

## Methodische Annäherungen an den 1. Satz aus Ludwig van Beethovens Sonate für Klavier op. 2 Nr. 1

Jede Wahrnehmung und deren Deutung beruht auf Vergleichsakt.

Man vergleicht das Neue mit dem, was man kennt. Wenn die Diskrepanz zu groß ist, reagiert man abweisend (mit Desinteresse oder mit Lachen).

Neue Erfahrungen kann man daher nur machen, wenn man Dinge nicht nur im Kontext bisheriger Erfahrungsmuster einordnet und bewertet - also beim Musikhören nicht ausschließlich fragt: Gefällt mir das? Lasse ich das an mich heran? -, sondern sich auf neue Kontexte einlässt.

Ein unvermittelter unterrichtlicher Zugang nach dem 08/15-Muster („Hört euch das Stück an und äußert mal eure Eindrücke“) ist deshalb meist verschrenkte Zeit, weil die Schüler nicht wissen, was sie während der für sie meist langen Hördauer tun sollen, und deshalb in ihrem oben beschriebenen Verhalten verharren. Es muss also mindestens eine Hör-Perspektive her, und die impliziert immer einen Vergleich:

- Hört euch das Stück an, und vergleicht es mit der Fuge, die wir letzte Stunde besprochen haben.
- Hört euch das Stück an und versucht die Person zu charakterisieren, die sich so äußert.
- Hört Euch das Stück an, und überlegt, zu welcher Situation, zu welchem Ereignis es eurer Meinung nach passt.
- usw.

Selbst die Passepartout-Aufgabe „Hört Euch das Stück an und zählt die verschiedenen Teile“ enthält unterhalb der äußeren formalen Decke verborgene Vergleichsakte, bietet dem Hörer aber dennoch weniger konkrete Vergleichshorizonte und damit weniger Möglichkeiten zur produktiven Wahrnehmung und Deutung als die oben genannten Höraufgaben.

Am Anfang eignen sich besonders Kontrastvergleiche. Sie ermöglichen es dem Hörer und Noten-Leser, selbsttätig wesentliche Unterschiede festzustellen und damit erste und grundlegende Kategorien der Einordnung, Deutung und Bewertung selbst zu finden. Das ist allemal besser, als von musiktheoretischen Modellen und Kategorien (z. B. dem Sonatenhauptsatzschema, oder klassischen bzw. barocken Stilmerkmalen) auszugehen und so das Werk selbst zum bloßen „Beleg“ für die Theorien zu machen. Es geht ja nicht in erster Linie darum, einen Unterrichtsstoff (Bildungswissen) zu vermitteln – das natürlich auch -, sondern darum, ein Gespräch zwischen dem Einzelnen und dem Werk zu initiieren, d. h., ein ästhetisches Verhalten zu befördern.

Im Falle unserer Beethovensonate wäre ein Beispiel dafür der Vergleich mit Bachs Inventio 8:

J. S. Bach: Inventio 8

Schon das bloße Hören führt zur Feststellung deutlich konträrer Profile:

Kontinuität rhythmisch gleichmäßiger Fluss immer die gleichen Motive gleich bleibende Dynamik beherrschte Haltung	Diskontinuität abwechslungsreicher Ablauf, ‚schnelle‘ und weniger ‚schnelle‘ Teile unterschiedliche Motive Schwelldynamik (f, p, cresc., dim., sf.) impulsive, emotionale Haltung, Ausdruckstärke
---	---

Der Notentext bestätigt diese Unterschiede und ergänzt sie:

polyphon	homophon
----------	----------

Beethovens Stück ist – sowohl vom Höreindruck her als auch beim einfachen ‚grafischen‘ Blick auf die Notentexte - viel ‚zerklüfteter‘, uneinheitlicher als Bachs Invention.

An die Stelle der Bachschen Affekteinheit tritt ein wechselnder Gefühlsablauf, der sich besonders in der Schwelldynamik und der extremen Dynamikentwicklung – auch auf engstem Raum, z. B. gleich beim 1. Thema - zeigt. Beide Stücke gehen von einer durchaus vergleichbaren Motivkonstellation aus: a (akkordisch-steigend, fanfarenhaft) - b (skalisch fallend). Während bei Bach aber bei allen wechselnden Konstellationen und Veränderungen die Motive im Wesentlichen ihre Identität (in Struktur und Ausdruck) wahren, durchlaufen sie bei Beethoven, wie noch zu zeigen sein wird, verschiedene Zustände.

