

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.

Die Überleitung in der Sonatenhauptsatzform

Auf den Spuren Martin Heideggers
in der Zweiten Sinfonie von Johannes Brahms

VON GRAHAM H. PHIPPS

Unter den theoretischen Beschreibungen der Sonaten(haupt)satzform, nicht nur in den Traktaten und Lehrbüchern des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts, sondern auch in der heutigen »pädagogischen« Literatur, findet man vorwiegend reine Bauanleitungen, wenn es um die Definition der sog. »Überleitung« geht. Nur wenig Aufmerksamkeit hat man der Rolle der Überleitung in Hinsicht auf Gestalt und strukturelle Charakteristika des Satzganzen geschenkt. Unter den Lehrbüchern der »klassischen« Epoche seien die von Heinrich Christoph Koch¹ und Anton Reicha² genannt, die beide die Überleitung als eine Fortsetzung des ersten Subjekts in Richtung auf die »zweite Tonart« – d. h. das zweite Subjekt – betrachten. Noch weniger ergiebig sind in diesem Zusammenhang die Lehrbücher von Carl Czerny³ und Adolf Bernhard Marx,⁴ die die Überleitung lediglich als einen »Gang« bezeichnen, ohne diesen weiter zu beschreiben. In den Formenlehren der Jahrhundertwende und später finden sich dann genauere Erläuterungen – z. B. bei Ebenezer Prout⁵ und Hugo Leichtentritt.⁶ In der pädagogischen Literatur der Nachkriegszeit werden vor allem die architektonischen Merkmale der Überleitung betont – so z. B. bei Wallace Berry,⁷

1 Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Leipzig 1793, Bd. 3, S. 306.

2 Anton Reicha, *Cours de composition musicale, ou Traité complet et raisonné d'harmonique pratique*, Paris 1816–18, Anhang, Abschnitte 6 u. 7.

3 Carl Czerny, *School of Practical Composition*, London 1839, Bd. 1, S. 33–37.

4 Adolf Bernhard Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, Leipzig 1845, Bd. 3, S. 98, 131 und 221.

5 Ebenezer Prout (*Applied Forms*, London [Augener] 1895, S. 139) behauptet: »In general there is no difficulty in determining the limits of the first subject, if it is remembered that it nearly always ends with a full close or a half close in the tonic key, and that as soon as the music begins to modulate toward the key of the second subject, we have reached the bridge-passage.«

6 Hugo Leichtentritt (*Formenlehre*, Leipzig 1927, S. 135) erklärt, »Im allgemeinen gilt es, zu Beginn das tonale Element zu stärken, die Tonart festzusetzen, von der geraden Linie des harmonischen Zusammenhangs kaum, oder nur um ein geringes abzuweichen, so daß der Übergang zum zweiten Thema in der Modulation seine volle Kraft entfalten kann. Bisweilen wird das erste Thema nach Art eines Liedsatzes für sich acht- oder sechzehntaktig ausgebaut bis zu einem Ganz- oder Halbschluß, und es knüpft sich daran der Überleitungssatz, bald mit Motiven des Hauptthemas arbeitend, bald ein neues Motiv einführend. Nicht selten jedoch kommt das Hauptthema gar nicht recht zu einem Abschluß, sondern mündet fast unmerklich in die Überleitung ein, die nach der Dominanttonart oder (in Moll) nach der Paralleltonart hinübermoduliert und schließlich in den Seitensatz führt.«

7 Wallace Berry (*Form in Music*, Englewood Cliffs, New Jersey [Prentice-Hall, Inc.] 1966, S. 182) schreibt: »It should be remembered that this transition has the function of effecting a smooth change of character, assuming that the two groups are of different character, in addition to that of modulation.«

Erwin Ratz⁸ oder Douglass Green.⁹ Solche ›baulichen‹ Beschreibungen sind an sich zwar nützlich und verdienstvoll, offenbaren aber die Tendenz, eine Überleitung lediglich als Bindeglied zu erklären, dessen Bedeutung im Vergleich zur Rolle der Themen und der Tonarten sekundär bleibt. Exemplarisch wird diese Tendenz im *New Harvard Dictionary of Music* formuliert:

