
KLEINE BEITRÄGE

Zur Formidee von Beethovens *d*-moll-Sonate opus 31,2 von Carl Dahlhaus, Berlin

Zu den Werken, die von Analytikern als Herausforderung empfunden und darum immer wieder erläutert wurden, gehört der erste Satz von Beethovens *d*-moll-Sonate opus 31,2 (die aufgrund einer Bemerkung gegenüber Schindler, die man kaum anders als ironisch auffassen kann, das Etikett „*Sturmsonate*“ erhielt). Und es scheint zunächst, als müsse man sich durch die Unmenge von Kommentaren, die das Formprinzip des Satzes zu enträtseln versuchen, die Sprache verschlagen lassen. Daß man sich gerade umgekehrt zu Korrekturen und Ergänzungen provoziert fühlt, ist jedoch keineswegs erstaunlich, denn es gehört zu den Eigentümlichkeiten der Wissenschaftsgeschichte, daß man kaum jemals ein Problem zu lösen vermag, ohne gleichzeitig andere Probleme hervorzubringen oder sichtbar zu machen.

Eines der musikalischen Rätselbilder, die einer auf funktionale Erklärung zielenden Analyse hartnäckigen Widerstand entgegensetzen, sind im ersten Satz der *d*-moll-Sonate die Akkordschläge, mit denen der Allegroteil der Reprise beginnt (T. 159–171). Sie nehmen, ohne mit dem Hauptthema unmittelbar oder indirekt verwandt zu sein, dessen Position ein, so daß sich die Frage aufdrängt, wie eine Stellvertretung, die motivisch durch nichts begründet ist, begreiflich gemacht werden kann. Die Substanz der Akkordschläge und Akkordbrechungen besteht in dem Modulationsgang, den sie ausprägen, einem Modulationsgang, der gerade darum auffällig hervortritt, weil sonst nichts geschieht, was die Aufmerksamkeit in Anspruch nähme. Die Harmonik aber, die durch Reduktion des Thematischen zum Ereignis wird, erlaubt einen Rückschluß auf die formale Funktion der Taktgruppe. Das Akkordschema der Takte 159–171, *Cis⁶-fis-D⁶-g-E⁶-A*, ein Schema, dessen Gerüst der chromatische Baßgang *eis-fis-g-gis-a* bildet, stimmt mit dem der Durchführungstakte 107–118, *fis⁶-h-G-C-A⁶-d*, nahezu wörtlich überein (abgesehen von Dur-Moll-Vertauschungen, die in harmonischen Sequenzen wenig besagen). Und die Konvergenz – die sich angesichts der Unregelmäßigkeit der Sequenzstruktur nicht als belanglose Ähnlichkeit bloßer Topoi abtun läßt – ist kein Zufall, sondern Teilmoment eines verwickelten harmonisch-thematischen Prozesses: des Prozesses, der das Leben der Form ausmacht.

Die Durchführungstakte 107–121 unterscheiden sich von den Expositionstakten 29–41, deren Variante sie sind, nicht motivisch, sondern lediglich harmonisch: Der Entwicklung, die aus dem Thema durch Fortspinnung eines Teilmotivs herauswächst, liegt in der Exposition eine diatonische Kadenz (*a*-moll), in der Durchführung dagegen eine chromatische Sequenz zugrunde. Gerade die Sequenzstruktur aber, das von der Exposition abweichende Moment der Durchführung, ist andererseits das Bestimmungsmerkmal, das in der Reprise, wie erwähnt, nach Preisgabe der Motivik und der Reduktion zu bloßen Akkordschlägen und Akkordbrechungen erhalten bleibt (T. 159–171), so daß Exposition, Durchführung und Reprise wie in einer Kette miteinander zusammenhängen, deren äußere Glieder zwar nichts gemeinsam haben, aber durch das mittlere, das Merkmale des ersten und des dritten verbindet, dennoch indirekt aufeinander bezogen sind.

Das Prinzip der „Verkettung“, das unkenntlich bleibt, solange man sich bei der Suche nach musikalischem Zusammenhang ausschließlich an der Vorstellung einer durchgängigen „Substanzverwandtschaft“ orientiert, läßt sich, obwohl es von den Normen der Sonatenform schroff abweicht, im Hinblick auf die spezifische Formidee von opus 31,2 in seiner Funktion durchaus verständlich machen: Die problematischen Momente des Satzes, die eine Analyse als heikles Unterfangen erscheinen lassen, erhellen sich gegenseitig, und man muß gewissermaßen die Schwierigkeiten häufen, um sie zu lösen.

