

STM 1977:2

**Ein Beitrag Berwalds zur romantischen Sonatenform
Das Duo für Violoncello und Klavier (1858)**

Von Klaus Stahmer

© Denna text får ej mångfaldigas eller ytterligare publiceras utan tillstånd från författaren.

Upphovsrätten till de enskilda artiklarna ägs av resp. författare och Svenska samfundet för musikforskning. Enligt svensk lagstiftning är alla slags citat tillåtna inom ramen för en vetenskaplig eller kritisk framställning utan att upphovsrättsinnehavaren behöver tillfrågas. Det är också tillåtet att göra en kopia av enskilda artiklar för personligt bruk. Däremot är det inte tillåtet att kopiera hela databasen.

Ein Beitrag Berwalds zur romantischen Sonatenform

Das Duo für Violoncello und Klavier (1858)

Von Klaus Stahmer

Zur Theorie der Sonatenform im 19. Jahrhundert

Die Formenwelt der Klassik und die Veränderungen der Tonsprache im 19. Jahrhundert stehen in einem bemerkenswerten Spannungsverhältnis zueinander. Die von Friedrich Blume vertretene Theorie¹ hat deswegen auch viel für sich, derzufolge das Klassische als solches stets und nur in seiner Relation zum Romantischen gesehen werden kann, wobei die beiden Stilbegriffe als „im Grunde Eines und nur zwei verschiedene Brechungen der einen Gestaltvorstellung“² gelten. Dabei stützt er sich auf die zweifellos richtige Beobachtung, die uns in diesem formanalytischen Zusammenhang besonders interessiert, daß es für beide Epochen nur einen einzigen „überlieferten Elementen- und Formenkanon“ gibt, „der von Johann Stamitz bis Max Reger in seinen Grundlagen beständig der gleiche geblieben ist“³ und der die in der Romantik geschaffenen Formorganismen kaum mehr als „nur Erweiterungen, Spezialisierungen, Abwandlungen“⁴ jener seit dem hochklassischen Zeitalter als sakrosankt geltenden und einen starken Hang zur Typisierung aufweisenden Idealformen sein läßt. Das ist indessen nur die eine Seite, bleiben hierbei doch all jene Grundlagen einer sich wandelnden Ästhetik, der Verlust jener Tugenden, die das spezifisch Klassische konstituierten, das Hintanstellen alles wahrhaft Harmonischen und Maßvollen, kurz gesagt alles dessen, was das Edle zur Norm erheben konnte, völlig unberücksichtigt. Die von Blume vertretene Theorie, der man rein phänotypisch gesehen die Zustimmung nicht versagen kann, scheint sich am Klassizistischen als Teilaspekt des Romantischen zu orientieren und die zwischen beiden Welten sich auftuende Kluft wegzudiskutieren. Schon 1808 definierte Goethe die Romantik aus einer Gegensätzlichkeit zur Antike heraus und attestierte ihr damit gerade jene ins Unendliche sich verlierende Sehnsucht und Unruhe, die sie vom Erreichen des vorgestellten Ziels: der Vollkommenheit, trennt. „Der Charakter des Ungewöhnlichen, Großen und selbst des Abenteuerlichen, durch Lieblichkeit verschönert“, diese 1807 als eine der frühesten einschlägigen Definitionen des Romantischen in der Musik aus Heinrich Christoph Kochs Handwörterbuch, läßt keinen Raum mehr für jenes als spezifisch klassisch zu wertende Bestreben, das „den Widerspruch von Raum und Zeit zur Harmonie zu bringen vermag“⁵.

¹Friedrich Blume: *Klassik*; in: *Epochen der Musikgeschichte*, Kassel & München 1974.

²Blume S. 238.

³Friedrich Blume: *Romantik*; aa.O., S. 331.

⁴Blume S. 347.

⁵Fritz Strich: *Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit*; hier zitiert nach: *Begriffsbestimmung der Klassik und des Klassischen*, hrsg. v. H.O.Burger, Darmstadt 1972, S. 103.

