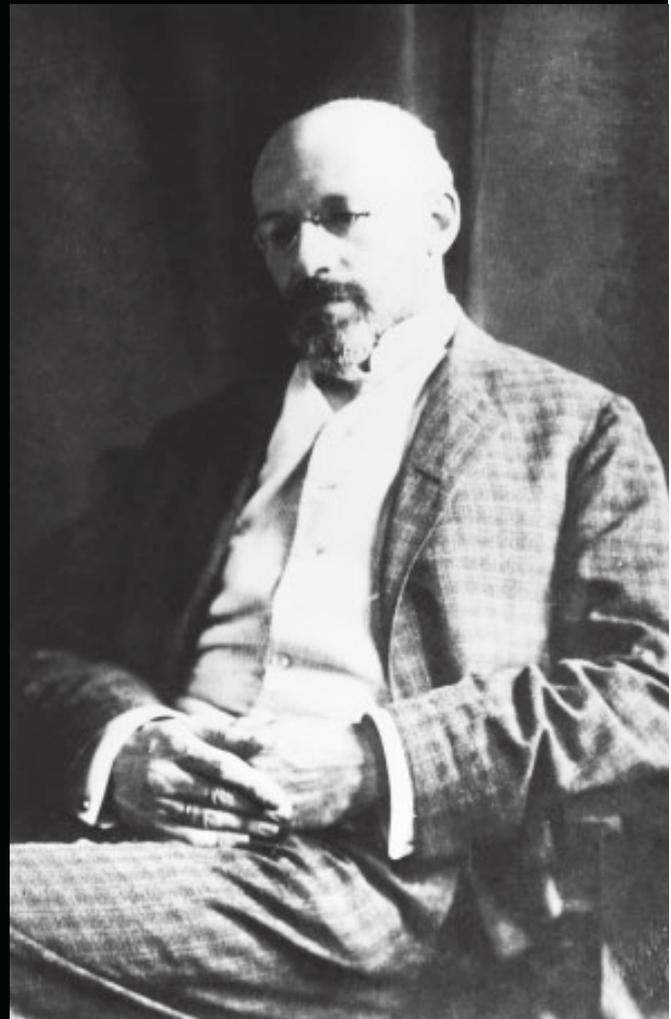


Leidenschaft und Ethos

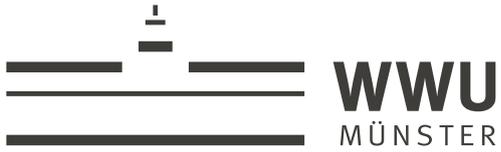
Zwei Studien zu Ludwig van Beethoven und Georg Simmel

Eberhard Hüppe



Eberhard Hüppe

Leidenschaft und Ethos



Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster

Reihe XVIII

Band 17

Eberhard Hüppe

Leidenschaft und Ethos

Zwei Studien zu Ludwig van Beethoven und Georg Simmel

Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster

herausgegeben von der Universitäts- und Landesbibliothek Münster

<http://www.ulb.uni-muenster.de>



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://www.dnb.de> abrufbar.

Dieses Buch steht gleichzeitig in einer elektronischen Version über den Publikations- und Archivierungsserver der WWU Münster zur Verfügung.

<https://www.ulb.uni-muenster.de/wissenschaftliche-schriften>

Eberhard Hüppe

„Leidenschaft und Ethos. Zwei Studien zu Ludwig van Beethoven und Georg Simmel“

Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster, Reihe XVIII, Band 17

Verlag readbox unipress in der readbox publishing GmbH, Dortmund

www.readbox.net/unipress

Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz vom Typ 'CC BY-SA 4.0 International'

lizenziert: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

Von dieser Lizenz ausgenommen sind Abbildungen, welche sich nicht im Besitz des Autors oder der ULB Münster befinden.



ISBN 978-3-8405-0247-7

(Druckausgabe)

URN urn:nbn:de:hbz:6-29059609659

(elektronische Version)

[direkt zur Online-Version:](#)

© 2021 Eberhard Hüppe

Satz: Eberhard Hüppe

Titelbild: Ludwig van Beethoven, Sonate für Klavier und Violoncello D-

Dur op. 102 Nr. 2, Auszug aus III. Allegro fugato

Georg Simmel 1914. Fotograf Rudolf Dührkoop (1848-1918),

Berlin. © 2020 Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz

Umschlag: ULB Münster



Inhalt

Grenzgänge im Feld der Musik. Zum Geleit. Von Hanns Wienold	3
Vorwort	7
I. Die Dominante der Leidenschaft. Molldominanten in Sonaten- und Sonatenrondosätzen: Ein Handlungsmuster Ludwig van Beethovens	
1. Annäherung an Vertrautes	13
2. Eine früh erworbene Handlungsdisposition	18
3. Perspektiven der Rezeption	19
4. Intermezzo: Muzio Clementi als Rezipient von Haydns <i>Symphonie</i> fis-Moll	28
5. Zum Repertoire mit Molldominanten	31
6. Variante I bei Mozart – und ein Presto	37
7. Bewertungsprobleme	41
8. Romantische Nachwirkungen	49
9. Auf Beethovens Spuren	53
Literaturverzeichnis	62
Abbildungsverzeichnis und Internetquellen	65
II. Georg Simmel – Musik und Ethos	
1. Eine soziologisch-musikalische Spurensuche	69
2. Zeiten einer Logik des erweiterten Inhalts	70
3. Musiktheoretische und musikästhetische Bezüge	74
4. Fragen an das Verhältnis von Logik und Ethos der Kunstpraxis	76
5. Allegro fugato: Normüberschreitung als Intensität	83
6. Simmel und die Zukunft	88
Literaturverzeichnis	90
Anhang zu II.: Beethoven, Allegro fugato (Op. 102 Nr. 2)	94

Grenzgänge im Feld der Musik. Zum Geleit

Von Hanns Wienold

Die soziologischen Untersuchungen musikalischer Praktiken im historisch-gesellschaftlich situierten musikalischen Feld, die Eberhard Hüppe in seiner großangelegten und für die Musiksoziologie als Soziologie musikalischer Praxis grundlegenden Schrift „über gesellschaftliche Determinanten musikalischer Raumproduktion und Raumaneignung“ unter dem Titel *Urbanisierte Musik* im Jahr 2012 vorgelegt hat, zeigen, wie die sozialen, strukturellen und situativen Bedingungen der Rezeption, die die Voraussetzungen und Fähigkeiten des Hörens von Individuen und gesellschaftlichen Schichten formen, in den musikalischen Phänomenen selbst, in ihren Niederschriften und Ausführung, in Komposition und Improvisation anwesend sind. So prägen in der Gegenwart entscheidend die urbanen Bedingungen das Hören und das Gehörte. Die von den Musikmacher*innen reflektierte musikalische Praxis entscheidet selbst mit, was im musikalischen Feld Anspruch auf Geltung als Musik, sei es als populäre, sei es als gehobene, erheben kann. Musik definiert sich nicht so sehr in Abgrenzung zur Stille bzw. zum Geräusch (Lärm), sondern inkorporiert beide in der Vorstellung und Herstellung eines Klangs oder „Sounds“, der die Hörenden nicht nur verzaubern soll, sondern sie, unter Schock, aus ihren Träumen zur reißen vermag, wie es die Gründer der Gegenwartsmusik, unter ihnen Stravinsky, Varèse oder Bartók gewollt haben mögen. Stille wie Geräusch füllen, konstituieren den Raum um die Körper und bilden Grundierungen seiner ihn umgebenden Atmosphäre. Die Geräuschanteile am Klavierklang, am Geigen- oder Trompetenton bestimmen die körperlich gefühlte Eindringtiefe, die Expression im Musikverlauf, die von Komponist*innen und Musikmacher*innen kalkuliert werden und ins Verhältnis zur Umgebung der klanglichen Ereignisse gestellt werden. Im Klang wurzelt das Begehren. So verdankt sich der „Callas-Effekt“, die Gänsehaut (bei empfänglichen Hörer*innen), der „Rauheit“ der Stimme¹ einer sich der Kunst aufopfernden Sängerin, so etwa bei der

¹ Roland Barthes (1979) sieht in der Rauheit der Stimme („*le grain de la voix*“) eines Sängers (Charles Panzera) oder Sängerin die Präsenz einer Körperlichkeit, die auch in der Instrumentalmusik (etwa im Cembalo-Klang von Wanda Landowska) zum Tragen kommen

Arie „Ebben! Ne andrò lontana“ in *La Wally* (1892) von Alfredo Catalani (in der Aufnahme von 1954), während die Wiedergabe der Kultstatus anstrebenden Arie der Wally in „Diva“ von Jean-Jaques Beinix (1981) auf die geradezu enträumlichende Makellosigkeit der Stimme von Wilhelmina Fernandez setzt. Das Stöhnen der Blasebälge und Pfeifen der von Catalina Vicens (*Organic Creatures, Consouling Sounds* B083XWJGG9) meisterhaft und raffiniert bedienten mittelalterlichen Orgeln definieren die Raumkoordinaten der lustvollen Inauguration einer Vergangenheit, die nur wehmütig stimmen kann. Der „Wettstreit“ von Mariachi-Gruppen auf Plätzen Mexikos grenzt für manche Ohren dagegen an Lärm. Nono und Feldman situieren sich am Rande des Verstummens. Heute werden die universalen Aspekte absichtsvoller Klangerzeugung, die in allen Zeiten und Gesellschaften konstatiert werden können, in den sich zunehmend global ausweitenden Praktiken des Musikmachens reflexiv nutzbar gemacht, miteinander verschränkt und medial als Stilelemente eingesetzt. Dieses Feld ist durch die Musiksoziologie im Sinne von Eberhard Hüppe abzuschreiten.

Die Geschichte der Musik ist in den Augen des Musiksoziologen eine Geschichte der permanenten Grenzgänge, zwischen Gattungen, Aufzeichnungs- und Aufführungsformen, Performations- und Improvisationsweisen, der „Durchbrüche, die bis hin zu aleatorisch-materiellen Praktiken in den Sternkarten von John Cage oder in den erratischen Klängen von „*des pas sur la neige*“ bei Eve Risser (*cleanfeed records* CF323CD) ausgelotet werden. Am *Quintett* für Bläser und Klavier KV 452 von Mozart aus dem Jahr 1784 zeigt Eberhard Hüppe den Komponisten als selbst bewussten Künstler und Akteur bei der Arbeit, der sich durch effektvolle Überschreitungen der Gattungsgrenzen, von Komposition und Improvisation, auf der Suche nach neuen Klängen und Mixturen, im Übergangsfeld zwischen Barock und Romantik, als unabhängiger Künstler strategisch zu positionieren sucht.² Mozart spielt nicht nur mit den Gattungen, sondern beherrscht auch – unnachahmlich – die „hohe Kunst der Konvention“, die in Konzerten und Opern meisterhaft als Mittel der Ausdrucksverstärkung

kann. Die Ausfilterung der geräuschhaften Rauheiten aus der Musik führt demnach zu ihrer Verflachung.

² Hüppe (1998).

eingesetzt wird.³ Mozart verstand sich als Praktiker, der an innovativen Lösungen, etwa für seine erfolgreichen Klavierkonzerte, arbeitete, erst die Nachwelt machte ihm zum Genie, der seine Werke angeblich fertig zur Niederschrift mit sich im Kopfe trug. Er hat sein Handwerk, wie alle anspruchsvollen Komponist*innen vor, neben oder nach ihm, vor allem aus einem intensiven Studium, bis hin zum Kopieren, der Partituren der Vorgänger, wie etwa Bach in der Nachfolge von Buxtehude, und in der Auseinandersetzung mit den materiellen räumlich-körperlichen Bedingungen der Aufführungspraxis und der Instrumente und Klangkörper gelernt. So entwickelt Beethoven die Klaviersonate mit den Fortschritten der ihm zur Verfügung stehenden Instrumente und der spieltechnischen Ausschöpfung ihrer Klangmöglichkeiten. Für die „ferne“ Verschmelzung der Klänge, nach Adorno ein „akustisches Blendwerk“, das als „Phantasmagorie“ seine Produktionsbedingungen verdeckt, lässt sich Wagner nach eigenem Plan ein Opernhaus erbauen (Adorno 1981, S. 80).

Vollends im Kult um Beethoven, der sich aus dem entstehenden Nationalkult um Deutsche Musik und Deutsches Wesen speiste,⁴ entsteht die Vorstellung vom „Werk“ und seinem Urheber als Genie, das von seiner Inspiration, seinen nahezu göttlichen Einfällen zehrt. Der menschliche Mozart konnte dagegen wie auch Beethoven fast ohne „Einfall“ komponieren. Der Geniekult hingegen verdunkelt die Herkunft der Werke aus der kompositorischen Arbeit und ihren Grenzgängen. Wenn Eberhard Hüppe auch die Kompositionstätigkeit als Moment einer umfassenderen musikalischen Praxis nachzeichnet, dann muss und kann er das nur in souveräner Auseinandersetzung mit einer Musikwissenschaft leisten, die als ihre Theorie nach einem „inneren Gesetz“ sucht, das den Werken als „innere Logik“ oder Regelkanon immanent sein soll und die es zu entschlüsseln gilt. Der an der Praxis orientierte Soziologe muss dem Komponisten bis in seine Werkstatt folgen. In der Sicht einer soziologischen Praxistheorie im Anschluss an Pierre Bourdieu, der der Musik als Terrain der Kunstausübung allerdings weitgehend ausgewichen war, ist nicht allein, sondern allen voran, die „Zauberflöte“ ein erfolgreiches Machwerk.⁵ Das „Machen“ von

³ Wienold/Hüppe (1992).

⁴ Heute steht Beethoven im Rang des großen Europäers oder gar Weltbürgers.

⁵ Vgl. den Band *Ist die Zauberflöte ein Machwerk?*, = *Musik-Konzepte. Heft 3*. Hrsg. v. H. K. Metzger u. R. Riehn. 1978. München: edition text + kritik.

Musik, das gekonnte Umgehen mit und der gezielte Verstoß gegen die Regeln in der Absicht der Erzielung bestimmter Effekte oder Wirkungen, ist in den Werken, in den Skizzenbüchern, in den Fremd- und Selbstzitate, in den Überarbeitungen und abgebrochenen Arbeiten selbst als Spur nachzuweisen, wie es Eberhard Hüppe im vorliegenden Band an Klavier-sonaten, Violinsonaten und am Allegro fugato aus der *Sonate* für Klavier und Violoncello D-Dur op. 102 Nr. 2 von Beethoven in der Simmel-Studie vorführt.

Auf die Frage von Walther von Stolzing „Wie fang ich nach der Regel an?“ antwortet Hans Sachs „Ihr stellt sie selbst und folgt ihr dann.“ Wenn es nach den Untersuchungen von Wittgenstein dazu, was es heißt einer Regel zu folgen – die heute nach wie vor zur Grundlage soziologischer Praxistheorie gehören –, keine „Privatsprache“ (und konsequent auch keine „Privatmusik“) geben kann, dann scheint der Wagnersche Kunstanspruch ebenso paradox (wie stimulierend) zu sein wie die Simmelsche Formulierung vom „individuellen Gesetz“, an dem sich das Kunstwerk bzw. der Künstler erweist. Der Kunstanspruch steht jedoch nicht der künstlerischen Praxis vorausgesetzt, sondern ist, wie Hüppe sagt, eine Kraft im künstlerischen, so auch im musikalischen Feld. „Kunst als eine auch soziologische Kategorie steht darum nicht zur Disposition.“ (Hüppe 2012, S. 472)

Referenzen:

- ADORNO, Theodor W. ²1981/1952. *Versuch über Wagner*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- BARTHES, Roland. 1979. Die Rauheit der Stimme. In: Ders. *Was singt mir, der ich höre in meinem Körper das Lied*. Berlin: Merve (Band 89).
- HÜPPE, Eberhard. 1998. *W. A. Mozart. Innovation und Praxis. Zum Quintett Es-Dur KV 452, = Musik-Konzepte. Heft 99*, München: edition text + kritik.
- HÜPPE, Eberhard. 2012. *Urbanisierte Musik. Eine Studie über gesellschaftliche Determinanten musikalischer Raumproduktion und Raumeignung, = Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster, Reihe XVIII, Band 2*. Münster: MV Wissenschaft.
- WIENOLD, Hanns, u. HÜPPE, Eberhard. 1991. „Così fan tutte“ oder die hohe Kunst der Konvention. In: Metzger, H.-K., u. Riehn, R. (Hrsg.). *Mozart. Die Da Ponte-Opern, = Musik-Konzepte Sonderband*, München: edition text + kritik. S. 293-321.

Vorwort

Ludwig van Beethoven und Georg Simmel – eine zweifache Spurensuche: die eine beschäftigt sich mit einem formalen Ausdrucksmittel, das sich bei Beethoven zu einem Handlungsmuster entwickelt hat, die andere macht sich auf die Suche nach der Musik in dem Werk eines Mitbegründers der modernen Soziologie. Leidenschaft und Ethos des Künstlertums sind die Schnittpunkte, über die beide Beiträge aus ganz verschiedenen Perspektiven miteinander verbunden sind.

Was mochte Ludwig van Beethoven als Jugendlichen dazu bewogen haben, eine in den 1780er Jahren bereits selten gewordene Form der Tonartendisposition – das Anbringen von Molldominanten in Seitensätzen von Sonatenformen – zu verwenden und diese Praxis in der Wiener Zeit weiter zu pflegen? Nicht wenige Werke mit dem besagten Merkmal zählen zu den populärsten Beethovens überhaupt, darunter die »Sturm«-Sonate, von der »Mondschein«-Sonate ganz zu schweigen.

Ausgehend von dem ersten Auftreten der Molldominante in Beethovens Jugendwerk wird zu klären versucht, mit welchen Werken er in Kontakt gekommen sein könnte. Dazu blicken wir auf die musikalische Sozialisation Beethovens in Bonn, das Aufwachsen in einer Musikerfamilie im Verhältnis zur musikalischen Infrastruktur einer Residenzstadt und seine Förderer. Weil in der neueren musiktheoretischen Forschung die These eines stilistischen Normenkonflikts vertreten wurde, der die molldominantische Konstruktion als Regelabweichung beschreibt, werfen wir einen Blick auf die Affektkonstruktionen in der stilistischen Umbruchszeit vom Barock bis zur Klassik. Zeitgenössische Rezensionen, die sich mit Beethovens Werken befassen, werden nach ihren Beobachtungen und Bewertungen des Sachverhalts befragt. Im Abgleich des historischen Quellenmaterials schält sich die Eigenart einer Tonartendisposition heraus, die mit weiteren kompositorischen Eigenschaften und Ausdrucksmitteln eine eigene Affektstruktur begründet und der Stiltypik Beethovens zugeschrieben werden kann. Wir bezeichnen sie als Dominante der Leidenschaft, deren »*appassionato*«-Konzept sich von der »*con brio*«-Dramatik des Beethovenschen c-Moll unterscheidet. Rezeptionsgeschichtlich sind es Felix Mendelssohn-Bartholdy und vor allem Johannes Brahms, bei denen wir diesem formal-ästhetischen Ausdrucksmittel wiederbegegnen.

Im Gegensatz zu Max Weber, dessen Überlegungen zur Musik gut dokumentiert sind – nicht zuletzt aufgrund eines unvollendeten Entwurfs zu einer Musiksoziologie –, begegnen wir bei Georg Simmel einer grundsätzlich anderen Situation. Dort erstaunt das spärliche Vorkommen von Musik in seinen Schriften, obwohl sie ein wesentlicher Inhalt seines Lebens war. Indem Simmel Musik anderen Themen gelegentlich als zusätzliche Erkenntnisdimension hinzufügt, ja nur beimischt, lässt sich doch häufig genug eindeutig herauskristallisieren, welche Aussagen und Ziele damit verfolgt werden. Während er sich Zugänge zu vielen Themen, Perspektiven und Dingen verschaffte, welche er wirkungsvoll in einem einzigen Gedankenstrom zusammenfließen zu lassen wusste, fällt oft nur ein Stichwort mit Musikbezug. Selbst kleinsten Hinweisen entnehmen wir die zentrale Bedeutung, die Beethoven neben Michelangelo, Rembrandt, Shakespeare und Goethe für ihn besaß. Dabei Umwege zu beschreiten, war ein Ausdruck seines intellektuellen Temperaments, eine zielsichere Strategie, Erkenntnisse zu generieren. Umwege erweitern die Vorstellungen von der Lage der Dinge als Attribut ihrer Komplexität¹; sie begünstigten für ihn die Bildung von Mannigfaltigkeiten und Relationen als Modus soziologischer Erkenntnis, umrissen 1896 in dem Entwurf einer *Soziologischen Aesthetik*.

Wir wagen also den Versuch, solche blitzlichtartigen Erscheinungen auf den Kontext des zeitgenössischen musikästhetischen, musiktheoretischen und kompositionsgeschichtlichen Diskurses zu beziehen, um Klarheit zu gewinnen, wie, was und woran Simmel musikalisch dachte. Nehmen wir nur den Begriff musikalische Logik, der von Hugo Riemann 1873 musiktheoretisch folgenreich wieder ins Spiel gebracht wurde: Doch anstelle Riemanns einfache Prämissen aufzunehmen, orientiert sich Simmel an Logikvorstellungen, die auf die Komplexität des modernen Lebens Bezug nehmen und kritisch auf die naturwissenschaftsaffine Logikkonstruktion der kantischen Ethik reagieren. Aus soziologischer Sicht – wir erinnern nur an die *Soziologische Aesthetik* von 1896 – wäre es ihm somit unmöglich gewesen, musikalische Logik auf eine reine strukturelle und einer musiktheoretischen Dogmatik verpflichteten Immanenz zu begrenzen – eine Lehre, die er aus einer Auseinandersetzung mit dem Werk Stefan

¹ Siehe hierzu die philosophische Reflexion »Umwege« von Hans Blumenberg in: Ders. 1987. *Die Sorge geht über den Fluß*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. S. 137-138.

Georges gezogen hatte (und ihn veranlasste, sich dementsprechend zu korrigieren).

Musikalische Logik – aus musiktheoretischer Sicht vielleicht befremdlich erscheinend – ist im Simmelschen Kosmos nicht zu lösen von Grundsätzen, welche, indem Immanenz und Autonomie als künstlerische Kategorien in ein Netzwerk von Beziehungen und Wechselwirkungen verwickelt werden, ihre Erfüllung schlussendlich in der Individualität des künstlerischen Ethos‘ und der Leidenschaft als praktischen Werten finden: was für ihn in der Musik niemand anders umfassender und kompromissloser repräsentiert hat als eben Beethoven.

Daraus folgt eine eigentümliche, bis zum Widerspruch reichende theoretische Zuspitzung, der sich Simmel wohl bewusst war. Und er ging das Risiko ein. Wir geben, in Fortsetzung unserer Ausführungen zur *Dominante der Leidenschaft*, darum eine kleine analytische Betrachtung zum Allegro fugato aus Beethovens *Sonate* für Klavier und Violoncello D-Dur op. 102 Nr. 2 (1815) gleichsam stellvertretend für Werke, die wegen ihrer Überschreitungsqualitäten für Simmels Musikanschauung exemplarisch waren. Erkenntnisse über das Werk werden wegen ihres Irritationsgehalts, der sich bis in die neuere Forschung empirisch belegbar erhalten hat, als sinnliche Daten einer Erwartungsenttäuschung entziffert, die ins Theoretische ›übersetzt‹ worden sind. Genau deshalb befassen wir uns mit der Differenz von Normerwartung und Normerfüllung, die am Allegro fugato nachgewiesen werden kann.

Das Vorhaben eines Beethoven-Buchs war Simmel nicht mehr zu realisieren vergönnt.

Simmels Methodik ist anschluss- und zukunftsfähig kraft ihrer relationalen Strukturgebung und zielt auf den Gestaltungs- und Ausdruckswillen als Frage nach den praktischen Werten eines künstlerischen Ethos, womit wir nun – beide Studien im Blick – einen Bogen von Beethoven und über Simmel hinaus bis zu Pierre Bourdieu und anderen schlagen wollen. Denn wenn das Motiv des künstlerischen Handelns ästhetischen, theoretischen, analytischen, normativen und moralischen Bewertungen unterliegt, die von diskreten sinnlichen Wahrnehmungen ausgehen und in Erwartungsstrukturen eingebettet ist, kann es zum Gegenstand einer Soziologie gemacht werden. Erkenntnisse der Musikforschung werden dazu als empirische Grundlage für die Welthaltigkeit des Komponierens, der Bezüge

zwischen Habitus, Praxis, Disposition und dem *modus operandi* als Aspekt impliziten Wissens genutzt. Auch wird diesbezüglich auf Untersuchungen zur Werkgenese und der Bedeutung von Skizzen zurückgegriffen werden, um musikalische Kunstwerkanalyse unter dem Gesichtspunkt eines praktischen Tuns zu betreiben, das sich durch Routinen, Rezeptwissen, implizite und explizite Reflexion oder einfach Können auszeichnet und – aufgespannt vor dem Hintergrund der gesellschaftlichen Normen des Teilsystems Kunst bzw. Bereichen des musikalischen Feldes – in Musiktheorien kodifiziert ist. Mit Simmel gesprochen, die Bedingungen einer soziologisch-musikalischen Analyse durch das Erkennen von Wechselwirkungen zu erschließen, die ›auf Wirklichkeiten in uns, um uns und über uns hinaus‹ verweisen. Gemeint sind jene Wirklichkeiten heute in der schier unendlichen Vielfalt musikalischer Kulturen und ihrer Erzeugnisse unserer Gegenwart mit ihren je eigenen praktischen Werten im Spannungsfeld massenkultureller Dynamik.

Der Verfasser dankt Jürgen Henter und Dr. Günter Moseler für zahlreiche anregende Gespräche und kritische Anmerkungen. Mit dem Beitrag *Georg Simmel – Musik und Ethos* wird eine leicht veränderte und erweiterte Fassung des Originalbeitrags *Musik und Ethos* aus dem 2018 von Prof. Dr. Dr. Rüdiger Lautmann und Prof. Dr. Hanns Wienold herausgegebenen Buch *Georg Simmel und das Leben in der Gegenwart* (Wiesbaden: Springer VS) vorgelegt. Der Verfasser dankt den Herausgebern für die Genehmigung des Wiederabdrucks. Nicht zuletzt sei der Dank für die großzügige Förderung des Projekts ausgesprochen.

Eberhard Hüppe, im September 2020

I.

DIE DOMINANTE DER LEIDENSCHAFT.

MOLLDOMINANTEN IN SONATEN- UND

SONATENRONDOSÄTZEN:

EIN HANDLUNGSMUSTER LUDWIG VAN BEETHOVENS

1. Annäherung an Vertrautes

Wer wüsste nicht, dass der Seitensatz des Presto agitato aus Beethovens *Sonate cis-Moll op. 27 Nr. 2*, der »Mondschein-Sonate«, aus gis-Moll gebildet wird?

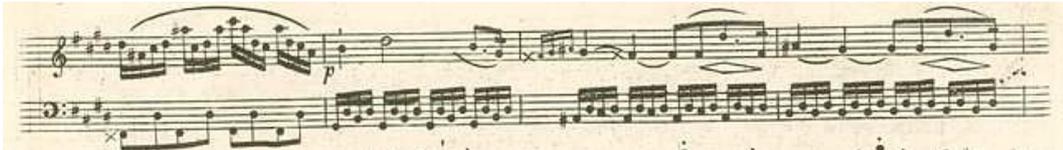


Abb. 1: Presto agitato, S. 7, Takte 20-23, Erstausgabe (Cappi, Wien 1802)

1824 wird das Phänomen der molldominantischen Variante in Sonatensätzen Beethovens von der Kritik erstmals erwähnt und ästhetisch eingeordnet. Die *Sonate E-Dur op. 109* (1820) gibt den Anstoß. Zuvor unterzieht der namentlich nicht genannte Rezensent der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* Beethovens Wahrnehmungsherausforderungen einer kritischen Würdigung. Nicht alle, auch er selbst nicht, sind bereit, diese stets hinzunehmen. Im Mittelpunkt der Rezension steht eine Auswahl repräsentativer Werke, die von den *Klaviertrios op. 70* (1808) bis zur *Sonate in c-Moll op. 111* (1821/22) reicht. Sein Urteil über das Prestissimo in e-Moll der *Sonate op. 109* bekundet unumschränkte Zustimmung: Der Satz, der „nach unserm Dafürhalten, sogleich nach dem vorherigen Satze vorgetragen werden muss, soll die Wirkung des Ganzen vollständig seyn, ist ein ganz vorzüglich gelungenes Stück. Das Element seines Kunstlebens ist: Trotz und leidenschaftliche Hast. (Anonym 1987 [1824], S. 361)“



Abb. 2: *Sonate E-Dur op. 109*, Prestissimo, Takte 25-41, Erstausgabe (Schlesinger, Berlin 1821). Seitensatz ab Takt 33 (a Tempo)

Daran schließt sich die entscheidende analytische Aussage an: „Kurz vor dem Haupteinschnitt in der weichen Tonart der Dominante [Hervorhebung d. Verf.], den eine dem Charakter dieses Satzes eben so analoge als an sich höchst einfache Verlegung des Basses in die Oberstimme herbeiführt, erklingt im Vorüberfliegen eine kleine liebliche Melodie (Anonym 1987 [1824], ebd.)“, zum Wechsel eines Sekundakkords auf F und des C-Dur-Akkords als Neapolitaner von h-Moll im weiteren Verlauf.

Nicht dass die Tonartendisposition also unerwähnt geblieben wäre – aber eingehend klassifiziert wird sie erstmals in den *Elements of Sonata Theory* von James Hepokoski und Warren Darcy (2011, S. 313-317). Grund dazu hätte freilich längst genug bestanden, um auf die eigentümliche Präferenz Beethovens für diese formal-ästhetische Qualität näher einzugehen: keiner seiner Zeitgenossen scheint in seinem Werk mehr Sätze mit diesem Merkmal komponiert zu haben. Auch die Frage nach der Provenienz bleibt weiterhin offen, liegt doch der erste dokumentierte Fall bereits vor in dem Allegro con spirito als zweitem Satz des 1785 komponierten *Klavierquartetts* Es-Dur WoO 36. Er steht in es-Moll und bildet den Seitensatz aus b-Moll: Beethoven befindet sich im fünfzehnten Lebensjahr.

