

Zu Beethovens invenzione : Anmerkungen insbesondere zu Reprisen in Klaviersonaten

Autor(en): **Weber, Markus**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2**

Band (Jahr): **41 (2000)**

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-858801>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Zu Beethovens *invenzione* Anmerkungen insbesondere zu Reprisen in Klaviersonaten

Markus Weber

*In den Kl[avier]-Sonaten behielt er [Beethoven] wohl den überkommenen Grundriss bei, wusste ihn aber mit ganz eigenem Leben zu füllen und hob sich so schon in der ersten Sonate seiner Wiener Zeit (f-moll, op. 2 Nr. 1) merklich von dem Überlieferten ab.*¹

Zu den Subskribenten von Alexandre Chorons *Kompositionslehre*² zählte auch Beethoven³. Einen grossen Erkenntnisgewinn wird er, was die Sonaten-(haupt)satz- bzw. die Sonatenform⁴ anbelangt, aus der Lektüre nicht gezogen haben: Der erste Satz einer Sonate⁵, «d'un mouvement vif, appellé l allegro» und manchmal von einer «introduction andante» eingeleitet, sei durch eine Zweiteilung gekennzeichnet. Der erste Teil, komponiert «d'un petit nombre d'idées bien liées entre elles», schliesse auf der Dominante, der zweite aber auf der Tonika, nachdem «les mêmes idées» aufgenommen und

- 1 Joseph Schmidt-Görg, Artikel «Beethoven». In: Friedrich Blume (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. 17 Bände. Kassel u.a.: Bärenreiter-Verlag. 1949–1986. Bd. 1. Sp. 1537. (Hervorhebung hier wie in sämtlichen Zitaten original.)
- 2 Alexandre Choron, *Principes de composition des Ecoles d'Italie. Adaptés par le Gouvernement Français pour servir à l'instruction des Elèves des Maîtrises de Cathédrales. Ouvrage Classique formé de la réunion des modèles les plus parfaits en tout genre, enrichi d'un texte méthodique rédigé selon l'enseignement des Ecoles les plus célèbres et des Ecrivains didactiques les plus estimés. Dédié a S. M. L'Empereur et Roi*. 6 Bücher in drei Bänden. Paris: Auguste Le Duc et Comp^{ie}. o. J. [Vorwort 1808].
- 3 Vgl. Choron, Bd. 1, S. IX. Hinweis schon bei Fred Ritzel, *Die Entwicklung der «Sonatenform» im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts* (= *Neue musikgeschichtliche Forschungen*, Bd. 1). Wiesbaden: Breitkopf & Härtel. 1968. S. 198.
- 4 Zu Terminologie und Doppeldeutigkeit der Begriffe (Zyklus, Einzelsatz) vgl. Hans-Joachim Hinrichsen, Artikel «Sonatenform, Sonatenhauptsatzform». In: Hans Heinrich Eggebrecht (Hg.), *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Ordner IV: S–Z. Stuttgart: Franz Steiner Verlag. 25. Auslieferung, Frühjahr 1997. Bes. S. 2 und 6.
- 5 Vgl. im folgenden Choron, Bd. 3, Buch 6, S. 36.

«convenablement modulées» worden seien⁶. Auch ist die Sonate einführend beschrieben als «généralement parlant, un solo accompagné d'une basse», erst abschliessend werden in diesem wenige Zeilen umfassenden Beitrag Werke «(pour) le clavecin»⁷ angesprochen; dabei seien «les plus belles et les plus classiques» diejenigen Clementis – kalligraphisch ist in beigezogenem Exemplar⁸ mit offensichtlicher Entrüstung der Vermerk «et Beethoven (!)» beigegeben.

Seine Sonatenhauptsätze sähe Beethoven⁹ aber auch in manchen Beiträgen unserer Zeit allenfalls bedingt repräsentiert. So ist gemäss dem *dtv-Atlas zur Musik*¹⁰ «(die) Sonatensatzform (auch *Sonatenhauptsatzform*)» dadurch charakterisiert, dass sie, was Exposition und Reprise betrifft, gekennzeichnet sei von tonalen Gegensätzen: Stünde in der Exposition der Hauptsatz in der Grundtonart, der Seitensatz dagegen, nach einer modulierenden Überleitung, wie auch die Schlussgruppe in der Dominante (Dur als Haupttonart) bzw. in

6 Welche Quelle Choron für vorliegenden Absatz beizog, war nicht zu eruieren.

7 Es sei daran erinnert, dass zumal die frühen *Klavier*-Sonaten Beethovens gemäss den Autographen bzw. den Erstausgaben nebst dem *Pianoforte* auch dem *Clavecin* bzw. dem *Clavicembalo* zugeordnet waren (opp. 2, 7, 10, 13, 27 und – entgegen der Handschrift – op. 26; op. 31 ist in eine von Hans Georg Nägeli verlegte *Suite du Répertoire des Clavecinistes* aufgenommen). Vgl. Georg Kinsky / Hans Halm, *Das Werk Beethovens. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner sämtlichen vollendeten Kompositionen*. München u.a.: G. Henle Verlag. 1955. Passim. – Noch in op. 101:III/21 spricht Beethoven «tutto il Cembalo» (für «Alle Saiten») an.

8 Zentral- & Hochschulbibliothek Luzern, Sign. B2.8.h.fol.

9 Hinsichtlich Notentext wurden folgende Ausgaben beigezogen: 1.) WUA = Beethoven, *Klaviersonaten*. 4 Bände (Nrn. 1–7, 8–15, 16–23, 24–32). Nach den Autographen und Erstdrucken revidiert von Heinrich Schenker. Neue Ausgabe revidiert von Erwin Ratz. Wien: Universal Edition. 1946–1947 (Reprint 1962 als Wiener Urtext Ausgabe); 2.) BW = Beethoven, *Werke*. Abteilung VII. Bände 2–3: *Klaviersonaten I–II* (Nrn. 1–12, 13–23). Hrsg. von Hans Schmidt. München u.a.: G. Henle Verlag. 1971–1976; 3.) H = Beethoven, *Klaviersonaten*. 2 Bände (Nrn. 1–15, 16–32). Nach Eigenschriften, Abschriften und Originalausgaben hrsg. von B. A. Wallner. München: G. Henle Verlag. 1952/80 bzw. 1980; 4.) WUE = Ludwig van Beethoven, *Sonaten für Klavier*. Band 1 (Nrn. 1–11). Nach den Quellen hrsg. von Peter Hauschild. Wien: Wiener Urtext Edition. 1997.

10 Vgl. im folgenden Ulrich Michels, *dtv-Atlas zur Musik. Tafeln und Texte*. 2 Bände. München: Deutscher Taschenbuch Verlag. 1977–1985. Bd. 1. S. 149.

der Parallele (Moll als Haupttonart), erklängen in der Reprise auch der Seitensatz und die Schlussgruppe in der Tonika; dadurch entfalle die Modulation, und es werde «eine gewisse Synthese der aufgestellten Gegensätze erreicht». Analoge tonartliche Verhältnisse weist die «(schematische) Darstellung der S[onaten-satzform] in Dur» im *Riemann Musik Lexikon* auf¹¹; einleitend ist für den Seitensatz der Exposition allerdings lediglich eine «neue Tonart» angesprochen, und abschliessend wird angefügt, als «abstrahiertes Schema» sei «die S[onaten-satzform] freilich nur ein gleichsam statistischer Durchschnitt vielfältiger Möglichkeiten kompositorischer Formung».

Diesen «Durchschnitt»¹² fassbar gemacht und dennoch differenziert verbalisiert hat vor rund 150 Jahren Adolf Bernhard Marx. Dabei seien nicht die ins Detail gehenden Ausführungen über die «Sonatenform» im zweiten (1838) und insbesondere im dritten Band (1845) seiner *Kompositionslehre*¹³ angesprochen, sondern der Beitrag in der *Allgemeinen Musiklehre*¹⁴. Auffallend ist in diesem explizit an ein breites Publikum gerichteten Text¹⁵, wie Marx versucht, Dogmen zu vermeiden. So schreibt er zwar, in Moll-sätzen stehe der Seitensatz «in der Parallele», in Dur-sätzen aber, so führt er vor-gängig aus, «meist in der Dominanttonart»¹⁶; der Seitensatz könne sich «un-mittelbar» dem Hauptsatz anschliessen, doch könne letzterem auch ein

11 Vgl. hier und im folgenden P[eter] A[ndraschke], Artikel «Sonaten-satzform». In: Hans Heinrich Eggebrecht (Hg.), *Riemann Musik Lexikon*. Sachteil. Mainz: B. Schott's Söhne. 1967. S. 884f. Formal weicht Andraschkes Schema von Michels insofern ab, als der Epilog (die Schlussgruppe bei Michels, S. 149) der Reprise und die Coda eingeklammert sind und so scheinbar gegeneinander ausgespielt werden. Dem Modell Michels (Michels, S. 149) sei entgegeng gehalten, dass eine Coda nicht zwingend ist.

12 Nicht von ungefähr betitelte Charles Rosen eine seiner Publikationen mit *Sonatenformen*, wobei er den Begriff auf den Aufbau eines Einzelsatzes beschränkte. Vgl. Charles Rosen, *Sonata Forms*. New York und London: W. W. Norton. 1980. – Die Vielfalt der Beethoven-schen Klaviersonaten im Hinblick auf den zyklischen Begriff der Sonatenform dürfte hin-länglich bekannt sein und gipfelt wohl in der mit einem langsamen Variationssatz (vgl. op. 109) schliessenden Zweisätzigkeit (schon in opp. 78, 79 und 90) von op. 111.