»Bridge: A transitional passage whose primary function is to connect two passages of greater weight or importance in the work as a whole. Such passages often embody a modulation, as between the keys of the first and second themes of a work in sonata form.«¹⁰

So betrachtet kommt der Überleitung eine klare funktionale Bedeutung innerhalb einer Hierarchie zu – als eine den ›wesentlichen‹ Satzgliedern nach- bzw. untergeordnete Kategorie. Aber kann die Überleitung in der musikalischen Komposition nicht auch eine andere Bedeutung haben? Im Englischen bezeichnet der Terminus »bridge« als ›metaphorischer‹ Begriff die musikalische Überleitung. Vielleicht kann ein Rückgriff auf den (außermusikalischen) Ursprung dieses (musikalischen) Begriffs unser Verständnis von der Funktion der *musikalischen* Brücke erweitern.

Im Denken Martin Heideggers nimmt das Bild der Brücke eine zentrale Rolle ein. In seinem Aufsatz *Bauen Wohnen Denken* von 1951 schreibt er:

»bei den wesentlichen Worten der Sprache fällt ihr eigentlich Gesagtes zugunsten des vordergründig Gemeinten leicht in die Vergessenheit. Das Geheimnis dieses Vorganges hat der Mensch noch kaum bedacht. Die Sprache entzieht dem Menschen ihr einfaches und hohes Sprechen. Aber dadurch verstummt ihr anfänglicher Zuspruch nicht, er schweigt nur. Der Mensch freilich unterläßt es, auf dieses Schweigen zu achten.«¹¹

Was ist aber das »eigentlich Gesagte« von »bauen«? Heidegger führt aus, daß »bauen« eigentlich »wohnen« meint, und daß »wohnen« in einem umfassenden Sinne die Weise beschreibt, in der sich die Menschen in der Welt einrichten:

»Wohnen und Bauen stehen zueinander in der Beziehung von Zweck und Mittel. Aber sie sind nicht zwei getrennte Tätigkeiten. Bauen ist nicht nur Mittel und Weg zum Wohnen, das Bauen ist in sich selber bereits Wohnen. ... Das Bauen als Wohnen

8 Erwin Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre*, Wien 1973², S. 32–33. Ratz unterscheidet zwei Typen von Überleitungen. Der erste Typus erklärt die Überleitung als Anhang des Hauptthemas, die mit einer »Ausführung und Bekräftigung der Dominante der Zieltonart« einhergeht. Beim zweiten Typus ist die Modulation bereits »im Rahmen einer angegangenen Wiederholung oder Fortspinnung des Hauptthemas« vollzogen.

9 Douglass Green (*Form in Tonal Music*, New York [Holt, Rinehart and Winston] 1979, S. 159) verzeichnet sechs Kriterien für eine Überleitung: »1. Modulation to the new key; 2. Development of a motive or motives from the first theme; 3. Introduction of a mood which contrasts with that of both first and second themes; 4. Introduction of new material which contrasts thematically with both first and second themes; 5. Preparation of the listener for the second theme by gradual change from one mood to another; and 6. Preparation of the listener for the second theme by anticipation of its characteristic rhythm or melodic motive.«

10 *The New Harvard Dictionary of Music*, hg. v. Don Michael Randel, Cambridge, Mass. (Harvard University Press) 1986, S. 113 f.

