

***Dimensionen von Material und Bedeutung
im späten 18. Jahrhundert***
***Ein hermeneutischer Ansatz zu Ludwig van Beethovens
Klaviersonate op. 7, Es-Dur, Satz 2***

von Wolfgang Krebs

Musikalische Hermeneutik steht bis zur Stunde in einem eher schlechten Ruf. Arnold Scherings berüchtigte Methode, Beethovens Werke als Musik über verschwiegene Programme Shakespearescher oder Schillerscher Provenienz zu entschlüsseln, genießt kaum noch Sympathien. Der Grundgedanke Hermann Kretzschmars, des Begründers der musikalischen Hermeneutik, die Logik der Abfolge von Affektgehalten durch bildhafte Umschreibungen zu erweisen, gilt mehr oder weniger noch immer als „*greuliche Musikführerweis*“.¹ Kretzschmar besaß ein spezifisches Verständnis der Aufgabe einer Hermeneutik: außermusikalische Deutung, mit dem theoretischen Rückhalt an der Tradition der Affektenlehre. Carl Dahlhaus befand daher nüchtern, der Begriff der musikalischen Hermeneutik sei durch Kretzschmar geprägt und zugleich korrumpiert worden,² und in jüngster Zeit mehren sich Versuche, den Begriff der Hermeneutik „*aus seinen Verkrustungen zu lösen*“.³

Dennoch sollte man Kretzschmars und Scherings Schriften nicht zum Anlaß nehmen, auf außermusikalische Deutungen von Instrumentalmusik, mit der sich kein explizites Programm verbindet, nunmehr ganz zu verzichten. Die Auffassung von Musik als Botschafts-Trägerin⁴ erweist zu häufig ihre Legitimität. Hermeneutische Ansätze können zwar gerade im Falle der Auslegung reiner Instrumentalmusik leicht mit anerkannten Grundforderungen von Wissenschaftlichkeit (Objektivität und Nachprüfbarkeit) in Konflikt geraten.

1 So Hans Pfitzner zur Hermeneutik seiner Zeit: *Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz*, Gesammelte Schriften II, Augsburg: Filser, 1926, S. 153.

2 Carl Dahlhaus, in: ders. (Hrsg.): *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*, Regensburg: Bosse, 1975, S. 7.

3 So Siegfried Mauser, Gernot Gruber, in: dies. (Hrsg.): *Musikalische Hermeneutik im Entwurf. Texte und Diskussionen (Schriften zur musikalischen Hermeneutik, Bd. 1)*, Laaber: Laaber, 1994, S. 7.

4 Hierzu die Schriften von Constantin Floros, vor allem: *Musik als Botschaft*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1989.

Doch die Gefahren eines lediglich subjektiven Verstehens lassen sich durch geeignete methodologische Rahmenbedingungen minimieren: zum Beispiel – wenn auch nicht für jedwede Musik – durch Methoden der Topos- und Symbolforschung. Musikalische Toposforschung geht im Grundsatz auf niemand anderen als auf Arnold Schering zurück. Dessen Mißgriffe bei der Deutung von Werken Beethovens sollten nicht vergessen machen, daß sein Ansatz der Symbolforschung sowohl analytisch-hermeneutisch fruchtbar als auch wissenschaftsgeschichtlich weitreichend war. Schering maß der Intuition im Verfahren des Musikverstehens eine erhebliche und, wie sich gezeigt hat, für wissenschaftliche Reflexion eher unverträgliche Rolle bei. Sein Denken in musikalischen Symbolen aber läßt eine Objektivierung der Urteile zu, die dem Anspruch der Nachvollziehbarkeit genügt.