Zehn Jahre danach werden die *Sonaten* für Klavier op. 2 (1794/95//1785) zum Sammelpunkt weiterer molldominantischer Anwendungen, indem Beethoven Bonner Material aufgreift. Er gesellt der Molldominante von 1785 eine zweite Variante – molldominantische Seitensätze in Dur-Sonaten – hinzu. An dieser Variante wird Beethoven nicht in gleicher Weise festhalten. Nach ihrem Auftreten in der *Sonate* G-Dur für Klavier und Violine op. 30 Nr. 3 1802 verschwindet sie 1806 mit dem *Konzert für Klavier und Orchester* Nr. 4 G-Dur op. 58 – als Variante der Variante – ganz. Eine Häufung von Werken in Moll ist dagegen ab 1800 zu beobachten. Über einen Zeitraum von 40 Jahren hat Beethoven in unregelmäßigen Abständen vornehmlich Gebrauch von dieser Dispositionsweise in Mollsätzen gemacht, letztmalig im Allegro appassionato des *Quartetts* a-Moll op. 132, einem Sonatenrondo, vollendet im Juli 1825.

Den Gesamtbestand der Varianten (in Expositionen) dokumentiert der folgende Überblick¹:

¹ Man vergleiche dazu die Übersichten zu Tonartendispositionen bei Joseph Kerman (1994), S. 217-237, hier S. 218-219, mit der „i-v option“ bei Hepokoski und Darcy (2011, S. 313) siehe Tafel 14.1 nebst folgender Abhandlung der Molldominante.

Variante I: Moll-Sonatensätze mit Mollaufbau im Seiten- und Schlusssatz²

	Tempobezeichnung	H	S	Sch
<i>Klavierquartett</i> Es-Dur WoO 36 (1785)	2. Allegro con spirito	es:	b:	b:
<i>Sonate</i> f-moll op. 2 Nr. 1 (1785/94/95)	4. Prestissimo	f:	c:	c:
<i>Sonate</i> a-Moll op. 23 (1800/01)	1. Presto	a:	e:	e:
<i>Sonata quasi una fantasia</i> cis-Moll op. 27 Nr. 2 (1801)	3. Presto agitato	cis:	gis:	gis:
<i>Sonate</i> d-Moll op. 31 Nr. 2 »Der Sturm« (1801/02)	1. <i>Largo</i> -Allegro 3. Allegretto	d: d:	a: a:	a: a:
<i>Sonate</i> A-Dur op. 47 »Kreutzer-Sonate« (1802/03)	1. <i>Adagio sostenuto</i> -Presto	a:	E:/e:	e:
<i>Sonate</i> Nr. 23 f-Moll op. 57 »Appassionata« (1804/06)	3. Allegro ma non troppo- <i>Presto</i>	f:	c:	c:
<i>Quartett</i> F-Dur op. 59 Nr. 1 (1806)	3. Adagio molto e mesto	f:	c:	c:
<i>Sonate</i> e-Moll op. 90 (1814)	1. Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck	e:	h:	h:
<i>Sonate</i> C-Dur op. 102 Nr. 1 (1815)	2. (1.b) Allegro vivace	a:	[G:] e:	e:
<i>Sonate</i> E-Dur op. 109 (1820)	2. Prestissimo	e:	h:	h:

² Legende zur Tabelle: → x: = von einer anderen Stufe zur neuen Tonika; ~ y: = Weg zur Zieltonart; zu Op. 102 Nr. 1: [G:] e: = Befund mehrdeutig; Rot kennzeichnet einen Einzelbefund innerhalb des Schemas, Blau eine Themenumstellung, Grün einen thematisch und formal relevanten Zusatz. EX = Exposition, RP = Reprise, H = Hauptsatz, S = Seitensatz, Sch = Schlusssatz, Ü = Überleitung. Hochgestelltes ^{OE} und ^{SE} = Orchesterexposition bzw. Soloexposition. Refr = Refrain, B-Cp = B-Couplet. Kursive Tempobezeichnungen zeigen Sätze oder Satzteile an, die nicht oder nur bedingt zum Untersuchungsbereich gehören.

Variante II: Dur-Sonatensätze mit Mollaufbau im Seitensatz

	Tempobezeichnung	H	S	Sch
<i>Sonate</i> C-Dur op. 2 Nr. 3 (1794/95)	1. Allegro con brio	C:	g: - G:	G:
enthält Elemente aus: <i>Klavier- vierquartett C-Dur WoO</i> 36 (1785)	1. Allegro vivace	C:	G: - g:	G:
<i>Sonate</i> A-Dur op. 2 Nr. 2 (1794/95)	1. Allegro vivace	A:	e:	E:
<i>Streichtrio</i> G-Dur op. 9 Nr. 1 (1797/98)	1. Adagio-Allegro con brio	G:	d:	D:
<i>Sonate</i> G-Dur op. 30 Nr. 3 für Klavier und Violine (1802)	1. Allegro vivace	G:	d:	D:

Variante II im Konzertsonatensatz (Orchester- und Soloexposition)

		H ^{OE}	S ^{OE}	Sch ^{OE}	H ^{SE}	S ^{SE}	Sch ^{SE}
<i>Konzert</i> für Klavier und Orchester G-Dur op. 58 (1805/06)	1. Allegro moderato	G:	a:	G:	G:	D:~	d: D:

*Variante III: c-Moll-Sonatensätze mit Reprisesbeginn in f-Moll
(programmatischer Bezug)*

a) Exposition:

durparalleler Seitensatz und molldominantischer Schlusssatz (Modell Haydn/Clementi)

		H	S	Sch
<i>Ouvertüre</i> zum Trauerspiel <i>Coriolan</i> op. 62 (1807)	Allegro con brio	EX	c:	Es: → g: g:
		RP	f: → c:	C: → e:/c: c:
				Coda C:/c:

b) Sonatenform ohne Durchführung. Exposition: durdominantischer (!) Seitensatz mit molldominantischem Schlusssatz und tonartensymmetrischer Reprise

			H	S	Sch
<i>Sonate</i> Es-Dur op. 81a	2. Abwesenheit.	EX	c:	G:	g:
»Das Lebewohl« (1809/10)	Andante espressivo	RP	f:	C:	c:
					Ü → Es:

Variante IV: Sonatenrondosätze in Moll mit Mollaufbau im B-Couplet

			Refr	B-Cp
<i>Quartett</i> e-Moll op. 59 Nr. 2 (1806)	4. Finale. Presto		e:	h:
<i>Quartett</i> f-Moll op. 95 (1810)	4. <i>Larghetto espressivo</i> - <i>Allegretto agitato-Allegro</i>		f:	→ c:
<i>Quartett</i> a-Moll op. 132 (1825)	5. <i>Allegro appassionato-Presto</i>		a:	→ e:

Variante V: Sonatenrondosatz (Dur, Moll) mit Molldominante in der Umgebung eines reichen Modulationsgeschehens im B-Couplet

			Refr	B-Cp
<i>Sonate</i> A-Dur op. 12 Nr. 2 (1797/98)	3. <i>Allegro piacévole</i>		A:	A: - e: - E:
<i>Sonate</i> a-Moll op. 23 (1800/01)	3. <i>Allegro molto</i>		a:	C: ~ e:

Ausnahmebefund: Reprisebeginn in der Molldominante

			EX	RP
<i>Klavierquartett</i> D-Dur WoO 36 (1785)	2. <i>Andante con moto</i>		fis: - A:	cis: - fis:

2. Eine früh erworbene Handlungsdisposition

Mit der ausstrahlenden Bedeutung des Jugendwerks auf die weitere Entwicklung Beethovens hat sich Hans Gál in seiner Dissertation *Die Stileigentümlichkeiten des jungen Beethoven* von 1913 beschäftigt. Detailreich erbringt Gál durch vergleichende Stilkritik den Nachweis, „daß die Eigentümlichkeiten des reifen Meisters sich schon in den frühesten Werken ganz überraschend bemerkbar machen. (Gál 1916, S. 3)“ Das Auftreten und die Kontinuität des Vorkommens von Molldominanten von 1785 bis 1825, deren formal-ästhetische Qualität noch genauer zu bestimmen ist, begründet die Zurechnung des Phänomens zu Beethovens Stilprinzipien, zu seinem *modus operandi*. Das *Klavierquartett* Es-Dur WoO 36 erhält seinen besonderen Stellenwert als Dokument des frühen Erwerbs für eine Handlungspräferenz, auf welche sich der Erwachsene rückbesann, als er sich anschickte, die von ihm unternommene Neuprofilierung der Gattung Klaviertrio auf die Klaviersonate zu übertragen.³

Gál selbst streift das Phänomen indes nur kurz am Beispiel des Finalsatzes *Allegro piacevole* der *Sonate* A-Dur op. 12 Nr. 2 für Klavier und Violine (1797/98). Mehr als die Molldominante interessiert er sich für die harmonische Ausgestaltung. „Noch viel kühner ist diese tonale Freiheit im Seitenthema des Finale der A-Dur-Sonate aus op. 12: Eine zweitaktige Gruppe, die statt auf der zugehörigen Tonika E-dur auf deren Variante E-moll einsetzt, die Nebentufen dieser Tonart durch eine Kadenz nach G-dur einbezieht und dann erst durch die Unterdominante dieser Tonart, C-Dur, nach der eigentlichen Tonika E-dur gelangt. (Gál 1916, S. 39)“⁴ Es handelt sich um den einzigen Fall einer Molldominante im Dur-Milieu eines Rondos (Variante V). Wie im Seitensatz des *Allegro vivace* der *Sonate*

³ Wir beziehen uns auf die von Emanuel Bourdieu (1998) entwickelte Dispositionstheorie, die eine Weiterentwicklung des feldtheoretischen Praxis-Habitus-Konzepts von Pierre Bourdieu darstellt. Kunstsoziologisch ausgearbeitet wurde sie dann am Beispiel von Edouard Manet. Pierre Bourdieu (2015, vgl. S. 90-106). Die Methodik birgt Möglichkeiten zu einer soziologischen Kunstwerkanalyse, die zwischen Künstler, Kunstwerk und Gesellschaft vermittelt, während der Focus auf der Praxis des Kunst- und Musikschaffens liegt.

⁴ Es handelt sich um ein Sonatenrondo. Zu den Eigenschaften eines solchen Rondos gehört es, dass B-Couplets in der Haupttonart beginnen können und sich erst danach zur Dominanttonart wenden. Daraus resultiert eine Mehrteiligkeit, die in mehreren Sonatenrondos Beethovens (und Mozarts) auftritt (vgl. op. 7/IV, op. 22/IV, selbst op. 36/IV), so auch im *Allegro piacevole*. Das B-Couplet beginnt triolisch Takt 33 in A-Dur.

A-Dur op. 2 Nr. 2 (Variante II) wirken modulatorische Energien. Den Seitensatz im Allegro con spirito des Klavierquartetts Es-Dur WoO 36 – Variante I – behandelt Gál unter zwei anderen Gesichtspunkten: erstens die Kontinuität eines Melodiekerns, zweitens die Neigung Beethovens zu subdominantisches Bildungen in der Fortführung, die sich von Gestaltungsweisen Mozarts und Haydns merklich unterscheiden (siehe Gál 1916, S. 31 Beispiel 116, S. 40 Beispiele 160 und 161).

Abb. 3: *Klavierquartett* Es-Dur WoO 36, Allegro con spirito, S. 7, Takte 29-35
(Breitkopf & Härtel, Leipzig 1863)

Warum die Tonart des Seitensatzes b-Moll nicht Gáls Aufmerksamkeit weckt, liegt womöglich darin begründet, dass er die Molldominante in WoO 36/1 wie in der *Sonate* op. 12 Nr. 2 unter Kenntnis des Phänomens stillschweigend dem Variantenspektrum – soziologisch: dem Raum der Möglichkeiten – zurechnet.

3. Perspektiven der Rezeption

Welche Impulse mochte der Jugendliche aufgenommen haben, als er sich entschloss, eine selten gewählte Tonart mit singulärer (?) Tonartendisposition zu versehen?

Forschungen zur sozialen Umgebung des jungen Beethoven gelten der Ermittlung der konjunkturellen Möglichkeiten eines Feldes, auf dem ein außergewöhnlich begabter Jugendlicher agiert mit dem Potential für ebensolche Syntheseleistungen. Als Beethoven an die Komposition des *Klavierquartetts* Es-Dur herangeht, verhält er sich als Lernender auf die tradi-

tionell übliche Weise: Inzwischen weiß er bereits, auf welche anerkannten Komponisten und anerkannte Werke er sich beziehen sollte und welche Werke ihm Anreize liefern könnten, um diese auf die eine oder andere Art nachzuahmen. Beethovens Übernahme der makroformalen Anlage der *Sonate* für Klavier und Violine G-Dur KV 379 (1781) Wolfgang Amadé Mozarts ist offensichtlich.⁵

Mozart, <i>Sonate</i> G-Dur KV 379	Beethoven, <i>Klavierquartett</i> Es-Dur
1. Adagio (G-Dur), attacca	1. Adagio assai (Es-Dur), attacca
2. Allegro (g-Moll)	2. Allegro con spirito (es-Moll)
3. Thema. Andantino cantabile, 5 Variationen (G-Dur)	3. Thema. Cantabile, 6 Variationen (Es-Dur)

Dagegen wird sich der verschiedentlich favorisierte Einfluss von Joseph Haydns *Symphonie* Nr. 45 fis-Moll (1772), der »Abschiedssymphonie«, infolge einiger signifikanter, aber, wie man sehen wird, trotzdem nicht zwingend auf dieses Werk rückführbarer Merkmale als kompliziertes Puzzle mit austauschbaren Teilen herausstellen.

Betrachtet seien zuerst die Rahmenbedingungen, die Möglichkeit, das Werk überhaupt hören und studieren zu können. Der Beethoven-Biograph Alexander Wheelock Thayer hat im 11. Kapitel seines Werks *Ludwig van Beethoven's Leben* erstmals eine im Düsseldorfer Staatsarchiv erhaltene Dokumentation zur Bonner Hofkapelle ausgewertet (Thayer 1866, vgl. S. 200f.). Darin wird die Zahl der 1784 vorhandenen Symphonien Haydns mit 19 angegeben. Im gleichen Jahr wird der musikalisch bestens informierte Erzherzog Maximilian Franz von Österreich (1756-1801) zum Kurkölnischen Erzbischof und in Personalunion zum Fürstbischof von Münster gewählt. Maximilian, mit Werken Mozarts und Haydns vertraut, dürfte bald Gelegenheit gehabt haben, auf die junge Begabung aufmerksam zu werden. Mit Maximilian sind Zuwächse des Repertoires der Bonner Hofkapelle verbunden, die ihren Ausdruck in einem „stark wienerisch

⁵ Erschienen im November 1781 bei Artaria als *Œuvre II* mit Werken aus Mannheim, Salzburg und drei weiteren neuen *Sonaten* für Klavier und Violine, die wie KV 379 bald nach der Ankunft in Wien komponiert wurden. In Wien orientiert sich Beethoven direkt an Mozartschen Vorlagen: *Divertimento* Es-Dur KV 563 (*Streichtrio* Es-Dur op. 3), *Quintett* für Bläser und Klavier Es-Dur KV 452 (*Quintett* Es-Dur op. 16), *Quartett* A-Dur KV 464 (*Quartett* A-Dur op. 18 Nr. 5).

geprägten Bestand“ (Riepe 2003, S. 104) der Notenbibliothek gefunden haben. Da anzunehmen ist, dass Mozarts *Sonate* KV 379 in Bonn musiziert wurde, kann er nicht nur bemerkt haben, welche Vorlage dem Klavierquartett Es-Dur zugrunde liegt; er könnte im Vergleich mit den seinem Vorgänger im Amt gewidmeten drei *Klaviersonaten* WoO 47 ebenfalls leicht festgestellt haben, wie die Befähigung des jungen Beethoven zu eigenständigen, sogar experimentellen Problemlösungen inzwischen zugenommen hat.

Der Quellenbefund listet nach dem Stand von 1794 – vor der Flucht des kurkölnischen Hofes – bereits mehr als 60 Symphonien, darunter einige aus der sogenannten »Sturm und Drang«-Periode Haydns, mit Incipit auf: „Nr. 13-15, 22, 24, 25, 28, 31-33, 35, 36, 42, 44, 46, 47-57, 60-82, 85-92 und 108“ (Riepe 2003, S. 100, Anm. 11). Die *Symphonie* Nr. 45 fis-Moll ist im Notenbestand der Bonner Hofkapelle nicht vertreten. – An dieser Stelle kommt nun Beethovens Lehrer und Mentor Christian Gottlob Neefe (1748-1798) ins Spiel.

In *Cramers Magazin der Musik* erscheint im 1. Jahrgang (1783) ein Bericht über das Bonner Musikleben, der mit der Hofkapelle beginnt und im weiteren Verlauf eine Übersicht über andere musikalische Akteure am Hofe und der Stadt gibt – samt ihrer überregionalen bis internationalen Kontakte. Informationen über Verdienst, Ausbildung, rezipierte musiktheoretische Schriften, Werkverzeichnisse, Ausstattung mit Instrumenten und die Bedeutung einzelner Persönlichkeiten für das dortige Musikleben lassen Schlüsse bezüglich des qualitativen Status quo vor Ort zu. Aus der Perspektive der Soziologie besehen, birgt der Bericht einen wissenschaftlich interpretierbaren Gehalt. Er beschreibt, welche lokale musikalische Praxis und Wissenskultur den jungen Beethoven – auch das Studium des *Wohltemperierten Klaviers* wird erwähnt – in einen Strom von einschlägigen Erlebniszusammenhängen einbettete (Neefe 1783, S. 377-396). Dem Hofkammerrat Johann Gottfried von Mastiaux (1726-1790) gewährt Neefes Bericht breitesten Raum (vgl. Neefe 1783, S. 388-393).⁶ Neben der Erwähnung von wöchentlich veranstalteten Konzerten, die für jeden Musikliebhaber zugänglich waren, hebt der Bericht den Briefwechsel mit Haydn und den Besitz von 80 Symphonien hervor. Im Hause Mastiaux

⁶ Das Haus Mastiaux war zu dem Zeitpunkt ein bedeutsamer Ort der katholischen Aufklärung im Rheinland.

müssten demnach alle bis dahin komponierten Symphonien Haydns vorhanden gewesen sein, darunter die als außergewöhnliches Werk bereits bekannte *Symphonie* fis-Moll, die 1775 vom Bureau d'Abonnement in Paris erstmals gedruckt wurde (Haydn / Mörner 1969, S. 29). „Auch wenn man es nicht beweisen kann, ist es doch sehr wahrscheinlich, dass Beethoven die »Abschiedssinfonie« kannte.“⁷ Eine Anschlussfolgerung bestünde nun darin zu fragen, welche Argumente vorgelegt werden können, die zur Einschätzung führen, ob sich Beethovens Werkkenntnis in einen Schaffensimpuls umwandelte, nachdem er die Relevanz der *Symphonie* fis-Moll für sich erkannt hatte.

NB: This is the Fantastical Symphony in which the Performers retire one after the other.

HAYDN'S SYMPH: VIII.

I

Allegro assai.

The image shows a page of a musical score for Haydn's Symphony No. 8 in F minor, first movement. The score is for a full orchestra and includes parts for two horns (Corno in A and Corno in E-flat), oboe, violins, viola, and cello/bass. The tempo is marked 'Allegro assai.' The key signature is one flat (F minor) and the time signature is 4/4. The score shows the beginning of the piece with various instruments playing their respective parts.

Abb. 4: Haydn, *Symphonie* fis-Moll (Cianchettini & Sperati, London um 1808)

Joseph Kerman verfiicht, angeregt durch James Websters Untersuchung über *Haydn's "Farewell" Symphony*, die These, in Haydns *Symphonie* Nr. 45 sei das Vorbild zu sehen, das Beethoven dahingehend beeinflusste,

⁷ So Dr. Armin Raab, Joseph Haydn-Institut, Köln, an den Verfasser am 25. November 2019 mit dem freundlichen Hinweis auf *Cramers Magazin der Musik*.

Haydns seltener Lösung einer molldominantischen Konstruktion im Allegro assai zu folgen.

Abb. 5: Klavierquartett Es-Dur WoO 36, S. 6, Takte 1-5 (vgl. Abb. 3).

Für die Annahme einer nachschöpferisch geleiteten Rezeption durch Beethoven im *Klavierquartett* Es-Dur sprechen

- a) der Anfangsgestus des Allegro con spirito in es-Moll trotz Aufwärtsbewegung; die Umkehrung wird zum Durchführungsaspekt;
- b) analog zum molldominantischen Aufbau des Allegro assai, dessen Exposition in cis-Moll schließt, endet das Allegro con spirito es-Moll aus WoO 36 in b-Moll (Kerman 1994, S. 221);
- c) Kermans Hinweis auf einen Symphoniesatz in c-Moll (Kafka-Skizzenbuch, Hess 298) von 1786 und seiner Analyse von Harmonik und Stimmführung der Takte 21-26.

Abb. 6: Beethoven, *Symphonieskizze* c-Moll nach Kerman (1994, S. 222).

„Haydn’s stormy movement”, so Kerman, „was calculated to impress the young Beethoven“ (Kerman 1994, S. 220). Im weiteren Verlauf werde der Entwurf immer konventioneller, eine Molldominante sei nicht vorgese-

hen. Die thematische Entsprechung zum Allegro con spirito des *Klavierquartetts* bleibt ausgeklammert. Auch greifen seine Ausführungen aus kompositionstechnischer Sicht zu kurz. Er abstrahiert den notenschriftlichen Befund von der Herstellungsweise: Umkehrung und Stimmtausch werden als satztechnische Eigenschaften für das Zustandekommen der Skizze nicht hinreichend beachtet. Die absteigende synkopische Akkordbrechung ab Takt 21 resultiert aus einer kontrapunktisch veranlassten Gegenbewegung: ein einfaches Prinzip, dessen Kenntnis und Anwendung zur Grundausstattung eines jeden Komponisten gehört. Bei der Ähnlichkeit zwischen dem Anfang des Allegro assai Haydns und der Symphoniesatz-Skizze handelt es sich um einen operativ bewirkten Sekundäreffekt, der auf die Projektionswilligkeit der Musikwissenschaft getroffen ist. Zuletzt ist zu bedenken, dass auf- und absteigende Dreiklangsthemen Topoi des klassischen Stils sind. Beethovens Aufbau des Allegro con spirito unterscheidet sich bei genauerer Betrachtung merklich von dem Satzaufbau Haydns: Es geht um die Bewertung von Gliederungsqualitäten.

Takt 29

2

The image displays a musical score for Takt 29. It consists of seven staves. The top three staves are for the woodwinds (flute, oboe, and bassoon), and the bottom four staves are for the strings (violin I, violin II, viola, and cello/double bass). The piano part is marked with a forte (ff) dynamic and includes a 'Col B.' marking. The woodwind part features a melodic line with various ornaments and dynamics. The score is written in F minor and 2/4 time.

Abb. 7: Haydn, *Symphonie fis-Moll* (vgl. Abb. 4), Allegro assai, mit dem Eintritt des Seitensatzes Takt 29 nach einem schwachen Grundabsatz.

Haydn plaziert im Allegro assai Zäsuren nach der ersten Hauptperiode Takt 16 zu einem starken Grundabsatz und einem Trugschluss in Takt 55. Ein synkopisch beginnender Schlussteil nimmt die schon eingetretene Wendung nach cis-Moll auf und bestätigt sie. Zäsurlos und beiläufig geschieht dagegen der Eintritt in den Seitensatz zu einem schwachen Grundabsatz (A-Dur, Takt 29: Abb. 7). Er macht sich nur durch die aus der Dreiklangsbrechung des Hauptthemas gewonnene Achtelmotivik bemerkbar. Im Zentrum des Seitensatzes irritiert Haydn mit der unerwarteten Wiederaufnahme des Hauptthemas in a-Moll Takt 38, um ab Takt 44 sequenzierend über h-Moll und cis-Moll in die Seitensatztextur zurückzufinden.⁸

Takt 38

N° 8.

Abb. 8: Haydn, *Symphonie fis-Moll*, Wiedereintritt des Hauptgedankens Takt 38.

⁸ Hepokosky und Darcy (2011, vgl. S. 316) argumentieren gegen die Etablierung eines Seitensatzes, da die Paralleltonart A-Dur nicht eindeutig gesichert werde. Die Konstruktion von Instabilität als ästhetische Qualität kann wohl zur absichtlichen Verschleierung gewohnter formaler Verhältnisse führen, die dadurch aber nicht aufhören zu existieren. Auch das Auftreten einer veränderten Motivik und Textur kann als Argument nicht übergangen werden. Darum geben wir ein zweites Beispiel: Haydn führt den in a-Moll stehenden Seitensatz (ab Takt 30) im Presto des *Quartetts* D-Dur Hob. III:30 aus der 1771 entstandenen Gruppe Op. 17 ebenfalls über einen schwachen Grundabsatz ein.

Kontinuitäten, wo Absätze oder Zäsuren stehen könnten, Kontraste, wo eher mit Beiläufigkeit zu rechnen wäre: die plötzliche Wiederkehr des Hauptgedankens und ein mitten in der Durchführung neu eingeführtes Thema zeigen Haydn als findigen Regisseur von Hörgewohnheiten eines verblüfften Publikums. Der Verlauf des Allegro assai verhält sich, wie Websters Analyse unterstreicht, ästhetisch inkongruent zu formalen Erwartungen (Webster 1991, vgl. S. 33-38).

Unweigerlich denkt man hier an Haydns autobiographisches Zeugnis, wo er seine reflexive Handhabung musikalischer Formen beschreibt: „ich konnte als Chef eines Orchesters Versuche machen, beobachten, was den Eindruck hervorbringt, und was ihn schwächt, also verbessern, zusetzen, wegschneiden, wagen“ (Griesinger 1810 S. 24f.). Dies mündet bei Haydn in die Bemerkung, „so mußte ich original werden“. Haydns Selbstzeugnis ist eine reflexive Aussage über die Gestaltung formaler Verläufe, die die Zeitstruktur betreffen und damit wirkungsästhetisch auf Erwartungen ausgerichtet sind, genauer: auf Erwartungserwartungen. „Erwartungserwartungen veranlassen alle Teilnehmer, sich wechselseitig zeitübergreifende und in diesem Sinne strukturelle Orientierungen zu unterstellen. (Luhmann 1984, S. 414)“ Haydns Partner in diesem Verhältnis von Geben und Nehmen war unter höfischen Bedingungen zuerst Fürst Nikolaus I. Esterházy, der seine Zufriedenheit bekundete, von etwas anderem als der Konvention, nämlich von etwas Originellem als etwas Neuem angenehm überrascht worden zu sein.⁹ Die Anerkennung seiner Rolle durch das Orchester, dessen Leiter er ist, nicht zu vergessen.

Beethovens Kompositionsweise in WoO 36 sieht ein solch ausgeklügeltes Spiel mit Wahrnehmungserwartungen nicht vor. Der Seitensatz beginnt nach einer Brücke Takt 31 in b-Moll (siehe Abb. 3), den Schluss der Exposition bildet der kadenzierende Abschnitt der Takte 76 bis 90. Als Feinheit wäre es zu verstehen, dass Beethoven das Seitensatzthema in der orchestralen Überleitung ab Takt 17 rhythmisch vorwegnimmt (Abb. 9). Die Orchestralität der Gesamtanlage findet ihre Parallele in Mozarts Allegro in g-Moll aus der *Sonate* KV 379 – siehe den Verlauf ab Takt 77 (Abb. 10). Beethovens Lösung ist im Unterschied zu Mozart auftaktig.

⁹ In Niklas Luhmanns *Die Kunst der Gesellschaft* (1997), teilen sich die Begriffe Neuheit und Originalität Aspekte des Begriffs Erwartung, die zugleich Risiken bergen.



Abb. 9: Klavierquartett Es-Dur WoO 36, S. 6, Takte 16-19 (vgl. Abb. 3)



Abb. 10: Mozart, *Sonate* G-Dur KV 379, Allegro, Takte 76-80 (Mozart 1991, S. 6)

Wie man Form, Struktur und Dispositionsweise der Tonarten letztlich bewerten mag – Beethovens Satz steht in den letztgenannten Punkten nicht zwingend in direkter Abhängigkeit zu Haydn, genauer: es verhält sich vielschichtiger. Die Eigenart von Syntheseleistungen besteht nicht darin, dass sich ihr Wesen unmittelbar, auf expliziter Ebene oder in einem Rezeptionsstrang offenbart, sondern im Verborgenen wirkt und an anderer Stelle, vielleicht ganz verwandelt zum Vorschein kommt.

Darum treibt uns die Frage nach dem Verbleib des fis-Moll bei Beethoven um. Fis-Moll ist die Tonart des Andante con moto aus dem *Klavierquartett* Nr. 3 D-Dur WoO 36; der synkopische Themenbeginn ähnelt einem Ausschnitt aus der obigen Symphonieskizze (vgl. Abb. 6, Takt 21). Das zweite Auftreten einer Molldominante in WoO 36 geschieht auf frappierende Weise. Reduziert auf die Funktion einer nach fis-Moll modulierenden Brücke zum Seitensatz, setzt der stark verkürzte Hauptsatz der Reprise Takt 67 molldominantisch in cis-Moll ein! Auf den ganz großen Auftritt bei Beethoven muss fis-Moll noch 32 Jahre bis zur *Großen Sonate für das Hammer-Klavier* B-Dur op. 106 warten.