11 Martin Heidegger, *Bauen Wohnen Denken*, in: ders.; *Vorträge und Aufsätze* (GA 7), Frankfurt a. M. 2000, S. 150.

bleibt nun aber für die alltägliche Erfahrung des Menschen das im Vorhinein, wie die Sprache so schön sagt, ›Gewohnter‹.»¹²

Das Bild der Brücke führt Heidegger schließlich ein, um den Zusammenhang von Bauen und Wohnen zu beschreiben:

»Die Brücke schwingt sich ›leicht und kräftig‹ über den Strom. Sie verbindet nicht nur schon vorhandene Ufer. Im Übergang der Brücke treten die Ufer erst als Ufer hervor. Die Brücke läßt sie eigens gegeneinander über liegen. Die andere Seite ist durch die Brücke gegen die eine abgesetzt. Die Ufer ziehen auch nicht als gleichgültige Grenzstreifen des festen Landes den Strom entlang. Die Brücke bringt mit den Ufern jeweils die eine und die andere Weite der rückwärtigen Uferlandschaft an den Strom. Sie bringt Strom und Ufer und Land in die wechselseitige Nachbarschaft. Die Brücke versammelt die Erde als Landschaft um den Strom.«¹³

Im allgemeinen wird die Brücke heute nicht nur als wichtiges Gebäude eines sozio-ökonomischen Systems betrachtet, sondern eben auch als Kunstwerk. Es sei hier nur an die Golden Gate- und die Sydney Harbor-Brücke erinnert als Beispiele dafür, daß Brücken nicht nur unersetzliche praktische Funktionen erfüllen, sondern auch Werke von großer Schönheit sein können. Man kann sich San Francisco oder Sydney kaum ohne diese Brücken vorstellen. Ohne Zweifel haben Golden Gate und »Coathanger« (wie sie von den Australiern genannt wird) nicht nur ihre eigene engere Umgebung, sondern die ganze Welt verwandelt. Von hier aus sei ein Vergleich zu einer anderen großen »Brücke« gezogen: Es handelt sich um die Überleitung im ersten Satz der II. Sinfonie von Johannes Brahms, die von der Haupttonart zur zweiten Tonart hinleitet.

Aber wie kann man die Brahms'sche Überleitung mit Golden Gate oder »Coathanger« vergleichen? Jenseits ihres ästhetischen Wertes sind Brücken primär funktional: Sie sind Teil der Infrastruktur von Personentransport und Handel. Sie sind, was die regionale und nationale Sicherheit anbelangt, Gebäude von entscheidender strategischer Bedeutung. Sie garantieren die Verbindung zwischen den Städten und dem Weltmarkt.

Und die Brücke der Brahms'schen Sinfonie? Auch diese musikalische Brücke regelt den Verkehr; auch sie hat strategische Bedeutung; auch sie verbindet das Örtliche mit dem Allgemeinen. Lassen Sie uns genauer hinschauen:

Welche Landschaften verbindet diese Brücke? Das nahe Ufer begrenzt eine musikalischen D-Dur-Landschaft von 44 Takten. Auf dieser Seite des Stroms finden wir ein paar ruhige Phrasen, jede aus drei Elementen bestehend: erst eine Baßlinie, dann eine melodische Geste in Hörnern und Fagotten, schließlich eine antwortende Geste der Holzbläser (T. 1–10).

Die zweite dieser Phrasen (T. 10 ff.) beginnt eine Stufe höher (e-moll), einen Ausbruch aus der Grundtonart andeutend. Aber diese zweite Phrase kehrt zur Domi-

12 A. a. O., S. 148–149.

13 A. a. O., S. 154.

nante zurück, als Funktion deutlich in Erscheinung tretend dort, wo sich das ternäre Metrum in der Violinstimme in ein binäres auflöst und Bruchstücke der ursprünglichen Baßlinie noch einmal aufscheinen, so daß die Einheit und Geschlossenheit dieser musikalischen Landschaft versichert ist. Am Ende dieser Phrase (T. 44) kommt der erste Haltepunkt: ein kräftiger Ganzschluß in der Grundtonart.

Das Ufer gegenüber zeigt eine ganz andere Landschaft. Sie steht in A-Dur mit zwei weitläufigen und deutlich voneinander unterschiedenen Bereichen. Von einer schlichten Phrase mit immer größer werdenden Sprüngen (T. 127 ff.) spaltet sich ein Zwiesgespräch zwischen Baß und Sopran von schwebendem Charakter ab. Danach (T. 156 ff.) ertönt eine vollklingende melodische Tenorphrase mit anschließendem Echo in den höheren Holzbläsern, die durch einen starken Schluß in A-Dur (T. 179), etwas herausgezögert durch einen Vorhalt, abgeschlossen wird.

