsen

Beethoven

Die Klaviersonaten



Bärenreiter

Kassel · Basel · London · New York · Praha

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet  
über [www.dnb.de](http://www.dnb.de) abrufbar.

eBook-Version 2019

© 2013 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Umschlaggestaltung: [+CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN](#)

(Bildmotive: akg-images, akg-images / Erich Lessing, akg-images /  
Beethoven-Haus Bonn)

Lektorat: Ilka Sührig

Korrektur: Kara Rick, Eberbach

Innengestaltung: Dorothea Willerding

Satz: EDV + Grafik, Christina Eiling, Kaufungen

ISBN 978-3-7618-7223-9

DBV 274-OI

[www.baerenreiter.com](http://www.baerenreiter.com)

»Den Stoff sieht jedermann vor sich,  
den Gehalt findet nur der, der etwas dazu zu tun hat,  
und die Form ist ein Geheimnis den meisten.«

*Johann Wolfgang von Goethe, »Maximen und Reflexionen«*



# Inhalt

<b>Vorwort</b> .....	11
<b>Prolog: Beethoven als Klassiker der Klaviersonate</b> .....	13
Von Bonn nach Wien .....	13
Wien als Produktionskontext .....	15
Exklusivität und Kennerschaft .....	18
Instrumente und Klangideal .....	22
Idee und Gehalt .....	24
<b>Exkurs: Sonate als musikalische Denkform</b> .....	27
<b>Leitgattung Klaviersonate: Die Sonaten WoO 47 und Opus 2–13</b>	32
Jugendliche Talentprobe: Die Bonner »Kurfürstensonaten« (WoO 47)	37
<b>Nicht einfach der Schüler Haydns: Die Klaviersonaten Opus 2</b> .....	45
Die Sonate Nr. 1 f-Moll, Opus 2,1 .....	46
Die Sonate Nr. 2 A-Dur, Opus 2,2 .....	53
Die Sonate Nr. 3 C-Dur, Opus 2,3 .....	59
<b>Souveränität auf dem Nebenschauplatz:</b>	
Die Sonate zu vier Händen Opus 6 .....	67
<b>Zwischen Konzentration und Expansion: Die Sonaten Opus 7–10</b> .....	69
Die Sonate Nr. 4 Es-Dur, Opus 7 .....	70
Die Sonate Nr. 5 c-Moll, Opus 10,1 .....	80
Die Sonate Nr. 6 F-Dur, Opus 10,2 .....	86
Die Sonate Nr. 7 D-Dur, Opus 10,3 .....	91
<b>Pathos und Selbstbehauptung:</b>	
Die »Grande Sonate pathétique« Opus 13 .....	105
Die Sonate Nr. 8 c-Moll, Opus 13 .....	108
<b>Exkurs: Poetische Idee und musikalischer Inhalt</b> .....	122

<b>Die Klaviersonate als Experimentierfeld: Die Sonaten Opus 14–28</b>	127
<b>Reflexion der Gattungsnorm: Die Sonaten Opus 14</b> .....	128
Die Sonate Nr. 9 E-Dur, Opus 14,1 .....	129
Die Sonate Nr. 10 G-Dur, Opus 14,2 .....	141
<b>Auf der Suche nach der zyklischen Form: Die Sonaten Opus 22–28</b> ....	145
Die Sonate Nr. 11 B-Dur, Opus 22 .....	146
Die Sonate Nr. 12 As-Dur, Opus 26 .....	153
Die Sonate Nr. 13 Es-Dur, Opus 27,1 .....	162
Die Sonate Nr. 14 cis-Moll, Opus 27,2 .....	169
Die Sonate Nr. 15 D-Dur, Opus 28 .....	183
<b>Exkurs: Pathos und Humor</b> .....	193
<b>Neue Wege: Die Sonaten Opus 31–57</b> .....	199
<b>Trilogie der Reflexion: Die Sonaten Opus 31</b> .....	200
Die Sonate Nr. 16 G-Dur, Opus 31,1 .....	202
Die Sonate Nr. 17 d-Moll, Opus 31,2 .....	209
Die Sonate Nr. 18 Es-Dur, Opus 31,3 .....	221
<b>Leichtgewichtiges Zwischenspiel: Die Sonaten Opus 49</b> .....	228
Die Sonate Nr. 19 g-Moll, Opus 49,1 .....	231
Die Sonate Nr. 20 G-Dur, Opus 49,2 .....	233
<b>Auch eine Trilogie: Die Sonaten Opus 53–57</b> .....	235
Die Sonate Nr. 21 C-Dur, Opus 53 .....	238
Die Sonate Nr. 22 F-Dur, Opus 54 .....	249
Die Sonate Nr. 23 f-Moll, Opus 57 .....	258
<b>Exkurs: Werk und Zyklus</b> .....	271
<b>Werkgruppe der Kontraste: Die Sonaten Opus 78–90</b> .....	276
<b>Die Sonaten Opus 78–81a</b> .....	277
Die Sonate Nr. 24 Fis-Dur, Opus 78 .....	279
Die Sonate Nr. 25 G-Dur, Opus 79 .....	289
Die Sonate Nr. 26 Es-Dur, Opus 81a .....	294
<b>Solitär und Werk des Übergangs: Die Sonate Opus 90</b> .....	311
Die Sonate Nr. 27 e-Moll, Opus 90 .....	312

<b>Exkurs: Spätwerk und Spätstil</b> .....	320
<b>Letzte Werke: Die Sonaten Opus 101–111</b> .....	326
Die Sonaten Opus 101 und 106 .....	326
Die Sonate Nr. 28 A-Dur, Opus 101 .....	330
Die Sonate Nr. 29 B-Dur, Opus 106 .....	338
<b>Am Ende eine Trilogie: Die Sonaten Opus 109–111</b> .....	354
Die Sonate Nr. 30 E-Dur, Opus 109 .....	359
Die Sonate Nr. 31 As-Dur, Opus 110 .....	372
Die Sonate Nr. 32 c-Moll, Opus 111 .....	390
<b>Epilog: Beethovens Klaviersonaten in der Rezeption</b> .....	403
Eine Geschichte des Verstehens .....	403
Interpretation und Analyse .....	406
Produktives Nachleben .....	410
<b>Anhang</b> .....	413
Anmerkungen .....	413
Verzeichnis der Erstdrucke und der handschriftlichen Quellen .....	444
Literatur .....	452



## Vorwort

Das vorliegende Buch beabsichtigt nichts Geringeres, als Beethovens Klaviersonaten im Zusammenhang darzustellen. Obwohl daher das Ideal seiner Benutzung in der kontinuierlichen Lektüre liegt, kann es für einzelne Werke natürlich auch wie ein Handbuch zurate gezogen werden. Fast niemand wird sich schließlich, wie es etwa noch für Beethovens Schüler Carl Czerny als eine selbstverständliche Voraussetzung galt, die Sonaten in der Reihenfolge ihrer Entstehung erarbeitet und erschlossen haben, und daher soll das auch hier nicht verlangt, sondern höchstens dringend empfohlen werden. Allerdings darf niemand glauben, dass sich das einzelne Werk hinreichend verstehen lässt, wenn man es nicht zugleich als Teil eines kompositorischen Gesamtprojekts erkennt. Beethovens Klaviersonaten bieten eine solche Fülle an systematisch verfolgten Problemstellungen und extremen Lösungen, dass die Isolierung der Einzelwerke aus ihrem Gattungs- und Entstehungskontext dem Verständnis nur abträglich sein kann. Dem will dieses Buch Rechnung tragen, indem bei der Analyse gerade solche Kontinuitäten, Rückgriffe und Entwicklungen gezielt zur Sprache kommen sollen und Redundanzen deshalb eher aufgesucht als ängstlich vermieden werden. Daher werden alle Werke zwar in ihrer Besonderheit, aber auch unter übergreifenden Aspekten analysiert, wie sie etwa den regelmäßig in den Gang der Darstellung eingestreuten »Exkursen« zugrunde liegen.

