

Schlussgedankens auf der dritten energetischen Ebene insofern wieder ins Lot fällt, als der ungerade Takt wieder schwer ist, allerdings zwei energetische Ebenen höher als zu Beginn. In der kurzen Exposition der ersten Klaviersonate Haydns zeigt sich somit die ganze Wirkkraft der von Heinrich Christoph Koch beschriebenen Vermischung von geradzahligen mit ungeradzahligen Taktgliedern.¹²

Nicht in jeder Sonatenexposition der Wiener Klassik sind die Verhältnisse so einfach nachzuvollziehen und gleich deutlich ausgearbeitet wie in diesem kurzen Stück Haydns. Allerdings wiederholen sich die Phänomene nur quantitativ; sie werden verstrickter und überlagern sich. Qualitativ bleibt es bei den beschriebenen Mechanismen, aus denen sich die Grammatik des dramatischen Charakters der Wiener Klassik baut. Form kann allerdings nicht länger statisch, sie muss dynamisch verstanden werden. Nicht nur die frühen Klaviersonaten von Haydn bieten hierfür ein beredtes Zeugnis und ein vortreffliches Forschungsfeld.

Wiederholungszeichen am Expositionsende Konvention oder Poesie?

Zurück zur Frage der Wiederholungszeichen am Ende der Exposition. Wie das Beispiel der Klaviersonate Nr. 1 von Haydn zeigt, ermöglicht das Wiederholen der Exposition aufleichter Zeit das Erfahrbarmachen eines

12 »Bey dem Gebrauche der melodischen Glieder von ungerader Taktzahl kommen zwar oft Fälle vor, bey welchen sich unser Gefühl wider die Vermischung derselben mit geradzahligen Gliedern sträubt; man hat aber noch keine bestimmte Regel ausfindig machen können, in welchen Fällen diese Vermischung dem Gefühle entgegen sey, oder nicht, und daher gehört die Entscheidung des Schicklichen oder Unschicklichen bey der Vermischung der ungeradzahligen Rhythmen mit den geradzahligen noch vor den Richterstuhl des Kunstgefühls«, zitiert nach Wolfgang Budday: *Grundlagen musikalischer Formen der Wiener Klassik. An Hand der zeitgenössischen Theorie von Joseph Riepel und Heinrich Christoph Koch dargestellt an Menuetten und Sonatensätzen (1750–1790)*, Kassel: Bärenreiter 1983, S. 131.

viel differenzierteren rhythmischen Profils, vor dessen Hintergrund die weitere Gestaltung des formalen Verlaufs in Durchführung und Reprise umso interessanter erfolgen kann.

Auch die Exposition der Sonate Nr. 2, die rhythmisch differenzierter als die erste ausgearbeitet ist, endet mit einem schweren Takt auf gerader Zeit, wodurch die Wiederholung der Exposition auf leichte Zeit fällt.¹³ Und als ob Haydn nach dieser akribisch ausgearbeiteten Form in der Sonate Nr. 3 mit dem Gegenteil experimentieren wollte, zeigt sich diese als eine schlichte Abfolge von schweren und leichten Takten, wodurch sich aus rhythmisch-metrischer Perspektive mit der eben entwickelten Betrachtungsweise kein Grund für eine Wiederholung ergibt. Die innere Belebung in dieser Sonate kommt jedoch aus den ungleich langen Gliedern, wenn die Phrasenlängen gut artikuliert werden.¹⁴ In bekannter Manier wiederum verhält es sich bei der Sonate Nr. 4, bei der

