

es ist d[as]jenige, was H. griesbacher⁸² von hiro für einen Musikliebhaber begehrte. Sie bieten mir bereits für eine abschrift gegen Revers sie niemals auszugeben 30 [Dukaten] in gold⁸³.

ich erwarte demnach solche Partitur von ihrer gefälligen Hand ehestens. die Partituren liegen alle im obersten fache des Com[m]odes.

diese wird in grau gestreift oder Marmorirt[en] Langen Papier eingebunden seyn. übrigen verzeihen Sie den schlechten zusam[m]enhang dieses so langen briefes. ich bin gewiß heute 50mal unterbroch[en] geworden. Leben sie beyde recht wohl, und gedenken Sie öfter an ihren Sie wahrhaft schätzenden Freund

Franz Anton Hoffmeister

soeben erhalte ich von H. Köhler an treischke ein ganz Paquet briefe.

Vergessen sie nicht mit H. Köhler zu sprechen. ich hab ihm selbst schreib[en] wollen, allein ich habe bis dato noch keine Viertelstund übrig gehabt. – ein Certificat der [Loge] wünschte von H. [Logen] Meister Voss⁸⁴ mit nächstem Posttag zu erhalten; es kön[n]te mir zu manchen aufschlüssen gelegenheit verschaffen. ersuchen sie den hochwürdig[en] in Meinem Nahmen darum

Hoffm

Von Ankunft und Aufbruch und ein ‚etwas harter Gang‘ durch die Figurenproblematik

Ludwig van Beethovens Sonate op. 81a („Das Lebewohl“)

von Claus Raab, Essen

I. Die Tradition der musikalisch-rhetorischen Figuren im Widerstreit

Wie weit die historische und ästhetische Wirksamkeit der Rhetorik in der Musik und damit der rhetorischen Figuren reicht, ist in der Musikwissenschaft umstritten. Zur Diskussion steht, ob sich diese Tradition bis in Beethovens Musik hinein (und sogar darüber

⁸² Vermutlich der Wiener Musikliebhaber, der sich später einmal in Leipzig auf dem Baryton hören ließ; vgl. die geringschätzigste Bemerkung in der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* 8, Nr. 15, 8. Januar 1806, Sp. 229.

⁸³ Vor allem in Wien waren Vereinbarungen dieser Art üblich. Carl van Beethoven, der Bruder des Meisters, erläuterte das Vorgehen einmal Breitkopf & Härtel gegenüber: „derjenige welcher ein Stück haben will bezahlt dafür, daß er ein halbes oder ganzes Jahr oder auch länger allein hat eine bestimmte Summe und macht sich verbindlich keinem das Manuskript zu geben, nach dieser Zeit steht es dem Autor frei damit zu machen was er will.“ (Carl van Beethoven an Breitkopf & Härtel, Wien, 5. Dezember 1802, zit. nach Alexander Wheelock Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben* (nach dem Original-Manuskript deutsch bearbeitet von Hermann Deiters und von Hugo Riemann revidiert), Leipzig, Bd. 2, 1922, S. 614–615).

⁸⁴ Der Buchhändler Georg Voss war von 1800 bis 1805 Meister vom Stuhl der Leipziger Loge Balduin zur Linde (vgl. über ihn *Die Freimaurerloge Balduin zur Linde in Leipzig 1776–1876. Festschrift zur Säkularfeier*, Leipzig o. J., S. 21–25.)

hinaus) fortsetzt oder nicht. Das Problem zugespitzt: Reichen die vermeintlichen, in Beethovens Werken entdeckten Figuren zu irgendeiner Erklärung und Interpretation hin, oder wird über eine unzutreffende Terminologie ein solcher Zusammenhang nur suggeriert, nicht aber bewiesen? Eine zweite Frage ist darin mit eingeschlossen: die nach dem Verhältnis von Bach und Beethoven bzw. die nach Beethovens Bach-Rezeption.

Erich Schenk, um mit ihm zu beginnen, hat 1937 in *Barock bei Beethoven*¹ und 1943 in *Beethoven zwischen den Zeiten*² weniger einen engen epochalen als – zeitbedingt – einen eher engen deutschnationalen Zusammenhang beschrieben, der von Schütz zu Händel und Bach (und Söhne) über Mozart und Haydn zu Beethoven und von ihm zu Wagner und Bruckner reicht, wenn es auch dazwischen „Begegnungen mit musikalischen Fremdkulturen“ (so war 1943 Musik Italiens und Frankreichs zu nennen) gab, die in Beethovens Werk „eine neue Einheit finden“³. Dabei denkt Schenk auch an die rhetorische Tradition, die ja als Figurenlehre ein spezielles Phänomen des musiktheoretischen Schrifttums im deutschsprachigen Raum war. „Mit philologischer Klarheit können wir das Einströmen barocker Sprachformeln besonders im Werk des mittleren und späteren Beethoven beobachten“⁴.

Hans-Heinrich Unger beschränkt zur selben Zeit (1941) die *Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jahrhundert*⁵ nicht auf den im Titel genannten Zeitraum, sondern er findet Beispiele für musikalisch-rhetorische Figuren auch in der Musik Beethovens: z. B. die Aposiopesis in der *Egmont-Ouvertüre* (S. 72), die Dubitatio in der *Kreutzer-Sonate* (S. 75), die Suspensio am Beginn des 3. Satzes des 5. *Klavierkonzertes* (S. 88), die Tmesis oder Suspiratio am Schluß des Trauermarsches der *Eroica* (S. 72 seiner Schrift).

Ob Ungers Beispiele aus Werken Beethovens in diesen Zusammenhang gehören oder nicht, und das ist auch eine Frage musikalischer Nomenklatur, bleibe hier noch unbeantwortet⁶. Ein prinzipielles und historisches Problem allerdings wird in Ungers Arbeit sichtbar: Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik reichen über 200 Jahre, wenn man nur ihren Niederschlag im musiktheoretischen Schrifttum betrachtet (in der Musik gehen sie bis weit in die Renaissance zurück). In diesem Zeitraum, zwischen Joachim Burmeister und Johann Nikolaus Forkel Anfang des 17. und Ende des 18. Jahrhunderts, hat sich ein Teil dieser Beziehung, die Figurenlehre, sehr gewandelt. Zum Beispiel: Die Figur des Noema (und der daraus ableitbaren Figuren) ist auf den polyphon-kontrapunktischen Satz angewiesen; in einem vorwiegend homophon-akkordischen Satz aber gibt es sie nicht mehr. Oder: Die Ellipsis ist nach Christoph Bernhard die „Verschweigung einer Consonans“⁷, nach Johann Adolph Scheibe „das Verbeißen [...] oder das Abbrechen eines

¹ In: *Beethoven und die Gegenwart, Fs. Ludwig Schiedermair zum 60. Geburtstag*, Berlin-Bonn 1937, S. 217 ff.

² Jetzt in: E. Schenk, *Ausgewählte Aufsätze, Reden und Vorträge* (=Wiener musikwissenschaftliche Beiträge, Bd. 7), Graz/Wien/Köln 1967, S. 114ff.

³ Ebda., S. 123.

⁴ Ebda., S. 120.

⁵ Neuaufgabe Hildesheim / Zürich / New York 1985.

⁶ Da Ungers Arbeit im Umkreis von Arnold Schering entstand, ist zumindest Skepsis geboten, da historisch Konkretes (Figur) allzuleicht als (überzeitlich) Symbolhaftes verstanden wird. Arno Forchert hat sich mit dieser Problematik in Scherings Schriften befaßt: *Scherings Beethovendeutung und ihre methodischen Voraussetzungen*, in: *Ludwig van Beethoven*, hrsg. von Ludwig Finscher, Darmstadt 1983, S. 19–35.

⁷ Joseph Müller-Blattau (Hrsg.), *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, 2. Auflage, Kassel 1963, S. 151 und 84f.

Satzes“, den man „mit einem ganz fremden Gedanken aufs neue wieder anhebt. Oder auch, wenn man am Schlusse eines Satzes den gewöhnlichen Schlußton verändert, und in einen ganz fremden und unerwarteten Accord fällt“⁸ (ähnlich auch bei Forkel⁹); Ellipse bei Hugo Riemann ist die Auslassung eines Tonika-Klanges¹⁰ – über 250 Jahre ein- und derselbe Terminus für recht verschiedene musikalische Sachverhalte; er bleibt weder als Begriff unverändert, da er verschiedenes bezeichnet, noch bleibt er eine musikalisch-rhetorische Figur. Noch ein anderes Beispiel: Nach Forkel ist die Figur der Gradation (= Steigerung, früher Climax u. a.) in ihrer gewöhnlichsten Art das Crescendo¹¹, d. h. sie wird mit einem Inhalt gefüllt, der erst mit den Mannheimern so recht zu Ehren kam; damit aber ist sie nicht mehr rhetorische Figur, sondern neuer Wein in altem Schlauch.

Die Frage, wie weit die barocke Tradition der musikalischen Rhetorik reicht, spielt auch in der Auseinandersetzung Hans Heinrich Eggebrechts (*Über Bachs geschichtlichen Ort*, 1957)¹² mit Heinrich Bessler (*Bach als Wegbereiter*, 1955)¹³ eine Rolle; im Mittelpunkt stehen die Figuren Gradatio (Climax) und *passus duriusculus* in der Form eines chromatisch fallenden Quartganges, der nach Eggebrecht bei Johann Sebastian Bach noch eine Figur ist, bei Carl Philipp Emanuel Bach nicht mehr.

Zwei Jahre später (1959) erläutert Eggebrecht den Begriff der musikalisch-rhetorischen Figur vor allem am Beispiel *passus duriusculus* bzw. *Pathopoiia* (= Erregung der Leidenschaften)¹⁴.

Die *Pathopoiia* ist als Figur, als Festes, Begrenztes und Begrenzbare problematisch. Denn zu bewegen (*movere*), Leidenschaften zu erregen durch die Darstellung von Affekten, eignet als Intention vielen Figuren, ob aus der Rhetorik, ob aus der Musik. *Pathopoiia* steht damit für eine ganze Gruppe von Figuren (ähnlich wie die *Hypotyposis*, die „Ab-schilderung“); ihre Kennzeichen sind „harmoniefremde Halbtöne“ (Unger). Die damit verbundenen und darzustellenden Affekte waren Mitleid/Erbarmen, Schmerz, Weinen, Furcht, Schrecken u. ä., aber entsprechend ambivalent auch (nach Joachim Thuringus) (innere) Freude/Genuß/Wollust (= *gaudium*) und Lachen/Gelächter/Gespött (= *risus*). Bernhard als einziger benennt den Sachverhalt musikalisch konkreter als *passus duriusculus*¹⁵; und dieser Bezeichnung entspricht kein Begriff in der Rhetorik; er ist also eine rein musikalische Figur. Jedoch wird von Bernhard dafür „die Bezeichnung »*chromatische Art Sätze*« abgelehnt. Denn es handelt sich nicht um *χρῶμα*, color, Farbe, Zierde, Würze der Tonfolgen, sondern um das Verlassen der natürlichen diatonischen und modalen Tonordnung“¹⁶.

⁸ Johann Adolph Scheibe, *Critischer Musikus*, reprograf. Nachdruck der Auflage Leipzig 1745, Hildesheim / New York 1970, S. 687f.

⁹ Vgl. Johann Nikolaus Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Bd. 1, Leipzig 1788, hrsg. von Othmar Wesseley, Graz 1967, S. 56f.

¹⁰ Vgl. Riemann L, *Sachteil*, Mainz 1967, S. 258 (Artikel: Ellipsis). Für den gleichen Sachverhalt – Auslassung der Tonika – verwendet Hugo Riemann später (1919) einen anderen Begriff, der ebenfalls ursprünglich aus der Rhetorik stammt: *Aposiopese* [s. ders., *L. van Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten*, 3. Teil, Berlin 1919, S. 147 und 387].

¹¹ Forkel, S. 58.

¹² Wiederabgedruckt in: *Johann Sebastian Bach*, hrsg. von Walter Blankenburg, Darmstadt 1970.

¹³ In: *AfMw* 12 (1955), S. 196ff.