13 Adolf Bernhard Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch theoretisch*. 4 Bände. Leipzig: Breitkopf und Härtel. 1837–1847. Vgl. hierzu Bd. 2, S. 497ff., und Bd. 3, S. 194ff.

14 Vgl. im folgenden Adolf Bernhard Marx, *Allgemeine Musiklehre. Ein Hilfsbuch für Lehrer und Lernende in jedem Zweige musikalischer Unterweisung*. Leipzig: Breitkopf und Härtel. 1846 (Dritte verbesserte Ausgabe). S. 275f. – Eine frühere Ausgabe war nicht greifbar.

15 Das Buch sei «bestimmt, jedem, der sich [...] gründlich mit der Musik [...] beschäfti-gen» wolle, dienlich zu sein. Vgl. Marx, *Allgemeine Musiklehre*, S. 1.

16 Die Einschränkung «meist» findet sich erst ab der vierten Auflage von 1850 (S. 281).

modulierender Gang¹⁷ folgen; nach dem Seitensatz schliesse «der erste Theil», oder aber es folgten, «und dies ist die Regel»¹⁸, ein weiterer Gang und «ein besondrer Schlusssatz, – vielleicht auch statt desselben oder nach demselben eine Wiederholung aus dem Hauptsatze». Und ist nach Marx «der erste Theil» dadurch gekennzeichnet, dass er «beide Sätze» «im Haupttone» bzw. «im nächstverwandten Ton»¹⁹ zeige, liege die Differenz hierzu im «dritten Theil»²⁰ darin, dass auch der Seitensatz, «unmittelbar oder mittels eines Ganges» erreicht, der nachfolgende Gang zum «Schlusssatze» und allenfalls ein besonderer «Anhang etwa aus dem Hauptsatze», «im Haupttone» stünden. Die vorsichtige Grundhaltung, einen Schematismus zu umgehen,

17 Marx unterscheidet zwischen Gang, Satz und Periode. Der Gang ist definiert als «(jede) melodisch organisierte Tonfolge ohne einen in sich befriedigenden Abschluss», der Satz als «(eine) Melodie, die sich als ein Ganzes durch bestimmten Anfang und Schluss abrundet», die Periode als «(ein) aus Satz und Gegensatz, – oder auch aus mehreren mit einander verbundenen Sätzen bestehender grösserer Musiksatz». Vgl. Marx, *Allgemeine Musiklehre*, S. 187ff. – Nachfolgend werden die Begriffe Satz und Periode gemäss den Definitionen von Erwin Ratz gehandhabt. Vgl. Erwin Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre. Über Formprinzipien in den Inventionen und Fugen J.S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens*. Wien: Universal Edition. 1973 (Dritte, erweiterte und neugestaltete Auflage). S. 21ff.

18 Diese Präzisierung findet sich in der sechsten Auflage von 1857 (S. 288).

19 Gemäss zeitgenössischen Theoretikern zählten hierzu auch die Varianten dieses «nächstverwandten (Tones)». Vgl. Larissa W. Kirillina, «3 Klaviersonaten f-Moll, A-Dur und C-Dur op. 2». In: Albrecht Riethmüller / Carl Dahlhaus / Alexander L. Ringer (Hg.), *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*. 2 Bände. Laaber: Laaber-Verlag. 1994. Bd. 1. S. 27. Anm. 4. Zu Varianten vgl. op. 2/2:I/59ff. (e-moll) oder op. 13:I/51ff. (es-moll; s. u., Anm. 62).

20 Auf die Diskussion, ob die Sonatenhauptsatzform als zwei- oder dreiteilig aufzufassen ist, sei vorliegend nicht eingegangen, denn Beethoven hat sich darum offensichtlich kaum gekümmert. Vielmehr suchte er nach adäquaten Lösungen. Vgl. die wie schon in op. 22:II fehlende Expositionswiederholung (vgl. hierzu Marx, *Allgemeine Musiklehre*, S. 275, wonach es «von der Bestimmung des Komponisten» abhängt, «den ganzen ersten Theil wiederholen zu lassen, oder nicht») in op. 57:I (hier harmonisch begründet in der in as-moll, also der tp stehenden Schlussgruppe), wodurch der Durchführung ein grösseres Gewicht zukommt und sie in der durchführungsartig angelegten Coda (T. 204ff.; vgl. hierzu bes. opp. 27/2:III/159ff., 31/2:III/323ff. und 53:I/249ff.) ein Pendant findet, die Rückkehr zur Wiederholung auch von Durchführung und Reprise in opp. 78:I und 79:I, oder das einzig in op. 2/2:I durchbrochene Prinzip, im Wiederholungsfall den Durchführungsbeginn (in op. 2/2:I C-Dur, also tP) harmonisch an den Schlusstakt anzubinden.

zeigt der Autor auch durch den Verweis auf «(mancherlei) Abweichungen besonders in der Wahl und Anordnung der Tonarten»²¹.

Tatsache bleibt, dass gemäss all diesen Darstellungen die kompositorische Arbeit mit der Durchführung als weitgehend abgehakt interpretiert werden kann, gilt es scheinbar doch nur noch, die Takte ab dem Beginn des Seitensatzes in die Tonika zu transponieren. Vergessen ginge bei diesem Ansatz, dass der Komponist nur schon die Entscheidungsfreiheit hat, auf- oder abwärts zu transponieren, sich etwa bei Klavierkompositionen Differenzierungsmöglichkeiten zwischen linker und rechter Hand ergeben und damit die klangliche Ebene in den Kompositionsprozess eintritt; der Komponist hat sich aber auch nach dem Ambitus des Instruments zu richten. Für Beethovens erste zwanzig Klaviersonaten galt hierfür ein fünftaktiger Umfang von f^1 bis f^3 , in den kommenden Jahren standen ihm Instrumente bis zu $6\frac{1}{2}$ Oktaven (C^1 bis f^4) zur Verfügung²². Nun hat Hans von Bülow in seiner *Instruktiven Ausgabe*²³ zwei Stellen in Reprisen der beiden letzten Sonaten der jeweiligen Exposition angeglichen: In op. 110:I/75 schlägt er in Anlehnung an Takt 19 eine Hochtransposition auch der letzten acht Zweiunddreissigstel vor, und in op. 111:I/115 setzt er in Angleichung an Takt 49 für die zweite Halbe es^4 statt c^4 . Beide Änderungen bringt er mit dem Ambitus des Beethoven zur Verfügung stehenden Instruments in Verbindung²⁴. Was von Bülow nicht beachtete: In op. 110:I erfolgt der Wechsel der Oktavlage in der

21 Vgl. demgegenüber Carl Dahlhaus, «Ästhetische Prämissen der ‚Sonatenform‘ bei Adolf Bernhard Marx». In: *Archiv für Musikwissenschaft*, 41. Jhg., Heft 2 (1984). S. 74. Dahlhaus kritisiert Marx zwar heftig, für den Seitensatz gibt er aber lediglich die Dominante an und schliesst damit auch noch in Moll stehende Kompositionen aus.

22 Vgl. hierzu z. B. William S. Newman, *Beethovens Klaviere und seine Klavierideale*. Engl. 1970. Übers. von Gerhard Schumacher und Ludwig Finscher. Nachdruck in: Ludwig Finscher (Hg.), *Ludwig van Beethoven (= Wege der Forschung 428)*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 1983. S. 251ff.; Hans Pollack, «Umfangs- und Strukturfragen in Beethovens Klaviersonaten». In: *Beiträge zur Musikwissenschaft*, 12. Jhg., Heft 3/4 (1970). S. 333ff. (Nachdruck in: Finscher, hier S. 271f.); Gabriele E. Meyer, *Untersuchungen zur Sonatensatzform bei Ludwig van Beethoven. Die Kopfsätze der Klaviersonaten op. 79 und op. 110 (= Studien zur Musik 5)*. München: Wilhelm Fink Verlag. 1985. S. 211ff.

23 Beethoven, *Klaviersonaten. Instruktive Ausgabe*. Hrsg. von Hans von Bülow. Band 5. Stuttgart: Edition Cotta. o. J. (1890?). (Bibliographische Angaben gemäss Meyer, S. 294).

24 Vgl. hierzu und im folgenden auch Meyer, S. 174, bes. Anm. 195, und S. 210 (mit den relevanten Notenbeispielen).

rechten Hand gleichzeitig mit derjenigen der linken, was auf eine kompositorische Absicht schliessen lässt. Diesen Vermerk gibt auch Gabriele E. Meyer. Zu op. 111:I verweist sie zu Recht auf das es^4 in Takt 132²⁵; was sie nicht erwähnt, sind die geänderten melodischen und harmonischen Verhältnisse, darin begründet, dass die Stelle in der Exposition von Dur, in der Reprise aber von Moll ausgeht und darum einen anderen Melodieverlauf und Modulationsweg aufweist²⁶. Insbesondere aber ist in der Exposition der verminderte Septimensprung $D-ces^4$ in dieselbe Harmonie eingebunden, während in der Reprise F^1-es^4 mit einem Harmoniewechsel übereinginge.

