

GMTH Proceedings 2001
herausgegeben von
Florian Edler und Immanuel Ott

Musiktheorie zwischen Historie und Systematik

1. Kongreß der
Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie
Dresden 2001

herausgegeben von
Ludwig Holtmeier, Michael Polth
und Felix Diergarten

Druckfassung: Wißner-Verlag, Augsburg 2004
(ISBN 3-89639-386-3)



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Was vermag die Sonatentheorie heute noch zu leisten?

Zur Rehabilitierung eines fragwürdig gewordenen Formbegriffs

VON JIN-AH KIM

Die Geschichte der Sonatentheorie seit dem mittleren neunzehnten Jahrhundert ist durch ein hohes Maß an Kontinuität gekennzeichnet. Kontinuität nicht im Sinne unbestritten gültiger Normierungen, sondern im Sinne der Konstanz eines substanzuell identischen Themenkreises, der zu den unterschiedlichsten Problematisierungen Anlaß gab. Sie umkreisen die gleichermaßen durch Hegelsche Philosophie und Goethesche Morphologie beeinflusste Sonatenkonzeption von Adolf Bernhard Marx.¹ Obwohl als Ergebnis einer geschichtsphilosophisch determinierten, immanenten Formentwicklung entworfen, die zur Zukunft hin offen ist, wurde sie in der folgenden Zeit allmählich zu einer strukturalen Fiktion uminterpretiert und einer didaktisch motivierten Reduktion unterworfen. So haben Theoretiker des frühen zwanzigsten Jahrhunderts, beispielsweise Hugo Riemann und Hugo Leichtentritt, sie aus ihrem ideengeschichtlichen Kontext gelöst und positivistisch als normatives Schema rezipiert. Dabei wurde das von Marx im Kontext seiner Kompositionslehre – ausgehend von den Klavierkompositionen Ludwig van Beethovens – als Idealtypus kodifizierte Modell so interpretiert, als ob Sonatensätze ausschließlich aus der Auseinandersetzung mit diesem Schema entstanden seien.²

Dieses schematisch-typisierende Formdenken ist in der Musikwissenschaft seit der Mitte des letzten Jahrhunderts (in Ansätzen bereits in den 20er Jahren) zunehmend in Verruf geraten.³ Somit trat in der Geschichte der Sonatentheorie eine Phase der selbstkritischen Reflexion ein, indem die Sonatentheorie auf die Tragfähigkeit des ihr zugrundeliegenden Systembegriffs untersucht wurde. Dieser methodische Ansatz ermöglichte einen Vergleich der Marxschen Theorie oder auch der an diese anknüpfenden Theorien mit den Sonatenauffassungen vor Marx. Damit einher ging das wachsende historische Interesse der Forscher an älteren Formauffassungen.⁴ Zugleich setzte

1 Adolf Bernhard Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch*, 4 Bde., Leipzig 1837–1847, hier Bd. 3, Leipzig 1845, S. 194–291.

2 Hinweise auf diese Problematik gibt Carl Dahlhaus, *Ästhetische Prämissen der »Sonatenform« bei Adolf Bernhard Marx*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 41 (1984), S. 73–85.

3 Vgl. hierzu vor allem: Markus Bandur, Artikel *Sonatenform*, in: *MGG* 2, Sachteil, Bd. 8, Kassel 1998, Sp. 1607–1615, insb. Sp. 1611; Hans-Joachim Hinrichsen, Artikel *Sonatenform, Sonatenhauptsatzform*, in: *Handwörterbuch der Musikalischen Terminologie*, Wiesbaden 1996, S. 1–20, S. 9 f. u. 18 f.

4 Vgl. etwa folgende grundlegende Beiträge zur Geschichte der Sonatenauffassungen: Arnold Feil, *Satztechnische Fragen in den Kompositionslehren von F. E. Niedi, J. Riepel und H. Chr. Koch*, Phil. Diss., Heidelberg 1954; Peter Benary, *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts* (Jenaer Beitrag zur Musikforschung, Bd. 3, hg. von Heinrich Bessler), Leipzig 1961; William S. Newman, *The Sonata in the Classic Era*, Chapel Hill (The University of North Carolina Press) 1963; Fred Ritzel, *Die Entwicklung der »Sonatenform« im musiktheoretischen Schrift-*

in der Forschung die Diskussion über Themenbereiche ein, die sich aus dem Vergleich der Sonatentheorien ergaben, etwa über die grundlegende Zwei- oder Dreiteiligkeit (bzw. im angelsächsischen Sprachgebiet über »binary«, »ternary« und »true binary sonata form«⁵) und über die Dominanz von Harmonik oder Thematik,⁶ mit dem Ziel, divergierende Momente der einzelnen Formauffassungen herauszuarbeiten.

