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 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 274-01
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

Vorwort ... 11

Prolog: Beethoven als Klassiker der Klaviersonate ... 13
Von Bonn nach Wien ... 13
Wien als Produktionskontext ... 15
Exklusivität und Kennerschaft ... 18
Instrumente und Klangideal ... 22
Idee und Gehalt ... 24

Exkurs: Sonate als musikalische Denkform ... 27

Leitgattung Klaviersonate: Die Sonaten WoO 47 und Opus 2–13 32
Jugendliche Talentprobe: Die Bonner »Kurfürstensonaten« (WoO 47) 37

Nicht einfach der Schüler Haydns: Die Klaviersonaten Opus 2 ... 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

Souveränität auf dem Nebenschauplatz:
Die Sonate zu vier Händen Opus 6 ... 67

Zwischen Konzentration und Expansion: Die Sonaten Opus 7–10 ... 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

Pathos und Selbstbehauptung:
Die »Grande Sonate pathétique« Opus 13 ... 105
Die Sonate Nr. 8 c-Moll, Opus 13 ... 108

Exkurs: Poetische Idee und musikalischer Inhalt ... 122

Die Klaviersonate als Experimentierfeld: Die Sonaten Opus 14–28 127

Reflexion der Gattungsnorm: Die Sonaten Opus 14 ... 128
Die Sonate Nr. 9 E-Dur, Opus 14,1 ... 129
Die Sonate Nr. 10 G-Dur, Opus 14,2 ... 141

Auf der Suche nach der zyklischen Form: Die Sonaten Opus 22–28 ... 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

Exkurs: Pathos und Humor ... 193

Neue Wege: Die Sonaten Opus 31–57 ... 199

Trilogie der Reflexion: Die Sonaten Opus 31 ... 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

Leichtgewichtiges Zwischenspiel: Die Sonaten Opus 49 ... 228
Die Sonate Nr. 19 g-Moll, Opus 49,1 ... 231
Die Sonate Nr. 20 G-Dur, Opus 49,2 ... 233

Auch eine Trilogie: Die Sonaten Opus 53–57 ... 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

Exkurs: Werk und Zyklus ... 271

Werkgruppe der Kontraste: Die Sonaten Opus 78–90 ... 276

Die Sonaten Opus 78–81a ... 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

Solitär und Werk des Übergangs: Die Sonate Opus 90 ... 311
Die Sonate Nr. 27 e-Moll, Opus 90 ... 312

Exkurs: Spätwerk und Spätstil ... 320

Letzte Werke: Die Sonaten Opus 101–111 ... 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

Am Ende eine Trilogie: Die Sonaten Opus 109–111 ... 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

Epilog: Beethovens Klaviersonaten in der Rezeption ... 403

Eine Geschichte des Verstehens ... 403

Interpretation und Analyse ... 406

Produktives Nachleben ... 410

Anhang ... 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 Bülows 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«.[1] Die 32 mit Opuszahlen versehenen Klaviersonaten, mit denen Beethoven unbestritten zum »Klassiker« dieser Gattung geworden ist,[2] 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«[3] 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.[4]

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).[5] 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 vereinzelten 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 Kennerschaft, 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,[6] 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 veröffentlichen 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.[7]

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,[8] 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 1, 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 1, 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 (BKh 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 Renommees 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.[9] 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«,[10] 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 »Klawier 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)

TROIS SONATES
Pour le Clavecin ou Piano-Forte
Composées et Dediées
A Mr. Joseph Haydn
Maitre de Chapelle de S. A. Monseigneur le Prince Esterhazy &c. &c.
par
LOUIS van BEETHOVEN
Oeuvre II.
A Vienne chez Artaria et Compe.

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-Œuvres gelten. Bis hin zu den Sonaten Opus 31 rechnet Beethoven mit einem Tastaturumfang von nur fünf Oktaven (Kontra-*F* bis f^3),[11] was sich vor allem bei der notwendigen Brechung von Melodieverläufen bei transponierten Parallelstellen als – manchmal sogar produktiv gewendete – Einschränkung bemerkbar macht.[12] 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^4) 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[13] und 1823[14] – 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[15] (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.[16] 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«,[17] 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,[18] zumal bei Beethoven, der seine Schiller-Begeisterung schon aus dem Rheinland mitgebracht hatte.[19]

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«[20] 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-Œuvre 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.[1] 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.[2]

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 Gebiethe der Kunst immer mehr u. mehr aufzudecken; dieß dürfte das bloße Silbenzählen wohl nach u. nach in Abnahme bringen« (BGA 6, 111 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.«[3] 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 Wortfügung »Sonatenhauptsatzform« durch).[4] Der Gefahr einer mecha-

nischen Definition, als handele 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.[5] 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*,[6] 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.[7] Die Sonatenform als »most prestigious of musical forms«[8] 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.[9] 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.[10] 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 Kadenzen) 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.[11]

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«.[12] 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

Schiller formulierte – auf ihren »körperlichen materiellen Teil« zu reduzieren, also lediglich ihr Stoffliches (Affekt und Gefühl) wahrzunehmen[13] (Eduard Hanslick sollte später diese stoffliche Art des Musikhörens geradezu als »pathologisch« diskreditieren[14]). Die freie Verfügung des Komponisten über die sinnliche Gewalt der Musik durch die Kraft zur Formung ist ein charakteristisch Schiller'sches Theorem, das sich zwanglos wie ein schlüssiger Kommentar zu Beethovens Praxis liest: »Offenbar beruht die Macht der Musik auf ihrem körperlichen materiellen Teil. Aber weil in dem Reich der Schönheit alle Macht, insofern sie blind ist, aufgehoben werden soll, so wird die Musik nur ästhetisch durch Form. Die Form aber macht keineswegs, daß sie als Musik wirkt, sondern bloß, daß sie bei ihrer musikalischen Macht ästhetisch wirkt. Ohne Form würde sie über uns blind gebieten; ihre Form rettet unsre Freiheit«.[15] In der idealistischen Ästhetik wird die Instanz der Form, die Theodor W. Adorno später sogar zum »Ort des gesellschaftlichen Gehalts«[16] befördern wird, zu einem geistigen Moment, das auch der Musik ihren Platz im System der schönen Künste und ihre Teilhabe an Geschichte und Gesellschaft verbürgt. Körperlich, materiell, sinnlich und emotional zu wirken, das ist unter allen Künsten das besondere Privileg der Musik; doch wird sie als ein ästhetisches Phänomen, also als Kunst, erfahrbar erst durch die Wahrnehmung ihrer Form, die – in Schillers Perspektive – die rein empirisch nicht zu erweisende Vernunftfreiheit des Menschen, die Fähigkeit zu sittlicher Selbstbestimmung, *per analogiam* anschaulich zu machen vermag und insofern eine ästhetische so gut wie eine moralische Instanz darstellt.