Die Idee zu diesem Buch ist im Umgang mit Beethovens Klaviersonaten in langjähriger akademischer Lehre entstanden, und der Autor hofft, sowohl einer ersten Beschäftigung mit den Werken als auch dem bereits versierten Umgang mit ihnen Anregungen zu bieten. Ein Nachdenken über Beethovens Klaviersonaten wird nie an ein Ende kommen. Es bedarf natürlich der unbedingten Bereitschaft, sich denkend, hörend und spielend so intensiv auf die Werke einzulassen, wie es ihre Beschaffenheit von selbst erzwingt. Dass daher die Lektüre dieses Buchs nur auf der Basis des gründlich konsultierten Notentextes – also mit der aufgeschlagenen Beethoven-Ausgabe in ständiger Nähe – sinnvoll sein kann, muss nicht eigens betont werden. Aus diesem Grunde beschränkt sich die Beigabe von Notenbeispielen auf das für die Darstellung Unverzichtbare einerseits, das schwer Zugängliche andererseits.

Für mannigfache Hilfe durch kritische Lektüre des Manuskripts und durch Unterstützung bei der Beschaffung und Herstellung von Materialien bin ich Iris Eggenschwiler, Dominique Ehrenbaum, Franziska Frey, Alexandra Jud, Damaris Leimgruber, Felix Michel und Ivana Rentsch zu herzlichem Dank verpflichtet. Ein weiterer großer Dank gilt dem Beethoven-Haus Bonn; namentlich Bernhard Appel, Nicole Kämpken, Michael Ladenburger und Julia Ronge haben meine Arbeit durch stete Hilfsbereitschaft und wertvolle Auskünfte unterstützt. Ferner danke ich der Universität Zürich für die Gewährung eines außerordentlichen Forschungsfreisemesters sowie dem Istituto Svizzero di Roma und seinem Direktor Christoph Riedweg für die Einladung als Scholar in Residence, die durch die wirksame Entlastung vom universitären Alltag für die konzentrierte Endredaktion des Manuskripts von unschätzbarem Wert gewesen ist. Betreuung und Lektorat des Buchs durch Ilka Sührig erfüllten die Bedingung einer optimalen Kooperation.

Zürich, im Herbst 2013  
Hans-Joachim Hinrichsen

## Prolog:

# Beethoven als Klassiker der Klaviersonate

### Von Bonn nach Wien

Ludwig van Beethovens Klaviersonaten genießen bis heute kanonischen Rang, und Hans von Bülow's bekanntes Bonmot, das sie zum »Neuen Testament der Klavierspieler« erhob (neben dem »Alten Testament« des *Wohltemperierten Klaviers* von Johann Sebastian Bach), hat diese Tatsache schon vor mehr als einem Jahrhundert geistreich pointiert. Beethovens Schüler Carl Czerny war bereits 1842 davon überzeugt, dass sie »allein hinreichen würden, seinen Namen unsterblich zu machen«.<sup>1</sup> Die 32 mit Opuszahlen versehenen Klaviersonaten, mit denen Beethoven unbestritten zum »Klassiker« dieser Gattung geworden ist,<sup>2</sup> sind in Wien entstanden; der Komponist selbst aber stammt aus Bonn, dem Residenzort des Kurfürstentums Köln. Warum also gerade Wien? Was wie eine zufällige biographische Konstellation aussieht, hat in Wirklichkeit System. Im November 1792 traf der 22-jährige Beethoven, ausgerüstet mit einem großzügigen Stipendium seines Bonner Dienstherrn, in der Kaiserstadt ein, um sich als Komponist durch Unterricht bei Joseph Haydn weiter ausbilden zu lassen. Auf Wien, das Beethoven wohl zum Zweck einer ersten Kontaktaufnahme schon einmal 1787 kurz besucht hatte, war die Wahl fast zwangsläufig gefallen, weil der musikbegeisterte Bonner Kurfürst als jüngster Bruder des kurz zuvor verstorbenen (und als Onkel des aktuell regierenden) Kaisers selbst aus Wien stammte und dort freundschaftlichen Umgang mit seinem Altersgenossen Mozart gepflegt hatte. Ob anfänglich sogar Mozart als Lehrer vorgesehen war und ob Beethoven ihn während seiner ersten Wien-Reise getroffen hat, lässt sich nicht mehr klären. Jedenfalls lief es auf Haydn hinaus, der um diese Zeit auf dem Zenit seines europaweiten Ruhmes stand. Wahrscheinlich war das Projekt bereits im Dezember 1790, als Haydn auf seiner ersten Londoner Reise in Bonn Station machte, verabredet worden, spätestens jedoch im Juli 1792, als der gefeierte Komponist auf der Rückreise abermals durch Bonn kam.

Dass der seit 1784 in Bonn residierende, selbst aus dem Hause Habsburg stammende Kurfürst Maximilian Franz, unter dessen Vorgänger der

gerade einmal zwölfjährige Beethoven schon 1783 drei Klaviersonaten publiziert hatte, den jungen Komponisten, das meistversprechende Nachwuchstalent seiner Hofkapelle, zu weiterer Unterweisung in das Zentrum seiner eigenen Musikausbildung entsandte, war nur folgerichtig. Der Weg war gut gebahnt, und das Netzwerk funktionierte. Nicht nur durch seinen Dienstherrn, sondern auch durch den jungen, am Bonner Hof tätigen und ebenfalls aus Wien stammenden Grafen Ferdinand von Waldstein, der ihm zum Abschied den legendär gewordenen Wunsch, er möge »Mozart's Geist aus Haydens Händen«<sup>3</sup> empfangen, ins Stammbuch schrieb, war Beethoven den führenden Adelshäusern Wiens empfohlen worden. An die Öffentlichkeit trat er dort zunächst aber gar nicht als Komponist, sondern als Pianist, der sich gegen eine enorme Konkurrenz zu behaupten hatte. Aus dem ursprünglich geplanten Studienaufenthalt wurde ungewollt ein dauerhafter Wohnortwechsel, denn als im Oktober 1794 das Kurfürstentum Köln unter dem Anmarsch der französischen Revolutionstruppen aufgehoben wurde, war auch das formal noch weiter bestehende Dienstverhältnis des jungen Komponisten zum Bonner Hof faktisch beendet. Fortan war Beethoven auf die bereits von Bonn aus wirkungsvoll vorbereitete, sehr rasch funktionierende Wiener Adelspatronage angewiesen. Sein ehemaliger Bonner Dienstherr, der sich ebenso hartnäckig wie erfolglos um Ersatz für sein verlorenes Kurfürstentum bemühte und Beethoven nicht nur weiterhin auf der Liste der ruhenden Kapellmitglieder führte, sondern ihn möglicherweise auch aus der Privatschatulle unterstützte, kehrte schließlich 1801 resigniert nach Wien zurück. Beethoven erwog, ihm als öffentliche Geste der Dankbarkeit die gerade fertiggestellte Erste Sinfonie zu widmen, was dann aber der unerwartet frühe Tod des Kurfürsten im Juli 1801 verhinderte. Erst mit diesem Datum war Beethovens schon lange ruhende Bonner Anstellung auch formal erloschen.<sup>4</sup>