Für die hier zur Debatte stehende Fragestellung ist diese Vorbemerkung insofern wichtig, als sie ein Grundproblem aufwirft, das in vielen Formanalysen, die das Erkennen eines Typus bereits für dessen Eigenes halten, nicht zur Sprache kommt. Spärlich ist nämlich die Literatur, die allen spezifisch romantischen Sonatenlösungen auch geistesgeschichtlich auf den Grund zu gehen versucht, reichhaltig hingegen die Liste von Untersuchungen, die den im affirmativen Sinn auch im 19. Jahrhundert beibehaltenen, weitgehend seines Sinns enthobenen Idealtypus lediglich nachzeichnen und in stetiger Rückkopplung zwischen Werk und Analyse das Gehäuse der Form für deren Wesentliches ansehen. Zwar wurde, was das Letztere betrifft, gelegentlich auch Skepsis laut, man denke nur an das Unbehagen solcher Darstellungsweise dem Spätwerk Beethovens gegenüber, doch nur zögernd – über die Gründe, die das Verlassen Post-Hanslickscher Denkbahnen so schwer machen, soll hier nicht gesprochen werden, reichen sie doch allzu weit ins Soziologische⁶ – greift ein Bewußtsein von der Unangemessenheit solcher Methode um sich. Bis heute ist Günther von Noé ausschließlich am Phänotyp interessierte Darstellung vom „Strukturwandel der zyklischen Sonatenform“⁷ ein kaum beachteter Vorstoß in ein Gebiet, das selbst in Standarddarstellungen wie z. B. von William S. Newman⁸ nicht adäquat erschlossen wird. Einzig Detailuntersuchungen, die sich an den Kernfragen romantischer Sonatengestaltung entzündeten wie z. B. der Frage nach Sinn und Möglichkeit von Finalität – bezeichnenderweise abgehandelt am Werk Mahlers⁹ – oder der Frage nach der Integration langsamer Einleitungen¹⁰ blieb es bisher vorbehalten, die Grundlagenforschung für eine Theorie der Sonatenform in der Romantik voranzutreiben und ein Gefühl dafür zu wecken, daß sich die Impulse der Romantik „zum klassischen Formideal durchaus auch negativ, kritisch verhalten“.¹¹ Im engagierten Zugriff führte Réti das Prinzip zurück auf thematische „patterns“,¹² die er als Einheitsmodelle aus Beethovens Werk herausdestillierte, während Karl Marx eine Reihe von im folgenden zu diskutierenden Faktoren der „Einheit der zyklischen Form bei Mozart“¹³ systematisiert. Es greift also ausgehend vom Werk der sogenannten Klassiker ein Gefühl dafür um sich, daß der Subjektivismus der Romantik sein formkonstituierendes Korrelat eher in der „Entwicklungssonate“ als in der „Reihungssonate“¹⁴ als einem unkritisch aus der Klassik übernommenen Modell hat, und daß das musikalische Geschehen in erster Linie von der Durchführungsarbeit, und zwar ohne Beschränkung „auf den in der älteren Sonate eigens dafür vorgesehenen Formteil“ geprägt wird.¹⁵ Ge-

⁶ Vgl. hierzu Klaus Stahmer: Korrekturen am Brahmsbild. Eine Studie zur musikalischen Fehlinterpretation, in: MF XXV/2 (1972).

⁷ NZfM 125. Jg. (1964) S. 55 ff.

⁸ The sonata since Beethoven. (A history of the sonata idea, Vol. 3), New York 1972; weiterhin: Artikel "Sonate" in MGG.

⁹ Bernd Sponheuer: Logik des Zerfalls. Untersuchungen zum Finalproblem in den Symphonien Gustav Mahlers, Diss. Kiel (masch.) 1975.

¹⁰ Rudolf Klinkhammer: Die langsame Einleitung in der Instrumentalmusik der Klassik und Romantik. Ein Sonderproblem in der Entwicklung der Sonatenform, Regensburg 1971.

¹¹ Wolfgang-Andreas Schultz: Die freien Formen in der Musik des Expressionismus und Impressionismus, Hamburg 1974, S. 28.

¹² Rudolph Réti: Thematic patterns in the music of Beethoven, London 1967; vgl. auch: The thematic process in music, New York 1951.

¹³ Karl Marx: Zur Einheit der zyklischen Form bei Mozart, Stuttgart 1971.

¹⁴ Vgl. Dieter Schulte-Bunert: Die deutsche Klaviersonate des zwanzigsten Jahrhunderts, Regensburg 1963.

¹⁵ Dieter Schulte-Bunert aaO, S. 36.