Die Polyphonie Bachs unterstützt das gleich bleibende Kreisen, weil ja das Material in den Imitationen vertikal vervielfältigt (wiederholt) wird. Beethovens Satztechnik ist im Kern homophon und dadurch für ein horizontal-entwickelndes Komponieren geeigneter. Gleichzeitig ist sie sehr abwechslungsreich: die Skala reicht vom einfachen (galanten) Klangteppich (T. 20 ff.) bis zur durchbrochenen (kontrapunktischen) Arbeit (T. 9 ff.).

Solche fachterminologischen Beschreibungen gewinnen für den Schüler an Plausibilität und Eindringlichkeit, wenn man sie in einen breiteren Kontext stellt, indem man sie vergleicht mit ähnlichen Phänomenen der historisch-gesellschaftlichen Situation.

Auch hier hat sich das Verhältnis von Einzelem und Ganzem aufgrund der Entwicklung vom Obrigkeitsstaat zur stärker bürgerlich bestimmten Gesellschaft geändert. Bei Bach ordnen sich alle Details dem ‚Gesamtinteresse‘ unter, keine Stelle fällt aus dem Rahmen. Bei Beethoven hebt sich jedes Teilstück charakteristisch von seiner Umgebung ab. Oberflächlich betrachtet, folgt bei ihm immer wieder Neues, Anderes. Bei genauerem Hinhören/Hinsehen wird sich allerdings nachher zeigen, dass Beethoven sich ähnlich wie Bach um den Zusammenhang des Ganzen bemüht, indem er die charakteristischen Einzelzüge des Werks durch die Metamorphosentechnik in eine quasi logische Abfolge bringt. Nicht nur die gegensätzlichen Themen, sondern auch die ‚Verbindungsstücke‘ beruhen auf dem gleichen Material.

Ein ähnlicher Fragehorizont ergäbe sich beim Einbeziehen von Bildern der Komponisten:

Bach: [Bild](#) von Elias Gottlob Haußmann, 1746

Beethoven: [Bild](#) von Joseph Karl Stieler, 1820

Bach Perücke, Gehrock = stilisiert, steht steif (repräsentativ) da könnte ein Beamter sein, wenn nicht das Notenblatt ihn als ‚Meister‘ der Musik kennzeichnete	Beethoven ‚Genie‘, wallende Haare, ‚flotte‘ modische Kleidung ist in Aktion: er macht eine Pause beim Schreiben und blickt, nach Inspiration suchend, nach ‚oben‘. Natürlichkeit (Pflanzenhintergrund)
---	--

So unvermeidlich und notwendig solche plakativen Erstbeschreibungen sind, sie dürfen so nicht stehen bleiben. Im Verlauf des Unterrichts müssen sie einer differenzierteren Sicht weichen, denn sie enthalten immer problematische Wertungen. Das gilt selbst für harmlose Unterscheidungen wie „gleichmäßig – abwechslungsreich“. Fatal wäre es, wenn sich der Eindruck festsetzte, Bach sei steif. Selbstverständlich ist auch Beethovens Bild stilisiert, d. h. auf einen Typus (Genie) und eine Zeitmode hin arrangiert. Reine Individualität (Singularität) gibt es nicht. Das Individuelle ist immer bloß eine Spielart des Allgemeinen. Die Entgegensetzungen sind also so nicht haltbar - Ist z. B. nicht gerade Beethoven bei aller Impulsivität in seinen Kompositionen äußerst beherrscht? -, aber bei genauerer Aufarbeitung führen sie doch zu wichtigen und differenzierten Aussagen. Wenn man z. B. die Kennzeichnungen „impulsive, emotionale Haltung, Ausdruckstärke“ subsumiert unter den Begriff Selbstaussdruck, dann wäre der Gegensatz zu Bach genau erfasst. **S i c h s e l b s t** in der Musik ausdrücken - auf die Idee wäre Bach nie gekommen.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Aber auch diese Aussage vermittelt in dieser plakativen Form wieder eine falsche Sicht, so als ob Bach kein subjektives Standing gehabt hätte. Bachs Musik hebt sich in einzigartiger Weise vom Mainstream seiner Zeit ab, ist also durchaus Produkt eines unverwechselbaren Individuums. Dieses aber geriert sich nicht als selbstbestimmtes, sondern als dienendes, in die Tradition dankbar eingebundenes.