Welches ästhetische Interesse Beethoven in Bezug zum Allegro Mozarts und zum Allegro assai Haydns angeleitet haben mochte, erschließt sich aus der Affektbedeutung der Tonarten. Wegen des molltonikaligen g-Moll des Allegro bei Mozart bietet sich der Gebrauch der Tonart es-Moll für

das Allegro con spirito von selbst an. Die affektiven Eigenschaften von es-Moll schildert Christian Friedrich Daniel Schubart (1739-1791) in seinen 1785 verfassten, aber erst posthum 1806 erschienen *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* folgendermaßen: „*Empfindungen der Bangigkeit des allertiefsten Seelendrangs; der hinbrütenden Verzweiflung; der schwärzesten Schwermuth, der düstersten Seelenverfassung.* Jede Angst, jedes Zagen des schauernden Herzens, atmet aus dem grässlichen *Es Moll.* (Schubart 1806, S. 378)“ Während Schubart die Paralleltonart Ges-Dur mit dem Triumph der Überwindung verbindet, fällt seine Einordnung der Tonart b-Moll, aus welcher Beethoven den Seitensatz bildet, ebenso drastisch aus: „Ein Sonderling, mehrertheils in das Gewand der Nacht gekleidet. Er ist etwas mürrisch, und nimmt höchst selten eine gefällige Miene an. Moquerien gegen Gott und die Welt; Missvergnügen mit sich und allem; Vorbereitung zum Selbstmord – hallen in diesem Tone. (Schubart 1806, ebd.)“ Demnach impliziert die Wahl der Seitensatztonart b-Moll weniger den Kontrast als vielmehr die Absicht der Fortschreibung und Intensivierung eines dramatischen Affekts. Erinnern wir uns an die zu Anfang zitierten Worte des Rezensenten von 1824 über das Prestissimo der *Sonate* E-Dur op. 109: darin herrsche „Trotz und leidenschaftliche Hast. (Anonym 1987 [1824], vgl. oben Anm.1)“

4. Intermezzo: Muzio Clementi als Rezipient von Haydns *Symphonie* fis-Moll

Clementi, dessen Klaviersonaten wir uns nun zuwenden, befand sich unter den Bewunderern der *Symphonie* fis-Moll Haydns. Wann er sie kennengelernt hat, ist nicht feststellbar. Dass er sie kennengelernt haben muss, liegt nicht nur wegen seiner Beziehungen zu Wien in den 1780er Jahren nahe, sondern kann mit Haydns geäußertem Interesse in Verbindung gebracht werden, Clementi persönlich begegnen zu wollen. Haydn bekundete großes Gefallen an Clementis *Sonaten* opp. 7 und 9 und bat den Verlag Artaria 1783 um Vermittlung für ein Treffen, sobald Clementi wieder in Wien weile (Gerhard 2002, S. 195). Clementi übernimmt in der *Sonate* fis-Moll aus den 1790 bei Sieber und zeitnah bei Artaria in Wien (dort als op. 26) erschienenen *Sonaten* op. 25 Haydns Tonartendisposition unter Verzicht

auf die soeben näher beschriebenen formalen Komplikationen der »Abschiedssymphonie«.¹⁰

Die Ausführlichkeit der Satzbezeichnung des ersten Satzes *Più tosto allegro con espressione* deutet die Besonderheit des Affekts an, der mit der Tonart fis-Moll und dem musikalischen Verlauf verbunden wurde. Schubart beschreibt sie als „finstere[n] Ton: er zerrt an der Leidenschaft, wie der bissige Hund am Gewande. *Groll* und *Missvergnügen* ist seine Sprache“ (Schubart 1806, S. 379).

Eine Durchsicht des Sonatenwerks von Clementi auf Molldominanten führt zu dem folgenden Befund:

Der Tonartenaufbau der Symphonie fis-Moll (Variante III) bei Clementi

	EZ	Tempobezeichnung	H	S	Sch
Modell Haydn	1772	1. Allegro assai	fis:	A:	cis:
<i>Sonate</i> fis-Moll op. 25 Nr. 5	1790	1. <i>Più tosto allegro con espressione</i>	fis:	A:	cis:
<i>Sonate</i> g-Moll op. 34 Nr. 2	1795, rev. 1807	3. Finale. Molto allegro	g:	B:	d:
<i>Sonate</i> h-Moll op. 40 Nr. 2	1802	1. <i>Molto adagio e sostenuto – Allegro con fuoco e con espressione</i>	h:	D:	fis:
<i>Sonate</i> g-Moll op. 50 Nr. 3 »Didone abbandonata«	1821	1. <i>Largo patetico e sostenuto – Allegro ma con espressione</i> 3. Allegro agitato, e con disperazione	g:	B:	d:

Haydns Tonartendisposition gewann für Clementi Modellcharakter. Er wird an dem Aufbau Grundtonart-Paralleltonart-Molldominante festhalten, ohne jemals die Molldominante für den Seitensatz in Erwägung zu ziehen. Clementis Vorgehen informiert präzise darüber, wie charakterisierende Satzüberschriften, Tonart, Dispositionsweise und Satzdramaturgie zusammen eine Affektstruktur erzeugen. Der Topos des Verlassenseins in der letzten Sonate veranlasst Clementi, ein einziges Mal zwei Sätze mit molldominantischen Schlüssen in Expositionen vorzusehen.

Da der Gedanke an eine unmittelbare Reproduktion des Haydnschen Modells durch Beethoven verworfen wurde, sei nun andererseits in Betracht

¹⁰ Auch Hepokoski und Darcy (2011, vgl. S. 317) erwähnen den Zusammenhang.

gezogen, dass das einzige Vorkommen der Disposition – oben als Variante III gelistet – in Beethovens *Ouvertüre zu Coriolan* op. 62 (1807) möglicherweise nicht primär mit Haydn in Beziehung steht, sondern eher mit Clementi, mit dem Beethoven 1807 über Verlagsrechte ins Geschäft kam (vgl. Caeyers 2012, S. 408).¹¹ Künstlerisch und pädagogisch schätzte Beethoven Clementi schon längst, von dem Einfluss des Klaviersatzes von Clementi auf Beethoven ganz zu schweigen. Wie sich die ersten Sätze der *Sonate* d-Moll op. 31 Nr. 2 (1801/02) Beethovens und der *Sonate* h-Moll op. 40 Nr. 2 (1802) Clementis – der erste Satz mit der Variante III – ganz unabhängig voneinander expressiv und experimentell¹² nahekomen, ist berührend zu erleben.

In der *Coriolan-Ouvertüre* verbindet Beethoven die Wiederholung des Seitensatzthemas der Exposition mit dem Anstieg der Tonarten Es: → f: → g:, in der Reprise ausgehend von C-Dur (vgl. Kerman 1994, S. 218).¹³ Gerhard hat das Vorkommen molldominantischer Teile in Clementis Sonatenexpositionen erst am Beispiel der *Sonate* g-Moll op. 50 Nr. 3 »Dido ne abbandonata« (1821 oder früher) thematisiert. Seine Bewertung des Befunds zur Schlussgruppe orientiert sich an Lehrbuchmeinungen. So folge Clementi „keinem der beiden schulgerechten Modulationspläne eines Sonatensatzes in moll. Vielmehr ist am Abschluß der Exposition d-moll, also die fünfte Stufe in moll, erreicht. (Gerhard 2002, S. 269f.)“ Die vermeintliche „Abkehr von der Konvention“ führt Gerhard indes zutreffend auf den Affektgehalt des Werks zurück.

¹¹ Beethoven schrieb die *Fantasie* g-Moll/H-Dur op. 77, die *Sonate* Fis-Dur op. 78 und die *Sonatine* G-Dur op. 79 für Clementi, der die Werke in London herausbrachte.

¹² So Gerhards Einschätzung zu op. 40. Die Wiener Ausgabe erschien 1802 bei Mollo. Für die *Sonate* h-Moll gelten besondere Maßstäbe (vgl. Gerhard 2002, S. 244, S. 247).

¹³ Die Tonartensequenz erinnert an die Haydnsche Modulationsfolge des Seitensatzes A: – a: → h: → cis:. Beschaffenheit des Seitenthemas und seine Sequenzierungen lösen im Unterschied zu Haydns Affektgestaltung eine Wirkung aus, die nach der scheinbaren Befriedung die Leidenschaften anfeuert, oder sachlicher, die Intensität erhöht. Eine Rarität bei Beethoven ist der Reprisesbeginn im subdominantischen f-Moll. Die Coda beginnt nach einer Generalpause Takt 242 und dem Seitensatzthema in C-Dur (Takt 244). Das Motiv der Abwesenheit hat Beethoven im zweiten Satz der *Sonate* Es-Dur op. 81a »Das Lebewohl« dazu bewogen, die Reprise des kompakten Sonatensatzes in c-Moll ohne Durchführung in Takt 21 – offenbar programmatisch bedingt – ebenfalls in f-Moll zu beginnen. Ein tröstendes Seitensatzthema in G-Dur (Takt 15) geht als Affektvariante dem Umschwung in die Molldominante Takt 19 voraus. Der Satz weist somit die symmetrische Tonartendisposition c:-G:-g: | f:-C:-c: auf, bevor die Brücke nach Es-Dur zu »Das Wiedersehen« besritten wird.

5. Zum Repertoire mit Molldominanten

Wir kehren zurück in das Jahr 1785. Manche Entwicklungen und Innovationen des klassischen Stils waren während der Jugendzeit Beethovens so allgemein verbreitet, dass spezifische Zuordnungen kaum sinnvoll erscheinen (Gál 1916, S. 3). So verortet Riemann die Molldominante – gemeint ist Variante II als Molldominante von Seitensätzen im Dur-Milieu – im Mannheimer Stil, namentlich bei Johann Stamitz (Riemann 1902). Die von ihm als Orchestertrios bezeichnete Gruppe Op. 1 stellt seiner Ansicht nach die ursächliche Quelle für Beethoven dar¹⁴; er führt hierzu den Seitensatz in e-Moll der *Sonate A-Dur* op. 2 Nr. 2 als Beispiel an (Riemann 1919, S. 123). Eingeleitet durch eine fantasiartige Überleitung, versieht Beethoven das Seitensatzthema mit dem Vermerk »espressivo«.



Abb. 11: *Sonate A-Dur* op. 2 Nr. 2, *Allegro vivace*, Erstausgabe (Artaria, Wien 1796)

Doch ist die Streuung erheblich breiter. Auch der Wiener Instrumentalmusik ist sie geläufig (Adler 1912). Vor 1750 weisen mindestens drei Sinfonien von Matthias Georg Monn (1717-1750) im ersten Satz einen solchen Seitensatz auf. Bereits nach wenigen Takten wird die Wendung zur Durtonika vollzogen. Mehrfach findet sich in den *Six Sonates à trois parties concertantes* op. 1 (Paris 1755) – so der Originaltitel der Orchestertrios – von Stamitz der Effekt an gleicher Stelle. Carl Philipp Emanuel Bachs *Preußische Sonaten* Wq 48 (erschienen 1742) dokumentieren die Bekanntheit mit der molldominantischen Dispositionsweise in Berlin. Er plaziert Dur-Moll- oder Moll-Dur-Kontraste der Dominanttonart als wiederkehrendes Ausdrucksmittel in Seitensätzen frühklassischer Sonaten-

¹⁴ Im Notenbestand der Bonner Hofkapelle sind unter der Rubrik „Trio“ zwölf Werke von Stamitz ausgewiesen, mit denen die Sammlungen Op. 1 und Op. 4 gemeint sein müssen (Riepe 2003, S. 102).

formen (Dur-Moll: *Sonata 1* F-Dur, *Sonata 2* B-Dur, *Sonata 5* C-Dur; Moll-Dur: *Sonata 6* A-Dur). Diese sind im Kontext einer Praxis empfindsamer Abtönungen zu sehen – einschließlich des Spiels mit dem Tempo (siehe Beethoven Op. 2 Nr. 2, Abb. 11), das wir in der *Sonata 2* aus den *Württembergischen Sonaten* (1742-1744) Wq 49 mit einem anderen Dur-Moll-Spiel finden. Zwischendurch verselbständigt sich as-Moll, bevor ein kurzentschlossenes Bekenntnis zu Es-Dur der Geduldsprobe der Empfindungen ein Ende bereitet.

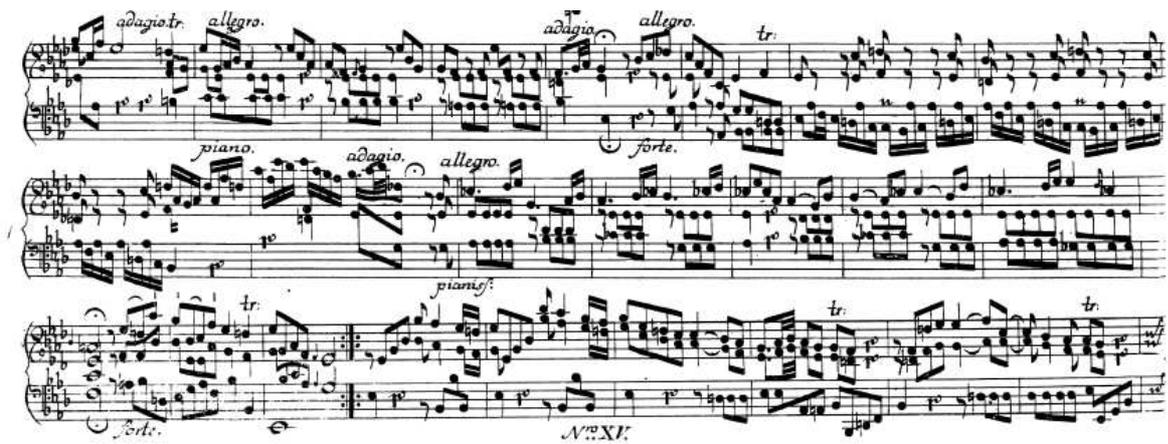


Abb. 12: C. Ph. E. Bach, *Sonata 2* As-Dur, *Un poco allegro*, Takte 13-36 (Haffner, Nürnberg 1744)

Die *Zweyte Fortsetzung von Sechs Sonaten fürs Clavier* Wq 52 (erschienen 1763) knüpft an Bachs erfolgreiche Serie von Sonaten mit veränderten Reprisen an. Im Seitensatz des *Poco allegro* der *Sonata I* Es-Dur fällt Bachs Wahl auf b-Moll. Dass Beethoven einiges von dieser Musik kennengelernt haben dürfte, legt allein die Wertschätzung Bachs durch Neefe nahe, der sie durch die Widmung seiner 1773 erschienenen *Zwölf Klavier-Sonaten* an Bach zum Ausdruck brachte (gelistet in Neefe 1783, S. 381) und auf Beethoven übertrug.

Hauptsächlich in den 1760er Jahren verwendete Haydn in einzelnen frühen Sinfonien (darunter die *Sinfonien* Nr. 1, 2, 4, 5, 15) den als Variante II rubrizierten Satzaufbau. Nach dem *Presto* im *Quartett* D-Dur Hob. III:30 aus Op. 17 (1771) und im *Allegro di molto e scherzando* aus dem *Quartett* A-Dur Hob. III:36 (*Quartette* op. 20; 1772) scheint das Wechselspiel mit Moll und Dur (Abb. 13) aus der Mode gekommen zu sein. Charles Rosen zieht daraus den Schluss, in der Variante II sei ein temporär begrenzt auf-

tretendes Ausdrucksmittel zu sehen, das er vorzugsweise der Phase der Frühklassik zuordnet (Rosen 1980, S. 147; siehe auch Adler 1912).



Abb. 13: Haydn, Quartett A-Dur op. 20 Hob. III:36, Violine I, Allegro di molto e scherzando, Takte 25-51, Seitensatz Takt 31 (Blundel, London um 1778)

Das Allegro g-Moll als zweitem Satz des *Quartetts* B-Dur KV 159 aus der Mailänder Serie der frühen Quartette (bis 1773), die auf Haydns op. 20 reagieren, weist den Moll-Dur-Kontrast b-Moll/B-Dur nach dem Wiener Muster zu Beginn der Schlussgruppe ab Takt 54 auf. Bemerkenswert an dem Aufbau ist, dass Mozart hierzu motivisch auf den Nachsatz des Hauptthemas (Takte 5-7) rekurriert, und zwar durch Abänderung der Bewegungsrichtung. Das Auftreten der Variante II in Mozarts *Sonate* F-Dur KV 332 (um 1783), im Allegro assai (der Seitensatz verbleibt von Takt 50 bis 64 in c-Moll), und Beethovens Anwendungen der Variante bestätigen ihr längeres Überdauern.



Abb. 14: *Sonate* G-Dur op. 30 Nr. 3, Allegro assai, S. 2, Takte 48-60 (*Ludwig van Beethovens Werke. Serie 12. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1863*)

Dem Eintritt des Seitensatzes im Allegro vivace (1. Satz) der *Sonate* für Klavier und Violine G-Dur op. 30 Nr. 3 (Variante II) geht ab Takt 34 ein

Spiel mit Erwartungen durch motivische Andeutungen voraus, bevor das Seitenthema Takt 50 um so energischer in d-Moll einsetzt.

Dieses Grundschema bricht Beethoven im Allegro moderato des *Konzerts* Nr. 4 G-Dur op. 58 (1805/06) für Klavier und Orchester bei der Übertragung in die Konzertsatzform gänzlich auf. Weil in vorausschauender Planmäßigkeit das Seitenthema in der Molltonika g-Moll der Reprise vorbehalten bleibt (Takte 301ff.) und die Molldominante d-Moll der Soloexposition zugeschlagen wird (Takte 134ff.), rollt Beethoven das Tonartenfeld gleichsam von hinten auf, so dass das Seitensatzthema in der Orchesterexposition demgemäß in a-Moll (Takte 29ff.) erscheint. Die Einführung eines weiteren Gedanken in Takt 119 in der Soloexposition, dessen D-Dur tonikal instabil ist, schwächt die Variante II ab. Der neue Zustand erinnert etwas an den Dur-Moll-Kontrast im Allegro vivace des *Klavierquartetts* Nr. 1 C-Dur WoO 36, der erst im Allegro con brio der *Sonate* C-Dur op. 2 Nr. 3 zur Variante II umgekehrt wird.

Variante I tritt als Dispositionsaspekt von Sonatensätzen in deutlich geringerer Häufigkeit auf.

Abb. 15: C. Ph. E. Bach, *Sonata* 1 e-Moll, Moderato (Haffner, Nürnberg 1744).

Seitensatzbeginn zweite Hälfte Takt 9.

Ihr natürlicher Ort ist der barocke Suitensatz oder das binäre Präludium in Moll als eine von mehreren konventionellen Möglichkeiten, den ersten Abschnitt zu schließen. Das corellisierende *Präludium* 24 h-Moll (BWV 896) ist das einzige Beispiel für den binären Formtyp aus dem Ersten Teil des *Wohltemperierten Klaviers* – nur zeigt es nicht das gefragte Merkmal. Beispiele von Modulationen zur Molldominante im Zweiten Teil des *Wohltemperierten Klaviers* sind die *Präludien* 8 dis-Moll (BWV 877), 10 e-Moll (BWV 879), 18 gis-Moll (mit pikardischer Terz; BWV 887) und 20 a-Moll (BWV 889).

Die monothematische Exposition des Moderato der 1742 entstandenen *Sonata* I a-Moll (s. o. Abb. 15) aus den *Württembergischen Sonaten* Carl Philipp Emanuel Bachs wendet sich, gedeckt durch die barocke Konvention, nach e-Moll. Ihr Duktus kommt der Klangwelt des Vaters recht nahe. Wie gewohnt bleibt die Durparallele dem Beginn des zweiten Teils (nicht abgebildet), der Reprise nach altem Gusto, vorbehalten.

Die *Sonata* III h-Moll aus der ersten der sechs Sammlungen für *Kenner und Liebhaber* (Wq 55) – alle sechs befanden sich in Beethovens Notenbibliothek¹⁵ –, erschienen 1779, beginnt mit einem tonikal unentschiedenen Allegretto, dessen empfindsames Seufzen sich ab Takt 11 für die Molldominante fis-Moll entscheidet.

1781 veröffentlicht Bach eine dritte Sammlung, bestehend aus drei Sonaten und drei Rondos (Wq 57). Sie ist Baron Gottfried van Swieten (1733-1803) gewidmet. Der erste Abschnitt des Allegro der *Sonata* II d-Moll, dessen motivische Verdichtungen ihn als Sonatensatz ausweisen, führt ebenfalls nach a-Moll. Das Allegro assai der *Sonata* III f-Moll, dem diese Dispositionsform zugrunde liegt, offenbart sich als besonders ergiebige Quelle. Bach leistet der Kontinuität und Verstärkung des Affekts Vorschub, indem er – das ist kein Widerspruch – Brüche zur Stiftung von Zusammenhängen und als Stärkung empfindsamen Miterlebens einsetzt.

Tonart und der Gestus des aufsteigenden Dreiklangs wirken wie gewohnt affektprägend; die Modulation wendet sich ab Takt 14 nach c-Moll. Die Musik beißt sich im Zentrum der kontrastierenden Satztextur (ab Takt 16)

¹⁵ Der Desiderata-Liste »Beethovens Bibliothek« des Beethoven-Hauses Bonn (aufgerufen am 13. Dezember 2019) ist zu entnehmen, dass die Vervollständigung aller sechs Bände der Sammlungen für Kenner und Liebhaber noch nicht abgeschlossen ist. Die Beschaffung von Parallelexemplaren der Bände 2 und 3 steht noch aus. Auch wann Beethoven in den Besitz der Noten gelangte, ist ungeklärt.

an verminderten Akkorden synkopisch fest (Takte 20 bis 22). Aus der Erstarrung entlassen, kehrt das Anfangsthema Takt 26 in c-Moll mit veränderter Fortsetzung zurück, nicht ohne erneut eine weiteres ausdrucksvolles Unterbrechungsmoment (Takte 31 und 32) anzubringen. Inwieweit wir jetzt selbst Projektion betreiben, bleibe dahingestellt: Eine ähnliche Form, den Hauptgedanken zum Abschluss der Exposition wiederkehren zu lassen, wählt Beethoven im Prestissimo der *Sonate* f-Moll op. 2 Nr. 1 (vgl. Takte 1ff. und Takte 50ff.). Sogar die kurzzeitige Wendung nach As-Dur im Nachsatz mit Rückkehr nach f-Moll ähneln einander (vgl. Bach Takte 6ff. vs. Beethoven Takte 6ff.). Oder greift das Reproduktiv-Unbewusste?

Sonata III.

Allegro assai.

The musical score is presented in six systems, each containing a treble and bass clef staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo is marked "Allegro assai." The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Dynamics include "p" (piano) and "ff" (fortissimo). The score ends with a double bar line and a fermata over the final note.



Abb. 16: C. Ph. E. Bach, *Sonata III* aus: *Clavier-Sonaten nebst einigen Rondos fürs Forte-Piano für Kenner und Liebhaber, 3. Sammlung* (Leuckart, Breslau 1864)

Erneut begegnen wir in den aufstrebenden Dreiklangsbrechungen einem Beispiel für ein Topos-Denken, das Beethoven sich schon in der *Sonate f-Moll* WoO 47 zu eigen gemacht hatte. Diese wird zum Vorbild für die *Grande Sonate pathétique c-Moll* op. 13. Reine Dreiklangsbrechungen, so im Kopfsatz der *Sonate f-Moll* op. 2 Nr. 1, werden in der *Sonate f-Moll* op. 57, der »Appassionata«, durch die Änderung eines kleinen rhythmischen Details gegenüber einer Skizze entkonventionalisiert.¹⁶

6. Variante I bei Mozart – und ein Presto

Mozart schreibt seine einzigen Sonatensätze mit der Variante I in der zweiten Serie der frühen, 1773 in Wien entstandenen Streichquartette. Gegenüber der ersten Serie ist der Entwicklungssprung unverkennbar, wenn auch Mozart sich den bahnbrechenden Aspekt der *Quartette* op. 20 Haydns – die kontrapunktische Schreibweise mit der Flexibilisierung der Rollenverteilung im Quartettsatz zu verbinden – zunächst nachschöpferisch erobert, aber zugleich eigene Akzente setzt, die sich von Haydns Lösungen gänzlich unterscheiden.

¹⁶ Eine Skizze zum Allegro assai mit einfachem punktierten Rhythmus, zitiert und kommentiert von Hinrichsen (2013, S. 259f.), gleicht dem Seitenthema aus dem ersten Satz des *Konzerts* für Klavier und Orchester G-Dur op. 58, dessen Komposition sich mit Op. 57 überschneidet. Theodor W. Adorno interpretiert den orthographischen Sinn der Topos-Transformation vom Vierviertel-Takt zum Zwölfachtel-Takt als „das dialektische Moment der *Unruhe* in der Ruhe des gesetzten Seins“ (Adorno 1993, S. 127).

Variante I in Moll-Sonatensätzen Mozarts mit Mollaufbau im Seitensatz¹⁷

	Tempobezeichnung	H	S		
<i>Quartetto</i> I in F KV 168	2. Andante	f: → As:	c:		
<i>Quartetto</i> IV in Es KV 171	3. Andante	c: → g:	g:		
		H	S	Sch	Ü
<i>Quartetto</i> VI in d KV 173	1. Allegro ma molto moderato	d: → a:	a: ⁵ ↓ C:/e:	e: ⁵ ↓ g: - d:	

Die *Quartette* KV 168 und KV 173 schließen jeweils mit einer Fuge und unterstreichen damit den zyklischen Charakter der Werkgruppe. Für alle in Moll stehenden Sonatensätze der Gruppe sieht Mozart den molldominantischen Aufbau der Exposition vor.¹⁸ Was ihn dazu bewegt haben könnte, ist zu vermuten weniger spekulativ als es vielleicht den Anschein hat: Form- und Affektkonstitution greifen ineinander, und die kontrapunktische Schreibweise ruft Gepflogenheiten mit ihr verbundener barocker Tonartenanordnungen auf. In beiden langsamen Sätzen ist außerdem ›con sordino‹ vorgeschrieben. Mozart erkennt explizit das systemische Prinzip von Haydns *Quartetten* op. 20: Maßstabsetzend wird vorgeführt, wie heterogene Elemente, aus denen der klassische Stil als Erbe des gemischten Stils letztlich besteht, stimmig aufeinander bezogen und integriert werden können.

- a) Andante f-Moll (KV 168): Mozart schreibt einen Kontrapunkt in der Oktave über den gleichen Topos (Quinte-Sexta superflua resp. verminderte Septime), den Haydn im Presto des *Quartetts* f-Moll op. 20 Nr. 5 Hob. III:35 als Fuge im doppelten Kontrapunkt ausgeführt hat. Bei Mozart schließt sich die Durchimitation einer Synkopatio-Tonfolge an, die in As-Dur mündet. Der Seitensatz in c-Moll verwendet Lamento-Chromatik.
- b) Andante c-Moll (KV 171¹⁹): Im Abgleich der Stimmführung ist leicht zu erkennen, dass sich beide Duette Violine 1/Violoncello

¹⁷ Für Quintfallverläufe – mit und ohne Zwischendominanten – wird die Zeichenkombination ⁵↓ verwendet. Ü = Überleitung.

¹⁸ Hepokoski und Darcy (2011, S. 315) erwähnen beide langsamen Sätze in Verbindung mit Haydns Symphonie fis-Moll, nicht hingegen den Kopfsatz des *Quartetts* KV 173, das von ihnen in einem anderen Zusammenhang angeführt wird.

¹⁹ Die langsame Einleitung des ersten Satzes ist ein instruktives Beispiel dafür, wie Mozart Haydn zitiert. Die Tonfolge es¹-h⁰-c¹, die Es-Dur verschleiert, bezieht sich unverkennbar

und Violine 2/Viola (Takte 1 – 4) sich wie Dux und Comes zueinander verhalten. Den Seitensatz in g-Moll ab Takt 5 (Abb. 17) dominiert ein Seufzermelos, das in ähnlicher Weise im Orchesternachspiel von Paminas Arie ›Ach ich fühls‹ (Takte 38-41) aus der *Zauberflöte* KV 620 wiedererscheint.



Abb. 17: Mozart, *Quartetto IV* in Es KV 171, Andante (Mozart 1991, S. 152)

So läge eine Erklärung für den Gebrauch der Molldominante (Variante I) bei Mozart im Kontrapunkt, der die Gestaltung des Allegro ma molto moderato aus dem *Quartett* d-Moll KV 173 als Beispiel für seine Beherrschung unkonventioneller Lösungen sekundiert. Er verwandelt Tonartendisposition der Exposition um zu einem Spannungsbogen. Zwei kontrastierende Gedanken, das Suspiratio-Thema und ein Repetitions-Triller-Motiv, sind Bestandteile des Hauptsatzes und werden in monothematischer Manier, aber mit unterschiedlichen Funktionen und Texturen im Seitensatz neu kombiniert. Dazwischen, ab Takt 10, erklingt ein Gedanke mit aufsteigender Dreiklangsbrechung nebst synkopisch pulsierender Begleitung, der erst in der Reprise eine breitere Ausführung erlebt. Mit dem Repetitions-Triller-Motiv kadenziert der Hauptsatz unisono in a-Moll. Der Seitensatz mit dem gleichen Motiv ab Takt 24, aber sequenzierender Textur, die den Bereich von B-Tonarten führt, kommt unerwartet auf dem Or-

auf den Beginn des Capriccio. Adagio in c-Moll des *Quartetts* C-Dur op. 20 Nr. 2 Hob. III:32, wo es $c^1-es^1-h^0-g^1$ heißt. Zwar geht der erste Großabschnitt des Capriccio in g-Moll zu Ende; bei dem erklärten Ausnahmecharakter des Satzes, der zwischendurch b-Moll erreicht, fällt dies formtheoretisch nicht ins Gewicht.

gelpunkt H zum Stehen (man erwartet B), der e-Moll nicht nur ankündigt (aus B ist als Akkord der II-Stufe Ais geworden), sondern mit dem Motiv darin unisono kadenziert. Eine verkürzte Variante des Suspiratio-Themas markiert Takt 33 den Beginn des Schlusssatzes, kehrt die Sequenzierungsrichtung um und bereitet die Kadenzierung mit dem Repetitionsmotiv in g-Moll vor. Überleitungstakte vollziehen die Wende nach d-Moll und vermitteln zwischen Wiederholung der Exposition und der Durchführung. Ob die *Sonate* a-Moll KV 310 (1778) wegen der Tonartenstruktur des Presto in Betracht gezogen werden kann, dem jungen Beethoven als Anregung gedient zu haben, muss ungewiss bleiben. 1781 erscheint die *Sonate* mit den *Sonaten* C-Dur KV 309 und D-Dur KV 311 bei Franz Joseph Heina in Paris 1781.²⁰ Sie wäre also greifbar gewesen.

