

Narrativität in der Musik? Überlegungen anhand von Beethovens Violoncello-Sonate op. 102 Nr. 2¹

von Martina Sichardt, Berlin

Die folgenden Gedanken nehmen ihren Ausgang von einer überaus eindrucksvollen und in ihrer Art höchst ungewöhnlichen Passage aus der Schlussfuge der Violoncello-Sonate op. 102 Nr. 2. Der formale Ort der Passage ist die Stelle der Einführung eines neuen Kontrasubjekts (T. 143 ff.): nach einer Fermate erklingt es zunächst solistisch, kurz darauf wird es dann mit dem Fugenthema kombiniert. Da die Fuge insgesamt vom Charakter des Perpetuum mobile beherrscht wird – bis auf ganz wenige Ausnahmen wird an jeder Stelle des Satzes in irgendeiner Stimme die Achtelbewegung aufrechterhalten –, erhält der Eintritt des neuen Kontrasubjekts nach der Fermate seine außerordentliche Wirkung zuallererst als Unterbrechung des Perpetuum mobile: Ein Innehalten im grimmig gesteigerten Bewegungsfluss – wie ein Echo, wie aus weiter Ferne erklingt eine liebliche Melodie (T. 143–150)(Bsp. 1). Der Bewegungsimpuls ist für einen Moment gebannt: Tonwechsel finden hier nur ganztaktig statt. Wie Fetzen aus der Wirklichkeit klingen die Achtel-Einsprengsel – Tanzreste, Splitter aus dem Fugenthema – in diese Melodie hinein.

Die soeben mit poetischem Vokabular umschriebene Wirkung dieser Stelle wird durch verschiedene Mittel erzielt: erstens durch die tonale Ferne der Takte (H-Dur im D-Dur-Satz); zweitens durch das entfernte Herüberklingen des Fugenthemas, denn das

Bsp. 1: Ludwig van Beethoven, Sonate op. 102 Nr. 2, Allegro fugato, Takt 124–161

¹ Erweiterte Fassung eines Vortrags, gehalten auf dem 13. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung „Musik und kulturelle Identität“, Weimar 16. bis 21. September 2004.

138

149

neue Kontrasubjekt ist nichts anderes als eine augmentierte und auf das Kopfmotiv verkürzte Form dieses Themas (Bsp. 2, Zeile 1–2). Die Augmentation – nach Albrechtsberger eine der „Zierlichkeiten“ oder Hauptfiguren der Fugenkomposition² – ist hier somit weit mehr als ein kontrapunktisches Verfahren, indem sie sozusagen als Mittel der ‚Vereinfachung‘ eingesetzt wird – sie klingt wie ein Echo, das nur vergrößert, vereinfacht das Gerufene zurückbringt. Des weiteren bezieht sich das neue Kontrasubjekt auch auf den zweiten Satz zurück, und zwar auf das Thema des den Trauerduktus der

Neues Kontrasubjekt

Neues Kontrasubjekt

Fugenthema

2. Satz

1. Satz, 2. Thema

Bsp. 2

² So Johann Georg Albrechtsberger in seiner *Gründlichen Anweisung zur Komposition*, Leipzig 1790, S. 189. In den Skizzen zur *Großen Fuge* op. 133 findet sich, wie Kirkendale entdeckte, eine Abschrift sämtlicher Notenbeispiele der Passage über die „Hauptfiguren“ (s. Warren Kirkendale, *Fuge und Fugato in der Kammermusik des Rokoko und der Klassik*, Tutzing 1966, S. 297f.).

Rahmenteile kontrastierenden visionären Mittelteils (Bsp. 2, Zeile 1 und 3). Auch im Verhältnis zum Thema des zweiten Satzes – und hier noch deutlicher – tritt der Echo-Effekt des neuen Kontrasubjekts zutage: Von dem Thema des zweiten Satzes bleiben nur die Gerüsttöne erhalten, die übrigen fallen wie ein verzichtbares Ornament weg. Drittens ist diese Melodie wohltuend schlicht in Vordersatz-Nachsatz-Struktur geformt; ihre symmetrische Periodik steht in äußerstem Kontrast zu der irregulären Struktur des Fugenthemas, seines ersten Kontrasubjekts sowie der Kombination beider (Bsp. 3).

Bsp. 3: Fugenthema, neues Kontrasubjekt

Das neue Kontrasubjekt hat also eine weit über seine rein kontrapunktisch-formale Funktion hinausgehende Bestimmung, eine „poetische“ Bestimmung erhalten. Die hier beschriebene Bedeutungsaufladung des neuen Kontrasubjekts bzw. die Inszenierung seines Eintritts ruft die bekannte, von Holz überlieferte Äußerung Beethovens in Erinnerung:

„Eine Fuge zu machen ist keine Kunst, ich habe deren zu Dutzenden in meiner Studienzeit gemacht. Aber die Phantasie will auch ihr Recht behaupten, und heut' zu Tage muß in die alt hergebrachte Form ein anderes, ein wirklich poetisches Element kommen.“³

Die folgenden Überlegungen haben zum Ziel, zu einer präziseren Bestimmung dessen zu gelangen, was aufgrund der bisherigen Ausführungen vorläufig unter dem zeitgenössischen Begriff des „Poetischen“ subsumiert wurde. Als Ausgangspunkt dient dabei die metaphorische Umschreibung der eben untersuchten Passage. Für die außerordentliche Wirkung dieser Stelle wurde die Unterbrechung des bis dahin durchgängigen Perpetuum-mobile-Charakters verantwortlich gemacht, das Innehalten im Bewegungsfluss, dem wie aus weiter Ferne, wie ein Echo aus ferner Zeit eine liebliche Melodie folge. Einige dieser Metaphern wurden bereits durch präzise musikalische Terminologie ersetzt: So wird der Eindruck der räumlichen Ferne durch die entfernte Tonart H-Dur hervorgerufen, der Eindruck der zeitlichen Ferne durch den motivischen Rückbezug auf das Fugenthema (dessen ursprüngliche Dur-Gestalt ja seit den Moll-Durchführungen und -Zwischenspielen nicht mehr erklingen war) und darüber hinaus zum Thema des visionären Mittelteils im zweiten Satz; der Eindruck des lieblichen Charakters der Takte nach der Fermate schließlich wurde auf die zur irregulären Struktur des Themas (wie auch seines Kontrapunkts) kontrastierende symmetrische Periodik zurückgeführt. Nicht reflektiert wurde bisher das Moment des Innehaltens, das Aussetzen des gleichsam unaufhaltsa-

³ Karl Holz' Notizen zu Beethovens späten Quartetten sind überliefert in: Wilhelm von Lenz, *Beethoven. Eine Kunst-Studie*, Hamburg 1855–1860, Band V, S. 216–19 und 224 ff., hier S. 219.