**Vergleich von Parkanlagen:**

[Bild:](#) Schloss Versailles, Orangerie

[Bild:](#) Englischer Landschaftspark

Dieser Kontext vermittelt Einsichten in die historisch-gesellschaftlichen Hintergründe der Musik Bachs bzw. Beethovens und schlägt Brücken zum Verständnis der formalen Unterschiede: Geometrisch-rationale Ordnung (französischer Garten) auf der einen Seite, ‚natürliche‘, ‚gewachsene‘, Überraschungen bietende Ordnung (englischer Garten) auf der anderen. Dabei ist die Vokabel ‚natürlich‘ wieder ein gefährlicher Kampfbegriff, den man damals gegen die ‚Unnatur‘ des Barock ins Feld führte. Natürlich handelt es sich auch beim englischen Garten um eine ‚gemachte‘, über einen neuen ästhetischen Leisten geschlagene Natur. Der Unterschied zum Barockgarten ist also eigentlich kein prinzipieller, sondern nur ein gradueller und modaler.

**Vergleich von Entwicklungsstadien**

Beethovens Skizzen verraten die Komplexität des Entstehungsprozesses seiner Werke Ein Werk ist also das, was ihm in einem evolutionären Prozess eingeschrieben worden ist. In dieser Hinsicht verhält es sich wie bei einer Person, die man auch umso besser versteht, je mehr man von ihrer Geschichte (Entwicklung) sowie Einflüssen und Umständen, denen sie ausgesetzt war, kennt. Auch hier ergeben sich wieder alle möglichen Vergleichsakte:

Zunächst der zwischen Skizze und ‚fertiger‘ Form. Dann aber auch der zwischen der Skizze und älteren Sonatenentwürfen mit ähnlichen Themen (vgl. [Kunst und Popularität](#), Materialien zu einer Kurssequenz in Jahrgangsstufe 13. In: Musik und Bildung, Mainz 1983, Heft 6, Schott, S. 24-33).

**Beethovens Skizze**
**Klangbeispiel (midi)**

T.1-8: *Hauptthema*, rhythmisch markant, die Grundfigur hat 2 Elemente (Motive): a (aufsteigender Dreiklang), b (punktierte Viertel + zurückhuschende skalische Figur)

T.9-13: Neuanfang des Themas und Modulation zur Durparallele As;

T. 13-19: virtuose Triolenkette, wieder im Wechsel von Akkordbrechungen und Skalen; Gelenkton ist das „des“, das als Sept der Dominante Es nach c (Terz von As) aufgelöst wird. Ab T. 13 bestimmt diese Konstellation „des→c“ das Geschehen.

T. 20-26: *Seitenthema*; die Grundfigur ist eine Art Umkehrung von a und b (fallende Akkordbrechung, steigendes punktiertes Motiv). Im Gegensatz zum Hauptthema wird hier dieses Material nicht sequenzierend und verdichtet entwickelt, sondern schlicht wiederholt.

T. 27-36: Mit Akkordbrechungen und Skalen umspielte As-Dur-Kadenz;

T. 35-42: Schlussgruppe; sie wird von dem punktierten Motiv (b) bestimmt, und zwar von dessen beiden Varianten (fallend,

steigend). Das Schwanken zwischen Dur- und Mollterz (c, ces) und die nachschlagende Akkordbegleitung brechen den pathetisch-auftrumpfenden Charakter der vorausgegangenen As-Dur-Kadenz.

Genauer skizziert sind lediglich das Hauptthema und die Schlussgruppe. Das Übrige wirkt noch sehr vorläufig und wie eine spontane Improvisation. Das Seitenthema weist allerdings in seinem Bezug zum Hauptthema deutliche Ansätze eines Gestaltungswillens auf, auch wenn noch jede Begleitung fehlt. Wahrscheinlich schwebte Beethoven ein einfacher Albertibass vor, den aufzuschreiben sich zunächst erübrigte:

Dabei drängt sich im Bass die schon vorher wichtige Konstellation des → geradezu auf.