Mit dieser Selbstanalyse auf der »via negationis« tritt die Problematik der Kontinuität aber in anderer Weise und in neuer Dringlichkeit hervor, weil im Formbegriff der neuen Theorie das Marxsche System weiterhin als Bezugspunkt vorausgesetzt wird. Es entsteht ein selbstbezüglicher Diskurs, in dem sich wissenschaftspositivistische und entwicklungsgeschichtliche Denkweisen ausschließlich an der durch Marx determinierten begriffsgeschichtlichen Prämisse orientieren. Aufgrund dieses Sachverhalts werden die Marxsche oder ihr konzeptionell (tatsächlich oder auch nur scheinbar) nahestehende Sonatenauffassungen wie diejenigen Anton Reichas und Heinrich Birnbachs als die eigentlichen erklärt und frühere als Vorstufen oder Relikte älterer Satztypen abgetan. Es besteht allgemeiner Konsens darin, Ansätze zu einer Theorie der Sonatenform seien zwar in der Musikauffassung des späten achtzehnten Jahrhunderts vorhanden; jedoch ließe sich in ihnen eine eigentliche Theorie der Sonatenform nicht konstatieren.⁷ Daraus ergibt sich konsequent der Schluß, daß die eigentliche Theorie der Sonatenform erst in den 20er und 30er Jahren des neunzehnten Jahrhunderts entstand, während die nach heutiger Formvorstellung als regulär empfundene, »dreiteilige« Sonatenform in der kompositorischen Praxis bereits vor 1770 dominant war.⁸ Eine solche Ansicht trägt ganz offensichtlich zu dem Vorwurf des immer wieder beklagten Nachhinkens der Theorie gegenüber der Praxis bei.

Als weiterer Schluß aus der historischen Differenzierung der Sonatenauffassungen ergab sich, daß die zum abstrakten Schema verfestigte Sonatentheorie Marxens und die sich daran anlehrende Sonatentheorie, die historisch-individualisierende Aspekte kaum berücksichtigt, bei der Analyse von Sonatensätzen wenig hilfreich sind. Gleich-

tum des 18. und 19. Jahrhunderts (Neue musikgeschichtliche Forschungen, Bd. 1), Wiesbaden 1968; Stefan Kunze, *Die Sinfonie im 18. Jahrhundert* (Handbuch der musikalischen Gattungen, hg. von S. Mauser, Bd. 1), Laaber 1993, hier speziell die Ausführungen zur Theorie der Sinfonie im 18. Jahrhundert, S. 272–299.

5 Vgl. Rey M. Longyear, *Binary Variants of Early Classic Sonata Form*, in: *Journal of Music Theory* 13 (1969), S. 162–185; Jan LaRue, *Guidelines for Style Analysis*, New York (W. W. Norton & Company, Inc.) 1970, S. 187–190; Klaus Ferdinand Heimes, *The Ternary Sonata Principle before 1742*, in: *Acta Musicologica* 45 (1973), S. 222–248; Charles Rosen, *Sonata forms*, New York (W. W. Norton & Company, Inc.) 1980, S. 16–26 u. S. 96 ff.; Roger Graybill, *Sonata form and Reicha's Grande Coupe binaire of 1814*, in: *Theoria* 4 (1989), S. 89–105; und Jack Adrian, *The ternary-sonata form*, in: *Journal of music theory* 34 (1990), S. 57–80.

6 Die mittlerweile zum Allgemeinplatz gewordene Feststellung, daß die Harmonik in den 20er und 30er Jahren des neunzehnten Jahrhunderts als bestimmender Parameter der Sonatenkonzeption von der Thematik abgelöst wurde, geht auf Leonard G. Ratner (*Harmonic Aspects of Classic Form*, in: *Journal of the American Musicological Society* 2 [1949], S. 159–168) und Ritzel (*Entwicklung* [Anm. 4], S. 66 u. 102–105) zurück. Ritzel spricht von »einseitiger Bevorzugung des thematischen Parameters« (Ritzel, *Entwicklung* [Anm. 4], S. 267). Diese Annahme wird problematisch, wenn man den Sachverhalt berücksichtigt, daß für spätere Theoretiker wie Marx harmonische Aspekte deshalb in den Hintergrund gerückt sind, weil sie mittlerweile als so selbstverständlich angenommen wurden, daß sie keiner weiteren Erklärung bedürftig erschienen. Zur Auseinandersetzung mit dieser Problematik vgl. Hinrichsen, Artikel *Sonatenform* (Anm. 3), S. 12.

7 Vgl. z. B. bei Bandur, Artikel *Sonatenform* (Anm. 3), Sp. 1610.

8 Vgl. zu dieser Praxis ausführlich: Wolfgang Gersthofer, *Mozarts frühe Sinfonien (bis 1772). Aspekte frühklassischer Sinfonik*, Internationale Stiftung Mozarteum, Salzburg 1993, S. 64–70.

wohl wurden ihre Kategorien als begriffliches Instrumentarium weiter benutzt, freilich unter dem Hinweis ihrer Relativität, um der eigenen Analyse, die in letzter Instanz auf die Erschließung individueller Aspekte der Werke zielt, Überzeugungskraft zu verleihen.⁹ Die etablierte Sonatenkonzeption wird dabei lediglich als heuristisches Modell angesehen. Der Ausdruck »sonata principle« etwa weist nachdrücklich darauf hin, daß es nicht um die Erfüllung eines vorgefertigten Schemas geht, sondern um »inclusive and synthetic mode of thought«.¹⁰ Die sich zur Selbstverständlichkeit verfestigende Kritik an der Sonatentheorie hat zur Folge, daß der Begriff der Sonatenform selbst – sehr zu Unrecht – dem Verdacht ausgesetzt wird, er bezeichne Varianten generalisierender Schemata und sei somit nur leere Hülse.