men Bewegungsflusses. Der außerordentliche Kontrast, der hier gesetzt wird, könnte metaphorisch beschrieben werden etwa als Kontrast von Außenwelt zu Innenwelt, von Vorgängen der Wirklichkeit zu Bewusstseins-Vorgängen. Oder: Einem logisch-entwickelnden Ablauf wird ein in sich geschlossenes Ganzes entgegengesetzt – oder, noch einmal anders gefasst: Ein entwickelnder, diskursiver Ablauf wird unterbrochen durch einen Erinnerungssplitter, ein Erinnerungsfragment. Die zuletzt gewählte Metaphorik von Diskurs und Erinnerung vergleicht den musikalischen Ablauf mit einer Erzählung – wie in einer Erzählung wird in T. 143 des dritten Satzes der Fortgang unterbrochen, eine Erinnerung wird eingeschoben. Dieser Vergleich gibt Anlass zu dem Versuch, die Wirkung der Takte 143 ff. mit den Begriffen der Erzähltheorie zu beschreiben.

Ein zentrales Feld sowohl der älteren Erzähltheorie wie der neueren Narratologie betrifft die Analyse der Zeitgestaltung eines narrativen Textes.⁴ Verschiedene Aspekte treten hierbei in den Vordergrund des Interesses: So wird die Reihenfolge der erzählten Ereignisse untersucht, die chronologisch oder nicht-chronologisch („anachronisch“, Sonderfall: „achronisch“) angeordnet sein können; des weiteren wird gefragt, in welchem Verhältnis „Erzählzeit“ und „erzählte Zeit“ stehen. Als Möglichkeiten der „Anachronie“ (also der nicht chronologisch-sukzessiven Abfolge) werden „Rückwendung“ („Analepse“) und „Vorausdeutung“ („Prolepse“) unterschieden; die Untersuchung dieser Verfahren gehört zum festen Bestand neuerer wie älterer Erzähltheorie.⁵ Die terminologische Unterscheidung von „Erzählzeit“ und „erzählter Zeit“, die auf Günter Müller⁶ zurückgeht, zielt auf die Dauer des Erzählens im Verhältnis zum Erzählten; dieses Verhältnis kann als „Zeitraffung“, „Zeitdehnung“ oder „Zeitdeckung“ beschrieben werden.⁷ Wie sich zeigen wird, können beide Untersuchungsansätze für die musikalische Analyse der vorliegenden Sonate nutzbar gemacht werden. Als Grundlage der folgenden Überlegungen dient ein Standardwerk der älteren Erzähltheorie, *Bauformen des Erzählens* von Eberhard Lämmert, das, 1955 erschienen, heute in der 8. (unveränderten) Auflage vorliegt und dessen Erkenntnisse auch von der jüngeren Narratologie, insbesondere von Gérard Genette,⁸ aufgenommen und weitergeführt wurden.

⁴ Untersuchungsgegenstand der Narratologie sind mittlerweile nicht mehr nur Romane und Erzählungen, sondern auch ‚erzählende‘ Genres im weiteren Sinne wie Film, Tanz, Pantomime (vgl. etwa Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca/London 1978). Gegenwärtig wird der Narratologie wieder erhöhtes Interesse entgegengebracht; ihr immer schon interdisziplinärer Ansatz wird durch anthropologische und kulturwissenschaftliche Perspektiven erweitert. Vgl. dazu das Internet-Portal der 1998 gegründeten interdisziplinären Forschergruppe Narratologie der Universität Hamburg (www.narrport.uni-hamburg.de), dort den Link „Definitive Ausgangspunkte und heuristische Leitlinien“ sowie die Abstracts des Internationalen Kolloquiums „Was ist Narratologie?“ der Forschergruppe im Jahre 2002.

⁵ Die deutschen Begriffe nach Eberhard Lämmert (*Bauformen des Erzählens*, Stuttgart ⁸1955/93), die aus dem Griechischen abgeleiteten nach Gérard Genette („Discours du récit. Essai de méthode“, in: ders., *Figures III*, Paris 1972, S. 65–282 und *Nouveau discours du récit*, Paris 1983. In deutscher Übersetzung erschienen als: *Die Erzählung*. Aus dem Französischen von Andreas Knop, mit einem Vorwort hrsg. von Jochen Vogt, München 1994; der Band enthält: I. Diskurs der Erzählung. Ein methodologischer Versuch, II. Neuer Diskurs der Erzählung. Im Folgenden wird nach der deutschen Übersetzung zitiert.).

⁶ Günther Müller, *Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst*, Bonn 1947; ders., „Erzählzeit und erzählte Zeit“, in: *Festschrift für Paul Kluckhohn und Hermann Schneider zu ihrem 60. Geburtstag*, hrsg. von ihren Tübinger Schülern, Tübingen 1948, S. 195–212; Eberhard Lämmert ist ein Schüler Günther Müllers.

⁷ S. Lämmert, *Bauformen*, S. 82 ff.; als vierte Kategorie führt Lämmert die „Ausparung“ auf, es folgen weitere Binnenunterscheidungen. Die Kategorien der Erzählgeschwindigkeit – wie auch die der Anachronien – erfahren in den einzelnen theoretischen Systemen weitere, durchaus unterschiedliche Binnendifferenzierungen; auch terminologisch sind die verschiedenen Theoriesysteme keinesfalls konform (vgl. etwa Seymour Chatman, s. o. Anm. 4).

⁸ S.o. Anm. 5.