-
- 13 Diese abenteuerliche Musik experimentiert mit der Doppelung von zwei schweren Takten. Schon der erste Viertakter durchbricht die natürliche Abfolge von Schwer-Leicht durch ein geistreiches Schwer-Schwer-Leicht-Leicht. Die Takte 11 und 16, hineinmontierte Zwischentakte, ziehen weitere Schwer-Schwer-Konstellationen nach sich, auf die jedoch wieder eindeutige Verhältnisse mit einem Vier- und dann einem Sechstakter erfolgen. Takt 36 wird nachträglich wegen seiner Wiederholung in Takt 37 zum schweren Takt, wodurch dem schweren Takt 35 ein zweiter folgt.
- 14 Das überlange zwölftaktige Hauptthema besteht aus einer Periode mit je viertaktigem Vorder- und Nachsatz, der ein viertaktiger Abgesang folgt. Die Wiederholung dieses fast etwas lapidar wirkenden Themas, das vom Spiel des ternären Unterbaus der Begleitung lebt, wird in Takt 20 völlig unerwartet und zu einem Zeitpunkt verlassen, an dem schon nicht mehr mit einer Veränderung zu rechnen war und gleichzeitig auf 14 Takte gestreckt. Damit geraten Thema und Entwicklung in ein asymmetrisches Taktgruppen-Verhältnis. Auf die Überlängen des Themas und seiner Fortführung folgt die unerwartete Kürze des kleinräumigen Seitenthemenkonstrukts, bestehend zuerst aus 2+2 Takten, auf die ein kadenzierender Zweitakter das Thema zum Abschluss brächte, wenn nicht die nächste Phrasenüberlappung die Takte 4 und 5 nochmals erklingen liesse und damit zur Kadenz ansetzen würde. Ein knapper eintaktiger Gedanke und seine Wiederholung bereiten der Exposition schliesslich ein rasches Ende. Auf die 12- und 14-taktigen Entwürfe im Hauptsatz folgen also ein achttaktiger und schliesslich der nur zweitaktige Abschluss: die Luft erstarrt förmlich im Halse!

die Wiederholung der Exposition wie in den Sonaten 1 und 2 auf leichter Zeit einsetzt. Analog verhält es sich in den Sonaten Nr. 5, 7, 8, 9, 10 und 12.¹⁵

In Sonate Nr. 14 lässt sich kein rhythmisch-metrischer Grund für eine Wiederholung ausmachen. Allerdings lebt diese Exposition von einer betörenden Fülle immer neuer rhythmischer Ideen.¹⁶ Nur bei Sonate Nr. 6 und 13 erfolgt zwar, oberflächlich betrachtet, eine Wiederholung der Exposition auf schwerer Zeit, schaut man allerdings genau hin, zeigt sich, dass Haydn im Spiel mit der Metrik die leichte Takthälfte zur schweren macht und umgekehrt und damit mit der Illusion einer leichten Wiederholung spielt.¹⁷

Damit wird ersichtlich, dass für die Wiederholung mindestens in mehr als zwei Drittel der Fälle rhythmisch-metrisch argumentiert werden kann. Zählt man die beiden Sonaten Nr. 6 und 13 dazu, sind es rund 90 % der Expositionen der ersten 14 Klaviersonaten¹⁸, die allein

15 Bei den Sonaten 10 und 12 wendet Haydn eine weitere Technik an, um den zeitlichen Fluss zu intensivieren, indem er in den 2/4-taktigen Sätzen das zweite Viertel mit dem ersten des folgenden Taktes motivisch verbindet und so eine leise Schwebewirkung erzeugt. Insgesamt resultiert auch bei diesen beiden Expositionen die Wiederholung der Exposition auf leichter Zeit.

16 Die Exposition beginnt mit Sechzehntelaufтакт und punktierter Achtel, einem Modell, aus dem sich die ersten Takte ableiten. Die Entwicklung in Takt 9 spielt mit dem nachschlagenden Einsetzen. Die Takte 17ff. leben von Punktierungen und Synkopen. Der Seitengedanke Takt 24 setzt mit vier Zweiunddreissigstel auf das dritte Achtel ein, die Erörterung Takt 28 spielt imitatorisch zwischen den Stimmen, die auf das zweite resp. sechste Sechzehntel einsetzen. Die Schlussgruppe schliesslich tritt in Takt 32 mit fünf Sechzehntelstriolenimpulsen auf. Damit ist kein motivischer Ansatz wie der andere, was vielleicht nur möglich ist, weil das metrische Spiel von Schwer-Leicht im ganzen Satz gleichbleibt.

17 In der Sonate 13 fügt Haydn dem leichten Takt 14 eine Wiederholung an, womit sich eine Leicht-Leicht-Folge ergibt und die nachfolgende Musik sich damit auf der Schweben-Ebene befindet, ehe sich mit den Takten 26 und 27 eine Schwer-Schwer Folge ergibt, die die Musik wieder ins Lot bringt. Bei der auftaktigen Sonate Nr. 6 erfolgen ab dem sechsten Takt unterschiedlich lange Auftakte, sodass sich auch in diesem Fall ein Oszillieren mit dem schweren Puls ergibt.

18 Nr. 11 wird nicht mitgezählt, da keine Sonatensatzform überliefert ist.

aus rhythmisch-metrischen Gründen die notierte Wiederholung der Exposition nahelegen. Auch in den späteren Sonaten zeigt sich, dass sich Haydn dieser Phänomene bewusst war, so beispielsweise in den Sonaten in e-Moll Nr. 34¹⁹, in Es-Dur Nr. 49²⁰ und in C-Dur Nr. 50²¹. Der Eindruck verfestigt sich, dass Haydn in der Auseinandersetzung mit dem linearen Zeitverlauf die dramatische Gestaltung der Exposition des Sonatensatzes und deren poetische Intensivierung durch die Expositionswiederholung mit jedem Werk neu erarbeitet.