Wie die Heideggersche verbindet auch die Brahmssche Brücke »zwei Ufer und ihre Landschaften in wechselseitiger Nachbarschaft«. ¹⁴

Die neue Melodie, die den Anfang der Brücke (T. 44) ankündigt, unzweifelhaft von der anfänglichen Baßlinie abgeleitet, erklingt als Dialog zwischen Violine und Flöte. Der Wiederaufgriff der initialen Baßlinie (T. 59–64) führt erstens zu drei unverzierten, »wörtlichen« Wiederholungen stufenweise aufwärts von der Tonika D über die II. Stufe E bis zur III. Fis; zweitens aber zu einer Reihe von fantasiereichen – quasi arabeskenhaften – Variationen dieses Motivs (T. 64–82), die in eine neue, noch unbekannte musikalische Landschaft führen. Jetzt, nach einer Reihe von Reminiszenzen an das nahe Ufer der D-Dur-Landschaft, haben wir den Mittelpunkt der Brücke erreicht.

Durch Wiederholungen und Verarbeitungen der Themen und musikalischen Gesten hat der erste Teil der Brücke (T. 44–82) seine Beziehung zur Landschaft des diesseitigen Ufers aufrechterhalten. Als Gegenstück zu diesem Teil stellt der zweite Teil der Brücke eine neue Landschaft vor, die wir erst ganz erkennen werden, wenn wir auf dem gegenüberliegenden Ufer des Stroms angekommen sind. Die vollklingende Tenormelodie der A-Dur-Landschaft wird hier eingeführt, aber in anderer Gestalt. Hier findet man zwei Phrasen (T. 82–89 und T. 90–98), beide in der neuen Tonart fis-moll beginnend, bald aber wieder ins D-Dur des diesseitigen Ufers zurückkehrend. In diesem Moment bringt die Brücke die zentralen Eigenschaften der beiden musikalischen Landschaften zusammen: Das wiedererreichte D-Dur und der periodische Satzbau (Vordersatz und Nachsatz), wesentliche Merkmale des diesseitigen D-Dur-Ufers, verbinden sich mit der Tenormelodie, die den Schluß des jenseitigen Ufer bildet (T. 156 ff.).

Mit der Wiederholung dieser Melodie in den Holzbläsern (T. 164 ff.) weichen die Merkmale des diesseitigen Ufers einer neuen tonalen Verankerung. Mit charakteristischen Schlußgesten leitet die Brücke sicher zum anderen Ufer (T. 127) – in die A-Dur-Landschaft mit ihren eigenen Merkmalen.

14 A. a. O.

So führt die Brahms'sche Brücke nicht nur nach vorne, sondern auch zurück und wird gerade deswegen ein vollendetes Ganzes. Nicht nur vereinigt diese Brücke zwei ungleiche Landschaften, sondern bereichert und bestimmt auch den Inhalt beider.

Ogleich die Brücke, so wie sie bisher beschrieben wurde, mit Recht als gleichberechtigter Weg in zwei entgegengesetzte gleichberechtigte Richtungen begriffen werden kann, ist unsere (des Hörers) Möglichkeit den rückwärtigen Weg einzuschlagen begrenzt. Die Musik nimmt als Zeitkunst eine Sonderstellung unter den Künsten ein. Während Golden Gate und »Coathanger« – um im Bild zu bleiben – gleichberechtigt und in gleicher Häufigkeit in beiden Richtungen überquert werden, ist die musikalische Brücke eine Einbahnstraße: Man kann das Werk gleichsam nicht vom Ende zum Anfang hören.

Aber hier der Interpretation ein Ende zu machen, würde der Brahms'schen Überleitung nicht gerecht. Alles, was ich bisher beschrieben habe, ist der Übergang von einem zum anderen Ufer, die Einheit von zwei gegensätzlichen Räumen, jeder mit seiner eigenen Tonart und seinen eigenen Merkmalen – d. h. nichts anderes als die Exposition eines klassischen Sonatenhauptsatzes. Das vollendete Ganze hingegen erfordert die Versöhnung der gegensätzlichen Räume.