Mit den ersten Wiener Publikationen ließ sich der junge Komponist fast drei Jahre Zeit, und nicht von ungefähr präsentierten die beiden ersten Opera des Pianisten Beethoven – in der zeitüblichen Zusammenstellung jeweils dreier Werke – streicherbegleitete und solistische Klaviermusik: die drei Klaviertrios Opus 1 (Sommer 1795) und die drei Klaviersonaten Opus 2 (Frühjahr 1796).<sup>5</sup> Um diese Zeit hatte Beethoven seine gründliche Weiterbildung abgeschlossen, die aus einem Kontrapunktkurs und wohl auch einer praktischen Kompositionsausbildung bei Haydn (Ende 1792 bis Anfang 1794) sowie, nach Haydns Aufbruch zur zweiten England-Reise, einem weiteren Kontrapunktlehrgang bei der hierfür

größten Wiener Autorität, Johann Georg Albrechtsberger (Januar 1794 bis März 1795), bestanden hatte. Für sämtliche der frühen Sonaten sind, während sich vereinzelte Skizzen erhalten haben, die Autographe verschollen, weil Beethoven erst viel später, wenn auch keineswegs konsequent, zu der Praxis überging, den Verlagen für die Druckherstellung nicht mehr sein Manuskript zu überlassen, sondern ihnen als Stichvorlage eine sorgfältig durchgesehene und eigenhändig korrigierte Kopie – eine gut lesbare Abschrift des Werks durch einen professionellen Kopisten, für die sich in der Forschung der Terminus »überprüfte Abschrift« eingebürgert hat – zu übergeben. In welchen Fällen das Autograph und in welchen Fällen solche überprüften Stichvorlagen dem Druck als Grundlage dienten, ist auch für die späteren Werke nicht immer leicht zu ermitteln, zumal sich von diesen Quellen längst nicht alles erhalten hat. Die Sonate Opus 26 ist die erste, für die Beethovens Kompositionsautograph überliefert ist.

Die Systematik der Kompositionsarbeit, deren Grundlage dem jungen Komponisten im Unterricht bei Haydn vermittelt worden sein mag, ist beeindruckend. Beethoven hat seinen Arbeitsprozess wohl von Anfang an in einem bis dahin nicht gekannten Ausmaß auf der Basis von vorbereitenden Skizzen organisiert: zunächst, wie bis dahin weitgehend üblich gewesen, auf vereinzelt Blättern, von denen wahrscheinlich ein erheblicher Teil verschollen ist, dann aber ab 1798 in regelrechten Skizzenbüchern, zu denen schließlich ab 1814 noch der besondere Quellentypus des kleinen, auch außer Haus benutzbaren Taschenskizzenhefts zu treten begann. Die trotz mancher Verluste immer noch beträchtliche Fülle dieses Werkstattmaterials ist in der Kompositionsgeschichte singulär, und sie hat, von Beethoven ausgehend, mit der Skizzenforschung eine ganz eigene Teildisziplin der Musikwissenschaft entstehen lassen. Bei der Analyse der einzelnen Sonaten wird der durch sie ermöglichte Einblick in die Werkgenese vielfach zu bedenken sein.

## Wien als Produktionskontext

Das Wien, in das Beethoven zu Beginn der 1790er-Jahre kam, begann sich gegenüber der Stadt, die Mozart gerade erst ein Jahrzehnt zuvor begeistert zu seinem Wirkungsort erkoren hatte, rasch zu verändern. Die Liberalität des geistigen Lebens, die unter den beiden Kaisern Joseph II. (1780–1790)

und Leopold II. (1790–1792) die große Attraktivität der Metropole gebildet hatte, wich unter dem neuen Kaiser Franz II. (1792–1835) und seinem späteren Staatskanzler Metternich zusehends einem Klima der Restauration und Restriktion. Immerhin befand sich Österreich – und das gilt es stets zu bedenken – während der ersten zweieinhalb Jahrzehnte von Beethovens Anwesenheit fast permanent im Kriegszustand mit Frankreich. Und während der junge Beethoven sicherlich mit dem Ideengut der Französischen Revolution sowie (zunächst noch) mit ihrem Revolutionsgeneral Napoleon Bonaparte sympathisierte, überwogen schon bald die Abneigung gegen das mit dem Papst geschlossene Konkordat Napoleons (1801) und vor allem dann die Enttäuschung über dessen Selbsterhebung zum Kaiser der Franzosen (1804). Dem wachsenden Unbehagen an der österreichischen Restauration stand der im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts aufflammende antifranzösische Patriotismus gegenüber, dem sich zeitweilig auch er nicht entziehen konnte.

Für die Nachwelt ist Beethovens Musik in paradigmatischer Weise die des sich emanzipierenden Bürgertums geworden. Faktisch jedoch war Beethoven in seiner frühen Wiener Zeit, soziologisch gesprochen, der Komponist der jungen Wiener Hocharistokratie, die auf ihn, wie dargestellt, von Bonn aus bereits vorbereitet worden war. An deren Kenner-schaft, die zugleich ein Distinktionsmerkmal war, hat Beethoven seine frühen Klavierwerke adressiert. Für sie und ihre exklusive Salongeselligkeit war er der Mann der Stunde, und die Extravaganzen, für die er rasch berühmt geworden ist, konnten nicht nur in ihrem geschützten Raum gedeihen, sondern wurden wohl auch geradezu erwartet. Dass diese enthusiastische Trägerschaft das Genie Beethovens geformt, ja sogar »konstruiert« habe, mag zwar eine provokante musiksoziologische Übertreibung sein,<sup>6</sup> aber sie hat einen nicht deutlich genug zu betonenden Sachgehalt. Beethoven ist nicht, wie es der Mythos will, von Anfang an der autarke »freischaffende« Komponist – gar dessen Prototyp und Inbegriff – gewesen, sondern er war lange Zeit auf Patronage und Mäzenatentum angewiesen. Die umfangreiche Subskribentenliste seines ersten veröffentlichten Sammelwerks, der Klaviertrios Opus 1 (Sommer 1795), liest sich wie ein Who's who der Wiener Adelsgesellschaft, deren Unterstützung den Druck erst zu einem Erfolg werden ließ. Zu dieser Form der Patronage trat für Beethoven die Notwendigkeit der materiellen Absicherung durch den ungeliebten Unterricht. Obgleich er diesen auf Klavierschülerinnen und -schüler zu beschränken suchte, zwang ihn schließlich doch ein An-