Die bisherigen Ausführungen legen die Folgerung nahe, daß die gegen das schematisch-typisierende Formdenken von Theoretikern der vergangenen Jahrzehnte gerichtete Sonatentheorie der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts abermals zu fragwürdigen Forschungsergebnissen führt, die letztlich auf die Diskreditierung ihrer selbst hinauslaufen. Zunehmende Wertschätzung erfährt demgegenüber die satztechnisch-formal orientierte und historisch-individualisierend verfahrenende Analyse, die sich von den Schemata zu distanzieren bemüht.¹¹

Daran schließt sich die Frage an, ob die Selbsteinschränkung von Funktion und Geltungsbereich der Sonatentheorie auf bloße Formenlehre dazu führt, daß die Kontextualität des historischen Theoriebegriffs außer acht gelassen wird. Dadurch werden offensichtlich die Zusammenhänge der Theorie mit ihrem Gegenstand, den sie zu systematisieren hat, einerseits und die Zusammenhänge der Theorien miteinander andererseits verstellt. Und eine wichtige Ursache der Diskreditierung der Sonatentheorie liegt in ihrer selbst gewählten Restriktion auf die kodifizierten Kategorien der Marxschen Theorie, an der auch ihre Depotenzierung zu heuristischen Hilfsinstrumenten nichts ändert. Die Fixierung auf einen paradigmatischen Zielpunkt, sei sein erkenntnistheoretischer Status auch noch so relativiert worden, vernachlässigt die Reflexion auf die Flexibilität des ursprünglich offenen, pluralistisch gemeinten Systembegriffs der zeitgenössischen Sonatentheorien. Die Geschichte der Sonatentheorie bedarf allererst grundsätzlicher Reflexion in geschichtstheoretischer und methodischer Hinsicht.

9 Vgl. Carl Dahlhaus, *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, Laaber 1987, S. 132 und ders., *Zur Theorie der Sonatenexposition*, in: *Musica* 40 (1986), S. 511–513, insb. S. 511.

10 Philips T. Barford, *The Sonata Principle. A Study of musical Thought in the eighteenth Century*, in: *The Music Review* 13 (1952), S. 255–263, insb. S. 255.

11 Vgl. Carl Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Teil 1. Grundzüge einer Systematik* (Geschichte der Musiktheorie, Bd. 10), hg. im Auftrag des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz Berlin von Frieder Zaminer, Darmstadt 1984, S. 28–33; Hans Heinrich Eggebrecht, *Musikalisches und musiktheoretisches Denken*, in: *Ideen zu einer Geschichte der Musiktheorie* (Geschichte der Musiktheorie, Bd. 1), hg. im Auftrag des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz Berlin von Frieder Zaminer, Darmstadt 1985, S. 40–58, insb. S. 52–54.

Die Stellung der Musiktheorie im Ensemble der musikwissenschaftlichen Einzeldisziplinen ist prekär, weil sie divergierenden Anforderungen Rechnung tragen muß. Das läßt sich damit begründen, daß sie erstens eine in sich geschlossene Disziplin ist, die im Laufe ihrer Geschichte einen selbstbezüglichen Diskurs mit systematischem Anspruch ausgebildet hat und bereits aus diesem Grund nicht nur auf die Reflexion der musikalischen Praxis beschränkt sein kann; zweitens war sie in ungewöhnlichem Maße verschiedenen von außen auf sie einwirkenden Einflüssen unterworfen und bedarf deshalb selbst der Untersuchung ihrer ideengeschichtlichen Prämissen; und drittens hat sie sich – dem systematischen Anspruch zum Trotz – in letzter Instanz an der Geschichte der Komposition zu orientieren.¹² An diese Zustandsbeschreibung schließt sich die methodische Frage an, ob und wie es gelingen kann, die Entwicklung der Musiktheorie im allgemeinen und die Entwicklung der Sonatentheorie im besonderen so darzustellen, daß ihre prekäre Stellung angesichts der Interdependenzen zwischen historischer Abhängigkeit und systematischem Anspruch angemessen berücksichtigt wird.

