

VIII. Zusammenfassung und Ausblick

Wie Nicolaj van der Meulen in seiner Dissertation beschreibt,

»lebt die Betrachtung eines Deckengemäldes in einem mehrteiligen sakralen Raum vom Einbezug eines situativen Betrachters, einer Person, die beständig in Bewegung ist und im Gehen neue Raumverhältnisse produziert. Dabei präsentiert sich der Raum und die ihm zugehörige Welt nicht mehr als unabänderlich, sondern als eine aus der Eigenbewegung unablässig sich erneuernde Variable.«¹

Wie in Abbildung 54² zu sehen ist, verändern sich die Blickwinkel von Betrachtenden durch deren Eigenbewegung. Im Masse ihrer Bereitschaft, den Betrachtungsort und damit die Perspektive zu verändern, erschliessen sich die statischen Bildinhalte in dynamischer Weise.

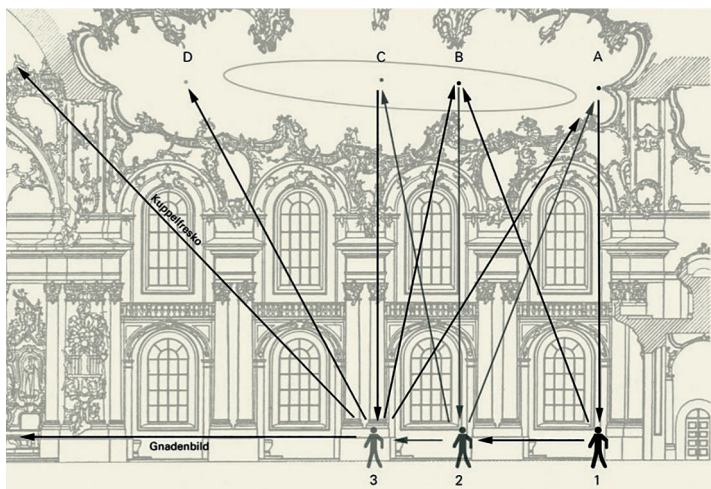
Die rhythmische Verdichtung in den Expositionen von Sonatensätzen zeigt sich als eine Kompositionsstrategie, die seit der frühen Wiener Klassik überpersönlich und breit angewendet worden ist. Sie bietet durch ihre rhythmische Fokussierung die Möglichkeit, einen anfänglichen (musikalischen) Gedanken zu vertiefen und erweist sich als ein robustes Werkzeug, um von einem Ausgangszustand auf eine höhere rhythmische Ebene zu gelangen. Gleichzeitig verlangt sie vom analysierenden, interpretierenden oder rezipierenden Subjekt die Bereitschaft

1 Nicolaj van der Meulen: *Der parergonale Raum, Zum Verhältnis von Bild, Raum und Performanz in der Spätbarocken Benediktinerabtei Zwiefalten*, Wien: Böhlau Verlag 2016, S. 167. Vgl. Fussnote 65, Seite 40.

2 Ebd., S. 167.

zur Eigenbewegung, also die Bereitschaft, diese rhythmische Bewegung mitzuvollziehen. Dieses Erfordernis zeigt sich als Folge einer aufgeklärten Haltung und Wahrnehmungsweise.

Abbildung 54: Das Bewegungsdiagramm macht sichtbar, wie die Veränderung des Blickwinkels eine statische Darstellung durch die Eigenbewegung in eine dynamische überführt.



Wird dieser Gedanke der Eigenbewegung auf das Spielen und Rezipieren von Musik angewendet, ergibt sich eine bemerkenswerte Koinzidenz zu den erarbeiteten Befunden. Mit der Wende zur musikalischen Frühklassik ereignet sich ein qualitativer Sprung in der Kompositionsgeschichte und der Wahrnehmung von Musik, wie er sich am Beispiel der Sonatenexposition abbildet. Der Gang in die Spannungstonart erfährt eine Dramatisierung, die sich in einer neuen Ausprägung der formalen Gliederung und insbesondere einem rhythmisch-intensivierenden Verlauf artikuliert. Dabei moduliert die Musik nicht mehr nur in die Spannungstonart wie auch schon in älterer Musik, sondern übersetzt parallel auf eine höhere energetische Ebene. Möglicherweise haben