Der Fortgang der Erzählung wird unterbrochen, eine Erinnerung wird eingeschoben: so lautete die Beschreibung der Stelle T. 143 ff. im dritten Satz der Violoncello-Sonate. Ein solches Verfahren scheint der von Lämmert beschriebenen „eingeschobenen Rückwendung“ vergleichbar, die dieser a) von der „aufbauenden Rückwendung“ (die als „nachgeholte Exposition“ Material zur Vorgeschichte ausbreitet⁹) und b) von der „auflösenden Rückwendung“ (die als Gegenstück zu letzterer am Schluss durch Aufdeckung bis dahin unbekannter Vorereignisse zur Auflösung des Rätsels führt¹⁰) unterscheidet. Die „eingeschobenen Rückwendungen“ wiederum differenziert Lämmert in „Rückschritt“, „Rückgriff“ und „Rückblick“. Der „Rückschritt“ steht in Charakter und Funktion der „aufbauenden Rückwendung“ nahe,¹¹ indem er etwa eine Nebenhandlung nachholt, oder, als „abschweifender Rückschritt“, zum Beispiel durch eine für den Fortgang der Haupthandlung entbehrliche Beschreibung einer Nebenperson das Hauptgeschehen retardiert.¹² Im Gegensatz zum „Rückschritt“ hat der „Rückgriff“ „keine eigene *Geschichte* zum Inhalt“,¹³ sondern die Erzählung bleibt in der Gegenwart und greift nur für einen Moment retardierend in die Vergangenheit zurück. Der „Rückblick“ schließlich, nach Lämmert¹⁴ der „erzählerisch wohl bedeutsamste Typus der eingeschobenen Rückwendungen“, findet sich an entscheidender Stelle der Handlung: „Mit der Vergegenwärtigung wichtigster Lebensstadien werden tiefgreifende Entscheidungen ausgelöst oder besiegelt.“¹⁵ Als Beispiel führt Lämmert eine zentrale Passage aus Gerhard Hauptmanns Erzählung „Ketzer von Soana“ an: Zwischen dem Kniefall des Priesters Francesco vor Agata und der Vereinigung der Liebenden liegt der Moment der Entscheidung Francescos, einer Lebensentscheidung. Francesco wendet für einige Sekunden den Blick von Agata und blickt zum Fenster hinaus, „um noch einmal vor der Entscheidung mit sich ins Gericht oder doch wenigstens zu Rate zu gehen. Es handelte sich dabei um Sekunden, nicht um Minuten: doch in diesen Sekunden wurde ihm nicht nur, vom ersten Besuche [von Agatas Vater] an, die ganze Geschichte seiner Verstrickung, sondern *sein ganzes bewusstes Leben unmittelbar Gegenwart ...*“¹⁶ Francesco erlebt eine Vision, in der über sein Leben Gericht gehalten wird. Lämmert resümiert: „Hier wird an entscheidendem Punkt der Erzählung mit einem Blick die Summe eines vergangenen Lebens gezogen, und diese Summe *ist* die Gegenwart [...] die Haupthandlung selbst schrumpft rückblickend zusammen zu einem Augenblick, der den wesentlichen Extrakt aller Vorgänge gibt.“¹⁷

Von den drei Arten der „eingeschobenen Rückwendungen“ scheint die letztgenannte, der „Rückblick“, die Stelle T. 143 ff. im dritten Satz der Violoncello-Sonate am treffendsten zu bestimmen: an formal entscheidender Stelle – nämlich an der Stelle der Einführung eines neuen Kontrasubjekts, welches den Schlussabschnitt der Fuge einleitet – wird ein Erinnerungssplitter eingeschoben, der auf den Beginn des Satzes, mehr noch auf den visionären Mittelteil des zweiten Satzes zurückverweist; doch sogleich mischt

⁹ S. Lämmert, S. 104 ff.

¹⁰ S. Lämmert, S. 108 ff.

¹¹ S. Lämmert, S. 113.

¹² S. Lämmert, S. 116 f.

¹³ S. Lämmert, S. 123.

¹⁴ S. Lämmert, S. 128.

¹⁵ S. Lämmert, S. 129.

¹⁶ Zitiert nach Lämmert, S. 128 f.

¹⁷ S. Lämmert, S. 129.

sich die Gegenwart in das Erinnerte hinein – Tanzfragmente aus dem Fugenthema in Violoncello und Klavier –, um dann in einer mehrmaligen Kombination des neuen Kontrasubjekts mit dem ‚alten‘ Fugenthema auf den Schlussorgelpunkt zuzusteuern – das Erinnerte wird gleichsam mit in die Gegenwart hineingenommen. Diese eingeschobene Erinnerung bezieht sich im übrigen nicht nur auf den zweiten Satz zurück, lässt sich das neue Kontrasubjekt doch darüber hinaus auch auf das zweite Thema des ersten Satzes der Sonate beziehen (Bsp. 2, Zeile 1 und 4, s. o. S. 362).

Das Erinnerungsmoment des neuen Kontrasubjekts evoziert also in einem kurzen Moment einen „Rückblick“ auf Themen aller drei Sätze der Sonate; nach diesem Moment des Innehaltens wird das Erinnerte in die Gegenwart hineingenommen, wonach der Schluss des Werks angesteuert wird. Ort und Funktion des „Rückblicks“ in der Sonate decken sich mit dem von Lämmert für den narrativen Text definierten: „Hier wird an entscheidendem Punkt der Erzählung mit einem Blick die Summe eines vergangenen Lebens gezogen, und diese Summe *ist* die Gegenwart [...] Die visionäre Austiefung des gegenwärtigen Erlebnisses durch eine *Lebensüberschau* hat ihren Ort an entscheidenden Begebenheiten und Wendungen des Vorgangs.“¹⁸ Oder, wie Lämmert am Beispiel des „Heinrich von Ofterdingen“ (Novalis) anmerkt: „Sein Rückblick schlägt um in den Entschluß zu neuem Leben: Die Erinnerung ist also selbst Handlung im höchsten Sinne.“¹⁹

Natürlich wird in der Sonate kein konkretes Ereignis erzählt; doch die Art des Eintritts, der Ort und die Funktion des neuen Kontrasubjekts, kurzum die Gesamtwirkung der Stelle T. 143 ff. in der Zusammenfassung aller Einzelmomente, wird durch die narrative Kategorie des „Rückblicks“ treffend erfasst.

Bestätigt wird diese Beobachtung durch die Untersuchung des Verhältnisses von „Erzählzeit“ und „erzählter Zeit“, des zweiten der oben erwähnten Verfahren zur Analyse der Zeitgestaltung narrativer Texte. Denn im „Rückblick“ herrscht das Verhältnis der „Zeitraffung“ – die „erzählte Zeit“ wird im Verhältnis zur „Erzählzeit“ komprimiert, gerafft: „Die Vergangenheit ist im Rückblick nicht neben oder gar *aufser* der Gegenwart Gegenstand des Erzählens. Dem Erinnernden bzw. dem Erzähler geht es nicht darum, leibhaftige *Vorgänge* der Vergangenheit dem Gegenwartserlebnis beizufügen – seinem Blick öffnen sich vielmehr die überzeitlichen *Wirkungen* der Vergangenheit. Nichts belegt diesen Umstand besser als die eigentümliche erzählerische *Raffung*, die hier vorwaltet: Ereignisse von gestern und Ereignisse der frühesten Kindheit werden in willkürlicher Reihenfolge auf *einen* wesentlichen Gehalt ‚zusammengestrichen‘ [...]“.²⁰

Das Verhältnis der „Raffung“ liegt in der Tat auch in der Musik vor: denn das neue Kontrasubjekt verhält sich zum Thema des visionären Mittelteils des zweiten Satzes wie auch zum zweiten Thema des ersten Satzes wie ein Gerüst zur Diminution – in der Erinnerung fehlt die Ornamentierung, Ausschmückung, nur das Wesentliche, der thematische Kern, wird erinnert. Zum Fugenthema verhält sich das neue Kontrasubjekt wie der Teil zum Ganzen: Es bricht einen Teil aus diesem heraus und vergrößert diesen (*abbreviatio* und *augmentatio*); auch dies kann als „Raffung“ verstanden werden (vgl. dazu Bsp. 2 auf S. 362). Mit den narratologischen Begriffen „Rückblick“ und „Raffung“

¹⁸ S. Lämmert, S. 129.