Entscheidend ist: Dem Ansatz von Bülows liegt der Gedanke zugrunde, die Reprise sei der Exposition anzugleichen. Es herrscht die Vorstellung, in der Exposition erscheine die Melodiebildung in der Urgestalt, Abweichungen hiervon könnten sich hingegen aus Gründen des Ambitus in der Reprise ergeben. Nun sah sich Beethoven nach Richard Rosenberg²⁷ in op. 2:3/I «genötigt», in Takt 35 eine «Variante» ($e^3-cis^3-a^2-g^2$ statt $g^3-e^3-cis^3-g^2$) zu wählen, die aber den «Kern» nicht angreife und «eine erwünschte Abänderung in die Transposition» bringe; darum sei sie, «obwohl die heutigen Instrumente eine notengetreue Entsprechung gestatten» würden, beizubehalten, denn «(aus) der Not ist hier eben einmal eine Tugend entstanden». Ein Blick auf die Parallelstelle in der Reprise (T. 169) zeigt aber, dass dort das

25 Wie bewusst Beethoven in Takt 115 c^4 und nicht es^4 setzte, beweist die Ossia-Fassung zu Takt 132 mit Achtel c^4 statt Sechzehnteln c^4-es^4 , die im Autographen, in Wenzel Schlemmers bzw., nach neueren Forschungen, dessen Assistenten Wenzel Rampls Abschrift und in der Pariser Erstausgabe bei Schlesinger (1822), aber nicht mehr in der von Beethoven durchgesehenen Wiener Ausgabe (Cappi und Diabelli, 1823) erscheint. Vgl. Kinsky / Halm, S. 318ff.; H, S. 315, Anm. *); Barry Cooper et al., *Das Beethoven-Kompodium. Sein Leben – seine Musik*. Engl. 1991. Übers. von Christian Berktold, Marlis Fest, Ingrid Lampe. München: Droemersch Verlaganstalt Th. Knaur Nachf. 1992. S. 229f. Zu ökonomisch bedingten Ossia-Fassungen vgl. auch Newman, S. 253.

26 Melodisch c^4-C / F^1-c^4 im Vergleich zu $f^3-Des / D-ces^4$, harmonisch statt $IV-(VII^7) : V_4^6$ jetzt $I^6-(V) : IV-(VII^7) : V_4^6$. Die Frage stellt sich, ob die Quartsextakorde tonikal oder dominantisch aufzufassen sind; anders als in der *Fünften Symphonie* (Zweiter Satz, T. 29ff.) möchte man hier doch eher auf eine tonikale Funktion schliessen, was die verminderten Septakorde als $\sharp II_5^6$ verstehen liesse. Zu einer korrekten, wenn auch hier naheliegenden (fis statt ges) Schreibweise des Akkordes vgl. op. 10/1:I/87ff.

27 Vgl. im folgenden Richard Rosenberg, *Die Klaviersonaten Ludwig van Beethovens. Studien über Form und Vortrag*. 2 Bände. Olten und Lausanne: Urs Graf-Verlag. 1957. Bd. 1. S. 45.

Modell sequenziert wird. Stünde kompositionstechnisch also das Bachsche Prinzip zugrunde, Sequenzierungen möglichst zu verschleiern²⁸, müsste auch in der Reprise die von Rosenberg als «Tugend» gepriesene «Variante» erscheinen. Dem ist aber nicht so. Folglich richtete sich Beethoven tatsächlich primär nach dem Ambitus, und die bis 1803 gültige Beschränkung auf fünf Oktaven konnte nach William S. Newman²⁹ «in seiner Art ebenso restriktiv sein wie in anderer Weise die kontrapunktischen Beschränkungen, die Palestrina zu beachten sich verpflichtet fühlte». Zwar hat Newman eine Stelle ausfindig gemacht, die auf Beethovens Instrument nicht spielbar war³⁰, im Vordergrund aber standen die Resultate, die ihn irritierten: Er verwies auf das ausgelassene E¹ in op. 2/3:II/26 und auf das Verharren auf e³ ab op. 10/3:I/103 (vgl. demgegenüber die Parallelstelle in der Reprise in T. 284ff.) und bezeichnete die Stellen als «in der Tat willkürlich». Warum aber hat Beethoven in op. 109:II/68–69 die Tiefoktavierungen von E, Fis, Gis und Ais weggelassen, nachdem er im ersten Satz Dis¹ eingebracht hat (T. 12 und 13)?³¹ Die Frage bleibe unbeantwortet. Insbesondere der eingeschränkte Ambitus früherer Sonaten³² lässt aber in Beethovens Werkstatt blicken.

28 Ratz sah manche Prinzipien von Beethovens Kompositionstechnik bei Bach vorgebildet. Vgl. Ratz, S. 18f. (mit explizitem Verweis auf das Studium der *Inventionen*). Demgegenüber konkretisierte Barry Cooper den Einfluss Bachs erst im Spätwerk, auch wenn Beethoven von Neeffe mit dem *Wohltemperierten Klavier* «vertraut (gemacht)» worden sei, was auf Beethoven einen «grossen Einfluss ausgeübt haben soll». Vgl. Cooper et al., S. 95 und 103f. Die Imitationstechnik beispielsweise in opp. 2/3:III oder 111:I/76ff. wie die im doppelten Kontrapunkt gehaltenen Partien in op. 109:II verweisen aber doch mehr auf die *Inventionen*, wie sich auch der satzmässige Aufbau in diesen beiden Werkzyklen weit ausgeprägter zeigt.

29 Vgl. im folgenden Newman, S. 251. Zu opp. 90:I/214 und 101:III/223ff. vgl. Newman, S. 252 (zu op. 101 vgl. auch Meyer, S. 211f.).

30 Op. 14/1:I/41 (fis³). Newman bezeichnet die Stelle als mögliches «Versehen» und weist darauf hin, dass eine der Skizzen zu dieser Stelle mit e³ abbricht. (Newmans Hinweis ist nicht in WUE eingeflossen.) – Satztechnisch wie musikalisch wäre e²/e³ (Septime als vorbereitende «Konsonanz» für den nachfolgenden Quartvorhalt) statt fis²/fis³ durchaus vertretbar (vgl. z. B. op. 10/2:I/29ff.).

31 Vgl. demgegenüber die falsche Angabe in H, S. 278, Anm. *).

32 Erstaunlich wirkt Pollacks Bemerkung, Beethoven habe «anfangs im grossen und ganzen den Rahmen» seiner Instrumente eingehalten, sich aber «nicht selten» darüber hinweggesetzt – einen Beleg bleibt der Autor schuldig. Vgl. Pollack, S. 271.

Dass die Reprise von op. 2/3:I einiges erwarten lässt, ist durch manche scheinbare Details – Abweichungen im Entwicklungsteil des achttaktigen Satzes (T. 143ff.) – angezeigt³³: Die Angabe *p* fehlt, auffallend in der Linken sind die taktweise geführten Legatobogen³⁴, die variierte Linienführung (Pause–c–d–f / e–c–d–f statt Pause–c–d–G / Pause–c–d–G) mit harmonischen Implikationen ($I_4^6-I^8-V_3^4-V^2$ / $I^6-I^8-V_3^4-V^2$ statt zweimal $I_4^6-I^8-V_3^4-V^7$) und die geänderte Notation des Tenors im zweiten Takt (Halbe – Viertel / Halbe statt punktierte Halbe / angebundene Halbe³⁵), in der Rechten fallen weniger die zu ergänzenden Artikulationszeichen³⁶ auf die Achtel oder der auf Grund der geänderten Basslinie notwendige Terzschrift f^1-d^1 anstelle der Halben f^1 im Alt ins Gewicht als der Legatobogen zum Quartschritt g^1-c^2 und dem jetzt analog dem Bass und aus Gründen der Stimmigkeit nicht als Pause gesetzten ersten Viertel im Alt. So mag es denn kein Zufall sein, dass die Angabe *sf* im zweiten Takt des Entwicklungsteils in der Reprise nicht erscheint³⁷: Sie widerspräche dem *Legato*, dem durch die reale Vierstimmigkeit angetönten choraliter-Charakter³⁸. Folgt in der Exposition an dieser Stelle, eingeleitet von Achteltriolen, eine Wiederholung des Entwicklungsteils mit Elementen des Stimmentauschs und eine abschliessende Kadenz – der Satz selbst endet in der Terzlage der Tonika –, beginnt in der Reprise eine

33 Derartige Hörhinweise finden sich auch bei Scheinreprise. Vgl. z. B. op. 2/3:I/109–112 – die Takte 91–108 sind gemäss einer typisch Beethovenschen Durchführung (vgl. Ratz, S. 33) mit Einleitung, sequenzierendem Kern ab Takt 98 und Ausklang auf der in Takt 107 erreichten Dominante (von D-Dur!) gebaut –, mit ausbleibenden Terzparallelen und geändertem Akkordaufbau der Begleitung, die wohl nicht nur vom kaum realisierbaren Dezimengriff A/cis^1 herrühren, oder op. 10/2:I/118ff., mit, nebst der geänderten Oktavlage, der Figur $a^2-gis^2-h^2-a^2$ statt $g^2-fis^2-a^2-g^2$ in den Takten 120/121.

