

Die Teilwiederholung in der klassischen Sinfonie und Kammermusik

VON WILLY HESS, WINTERTHUR

Es liegt in der Natur der nachfolgenden Betrachtungen, den Rahmen einer streng sachlich-wissenschaftlichen Untersuchung teilweise zu überschreiten. Denn unser Thema streift über formale und tonpsychologische Probleme hinweg auch die heutige, durch die verschiedenartigsten Momente bedingte Aufführungspraxis; eine Auseinandersetzung mit der letzteren aber muß notwendigerweise ab und zu polemische Formen annehmen, wenn es gilt, einer weitem eingerissenen unkünstlerischen Tradition entgegenzutreten.

Der Leser möge dieses gelegentliche Überschreiten der unserer „Musikforschung“ im allgemeinen gezogenen Grenzen entschuldigen als eine Ausnahme, die ihre Berechtigung aus unserer Zielsetzung gewinnt. Immer wird es ja eine der angelegentlichsten und vornehmsten Aufgaben der Musikwissenschaft sein, mit allem Nachdruck für eine stil- und werkgetreue Wiedergabe unserer Meisterwerke einzutreten.

I

Bei allem Bemühen um eine vollkommene und authentische Aufführung älterer Musik steht die heutige Musikpraxis radikaler als je zuvor auf dem Standpunkt, die Wiederholungszeichen vorab bei Sonatenexpositionen seien samt und sonders als ad libitum zu verstehen, als unverbindliche Vorschläge der Komponisten, die man nach eigenem Gutdünken beherzigen oder auch weglassen könne. Zwar ist es erwiesen, daß zum mindesten Beethoven seine Wiederholungen bewußt und mit künstlerischer Überlegung angebracht hat. Davon geben mehrere Umstände eindeutiges Zeugnis. So schickte sein Bruder Carl unterm 12. Februar 1805 dem Verlag Breitkopf & Härtel die nach der Uraufführung nachkomponierte prima volta des ersten Satzes der *Eroica* und bemerkte dazu unter anderem: „*Mein Bruder glaubte anfangs, ehe er die Sinfonie (sic!) noch gehört hatte, sie würde zu lang seyn, wenn der erste Theil des ersten Stückes wiederholt würde, aber nach öfterer Aufführung derselben fand es sich, daß es sogar nachtheilig sey, wenn der erste Theil nicht wiederholt würde*“¹.

Trotz eines solch unzweideutig geäußerten Meisterwillens setzen sich fast sämtliche Dirigenten mit einer geradezu stupenden Besserwisseri über Beethoven hinweg. Auch die Tatsache, daß die klassische Ouvertüre die Expositionswiederholung im Gegensatz zum Sonaten- und Sinfoniesatze nicht kennt, hier also ein formal grundsätzlicher Unterschied besteht, bringt unsere Interpreten nicht dazu, in der Expositionswiederholung der klassischen Sonatenform ein Stilmerkmal zu erkennen und zu achten. Richard Rosenberg zitiert Seite 9 seines Werkes *Die Klaviersonaten Ludwig van Beethovens* (Olten 1957) Stimmen für und gegen die Expositionswiederholung, aber man erkennt unschwer, daß er selber rein empfindungsmäßig ebenfalls dagegen ist. Auch der geniale Beethoven-Interpret Felix Weingartner kannte hier keine Werktreue, sondern stellte durchaus auf sein eigenes subjektives Empfinden ab, welches ihn in einem Falle eine Wiederholung ausführen und sie in einem anderen

¹ Zitiert nach Thayer-Riemann: *Beethoven*, II, Leipzig 1922, S. 626.

(oft formal völlig analogen) Falle streichen ließ². Die Begründung ist dabei selten objektiver Natur, sondern lautet einfach: „Ich habe ausprobiert, ich empfehle.“ Vor einigen Jahren ließ in Konzerten in Winterthur Robert F. Denzler die Wiederholung im ersten Satz von Mozarts Jupitersinfonie weg, während Joseph Keilbert sie als „unbedingt notwendig“ ausführte! Im ersten Satz von Mozarts Es-dur-Sinfonie KV 543 verfuhrten beide Interpreten (ebenfalls in Winterthur) genau umgekehrt! Wer aber traf nun das objektiv Richtige? Klemperer war fast empört, als ihm vor einigen Jahren in Winterthur die Frage gestellt wurde, ob er in der *Pastorale* die Wiederholung im ersten Satze mache, derart selbstverständlich war das für ihn. Umgekehrt ließ sich Hans Erismann für sein Konzert in Schaffhausen (7. Januar 1962) durch keinerlei Argumente dazu bestimmen, im selben Falle Beethovens Willen zu achten: für ihn war es gegeben, daß Beethoven sich irrte und er, der Dirigent, es besser wußte. — Oft lassen sich sogar die Größten der Großen hier ganz vom Augenblick leiten. So wollte vor etlichen Jahren Wilhelm Furtwängler in Winterthur in einer Sinfonie Haydns im Menuett die zweite Wiederholung zuerst weglassen, meinte aber dann während der Probe: „Ach, meine Herren, ich glaube, wir machen die Wiederholung doch, diese Musik ist ja so schön!“

II

Mit dieser treuherzig-naiven Formulierung haben wir in der Tat das Blickfeld umschrieben, von welchem aus unsere Interpreten sich für oder gegen eine Wiederholung entscheiden: Man geht vom Musikalisch-Ausdruckhaften der realen klingenden Musik aus, nicht etwa von Erwägungen im Hinblick auf das Formale. Bei sehr kleinen Dimensionen wiederholt man — das Ganze ist ja so kurz, da kann man es gut zweimal spielen. Umgekehrt läßt man sogar in Scherzosätzen Wiederholungen weg, wenn die Dimensionen das Gewohnte überschreiten (Schuberts große C-dur-Sinfonie!), fürchtend, den Hörer zu ermüden, oder, etwas wissenschaftlicher ausgedrückt: man ist der Meinung, das thematische Material sei innerhalb des betreffenden Teiles bereits genug wiederholt und abgewandelt worden, es könnte beim nochmaligen Durchspielen des Guten zu viel sein. Aus gerade dieser Einstellung heraus wird im Finale von Beethovens siebenter Sinfonie die große Expositions-wiederholung fast stets unterschlagen — während Weingartner sich hier für die Wiederholung ausspricht, um dem Satz seine berauschte äußere Länge zu erhalten³.

Und wenn man, wie der Schreiber, bereits 20 Jahre lang in einem Sinfonieorchester regelmäßig mitwirkt, so weiß man wirklich nicht, soll man sich lustig machen oder soll man empört sein über diesen recht eigentlichen Hexenkessel von sich widersprechenden Auffassungen all der Interpreten, die sich an den Meisterwerken unserer Großen versuchen und unter allen Umständen ihre subjektive Meinung über die Werkvorschriften stellen, so daß man ein und dasselbe Werk in den allerverschiedensten Gestaltungen zu hören bekommt; jede widerspricht der vorhergegangenen, aber selten stimmt eine mit den Meistervorschriften überein. Freilich, oft auch setzt sich so etwas wie eine Wursteltradition durch: Irgendeine

² Felix Weingartner: *Ratschläge für Aufführungen klassischer Symphonien*, Band I: Beethoven, Leipzig 3/1928.