Im Unterricht können an dieser Stelle noch nicht alle Details dieser Beschreibung auftauchen, wichtig ist, dass die Schüler den Ablauf bewusst wahrnehmen und grob beschreiben:

- markantes Hauptthema
- thematische Entwicklung und Modulation zur Durtonart
- quasi freie und improvisatorische Überleitung zum
- Seitenthema, das wieder – wie das Hauptthema - prägnanter formuliert ist
- wieder quasi-improvisatorische Überleitung
- Schlussgruppe.

Es handelt sich offensichtlich um die ganz konventionelle Exposition eines Sonatenhauptsatzes.

Um die Ausdrucksgestik des Themas genauer zu verstehen, muss man es vergleichen mit anderen Themen des gleichen dualistischen Typs (a: steigende Akkordbrechung – b: fallende skalische Linie):

Bei *Bachs Fantasie in c* ist zwar ein pathetischer Grundzug deutlich, aber die Motive a und b sind immer miteinander als Soggetto und Kontrapunkt verschränkt und in einen Einheitsablauf eingebettet.

Bei *Haydns Divertimento* ist der Kontrast ein rein spielerisch-struktureller. Vor allem der gleich bleibende Klangteppich wirkt egalisierend. Das galante Zeitalter legte eben vor allem Wert auf leichte Unterhaltung.

Das änderte sich im Sturm und Drang. In *Ph. E. Bachs Fantasie* sind die Motive (steigende Akkordbrechung im forte, fallende Terzen im p) geradezu zur Schau gestellt. Das ist natürlich auch der Gattung Fantasie geschuldet.

Haydns C-Dur-Sonate ist zwar charakteristischer im Detail als das frühe Divertimento, zeigt aber noch deutliche Züge des galanten Stils. Die piano-forte-Gegensätze sind eher einer strukturellen Einheit aufgesetzt als Zeugnis einer inneren Gebrochenheit.

Das ist schon anders in *Haydns e-Moll-Sonate*. Akkord- und Sekundgang-Motiv sind von Anfang an als Kontrahenten definiert. Schon im Thema selbst findet eine thematische Entwicklung statt, bei der z. B. das staccatierte Akkordmotiv Elemente des Sekundmotivs annimmt (legato, Sekundschritt, Verkürzung auf 3 Töne).<sup>2</sup> Das Thema (T. 1-8) verliert seine periodische Geschlossenheit und schließt offen.

<sup>2</sup> Genaue Analyse in: Hubert Wißkirchen: Arbeitsbuch für den Musikunterricht in der Oberstufe, Band 2, Frankfurt a/M1992, S. 108-114

J. S. Bach: Fantasia in c  
[Allegro]

J. Haydn: Divertimento, ca. 1760

Ph. E. Bach: Fantasia II, 1785  
Andantino.

J. Haydn 1780  
Allegro con brio

J. Haydn: Sonate e 1778

W. A. Mozart: Sonate KV 457, 1784  
Molto allegro.

L. van Beethoven: Sonate op. 10, Nr. 1 (1799)  
Allegro molto e con brio (♩ = 69)

L. van Beethoven: Sonate op. 31, Nr. 2 (1803)

Mozarts c-Mollsonate treibt die beiden Elemente in eine große dialektische Spannung auseinander. Die in den Takten 1-4 aufgestellte motivische Konstellation bestimmt das ganze folgende Stück.

Die Gestaltmutationen sind fast noch stärker als in der späteren c-Moll-Sonate Beethovens<sup>3</sup>, der offensichtlich die Mozartsonate als Muster genommen hat, das es zu übertreffen galt.

**Allegro molto e con brio**

<sup>3</sup> vgl. dazu das [Klausurthema](#)

**Vergleich der Skizze mit der gedruckten Endfassung**

Klangbeispiele: [Skizze](#) (midi) – [Endfassung](#) (midi) – [Klangbeispiel](#): gleichzeitiges Abspielen der beiden Fassungen (midi)

Das Übereinanderhören zeigt einige frappierende Detailübereinstimmungen, vor allem aber die großformale Vorzeichnung des Ganzen in der Skizze. Lediglich T. 27-32 sind ‚neu‘. Ganz deutlich zeigt sich aber auch, womit Beethoven unzufrieden war. Die Skizze erscheint wie ein grob vorgehauener Steinblock, aus dem nun markante Details, vor allem aber auch übergreifende Zusammenhänge herausgearbeitet werden.