Dass Beethoven, der nach eigener Aussage »das Höhere u. Wahre im Gebiethe der Kunst« verfolgte, in Analogie zu Schillers Konzept der ästhetischen Erziehung sein eigenes Schaffen als Beitrag zur Beförderung der Humanität empfand, kann kaum bezweifelt werden. Seine Sonaten sind in diesem anspruchsvollen Sinne unerschöpflich durch die ästhetische Intelligenz ihrer Form. Keine andere musikalische Gattung kann die intime Auseinandersetzung mit dieser Instanz in dem Maße ermöglichen, zugleich aber auch so sehr erzwingen wie gerade die Klaviersonate, deren kundigster (und häufig auch einziger) Rezipient der Spieler ist – vielleicht im kleinen Zirkel gebildeter Zuhörer. Beethovens Sonaten reagieren auf ihre musikalische, ihre literarische, ihre im weitesten Sinne kulturelle Umwelt: In dieser umfassenden Diskursivität sind sie das am frühesten begonnene und über die längste Zeitspanne hinweg durchgehaltene Kompositionsprojekt Beethovens. Es fordert bis heute das Nachdenken heraus.

Leitgattung Klaviersonate: Die Sonaten WoO 47 und Opus 2–13

Als der 22-jährige Beethoven im Herbst 1792 nach Wien zur weiteren Ausbildung bei Joseph Haydn kam, befand sich dieser auf dem Höhepunkt seines Ruhms, den er sich vor allem durch die in ganz Europa nachgefragten Sinfonien und Streichquartette erarbeitet hatte. Nicht wenige junge Komponisten huldigten dem verehrten Meister, wohl auch in der Hoffnung auf die Beförderung der eigenen Karriere, durch die Komposition einer Streichquartett-Sammlung, die dann mit einer Widmung an Haydn als Opus 1 auf den Markt kam.[1] Auffällig anders verhielt sich der frisch in der Metropole eingetroffene junge Beethoven. Seine Kompositions- und Publikationstätigkeit der ersten Wiener Jahre lässt sich geradezu als eine Strategie der gezielten ›Streichquartettvermeidung‹ bezeichnen: Es begegnen praktisch alle kammermusikalischen Gattungen, auch Streich*trios*, auch ein Streich*quintett* – nur eben nicht das Streichquartett. Wich er der anspruchsvollen Gattung, und damit also dem übermächtigen Vorbild Haydn, systematisch aus? Gerade dies wohl nicht – nur suchte der virtuose junge Pianist die Auseinandersetzung auf einem anderen, nämlich seinem ureigenen und von Haydn bis dahin weniger spektakulär bestellten Feld. Die Begegnung mit der Musik Haydns – bei klarer Einsicht in ihre nicht zu übertreffende kompositorische Qualität – dürfte ein Schock gewesen sein, den es produktiv zu wenden galt. Wie sich der junge Beethoven an seinem Wiener Lehrer abgearbeitet hat, zeigen die frühen Wiener Klaviersonaten unmissverständlich. Die intensive Kompositionsarbeit ist an den freilich nur sporadisch überlieferten Skizzen zu erkennen, während insgesamt für keines der frühen Werke ein Autograph erhalten geblieben ist.

Beethovens Weg an die Öffentlichkeit der Druckausgaben hat zweimal begonnen, und beide Male mit Klaviermusik: zum ersten Mal, noch ohne Opuszahlen, in der frühen Bonner Jugendzeit und zum zweiten Mal, nun mit strenger Unterscheidung zwischen Werken mit und ohne offizielle Opuszählung, in Wien. Und während die Bonner Klaviersonaten des Zwölfjährigen noch stark unter dem Einfluss der Mannheimer und der mitteldeutschen Tradition zu stehen scheinen, wären schon die späteren Bonner Werke und dann erst recht die ersten Wiener Publikationen ohne

eine intensive Auseinandersetzung mit der Musik Mozarts und Haydns nicht denkbar gewesen. Dass beide Male am Beginn der Publikationstätigkeit Klavier- und Klavierkammermusik steht, ist kein Zufall, denn mit ihr trat der junge Beethoven als Pianist auf den Plan. Dass er sein Opus 1, drei Klaviertrios, entgegen den Gepflogenheiten der meisten Haydn-Schüler gerade nicht dem Lehrer widmete, ist so sprechend wie der Umstand, dass er sich eine solche Dedikation dann aber gezielt für das folgende Werk – die drei Klaviersonaten Opus 2 – aufsparte. Frühes Selbstbewusstsein und pflichtschuldige Reverenz gehen in diesem Widmungsverhalten eine eigentümliche Mischung ein.

Dass man die »frühen« Wiener Sonaten gegen die späteren Werke nicht ohne einen Rest von Willkür abgrenzen kann, steht außer Frage. Ein eher äußerliches, wohl sogar nur zufälliges Kriterium für die Zusammenfassung einer frühen Werkgruppe bis zur Sonate Opus 13 liegt darin, dass diese die vorerst letzte darstellt, die dem Drucktitel zufolge noch »pour le Clavecin ou Piano-Forte« komponiert worden ist (was sich später, wahrscheinlich aus marktstrategischem Kalkül des Verlegers, in den bei Cappi publizierten Sonaten Opus 26 und Opus 27 noch ein letztes Mal wiederholen sollte). Ein weitaus gewichtigeres Argument für diese Werkgruppen-Einteilung liegt dagegen in der erwähnten Neuausrichtung des jungen Komponisten. Denn in die Entstehungszeit der Sonaten Opus 14 fällt die intensive Beschäftigung mit der neuen Gattung Streichquartett (die später in die sechs Werke des Opus 18 münden sollte). Mit dieser Neuausrichtung geht auch ein signifikanter Wechsel der Arbeitsorganisation einher: Für die Arbeit an den Streichquartetten benutzte Beethoven von Anfang an den Typus des vorbereiteten Skizzenhefts, während die Entwurfs- und Kompositionsarbeit vorher auf losen (und bisweilen erst nachträglich zusammengehefteten) Einzelblättern erfolgt war. Im Bereich der Sonaten ist dieser Übergang zur Systematisierung des Werkstattmaterials unmittelbar im Skizzenbestand der Sonate Opus 14,1 zu erkennen, deren Entwürfe sich erstmals auf lose Blätter und fertiges Skizzenbuch verteilen.

Zudem kann man bis hin zum Opus 13 beobachten, dass einzelne Sonatensätze immer noch aus jenem frühen Ideenreservoir schöpfen, dessen erstes publiziertes Dokument die Bonner *»Kurfürstensonaten«* WoO 47 darstellen (die insofern also von erstaunlicher werkgeschichtlicher Reichweite sind). Wegen solcher Nachhaltigkeit, Dauerhaftigkeit und Sorgfalt im Umgang mit der Inkubationszeit eigener Einfälle, die für viele Kompositionsprojekte Beethovens charakteristisch ist, hat man mit Recht von ei-

nem ausgeprägten »Werkstattbewußtsein«[2] des Komponisten gesprochen. Vor allem aber stellen die Werke bis Opus 13 bereits den gesamten Mikrokosmos jener Satz- und Thementypen vor, an denen sich die didaktisch gemeinten Systematisierungsversuche aller Kompositions- und Formenlehren abgearbeitet haben. Befreit man sich von dem allzu abstrakten Anspruch auf Herausschälung eines Idealtypus, dann ermöglicht ihre Zusammenschau als frühe Werkgruppe doch einiges an nützlicher Einsicht, weil sie die ganze experimentell ausgenutzte Bandbreite der Möglichkeiten ebenso wie das Durchscheinen der in ihnen verarbeiteten Traditionen erkennen lässt. Wenige Beispiele müssen hier genügen.