³ Op. cit., S. 119.

Dirigengröße läßt eine bestimmte Wiederholung weg, und was er persönlich für richtig fand, das wird von allen seinen Bewunderern liebdienerisch nachgemacht und erstarrt schließlich zur festen Tradition. Eine solch geheiligte Tradition ist es, im ersten Satze der *Eroica* die von Beethoven nachkomponierte und eindeutig geforderte Wiederholung nicht zu respektieren — warum, weiß eigentlich niemand. Es ist einmal Tradition und wird respektiert, Beethovens Wille hin oder her. Oft auch begibt es sich, daß der betreffende Dirigent überhaupt keine eigene diesbezügliche Meinung hat und das Orchester fragt, ob es „hier gewohnt sei, zu wiederholen“! Und das Orchester stimmt selbstverständlich für die Verkürzung der Arbeitszeit, und so wurden bei uns nach und nach eine Reihe von Wiederholungen in Sinfonien Mozarts und Schuberts eliminiert, die einstens ausgeführt worden sind. Die Wursteltradition erstarrte und verlangt nun ihr Recht.

III

Ich sagte oben, bei der Frage „mit oder ohne Wiederholung“ sei das Musikalisch-Ausdruckshafte der realen klingenden Musik, nicht aber das Geistige der Form maßgebend. Werfen wir einen Blick auf Beethovens Sinfonien! Welche Expositionen von sonatenförmigen Sätzen werden sozusagen immer wiederholt? Jene, deren Übergang von der *prima volta* zum Satzbeginn einen recht eigentlichen Glanz- und Höhepunkt musikalischen Ausdruckes darstellt. Das ist im Finale der ersten Sinfonie der Fall: Der Übergang hat einen so hinreißenden Schwung, daß sich kein kluger Dirigent diese wirkungsvolle Stelle nehmen läßt. Dasselbe auch im ersten Satze der Achten! Das Zurückgehen zum Satzbeginn elektrisiert hier förmlich. Einen ähnlich frischen Schwung weist die zum Satzbeginn führende *prima volta* im Finale der Vierten auf, so daß sich z. B. Kletzki in Winterthur nach einigem Zögern *für* die Wiederholung entschied.

Dieses bestimmte und bewußt empfundene Zurückleiten zum Satzbeginn kann nun noch einen weiteren Sinn haben, nämlich der *seconda volta* zu erhöhter Wirkung verhelfen. Wenn unsere Erwartung in eine bestimmte Richtung gelenkt wird und dann beim zweiten Male plötzlich etwas Neues und Ungeahntes folgt, dann horchen wir auf. Und nun achte man, in wie vielen Fällen Beethoven, aber auch Haydn, Mozart und Schubert nach der *prima volta* sozusagen unvermittelt in eine weit abliegende Tonart ausweichen! Finale von Beethovens 5. Sinfonie: Der Dominantseptakkord von C-dur am Ende der Exposition leitet das erstmal regulär zur Tonika, das zweitemal völlig überraschend in die Dominante von A-dur! Diese Überraschung kann aber nur organisch wirken, wenn das erstmal regulär nach C-dur zurückgeschritten worden ist. Geht man schon das erstmal in die *seconda volta*, so wirkt der Übergang unorganisch, abrupt, ja fremd. Erst die Realität des Regulären, des „Normalen“, um es so auszudrücken, kann die Schönheit der Überraschung ermöglichen. Um einen Vergleich zu ziehen: Die Dissonanz bekommt ihre Ausdruckskraft, ihr organisches Sein erst durch die Konsonanz. Die *seconda volta*, oder sagen wir allgemeiner, das Weiterschreiten von der Exposition zur Durchführung ist in seiner organischen Wirkung von der *prima volta*, vom Wiederholen der Exposition genauso abhängig wie das zweite Sonatenthema vom ersten: Eines

entwickelt sich aus dem anderen, ist quasi Glied eines Organismus und kann, aus seinem Zusammenhang gerissen, künstlerisch gar nicht voll zu seiner Wirkung gelangen. Denn nicht nur in der unmittelbaren Folge von Akkorden und Takten gibt es so etwas wie ein organisches Geschehen, sondern auch im größeren Atem der Gesamtform.

Damit aber haben wir den Bereich des Ausdruckshaften der realen klingenden Musik bereits verlassen und sind in Gebiete höherer Ordnung eingedrungen. Wieder möge mir ein Vergleich helfen: Das Ausdruckshafte einer sich in die Konsonanz auflösenden Dissonanz wird jeder halbwegs musikalische Mensch empfinden können. Das Erfassen der Schönheit eines tonalen Kräftespieles, wie es beispielsweise die um eine zentrale Tonika kreisenden Tonarten der einzelnen Menuette oder deutschen Tänze eines Tanzzyklus von Mozart oder Beethoven zeigt, diese Schönheit eines geistigen Geschehens stellt an das musikalische Empfinden eines Hörers schon wesentlich höhere Ansprüche, Ansprüche, denen selbst die wenigsten Dirigenten gewachsen sind. Beweis: die barbarische Art und Weise, in der sie solche Zyklen zerreißen, klanglich nicht verwandte Tonarten aufeinander folgen lassen etc. So darf es auch nicht wundernehmen, daß dieses geistige Element einer Ausdruckskraft der *seconda volta* durch vorheriges organisches Zurückgehen zum Satzbeginn fast allen Dirigenten eine *terra incognita* ist. Und doch, wie unendlich viel Schönes wird auf diese Weise brutal zerschlagen! Man lausche dem zweiten Satz von Beethovens erster Sinfonie: Wie schlicht und selbstverständlich tritt das F-dur der Wiederholung auf die lang ausgespannene Dominante ein, und wie läßt dann beim zweiten Male dieses plötzlich eintretende Des-dur aufhorchen! Noch ausdrucksvoller ist dies im Andante von Mozarts Jupiter-Sinfonie: Hier fühlt man geradezu, wie die ausdrucksvolle Figur der ersten Geige in unendlicher Anmut zum Satzbeginn zurückleitet, um dann beim zweiten Male so überraschend und packend im Dominantseptakkord von d-moll zu endigen. In seiner sechsten Sinfonie befestigt Schubert im ersten Satze zuerst die Dominante G-dur, um dann die Rückwendung nach C-dur noch durch den Dominantseptakkord ausdrücklich vorzubereiten: Hätte er diese Wendung wirklich geschrieben, wenn ihm die Wiederholung gleichgültig gewesen wäre? Ich habe sie noch nie zu hören bekommen, und stets hat mir dieser unaufgelöste Dominantseptakkord, der sich so unmotiviert ausnimmt ohne die Wiederholung, einen unorganischen, ja häßlichen Eindruck gemacht. Freilich — es gibt im regulären Werkfluß viele Trugschlüsse, die vollkommen organisch wirken. Restlos erklären kann man solche Dinge überhaupt nicht, denn hier spielt etwas Unwägbares mit hinein, etwas, das man wohl empfinden, aber nur unvollkommen in Worte fassen kann. Der Komponist rechnete mit der Wiederholung, er hat den ganzen Fluß der Exposition so gestaltet, daß wir an deren Ende ein Zurückgehen zum Anfang erwarten und der Trugschluß der *seconda volta* erst nach der Wiederholung seine organische Wirkung tun kann, während so und so viele Trugschlüsse im Verlaufe des Werkflusses eben eine solche Wiederholung nicht voraussetzen. Könnte man all das mathematisch-exakt erklären, so würde das Mysterium des künstlerischen Schöpferaktes zum bloßen Rechenexempel verkleinert. Auch die Wissenschaft muß mit den Imponderabilien rechnen, und gerade hier gilt Goethes weises Wort: „Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen!“

