

Joachim Brügge

Ausgewählte Aspekte zur Diskussion der Sonatensatzformen im 18. und frühen 19. Jahrhundert

Trotz einer umfangreichen Auseinandersetzung scheint die Diskussion grundsätzlicher Aspekte der Sonatensatzformen im 18. und frühen 19. Jahrhundert zu stagnieren. Während man hierbei im Ganzen besehen innovative und auch interdisziplinär ausgerichtete Ansätze eher vermißt, bestimmen häufig Leerstellen und Selbstläufer die Debatte – so beispielsweise der schier unverwüsthliche Rekurs auf überholte Feindbilder von Vorgestern (Stichwort: „Defizit der Lehrbuchsonate“). Ein prägnanter Konflikt verschattet von hier aus die Thematik: Der generellen Bedeutungsakzeptanz, wie sie den Sonatensatzformen im 18. und 19. Jahrhundert als eine der zentralen musikalischen Institutionen sprich Formgebungen der Musik dieser Zeit zweifelsfrei zuzubilligen ist, steht das Modell der vermeintlich singulären „Sonatensatzform“ als eine negativ besetzte Denkfigur gegenüber, die in wesentlichen Aspekten ausgereizt anmutet. Einem solchen, wenig Perspektive eröffnenden Szenario möchte die vorliegende Skizze entgegentreten und auf einige der häufigsten Probleme in der Diskussion zu den Sonatensatzformen im 18. und frühen 19. Jahrhundert aufmerksam machen.¹

1 Problematische Genealogie der Sonatensatzformen im 18. Jahrhundert

In zahlreichen Arbeiten ist zurecht die Schiefelage der älteren Musikgeschichtsschreibung kritisiert worden, einseitig Elemente der Vorklassik auf die spätere Wiener Klassik beziehen zu wollen. Für die Sonatensatzformen sei hier als *pars pro toto* auf die in letzter Zeit mehrfach diskutierte „zweite Themen“ in der Sinfonik der Vorklassik verwiesen, die keine sind.² Mittlerweile aber, so könnte man meinen, hat sich dieser Trend in sein genaues Gegenteil verkehrt, wobei nun verstärkt den Sonatensatzformen am konkreten musikalischen Detail beinahe jedwede Genealogie abgesprochen wird – wohl aus dem Bedürfnis heraus, die Musik des 18. Jahrhunderts nicht durch irrierte formale Ansätze der hier, für Sonatensatzfragen, stets verdächtigen Musiktheorie des 19. Jahrhunderts mißzudeuten. Für die hermeneutisch zentrale Frage zu den Sonatensatzformen der Wiener Klassik etwa: „Sonate, was hast Du mir zu sa-

¹ Aufgrund des zur Verfügung stehenden Druckraumes können hier nicht alle Aspekte gewürdigt werden, wie sie im Referat und in der anschließenden Diskussion zum Vortrag angesprochen wurden. Dieses betrifft auch jene anthropologischen Überlegungen zur Semantik der Sonatensatzformen im 18. Jahrhundert (eine umfangreiche Studie des Verfassers hierzu ist in Vorbereitung).

² Eine anschauliche Einführung zu dieser umfangreichen Thematik leistet Joachim Veit: „Zweite Themen“ in *Mannheimer Symphonien? Zur Wechselwirkung von Orchestersatz, Instrumentation und Form in der Mannheimer Sinfonik*, in: Mozart und Mannheim, Kongreßbericht Mannheim 1991 (= Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle 2, hrsg. v. Ludwig Finscher), Frankfurt a. M. 1994, S. 233-256.

gen?“ spielt die genealogisch prosaische: „Sonate, wo kommst Du denn überhaupt her?“ beim gegenwärtigen Stand der Diskussion so momentan jedenfalls keine Rolle. Dieses muß aber Widerspruch provozieren: Die Sonatensatzformen im 18. Jahrhundert sind in der theoretischen Auseinandersetzung weder auf ein singuläres Modell zu reduzieren, noch ist ihnen das Potential an Entwicklung in der Musik der Zeit generell abzusprechen – so etwa die von Charles Rosen u. a. angesprochene „*Sonatinisierung*“ im 18. Jahrhundert, die, als Äquivalent zu den „sonata principles“ der angelsächsischen bzw. amerikanischen Literatur zu sehen, in vielen Arbeiten eine hohe Akzeptanz besitzt. „*Sonatinisierung*“ meint hierbei: Aspekte der Sonatensatzformen finden sich auch in anderen musikalischen Formen vor wie Lied- und Rondoformen usw., mit zahlreichen daraus resultierenden Verknüpfungen und formalästhetischen Mehrdeutigkeiten.