Das Thema selbst erfährt nicht nur eine Konturschärfung, sondern vor allem eine überzeugende innere Logik:

Die Schärfung der Charakteristik zeigt sich schon in Artikulation und Dynamik. Der schon in der Tonhöhenstruktur angelegte Spannungsbogen wird dadurch verstärkt. Wichtig ist der Auftakt, der die auffahrende Geste verlängert und ihr mehr Schwung gibt.

Der vorwärts drängende Gestus der Melodielinie wird in der Begleitung durch die Ausparung der 1. Taktzeit in T. 2, 4, 5, 6, 7 intensiviert: In T. 3 findet die auftaktige Akkordrepetition noch ihre „1“, dann aber geht es atemlos weiter bis T.

8. In Takt 7 wird die Akkordrepetition nun selbst noch durch die Pause auf 3 zerhackt und schließlich quasi aufgelöst. Die rhythmische Struktur der Begleitung hat also eine ähnliche Stringenz und Zielgerichtetheit wie die Tonhöhenstruktur der Melodie. Überhaupt ist der einheitliche Zug des fertigen Werks der Hauptunterschied zur lockeren Skizze. Die Begleitung hat nun nur noch die repetierten Akkorde als Material (Prinzip der Ökonomie) und diese werden zwingend auch hinsichtlich der Tonhöhenordnung geführt: Der melodischen Zuspitzung auf den Höhepunkt in T. 7 hin entspricht der – nach kurzem Ausholen nach unten – unbeirrt Stufe um Stufe nach oben geführte Bassgang, der diesen Bewegungszug sogar bis zum Schluss der Periode (T. 8) fortsetzt, während die Oberstimme bereits kraftlos zurückfällt. Der 6tönige Bassgang aufwärts (e f g a s b c) ist die Umkehrung des melodischen Abwärtsgangs in T. 7-8 (c b a s g f e).

Die ästhetische Grundidee solchen Komponierens hat Beethoven selbst 1823 im Gespräch mit Louis Schlösser außergewöhnlich deutlich beschrieben:

"Ich trage meine Gedanken lange, oft sehr lange mit mir herum, ehe ich sie niederschreibe. Dabei bleibt mir mein Gedächtnis so treu, dass ich sicher bin, ein Thema, was ich einmal erfasst habe, selbst nach Jahren nicht zu vergessen. Ich verändere manches, verwerfe und versuche aufs neue so lange, bis ich damit zufrieden bin; dann beginnt in meinem Kopfe die Verarbeitung in die Breite, in die Enge, Höhe und Tiefe, und da ich mir bewusst bin, was ich will, so verlässt mich die zugrunde liegende Idee niemals. Sie steigt, sie wächst empor, ich höre und sehe das Bild in seiner ganzen Ausdehnung wie in einem Gusse vor meinem Geist stehen, und es bleibt mir nur die Arbeit des Niederschreibens, die rasch vonstatten geht, je nachdem ich die Zeit erübrige, weil ich zuweilen mehreres zugleich in Arbeit nehme, aber sicher bin, keines mit dem andern zu verwirren."<sup>4</sup>

Die Neuartigkeit solcher Musik und ihre alles Gewohnte übersteigende intensive Wirkung beschreibt Berndt. W. Wessling<sup>5</sup>:

Es war mehr als Bewunderung, was die ersten Hörer der drei Sonaten von 1795 (Opus 2) erfüllte. Sie waren erstaunt, erschüttert, hingerissen. Das Motorisch-Drängende in manchen Abläufen der »kleinen f-Moll-Sonate« ließ Moritz Lichnowsky »den Nerv aller Dinge« spüren. Die Musik machte ihn so nervös, dass er aufsprang und den Saal verließ. So erging es ihm später auch bei anderen Beethoven-Sonaten. Ich ertrage es nicht, diese übermenschlichen Werke durchzuhören. Sie haben etwas Tödliches in sich, das Gift der Wahrheit. Die Ideen Beethovens gehen auf die Entlarfung menschlicher Eigenschaften und Schwächen aus. Die Ideen sind wie seine Technik - und die ist die eines Dämons! So Lichnowsky wörtlich zu Ignaz Moscheles. Der Fürst erkannte in den Klaviersonaten seines Schützlings damals etwas, das wir heute als das Numinose bezeichnen. Er fährt fort: Es gibt nichts in der Musik unserer Zeit, welches ihnen gleicht. Gewiss, hier waltet nichts Menschliches mehr. Die Kunst Beethovens auf dem Klaviere ist so erschütternd, dass sie an die Grenzen des Erträglichen rührt. Hier waltet Göttliches. Jede Kritik muss kapitulieren. Das ist der Schritt zur heiligen Vollkommenheit!