¹⁹ S. Lämmert, S. 130.

²⁰ S. Lämmert, S. 136.

lässt sich der hier vorliegende musikalische Sachverhalt im übrigen präziser beschreiben als mit musikwissenschaftlicher Terminologie, die für die Stelle nach der Fermate (T. 143 ff.) nur Begriffe mit größerer Unschärfe wie etwa ‚variirtes Themen-Zitat‘ oder ‚Reminiszenz‘ bereit hält.

Auch die Wirkung des „Rückblicks“ als integrierendes, die Totalität des narrativen Texts in den Blick rückendes Mittel findet sich in der Musik wieder, wird doch hier, am Ende des Werks, noch einmal für einen kurzen Moment an alle vorangegangenen Sätze erinnert und so das Ganze in den Blick genommen. Damit unterscheidet sich dieser „Rückblick“ von dem zweiten, viel umfangreicheren „Rückblick“ in dieser Sonate: denn nichts anderes als ein „Rückblick“ ist auch die Überleitung vom zweiten in den dritten Satz.

In dieser Überleitung, die den zweiten und den dritten Satz bruchlos ineinander überführt, werden verwandelte (transponierte) Themen-Bruchstücke aus den vom Charakter der Trauer beherrschten Rahmenteilen und dem kontrastierenden visionären Mittelteil des zweiten Satzes miteinander verbunden – eine teils rätselhafte, teils verheißungsvolle Atmosphäre kommt auf (Bsp. 4, S. 368). Wie Frage und Antwort folgen melodische Fragmente des Trauer- und des Visionsteils aufeinander, um schließlich mit einem Fragment des Trauerteils zu enden.

Auch hier wird an entscheidender Stelle – der Stelle der Vermittlung der gegensätzlichen Charaktere des zweiten und des dritten Satzes – auf das Vergangene zurückgeblickt. Hier jedoch werden allein Erinnerungssplitter aus dem verklungenen Satz montiert; es entsteht ein unentschiedenes Schwanken zwischen Erinnerungsfragmenten aus dem Trauerteil und aus dem Visionsteil, das schließlich in den trotzig-scurrilen Charakter der Fuge mündet. All die von Lämmert angeführten Charakteristika des „Rückblicks“ treffen hier zu: Der „Rückblick“ löst eine tiefgreifende Entscheidung aus, er steht an entscheidender Stelle der Handlung, die Erinnerung ist selbst „Handlung im höchsten Sinn“, Vergangenes erscheint in Raffung und willkürlicher Reihenfolge. In weit größerem Maße als im dritten Satz bewirkt dieser „Rückblick“ eine Peripetie des Ganzen. Der „Rückblick“ des dritten Satzes hingegen ist nur ein kurzer Moment, ein Moment allerdings, der die ganze Sonate in den Blick nimmt.

Auch der erste Satz enthält eine „eingeschobene Rückwendung“, allerdings in anderer Funktion als die beiden eben beschriebenen. Die „Rückwendung“ findet sich auch hier am Schluss des Satzes: sie beginnt nach der Fermate (T. 129) mit zwei Fragmenten des zweiten Themas, um dann in eine harmonisch weit ausweichende quasi ‚athematische‘ Fläche zu münden. Mit T. 143 wird das harmonische Schweifen und Suchen abrupt beendet und mit wenigen Takten in den Satzschluss geführt. Die „Rückwendung“ insgesamt ist eingeschoben in eine variierte Form des Hauptthemas, mit dem die Coda des Satzes in T. 126 beginnt: die T. 1–2 des 1. Themas werden um einen dritten Takt erweitert, wobei die Spitzentöne des Cellos die Töne 1 bis 3 des neuen Kontrasubjekts vorausnehmen (somit eine „Vorausdeutung“,²¹ das Pendant der „Rückwendung“). Der zweite Teil des Hauptthemas (der den T. 3–4 des Hauptthemas am Satzbeginn entspricht) erklingt dann nach dem Einschub, also T. 143 bis Satzende [Bsp. 5, S. 369]. Die „Rück-

²¹ S. Lämmert, S. 139 ff. Eine weitere „Vorausdeutung“ findet sich in T. 8–11 des ersten Satzes.

67 *pp* *sempre pp* s. "Trauer"-Teil T. 1 s. "Visions"-Teil T. 25 s. "Visions"-Teil T. 27/28

73 s. "Visions"-Teil T. 25 s. "Trauer"-Teil T. 13 s. "Trauer"-Teil T. 13 *p* *pp* s. "Trauer"-Teil T. 1 s. "Trauer"-Teil T. 10 ff. s. "Trauer"-Teil T. 10 ff.

79 s. "Visions"-Teil T. 25 s. "Trauer"-Teil T. 10 ff. s. "Visions"-Teil T. 25 s. "Trauer"-Teil T. 11 Klav. s. "Trauer"-Teil T. 12 Klav. *pp* *sempre pp* 6 6 6 (*)

Bsp. 4: Ludwig van Beethoven, Sonate op. 102 Nr. 2, Überleitung vom zweiten in den dritten Satz: Adagio con molto sentimento d'affetto, Takt 67–85

The image displays a musical score for Violoncello and Klavier (piano) from Ludwig van Beethoven's Sonata op. 102 Nr. 1, Allegro con brio. The score is divided into two main sections: measures 1-4 and measures 123-143. The first section (measures 1-4) is marked 'Allegro con brio' and features a dynamic range from *f* to *sf*. The second section (measures 123-143) includes dynamics such as *cresc.*, *f*, *ff*, *sf*, *p*, and *pp*. The score is written in G major and 2/4 time. The Violoncello part is in the bass clef, and the Klavier part is in the grand staff (treble and bass clefs). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Bsp. 5: Ludwig van Beethoven, Sonate op. 102 Nr. 1, Allegro con brio, Takt 1-4 (Anfang) und 123 – Schluss

wendung“ hat demnach stark retardierenden Charakter, sie zögert den Satzschluss hinaus: zum einen durch die gleichsam fragende „Rückwendung“ zum zweiten Thema, das zweimal ansetzt, um gleich wieder abzubrechen, zum anderen durch die weit ausholende, in geheimnisvollem Pianissimo gehaltene harmonische Abschweifung; diese rekurriert subthematisch auf die Takte 1–2 des ersten Themas, augmentiert und wiederholt diese und führt sie dann abweichend weiter. Im Verhältnis zum ersten Erklingen des ersten Themas liegt demnach hier eine „Zeitdehnung“ vor – ein weiteres retardierendes Moment dieser „eingeschobenen Rückwendung“. Im Gegensatz zu den „Rückblicken“ im zweiten und dritten Satz der Sonate liegt also mit der genannten Passage aus dem ersten Satz – immer nach der Definition Lämmerts – ein „Rückgriff“²² vor.

