

ZU PROBLEMEN DER REPRISE IN DER SONATENFORM BEI BEETHOVEN

Der Stand der Untersuchungen über die klassische Sonatenform ist immer noch nicht zufriedenstellend. Besonders fühlbar ist der Mangel an einer vollständigen, modernen Theorie dieser Form, einer Theorie, die als methodologische Grundlage für detaillierte Untersuchungen dienen könnte. Die noch in der ersten Hälfte des 19. Jh. durch Adolf Bernhard Marx¹ und Carl Czerny² formulierte traditionelle Theorie der klassischen Sonatenform ist, trotz zahlreicher Korrekturen und Ergänzungen späterer Autoren (wie Hugo Riemann³, Hans Mersmann⁴ u. a.), in ihren wesentlichen Punkten noch heute aktuell. Bisher hat kein Autor solche präzise aber genügend elastische Kriterien dieser Form ausgearbeitet, die die Probe ihrer Anwendung auf eine große Zahl von Fällen bestehen würden. In den meisten Arbeiten erfährt diese Problematik eine vom methodologischen Standpunkt fehlerhafte Behandlung, die auf der Registrierung und Beschreibung der sogar innerhalb der klassischen Periode zahlreichen Ausnahmen und Abweichungen vom abstrakten Modell beruht.

Die unternommenen Versuche, die wesentlichen Merkmale der Sonatenform zu bestimmen, stoßen in der Regel auf erhebliche terminologische Schwierigkeiten. Viele Termini und Begriffe hinsichtlich der Sonatenform werden in der Fachliteratur auf eine beliebige und ungenaue Art und Weise angewandt. Zahlreiche Autoren haben einfach die überlieferten Bezeichnungen übernommen und auf eine Präzisierung der Begriffe verzichtet. Das stellt natürlich die Ergebnisse ihrer Analysen in Frage und erschwert oder vereitelt den Vergleich der von verschiedenen Autoren erzielten Ergebnisse. Als Beispiel nenne ich hier den Begriff „zweites Thema“; in der Theorie der Sonatenform ist dieser Begriff unzulänglich umrissen, wovon solche Werke zeugen, in denen man das zweite Thema an verschiedenen Stellen finden kann⁵. Die außerordentliche Bedeutung der Sonatenform in der Musik der klassischen Periode impliziert die Notwendigkeit vermehrter Untersuchungen über die klassische Sonatenform. Eine günstige Quelle für derartige Forschungen ist Beethovens Schaffen, insbesondere die in den ersten beiden Schaffensperioden entstandenen Werke⁶, über deren stilistische Zugehörigkeit zur klassischen Periode es keine Zweifel geben kann.

Es ist selbstverständlich unmöglich, in diesem Referat eine neue Theorie der klassischen Sonatenform zu formulieren. Der beschränkte Rahmen dieser Mitteilung zwingt zur Konzentration auf nur eine ausgewählte Frage, die eine Exemplifikation des eingangs berührten allgemeinen Problems ist: die nach der Reprise in der Sonatenform bei Beethoven.

In der überlieferten Theorie der klassischen Sonatenform wurde die Reprise als ein Faktor dieser Form betrachtet, in welchem sich die Auflösung der Konflikte und der Ausgleich der Kontraste vollzieht, die sich in der Exposition abzeichnen und in der Durchführung ihre Steigerung erfahren. Für die Auflösung der Konflikte sollte die Beseitigung des tonalen Kontrastes, d. h. die Rückführung der ganzen Reprise in die Grundtonart entscheidend sein. Das wiederum sollte dazu führen, der Sonatenform eine abgerundete formale Struktur zu verleihen, die - nach der dualistischen Exposition und tonal differenzierten Durchführung - mit einem gänzlich in der Grundtonart gehaltenem Abschnitt schließt.