Minutiös zeichnet Iris Eggenschwiler in ihrer Dissertation *Beethoven und Haydn*²² nach, wie sich Haydn mit dem jungen Beethoven im Kompositionsunterricht anstelle von Gattungskontrapunkt auf die Besprechung kompositorischer Fragestellungen konzentrierte.²³ Dass dabei Fragen der inneren Expositionsgestaltung und der Wiederholung ganzer Formteile ein Thema gewesen sein müssen, zeigt sich an der grundlegenden kritischen Befragung der Sonatenform bei Haydn seit den mittleren 1780er Jahren. Ab diesem Moment lassen sich bei Haydn immer mehr Eingriffe erkennen, das Wiederholungszeichen für den zweiten Teil des Sonatenhauptsatzes (Durchführung und Reprise) wegzulassen. Der Bruch mit der Tradition, den zweiten Formteil nicht mehr zu wiederholen, lässt im Rückschluss vermuten, dass die in der Exposition verhandelte Energie in einer Differenzierung aufbereitet ist, dass sich eine Problematisierung und meistens der Wegfall der Wiederholung des zweiten Formteils aufdrängt, was sich sowohl im

19 Die Wiederholung beginnt mit leichter Zählzeit auf zweiter Ebene.

20 Während Takt 52 noch klar auf schwere Zeit fällt, ergeben sich in der Folge mehrere, typisch befragende Möglichkeiten, bevor der kadenzierende Quartsextakkord in Takt 58 wieder klare Verhältnisse schafft und die Wiederholung der Exposition auf die leichte Zählzeit stellt.

21 Die Wiederholung der Exposition fällt auch hier auf dritter Ebene auf leichte Zeit, bedingt durch zwei rhythmische Verschiebungen: Der leichte Takt 20 ist schwer, ebenso der leichte Takt 47 (beides sind formal bedingte Anfänge).

22 Iris Eggenschwiler: *Beethoven und Haydn. Musik, Geschichte, Rezeption*. Stuttgart: Franz Steiner 2023.

23 Ebd., S. 143.

symphonischen Schaffen als auch in den Klaviersonaten und Streichquartetten Haydns ab etwa 1786 nachweisen lässt. Wie virulent dieses Thema im Kompositionsunterricht zwischen Haydn und Beethoven in den frühen 1790er Jahren gewesen sein muss, kann daran abgelesen werden, dass auch Beethoven in der Haydn gewidmeten Klaviersonate op. 2 Nr. 3 den zweiten Teil nicht mehr wiederholt. Geradezu ins Zentrum der Aufmerksamkeit treten die Wiederholungsfragen sowohl des ersten wie des zweiten Formteils beim mittleren Beethoven in den Trilogien der Klaviersonaten op. 53, 54 und 57 sowie in den dem Grafen Rasumofsky gewidmeten Streichquartetten op. 59, 1–3. In den genannten Werken spielt Beethoven denn auch alle Lösungen von wiederholten und unwiederholten Formteilen durch. In den Symphonien jedoch lässt Beethoven nicht ein einziges Mal den zweiten Teil wiederholen, zu gewichtig sind die musikalischen Prozesse in der Exposition. Hans-Joachim Hinrichsen schreibt dazu in *Beethoven. Musik für eine neue Zeit*: »Nur auf den ersten Blick berührt die Frage der Teilwiederholung einen rein aufführungspraktischen Aspekt; in Wirklichkeit ist sie, wie Beethovens lebenslanges Experimentieren mit ihr beweist, ein substantieller Bestandteil der musikalischen Form und ihrer Entfaltung in der Zeit.«²⁴

Ein Blick auf die Kopfsätze von Mozarts Symphonien möge diese kleine Untersuchung abrunden. In knapp der Hälfte seiner Symphonie-Expositionen schreibt Mozart keine Wiederholungszeichen und macht allein damit deutlich, dass die Setzung der Wiederholungszeichen nicht der Routine geschuldet ist. Die Überprüfung der restlichen Kopfsätze der Symphonien Mozarts (vgl. Anhang) ergibt, dass sich die Exposition in der Wiederholung allein aufgrund des Schwer-Leicht-Gefälles überwiegend in einem neuen Licht zeigt, denn in 17 der 24 Kopfsätze kommt der erste Takt der wiederholten Exposition auf leichte Zeit zu stehen, womit die Wiederholung unter umgekehrten Schwer-Leicht-Verhältnissen der Takthierarchie stattfindet. Bei den verbleibenden 7 Symphonien ist zu bemerken, dass deren Expositionen oft rhythmisch so spannend und teils mit Asymmetrien gestaltet sind, dass sich ein