In ihrem brillanten Aufsatz „What the Sorcerer Said“²³ wie auch in ihrem Buch *Unsung Voices. Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*²⁴ – beides gewichtige Beiträge zu der in der amerikanischen Musikwissenschaft der 90er-Jahre breit geführten Diskussion einer Narrativität in der Musik²⁵ – vertritt Carolyn Abbate die Auffassung, Musik habe kein „past tense“ und sei daher nicht „narrative“ – eine Auffassung, die, wenigstens in der Beethoven-Forschung, nicht ohne Widerspruch blieb.²⁶ Mit dieser provokativ verkürzten Formulierung nimmt Abbate Bezug auf Paul Ricoeur, dem das „past tense“ für die Distanz des „uninvolved narrator“ bürgt.²⁷ Kern der Auffassung Abbates ist somit, dass Musik nur dann als narrativ bezeichnet werden dürfe, wenn in ihr die Existenz eines Erzählers nachgewiesen werden könne, das bloße Vorhandensein einer temporalen Struktur (im Sinne einer chronologischen Abfolge von „events“) genüge hingegen nicht als Voraussetzung von Narrativität. Die „epische Distanz“, die erst durch die Existenz eines Erzählers entsteht, ist ihr entscheidendes Kriterium von Narrativität.²⁸ Begnüge man sich dagegen mit dem Vorhandensein einer bloßen Abfolge von „events“ als Kriterium von Narrativität, dann wäre, so Abbate, fast alle Musik von vornherein narrativ – in einem höchst banalen Sinn („Any music with sequences of events – thematic ideas, harmonic processes, cadences, instrumental exchanges – in short, almost all music, can be said to be ‚narrative‘“.²⁹) Die Existenz eines „discursive space“ als Hauptkriterium von Narrativität: diese Forderung möchte Abbate darüber hinaus auf sämtliche temporalen Genres, die zunächst als mimetische erscheinen (Drama, Film, Musik, Tanz), ausgedehnt wissen. Ohne die Existenz eines Erzählers entfele im Übri-

²² S. Lämmert, S. 122 ff.

²³ In: *19th-Century Music* 12/3 (Spring 1989), S. 221–230, dort S. 228 ff.

²⁴ Princeton 1991, S. 52 ff.

²⁵ Am Beginn dieser Diskussion stehen zwei Aufsätze von Anthony Newcomb („Once More ‚Between Absolute and Programme Music‘: Schumann's Second Symphony“, in: *19th-Century Music* 7 (1984), S. 233–50 und „Schumann and Late Eighteenth-Century Narrative Strategies“, in: *19th-Century Music* 11 (1987), S. 164–74), die beiden Beiträge von Carolyn Abbate und ein Aufsatz von Jean-Jacques Nattiez („Can one speak of Narrativity in Music?“, in: *Journal of the Royal Musical Association* 115 (1990), S. 240–257).

²⁶ William Kinderman (*Beethoven*, Oxford 1995, S. 313ff. und „Integration and Narrative design in Beethoven's Piano Sonata in A^b Major, Opus 110“, in: *Beethoven Forum* 1 (1992), S. 111–145, dort S. 141 ff.); Richard Kramer, „Between Cavatina and Overture: Opus 130 and the Voices of Narrative“, in: *Beethoven-Forum* 1 (1992), S. 165–189, dort S. 179 ff.). J.-J. Nattiez schließt sich dagegen der Auffassung Abbates an.

²⁷ S. *Time and Narrative*, Bd. 2, Chicago 1985, S. 68. Deutsch als: *Zeit und Erzählung*, Bd. 2: *Zeit und literarische Erzählung*, aus dem Französischen von Rainer Rochlitz, München 1989.

²⁸ C. Abbate, *Unsung Voices*, S. 26.

²⁹ C. Abbate, „What the Sorcerer Said“, 227. Vgl. auch V. Kofi Agawu, *Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton 1991, S. 36, Anm. 30.

gen auch die narratologisch bedeutsame Dichotomie von „plot“ und „story“; denn ohne Erzähler gibt es keine „story“³⁰. Nur wo ein Erzähler anwesend ist, eine Erzählperspektive, wo „voice“ erkennbar ist – und nach solchen Stellen sucht Abbate –, entstehen nach ihrer Auffassung narrative Momente in der Musik („moments of narration“³¹).

Kann „past tense“ durch das Zitieren eines Werks aus der Vergangenheit entstehen? Für Abbate ist die Evokation eines „artifact from the past“ nicht gleichbedeutend mit „past tense“.³² Kann „past tense“ endlich durch Erinnerungen an früher Erklungenes im gleichen Werk entstehen? Auch dies verneint Abbate mit der Begründung, dass „in verbal narrative, repetition and transformation of formulae [...] belong to *Erzählzeit*; that is, they remind us of the elapsed time of our reading – or our listening, experiencing – and belong to the artifice of discourse, not the story it allegedly represents“, und sie erinnert an die lange Tradition der Auffassung von Wiederholung in der Musik als „architecture, hence stasis: time frozen“.³³

Können mithin die in der Sonate op. 102 Nr. 2 offengelegten „eingeschobenen Rückwendungen“ – differenziert in „Rückblick“ und „Rückgriff“ – überhaupt als Aufweis narrativer Strukturen in dieser Sonate geltend gemacht werden? Um den Widerspruch, der an dieser Stelle zwischen der oben dargelegten Analyse und der Auffassung Abbates entsteht, zu lösen, muss zunächst folgende Frage geklärt werden: Enthalten nach Auffassung der Erzähltheorie die „eingeschobenen Rückwendungen“ ausschließlich bisher noch nicht Erzähltes aus der Vergangenheit oder enthalten sie auch Erinnerungen an bereits Erzähltes? Denn einerseits setzt zwar – so Abbate mit Ricoeur – die Möglichkeit, noch nicht Erzähltes einzuschleiben und als bereits Vergangenes kenntlich zu machen, den Gebrauch des „past tense“ voraus, welches der Musik ja nicht zu Gebote stehe. Andererseits jedoch ist die Musik sehr wohl imstande, Erinnerungen an bereits Erzähltes zu evozieren – mit welchen Mitteln, wurde zu Beginn dieser Ausführungen an der Sonate op. 102 Nr. 2 dargelegt. Bei Lämmert werden Erinnerungen nicht nur explizite zur Bestimmung der „eingeschobenen Rückwendungen“ einbezogen; als besonderes Merkmal des „Rückgriffs“ und des „Rückblicks“ wird darüber hinaus auf deren Verankerung in der Gegenwart, in der „Erzählzeit“, verwiesen.³⁴ Gérard Genette definiert die „Analepse“ (Rückwendung) als „jede nachträgliche Erwähnung eines Ereignisses, das innerhalb der Geschichte zu einem früheren Zeitpunkt stattgefunden hat als dem, den die Erzählung bereits erreicht hat“;³⁵ bei der Binnendifferenzierung der Analepsen führt er, als „zweiten Typ von homodiegetischen (internen) Analepsen“, die „repetitiven