In neueren theoretischen Betrachtungen, auch in der lexikographischen Literatur⁷ werden stärker denn je andere Unterschiede zwischen der Reprise und der Exposition unterstrichen, z. B. Einführung neuen thematischen Stoffes in die Reprise,

Anknüpfung an die Durchführung, Erweiterung des Bereichs der thematischen Arbeit. Dessenungeachtet verbleibt die oben angeführte traditionelle Anschauung im Bewußtsein vieler Forscher weiterhin aktuell; sie neigen eben dazu, alle solche Modifikationen der Reprise in die Kategorie der Abweichungen und Ausnahmen vom abstrakten, „klassischen“ Vorbild einzureihen. Jenes Vorbild sanktioniert nämlich nur solche Änderungen der Reprise als üblich und der Norm entsprechend, die sich aus dem veränderten Verhältnis (zur Exposition) des tonalen Plans ergeben.

In Wirklichkeit ist diese traditionelle Anschauung nicht sehr überzeugend und in manchen Punkten - insbesondere hinsichtlich der Sonatenform bei Beethoven - direkt unlogisch. Wenn nämlich die Reprise zur „Lösung der Konflikte“ führen soll, wie läßt sich dann die Anwesenheit der Coda, die häufig zu noch größeren Spannungen als in der Durchführung führt, erklären? Die Logik diktiert hier die Reprise nicht als den Schluß des bisherigen Verlaufs, sondern auch als eine Vorbereitung zum Codaabschnitt zu interpretieren. Andererseits ist bekannt, daß der konfliktartige Charakter der Exposition sich nicht nur aus ihrem tonalen Dualismus herleitet, sondern vor allem auf dem Gegensatz des thematischen Materials basiert. In der Reprise kommt es zwar im allgemeinen zu einem tonalen Ausgleich, aber alle anderen Kontraste, die ein Attribut des thematischen Stoffes sind, verbleiben, oder erfahren häufig sogar eine deutliche Steigerung. Es kann somit nicht von einer Lösung der Konflikte, sondern höchstens von ihrer Modifizierung gesprochen werden.

Die Reprisen in Beethovens Sonaten zeigen auch Abweichungen vom Prinzip der tonalen Einheitlichkeit der Reprise. Zum Beispiel: Im Finale der Klaviersonate Es-Dur, op. 31 Nr. 3, fußt der erste Teil der Reprise auf der Grundtonart (Es-Dur), während der zweite Teil schon ganz, bis zum Schluß der Reprise in Ges-Dur gehalten ist. In diesem Fall zerfällt die Reprise, ähnlich wie die Exposition, in zwei tonale Ebenen, wobei in der Exposition das Verhältnis der Quinte (Tonika und Dominante) in der Reprise aber das Verhältnis der Mediante (Tonika und Parallele der Moll-Tonika) herausgestellt wird. Die Haupttonart kehrt erst in der Coda zurück.

Es könnte scheinen, daß der Unterschied zwischen Exposition und Reprise in der Anwesenheit (in der Exposition) oder im Mangel (in der Reprise) des Modulationsprozesses besteht, der schon an sich - auch wenn man von Konsequenzen in Gestalt tonaler Änderungen absieht - zu einer deutlichen Steigerung der harmonischen Spannungen führt. Zahlreiche Beispiele lehren uns jedoch, daß diesem Unterschied keine entscheidende Bedeutung zukommt. Vor allem kommt es vor, daß die Exposition keinen Modulationsprozeß aufweist. Im Finale der Klaviersonate c-Moll, op. 10 Nr. 1, sind die ersten Teile der Exposition und der Reprise harmonisch identisch und schließen mit einem Halbschluß auf der Dominante der Grundtonart. Es kommt auch vor, daß der in der Exposition fehlende Modulationsprozeß in der Reprise auftritt. Z. B. in der Klaviersonate D-Dur, op. 10 Nr. 3, wird die neue Tonart h-Moll in der Exposition, harmonisch betrachtet, sehr schwach vorbereitet, während in der Reprise ein fast 10 Takte langer entschiedener Modulationsprozeß die neue Tonart e-Moll festigt.