2 Monothematik und Mediantik als vermeintlich „irrationale“ Größen der Sonatensatzformen des 18. Jahrhunderts

Monothematik und Mediantik sind in der Musik des 18. Jahrhunderts gebräuchliche musikalische Phänomene. Monothematik, auch als melodisches Konzept von der Theorie der Zeit erkannt und beschrieben, meint das Auftreten gleichen thematischen Materiales in unterschiedlichen Formabschnitten. Mediantik, eher erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts relevant, meint hierbei die harmonische Folge am Anfang bzw. am Ende einzelner Formteile im Groß- bzw. Kleinterzverhältnis, die auf diese Weise harmonisch miteinander verbunden werden (anstelle etwa einer dominantischen Klangfolge).

Diese beiden, wie erwähnt an sich gebräuchlichen musikalischen Phänomene im 18. Jahrhundert sind im Kontext der Sonatensatzdiskussion aber zumeist als „bedrohliche“ Widersacher zum Dualismus der abzulehnenden „Lehrbuchsonate“ erörtert worden. In Anlehnung an weitere musiktheoretische Ansätze des 19. Jahrhunderts, die die (vermeintlich singuläre) Sonatensatzform des 18. Jahrhunderts ausschließlich als ein modellhaftes Konzept interpretierten, im Sinne eines systolisch-dyastolischen Spannung- und Lösungsverlaufes energetischer Bewegungen eines harmonischen Hintergrundes, dem das Geschehen eines motivischen Vordergrundes lediglich untergeordnet sei, ist das ganze Sonatengeschehen in harmonischer Hinsicht somit idealtypisch an elementare Kadenzvorgänge „Tonika-Dominante-Tonika“ festgeschrieben worden. Eine – wie gesagt – idealtypische Interpretation, in die die Mediantik als harmonische Station und formale Anlaufs- und Verknüpfungsstelle natürlich nicht mehr hineinpaßt. Eine solche Konzeption aber mutet in ihrer Pauschalität schlicht an wie eine jener „Simplifizierungen“, vor denen Carl Dahlhaus im Zusammenhang mit der Sonatendiskussion stets gewarnt hat.³ Zudem appelliert der simple „Tonika-

³ Man wird der Harmonik des 18. Jahrhunderts sicherlich nicht gerecht, wenn sie hier grobporig für den Sonatensatzverlauf im Ganzen auf einen bloßen „Tonika-Dominant-Tonika“-Modus in der Zuordnung auf großformale Abschnitte vereinfacht wird. So ziemlich jeder anspruchsvolle Sonatensatz der Wiener Klassik kennt komplexe harmonische Akzentuierungen, vergleichbar der Kammermusik oder der Überraschungsharmonik „Langsamer Einleitungen“ in der Symphonik des 18. Jahrhunderts.

Dominant-Tonika“-Modus auch an einen idealtypischen Hörer des 18. Jahrhunderts, der hier nun beständig die Tonika in Form einer „psychischen Pedalisierung“ im Ohr gehabt haben müsste – genau darauf läuft dieses Modell als formalästhetische Pointe hinaus. Nach Dutzenden von Takten mit zahlreichen modulatorischen Bewegungen, die nicht zielgerichtet auf die Tonika verweisen, ist dieses aber eindeutig zu verneinen (neben weiteren musiktheoretischen Einwänden zum simplen „Tonika-Dominant-Tonika“-Modus, die an dieser Stelle ausgespart bleiben müssen⁴). Die Reduzierung in der Betrachtung der Sonatensatzformen gerade der Wiener Klassik, diese als eine bloße harmonische Bewegung von „Tonika-Dominante-Tonika“ aufzufassen, kann als ausschließliches formalästhetisches Prinzip nicht überzeugen⁵ (vgl. hierzu auch den folgenden Punkt 3).