Die Affektstruktur des Presto (Variante von Variante IV) korrespondiert mit dem Stil der Tonartendisposition. Mozart hat es als ein nach französischer Praxis monothematisches, aber frei ausgeführtes Sonatenrondo angelegt. Der Halbschluss des Refrains in der Paralleltonart legt C-Dur als Tonart des B-Couplets nahe. Wider Erwarten beginnt das B-Couplet Takt 29 zunächst in der Tonart c-Moll, bevor C-Dur eintritt. Bald danach lenkt Mozart die Erwartung erneut in eine andere Richtung, indem er die Einlösung der Kadenzierung nach C-Dur zweimal, Takte 51/52 und 55/56, verweigert. Ziel ist stattdessen e-Moll, in dem das Coupletthema Takt 64 im Bass erscheint und in Oktaven geführt wird. Das kontrapunktische Prinzip des Stimmtauschs wiederholt sich in dem fünf Jahre nach den frühen Quartetten komponierten Satz. Mozart komprimiert in der Reprise – nach dem freundlichen Innehalten der A-Dur-Idylle des C-Couplets – Ritornell und B-Couplet so stark, dass beide wie aus einem Guss erscheinen. Wir können nicht mit Bestimmtheit sagen, ob sich Beethoven genau der a-Moll/e-Moll Konstellation des Presto angenommen hat: Jahre später wird man der Anordnung a-Moll/c-Moll/C-Dur nach c-Moll/es-Moll/Es-Dur transponiert wiederbegegnen: und zwar im vierten Satz des *Streichtrios* c-Moll op. 9 Nr. 3 und im ersten Satz der *Grande Sonate pathétique* c-Moll op. 13. Angedeutet ist die Konstellation schon in der Fes-Eintrübung im Seitensatz des Allegro der *Sonate* f-Moll op. 2 Nr. 1 als dominante Anmutung von as-Moll. Werke in c-Moll – der für Beethoven so besonde-

²⁰ Zum Presto der *Sonate* KV 310 siehe wiederum Kerman (1994, S. 221 und S. 230).

ren Tonart – prägen einen eigenen Affektbereich (»Tragik«) aus (Kerman 1994), dessen Unterscheidung von der molldominantischen Konstruktion noch zu präzisieren ist.

Beethovens Kenntnis der frühen Quartette Mozarts um 1785 ist fast sicher auszuschließen.²¹ Was Mozart und Beethoven als Jugendliche jedoch intersubjektiv teilen, ist der Bezug auf wenige Jahrzehnte zurückliegende, aber bekannte ältere und neuere Dispositionskonventionen, deren Anwendung unter den Gesichtspunkten Kontrapunktik und Affektkontinuität für die jüngere Generation – so bei Mozart – nur zeitweise zu etwas Besonderem wird, bei Beethoven dagegen zu einem Stilmerkmal.

7. Bewertungsprobleme

Als Wissensträger gehört die Kenntnis und Weitergabe älterer und neuerer Möglichkeiten der sich kumulativ weiterentwickelnden Mannigfaltigkeit »Sonatenform« zur ständigen Gegenwart der in der zweiten Dekade des 18. Jahrhunderts geborenen Generation – Leopold Mozart, Friedemann und Carl Philipp Emanuel Bach, und zwar unabhängig davon, welche der Möglichkeiten sie im eigenen Schaffen umsetzen. Da die stilgeschichtliche Unterscheidung zwischen Barock und Klassik nicht als scharfe Grenze zu fassen ist, sondern eher eine Schwellenzeit des Wandels von mehreren Jahrzehnten definiert, neigt die Vorstellung eines stilgeschichtlichen Schnitts um 1750 dazu, vertikal zu diversifizieren, was horizontal viel länger miteinander korreliert (war).

Übertragen auf die hier inzwischen fortgeschrittene Diskussion des Vorkommens verschiedener Varianten von Molldominanten und ihrer Einschätzung überrascht nun das Urteil Kermans – das Hepokoski und Darcy zitieren und offensichtlich teilen –, Beethovens „tropism of other minor toward their minor dominant“ verhalte sich „aberrant according to the norms of the Classic period“ (Kerman 1994: S. 220). Es entsteht der Anschein, als sei die Tonartendisposition für die Wahl des jungen Beethoven wegen ihrer Serendipität ausschlaggebend gewesen, „especially impressed

²¹ Eine Veröffentlichung 1785 bei Torricella, Wien, unterblieb. Zwischen ihm und Artaria kam es zu einem Austausch von Zeitungsmeldungen, die eine Verwechslung der frühen mit den Haydn gewidmeten Quartetten vermeiden sollte. Vgl. Deutsch (1961, S. 221f.).

by a few unusual (if famous) minor-mode works in the Classical Pantheon“ (Kerman 1994, S. 230). Wir vermissen Carl Philipp Emanuel Bach. Die Lösung von Hepokoski und Darcy sieht in den *Elements of Sonata Theory* für die Einordnung seltener Verfahrensweisen einen Begriff der Deformation vor, dessen wertungsfreien Gebrauch sie begründen. „We use the term ‚deformation‘ to mean the stretching of a normative procedure to its maximally limits or beyond them – or the overriding of that norm altogether to produce a calculated expressive effect“ (Hepokoski, Darcy 2011, S. 614). Dem wäre vollkommen zuzustimmen, würde nicht mit Deformation die Aussicht auf einen Formbegriff vergeben, der aus dem Reichtum der vorgelegten analytischen Erkenntnisse einen Raum kompositorischen Handelns mit der Möglichkeit praktischer Reflexivität konstruiert. Sondern sie zielen, um mit Thomas S. Kuhn zu sprechen, bei der klassifikatorischen „Suche nach einem Komplex von Regeln, die zur Festlegung einer bestimmten normalen Forschungstradition geeignet sind“ (Kuhn 2014, S. 58), auf Grenzziehungen in einem künstlerischen Feld, auf dem mit Erwartungserwartungen als Spannungsmodus von Originalität operiert werden könnte. Der Unterschied zu Websters Umgang mit Haydns *Symphonie* fis-Moll soll das Problem verdeutlichen.

Kuhn führt an anderer Stelle aus, dass Kunstwerke nicht aufgrund eines Stils ihre neuartige Wirkung entfalten, sondern durch ihr Paradigma. Darum sei es nicht erforderlich, auf dieser Ebene „Elemente einer Theorie herauszuabstrahieren“ (Kuhn 1977, S. 460). Aufgrund ihrer Besonderheiten konnte Webster die *Symphonie* gar nicht als Beispiel für ein normatives, sondern er musste sie als ein für den klassischen Stil paradigmatisches Werk ausarbeiten.

1772 waren überall – kumulativ eingebettete – Kräfte einer evolutionären Dynamik der Stil- und Formbildung am Werke, die Haydn erst später mit der reflexiven Selbstbeschreibung seines Tuns erfasste. Handelnden Subjekten ist weder die historische Dimension der eigenen Gegenwart zugänglich, noch ist Reflexivität als selektive Kategorie imstande, das ganze Reich des Impliziten auch nur annähernd aufzudecken. So ist die Arbeit mit einem Deformationsbegriff riskant, weil die evolutionären Fäden, die den Sinnzusammenhang des Untersuchungszeitraums mitsamt seinen Varianten als Ganzem plausibel machen, klassifikatorisch durchtrennt und entdynamisiert werden. Es entsteht ein Normzuschreibungsparadox. Wer-

ke, die paradigmatisch sind, weil sie zur Veränderung von Normen beigetragen haben, werden Normkonflikten zugerechnet, obwohl sie langfristig wahrnehmungsverändernd und anschlussbildend gewirkt haben. Das führt zu der jetzt zu stellenden Frage: Sind Molldominanten, zumal diejenigen Beethovens, von den Zeitgenossen denn als Regel- beziehungsweise Normverstöße wahrgenommen worden?

Derselbe anonyme Rezensent, der die Verwendung der ›weichen Tonart der Dominante‹ im Prestissimo der *Sonate* op. 109 nicht weiter kommentiert hat, befand andererseits, er habe trotz ihrer Besonderheit „den beyden Sonaten Op. 102 dennoch nie Geschmack abgewinnen können. (Anonym 1987 [1824], vgl. Anm. 1, S. 359)“ Wenn es weiter heißt, er werde sich nicht enthalten, „wo etwa uns etwas Bedenkliches, ins besondere eine Härte in der Harmonie oder Modulation aufgestoßen, solches so treulich als bescheiden anzudeuten“, kann er damit nicht die molldominantische Disposition gemeint haben, die auch im Allegro vivace in a-Moll der *Sonate* C-Dur op. 102 Nr. 1 vorkommt. Es folgt eine Reflexion über das Abwägen von Verstößen und Ansprüchen von Regeln im Verhältnis zur ästhetischen Erfahrung, die auf eine Differenz von Sehen und Hören hinausläuft: „Ein gewisses unerklärbares Etwas reisst uns alldann vielleicht hin, sogar schwere Sünden gegen die musikalischen Gesetze nicht zu beachten oder zu verzeihen; so wie hinwiederum die grösste Regelrichtigkeit und technische Kunst, die beym Lesen höchlich erfreuten, beym Hören bisweilen allen Werth einbüßen. (Ebd., S. 360)“ Die Aussage des Rezensenten deutet Ermessensspielräume an. Nach Carl Dahlhaus wäre eine Topik zum Zuge gekommen, die aus ästhetischen Gründen selbst eindeutige Regelverstöße hinnimmt und legitimiert, wenn sie sich erstens als künstlerisch tragfähig und zweitens als anschlussfähig für andere herausstellen.²² Deformation wäre dann ohnehin nur ein temporärer Zustand, wenn von dort aus Wege zur Normalisierung und zur Anerkennung von Innovation führen.²³

Vorstellungen, wie ein Sonatensatz gestaltet sein sollte, kumulieren lange vorher in der Praxis und Meinungsbildung, bevor sie Theoriegestalt an-

²² Zur Topik als Instanz der Praxis siehe Carl Dahlhaus (1984, S. 51-56). Luhmann thematisiert Anschlussfähigkeit als „rekursive Wiederverwendbarkeit“ (Luhmann 1997, S. 84) von Operationen.

²³ Umfassend dazu Jürgen Link (2013) im *Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird.*

nehmen. Zur Modulationsordnung innerhalb der Exposition äußerte sich Heinrich Christoph Koch 1795 im *Versuch einer Anleitung zur Composition* unter Berufung auf Prinzipien des Periodenbaus und der Tonartenbeziehungen in Haydns Symphoniesätzen. Recht bald wende „sich gemeiniglich schon mit dem dritten melodischen Theile die Modulation nach der Tonart der Quinte (in der weichen Tonart auch nach der Terz) hin“ (Koch 2007 [1795, S. 305/306; §. 101], S. 519). Das Wort ›gemeiniglich‹ meint die meistverbreitete Praxis, die anderes nicht ausschließt. Zudem begründet die einfache Quintbeziehung von Moll zu Moll stets ein primäres Tonverwandtschaftsverhältnis fernab jeder Sanktionsfähigkeit. Das Gewohnte als Konvention im Sinne von erwartbaren Handlungsregelmäßigkeiten zu verstehen, ist unstrittig; entscheidend ist, ob *Beschreibungen* des Gewohnten durch Sinnverschiebungen nach Wahrnehmungsverschiebungen infolge von neuen Paradigmen²⁴, welche die Praxis ebenfalls hervorbringen kann, bereits als *Zuschreibungen* von Eigenschaften verstanden werden können, die Sonaten-, Symphonie- oder Konzertsätze notwendig besitzen sollten. Leidenschaft und Affekt sind das am häufigsten beschriebene Merkmal molldominantischer Sätze in den Rezensionen entsprechender Werke Beethovens ab 1802, ohne eigens auf die Konstruktionen selbst zu verweisen. Wegen des unbequemen Charakters des Komponisten äußert sich der Rezensent der *Sonaten* für Klavier und Violine a-Moll op. 23 und F-Dur op. 24 in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* deshalb dahingehend, die Eigentümlichkeiten Beethovens stellten sich in den Sonaten gleichsam geläutert dar, ohne etwas zurückzunehmen. Denn „ausser strenger Ordnung, Klarheit und sich selbst gleich und treu bleibender Ausführung“ (Anonym 1987 [1802], S. 24) zeichnen sich die Sonaten „noch durch die heitern, keineswegs flachen Scherzo’s aus, die sehr zweckmäßig in der Mitte angebracht“ seien. Endlich wird die längst nicht so schwierige Ausführbarkeit der *Sonate* a-Moll op. 23 erwähnt. Strenge Ordnung, Klarheit und Qualität der Ausführung werden demnach auch die molldominantische Anlage der Rahmensätze einschließen; im übrigen wird darauf nicht weiter eingegangen.

²⁴ In Verbindung mit Wahrnehmungsverschiebungen, die zuerst der sinnlichen Wahrnehmung zugänglich werden, verändern sich allmählich auch die Begriffsnetze (Kuhn 2014, S. 126).

Abb. 18: *Sonate a-Moll op. 23, Presto*, hrsg. v. J. Joachim (C. F. Peters, Leipzig 1901)

Es handelt sich um den ersten Gebrauch der Variante I seit der *Sonate f-Moll op. 2 Nr. 1*. Beethoven wird ab jetzt mehrmals darauf zurückkommen (op. 27 Nr. 2, op. 31 Nr. 2). Während im Presto der molldominante Seitensatz durch eine Zäsur deutlich abgegrenzt ist, so dass e-Moll augenblicklich konstituiert wird, erscheint im Allegro molto (Abb. 19), ein Rondo, e-Moll als Zieltonart des B-Couplets (ab Takt 33) nach nicht ganz voraushörbarem sequenzierendem Verlauf.

Abb. 19: *Sonate a-Moll op. 23, Allegro molto*

Als Tenor der Rezension über die *Sonaten op. 26* und *op. 27*, die bald nach ihrer Veröffentlichung ebenfalls in der *Allgemeinen musikalischen*

Zeitung 1802 erschienen ist, könnte man die Bemerkung zur harmonischen Struktur des Trauermarschs der Sonate op. 26 anführen, die besagt, „denn hier gehört alles Schwierige und Kunstreiche zum Ausdruck und folglich zur Hauptsache. (Anonym 1987 [1802a], S. 25)“ Dass der Rahmen für Schwierigkeiten in Sonaten, deren Fantasiecharakter die Überschrift ausweist, weiter gesteckt und zu erwarten ist, bestimmt die Perspektive des wiederum anonym bleibenden Verfassers. Das Presto agitato setze den innerlichen Charakter des Adagio fort, der Zuhörer werde „so innig bewegt und so hoch gehoben [...], als er durch freye Klaviermusik nur zu heben ist. Mit vollkommenen Grund sind diese beyden Hauptsätze in dem schauerlichen Cis moll geschrieben“ (Anonym 1987 [1802a], ebd.). Demnach könnte die Berechtigung der Tonartendisposition des Presto agitato mit dem freien Gattungscharakter des Werks im Verhältnis zum Affektgehalt der Tonart begründet werden.

Johann Gottlieb Karl Spaziers (1761-1805) Rezension von 1803 über Beethovens *Sonaten* G-Dur und d-Moll aus Opus 31 ist wegen der Voraussetzungen des Autors aufschlussreich. Spazier ist es, der den Begriff Sonatenform schon 1803 – also noch vor Adolf Bernhard Marx! – gebraucht. Als Philosoph und in seiner Ästhetik orientierte er sich an Jean-Jacques Rousseau und Immanuel Kant, der Berliner Liederschule und an den musiktheoretischen Anschauungen von Johann Nikolaus Forkel. Komposition betreibt er als Liebhaberei. Seine ästhetische Reflexionsweise besitzt einen ausgeprägten theoretisch-wissenschaftlichen Kern. Das Einfache und Fassliche korrespondiert mit strengen Auffassungen zur Bildung innermusikalischer Beziehungen, die auf bestimmten Erwartungen von Folgerichtigkeit beruhen. Die „höchst originelle[n] (Spazier 1987 [1803], S. 29f.)“ Sonaten weichen seiner Ansicht nach „gänzlich von der gewohnten Sonatenform ab, wovon sich leider, wie von Sinfonien und Konzerten, ein gewisser Schlendrian erhalten hat, nach welchem einige Sätze ohne alle Verbindung hingestellt werden, die auf einander gar keine oder eine lächerliche Beziehung haben.“ Außerdem seien sie zu lang und „mitunter *bisarr*“. Ob Spazier sich als konservativer Verteidiger der Konvention von mediantischen (in op. 31 Nr. 1/I) und molldominantischen (in op. 31 Nr. 2/I und III, »Sturm«-Sonate) Tonartendispositionen hat befremden lassen, ist hier zwar sehr wahrscheinlich, aber nicht erwiesen.

Eine Besprechung der *Sonate* für Klavier und Violine A-Dur op. 47, der »Kreutzer-Sonate«, von aus dem Jahr 1805 beginnt mit einem Rasonnement, wie man sich diesem außergewöhnlichen Werk nähern solle, das wieder einmal der „lebendigen, oft glühenden Phantasie (Anonym 1987 [1805], S. 44)“ ihres Urhebers entsprungen sei. Versucht wird, einen vernünftigen Ausgleich herzustellen, um weder zu jenen zu gehören, die „von einer Art des ästhetischen oder artistischen Terrorismus [sic!] befangen“ noch „für Beethoven bis zur Verblendung gewonnen“ seien. Mithin kündigt der Rezensent Hörern wie Ausführenden „einen vollen, reichen Genuss“ an und spricht nach Erwähnung der Einleitung des ersten Satzes von „einem affektvollen Presto, dessen Klavierstimme allein zwölf enggestochene Seiten füllet“. Dem Rezensenten dürfte nicht entgangen sein, dass das Presto sich zwar ebenfalls e-Moll zuwendet, den choralartigen Seitensatz Takt 91 jedoch zunächst in E-Dur einführt²⁵, um dann Takt 107 nach e-Moll überzugehen, was nach bisherigem Ermessen entweder als eine Variante der Variante I oder der Variante III zu werten wäre. Indessen beherrscht e-Moll die Szene der Exposition.

Nicht ohne Verweis auf gegenteilige Erfahrungen ist der Beitrag über die *Sonate* f-Moll op. 57 1807 voll des Lobes über das „herrlich ausgeführte, charakteristische Finale (Anonym [1807], S. 71)“, dessen Seelenfülle, Gediegenheit, Kraft, Kunst und meisterliche Sicherheit gerühmt wird. Es gleiche der „Erfindung und der Behandlung (ohngefähr dem Charakter) nach, dem vortrefflichen Allegro [sic!] aus Cis Moll in B.s Fantaisie aus dieser Tonart.“ Der einzige Verstoß gegen die Kunstfertigkeit wird in den improvisatorischen Takten 176 bis 211 gesehen, die wegen der ansonsten herrschenden strengen Kompositionsweise als deplaziert kritisiert werden. Dass der Seitensatz in der Molldominante c-Moll gebildet wird – einsetzend auf der Stufe des Neapolitaners Takt 76 mit einem Gedanken, der den monothematischen und motorischen Grundzug des Satzes nicht aufbricht, sondern die Unruhe vielmehr unterstreicht –, erwähnt der Rezensent nicht. Ergänzend sei hinzugefügt, dass alle Schlusssätze in f-Moll (op. 2 Nr. 1, op. 57, op. 95) die Molldominante verwenden.²⁶

²⁵ Aus einem hymnusartigen Thema entwickelt Beethoven das C-Couplet des Allegro molto aus der *Sonate* a-Moll op. 23. Nach der *Sonate* A-Dur op. 47 greift er diesen Typ im Seitensatz des Allegro con brio der *Sonate* C-Dur op. 53 mit anderer Entwicklungsrichtung wieder auf, um ihn noch einmal neu zum Klingen zu bringen.

²⁶ Nur noch nicht im Presto als drittem Satz der *Sonate* II f-Moll WoO 47 (1782/83).

Die *Sonate* e-Moll op. 90 (1814) enthält Momente, die wahrscheinlich auch heute noch jeden irritieren dürften, der sie zum ersten Male spielt: die ausgeschriebenen Non-Sept-Triller im Rondo. Als Härten werden sie letztlich von der Kritik anerkannt – es gibt für sie keine andere Lösung. Der Vortragsanweisung des ersten Satzes ›Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck‹ stimmen die Worte des Rezensenten von dem „affectvollen, im Tempo nicht zu übertreibenden Allegro“ (Anonym 1987 [1816], S. 267) zu. Auch wenn mechanische Schwierigkeiten der Ausführung sich in Grenzen halten, verlangt die Ausdrucksgestaltung doch „alle mögliche Sorgsamkeit“. Die Konstellation von e-Moll im Haupt- und h-Moll im Seitensatz setzt die Reihe weder thematisierter und noch als fehlerhaft kritisierte molldominantischer Dispositionen fort.

Eine zweite Rezension der *Sonate* op. 109 aus dem Jahr der erwähnten Besprechung von 1824 hat sich musikgeschichtlichen Ruhm dadurch erworben, weil in ihr erstmals der Begriff Sonatenform verwendet worden sein soll. Auf Spaziers Vorrang wurde soeben hingewiesen. Bezüglich des Affekts und der Qualität das Prestissimo urteilt Marx identisch wie der anonyme Rezensent: „Ein Prestissimo in E moll strömt klar und deutlich eine höchst aufgeregte Leidenschaft aus. Es bildet mit dem letzten Satze die eigentliche Sonate und ist auch in der Sonaten-Form hingeworfen. Schade, dass dieser herrliche Satz so kurz ist! (er hat noch nicht einmal 5 Seiten). Ehe man es sich versieht ist er verbraust und Recensent spielt ihn immer zwei und dreimal. (Marx 1987 [1824a], S. 367)“ Beide Kritiken von 1824 stimmen darin überein, dass eine besondere Leidenschaft das Charakteristikum des Prestissimo sei. Der erste Satz – andere Rezensenten sehen darin eine freie Fantasie – ist es, der Marx ein Rätsel bleibt.²⁷ Wird von ihm kurz zuvor die „angeregte Leidenschaft einer etwas gewaltsamen Empfindung (Marx 1987 [1824], vgl. S. 344)“ des Allegro der *Sonate* D-Dur für Klavier und Violoncello op. 102 Nr. 2 kritisiert²⁸, so bedenkt er das Allegro vivace der *Sonate* C-Dur op. 102 Nr. 1 wiederum mit Worten, die den molldominantischen Satz der Ausdrucksebene des Prestissimo

²⁷ Marx hält das Prestissimo für den eigentlichen Beginn der Sonate. In dem ersten vermag er nichts anderes als ein Präludium zu sehen, dessen Stellung und Form sich ihm nicht erschließen will. Ein Skizzenstudium hätte ihn in dieser Ansicht womöglich bestärkt, weil es ihm den heterogenen Entstehungsprozess der Sonate offenbart hätte (Marston 1996).

²⁸ Marx' Urteil über das Allegro fugato in derselben Rezension ist vernichtend. Zum Allegro fugato siehe in diesem Band den Beitrag *Georg Simmel – Musik und Ethos* S. 83-87.

und des Presto agitato annähern: „Hart und rau, im männlichen Zorne, beginnt ein kurzes Allegro (A-moll) in der Sonatenform, wahr und glücklich erfunden, in großer Einheit bis zum Schlusse durchgetobt. (Marx 1987 [1824], S. 345)“

Weil sich anhand der vorgelegten Stichprobe von Kritiken keinerlei Anzeichen für gegenteilige Meinungen oder musiktheoretische Einwände vorfinden, muss die These, Beethovens Dispositionspräferenz sei mit den Normen des Klassischen Stils unvereinbar, als unhaltbar zurückgewiesen werden. Erhärten kann dagegen das Vorliegen eines komplexen Ausdruckszusammenhangs, der verschiedentlich mit dem Begriff Affektstruktur umschrieben wurde: das Zusammenwirken von Form- und Strukturbildung (Harmonik, Motivik), Ästhetik, Energetik und Dynamik (Tempo, Motorik), Zugriff und Gestus (*appassionato*, *agitato*, *mesto*), Tonartencharakteristik. Die Dominante der Leidenschaft wird zur Schaffung von Extremsituationen des Ausdrucks aufgesucht. Sie sei von der Sphäre der Tonart c-Moll als der des Pathetischen und Tragischen unterschieden.

8. Romantische Nachwirkungen

Rund zwanzig Jahre später gibt Marx im dritten Teil seiner Kompositionslehre eine ästhetisch-theoretische Einschätzung der Molldominante im Presto agitato der *Sonate* cis-Moll op. 27 Nr. 2. Ein Nachsatz führe „gangartig zum Seitensatz in Gis-moll (also Dominante Moll für Parallele Dur) statt sich und die Periode ganz zu schließen. (Marx 1845, S. 253)“ Erstmals wird eine Einschränkung eingeführt, die Marx mit der Disposition verbindet. Warum gerade jetzt und nicht schon 1824?

Im Prestissimo von Op. 109 wird der Übergang zum Seitensatz nach einer Zäsur Takt 25 transitorisch verschleiert (Takt 29: *un poco espressivo*), wobei h-Moll ab Takt 33 (*a tempo*) zeitweise dominantisch in der Schwebelage gehalten wird. Hörer kommen gar nicht dazu, ihre Erwartungen zu realisieren; sie werden von anderen Ereignissen fortgerissen. Eine deutlichere Zielführung besteht dagegen im Presto agitato. Beethoven lenkt die Erwartungshaltung nach der Fermate Takt 14 auf den Beginn eines Seitensatzes, der in gis-Moll Takt 21 nach einem schwachen Grundabsatz (Dominant-Quintsextakkord–Grundakkord) mit plötzlichem Piano eintritt.

Verschiedene Lehrmeinungen und ästhetisch gegensätzliche Positionen bezüglich der Theorie und des kompositorischen Geschehens sind im Umlauf. Mit Folgen für das Verhältnis von Kompositionstheorie und kompositorischer Praxis wie für die Unterscheidung von Produktion und Reflexion eines Werks. Unterschieden wird die Werktheorie von der Handwerkslehre des Komponierens, und Marx unterscheidet in seiner, an klassisch-organischen Maßstäben orientierten Kompositionslehre zusätzlich Formungsprinzipien und Formenlehre (vgl. Schmidt 1995, S. 190-204). In welchem Verhältnis stehen theoretische und ästhetische Erwartungen dann zueinander? Konditioniert die theoretische Erwartung die ästhetische, weil nach der Theorielage jetzt der Eintritt der Paralleltonart auch als ästhetisch zwingender bevorzugt wird?

Kann die Periode nicht geschlossen werden, weil die erwartete Paralleltonart nicht eintritt, wird die Situation ästhetisch als offen empfunden. Auch der schwache Grundabsatz trägt zur Kontinuitätsempfindung bei, wo Zäsuren für eindeutige Verhältnisse sorgen könnten. Die Motorik tut ein übriges. Doch weil Erfindung und Tonartenkonstellation nur so jenen energetischen Spannungsverlauf hervorbringen konnten, der die Einzigartigkeit des Satzes ausmacht, ist sie ästhetisch und künstlerisch plausibel. Die durchkreuzte theoretische Erwartung wird selbst dem theoretisch geschulten Ohr zum unverzichtbaren Teil des Gesamteindrucks. „Weiter muss man leben im Sturm glück- und ruhelosen Daseins, die letzte Kraft austoben im Ungestüm des Verlangens und mit der fruchtlos in die Lüfte greifenden Klage (Marx 1863, S. 117)“²⁹, schreibt Marx 1863 zum Presto in der Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke.³⁰ Ästhetische Offenheit durch molldominantische Disposition unterstützt die Auffassung eines heftigen energetischen, aber als Einheit wahrgenommenen motorischen Verlaufs, wo sonst das Kontrastprinzip betont worden wäre. Nur in einem einzigen langsamen Sonatensatz mit der Variante I – das Adagio molto e mesto in f-Moll (Seitensatz c-Moll ab Takt 24) aus dem *Streichquartett* F-Dur op. 59 Nr. 1 – weichen Sturm und Motorik der In-

²⁹ Marx *Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke* enthält keine Besprechungen der kleinen Sonaten op. 49, der *Sonate* op. 78 und *Sonatine* op. 79. Mit der Sonate op. 106 sieht er seine Zielsetzung als erreicht an. Die Entdeckung der *Sonaten* op. 109, op. 110, op. 111 und der *Diabelli-Variationen* op. 120 wird dem Selbststudium anempfohlen.

³⁰ Marx' Darstellungen zum ersten Satz von op. 31 Nr. 2 widerlegen Spazier in jedem Punkt (Marx 1863, S. 123-127).

tensität einer schier grenzenlosen Trauer, deren Halt die Würde ist, mit der sie zum Ausdruck gebracht wird.

Abb. 20: Streichquartett F-Dur op. 59 Nr. 1, Adagio molto e mesto, Takte 23-30 (S. 25)
(Partiturausgabe, Offenbach chez J. André 1830)

Im zweiten der »Rasumowski«-*Quartette* in e-Moll op. 59 Nr. 2 ist die Molldominante ab Takt 70 im B-Couplet des ungarisierenden Finale, einem Presto vertreten.

Rosen fügt der Beschreibung molldominantischer Wirkungen, die er von der Variante II ableitet, eine aufschlußreiche Beobachtung hinzu. Im Spannungsverhältnis der Tonartenpolarität fällt ihm eine Gegenstrebigkeit auf: Die Wirkung stärke und schwäche die „tonic-dominant polarity of the exposition. It affirms the movement to the dominant as the new fundamental bass tone, but attacks its specific character as a dominant as well as its stability, for the minor mode cannot be used as a dominant – at that time, it was inherently less stable than the major” (Rosen 1980, S. 147). Somit dürfte der Eindruck ästhetischer Offenheit mitverursacht werden durch Richtungslosigkeit als Eigenschaft einer Tonartenrelation, die auditiv – gis-Moll als Dominante von cis-Moll gehört – unmittelbar einleuchtet, gleich ob man die Paralleltonart erwartet oder nicht. Für das Publi-

kum, die Musikerinnen und Musiker des beginnenden 19. Jahrhunderts werden die Ursprünge der Molldominante in Beethovens Werken kaum mehr von Interesse gewesen sein.