Außermusikalische Gehalte reiner Instrumentalmusik anhand der Ermittlung musikalischer Symbole – also ohne Stütze an anderen Zeugnissen – entschlüsseln zu wollen, enthält zweifellos eine innere Problematik. Die Möglichkeit des Irrtums läßt sich durch methodisches Vorgehen vermindern, doch nicht ausschließen. Eine ‚verstehende‘ Geisteswissenschaft setzt sich zwar ständig der Gefahr aus, falsch zu verstehen, doch tendiert sie dazu, die Resultate ihrer Verstehens-Prozesse möglichst breit zu fundieren. Ferner steht die Bedeutung musikalischer Topoi mit deren Identifizierung noch keineswegs fest. Sodann prägt die Gattung der Klaviersonate, um die es in unserem Zusammenhang primär geht, nicht die gleichen Traditionen aus wie etwa die Messen- oder Oratorien-Komposition. Dennoch, diese Einwände bezeichnen nicht die Zurückweisung der Methode, sondern eine Aufgabe, die es innerhalb ihrer Anwendung zu lösen gilt. Topos- und Symbolforschung sollte nach historischen Kontexten und deren Relevanz für den konkreten Fall fragen. Für die Musik seit dem späteren 18. Jahrhundert bedeutet dies, daß Formeln und andere Bedeutungsträger nicht etwa so zu werten sind, als seien sie identisch mit den rhetorischen Figuren des Barockzeitalters. Sofern ein Komponist wie Ludwig van Beethoven überhaupt formelhafte Elemente benutzte, interessiert kompositionstechnisch vor allem deren Integration in den Tonsatz-Zusammenhang, ästhetisch aber der Bezug zu einem Musikdenken, dem der Gebrauch von Formeln tendenziell zuwiderliefe: der Forderung nach Individualität, nach musikalischem Charakter und persönlichem Ausdruck. Nicht um das bloße Auffinden barocker Figuren (von denen nicht einmal feststeht, ob sie in diesem Sinne überhaupt historisch zulänglich herleitbar sind) bzw. nachbarocker Formeln ist es zu tun, sondern um den Kontext intentional expressiver Musik.

Ludwig van Beethovens *Largo con gran espressione*, Satz 2 seiner *Klaviersonate Es-Dur op. 7*, hat bislang nicht in besonderer Weise zu hermeneuti-

schen Versuchen herausgefordert. Die Außergewöhnlichkeit einzelner Kunstmittel, sowohl diastematischer als auch harmonischer und syntaktischer Art, und die auffällig häufige Verwendung musikalischer Formeln legen einen solchen Schritt gleichwohl nahe. Man könnte einwenden, warum ausschließlich der langsame Satz der Klaviersonate Gegenstand des hermeneutischen Versuchs sein sollte. Doch gerade Beethovens Gesamtwerk schließt es nicht aus, daß ein einzelner Satz des Sonatenzyklus gleichsam ‚für sich‘ steht, auch in der Dimension des Außermusikalischen; das *Largo e mesto* aus op. 10 Nr. 3 – der Seelenzustand eines Melancholischen, welcher ansonsten keinen direkten Bezug zu den anderen Sätzen besitzt⁵ – liefert ein anschauliches Beispiel.

Verwertbare Äußerungen Beethovens zur *Klaviersonate op. 7* fehlen; bisherige Deutungsversuche haben daher zumeist zu Spekulationen ihre Zuflucht genommen. Eine zeitgenössische Stellungnahme bescheinigte dem langsamen Satz beispielsweise „starke Leidenschaft“, „wiewohl sie durch Momente des ruhigeren Gefühls unterbrochen wird, und endlich sich in stille Resignation [sic!] aufzulösen scheint“.⁶ Paul Bekker hielt das *Largo* für einen „Gesang von so inniger Beredsamkeit, von [...] gewaltiger Steigerung aus erhabener Ruhe zu schneidend heftigen Affekten und wieder zurück zu tiefem, wunschlosem Frieden“, um dann mit Bezug auf den ‚wunschlosfriedlichen‘ Satzschluß hinzuzusetzen: das *Largo* sei eine „Elegie, ein Psalm, aus Seeleneinsamkeit heraus der Welt zugesungen und mit dem Ausblick auf die Einsamkeit wieder abgeschlossen“.⁷ Wunschloser Friede konnte demnach ebenso aus dem Satzganzen herausgehört werden wie Einsamkeit oder Resignation. Arnold Schering hat hingegen zur *Klaviersonate op. 7* Beethovens keinen ‚Schlüssel‘ zu finden vermocht, aber die Vermutung liegt nicht allzu fern, daß er ihn in den Beständen der Weltliteratur gesucht hat. Die Strukturanalyse, deren Zentralbegriff ‚das Material‘ ist,⁸ vermied hermeneutische Unternehmungen. Andere Forscher, etwa Jürgen Uh-

5 Dies im Gegensatz zu Scherings Meinung, der in der *Klaviersonate op. 10 Nr. 3* eine Manifestation der vier Temperamente erblickte: *Beethoven in neuer Deutung*, Leipzig: Kahnt, 1934, S. 63: 1. Sanguiniker, 2. Melancholiker, 3. Phlegmatiker, 4. Choleriker.

6 Stefan Kunze (Hrsg.): *Ludwig van Beethoven. Die Werke im Spiegel seiner Zeit. Gesammelte Konzertberichte und Rezensionen bis 1830*, Laaber: Laaber-Verlag, 1987, S. 15.

7 Paul Bekker: *Beethoven*, Ausgabe Stuttgart-Berlin, 1922, S. 127.

8 Zum Beispiel die Beethoven-Monographie von Carl Dahlhaus: *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, Laaber: Laaber-Verlag, 1987.