³⁰ So C. Abbate, „What the Sorcerer Said“, S. 228. In seinem oben genannten Aufsatz vertritt J.-J. Nattiez eine ähnliche Auffassung: dass es in der Musik – wegen der Unmöglichkeit der Denotation – keine Differenz von „plot“ und „story“ und somit keine Narrativität geben könne (S. 244). Dem ist entgegenzuhalten, dass das Fehlen von Denotation in der Musik nicht grundsätzlich und folgerichtig die Unmöglichkeit narrativer Strukturen nach sich zieht. Der Gedanke, dass in der Musik Erzählstrukturen wirksam sind, ohne dass indessen etwas erzählt wird, scheint in Adornos berühmtem Wort, Musik „erzähle ohne Erzähltes“, auf, wie auch in den Sätzen, „daß Mahlers Musik oft so klingt, als wolle sie etwas erzählen“ und „Nicht Musik zwar will etwas erzählen, aber der Komponist will Musik machen, wie sonst einer erzählt“ (Theodor W. Adorno, *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*, in: *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Bd. 13, Frankfurt 1971, S. 225, S. 217, S. 209). Auch der Ansatz Agawus zielt grundsätzlich in diese Richtung, indem er die Frage „How“ – und nicht „What!“ – „can Classic music mean?“ untersucht (*Playing with Signs*, S. 127).

³¹ C. Abbate, *Unsung Voices*, S. 29.

³² C. Abbate, „What the Sorcerer Said“, S. 229.

³³ C. Abbate, „What the Sorcerer Said“, S. 229; oder, in anderer Formulierung: „The time of telling is the time being told about; there is no teller, only time itself.“ (S. 228).

³⁴ S. Lämmert, S. 123, 131, 136.

³⁵ S. Genette, S. 25 (in: I. Diskurs der Erzählung).

Analepsen“ oder „rappels“ an; diese sind, so Genette, „eher Anspielungen der Erzählung auf ihre eigene Vergangenheit, etwas, was Lämmert ‚Rückgriffe‘³⁶ nennt. Doch ihre Bedeutung [...] übertrifft bei weitem ihre geringe narrative Ausdehnung.“³⁷ Im Folgenden führt Genette als Beispiele drei „Reminiszenzen“ bei Proust vor. Abbate hat also zwar Recht, wenn sie Erinnerung – erinnernde Wiederholung – als Vorgang innerhalb der „Erzählzeit“ bezeichnet (Zitat s. o. S. 371); diese Feststellung kann jedoch nicht als Argument gegen die Narrativität solcher Stellen angeführt werden.

Darüber hinaus tritt in den „eingeschobenen Rückwendungen“ des „Rückblicks“ und „Rückgriffs“ der Zugriff eines „Erzählers“ deutlich zutage, denn die oben dargelegte „Zeitdehnung“ und „Zeitraffung“ der erinnernden Einschübe – eben die Diskrepanz von „Erzählzeit“ und „erzählter Zeit“ – sind ja gerade Beleg für die Wahrnehmung, die Beobachtung aus der Perspektive eines „Erzählers“. In der „Zeitdehnung“ und „Zeitraffung“ der erinnernden Einschübe wird die Diskrepanz von „Erzählzeit“ und „erzählter Zeit“ greifbar und zu Begriff gebracht. Schließlich – und damit sei an den Ausgangspunkt der vorliegenden Überlegungen erinnert – ist es nicht zuletzt die Art ihres Auftretts selbst, die die „eingeschobene Rückwendung“ (den „Rückgriff“ im ersten Satz und den „Rückblick“ des dritten Satzes) als Moment der Reflexion und damit als Erzählerinstanz, als Subjekt hörbar werden lässt: dem Innehalten im Bewegungsfluss (Fermate) folgt eine eingeschobene Erinnerung.

Die vorangegangenen Überlegungen lieferten das erzähltheoretische Fundament der vorausgegangenen musikalischen und narratologischen Analyse und vermochten den Nachweis narrativer Strukturen wie „Rückblick“ und „Rückgriff“ in der Sonate zu bestätigen. Nicht soll an dieser Stelle darüber entschieden werden, ob der Nachweis dieser Strukturen die Sonate insgesamt zu einem „narrative“ macht oder ob es sich lediglich um „moments of narrating“³⁸ handelt. Gleichwohl soll der Erkenntnisgewinn, den die Anwendung narratologischer Verfahren gegenüber herkömmlichen Analysemethoden erbringt, hervorgehoben werden. Denn – um noch einmal auf die Passage T. 143 ff. im dritten Satz zurückzukommen – mit welchem der gängigen Formbegriffe könnte man die Gesamtwirkung der Stelle einigermaßen treffend erfassen? „Wiederholung“, selbst „varierte Wiederholung“ ist zu unspezifisch, desgleichen „Themen-Variante“ oder „Themenmetamorphose“ wie auch der kontrapunktische Begriff der „Augmentation“, der wiederum nur ein Teilmoment erfasst. In der Bezeichnung „Zitat“ ist das Moment der zeitraffenden Erinnerung sowie des Fragmentarischen nicht enthalten. Und schließlich „Reminiszenz“? Dieser Begriff trifft zumindest Funktion und Bedeutung der Takte 143 ff. im dritten Satz, doch handelt es sich weder um einen klar definierten Begriff, noch stammt dieser aus der für die Instrumentalmusik entwickelten Formen- und Begriffswelt, ist er doch vielmehr in der Opernforschung geläufig. Mit dem in der Er-

³⁶ Der Übersetzer gibt „rappels“ mit „Rückgriffe“ wieder und bezieht sich explizit auf Lämmert (I. Diskurs der Erzählung, S. 36, Anm. 34). In „Neuer Diskurs der Erzählung“ (S. 210f.) äußert sich Genette selbst zum Verhältnis seines narratologischen Ansatzes zu dem in vieler Hinsicht ähnlichen Ansatz Lämmerts: Er habe Lämmerts Buch gekannt und sich wohl stärker darauf beziehen sollen. Genette skizziert sodann die Unterschiedlichkeit der „beiden Systeme“ und kommt zu dem Schluss, dass sich „die beiden Vorgehensweisen“ ergänzen. Der strukturalistische Ansatz Genettes, der gegenüber dem morphologischen Ansatz Lämmerts wie seines Lehrers G. Müller auf organisatorische Vorstellungen verzichtet, bietet nach Jochen Vogt zur Zeit „das differenzierteste System narrativer Zeitanalyse“ („Grundlagen narrativer Texte“, in: *Grundzüge der Literaturwissenschaft*, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold und Heinrich Detering, München 1996, S. 287-307, dort S. 298).