Bekanntlich ist das Hauptthema gleich der ersten Klaviersonate – Opus 2,1 in f-Moll – immer wieder zum Prototyp einer der beiden klassischen Möglichkeiten geschlossener syntaktischer Bildung erklärt worden: als achttaktiger »Satz« (in der Terminologie von Erwin Ratz[3]), bei dem aus einem vier Takte umfassenden Vordersatz (2 × 2) mit Sequenzierung oder Variantenbildung ein motivisch und harmonisch entwickelnder, in der Regel auf den Halbschluss hin geöffneter viertaktiger Nachsatz hervorgeht. Diesem eher auf dramatische Entwicklung hin ausgelegten Thementyp gegenüber soll die auf dem anderen Pol der Typologie angesiedelte, idealerweise ebenfalls achttaktige »Periode« einen aus zwei kontrastierenden Motivgruppen gefügten und halbschlüssig geöffneten Vordersatz (2 + 2) durch einen motivisch korrespondierenden, aber in der Tonika schließenden und damit harmonisch komplementären Nachsatz in das ruhevolle Gleichgewicht einer syntaktischen Symmetrie bringen. Nur jedoch bei flexibelster Fassung der Kriterien wird man der Formenvielfalt in Beethovens Sonaten gerecht: Schon in der dritten Sonate desselben Opus – Opus 2,3 in C-Dur – besteht das achttaktige Hauptthema, oberflächlich betrachtet ein »Satz«, aus einem periodischen Vordersatz und einer auf die Tonika zielenden a-periodischen Fortsetzung ohne Entwicklungscharakter[4] – eine Provokation für alle Systematisierungsversuche. Zu untersuchen wäre daher weniger die Möglichkeit einer distinkten kategorialen Definition, sondern vielmehr die Frage, wie jeweils die Struktur dieser Hauptthemen den weiteren Satzverlauf und sogar die Form des gesamten Satzes bestimmt. Bemerkenswert ist insofern auch die je nach dem Satzcharakter ausgeprägte funktionelle Verschiedenartigkeit der einigermaßen zweifelsfrei als solche identifizierbaren Periodentypen: Als geschlossene Bildungen erscheinen sie am ehesten in den Rondosätzen der frühen Sonaten (Opus 2,2; Opus 2,3; Opus 7; Opus 10,3), jedoch nie ohne eine die

»klassische« Balance auf geistreiche Weise störende Unregelmäßigkeit und meistens ihrerseits aufgehoben in eine syntaktische Struktur höherer Größenordnung (also etwa in eine dreiteilige Liedform wie in Opus 2,2 oder in Opus 7).

Dagegen prägen die periodischen Themen der langsamen Sätze bis hin zu Opus 13 auffallend häufig einen Typus aus, der in der Literatur nicht grundlos mit Rückgriff auf einen berühmten Begriff Friedrich Schillers als »sentimentalische« Periode – also als eine das »klassische« Modell zugleich beschwörende wie überwindende Struktur – bezeichnet werden konnte:[5] Diesem »sentimentalischen« Typus des frühen Personalstils Beethovens geht es nicht wie im »klassischen« Vorbild um Ausgleich und Balance zwischen Vorder- und Nachsatz, sondern er verlagert die Gewichte und zielt im zweiten Teil der achttaktigen Periode (genau: jeweils im zweiten Takt des antwortenden Nachsatzes) auf eine Peripetie durch das Ansteuern der emphatisch hervorgehobenen Subdominante (oder ihres Stellvertreters), mit der dann die schließende Kadenz ausgelöst wird (so etwa in folgenden langsamen Sätzen: in Opus 2,1; in Opus 2,2; mit Variante in Opus 2,3; in Opus 7; in Opus 10,1; in starker Erweiterung als Variante noch erkennbar in Opus 10,3; in Opus 13 schließlich mit Zwischendominante zur Subdominantparallele im sechsten Takt). Streng genommen könnte man diesen »sentimentalischen« Typus der Periode auch als »Satz« klassifizieren, weil er sich in seiner zweiten Hälfte einer motivisch-harmonischen Entwicklung öffnet – aber in der Verwischung terminologisch fassbarer Eindeutigkeit liegt gerade seine Pointe und ästhetische Wirkung. Sind also zwar die Thementypen je nach Satzart funktional stark differenziert, so bewegen sie sich doch in entscheidenden Merkmalen auch so aufeinander zu, dass sie die funktionalen Aspekte ihrer syntaktischen Teile – also Aufstellung und Konsequenz, Aufstellung und Beantwortung, Aufstellung und locker assoziative Fortspinnung – partiell gegeneinander vertauschen können. Erkennt man zudem, dass eine zweifellos geschlossene Themenbildung wie das achttaktige Seitenthema aus dem Finale der f-Moll-Sonate Opus 2,1 mit seiner Struktur aus $(3 \times 2) + 2$ Takten die dualistische Typologie – »Satz« und »Periode« – radikal transzendiert, dann bekommt man einen Begriff von der gestalterischen Freiheit, über die schon der junge Beethoven auf dem Boden der klassischen Tradition verfügt.

Es ist daher auch nutzlos, die vielfältigen Einflüsse auf die frühen Klaviersonaten im Detail benennen zu wollen, denn sie sind gleichsam restlos in das eigene Idiom eingearbeitet. Carl Philipp Emanuel Bach, die

Komponisten der »Mannheimer Schule« und Mozart sind für die frühen Kompositionen fraglos vorauszusetzen;[6] Haydn und die Komponisten der »London Pianoforte School«, vor allem Clementi und Dussek, treten spätestens in der Wiener Zeit hinzu;[7] außerdem klingt zumal in den hymnischen langsamen Sätzen der musikalische Ton der französischen Revolutionszeit nach.[8] Schon der junge Beethoven hat sein Komponieren sehr bewusst an Mustern und Modellen geschult: So sind die frühen Bonner Klavierquartette WoO 36, deren Material später wiederum in die Klaviersonaten Opus 2 eingegangen ist, ganz offensichtlich den gerade erst erschienenen Wiener Violinsonaten Wolfgang Amadé Mozarts (KV 296, 379 und 380) nachgebildet, ohne sie aber im Mindesten bloß zu imitieren.[9] Und gerade der Entwicklungssprung dieser Materialien beim Übergang aus den (unpubliziert gebliebenen) Bonner Quartetten in die (publizierten) Wiener Sonaten ist ein Studienobjekt von hohem Erkenntniswert.