liegen der kaiserlichen Familie ausnahmsweise auch zur Übernahme des noch weitaus ungeliebteren Kompositionsunterrichts: 1809 wurde der Erzherzog Rudolph, der jüngste Bruder des regierenden Kaisers, Beethovens einziger Kompositionsschüler, für den er mit ebenso ängstlicher wie rührender Sorgfalt seine akribisch aufbewahrten Materialien aus dem eigenen Unterricht bei Haydn und Albrechtsberger zu aktualisieren suchte. Erst 1809 erlangte Beethoven, der sich noch bis 1801 als Angestellter des ehemaligen Bonner Kurfürsten zu verstehen hatte, ein gewisses Maß an finanzieller Unabhängigkeit, als ihm ein Adelskonsortium, bestehend aus dem Erzherzog Rudolph und den Fürsten Ferdinand Johann von Kinsky und Joseph von Lobkowitz, eine lebenslange Unterstützung von jährlich 4.000 Gulden garantierte, um den Komponisten von der Annahme der Kapellmeisterstelle abzuhalten, die ihm Ende 1808 am Kasseler Hof des neuen Königs von Westphalen, Napoleons Bruder Jérôme Bonaparte, angeboten worden war. Allerdings wurde der Wert dieses Glücksfalls – eine vertraglich gesicherte Jahresrente in der Höhe eines zwei- bis dreifachen Beamtengehalts – durch die nach dem kriegsbedingten österreichischen Staatsbankrott (1811) eintretende Geldentwertung bald erheblich relativiert. Als mit der Übernahme der Vormundschaft für seinen Neffen Karl, um die Beethoven von 1815 bis 1820 gerichtlich kämpfte, neben die bloße Selbsterhaltung auch die väterliche Fürsorge trat, begannen sich in der Korrespondenz die Klagen des Komponisten, der doch immerhin um diese Zeit einen Teil seines Vermögens bereits in Aktien anzulegen in der Lage war, über seine materielle Situation zu häufen. So machte sich Beethoven auch noch später immer wieder Hoffnungen auf lukrative Stellungen als Kapellmeister (1819/20) oder als Hofkompositeur (1822/23) – jedes Mal vergeblich. Erst in seinen letzten Jahren konnte er, nicht zuletzt durch einträgliche Doppelverkäufe seiner Werke auf den diversen Musikalienmärkten Europas, sorgenfrei von seinen Kompositionen leben.<sup>7</sup>

Der junge Beethoven war nach seiner Ankunft in Wien also ein aktiver und gern gesehener Teil der Salongeselligkeit, die ihm für die Dauer der Zusammenkunft die Ignorierung der Standesschranken erlaubte. Es ist bezeichnend, dass ihn sein schon vor 1800 bemerkbar werdendes Gehörleiden,<sup>8</sup> das ihn schließlich 1818 endgültig zur Kommunikation mithilfe der (als Quelle heute unschätzbaren) Konversationshefte zwang, zunächst weniger als Gefährdung seines Musikerberufs, sondern vielmehr in erster Linie als Beeinträchtigung seiner Teilhabe am gesellschaftlichen Verkehr schockierte. Das im Herbst 1802 niedergeschriebene »*Heiligenstädter Tes-*

tament« (BGA I, 121–125) macht das geradezu erschütternd deutlich. Wie weit die fortschreitende Ertaubung, die ihm spätestens seit 1815 das öffentliche Musizieren unmöglich machte, eine Tendenz des alternden Komponisten zum Rückzug und sogar zur zunehmenden Vernachlässigung seines Äußeren befördert hat, muss allerdings offenbleiben. Das Bild des in der Spätzeit Unzugänglichen, das sich nicht zuletzt auch auf die Rezeption der Kompositionen dieser Phase übertragen hat, gehört zum Inventar des Beethoven-Mythos, und es gibt genügend Zeugnisse, die seine Berechtigung stark bezweifeln lassen.

## Exklusivität und Kennerschaft

Mit anspruchsvollen Werken für einen kleinen Zirkel gebildeter Rezipienten hat Beethoven planvoll seine Wiener Karriere begonnen. Seine Klaviersonaten gehören nicht nur jener Gattung an, mit deren Publikation der noch jugendliche Komponist auch in Bonn schon früh hervorgetreten ist (mit den sogenannten »Kurfürstensonaten« WoO 47), sondern sie bilden in seinem Gesamtwerk auch den Gegenstand der beharrlichsten kompositorischen Auseinandersetzung, die sich fast über das gesamte Lebenswerk des Komponisten erstreckt. Die Klaviersonate blieb zu Beethovens Lebzeiten, obgleich sie in Druckausgaben einem stetig breiter und damit anonymer werdenden Markt präsentiert wurde, die Gattung dezidiert privater – einsamer oder dialogischer – Rezeption innerhalb der Grenzen der durch persönliche Bindungen getragenen Salongeselligkeit. Beethovens frühe einschlägige Briefäußerung – »wenn mich auch nur einige verstehen, so bin ich zufrieden« (BGA I, 32) – bezieht sich explizit auf seine Klaviermusik. Die im kleinen Kreis gelingende musikalische Kommunikation ist ihre begründende Idee, und sie blieb dies bis in das rasch als schwer zugänglich geltende Spätwerk hinein. Zeit seines Lebens rechnete Beethoven freilich, darin ein typisches Kind der Spätaufklärung, mit einem Publikum, das Musik nicht einfach konsumiert, sondern gewohnt ist, spielend, hörend, sprechend und schreibend über sie nachzudenken.

Den Weg in das öffentliche Konzertleben hingegen bahnten eher die Sinfonie und – spätestens mit Ignaz Schuppanzighs Einrichtung von Kammermusik-Abonnementskonzerten 1823 – das Streichquartett; doch stellt im Wien der Beethoven-Zeit das Konzertpublikum selbst in den

1820er-Jahren keineswegs schon eine im modernen Sinne bürgerliche Öffentlichkeit dar. Die aristokratische Salonkultur, wichtigste ökonomische Grundlage von Beethovens frühem Ruhm, begann erst nach dem österreichischen Staatsbankrott und dem Ende der napoleonischen Kriege allmählich ihre Bedeutung einzubüßen. In dieser späten Zeit verändert sich schließlich nicht nur Beethovens Freundes- und Bekanntenkreis auffallend vom Aristokratischen zum Bürgerlichen hin, sondern auch seine Kompositionsprojekte wenden sich nun stärker den großen »öffentlichen« Gattungen zu – eine allmähliche Verschiebung der Adressatenperspektive, welche die Sonatenkomposition zeitweilig in den Hintergrund geraten lässt oder ihr neue Züge aufprägt, was sich etwa an der extrovertierten Sonate Opus 106 deutlich nachvollziehen lässt. Doch auch dieses fast schon konzertante Spätwerk wurde noch im engsten Freundeskreis rezipiert, wie eine Konversationsheft-Eintragung vom Februar 1824 belegt (BK<sub>h</sub> 5, 133): Die sogenannte »*Hammerklavier*«-Sonate war zwar, die Fähigkeiten selbst des gut ausgebildeten Liebhabers übersteigend, nur noch von einem Virtuosen wie Carl Czerny technisch zu bewältigen, und ihre Aufführung im Freundeskreis stellte fast schon eine Konzertsituation im Kleinen dar. Aber bis zuletzt, das zeigt sich auch hier, ist die Klaviersonate die privilegierte Gattung des anspruchsvollen kleinen Zirkels.