³⁷ S. Genette, S. 36 (in: I. Diskurs der Erzählung).

³⁸ C. Abbate, *Unsung Voices*, S. 29.

zähltheorie klar definierten Begriff des „Rückblicks“ wird die genannte Passage in ihrer spezifischen Gestaltung und in ihrer Funktion für das Ganze weitaus präziser erfasst als mit den ‚architektonischen‘ Begriffen der Formenlehre und den Termini der motivisch-thematischen Analyse. Indem die narratologischen Verfahren des „Rückblicks“ und „Rückgriffs“ – „Raffung“ und „Dehnung“ – die Art der thematischen Variantenbildung in Abhängigkeit von ihrem jeweiligen formalen Ort beschreiben, beruht eine solche Analyse auf einem grundlegend anderen Verständnis als die übliche Substanzanalyse: Liegt dieser die Vorstellung eines Netzes subkutaner Motivbeziehungen zugrunde, eines quasi zeitlosen Bezugssystems, das wie eine Idee hinter dem Werk steht und in diesem verschiedenste Gestalt annimmt, so liegt der vorliegenden „narratologischen Substanzanalyse“ dagegen die Vorstellung eines zeitlichen Ablaufs, eines „Geschehens“ im weitesten Sinne zugrunde. Das „Geschehen in der Zeit“ gehört – nach der Erzähltheorie Lämmerts – zu den „Vorgegebenheiten und artbestimmenden Merkmalen aller Erzählungen“³⁹, das „Prinzip der Sukzession“ ist ihr „allgemeinste[s] Aufbauprinzip“⁴⁰. Diese „allgemeinsten Prinzipien des Erzählens“⁴¹, unabhängig von literarischen Gattungen, hat die Erzähltheorie zum Gegenstand, und zu den von ihr untersuchten „erzählenden Genres“ (Texte, Sprachkundgebungen, Tanz, Pantomime, Film) tritt in einer solchen Analyse das musikalische Werk. Der fundamentale Unterschied beider Vorstellungen und somit der aus ihnen entwickelten Analysemethoden wird nirgends so deutlich wie in einer Gegenüberstellung des Denkens von Schönberg und Schenker. Arnold Schönbergs „Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“ liegt die Vorstellung eines „musikalischen Raums“ zugrunde, eines ‚Raums‘ wohlgermerkt, in dem die 48 verschiedenen Thementransformationen ihren ‚Ort‘ haben und der ihre Identität begründet. Der Ablauf des Werks gehorcht sodann primär der Entfaltung einer Substanz. Die Substanzanalyse, nahezu zeitgleich mit der Zwölftonmethode Arnold Schönbergs entstanden, teilt diese Vorstellung. Ganz anders als in der auf der Melodik fußenden Kompositionsmethode Schönbergs – denn nach der „Emanzipation der Dissonanz“, der Abschaffung der Tonalität, sollte nun die motivisch-thematische Arbeit allein den musikalischen Zusammenhang garantieren – ist dagegen in der „Stimmführungsanalyse“ Heinrich Schenkers das primäre Interesse auf den zeitlichen Ablauf des musikalischen Werks gerichtet, die motivisch-thematische Analyse ist für ihn nur von untergeordneter Bedeutung. Zwar ist auch hier das Werk eine Entfaltung einer Idee, doch diese Idee – und das ist entscheidend – ist immer ein „Geschehen in der Zeit“, kein zeitloses „Netz“ von Beziehungen: der „Ursatz“ ist eine ‚Folge‘ (I-V-I). Und die Spannungsverhältnisse dieser ‚Folge‘ bleiben auch bei ihrer Entfaltung in ein längeres Werk wirksam.

Mit den erzähltheoretischen Begriffen „Rückblick“ und „Rückgriff“ wurden im Übrigen drei Passagen der Sonate in Zusammenhang gebracht, die für sich genommen ganz unterschiedlichen Formteilen entstammen: Der „Rückgriff“ des ersten Satzes befindet sich in der „Coda“ des Satzes, der „Rückblick“ nach dem zweiten Satz in einer „Überleitung“ zwischen zwei Sätzen; der „Rückblick“ des dritten Satzes endlich nimmt,

³⁹ Lämmert, S. 21.

⁴⁰ Ebd., S. 19.

⁴¹ Ebd., S. 16.

fugentechnisch betrachtet, die Stelle des Einsatzes eines neuen Kontrasubjekts ein. Dies gibt Anlass zu der grundsätzlichen Überlegung, an welchen formalen Orten narrative Zeitstrukturen wie „Rückblick“ und „Rückgriff“, „eingeschobene Rückwendungen“ also, zu suchen sind. Vergangenheit und Erinnerung werden, dies erwies die Analyse der Sonate op. 102 Nr. 2, durch mehrere musikalische Mittel beschworen: zum einen durch die bloß fragmentarische Wiederkehr eines Themas, zum zweiten durch Dehnung bzw. Raffung des Thema-Fragments, zum dritten durch die Unterbrechung des musikalischen Flusses durch einen Einschub. Naheliegender Ort des Auftritts dieser Phänomene ist in der Sonatenform vor allem die Coda, aber auch die Solo-Kadenz im Instrumentalkonzert. In seiner Untersuchung der Coda bei Beethoven legt Joseph Kerman u. a. einen Typ der Coda offen, der anstelle des ersten Themas den Seitensatz wiederaufgreift; am Beispiel der Coda des ersten Satzes der Waldstein-Sonate beschreibt er den Charakter dieses Codatyps als „distant recollection“; gleichzeitig bringt er sie mit einem stereotypen Merkmal längerer Beethoven'scher Konzertkadenzen in Zusammenhang, der „recollection of the second theme – a recollection rather than its full-scale return [...], because the feeling is of a distant, nostalgic memory rather than of a firm restatement of reinterpretation“.⁴² Im Sinne der oben verwendeten narratologischen Terminologie kann die Coda aus der Waldstein-Sonate als „Rückgriff“ bezeichnet werden.