¹⁴ Zum Figur-Begriff der *Musica poetica*, in *AfMw* 16 (1959), S. 57–69.

¹⁵ Müller-Blattau / Chr. Bernhard, S. 77f.

¹⁶ Eggebrecht (wie Anmerkung 14), S. 63.

Fast überflüssig, darauf zu verweisen, daß beides, Chromatik als Färbung innerhalb einer ‚natürlichen‘ Tonordnung (man könnte auch sagen, die Chromatik der Akzidentien oder *musica falsa* bzw. *ficta*) und die Chromatik als Verlassen dieser ‚natürlichen‘ Tonordnung, in der Dur-Moll-Tonalität einen ganz anderen Stellenwert bekommt: z. B. bleibt in Dur die „Chromatik“ der Tonikaparallele mit Nebenstufen bzw. -funktionen natürlich, ist weder Färbung noch Verlassen einer ‚natürlichen Tonordnung‘; kurz: Die Figur des *passus duriusculus* ist von sehr begrenzter historischer Reichweite.

Alle Theoretiker, die diesen musikalischen Sachverhalt als pathopoietische Figur erfassen, schrieben in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts und früher: Lucas Lossius, Burmeister, Thuringus, Bernhard, Elias Walther (bzw. Christoph Kaldenbach); Lehrgegenstand war die Musik eben dieser Jahrhunderthälfte bis weit ins 16. Jahrhundert zurück. Sie alle beschäftigte das Problem, daß Chromatik bzw. harmoniefremde Tonfolgen in Madrigal und Motette, dann auch aus Monodie und frühem Musikdrama im polyphon-kontrapunktischen Satz erklärbar, lehrbar und so erlaubt sein müssen: als Figur, als *licentia*. Das aber bedeutete eine Verengung: von Madrigalisten und Manieristen über Lamento-Chromatik und Lamentobaß – und kaum eine barocke Oper versagt sich den Topos „Lamento“ – zur lehr- und integrierbaren Figur als Ausnahme, satztechnische Freiheit, als Besonderes und fest Umrissenes.

In J. S. Bachs Musik jedoch kann es – streng genommen – aus einem anderen Grund nur noch selten einen *passus duriusculus* geben. Denn Hintergrund dieser Figur ist bei Bach nicht mehr das modal-diatonische System Bernhards, sondern die diatonisch-chromatische Dur- und Moll-Tonalität. Mit ihr hatte die Modulationsfähigkeit und Transponierbarkeit immens zugenommen, ebenso die kadentiellen Mittel, eine Tonart zu befestigen. Ferner wuchs der ‚natürliche‘ Stufenreichtum, und das moderne Harmonie- und Akkordverständnis konnte mit alterierten Tönen fertig werden auch ohne Figurenlehre.

Schon ein oberflächlicher Blick auf die 48 Fugen und Präludien des *Wohltemperierten Klaviers* bestätigt: Mit Ausnahme der As-dur-Fuge (in Teil II BWV 886¹⁷) gehört solche Chromatik in Themen, Kontrasubjekten, Zwischenspielen oder an Schlüssen zu Moll-Stücken. Ihr jeweils Besonderes kann nicht mehr im Rhetorisch-Figürlichen aufgehen. Auch über die Affektdarstellung (*Pathopoiia*) läßt sich kaum Gemeinsamkeit begründen; zu verschieden ist in ihnen Chromatik thematisch, affekthaltig und funktional.

Ebensowenig wie *Pathopoiia* und *passus duriusculus* identisch sind, sind es Lamentobaß und *passus duriusculus*, der ja in allen Stimmen erklingen kann, der Baß hingegen nicht; beide haben lediglich den absteigenden Kleinsekundgang gemeinsam, meist im Umfang einer Quarte, wobei absteigend wiederum nur ein Spezifikum des Lamentobasses ist. Umgekehrt ist nicht jeder absteigende chromatische Sekundgang ein *passus duriusculus* oder Lamentobaß in pathopoietischer Affekthaltigkeit, schon bei J. S. Bach nicht, erst recht nicht bei Beethoven, selbst wenn er eine alte Manier aufgreift. Ein Beispiel sind

¹⁷ Merkwürdig, daß Carl Czerny in seiner Ausgabe des *Wohltemperierten Klaviers* (in Erinnerung an Beethovens Vortrag!) diese Fuge affekthaltig vom chromatischen Kontrasubjekt her versteht; denn er will sie „Lento“ vorgetragen wissen, obwohl es mit Viertel – MM 69 ein sehr eiliges Lento ist. Das will nicht so recht zusammenstimmen und verrät Unsicherheit. Daß er dennoch den Quartgang nicht mehr als *passus duriusculus*-Figur versteht, zeigen die thematischen Crescendi und Sforzati, die nicht nur für das Thema, sondern auch für das Kontrasubjekt bzw. den ganzen Satz gelten. Ferner ist darauf zu verweisen, wie eng dieses Fugenthema mit dem in Beethovens Ouvertüre *Die Weihe des Hauses* verwandt ist, hier allerdings mit diatonischem Kontrasubjekt, die bekannte Verbindung dieses Themas mit einem in Händels *Saul* ist so ausschließlich nicht.

die *Klaviervariationen c-moll*, WoO 80: Sie haben einen Chaconne-Baß, der dem alten Lamento irgendwie verpflichtet sein mag, aber längst in des Wortes doppelter Bedeutung instrumentalisiert worden war und der im Maggiore-Teil dieser Variationen seine Richtung, seine Chromatik und Harmonik völlig ändert, was einem Lamento-Charakter ganz unmöglich wäre, ohne sein Wesen dranzugeben. Noch weniger davon findet sich in Baßgang und Harmonik der Takte 1–13 in Beethovens op. 53 (der *Waldstein-Sonate*), deren Baß Leonard G. Ratner nur noch „chaconneartig“ nennt¹⁸. Oder anders: Ein solcher chromatischer Gang kann als ‚chaconneartiger‘ auch Dur-Harmonik tragen, was beim Lamentotypus ausgeschlossen ist.

Ein gemeinsames musikalisches Merkmal also – absteigender Kleinsekundgang im Umfang einer Quart (oder Quint) – ist entweder Pathopoiia oder passus duriusculus oder Lamentobaß oder Chaconnebaß oder nur noch strukturell-chaconneartig – oder aber er ist nichts von alledem, wie im 3. Satz (*Scherzo*) von Beethovens *Streichquartett* op. 18 Nr. 2 am Beginn des Trio. Kurz: der mit Halbtönen gefüllte Quartrahmen wurde über Moll und Lamento so sehr Allgemeingut und rückte damit dem figürlich Besonderen so fern, daß er schlecht als Beleg für einen rhetorischen Traditionszusammenhang bis zu Beethoven taugt. (So nennt Forkel z. B. als Figuren weder den passus duriusculus noch die Pathopoiia.) Das gilt sicherlich auch für anderes aus dem Figurenschatz, z. B. für die verwandte Bernhardsche Figur des saltus duriusculus¹⁹: In einem akkordisch-homophon konzipierten Satz, zumal des ‚obligaten Accompagnements‘, bildet ein Tritonus- oder Septsprung innerhalb eines Septakkordes (möglicherweise noch mit verminderter None) keinen saltus duriusculus mehr. Das Intervall ist nicht rhetorisch-figürlich gezeugt, sondern akkordisch-harmonisch. (Das ist in generalbaßbegleiteten Melodien noch anders.)

Engbrechts Nachdenken „über Bachs geschichtlichen Ort“ war implizit auch ein Nachdenken über den geschichtlichen Ort musikalisch-rhetorischer Figuren, ihrer systematischen Erfassung zur Lehre und ihrer Gültigkeit. Wenn aber noch Beethovens Musik wie eine Motette von Orlando di Lasso oder ein Kleines Geistliches Konzert von Heinrich Schütz mit Hilfe von Figuren interpretiert wird, wie z. B. die Takte 5–13 im 2. Satz von Beethovens 5. *Klavierkonzert* durch Unger²⁰, dann muß der Eindruck entstehen, daß über eine historisch und analytisch unzulängliche und unzutreffende Begrifflichkeit ein Traditionszusammenhang nicht bewiesen, sondern erzwungen werden soll. Unvermeidlich öffnet das musikalisch-rhetorischer Tradition Tür und Tor bis hin zu Wagners *Tristan*-Chromatik (Unger).

II. Beethovens „La Malinconia“ im Widerstreit

Einige der Arbeiten in der von Ludwig Finscher herausgegebenen, 1983 erschienenen Sammlung repräsentativer Beiträge zur Beethovenforschung nach dem Zweiten Weltkrieg (1955–1974) berühren auch diesen Problembereich²¹.

¹⁸ Leonhard G. Ratner, *Definition der Tonart – Ein strukturelles Problem in Beethovens Musik* (1970), in: *Ludwig van Beethoven*, hrsg. von Ludwig Finscher, Darmstadt 1983, S. 174.

¹⁹ Müller-Blattau / Chr. Bernhard, S. 78f.

²⁰ Unger (wie Anmerkung 5), S. 106f.

²¹ *Ludwig van Beethoven*, hrsg. von Ludwig Finscher, Darmstadt 1983 (vgl. Anmerkung 6).

Warren Kirkendales fürwahr erstaunliche Funde und Befunde in *Beethovens Missa solemnis und die rhetorische Tradition* (1971) gehen weit über das hinaus, was man im deutschsprachigen Raum unter dieser Tradition begreift. Damit weist er, eher unbeabsichtigt, auf das durch Unklarheiten in der Nomenklatur bedingte Problem hin, was „rhetorische Tradition“ genannt werden kann. Zu berücksichtigen ist allerdings, daß das von ihm untersuchte Werk zum sakralen Bereich und damit zu einer besonderen, besonders alten und ehrwürdigen Gattung und Tradition gehört; nicht alles kann verallgemeinert bzw. extrapoliert in gleichem Maße für andere Gattungen gelten.

Finschers Sammlung enthält auch zwei (Original-)Beiträge, von Carl Dahlhaus und Arno Forchert, zu Beethovens *Streichquartett* op. 18 Nr. 6, und zwar zu dessen berühmtem letzten Satz: *La Malinconia*. In beiden Arbeiten spielt die ‚rhetorische Tradition‘ eine gewisse Rolle, und eine ziemlich ambivalente.

Dahlhaus stellt (unter Berufung auf Schenk) fest, daß der Stilwandel um 1740 dem barocken Thementypus des chromatischen Quart- oder Quintganges bzw. dem Lamentobaß seine Symbolik für Tod, Angst und Traurigkeit nicht genommen habe. Er nennt aber andererseits auch die entscheidenden Unterschiede, nicht nur die musikalischen (motivisch-thematischen und strukturellen), sondern auch die inhaltlichen, wobei er „psychologisch-biographische Rasonnements“ im Blick auf die Interpretation des Stückes für sekundär bzw. belanglos hält: „Die Schilderung des »Seelenzustandes eines Melancholikers« ist zwar expressiv (nicht ‚malend‘ wie die Affektdarstellungen im 17. und frühen 18. Jahrhundert): aber nicht unmittelbar, sondern vermittelt durch eine geschichtlich geprägte Melancholievorstellung“²². Oder wie er es einmal an anderer Stelle in Anlehnung an die Literaturwissenschaft formulierte: Es geht nicht um „Darstellung“ von Affekten, sondern um deren „Kundgabe“.

Daß Dahlhaus nach solchen Erkenntnissen den Ausführungen Schenks nicht schärfer widerspricht, liegt an der Intention seiner Interpretation: Beethovens Streichquartettsatz in den langen literarischen Traditionszusammenhang von Malinconia-Darstellungen zu bringen; dazu kommen die barocken, von Schenk in Beethovens Werken aufgefundenen ‚Lamentobässe‘ bzw. ‚-figuren‘ sehr gelegen. Kundgabe von Affekten geschieht seit dem Sturm und Drang in der Musik unmittelbar beim spontanen Phantasieren, meist auf dem Klavier²³, vermittelt aber in der Komposition, und zwar jeglicher, nicht nur bei einer „geschichtlich geprägten Melancholievorstellung“.