Die Durchführungstakte 107–121 bilden einen Teil des Hauptsatzes, der in der Durchführung, entgegen der Regel, nahezu unverändert in einfacher Transposition von *d*-moll mit angehängter Modulation (T. 21–41) nach *fis*-moll mit angehängter Modulation (T. 99–121) wiederkehrt. Die Reproduzierbarkeit in der Durchführung aber ist die Kehrseite der Tatsache, daß die Charakterisierung als „Hauptsatz“ oder „Hauptthema“ streng genommen prekär oder sogar schief ist, denn die Takte 21–41 modulieren zur Tonart des Seitensatzes, ohne daß sie in Thema und Fortsetzung zerlegbar wären: Sie stellen eine in sich geschlossene Entwicklung dar, die einerseits als Exposition des Hauptthemas fungiert und andererseits, als Modulationsgang, unter den Begriff der Überleitung fällt.

Die Ambiguität, die bei einem Rückgriff auf Kategorien und Kriterien der Sonatenform in den Takten 21–41 zutage tritt, ist kein Mangel der Analyse, der durch Anwendung eines anderen Begriffssystems zu beheben wäre, sondern eine Eigenschaft der Sache selbst. (Die Musikwissenschaft sollte, analog zur Literaturwissenschaft, nicht zögern, Kategorien wie Ambiguität und Paradoxie als ästhetische Qualitäten zu akzeptieren.) Die überlieferte Form stellt gewissermaßen eine Prämisse dar, die dadurch in dem Werk anwesend ist, daß sie durchkreuzt wird. Und die Takte 21–41 sind keineswegs die einzige Partie, deren Funktion paradox erscheint. Der Anfang des Satzes, eine Dreiklangsbrechung in langsamem Zeitmaß (T. 1–2: Largo), läßt sich, wie August Halm erkannte, als Vorform der Takte 21–22 auffassen. Man könnte sogar, da die Takte 21–41 als Modulationsgang eine Überleitung repräsentieren, von den Largotakten behaupten, daß sie trotz ihres präludierenden Gestus die „eigentliche“ Exposition des Hauptthemas darstellen. Sofern das Largo, als bloßes Arpeggio, kaum ein Motiv, sondern lediglich die Vorahnung eines Motivs ist, erscheint allerdings die Kennzeichnung als erste, rudimentäre Ausprägung des Themas eher problematisch (obwohl man argumentieren könnte, daß der Gestaltcharakter späterer Ausformungen auf den Satzanfang, dessen thematische Bedeutung sich erst im Rückblick zeigt, gewissermaßen „abfärbt“). Angemessener wäre zweifellos eine Formulierung, die – indem sie das Dilemma zur These umwendet – den Prozeßcharakter der Form akzentuiert: Daß die Takte 1–2 zunächst eine nicht-thematische Introduction darstellen, sich dann – solange man die Takte 21 ff. als Exposition des Themas auffaßt – als Vorform und Vorausnahme des Themas erweisen, um schließlich – nachdem das Hauptthema in die Rolle einer Überleitung transformiert wurde – die Funktion einer „eigentlichen“ Exposition zu übernehmen, besagt keineswegs, daß die früheren Bestimmungen durch die späteren ausgelöscht würden, sondern daß die Form, statt von vornherein fixiert zu sein und durch den Zeitverlauf lediglich sichtbar gemacht zu werden, in einem Umwandlungsprozeß besteht, einem Prozeß, in dem die Kennzeichnungen „Präludium“, „Antizipation“ und „Exposition“ sich gleichsam übereinanderschichten, ohne daß die eine durch die andere verdrängt und ihrer Gültigkeit beraubt würde.

In einem musikalischen Verlauf aber, der in einem Transformationsprozeß besteht, erhält der skizzierte, auf dem Prinzip der „Verkettung“ beruhende Konnex zwischen den Expositionstakten 29–41, den Durchführungstakten 107–121 und den Reprisetakten 159–171 eine unerwartete Bedeutung, durch die er mit der zentralen Formidee des Werkes unmittelbar zusammenhängt. Die Ambiguität mancher Formteile und das Prinzip der „Verkettung“ erweisen sich als zwei Seiten desselben Vorgangs: Die Dreiklangsbrechung, im Largo ein bloßes Arpeggio (T. 1–2), nimmt im Allegro rhythmisch feste Gestalt an (T. 21–22). Die Entwicklung des Hauptgedankens, die am daktylischen Rhythmus festhält, das harmonische Fundament jedoch