34 Vgl. dagegen WUA, T. 143–144.

35 Diese Differenzierung findet sich korrekt nur in BW (mit eingeklammerten Haltebogen); vgl. dagegen WUA und WUE (mit Haltebogen Halbe – Viertel) bzw. H (zusätzlich mit Haltebogen Viertel – Halbe). Wie die Stelle zu realisieren ist, ist schwierig zu beantworten, da die Liegenote *g* im ersten und zweiten Takt des Entwicklungsteils zwar in der Reprise, nicht aber in der Exposition ange bunden ist (exakt nur in BW).

36 Wie sorglos zu Beethovens Zeit mit Artikulationszeichen umgegangen wurde, zeigt der Vergleich der Takte 1–12, 109–112, 128–146 und 233–236, derjenigen Takte also, in denen das Thema vollständig oder unvollständig erscheint bzw. verarbeitet wird (Einklammerungen nur in BW).

37 So in WUE und WUA; in H und BW ist die Angabe eingeklammert.

38 Auffallend ist, dass der zweite Teil des Entwicklungsteils unverändert bleibt: Ist es in der Exposition satztechnisch naheliegend, dreistimmig weiterzufahren – die Septime f^1 bleibt unaufgelöst, weil der Terzton *e* im Bass erscheint –, könnte der Alt jetzt durchaus nach c^1 geführt werden. Ob für Beethoven ein Konflikt mit der nachfolgenden Halben c^1/d^1 bestand?

Episode (T. 147–154), in der mit Durchführungstechniken (Sequenz, Stimmentausch, Abspaltung) die Schlusstakte des Entwicklungsteils verarbeitet und mit einem von Synkopen und Chromatik geprägten Kontrapunkt versehen werden³⁹. In der Exposition hingegen wird durch Akkordbrechungen zuerst die Grundtonart bekräftigt und in Mozartscher Manier⁴⁰ in die Dominante G-Dur moduliert. Es folgt – überraschend – ein Thema in der Variante⁴¹. Anders die Situation in der Reprise. Zwar erscheint das Thema erwartungsgemäß in c-moll (T. 161). Die Takte 155–160 aber sind eine nicht transponierte Wiederholung der Takte 21–26⁴², dies darum, weil die angesprochene Episode den Modulationsweg der Exposition in die Dominante nachvollzieht⁴³, diesen in der zweiten Hälfte von Takt 154 gar synoptisch zusammenfasst (vgl. die Folge d–e–f–fis im Bass). Dadurch aber erscheint das Mollthema, der vermeintliche Seitensatz⁴⁴, in einem neuen harmonischen Licht: Nicht mehr der Wechsel V–V^b kommt zum Tragen, sondern die dominantische Beziehung V–I^b.

39 Zu einer Diskussion dieser Takte vgl. auch das auf einen früheren, ausführlicheren Aufsatz zurückgreifende Abschnitt «Eine vergessene Formidee» in: Carl Dahlhaus, *Ludwig van Beethoven und seine Zeit* (= *Grosse Komponisten und ihre Zeit* [10]). Laaber: Laaber-Verlag, 1987. S. 199ff. – Harmonische Aspekte verdienen für Dahlhaus ebensowenig Erwähnung wie Fragen des Ambitus, hingegen verweist Dahlhaus auf Beethovens «Idee, ursprünglich Heterogenes sekundär miteinander zu verknüpfen und sich durchdringen zu lassen». (Dahlhaus, Ludwig van Beethoven, S. 201.)

40 So auch Kirillina, S. 27.

41 Zum unvermittelten Harmoniewechsel vgl. auch die angegangene Wiederholung (vgl. hierzu Ratz, bes. S. 23f.) des Satzes in op. 2/1:I/9ff., die in der Variante c-moll ansetzt, nachdem der Satz auf der Dominante, also C-Dur, geschlossen hat.

42 Das fehlende d² (T. 159, 1. Sechzehntel) ist in WUA stillschweigend ergänzt, die übrigen Editionen klammern die Note ein. Unterschiedlich gehandhabt ist der fehlende Legatobogen zwischen Takt 158 und 159: Die Palette reicht von Auslassung (WUE) über Einklammerung (BW) bis zur kommentarlosen Ergänzung (WUA, H). Auf die im Vergleich zur Exposition (T. 25) fehlende Angabe *ff* in Takt 159 weisen WUA mit kommentarloser Ergänzung und WUE mit Einklammerung hin.

43 Hätte Beethoven das Modell der Takte 147–148 ein weiteres Mal sequenziert, wäre C statt G-Dur erreicht gewesen. Unabhängig davon, ob eine weitere Sequenzierung musikalisch angebracht gewesen wäre – die Takte 147–154 sind als Satz zu verstehen –: Takt 151 könnte nicht um eine Quarte hochtransponiert werden, da g³ erreicht würde.

44 Zum Verhältnis zwischen op. 2/3:I und dem Kopfsatz des *Klavierquartetts* WoO 36/1 und den sich daraus ergebenden Fragen vgl. Kirillina, S. 27f. Demgegenüber sah Rosen in diesem Werk nichts anderes als «eine andere sekundäre Tonart» eingeführt, worauf Beethoven «die Dominante befestigt». Vgl. Charles Rosen, *Der klassische Stil. Haydn, Mozart, Beethoven*. Engl. 1971, 1976. Deutsch von Traute M. Marshall. Kassel u.a.: Bärenreiter, 1983. S. 309.

Ab Takt 161 stellten sich Beethoven konkret Fragen nach Berücksichtigung des Ambitus. Tendenziell gilt, dass die Takte 27ff. in der Reprise um eine Quarte hochtransponiert werden. Stand dem der Ambitus entgegen, so wurde die rechte Hand tieftransponiert⁴⁵. Die Linke ist davon nicht betroffen. Eine Ausnahme hierzu bilden die Takte 176–179. Hier fand Beethoven gleichsam ein musikalisches *trompe-l'œil*: Letztlich ist die Hochtransposition nur durch die den übermässigen Sextakkord und dessen Auflösung stützenden Noten As und G durchbrochen. Wesentlich ist, dass diese beiden Töne den Eindruck einer Bassregion erwecken. Damit kommen sowohl die Basslage wie auch die Tenorlage zum Zuge. Das Mittel hierzu ist raffiniert: Sind in der Exposition Terz und Quinte in die Oktave d/d¹ eingebettet, so erscheinen sie in der Reprise über dem Grundton. Um dies vermitteln zu können, bereichert Beethoven die letzten drei Achtel von Takt 176 mit dem Terzton c¹. Dieser löst sich tonsatzgerecht in Terz und Quinte des dominantischen G-Dur-Dreiklangs auf (vgl. auch die Auflösung von c² in der rechten Hand). Dadurch ist ab dieser Terz g Grundton, der, da ihm die rechte Hand in die Quere käme, ohne Oktave g¹ (T. 178) bzw. ohne None a¹ (T. 177, vgl. auch T. 44, mit analogen Verhältnissen wie in T. 178)⁴⁶ erscheint.

Die tiefer gelegte Melodieführung hat in zwei Stellen Auswirkung kleinerer Natur. So lautet in Takt 166 (vgl. T. 32) die Begleitfigur fis–(a–fis)–d statt d¹–(a–fis)–a. Der Grund hierfür dürfte darin liegen, dass dadurch die nachfolgende Akkordbrechung tiefer wirkt, weil sie mit einem Quartschritt aufwärts und nicht sekundisch abwärts erreicht ist. Eine ähnliche Stelle findet sich in Takt 172 (vgl. T. 38): Hier ist die Begleitung wohl darum von (cis–e–a)–cis¹–e¹–cis¹–(a–cis¹) in (cis–e–a)–e–cis–e–(a–cis¹) geändert, weil die Rechte an dieser Stelle tieftransponiert ist und sich im Vergleich zur Exposition eine Quarte (e¹/a¹) anstelle der Undezime (Exposition: h/e²) ergeben hätte. Nebst zahlreichen Abweichungen von mehr philologischer Natur fallen andere Stellen auf, die auf eine kompositorische Absicht Beethovens schliessen lassen. So ist der erste Takt des Seitensatzes nicht von einer Quinte (T. 47), sondern von einem vierstimmig ausgesetzten Dreiklang begleitet

45 Vgl. T. 167, 2. Achtel – T. 173, 1. Viertel (Sexte abwärts statt Terz aufwärts bzw. umgekehrt); T. 176, 3. Viertel – T. 178, 2. Viertel (Oberstimme c²–fis² statt c²–fis³ bzw. Oktavsprung statt Tonwiederholung); T. 193, 2. Achtel – T. 198, 4. Sechzehntel, danach eigene Entwicklung in der Reprise bis T. 207 (s. u., S. 68).

46 Man vergleiche die unterschiedliche Balkierung der Achtel in Exposition (zwei mal 4 + 2 + 2 Achtel) und in Reprise (1 + 3 Achtel, danach Vierergruppen; WUA setzt nur Vierergruppen).