Lassen wir uns, um ein Stück Boden zu gewinnen, von der Selbstverständlichkeit leiten, daß jede Theorie eine Form von verbalisierter Rezeption ist. Diese Art von Rezeption ist ein individueller Akt des Empfangens. Dieser ist aber auf irgendeine Weise in ein kollektives musikalisches Bewußtsein einer Zeit oder eines Milieus eingebettet. Das bedeutet mit anderen Worten, daß jede Theorie in Relation zu dieser im Bewußtsein gestifteten Bezugsgröße steht. Diese Bezugsgröße bildet einen gewissen zeitspezifischen Erwartungshorizont. Dieser Gedanke legt eine Methode nahe, jene Theorien, die zwar denselben Sachverhalt behandeln, aber, auf Grund von durch ästhetische und philosophische Prämissen individuell präjudizierten Rezeptionsarten, einander anscheinend widersprechen, in Relation zueinander zu setzen, um einen übergreifenden, tendenziell systematisch strukturierten Zusammenhang zu gewinnen, der als die erwähnte zeitspezifische Bezugsgröße zu verstehen ist. Das Ziel dieses Unternehmens ist die Rekonstruktion zeitspezifischer Erwartungshorizonte in Form einer musiktheoretischen Systematik, wie Carl Dahlhaus sie als heuristisches Prinzip vorge schlagen hat,¹³ aber wie sie bisher nur Gegenstand rezeptionsgeschichtlich orientierter Untersuchungen war.

Angesichts des Fehlens einer wirklich umfassenden Bestandsaufnahme wäre es sinnvoll, unter Verzicht des Anspruchs auf Vollständigkeit ein idealtypisches Modell

12 Auf die vielschichtigen Probleme der Musiktheorie, die sich aus ihrer eigentümlichen Verwicklung in Funktionszusammenhänge ergeben, weist u. a. Carl Dahlhaus hin (a. a. O. Vgl. Carl Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Zweiter Teil Deutschland* (= Geschichte der Musiktheorie, Bd. 11), hg. v. Ruth Müller, Darmstadt 1989, S. 38–45). Dieses Problemfeld zu verdeutlichen war auch das Ziel des ersten internationalen Kongresses für Musiktheorie Stuttgart 1971. Vgl. hierzu vor allem die *Einleitung* zum *Bericht über den 1. internationalen Kongreß für Musiktheorie Stuttgart 1971*, hg. v. Peter Rummenhöller/Friedrich Christoph Reininghaus/Jürgen Habakuk Traber, Stuttgart 1972, S. 18–27; vgl. auch den darin enthaltenen Beitrag von Ulrich Siegele, *Normative und historische Satzlehre*, S. 40–48.

13 Dahlhaus, a. a. O. *Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert* (Anm. 12), S. 38–40.

zu entwerfen, das eine zur Systematik tendierende Vermittlung zwischen älterer und neuerer Musiktheorie (vor und nach A. B. Marx) ermöglicht. Es geht darum, grundlegende Gemeinsamkeiten herauszuarbeiten und sich somit den in der Geschichte der Sonatenauffassungen latent wirksamen Regeln begrifflich zu nähern, deren Explikation den erwähnten Erwartungshorizont zu umreißen hilft.

Fassen wir summarisch die theoretischen Äußerungen des späten achtzehnten und frühen neunzehnten Jahrhunderts zusammen, welche sich, zwar nicht explizit, aber dem Sinne nach auf die später so genannte ›Sonatenform‹ beziehen, etwa von Georg Joseph Vogler,¹⁴ Heinrich Christoph Koch,¹⁵ Augustus Frederic Christopher Kollmann,¹⁶ Francesco Galeazzi¹⁷ und Anton Reicha,¹⁸ aber auch bereits von Johann Adolph Scheibe und Johann Nikolaus Forkel,¹⁹ so lassen sich auf der Grundlage einer zweiteiligen Satzanlage zwei formkonstituierende Prinzipien benennen: Das erste kennzeichnet die Sonatenform als eine Formgebung, die auf der harmonischen Polarität von Tonika und (in der Regel) Dominante konzipiert ist, die eine Lösung zugunsten der Tonika irgendwo im zweiten Satzteil erforderlich macht. Und das zweite postuliert die Wiederkehr der Tonika als das wesentliche Ereignis des zweiten Satzteils. Hierbei bleibt weitgehend offen, auf welchen tonalen Wegen oder Umwegen das Ziel Tonika erreicht wird (d. h. es können tonal stabile Flächen oder modulierende Abschnitte sein). Ebenso wenig ist festgelegt, mit welchem Material sie einsetzt (d. h. es kann mit dem Material des Hauptthemas erfolgen oder unter Verzicht auf dessen Wiederkehr mit einem anderen Element). Wichtig ist, daß wenigstens die im ersten Satzteil auf der Dominante erklangenen Elemente im zweiten Satzteil in die Grundtonart versetzt werden müssen.²⁰

Es ist offenkundig, daß mit dem die zeitgenössischen Sonatenauffassungen zusammenfassenden Modell, das die erwähnte theoretische Maxime beschreibt, das Sonatendenken jener Zeit im einzelnen nicht genau so zu charakterisieren ist, wie es jeweils in den theoretischen Schriften dargelegt worden ist. Denn diese beschreiben die Sonatenform mit differenzierten thematisch-formalen Merkmalen und inhaltlich-ästhetischen Leit- und Begleitvorstellungen; in ihrer Geschichte werden unterschiedli-

14 Georg Joseph Vogler, *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule*, 3 Bde., Mannheim 1778, insb. Bd. 2, S. 62.