Es könnten noch viele ähnliche oder andere Beispiele angeführt werden, die auf eine ebenso starke oder sogar noch stärkere Kontrastierung in der Reprise im Vergleich zur Exposition, z. B. durch den Ausbau, oder im Gegenteil, durch Zusammenziehung mancher Abschnitte, hinweisen. Es stellt sich die Frage, ob solche Fälle, wenn sie nicht durch normale Änderungen des tonalen Plans berechtigt sind, als Abweichungen

von den klassischen Normen zu interpretieren sind. Es scheint, daß diese Frage negativ beantwortet werden kann. Es ist nämlich möglich, daß in der überlieferten Theorie der klassischen Sonatenform jene Normen einfach auf eine zu rigoristische Weise, zu wenig elastisch und aufgrund einer zu kleinen Zahl genau ausgewählter Fälle formuliert worden sind.

Beethovens Schaffen beweist, daß die Reprise ein wohl weniger lösender als modifizierender Faktor ist, der die Konflikte im bisherigen Verlauf bereichert und darüber hinaus seinen weiteren Hergang in der eventuellen Coda vorbereitet. Das Maß der in der Reprise enthaltenen Konflikte sind einerseits die aus der Exposition innerhalb des thematischen Stoffes übertragenen Konflikte, andererseits die Summe sämtlicher Änderungen, welche die Reprise im Verhältnis zur Exposition aufweist.

Die Modifikationen der Reprisen finden in ihrem veränderten tonalen Plan keine genügende Begründung. Viel wesentlicher ist, daß die Reprise nicht nur eine Anknüpfung an die Exposition, sondern eine Funktion des ganzen bisherigen Verlaufs ist. So, wie das Seitenthema als eine Funktion des Hauptthemas und die Durchführung als eine Funktion der Exposition betrachtet werden muß, so ist die Reprise eine funktionelle Konsequenz beider vorausgehender Faktoren: der Exposition und der Durchführung. Diese scheinbar offensichtliche Tatsache, die sämtliche Modifikationen in der Reprise bei Beethoven zu rechtfertigen und zu begründen erlaubt, fand in der traditionellen Theorie der klassischen Sonatenform keinen genügenden Widerhall. Die vorgestellte These von dem konfliktartigen Charakter der Reprise verbleibt in vollem Einklang mit dem Wesen dieser evolutionären Form, deren Logik in den Werken von Beethoven dem Bestreben nach allerstärksten Kontrasten untergeordnet ist.

Anmerkungen

- 1 Vgl. A. B. Marx, „Die Lehre von der musikalischen Komposition“, Bd. III, Leipzig 21848, 201 ff.
- 2 C. Czerny, „Vollständige theoretisch-praktische Kompositionslehre“, op. 600 (um 1840); vgl. W. S. Newman, „The Recognition of Sonata Form by Theorists of the 18th and 19th Centuries“, Papers of the American Musicological Society, Annual Meeting 1941, Minneapolis (Minnesota) 1946, 21 ff.
- 3 Sowohl in seinen allgemeinen Arbeiten (z. B. „Große Kompositionslehre“, Bd. 1, Berlin-Stuttgart 1902, 413 ff.) als auch in den speziellen (z. B. „L. van Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten. Ästhetische und formal-technische Analyse mit historischen Notizen“, Bd. 1-2, Berlin 1919).
- 4 H. Mersmann, „Angewandte Musikästhetik“, Berlin 1926.
- 5 Das bestätigen viele Arbeiten; vgl. z. B. R. Rosenberg, „Die Klaviersonaten Ludwig van Beethovens. Studien über Form und Vortrag“, Bd. 1, Olten-Lausanne 1957, 97 f. und passim.
- 6 Ich habe hier die allgemeine Einteilung von Beethovens Schaffen in drei Perioden im Sinne:
I. Periode (bis um 1792) - Jugendzeit,
II. Periode (um 1793 bis um 1815) - Überwindung des Einflusses der Wiener Klassiker, Herausbildung des individuellen Stils,
Unterperiode II/1 (um 1793 bis um 1802) - allmählich abnehmende Einflüsse der Wiener Klassiker,
Unterperiode II/2 (um 1802 bis um 1815) - keine Einflüsse der Wiener Klassiker,
III. Periode (von um 1815) - Überwindung der klassischen Regeln.
- 7 Vgl. z. B. „Riemann Musik Lexikon“, Sachteil, Mainz 1967, 794.