(T. 181). Ob der Grund hierfür darin liegt, dass ein Akkord über G zu massig gewirkt und der Angabe *dolce* widersprochen hätte, er jetzt über c aber gesetzt werden konnte? Auffallend ist ja ohnehin, wie der Seitensatz in der Reprise eine andere Begleitung erfährt, sei es durch die Imitation auch der Gegenphrase (T. 185 im Vergleich zu T. 51), sei es durch die enge statt gemischte Lage des nachfolgenden Quintsextakkords⁴⁷. Noch zahlreicher sind die Abweichungen bei der Wiederholung des Seitensatzes, und dies im verkürzten Entwicklungsteil (T. 193–194)⁴⁸. Ob Beethoven dadurch anzeigen wollte, dass die Überleitung zur Schlussgruppe in der Reprise einen anderen Verlauf nimmt als in der Exposition? Denn dort (vgl. hierzu auch Bsp. 1) hatte Beethoven in der Exposition wie schon im angeführten Takt 35 Konzessionen an den Ambitus machen müssen: In Takt 64 musste er die Sequenz abbrechen, da ihm *fis*³ nicht zur Verfügung stand – mit der scheinbar absurden Konsequenz, dass in Takt 65 die Sequenz wieder aufgenommen ist (Beginn in Terzlage analog den Takten 61 und 63), in der Reprise aber mit Takt 198 die Sequenz weitergeführt werden kann (vgl. auch die Begleitung in der Exposition), die Takte 199ff. aber mit dem Grundton ansetzen. Anders geführt ist auch die Begleitung, die nur in der Exposition analog dem Modell eine Tonwiederholung (g bzw., transponiert, c) aufweist bzw. aufweisen kann, denn der durchgezogene Abstand zwischen Ober- und Unterstimme beträgt ab dem vierten Takt des Abschnitts immer einen Akkordton. Der Höhepunkt der Partie, in der Exposition ein chromatisch angereicherter dreistimmiger Satz über dem Grundton, erfährt in der Reprise zusätzliche Spannung, da vierstimmig und in Quartsextakkordstellung stehend.

47 Ob für die gemischte Lage klangliche Gründe ausschlaggebend waren? Tatsache ist, dass sie erst durch den Verzicht auf die Imitation ermöglicht (vgl. die stimmigen Oktavparallelen H/h–G/g in Takt 51/52) und satztechnisch korrekt in den Dominantseptakkord aufgelöst wird (Vorbereitung der Septime, Auflösung der Sekunde d/e). Der Akkord in der Reprise ist durch die Imitation begründet: Man beachte, wie sich die Terz e/g mit einem jeweils liegenden Ton nach c/e bzw. g/a auffächert. Auffallend hingegen die Akkordauflösung: Die Doppeldominante als Septakkord zu setzen war Beethoven wichtiger, als sich um die Quintenparallele c/g–d/a zu kümmern (ein D-Dur-Dreiklang hätte die Parallelen vermieden).

48 T. 193 (59), r. H.: letzter Achtel *c*¹ statt *e*¹ (Grundton statt Terz), in Exposition mit *tr* versehen; l. H.: Sexte *e/c*¹ statt Sextakkord *e/g/c*¹, Viertel statt Ganze (vgl. den Lagenwechsel in T. 194); T. 193–194 (59–60): in Exposition zweitaktige Crescendogabel, in Reprise Angabe *rinf.* auf T. 194 (darum keine Angabe *f* in T. 195?; vgl. demgegenüber die Angleichungen in den Ausgaben); r. H.: Legatobogen in Exposition über zwei Takte gezogen, in Reprise eintaktig; T. 194/195 (60/61), l. H.: Akkordverbindung E/G/c/e–F/A/c/f statt c/g/b/e¹–f/a/c¹/f¹ (vgl. die Tieftransposition der r. H.).

Bsp. 1: Beethoven, *Klaviersonate* Nr. 3 C-Dur op. 2 Nr. 3, 1. Satz, Takte 61ff. (Quinte tieftransponiert) und 195ff. im Exrakt

Man möchte sich fragen: In welcher Fassung liegt Beethovens Ideal? Wohl in den in der Reprise formulierten Takten, zumal in der Exposition der Abschluss der Überleitung in einer auffallend statischen Wiederholung des leittonig erreichten d^1 endet (T. 72–73, also Quintlage der I. bzw. Oktavlage der V. Stufe), in der Reprise aber die Sequenz weitergeführt werden kann (T. 204/205 im Gegensatz zu T. 71/72), dadurch melodische Dynamik eingebracht ist und sie in der Terzlage schliesst⁴⁹. Hauptsächlich aber kann im Bass erst in der Tonartenkonstellation der Reprise die verminderte Quarte abwärts (T. 207/208) anstelle der obsoleten übermässigen Quinte aufwärts (T. 73/74) gesetzt werden, womit Beethovens Intention in der Reprise, in der Exposition ambitusbedingt nicht realisierbar, formuliert ist.

⁴⁹ Eine Anlehnung an den Satzbeginn? Jedenfalls wirkt der nachfolgende Terzschritt e^1-c^1 homogener als die Quinte d^1-g in der Exposition, weil dadurch kein möglicher Akkordton übersprungen ist.

Bekanntlich mündet die Schlussgruppe der Reprise in eine konzertante Kadenz. Die Schlussgruppe selbst erscheint in der Reprise in vielerlei Hinsicht verändert⁵⁰: Der Entwicklungsteil ist um einen Takt verkürzt, so dass, entgegen der Exposition, aber analog zum Durchführungsbeginn, die Zweitaktigkeit beibehalten ist; die Harmonik ist grundlegend geändert, indem nicht mehr eine Quintfallsequenz mit anschließender Doppeldominante und kadenzierender Dominante erscheint, sondern der Entwicklungsteil auf die Wendung $V-^bVI$ ⁵¹ abzielt und darum die Folge $II-V$ wiederholt wird⁵²; die Gegenphrase weist eine klangliche Verstärkung auf (T. 213/214 im Vergleich zu T. 80/81); ist die Dynamik in der Exposition mit $p-pp-p-pp-f-ff$ terrassenartig angelegt, liegt mit $p-pp-rinf.-f-pp-ff-ffp$ in der Reprise eine geänderte Anlage vor; die geänderte Dynamik in der Gegenphrase ($rinf.-f$) hat Auswirkungen: Nach dem *Forte* genügt ein vierstimmiger Satz nicht mehr, mit g^1 steigerte Beethoven die Stimmzahl⁵³.

Es wäre nun verfehlt zu glauben, eine derartige Vielzahl von teilweise auch kleineren Abweichungen seien für Beethoven die Regel. Einen Gegenpol hierzu bildet op. 27/2:III. Ist hier das satzartig angelegte Hauptthema in der Exposition dadurch geprägt, dass dem Halbschluss auf der Dominante (T. 14) eine angegangene Wiederholung folgt, die in die Tonart des Seitensatzes, hier die Molldominante, moduliert – eine Technik also, wie sie schon in op. 2/1:I vorliegt⁵⁴ –, ist in der Reprise die angegangene Wiederholung schlicht weggelassen. Jetzt kommt der Seitensatz (T. 116ff.) in der Tonika, darum

50 Wenn Dahlhaus vermerkt, in «jeder [sic] Formenlehre» sei nachzulesen, «dass Veränderungen bei der Wiederkehr eines Themas als Konsequenzen aus dessen «Geschichte» in der Durchführung zu verstehen seien» (vgl. Dahlhaus, Ludwig van Beethoven, S. 199), sei darauf hingewiesen, dass sich Beethoven in op. 2/3:I in der Durchführung nebst dem Hauptthema einleitend auch mit der Schlussgruppe, nie aber mit dem Seitensatz auseinandersetzt, aber auch dieser in der Reprise verändert erscheint.

51 Sie findet sich schon in op. 2/2:I/129–130, aber auch bei Haydn, etwa in Hob. XVI/23:I/28–29.

52 Der harmonische Verlauf in der Exposition lautet $IV-II-V-I-(V^7) : [IV]-(V) : V^{\sharp 2}-I$, in der Reprise gilt $IV-II-V-II-V-^bVI$, in der Durchführung $IV-II-V-VII-V^{\sharp 3}-V^7$.

53 Dass die Noten angebunden wären, wie in BW vorgeschlagen, mag aus diesem Grund bezweifelt werden.

54 Wie sehr Beethoven immer wieder auf dieselben Prinzipien zurückgriff, zeigen die als Satz gebauten ersten elf Takte der Introduction in op. 111:I.

problemlos, weil eine V–I-Beziehung vorliegt. Ein anderes Verfahren wählte Beethoven für op. 14/2:I mit dem Einbringen der betont harmonischen Ebene: Wird die Modulation in der Exposition mit cis in Takt 14 vollzogen, moduliert Beethoven in der Reprise mittels eines sequenzartigen Einschubes (im *Pianissimo*) in subdominantischer Richtung nach C-Dur (T. 137ff.); ab Takt 140 kann die Exposition transponiert übernommen werden⁵⁵. Stehen Änderungen hiervon hauptsächlich im Zusammenhang mit Transpositionsfragen⁵⁶, ist in op. 14/1:I der Charakter betroffen⁵⁷. Es ist dies eine Konsequenz aus dem Repriseneinsatz (T. 91), der durch die geänderte Dynamik (*f* statt *p*), das Laufwerk gegenüber akkordischen Achteln in der Linken und, in der Rechten, die gesteigerte Stimmenzahl (Akkordik) sowie, im dritten Takt, die geänderte Rhythmik (zwei Viertel statt eine Halbe) überrascht. Entsprechen die Takte 95–102 der Exposition⁵⁸, so ist deren Fortführung, angezeigt durch ein *Decrescendo*, gänzlich geändert. Anstelle des neuen Ansatzens des Hauptthemas mit modulierendem Fortgang folgt scheinbar die Variante e-moll, tatsächlich aber, mit dem zweiten Sechzehntel, C-Dur, damit also die schon angesprochene Folge V–^bVI. Dahinter steht eine Strategie: Da in der Exposition die Doppeldominante Fis-Dur angezielt ist, galt es jetzt, die Dominante H-Dur anzusteuern; Beethoven brauchte also nur noch über c einen übermäßigen Sextakkord zu errichten (T. 106) – hier sequenzartig in I–V⁷–I–(V⁷) : [IV] eingebunden –, und schon ist in Takt 107 die Dominante erreicht.