Insgesamt ist an den frühen Sonaten zu verfolgen, wie das Sonatenprinzip als epochale musikalische Denkform zunehmend in alle Sätze des Zyklus, nicht nur in den Kopfsatz, einwandert. Keineswegs freilich ist dieser Prozess als lineare Entwicklung zu verstehen. Das zeigt sich allein schon an Beethovens Umgang mit dem äußeren Zuschnitt der Sonatenhauptsatzform, die ihrer Genese nach ein in zwei Teile zu gliedernder Gesamtvorgang ist, de facto aber sehr rasch als dreiteilige (später mit der Ausdehnung der Coda gar als tendenziell vierteilige) Struktur entfaltet wird. Äußerlich jedoch bleibt es bei der durch Doppelstriche und Wiederholungszeichen markierten Zweiteiligkeit. Die Wiederholungsvorschrift für den zweiten Teil gibt Beethoven allmählich auf (erstmals bereits in der zweiten der Bonner *»Kurfürstensonaten«*), behält sie aber noch lange als Möglichkeit bei (so in den Finalsätzen der Sonaten Opus 10,2, Opus 54, Opus 57 und in den Kopfsätzen der Sonaten Opus 78 und Opus 79). Sollten dies etwa lediglich formale Restbestände sein (über deren Beachtung sich die Pianisten des 20. Jahrhunderts ohnehin zunehmend hinweggesetzt haben)? Wohl kaum – angesichts des Reflexionsgrades, den Beethovens Komponieren ansonsten erkennen lässt. Wie sehr nämlich auch diese scheinbare Äußerlichkeit zum Gegenstand genauer Überlegung wird, zeigt sich an der Pointe, dass im Finale der Sonate Opus 57 – also gerade jener Sonate, in deren Kopfsatz erstmals die Expositionswiederholung fortgelassen ist[10] – zwar die Vorschrift zur Expositionswiederholung entfällt, dafür aber in auffälligem Kontrast ausgerechnet der scheinbare Traditionsrest einer Wiederholung des zweiten Teils ausdrücklich verlangt wird.

Nach einer pointierten Formulierung Theodor W. Adornos ist es Beethoven gelungen, »den entmächtigten objektiven Formenkanon zu erretten, wie Kant die Kategorien, indem er ihn aus der befreiten Subjektivität nochmals deduziert.«[11] So unangemessen zwar die implizite Abwertung der Tradition in solchem Urteil erscheint, so unbestreitbar bilden Individualität (»befreite Subjektivität«) und Norm (»objektiver Formenkanon«) schon in Beethovens Frühwerk nicht nur keinen Widerspruch, sondern vielmehr eine enorm produktive Konstellation. Bevor der junge Komponist diese Erfahrung dann auf das Streichquartett und die Sinfonie übertrug, die neben den Klaviersonaten zu den beiden anderen Leitgattungen des Beethoven'schen Œuvres werden sollten, hatte er sie bis zur Publikation der Sonate Opus 13 mit beeindruckender Systematik konzentriert.

Jugendliche Talentprobe: Die Bonner »Kurfürstensonaten« (WoO 47)

Die drei Sonaten in Es-Dur, f-Moll und D-Dur, die durch Vermittlung von Beethovens Mentor und Lehrer Christian Gottlob Neefe im Herbst 1783 mit einer Widmung an den Landesherrn (den von 1761 bis 1784 in Bonn residierenden Kölner Erzbischof und Kurfürsten Max Friedrich) bei Bossler in Speyer im Druck erschienen, sind das Werk fast noch eines Kindes (dessen Alter auf dem Titelblatt zudem noch auf »eilf Jahr« reduziert wurde). Dementsprechend sind sie in der älteren Literatur, wenn nicht geradezu ignoriert, so doch stiefmütterlich behandelt worden. »Diese Embryonen enthalten nicht einmal Beethovensche Spuren«, urteilte etwa Wilhelm von Lenz.[12] Erst Hugo Riemann hat sie in seinem dreibändigen Analysewerk einer ausführlichen Würdigung unterzogen, auf die im Folgenden noch näher einzugehen ist. Nach Ludwig Schiedermairs Ansicht zeigt der junge Komponist »seine produktive Begabung in ihnen erfreulicherweise nicht in der Art eines im Treibhaus gezüchteten Wunderkindes, sondern in der eines entwicklungsfähigen, mit den stärksten Talenten ausgestatteten Knaben von dreizehn Jahren, der zur schöpferischen Reife erst noch auf einem weiten Weg durch Studien und innere Erlebnisse hindurchgehen mußte.«[13]

Es ist in der Tat nicht ganz einfach, diesen jugendlichen Talentproben gegenüber den geeigneten Beurteilungsmaßstab zu finden. Riemann, der

sich ihnen sorgfältig, ja geradezu liebevoll gewidmet hat, betont gleichwohl unablässig das Unreife, den Zustand des »noch nicht« Entwickelten – aber dies, ähnlich wie später Schiedermair, eben mit dem Blick auf die große Distanz, die zwischen diesen Jugendwerken und dem entwickelten Wiener Sonatenstil der gleichzeitigen Werke Haydns und Mozarts, aber auch des späteren Beethoven selbst erscheint. Man sollte sich jedoch von dieser unzulässig teleologischen Perspektive befreien und die drei Werke in einen stilistischen Kontext stellen, der ihnen gerecht wird. Vor dem Hintergrund der Formenvielfalt, den der Sonatenstil in den 1770er-Jahren europaweit hervorgebracht hatte und die selbst im Œuvre Haydns und Mozarts zwar zunehmend gefiltert und sublimiert, aber nie auf wenige Stereotypen reduziert worden ist, zeigen die drei *»Kurfürstensonaten«* – so genannt wegen ihrer Widmung – neben manchen Ungeschicklichkeiten einen erstaunlichen Ideenreichtum, der einerseits als unmittelbarer Reflex eben dieser noch undomestizierten Formenvielfalt erscheint und andererseits bis in die Formbildungsverfahren der über ein Jahrzehnt später konzipierten ersten Wiener Klaviersonaten hineingewirkt hat.[14]

In erster Linie interessant sind an diesem Werkkorpus die konstruktiven Aspekte: zum Beispiel Beethovens bezeichnender Umgang mit dem Themen- und Tonartendualismus, der ihm offensichtlich als zur Substanz des Sonatenstils gehörig erscheint. Am Kopfsatz der ersten Sonate (Es-Dur) frappiert nämlich die Intensität des Bemühens um Vereinheitlichung: Keineswegs die Etablierung, sondern vielmehr die Nivellierung des Kontrastes scheint das Ziel zu sein. Nicht nur sind Haupt- und Seitenthema durch das gleiche rhythmische Muster (vgl. T. 1 f. mit T. 11 f.), sondern auch durch die dem Mannheimer Stil entstammende Seufzerfigur (vgl. T. 5 mit T. 12) verbunden; darüber hinaus bietet das Hauptthema des langsamen Satzes – zwar diminuiert, aber überdeutlich – eine Synthese aus diesen beiden Bildungen. Und schließlich weist das Zentralmotiv der Kopfsatzdurchführung (T. 41, 45 und 46) auf das Hauptthema des Rondo-Finale voraus, wenn es nicht überhaupt sogar als aus dem Sonatenhauptthema abgeleitet und damit über den gesamten Werkzyklus hinweg vermittelnd aufzufassen ist.[15] Eine so rigorose motivische Verknüpfung mag dem Blick auf einen abstrakten dualistischen Idealtypus als »grober Konstruktionsfehler« (Riemann)[16] erscheinen; gerade solche Verfahren aber sind es bezeichnenderweise, die später von Arnold Schmitz unter dem Terminus »kontrastierende Ableitung« geradezu als Merkmal des reifen Personalstils Beethovens hervorgehoben worden sind.[17] Solche Frühformen der

später voll entwickelten Technik finden sich auch in den anderen Werken der Sammlung: Im Finale der zweiten Sonate (f-Moll) teilen Haupt- und Seitenthema das Kopfmotiv (vgl. T. 1 mit T. 33), und im Kopfsatz der dritten (D-Dur) wird ebenfalls die motivische Verbindung zwischen beiden Bereichen eng geknüpft (vgl. T. 1 mit T. 37).