Wer sich in die klassische Instrumentalmusik vertieft, der wird ferner immer wieder erkennen, daß der Übergang von der Exposition zur Durchführung einen Einschnitt bedeutet. Meist wird sogar recht eigentlich abgeschlossen (auf Halbschluß) oder doch wenigstens auffallend die gewonnene Nebentonart befestigt, um auf diese Weise einen Teilschluß zu gewinnen. Damit aber haben wir ein neues Argument für die Wiederholung: Ohne Wiederholung hätte dieser ausgeprägte Teilschluß gar keine ästhetische Berechtigung, keinen Sinn. Man vergleiche doch einmal eine Ouvertüre mit einem Sonatensatz! Auch die Ouvertüre mag zwei gegensätzliche Themen haben und sich in Exposition, Durchführung und Reprise gliedern; niemals aber bringt die Ouvertüre einen derart ausgeprägten Abschluß nach der Exposition wie die Sonate; bei ihr entwickelt sich im Gegenteil ohne Einschnitt eines aus dem anderen. Dieser ausgeprägte Teilschluß im Sonatensatze aber fordert geradezu die Wiederholung des auf diese Weise abgegrenzten Teiles; die Wiederholung bestätigt quasi das Ganze dieses Teiles, und das zweimalige Erklingen erzeugt (wir greifen hier unserer Darstellung ein wenig vor) so etwas wie einen anapästischen Schwung, der nun seinerseits weiterdrängt, zur Durchführung. Auf diese Weise bekommt die überraschende Wendung der *seconda volta* abermals eine neue Begründung und Beleuchtung.

Oft kann nun auch das Umgekehrte eintreten: Der Schluß der Exposition kann in irgendeiner Hinsicht derart weiterstreben, daß die Wiederholung quasi eine Entwicklung unterbricht, die in uns aber nach Fortsetzung und Erfüllung drängt, so daß die ganze Wiederholung der Exposition unter dieser Spannung nach Fortsetzung steht. Dies wurde mir am ersten Satz der vierten und siebenten Sinfonie Beethovens bewußt: In der Vierten führt die beginnende Durchführung die Exposition harmonisch und motivisch derart organisch weiter, daß ohne Expositionswiederholung der Hörer kaum empfinden könnte, wo der eine Teil endet und der andere beginnt. In der Siebenten dagegen setzt die Durchführung agogisch weiter, was der Schluß der Exposition antönte, während harmonisch das gewohnte Verhältnis besteht: Reguläres Zurückgehen von der Dominante zur Tonika, harmonisch Neues beim Beginn der Durchführung.

Damit aber sind wir unmittelbar bis zur Schwelle der eigentlichen Formfrage des ganzen Problemles vorgedrungen.

IV

Als Element künstlerischer Formbildung kommt der Operation der Wiederholung entscheidende Bedeutung zu. Schon die primitive Schlagrhythmik der Naturvölker kennt das fast endlose Wiederholen ein und desselben Motivchens, und über das geradezu Magische der Wiederholung hat Jöde in seiner Kanonsammlung Wesenhaftes ausgeführt. Den Zauber der Wiederholung kennen wir sowohl im Spiele der Leitmotive eines Wagnerschen Tondramas als auch im bald dramatisch geballten, bald von unbeschwerter Spielfreudigkeit durchpulsten Sichfolgen der Fugeneinsätze. Kunstformen wie das Rondo gehen direkt auf das Prinzip der Wiederholung zurück, und eine künstlerische Form ohne das Element der Wiederholung ist überhaupt undenkbar: Neues auf immer Neues gehäuft ergäbe keinen Zustand von Form. Ganz am Rande bemerkt, ist dies ein neuer Einwand gegen das Reihenprinzip der Dodekaphoniker. Auch ein Thema, ein Motiv soll und muß ja ein formales Gebilde

im kleinen darstellen und benötigt daher in sich selber wenigstens andeutend das Element der Wiederholung. Tatsächlich liegt Schönbergs Forderung nach Nichtwiederholung eines Tones innerhalb einer Reihe kein aufbauendes, sondern ein durchaus negatives Bestreben zugrunde, nämlich das Bestreben, jegliche tonale Bindung oder Strebung radikal auszuschalten.

In vielsagender Analogie hierzu ist der Zeitbegriff an sich ohne das Element der Wiederholung undenkbar. Wir könnten ihn gar nicht fassen, wenn nicht der Rhythmus von Tag und Nacht, von Werden, Vergehen und Neuwerden im größeren Kreislauf der Jahreszeiten eine Orientierung in der Zeit überhaupt erst möglich machen würde. Dieser Rhythmus, auf kleinstem Raume im Spiel metrischer Hebungen und Senkungen sich manifestierend, durchpulst jedes musikalische Formgebilde, vom kleinsten bis zum größten. Auch das metrisch-formale Spiel der achttaktigen Periode schließt das Prinzip der Wiederholung in sich ein: Die erste Hälfte führt von der Ruhe zur Spannung (meist zur Dominante), die zweite von der Spannung zur Ruhe. Thematisch mag der erste Teil den zweiten frei oder fast notengetreu wiederholen: Die Kraft der harmonischen Gliederung im Sinne eines Bogens von der Ruhe zur Spannung und von dieser zurück zur Entspannung, zur Ruhe, diese Kraft ist so stark, daß sie das Ganze zur Einheit bindet.

Werden nun beide Teile in die Breite erweitert, so empfinden wir dieses harmonische Spiel nicht mehr unmittelbar rhythmisch, sondern in einem höheren Sinne als formales Leben: In solch zweiteiligen Formen der Aera Bach/Händel ist es sehr oft so, daß beide Teile mit demselben Motiv beginnen und auch enden; der zweite Teil wird thematisch so zu einer Wiederholung des ersten Teiles, harmonisch dagegen ist er zu jenem gegengleich, so daß ein anmutiges Kräftespiel zweier entgegengesetzter Komponenten entsteht. Dabei werden meist beide Teile wiederholt, hier wirklich in jenem spielfreudigen Sinne: „Spielen wir's noch einmal, es ist ja so schön!“ Typisch, daß es damals üblich war, bei solchen Wiederholungen kleinere oder größere Variationen anzubringen im Geiste jenes freischöpferischen Reproduzierens des Generalbaßzeitalters. Stets aber wurden, der Zweiteiligkeit entsprechend, entweder beide Teile wiederholt oder gar keiner.