55 Der Ansatz Clemens Kühns, den Überleitungsteil «meist» nicht als von blosser modulato-
rischer Funktion, sondern als «dem ersten Thema zugehörig» bzw. den Abschnitt als «nicht
untergeordnet-dienende Überleitung, sondern *entwickelnde Konsequenz* des Hauptthemas»
anzusehen (vgl. Clemens Kühn, *Formenlehre der Musik*. Kassel: Bärenreiter-Verlag. 1987.
S. 127f.), ist für vorliegenden Satz naheliegend. Dies unterstreicht auch die Reprise.
Schwieriger wird die Argumentation mit op. 27/2:III: Kann ein dem Hauptsatz zugehö-
riger Teil einfach gestrichen werden?

56 Vgl. T. 163–168 mit T. 36–41. Gesetzt ist, als Fundament, d statt d¹ (T. 163), gemieden
ist in der Linken d² (T. 163–165), indem eine Figur der Schlussgruppe aufgegriffen ist,
und in den Takten 166/167 sind, da g² schon in der Rechten besetzt ist, die Terzen ent-
gegen der Exposition in Sechzehnteln ausgespielt.

57 Hingewiesen sei insbesondere auf zwei Stellen: Im Seitensatz änderte Beethoven den
melodischen Verlauf der Phrase von, transponiert, (e²)–eis²–fis²–fisis²–gis²–a²–(h²) in
(e²)–fis²–fisis²–gis²–a²–ais²–(h²), wodurch die Gegenphrase keine Sequenz der Phrase
mehr darstellt, und in den Takten 137ff. spielt Beethoven im Unterschied zur Exposition
im Bass mit den Oktavlagen, obwohl dies auch in der Exposition möglich gewesen wäre.
Vielleicht störte sich Beethoven an den Sechzehnteltriolen in der Kontraoktavlage.

58 Vgl. aber den Verzicht auf die chromatische Linie H–Ais–A in Takt 102, satztechnisch
bedingt durch den geänderten Anschluss.

Dass in der Reprise die harmonischen Verhältnisse der Überleitungstakte komplizierter liegen als in der Exposition, ist für Beethoven bezeichnend. Schon in op. 2/1:I fällt der spannungsgeladene, als Neapolitaner aufzufassende Ges-Dur-Sekundakkord auf⁵⁹, das Einbringen des Neapolitaners (hier in Grundstellung) kennzeichnet op. 13:I (T. 208), und noch in op. 111:I bildet letzterer, jetzt <tonsatzgerecht> in Sextakkordstellung (T. 98), den Höhepunkt der die Takte 32ff. aufgreifenden Überleitungstakte 96ff. (vgl. T. 100ff. mit T. 35ff., ab dem dritten Viertel). Anders das Verfahren in op. 106:I. Hier betont Beethoven in der Reprise Terzverwandtschaften (vgl. bes. T. 249ff.), wohl auch eine Folge der Dur-Grundtonart und Konsequenz aus dem in G-Dur (TP) stehenden Seitensatz (T. 45ff.). Der Einsatz der Reprise selbst aber ist schon gegenüber der Exposition verändert: Die Verknüpfung des Eintakters in Takt 4/5 – in Anlehnung an op. 10/2:I am ehesten als Beginn eines periodisch ausgeweiteten Entwicklungsteils zu verstehen, wobei jetzt der Entwicklungsteil selbst als Satz angelegt ist – mit dem Seitensatz⁶⁰ ist in der Reprise kombinatorisch vereint. Diese Kombination von Themen kann als konsequente Fortsetzung verstanden werden vom Einfügen neuer Momente, so, wie angesprochen, in op. 14/1:I, besonders ausgeprägt aber in op. 31/2:I/144ff. mit den rezitativischen Einschüben.

Experimentiercharakter zeichnet op. 31 ohnehin aus. Dies gilt nicht nur für die harmonisch auffallenden Anfänge von op. 31/2:I mit V⁶ und op. 31/3:I mit II⁶; insbesondere schuf sich Beethoven in op. 31/1:I eine Hürde, indem in der Exposition der Seitensatz (T. 66ff.) in H-Dur, dem TG also, steht. Der Achttakter wird mit Elementen des Stimmentauschs in der Variante (Tg) angegangen (T. 74ff.), die Schlussgruppe (T. 98ff.) steht in h-moll und ist charakterisiert vom Wechsel mit H-Dur. Wie sollte Beethoven diese Vorgabe in der Reprise verwirklichen? Die Terzverwandtschaft des Seitensatzes wird durch die E-Dur-Tonalität (TP) umgesetzt (T. 218), ausgehend von der Variante (T. 226) war es leicht, in die Tonika zu modulieren. Erreicht ist sie mit

59 Man vergleiche den Unterschied zur Exposition: Dort kommt das neapolitanische des² nicht auf den Taktschlag zu stehen, ferner ist die Quintfallsequenz beherrscht von Septakkorden statt Septvorhalten.

60 Hier liegt einer der weniger evidenten Fälle (vgl. demgegenüber z. B. opp. 2/1:I, 2/1:IV, 10/1:I oder 57:I) einer «kontrastierenden Ableitung» vor. Den Begriff prägte Arnold Schmitz, *Beethovens «Zwei Prinzipien». Ihre Bedeutung für Themen- und Satzbau*. Berlin und Bonn: Ferd. Dümmlers Verlagsbuchhandlung. 1923. S. 10. Vgl. hierzu auch Dahlhaus, Ludwig van Beethoven, S. 287, mit dem wichtigen Hinweis auf die tendenzielle Monothematik der frühen *Kurfürstensonaten* WoO 47, welche die kontrastierende Ableitung weniger auf «Vermittlung eines primären Gegensatzes» denn auf die «Differenzierung einer ursprünglichen Einheitlichkeit» ausrichtet lässt.

Takt 234, der Seitensatz wird wiederholt, aber ohne die Varianttonart beim Stimmentausch, die Schlussgruppe spielt jetzt mit dem Wechsel Dur–Moll. Ähnliche Verhältnisse liegen mit op. 53:I vor. Der Seitensatz (T. 35ff.) steht in E-Dur (TG), die Exposition endet in e-moll (Tg)⁶¹, nachdem E-Dur als Zwischendominante eine wichtige Rolle gespielt hat. In der Reprise setzt der Seitensatz (T. 196ff.) in A-Dur (TP) an, der Nachsatz erscheint in a-moll (Tp), durch eine geänderte Wendung im letzten Zweitakter ist die Modulation in die Tonika vollzogen, die hochoktavierte und variierte Wiederholung der Periode (T. 204ff.) kann nun in der Tonika erklingen. Die Schlussgruppe setzt zuerst in der Variante an (T. 235ff.), abschliessend sind die Mollpartien verdurt (T. 239ff.).

Das Spiel mit der Variante, in obengenannten beiden Kompositionen bewusst eingebracht, liegt dann schon im Modell vor, wenn, wie für Mollsätze vorgegeben, der Seitensatz und die Schlussgruppe in der Exposition in der Parallele, in der Reprise aber in der Tonika stehen. Beethovens Klaviersonatenschaffen umfasst dreizehn Sonatenhauptsätze, die in Moll stehen. In rund der Hälfte dieser Kompositionen – opp. 2/1:IV, 27/2:III, 31/2:I und III, 57:III, 90:I und 109:II – stellte sich das Problem nicht, weil Seitensatz und Schlussgruppe in der Exposition in der Molldominante stehen. Anders in opp. 2/1:I, 13:I⁶² und 49/1:I. Hier stehen die Takte ab dem Seitensatz schulbuchmässig in der Parallele bzw. in der Tonika. Unterschiedlich sind die Konsequenzen, die sich daraus ergeben. Thematisch und harmonisch

61 T. 82. An vorliegendem Satz ist auffallend, dass die folgenden Takte in die Tonika rückleiten, im zweiten Ausgang aber die Sequenz um vier Takte verlängert ist, so dass die Durchführung mit dem Hauptsatz in der Subdominante einsetzen kann (T. 90ff.). Vgl. hierzu auch das Verfahren in der Reprise (T. 245ff.), in der die Rückleitung von C-Dur über f-moll zum neapolitanischen Des-Dur führt (T. 249, Beginn der durchführungsartig angelegten Coda).