Wie also sind diese Befunde in die Entwicklungsgeschichte von Beethovens Sonatenstil einzuordnen? Statt als »Konstruktionsfehler« lässt sich, wie Carl Dahlhaus hervorgehoben hat, das in den *»Kurfürstensonaten«* noch wenig subtil gehandhabte Verfahren eher als bewusster Reflex der kompositorischen Umgebung deuten:

> »Man kann an Beethovens Bonner Kurfürsten-Sonaten zeigen, daß den Ausgangspunkt seines Formdenkens nicht eine dualistische, sondern eine eher monothematische Konzeption des Sonatensatzes bildete: eine Konzeption, die in der ästhetischen Prämisse des 18. Jahrhunderts begründet war, daß die ›Einheit in der Mannigfaltigkeit‹ durch die Einheit des Affekts verbürgt werde […]. Mit anderen Worten: Durch die kontrastierende Ableitung wurde – wenn man das Verfahren vor dem kompositions- und ideengeschichtlichen Hintergrund der Epoche interpretiert – nicht ein primärer Themendualismus sekundär durch Motivbeziehungen vermittelt, sondern umgekehrt eine in der Durchführung auszutragende Dialektik musikalischer Gedanken trotz der überkommenen Prämisse, daß sich ästhetische Einheit in einer Einheit der thematischen Substanz manifestieren müsse, in der Exposition des Sonatensatzes möglich gemacht und gerechtfertigt.«[18]

Das im Gefolge von Schmitz mit zum Teil immenser analytischer Spitzfindigkeit gewürdigte spätere Verfahren der »kontrastierenden Ableitung« erwiese einen durchaus überraschenden Sinn, wenn es auf solche Weise seine genetischen Wurzeln in Beethovens Sonatenauffassung der Bonner Zeit hätte. Was an späteren Werken als untergründige motivisch-thematische Vereinheitlichung (»Substanzgemeinschaft«[19]) durch Generationen von Interpreten bis zur Überinterpretation ans Licht gehoben worden ist, verdankt sich entwicklungsgeschichtlich möglicherweise erst der Sublimierung und Differenzierung einer anfänglich ganz unbekümmerten und fast plakativen Tendenz zu thematisch-motivischer Identität: Die Entwicklung des jungen Komponisten musste zunächst darauf zielen, sie zu vermeiden statt ihr nachzugeben.

Auch anderes, das in den Bonner *»Kurfürstensonaten«* bei isolierter Betrachtung als jugendlicher »Konstruktionsfehler« erscheinen mag, findet nicht nur im Kontext des Epochenstils eine völlig plausible Erklärung, sondern zeigt sich dem unvoreingenommenen Blick als entfaltungsfähig.

An den Expositionen einzelner Sätze rügt Riemann ein charakteristisches Modulationsverfahren, das darin besteht, den Halbschluss des Hauptthemas zum Dominantplateau umzudeuten und den dominantischen Seitensatz unmittelbar daran anzuschließen. In der ersten Sonate (Es-Dur) folgt auf den halbschlüssigen Takt 10 des Kopfsatzes direkt der Seitensatz in B-Dur (T. 11), und im Kopfsatz der dritten, der D-Dur-Sonate, erfolgt der Übergang zur Dominante ebenfalls auf diese unmittelbare Weise (T. 16 f.). Für Riemann ist dieses Verfahren nichts als die Vortäuschung einer Modulation, wo in Wirklichkeit nur die Umdeutung eines Halbschlusses zur neuen Tonart vorliegt, und damit wiederum ein »Fehler«.[20] Auch in der zweiten Sonate (f-Moll) endet das Hauptthema mit Halbschluss (T. 17), und der Seitensatz, in diesem Falle in der Tonikaparallele As-Dur, schließt direkt an (T. 18). Vergleichbar, nämlich auch auf jede Andeutung einer vermittelnden Modulation verzichtend, ist der abrupte Übergang vom Haupt- zum Seitensatz im Finale derselben Sonate gestaltet: Hier endet der Hauptsatz gar auf der Tonika (T. 30–32). Damit setzt also im Korpus der drei *»Kurfürstensonaten«* das Seitenthema gleich viermal – wenn auch jedesmal anders gestaltet – mit einem, so Riemanns Terminologie, »Tonalitätssprung« ein.[21] In Wirklichkeit aber ist auch dieses Verfahren nicht nur keine jugendliche Ungeschicklichkeit des komponierenden Knaben, sondern eine im Sonatenstil der Epoche weit verbreitete, selbstverständlich auch bei Haydn und bei Mozart zu findende Praxis, die im angelsächsischen Sprachbereich inzwischen mit dem plastischen Begriff »bifocal close« belegt worden ist[22] (was sich frei als »Weggabelungs-Schluss« übersetzen lässt): ein ohne Veränderung in Exposition und Reprise verwendbarer Halbschluss, auf den erst an der entsprechenden Stelle der Reprise korrekt mit dem Anschluss des Seitenthemas in der Tonika geantwortet wird (so auch in drei der genannten Beispiele aus den *»Kurfürstensonaten«*), der damit aber eben eines der vielen Mittel der formübergreifenden Spannungs- und Lösungsdramaturgie darstellt, die für den Sonatenstil der Epoche charakteristisch sind.[23] Noch in den frühen Wiener Sonaten Beethovens wird man diesem Verfahren wiederbegegnen.