Doch bald kündigt sich Neues an: Es erscheint die Dreiteiligkeit. Je mehr nämlich ein Teil weiter unterteilt wird, namentlich durch Gliedern in Haupt- und Nebenthemen, desto mehr wurde es als eine Art ungelöster formaler Dissonanz empfunden, daß im zweiten Teile wohl gegen den Schluß hin die Nebenthemen, nicht aber das zu Beginn erklingende Hauptthema in der Tonika steht. So wurde der ursprüngliche zweite Teil immer mehr in zwei Hälften aufgelockert: Ein kurzer Übergangsteil, der sehr oft noch mit dem Hauptthema in der Nebentonart beginnt, leitet über zu einer regulären vollständigen Reprise des ganzen ersten Teiles, welche nun alle Themen in der Tonika bringt. Aus dieser sich anbahnenden Dreiteiligkeit entwickelten sich nun einerseits das klassische dreiteilige Menuett und dessen Nachfolger, das Scherzo, andererseits aber der Sonatentypus.

V

Sowohl der Menuethauptsatz als auch das Trio sind schlicht bogenförmig: m n m. Dabei wird jedoch die Wiederholung im Sinne der alten Zweiteiligkeit beibehalten,

d. h. es wird der erste Teil für sich und der zweite und dritte als ein Ganzes wiederholt. Auf diese Weise entsteht eine eigentliche Formendynamik: Der bogenförmigen thematischen Dreiteiligkeit steht die harmonische Zweiteiligkeit des Spieles Ruhe — Spannung, Spannung — Ruhe (Haupttonart — Nebentonart, Nebentonart — Haupttonart) entgegen; die Werkform ist ein Kräftespiel zweier gleich starker Komponenten. Beim da capo fallen die Wiederholungen des Hauptsatzes weg, denn nun ist das Werk ganze maßgebend: Die Reprise dieses Ganzes darf kürzer sein im Sinne größerer Konzentrierung und im Sinne jener freien Symmetrien der klingend abrollenden Form, wo im Gegensatz zu der Welt des Sichtbaren keine mathematisch exakten Verhältnisse mehr nötig sind zum Schaffen von Symmetrie.

Diese Art der Wiederholungen wird im allgemeinen respektiert. Meist sind die Menuette und Scherzi der klassischen Sinfonien ja kurz, und so konnte die Aufführungspraxis an der Überlieferung festhalten. Daß es wirklich nur eine Gewohnheitssache ist und nicht eine grundsätzliche Überlegung, die uns hier eine Werkvorschrift achten läßt, erhellt daraus, daß unsere Dirigenten unbedenklich auch in Menuetten und Scherzi Wiederholungen streichen, sobald die Dimensionen das Gewohnte überschreiten. Und wenn gar ein genialer Meister der Form das gewohnte Schema erweitert, dann hört jegliche Achtung vor dem Meisterwillen auf. Beispiel: Das Scherzo in Beethovens siebenter Sinfonie. Es hat äußerlich dieselbe Form wie dasjenige der vierten: Der Hauptsatz erklingt dreimal und wird jedesmal knapper geformt, das Trio dagegen bleibt beide Male unverändert, ein Ruhepunkt in der Dramatik des sich dauernd verkürzenden Hauptsatzes. Lediglich die Technik im Durchführen dieses Prinzipes ist hier anders: In der Vierten läßt Beethoven schon beim zweiten Hauptsatz beide Wiederholungen fallen und kürzt ihn das dritte Mal im Notentext selber, während in der Siebenten das zweite Mal die zweite und das dritte Mal beide Wiederholungen wegfallen. Trotz des genau gleichen formalen Prinzipes in beiden Werken entscheidet unsere Aufführungspraxis mit einer seltenen Einmütigkeit anders: Sie läßt das Scherzo der Vierten unangetastet (wohl ausschließlich seiner relativen Kürze wegen) und kürzt in der Siebenten radikal. Sogar Weingartner, der die Gesetzmäßigkeit der dauernden Verkürzung des Hauptsatzes erkannte und daher für die Beibehaltung der großen (zweiten) Wiederholung im ersten Hauptsatz stimmte, schlug vor, im zweiten Trio die Wiederholung wegzulassen, obschon wir formal genau denselben Fall wie in der Vierten haben, wo beide Wiederholungen im Trio ausgeschrieben sind⁴. Die Gesetzmäßigkeit der durch das zweimal unverändert erklingende Trio geschaffenen Gegenwelle zum dauernd sich verkürzenden Hauptsatz ist also auch einem Meister wie Weingartner nicht bewußt geworden.

In der Siebenten kommen aber noch zwei weitere Momente hinzu. Die Koda des Trios kann ihre Wirkung als ein Ausklingen nach einer in sich vollendeten und geschlossenen Form nur tun, wenn die zweite Wiederholung (die erste ist ausgeschrieben) wirklich ausgeführt wird. Auch dies ist etwas, das man empfinden muß! Und man lernt es empfinden, wenn man den Meisterwillen achtet und das verkürzte Werk immer und immer wieder auf sich wirken läßt. Eine ganz ähnliche Stelle übrigens im zweiten Satz von Schuberts sechster Sinfonie: Auf die letzte der

⁴ Op. cit., S. 117/18.

Wiederholungen folgt ein ausgesprochenes Abklingen, ein Bestätigen des Teilschlusses, das völlig unorganisch wirkt, wenn diese Wiederholung weggelassen wird. Ein fein empfindender Dilettant meinte hier ganz spontan, der Feierabend trete zu früh ein, es sei ja noch heller Tag! Eine solche Bemerkung erfäßt das hier Wesenhafte weit tiefer und unmittelbarer als alle theoretischen Erklärungen es vermöchten.

Und das zweite: Über das dauernde Sich-Verkürzen des Hauptsatzes legt sich der dynamische Bogen des ersten und dritten Hauptsatzes, die einander im Hinblick auf die Stärkegrade entsprechen, während im mittleren Hauptsatz weite Partien in gespenstigem Pianissimo vorüberhuschen. Dadurch entsteht ein neues formales Kräftepiel, nämlich zwischen der durch Stärkegrade geprägten Bogenform und dem Prinzip dauernder Entwicklung durch Verkürzung. Welch Formgenie war Beethoven, und wie stumpf stehen wir doch einer solchen rein geistig-formal geprägten Schönheit gegenüber!