Chromatik in Thematik und Harmonik war seit langem als starkes Ausdrucksmittel entdeckt und in Gebrauch, sei es in affekthaltiger Darstellung oder expressiver Kundgabe. Der Lamentobaß aber – er ist kein „Thementypus“ (Schenk) – als eine Möglichkeit, Trauer zu tragen, verlor durch Abnutzung vielleicht nichts an Bildlichkeit und Darstellungswert, dafür aber an Ausdruckswert; er verkam zur Formel. Formelhaftigkeit aber muß als schlechthin anti- oder nicht-expressiv gelten. Nur besondere Gestaltung konnte ihm also noch Ausdruck verleihen.

²² Dahlhaus, *La Malinconia*, ebda, S. 201.

²³ Hierzu: Hans Heinrich Eggebrecht, *Das Ausdrucksprinzip im musikalischen Sturm und Drang* (1955), wiederabgedruckt in: ders., *Musikalisches Denken*, Wilhelmshaven 1977, S. 69–111.

So gewinnt das erste Thema von Franz Schuberts posthumer *c-moll-Sonate* (D 958) seine expressive Ballung gerade daraus, daß es dem so naheliegenden ‚Lamentobaß‘ trotz: Statt dieser Formel zu verfallen, hält der Baß am *c* fest. Die bekannte „Ähnlichkeit“ dieses Themas mit Beethovens Thema der bereits erwähnten *c-moll-Variationen* WoO 80 verweist in diesem Zusammenhang nachdrücklich darauf, daß sich Beethoven solche Formelhaftigkeit nur in der Funktion eines Chaconne-Basses erlaubt, dessen Ausdruck in diesem Falle aber wohl kaum mit Tod, Angst, Traurigkeit oder Melancholie in Verbindung gebracht werden kann; auch dies verdeutlicht seine andere Funktion: als Chaconnebaß.

Daß die Chromatik im *Adagio* des *Malinconia*-Satzes zu einseitig als alleiniger Ausdruck von Melancholie in den Vordergrund gestellt wurde, darauf weist Arno Forchert hin: Beide Teile, also das *Adagio* und das *Allegretto quasi Allegro*, gehören zur Melancholie²⁴. Seine Auffassung jedoch, daß – im Gegensatz zum 2. Satz der *Klaviersonate* op. 10 Nr. 3, in der Beethoven (nach Schindlers Zeugnis) den „Seelenzustand eines Melancholischen“ schildert und „das Wesen der Melancholie dabei in der Darstellung einer individuellen melancholischen Stimmung erscheint, die durch einführende Identifikation nachempfunden werden kann“ – Beethoven im Quartettsatz „das Bild der Melancholie schlechthin“ entwirft – „ein Bild, das abgelöst ist von der Subjektivität eines empfindenden Individuums: er [Beethoven] bedient sich der ‚allegorischen Darstellung‘“ –, diese Auffassung ist sehr zweifelhaft, steht auch in gewissem Widerspruch zu Dahlhaus' Interpretation. Forchert zitiert Johann Kuhnau von 1700, dazu verleitet vom Titel (*La Malinconia*), der aber hundert Jahre später (1800), zur Zeit der Entstehung dieses Quartetts, keineswegs zwingend als das Allgemeine einer Allegorie zu lesen und zu deuten ist, sondern eher und mit mehr Recht und Sicherheit als Kundgabe/Ausdruck eines allgemeinen Charakterzuges aus einem sehr persönlichen, individuellen Seelenzustand heraus. „... dazu kommt noch Melancholie, welche für mich ein fast ebenso großes Übel als meine Krankheit [‚Engbrüstigkeit‘] selbst ist.“ – Das schreibt der noch nicht 17jährige Beethoven an Dr. von Schaden in Augsburg²⁵.

Die vielen Studien zur Wandlung des Ausdrucksprinzips in der Musik des 18. Jahrhunderts ergeben für unseren konkreten Zusammenhang, daß, stark vereinfacht gesagt, die allegorische Abschilderung/Darstellung des Melancholischen (sächlich) im Barock mit den dafür vorhandenen, bewährten und bekannten Mitteln jedem möglich war, die expressive Kundgabe des Melancholischen (persönlich) danach aber nur einem von diesem Charakterzug affizierten Menschen. Und wenn Dahlhaus letzteres „nicht primär“ oder „sekundär“ oder „nicht von Belang“ nennt, so meint er es für das Kompositionsprinzip, nicht aber für das Ausdrucksprinzip, das ihm im höchsten Grade für expressiv gilt.

Bestätigung für seine barock-allegorische Deutung des *La Malinconia*-Satzes meint Forchert bei dem Theoretiker Forkel und bei dem Redakteur der *Wiener Allgemeinen musikalischen Zeitung* Friedrich August Kanne zu finden: Letzterer bediene sich noch 1821 bei der Analyse der Klaviersonaten Mozarts musikalisch-rhetorischer Figuren, die als Nachwirkungen der Gedankengänge von Forkels 1788 erschienener *Allgemeiner Ge-*

²⁴ Arno Forchert, *Die Darstellung der Melancholie in Beethovens op. 18/6*, in: Finscher (wie Anmerkung 21), S. 230ff.

²⁵ Emerich Kastner / Julius Kapp (Hrsg.), *Ludwig van Beethovens sämtliche Briefe*, Leipzig o. J. [1923], S. 14.

schichte der Musik zu verstehen seien. Forchert schließt daraus: „In dieses Bild paßt das Festhalten an Anschauungen, die in der Musik nach wie vor eine nach Prinzipien der ars oratoria zu behandelnde Klangrede sahen“²⁶, und: „Beethoven durfte also in Wien mit Hörern rechnen, die auch eine kunstvoll-figürliche, auf die musikalische Versinnlichung eines Begrifflich-Allgemeinen zielende Darstellungsweise, wie sie durch den Malinconiatitel bereits angedeutet wurde, richtig aufzunehmen und zu würdigen verstanden...“²⁷.

Methodisch bedeutet das, daß die Ansichten des als Querkopf bekannten F. A. Kanne repräsentativ für die Musikrezeption des Wiener Publikums um 1800 stehen sollen, und inhaltlich, daß Beethovens Musikdenken um 1800 über das von Kanne (und Forkel) nicht hinausreichte – kraß gesagt. Abgesehen davon, daß Musikwissenschaft die figürlich-rhetorische Tradition als ein Spezifikum vor allem der norddeutsch-protestantischen Musik und Musiktheorie erkannt hat (Bernhard, Johann Mattheson, Scheibe, Forkel; übrigens stammt auch Kanne aus Sachsen, kam erst 1807 mit 29 Jahren nach Wien), die nun über Kanne auch für den süddeutsch-katholischen Raum beansprucht wird, ignoriert Forchert deren Wandel und damit den jeweils ‚geschichtlichen Ort‘ dieser Tradition. Forkel, der letzte Theoretiker in dieser Tradition musikalischer Rhetorik, zeigt sich in dieser Frage sehr konservativ. Völlig unangefochten von Zweifel und Skepsis, daß er sich in Ermangelung eines adäquateren theoretischen und analytischen Rüstzeugs für die Musik seiner Zeit einer veralteten Terminologie bediene, war er geradezu vom Gegenteil überzeugt. „Die Tonsprache hat zwar nicht alle Figuren mit der eigentlichen Rede gemein, aber doch viele. Vielleicht liegt dies in ihrer eigenen Natur, vielleicht aber auch blos in dem Mangel gehöriger Aufklärung in den höhern Theilen der musikalischen Theorie. Bey mehrerer Ausbildung der musikalischen Rhetorik insbesondere, wird sich wahrscheinlich immer mehr entdecken, daß Tonsprache und eigentliche Rede [ursprünglich, grammatisch, ästhetisch und in der Wirkung, C. R.] einander ähnlich sind“²⁸. Daß musikalische Rhetorik und Figuren Unvereinbares und Widersprüchliches unter sich begreifen, folgt zwingend daraus. Zum Beispiel: Die Figuren („für den Verstand“), die Forkel an erster Stelle nennt – „alle sogenannte contrapunktische Künste“²⁹ –, waren für Bernhard satztechnische Grundlage und Hintergrund der Figuren und gerade nicht Figur/licentia.

Wenn Kanne 1821 mit der Nomenklatur musikalischer Rhetorik Klaviersonaten Mozarts bespricht, mag das eine Bestätigung für ihre weitreichende Tradition sein, ist aber zugleich eine Bestätigung für deren Ungenügen zu dieser Zeit. Es ist auch nicht einzusehen, weshalb es bei dem *La Malinconia*-Satz anders sein sollte. Forchert macht denn auch in seiner Analyse keinen Gebrauch davon. Das aber läßt seine Argumentation halbherzig erscheinen; denn was könnte dem entgegenstehen, wäre es doch von zusätzlicher Beweiskraft? Doch solches Vorgehen hieße, aus der Not Forkels (und Kannes) und einem Manko der Musiktheorie am Ende des 18. Jahrhunderts eine musiktheoretische und analytische Tugend des 19. und 20. Jahrhunderts zu machen. Ein so offenkundig Unzulängliches kann

²⁶ Forchert, ebda., S. 223.

²⁷ Forchert, ebda., S. 225.

²⁸ Forkel, S. 53.

²⁹ Forkel, S. 54f.

keine Beweiskraft für die damals neueste Musik haben, ist allerdings sehr wohl als Beleg für rhetorische Tradition in der Geschichte des theoretischen Schrifttums zu sehen.

Wurden musikalisch-rhetorische Figuren ehemals aus Musik gewonnen und theoretisch zur Kompositionslehre fixiert in Analogie zur Rhetorik (und im umgekehrten Weg aus Analogien zur Rhetorik in der Musik gebildet), so hat sich diese Lehre in erheblichem Maße von der musikalischen (und literarischen) Praxis abgelöst und zu einer musikalisch-rhetorischen Lehre verselbständigt. Dem Wandel des Ausdrucksprinzips entsprechend waren denn auch wichtige Schriften ab der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts – die von Johann Joachim Quantz, C. Ph. E. Bach, Leopold Mozart – Vortragslehren, kaum noch Kompositionslehren.

III. Figuren in der Sonate op. 81a?

a) Während Forchert nur zur Untermauerung seiner *La Malinconia*-Deutung auf eine damals noch nachweisbare rhetorische Begrifflichkeit in Musiktheorie und –journalismus aufmerksam macht, ohne sie in seiner Analyse selbst zu verwenden, operiert Martin Zenck in seiner Analyse und Interpretation von Beethovens *Klaviersonate* op. 81a („Das Lebewohl“) mit barocken Begriffen bzw. mit solchen aus der barocken Figurenlehre: Wieder sind es *passus* und *saltus duriusculus* und der Lamentobaß, sowie *Interrogatio*, *Sospiri/Seufzer*, *Emphäs*, *Exclamatio*³⁰. Auf diese Figuren richtet er seine Aufmerksamkeit unverhältnismäßig stark, wiewohl er um die Problematik weiß: „Im Verhältnis zu den Konventionen zeichnet sich zugleich Beethovens differenzierte Beziehung zur Tradition ab: Er setzt sie untergründig fort oder deutet sie um oder setzt eine radikale Zäsur, die eine historisierende und rückwärtsgewandte Interpretationsperspektive seiner Kompositionen verbietet. Diese drei Momente der Subkutanität, der Transformation und der Diskontinuität sind im folgenden festzuhalten, wenn von der Bach- (und Händel-)Rezeption des späten Beethoven gesprochen wird“³¹. Von den „drei Momenten“ ist das zweite und dritte ein bewußter Akt, der Beethovens Kenntnis musikalisch-rhetorischer Tradition voraussetzt (die er umdeutet oder mit der er bricht), das erste eher ein unbewußter Akt, der eine solche Tradition ‚subkutan‘ bis zum Spätwerk dauern läßt; aber auf dieses erste Moment ist das Interesse Zencks vor allem gerichtet. Wenn es jedoch nicht bewußte Akte sind, die ein subkutanes Fortdauern stützen, ist diese Annahme äußerst zweifelhaft; denn gerade Figuren wurden in intakter rhetorischer Tradition sehr bewußt gesetzt.