Das Bild der Brücke dient Heidegger dazu, eine solche ›Versöhnung‹ für das Leben zu beschreiben:

»Immer und je anders geleitet die Brücke hin und her die zögernden und die hastigen Wege der Menschen, daß sie zu anderen Ufern und zuletzt als die Sterblichen auf die andere Seite kommen. Die Brücke überschwingt bald in hohen, bald in flachen Bogen Fluß und Schlucht; ob die Sterblichen das Überschwingende der Brückenbahn in der Acht behalten oder vergessen, daß sie, immer schon unterwegs zur letzten Brücke, im Grunde danach trachten, ihr Gewöhnliches und Unheiles zu übersteigen, um sich vor das Heile des Göttlichen zu bringen.«¹⁵

Solchem Kreuzen und Überqueren entsprechend, ist die Reprise des Brahms'schen Hauptsatzes gestaltet. Dort findet man das diesseitige Ufer wieder (T. 302 ff.), deutlich erkennbar, wenn auch anders instrumentiert. Diesmal wird der klare Einschnitt, der sowohl das Ende der Grundtonart als auch den Beginn der Überleitung markierte, von einer Linie der Violine ersetzt (T. 336–345), die den Übergang vom Ufer zur Brücke verwischt.

Es bleibt unklar, ob der Mittelpunkt der Brücke erreicht ist, wenn die Tenormelodie – jetzt in h-moll (T. 350) – erscheint. Sobald diese einsetzt, wiederholen sich die alten wohlbekannteren Ereignisse. Alles, was wir früher in der Tonart der Dominante gehört haben, erklingt jetzt in der Grundtonart. Handelt es sich hier um die Versöhnung der Verschiedenartigkeit beider Ufer? Es bleibt ein beunruhigender Eindruck zurück, da wir zum anderen Ufer gelangen, ohne die Erinnerung an die erste musikalische Landschaft fruchtbar machen zu können.

15 A. a. O., S. 155.

Wie begründet Brahms das Fehlen eines Abschnitts, den T. 44–81 entsprechend, in dieser zweiten Brücke? Er tut es am Ende der Reprise. Es beginnt mit der genauen Wiederholung der zweiten Hälfte der Brücke, auf die eine unverkürzte Wiederholung des Themas des jenseitigen Ufers folgt, bis schließlich die harmonische Schlußwendung abgebrochen wird. Hier gibt es keinen deutlichen Haltepunkt mit Ganzschluß auf der Tonika. Eher eröffnet eine ›trügerische‹ harmonische Wendung eine dritte Brücke, die viele Erinnerungen an die erste hervorruft (T. 447). Zwar ist das diesseitige Ufer in der Reprise unvollständig. Aber durch diese ›dritte‹ Brücke werden die zentralen Eigenschaften des diesseitigen Ufers eingeführt. Zu Beginn finden sich Spuren des Themas und dann setzt das Horn ein, das mit der Stimmung dieser musikalischen Landschaft ursprünglich verbunden ist. Aber diese letzte Brücke ist durch eine eigene, besondere Art von Unordnung gekennzeichnet. Statt der rhythmischen Verschiebung, die das regelmäßige Metrum auf der ersten Brücke verunklart hat, führt die letzte Brücke über eine tonale Ausweichung (T. 456), die die Haupttonart vorläufig ablöst. Später, wenn das Horn-Thema von den Streichern aufgegriffen wird (T. 477), kommt auch die Grundtonart zurück.

Drei Brücken sind in diesem Sinfoniesatz zu finden, aber nur die erste steht als ein unabhängiges Kunstwerk für sich. Von dieser Brücke aus – und nur von ihr – dürfen wir sowohl vorwärts als auch rückwärts blicken, so daß wir die Topographie des gesamten Satzes überblicken können. Deshalb ist ihre ›strategische‹ Stellung im ganzen Satz weniger wichtig als ihre Funktion, die wechselseitigen Beziehungen und den Sinn aller Kompositionsteile zu definieren.