### Vergleich verschiedener Einspielungen

Um sich selbst und die Schüler in eine ähnliche Situation der Empfänglichkeit für das Besondere der Komposition zu versetzen, ist kein Mittel geeigneter als ein Vergleich verschiedener Einspielungen. Sie zeigen ein großes Spektrum möglicher Rezeption des Werks und sensibilisieren die Wahrnehmung für feinste Nuancierungen.

Hier einige Beispiele (jeweils T. 1 – 8):

1. Rudolf [Buchbinder](#) 1980, Teldec 8.43415
2. Friedrich [Gulda](#) 1968, amadeo 423 753-2
3. Glenn [Gould](#) 1980, SM3K 52638
4. Alfred [Brendel](#) 1970, Philips Universal 4125752
5. Arthur [Schnabel](#) 1934, Arcadia 1CD 78531

Nicht nur das Thema ist von äußerster musikalischer Konsequenz, Dichte und Vielgestaltigkeit, sondern auch das ganze Stück. Wie eine unterrichtliche Erarbeitung der Exposition aussehen könnte, davon mag die Lösungsskizze einer Klausur eine Vorstellung vermitteln (LK Musik 11/II, 12.05.1997)

<http://www.wisskirchen-online.de/downloads/beethovenonateop.21klausur.pdf>

<sup>4</sup> Zit. nach: Carl Dahlhaus: Ludwig van Beethoven und seine Zeit, Laaber 1987, S. 183

<sup>5</sup> In: Beethoven. Das entfesselte Genie, München 1977, S. 71

## Vergleich mit der Philosophie

Eine besonders schwierige und anspruchsvolle Ebene des Vergleichens ist das In-Beziehung-Setzen der Musik zur Philosophie. Immer schon wurde in diesem Zusammenhang Hegels Dialektik (These – Antithese - Synthese) als Parallele zur musikalischen Sonatenhauptsatzform herangezogen. Gegenüber dieser äußerlich-abstrakten Zuordnung hat die folgende Darstellung des Hegelschen Prinzips durch Wilhelm Weischedel<sup>6</sup> den Vorzug der besseren Kompatibilität mit der Lebendigkeit der Musik, weil sie von dem Begriff Liebe ausgeht:

Auf eine solche konkrete Frage (eines lebendigen Philosophierens) stößt Hegel schon früh, und zwar in der Beschäftigung mit Kant. Dieser setzt in dem groß gedachten Entwurf seiner Ethik Pflicht und Neigung aufs schroffste einander entgegen und zerreißt damit den Menschen in zwei Hälften: in das »eigentliche Selbst«, das sich des moralischen Gesetzes bewusst ist, und in das »empirische Ich« mit seinen verwerflichen Neigungen. Demgegenüber geht es Hegel darum, die »Einigkeit des ganzen Menschen« wiederzugewinnen. Er findet sie in der Liebe. Diese kann Ausdruck des sittlichen Wesens des Menschen sein, und sie entspricht doch auch seinen natürlichen Neigungen. So wird die Frage nach dem Wesen der Liebe zum Ausgangspunkt des Denkens Hegels; hier macht er seine ersten entscheidenden Entdeckungen, die den Grundriss für sein ganzes späteres Philosophieren bilden.

Denn in der Liebe begegnet Hegel zum erstenmal ein Moment, das er dann in der ganzen Wirklichkeit wiederfindet: die Dialektik. Deren Wurzeln liegen also nicht im abstrakten Denken; ihre Entdeckung erwächst vielmehr aus der Betrachtung eines konkreten Phänomens. Von daher kommt Hegel zu der Einsicht: Dialektik ist ursprünglich nicht eine Sache der philosophischen Reflexion, sondern das wesentliche Strukturmoment der Wirklichkeit.