15 Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, 3 Bde., Rudolstadt/Leipzig 1782–1793, insb. Bd. 3, S. 304 f.

16 Augustus Frederic Christopher Kollmann, *An Essay on Practical Musical Composition*, London (Selbstverlag) 1799, S. 5.

17 Francesco Galeazzi's *Elementi teorico-pratici di musica*, 2 Bde., Rome (Puccinelli) 1796, insb. Bd. 2, S. 263. Übertragung ins Englische von Bathia Churgin, *Francesco Galeazzi's Description (1796) of Sonata Form*, in: *Journal of the American Musicological Society* 21 (1968), S. 181–199, insb. S. 184.

18 Anton Reicha, *Traité de haute composition musicale*, 2 Bde., Paris (Costallat) 1824, insb. Bd. 2, S. 296.

19 Arno Forchert hat die Zusammenhänge der von den beiden zuletzt erwähnten Theoretikern erörterten formalen Seite mit den Merkmalen der später so benannten ›Sonatenform‹ überzeugend dargestellt in den *Studien zum Musikverständnis im frühen 19. Jahrhundert. Voraussetzungen und Aspekte der zeitgenössischen Deutung instrumentaler Musikwerke*, Habil. (masch.), Berlin (FU) 1966, S. 16–21.

20 Das oben genannte Prinzip wird auch von Charles Rosen (*Sonata forms* [Anm. 5], S. 272) erwähnt, ebenso wie von zeitgenössischen Theoretikern, z. B. von Koch (*Versuch* [Anm. 15], Bd. 3, S. 306). Vgl. auch Jin-Ah Kim, *Anton Eberls Sinfonien in ihrer Zeit. Hermeneutisch-analytische Aspekte der Sinfonik 1770–1830* (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster, Bd. 17, hg. v. Klaus Hortschansky), Eisenach 2002, S. 94–96 u. S. 100.

che Momente akzentuiert.²¹ Dieses Defizit verweist auf die Schwierigkeit, das gesamte Beziehungsgeflecht zwischen den einzelnen Theorien, wie sie in einem bestimmten Zeitraum formuliert wurden, lückenlos zu rekonstruieren. Andererseits bringt es das Charakteristische des Sonatendenkens in den theoretischen Schriften jener Zeit pointiert zum Ausdruck, nämlich seinen aufs Ganze gesehen dynamisch-offenen Formbegriff, in dem sich die zeitgenössische Rezeptionserwartung widerspiegelt.

Inwieweit von hier aus ein Einfluß der theoretischen Grundregel auf die kompositorische Entwicklung festzustellen ist, bedarf im einzelnen noch genauerer Untersuchungen. Unterstellt man allerdings, daß die Entstehungsgeschichte eines Werkes »offenbar bereits mit Rezeptionselementen versetzt« ist,²² so erscheint diese Vermutung nicht abwegig. In der Tat steht das aus dem Rekurs auf die Sonatenauffassungen des späten achtzehnten und frühen neunzehnten Jahrhunderts gewonnene Ergebnis in Beziehung zur kompositorischen Praxis jener Zeit. Die formal flexiblen und harmonisch-thematisch vielfältigen Gestaltungsweisen entsprechen dem offenen und mobilen Charakter der zeitgenössischen Sonatenauffassung. Deren Offenheit und Mobilität verweisen nämlich keineswegs auf einen Mangel an theoretischer Reflexion, sondern auf die kompositorische Realität. So stellen sich die Sonatensätze als ein Bündel von formalen, tonalen, motivischen, funktionalen und positionalen Merkmalen dar, die sich in wechselnden Relationen und Rangordnungen zueinander verhalten. Die Art und Weise, wie sie realisiert werden, ist unbegrenzt variabel. Bezeichnend ist, daß in dieser Fülle der Verschiedenheit der Gestaltungen die erwähnte, weit gefaßte theoretische Maxime als Grundprinzip, sozusagen als »Metaparadigma«, wirksam ist. Sie wird in der Regel in der kompositorischen Praxis – mit wenigen Ausnahmen – befolgt. Diese Ausnahmen beziehen sich auf die theoretische Forderung, daß das, was in der Exposition auf der Dominante steht, in der Reprise in die Tonika versetzt werden muß. Für einige Komponisten schien eher die zeitweise Vermeidung einer tonalen Fixierung vor der Tonikawiederkehr im zweiten Satzteil als die Transposition der dominantischen Partien in die Tonika ein zentrales Problem gewesen zu sein.²³