3 Das „Harmonische“ und das „Motivisch-Thematische“ werden als Kategorien in der Sonatensatzdiskussion zumeist gegeneinander ausgespielt; mangelnde Kritik an der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts – Die Entwicklung der „Sonatenform“ im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts.

Während in der älteren Musikgeschichtsschreibung zumeist verkürzend Theorien des 19. Jahrhunderts für Sonatensatzformen des 18. Jahrhunderts als relevant angesehen wurden, so ist in den ca. letzten 20 Jahren auch die Theorie des 18. Jahrhunderts verstärkt in den Blickpunkt musikwissenschaftlichen Interesses geraten. Fokussiert beleuchtet wird diese Entwicklung auch durch die einseitige Rezeption des Buches von Fred Ritzel *Die Entwicklung der Sonatenform im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts*.⁶ Dessen Arbeit ist in der Sonatendiskussion zumeist auf folgende Weise beschrieben worden: Die Idee der „Sonatensatzform“ sei primär als ein Geisteskind der Musiktheorie des 19. Jahrhunderts aufzufassen, als „pragmatische Sonatenform“; diese orientiere sich in den klassischen Arbeiten vor allem von Adolph Bernhard Marx zu einseitig an Beethoven, was zu einer Überbetonung des Motivisch-Thematischen als formaler Kategorie geführt habe; dagegen werde die zeitgenössische Theorie des 18. Jahrhunderts vernachlässigt, die das formale Geschehen im Sonatensatz primär harmonisch betrachte, im Sinne einer „affektiven Sonatentheorie“ (diese sei gerade in der Betonung des harmonischen Parameters der Musik des 18. Jahrhunderts sehr viel angemessener).

Ein Bild, das deutlich zu korrigieren ist, denn: „Auch Zeitgenossen können sich irren“⁷ – das meint, auch die Theorie des 18. Jahrhunderts ist nicht vor Irrtümern und falschen Gewichtungen gefeit. Eine derart kritische Sichtung der Theorie des

⁴ In Fragen etwa der harmonischen Qualität, die eine Modulation in einem bestimmten Formabschnitt erfüllt (etwa die Frage nach dem „In“ oder „Auf“ der Dominante des zweiten Themas) usw.

⁵ Im Sinne einer Pluralität unterschiedlicher Sonatensatzkonzeptionen im 18. Jahrhundert gerade für die Wiener Klassik gehört auch der Einschub mediantischer Formabschnitte in die Dreiteiligkeit der Exposition in der Themenanlage zum gebräuchlichen formalen Verfahren.

⁶ Fred Ritzel: *Die Entwicklung der „Sonatenform“ im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1968.

⁷ Christian Möllers: *Aus der Zeit heraus* (Rezension des Buches von Wolfgang Budday: *Grundlagen musikalischer Formen der Wiener Klassik*, Kassel u. a. 1983), in: *Musica* 38 (1984) H. 4, S. 368-369.

18. Jahrhunderts leistet die Arbeit von Ritzel in vorbildlicher Weise, indem er sich nicht, wie vielfach fälschlich unterstellt, pauschal für die Überlegenheit der Theorie des 18. Jahrhunderts gegenüber der des 19. Jahrhunderts ausspricht. Dabei zeigen seine Untersuchungen, daß diverse grundlegende Vorwürfe, die in der Sonatensatzdiskussion immer wieder gegenüber der Musiktheorie des 19. Jahrhunderts erhoben worden sind, sich auch für die Theorie des 18. Jahrhunderts nachweisen lassen. Aus der Menge der von Ritzel hierbei angeführten Beispiele seien nur stellvertretend zwei genannt:

1) Die Theorie des 18. Jahrhunderts verfolge vornehmlich didaktische Absichten (der Standardvorwurf gegenüber der „pragmatischen Sonatenform“ der Musiktheorie des 19. Jahrhunderts) und neige von daher in der Suche nach Modellfällen zu Verallgemeinerungen: „Ein Merkmal vieler Lehrbücher (wie etwa von Kirnberger und Daube) besteht in der Aufstellung von möglichst einfachen und übersichtlichen Modulationsplänen. Es geht um pädagogisch brauchbare, leichtverständliche Formulierungen, simple Modellfälle. Man weist zwar häufig auf das Untersuchen bedeutender Werke von großen Meistern hin (Mercadier), nutzt aber kaum die Möglichkeiten, anhand der Praxis zu detaillierten Angaben, zu tieferer theoretischer Einsicht zu gelangen“.⁸