Die rasch erlangte Popularität der *Sonate* cis-Moll steht mit sich verbreitenden ästhetischen Anschauungen in Verbindung, in denen sich noch vor dem Ende der 1790er Jahre erste Konturen einer aufkommenden romantischen Poetik und Ästhetik abzeichnen. Sie tragen zur Stärkung eines neuen Zeitgefühls bei und spielen Wirkungen in die Hände, die Hans-Joachim Hinrichsen als „Effekt einer demonstrativen Düsterteit (Hinrichsen 2013, S. 177)“ umschrieben hat. Wie Rosen verortet er den „Einsatz der Molldominante als Tonart für den Seitensatz“ zutreffend als „eine geläufige Option“, wie sie „um die Mitte des 18. Jahrhunderts“ noch bestanden habe. Zwischen ihrem ersten Gebrauch des Jugendlichen 1785, dem Wiedererscheinen 1795 in der *Sonate* f-Moll op. 2 Nr. 1 und der Häufung zwischen 1800 und 1806 haben sich die Rahmenbedingungen für die Affektzuschreibung der ursprünglich barock-frühklassischen Rezeptionsgrundlage der Molldominante inzwischen gründlich verändert. Darum kann – darin ist Hinrichsen zuzustimmen – die Durchführungsgestaltung im Prestissimo der *Sonate* f-Moll op. 2 Nr. 1 den anfänglichen Sturm mozartisierend unterbrechen. Anders im Allegro molto der *Sonate* op. 23: Von dem hymnischen Couplet geht zwar eine tröstende Stimmung aus, doch die Eruptionen ab Takt 223 stehen erst noch bevor.

Der Erfahrungshorizont Beethovens um 1800 legt noch etwas anderes nahe: gelenkt von einer reflexiven Grundeinstellung zum Komponieren, die wir als praktisch und sinnlich begründet einschätzen, kommt mit der *Sonate* a-Moll op. 23 der transformierte Ausdruckskontext der formalästhetischen Dispositionsweise voll zum Tragen. Ihr barocker Ursprung gehört jetzt der Geschichte an. Hinrichsens Düsterteit ist eine atmosphärische, die mit manchen Bildern Caspar David Friedrichs oder William Turners in Verbindung zu bringen wäre. Wir ordnen sie jenem Zeitgefühl zu, das die Leidenschaften mit der Sehnsucht nach einem Ungreifbaren erfüllt und mit dem Diskurs um die Instrumentalmusik ein Versprechen einlöst, das Alexander Gottlieb Baumgartens *Aesthetica* mit der Kategorie »sinnlicher Erkenntnis« (Baumgarten 1988 [1750/58], S. 8/9 und S. 14/15, § 22) einst gegeben hatte.

9. Auf Beethovens Spuren

Abschließend wollen wir infrage kommende Rezipienten der Beethoven-schen Tonartendisposition betrachten. Im Sonaten- und Kammermusikre-pertoire von Johann Nepomuk Hummel, Carl Maria von Weber und Franz Schubert ist ihre Anwendung in Sonatensätzen in Moll nicht zu sehen, ebenso nicht bei Frédéric Chopin und Robert Schumann, der sich im *Alle-gro* h-Moll op. 8 (1831) eher Clementi nähert: Seitensatz D-Dur, erst ge-gen Schluss streift die Exposition fis-Moll. Franz Liszt benötigt den Moll-Dur-Kontrast in der *Sonate* h-Moll zwingend als Mittel zur formalen Zeit-differenzierung des Zwei-Schichten-Konzepts der Sonate.

Jan Ladislav Dussek wählte für die *Élégie Harmonique sur la Mort de Son Altesse Royale de Prince Louis-Ferdinand de Prusses en Forme de Sonate* (1806/07) als Trauermusik zum Gedenken an den im Kampf gegen Napoléon gefallenen Prinzen die Tonart fis-Moll. Dussek »zerrt«, um an Schuberts Charakterisierung zu erinnern, im zweiten Satz Tempo agitato non presto (kennt er das Presto agitato der *Sonate* cis-Moll op. 27 Nr. 2?) mit enharmonischen Wendungen an der harmonischen Stabilität. Das geht einher mit der Plazierung der Molldominante in einem fantasiereichen Verlauf. Cis-Moll festigt sich erst gegen Schluss der Exposition. (Abb. 21, Takte 92ff.). Eingestreute Angaben wie etwa »con duolo« (Takt 96) und anderes deuten charakterisierende Absichten Dusseks an.

The image shows a musical score for three systems of piano music, measures 90 through 96. The notation is in G minor (one sharp, F#) and 3/4 time. The first system (measures 90-92) features a complex texture with many sixteenth notes and slurs. Dynamics include *ff*, *dimu:*, and *pp*. The second system (measures 93-95) continues the intricate texture with slurs and dynamics like *pp*. The third system (measures 96-98) begins with the instruction *con duolo.* and features a more rhythmic, repetitive pattern with dynamics *dimu:*, *ff*, and *rit*.

Abb. 21: Dussek, *Élégie Harmonique* fis-Moll op. 61, Tempo agitato non presto (Pleyel, Paris 1806)

Letztlich unterscheidet sich Dusseks Anlage der Affektstruktur von derjenigen in Beethovens Sonaten grundlegend, stellt ihr eine völlig eigene Lösung an die Seite, die den Leidenschaftsbezug der Mittelwahl einmal mehr unterstreicht.

Mit Felix Mendelssohn-Bartholdy und Johannes Brahms haben zwei Vertreter des klassizistischen Diskurses Beethovens Molldominante offenbar aufgegriffen, weil ihnen aus eigener Erfahrung und Positionierungen der Beethoven-Kritik die spezifische Wirkung bekannt und ihre Verwendung für sie attraktiv war, auch aus Gründen einer dezidierten Beethoven-Nachfolge. Der Ausdruck wird von beiden atmosphärisch zur Stimmung erweitert. Während Mendelssohn Molldominanten nur in einem begrenzten Zeitraum verwendet, ist sie bei Brahms ab 1852 in größeren Abständen, dann mehrmals zwischen 1883 und 1894 anzutreffen.

*Felix Mendelssohn-Bartholdy und Johannes Brahms als Rezipienten der
Beethoven-Dominante*

Mendelssohn-Bartholdy

	Tempobezeichnung
<i>Klavierquartett</i> Nr. 3 h-Moll op. 3 (1824)	4. Finale. Allegro vivace
<i>Streichquartett</i> Nr. 2 a-Moll op. 13 (1827)	1. <i>Adagio</i> – Allegro vivace 4. Presto – <i>Adagio</i>
<i>Symphonie</i> Nr. 3 a-Moll op. 56 »Schottische« (1829/42)	1. <i>Andante con moto</i> – Allegro un poco agitato 4. Allegro vivacissimo – <i>Allegro maestoso assai</i>
<i>Symphonie</i> Nr. 4 A-Dur op. post. 90 »Italienische« (1833/34)	4. Saltarello. Presto

Brahms

<i>Sonate</i> für Klavier Nr. 2 fis-Moll op. 2 (1852)	1. Allegro non troppo, ma energico
<i>Sonate</i> für Klavier und Violoncello Nr. 1 e-Moll op. 38 (1862/65)	1. Allegro non troppo
<i>Symphonie</i> Nr. 3 F-Dur op. 90 (1883)	4. Allegro
<i>Symphonie</i> Nr. 4 e-Moll op. 98 (1884/85)	1. Allegro non troppo
<i>Quintett</i> für Klarinette und Streichquartett h-moll op. 115 (1891)	1. Allegro
<i>Sonate</i> für Klarinette und Klavier f-Moll op. 120 Nr. 1 (1894)	1. Allegro appassionato

Mendelssohn entdeckt die Molldominante 1824 als Gestaltungsmöglichkeit – zufällig im gleichen Alter von fünfzehn Jahren wie sein Vorbild Beethoven. Für 1823 ist ein gemeinsames Studium der Beethovens *Sonate* Nr. 23 f-Moll op. 57 mit der Schwester Fanny belegt. Das Resultat ist zu besichtigen in der Streichersymphonie Nr. 11 f-Moll – noch ohne Molldominante (Todd 2008, S. 138f.). Von der Kenntnisnahme der 1824 erschienenen Rezensionen zu der *Sonate* op. 109 mit der Würdigung des Prestissimo ist auszugehen. Mendelssohn wird mit hoher Wahrscheinlichkeit mindestens diejenige von Marx bekannt gewesen sein. Marx übte zu jener Zeit einen besonderen Einfluss auf Mendelssohn aus und regte ihn an, seine Beschäftigung mit Beethoven zu vertiefen (Todd 2008, S. 157).³¹ Damit kommen wir zu dem Johann Wolfgang von Goethe gewidmeten, 1824 komponierten *Klavierquartett* h-Moll op. 3. Es übertrifft Beethovens Jugendwerk an Reife und Komplexität bei weitem.³² Im ersten Satz wird die expansive vierteilige Sonatenform Beethovens übernommen.



Abb. 22: Mendelssohn, *Drittes Quartett für Fortepiano, Violine, Viola und Violoncell* h-Moll, op. 3, Klavierstimme (S. 26), Takte 39-49 (Hofmeister, Leipzig um 1833)

Das finale Allegro vivace entwickelt Mendelssohn aus zwei Hauptgedanken, von denen der erste (A: chromatisch) über einem Tremolo-Teppich der Streicher eingeführt wird, der zweite (B: ab Takt 12) ist diatonisch

³¹ Im Hause Mendelssohn wurde Marx durchaus kritisch beurteilt.

³² Zu den Umständen einer Pariser Aufführung im Beisein Luigi Cherubinis und Goethes Dankschreiben an Mendelssohn vom 18. Juni 1825 siehe Dr. Karl Mendelssohn Bartholdy *Goethe und Felix Mendelssohn Bartholdy* (2008, S. 23-25 und S. 27-30).

und tänzerisch. Beide Gedanken bilden zusammen eine quasi monothematische Einheit. Mit dem nur leicht abgewandelten B-Gedanken beginnt der Seitensatz Takt 42 in der Molldominante fis-Moll (Abb. 22). Bis Takt 173 werden verschiedene Stationen landschaftsartig durchlaufen, ohne dass die Motorik des Satzes je nachlasse (Todd 2008: S. 176f.). Zum Durchführungsbeginn Takt 179 führt Mendelssohn eine chromatische Linie mit einem Achtel-Staccato-Kontrapunkt ein. Die Rücknahme von Bewegung wird zum Anstoß für noch mehr Intensität – aufrechterhalten bei der einsetzenden Reprise mit einem Dominantseptakkord zur Tonika H.

Das *Quartett* op. 13 aus dem Todesjahr Beethovens geht mit Anspielungen auf die späten Quartette und das *Quartett* f-Moll op. 95 einher, vorzugsweise auf das *Quartett* a-Moll op. 132 (Todd 2008, S. 207). Diesen Quartetten folgend, werden die Seitensätze des Allegro vivace und des Presto molldominantisch angelegt. Doch gilt das Auswerfen semantischer Netze nicht allein Beethoven. Ein Adagio in A-Dur umschließt das Werk bilderrahmengleich. Es zitiert das Lied ›Frage‹ op. 9 Nr. 1 als Hinweis auf Betty Pistor, in die sich Mendelssohn verliebt hatte.³³ Das Presto beginnt als instrumentales Rezitativ – wieder über einem Tremolo-Teppich, den Mendelssohn ausdrucksstarken Situationen vorbehalten hat. Es spielt auf den Übergang zum fünften Satz, Allegro appassionato, aus dem *Quartett* a-Moll op. 132 Beethovens an, einem Sonatenrondo (Variante IV). Einen solchen Ausbruch von Subjektivität erleben wir bei Mendelssohn erst wieder in dem *Quartett* f-Moll op. post. 80 (1847), das im Zeichen tiefster Trauer um die Schwester Fanny steht. Auf Molldominanten wird jedoch verzichtet. In der Dritten und Vierten *Symphonie* unterstützen sie unter gegensätzlichen atmosphärischen Vorzeichen Stimmungen der Landschaft Schottlands und den Rausch des Saltarello Italiens.

Entstanden 1852 vor der Begegnung mit dem Ehepaar Schumann, verwendet Brahms die Molldominante cis-Moll zur Gestaltung des Seitensatzes im Allegro non troppo, ma energico der Clara Schumann gewidmeten *Sonate* Nr. 2 fis-Moll op. 2. Während für Mendelssohn der Zusammenhang von Leidenschaft und Motorik bei Beethoven prägend wurde, scheint Musik des Allegro non troppo, ma energico ab Takt 40 bei Brahms eher aus dem Nichts zu kommen und sich geradezu aufzubäumen.

³³ Eine ähnliche Kadenzformel umschließt den Liederzyklus *Frauenliebe und -leben* op. 42 (1840), die Schumann mehrmals, sich selbst zitierend, anbringt (z. B. op. 46, op. 80).

Als Ausdruck eines romantisch-poetischen Geistes im Sinne E.T.A. Hoffmanns pflegte Brahms in dieser Zeit eine Identifikation mit der Figur des »Johannes Kreisler«, mit dessen Namen er Werke, Sätze und die *Variationen über ein Thema von Schumann* fis-Moll op. 9 (1854) – teils unter verschiedenen Charakterzuschreibungen – im Manuskript signierte.³⁴

Um 1850 wird das Vorkommen einer Molldominante wie in der Sonate op. 2 eher als ein musiktheoretisches Detail unter vielen betrachtet. Es reiht sich ein in einen Gütekomplex von »Gesinnung«, »Kraft des Komponisten in Bezug auf melodische Erfindung« und »Begabung und Geschicklichkeit für thematische Arbeit« (vgl. Meurs 1996, S. 38), die als Kriterien zur Beurteilung von kompositorischen Leistungen fungierten. Schumanns Aufsatz *Neue Bahnen* hatte bei einem breiten Publikum und der Kritik hohe Erwartungen bezüglich Brahms ausgelöst, die geeignet waren, den jungen Komponisten damit zu belasten.

An der negativen Kritik, die vor allem die *Sonate* C-Dur op. 1 auf sich zog, arbeitete Norbert Meurs heraus, dass sich diese Kriterien vielfach auf selektive Wahrnehmungsmuster stützen, die paradox werden, wenn sich beides, Neuheit und Originalität, auf das Beachten der Konvention stützen soll (ebd., S. 45). Der konservativen Musikkritik, die sich stets bemüht zeigt, selbst einfache Regelverstöße als Nachweis von Unfähigkeit an Beispielen auszustellen, gerät das Bestehen auf Regelgerechtigkeit zur Kernbotschaft schlechthin zu einem Zeitpunkt, als Entwicklungen, die mit den Namen Hector Berlioz‘, Franz Liszts und Richard Wagners verbunden sind, mit Verstörung wahrgenommen und bekämpft wurden. Der Verwaltungsjurist Hoffmann merkte zu einem solchen Regelverständnis einst mit spitzer Feder an: „Ein alter Herr errötete einmal über einen verdeckten Quintgang in der Ober- und Unterstimme, als würde eine Obszönität gesagt in honetter Gesellschaft“ (Hoffmann 1816-1820, S. 723).

³⁴ Brahms folgt der Stilisierungspraxis Schumanns in den *Davidbündlertänzen* op. 6 mit der bekannten Differenzierung der Charaktere Eusebius und Florestan am Ende jedes Stücks. Joseph Joachim riet Brahms dringend davon ab, seine Signaturen in die Druckfassungen zu übernehmen. Siehe zu diesen Ausführungen Schick (2003, S. 119-142). Nicht zu vergessen sei das Interesse von Brahms an Mendelssohn: Er zitiert das Thema des Allegro appassionato aus dem *Klaviertrio* Nr. 2 c-Moll op. 66 (1845) rhythmisch verändert im Scherzo in der *Sonate* Nr. 3 f-Moll op. 5 (1854) und übernimmt die Anregung, einen chorartigen Satz zu plazieren, für das Finale. Allegro moderato ma rubato. Auch die Anregung, einen Satz als Intermezzo zu bezeichnen, dürfte auf Mendelssohn zurückgehen.

Ein anonymes Rezensent, der um Ausgewogenheit bedacht ist, setzt sich mit Brahms' unkonventionellem Vorgehen in der Exposition des Allegro aus der *Sonate* C-Dur op. 1 auseinander und erörtert den Ermessensspielraum für Tonartendispositionen. Aus dem Vorsatz, nach der „Ueberführung des zweiten großen Motivs in die Molltonart, zuerst nach A-moll und dann nach c-Moll“, schließt der Rezensent, „daß der Componist noch nicht in seinem Denken und Handeln fertig“³⁵ sei. Als ästhetisches Kriterium für das Spannungsverhältnis in einer Exposition sei „zu berücksichtigen, daß jedes Stück längerer Form von seinem Ausgangspunkte“ einem Spannungsbogen der wechselnden Empfindungen und geistigen Anspannung folgen sollte. Brahms' Vorgehen in Op. 1 bewirke das Gegenteil: „die Führung von Dur nach Moll [hier: in die Paralleltonart; der Verf.], widerstreitet den Gesetzen der Ästhetik: Es erfolgt eine Abspannung anstatt der geistigen Anregung.“ Dazwischen fällt der für unsere Ausführungen entscheidende Satz: „Bei Mollstücken läßt sich sowol die verwandte Durtonart als auch die Molldominante anwenden; letztere zur richtigen Zeit angewendet, gibt sogar eine der leidenschaftlichsten und bedeutungsvollsten Wirkungen.“ Mit Carl Czerny stimmt der Rezensent überein, es gelte das Quintverhältnis, das in bestimmter Relation zu Marx' „Lehre vom Grundgesetz aller musikalischen Bildung: Ruhe – Bewegung – Ruhe“³⁶ stehe. Brahms verstoße insofern gegen dieses Prinzip, urteilt der Komponist und Pianist Louis Köhler (1820-1886) an anderer Stelle am Beispiel der *Sonate* op. 2 – trotz korrekter Tonartenbeziehung (fis-Moll vs. cis-Moll) –, als er das ästhetische Verhältnis gleichsam umkehre: aus Bewegung wird Ruhe, wird „Ermattung“³⁷. Eine ähnliche Beobachtung macht der Rezensent der *Sonate* op. 1, indem er den Form- und Spannungsbefund ästhetisch als „eine echt romantische Unklarheit“³⁸ bewertet, wo Wirkungen epischer Kräfte Form als Klanglandschaft konstituieren – so etwa auch bei Liszt.

³⁵ Die Kritik aus der Zeitschrift *Die Grenzboten* 1854/I wird wegen des Versuchs, „den Sinn des Schemas selbst zu begründen“, ausführlich zitiert (Meurs 1996, S. 51). Nachfolgende Zitate ebd.

³⁶ Siehe zur Durchführung Marx (1845, S. 218); zu Czerny vgl. Meurs (1996, S. 52).

³⁷ Rezension des Komponisten und Pianisten Louis Köhler (1820-1886) in der Zeitschrift *Signale* 12, 1854, S. 147, zitiert nach Meurs (1996, S. 52f.)

³⁸ Rezension aus dem *Die Grenzboten* 1854/I, zitiert nach Meurs (1996, S. 53).

Da es sich im Kopfsatz der *Sonate* Nr. 3 f-Moll op. 5 ähnlich verhält, in dem die traditionelle Erwartung mit einem Seitensatz in As-Dur erfüllt wird, kann man aus den Kritiken ein von Tonartenverhältnissen letztlich unabhängiges Stilprinzip des jungen Brahms herausfiltern.³⁹ Die Farbe der Molldominante verleiht seinen Sätzen einen teils elegischen und melancholischen, teils leidenschaftlichen Charakter. Die Tonart f-Moll im Allegro der *Symphonie* Nr. 3 F-Dur op. 90 und dem Allegro appassionato der *Sonate* Nr. 1 f-Moll für Klarinette und Klavier op. 120 Nr. 1 knüpft an noch ältere Traditionen an. Der Lamentobass zu Beginn der *Sonate* op. 5 türmt ein barockes Monument auf. Wie Liszt in der *Sonate* h-Moll leitet Brahms, der die *Sonate* Clara Schumann vorspielte, durch Augmentationen eines Kernmotivs verschiedene Ausdruckscharaktere ab.

1867 erschien in der *Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung* eine Rezension des Komponisten Selmar Bagge (1823-1896) zur *Sonate* Nr. 1 e-Moll für Klavier und Violoncello op. 38, dem zweiten Werk, in dem Brahms eine Molldominante angebracht hat (Abb. 23, ab Takt 58).



Abb. 23: Brahms, *Sonate* e-Moll op. 38, Allegro non troppo, Takte 55-60 (Erstausgabe Simrock, Bonn 1866)

Bagges Rezension zeigt alle Merkmale des von Marx und Moritz Hauptmann geprägten organischen Werkbegriffs mit Beethoven als Zentrum. Alle Zweifel an Brahms sind – abgesehen von einigen Härten – der Anerkennung der Schönheiten des Werks gewichen, die, verstanden als meta-

³⁹ Ein spätes Beispiel für einen zielgeführten Spannungsabbau liegt im Hauptsatz der Exposition des Allegro vivace der *Sonate* Nr. 2 für Klavier und Violoncello F-Dur op. 99 (1886) vor. Ihm folgt ein Seitensatz in C-Dur mit zuletzt ambivalentem Tonartenziel (Kadenz nach a-Moll, aus dem A-Dur als Dominante von d-Moll wird, Klammern 1 und 2 mit unterschiedlichen Halbtonverschiebungen: chromatisch, dann enharmonisch mit Übergang nach fis-Moll, der Durchführungstonart).

physisches Prinzip, unsagbar bleiben und mittels der Sinnhaftigkeit kompositorischer Zusammenhänge analytisch erschlossen werden müssen.⁴⁰

Der enge Kreis der für molldominantische Dispositionen präferierte Bereich – hier e-Moll, f-Moll und einmalig fis-Moll, ergänzt um das h-Moll Mendelssohns, der ansonsten a-Moll bevorzugt – setzt sich fort. Cis-Moll, d-Moll und es-Moll bleiben bei Beethoven jeweils auf ein Werk beschränkt, während a-Moll, e-Moll und f-Moll an der Spitze stehen. Für Werke in Dur – zu ersehen aus der Tabelle zu Beginn – gelten andere Präferenzen: G-Dur vs. d-Moll und A-Dur vs. e-Moll.

Wie die Musiktheorie des ausgehenden 19. Jahrhunderts mit der Molldominante in Seitensätzen verfährt, ist in Hugo Riemanns *Modulationslehre* von 1887 zu besichtigen. Er nuanciert: „nur ausnahmsweise erscheint das zweite Thema eines Mollsatzes in der Molloberdominante z. B. bei Beethoven in den *Sonaten* Op. 31, II. (D-Moll) und Op. 90“ (Riemann 1887, S. 126f.). Den Fingerzeig der Ausführungsanweisung »*Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck*« nimmt er nicht auf.

1919, in der Klaviersonaten-Monographie, wird Riemann der Dispositions-Variante I keine Aufmerksamkeit mehr schenken. Die Differenz zwischen Variante und Ausnahme umschreibt ungefähr den Spielraum musiktheoretischer Positionen, für die sich im Zuge der Verwissenschaftlichung (Theoretisierung) kompositionsgeschichtlich erfolgreicher Praxisformen das Problem stellt, wie gewährleistet werden kann, dass in dem Prozess der Zuschreibungen von Normativität Seltenheit nicht mit Fehlerhaftigkeit oder Stilwidrigkeit verwechselt wird. Dass ein Extrempunkt realisiert wurde, steht dabei außer Frage.

Das Dreieck aus Klassifikation, Kritik (Ästhetik, Theorie, Werke, Öffentlichkeit) und Vermessung des Raums der Möglichkeiten⁴¹ stellt einen Objektivierungsrahmen zur Verfügung, um Normzuschreibungen des musikwissenschaftlichen Feldes und ihre Motive kritisch zu hinterfragen. Solche Vermessungen müssen immer wieder dann von neuem überprüft werden, wenn das Spiel der Werke bis zur Wahrnehmungszumutung erfolgreich war. Die hier nachgewiesene Normalität der Dominante der Lei-

⁴⁰ Vgl. dazu die Rezension zur Sonate für Pianoforte und Violoncell. Op. 38 von Bagge (1867, S. 4-6).

⁴¹ Am Beispiel Manets ausgearbeitet siehe, wie oben bereits erwähnt, Bourdieu (2015); für das literarische Feld vgl. *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes* Bourdieu (1999).

denschaft bildet als Extrempunkt des Affekts eine Spannungseinheit, deren scheinbarer, als immanent betrachteter Widerspruch ausreicht, um Problematisierungen in der musikalischen Theoriebildung und Stilkritik hervorzurufen, die der historischen Praxis fremd waren.

Handlungsmuster sind nicht gleichzusetzen mit Wiederholungen. Vielmehr sehen wir darin das kreative Vermögen, auf eine gleichsam improvisatorische Weise in einem bestimmten Rahmen Varianz zu erzeugen und diesen dadurch zu erweitern. Den Rezipienten wird der Eindruck vermittelt, einem je individualisierten Anderen zu begegnen. Vom Standpunkt des *modus operandi* betrachtet, liegt der Unterschied zwischen Improvisation und Komposition, da beides auf den gleichen inkorporierten Dispositionen basiert, vornehmlich auf der Ebene der Zeit, nicht aber der Qualität. Darum ist für künstlerische Leistungen die Erarbeitung von Differenz innerhalb eines Musters durch ein internalisiertes Handlungsmuster entscheidend, deren Dokumentation ein Ziel der vorliegenden Studie war.⁴²

Schon in Beethovens Jugend macht sich die Unterscheidung zwischen der Dominante der Leidenschaft und der c-Moll-Dramaturgie bemerkbar, und zwar im Abbruch des Vorhabens, Thema und Satzmerkmale des Allegro con spirito aus dem *Klavierquartett* Es-Dur als Ausgangspunkt für eine *Symphonie* in c-Moll, aber nun ohne Molldominante zu reproduzieren (siehe oben S. 23). Dies zu erkennen, stellt eine bemerkenswerte, weil zukunftsgerichtete Leistung des Jugendlichen dar. Beides miteinander zu verbinden, sehen wir erst viel später und wird nur zweimal in einem programmatischen Kontext von Affektkonstruktionen verwirklicht: in der *Ouvertüre* zu *Coriolan* op. 60 und in dem Satz ›Abwesenheit‹ aus der *Sonate* Es-Dur op. 81a »Das Lebewohl«, beide charakterisiert durch Reprisen im subdominantischen f-Moll.

Dass weder Intentionen noch der Anspruch auf normative Analysierbarkeit, sondern das künstlerische Ethos ein solches Handeln leiten könnten, ist einer der Inhalte der nachfolgenden Studie über Georg Simmel.

⁴² Bourdieu verfiicht, übertragbar auf die künstlerische Produktion, den Gedanken des Wirkens einer „geregelten Improvisation, die ihre Ausgangs- und Unterstützungspunkte in gleichsam vorgestanzten »Mustern«“ (Bourdieu 1979, S. 179) als Resultate verinnerlichter Dispositionen findet – „wie ein Zug, der seine eigenen Schienen mit sich führt“ (ebd.).

Literaturverzeichnis

- ADLER, Guido (Hrsg.). 1912. *Wiener Instrumentalmusik vor und um 1750 II. = Denkmäler Österreichischer Tonkunst. Band 39.* Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- ANONYM. 1802. [Rezension] op. 23 mit op. 24. *AmZ*, Sp. 596/570. In: Kunze 1987, S. 24.
- ANONYM. 1802a. [Rezension] op. 26 und op. 27. *AmZ*, Sp. 650-653. In: Kunze 1987, S. 24-26.
- ANONYM. 1805. [Rezension] op. 47 mit op. 38 und op. 52. *AmZ*, Sp. 769-772. In: Kunze 1987, S. 43-44.
- ANONYM. 1807. [Rezension] op. 57. *AmZ*, Sp. 433-436. In: Kunze 1987, S. 69-71.
- ANONYM. 1816. [Rezension] op. 90. *AmZ*, Sp. 60-61. In: Kunze 1987: S. 266-267.
- ANONYM. 1824. [Rezension] op. 109 u. a. *AmZ*, Sp. 213-225. In: Kunze 1987, S. 357-366.
- BAGGE, Selmar. 1867. [Rezension] *Brahms Sonate für Pianoforte und Violoncell. Op. 38.* In: *Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung*, II. Jg., 1867, Nr. 1, S. 4-6.
- BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb ²1988 [1750/58]. *Theoretische Ästhetik. Die grundlegenden Abschnitte aus der „Aesthetica“ (1750/58).* Hrsg. von Hans Rudolf Schweizer. Hamburg: Felix Meiner.
- BOURDIEU, Emmanuel. 1998. *Savoir faire. Contribution à une théorie dispositionnelle de l'action.* Paris: Édition du Seuil.
- BOURDIEU, Pierre. 1979. *Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabyliischen Gesellschaft.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- BOURDIEU, Pierre. 1999. *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- BOURDIEU, Pierre. 2015. *Manet. Eine symbolische Revolution.* Berlin 2015: Suhrkamp.
- CAEYERS, Jan. 2012. *Beethoven. Der einsame Revolutionär. Eine Biographie.* München 2012: C.H. Beck.
- DAHLHAUS, Carl. 1984. *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Erster Teil. Grundzüge einer Systematik. = Geschichte der Musiktheorie Band 10.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- DEUTSCH, Otto Erich (Hrsg.). 1961. *Mozart. Die Dokumente seines Lebens.* Kassel etc.: Bärenreiter.
- GÁL, Hans. 1916 [1913]: *Die Stileigentümlichkeiten des jungen Beethoven.* In: *Studien zur Musikwissenschaft IV.* Wien – Digitalisat aufgerufen am 17. November 2019 <http://www.hansgal.org/storage/writings/beethoven.pdf>.
- GERHARD, Anselm. 2002. *London und der Klassizismus in der Musik. Die Idee der ›absoluten Musik‹ und Muzio Clementis Klavierwerke.* Stuttgart: Metzler.
- GRIESINGER, August Georg. 1810. *Biographische Notizen über Joseph Haydn.* Leipzig 1810: Breitkopf & Härtel.
- HAYDN, Joseph 1969: *Werke Reihe I · Band 6. Sinfonien 1767-1772. Kritischer Bericht,* hrsg. v. C.-G. S. Mörner. München · Duisburg: Henle, S. 24-29.