Was aber allein schon an diesen vier zu Unrecht kritisierten »Tonalitätssprüngen« auffällt, ist nicht etwa ihre Gemeinsamkeit, also die schiere Tatsache ihres mehrfachen Auftretens, sondern im Gegenteil die frappierende Unterschiedlichkeit ihrer jeweiligen Gestaltung. Dieser Befund verweist auf ein Charakteristikum der gesamten Sammlung: Jedes Werk demonstriert in jedem seiner Sätze die Realisierung eines anderen Form-

konzepts. Da gibt es zum Beispiel, um bei den Kopfsätzen zu beginnen, die um diese Zeit noch relativ geläufige zweiteilige Sonatenform ohne tonikale Wiederkehr des Hauptthemas in der Reprise[24] (Es-Dur-Sonate), die ausgebildete dreiteilige Form mit Durchführung und vollständiger Reprise[25] (f-Moll-Sonate) und eine Form, deren Irregularität im Weiteren noch ein näheres Eingehen verlangt (D-Dur-Sonate). Die langsamen Sätze verhalten sich geradezu komplemetär: In der Es-Dur-Sonate mit ihrem traditionellen zweiteiligen Kopfsatz bildet der langsame Satz, für diesen Satztypus durchaus ungewöhnlich, eine elaborierte dreiteilige Sonatenform mit einem dominantischen Seitenthema (T. 13 ff.), mit einer Durchführung und einer kompletten Reprise, die das Seitenthema in die Tonika versetzt (T. 43 ff.), während das Verhältnis in der f-Moll-Sonate genau umgekehrt ist: Dem ausgebildeten dreiteiligen Kopfsatz steht hier im Andante die für diesen Satztypus gebräuchliche zweiteilige Sonatenform (ohne tonikale Hauptthema-Reprise) gegenüber. In der D-Dur-Sonate bildet das Gegengewicht zu dem formal komplexen Kopfsatz eine relativ schlichte, figurierende Variationenfolge. Auch die Finalsätze prägen drei unterschiedliche Formmuster aus: erstens ein Kettenrondo mit drei Couplets (Es-Dur-Sonate), freilich mit dem für die Vereinheitlichungstendenz dieses Werks charakteristischen Versuch, die Anfänge der beiden letzten Couplets motivisch aufeinander zu beziehen, zweitens eine zweiteilige Sonatenform (f-Moll-Sonate) und drittens eine zwischen Rondo und Sonate eigentümlich schwankende Bildung (D-Dur-Sonate), die auf eine ausgeprägte und zur Wiederholung vorgeschriebene Sonatenexposititon mit klarem Themen- und Tonartengegensatz eine zweite Hälfte folgen lässt, die mit der Abfolge Hauptthema / subdominantisches Couplet / Hauptthema den Satzverlauf nachträglich zu dem eines Rondos umdeutet.

Eine Besonderheit, die etwa für Mozart charakteristisch ist, in Beethovens weiterer Entwicklung aber nach 1800 verschwinden wird, ist die Moll-Reprise der Dur-Seitenthemen in den beiden Ecksätzen der f-Moll-Sonate: eine im Mollkontext natürlich konsequente Weise der Rückkehr in den Bereich der Tonika, allerdings um den Preis einer gravierenden Charakterumdeutung des Themas selbst. Nach den ersten Wiener Jahren wird Beethoven von dieser Praxis abrücken. Am Kopfsatz der f-Moll-Sonate fallen zudem zwei weitere Eigentümlichkeiten ins Ohr: In seinen Verlauf wird – wie später in der *Grande Sonate pathétique* Opus 13 – eine langsame Einleitung integriert (am Schluss der Durchführung erscheint sie, die Reprise des Allegro-Hauptthemas vorbereitend, auf der Subdomi-

nante), und für die gesamte zweite Hälfte des Satzes (Durchführung und Reprise) wird, ganz gegen die Usancen der Zeit und wie in Beethovens Sonaten sonst erst viel später üblich, keine Wiederholung verlangt. Eben dies mag mit dem Einbau der langsamen Einleitung in den Satzverlauf zusammenhängen, die am Beginn mit Larghetto maestoso, im Satzinnern dagegen mit Andante maestoso überschrieben ist.

Nicht immer steht einfach fest, ob man das Unorthodoxe einer Formanlage überquellendem Fantasiereichtum oder mangelndem Verständnis etwaiger Vorbilder aufs Konto schreiben soll. Der Kopfsatz der D-Dur-Sonate zum Beispiel exponiert ein zweiteiliges Hauptthema (T. 1 und T. 9) und lässt den Tonikabereich halbschlüssig enden (T. 16). Daran schließt in A-Dur das ausgedehnte (erste) Seitenthema, wie erwähnt, mit »Tonalitätssprung« an; in seinem weiteren Verlauf begegnet ein zweites, aus dem Hauptthema abgeleitetes Seiten- oder Epilogthema (T. 37), das auffälligerweise in a-Moll steht (das erste Seitenthema hatte – ein besonders feiner Zug – diesen späteren Tongeschlechtswechsel in seinem vierten und fünften Takt bereits lange vorher angedeutet). Die Reprise zieht aus dieser abwechslungsreichen (um nicht zu sagen buntscheckigen) Expositionsanlage einige interessante Konsequenzen. Zunächst erscheint das Hauptthema in einer drastischen Verkürzung (T. 73), nämlich nur sein erster Teil und dieser seinerseits auf lediglich vier Takte reduziert. Gleich hierauf schließt bereits das (erste) Seitenthema an (T. 77), aber ungewöhnlicherweise in der Subdominanttonart G-Dur. Ermöglicht (oder erzwungen) wird dieser Tonartwechsel durch die radikale Verkürzung des Hauptthemas, das ja nun auf der Tonika endet. Erst am Ende dieses subdominantischen Seitenthemas wird, auf diese Weise die stark gestörten Proportionen des Reprisenbeginns wieder ausgleichend, der bisher vermisste zweite Teil des Hauptthemas nachgeholt (T. 96); mit ihm verbindet sich auch die Rückkehr der Satztonika D-Dur. Die Reprise des zweiten Seiten- (bzw. Epilog-) themas erfolgt erst hiernach (in d-Moll, T. 99). Man gewinnt also den Eindruck, dass diese die Themen eigentümlich verschachtelnde Permutationsanlage der Reprise einerseits auf ihre Weise dem »Tonalitätssprung« der Exposition und zugleich der Doppelthemigkeit des Haupt- und Seitensatzbereichs Rechnung trägt: Die eine Eigenart bedingt gleichsam die andere. Dies ist immerhin nichts Geringeres als ein frühes Beispiel für die Intention zur großformalen Ausbalancierung struktureller Gewichte; dabei spielen Themen, Formteilproportionen und harmonische Fernbeziehungen eng ineinander.