62 Mit op. 13:I liegt eine ähnliche Situation vor wie in op. 2/3:I, bei allerdings komplizierteren Verhältnissen. Die Auszeichnung *dolce* in op. 2/3:I/47 bzw. 181 lässt darauf schliessen, dass Beethoven hier den Seitensatz sah: Hinweise zum Einsatz des Seitensatzes sind in der Regel durch dynamische Angaben, Vortragsbezeichnungen, geänderte Stimmigkeit, Pause, Gang u. a. m. angezeigt. Anders die Situation in op. 13:I. In der Exposition sind die Takte 51ff. durch zwei Einleitungstakte vorbereitet, thematischer Charakter ist vorhanden, die Tonart es-moll als Variante der Parallele ist nachvollziehbar, der harmonische Verlauf ist zunächst einfach gehalten, satzartig bringt erst die Entwicklung ab Takt 75 eine Beschleunigung. Die gänzlich anders gehaltene Harmonik in der Reprise – die Partie setzt in der Subdominante ein – mit einem jetzt deutlich veränderten und komplizierteren Modulationsweg lässt darauf schliessen, dass Beethoven die Takte 89ff. bzw. 253ff., in Es-Dur bzw. c-moll stehend, als Seitensatz ansah, da in der Reprise normgemäss in der Tonika erscheinend.

kaum betroffen ist op. 49/1:I, raffiniert gesetzt darum, weil dominantisch ansetzend. Ein ähnliches Prinzip findet sich schon im gleichen zeitlichen Umfeld entstandenen op. 2/1:I, ist für den Seitensatz der Mollcharakter doch schon in der Exposition durch die einleitende harmonische Wendung V^{\flat} (T. 20ff.) angetönt. Für die Schlussgruppe resultieren aber harmonische Implikationen, denn die verminderten, sich nach Dur auflösenden Septakkorde in den Takten 41, 43 und 45 sind in der Reprise (T. 140, 142, 144) in übermässige Quintsextakkorde gewandelt⁶³. Ähnliche Konsequenzen ergeben sich in op. 13:I/255f., wobei hier mit dem Kleinsekundschritt aufwärts statt der Tonwiederholung neben melodischen auch harmonische Aspekte eingebracht sind⁶⁴. Besonderes Interesse verdienen opp. 10/1:I und III, Sätze, in denen der Seitensatz in der Exposition in der Parallele steht, aber mit unterschiedlicher Handhabung in der Reprise. In op. 10/1:III erscheint der Seitensatz in der Variante der Grundtonart (T. 74ff.), um ab Takt 82 die Moll-Ebene zu erreichen, in op. 10/1:I hingegen erklingt das Thema zuerst in der Dur-Subdominante (T. 215ff.), anschliessend, im *Forte*, in der Tonika (T. 233ff.). Ein ähnliches Verfahren kennzeichnet op. 111:I. In der Exposition steht der Seitensatz (T. 50ff.) auf der VI. Stufe (tG, durchwegs in Quartsextakkordstellung), in der Reprise erscheint er in der Durtonika (T. 116ff.) sowie, zunächst im Bass, in der Subdominante (T. 124ff.). Als nach der Mollpartie in der Durchführung (T. 114ff.) in der Reprise nur in Dur stehend möglich, erachtete Beethoven hingegen den Seitensatz von op. 57:I. Hier erklingt er ausschliesslich in der Durtonika (T. 174ff.); erst mit dem von IV^b aus erreichten Neapolitaner ist die Mollebene erreicht (T. 181ff.).

Optisch die wohl spektakulärste Reprise gibt op. 110:I ab. Nach der nur sechzehn Takte umfassenden und, von Takt 46/47 und 50/51 abgesehen, harmonisch einfachen Durchführung (T. 40–55) setzt sie entgegen der Exposition nicht choralartig in einem streng vierstimmigen Note-gegen-Note-Satz an, sondern das Thema ist durchführungsartig – eine Konsequenz aus der Kürze der Durchführung, oder ist umgekehrt die Kürze der Durchführung

63 Das harmonische Verfahren Beethovens ist insofern bemerkenswert, als es in der Reprise auf die leitereigene Fassung verzichtet und eine Alteration einbringt, wohl um ein Korrelat zur Exposition zu bringen.

64 Mit dem Kleinsekundschritt zeigt Beethoven die Unmöglichkeit an, die Durtakte einfach zu vermollen, begründet in der nur in Dur realisierbaren Wendung $(V^2) : II^6$.

nicht doch eher auf die besondere Anlage der Reprise angelegt? – kombiniert mit der in Takt 55, dem Ausklang, vorgegebenen rhythmischen Beschleunigung, an die Überleitungstakte zum Seitensatz (T. 12ff.) erinnernden Arpeggio. Damit ist klargestellt, dass das Hauptthema in der Reprise einen im Vergleich zur Exposition anderen Verlauf nehmen muss. Denn anders als in op. 14/1:I/91ff. mit Sechzehntelskalen in der linken Hand und vollgriffigen Akkorden in der rechten oder in op. 57:I/136ff., wo dem Thema pochende Achtel unterlegt sind, stehen nun die Zweiunddreissigstel der Faktur des Themas in der Exposition – in Takt 4 ein Triller mit Fermate, nachgefolgt von einer ariosen, des² umspielenden Figur – entgegen. Ist die harmonische und melodische Faktur des Themas und die Harmonisierung für die zwei Takte umfassende Phrase⁶⁵ weitgehend nachvollzogen⁶⁶, bringt Beethoven in der Gegenphrase die oben angesprochenen notwendigen melodischen, aber auch harmonische Änderungen ein. Auf den vierten und fünften Achtel von Takt 58 erscheint statt $II^{\frac{3}{4}}-I^{\frac{4}{4}}$ die chromatisch wirkende Wendung $\#II^7-I^6$, Takt 59 bringt die Folge $V-(VII^6) : V^{\frac{6}{8}}$, hauptsächlich aber zielt die Phrase im Unterschied zur Exposition nicht auf die Terz-, sondern die Oktavlage hin, da nicht der Nachsatz folgt, sondern der Vordersatz im Stimmentausch angegangen wird. Mittels Abspaltung (T. 62) moduliert Beethoven in die Subdominante. Jetzt erscheint der zweite Teil des Themas⁶⁷, gegenüber der Exposition eine Quarte hochtransponiert. Die jetzt crescendozierende Folge Viertel – punktierter Viertel – Achtel (statt Viertel – Halbe) in Takt 66 zeigt, verbunden mit der Tonwiederholung von des³, an, dass das Thema einen neuen Verlauf nimmt. Es folgt, decrescendozierend, in enharmonischer Verwechslung die Variante cis-moll, die jetzt zweifache Tonwiederholung von cis³ wie auch der angesprochene Rhythmus verweisen auf Takt 66, der Septvorhalt (mit vorausgehendem Achtelauftakt) von Takt 68 ist dem zweiten Takt des Nachsatzes entnommen. Abspaltungsmässig werden Auftakt, Tonwiederholung und, diminuiert, Sekundschritt abwärts in

65 Der Bau des Themas kann als Phrase und Gegenphrase eines Satzes mit nachfolgender achttaktiger Periode angesehen werden; Satz und Periode sind allerdings so eng miteinander verbunden, dass auch von einer Periode mit wiederholtem Nachsatz gesprochen werden kann, da der erste Nachsatz offen schliesst (I⁶).

66 Im Vergleich zur Exposition fehlt in Takt 56 der Legatobogen zu c^2-as^1 , harmonisch weicht die Reprise auf den vierten Achtel insofern ab, als sie, durch die Weiterführung der Akkordbrechung pianistisch logisch, keinen Sextakkord bringt.

67 WUA setzt *dolce*, H die Angabe *p*. In der Erstausgabe (vgl. das Faksimile bei Meyer, S. 281) ist keine Angabe gesetzt.

Takt 69 weitergeführt. Harmonisch wird die Folge II^6-I^6 in VI^6-V^6 bzw. V^6 umgedeutet. Mit einer Figur, die die Umkreisung von des^2 in Takt 4 diastematisch aufgreift und leicht ausweitet, ist E-Dur erreicht. Nun (T. 70) beginnt die Überleitung (vgl. im folgenden auch Bsp. 2). In der Exposition gehen die Arpeggios von der Oktav-, in der Reprise hingegen von der Terzlage aus. Der Gestus aber ist beibehalten, und mit der None e-Dis (T. 70/71) ist die Lage der Exposition in Tieftransposition erreicht, mit einer geänderten dritten Gruppe in Takt 72 erscheint Takt 73 in Hochtransposition. Der Grund hierfür liegt in der unterschiedlichen Anlage der Überleitungen. In der Exposition moduliert Beethoven in die Dominante und erreicht im Verlaufe derselben die dreigestrichene Lage. In der Reprise geht die Stelle aber schon von E-Dur aus; die Lage für die Wendung $I-IV^6$ bzw., in der Exposition, $(V^2) : IV^6$ ist bereits in Takt 74 erreicht. Unterschiedlich ist aber die metrische Stellung der Sextakkorde, volltaktig in der Exposition, auf den vierten Achtel in der Reprise. Um den nachfolgenden übermässigen Sextakkord unbetont setzen zu können, war der Sextakkord in der Reprise zu wiederholen. Das Geschehen hinkt gegenüber der Exposition aber um ein Viertel nach. Darum der bereits oben angesprochene eingeschobene dritte Viertel in der Reprise, und darum ist hier im Gegensatz zur Exposition die harmonische Ebene des Seitensatzes bereits mit dem letzten Achtel der Überleitung erreicht. Es folgt der Beginn des Seitensatzes, einschliesslich die an op. 109:I/12–13 gemahnende, im zweistimmigen Satz höchst überraschende, vierstimmig ausgesetzt (vgl. Bsp. 3) aber leicht nachvollziehbare harmonische Wendung⁶⁸ in den Dominantseptakkord⁶⁹ von As-Dur. Der Umspielung des schon in der Exposition variierten Zweitaktters folgt eine Transposition der Expositionstakte, mit Abweichungen, die weder ambitusbedingt sind noch auf das kleinste Detail (wie z. T. in op. 2/3:I) abzielen, sondern von einem durchführungshafte Momente auch in die Reprise einbringenden Denken zeugen (vgl. Bsp. 4).