auswechselt, umschreibt in der Exposition eine *a*-moll-Kadenz (T. 29–41). Die analoge Stelle der Durchführung aber, motivisch eine unveränderte Reproduktion, vertauscht die diatonische Kadenzharmonik mit chromatischer Sequenzharmonik (T. 107–121). Und die Reprise schließlich greift zwar die harmonische Sequenzstruktur auf, reduziert jedoch die Motivik zu bloßen Akkordschlägen und Akkordbrechungen (T. 159–171), so daß am Ende gewissermaßen der rudimentäre Anfangszustand wiederhergestellt ist. Mit anderen Worten: Die problematischen Repräsentakte, von denen die Analyse ausging, erweisen sich als letzte Station eines kontinuierlichen Prozesses, in dem ständig einzelne Strukturmerkmale fallen gelassen und andere, die dann den Konnex mit der nächsten Entwicklungsstufe herstellen, neu aufgenommen werden.

Der Reduktionsvorgang aber, aus dem die Takte 159–171 hervorgehen, bedeutet nicht nur substantiell, als Zurücknahme der Motivik zu nahezu gestaltlosen Akkordbrechungen, sondern auch harmonisch eine Annäherung an den Satzbeginn. Denn die Largo-Akkorde prägen eine harmonische Sequenz aus (T. 1–3: A^6-d , T. 7–9: C^6-F), wenn auch zunächst latent: Der *d*-moll- und der *F*-dur-Akkord fallen ins Allegro, ebenso wie die Fortsetzung durch eine chromatische Sequenz (T. 9–10: C^6-F-D^6-g mit dem Baßgang *e-f-fis-g*). Erst in der Reprise ist die Sequenzharmonik innerhalb des – zum instrumentalen Rezitativ erweiterten – Largo auskomponiert (T. 143–156): A^6-d-C^6-f . Und die manifeste Darstellung der zu Beginn latenten Sequenzharmonik ist zweifellos einer der Gründe für die – von manchen Analytikern mit verlegener Ratlosigkeit konstatierte – rezitativische Ausbreitung des Largo. Daß die in der Exposition implizite – durch die schroffe Tempodifferenz zwischen Largo und Allegro verdeckte – harmonische Sequenz in der Reprise explizit hervortritt, hängt wiederum mit der anderen tiefgreifenden Veränderung der Reprise: der Zurücknahme des Hauptthemas zu Akkordschlägen und -brechungen, eng zusammen, denn es ist eine ähnliche Sequenzharmonik, die einerseits im Largo und andererseits im Allegro der Reprise zutagetritt: Die Sequenz im Largo besteht aus dem ersten und dem dritten Glied der Sequenz im Allegro. Die rätselhafte Auskomponierung des Largo zum Rezitativ bildet also, funktional betrachtet, einen Widerpart zur ebenso rätselhaften Reduktion des Allegro: Im einen Vexierbild steckt die Lösung des anderen.

„Streben nach Musikalischen Verhältnissen . . .“ Novalis und die romantische Musikauffassung

von Christoph von Blumröder, Freiburg i. Br.

In den Jahren 1797 bis 1800 hat Friedrich von Hardenberg unter dem Dichternamen Novalis den Großteil seines Werkes¹ niedergeschrieben. Dabei stand das Pseudonym Novalis programmatisch für den Aufbruch in die Romantik², und so ist es durchaus naheliegend, danach zu fragen, inwieweit in Novalis' Reflexionen zur Musik bereits die romantische Musikauffassung des 19. Jahrhunderts zum Ausdruck kommt – jene Musikauffassung, die gekennzeichnet ist durch den Dualismus zwischen realer Welt und Traumwelt, Wirklichkeit und Phantasie,

¹ Den folgenden Ausführungen liegt die Novalis-Gesamtausgabe zugrunde: *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, 2. Aufl. der vierbändigen Ausgabe (Leipzig) 1929, hrsg. von P. Kluckhohn, R. Samuel u. a., 4 Bände (und ein bislang noch nicht erschienener Begleitband), Stuttgart 1960ff.; die Ausgabe wird zitiert als *Novalis Schriften* I bzw. II, III oder IV.

² 1248 hatten sich Vorfahren Hardenbergs ihren Namen von Rode in de novali latinisiert. Hardenbergs Rückgriff auf diesen Namen bekundet nicht nur seine Kenntnis der familiären