II

Es ist leicht einzusehen, daß das aus dem Rekurs auf die Sonatenauffassungen des späten achtzehnten und frühen neunzehnten Jahrhunderts gewonnene Ergebnis bei der Frage, wie die Einzelmomente, etwa ästhetische Charaktere, formale Funktionen, syntaktische Strukturen und thematisch-motivische Zusammenhänge, in einem interdependenten Netz aufeinander Bezug nehmen, nur wenig weiterhilft. Zum anderen wird gerade diese weitgefäßte theoretische Maxime manche Detailprobleme erklären

21 Vgl. Hinrichsen, Artikel *Sonatenform* (Anm. 3), S. 9 f.

22 Klaus Kropfinger, *Probleme der musikalischen Rezeptionsforschung*, in: Neue Zeitschrift für Musik 135 (1974), S. 741–746, hier S. 743. Vgl. auch Rainer Cadenbach, *Der implizierte Hörer? Zum Begriff einer »Rezeptionsästhetik« als musikwissenschaftlicher Disziplin*, in: *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft*, hg. v. Hermann Danuser u. Friedhelm Krummacher, Laaber 1991, S. 133–163, insb. S. 135.

23 Kim, *Anton Eberls Sinfonien* (Anm. 20), S. 99 f.

können, indem unter ihrer Voraussetzung manche Erscheinungen um so deutlicher sichtbar und andere Erscheinungen um so aufschlußreicher werden, je mehr sie aus synchronen Zusammenhängen und Wechselbeziehungen, aber auch aus diachronen Vorgängen und Veränderungen heraus interpretiert werden.

Zur Frage stehen nun die nächstliegenden Anwendungsbereiche des vorgestellten Modells. Es kann etwa der Analysepraxis als Hilfsmittel dienen, indem in seinem Licht Begriffe wie »Norm«, »Abweichung«, »Muster« etc. interpretiert werden. So wäre es problematisch, bei Haydn, Mozart und bis zum mittleren Beethoven von der Gültigkeit eines in Grundzügen festgelegten ›dialektischen Sonatensatztypus‹ reden zu wollen, weil bei ihnen die Bedeutung des erwähnten theoretischen Grundprinzips noch ungebrochen war. Ebenso verfehlt wäre es, die Rückkehr des Hauptthemas auf der Subdominante im zweiten Satzteil strikt als ›Regelverletzung‹ zu interpretieren. Denn die Theoretiker des späten 18. und frühen neunzehnten Jahrhunderts, wie Koch und Galeazzi, weisen auf die Möglichkeit des subdominantisches Themeneintritts hin.²⁴ Offensichtlich stand diese harmonische Wendung für die Gestaltung der Wiederkehr des Hauptthemas im zweiten Satzteil den zeitgenössischen Komponisten als Alternative zur gewöhnlichen Reetablierung der Tonika zur Verfügung. Ähnliches gilt auch für die sogenannten ›zwei- oder dreiteiligen Satztypen‹. Problematisch wäre es, Formkonzeptionen, die dem zweiteiligen Formtypus eher angemessen sind, als Ergebnis bewußter Abweichung von einer unterstellten dreiteiligen Norm aufzufassen. In der zeitgenössischen Literatur wird die Sonatenform sowohl als zweiteilig (vor und um Marx) als auch als dreiteilig (bei Marx) beschrieben.²⁵

Außerdem kann man dem Modell den Hinweis entnehmen, daß Erscheinungen, die von gegenwärtigen Analytikern immer wieder als auffällig registriert werden, als formtheoretisch durchaus legitim aufzufassen sind. Diese betreffen z. B. die freie Gestaltung des zweiten Satzteils nach dem endgültigen Wiedereintritt der Tonika hinsichtlich Tonart und Material; Theoretiker wie Koch²⁶ und Marx²⁷ sehen darin keine Regelverletzung. Und in den zeitgenössischen Sonatenauffassungen ist die Zahl thematischer Einfälle auf der dominantischen Ebene nicht festgelegt. So erweist sich die Existenz mehrerer dominantischer Themen durchaus als regulär. Im Rahmen der erwähnten theoretischen Maxime bleibt auch, eine Variante des Hauptthemas an Stelle eines zu erwartenden zweiten Themas einsetzen zu lassen. Darüber hinaus ist sowohl die Dreiteiligkeit des ersten Satzteils (Hauptsatz – Überleitung – Seitensatz; oder: Hauptsatz – Überleitung – Schlußgruppe) als auch seine Fünfteiligkeit (Hauptsatz – Fortsetzung – Seitensatz – Fortsetzung – Schluß-Satz) anstatt der in älteren

24 Vgl. Koch, *Versuch* (Anm. 15), Bd. 3, S. 311 und bezüglich der Galeazzischen Äußerung vgl. Churgin, *Francesco Galeazzi's Description* (Anm. 17), S. 184.

25 Vgl. hierzu ausführlich bei Kim, *Anton Eberls Sinfonien* (Anm. 20), S. 89–91.

26 Koch, *Versuch* (Anm. 15), Bd. 3, S. 311.

27 Marx, *Lehre* (Anm. 1), Bd. 3, S. 241.

Lehrbüchern zum Schema verfestigten Vierteiligkeit²⁸ nicht im Sinne einer Verkürzung bzw. Erweiterung zu verstehen, sondern als formtheoretisch durchaus legitim.