Wie aber steht es um Beethovens Vertrautheit mit dieser Tradition, die ja vor allem auch eine der Lehre war, und um sein Wissen und seine Bewußtheit davon?

Unger zitiert Beethovens Notiz zur *Egmont*-Ouvertüre: „Der Tod könnte ausgedrückt werden durch eine Pause“. Er verdankt diesen Hinweis dem Förderer seiner Arbeit Arnold

³⁰ Martin Zenck, *Die Bach-Rezeption des späten Beethoven* (= Beihefte zum *AfMw*, Bd. XXIV), Stuttgart 1986, S. 145. Auch Christoph von Blumröder verwendet in seiner Interpretation dieser Sonate (1. Satz) Termini aus dem Figurenrepertoire. (Vgl. *Beethoven, Interpretation seiner Werke*, hrsg. von A. Riethmüller, C. Dahlhaus, A. L. Ringer, Laaber 1994, Vol. I, S. 630f.)

³¹ Zenck, S. 143.

Schering³², der um die Erforschung der Symbolik in Beethovens Musik bemüht war (vgl. Anmerkung 6), und er interpretiert sie so, „daß die poetische Belebung der Pause nicht aufs 17. und 18. Jahrhundert beschränkt geblieben ist“, sondern bis Beethoven und darüber hinaus andauere.

Auch Zenck erinnert „an Beethovens Vermerk“ zur *Egmont*-Musik und bezieht sich auf den Artikel *Aposiopesis* im *Riemann Musiklexikon*³³. Abgesehen davon, daß Beethoven „ausgedrückt“ schreibt und nicht ‚dargestellt‘ oder ‚abgeschildert‘, nicht ‚durch eine Aposiopesis‘, sondern „durch eine Pause“, ist an seiner Äußerung der Konjunktiv bemerkenswert: „könnte“ könnte bedeuten, daß er unentschieden war, ob der Tod durch eine Pause oder durch eine andere ‚Figur‘ ausgedrückt werden könnte. Aber welche andere Figur käme in Frage, wenn nicht an den Ausdruck von Trauer oder Angst, die der Tod verursacht, gedacht ist (letzteres könnte wiederum auch Moll-Chromatik leisten)? Der Konjunktiv dokumentiert, daß Beethoven die Figurenlehre und musikalische Rhetorik als „fons inventionis“ offensichtlich nicht mehr vertraut war; auch was er an solchen Darstellungs- und Ausdrucksmitteln aus älteren Werken kannte, nicht nur barocken, war ihm nicht Figur.

(Nur nebenbei sei erwähnt, daß die rhetorische Figur der Aposiopesis von Beethovens Zeitgenossen Jean Paul in sehr ironischem Zusammenhang erwähnt wird: als ein Euphemismus [u. a.] für den Tod am Galgen [in: *Des Luftschiffers Gianozzo Seebuch*, am Ende der Fünften Fahrt³⁴]. Doch der Tod, wie und wodurch auch immer, war nicht der einzige Anlaß für diese Figur. In Laurence Sternes *Tristram Shandy* von 1760 z. B. ist Aposiopesis das plötzliche Abbrechen eines begonnenen Satzes – hier mit einem Gedankenstrich, der das Wort „Hintern“ ersetzt bzw. vermeidet [Buch II, Kapitel VI³⁵].)

Zencks Interpretation von Beethovens Äußerung als „Umdeutung des Sinns und der Funktion tradiertter Figuren“ ist ungenau; denn man könnte sie so mißverstehen, daß die Umdeutung von Figuren aufgrund einer tradierten Lehre erfolgte; davon völlig verschieden aber wäre eine Umdeutung im Sinne ‚romantischer‘ Aneignung, die ja gerade vom Gegenteil, von einem vorausgegangenen Traditionsbruch, zeugte. Hier wird der entscheidende Unterschied zwischen Beethoven und Forkel deutlich: Der Theoretiker konnte *Figuren* umdeuten, d. h. einzelnen von ihnen eine zusätzliche oder andere Bedeutung geben oder auch neue erfinden, wie viele Theoretiker und Komponisten vor ihm, da er noch um diese Tradition wußte bzw. als letzter in ihr stand – der Komponist nicht; er fand und erfand Ausdrucksmittel, die seinem musikalischen Denken entsprachen, die, das ist nicht zu leugnen, bestimmte Merkmale mit alten Figuren gemeinsam haben konnten; sie deshalb als Figuren anzusprechen ist ungenau, als rhetorische gar verfehlt.

Beethovens beiläufig notierte Äußerung läßt auch nicht darauf schließen, daß die Figuren der musikalischen Rhetorik in seinem Unterricht bei Christian Gottlob Neefe, Joseph Haydn (und damit indirekt Johann Joseph Fux) sowie Johann Georg Albrechtsberger Lehrgegenstand waren. Über die Lehre der beiden letzten, Fux und Albrechtsberger, hat er

³² Unger, S. 72.

³³ *RiemannL, Sachteil*, Mainz 1967, S. 44. Beethovens Notiz steht auf S. 2 der Beethovenhandschrift 634, Skizzen SV 90, im Besitz des Beethovenhauses in Bonn. Vgl. *Beethoven-Jahrbuch*, Jahrgang 1969/70, Bonn 1971, S. 284.

³⁴ Jean Paul, *Werke*, Bd. 1 (Sonderausgabe), hrsg. von Paul Stapf, Wiesbaden o. J., S. 402.

³⁵ Laurence Sterne, *Tristram Shandy* (übers. von Otto Weith), Stuttgart 1972 (1982), S. 115.

sich später in der Zeitschrift *Cäcilia* ziemlich abfällig geäußert: „die Kunst musikalische Gerippe zu erschaffen, wird aufs Höchste getrieben, u.s.w.“³⁶. Das trifft zwar das Regelwerk des Kontrapunkts; ein anderer von gleichem Geiste äußerte sich aber in ganz ähnlicher Weise über das Regelwerk der Rhetorik: „Herder hatte in solchem Zusammenhang von der »toten Bildsäule des Stils« gesprochen, »die ohne Fehler und wahrhaftig eigene Schönheiten, ohne Leben und ohne Charakter dasteht«“³⁷.

Gleichwohl macht das *Egmont*-Beispiel auf eine grundsätzliche Problematik aufmerksam: Ausdruck und Kennzeichnung des Todes durch eine Pause beruht in der Musik auf einem Komplex bzw. einer Kette von Analogien: Abwesenheit von Leben = Abwesenheit von Klang = Beginn des Schweigens = Figur Aposiopesis = Generalpause. Dabei bleibt gleichgültig offen, ob es sich um ein episch-biblisches Ereignis handelt (z. B. Passio Christi) oder um ein dramatisch-theatralisches (z. B. *Egmont*) oder um ein persönlich erfahrenes (z. B. der Tod Josephs II.). Das Mittel mag dabei immer das gleiche sein, nämlich (General-)Pause, seine Ausdrucksqualität aber ist jeweils sehr unterschiedlich, und auch entsprechend zu interpretieren, nicht aufgrund der verschiedenen Anlässe, sondern aufgrund der Tatsache, daß es einmal als Figur zur Verfügung steht und rhetorisch sehr bewußt eingesetzt wird, das andere Mal aber als Ausdrucksmittel erst gefunden bzw. erfunden werden muß.

Nützlich ist ein Blick darauf, wie Literaturwissenschaft mit diesem Problem umgeht, seit langem schon. „Die Frage nach dem Grad der Bewußtheit, mit der die angeführten Figuren verwendet werden, braucht nicht gestellt zu werden. Man kann damit rechnen, daß in den Zeiten, da die Figuren ein Lehrgegenstand für den Dichter waren und die Qualität eines Werkes nach dem kunstvollen Gebrauch der schmückenden Figur (und der Vermeidung der anstößigen) bestimmt wurde, ihre dichterische Verwendung sehr bewußt war“³⁸. Manche „Figuren“ verschwanden als Sprachformen jedoch nicht aus der Dichtung in nachbarocker Zeit. „... noch stilistische Untersuchungen des 19. Jahrhunderts pflegten ihre Beobachtungen an Hand der Liste der *figurae* durchzuführen. Sie begnügten sich freilich mit einer bloßen Feststellung der vorkommenden Sprachformen, bestenfalls mit einer Statistik, oder betrachteten sie, wie es die früheren Jahrhunderte getan und gelehrt hatten, als dichterischen Schmuck, obwohl doch die Vorstellung von der Poesie als einer geschmückten Rede längst überwunden war ...“³⁹. Auf die Musikwissenschaft übertragen heißt das nichts anderes, als daß Untersuchungen und Interpretationen der Musik Beethovens mittels *figurae* sich einer veralteten und unzutreffenden Methode bedienen.

Zugleich wird in der Literaturwissenschaft zwischen Figur und Topos unterschieden, während Musikwissenschaft oft dazu neigt, Topoi (z. B. des Abschieds oder der Melancholie-Darstellung) mit den sie ausdrückenden oder darstellenden Mitteln zu verwechseln, als seien Figuren Topoi. Und Wolfgang Kayser stellt für den großen, traditionellen Schatz an Topoi in der Literatur fest: „Es ist nicht rhetorische Tradition, die sie am Leben erhält ...“⁴⁰, schon seit dem 18. Jahrhundert nicht mehr.

³⁶ In: *Cäcilia*, Jg. 1825, April, 2. Bd., Heft 7, S. 205f. Zitat nach dem Faksimile in: Claus Canisius, *Beethoven. „Sehnsucht und Unruhe in der Musik“*, München 1992, S. 149ff.

³⁷ Wolfgang Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, Bern 1948, 17. Auflage 1976, S. 109.

³⁸ Ebda., S. 117f.

³⁹ Ebda., S. 109.

⁴⁰ Ebda., S. 74.

b) Beethovens *Sonate* op. 81a (*Les Adieux*) entstand aus einem konkreten, historischen und biographischen Anlaß mit psychischen Auswirkungen: der Flucht seines einzigen Kompositionsschülers Erzherzog Rudolph, der sein adelig höchststehender Schüler und zugleich Förderer war, vor dem zweiten Einfall französisch-napoleonischer Truppen in Wien am 4. Mai 1809, dessen neunmonatiger Abwesenheit, und seiner Rückkehr am 10. Januar 1810. (Daß ‚Biographisch-Psychologisches‘ in Beethovens Œuvre grundsätzlich belanglos sei, findet hier eine deutliche Einschränkung; nicht auszuschließen, daß Beethoven im Titel *La Malinconia*, noch zehn Jahre jünger, den konkreten Anlaß zu solcher Melancholie verschwieg, da er nicht von historischer und biographischer, sondern nur von biographischer Bedeutung war.) Entsprechend üppig sind denn auch die „programmatischen“ Äußerungen zur *Sonate*⁴¹. Deshalb konnte dieses Werk, dessen 1. und 2. Satz, nicht als eine ‚allegorische Darstellung‘ von Abschied, von Melancholie gedeutet werden, zumal Beethoven auch gegen die unpersönlichen französischen Titel (*Les Adieux, L’Absence et le Retour*) in der Breitkopf & Härtelschen Ausgabe protestierte. „»Lebe wohl« ist etwas ganz anderes als »les adieux«. Das erstere sagt man nur einem herzlich allein, das andere einer ganzen Versammlung, ganzen Städten“⁴². Bemerkenswert persönlich auch der Skizzeneintrag von 1809: „Der Abschied [durchgestrichen: „Das Lebewohl“] – am 4ten Mai – gewidmet und aus dem Herzen geschrieben S. K. H.“ [= Seiner Kaiserlichen Hoheit]⁴³.