Freilich ist dies alles oft mehr gewollt als wirklich restlos plausibel realisiert, als Idee aber jedenfalls originell und Ausweis eines starken Formbewusstseins des jungen Komponisten. Anderes ist, gerade in diesem Satz, weit weniger gelungen. Die mit Abstand schwächsten Partien sind überhaupt in allen drei Werken jene Teile, die im Kontext einer dreiteilig ausgebauten Sonatenform der Durchführung entsprechen; als eine solche sind sie aber in keinem Fall wirklich anzusprechen, denn sie erschöpfen sich entweder in transponierten Themenparaphrasen oder in virtuosem Passagen- und Figurenwerk. Natürlich sollen auch die formalen Ungeschicklichkeiten, wo sie erkennbar dem Mangel an Souveränität und Routine entstammen, keineswegs geleugnet werden. Selbst die von Riemann als Modulationsfehler gerügten Tonalitätssprünge mag man dazuzählen, sofern man nicht einfach nur ihr Vorkommen als solches, sondern die besondere Art ihrer Handhabung im Auge hat. Aber festzuhalten bleibt, wie schon mehrfach angedeutet, dass bestimmte Ideen aus dem Mikrokosmos dieses frühen Sonatenwerks in den ersten Wiener Sonaten wiederzukehren scheinen, wobei sich diese Wiederkehr jeweils wie die gelungene Realisierung eines vorher nur umrisshaft Angedeuteten ausnimmt. Dazu zählen neben dem später weitaus subtileren Umgang mit dem »Tonalitätssprung« etwa die Integration der langsamen Einleitung in den Satzprozess, wie sie die f-Moll-Sonate an die 15 Jahre später konzipierte *Grande Sonate pathétique* weitergeben wird (darüber hinaus sind auch – dies wurde schon häufig bemerkt – die Allegro-Hauptthemen beider Sonaten mit ihren charakteristischen übermäßigen Intervallschritten auffällig eng verwandt), ferner die Einführung des Mollgeschlechts im Seitensatzbereich von Dur-Expositionen (D-Dur-Sonate) oder die subdominantische Wiederkehr des Seitenthemas in der Reprise (D-Dur-Sonate, vgl. dazu später den Kopfsatz der Sonate Opus 10,1). Schwer zu entscheiden ist, ob die Behauptung solcher Analogien eine nachträglich konstruierte Übertreibung darstellt oder aber doch so etwas wie eine bewusste Erinnerung des reifen Komponisten an seine jugendlichen Projekte erfasst, wie sie Hugo Riemann sogar von der D-Dur-Sonate bis zur Siebten Sinfonie reichen sah.[26]

Von den Zeitgenossen wurden die *»Kurfürstensonaten«* durchaus wahrgenommen. Johann Nikolaus Forkels *Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1789* nimmt den jugendlichen Komponisten der drei Sonaten (unter ausdrücklichem Hinweis auf sein zartes Alter) seriös zur Kenntnis und führt ihn in seinem »Verzeichniß jetzt lebender Componisten in Deutschland« auf;[27] dort hat er immerhin die Ehre, neben Abel,

Albrechtsberger, Carl Philipp Emanuel Bach, Benda oder Vater und Sohn Mozart in einer und derselben Liste zu stehen. Mit einigen Vorbehalten ist Riemanns kritisches, aber ausgewogenes Gesamturteil über die *»Kurfürstensonaten«* nachvollziehbar: »So sehr auch manche kleine Unebenheit derselben verrät, daß der geniale Jüngling noch nicht zur vollen künstlerischen Reife gediehen ist, so muß doch darauf hingewiesen werden, daß sich die drei Sonaten von 1783 in der Klavierliteratur der Zeit in hohem Grade repräsentabel ausnehmen. Man tut auch gut, bei der Vergleichung sich nicht auf die Solo-Klavierliteratur zu beschränken, sondern auch die sehr reiche Literatur der Sonaten für Klavier und Violine und für Klavier, Violine und Cello mit heranzuziehen, jene Literatur, bei der die zugesetzten Instrumente mit ›ad libitum‹ oder ›Accompagnamento‹ bezeichnet sind und nur wenig zum Inhalte der Klavierstimme hinzubringen. Der junge (dreizehnjährige) Beethoven steht da in Reihe und Glied mit den bekanntesten Komponisten der Zeit und macht sich durch Keckheit der Erfindung und hohe Ansprüche an die Technik bemerkbar.«[28]

Die »Keckheit der Erfindung« ist in der Tat ein auffälliges Merkmal des Gesamtwerks, das sich keineswegs in der mechanischen Reproduktion des einmal Gefundenen erschöpft: Kein Einfall, keine Formlösung, keine harmonische Idee wiederholt sich. Weit entfernt von jedem Anschein der Eintönigkeit oder der Stereotypie, geht es bei der Gruppierung der drei Werke vielmehr um die Demonstration einer größtmöglichen Formenvielfalt und eines in ihr auszulotenden maximalen Kontrasts, und sie folgt einem diese Vielfalt auch harmonisch unterstützenden Ordnungsprinzip, das sich in Beethovens späterem Œuvre wiederholen wird: Stets ist in seinen Dreier-Sammlungen ein Werk in Moll enthalten und wird mindestens jeweils eine Kreuz- und eine B-Tonart integriert. Dass bei dieser Anlage die Beratung des jungen Komponisten durch seinen Lehrer Neefe nützlich gewesen sein mag, ist anzunehmen, auch wenn über deren Reichweite natürlich nichts auszumachen ist. Nach genau dem gleichen Muster wie die 1783 gedruckte Sammlung der Bonner *»Kurfürstensonaten«* – bis hin zur Finalstellung des extrovertiertesten, virtuosesten und expansivsten Werkes – hat Beethoven mehr als ein Jahrzehnt später seine erste mit einer Opuszahl versehene Wiener Sonatensammlung angelegt, mit der er ein Kompositionsprojekt eröffnete, das die Gattungsgeschichte der Klaviersonate nachhaltig verändern sollte.

Nicht einfach der Schüler Haydns: Die Klaviersonaten Opus 2

Nach dem umstrittenen Zeugnis von Ferdinand Ries soll Joseph Haydn erwartet haben, dass sich Beethoven auf dem Titelblatt der im Sommer 1795 als Opus 1 publizierten Klaviertrios als »Schüler von Haydn« bezeichne.[29] Nicht nur dies aber unterblieb, sondern Beethoven widmete das Opus, ganz pragmatisch denkend, dem ersten und wichtigsten seiner fürstlichen Wiener Gönner, Karl von Lichnowsky, auf dessen finanzielle Unterstützung er bis zu dessen Tode angewiesen war. Demgegenüber ist die ausdrückliche Dedikation der nächsten Publikation, nämlich des ersten Klaviersonaten-Opus an Haydn nun doch auffällig (siehe hierfür nochmals Abbildung 1 auf S. 21): Geradezu idealistisch und ohne Aussicht auf pekuniären Gewinn erscheint sie als nicht von finanziellen Erwägungen diktiert wie bei den Klaviertrios, sondern als ästhetisch-programmatisch gemeintes Bekenntnis. Dass allerdings eine Widmung nicht dasselbe meint wie die Selbstbezeichnung als »Schüler Haydns«, wird beim Blick auf dieses Opus 2 sofort offensichtlich. Sie ist nicht nur Hommage, sondern auch der Ausdruck eines ausgesprochenen Selbstbewusstseins. Beethoven scheint sich mit der Arbeit an den Sonaten lange beschäftigt und sie schon während des Unterrichts bei Haydn ins Auge gefasst zu haben, wenngleich er für ihre Veröffentlichung das Ende des Unterrichts sowohl bei Haydn als auch bei Albrechtsberger abgewartet hat. In dem auf das Jahr 1793 datierbaren Quellenkontext, in dem sich erste Ideen zu den späteren Sonaten Opus 2,1 und Opus 2,3 finden, hat sich Beethoven notiert: »noch ein halbes Jahr in dem C.[ontrapunkt] – und er kann arbeiten, was er will.«[30]