24 Hinrichsen, Ludwig van Beethoven. *Musik für eine neue Zeit*. ²2020, vgl. S. 72–97, hier S. 82.

zweites Nachvollziehen allein deswegen aufdrängt. Interessanterweise sind fast alle früh entstanden (zwischen 1764 bis 1774: K 16, 45a, 133, 134, 201, 202)²⁵, nur die grosse g-Moll-Symphonie (K 550) fällt aus dem Rahmen. Das Gedankenspiel, was geworden wäre, wenn Mozart den letzten Takt der Exposition, den schroff hingestellten Vermittlungsakkord zurück zum Anfang, weggelassen hätte, muss offen bleiben. Allerdings ist in der grossen g-Moll Symphonie die Verkürzungsstrategie dermassen radikal umgesetzt, dass deren Nachvollzug die Wiederholung der Exposition in jedem Fall ergiebig macht (vgl. dazu die Bemerkungen zu Mozarts g-Moll-Symphonie S. 138f).

Der Wegfall der Wiederholung des zweiten Formteils ist bei Mozart vor allem im Jahr 1772 und dann noch einmal im Jahr 1774 (KV 202) nachzuweisen, sonst aber sind die zweiten Formteile bis zur Symphonie KV 385 (Haffner) stets mit einer Wiederholung ausgestattet. Es fällt auf, dass ab dem Jahr 1783 und der Symphonie KV 425 (Linzer) keine der späteren Symphonien mehr eine Wiederholung des zweiten Formteils aufweist.²⁶ In den 1780er Jahren scheint sich die Frage der Dramaturgie der Gesamtform immer drängender gestellt zu haben und damit zu einer Zeit, als kaum ein symphonisches Werk von Mozart und Haydn noch eine Wiederholung des zweiten Formteils aufweist.

Als Ergebnis kann festgestellt werden, dass Wiederholungszeichen seitens der Komponierenden wohl kaum der Konvention wegen gesetzt sind, sondern in der Dramaturgie der Werke begründet sind. Denn es entwickelte sich offensichtlich bei den Komponierenden eine immer stärker werdende Sensibilisierung für die Dramaturgie der Musik, bis die Dramaturgie zu einem wichtigeren Kriterium für die Wiederholung als das Einhalten der Konvention hervordachs. Darüber hinaus zeigt sich in der rhythmisch differenzierten Betrachtung der Notentexte ein Reichtum in der Musik, eine neue Qualität, die sich auch und unmittelbar als Mehrwert und Energiezuwachs in der Verlaufskurve der

25 Auffällig ist, dass Mozart 37 der 47 Symphonien in dichter Folge geschrieben hat (bis K 202) und dann ein Loch bis zur nächsten Symphonie klafft (K 297).

26 Zu den späteren Symphonien mit nicht wiederholtem zweiten Teil gehören: KV 425, 504, 543, 550 und 551.

Exposition manifestiert. Dabei öffnen sich nicht nur poetische Räume, die Musik wird schlechthin plastischer und gewinnt Profil.

Im Folgenden soll an einigen ausgewählten Beispielen alles bisher Zusammengetragene vertieft werden. Dabei werden die gemachten Beobachtungen gebündelt betrachtet, insbesondere auch hinsichtlich der Frage, welche Konsequenzen die Anlage der Exposition für Durchführung und Reprise sowie, wo vorhanden, für die Coda nach sich zieht. Denn mit dem Beginn der Durchführung ist im Ablauf des Sonatensatzes ein Punkt erreicht, von dem aus viele verschiedene Reaktionen auf die Exposition möglich sind: Negierung, Intensivierung, Verdichtung, Ausdünnung, Radikalisierung usw. Dazu kommt die Frage nach der zeitlichen Ausdehnung der Durchführung und ihrer Bedeutung für das jeweilige Werk. Ist sie eher klein und überleitend oder durch ihre schiere Grösse der Exposition nicht nur gleichgestellt, sondern sie sogar überbietend wie etwa im ersten Satz der *Eroica* von Beethoven? Darauf einzugehen heisst, das jeweils spezifische Werk als Ganzes zu fokussieren.