2) Ebenso zeigt sich auch die Theorie des 18. Jahrhunderts nicht vor irrigem Analogien gefeit, wie etwa Ritzels Kritik an theoretischen Postulaten Johann Nicolaus Forkels zur Sonatenform verdeutlicht:

„Die Systematik der Empfindungsfolgen, wie sie Forkel im ‚Almanach‘, 1784, entwickelt, muß als letzter großer Versuch des 18. Jahrhunderts gelten, mit den Mitteln eines an sich musikfremden Mediums Aufschluß über formale Prozesse in der Musik zu erlangen. Forkel benutzt nicht mehr das altehrwürdige Lehrgebäude der ‚ars oratoria‘ – mit Ausnahme der Figurenlehre –, sondern erstellt im Einklang mit der allgemeinen Ästhetik seiner Zeit die für die Musik möglichen Gesetzmäßigkeiten der Folge affektiver Gesetzmäßigkeiten. [...] Forkel setzt die Fähigkeit der Musik voraus, sprachlich beschreibbaren Empfindungswert zu besitzen, also die Transformationsmöglichkeit der musikalischen Struktur und ihrer Spannungsprozesse in den sprachlichen Bereich, und umgekehrt. Das stillschweigende Identifizieren von musikalischem Bezugssystem und sprachlicher Logik erscheint allerdings recht oberflächlich und nicht genügend reflektiert. Die ‚ästhetische‘ Anordnung der ‚Gedanken‘ in ihrer konkreten musikalischen Erscheinung, die ‚sympathetischen Regungen des Zuhörers‘ und die sprachliche Formulierung dieser Zustände gehören alle gänzlich verschiedenen Kommunikationsbereichen an, deren unterschiedliche Gesetze eine einfache Übertragung verbieten. [...] Man ahnte zwar die von der Musik erregte Strukturierung der

⁸ Vgl. Ritzel 1968, S. 143f., Unterstreichungen vom Verfasser.

Empfindungswelt, besaß aber nicht das geeignete sprachliche System zu deren Darstellung und Anwendung.⁹

Nochmals betont: Auch die Theorie des 18. Jahrhunderts bedarf für eine adäquate Diskussion der Sonatensatzformen einer kritischen Hinterfragung und sollte nicht einseitig verabsolutiert werden. Dieses gilt auch und gerade für die Bewertung von solchen Konventionen der Musik des 18. Jahrhunderts, die von der Theorie der Zeit anscheinend nicht oder nur sporadisch für die Sonatensatzdiskussion erfaßt worden sind. Hierzu ein Beispiel in Bezug auf die in Punkt 2 angesprochene theoretische Modellierung „harmonischer Hintergrund/motivischer Vordergrund“. An Schuberts c-Moll-Quartettsatz, D 703, einem wirklichen „Klassiker“ einer kontrovers ausgerichteten Sonatensatzdiskussion, spiegeln sich in den Analysen von Danckwardt¹⁰ und Aderhold¹¹ idealtypisch Positionierungen der Musiktheorie des 18. und 19. Jahrhunderts, als Konflikt aus harmonischer versus motivischer Sichtweise. Danckwardt beschreibt im Sinne der Theorie des 18. Jahrhunderts den Verlauf des Satzes anschaulich als Konflikt zweier Tonarten (vgl. Diagramm), wobei die „Klärung“ in der Reprise mit dem „Zurücktreten der schlußunfähigen Tonart“ in T. 257 erfolgen soll; Aderhold dagegen betont mehr die Bedeutung des im ganzen Satz vorherrschenden „Dreiecktel-Motives“ der Eingangsfloskel (vgl. Auszug aus der Motivtabelle).