- HEPOKOSKI, James / DARCY, Warren. 2011. *Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. Oxford: Oxford University Press.
- HINRICHSSEN, Hans-Joachim. 2013. *Beethoven. Die Klaviersonaten*. Kassel etc.: Bärenreiter.
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus 2009: *Zufällige Gedanken bei dem Erscheinen dieser Blätter*. In: ders.: *Nachtstücke. Klein Zaches. Prinzessin Brambilla. Werke 1816-1820*, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, S. 719-726.
- KERMAN, Joseph. 1994. *Write All These Down. Essays on Music*. Berkeley · Los Angeles · London: University of California Press.
- KOCH, Heinrich Christoph. 2007. *Versuch einer Anleitung zur Composition*. Studienausgabe hrsg. v. Jo Wilhelm Siebert, Hannover: Sieber.
- KUHN, Thomas S.²⁴2014. *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- KUHN, Thomas S..1977. *Bemerkungen zum Verhältnis von Wissenschaft und Kunst*. In: ders.: *Die Entstehung des Neuen. Studien zur Struktur der Wissenschaftsgeschichte*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 446-460.
- KUNZE, Stefan. 1987. *Ludwig van Beethoven. Die Werke im Spiegel seiner Zeit. Gesammelte Konzertberichte und Rezensionen bis 1830*. Laaber: Laaber Verlag.
- LINK, Jürgen. ⁵2013. *Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- LUHMANN, Niklas. 1984. *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- LUHMANN, Niklas. 1997. *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt a. M. 1997: Suhrkamp.
- MARSTON, Nicolas. 1996. *Beethoven's Piano Sonata in E, Op. 109*. Oxford: Claredon Press.
- MARX, Adolf Bernhard. 1987 [1824]. [Rezension] *Beethoven Sonaten für Klavier und Violoncello op. 102*. *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung* (= BAMZ) Jg. 1, 1824, S. 409f. In: Kunze 1987: S. 343-345.
- MARX, Adolf Bernhard. 1987 [1824a]. [Rezension] *Sonate E-Dur op. 109*. (BAMZ) Jg. 1 (1824) S. 37-38. In: Kunze 1987: S. 366-367.
- MARX, Adolf Bernhard. 1845. *Die Lehre von der musikalischen Komposition praktisch theoretisch. Dritter Theil*. Leipzig: Breitkopf & Härtel – Digitalisat aufgerufen am 11. Juni 2019. <https://archive.org/details/dielehrevonderm00riemgoog/page/n273>
- MARX, Adolf Bernhard. 1863. *Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke*. Berlin: Otto Janke.
- MENDELSSOHN BARTHOLDY, Dr. Karl. 2008. *Goethe und Felix Mendelssohn Bartholdy*. Hrsg. u. mit einem Nachwort versehen v. M. Lippert. Düsseldorf: Staccato.
- MEURS, Norbert. 1996. *Neue Bahnen? Aspekte der Brahms-Rezeption 1853-1868*. Köln: Studio.
- MOZART, Wolfgang Amadé. 1991. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Band 18: Kammermusik II. Streichquartette · Band 1*. Hrsg. v. K. H. Füssl, W. Plath u. W. Rehm. Kassel: Bärenreiter.

- MOZART, Wolfgang Amadé. 1991. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Band 19: Kammermusik III. Sonaten und Variationen für Klavier und Violine · Band 2*. Hrsg. v. E. Reeser. Kassel: Bärenreiter.
- NEEFE, Christian Gottlob. 1783. *Nachricht von der churfürstlich-cöllnischen Hofcapelle zu Bonn und andern Tonkünstlern daselbst*. In: Carl Friedrich Cramer (Hrsg.): *Magazin der Musik*, Erster Jahrgang 1783. Hamburg, S. 377-396.
- RIEMANN, Hugo. 1887. *Systematische Modulationslehre als Grundlage der musikalischen Formenlehre*. Heilbronn: C. F. Schmidt.
- RIEMANN, Hugo (Hrsg.). 1902. *Sinfonien der pfalzbayerische Schule (Mannheimer Symphoniker). Band 1. = Denkmäler der Tonkunst in Bayern. Dritter Jahrgang, I. Band*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- RIEMANN, Hugo. 1919. *L. van Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten: ästhetische und formal-technische Analyse mit historischen Notizen*. Band 1. Berlin: Max Hesse.
- RIEPE, Juliane. 2003. Eine neue Quelle zum Repertoire der Bonner Hofkapelle im späten 18. Jahrhundert. In: *Archiv für Musikwissenschaft*, 60. Jahrgang, H. 2. Stuttgart: Franz Steiner, S. 97-114.
- ROSEN, Charles. 1980. *Sonata Forms*. New York · London: W. W. Norton & Company.
- SCHICK, Hartmut. 2003. Der junge Brahms, E.T.A. Hoffmann und das Konzept einer poetischen Musik. In: V. Dolle (Hrsg.). *Das schwierige Individuum. Menschenbilder im 19. Jahrhundert. = Eichstätter Kolloquium · Band 10.*, Regensburg: Pustet.
- SCHMIDT, Lothar. 1995. *Organische Form in der Musik. Stationen eines Begriffs 1795-1850*. Kassel etc.: Bärenreiter.
- SCHUBART, Christian Friedrich David. 1806. *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*. Hrsg. v. Ludwig Schubart. Wien: J. V. Degen, S. 378. – Digitalisat aufgerufen am 21. Oktober 2019 http://ks.petruccimusiclibrary.org/files/imglnks/usimg/1/14/IMSLP558378-PMLP899800-schubart_Ideen_zu_einer_%C3%84sthetik_der_Tonkunst_1806.pdf .
- SPAZIER, Johann Gottlieb. 1987 [1803]: Rezension *Beethoven Sonaten op. 31 Nr. 1 und 2*. *Zeitschrift für die elegante Welt* Jg. 3 (1803) Sp. 612. In: Kunze 1987: S. 29f.
- THAYER, Alexander Wheelock. 1866. *Ludwig van Beethoven's Leben. Band 1*. Berlin: Schneider.
- TODD, R. Larry. 2008. *Felix Mendelssohn-Bartholdy. Sein Leben · Seine Musik*. Stuttgart: Carus.
- WEBSTER, James 1991. *Haydn's "Farewell" Symphony and the Idea of Classical Style. Through-Composition and Cyclic Integration in His Instrumental Music*. Cambridge: Cambridge University Press.

Abbildungsverzeichnis Internetquellen (datiert 12. 8. 2020, 12.00 Uhr)

ABBILDUNG 1: Ludwig van Beethoven, *Sonata quasi una fantasia* cis-Moll op. 27 Nr. 2, <http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/3/33/IMSLP51038-PMLP01458-Op.27-2.pdf>

ABBILDUNG 2: Ludwig van Beethoven, *Sonate* E-Dur op. 109, <http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/a/ac/IMSLP51322-PMLP01487-Op.109.pdf>

ABBILDUNGEN 3, 5 und 9: Ludwig van Beethoven, *Klavierquartett* Es-Dur WoO 36, http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/4/45/IMSLP24562-PMLP55410-Beethoven_Pf_Quartet_WwO.36_No.1.pdf

ABBILDUNGEN 4, 7 u. 8: Joseph Haydn, *Symphonie Nr. 45 fis-Moll*, »Abschiedssymphonie«, http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/6/69/IMSLP545591-PMLP51750-JHaydn_Symphony_No.45_Cianchettini_and_Sperati_fullscore.pdf

ABBILDUNG 11: Ludwig van Beethoven, *Sonate* A-Dur op. 2 Nr. 2, [http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/0/0a/IMSLP51971-PMLP01413-Beethoven_-_Piano_Sonata_No.2_\(Artaria\).pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/0/0a/IMSLP51971-PMLP01413-Beethoven_-_Piano_Sonata_No.2_(Artaria).pdf)

ABBILDUNGEN 12 und 15: Carl Philipp Emanuel Bach, *Württembergische Sonaten* Wq. 49, http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/b/b7/IMSLP77701-PMLP09327-C_P_E_Bach_-_W%C3%BCrtemberg_Sonatas.pdf

ABBILDUNG 13: Joseph Haydn, *Haydn, Quartett* A-Dur op. 20 Hob. III:36, Violino Primo, http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/57/IMSLP475734-PMLP662993-22_IMSLP_471066-PMLP12757-secondsettofsixg00haydm.pdf

ABBILDUNG 14: Ludwig van Beethoven, *Sonate* G-Dur für Klavier und Violine op. 30 Nr. 3, http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/f/fb/IMSLP51967-PMLP04253-Beethoven_Werke_Breitkopf_Serie_12_No_99_Op_30_No_3.pdf

ABBILDUNG 16: Carl Philipp Emanuel Bach, *Sonata* III f-Moll, aus: *Clavier-Sonaten nebst einigen Rondos fürs Forte-Piano für Kenner und Liebhaber*, 3. Sammlung, Wq. 57, http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/3/3b/IMSLP329671-PMLP198344-cpe_bach_clavier_sonaten_kenner%26liebhaber_3_wq57.pdf

ABBILDUNGEN 18 und 19: Ludwig van Beethoven, *Sonate* a-Moll op. 23 für Klavier und Violine, hrsg. v. J. Joachim, [https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/6/63/IMSLP04221-Beethoven_-_Violin_Sonata_No.4_\(score\).pdf](https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/6/63/IMSLP04221-Beethoven_-_Violin_Sonata_No.4_(score).pdf)

ABBILDUNG 20: Ludwig van Beethoven, *Streichquartett* F-Dur op. 59 Nr. 1, https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/2/24/IMSLP274340-PMLP05127-Beethoven_Quartet_op_59_no.1.pdf

ABBILDUNG 21: Jan Ladislaus Dussek, *Élégie Harmonique* fis-Moll op. 61, https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/2/21/IMSLP626789-PMLP24294-dussek_op61_pleyel_amalia.pdf

ABBILDUNG 22: Felix Mendelssohn-Bartholdy, *Drittes Quartett für Fortepiano, Violine, Viola und Violoncell* h-Moll, op. 3, Klavierstimme, http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/a/ac/IMSLP25328-PMLP13881-Mendelssohn_Piano_Quartet3_Op3.pdf

ABBILDUNG 23: Johannes Brahms, *Sonate* Nr. 1 e-Moll für Violoncello und Klavier op. 38, [https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/6/64/IMSLP18356-Brahms_-_Cello_Sonata_Op.38_in_E_minor_\(1866\).pdf](https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/6/64/IMSLP18356-Brahms_-_Cello_Sonata_Op.38_in_E_minor_(1866).pdf)

II.

GEORG SIMMEL – MUSIK UND ETHOS

1. Eine soziologisch-musikalische Spurensuche

Nach der als Dissertation gescheiterten Abhandlung *Psychologische und ethnologische Studien über Musik* (GSG 1, S. 45-89) wird Georg Simmel nie wieder einen Einzelbeitrag über Musik veröffentlichen.¹ Erwähnungen von Musik in Simmels Schriften sind weit und locker verstreut, fast marginal; wir begegnen ihnen nach den *Studien* bis zu dem Aufsatz *Der Konflikt der modernen Kultur* von 1918 (GSG 16, S. 183-208) und in weiteren, erst posthum erschienenen Texten sowie in Briefen. Trotzdem ist Musik für Simmel keineswegs etwas nur Nachgeordnetes. Welche Stellung Musik in seinem Denken innehatte, entnehmen wir einer Bemerkung aus späteren Jahren über die Absicht, eine Beethoven-Monographie zu verfassen. Am 9. Dezember 1916 schreibt er eine Postkarte an Margarete von Bendemann: „Hätte ich noch 20 Jahre Arbeitskraft vor mir, so würde ich auch noch einen *Shakespeare* und einen *Beethoven* machen. Dann wäre der Kreis geschlossen.“ (GSG 23, S. 717) Die Problematik der zurückgewiesenen Dissertation hat sein Interesse an Musik demnach nicht betroffen, aber es unterlag, wie vieles anderes auch, einer Entwicklung.²

Musik bezeichnet der Sohn Hans Simmel in seinen *Lebenserinnerungen* „als gemeinsames geistiges Interesse der Familie“ (H. Simmel 1976 [1941/43], S. 248). Auch die familienartige Gemeinschaft mit dem Musikverleger Julius Friedländer, welcher zeitweise Inhaber des Verlags C. F. Peters war und von 1862 bis zu seinem Tode 1889 im Hause der Familie Simmel lebte, legt eine Verbundenheit mit Musik nahe, ohne indes spezifischere Schlüsse zu erlauben. Friedländer, 1874 zu Simmels Vormund bestellt, hinterließ ihm ein großes Vermögen, das ihn wirtschaftlich unabhängig machte (Köhnke 1996, S. 172). Ohne in gleicher Genauigkeit

¹ Die Umstände der abgelehnten Dissertation wurden von Klaus Christian Köhnke (1996, S. 51-77) eingehend dargelegt.

² In dem Aufsatz *Alpenreisen* erscheint eine Analogie zur Musik, in dem der Bildungswert einer solchen Reise ebenso eingeschränkt wird wie der der Musik selbst (GSG 5, S. 91-95). Das Durchlaufen unterschiedlichster Stimmungszustände und Intensitätsgrade bei einer solchen Reise gemahnt ihn an Musik, die in ihrem Verklingen nur Erinnerungen hinterlasse. Leicht erkennbar ist der Bezug auf eine anthropologische Auffassung vom defizitären Charakter des Hörsinns, ohne dass Simmel den Wert des Erlebens und den Rang musikalischer Kunstwerke infrage gestellt wissen will. Im *Exkurs über die Soziologie der Sinne* unterstützt diese Eigenschaft des Ohrs die Flüchtigkeit der Eindrücke städtischen Lebens (GSG 11, S. 726-733; Hüppe 2012, S. 57-64).

erforscht worden zu sein, doch ähnlich wie bei Max Weber³, wird die Beschäftigung mit Musik zu einem essentiellen Inhalt in Simmels Lebensführung. Gemessen am Umfang seines Gesamtwerks kann sich die hier beabsichtigte Thematisierung von Musik dennoch nicht anders als eine Spurensuche gestalten, die nur selten über den Kontext von Literatur und Kunst hinausgeht, in dem Rembrandt van Rijn und Johann Wolfgang von Goethe eine beherrschende Stellung einnehmen. Neben der Praxis, bedeutendste Komponisten, allen voran Beethoven und Johann Sebastian Bach, vorzugsweise im Zusammenhang mit anderen bedeutenden Künstlern der Geschichte und der Gegenwart aufzuführen – darunter Auguste Rodin und Stefan George –, lassen sich mehrere Themenkreise herausfiltern, in denen zwar exkursartig, aber konkret auf Musik Bezug genommen wird, um damit das eigentlich verhandelte Sujet aus einer anderen Perspektive vertiefend zu beleuchten oder zu komplettieren. Zuweilen tauchen musikspezifische Termini auf, deren Verwendung undenkbar wäre, hätte sich Simmel nicht, wie Weber, musiktheoretischen Fragen zugewandt.

2. Zeiten einer Logik des erweiterten Inhalts

Um sich den Weg zur Musik durch Simmels Schriften hindurch zu bahnen und ihren Stellenwert in seiner wissenschaftlichen und ästhetischen Reflexion auszuloten, ist es erforderlich, sich bewusst zu machen, auf welcher Grundlage das geschieht. Scheint sich Simmel auf der einen Seite nur für die ganz große Kunst interessiert zu haben, so entspricht es seiner soziologischen Denkweise, auf der anderen Seite die sozialen Bedingungen der Möglichkeit solcher Kunst nicht nur im Blick behalten, sondern die Art und Weise ihrer gesellschaftlichen Einbettung neu zu bewerten. In der *Einleitung in die Moralwissenschaft* wird ein Vergleich mit der Entwicklung des ästhetischen Systems vorgenommen. Wie bei der Ethik stoße der Versuch, die Prinzipien der verschiedenen Kunstarten in einheitliche Begriffe zu fassen, auf die Wirklichkeit einer „Kontinuität der Berührungen und Uebertragungen“ (GSG 4, S. 294), deren Inhalte am Ende „absolut

³ Zur *Musiksoziologie* Max Webers und zu seinem Verhältnis zur Musik siehe die Abhandlung von Braun/Finscher (2004).

nicht mehr diejenige Gleichheit besitzen, deren es logisch genommen zu ihrer Subsumierung unter einen und desselben Begriff bedürfte“. Die ›Fortpflanzung‹ von Transformationsketten ähnlicher Inhalte – demonstriert in Form einer logischen Operation (vgl. GSG 4, S. 293) – fördert letztlich Diskontinuität zutage, die Menge ermittelbarer Invarianten erschöpft sich.⁴ Das erfahrungswissenschaftlich gewonnene Resultat, durchgeführt am Begriff der Sittlichkeit, könnte man als ein Plädoyer für eine Logik des erweiterten Inhalts bezeichnen, welche an die Stelle absoluter Prinzipien tritt, deren Wahrheiten „wahrscheinlich gemacht, nie aber logisch deduciert werden“ (ebd., S. 294) können. Dies fügt sich ein in das schon in den *Studien* entworfene Bild, dass Musik in einer Mannigfaltigkeit von kulturellen Äußerungsformen existiert, die einander fremd, ja einander irritierend erscheinen; auch wird Kunst in vielerlei Ausdrucksgraden und Stilniveaus, Qualitätsstufen und individuellen Könnensweisen ausgeübt. Und zwar mit der Pointe, dass sich das Spektrum von Rang und Wert bereits selbst im Gesamtwerk bedeutendster Künstler darstellt, allen voran bei Goethe. „Aber obgleich Dante und Shakespeare, Bach und Beethoven die Höhe derjenigen Leistungen, die ihren künstlerischen Rang überhaupt bestimmen, keineswegs mit jedem Werk und Werkteil erreichen, so ist doch das Maß der dahinter zurückbleibenden bei keinem annähernd so groß wie bei Goethe. (GSG 15, S. 254)“ Dessen „Wertausfalls-Erscheinungen“, gesteht Simmel ein, seien ihm unerklärlich, und zweifelt daran, ob Goethe hinsichtlich der „Eindrucksmacht der einzelnen Werke mit Äschylos und Shakespeare, Michelangelo und Rembrandt, Bach und Beethoven rangieren“ (GSG 20, S. 73) sollte. Die methodische Problematik, an der sich Simmel abarbeitet, besteht darin, Prinzipien der Werturteilsfreiheit (siehe GSG 4, S. 11) auch mit Vorstellungen von Rang und Wert von Kunst in *Wertbeziehungen* widerspruchsfrei zu vereinen⁵ (GSG 5, S. 197-214). Eine früher häufig anzutreffende Kritik an Gustav Mahler, die Verwendung von Trivialmusik oder die Schaffung trivialmusikalisch anmutender Texturen im Medium der Symphonik widerspreche

⁴ Einer Kritik an Hermann von Helmholtz in dem Aufsatz *Ueber den Unterschied der Wahrnehmung- und Erfahrungsurteile* ist zu entnehmen, dass Simmel aktuelle Entwicklungen in der Geometrie kennt (GSG 5, S. 239, Anmerkung). Am Ende einer Transformationskette lösen sich alle vorher bestehende Ähnlichkeiten in diskrete Mengen auf.

⁵ Siehe dazu die im weiteren Verlauf folgenden Ausführungen zur *Soziologischen Aesthetik* (GSG 5, S. 197-214).

oder schade sogar deren ideen- und autonomiegeschichtlich verbürgter, ästhetischer Höhe, verkennt das Moment der Welthaltigkeit in dessen Musik, welche die besagten ideen- und autonomiegeschichtlichen Inhalte an der Wirklichkeit bemisst und sie erweitert. Simmel hat Mahlers Musik und ihre Korrespondenz mit einer Wirklichkeit, deren Wirkungen auf die Wahrnehmung er in seinen stadtsoziologischen Schriften beobachtet, wohl nicht zur Kenntnis genommen. Musikästhetisch treiben ihn andere Fragen um, die ihn von der Entwicklung stilkritischer Arbeitsweisen in der Kunstbetrachtung fernhalten. Inhaltliche Auflagen eines organischen Kunstwerkbegriffs, den er in der Goetheschen Vorprägung übernommen hat (GSG 10, S. 143f.; GSG 12, S. 17f.)⁶, macht er sich zu eigen. Simmel versieht seine Auffassung von Kunstwerkanalyse mit einer überraschenden Zergliederungskritik: „Mit der zu weit getriebenen Zergliederung, die den ästhetischen Genuß zerstört“⁷ (GSG 10, S. 146), werde eine Grenze überschritten, die das Schöne als das Wahrheitsmoment des Kunstwerks vernichte und darum „theoretisch falsch ist, weil ästhetisch falsch“.

Scheint eine solche Aussage für einen Analytiker vom Range Simmels auf den ersten Blick vielleicht paradox, so erweist sich das ästhetische – und sinnliche – Erscheinen als Korrektiv am Theoretischen, was für Simmels Gebrauch eines musiktheoretischen Fachterminus‘ im weiteren Verlauf unserer Ausführungen noch von Bedeutung sein wird.

Schnittpunkte, Wechselwirkungen und Personalunionen zwischen dem literarischen und dem musikakademischen Feld hier und mit dem Feld der künstlerischen Produktion dort bewegen ein Kaleidoskop von polarisierenden Meinungen und Kunstkämpfen⁸, das eher wenige veranlasst, über

⁶ Goethes Kunstanschauung wird im 19. Jahrhundert in der Musiktheorie zur Entwicklung eines organischen Formbegriffs herangezogen (Schmidt 1995).

⁷ Diese Ansicht, die sich gegen musikalische Analyse richtet, ist im 19. Jahrhundert auf dem literarischen Feld im Musikjournalismus und der Musikkritik verbreitet und beruft sich auf die organische Kunstwerkästhetik. Analyse von Kunstwerken wird – mit wissenschaftshistorischer Berechtigung – mit anatomischen Verfahren verglichen und als Vivisektion bezeichnet (vgl. Brzoska 1995, S. 84). Konträre Auffassungen von Analyse sind bis heute auf dem musikalischen Feld anzutreffen. Ihre Ursache kann mit praxistheoretischen und wissenssoziologischen Defiziten der Musiklehre begründet werden, die keine Erklärung dafür besitzt, warum häufig hervorragende musikalische Interpretationen jenseits von Musiktheorie und Analyse gelingen.

⁸ Als Akteur einer musikalischen Secession verwendet Arnold Schönberg in einem Brief an Gustav Mahler vom 29. Dezember 1909 das Wort „Kunstkampf-Momente“ (Schönberg 1949 [1909], S. 447).

Gründe für den Verzicht auf Werturteile nachzudenken wie der Wiener Musikwissenschaftler Guido Adler.⁹ Um die anspruchsvolle Gemengelage sich völlig widerstrebender Tendenzen einer modernen Gesellschaft, ähnlich wie in der *Moralwissenschaft* ethisch, bezüglich der künstlerischen Phänomene ästhetisch handhaben zu können, entwirft Simmel 1896 in der *Soziologischen Aesthetik* ein strukturelles Gerüst (GSG 5, S. 197-214), das Wertfragen nicht nivelliert, sondern diese über eine Mannigfaltigkeit von Beziehungen zu regulieren beabsichtigt.¹⁰ Simmels Aufschichtung ästhetischer Rangordnungen ist von einer topographischen Hintergrundmetaphorik geleitet (ebd., S. 199ff.), die gegen die Genieästhetik besagen will: Gipfelkunst kann es ohne das ganze dazugehörige Bergmassiv nicht geben. So wird Simmel zum Anreger, das zerbrochene Verhältnis von Höhenkamm- und Breitendiskursen in der Kunst wiederherzustellen.¹¹

Von dieser Metaphorik ausgehend, fällt ein Licht zurück auf Passagen der musikpsychologischen und musikethnologischen *Studien*, in denen die Vorliebe für Urlaube in den Alpen nicht nur den späteren Beitrag *Zur Ästhetik der Alpen* (GSG 12, S. 162-169) motiviert hat, sondern wohl schon den naiv-empirischen Versuch, den Ursprüngen und der Bedeutung des Jodelns nachzugehen (vgl. GSG 1, S. 84-87 und 88-89). Kunstwerk und Landschaft werden jedoch in keinem von Simmels Aufsätzen so eng auf einander bezogen wie in der *Philosophie der Landschaft* (GSG 12, S. 471-482), in der er zum Theoretiker des feinstofflich-atmosphärischen Wahrnehmens und Erlebens wurde.¹²

⁹ Adler geht in seinem 1914 erschienenen Nekrolog zu Gustav Mahler auf das Problem von Werturteilen in der Musikwissenschaft ein. „Nicht Werturteile sollen in Orakeln vorgelegt werden – die wechseln nach der Zeiten Lauf und Gunst –, der Künstler und Mensch in seiner Eigenart und in seinen wechselseitigen Verhältnissen soll aufgedeckt und noch besser: sein Werk soll möglichst klar gekennzeichnet werden in knappen Umrissen, denn mehr kann nicht gegeben werden“ (Adler 1914, S. 3f.).

¹⁰ Siehe die Einführung von Lichtblau (2009, S. 7-27).

¹¹ Vgl. Link (1988), S. 284-307, und Wienold/Hüppe (1991), S. 292-321, hier S. 302.

¹² In dem im gleichen Jahr verfassten Beitrag *Werte des Goetheschen Lebens* heißt es, das Kunstwerk verhalte sich „ähnlich wie die Landschaft“ (GSG 20, S. 26). Umweltdeterministische Tendenzen, die anfangs noch aus der Kenntnis der *Philosophie der Kunst* von Hippolyte Taine (vgl. Aulinger 2017, S. 101) – deutsch 1866, französisch als *Philosophie de l'art* erst 1882 – nachwirken (Hüppe 2012, S. 49-51), hat Simmel im Zuge seiner Bergson-Rezeption endgültig verworfen und qualitativ verwandelt.

3. Musiktheoretische und musikästhetische Bezüge

Weitere Analogien zur Musik in Simmels Ausführungen über den Rhythmus der Lebensinhalte aus der *Philosophie des Geldes* (GSG 6, S. 676ff.) ergeben sich, sprachlich bedingt, von selbst: Der Begriff der Periode ist zugleich ein Fachterminus der musikalischen Formenlehre. Dass „in der Musik das rhythmische Element das zuerst ausgeprägte und gerade auf ihren primitivsten Stufen¹³ äußerst hervortretende ist“ (GSG 6, S. 679), benennt mit der Periode eine dem Symmetrieprinzip entsprechende Rationalisierungsweise. „Die niedrigere Stufe des ästhetischen Triebes spricht sich im Systembau aus, der die Objekte in ein symmetrisches Bild faßt“ (GSG 5, S. 202). Die moderne Kulturentwicklung begünstigt dagegen unregelmäßige Lebensrhythmen (GSG 5, S. 201; GSG 6, S. 677f.), die „auf den höchsten Stufen der Musik“ (ebd., S. 679) mit dem Zurücktreten der „Rhythmik hinter die Melodie“, wie es bei Richard Wagner und bei Johannes Brahms der Fall sein soll, anzutreffen sind. Gemeint sind erstens Wagners Äußerungen über „musikalische Prosa“ (Wagner 2008 [1852], S. 261), die eine Distanzierung von der Norm der periodischen Syntax der Viertaktigkeit bezeichnen, und zweitens Brahms' *Vier ernste Gesänge* op. 121, an denen Simmel die gleiche Tendenz beobachtet, dem „Rhythmischen aus dem Wege“ (GSG 6, S. 679) zu gehen. Obwohl beide Komponisten angeblich Welten trennen sollen, führt eine „aus Veräußerlichung und Vergeistigung zusammengewebte Ästhetik der Lebensgestaltung“ (GSG 15, S. 282) dem Anschein zum Trotz Gemeinsamkeiten herauf, deren Erkennen erst auf der Ebene der reflexiven Betrachtung von kompositorischen Problemlösungen möglich ist.¹⁴

Die Musik Robert Schumanns wählt sich Simmel zum Beispiel, um den Topos der Sehnsucht bei Goethe von Projektionen eines romantischen Sehnsuchtsbegriffs als Auswirkung der Goethe-Rezeption abzugrenzen.

¹³ Für Simmel, führt sein Sohn aus, sei „unsere Kunst nur *eine* Erscheinungsform der großen gestaltenden Kunst der Menschheit [...]. Während die »Kunst der Primitiven« als mehr oder weniger ästhetisch zu genießende Kuriositäten beiseite geschoben werden könnte (was er natürlich auch mißbilligte), bot die Kunst Ostasiens nach Umfang und Entwicklung ein der westlichen durchaus äquivalentes Objekt“ (H. Simmel 1976, S. 260).

¹⁴ So geschehen in Schönbergs Aufsatz *Brahms, The Progressive* (Schoenberg 1975 [1947], S. 398-441). Darin wird eine Position eingenommen, die seine Distanzierung von Lehrmeinungen einer akademischen Musiktheorie fortsetzt und zur Stärkung reflexiv orientierter analytischer Methoden beigetragen hat.