an diesem historischen Umschlagspunkt, der Wende zur musikalischen Frühklassik, die Sprache und das rhetorische Sprechen Pate gestanden. Die rhythmischen Massnahmen ergaben sich aus den inneren Strukturen der Sonatenform und stehen im Dienst, Interpretierende wie Rezipierende durch die Übersetzung in höhere Energie-Ebenen aus erwarteten und gewohnten Bahnen zu werfen, zu wecken, zu energetisieren und beteiligt zu machen. Parallel zum Aufkommen des bürgerlichen Konzertlebens ereignet sich diese innermusikalische Veränderung, welche ein verstärktes Richtungsdenken in die Musik bringt. Denn »die entscheidende und übergreifende Grundlage ist [...] das Bewusstsein für die Dramatik formaler Artikulation im Zusammenhang mit einer ›Theatralisierung‹ oder dem Ereignischarakter zeitlich gerichteter Vorgänge.«³

In der Verdichtung der musikalischen Zeit artikuliert sich die Erfahrung eines sich selbst bewusst werdenden Geschöpfes. Anhand eines einmal aufgestellten Motivs oder Themas wird plötzlich die Handlungsfähigkeit des rezipierenden Subjekts zum eigentlichen Thema der Musik. Das Individuum erwacht aus seiner, wie Kant es formuliert hat, »selbstverschuldeten Unmündigkeit« und erkennt das Potential seiner Wirkmächtigkeit, das in jedem Werk auf je eigene Weise durchgespielt und erkundet wird. Die Sonatensatzform entwickelt sich zu einer Folie, anhand derer es gelingt, Wachstumsprozesse abzubilden und nachzuempfinden, seien sie seelischer, sozialer, entwicklungspsychologischer, politischer oder ethischer Natur. Sie spiegeln die ganze Dramatik von Reifungsprozessen im Spiel zwischen Aufbruch und Rückversicherung, Abschied und Wiederkehr. Nicht von ungefähr hat dieser Formverlauf seit der Wiener Klassik auf unzählige Komponierende immer wieder von Neuem eine magnetische Wirkung ausgeübt. An dieser Formhülle haben sich die die Zeitgeschichte seismographisch wahrnehmenden Komponierenden ab- und entlanggearbeitet. Die Folie der sich fokussierenden inneren Dramatik bietet sich als Metapher für aussermusikalische Erfahrungen an, die innermusikalisch durch- und »gefährlos« überlebt werden können. Die Metapher geht weit über das Erfüllen von äusseren Symmetriebedürfnissen hinaus, sie zeichnet

3 MGG, S. 1612 zum Stichwort ›Sonatenform‹.

nach, welchen Unterschied das sich von einer Ebene ablösende und auf einem anderen Niveau ankommende, erkennende und erwachende Individuum erfährt und was ihm auf seiner Selbstsuche begegnet: eine innere Belebung, eine Konzentration, das Abenteuer einer einsetzenden Selbsterkenntnis.

Musik ist ein Spiel, ganz besonders ist die Exposition ein Ort der immer neuen Erkundung und Inszenierung dieses Spiels. Ein Spiel mit energetischen Kräften, mit Proportionen und Harmonien, Motiven, Klangfarben, Massen, Artikulationen und nicht zuletzt: mit Rhythmen und Dauern! Ernst Kurths dynamische Formvorstellung trägt diesem Umstand Rechnung: »Form wird. Form ist kein Ruhe-, sondern ein Spannungsbegriff, der das Werden ständig in sich lebendig trägt.«⁴ Solches Verständnis von Form als einem aus dem Tun und Erfahren geronnenen und sich verdichtenden lebendigen Befragungsprozess eines musikalischen Gedankens zeigt sich als behutsame Beschreibung dessen, was mit den einzelnen formalen Zonen abstrahiert und artikuliert werden kann. Nicht nur die frühen Klaviersonaten Haydns bieten hierfür ein vortreffliches Forschungsfeld, die Sonaten der Klassischen Epoche schlechthin erweisen sich als dafür überaus ergiebig. Gelingt es, dieses Spiel geistreich zu gestalten, fein zu nuancieren und die Elemente in ihrer gegenseitigen Bedingtheit zum Klingen zu bringen, werden die in der Musik angelegten expressiven Verdichtungen zum Ausdruck gebracht und nachgezeichnet. Nicht zuletzt wegen dieser Dichte-Momente beschäftigen wir uns mit Musik, hören sie, analysieren und spielen sie, üben sie und teilen uns Dritten über sie mit.