Außerdem weist das Modell darauf hin, daß die Entstehung von Begriffen wie »Scheinreprise« bzw. »fausse Reprise« und »vollständige« und »verkürzte« Reprise etc. auf der Modellvorstellung der sogenannten »dreiteiligen« Sonatenkonzeption beruht, die unmittelbar an das Marxsche Schema anknüpft. Ob die genannten Termini in bezug auf Sonatensätze vor 1800 als fragwürdiger Anachronismus anzusehen sind, darf zumindest als Hypothese in den Raum gestellt werden.

Das Modell bleibt freilich nicht bei der Beschreibung stehen, sondern drängt überdies auf die Klärung der Frage, in welcher Hinsicht die einzelnen theoretischen Systeme zu relativieren sind. So sind die von der Dominanz des Hauptthemas bzw. Hauptgedankens ausgehenden Theorien des späten achtzehnten und frühen neunzehnten Jahrhunderts von dem ästhetischen Postulat jener Zeit, der Einheit des Affekts, abhängig. Und die dialektische Auffassung des Themenverhältnisses späterer Theorien resultiert entweder aus der Orientierung am Denkmodell Hegels (wie bei Marx) oder aus dem an ihn anknüpfenden Positivismus, in dem Relikte der Hegelianischen Dialektik weiterleben. Daraus geht hervor, daß der Unterschied zwischen älteren und neueren Auffassungen – rein von der beschriebenen Sache her gesehen – kleiner ist, als man annimmt. So ist etwa eher von sekundärer Bedeutung, ob das Thema auf der Dominante als Nebengedanke bzw. als Episode wie von Koch oder als dialektisches zweites Thema wie von Marx und von den Theoretikern des frühen zwanzigsten Jahrhunderts bezeichnet wird. Essentiell für den Gesamtzusammenhang ist das Vorhandensein eines die neue Tonart, in der Regel die Dominante, markierenden Themas, wobei die Frage, ob dieses im ästhetischen Charakter vom vorigen Thema mehr oder weniger oder auch gar nicht abweicht, wenig relevant ist; denn für die Theoretiker des späten achtzehnten Jahrhunderts ist auf Grund der ästhetischen Prämisse der Affekteinheit die Existenz eines dialektischen zweiten Themas, das dem ersten Thema gewichtsmäßig gleichgeordnet ist, undenkbar, auch wenn tatsächlich in zeitgenössischen Sätzen ein so zu interpretierendes Thema vorkommt. Als reines Relikt Hegelschen Denkens muß auch die Idee von Marx angesehen werden, die Schlußgruppe als bloßen Appendix abzutun; denn sein dialektisches Modell duldet die Existenz eines dritten Themas nicht.²⁹

III

Ich hoffe, meine Ausführungen haben deutlich gemacht, daß die überlieferten Sonatenauffassungen in ein Netz übergreifender historischer und systematischer Zusam-

28 Vgl. Carl Dahlhaus, »Dritte Themen« in Clementis Sonaten? Zur Theorie der Sonatenform im 18. Jahrhundert, in: *Die stilistische Entwicklung der italienischen Musik zwischen 1770 und 1830 und ihre Beziehungen zum Norden*, Colloquium Rom 1978, hg. v. Friedrich Lippmann (*Analecta musicologica*. Bd. 21), Laaber 1982, S. 444–461.

29 Zu Hinweisen auf die Ambiguität von theoretischer Festlegung und kompositorischer Realität vgl. vor allem Dahlhaus, a. a. O., S. 460 und ders., *Zur Theorie der Sonatenexposition* (Anm. 9), S. 512 f. und ders., »Dritte Themen« in *Clementis Sonaten?* (Anm. 28), S. 460.

menhänge eingebunden sind. Wenn die gegenwärtige Sonatentheorie sich ihren Anspruch nicht verkürzen lassen will (durch die selbst gewählte Restriktion des Bereichs ihrer Zuständigkeit), dann vermag eine ihre historische Relativität und ihre systematischen Interdependenzen berücksichtigende Sonatentheorie der Forschung neue Perspektiven zu eröffnen.

Die Hinwendung der Musiktheorie zu Rezeptionsästhetik und Rezeptionshistorie legt bereits die Lösung nahe, ihre Funktion und ihren Geltungsbereich nicht ausschließlich in der kompositorischen Praxis fundiert zu sehen, sondern ebenso im zu rekonstruierenden Erwartungshorizont der Zeitgenossenschaft. Dadurch lassen sich manche auffallenden Phänomene in der Geschichte der Musiktheorie, welche jeweils eine zeitliche Parallele zum Kategoriensystem der Rezeption aufweisen, erklären. Zu nennen wäre die von Hans Heinrich Eggebrecht festgestellte Konstanz der Beethoven-Rezeption,³⁰ der eine Verbindung zur ununterbrochenen Auseinandersetzung der Musiktheorie mit Beethovens Werken unterstellt werden kann. Ähnlich läßt sich der Wechsel des Anschauungsmodells in der Musiktheorie (weg von der Orientierung an Vokalprinzipien hin zur Ausbildung von vornehmlich der Instrumentalmusik immanenten, autonomen Gesetzen) in den Jahrzehnten nach 1800 mit der im zeitgenössischen Erwartungshorizont sich allmählich vollziehenden Wandlung in Zusammenhang bringen.