Der Sonatentypus nun entwickelte sich nach einer ganz anderen Richtung hin. Bei ihm bedeutet der Mittelteil, die Durchführung, nicht mehr ein bloßes Ausweichen vom Hauptsatz, eine formale Hebung, der dann in der Reprise die Senkung folgt, sondern er erhält im Gegenteil ein sehr wesentliches Gewicht durch das Verarbeiten der Themen. Eine Entwicklung aber ist etwas einmaliges, kann nicht wiederholt werden: die Wiederholung des zweiten Teiles, d. h. von Durchführung und Reprise fällt daher sinngemäß weg. Umgekehrt wird die Wiederholung der Exposition zum regulären Werkbestandteil: Auf zwei formale Hebungen, zwei Stollen, folgt die Senkung der Durchführung, der Abgesang. Die Reprise bedeutet Krönung und Ende der in der Durchführung erfolgten Entwicklung, bedeutet aber auch Abrundung im Sinne des Bogens. So überlagern sich im klassischen Sonatentypus zwei gleich starke Formenzüge:

	Exposition	Wiederholung	Durchführung	Reprise
Bogentypus:	m	—	n	m
Bartypus:	m	m	n	—

Was vom Standpunkte des Bogens überflüssig ist, das ist organisch bedingt durch den Bartypus, und umgekehrt: Die vom Standpunkt des Bartypus aus überflüssige Reprise ist organisch gegeben durch den Bogentypus. Die Sonatenform ist ein prachtvolles Beispiel für eine vollkommene Formendynamik.

Die Sonaten von Haydn und Mozart stehen nun vielfach noch in der Übergangsperiode zwischen Zwei- und Dreiteiligkeit. Oftmals ist die Wiederholung von Durchführung plus Reprise noch vorgeschrieben, alter Tradition gemäß. Da muß man sorgfältig von Fall zu Fall entscheiden. Es gibt Werke, wo die alte Zweiteiligkeit durch Beginn der (meist sehr kurzen) Durchführung mit dem Hauptthema sowie durch dieselben Schlußwendungen von Exposition und Satzende deutlich unterstrichen erscheint, und hier sollte man beide Wiederholungen ausführen. Wo dagegen eine typische Durchführung vorhanden ist und gar noch eine Koda folgt, da darf man die zweite Wiederholung eher weglassen. Steht allerdings das Wiederholungszeichen vor der Koda, so deutet dies m. E. doch wohl darauf hin, daß die Wiederholung des zweiten Teiles gewünscht wird. Dies scheint mir sogar trotz der riesigen Dimensionen im Finale der Jupiter-Sinfonie sehr wesentlich: Beide Teile haben denselben Anfang,

denselben Schluß und sind ungefähr gleich lang. Nur wie ein leichter Schimmer legt sich die Dreiteiligkeit als Gegenwelle zur Zweiteiligkeit über das Ganze, indem eine sehr kurze Durchführung vorhanden ist. Am Schlusse aber folgt der riesige Quader der Koda, und wenn man Mozarts Vorschrift befolgt und beidseitig wiederholt, so verleiht das der Koda ein ungeheures Gewicht, indem sie als solche isoliert steht und letzte Steigerung bedeutet. Sie ist nunmehr nicht mehr Koda des zweiten Teiles, sondern Koda des ganzen Satzes. Läßt man die Wiederholungen weg, so bekommt man einen zweiteiligen Satz, dessen zweiter Teil unorganisch aufgebläht erscheint durch die Koda⁵. Schoeck hat die letztere in St. Gallen seinerzeit dadurch herauszustellen versucht, daß er sie wesentlich breiter nahm. Da hat er Wesenhaftes herausgeföhlt, aber mit falschen Mitteln zu realisieren versucht. Nicht ein romantisierendes Ritardando kann dieser Koda zu ihrer lapidaren Wirkung verhelfen, sondern einzig Mozarts geniale Lösung selber: Isolieren der Koda vom ganzen Satz durch Wiederholung beider Teile. Formal genau dieselbe Sachlage, aber im idyllisch-lieblichen Sinne, zeigt das Finale von Mozarts *Kleiner Nachtmusik*. Es war dem hochbegabten Schweizer Dirigenten Peter Lukas Graf vorbehalten, hier einmal einen Meisterwillen zu ehren und uns den Satz in Zürich so vorzuführen, wie Mozart ihn sich gedacht hat. Die Wirkung war derart großartig, daß sogar die Musiker, die bekanntlich nicht für Verlängerung ihrer Arbeitszeit schwärmen, ihm ihre Begeisterung spontan ausdrückten.

Auch Beethoven machte in seinen Jugendwerken den Übergang von der Zwei- zur Dreiteiligkeit durch. Typisch, daß in der ersten Fassung des Streichquartettes op. 18 Nr. 1 noch die beidseitige Wiederholung vorgeschrieben ist, in der Endfassung nur noch die erste⁶. Im übrigen muß man sich natürlich klar sein darüber, daß auch dieses Schema der klassischen Sonatenform kein starres Gebilde ist, sondern im subjektiven Falle eines Werkes einmal nach der einen oder anderen Seite ausweichen kann. So gibt es bei Beethoven einige wenige Sonatensätze, in welchen er die Wiederholung nicht wünscht, sei es, daß die schlichte Bogenform $m\ n\ m$ sehr stark betont erscheint, sei es, daß eine Verschränkung der Teile gegeben ist wie im Falle des ersten Satzes der neunten Sinfonie, wo sich Bar und Bogen folgendermaßen überlagern:

	Exposition	Durchführung	Reprise	Koda
Bogen:	m	n	m	—
Bar:	m	m	n	

In Worten: Der Bartypus ist hier durch Stollenbildung von Exposition und Durchführung gegeben. Tatsächlich sind Exposition und Durchführung ziemlich gleich lang und beginnen auch gleich, während Reprise und Koda den Riesenquader des Abgesanges bilden. Niemand kann sich der elementaren Wirkung des Eintrittes der Reprise entziehen: Diese Wirkung ist aber nicht nur thematisch und durch Stärke-

⁵ Ganz schlimm ist es, nur die erste Wiederholung auszuführen, weil dadurch die Zweiteiligkeit vollkommen zerschlagen wird. Wenn man schon das Wiederholen des zweiten Teiles scheut, dann soll man besser auch den ersten nicht wiederholen, um auf diese Weise wenigstens die ursprüngliche zweiteilige Gliederung zu erhalten.

⁶ Daß er die Koda nicht in die Wiederholung einbezog, zeigt, daß er in der ersten Fassung des Quartettes diese zweite Wiederholung wirklich wünschte und das Ändern der Wiederholungen ein Teil des Umarbeitungsprozesses war.

grade (D-dur im fortissimo, Hauptthema) bedingt, sondern ebenso sehr durch das Zusammenfallen des Eintrittes von Reprise des Bogens und Abgesang des Bars, d. h. geistig-formal also zweifach betont.

Umgekehrt gibt es auch einzelne Fälle, wo Beethoven in späteren Werken die zweite Wiederholung beibehält, so in der frühlinghaft schönen Fis-dur-Sonate, deren Durchführungsteil bezeichnenderweise mit dem Hauptthema beginnt. Auch in der F-dur-Sonate op. 10 Nr. 2 verlangt Beethoven im ersten Satze beide Wiederholungen, auf diese Weise das Dramatisch-Strengere der Sonatenform ins Spielerische auflüchtend: Durch den mehrmaligen Wechsel von Haupt- und Nebenthemen legt sich das Prinzip des Rondos andeutend über das Ganze. Die Art der formalen Gestaltung ist für das Ausdruckhafte eines Werkes gar nicht so nebensächlich, wie man vielfach annimmt, und die Teilwiederholungen bauen an der formalen Architektur und Dynamik entscheidend mit. Ich darf, statt weiterer Ausführungen, in diesem Zusammenhang auf meine beiden hier einschlägigen Werke verweisen: *Die Dynamik der musikalischen Formbildung* (Wien 1960 und 1964) und *Beethovens Oper Fidelio und ihre drei Fassungen* (Zürich 1953).