Der frühe Beginn und die bemerkenswerte Kontinuität der Beschäftigung mit dieser Gattung lassen sich natürlich gut erklären: Selbst ein Pianist obersten Ranges, sicherte sich der junge Beethoven in diesem Genre nicht nur die öffentliche Demonstration eigener Fähigkeiten und Ansprüche, sondern auch die Verbreitung seiner kompositorischen Produktion über das Netzwerk des Wiener Adels ebenso wie über den bereits florierenden Musikalienmarkt. Die schnelle Zunahme seines Renommées verdankte er den wohlkalkulierten Auftritten als konzertierender oder improvisierender Klavierspieler in den Salons der Wiener Aristokratie. Und der im kleinen Kreis auf dem Klavier improvisierende Beethoven vermochte nach dem Bericht seines Schülers Carl Czerny »einen solchen Eindruck auf jeden Hörer hervorzubringen, daß häufig kein Auge trocken blieb, während manche in lautes Weinen ausbrachen« – worüber sich der Komponist anschließend durchaus lustig machen konnte.<sup>9</sup> Von den auf unmittelbare Wirkung berechneten Improvisationen unterscheidet sich allerdings die komponierte Musik der Sonaten durch ein Formbewusstsein und ein strukturelles Kalkül, dessen Ambition oft schon rein äußerlich aus dem in den Skizzen dokumentierten Planungsprozess abzulesen ist.

Mit der Konzentration auf anspruchsvolle Klaviermusik schuf Beethoven sein frühes Markenzeichen; er hatte sich damit auf dem Markt der Möglichkeiten zu behaupten gegen berühmte Vorgänger wie Muzio Clementi (1752–1832) oder Johann Ladislaus Dussek (eigentlich: Jan Ladislav Dusík, 1760–1812) und gegen Generationsgenossen wie Johann Baptist Cramer (1771–1858), Daniel Steibelt (1765–1823) oder den Mozart-Schüler Joseph Wölfl (1773–1812), dem er sich in Wien sogar zu ›Klavierwettkämpfen‹ stellen musste. Eine Konzertreise führte ihn in der ersten Hälfte des Jahres 1796 über Prag und Dresden nach Berlin; sie sollte, von späteren Ferienaufenthalten in den böhmischen Bädern Karlsbad und Teplitz abgesehen, nach seiner Niederlassung in Wien die einzige größere Reise bleiben.

Wenn ein Kritiker bereits im Frühjahr 1796 über den Pianisten Beethoven feststellte, man habe »schon mehrere schöne Sonaten von ihm, worunter sich seine letzteren besonders auszeichnen«,<sup>10</sup> dann lässt sich diese pauschale Bemerkung wohl kaum auf die Klaviersonaten im strengen Sinne eingrenzen. Als Sonatenkompositionen galten auch die Trios Opus 1. Zumal für den jugendlichen Beethoven der Bonner »*Kurfürstensonaten*« WoO 47 und der Bonner Klavierquartette WoO 36 (und entsprechend für sein Publikum der mittleren 1790er-Jahre) ist durchaus noch mit der Durchlässigkeit der Grenzen zwischen der solistischen und der streicherbegleiteten Sonate zu rechnen; nicht von ungefähr konnte Beethoven in den Wiener Sonaten Opus 2 signifikante Partien der unpubliziert gebliebenen Bonner Klavierquartette wiederverwenden. Sogar noch 1818 bezeichnete Beethoven sein c-Moll-Klaviertrio Opus 1,3 als »Klavier Sonate« (BGA 4, 188). In der klaren Abgrenzung gegen andere Gattungen jedoch – wie etwa das Streichquartett oder die Sinfonie – zeigen Beethovens Klaviersonaten ein ausgeprägtes Bewusstsein ihres Komponisten von der Differenz der Adressatenkreise.

**Abbildung 1:** Klaviersonaten Opus 2, Titelblatt des Erstdrucks mit der Bestimmung »Pour le Clavecin ou Piano-Forte« und der Widmung an Joseph Haydn (© Beethoven-Haus Bonn)

*Lady Cornelia*

# TROIS SONATES

pour le Clavecin en Solo - Forte

*Composées en Italie*

*A. M. Joseph Haydn*

*Maitre de Chapelle à S. A. Monseigneur le Prince Evêque d'Essex*  
*Paris*

LOUIS van BETHOVEN

Oeuvre II

*A Paris chez Artava et Comp.*

## Instrumente und Klangideal

Zur Gattung privater, sogar intimer Rezeption ist die Klaviersonate schon allein aus technischen Gründen geradezu prädestiniert. Das wohl weniger von Beethoven selbst als vielmehr von seinen Verlegern vorausgesetzte Instrument ist bis einschließlich Opus 13 das »Clavecin ou Piano-Forte«, wie es im gedruckten Titel jeweils heißt (vgl. Abbildung 1); im Autograph der noch in Bonn geschriebenen drei Klavierquartette WoO 36 etwa wird das Tasteninstrument sogar nur als »Cembalo« vermerkt. Obwohl es in Wirklichkeit schon für Opus 2 nicht mehr ernsthaft in Betracht gezogen werden kann, verschwindet das Cembalo erst in den Sonaten Opus 14 als Alternative aus der Titelei (um dann, wohl nur aus verlegerischem Kalkül, in den Erstdrucken der Opera 26 und 27 noch einmal aufzutauchen). Beethoven selbst, der in Bonn gleichermaßen am Cembalo wie am Clavichord, am Hammerklavier wie an der Orgel ausgebildet worden war, erlebte in seinem ersten Wiener Jahrzehnt die stürmische Entwicklung des Klavierbaus mit: Er hatte zuerst eines jener Instrumente von Anton Walter zur Verfügung, die auch Mozart geschätzt hatte; schon um die Mitte der 1790er-Jahre aber stand er in engem Kontakt mit dem Klavierbauer Johann Andreas Streicher, der die Augsburger Klavierbaufirma seines Schwagers Johann Andreas Stein nach Wien geholt hatte. In der Korrespondenz mit Streicher, dessen Klaviere ihm im Weiteren konkurrenzlos erscheinen sollten, entwickelte Beethoven sein Ideal des kantablen Tons, und er bestätigte Streicher, »daß [S]ie von den wenigen sind, die einsehen und fühlen, daß man auf dem Klawier auch singe[n] könne, sobald man nur fühlen kan[n], ich hoffe die Zeit wird kommen, wo die Harfe und das Klawier zwei ganz verschiedene Instrumente seyn werden« (BGA 1, 32). Sein positives Urteil über Streichers erstes Pianoforte, das ihn mit seiner größeren Klangfülle beeindruckte, verband Beethoven dem Erbauer gegenüber allerdings folgerichtig mit der scheinbar paradoxen Bemerkung, »daß es mir zu gut ist für mich« – mit einer die Paradoxie auflösenden Begründung, die man als positiven Nachhall der Bonner Ausbildung am Clavichord lesen kann: »weil es mir die Freiheit benimmt, mir meinen Ton selbst zu schaffen« (BGA 1, 33). Noch in den 1820er-Jahren hat Beethoven ebenso wie sein Schüler Carl Czerny Streichers Instrumente überaus geschätzt (vgl. BKh 4, 57).