Doch wie und wann kam die Zeit, das Vergehen der Zeit, das Empfinden des Vergehens der Zeit in die Musik? Die gezeigten Phänomene erscheinen nicht erst im Spätwerk Beethovens. Einen „Rückgriff“ innerhalb der Coda zeigt bereits der erste Satz der Klaviersonate op. 13 (hier wird das Thema der langsamen Einleitung wiederaufgenommen). Auch satzübergreifende „Rückwendungen“ und „Vorausdeutungen“ begegnen uns schon früher: Berühmtestes Beispiel ist die 5. *Sinfonie*, des weiteren die Klaviersonate op. 27 Nr. 1 und in gewisser Weise das Streichquartett op. 18 Nr. 6; es handelt sich jeweils um *attaca* aufeinanderfolgende Sätze, die durch die „Rückwendungen“ tiefer miteinander verbunden werden. In der Violoncello-Sonate op. 102 Nr. 2 werden schließlich alle drei Sätze durch „Rückwendungen“ aufeinander bezogen und dadurch innerlich verbunden. Auch die Werke im Umkreis der Sonate zeigen „Rückwendungen“ und „Vorausdeutungen“, die auf den Anfang verweisen, wie etwa die Klaviersonate op. 101 und der Liederkreis *An die ferne Geliebte*. Die wirkungsmächtigsten „Rückwendungen“ – „Rückblicke“ – sind jedoch die der neunten Sinfonie: Ein Innehalten, die Themen der vergangenen Sätze werden vergegenwärtigt, brechen jeweils nach wenigen Takten ab, sodann folgt eine „Reaktion“ auf das Erinnerungte. „Reminiszenzen“ dieser Art gehören im späteren 19. Jahrhundert bis hin zu Schönberg zum Gemeingut der Sonatenkomposition; in ihnen wird die fortschreitende Integration des Sonatenzyklus greifbar.

James Webster, der in seinem Buch *Haydn's ‚Farewell‘ Symphony and the Idea of Classical Style. Through-Composition and Cyclic Integration in his Instrumental Music*⁴³ die These vertritt, Haydns „Abschieds-Sinfonie“ sei der erste durchkomponierte symphonische Zyklus, findet eine von ihm als „reminiscence“ bezeichnete Wiederholung früherer Satzteile bereits in Haydns Sinfonie Nr. 46 aus dem Jahre 1772, in der er damit

⁴² Joseph Kerman, „Notes on Beethoven's Codas“, in: *Beethoven Studies*, hrsg. von Alan Tyson, Cambridge 1982, Bd. 1, S. 141–159, hier S. 155.

⁴³ Cambridge 1991, S. 267 ff.

die einzige Vorgängerin von Beethovens 5. *Sinfonie* sieht.⁴⁴ Die nahezu vollständige Wiederholung des gesamten Menuetts im Finale – eine „eingeschobene Rückwendung“ also, die sich auf den vorangehenden, allerdings nicht *attaca* verbundenen Satz bezieht – beschreibt Webster als Wiederholung mit nostalgischem Charakter, vergleichbar dem „*past tense*“ einer Erzählung. Anders als Abbate hält Webster also ein „*past tense*“ in der Musik für möglich, ja er plädiert für die Verwendung der narratologischen Unterscheidung von „Erzählzeit“ und „erzählter Zeit“. Wie in der Sonate op. 102 Nr. 2 von Beethoven stehen in Haydns Sinfonie alle Sätze in einer einzigen Tonart (H-Dur), wie in der Cello-Sonate Beethovens bezieht sich die „eingeschobene Rückwendung“ im Schlusssatz nicht nur auf den vorangehenden, sondern auch auf den Kopfsatz. „Eingeschoben“ ist die „Rückwendung“ zwischen zwei Fermaten; da der Akkord vor der Fermate ein Quartsextakkord ist, über dessen Basston – wie über einem (zu imaginierendem) Orgelpunkt – die „Rückwendung“ sozusagen erklingt, ähnelt der Einschub in Ort und Funktion einer Solo-Kadenz⁴⁵: dem einer Retardation vor dem Schluss. Im engeren Sinne handelt es sich demnach um einen „Rückgriff“ – dies belegt auch die „Dehnung“ der ursprünglichen Fassung, denn die Ersetzung des A-Teils durch den abweichenden A'-Teil des Menuetts in der „Rückwendung“ bewirkt, dass sechsmal der gleiche melodische Ablauf wiederholt wird (während er im Menuett nur viermal erklang).

Narrative Strategien der Zeitgestaltung durchdringen die Sonate op. 102 Nr. 2 in den Einzelsätzen und noch mehr als integrierendes, die Totalität des Gesamtzyklus in den Blick rückendes Mittel. Sowohl die die Sukzession durchbrechenden Anachronien der „Rückwendung“ und „Vorausdeutung“ finden Verwendung – in unterschiedlichen Funktionen verwendet und untereinander in subtiler Hierarchie gewichtet –, als auch die unterschiedlichen Gestaltungsmöglichkeiten des Verhältnisses von „Erzählzeit“ und „erzählter Zeit“, indem sich „zeitraffende“ und „zeitdehnende“ Partien ermitteln ließen, deren formaler Ort wiederum subtile Zusammenhänge mit der Art ihrer Gestaltung aufwies. In den narrativen Strukturen wird das ‚Sprechende‘, das ‚poetische Element‘ der Sonate greifbar und präzise erfassbar.

⁴⁴ Bereits 1964 hatte Günther von Noé in seinem Aufsatz „Der Strukturwandel der zyklischen Sonatenform“ (in: *NZfM* 125 (1964) 2, S. 55–62) zyklische Verbindungen zwischen Sonatensätzen zusammengestellt: äußere Verbindungen durch *attaca*-Anschlüsse sowie innere Verbindungen durch thematische Verflechtung. In einer Replik („Über die zyklische Sonatenform. Zu dem Aufsatz von Günther von Noé“, in: *NZfM* 125 (1964) 4, S. 142–46, hier S. 144) machte Karl Marx auf Haydns Sinfonie Nr. 46 aufmerksam, die ein „notengetreues Zitat“ eines früheren Satzes enthalte; in seiner Duplik (ebd., S. 146) bewertet Günther v. Noé die Formstruktur der Sinfonie als „erstaunliche Ausnahme“, als „frühe[s] Anzeichen für die formalen Bestrebungen, die sich bald nach 1800 immer mehr ausbreiteten.“

⁴⁵ So auch Webster, S. 275.