Die Widmung von J. S. Bachs *Musikalischem Opfer* an Friedrich II. sieht ganz anders aus, auch ist das „Opfer“ nicht ‚aus dem Herzen geschrieben‘. Bei aller Verschiedenheit von Anlaß und Beziehung der Personen zeigen die beiden Widmungen auch die Verschiedenheit des ‚geschichtlichen Orts‘ von Bach und Beethoven, der über die Rhetorik nicht zu vermitteln ist: Solch persönlich geprägter Ausdruck konnte erst in nachbarocker und nachrhetorischer Musik Klang werden. Zenck hat Beethovens Abschieds-Sonate mit Bachs Abschieds-*Capriccio* (BWV 992) in Beziehung gebracht. In ihm ist geschildert, wie sich der 19jährige Bach mit Freunden von seinem Bruder Johann Jakob verabschiedet, der 1704 seinen Dienst als Oboist bei der schwedischen Garde antrat. Beide Werke müssen, trotz des ähnlich konkret-biographischen Anlasses ihrer Entstehung, nach allen bisherigen Ausführungen sich entschieden voneinander getrennt zeigen. (Sie tun es ganz äußerlich bereits darin, daß Beethovens *Sonate* so wohlbekannt ist, Bachs *Capriccio* aber weitgehend unbekannt bzw. nur als singuläres Kuriosum erinnert wird.) Trennendes zeigen Genre bzw. Gattung und Ausdruck: Bachs *Capriccio* (figürlich/rhetorisch/programmatisch komponiert) steht allenfalls in einem Zusammenhang des Genres mit Beethovens op. 129 (*Alla ingherese/quasi un capriccio*), bekannt unter der Fremdbezeichnung *Die Wut über den verlorenen Groschen*, aber nicht mit diesem ‚aus dem Herzen‘ komponierten Stück in der Gattung *Sonate*.

Ferner läßt Bach das Lamento über die bevorstehende Abreise des Bruders und die Abreise selbst in je eigenen Stückchen laut werden (3. Teil: *allgemeines Lamento der Freunde*,

⁴¹ Siehe z. B. Zenck, S. 143.

⁴² Brief vom 9. 10. 1811, zitiert nach Kastner / Kapp (Hrsg.), *Ludwig van Beethovens sämtliche Briefe*, S. 201.

⁴³ Mitgeteilt in den Skizzenbeschreibungen von Gustav Nottebohm, in: ders., *Zweite Beethoveniana*, Leipzig 1887, S. 96–100.

4. Teil: *allhier kommen die Freunde ... und nehmen Abschied*, 5. Teil: *Aria di Postiglione*, und 6. und letzter Teil: *Fuga all' imitazione della cornetta di Postiglione* bzw. *da Posta*), während Beethoven Berührtsein über die Abreise und die Abreise selbst in einem, im ersten Satz vereint. Hier bereits ergeben sich Differenzen zur Analyse und Interpretation des Sonatensatzes durch M. Zenck, der die in Bachs *Capriccio* auf die vier ersten Sätzchen verteilten je festgelegten Affekte in den 16 Takten des Sonaten-*Adagio* zusammengefügt findet, wobei der Affekt der Trauer und Klage, das Lamento überwiegt⁴⁴.

Entschieden zu widersprechen ist Zencks Darstellung in dem Punkt, daß sich bei Beethoven das Lamento „durch Gesten ausgedrückt“ finde, „die rhetorischen Figuren nachgebildet sind“ (Emphasis, Exclamatio, Interrogatio) bzw. ganz direkt durch *passus* und *saltus duriusculi*, *Sospiri/Seufzer* und den *Lamentobaß*⁴⁵, insgesamt also kaum anders als in der barocken Darstellung von Bachs *Capriccio* oder in dessen *Sinfonia in f-moll* (BWV 795)⁴⁶.

Dem ist nur mit einer eigenen Analyse und Interpretation zu begegnen, die in wesentlichen Punkten zu ganz anderen Erkenntnissen kommt⁴⁷.

IV. Analyse des ersten Satzes der Sonate

Das Motiv, mit dem die Sonate beginnt, kann man mit gewissem Recht als Figur bezeichnen – allerdings nicht als musikalisch-rhetorische, obwohl sie bisweilen und in bestimmtem Zusammenhang sehr bedeutungsvoll beredt wirkt; denn die ‚verdeckten Parallelen‘ dieses Motivs waren früh schon als ‚Hornquinte‘ gestattet, eine *Licentia mithin*, bedingt und erlaubt im zweistimmigen Hornsatz durch Parallelführung in Naturtönen.

Dieses Motiv ist zugleich ein Signal, das für Aufbruch/Abreise/Abschied stehen kann wie auch für Erwartung/Ankunft (dazu später), wenn es nicht in Stütz- oder Mittelstimmen erklingt, sondern solistisch bzw. mit der Hauptstimme geht. Wolfgang Osthoff z. B. hat aufgrund dieses Sonatenbeginns (und -schlusses) das Hornquintemotiv zu Beginn des Seitenthemas der 3. *Leonoren-Ouvertüre* (T. 120–122) als „Abschied von Glück („ist das Glück von mir geflohn“), vom Leben“ gedeutet⁴⁸.

In dieser Bedeutung hat die ‚Hornquinte‘ eine gewisse Tradition, die keine rhetorische ist. So erscheint sie z. B. in Joseph Haydns *Sinfonie* Nr. 45 in *fis-moll* (*Les Adieux*) im 3. Satz.

Auch Beethoven kennt und verwendet sie in dieser Bedeutung schon vor der Sonate. Das Thema der frühen *Variationen über die Ariette „Venni amore“* von Vincenzo Righini WoO 65 (1790/91) beginnt der Sonate nicht unähnlich, aber es enthält keine Horn-

⁴⁴ Zenck, S. 146.

⁴⁵ Ebda., S. 145 und *passim*.

⁴⁶ Ebda., S. 145ff. und 151.

⁴⁷ Meine Analyse kommt auch zu anderen Ergebnissen und Erkenntnissen als die von Carl Dahlhaus in *Cantabile und thematischer Prozeß* (in: *AfMw* 37, 1980, S. 89–91), ohne daß dies in der Gegenüberstellung von Details ausgebreitet werden soll. Allerdings spielt danach der Aspekt des „Subthematischen“, der von Dahlhaus so herausgestellt wird, in diesem Satz eine wesentlich geringere Rolle; vielmehr ist alles darin, auch die Harmonik, thematisch und daher auch unmittelbar ästhetisch wirksam.

⁴⁸ Wolfgang Osthoff, *Das „Sprechende“ in Beethovens Instrumentalmusik*, in: *Beiträge zu Beethovens Kammermusik*. Symphonie Bonn 1984, hrsg. von S. Brandenburg / H. Loos, München 1987, S. 18ff. und auch die Anmerkung Nr. 36, S. 38.

quinte, sondern parallele Sexten. Doch bereits in zwei Variationen tauchen Hornmotive auf (in Nr. 6, und in Nr. 20 ist der Themenkopf bereits so verwandelt). Der insgesamt erstaunliche Schluß bringt das Anfangsmotiv nur in dieser Hörnerart; er muß nicht weiter analysiert werden.

Es besteht wohl kein Zweifel, daß der 20jährige Beethoven hier einen Abschied, wenn auch keinen traurigen, komponiert hat. In Verbindung mit dem Text des Themas „Venni amore“ läuft es eigentlich nur auf die lakonische Feststellung hinaus: die Liebe kommt, die Liebe geht.

Im 1. Satz der *Sinfonie* Nr. 6 (*Pastorale*) von 1808, beim ersten Tuttiensatz (T. 37ff.) spielen die Hörner eine naturtönige Version des Hauptthemas. Hier signalisieren sie Ankunft („Erwachen heiterer Gefühle bei der Ankunft auf dem Lande“).

Die Dreitonfigur, mit der die Sonate op. 81a anhebt, ist aber nicht nur Hörnerklang, nicht nur Motiv (oder Motto oder Devise, jedoch kein Topos), sie wird vor allem bedeutungsvolle Struktur. Daß sie so herausgehoben wirkt und sich einprägt, als eine eigene Schicht, dafür ist der nicht zum Hörnerklang passende und ihn umwandelnde Einsatz des Basses verantwortlich. Ihn als trugschlüssige Wendung zu bezeichnen, ist zwar korrekt, aber zu wenig⁴⁹. Vielmehr tritt mit dem Baß-C und c-moll eine neue, andere Bedeutungsschicht ein und hinzu, und beide zusammen bestimmen nun als bedeutungsvolle Struktur den ganzen ersten Satz (und zu einem großen Teil auch noch den zweiten). Gemeint ist nicht nur der Oberstimmengang *g-f-es*, der in vielen Gestalten (alterierten, erweiterten, umgekehrten, augmentierten und umrhythmisierten) den Satz durchzieht, sondern die **d r e i K l ä n g e** des Beginns (= die drei Silben von *Lebe wohl*), deren Wirkung logisch und expressiv nachvollziehbar bzw. aufzeigbar sein muß (s. Notenbeispiel 1).

Die Gestalt aus zwei naturtönigen Hornstimmen (*g-f-es* = 10., 9., 8. Naturton, und *es-b-g* = 8., 6., 5. Naturton eines Horns in *Es*) benutzt Beethoven gegen Ende des Satzes in neuer Bedeutung (T. 223ff.)⁵⁰. Der Grund kann nicht sein, etwas so allgemein Bekanntes gleichsam analytisch vorzuführen. Zuerst erklingt eine Hornunterstimme, überlappend eine zweite; zur ersten dann die Oberstimme, schließlich (als vierte) auch zur zweiten. Überaus naturhaft fällt ein Horn nach dem anderen in den Ruf ein, und genau an dem Punkt, wo alle vier zu zwei Paaren zusammenklingen, ereignet sich jene bekannte Überlagerung von Tonika- und Dominantklängen, die ganz naturhaft-räumlich und als Überlagerung verschiedener Schichten interpretierbar ist⁵¹. (Hierzu gehört auch der Übergang z. B. vom 3. zum 4. Satz in der 5. *Sinfonie*, ebenfalls mit Tonika-Dominant-Überlagerung, und der berühmte Hornruf am Ende der Durchführung im 1. Satz der 3. *Sinfonie*, der die unmittelbar bevorstehende **A n k u n f t** des Hauptsatzes in der Reprise ankündigt, wieder

⁴⁹ Man könnte diese Wendung auch Ellipse nennen, im Sinne von H. Riemann (Verschweigen der Tonika), nicht aber als die Ellipsis-Figur Forkels, für deren beide Arten er an ganz anderes denkt und Beispiele anführt (vgl. Forkel, S. 56f.). Keinesfalls ist es eine musikalisch-rhetorische Figur.

⁵⁰ In der Taktzählung ist das Adagio eingeschlossen, da es nach meiner Analyse keine Introduktion ist, sondern erster Teil des 1. Satzes.

⁵¹ Auf die Überlagerung verschiedener Schichten als Klangkonzeption Beethovens hat Manfred Herrman Schmid aufmerksam gemacht: *Klangaufbau als Themenvorbereitung im Spätwerk Beethovens*, in: *Beiträge zu Beethovens Kammermusik* (wie Anmerkung 44), S. 283–295. Schmid verweist hierzu auf Th. Georgiades' *Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters* (1951), jetzt in: ders., *Kleine Schriften (= Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, Bd. 26), Tutzing 1977. Georgiades legt darin die mehrschichtige Konzeption mit der Möglichkeit des freien Wechsels als Merkmal der Musik der Wiener Klassik dar.

Opus 81a

Das Lebewohl (Les Adieux) ¹⁾

Adagio

Le - be wohl

26. *p espressivo*

cresc.

sf

pp

attacca subito l' Allegro

Allegro

ten.

sf

p

cresc.

- a) $H_5^6 \ G^6 \vee \ F^6 \vee \ E_5^6 \vee \ B_{7/4}^{4-3}$
- b) $H_5^6 \ G^6 \overset{69}{C^7} \ F^6 \overset{69}{B^7} \ E_5^6 \vee \ B_{7/4}^{4-3}$

22. *sf*

sfz

cresc.

sf

sfz

Notenbeispiel 1: Beethoven, op. 81a, 1. Satz, T.1-27

© 1980 by Henle Verlag München: Beethoven, Klaviersonaten, Bd. 2. Mit freundlicher Genehmigung.

in Tonika-Dominant-Überlagerung. Räumliche Schichtung bzw. Perspektive ist ihnen allen als Klangkonzeption gemeinsam.)