Beim ersten Hören kann man leicht vermuten, daß die ersten 44 Takte eine Einleitung – und damit eine Art Brücke – und das folgende Violinthema den Beginn der eigentlichen Exposition darstellen. Erst auf der eigentlichen Brücke, im Rückblick, erkennen wir mit Gewißheit, daß die ersten 44 Takte nicht einleitend waren, sondern eine erste autonome musikalische Landschaft definierten. Anders gesagt: Die Brücke erst hat uns die Grenzen dieser Landschaft erkennen lassen. Sie, die sog. Überleitung, hat sowohl die Gegend der Grundtonart als auch die der zweiten Tonart bestimmt.

Diese Brahms'sche Brücke, ein architektonisches Meisterwerk und ein Werk von großer Schönheit, ist keine Ausnahmerecheinung in Kompositionen des achtzehnten oder neunzehnten Jahrhunderts. Im 1. Satz der Klaviersonate Opus 31, 2 von Beethoven bspw. findet sich ein ähnlicher Anfang, der leicht als Einleitung verstanden werden könnte, aber durch die folgende Überleitung als eigentliche musikalische Landschaft definiert wird.

Musiktheoretiker, Musikkritiker und Musikwissenschaftler sind immer wieder dazu angehalten, ihre Sprache zu präzisieren, um wesentliche Bestandteile einer hochentwickelten Komposition angemessen zu fassen – mögen solche sprachlichen Präzisierungen auch ihre immanenten Gefahren bergen. Die Sprache mit ihrer eigenen Logik verführt dazu, auch der Musik analoge Grenzen und Gesetzmäßigkeiten vorzuschreiben.

Daß die Heideggersche Begrifflichkeit für den ersten Satz der II. Sinfonie von Brahms fruchtbar gemacht werden konnte, zeigt den Nutzen von ›außermusikalischen‹ Perspektiven in unserem Fach. Ein erster Schritt könnte eine Untersuchung von zeitgenössischem Denken über musikalische Form sein. Die Heideggersche Brücke regt uns an, über Form anders als gewohnt nachzudenken. Der Heideggersche Zugang trägt dem zeitlichen Charakter der Musik Rechnung. Wir hören eine Einleitung. Aber durch die eigene Geschichte des Werks wird die erste Interpretation wiederrufen. Was folgt, dient dazu, die Form zu differenzieren. Anders gesagt: Das Werk ist das, was wir schon gehört haben. Während der Aufführung eines musikalischen Satzes ist seine Form in permanentem Wandel begriffen.

Der Wert der Heideggerschen Beschreibung besteht nicht darin, eine ›philosophische Vorlage‹ zu sein, die sich in platter Analogie auf die Musik übertragen läßt. Heideggers Beschreibung der Brücke bietet ein Mittel zu einem Verständnis der musikalischen Form, das die wirksamen Formglieder, die die ›zentralen‹ Satzteile miteinander verbinden, angemessen berücksichtigt. Diesem Verständnis nach kommt der Überleitung weder weniger Gewicht, noch weniger Bedeutung zu als den Ufern: Es ist die Überleitung selbst, die das Gesicht der Landschaften, deren Ufer sie verbindet, erst bestimmt.

(deutsch vom Autor und Ludwig Holtmeier)

© 2004 Graham H. Phipps

Phipps, Graham H. (2004), »Die Überleitung in der Sonatenhauptsatzform. Auf den Spuren Martin Heideggers in der Zweiten Sinfonie von Johannes Brahms« [The transition in sonata form: In the footsteps of Martin Heidegger in Johannes Brahms's Second Symphony], 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, 131–137.
<https://doi.org/10.31751/p.299>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: bridge; Brücke; Gang; Johannes Brahms; Martin Heidegger; passage; Sinfonie; symphony; transition; Überleitung

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