Formverlauf zu D 703 (nach Danckwardt)		
Exposition T. 1ff.	Durchführung T. 141ff.	Reprise T. 257ff.
1. Tonart 2. Tonart	Abtasten der 1. Tonart Abtasten der 2. Tonart	nur noch 1. Tonart
tonale Spannung, keine Schlußmöglichkeit	Konfrontation der beiden Tonarten durch ihre Umfelder	Klärung: Zurücktreten der schlußunfähigen Tonart

Für die Frage nach dem Repriseneintritt in D 703 wird in diesem Zusammenhang deutlich, daß die ausschließlich harmonisch gedachte Formel „Reprisesbeginn = Eintritt der Tonika“ via T. 257 (vgl. Notenbeispiel 1) mit dem u. a. motivisch motivierten Reprisesbeginn in T. 195 (vgl. Notenbeispiel 2) kollidiert. Zudem lassen sich für einen Repriseneintritt in T. 195 weitere Konventionen der Musik des 18. Jahrhunderts anführen, die über eine bloße harmonische Ausrichtung im Sinne der Theorie des 18. Jahrhunderts hinausreichen. Als Reprisesbeginn kann die formale Gestaltung in T. 195 auch bezogen werden als

- Analogie einer charakteristischen Rückleitungsfigur am Ende der Durchführung, als einzeilige Melodielinie der Oberstimme;

⁹ Ebda., S. 123, Unterstreichungen vom Verfasser.

¹⁰ Marianne Danckwardt: *Funktionen von Harmonik in tonaler Anlage in Franz Schuberts Quartettsatz c-moll, D 703*, in: AfMw 40 (1983), H. 1, S. 50-60.

¹¹ Werner Aderhold: *Das Streichquartett-Fragment c-moll D 703*, in: Franz Schubert. Jahre der Krise 1818-1823. Bericht über das Symposium Kassel vom 30. September bis 1. Oktober 1982. Arnold Feil zum 60. Geburtstag am 2. Oktober 1985, hrsg. v. Werner Aderhold u. a., Kassel u. a. 1985, S. 57-72.

- Analogie zur Spiegelreprise „Mannheimer Provenienz“¹², mit dem Reprisesbeginn des 2. Themas in T. 195ff. und der Wiederholung der 1. Themengruppe in T. 305ff.;
- Analogie zum Verlauf des Satzes ab T. 195ff., der die Exposition nahezu wörtlich nachzeichnet, Takt 27-140 (Exp.) zu Takt 195-305 (Rep.).¹³

Motivtable zu D 703 (nach Aderhold)

Notenbeispiel 1: Franz Schubert, D 703, T. 190ff.

¹² Das Phänomen der Spiegelreprise im 18. Jahrhundert wurde von der älteren Musikgeschichtsschreibung idealtypisch als „Mannheimer Ritornell-Sinfonie“ beschrieben, vgl. etwa Fritz Tutenberg: *Die Sinfonik Johann Christian Bachs. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Sinfonie von 1750-80*, Berlin 1928, S. 53ff., ist aber auch in anderen Provenienzen nachweisbar.

¹³ Auch im Verhältnis der Proportionen von Exposition-Durchführung-Reprise, die bei dem Reprisesbeginn in T. 257 eine große Ungleichgewichtung der einzelnen Formteile bedeuten würde: Exp. T. 1-140/ Df. T. 141-257/ Rep. T. 257-315.

251

Notenbeispiel 2: Franz Schubert, D 703, T. 251ff.

Die in der Kontroverse zu Schuberts c-Moll-Quartettsatz, D 703, zahlreiche angeführten Aspekte, hier ein musikalisches Experiment fernab jedweder konventionellen Formgebung zu sehen („Die Frage, ob es sich bei diesem Stück um einen Sonatensatz handele, ist ebenso strittig wie müßig“¹⁴), ist bezeichnend für die eingangs angesprochene Situation zur Sonatensatzdiskussion der letzten Jahre insgesamt: Modellhafte Überlegungen zu formalen Aspekten der Sonatensatzformen sind nicht zwangsläufig gleichzusetzen mit einem einengenden Anspruch eines (vermeintlich) singulären Formmodells. Dass diese Diskussion dabei im Ganzen noch längst nicht als abgeschlossen gelten kann, mögen die obigen Ausführungen verdeutlicht haben.

¹⁴ Vgl. Peter Gülke: *Franz Schubert und seine Zeit*, Laaber 1991, S. 187. Einige Zeilen später nimmt Gülke dieses Bonmot zurück: „Trotzdem kommt kein anderer Bezugspunkt in Betracht als Sonate“, ebda. Zu Gülkes Beschreibung zur Reprise (Eintritt des 1. Themas anstelle der Reprise am Schluß) vgl. auch die obige Anm. 12.