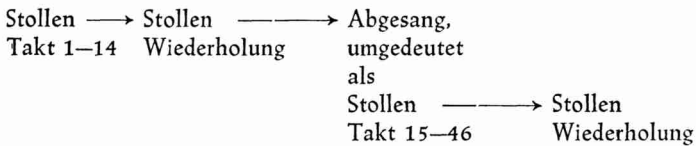
VI

Diese wesentlichen Funktionen der Teilwiederholung ergeben sich natürlich nicht nur bei der Sonatenform und den dreiteiligen Tanz- und Marschtypen, sondern spielen stets mit, wo immer eine Teilwiederholung vorgeschrieben ist. So werden oft in lied- und rondoförmigen Sätzen zu Beginn Teiiglieder wiederholt und bei ihrer späteren Wiederaufnahme ohne Wiederholung gebracht. Schubert, 5. Sinfonie, 2. Satz: Zu Beginn werden im Hauptsatz beide Hälften wiederholt, bei der Reprise nur noch die erste. So erzielt Schubert eine Straffung. Tatsächlich liegt hier ein psychologisch-ästhetisches Problem vor: Wenn wir ein und dieselbe Partie als Reprise wiederhören, so sind wir nicht mehr dieselben wie zum Beginn. Es genügt völlig, den Hauptsatz verkürzt oder gar nur andeutend zu bringen, um in uns das Empfinden einer formalen Abrundung zu erzeugen. Wird der Hauptsatz vollständig rekapituliert, so empfinden wir ihn als ausgesprochen länger als zu Beginn. In der Sonatenreprise ist das gewollt, denn diese Reprise bedeutet letzte Steigerung und Krönung. Im schlicht dreiteiligen Menuett dagegen soll die Reprise lediglich den formalen Bogen schließen. Und so kann ein Komponist auch in Rondos oder nach der Breite potenzierten bogen- bzw. liedförmigen Sätzen den Hauptsatz beim späteren Erklängen durchaus knapper fassen, was eben in so und so vielen Fällen durch Weglassen der Teilwiederholungen erreicht wird⁷. Diese Wiederholungen müssen daher in der Exposition bzw. im ersten Hauptsatz ausgeführt werden. Wiederum muß man nur staunen über die Unempfindlichkeit, mit der hier in der Praxis verfahren wird. Wo Wiederholungen ausgeschrieben sind, werden sie respektiert; wo sie durch Zeichen angedeutet sind, läßt man sie weg. Im Falle des zweiten Satzes

⁷ Daß Bruckner demgegenüber in seinen Scherzi stets den ganzen Quader des Hauptsatzes nach dem Trio vollumfänglich wiederholt, ist kein Einwand gegen obige Ausführungen, sondern zeigt nur, daß es ihm hier um mehr als nur eine formale Abrundung ging: Der zweite Hauptsatz soll gegenüber dem ersten durchaus eine Steigerung bedeuten. Schalks Bearbeitungen der Scherzi der 4. und 5. Sinfonie (Verkürzen des Hauptsatz-da-cappo) ist an sich nicht „falsch“, entspricht aber nicht Bruckners künstlerischem Willen. Gerade dieses Beispiel zeigt, daß wir letzten Endes einfach auf den Willen des Komponisten abstellen müssen, um das in einem höheren Sinne Richtige zu treffen.

von Schuberts 5. Sinfonie habe ich die zweite Wiederholung ein einziges Mal zu hören bekommen, nämlich unter Denzler. Charles Münch⁸ ließ sie weg, strich aber bei der Reprise des Hauptsatzes auch die erste (ausgeschriebene) Wiederholung, so daß dieses vom Komponisten zweifellos beabsichtigte Verkürzen der Reprise gegenüber der Exposition erhalten blieb. Was aber empfindlich gestört wurde, war das Verhältnis der Teile unter sich, indem nun der Hauptsatz gegenüber dem Nebensatz ungebührlich verkleinert erschien.

Oft wirken kleinere Wiederholungen zu Beginn von zweiten oder von Finalesätzen im Sinne eines geistigen Agens. So empfinde ich beim Beginn des Finales von Schuberts 6. Sinfonie eine typische, durch Wiederholungen gebildete Satzketten:



Der Eintritt von Takt 15 bedeutet Beginn des Abgesanges, aber durch Wiederholung auch dieses zweiten, größeren Teiles wird der Abgesang seinerseits zu einem neuen Stollenpaar umgedeutet, Folge: Die großartige C-dur-Fanfane nach Takt 46 wirkt geradezu elementar, nicht mehr nur rein klingend, sondern auch geistig als Höhepunkt einer formal-dynamischen Entwicklung herausgestellt⁹. Wiederum: Warum sind unsere Dirigenten samt und sonders so stumpf solchem geistigen Geschehen gegenüber? Ist denn die Musik nichts weiter als physischer Klang, sinnliche Empfindung ohne geistige Prägung durch das Element der Form?

Wir könnten das Zitieren von Beispielen bis ins Unendliche fortsetzen. Wie reizvoll läßt z. B. Haydn in vielen seiner Sinfonie- und Sonatenfinales durch Teilwiederholungen zu Beginn den Rondotypus vorherrschen, um dann im Verlaufe der Entwicklung die Teilwiederholungen fallenzulassen, wodurch fast automatisch das Variationenprinzip sich über dasjenige des Rondos legt. Welche Schönheit des geistig-formalen Geschehens!

Die Teilwiederholung kann sogar bis in den Organismus des zyklischen Ganzen hineinspielen. In Beethovens fünfter Sinfonie erklingen im langsamen Satze dreimal helle Fanfaren in C-dur, das drittemal ausgeführt, gleichsam entscheidender. Ich empfinde dies immer als eine Art Knospe des Finales, wo das helle strahlende C-dur auch dreimal erklingt: In der Exposition, in deren Wiederholung und endgültig und entscheidend nach der Reminiszenz des Scherzos. Das wäre also ein neuer Grund, diese von allen Dirigenten unterdrückte Wiederholung auszuführen. — In der *Pastorale* schafft die Wiederholung des Tanzes der Landleute geradezu den Typus des Reprisenbars für die drei letzten Sätze als Ganzes:

⁸ Beide vor Jahren in Winterthur.

⁹ Zum ersten Male hörte ich diese beiden Wiederholungen am 7. Februar 1962 unter Deszarzens in Winterthur. Der Dirigent vermochte jedoch dem Orchester für die Respektierung dieser von ihm früher stets weglassenen Wiederholungen keine Gründe anzugeben, ein Beweis dafür, wie sehr unsere Orchesterleiter hier im Finstern tappen und sich von momentanen Launen leiten lassen.