Schreiben vielleicht deshalb Hepokoski und Darcy, dass die Gestaltung der Exposition und der Sonate im Grossen eine musikalische »metaphor for human action« darstelle?⁵ Die Formkurve der Exposition zeigt sich dafür als überaus robust. Beethovens Radikalität liege nicht in der

4 Kurth, *Bruckner*, 1925, S. 234.

5 Hepokoski/Darcy, *Elements of Sonata Theory*, 2006, S. 251–254 (Kursivsetzung F. B.).

Destruktion der Sonatenform, sondern in ihrer schier unerschöpflichen Erweiterung, Umwandlung und Neudeutung.⁶

»Selbst also in dem exzeptionellen Kopfsatz der *Sturm*-Sonate, dem inzwischen sogar ganze Bücher gewidmet worden sind, erzeugt die Inszenierung *einer im Werden sich selbst begreifenden Subjektivität* als eigentlicher Gehalt dieser Musik eine Struktur, die sich nur vor dem Hintergrund objektiver Vorgaben lesen lässt.«⁷

Dieses Moment des fortgesetzten Gewecktwerdens fordert eine Hör- und Interpretationshaltung heraus, die Musik nicht nur passiv als Berieselung genießen will. »Solche Musik ist kein Genussmittel, sondern eine Zumutung. Gerade darin liegt aber ihre Humanität.«⁸ In diesem Gedankenfeld ist Analyse- und Interpretationsarbeit überzeitlich zu leisten, auch dann, wenn es sich vordergründig »nur« um ein Spiel handelt.

Einmal auf zeitliche Aspekte sensibilisiert, lassen sich auch in anspruchsvollen Kontexten wie den späten Werken Beethovens klare und begründete Interpretationshinweise aus der rhythmisch-metrischen Analyse gewinnen. »Metrik ist eine eigenständige Dimension des Komponierens. Diese Dimension steht gleichwertig neben den anderen Parametern des Tonsatzes, mit denen sie in einem festen Bedingungsgefüge verflochten ist.«⁹ Es ist seltsam kurz gegriffen und eine vertane Gelegenheit, in der Betrachtung von musikalischen Formen einseitig die motivischen, harmonischen und formalen Aspekte zu berücksichtigen und die zeitlich-energetischen ausser Acht zu lassen. Was für die Werke der Wiener Klassiker gilt, ist auch für weite Bereiche der romantischen Musik von Bedeutung. Dabei kann es nicht nur um den Aspekt der Verkürzung gehen, der in diesem Text im Zentrum steht. Es geht um alle

6 Hinrichsen, *Ludwig van Beethoven. Musik für eine neue Zeit*,² 2020, S. 88.

7 Ebd., S. 89.

8 Ebd., S. 96.

9 Dinslage, *Studien zum Verhältnis von Harmonik, Metrik und Form in den Klaviersonaten Ludwig van Beethovens*, 1987, S. 60.

zeitlichen Aspekte wie Weitung oder Aufhebung des Pulses, um Überlagerungen und Verwischungen, Umformungen und Proportionen. In diesem Buch wurde an vielen Orten Forschungsbedarf ausgemacht, an denen weiter, berufener und vertiefter gearbeitet werden muss.

Gewiss, die Sonatenexpositionen der Wiener Klassik weisen mannigfaltige Verlaufsformen auf. Fast die Hälfte der Expositionen von Mozarts Symphonien sind ohne Wiederholung komponiert, wodurch sich eine veränderte Dramatik für den Verlauf der Exposition ergibt. Auch Haydns Streichquartette leben von vielfältigen kompositorischen Strategien, die keinem fixen Schema folgen. Allerdings ist das Interesse an Haydns wie Mozarts Musik bis heute ungebrochen: Ob es auch am Spiel mit den rhythmischen-metrischen Mitteln liegt? Wo es gelingt, diesen inneren Dramen feine Aufmerksamkeit zu verleihen, ist viel gewonnen, nicht nur für die Musik der Wiener Klassik.