Aber nicht nur der intime Klang der Wiener Klaviere, sondern auch die Grenzen des Tonumfangs müssen als technische Voraussetzung für die

erste Hälfte des Sonaten-Ceuvres gelten. Bis hin zu den Sonaten Opus 31 rechnet Beethoven mit einem Tastaturumfang von nur fünf Oktaven (Kontra-*F* bis *f*<sup>3</sup>),<sup>11</sup> was sich vor allem bei der notwendigen Brechung von Melodieverläufen bei transponierten Parallelstellen als – manchmal sogar produktiv gewendete – Einschränkung bemerkbar macht.<sup>12</sup> Von der Sonate Opus 53 an erstreckt sich der Umfang der Klaviatur allmählich und gelegentlich um eine weitere Oktave aufwärts. Schließlich erweitert sich dann auch noch die Bassregion: Für die letzten Sonaten wird selbstverständlich ein Ambitus von sechseinhalb Oktaven (Kontra-*C* bis *f*<sup>4</sup>) vorausgesetzt. Bei einem späteren Rückblick auf den frühen Werkbestand mag dem Komponisten die mit der Weiterentwicklung des Klaviers unnötig gewordene Begrenzung besonders aufgefallen sein. Unentschieden bleiben muss jedoch, ob Beethoven die zu wiederholten Malen – mindestens 1816<sup>13</sup> und 1823<sup>14</sup> – diskutierten, aber nie verwirklichten Pläne zu einer Neuausgabe seiner Klavierwerke unter anderem auch dazu nutzen wollte, solche dem damaligen Stand des Instrumentenbaus geschuldeten Kompromisse der frühen Werke aufzuheben und sie der inzwischen drastisch erweiterten Klaviatur anzupassen, wie dies später Beethovens Adlatus und Biograph Anton Schindler behauptet hat<sup>15</sup> (und wie es dann nicht selten von späteren Herausgebern eigenmächtig durchgeführt worden ist).

An Instrumenten, die Beethoven zeitweilig zur Verfügung standen, sind heute noch drei nachweisbar: zum einen ein fünfeinhalb Oktaven umfassender französischer Erard-Flügel, den er im August 1803 von der Pariser Firma als Geschenk erhielt (heute im Oberösterreichischen Landesmuseum Linz), zum anderen ein auf sechs Oktaven ausgelegter englischer Broadwood-Flügel, der ihm im Juni 1818 ebenfalls vom Hersteller als Präsent übergeben wurde und den er bis 1825 behielt (heute im Liszt-Museum Budapest), und schließlich ein sechseinhalb Oktaven umspannender Flügel des Wiener Klavierbauers Conrad Graf, der dem Komponisten das Instrument im Januar 1826 leihweise überließ (heute im Beethoven-Haus Bonn). Allerdings darf man keineswegs aus diesem Bestand simple Rückschlüsse auf Beethovens Klavierideal der jeweiligen Periode ziehen, zumal Berichte der Zeitgenossen eine viel breitere Auswahl der zu unterschiedlichen Zeiten in seiner Wohnung befindlichen Klaviere bezeugen.<sup>16</sup> Wichtiger ist ohnehin die Einsicht, dass viele der nur auf zeitgenössischen Instrumenten befriedigend darstellbaren pianistischen Spezialeffekte – etwa die Aufhebung der Dämpfung über sehr lange Strecken hinweg wie im gesamten Kopfsatz der »*Mondschein*«-Sonate oder während der Rezitative

im ersten Satz der Sonate Opus 31,2, ferner die Oktavenglissandi im Finalsatz der »Waldstein«-Sonate, schließlich auch die allmähliche Verschiebung von »una corda« zu »tutte le corde« in den späten Werken – dem Spieler auf dem modernen Flügel äußerste Delikatesse und technische Phantasie abverlangen. Auch das in voller Konsequenz überaus schwer auszuführende »subito piano« – ein überraschend und unvermittelt aus einem Crescendo ins Piano fallender »dynamischer Trugschluss«,<sup>17</sup> der geradezu als ein Personalstilmerkmal Beethovens bezeichnet werden kann – gehört hierher. Sogar Fingersätze schreibt Beethoven bisweilen vor, um eine bestimmte Darstellung zu gewährleisten. In all diesen auf Dynamik, Agogik und Artikulation gerichteten Ausführungsvorschriften, deren Detailliertheit im Laufe seiner Entwicklung stetig zunimmt, erweist sich Beethoven nicht nur als versierter Kenner des Instruments, sondern auch – und zwar gerade in der späten Phase seiner fast vollständigen Taubheit – als ein Perfektionist des Klavierklangs. Das sinnliche Moment seiner Musik ist die unablösbare Kehrseite des geistigen.

## Idee und Gehalt

Die Bedeutung, die Beethovens Sonaten im Laufe der Rezeptionsgeschichte zugewachsen ist, stellt heute einen nicht zu leugnenden Teil ihrer ästhetischen Wirklichkeit dar, und niemand wird sie je wieder so hören und auffassen können wie Beethoven und seine Zeitgenossen selbst. Immerhin aber lässt sich ihr ideengeschichtlicher Kontext ermessen. Sein Leben lang war Beethoven, der zwar keine höhere Schulausbildung und kein akademisches Studium absolviert hat, aber doch in seiner Bonner Jugend einer Bildungs- und Lesegesellschaft nahestand, ein eifriger Leser und ambitionierter Autodidakt sowie ein aufmerksamer Beobachter seiner Zeit und ihrer politischen, philosophischen und ästhetischen Diskussionen. Durch seinen aus Mitteldeutschland stammenden Bonner Lehrer Christian Gottlob Neefe zunächst noch mit der Ästhetik der Empfindsamkeit vertraut gemacht, entwickelte sich Beethoven schon in seiner Bonner Zeit zum glühenden Verehrer Friedrich Schillers und, soweit sie ihm zugänglich wurde, der Moralphilosophie Immanuel Kants. So dürfte er auch die programmatischen Debatten der 1790er-Jahre um die Autonomie der Kunst kaum versäumt haben. Es ist sogar wahrscheinlich, dass ihm die

im deutschsprachigen Kulturraum vor 1800 einsetzende Aufwertung des Ästhetischen, vermittelt durch sein gebildetes aristokratisches Umfeld und dessen Erwartungshaltung, eine ganz neue Rolle als Künstler angeboten hat, die sich in seinem Habitus denn auch schon früh erkennen lässt. Im stets vertrauter werdenden Umgang mit dem Klavierbauer Johann Andreas Streicher stand ihm zudem als Gesprächspartner jener Jugendfreund Friedrich Schillers gegenüber, der in der heikelsten Lebensphase des jungen Dichters – bei der Flucht aus Stuttgart – dessen geradezu lebensrettender Vertrauter geworden war, ein Umstand, der bei Streicher selbst bis in die späte Niederschrift seiner Erinnerungen an Schiller (1836) nachgewirkt hat. Dass die Wiener Zensur die Verbreitung von Schillers Schriften bis weit nach 1800 zu unterbinden versuchte, hat seiner Popularität in Österreich nicht nur nicht geschadet, sondern diese womöglich noch befördert,<sup>18</sup> zumal bei Beethoven, der seine Schiller-Begeisterung schon aus dem Rheinland mitgebracht hatte.<sup>19</sup>

Wie weit sich Schillers Idee einer ästhetischen Erziehung und ethisch begründeten Kunstautonomie auf das Selbstverständnis seines komponierenden jungen Bewunderers ausgewirkt hat, muss hier, vor der konkreten Werkbesprechung, zunächst noch offenbleiben. Generell jedoch können Beethovens Klaviersonaten, deren Entstehung mit der heroischen Formationsphase der idealistischen Ästhetik zusammenfällt, in einem objektiven Sinne buchstäblich als deren beste Anschauungsbeispiele dienen, obwohl Schiller keineswegs primär die Musik im Auge hatte. Als komplexe musikalische Gebilde demonstrieren sie die Macht der in Schillers Kunsttheorie emphatisch begründeten Instanz der Form, durch die erst der Stoff sich zum Kunstwerk organisiert und die somit, als Garantin einer ästhetischen Autonomie, im Selbstverständnis dieser Kunstphilosophie als strukturelles Pendant zur moralischen Selbstbestimmung der Subjektivität erscheint. Insofern verdankt sich auch bei Beethoven die Form des musikalischen Kunstwerks einer geradezu moralphilosophischen Begründung und wird damit zum Medium eines ideellen Gehalts. Beethoven hat in diesem Sinne, auch wenn dies im Rückblick eher eine Ideologie als eine Realität umschreibt, seine Kunst zeitlebens als Vehikel zur Beförderung der Humanität begriffen.