Was nun gehört zur Liebe als einem lebendigen Vorgang zwischen Liebenden? Zunächst muss ein Liebender da sein; er muss gleichsam zu sich selber sagen: ich bin; er muss sich selbst bejahen, sich selbst setzen. Das ist, formal ausgedrückt, die These im Gesamtgefüge des Geschehens von Liebe. Aber zur Liebe gehört weiterhin, dass der Liebende aus sich hinausgeht, dass er sich dem Geliebten hingibt, sich in diesem vergisst und sich damit sich selber entfremdet. Wie er so von sich selber absieht, negiert er die anfängliche Setzung seiner selbst und setzt den andern sich gegenüber. Zur formalen Struktur der Liebe gehört daher nicht nur die These, sondern auch die negierende Antithese. Doch damit ist das Phänomen noch nicht voll begriffen. Entscheidend ist, dass der Liebende, indem er sich im Geliebten vergisst, eben dadurch sich eigentlich selber wiederfindet; in der Hingabe an den Geliebten wird er sich seiner selbst in einem tieferen Sinne bewusst. Denn »das wahrhafte Wesen der Liebe besteht darin, das Bewusstsein seiner selbst aufzugeben, sich in einem anderen Selbst zu vergessen, doch in diesem Vergehen und Vergessen sich erst selbst zu haben und zu besitzen«. Jene Negation in der Antithese wird also ihrerseits wiederum negiert. Die Entfremdung wird aufgehoben, und eben dadurch kommt eine wahrhafte Synthese zwischen dem Liebenden und dem Geliebten zustande.

Der Vorgang der Liebe zeigt somit die Strukturen eines dialektischen Prozesses, und zwar als eines lebendigen Vorganges. »Der Geliebte ist uns nicht entgegengesetzt, er ist eins mit unserm Wesen; wir sehen nur uns in ihm - und dann ist er doch wieder nicht wir - ein Wunder, das wir nicht zu fassen vermögen.« Wenn nun die Liebe ein Geschehnis in der Wirklichkeit ist, dann heißt das: In der Wirklichkeit findet sich Dialektik, findet sich Widerstreit und Versöhnung des Widerstreites. Wie Hegel die Liebe noch eingehender betrachtet, entdeckt er: Sie ist nicht nur ein vereinzelt Vorkommnis im Ganzen der Wirklichkeit, sondern sie durchherrscht diese in vielfacher Weise; sie ist ein Grundvorgang der Wirklichkeit. Alles Leben spielt sich in liebenden Beziehungen ab und erhält sich allein durch diese. Das heißt aber: Was in der Liebe zur Erscheinung kommt, ist das Leben selbst. Davon wissen auch die Liebenden. Indem sie von der Liebe überwältigt werden, ahnen sie: In ihnen waltet unsichtbar das Leben; in der Liebe "findet sich das Leben selbst«. So tut sich hinter der Sichtbarkeit der Liebe für Hegel »ein unendliches All des Lebens« auf: als der Grund nämlich, aus dem alles Lebendige erwächst.

Ganz deutlich wird hier die innere Wechselbeziehung von These und Antithese – respektive von 1. Thema und 2. Thema -: Sie sind nicht sich einander getrennt gegenüberstehende Blöcke – wie das abstrakte Formschema suggeriert -, sondern geheimnisvoll miteinander verbunden in einem beziehungs- und aspektreichen Prozess.

<sup>6</sup> Die philosophische Hintertreppe, München 1993, S. 213-214

## Vergleich der eigenen Interpretation mit Fremdanalysen

Leider gibt es relativ wenige wirklich ‚musikalische‘, im Unterricht brauchbare Analysen. Die vorhandenen sollte man aber nutzen. Sie bieten manche neuen Aspekte und auch Anregungen für die Versprachlichung musikalischer Tatbestände. Und sie reizen zum Widerspruch bzw. zur Überprüfung der eigenen Analyse.

Man sieht – der Komplexität der Musik sollte auch ein entsprechendes Verhalten des Rezipienten antworten. Das gilt auch schon in der Schule. Denn man muss es von Grund auf lernen.