Ist der Terzgang aus der Oberstimme des Hornmotivs offenkundig im ganzen ersten Satz wirksam, bleibt die Unterstimme (*es'-b-g*) eher verhalten im Hintergrund, doch ebenfalls wirksam; denn aus ihr gewinnt Beethoven, rückläufig und in Moll, die Fortsetzung (*es'-g'-c''*, vgl. Notenbeispiel 1).

Ihre dreimalige, punktierte, dreitönige Auftakt-Abtakt-Figur ist ebenfalls direkt auf die drei Klänge des Anfangs bezogen. Sie ist aber schon nicht mehr naturtönig (sondern eine abgeleitete Naturhaftigkeit zweiten Grades), ebensowenig wie es das Baß-C (T. 2), die neue Schicht, war; genausowenig und als unmittelbare Folge davon sind es die zwei Töne *as* und *des* der Oberstimme. Woher kommen sie und woher kommt der harmonische Gang – eben alle die Elemente, die Zenck als *saltus* und *passus duriusculus* und als Anklang an den Lamentobaß, also als rhetorisch-figürlich bezeichnet?

Eine gängige Lamentobaß-Harmonik wäre:

c G⁶ C⁷ F⁶ D⁹ c⁶
 (=übermäßiger Quintsextakkord)

Notenbeispiel 2

Gerade sie vermeidet Beethoven, obwohl der zweite Baßton (*h*) und sein Akkord (*G*-Sextakkord) ohne weiteres möglich wären. Offensichtlich hindert ihn etwas daran, die *c*-moll-Sphäre zu deutlich auszuprägen mit dem Dominantklang *G* über dem Baßton *h* (= *ces*!). Der logische und strukturelle Zusammenhang muß ein anderer sein; er läßt sich zudem als Gehalt interpretieren⁵².

1. Die Takte 7/8 bringen in der Oberstimme die Tonfolge der Takte 1/2: *g-f-es*, aber in einer kompliziert scheinenden Harmonik, wobei *Ces*-dur wie das anfängliche *c*-moll über den *B*-Klang erreicht wird. Der erste Akkord zum *g* der Oberstimme ist ein Schwellenakkord: Aus der Folge, wie er erreicht wird (über den Dominantseptklang von *B*) müßte man den Grundton *es* ergänzen, so daß er Septklang mit verminderter None (*e = fes*) der noch nicht gefestigten Tonika *Es*-dur wäre.

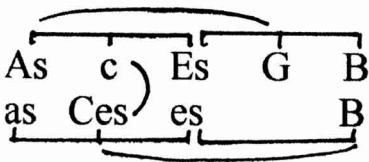
Auf das folgende *Ces*-dur bezogen wäre aber der Grundton *ges* zu ergänzen, so daß sich der Dominantseptklang (mit *e = fes*), wieder mit verminderter None (*g = asas*), von *Ces*-dur ergäbe. Beides wollte Beethoven nicht; er hält den Klang als verminderten Septakkord

⁵² Die Analyse verzichtet weitgehend auf Stufen- und Funktionsbezeichnungen, jedoch nicht nur aus Gründen der einfacheren Darstellung und Lesbarkeit.

b-des-e-g in der Schweben und verschweigt den Grundton mit einer Viertelpause im Baß. Eine Erklärung der Pause als Figur⁵³ kennzeichnet in keiner Weise Logik und Ausdruck dieser Stelle: Beethoven will *c-moll* und *Ces-dur* über eine gleiche Stufe als Verbindendes erreichen. Dazu muß der vorhergehende Akkord, eben jener verminderte Septakkord, offen und zweideutig bleiben. *B-dur* aber ist die gleiche (V.) Stufe nur in *Es-dur* und *es-moll*, ist Dominante. Darüber vermittelt gilt gleiches für die erreichten Klänge; *c-moll* ist VI. Stufe (= Parallele) von *Es-dur*; *Ces-dur* ist VI. Stufe (= Medianten) von *es-moll*. So sind die sehr weit voneinander entfernten Tonarten *c-moll* und *Ces-dur* sehr eng verbunden und stehen sich nahe: über die Toniken *Es/es* und deren gemeinsame Dominante *B*, über die sie erreicht werden.

Bedeutung und Ausdruck führen zur Struktur einer (zweifachen) kleinen Sekund (*B-Ces-c*), die als melodisches Intervall und in der Harmonik bzw. in Akkordfolgen im ganzen ersten Satz eine ebenso große Rolle spielt wie ihre „großen“ Pendanten, die drei Melodietöne *g-f-es* (= zwei große Sekunden). Unmißverständlich beginnt das *Allegro* in der Unterstimme mit *c-h (= ces) - b*.

Fügt man den Toniken (*Es/es*) ihre Subdominanten (*As/as*) hinzu, ihren VI. Stufen (*c/Ces*) die Dominante (*G*) bzw. Parallele (*as*), die ebenfalls alle im *Adagio* (und *Allegro*) des 1. Satzes stark vertreten sind, dann ergibt sich eine dreischichtige harmonische Struktur mit je zweifacher Terzbeziehung (aus dem naturhaften Hornklang) und dreifachen charakteristischen Halbtonintervallen bzw. Schritten (Chromatik als Folge des anfänglichen fremden Baß-C). Sie ist denkbar einfach und ‚natürlich‘, und das Ganze steht vor der Tonarten-Disposition des Sonatenhauptsatz-*Allegros*.



Darin aber hat Rhetorik, haben musikalisch-rhetorische Figuren wie *passus* und *saltus diuriusculus* keine Existenzgrundlage mehr.

2. Die Oberstimme der Takte 8–10 steht eine kleine Terz höher als die der Takte 2–4, ihr wie gezeigt vermittelter Ausgangsklang bzw. die Bezugstonart differiert aber nur eine kleine Sekunde (*c-moll* und *Ces-dur*). Harmonisiert man nun die Takte 2–4 wie die Takte 8–10, aber der Oberstimmen-Differenz folgend eine kleine Terz tiefer, d. h. in *As-dur*, ergibt sich Erstaunliches (s. Notenbeispiel 3).

⁵³ Diese Pause ist nicht Ellipsis zu nennen, denn die Bestimmungen von Bernhard, Scheibe, Forkel trafen irgendwie zu und wieder nicht zu. (Vgl. z. B. den Ellipsis-Artikel im *RiemannL*, *Sachteil*, Mainz 1967, S. 258.) Dasselbe würde für eine Erklärung als Figur der *Dubitatio* gelten (vgl. Unger, S. 74f.).



Notenbeispiel 3

Die latente Tonart *As-dur* in der Melodiestimme, die sich auch nach *G-dur* wenden würde (= Halbton-Abstand), ist eine weitere Bestätigung für die zweischichtige Konzeption; sie ist verantwortlich für die Zwischentöne (*as*, *des*) der krebsgängigen Unterstimme des Hornmotivs (s.o.), wird aber harmonisiert in der *c-moll*-Schicht des Ausgangsklangs, um so die Beziehung zum Hornquinten-Motiv deutlicher werden zu lassen als es in den *Dur*-Versionen (*As* und *Ces*) der Fall wäre bzw. ist. (Zur Verdeutlichung: Die Unterstimme des Hornquintenmotivs benutzt die Tonorte Grundton-Quinte-Terz der zugehörigen Tonart, in *Es-dur*: *es-b-g*; das bleibt auch so in der Mollsphäre und rückläufig, in *c-moll*: *es-g-c* = Terz-Quinte-Grundton, während in *As-dur* daraus würde Quinte-Septe-Terz, wie es in *Ces-dur* mit *ges-b-es* geschieht.) In diesen Takten sind also in der Oberstimme mit ihren Nebentönen *as* und *des* und in der Harmonik zwei verschiedene Schichten (*As-dur* und *c-moll*) kombiniert; die Takte sind nicht von einem barocken Lamentobaß aus konzipiert. Zudem aber, und das ist ihr Gehalt, wäre *As-dur* gemäß dem oben aufgezeigten Tonarten-Bezug nur weiter entfernt, aber nicht ‚gleich‘, während *c-moll* und *Ces-dur* in dieser Gesamtkonstellation einander fern und sehr nahe stehen, auf gleicher Stufe sozusagen zu den Toniken *Es* und *es*. (Dem entspricht wohl auch Beethovens vielfach verbal bekundetes Verständnis seiner Stellung als Künstler zu Adel und Hochadel: der Adel des Künstlers auf gleicher Stufe mit dem Adel von Geburt, aber nicht von gleicher Art.)

Die mit Bedeutung geladene (*c*-)moll-Sphäre, weit über ihren Trauer- und Klage-Gestus hinaus, und ihre strukturelle Funktion als eigene, zum Hörnerklang neu hinzutretende Schicht ist deshalb mit alten Figuren (*passus* und *saltus duriusculus*) nicht und mit Lamentobaß-Anklängen nur unzulänglich zu erfassen. Eher wäre daran zu erinnern, daß J. S. Bach Figuren auch als Strukturen begreift und komponiert (kaum jedoch im erwähnten *Capriccio*), d.h. weit über den alten Figurenbegriff hinausgeht, wie Beethoven aus Motiv-Material allgemeinsten Art (Hornmotiv) Strukturen entwickelt und damit weit über den Motiv-Begriff hinausgeht. Beides aber ist nicht durch rhetorisch-figürlichen Traditionszusammenhang und/oder durch Affektdarstellung vermittelt und zu vermitteln, sondern schlicht und einfach durch höchstes kompositorisches (kombinatorisches) Niveau an sehr unterschiedlichem ‚geschichtlichem Ort‘.

Von Beethovens motivischer und struktureller Logik wie zwingender Expressivität (mit Ernst Bloch: Expressionslogik) wurde bis jetzt nur der Anfang und Ausgangspunkt skizziert.

Die Nähe des *alla-breve-Allegro*-Beginns mit den Spitzentönen *g-f-es* (aber jetzt logisch-expressiv eingerahmt von den Halbtonschritten *as-g* und *es-d*) und mit seiner Unterstimmenhalbtonigkeit zu den Takten 1–4 ist offenkundig. (Nur sind oder gemahnen diese Unterstimmen nicht an eine terzverstärkte Figur von *Sospiri/Seufzern*, wie Zenck meint; denn in dieser Lautstärke und in diesem Tempo wird nicht geseufzt.) Wichtiger und zu klären ist die Frage, woher dieser Rhythmus in Verbindung mit den signalhaften Quartan und Oktaven kommt (vgl. Notenbeispiel 1).

Hier war mir Zencks Hinweis auf Bachs *Capriccio* sehr wertvoll. Denn Bach läßt im 5. und 6. Teil ein Posthornsignal erklingen (in der *Aria di Postiglione* und *Fuga all' Imitazione della cornetta di Postiglione* bzw. *da Posta*). Er war nicht der erste, nicht der einzige und nicht der letzte, der dieses Signal musikalisch verwendet. (Es kann ebenfalls für Aufbruch/Abreise und für Ankunft stehen, oder schlicht und neutral als wirklichkeitsnahes Requisite fungieren.) Auch für dieses Signal existiert im 18. Jahrhundert eine kleine Tradition am Rande. Reinhold Krause und Horst Walter teilen weitere Komponisten und Beispiele aus der Musik des 18. Jahrhunderts mit⁵⁴.

Das auffallend häufigste gemeinsame Kennzeichen dieser Signale ist das Intervall der Oktave, verbunden mit dem Rhythmus (♩ ♪ ♪ ♪) (usw.). Beides enthält auch Bachs Posthornruf im *Capriccio* (als ♪ ♪ oder ♪ ♪ usw.) Es ist nicht von der Hand zu weisen (wäre also durch andere, stärkere Argumente zu widerlegen), daß Beethoven zu Beginn des *Allegro*-Teiles im 1. Satz der „*Lebewohl*“-Sonate ein weiteres Signal, ein aus dem/einem Posthornsignal ableitbares einführt, das mit dem Beginn des *Adagio*-Teiles durch seine Natur- bzw. Realitätshaltigkeit, sein Signal- und Zeichenhaftes, sein Instrumentales (Horn) und durch seine semantische Konnotation (hier Abreise) verbunden ist. (Damit aber endet auch das Biographisch-Konkrete; denn es ist nicht anzunehmen, daß Erzherzog Rudolph mit der Post reiste.)