In der Idee einer »absoluten Musik«, einem charakteristischen Konzept des mittleren 19. Jahrhunderts, gehen Beethovens Klaviersonaten daher nicht auf. Die Bedingungen für ihre Erkenntnis sind allerdings durch die Geschichte unwiderruflich verändert worden. Daher sieht sich die aktuelle

Interpretation von Beethovens Klaviersonaten bei aller Notwendigkeit zur Reflexion auf ihre geistige Zeitgenossenschaft in erster Linie an die Instanz der musikalischen Analyse verwiesen. Man wird den Werken in ihrem umfassenden ideellen Anspruch nicht gerecht, ohne zunächst in einem strikten Sinne zu verstehen, was in ihnen musikalisch der Fall ist. Nur gilt es dabei die Gefahr methodischer Verengung zu meiden. Die geläufige Gleichsetzung von Analyse mit der Aufdeckung subtilster motivischer Beziehungen, die Erklärung motivisch-thematischer Arbeit zur Trägerin musikalischer Struktur und schließlich die Privilegierung der so erschlossenen Struktur zum bevorzugten Gegenstand der Analyse ist selbst bloß eine bezeichnende Erscheinung der langen Rezeptionsgeschichte. Sie hat zwar nicht selten zu Einsichten geführt, die man nicht mehr missen möchte, hat aber, einseitig betrieben, oft genug auch die Sensibilität für andere wichtige Dimensionen des Tonsatzes in den Hintergrund gedrängt. Und nicht selten ist sie zudem einem allzu mechanisch angewandten, durch die Instanz der akademischen Formenlehre vorgeprägten Schematismus erlegen. Erst aber wenn man – jenseits aller Schematik – die Form von Beethovens Klaviersonaten mit der schönen Definition, die Theodor W. Adorno in seiner nachgelassenen *Ästhetischen Theorie* dafür gefunden hat, im Zusammenspiel aller Momente als »die objektive Organisation eines jeglichen innerhalb eines Kunstwerks Erscheinenden zum stimmig Beredten«<sup>20</sup> zu erkennen versucht, wird man über das nachdenken können, was sich als Gehalt und Bedeutung der einzelnen Werke verstehen lässt.

## Exkurs: Sonate als musikalische Denkform

Beethoven hat die Sonatenform auf einen Höhepunkt ihrer Geschichte gebracht, wobei er in seinen Klaviersonaten von einer reichen Form- und Gattungstradition profitieren konnte. Die einschlägigen Fachtermini der musikalischen Formenlehre sind denn auch vorwiegend am Sonaten-Ceuvre Beethovens entwickelt worden, allen voran der Begriff der »Sonatenform« selbst. Dieser Prozess setzte bereits zu Beethovens Lebzeiten und in gewissem Sinne sogar in seinem Umkreis ein: zunächst in dem voluminösen Kompositionstraktat seines Jugendfreundes Antonín Rejcha (Paris 1824–1826, von Beethovens Schüler Carl Czerny ins Deutsche übersetzt, Wien 1834), in einzelnen Beiträgen aber auch schon um die Mitte der 1820er-Jahre in der *Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, deren von Beethoven begeisterter Redakteur Adolph Bernhard Marx später in seiner großen Kompositionslehre (Leipzig 1837–1847) dem Konzept der »Sonatenform« zu allgemeiner Anerkennung verhalf.<sup>1</sup> Dass hier überhaupt erstmals das emphatische Konzept der »Form«, das seine eigentliche Karriere dem Aufstieg der idealistischen Ästhetik verdankt, systematisch mit Musik verbunden worden ist, macht die große Bedeutung dieser nachträglich ersonnenen Theoriekonzepte aus, denn mit dem aus der Rhetorik geborgten Begriffssystem einer zeitgenössischen Kompositionslehre, etwa derjenigen Heinrich Christoph Kochs (1782–1793), für die der genuin ästhetische Terminus der »Form« noch gar keine tragende Rolle spielt, ist Beethovens kompositorisches Denken kaum zureichend zu erfassen.<sup>2</sup>

Immerhin war es der junge Marx, der spätere Erfinder des Terminus »Sonatenform«, der schon in seinen ersten großen Beethoven-Rezensionen das Interesse des Komponisten zu erwecken vermochte, weil er neben einer möglichst adäquaten strukturellen Beschreibung auch auf den geistigen Gehalt der Werke zielte. Beethoven konnte sich offenbar mit den Deutungen von Marx vollkommen einverstanden erklären. Kein schöneres Lob für diesen ist jedenfalls denkbar (und übrigens auch kein schlagenderes Dokument für Beethovens künstlerischen Anspruch verfügbar) als Beethovens Brief vom 19. Juli 1825 an seinen eigenen Verleger Schlesinger, bei dem zugleich auch die von Marx redigierte *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung* erschien: »Beym Durchblättern fielen mir

einige Aufsätze in die Augen, die ich sogleich für Producte des geistreichen Herrn *Marx* erkannte; ich wünsche, daß er stets fortfahre, das Höhere u. Wahre im Gebiete der Kunst immer mehr u. mehr aufzudecken; dieß dürfte das bloße Silbenzählen wohl nach u. nach in Abnahme bringen« (BGA 6, III f.). Man würde Marx also erhebliches Unrecht tun, wenn man ihn aufgrund seiner späteren Kompositionslehre zum Erfinder eines analytischen Formenlehre-Schematismus degradierte und ausgerechnet ihn für das – von ihm wie von Beethoven verabscheute – »bloße Silbenzählen« der musikalischen Analyse verantwortlich machte.

Interessanterweise hat ausgerechnet der Komponist selbst sich in seinen Skizzen mit großer Selbstverständlichkeit einer eher schematischen Terminologie bedient, die ein renommierter Beethovenforscher so zusammenfasst: »Es zeigt sich oft, daß Beethoven sehr wohl den Normen der überkommenen Formen folgte. Sonatensätze besitzen zwei Themen, von denen das zweite gelegentlich mit ›Mittelgedanke‹ (abgekürzt: ›M. g.‹) bezeichnet ist. Die Exposition ist mit ›1ter Theil‹ oder ›prima parte‹ überschrieben und entsprechend Durchführung und Reprise mit ›2ter Theil‹ oder ›seconda parte‹ (abgekürzt: ›2da p.‹). Bei anderen Formen – Variation, Rondo, Liedsatz – folgt Beethoven vergleichbaren Schemata, teilweise verwendet er dieselben Termini wie bei der Sonatenform: prima, seconda parte, Mittelgedanke, Coda, Schluß.«<sup>3</sup> Doch gibt diese Begrifflichkeit streng genommen keinen Einblick in Beethovens Formdenken, sondern höchstens in die Weise, in der er sich mit sich selbst über die äußeren Umrisse von Formen verständigt hat. Das ermöglicht eine wichtige Einsicht in das Verhältnis von Formalismus und Individualität. Jede Sonate Beethovens hat, in ihrer Singularität, die Individualität eines Gattungswesens; sie bemüht sich, den Schematismus aufzuheben, dem sie gleichwohl verpflichtet ist. Daher kommt man zwangsläufig (wie auch der Komponist selbst) ohne allgemeine Begriffe nicht aus: In ihnen spiegelt sich nicht zuletzt die Geschichte der Gattungen und Formen, an der jedes einzelne Werk unausweichlich partizipiert und damit – in unaufhebbarer Paradoxie – gerade in seiner Individualität erst von dieser Tradition her erschlossen werden kann.