Schumanns Musik drücke das Gefühl der Romantik als „gleichsam unsubstanzierte Sehnsucht“ (ebd., S. 194) exemplarisch aus und sei „für die romantische Seele [...] *der* Affekt schlechthin“. Für Goethe dagegen habe sich die Anschauung der pittoresken Landschaft Italiens mitsamt der „Trümmer vergangener Herrlichkeiten“ (GSG 15, S. 195) eher nüchtern als Faktizität, als „Wirklichkeit, Form, Gegenwart“ dargeboten, die, so erlebt, den Prinzipien seiner formalen klassischen Ästhetik entspricht. Die Differenz zu einem Formgebrauch, der als Träger des reinen Affekts fungiert, um das Unendliche zur Erscheinung zu bringen, und dabei, so paradox es scheint, das Risiko scheinbarer Formlosigkeit eingeht, wird plastisch.¹⁵ Viele Formen Schumanns zeichnen sich durch freie episodische Reihungen aus, die dem Vorwärtsschreiten assoziative Züge verleihen und auf eine eigentümliche Weise den exkursiven Neigungen Simmels nahekommen. In der Rembrandt-Monographie kommt Simmel auf Schumann zurück, um mit Mozart und Bach Unterschiede ihrer Handhabung des Text-Musik-Verhältnisses zu betrachten. Es soll erläutern helfen, warum ein religiöses Sujet nicht oder nicht allein seine religiöse Wirkung aus dem religiösen Motiv beziehe. Simmel befindet, „das Ganze ist religiös, da die apriorische Energie, die es erzeugt hat, religiös ist“ (GSG 15, S. 480). Der in dem Kontext ebenfalls erscheinende Begriff „Gesamtkunstwerk“ (ebd.) erlaubt eine weitere Präzisierung von Simmels musikästhetischem Denken. Künstlerisches Handeln wird als dynamischer Prozess beschrieben. Durch „die Art des Konzipierens und Schaffens, die dem Werk die religiöse Durchdrungenheit“ (ebd., S. 481) gebe, stellt Simmel eine Beziehung zwischen Praxis und Subjekt her, die, Worte Pierre Bourdieus einbeziehend, so lauten könnte: „die Arbeit, anhand deren der Künstler sein Werk und untrennbar damit sich selbst als Künstler schafft“ (Bourdieu 2015, S. 158), liegt bei Simmel in Wechselwirkungen begründet, deren gesellschaftliche Dimension sich im Folgenden noch näher erschließt. Betrachten wir also die Vertiefung in den Text, welche teils die Kenntnis von Wagners drittem Teil von *Oper und Drama* (1852) voraussetzt, teils an Bachs (barock-rhetorischem)¹⁶ und Schumanns (›übersetzendem‹) Text-

¹⁵ So gesehen, ist Goethe in den Augen Simmels in seinen Fehltritten über romantische Künstler konsequent (vgl. GSG 20, S. 45). Er „hat die Zeltersche Musik gepriesen und Schubert als nicht vorhanden betrachtet“ (GSG 13, S. 94).

¹⁶ Zu Simmels Erwähnung der „Bachschen Cantate“ (GSG 20, S. 24) sei angemerkt: Möglicherweise kannte er die Bach-Monographie Albert Schweitzers, die unter dem Titel *J. S.*

zugang korrigiert wird, wobei ihm Mozarts situativ-pragmatische Handhabung fremd ist. Anders als Wagner geht Simmel nicht von einer Synthese von Wort und Ton aus, sondern von einem *Kreislauf* von diesem zur Musik und wieder zu ihm zurück: „sein eigenes Wesen, gereinigt und gestärkt durch seine Ausformung in der Musik, umfaßt und gestaltet ihn von neuem. (GSG 15, S. 481)“ Dies zirkuläre Moment von Kunst, repräsentiert im Autonomiebegriff, führt Simmel auf den Lebensprozess zurück, der die „vollkommene innere Geschlossenheit und die gleichzeitige Verbundenheit mit einer persönlichen Entwicklung und dem Krätestrom eines Lebens“ (GSG 20, S. 25f.) umgreift: der Künstler als Akteur erscheint. Was Simmel nacherlebend beobachtet, ist die Loslösung der Kunst „aus der Obhut der Religion“ (Luhmann 2002, S. 221) als historischen Vorgang, der im Moment der Analyse erkenntnishaft an der künstlerischen Praxis aufscheint, dabei die Kategorie des Religiösen mitnimmt und sie ins Säkular-Gesellschaftliche übersetzt.

4. Fragen an das Verhältnis von Logik und Ethos der Kunstpraxis

Die Form der immanenten Analyse, die Simmel an die Praxis des künstlerische Handelns koppelt, erfährt aufgrund ethischer, einem Handeln zurechenbarer Momente eine Wende, deren Anschlussfähigkeit für die soziologische Theorie aufgezeigt werden soll. In der Goethe-Monographie wird bei der Untersuchung einer Sprachkreativität, die um „das Motiv von Geistern“ kreisen, „die man nicht mehr los wird“ (GSG 15, 197) ein Vergleich mit „manchen Harmonien und Takten bei Beethoven“ (ebd.: 198) ausgelöst. Welche Takte und Harmonien mögen gemeint sein? Das erfahren wir nicht. Simmel führt den Begriff der musikalischen Logik¹⁷ ein:

Bach, le musicien-poète 1905 in Leipzig (und Paris) auf französisch, 1908 in deutscher Übersetzung und Neubearbeitung ebendort erschien. Schweitzers Monographie ist die erste, die eine bis heute im Wesentlichen gültige Untersuchungen über das Text-Musik-Verhältnis in Bachschen Werken vorgelegt hat. Die Kantaten erfahren darin eine besondere Beachtung.

¹⁷ Ende des 19. Jahrhunderts repräsentieren Moritz Hauptmann, Hermann von Helmholtz und Hugo Riemann den Stand musiktheoretischer Erkenntnis in Deutschland: Moritz Hauptmann. 1853. *Die Natur der Harmonik und der Metrik: zur Theorie der Musik.*

„jeder [dieser Takte; d. V.] gehört völlig in den sozusagen objektiven Zusammenhang des Stückes hinein, ist durch dessen rein musikalische Logik völlig begreiflich und notwendig – zugleich aber weist er noch in eine andere Dimension, in die des Subjekts“¹⁸ (ebd.). Den Anspruch musikalischer Logik, Gesetzmäßigkeiten des Denkens auf Erwartungen des Zusammenwirkens musikalischer Strukturelemente (Satzart, Harmonik, Syntaktik, Themen, Motive etc.) zu übertragen, damit Musik als begründeter Zusammenhang erlebt werden könne¹⁹, schränkt Simmel mit der Wirksamkeit einer Dimension ein, die sich letztlich als das Ethos eines „Sich-rechenschaftgebens“ (ebd., S. 200) eines Künstlers herausstellen wird. Damit wird musikalische Logik reflexiven und selbstreferentiellen Schaffensverläufen zugeordnet.

Über die Eigenart der späten Beethoven-Quartette hatte sich Simmel 1905 in *Das Abendmahl Leonardo da Vincis* (GSG 7, S. 304) zunächst in allgemeiner Weise geäußert, bevor er sich 1907 auf zwei Opera festlegte: auf die *Sonaten für Klavier und Violoncello* op. 102 und das *Streichquartett* cis-Moll op. 131 (GSG 10, S. 293²⁰, neben der Nennung von Bach-Kantaten und Wagners *Tristan*). Mit diesen Werken beginnt ein Abschnitt, in dem Simmel unter Bezug auf Schopenhauers Musikphilosophie den Zusammenhang von Versinnlichung und innerer Logik im musikalischen Kunstwerk betrachtet und ihre seelische Verknüpfungsfähigkeit zum Anlass nimmt, ihr „in der metaphysischen Ordnung“ das Recht einzuräumen, „als das Bild des absoluten Weltchicksals“ (ebd., S. 295) zu gelten. Um dieses Dunkel zu erhellen, ist es erforderlich, auf den Stellenwert der erwähnten Werke Beethovens einzugehen. Die Präferenz für das

Leipzig: Breitkopf und Härtel. Nachdruck Hildesheim 2002: Olms. Hugo Riemann (1873), Hermann von Helmholtz' *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*. Braunschweig ³1870: Vieweg. Für Weber ist die Rezeption der besagten Schriften nachgewiesen (vgl. Braun/Finscher 2004, S. 354, 359, 364).

¹⁸ Gesetzt den Fall, dass Simmel wegen seines Interesses an den beiden 1815 entstandenen *Sonaten für Klavier und Violoncello* op. 102 (GSG 15, S. 257) die Takte 132-141 aus dem ersten Satz der D-Dur Sonate gemeint haben könnte, dann wäre er in der Lage gewesen, das Zusammenspiel von leittönigen und chromatischen Fortschreitungen, trugschlüssigen und enharmonischen Beziehungen, womit Beethoven den tonalen Bezug verwischt und die Zuhörer (bis heute) in Spannung versetzt, korrekt zu analysieren.

¹⁹ Der Kürze halber paraphasiere ich Adolf Nowaks Definition von musikalischer Logik (Nowak 2004/2005).

²⁰ Die Lesart lautet hier versehentlich „fis-Moll-Quartett“.

Quartett cis-Moll unter den späten teilt Simmel mit Wagner²¹ und Marcel Proust (2014, S. 142-146). Simmel sieht (wir befinden uns im Jahr 1912) in den „letzten Sonaten (insbesondere den beiden Cellosonaten) und Quartetten“ (GSG 15, S. 257), wobei er noch Wagners *Parsifal* streift, „einen in starken Flutwellen hervorbrechenden Subjektivismus und ein Zerschneiden synthetischer Ganzheitsformen“ (ebd.) am Werk. Dies gilt ihm als symptomatisch für Alterskunst, welche, so Simmel, Formimperative und logische Zusammenhänge geradezu unbekümmert vermeide. Von den extremen spieltechnischen Anforderungen, verblüffenden harmonischen Wendungen, ungewöhnlichen Formverläufen bei hoher Abstraktion der Materialbehandlung und einer kompromisslosen Expressivität haben sich Interpreten wie Rezipienten lange irritiert gefühlt. Auch die Musiktheorie ringt lange um ein Verhältnis zu dem Spätwerk, weil es sich lehrbuchartigen Normen entzieht. Ein größerer Gegensatz zu Hugo Riemann, der die späten Quartette 1910 umgekehrt in der Absicht der Konfliktnivellierung analysiert²², ist kaum denkbar. Die Anerkennung einer musikalischen Logik als Beschreibung eines im musikalischen Kunstwerk immanent wirkenden Prinzips, das von Hauptmann und Riemann theoretisch, ästhetisch und normativ mitgeprägt worden ist²³, hätte ihn in einen unauflösbaren Widerspruch führen müssen, wenn die relationalen Voraussetzungen der *Moralwissenschaft*, der *Soziologischen Aesthetik* und der *Philosophie des*

²¹ Wagner hat seine Bewunderung für das Quartett in einer Programmnotiz (1854) festgehalten, deren Autograph sich im Bestand des Beethoven-Hauses, Bonn, befindet: siehe dazu http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php?id=&template=ganzseite_digitales_archiv_de&_dokid=ha:1287&_seite=1-1 – aufgerufen am 18. September 2017.

²² Im *Quartett B-Dur op. 130/133* gehe es nicht um „ein Zerschneiden der Form“ (Riemann 1910, S. 124). „Verständig interpretiert“ gebe der „erste Satz keinerlei Anlass, von Zerrissenheit und schwerverständlichem Aufbau zu sprechen, zeigt vielmehr deutlich das normale Gerüst der Sonatenform“ (ebd., S. 129; Grammatik nach Riemann). Das *Quartett cis-Moll op. 131* als Werk zu bezeichnen, „das ein Zerschneiden der Tradition bedeutet“, sei ein „Vorurteil“ (ebd., S. 149). Mit sieben durchgehenden Sätzen und individueller Formgestaltung entfernt sich das Quartett am weitesten von dem viersätzigen Modell, zu dessen Normativität Beethoven mit beigetragen hatte. Um diese Normativität zurückzugewinnen, nutzt Riemann als Kritiker moderner Ästhetik die objektive Geltung und empirische Beweiskraft von Analyse und führt sie auf dem musikakademischen Feld strategischen Zwecken zu: Indem er das Ausräumen von Verständnishürden mit dem Ausräumen des Außergewöhnlichen verbindet, wird das Reflexivwerden von Strukturbildungen als Merkmal von Modernität zum Verschwinden gebracht.

²³ Die Standpunkte von Hauptmann und Riemann fasst Adolf Nowak im achten Kapitel seiner Abhandlung zur Theoriegeschichte der musikalischen Logik zusammen (Nowak 2015, S. 173-219).

Geldes nicht schon bestanden hätten. Die Thematisierung der Alterskunst, Goethe, Michelangelo, Leonardo und Rembrandt betreffend, verschärft das Problem, das organische Verstehen der Welt mit gegensätzlichen Werken wie der 5. *Sinfonie* oder dem *Quartett cis-Moll* (GSG 12, S. 16, im weiteren Verlauf 17ff.) in Einklang zu bringen: Gilt die 5. *Sinfonie*, eines der fasslichsten Werke Beethovens, als exemplarisch für musikalisch-logische Durchdringung, deren Komplexität entlang des Vierton-Motivs selbst musikalischen Laien leicht vermittelt werden kann, so fordern die späten Quartette noch heute Experten heraus.

Die Rembrandt- und Goethe-Studien stehen bereits unter dem Einfluss der Idee des individuellen Gesetzes, welche die Ideen der *Moralwissenschaft* und die darin vorgeformte Kritik an einem alles subsummierenden Logikbegriff wiederaufnimmt (GSG 12, S. 427f.). Diese innere Spannung ist damit in jeder Auseinandersetzung mit der Gesetzmäßigkeit oder der Normativität in der Kunst gegeben, die sich auf Logik berufen. So wird die musikalische Logik stillschweigend der Idee des individuellen Gesetzes unterstellt. Darum kann Simmel auf dem Konflikt insistieren und Werke verteidigen, die „vom Standpunkt der hergebrachten Formen aus oft zersplittert, ungleichmäßig, wie aus Fragmenten bestehend“ (GSG 16, S. 193) erscheinen und Normen widersprechen, die von dem Theoriegefüge des kunstakademischen Felds beansprucht werden. Für Beethovens Spätwerk trifft zu: „das wirklich nur künstlerische Kriterium ist ein *individuelles Gesetz*, das aus der Kunstleistung selbst aufsteigt“ (GSG 16, S. 388), selbst wenn es „allen zentralen, sonst gültigen Normen, aller bisher unausweichlichen Gesetzlichkeit aufs krasseste widersprach“ (ebd., S. 385). Im Spätwerk „ist nicht eine bestimmte Kunstform zerbrochen, sondern die Kunstform überhaupt ist von etwas anderem, Weiterem, aus einer anderen Dimension Kommendem überwältigt.“ (GSG 16, S. 194) Solches Zerbrecen überzeitlicher Art wird unterschieden von der Art ästhetischer Brüche jetztzeitlicher Entwicklungen, die Simmel als Zeitgenosse der Avantgarde erlebt, wobei er in seinen letzten Lebensjahren erkennen muss, dass es nun sein eigener Sehnsuchtsort ist, die Formenwelt der Klassik, gegen welche das moderne Leben zu revoltieren begann.

Wird musikalische Logik im Gefüge normativer Erwartungen und Ansprüchen an die Beschaffenheit musikalischer Kunstwerke gleichsam zur Instanz für Erwartungssicherheit im Feld der musikalischen Produktion,

die Kritik und Akademien kontrollieren, so setzt Simmel ihr das schaffende Subjekt gegenüber, wenn nicht entgegen: Es wird, schopenhauerisch, der „Qual“ (GSG, 10, S. 295; GSG 15, S. 198) eines Produktionsprozesses unterworfen, der als Handlungsprozess in der „Einheit von Sichwissen und Sichbeurteilen“ (ebd, S. 200) auf eine Ethik zielt. Nicht wenigen Autographen Beethovens (ebenso z. B. bei Chopin) kann die Unzufriedenheit mit einem künstlerischen Ergebnis im Schriftbild entnommen werden, etwa aus der Verwüstung einer Reinschrift.²⁴ Das Werturteil fällt somit zu allererst in die Kompetenz und Verantwortung des Künstlers selbst, indem er sein eigenes künstlerisches Handeln einer schonungslosen Selbstreflexion unterwirft.

Ethik, Sittlichkeit, Ethos, von Simmel der individuellen Dynamik des künstlerischen Schaffens zugerechnet, berühren sich auf eigentümliche Weise mit Überlegungen Pierre Bourdieus. Den Zusammenhang von Ästhetik und Ethik bei Edouard Manet erläutert Bourdieu dahingehend, es gehe nicht um „Ethik als Normengefüge, das auf seiten des Konstruierten angesiedelt ist“, „sondern um *ethos* als einem System praktischer Werte“ (Bourdieu 2015a, S. 359), das außerhalb der Nützlichkeitsabwägungen alltäglicher Ästhetiken wirke.²⁵ Die Lebensverbundenheit der Praxis widerspricht dem Immanenzprinzip der Kunst nicht; schon bei Simmel zeichnet sich die diakritische Situierung autonomen schöpferischen Handelns in der Gesellschaft ab (vgl. GSG 20, S. 25). Man wird indes von den zeitbedingten, prometheischen Künstlerstilisierungen abstrahieren müssen, um ein Schaffensethos – um Simmel zu paraphrasieren (vgl. GSG 13, S. 93) – als ›praktischer Wert‹²⁶ eines ›leidenschaftlichen Künstlertemperaments‹ auf ein habitualisiertes, implizites Können zu beziehen, das sich, wie bei Beethoven, nur in wenigen Fällen explizit auf theoretische Instanzen be ruft.²⁷ Musikalische Logik – wenn sie nicht, wie Albrecht Riethmüller

²⁴ Siehe das Autograph der *Sonate* für Klavier und Violoncello A-Dur op. 69 im Digitalen Archiv des Beethoven-Hauses, Bonn (Rubrik: Klavier und ein weiteres Instrument).

²⁵ Vgl. hierzu die Schrift *Gesetzmäßigkeit im Kunstwerk* von 1918 (GSG 13, S. 383f., 386f.).

²⁶ Simmel nimmt Bourdieu gleichsam vorweg. Die betreffende Passage lautet auf Französisch: „*éthos*, d’un système de valeurs pratiques“ (Bourdieu 2013, S. 302).

²⁷ Und zwar dann, wenn Beethoven zu erkennen geben will, dass er durch theoretische Normen umhegte Gattungen explizit auf seine eigene Weise handhaben wird: Die Fuge der *Sonate* D-Dur op. 102 Nr. 2 wird nicht als Fuge bezeichnet, sondern scheinbar abgeschwächt als *Allegro fugato* überschrieben; die Fuga der *Sonate* B-Dur op. 106 kommen-

vermutet, eine Metapher für die angebliche Existenz formallogischer Zusammenhänge ist (Riethmüller 1976, S. 95) oder verwendet werden kann, wäre gegen Theodor W. Adorno²⁸ – Kunst als Überwindung von Praxis (vgl. Adorno 1997, S. 339, S. 338f.) – als *praktische Logik* einzustufen.

Eine Häresie gegenüber einer wissenschaftsgeschichtlichen Konstante der Musiktheorie deutet sich an: Der Versuch, musikalische Logik den Strukturen des Denkens oder grammatikalischen und syntaktischen Regeln der Sprache gleichzusetzen, folgt zwar großen metaphysischen und ideengeschichtlichen Traditionen (Haas 1984, S. 132-135), klammert aber erstens aus, dass die Möglichkeit, Musik und Sprache in Beziehung zu setzen, auf der kognitiven Befähigung, eine Mannigfaltigkeit von Ähnlichkeitsbeziehungen, darunter die Analogie, zu bilden beruht²⁹, zweitens, dass nach heutigen Erkenntnissen alle planerischen und schöpferischen Prozesse, und sei es das Nachdenken über das *Wie* des Zusammenfaltens eines Papierfliegers, mit der gleichen kognitiven Würde ausgestattet sind. Und drittens: Es könnte immer auch anders möglich sein. „Das Kunstwerk muß sich an die Modalität der Kontingenz halten und gerade darin die eigene Überzeugungskraft erweisen“ (Luhmann 1997, S. 315).

Ähnlich wie die Ethik im Verlauf des 19. Jahrhunderts den Herausforderungen der Moderne ausgesetzt war und von Simmel in eine Moralwissenschaft überführt wurde, reagiert Edmund Husserl zu Anfang des 20. Jahrhunderts in den *Philosophischen Untersuchungen* auf den Streit um eine praktische und theoretische Logik. „Es ist widersinnig, der Logik einen Zweck zu setzen und dann gleichwohl Klassen von Normen und normativen Untersuchungen, die zu diesem Zweck gehören, von der Logik auszuschließen“ (Husserl 2009, S. 50). Husserls Lösung besteht in dem Aufzeigen der Widerspruchsfreiheit zwischen der praktischen Logik einer Kunstlehre und der theoretischen Logik der Wissenschaftslehre, die für das sozialphänomenologische Konzept der Lebenswelt wegweisend

tiert Beethoven mit der bekannten Bemerkung ›con alcune licenze‹, den als *Große Fuge* op. 133 verselbständigten Satz des *Quartetts* B-Dur op. 130 versieht er mit dem Zusatz ›tantôt libre, tantôt recherché‹.

²⁸ Mit den Analysen Adornos – was sie leisten und was nicht, wie sie Schönberg gegen den Strich interpretieren, welchen Einfluss sie auf den musikanalytischen Diskurs in Deutschland nach 1945 hatten und haben – beschäftigt sich Ludwig Holtmeier (2009).

²⁹ Auf den wissenschaftsgeschichtlichen Zusammenhang zwischen Analysieren, Anatomie, Grammatik und Poetik und den Analogiebildungen wird aus sprachwissenschaftlicher Sicht hingewiesen (Danneberg 2003, S. 178-260).

werden wird. Husserls praktische Logik der Kunstlehre verunmöglicht es, eine musikalische Logik als normativ beschaffene Struktur aus Anspruch, Erwartung und Begründung jenseits der impliziten oder expliziten Reflexion von Konventionen, der inneren Kräfte von Stilen und der Einübung des Subjekts in ein Können qua Habitualisierung zu denken.³⁰ Simmel hat wohl eher intuitiv erfasst, dass es sich bei der musikalischen Logik um das logische Prinzip einer Kunstlehre handeln muss, zumal er das Theorem nicht im Sinne Riemanns verwendet, sondern die Prinzipien der „erweiterten Inhalte“ (GSG 4, S. 294) der Moralwissenschaft voraussetzt, die er im gleichen Atemzug für die Kunst postuliert hatte. Seine oben erwähnten Zweifel an feinkörnigen, seiner Ansicht nach zu weit getriebenen musikanalytischen Methoden, die aus musiktheoretischer Sicht zum Nachweis musikalisch-logischer Strukturbildungen kaum zu vermeiden sind, bekräftigen die Annahme einer freien Interpretation des Theorems, der Vorstellungen einer „inneren Harmonisierung“ (GSG 5, S. 299) von Kunstwerken – so heißt es in Simmels kunstphilosophischen Betrachtung zu Stefan George – vorausgegangen sind.

Wie analytisch gebildete Interpretationen von Kunst mit der Wirklichkeit ihrer Hervorbringungsweise in Konflikt geraten können, musste Simmel bei seiner ersten Begegnung mit George schmerzlich erfahren. Dieser quittierte das Ansinnen, er habe das unmittelbare Erleben vollkommen in Kunst transzendiert (vgl. GSG 5, S. 291), mit einem Lachen. Der George-Biograph Thomas Karlauf schildert die Situation nach der Darstellung von Friedrich Wolters mit der Pointe, „dadurch sei Simmel so in Verlegenheit gebracht worden, dass er seine Theorie habe revidieren müssen“ (Karlauf 2008, S. 235). Das bedeutet: Mit seiner späteren Zergliederungs-Kritik in der Goethe-Monographie meint Simmel niemanden anders als sich selbst (GSG 15, S. 198)! Er begreift, dass Lebenswirklichkeit sich nicht einmal aus der Kunst des *l'art pour l'art* herausrechnen lässt (vgl. GSG 13, 9-15). Nachdem er in der George-Schrift ursprünglich auf eine Analogie zu Bach rekurriert hatte (vgl. GSG 5, S. 293), stellt die Verortung einer musikalischen Logik in den leidenschaftsdurchdrungenen Strukturbildungen Beethovens mit ihren unkonventionellen Lösungen eine Entwicklung

³⁰ Riemann schließt das Wirken auch von „conventionellen Beziehungen“ (Riemann 1873, S. 42) in seiner Definition musikalischer Logik aus, während Nowak den Ausschlussbereich auf die hier aufgeführten Aspekte erweitert (siehe Nowak 2015, vor allem S. 12f.).

Simmels dar, die in das ›individuelle Gesetz‹ einmündet. Bei Beethoven wird ein durch und durch künstlerisches Ethos, dessen verantwortete Selbstreflexivität über sein Werk sinnlich und gesinnungsartig hinausausstrahlt, exemplarisch erkennbar und trägt zur Begründung seiner immer noch zentralen Stellung auf dem musikalischen Feld – ein Begriff, der schon bei Johann Nikolaus Forkel (1749-1818) verwendet wird (Forkel 1777, S. 29)³¹ – bei. Mitentscheidend dafür ist, dass sich Beethovens Musik – in der landschaftstopographischen Sprache der *Soziologischen Ästhetik* Simmels gesprochen – über alle Breiten, Längen, Höhen und Tiefen der Musikkultur verteilt hat und dabei andere kulturelle Interpretationen, selbst fern den europäischen, erfahren hat.

5. Allegro fugato: Normüberschreitung als Intensität

Ein Exkurs zu dem wohl herausforderndsten Satz der *Sonaten für Klavier und Violoncello* op. 102 soll verdeutlichen, wovon Simmel sich musikalisch fasziniert fühlte. Das abschließende Allegro fugato als dritter Satz der *Sonate* D-Dur op. 102 Nr. 2 ist der erste ganze Fugensatz des Spätwerks. Fugen als Finalsätze hatten mit Joseph Haydns *Quartetten* op. 20 (1772) da bereits Musikgeschichte geschrieben; doch hatten auch sie Vorgänger. Im Unterschied dazu beschränkt sich die Fuge in der Sonate für Klavier A-Dur op. 101 (1816) auf die Durchführung des Finalsatzes, was tatsächlich eine Neuerung ist. Es geht nicht aus Simmels Schriften hervor, ob er sich selbst mit dem Verhältnis von Sonate und Fuge befasst hat, so wie sein Zeitgenosse August Halm es tat mit dem Werk *Von zwei Kulturen der Musik* (1913), das den Forschungsdiskurs in der deutschen Musikwissenschaft dazu nachhaltig prägen sollte.

Das Allegro fugato (Abb. 24, S. 94-97) entwickelt sich zunächst etwa zweieinhalb Minuten zu einem Kontinuum von Bewegungsformen, die alle miteinander zusammenhängen und vorerst nicht von signifikanten

³¹ Es entbehrt nicht einer gewissen historischen Pointe, dass Forkel den Begriff des musikalischen Felds in der Schrift *Ueber die Theorie der Musik* mit dem zur Reflexion fähigen Geschmack als „Summe aller Kenntnisse“ (ebd., S. 32) in Beziehung setzt. Somit wird auch der von Forkel geschaffene Begriff einer musikalischen Logik einem Kontext unterstellt, der über reine Immanenz hinausgeht. Ob Simmel diese Schrift kannte, darüber lässt sich nur spekulieren. Ihre relationale Struktur hätte wohl seinen Zielen entsprochen.

Kadenzen gegliedert werden. Häufig unregelmäßige Sequenzen. Eine Zäsur bringt den Umschwung mit einem Viertonmotiv, Leere deutet sich kurz an. Während der Gesamtzeit von gut vier Minuten erlebt man einen entkonventionalisierten Gebrauch von Spielfiguren, die aus einem Scherzo stammen könnten. Dies wirkt sich auf die Erwartungsstruktur der Fuge aus. Das Gefühl extremer Verdichtung und von Undurchschaubarkeit kommt auf, weil stets Unerwartetes mit hohem Tempo eintritt. Ein übriges tut die Härte des harmonischen Klangbilds, die vor allem von dissonanten Begegnungen diatonischer Stimmverläufe ausgeht.

Zeitgenössische Rezensenten haben übereinstimmend die Originalität und die Schwierigkeit der Sonaten op. 102 hervorgehoben. Ein anonymes Rezensent verknüpft 1818 seine Besprechung der Werke mit einer Reflexion des Zeitgeschmacks. Ein Begriff des „Mehrfachphantastischen“ (Anonym 1987 [1818], S. 342) sei erforderlich, um „näher zur richtigen und zur verdienten Würdigung dieser Composition“ zu führen, da ihnen „in jedem Betracht abweichend von dem, was man jetzt vorzutragen und zu genießen gewöhnet ist, schwerlich ihr Recht wiederführe, ja, die sonst wol von den meisten Klavierspielern, wenigstens unter den Dilettanten, als abstoßend und ungeniessbar zurückgelegt würden.“ Adolf Bernhard Marx geht nach einem Hinweis auf die Eingängigkeit der Fugen in Georg Friedrich Händels *Messias*³² mit der Fuge 1824 hart ins Gericht. „Eine Fuge wie diese vorliegende aber, wird schwerlich jemandem gefallen können, weder dem Kenner, noch – und noch weniger dem Nichtkenner. Sie klingt 1. nicht und 2. erweckt sie keine bestimmte Empfindung. Das Thema ist für eine so ernste Durchführung zu lustig und kontrastirt mit den beiden vorigen Sätzen zu grell. Wie viel lieber hätten wir statt dieser Fuge einen andern Satz, ein Beethovensches Finale gehört! (Marx 1987 [1824], S. 344)“ Marx hat bereits mehr gesagt, als er wollte. Eine Scherzo-Fuge als Finale erscheint ihm ästhetisch, ja vielleicht sogar moralisch als etwas Unvorstellbares.