Beide Hornrufe vereinen sich musikalisch (T. 17–19) in der Diastematik (*g-f-es*), im „daktylischen“ Rhythmus, in Quartan und Oktaven. Außerdem beginnt nach diesen Schwellentakten (17–20) der Hauptsatz des *Allegro* mit einem doppelten Oktavsprung-Signal, aus dem in der Wiederholung ein dreifaches wird (vgl. Notenbeispiel 1).

Der Seitensatz (ab T. 39) vereinigt einen Halbtonschritt (*ges-f*) mit dem Rhythmus des zweiten Hornmotivs (♩ ♪ ♪ ♪), die Schlußgruppe (ab T. 50) Halbtonschritte (*cis-d*, *ges-f*) mit dem augmentierten Großsekundgang des ersten Hornmotivs (*d-c-b*), in der Reprise oktaviert. Eingeleitet wird der Seitensatz von einer Chromatik, die die des *Adagio*-Teiles komprimiert, und zwar zum dreimaligen *Tristan*-Akkord, in T. 35 und 37: *ges-c-b-es*, in T. 36: *es-c-b-ges*. (Die erste „Wagner-Lage“ wäre: *c-ges-b-es*; s. Notenbeispiel 4).

Auch hier ist es logische und expressive Konsequenz, die Beethoven, wie ein halbes Jahrhundert später Wagner, das gleiche Mittel für den komprimiertesten Ausdruck von Trennung/Abschied finden läßt – mit dem überaus bezeichnenden Unterschied, daß Beethoven dafür drei Takte genügen, ohne daß man den „*Tristan*-Akkord“, der wohl mit mehr

⁵⁴ Reinhold Krause, *Zu den Posthornmotiven in J. S. Bachs B-dur Capriccio, BWV 992*, in: *BJ* 1976, S. 73–78; mit Beispielen von Peter J. Finck, Johann Beer (beide vor Bach), Telemann, Händel, Vivaldi, J. Haydn, Mendelssohn Bartholdy und Beethoven; Horst Walter, *Das Posthornsignal bei Haydn und anderen Komponisten des 18. Jahrhunderts*, in: *Haydn Studien* IV, Heft 1, München 1976–80, S. 21–34.

Notenbeispiel 4: Beethoven, op. 81a, 1. Satz, T. 33–38 © 1980 by Henle Verlag München. Mit freundlicher Genehmigung.

Rechtfertigung „Lebewohl-Akkord“ hieße, hier zu Figur, Topos oder Symbol erklären muß. Seine Funktion ist es, den Anfang des Satzes doppelt in Erinnerung zu bringen: mit der Dreitonfigur in Gegenbewegung der Außenstimmen, wenn auch diastematisch und rhythmisch, in Artikulation und Dynamik verwandelt, da er an dieser Stelle zwischen dem signalhaften Hauptsatz und dem fast neckisch beginnenden Seitensatz zu vermitteln hat, wobei er die *Adagio*-Sphäre aufgreift – er hat ebenfalls Schwellenfunktion, ist kein Anfang, mit Wirkung im ganzen ersten Satz und auch noch im zweiten; ferner enthält er fast alle Tonorte, die als übergeordneter harmonischer Bezugsrahmen dargestellt wurden. Das sind in der Tonikaregion der Reprise (T. 127–130), denn nur sie ist tonörtlich-tonikal der entsprechende Vergleichspart: *es/as/b/ces/c*.

Notenbeispiel 5: Beethoven, op. 81a, 1. Satz, T. 127–129 © 1980 by Henle Verlag München. Mit freundlicher Genehmigung.

Der Rhythmus des zweiten Hornrufs bestimmt die Unterstimme der gesamten Durchführung – an deren Schluß 12 Takte lang (T. 98–109) in Oktaven –, wobei das obere System des Klaviersatzes mit seiner Bewegung in Ganze-Werten deutlich eine andere Schicht intoniert: die des *Adagio*; ebenso wird die Durchführung durch den strukturell-expressiven Halbtonschritt (*des-c, c-ces, ces-b...as-g...c-h*) bestimmt.

Die signalhafte Gestalt aus der Kombination zweier Hornrufe, die zwischen *Adagio*- und *Allegro*-Teil des 1. Satzes vermittelt (T. 17–19), kennzeichnet, logisch-expressiv, in Abwandlungen signalhaft auch die Übergänge der anderen Formteile des Satzes: Zwischen Exposition und deren Wiederholung, zwischen Exposition und Durchführung, innerhalb der Durchführung bringt sie sich in Erinnerung, zwischen Durchführung und Reprise, zwischen Reprise und Coda. Selbst ein musikalischer Knoten, steht sie so an den formalen

Knotenpunkten. Die Gestaltung dieser Übergangssignale, denen wie dem verminderten Septakkord von T. 7 und den *Tristan*-Akkorden Schwellenfunktion zukommt, ist entsprechend ihrer je formalen Stellung anders. Alle aber vereinen Merkmale der beiden Hornsignale, an der je ähnlichen chromatischen Baßführung jedoch und der Harmonik lassen sich die Unterschiede aufzeigen.

Von Interesse ist bereits die Wiederholung des Expositionsteiles. Während man beim ersten Einfall (T. 17ff.) noch nicht erfährt, woher Oktaven und Rhythmus kommen und wohin sie führen – sie sind plötzlich, signalhaft da und ihre Verbindung mit dem Hornquintenmotiv des *Adagio* (*g-f-es*) wird von ihrem Überraschenden eher überdeckt –, läßt ihnen Beethoven in der Wiederholung unmittelbar das erste Hornmotiv vorausgehen, abgewandelt zwar, aber auch naturtönig (*f/as-es/g-d/f=6./7., 8./10., 5./6.* Naturton).

Notenbeispiel 6: Beethoven, op. 81a, 1. Satz, T. 64ff. und T. 14ff.

© 1980 by Henle Verlag München. Mit freundlicher Genehmigung.

Mit der Dehnung zu ganzen Noten wird daraus ein *Adagio*-Einschub im *Allegro*, was der Einsatz der rechten Hand bestätigt; denn er bringt augmentiert die harmonische Wendung von T. 15 (*B-Es*⁷) zum *As*-dur hin. In der Wiederholung weist Beethoven also deutlich auf die Verbindung von Horn- und Posthornsignal, von *Adagio* und *Allegro*-Teil hin. Weiß man beim ersten Mal noch nicht, was der Initialklang *As*-dur tonal bedeutet, da er aus einem noch ungesicherten tonalen Bereich heraus eintritt und irgendwohin unterwegs ist, erklingt er in der Wiederholung eindeutig subdominantisch. Seinem Doppelwesen korrespondiert die Doppeldeutigkeit der von ihm ausgehenden Harmonik der Takte 17–19. Man wird beim ersten Mal ihre Oberstimmendiatonik und Unterstimmenchromatik einfach als Rückung von verminderten Septakkorden und dazwischengeschalteten *G-F-Es*-dur-Sextakkorden, ein ungewisses Unterwegs hören (vgl. in Notenbeispiel 1: a). Beim zweiten Mal, in der Wiederholung jedoch, gibt sich die gleiche Wendung als Quintfall-Sequenz

und Modulation im Wechsel von Sextakkorden (*As-G-F-Es*) und Sept-Nonenklängen zu erkennen, denen die Grundtöne zu ergänzen sind (*As-G-C-F-B-Es-B(4-3)-Es*) (vgl. Notenbeispiel 1: b).

Nebenbei bemerkt: Solches würde die festumrissene Figur eines *passus duriusculus* oder ein Lamentobaß in seufzerartiger Artikulation (Zenck) nie vermögen; ihr Starres stünde gegen die hier notwendige funktionale und formale Flexibilität dieser Wendung.

Diese Gestalt erscheint ein weiteres Mal im Übergang von der Durchführung zur Reprise (T. 110–112); sie wird von langer Hand vorbereitet, aus der Durchführung heraus (die, wie erwähnt, zweischichtig konzipiert ist: die Stimmen des oberen Systems bewegen sich *adagio*, die Baßstimme im *Allegro*-Rhythmus des Posthornsignals), mit dem oktavierten, akkordisch gesetzten Oberstimmzug dieser Schwellentakte: (*as-}g-f-es(-d)*) (T. 95–99), zu dem sich am Ende, beim Klang des Tonika-*es* im *c*-moll-Akkord (T. 98 ff.) das zweite Merkmal des Posthornsignals gesellt: Sein Rhythmus erklingt nun in Oktavsprüngen, die sich darauf (T. 104 ff.) rhythmisch verselbständigen und beschleunigen, schließlich (ab T. 108) in die Oberstimme und zum Wiedereintritt der Schwellentakte drängen, die jetzt als festes Ziel und Hauptsache erscheinen und nicht mehr als Aufbruch aus dem Ungewissen heraus (wie zu Beginn in T. 17ff.).

Vorher, im Übergang von der Exposition zur Durchführung (T. 70–72), erschien diese Wendung wieder in anderer Gestalt, deren Gang zwar auch die drei Töne *g-f-es* enthält, sie aber am Ende mit *d-c* überschreitet. (Das Überschreiten dieser Schwelle hebt Beethoven durch den Sprung in die höhere Oktave signifikant hervor.) Entsprechend geändert sind die Artikulation (die Viertelwerte nicht mehr tenuto, sondern staccato) und die Harmonik: Das Dreitonsegment *g-f-es* wird als Folge von *G*-dur/moll, *F*-dur/moll (mit dem *g* als None) und *c*-moll harmonisiert, seine Erweiterung im kadentiellen Quintfall *D-G-c* (= II-V-I).

$$F\#_5^6 \quad G^6 \quad g^6 \quad F^6_{9-7} \quad f^6_{8-7} \quad c^4 \quad D^7 \quad G^7 \quad c^6$$

Notenbeispiel 7: Beethoven, op. 81a, 1. Satz, T.68–72

© 1980 by Henle Verlag München. Mit freundlicher Genehmigung.

Was die Doppeldeutigkeit in der Harmonik des *Allegro*-Beginns (T. 17ff.) ausmachte, Rückung und Quintfallsequenz, erscheint hier also im Nacheinander und harmonisch entsprechend eindeutig.

Das letzte Erklingen dieser Gestalt auf der Schwelle zwischen Reprise und Coda (T. 162–164) vereint alle Elemente ihres vorhergehenden Auftretens. Das Dreiton-Motiv ($c-b-as$) wird erweitert zur Quinte ($g-f$), umrahmt von den Halbtonschritten $des-c$ und $f-e$; Diatonik und Chromatik sind in einer eindeutig ausgestuften achtfachen Quintfallharmonik verbunden ($C-F-b-Es-As-Des-g-C-f$), mit einer kadentiellen Wendung am Ende ($G-C-f = II-V-I$), die den Wechsel von Dur- und Moll-Klängen (wie am Beginn der Durchführung) mitenthält.

Des⁶ C⁶ F⁷ b⁶ Es⁷ Hs⁶ Des⁷ q⁶ C⁷ f⁶ G⁷ C⁷ ⁴⁻³ f

Notensbeispiel 8: Beethoven, op. 81a, 1. Satz, T. 158–165

© 1980 by Henle Verlag München. Mit freundlicher Genehmigung.

Würde man diese Gestaltung auf den Beginn des *Allegro* übertragen, ergäbe sich eine tonale Bestimmtheit, modulatorische Sicherheit und Zielgerichtetheit, die nicht zur ganz und gar noch unbestimmten tonalen und expressiven Umgebung auf der Schwelle zwischen *Adagio* und *Allegro* passen würde. (Zudem würde sie streng genommen mit A-dur beginnen, nicht mit As-dur.)

Notensbeispiel 9

Diese Schwellentakte insgesamt, wenn man sie so isoliert-herausgehoben betrachtet, zeigen eine konsequente, logische, funktional-formale und expressive Steigerung und schließlich Zusammenfassung; als Knoten, in dem sich die beiden Hornsignale sowie *Adagio* und *Allegro* diatonisch, chromatisch und rhythmisch verschlingen, fungieren sie auch an den Knotenpunkten bzw. Schwellen der formalen Anlage des Satzes. Sie lassen sich nicht in einen Rahmen figurlichen Zusammenhangs aus rhetorischer Tradition einpassen, wie sie noch weniger aus ihm erzeugt sind.