68 Eine Rückung von verminderten Septakkorden findet sich schon in op. 2/3: I/230f., in der «Kadenz» also, dort allerdings aufsteigend und darum leichter fassbar.

69 In Beethovens Zweistimmigkeit kommt der dominantische Charakter anfänglich, da ohne Septime, nicht zum Tragen. Darum wohl die Angabe *ritenente* zum dritten Viertel von Takt 78, während die so knapp ausgefallene Modulation ohne Ausführungsanweisung auskommt.

V^3
 V^6
 V^6 V^6

p *leggermente* p

12 70

$(V^3):$ $(V^6):$ $(VI^6):$ (V^6) (V^6)

$V = I$ $(V^2):$ $(VI^6):$ (V^6) (V^6) (V^6)

V^3 V^6 $(VI^6):$ (V^6) (V^6)

16 74

cresc. *p molto legato* *p molto legato*

V^6 V^6 $(VI^6):$ (V^6) (V^6) (V^6)

(V^6) (V^6) (V^6) (V^6) (V^6) (V^6)

(V^6) (V^6) (V^6) (V^6)

V^6 (V^6) (V^6) (V^6)

(V^6) (V^6) (V^6) (V^6)

(V^6) (V^6) (V^6) (V^6)

- (Links) Bsp. 2: Beethoven, *Klaviersonate* Nr. 30 As-Dur op. 110, 1. Satz, Takte 12ff. und 70ff. Der vorliegende Notentext folgt der Erstausgabe (Faksimile des ersten Satzes einschliesslich Titelblatt bei Meyer, S. 277ff.).
- (Oben) Bsp. 3: Beethoven, *Klaviersonate* op. 110, 1. Satz, Takte 76ff. (vereinfacht und vierstimmig) und *Klaviersonate* Nr. 29 E-Dur op. 109, 1. Satz, Takt 12f. (im Extrait)
- (Unten) Bsp. 4: Beethoven, *Klaviersonate* op. 110, 1. Satz, Takte 32ff. (Quinte hochtransponiert) bzw. 91ff. (Abweichungen von Exposition in Kleinstück)

Entscheidend ist, dass Beethoven sich selbst rezipierte, in der Kombination von bereits Bewährtem aber Neues schuf: Der Themenbau mit der Verschachtelung von satzartiger Anlage und Periode findet sich in op. 10/2:1; die Art des Repriseneinsatzes erscheint in op. 14/1:I, noch ausgeprägter in op. 57:I; der Vortrag des Seitensatzes zunächst im verdurten Tonikagegenklang (TG) ist in opp. 31/1:I und 53:I vorgelegt.

Mit dem Gruppenporträt *Paul III. und die Nipoten* (Neapel, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte)⁷⁰ ist Tizian einem Auftrag des damaligen Papstes auffallend vielschichtig und mit viel Einfallsreichtum begegnet⁷¹: Er setzte sich in Konkurrenz mit Raffaels *Leo X. mit den Kardinälen Giulio de' Medici und Luigi de Rossi* (Florenz, Galleria degli Uffizi)⁷², wie er bereits im Porträt *Paul III. ohne camauro* (Neapel, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte)⁷³ Raffaels *Julius II.* (London, The National Gallery)⁷⁴ zu überhöhen suchte; spiegelbildliche Umsetzungen von Raffaels *Leo* könnten ebenso eingeflossen sein wie Mantegnas *Gonzaga-Hof* (Mantua, Palazzo Ducale, Camera degli Sposi)⁷⁵; die Rezeption der Antike mit einer römischen Kopie von Myrons verschollenem *Diskobol* (Rom, Museo Nazionale Romano delle Terme)⁷⁶ ist vielleicht durch eine Geste des Ottavio dargestellt⁷⁷, letztere könnte aber auch die Pose des Hirten aus der *Anbetung der Hirten* (Florenz, Galleria Pitti)⁷⁸ rezipieren⁷⁹. Überdies kam Tizian den Forderungen des kunsttheoretischen Schrifttums nach: Der Anspruch nach dem *decorum* ist ebenso erfüllt wie derjenige nach *maniera* oder der manieristischen *novità*.

70 Harold E. Wethey, *The Paintings of Titian. Complete Edition*. 3 Bände. London: Phaidon Press. 1969–1975. Bd. 2: The Portraits. 1971. Nr. 76.

71 Vgl. im folgenden auch Hans Ost, «Tizian: Paul III. und die Nipoten». In: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch. Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Band 45. Köln: DuMont. 1984. S. 113–130, und Roberto Zapperi, *Tizian: Paul III. und seine Enkel. Nepotismus und Staatsportrait*. Übers. von Horst Bredekamp. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag. 1990.

72 Luitpold Dussler, *Raffael. Kritisches Verzeichnis der Gemälde, Wandbilder und Bildteppiche*. München: F. Bruckmann. 1966. Abt. I: Gemälde. Nr. 46.

73 Wethey, Nr. 72.

74 Dussler, Nr. I/42b.

75 Andrea Mantegna, *L'opera completa del Mantegna (= Classici dell'Arte 8)*. Presentazione di Maria Bellonci. Apparati critici e filologici di Niny Garavaglia. Milano: Rizzoli Editore. 1967. Nr. 50.

76 Alain Pasquier, «Griechenland». Übers. von Rose und Werner Steinmann. In: *Handbuch der Formen- und Stilkunde. Antike. Die iranische Welt, Mesopotamien, Die Levante, Ägypten, Griechenland, Die Etrusker, Rom*. Frz. 1981. Fribourg und Stuttgart: Office du Livre und Verlag W. Kohlhammer. 1981. S. 379, Nr. 177.

77 Zapperi verweist demgegenüber darauf, dass zum damaligen Zeitpunkt der *Diskobol* in Rom unbekannt gewesen sei. Vgl. Zapperi, S. 90, Anm. 20.

78 Wethey, Nr. 79.

79 Vgl. Peter Meller, «Il lessico ritrattistico di Tiziano». In: *Tiziano e Venezia. Convegno internazionale di studi. Venezia, 1976*. Vicenza: Neri Pozza Editore. 1980. S. 332.

Mit Posen, die nur *ex novo* entstanden sein konnten, hat Tizian Bernini vorweggenommen, der Louis XIV. beobachtete, zeichnete und damit grössten Beifall fand⁸⁰. Damit legten die Künstler ihr *ingenium* offen, indem sie sich eine *difficoltà* schufen.

«Frei wie ein Herrscher», so beschliesst Hans Ost seinen Artikel, «verfügt er [Tizian] über die Kunstmittel der Vergangenheit und bringt diese dann zu neuer zeitgemässer Gestalt.»⁸¹ Ergänzend wäre beizufügen, dass Tizian nicht nur «die Kunstmittel der Vergangenheit», sondern auch eigene Arbeiten rezipierte und daraus immer wieder Neues hervorbrachte – sprich: Beispiele von Erfindungsreichtum, von *invenzione* also, gab. Stand ihm hierin Beethoven, gerade auch was Reprisen betrifft, nach?

... als Burleske duidet, ankämpfen, so müsste man wiederholen, was seit langen Jahren gegen Byron, Heine, Victor Hugo, Grabbe und ähnliche geschrieben und geredet worden. Die Poet: hat sich, auf einige Augenblicke in der Schwigheit, die Maske der Ironie vorgewunden, um ihr Schmerzengesicht nicht sehen zu lassen; vielleicht dass die freundliche Hand eines Genius sie einmal abbinden wird.

Robert Schumann¹

Heinrich Heine war kein Musiker, auch nicht Amateur. Die Violinstunden, die ihn seine musikliebende Mutter nehmen liess, war so der junge Heine bald so zu gestalten, dass der Geigenlehrer – er sei genau den Schmeicheleien seines neuen Schülers auf den Leim zu gehen – dem auf dem Sofa liegenden Heine seine eigene Kunst vorführte.² Es gibt zwar Zeugnisse von Zeitgenossen, aus denen hervorgeht, dass Heine wenigstens viel von Musik verstand, doch wissen wir im Grunde nicht einmal, ob er wirklich Musikliebhaber im Sinne der Zeit war. Unwiderlegbar beschäftigte er sich jedoch sowohl in seinem kritischen als auch in seinem poetischen Schaffen immer wieder mit dieser Kunst. Anhand der Musik, respektive anhand von musikalischen Erscheinungen, entwarf Heine ganze philosophische Konzepte und

80 Die Zeichnungen sind verschollen. Zu einem Nachweis vgl. z. B. das *Tagebuch des Herrn von Chantelou über die Reise des Cavaliere Bernini nach Frankreich*. Deutsche Bearbeitung von Hans Rose. München: F. Bruckmann. 1919; z. B. S. 30 (23. Juni 1665) und 46 (12. Juli 1665).
¹ *Die Kunst der Ausgabe Leipzig 1854. Hildesheim, Zürich & Darmstadt 1985, S. 145.*

81 Ost, S. 129. Ost verweist dabei auf «eine geniale Fähigkeit, wie sie bei vielen, ja den meisten der grossen alten Künstler anzutreffen ist».