Tanz	Wiederholung des Tanzes	Gewitter	Finale
Stollen	Stollen	Abgesang	Reprise ¹⁰
F	F	f	F

Das verkürzte dritte Aufgreifen des Tanzes bedeutet bereits Übergang zum Gewitter. Und wie spannungszeugend wirkt das zweimalige Erklängen des Tanzes! Wenn er zum dritten Male anhebt, hält man unwillkürlich den Atem an — man fühlt: Es bereitet sich etwas Neues vor, etwas Entscheidendes!

Aber auch für einen Einzelsatz kann eine Wiederholung geradezu den Lebensnerv bedeuten. Finale von Schuberts „tragischer“ Sinfonie: Durch Expositions-wiederholung erfolgt Stollenbildung: den auf diese Weise gewonnenen zwei Teilen in Moll folgt nach kurzem Übergang der krönende Abgesang in Dur. Unterdrückt man die Expositions-wiederholung, so stehen sich Dur und Moll im Sinne eines Alternivos gegenüber, nicht aber im Sinne eines Schreitens von Welt zu Welt, wo in einem gewaltigen formalen Schwung der krönende Durteil gewonnen wird. Man muß nur ein wenig fähig sein, auch größere Proportionen empfindend zu erfassen, muß, wie im Falle des Scherzos von Beethovens siebenter Sinfonie, gleichsam von einer großen Höhe aus diese ungeheuren formalen Ebenen überblicken können. Daß man es kann, und daß auch das einfache Publikum etwas vom Zauber solcher rein geistig geprägter Schönheit verspürt, das beweist zur Genüge der große Erfolg ungekürzter Werkaufführungen.

VII

Trotz dieser eindeutigen Sachlage, trotz dem Zauber und dem Erfolg ungekürzter und oft sehr langer Festaufführungen wird von den Gegnern einer auch die Wiederholungszeichen einschließenden Werktreue immer wieder eingewendet, wir lebten heute in einer anderen Zeit und müßten die Werke zeitgemäß herrichten, d. h. kürzen: „man“ ertrage heute eine ungekürzte *Eroica* nicht mehr.

So viele Behauptungen, so viele Irrtümer! Erstens ist es ja gerade unser edelstes und von Kritik und Ausführenden gleichermaßen hochgehaltenes Postulat, ein Werk der Vergangenheit möglichst stilecht wiederzugeben. Man hat historische Instrumente neu belebt, und niemandem würde es einfallen, das Cembalo als fossiles und überlebtes Instrument lächerlich zu machen, das „man“ heute nicht mehr ertrage, seit man den modulationsfähigeren Ton des Hammerklavieres kenne.

Der Vorwurf der zu langen Dauer wird typischerweise ausschließlich von den Ausführenden erhoben und nie von den Zuhörern. Ganz grundsätzlich ist hier (in Ergänzung zu dem im IV. Abschnitte über das Wesen der Wiederholung Ausgeführten) zu sagen, daß dem naiven und unvoreingenommenen Hörer eine Wiederholung stets eine Quelle ästhetischen Genusses ist. „So war es, so hörte ich es schon einmal!“ — diese Empfindung bedeutet Freude, Entspannung im Aufnehmen von Neuem, wie überhaupt jedes Wiedererkennen in uns Freude auslöst, während Neues auf Neues gehäuft ermüdet und das Empfinden von „Längen“ erzeugt. Ich habe eine ganze

¹⁰ Reprise natürlich nicht im strengen Sinne, sondern lediglich in bezug auf die Wiederaufnahme des F-dur, des Idyllischen und Hellen gegenüber dem dramatischen Gewitter.

Reihe von Zeugnissen kunstbegeisterter Hörer, die sämtlich aussagen, daß für sie ein Sinfoniesatz mit allen Wiederholungen weniger ermüdend, quasi „kürzer“ wirkt und größeren Genuß bedeutet als die verstümmelte Wiedergabe. Zu dieser Freude des Wiedererkennens, des Ruhens kommt natürlich auch noch ein Weiteres: Eine vollkommene und nicht zerstörte Form kann den Hörer weit zwingender auf ihren Wellen mittragen, ihn (ihm selber natürlich unbewußt) mit dem formalen Atem mit-schwingen lassen als eine zerbrochene, durch Kürzungen verstümmelte Form. Wenn mir selber in Bayreuth der unverkürzte zweite Aufzug von *Tristan und Isolde* viel kürzer vorkam als eine unserer gewohnten zusammengestrichenen Aufführungen, so trägt daran keineswegs nur die Qualität der Aufführung die Schuld, sondern es ist der formale Atem der vollkommenen Großform, der den Hörer mit sich trägt und keine Empfindung von Längen aufkommen läßt.

In einem Konzert vom 22. November 1961 in Winterthur führte der schon oben erwähnte Schweizer Dirigent Peter Lukas Graf Beethovens siebente Sinfonie mit sämtlichen Wiederholungen auf. Der Eindruck war derart gewaltig, mitreißend und beglückend, daß man wirklich kaum verstehen kann, weshalb uns die heutige Aufführungspraxis solche Erlebnisse mit einer geradezu sturen Unbelehrbarkeit vorenthält. Dabei ist der effektive Zeitgewinn durch das Weglassen der Wiederholung überhaupt kaum der Rede wert. Ob eine *Eroica* von 50 Minuten Aufführungsdauer um $2\frac{3}{4}$ Minuten länger dauert (genauso lang ist die Exposition des ersten Satzes!), spielt wirklich keine Rolle mehr, und wenn das Programm zu lang ist, so ist es auch ohne diese zwei bis drei Minuten zu lang. Bruckners Sinfonien führt heute kaum noch jemand gekürzt oder in den alten Fremdbearbeitungen auf, obschon die Originalfassungen ganz wesentlich länger dauern. Gerade im Falle Bruckner hat ein positiver Wille zum Werk eine Wursteltradition durchbrochen. Den allergrößten Teil der sinfonischen und kammermusikalischen Werke von Haydn bis Schubert und Schumann dagegen hören wir heute in wohl 98% der Fälle nur noch in verstümmelter Form, was natürlich zur Folge hat, daß man den Eindruck der originalen Form schließlich überhaupt nicht mehr kennt und damit jeden Kompaß verliert. Nur so kann man es sich erklären, aus eben dieser Kompaßlosigkeit heraus, daß sogar kleine Sinfonien Haydns (wo der Einwand der Zeitdauer gar keine Rolle mehr spielen kann) erbarmungslos zerpfückt werden. Unlängst brachte Victor Desarzens in Winterthur Schuberts liebliche fünfte Sinfonie in völlig verstümmelter Form; der letzte Satz war nur noch eine Ruine seiner selbst, indem nicht nur die Expositions-wiederholung fehlte, sondern auch noch die kleine Wiederholung innerhalb der Exposition. Daß dieser fortschreitende Auflösungsprozeß selbst eine bisher noch geheiligte Tradition bzw. den Rest einer solchen wegzuschwemmen sich anschießt, davon zeugte ein Konzert vom 22. Januar 1962 in Waldshut: Der Dirigent Hans Girster strich nicht nur die bis dahin stets respektierte Expositions-wiederholung im ersten Satz von Beethovens erster Sinfonie, sondern auch die zweite Wiederholung in Menuett und Trio. Dieser Weg führte in letzter Konsequenz zu einer totalen Zerstörung der klassischen Formenwelt, und es kann nachgerade von einem Betrug am Publikum gesprochen werden, der genau so zu verurteilen ist wie eine Fälschung im Kunsthandel, auch wenn er im Gegensatz zur letzteren gerichtlich leider nicht erfaßbar ist. Immerhin hätte es die Presse in der Hand, durch ein schonungsloses

Brandmarken solcher Entgleisungen unsere Interpreten zu einer verantwortungsvolleren Behandlung großer Werke zu zwingen.