Obwohl die *Sonaten* op. 102 mit den späten Streichquartetten längst den Weg in das Standardrepertoire gefunden haben, sucht die Forschung nach

³² Bei dieser Gelegenheit kritisiert Marx die Kyrie-Fuge aus Mozarts *Requiem* als „argen Missgriff“ (Marx 1987 [1824], S. 345): die Chormusik-Ästhetik ist im historistischen Wandel begriffen und orientiert sich vorzugsweise an Palestrina bzw. an der Epoche der Vokalpolyphonie.

wie vor nach Erklärungen für den oben beschriebenen auditiven Eindruck dieses Satzes. Obwohl motivisch-thematische Verdichtungen in Fugen durchaus zu erwarten sind, vertritt Dominique Ehrenbaum die Ansicht, eine „geradezu übertriebene thematische Durchdringung (Ehrenbaum 2013, S. 125)“ herrsche vor. Eine Aufhebung der Differenz zwischen Durchführung und Zwischenspiel, so Rudolf Bockholdt, finde statt und münde in eine „Aufzehrung“ (Bockholdt 2004, S. 274; vgl. Ehrenbaum 2013, S. 126-128) der Fuge. Carl Dahlhaus sieht in der Fuge aus ideengeschichtlicher Perspektive ein an der Durchführungstechnik der Sonatenform geschultes „kompositionstechnisches Korrelat“ des radikal prozessualisierten Formverlaufs“ (Dahlhaus zitiert nach Ehrenbaum 2013, S. 129)³³. Ehrenbaums Argument, in Beethovens Fugenauffassung seien verschiedene Traditionsschichten der Fugenkomposition wirksam, will zwar dem Gemeinplatz der Rede von Bach-Rezeptionen berechtigterweise etwas entgegensetzen (Ehrenbaum 2013, S. 91ff. und S. 129; vgl. Anonym 1987 [1818], S. 342). Dennoch: Mit der Wiener Tradition der Fuge, einer Händelschen Instrumentalfuge oder mit Antonín Reichas Fugenkonzepten kommt man dem Allegro fugato nicht bei.

Das theoretische Erstaunen über die strukturelle Sinnlichkeit dieser Art Praxis findet seine Erklärung bei Friedrich Wilhelm Marpurg, mit dessen *Abhandlung von der Fuge* Beethoven und andere bestens vertraut waren: „Eine strenge Fuge, fuga obligata, heißt diejenige, wo in dem ganzen Stücke mit nichts anderem als dem Hauptsatze gearbeitet wird“ (Marpurg 2004 [1753/54], S. 19). Darunter fallen auch „Gegenharmonien“, „Zwischensätze“, „Zergliederung“, „Vergrößerung“, „Verkleinerung“ und unterschiedliche Bewegungsformen. So geschehen im Allegro fugato.

Wenn es, um darauf zurückzukommen, „um *ethos* als einem System praktischer Werte“ (Bourdieu) als radikale Interpretation einer Beschreibung geht, wie eine strenge Fuge gebaut sein sollte, dann müssen wir versuchen, die Normüberschreitung in ein Verhältnis zur Normerfüllung zu rücken. Welches Ordnungsprinzip wirkt im Allegro fugato?

Die Normüberschreitung, die in Vergangenheit und Gegenwart geschulte Hörerinnen und Hörer empfunden haben und empfinden, verschwindet erstaunlicherweise, wenn man die Fuge zur Probe auf die Ebene einer

³³ In seinen Darlegungen zum Allegro fugato bezieht sich Dahlhaus (1978, S. 397-405) ausdrücklich auf August Halm's *Von zwei Kulturen der Musik*.

konventionellen Analyse herunterbricht: auf die Ebene ihrer formalen Basisarchitektur.

Strukturelle Übersicht zum Allegro fugato

I. Exposition				Zwischensatz	II. Durchführung			Zwischensatz
5	11	17	23	30	35	47	59	64
A	d ⁰	a ^{1*}	D*	Fortspinnung	a ^{0*}	d ²	A ₁ *	entwickelt das Ma-
I	→ V	I	→ V	cantabile,	I	V	I	terial aus II. weiter,
V ^c	P	V ^c	P	diatonisch	V ^c	P	P	verkürzte Skala,
Subjekt: Anpassung im					interne Zwischensätze			kaum reguläre Se-
Nachsatz* (Tonwiederho-					aus Themen- und Kon-			quenzierungen
lung statt Terzsprung)					trapunktmaterial, stän-			
					dige Variation			

III. Dfg.			Zwischensatz	IV. Dfg.	Zwischensätze	
73	78	81	84	102	a) 108	b) 113
e ⁰	h ^{1*}	h ⁰⁻⁻	Synkopen; dem	d ¹ /[fis ²] ↓	a) cantabile, chromatisch,	
VI	II	II	Kontrapunkt ent-	IV	b) verkürzter Vordersatz	
P	P	V ^c	nommene Figur,	V ^c /P	motiviert weitere Verdich-	
Themenverkürzung (-)			Skalen in Viertel-	Umkehrung mit	tung: Ballung → Fis-Dur,	
			bewegungen ↑↓	Kontrapunkt der	Fermate	
				Dezime		

Peripetie geht über in:	V. Dfg.	Andeutung	Doppelfuge?	Übergang	Coda
143-153	154	160	178	175	186-244
H:→D.; neues Subjekt	A/a ¹	e ^{0*} /e ²	a ¹ /A _I	Fortspin-	Orgelpunkte
instabil: fis ¹ , e ² , H, in	I	V	I	nung des	mit Trillern,
Motiv-Fragmente ein-	P/V ^c	V ^c /P	P	Aufstiegs	motorische
gebunden, allmähliche				(↑)	Kumulation
Wiederherstellung	ab Takt 163: trochäische und jam-				der Skalenbe-
	bischen Skalenbewegungen (↑)				wegungen ↑↓

Exposition und die darauffolgende Durchführung komplettieren den Tonraum sukzessiv mit Tonika und Dominante (I und V). Es folgen Paralleltonart und ihre Subdominante (VI und II). Die noch offene Position d¹ besetzt der Einzeleinsatz auf der Subdominante der Haupttonart (IV) in der Umkehrung mit Parallelführung in der Dezime. Zur Wiederkehr der Haupttonart erscheint das gleiche Positionierungsschema wie zu Beginn, die Beantwortung erfolgt jetzt real und ohne vierten Einsatz. Beethoven hat dem Satz eine lehrbuchartige Stufendisposition zugrunde gelegt!

Hat sich Simmel einer Illusion über den Ausnahmecharakter des Satzes, soeben zunichte gemacht durch unsere Zergliederung, hingegeben? – Über das wirkliche Wesen der Fuge sagt der Fund nichts aus. Und dennoch: Die Struktur ist da und stellt ihre Tragfähigkeit bei dem abenteuerlichen Unternehmen unter Beweis, das in nur vier Minuten eine atmosphärische Extremsituation von Dichte bewirkt: gedrängt „unter dem Druck des Neuen, Ankommenden, das die intensiv in unspaltbarem Verhältnis verbundenen Teile bis zum Zerreißen der Dauer, die ins Vorbeisein entgleitet“ (Schmitz 2016, S. 89).

Fazit: Die systematische Normüberschreitung der oberflächenästhetischen Schicht durch verunregelmäßigte Flexibilisierungen des Materials sattelt auf einer präzisen Normerfüllung und Systematik der Tiefenstruktur. Wir erkennen in der reflexiv zustande gekommenen Form von Intensität, die als Abweichung gedeutet wird, eine „spezifische Form der Anerkennung von Relevanz“ (Luhmann 1997, S. 211) tradierter Kategorien, die, so individualisiert, dem Neuen Raum geben. Dies können Ermessensspielräume sein, welche die Frage nach der Regelrichtigkeit (siehe oben S. 43) nicht an Normativitätsüberschreitungen an sich festmacht, sondern einzig am Gelingen des Kunstwerks (GSG 13, S. 385), dessen Idee oder Absicht, so Simmel, „uns nicht mitgeteilt“ (ebd.) wird.

Jene Passage ab Takt 143, hier Peripetie genannt, schreibt dem Allegro fugato eine Brechung ein, die nach der Ballung eine Vierton-Folge zu fragmentiertem Material exponiert. Diesen Coup wird Beethoven in der *Großen Sonate für das Hammer-Klavier* op. 106 auf andere Weise wiederholen. Erst als Kontrapunkt zum Hauptthema gewinnt die neue Gestalt an Festigkeit. Sodann löst sich die Fuge zu Orgelpunkten in ihre Bestandteile auf. Obwohl kein regulärer Einsatz mehr feststellbar ist, läuft das Spiel mit der thematischen Substanz unbeirrt fort.

Und damit gelangen wir doch noch zu Bach, zu einigen Fugen des *Wohltemperierten Klaviers*, in denen ähnliches zu besichtigen ist. Beispiele sind die Fugen D-Dur und A-Dur (*WTK I*) und C-Dur und Cis-Dur (*WTK II*). Von der *Fuga* in Es-Dur (BWV 552) aus dem *Dritten Theil der Clavier-Übung* (1739) hat sich die neuere Forschung wegen der Flexibilität der Themen und damit verbundenen Strukturverdichtungen analytisch irritieren lassen. Peter Williams erkennt darin eine Übertreibung bei voller Ausschöpfung des Potentials (vgl. Williams 1980, S. 191) – ein Paradox.

6. Simmel und die Zukunft

Trotz des *Individuellen Gesetzes* vermag Simmel an den Kunstströmungen des Futurismus und Expressionismus gewonnene Einsichten (GSG 16, S. 190ff.) noch nicht in einen eigenen ästhetisch-theoretischen Erkenntnisgewinn umzumünzen, den einst Georges Lachen auslöste. Der historische Abstand zu den Zersplitterungen einer Alterskunst, „wie aus Fragmenten“ (GSG 16, S. 193) bestehenden Werken, deren Regelverletzungen und Normüberschreitungen er als „Altersstärke“ wertet, wirkt wie ein Sicherheitsabstand zu Hervorbringungen einer Generation von Schaffenden, der er selbst angehört und welche soeben an der symbolischen Revolution der Moderne arbeiten. Namentlich wird niemand erwähnt. Mutmaßlich identifizierbar ist womöglich Georges Braques Gemälde *Le Violon* von 1911, wenn es heißt, so könne „der Anblick einer Geige oder eines menschlichen Gesichts in dem Maler Affekte auslösen, die, in Umsetzungen durch seine künstlerischen Energien, schließlich ein völlig anders aussehendes Gebilde aus sich entlassen“ (ebd., S. 192). Warum Zusammenhang neu definiert, warum Affekt- und Wahrnehmungskonventionen erkundet, warum Wahrnehmungszumutungen notwendig werden, warum neue Arbeitstechniken den Raum der Möglichkeiten erweitern sollen – all dies gehört bereits einer Zukunft an, deren Verteidigungslinien Simmel theoretisch mit vorbereitet hat, ohne sich selbst deutlicher dazu ästhetisch bekennen zu können oder zu wollen. Dass der Aufsatz *Gesetzmäßigkeit im Kunstwerk* eigentlich lauten sollte *Ges. im klassischen u. im modernen Kunstwerk* muss einem Brief an Eduard Bendemann vom 12. Oktober 1917 entnommen werden (vgl. GSG 13, S. 411).

Theoretische Impulse der modernen Kunst manifestieren sich auf dem musikalischen Feld in Spezialdiskursen, während unterschwellig Verknüpfungen mit massenkulturellen Ästhetiken bestehen, insbesondere zu Spannungsästhetiken wie dem Expressionismus, Kubismus, Futurismus, freier Atonalität oder gar Dada und der fortschreitenden medialen Revolution (Schallplatte, Film, Rundfunk). Die Form der Theorie, die eine so ausgeübte Praxis emphatisch bis zur Negation als Ausdruck der *Krisis der Kultur* (GSG 13) begleitet, wird zur symbolischen Form neuer Wertvorstellungen eines künstlerischen Ethos, das sich im 20. Jahrhundert auf vielfältigste Weise und in heterogenen Beziehungen ausprägen wird.

Je bewußter sich dieser kunst- und musikgeschichtliche Prozess gestaltet, der seinen Ursprung bekanntlich in der Autonomisierungsgeschichte der Kunst hat, desto mehr verschwände, meint Luhmann, die Asymmetrie zwischen der „Selbstreflexion, also der Theorie des Systems“ und der „produktiven Operation“ (Luhmann 1997, S. 494) ganz im Sinne reflexionstheoretischer Traditionen der Moderne und ihrer Akteure. Émile Durkheim setzt die Akzente zwischen Reflexion und künstlerischem Handeln grundsätzlich anders: „Ces réflexions prennent la forme de théorie ; ce sont des combinaisons d'idées, non des combinaisons des actes, et, par là, elles se rapprochent de la science“ (Durkheim 1968, S. 69). Warum das möglich ist, bildet den eigentlichen Kern der oben angekündigten Häresie³⁴: wenn man den Gedanken von Kunst als einer „pratique pure sans théorie“ (ebd., S. 68f.) zugrunde legt, den Bourdieu (2015a, S. 581-586) am Beispiel von Manet begonnen hat durchzuspielen.

Warum nicht auch an Beethoven als Modellfall? Und zwar als Theorie der Praxis, die ihr Prinzip nicht „in bewußten Absichten oder Vorsätzen, sondern in Dispositionen hat“ (ebd., S. 91) und die musikanalytisch – über Adorno hinausgehend – in ein Verhältnis zu einem wissenssoziologisch reformulierten Begriff des musikalischen Materials zu setzen wäre.³⁵

In dem theoretischen und reflexiven Klima der modernen Kunst spitzt sich die Polarität zwischen Praxis, künstlerischem Ethos und Können dahingehend zu, dass weder explizite Theorie noch Reflexivität eine Garantie für künstlerisches Gelingen abgeben.

Man muss nur schreiben.

³⁴ Es ist durchaus vorstellbar, dass der Übersetzer der deutschen Ausgabe Raymund Krisam (Durkheim, Émile. 1972. *Erziehung und Soziologie*. Düsseldorf: Schwann) den Abschnitt mit diesen Inhalten deshalb ausgelassen hat, weil diese Position im theoretischen Diskurs der 1970er Jahre als mindestens nicht vermittelbar, wenn nicht als Unsinn gegolten hätte.

³⁵ Das Gesamtergebnis bestünde in dem Konzept einer musiksoziologischen Werkanalyse neuen Zuschnitts, die auf figurationssoziologischen Grundlagen beruht (Willems 2012).

Literaturverzeichnis

(A) Zitierte Werke nach der Georg Simmel Gesamtausgabe (GSG)

SIMMEL, Georg. 2000. *Das Wesen der Materie nach Kant's Physischer Monadologie. Abhandlungen 1882-1884. Rezensionen 1883-1901.* = *Gesamtausgabe Band 1*, hrsg. v. Klaus Christian Köhnke. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. Darin: Psychologische und ethnologische Studien über Musik, S. 45-89.

SIMMEL, Georg. 1991. *Einleitung in die Moralwissenschaft. Eine Kritik der ethischen Grundbegriffe. Zweiter Band.* = *Gesamtausgabe Band 4*, hrsg. v. Otthein Rammstedt. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

SIMMEL, Georg. 1992. *Aufsätze und Abhandlungen 1894-1900.* = *Gesamtausgabe Band 5*, hrsg. v. Heinz-Jürgen Dahme und David P. Frisby. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. Darin: Alpenreisen, S. 91-95; Soziologische Aesthetik, S. 197-214; Ueber den Unterschied der Wahrnehmung- und Erfahrungsurteile. Eine Deutung, S. 235-245; Stefan George. Eine kunstphilosophische Betrachtung, S. 287-300.

SIMMEL, Georg. ⁴1996. *Philosophie des Geldes.* = *Gesamtausgabe Band 6*, hrsg. v. David P. Frisby und Klaus Christian Köhnke. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

SIMMEL, Georg. 1995. *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908. Band 1.* = *Gesamtausgabe Band 7*, hrsg. v. Alessandro Cavalli und Volkhard Krech. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. Darin: Das Abendmahl Leonardo da Vincis, S. 304-309.

SIMMEL, Georg. 1995. *Philosophie der Mode. Die Religion. Kant und Goethe. Schopenhauer und Nietzsche.* = *Gesamtausgabe Band 10*, hrsg. v. Michael Behr, Volker Krech und Gert Schmidt. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

SIMMEL, Georg. 1992. *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung.* = *Gesamtausgabe Band 11*, hrsg. v. Otthein Rammstedt. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

SIMMEL, Georg. 2000. *Aufsätze und Abhandlungen 1909-1918. Band II.* = *Gesamtausgabe Band 13*, hrsg. v. Klaus Latzel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. Darin: L'art pour l'art, S. 9-15; Goethes Gerechtigkeit, S. 90-97; Die Krisis der Kultur, S. 190-201; Gesetzmäßigkeit im Kunstwerk, S. 382-394.

SIMMEL, Georg. 2001. *Aufsätze und Abhandlungen 1909-1918. Band I.* = *Gesamtausgabe Band 12*, hrsg. v. Rüdiger Kramme und Otthein Rammstedt. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. Darin: Fragmente eines Goethe-Buches. Aus dem Kapitel über Goethe und Kant, S. 9-21; Zur Ästhetik der Alpen, S. 162-169; Das individuelle Gesetz. Ein Versuch über das Prinzip der Ethik, S. 417-470; Philosophie der Landschaft, S. 471-482.

SIMMEL, Georg. 2003. *Goethe. Deutschlands innere Wandlung. Das Problem der historischen Zeit. Rembrandt.* = *Gesamtausgabe Band 15*, hrsg. v. Uta Kösser, Hans-Martin Kruckis und Otthein Rammstedt. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

SIMMEL, Georg. 1993. *Der Krieg und die geistigen Entscheidungen. Grundfragen der Soziologie. Vom Wesen des historischen Verstehens. Der Konflikt der modernen Kultur. Lebensanschauung.* = *Gesamtausgabe Band 16*, hrsg. v. Gregor Fitzi und Otthein Rammstedt. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

SIMMEL, Georg. 2004. *Posthume Veröffentlichungen. Ungedrucktes. Schulpädagogik.* = *Gesamtausgabe Band 20*, hrsg. v. Torge Karlsruhen und Otthein Rammstedt. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. Darin: Werte des Goetheschen Lebens, S. 11-79.

SIMMEL, Georg. 2008. *Briefe 1912-1918. Jugendbriefe.* = *Gesamtausgabe Band 7*, bearb. u. hrsg. v. Angela und Otthein Rammstedt. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

(B) Sekundärliteratur

ADLER, Guido. 1914. Gustav Mahler. In: A. Bettelheim (Hrsg.). *Deutscher Nekrolog. XVI. Band. Vom 1. Januar bis 31. Dezember 1911*, Berlin: Georg Reimer. S. 3-40.

ADORNO, Theodor W. 1997. *Ästhetische Theorie.* = *Gesammelte Schriften Band 7*, hrsg. v. R. Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

ANONYM. 1987 [1818]. [Rezension] Zwei Sonaten für Klavier und Violoncell. *Allgemeine musikalische Zeitung* (1818). Sp. 792-794. In: Kunze 1987: S. 341-343.

AULINGER, Barbara. 2017. Georg Simmel (1858-1918). In: Ch. Steuerwald (Hrsg.). *Klassiker der Soziologie der Künste. Prominente und bedeutende Ansätze.* Wiesbaden: Springer VS. S. 97-129.

BOCKHOLDT, Rudolf. 2004. Der letzte Satz von Beethovens letzter Violoncellosonate op. 102 Nr. 2. In: S. Brandenburg / I. Maas / W. Osthoff (Hrsg.): *Beethovens Werke für Violoncello und Klavier. Bericht über die Internationale Fachkonferenz Bonn 18.-20. Juni 1998.* Bonn: Verlag Beethoven-Haus. S. 265-282.

BOURDIEU, Pierre. 2013. *Manet. Une révolution symbolique. Cours au Collège de France (1998-2000) suivi d'un manuscrit inachevé de Pierre et Marie-Claire Bourdieu.* Paris : Raisons d'agir/Seuil.

BOURDIEU, Pierre. 2015. Aber wer hat denn die »Schöpfer« geschaffen? In.: Ders. *Kunst und Kultur. Kunst und künstlerisches Feld. Schriften zur Kultursoziologie 4.* Berlin: Suhrkamp. S. 155-169.

BOURDIEU, Pierre. 2015a. *Manet. Eine symbolische Revolution.* Berlin: Suhrkamp.

BRAUN, Christoph, u. FINSCHER, Ludwig (Hrsg.). 2004. Einleitung. In: M. Weber. *Zur Musiksoziologie. Nachlaß 1921.* = *Max Weber Gesamtausgabe. Abteilung I: Schriften und Reden. Band 14.* Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck). S. 1-126.

BRZOSKA, Matthias. 1995. *Die Idee des Gesamtkunstwerks in der Musiknovellistik der Juli-monarchie.* Laaber: Laaber.

DAHLHAUS, Carl. 1978. „Von zwei Kulturen der Musik“. Die Schlussfuge aus Beethovens Cellosonate opus 102. In: *Die Musikforschung* 31, 4 (1978). S. 397-405.

DANNEBERG, Lutz 2003. *Säkularisierung in den Wissenschaften seit der Frühen Neuzeit. Band 3: Die Anatomie des Text-Körpers und Natur-Körpers. Das Lesen im liber naturalis und supernaturalis.* Berlin · New York: Walter de Gruyter.

DURKHEIM, Émile. 1968 [1922]. *Éducation et sociologie.* Paris: Presses universitaires de France.

EHRENBAUM, Dominique. 2013. *Con alcune licenze. Die Instrumentalfuge im Spätwerk Ludwig van Beethovens*. = *Schriften zur Beethoven-Forschung Band 23*. Bonn: Verlag Beethoven-Haus.

FORKEL, Johann Nikolaus. 1777. *Ueber die Theorie der Musik, insofern sie Liebhabern und Kennern nothwendig und nützlich ist. Eine Einladungsschrift zu musikalischen Vorlesungen*, Göttingen: Verlag der Wittve Vandenhöck.

HAAS, Max. 1984. Die Musiklehre im 13. Jahrhundert von Johannes de Garlandia bis Franco. In: H.-H. Eggebrecht, F. A. Gallo, M. Haas, K. J. Sachs: *Die Mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit*. = *Geschichte der Musiktheorie Band 5*, hrsg. v. F. Zamminer, Darmstadt: WBG. S. 89-159.

HOLTMEIER, Ludwig. 2009. Analyzing Adorno – Adorno analyzing, in: A. Moths, M. Jans, J. MacKeown & B. Trümpy (Hrsg.). *Musiktheorie an ihren Grenzen: Neue und Alte Musik. 3. Internationaler Kongress für Musiktheorie. 10.-12. Oktober 2003 Basel*. Bern: Peter Lang, S. 69-84.

HÜPPE, Eberhard. 2012. *Urbanisierte Musik. Eine Studie über gesellschaftliche Determinanten musikalischer Raumproduktion und Rauman eignung*. Münster: MV Wissenschaft.

HUSSERL, Edmund. 2008. *Logische Untersuchungen*. Hamburg: Felix Meiner.

KARLAUF, Thomas. 2008. *Stefan George. Die Entdeckung des Charismas*. München: Karl Blessing.

KÖHNKE, Klaus Christian. 1996. *Der junge Simmel – in Theoriebeziehungen und sozialen Bewegungen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

KUNZE, Stefan. 1987. *Ludwig van Beethoven. Die Werke im Spiegel seiner Zeit. Gesammelte Konzertberichte und Rezensionen bis 1830*. Laaber: Laaber Verlag.

LICHTBLAU, Klaus (Hrsg.). 2009. Einleitung. In: G. Simmel. *Soziologische Ästhetik*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. S. 7-27.

LINK, Jürgen. 1988. Literaturanalyse als Interdiskursanalyse am Beispiel des Ursprungs literarischer Symbolik in der Kollektivsymbolik. In: J. Fohrmann und H. Müller (Hrsg.). *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. S. 284-204.

LUHMANN, Niklas. 1997. *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

LUHMANN, Niklas. 2002. *Die Religion der Gesellschaft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

MARPURG, Friedrich Wilhelm. 2004 [1753/54]. *Abhandlung von der Fuge nach den Grundsätzen und Exempeln der besten deutschen und ausländischen Meister entworfen*. Berlin. Nachdruck mit einer Einleitung von M. Heinemann. Laaber: Laaber Verlag.

MARX, Adolf Bernhard. 1824. [Rezension] Sonaten für Klavier und Violoncello op. 102. *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung* Jg. 1 (1824). S. 409-410. In: Kunze 1987. S. 343-345.

NOWAK, Adolf. 2004/2005. Musikalische Logik. In: A. Riethmüller (Hrsg.). *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, 38. Auslieferung. Stuttgart: Franz Steiner.

NOWAK, Adolf. 2015. *Musikalische Logik. Prinzipien und Modelle musikalischen Denkens in ihren historischen Kontexten*. Hildesheim | Zürich | New York: Olms.

PROUST, Marcel. 2014. *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Band 2: Im Schatten junger Mädchenblüte*. Übersetzung und Anmerkungen v. B.-J. Fischer, Stuttgart: Reclam.

- RIEMANN, Hugo. 1873. *Musikalische Logik. Hauptzüge der physiologischen und psychologischen Begründung unseres Musiksystems*. Leipzig: C. F. Kahnt.
- RIEMANN, Hugo. 1910. *Beethoven. Streichquartette*. Berlin: Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung.
- RIETHMÜLLER, Albrecht. 1976. *Musik als Abbild der Realität. Zur dialektischen Widerspiegelungstheorie in der Ästhetik*. Wiesbaden: Franz Steiner.
- SCHMIDT, Lothar. 1995. *Organische Form in der Musik. Stationen eines Begriffs 1795-1850*. Kassel etc.: Bärenreiter.
- SCHMITZ, Hermann. ²2016. *Atmosphären*. Freiburg / München: Karl Alber.
- SCHÖNBERG, Arnold. 1949 [1909]. Brief an Gustav Mahler. In: A. M. Mahler. *Gustav Mahler. Erinnerungen und Briefe*. Amsterdam: Bergmann-Fischer.
- SCHOENBERG, Arnold. 1975 [1947]. *Brahms, The Progressive*. In: A. Schoenberg. *Style and Idea*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press. S. 398-441.
- SIMMEL, Hans. 1976 [1941/43]. Auszüge aus den Lebenserinnerungen. In: H. Böringer und K. Gründer (Hrsg.). *Ästhetik und Soziologie um die Jahrhundertwende: Georg Simmel*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann. S. 247-268.
- WAGNER, Richard 2008 [1852]. *Oper und Drama*. Stuttgart: Reclam.
- WIENOLD, Hanns / HÜPPE, Eberhard. 1991. *Così fan tutte* oder die hohe Kunst der Konvention. In: H.-K. Metzger und R. Riehn. *Mozart. Die Da Ponte-Opern. = Musik-Konzepte Sonderband*. München: edition text + kritik. S. 292-321.
- WILLEMS, Herbert. 2012. *Synthetische Soziologie. Idee, Entwurf, Programm*. Wiesbaden: Springer VS.
- WILLIAMS, Peter. 1980. *The Organ Music of J. S. Bach I. BWV 525-598, 802-806 etc*. Cambridge: Cambridge University Press.

(C) Internetquelle

ABBILDUNG 24: Beethoven, *Sonate D-Dur op. 102 Nr. 2* für Klavier und Violoncello, <http://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/f8/IMSLP51304-PMLP09411-Op.102-2.pdf>

Anhang zu II.: Beethoven, Allegro fugato (Op. 102 Nr. 2)

16. All^o fugato.
Sempre piano.

1 2 3 4 5

Sempre piano.

Sempre piano. *crisi* *p* *crisi*

p *crisi* *dol* *sp* *sp* *Sempre piano.*

1335

17.

crisi *sp* *sp*

sp *sp*

crisi

sp *sp*

p

1336

V. S.

Detailed description: This image shows two pages of a musical score for Beethoven's 'Allegro fugato' (Op. 102 No. 2). The score is written for a single melodic line and a piano accompaniment. The first page (16) begins with the tempo marking 'All^o fugato' and the dynamic 'Sempre piano'. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes, with some measures containing rests. The melodic line consists of eighth-note runs. The second page (17) continues the piece, showing more complex piano textures and dynamic markings such as 'crisi', 'p', 'dol', and 'sp'. The score is numbered 1335 and 1336 at the bottom of the pages. The publisher's initials 'V. S.' are visible in the bottom right corner of the second page.

18.

1336

1337

1338

19.

1339

1340

1341

1342

20.

1 2 3 4

p

M.D.

mp

f

1798.

21.

mp

f

sf

loco

diminu

1938.

V. S.

22.

p *dim.*

pp *cresc.*

f *dim.* *p*

1838.

23

cresc. *loco* *cresc.* *dim.* *f*

f *ff*

Sempre ff

Sempre ff

1835.

Fin.

Abb. 24: Wegen der Schwierigkeiten der Sonaten op. 102 entschloss sich der Verleger Simrock (Bonn, 1816), Kammermusik erstmals im Partiturformat herauszugeben.

Leidenschaft und Ethos

Eberhard Hüppe

Beethovens Musik zeichnet sich durch eine Vielfalt von Affektkonstruktionen aus, von denen die in c-Moll die wohl bekannteste sein dürfte. Dass auch Tonartendispositionen affektprägend sein könnten – hier Molldominanten als (wie wir versuchen zu zeigen) Dominanten der Leidenschaft –, dem widmet sich die erste der beiden in diesem Buch vorgelegten Studien. Bei der Spurensuche nach der Musik im Werk des Soziologen und Lebensphilosophen Georg Simmel begegnen wir neben Michelangelo und Rembrandt Beethoven als Verkörperung eines leidenschaftlichen Künstlers, dessen Normüberschreitungen unter dem Aspekt seines Arbeitsethos zu sehen sind.

Prof. Dr. habil. Eberhard Hüppe lehrt Musikgeschichte und Analyse am FB 15 (Musikhochschule) und Kultursoziologie am FB 6 (Institut für Soziologie) der Universität Münster. Seine Forschungsschwerpunkte sind: Musik des 20. und 21. Jahrhunderts, Musik und Gesellschaft, Wissenschaftsgeschichte der musikalischen Analyse, Wissenssoziologie musikalischen Handelns, Soziale Atmosphären.

16,00 €

ISBN 978-3-8405-0247-7