Obwohl der Begriff »Sonatenform« anfänglich auch für die Bezeichnung des ganzen Werkzyklus in Anspruch genommen wurde, grenzte seine Bedeutung sich doch bald auf die Definition der einzelnen Satzform ein (und setzte sich gegen die eigentlich korrekte, aber viel umständlichere Wortföpfung »Sonatenhauptsatzform« durch).<sup>4</sup> Der Gefahr einer mecha-

nischen Definition, als handle es sich um ein bloßes Gehäuse für den eigentlichen Inhalt, ist das Konzept freilich nicht immer entgangen. Gegen die akademische Formenlehre hat daher vor allem die anglophone Musiktheorie des späten 20. Jahrhunderts – in Weiterführung zentraler Gedanken Heinrich Schenkers – der irreführenden Vorstellung eines Schemas die Auffassung der Sonatenform als eines kompositorischen Prinzips entgegengesetzt.<sup>5</sup> Das so verstandene »sonata principle« legt weder Themencharaktere noch Formteile fest, sondern verlangt lediglich einen musikalischen Ablauf, der bei höchst individueller Ausgestaltung im Detail generell durch Spannung und Lösung charakterisiert werden kann. In der konkreten Umsetzung bedeutet dies, harmonisch gesprochen, eine Entwicklung von der Tonika des Beginns zur Dominante des Seitensatzbereichs als dem formbildenden Spannungspol der Exposition, ferner eine Prolongation dieser Spannung über die Durchführung hinweg bis hin zur Lösung in der Reprise, in der dann auch die vormals dominantischen Partien der Exposition in die Tonika zurückgeholt werden.

Die Sonatenform, die sich als gattungsübergreifende instrumentalmusikalische Strukturvorstellung realisiert, ist demnach im 18. Jahrhundert nicht in erster Linie als Formschema, sondern als kompositorisches Denkprinzip entwickelt worden, das der Fülle der einzelnen Werkgestalten nicht wie ein beliebig repetierbares Schnittmuster, sondern wie ein grammatisches Regelwerk zugrunde liegt. Die konsequente Zuspitzung dieses generativen Prinzips zur fundamentalen musikalischen Denkform, ihre Ausbreitung über nahezu alle Gattungen und Satztypen der Musik, kann sogar als ein wesentliches Stilmerkmal der »Wiener Klassik« samt ihrer Vorgeschichte gelten. Nicht umsonst präsentiert der Titel von Charles Rosens einschlägiger Grundlagenstudie ebenso lakonisch wie programmatisch den Plural: *Sonata Forms*,<sup>6</sup> denn die Sonatenform beschränkt sich nicht auf den Kopfsatz des Werkzyklus, sondern kann auch die Gestaltung des langsamen Satzes, des Menuetts oder des Scherzos sowie des Rondos organisieren. Der tief in der harmonischen Tonalität fundierte klassische Sonatenstil, dem Beethoven lebenslang auf immer neuen Stufen der Reflexion verpflichtet blieb, ist in der Tat der erste Musikstil, der es erlaubt, die ganze »Form« als einen lückenlosen Spannungsverlauf zu organisieren und diesem Vorgang alle harmonischen Entwicklungen, motivischen Korrespondenzen und metrischen Gewichtsverhältnisse einzuordnen.<sup>7</sup> Die Sonatenform als »most prestigious of musical forms«<sup>8</sup> kann somit als eine sämtliche Details umfassende funktionale Einheit begriffen werden.

Doch war selbst das flexible Erklärungsmodell des »sonata principle« nicht allen Problemen gewachsen, die vor allem die unerschöpflich experimentelle Phantasie Joseph Haydns der Forminterpretation schon immer bereitet hat.<sup>9</sup> Das bisher brauchbarste Instrument, um dem Gestalten- und Ideenreichtum des späten 18. Jahrhunderts gerecht zu werden, haben kürzlich James Hepokoski und Warren Darcy mit ihrer *Sonata Theory* vorgelegt, die eine Erklärungsreichweite zwar nur bis 1800 beansprucht und daher für den späten Beethoven erst noch zu testen wäre.<sup>10</sup> In glücklicher Vermeidung starrer Prinzipienreiterei waltet hier ein methodischer Eklektizismus im besten Sinne: Wie der bereits erwähnte Heinrich Christoph Koch verstehen Hepokoski und Darcy die Sonatenform einerseits als rhetorisches Modell, das seine Entfaltung durch unterschiedlich hierarchisierte Interpunktionen (Modulationen und Kadenzten) gliedert, können andererseits aber den Theorieertrag des dynamischen »sonata-principle«-Konzepts, das die Form als harmonisch getragenen und thematisch organisierten Spannungsverlauf entwirft, ebenfalls fruchtbar machen. Damit wird das zeitgenössische Sonatenformdenken, das die Phantasie der Komponisten wie die Erwartungshaltung der Hörer gleichermaßen prägt, nach der Art eines Algorithmus rekonstruiert, der aus der Tiefenstruktur einer endlichen Menge von Standardeinstellungen, ähnlich wie in der generativen Transformationsgrammatik, an der Oberfläche eine unbegrenzte Zahl von individuellen Gestalten zu erzeugen in der Lage ist. Zu den großen Vorteilen dieser Theorie gehört, dass ihre Offenheit nicht nur den unterschiedlichsten Personalstilen und den diversen Gattungen und Satztypen des 18. Jahrhunderts gerecht wird, sondern auch verschiedenste Ausprägungen der Sonatenform ohne Wertung als gleichberechtigt zu verstehen erlaubt.<sup>11</sup>

Vor einem Jahrhundert hat der Pädagoge und Musikpublizist August Halm die Bedeutung Beethovens darin sehen wollen, dass sich bei ihm erstmals »die Form als geistige Tat« ereigne: »aus seiner Musik spricht, zum erstenmal, das Pathos der Form.«<sup>12</sup> Trotz ihrer geradezu absurden Geringschätzung der Leistung Haydns oder Mozarts trifft diese Formel einen rezeptionsgeschichtlichen Sachverhalt: In Beethovens Klaviersonaten hat sich, schon für die Zeitgenossen wahrnehmbar, endgültig jene emphatische Vorstellung von Form ausgeprägt, die das gesamte System der schönen Künste nach 1800 nachhaltig verändert hat und gerade die Instrumentalmusik als ästhetisches Paradigma einer autonom strukturierten Kunst erscheinen ließ. Nur wer sie auch als Form zu begreifen vermag, läuft nicht Gefahr, sie – wie Beethovens bewunderter Zeitgenosse Friedrich