Den anderen, ebensooft gehörten Einwand, die allermeisten Wiederholungszeichen seien einfach routinemäßig, in alter Tradition und ohne spezielle Absichten hingesetzt worden, können wir nach dem Ausgeführten wohl ruhig als gegenstandslos betrachten. Natürlich spielen diese Angaben in zweit- und drittrangigen Werken, Erzeugnissen vorwiegender Routine, nicht dieselbe Rolle wie in großen Meistererschöpfungen, und auf das formal vielfach Indifferente bei typischen Übergangserscheinungen, die quasi zwischen zwei Formungsprinzipien stehen, wurde ja bereits hingewiesen. Man darf jedoch diese Ausnahme nicht zur Regel machen. Wie planmäßig gerade Beethoven in der formalen Architektur gestaltet hat und auch in bezug auf die Teilwiederholungen alles genau aufeinander abstimmt, das beweisen eindrücklich einige nachträglich ad hoc angebrachte Änderungen. Der Fall der *Eroica* wurde bereits eingangs erwähnt. In der fünften Sinfonie sollten im Scherzo Hauptsatz und Trio zuerst vollständig wiederholt werden und erst zum dritten Male der verkürzte Hauptsatz mit Übergang zum Finale eintreten, mit anderen Worten: hier schuf Beethoven zuerst dieselbe Anordnung wie in der *Pastorale*¹¹. Unter dem lebendigen Eindruck der Aufführung aber änderte er, und niemandem würde es heute einfallen, in Mißachtung seines Willens auf die ursprüngliche Anordnung zurückzugreifen. Logischerweise sollten wir in der *Eroica* ebenso verfahren. — Wie wesentlich Beethoven die zweite Wiederholung im Scherzohauptsatz der Neunten war, bezeugen die zahlreichen Skizzen zur prima volta dieses Teiles; Beethoven hat recht eigentlich um diesen (von allen Dirigenten mißachteten) Übergang gerungen. Beim da capo sollten ursprünglich, alter Tradition gemäß, keine Wiederholungen erfolgen, doch verlangte Beethoven in einem Briefe vom 27. Januar 1827 an das Verlagshaus Schott's Söhne in Mainz definitiv die Expositionswiederholung auch beim da capo. Dieser Brief des betagten Meisters allein schon widerlegt die unhaltbare Behauptung, Beethoven habe sich mit dem ersten Satze der Neunten generell und grundsätzlich gegen die Expositionswiederholung ausgesprochen.

Gerne ins Feld geführt gegen unsere Argumentation wird ein Ausspruch von Johannes Brahms, der (so berichtete mir mündlich Volkmar Andreae) einst in einer eigenen Sinfonie eine Wiederholung wegließ und, darüber zur Rede gestellt, sich dahin äußerte, man kennen ja heute seine Musik und es erübrige sich infolgedessen ein zweimaliges Abspielen der Exposition. Nun darf man aber die Brahms'sche Exposition derjenigen der Klassiker nicht einfach gleichsetzen. Die Exposition hat sich nach und nach immer bestimmter von einem bloßen Aufstellen fertiger Themen zu einer ersten Stufe einer Entwicklung gewandelt, ja, Bruckner läßt in seinen Expositionen die Themen allmählich sich bilden gleich einer sich aus der Knospe entfaltenden Blume. Die drei Glieder des alten Sonatentypus werden bei ihm immer mehr zu bloßen Stufen einer den ganzen Satz durchpulsenden Entwicklung. So wird der anapästische Schwung, der in der Sonate der Klassiker zur Durchführung drängt, die Wiederholung der Exposition organisch und stilistisch bedingend, hier mehr und mehr wesenlos: Die Expositionswiederholung verschwindet gleichermaßen, wie in der klassischen Sonate die zweite Wiederholung verschwand, die ihrerseits in den

¹¹ Vgl. Gustav Nottebohm: *Beethoveniana*, Leipzig/Winterthur 1872, S. 17 ff.

zweiteiligen Formen der Epoche Bach—Händel organisch bedingt war. Es ist ja alles in dauernder Wandlung; neue Formen lösen alte ab, und was zu seiner Zeit organische Bedeutung hatte, verliert in späteren Epochen seinen Sinn. Niemals aber dürfen wir Stil- und Formmerkmale der einen Zeit unbesehen auf die Werke einer anderen übertragen. Wenn Brahms die Expositionswiederholung nach und nach überwindet (er hat sie in seinen ersten drei Sinfonien und der großen Serenade in D-dur wie in zahlreichen anderen Werken immerhin noch vorgeschrieben), und wenn sie bei Bruckner ganz dahinfällt, so heißt das noch lange nicht, daß wir sie in den Werken der Klassiker ebenfalls weglassen dürfen. Beethoven stellt uns ein einziges Mal eine Wiederholung frei, nämlich im Finale des Streichquartettes op. 135, wo er angibt: „*Si ripete la seconda parte al suo piacere*“ — der zweite Teil kann nach Belieben wiederholt oder auch nicht wiederholt werden. Dies ist doch ein eindeutiger Beweis dafür, daß Beethoven seine Wiederholungszeichen als bindende Vorschriften betrachtet und es ausdrücklich anmerkt, wenn dies ausnahmsweise einmal nicht der Fall ist!

Daß große Interpreten wie Weingartner¹² und Furtwängler hier einen anderen Standpunkt vertraten, ist kein Einwand gegen unsere Ausführungen. Auch im Hinblick auf die formale Stiltreue wird sich schließlich die Erkenntnis durchsetzen, daß unsere Zeit hier ein großes Unrecht gutzumachen hat — durch ein kompromißloses Wiederherstellen der Originalgestalt unserer klassischen Meisterschöpfungen.

¹² Kurz nach Beendigung dieser Studie erzählte mir Carmen Weingartner-Studer, daß ihr verstorbener Gatte in seinen letzten Lebensjahren in steigendem Maße Teilwiederholungen ausgeführt habe, die er früher strich, also entgegen seinen *Ratschlägen* mehr und mehr zum Respektieren des Meisterwillens zurückfand. Das sollten sich alle jene merken, die in jenen *Ratschlägen* einen Freibrief für ihre Verstöße gegen das klassische Formungsprinzip erblicken.