Das ist auch noch anders erklärbar. Martin Zenck hat eine starke Affinität dieses Satzes nicht nur zu Bachs *Capriccio*, sondern auch zu dessen dreistimmiger *f*-moll-*Sinfonia*

(BWV 795) gesehen⁵⁵. Deren drei thematische Bestandteile sind figürlich und strukturell und im dreifachen Kontrapunkt unverrückbar fest. (Die Zwischenspiele oder -takte sind nicht thematisch, sondern daraus abgeleitet.) Das überaus strenge und kunstvolle Stück, dessen „Affekt“ nicht wechselt, ist aus den unterschiedlichen kontrapunktischen Kombinationsmöglichkeiten dieses Festgefügteten gebaut. Dagegen prägen den ersten Satz der Sonate häufige Stimmungswechsel, um den Begriff Affekte zu vermeiden, der hier wiederum mißverstanden werden könnte; er ist in allen Teilen aus naturhaften Materialien und deren Kombinationen geformt, die in funktionaler und dynamischer Steigerung aber nicht eine Kombination von figürlich Festgefügteten darstellen, sondern deren Gegenteil: Variabilität. Wenn beide Stücke dennoch etwas gemeinsam haben, dann ist es die Verbindung von starkem Affekt und kontrapunktischer Strenge dort, von Expressivität und Logik hier. Auch ein ‚aus dem Herzen geschriebenes‘ Stück wird mit ‚Besonnenheit‘ komponiert. Haltlose, sich verlierende Klage und Trauer herrschen in beiden Stücken nicht.

Von besonderem Interesse ist noch einmal die Coda als Zusammenfassung und Steigerung aller motivisch, strukturell, formal und expressiv wichtigen Elemente. Für die Schwellentakte (T. 162–165) war dies bereits dargestellt worden (vgl. Notenbeispiel 9). Gleiches geschieht danach mit den Oktaven des Posthornsignals im Thema des Hauptsatzes (T. 167–180): Sie ertönen jetzt viermal nacheinander – zweimal in *f*-moll, zweimal in *es*-moll, mit einem abrupten Ende in *Es*-dur/*as*-moll. Damit verabschieden sie sich endgültig aus dem Stück.

Unmittelbar anschließend kehrt die *Adagio*-Sphäre zurück, und zwar in umgekehrter Folge des Beginns (hier: Hauptsatz- *Allegro* – *Adagio* im *Allegro*) und in einer völligen Umwandlung des *Tristan*-Akkords: als Imitation von dessen Außenstimmen (als Krebs bzw. Umkehrung bzw. Krebsumkehrung):

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system shows a melodic line in the right hand with three measures grouped by brackets and labeled '1 (K)', '3', and '1'. The bass line has two measures labeled '1' and '2'. The text 'daraus wird:' is written to the right of the first system. The second system shows a piano introduction starting with a *p* dynamic. The right hand has two measures labeled '1' and '1 (KU)'. The bass line has two measures labeled '2' and '3 (K bzw. U)'. The notation includes various note values, rests, and accidentals.

Notenbeispiel 10

⁵⁵ Zenck, S. 151.

Zweitens sind diese Takte zugleich eine Vorahnung der Takte 223–235ff., in denen, wie gezeigt, die beiden Stimmen des ersten Hornmotivs in gleicher (*Adagio*-) Bewegung und imitierend eine naturhaft-räumliche Dimension herstellen. Nachdrücklich verweist damit der *Tristan*-Akkord auf seine logisch-motivische Nähe und expressive Ferne zu diesem Hornmotiv. Drittens schließlich verschlingen sich Schwellentakte, 1. Hornmotiv und *Tristan*-Akkord zu einem letzten Knoten in den Takten 193–196.

192

cresc. *sf* *dolce*

53

5 3

2 1 4

As^6 G^6 Es^6 B Es

Notenbeispiel 11: Beethoven, op. 81a, 1. Satz, T. 192–197

© 1980 by Henle Verlag München. Mit freundlicher Genehmigung.

Im *As*-*G*, wie am Beginn des *Allegro*-Teils, ist jedoch das *sforzato*-*G* nicht Ausgangspunkt (*g-f-es*), sondern Endpunkt einer Dreiton-/Klangfolge (*b-as-g* bzw. *B-As-G*); das *d* der Mittelstimme wie das *h* der Unterstimme (zu *ces* umgedeutet) wird halbtönig nach *es* bzw. *b* weitergeführt, und die so erreichte, wiederum überraschend, über den Quartsextklang der Tonika eintretende Schicht bleibt von da an, abgelöst und abgetrennt, als Tonikabezirk bis zum Schluß erhalten. In diesem Knoten liegt noch einmal die strukturelle und expressive Konstellation des Anfangs verschlungen: Dreitonmotiv (*b-as-g*) und Halbtönigkeit (*as-g*, *d-es* und *h = ces-b*), sowie die Harmonik mit *As-G* (latent beziehbar auf *c* und *Ces*, aber eben schon abwesend) und *Es-B-Es*.

latent: und:

G^6 Es^6 G^6 c G^6 Ces

Notenbeispiel 12

Hier verabschieden sich die Schwellentakte in Verbindung mit der anderen Gestalt in Schwellenfunktion, dem *Tristan*-Akkord; beide daher auch nur noch ein Schatten ihrer

selbst, verblaßt und verschwindend. In solcher Kombination und Kompression würde jegliche musikalisch-rhetorische Figur ihren Geist aufgeben; Struktur aber trägt solchen Geist.

Im Rest der Coda sagt dann, bildlich gesprochen, nur noch das erste Hornmotiv und die Tonikaregion ‚Lebe wohl‘, wobei sich wieder *Adagio*- und *Allegro*-Schicht überlagern. Daß dies keineswegs aus der Luft gegriffen ist, mag ein Gedankenexperiment verdeutlichen: Eine Umnotation der Ganze-Werte in Viertel und der Achtel in 32tel mit der Tempovorschrift *Adagio* würde auch die Anzahl der Coda-Takte 196–255 um ein Viertel reduzieren; das sind 15 4/4-Takte, also fast genau die Länge des *Adagio*-Teiles. (Entsprechend ist, nachprüfbar, auch beider Spieldauer nahezu identisch.)

Und so ergibt sich eine Form des Satzes, in die das *Adagio* des Anfangs in unterschiedlichen Funktionen fest integriert ist, und in der sich immer wieder, signal- und zeichenhaft, Schwellentakte und *Tristan*-Akkord in Erinnerung bringen. Vereinfacht: In Exposition und Reprise herrscht das *Allegro*, in Durchführung und Coda sind zwei Schichten überlagert: die des *Allegro* und die des *Adagio*.

Oder anders gesagt: Im anfänglichen *Adagio* und *Allegro*, die mehrfach eng aufeinander bezogen sind, was Schwellentakte und *Tristan*-Akkord komprimiert verdeutlichen, was aber auch in der Beziehung von 2/4-Takt und alla breve-Takt zum Ausdruck kommt, exponiert Beethoven zwei Schichten, die er im Satzverlauf trennen und kombinieren kann. Das *Adagio* hat also teil an der Entwicklung des Sonatenhauptsatzes, ist nicht dessen Introdution.

Daraus ergibt sich:

a) Martin Zencks Analyse- und Interpretationsergebnisse sind folgendermaßen zu korrigieren und zu präzisieren: Bachs *Capriccio* und Beethovens *Sonate* gemeinsam ist nur der Topos des Abschiednehmens und ein Posthornsignal, das keine musikalisch-rhetorische Figur ist, aber eine eigene kleine Tradition am Rande der Musik hat, vor, mit und nach Bach und Beethoven in Werken anderer Komponisten, ebenso wie der Topos Abschied in Werken vor, mit und nach beiden Komponisten existiert. In Beethovens *Sonate* op. 81a gibt es keine Bach-Aneignung, weder vom *Capriccio* noch von der *f-moll-Sinfonia* her, weder über musikalisch-rhetorische Figuren noch über den Lamentobaß. Die *Sonate* ist in keinen Zusammenhang mit rhetorischer Tradition zu bringen.

b) Meine Deutung dieses Satzes, und das ist ihr Problem, stützt sich auf Allerweltsmaterial und -formeln – Hornquintenmotivik und Posthornsignalik mit Oktaven (und Quarten) und deren Allerweltsrhythmisierung –, auf Ableitungen daraus und deren Kombination. Dennoch: Was daraus logisch und expressiv zu entwickeln war für Motivik, Thematik, Harmonik, Struktur, Form und Gehalt, zeigte sich als sehr konsistent, und das spricht wiederum für sie.

V. Epilog

Die Ergebnisse der Analyse lassen auch ein Stück Musik in neuem Licht erscheinen, das uns bereits in Kapitel II beschäftigte: den *La Malinconia*-Satz des Streichquartetts op. 18/6. In Dahlhaus' und Forcherts Deutung spielen, und das ist sehr auffällig, die ersten

acht Takte keine herausragende Rolle; fast möchte man sagen, sie werden unterschlagen oder übersehen. Offensichtlich passen sie nicht in einen Traditionszusammenhang von Malinconia-Darstellungen, nachbarock oder allegorisch. Das allein aber gibt ihnen, von anderer Seite betrachtet, umso größeres Gewicht. Und gerade sie bringen jenen Rhythmus von Posthornsignalen (= Schuberts Wandererrhythmus) [♩ ♪ ♩] und [♩ ♪ ♩], sowie in ihn eingebettet ein Hornquinten-Motiv in überpunktierter Form zweimal, beim zweiten Mal eine Oktave tiefer und „dunkler“ instrumentiert – vielleicht ist damit auch gesagt: entfernt.

La Malinconia
Questo pezzo si deve trattare colla più gran delicatezza
Adagio

Notenbeispiel 13: Beethoven, op. 18/6, *La Malincolia*, T. 1–10

© 1962 by Henle Verlag München: *Beethovens Werke VI/3*. Mit freundlicher Genehmigung.

Das *a* im Cello (T. 8) tritt ebenso überraschend und unerwartet, als neue Schicht, ein und hinzu wie das Baß-C in der „*Lebewohl*“-Sonate. Beide Schichten bestimmen den Fortgang, dort wie hier: Allmählich verbreitet sich über diesen Rhythmus und diesen Hörnerklang Moll-Sphäre und Chromatik. In eine Chiffre von Abreise mischt sich wehmütige, melancholische Stimmung – wie sich später in den verhaltenen „*Tedesca*“-Tanzteil des Melancholie-Satzes die Erinnerung an diese Abreise mischt; denn sie ist vor allem gebildet aus Elementen der ersten vier bzw. acht Takte des *Adagio*-Teiles, nicht aus den Akkorden über chromatischem Baßgang und nicht aus dem stark modulierenden Mittelteil in durchbrochener, imitierender Arbeit. Der ganze Satz hat darin eine schwache Affinität, aber auch nicht mehr, zur „*Lebewohl*“-Sonate.

Doch wessen Abreise es war, die solche Melancholie und ihre Kundgabe verursacht hat, ist – anders als für die „*Lebewohl*“-Sonate – biographisch-programmatisch nicht belegt; ihre Benennung (und Benennbarkeit zur Zeit der Entstehung des Quartetts) wäre Spekulation. Beethoven hat es im Titel *La Malinconia* verschwiegen.

Wenn in dieser Arbeit im Zusammenhang mit der *Sonate* op. 81a häufig von Schichten die Rede war, wie auch von Schwellen zwischen den Schichten, dann mindert es deren musikalische Bedeutung nicht im mindesten, wenn man sie auch als Begriffe des Bewußtseins, des Unterbewußtseins und der Psychologie liest. Denn deren Zeitalter hatte 1809/10, auch in der Literatur, längst begonnen.

Musikalische Rhetorik und ihre Figuren, barocke Allegorie und deren Darstellung aber hatten sich längst schon aus der Musik (und Literatur) verabschiedet.