### Joachim Kaiser:<sup>7</sup>

In einem Vortrag ... nannte der Pianist Alfred Brendel ... als Charakteristikum dieses ersten (und manches anderen) Beethovensatzes das Prinzip der Verkürzung oder Verdichtung ... In dieser Beobachtung steckt eine Wahrheit, aber nur eine halbe. Denn vom nicht eindeutig interpretierbaren Anfang abgesehen, scheint doch der erste Satz von op. 2 Nr. 1 mit einer fast manischen Konsequenz auf steigernde, also gerade nicht verkürzende, sondern bereichernde, vergrößernde, hinzufügende Wiederholung hin konstruiert! ..... der ganze Satz gleicht einem Plädoyer, ist mit forcierter, eindeutiger, unnachgiebiger Konsequenz aufs Prinzip der dreifachen und bereits dadurch gesteigerten Wiederholung hin komponiert ... Dieses unübersehbare, aber auch unüberhörbare Prinzip des >Du musst es dreimal sagen< ist offenkundig genau das Gegenteil von mechanischer Wiederholung: nämlich sprechende, keuchende, den selbstverständlich flüssigen Ablauf umprägende Steigerung. (Da wir bei der Betrachtung Beethovenscher Sonaten diesem Prinzip der dreimaligen Wiederholung noch oft begegnen werden, kann ich hier den Hinweis auf eine gewiss nichts >beweisende<, aber doch merkwürdige, aufregende literarische Analogie nicht unterdrücken. Wer den 'Hamlet'-Text genau studiert, wird feststellen, dass die Schlegel-Tieck-Übersetzung ungenau überträgt: Polonius möchte seinen Abschied von Hamlet nehmen; Hamlet, boshaft-verzweifelt, antwortet im deutschen Text: >Ihr könnt nichts von mir nehmen, Herr, das ich lieber fahren ließe - bis auf mein Leben, bis auf mein Leben.< So zumindest lautet die Stelle bei A. W. Schlegel. Im Original aber wird das hier zweimal vorkommende >bis auf mein Leben< dreimal hintereinander ausgesprochen: "except my life, except my life, except my life<. Diese Trinität scheint höchste Erregtheit und Dringlichkeit zu bedeuten, auch hier. Sie wiederholt sich, wenn Hamlet dreimal >Mutter, Mutter, Mutter< sagt (III, 4) und sie war schon vorher da, als der Geist sich mit einem dreifachen >Adieu, Adieu, adieu! remember me< verabschiedete.

### Alfred Brendel:<sup>8</sup>

"Ich möchte wieder Tovey zitieren, der auf zwei Eigentümlichkeiten der Sonate aufmerksam macht: >Die Sonate, eine im wesentlichen dramatische Kunstform, verbindet die emotionelle Reichweite und die lebensvolle Darstellung eines ausgewachsenen Bühnendramas mit der Knappheit einer Kurzgeschichte.< Und weiters: >Da die Sonate ihren formalen Rahmen schneller ausfüllt, als sie ihre emotionellen Bedürfnisse befriedigen kann, hat sie an der Trennung in separate Stücke festgehalten, also an einem Erbe ihres dekorativen Urbilds, der Suite.< Ich bin sehr einverstanden mit dem Nachdruck, mit dem Tovey auf die dramatische Natur und das emotionelle Engagement der Sonate hinweist. Die Sonate befreit sich vom Zeremoniell der Suite, sie scheint den Kennern des 18. Jahrhunderts erschreckend >privat<. >Sonaten sind wie Studien über die verschiedenen Seelenhaltungen und Leidenschaften des Menschen<, sagte 1732 ein gewisser Abbé Pluche. Wenn wir versuchen, das Drama der Beethovenschen Sonatenform genauer zu definieren, so fällt uns auf: es ist ein Drama, in dem der Charakter des Hauptthemas dominiert. Beethoven hat zwar selbst über den >Kampf zwischen den zwei Prinzipien< gesprochen - seine Bemerkungen bleiben ziemlich unklar, oder Schindler hat ihn nicht genau verstanden. Wie stark sich die Themen auch immer unterscheiden, wie heftig sie in der Durchführung aufeinanderprallen mögen - der Charakter des Hauptthemas bleibt siegreich. Das Hauptthema herrscht wie ein König, der von seinem Hofstaat umgeben ist. Erst in Schuberts Sonaten scheint dieser Grundsatz in Frage gestellt: wie ferne Welten stehen sich hier zuweilen die Themen gegenüber. Dieses erweiterte Spannungsfeld hat Liszt in seiner h-Moll-Sonate noch weiter ausgedehnt. In dieser genialsten Sonatenkonstruktion nach Schubert behält nicht die trotzige Auflehnung des Hauptgedankens das letzte Wort, sondern die Entrückung des fünften und letzten Themas.

<sup>7</sup> Beethovens 32 Klaviersonaten und ihre Interpreten, Frankfurt 1979, S. 44ff.

<sup>8</sup> Nachdenken über Musik, München 1982, SP 265, S. 47f.