Alle drei Sonaten der im März 1796 in Wien bei Artaria erschienenen Sammlung (auf dem Drucktitel als »pour le Clavecin ou Piano-Forte« bestimmt, in der Verlagsanzeige in der *Wiener Zeitung* vom 9. März 1796 aber lapidar als »3 Sonaten für das Pianoforte«)[31] sind nun viersätzig – in Abweichung von den Bonner Werken WoO 36 und WoO 47, abweichend auch von dem Klaviersonatenmodell Mozarts und Haydns, in Übereinstimmung aber mit den im Vorjahr publizierten eigenen Klaviertrios Opus 1. Die hier präsentierte Viersätzigkeit der Klaviersonate ist für die Gattung neu. Sie erweist sich als Anleihe bei den von Beethoven bisher noch gemiedenen Gattungen der Sinfonie und des Streichquartetts, aber gerade ihre ungewöhnliche Übertragung in das Gebiet der Klaviersonate meldet für diese nun unübersehbar einen höchsten Anspruch an. Am

Beginn der mit Opuszahlen versehenen Klaviersonaten steht damit die demonstrative Erneuerung der zyklischen Gestalt der Sonate. Im weiteren Verlauf von Beethovens Schaffen wird die Klaviersonate in dieser Hinsicht zu einem Experimentierfeld werden wie sonst keine andere Gattung seines instrumentalen Œuvres, und erst nach dem Abschluss des Gesamtprojekts »Klaviersonate« setzen die letzten fünf Streichquartette diesen Weg noch weiter fort.

Die Sonate Nr. 1 f-Moll, Opus 2,1

Die f-Moll-Sonate ist, wie die wenigen erhaltenen Skizzen vermuten lassen, wahrscheinlich das älteste der drei Werke. Ob sie allein aus diesem Grunde die Sammlung eröffnet (die damit also die Entstehungschronologie abbilden würde), ist fraglich. Eher scheint deren Dispositionsschema, wie schon bei den drei Bonner *»Kurfürstensonaten«*, der Logik zunehmenden Umfangs zu gehorchen: Das kürzeste und konzentrierteste Werk bildet den Beginn, das expansivste den Beschluss.

Knappheit und Dichte sind denn auch die Wesensmerkmale der f-Moll-Sonate. Dieser Behauptung scheint auf den ersten Blick ein Befund zu widersprechen, den Joachim Kaiser auf die hübsche Formel »Du mußt es dreimal sagen!«[32] gebracht hat: Der Satz scheint nämlich bewusst »auf steigernde, also gerade nicht verkürzende, sondern bereichernde, vergrößernde, hinzufügende Wiederholung hin konstruiert«.[33] Dreifach wird etwa der Nachsatz des satzartigen Hauptthemas mit Sforzato und Fortissimo emporgeschoben (T. 5–7), dreimal setzt die zweitaktige Motivformel der modulierenden Überleitung an (T. 15–20), dreimal ist das zweitaktige Kopfmotiv des Seitenthemas zu hören (T. 21–25), und dreimal erklingt – mit der Beischrift »con espressione« – das ebenfalls zweitaktige Hauptmotiv des Epilogs (T. 42–48). Doch muss diese auffällige Wiederholungstendenz gerade nicht, wie Kaiser auch selbst erkennt, als Wille zur Expansion gedeutet werden, sondern als »Prinzip auskomponierter Dringlichkeit«.[34] Kleine Details zeigen die steigernde Intensivierung des scheinbar nur Wiederholten: das Ansteigen der Tonhöhe im Hauptthema, die Oktavierung des dritten Motiv-Auftritts in der Überleitung, der Wechsel ins höhere Oktavregister am Schluss des Epilogs.

Und scheinbare Kleinigkeiten sind es auch, mit denen Beethoven den satzübergreifenden Vorgang der Spannung, Intensivierung und Lösung auf der Ebene der Harmonik inszeniert. Das wegen seiner Modellhaftig-

keit für die Demonstration des achttaktigen »Satzes«[35] berühmte Hauptthema endet, wie für diesen Thementypus die Norm, halbschlüssig. Auf den Halbschluss folgt sofort die »angegangene Wiederholung«[36] des Themas im neunten Takt: aber nicht, wie es üblich ist und auch hier zu erwarten wäre, von der Tonika aus, sondern – in abrupter Umdeutung der halbschlüssigen Dominante zum neuen Ausgangsniveau – in c-Moll. Man hat hier, in leichter Übertreibung des Sachverhalts, aber mit zutreffender Charakterisierung des Effekts, von einem harmonischen »Riß«[37] in der Textur des Satzes gesprochen, dem erst an der analogen Stelle der Reprise, exakt 100 Takte später, ein harmonisch geschlossener Zusammenhang gegenübersteht. Wir begegnen hier in der Tat, nun aber in raffinierter Weise mitten in den Hauptsatzbereich hinein verlegt, jenem Verfahren wieder, das Hugo Riemann an den *»Kurfürstensonaten«* als »Tonalitätssprung« gekennzeichnet (und zu Unrecht als jugendlichen »Konstruktionsfehler« gerügt) hatte;[38] hier nun zeigt es die Vehemenz an, mit der der Satzverlauf umgehend von der Aufstellung zur Entwicklung übergeht. Der Vergleich der Parallelstellen in Exposition und Reprise (T. 8/9 und T. 108/109) verdeutlicht schlagend, in welchem Ausmaß die formübergreifenden Vorgänge von Spannung und Lösung im Wiener Sonatenstil harmonisch fundiert sind. Dass auch das 19. Jahrhundert die Sensibilität für solche subtilen Details nicht verloren hatte, zeigt die geistreiche Weiterführung dieses Verfahrens (in vollkommener harmonischer und syntaktischer Analogie) im Kopfsatz der f-Moll-Sonate (Opus 5) des jungen Johannes Brahms.

Noch feiner ist die in der Reprise vorgenommene Bereinigung der Irritation, die das (zum Hauptthema im Verhältnis »kontrastierender Ableitung« stehende[39]) Seitenthema in den Ablauf des Satzes einbringt. In der Exposition beginnt es nämlich, nach korrekter dominantischer Vorbereitung, überraschenderweise in Moll, kadenziert aber jeweils rasch nach Dur (T. 21 mit Auftakt: as-Moll, T. 22 Mitte: As-Dur, und so fort). Auf dieselbe Weise changiert der Epilog zwischen Moll und Dur (T. 41: Beginn in Moll, T. 43: Kadenz in Dur). In der Reprise ist dieses aparte Schwanken des Tongeschlechts dann bereinigt: Alle Themen erklingen hier konsequent und kompromisslos in Moll. Dass der junge Beethoven in Moll-Sonaten das etwa bei Mozart übliche Verfahren der Moll-Reprise von Dur-Themen übernimmt, war schon an den *»Kurfürstensonaten«* zu sehen (und ist ebenso in den Klaviertrios Opus 1 zu beobachten); aber hier nun hat es gerade durch das Changieren der Seitensatzthemen in der Exposition einen erheblichen Grad an dramaturgischer Qualität hinzugewon-