Der Sinn der bisher durchgeführten Untersuchung fügt sich ein in die übergeordnete Fragestellung, ob und inwiefern es gelingen kann, einer Vermittlung zwischen systematisch-typisierender und historisch-individualisierender Sichtweise durch eine Methode näherzukommen, die den systematischen Anspruch zwar historisch relativiert, ihm aber gerade dadurch für begrenzte historische Abschnitte neue Aussagekraft verleiht. Zu zeigen war im Laufe der Ausführungen, daß die Kritik an der Theorie, das immer wieder beklagte Nachhinken der Theorie gegenüber der Praxis, auf einem Mißverständnis basiert. Die Ursache für das vermeintlich gestörte Verhältnis zwischen Theorie und Praxis läßt sich nämlich nicht, wie man allgemein meint, auf den retrospektiven Charakter der Theorie zurückführen, sondern auf die der Theorie (als einer in sich geschlossenen Disziplin) eigenen Dynamik.

Abschließend komme ich auf die anfangs angesprochene Problematik der Sonatenkritik seit der Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts zurück. Man wird der Sache nicht gerecht, wenn man den Begriff der Sonatenform ausschließlich nach Maßgabe der überlieferten Schemata zu bestimmen versucht. Die Sonatenform stellt sich in ihrer Geschichte als Inbegriff der Eigenschaften der Sätze dar, die unter diese Formkategorie zu subsumieren sind. Zur Ausprägung ihrer Geschichte gehören aber auch die überlieferten Schemata. Diese ausschließlich als heuristische Modelle zu betrachten, wie es in den letzten Jahren häufig vorgeschlagen worden ist, wäre eine Verkürzung des Sachverhaltes. Denn sie stehen jeweils in Wechselbeziehung zum Erwartungshori-

30 Hans Heinrich Eggebrecht, *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption. Beethoven 1970* (Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse 3), Mainz 1972.

zont des jeweiligen Zeitraumes und vermögen so den kompositorischen und rezeptionsgeschichtlichen Gang zu beeinflussen.³¹

Die bisher erwähnten Thesen sollen weiteren Untersuchungen nicht vorgreifen. Sie wollen vielmehr dazu herausfordern, den vielschichtigen und weitreichenden Auswirkungen der Sonatentheorie auf die Hörerwartung einerseits und auf die kompositorische Entwicklung andererseits um so intensiver nachzugehen. Hierzu wären weitere historisch orientierte Untersuchungen wünschenswert, die differente Zeiträume ebenso berücksichtigen wie geographische Spezifik und soziale Gruppen und Milieus. Gelingt dies, so vermag die Sonatentheorie der Musikgeschichtsschreibung die kontinuierliche Veränderung des kollektiven musikalischen Bewußtseins, die etwa der Auswahl der Objekte oder der Bewertung von Formmerkmalen zu entnehmen ist, kenntlich zu machen. Ebenso vermag sie einen Ansatz zum Verständnis des Horizontwandels im Verstehen von Musik zu leisten. Somit wird die Sonatentheorie selbst ein Objekt der Hermeneutik, dessen Erforschung imstande ist, die historischen Wandlungen unterworfenen Interaktion zwischen Werk und Hörer zu erhellen.

31 Vgl. Dahlhaus, *Ludwig van Beethoven* (Anm. 9), S. 222.

© 2004 Jin-Ah Kim (jin-ah.kim@cms.hu-berlin.de)

Humboldt-Universität zu Berlin [Humboldt University of Berlin]

Kim, Jin-Ah (2004), »Was vermag die Sonatentheorie heute noch zu leisten? Zur Rehabilitierung eines fragwürdig gewordenen Formbegriffs« [What can sonata theory still achieve today? Rehabilitating a questionable concept of form], in: *Musiktheorie zwischen Historie und Systematik. 1. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie, Dresden 2001* (GMTH Proceedings 2001), hg. von Ludwig Holtmeier, Michael Polth und Felix Diergarten, Augsburg: Wißner-Verlag, 121–130. <https://doi.org/10.31751/p.298>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Adolph Bernhard Marx; Heinrich Christoph Koch; reception history; Rezeptionsgeschichte; sonata form; sonata principle; sonata theory; Sonatenform; Sonatenprinzip; Sonatentheorie

eingereicht / submitted: 01/01/2002

angenommen / accepted: 01/01/2002

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 14/10/2004

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 01/09/2024

zuletzt geändert / last updated: 18/08/2024