schichtlich betrachtet ist es aufschlußreich, wie sich aus dem Prinzip der permanenten Entwicklung als einem alle Formschematismen sprengenden Verfahren gewissermaßen von selbst stabilisierende Kräfte herausbilden und ihm entgegenreten. Es sind dies die „Faktoren der Einheit“,¹⁶ Ansatzpunkte für eine manifest werdende Zyklik. Schultz geht sogar so weit, das Formproblem in und nach der Romantik ausschließlich auf die Fragestellung zurückzuführen, „wie die Komposition vor dem Verfall in beziehungslos nebeneinanderstehende Details bewahrt werden kann, d. h. daß die prägnanten, relativ selbständigen Einzelergebnisse und Winzelcharaktere zu Stationen eines. . . funktionalen Ablaufs werden“. Und zwar meint er damit das ambivalente Vorgehen, die Details „in den Dimensionen, die funktional (d. h. nach dem Prinzip der ästhetischen *Kausalität*) strukturiert sind, determiniert, in den übrigen Dimensionen aber als prägnante Einzelereignisse gestaltet sind“.¹⁷ Recht behielt Blume dann mit der eingangs diskutierten Ineinsetzung des Klassisch-Romantischen insofern, als sich auch die soeben erwähnten Tendenzen einer ästhetischen Idee der Totalität verdanken, die dem klassischen Postulat nach Allgemeinverbindlichkeit und Suspension des je Vereinzelteten um nichts nachstünde. Auch so wird nämlich, wenn auch mit neuen Mitteln, jener von Klassischen herkommenden Forderung „nach verbindlicher, folgerichtiger Disposition der je besonderen Einzelsätze, der Forderung also nach zyklischer Einheit, die jedem einzelnen seinen wohlbestimmbaren Ort in der strukturellen Ökonomie des Ganzen zuweist“,¹⁸ Genüge getan.

Man kann nun zwar das Prinzip der Herstellung eines synthetischen Ganzen aus dem prozeßhaften Gegeneinander der Teile,¹⁹ dessen technische Konkretion von Noé unter die Begriffe der „inneren“ und der „äußeren“ Verbindung der Sätze subsumiert werden, zweifelsohne als späte Nachwirkung des von der Klassik geforderten Prinzips ansehen, doch gehört es zum wesensmäßig Romantischen, daß diesem Bestreben die Erfüllung im hic et nunc versagt bleiben muß. Man hat sich daher an den Gedanken zu gewöhnen, daß hinter aller Kunstfertigkeit, wie sie sich z. B. äußert in den attacca-Satzverbindungen, den rezitativischen Überleitungen zwischen den Sätzen, den Zitaten, Reminiszenzen und insbesondere der Verschachtelung von Sätzen oder Satzteilen, weiterhin in den thematischen Metamorphosen, der *Idée fixe*, in Leitmotiv und Motto, kaum mehr steckt als ein äußerst angespanntes Bemühen. Angesichts einer stets weiter zerbröselnden Vorstellung vom Kunstwerk als einer Ganzheit soll das Disparate noch einmal gezügelt werden, und es liegt darin „ein Gestus, in dem Großartigkeit und Gewalttätigkeit unauflöslich miteinander verquickt sind“,²⁰ wenn nicht gar rührende Hilflosigkeit. Was bei Mozart in Form von Substanzgemeinschaft, thematischer Verbindung und anderweitig hergestelltem zyklischen Zusammenhang, bei Beethoven im Verfahren des abgeleiteten Kontrastes und der zyklischen Motivik die Sonatenform jenes ihrem geistigen Anspruch gemäße Niveau erreichen ließ – mit August Halm könnte man dieses Ziel lokalisieren als eine durch Gegensätzliches errungene, den Gegensätzen abgerungene Einheitlichkeit²¹ – wird bei fortschreitender Ent-

¹⁶ Vgl. die Schrift gleichen Titels von Ludwig Misch, Bonn 1958.

¹⁷ Wolfgang-Andreas Schultz aaO, S. 28, Kursivierung K.S.

¹⁸ Bernd Sponheuer aaO, S. 17.

¹⁹ Bernd Sponheuer aaO, S. 7.

²⁰ Bernd Sponheuer aaO, S. 15.

²¹ August Halm: Von zwei Kulturen der Musik, Stuttgart 3/1947, S. 37.

wicklung und namentlich in der zweiten Hälfte des Säkulums zum nur noch rein mechanistisch Funktionierenden, zum absichtsvoll durchgeführten Versuch, dem das Gelingen eo ipso zur Frage wird. Das wäre in groben Umrissen der Hintergrund, vor dem die nun folgende Analyse des *Duo* für Violoncello und Klavier aus dem Jahr 1858 von Franz Berwald ihre Relevanz erweisen kann.

Franz Berwalds Duo für Violoncello und Klavier

Über Franz Berwald ist die Musikgeschichtsschreibung, von internationaler Warte aus betrachtet, im Grunde hinweggegangen, ohne ihn je recht gewürdigt und eingeordnet zu haben. Sie hat ihm den Randplatz eines nicht ganz unbedeutenden, originellen Komponisten zugewiesen, weiß mit ihm im übrigen aber nur wenig anzufangen. In den folgenden Ausführungen soll ein Werk im Mittelpunkt stehen, das selbst in der speziell dem Komponisten Berwald gewidmeten Literatur kaum berücksichtigt wurde. Die Analyse wird zeigen, daß es sich dabei um ein Werk handelt, welches die Merkmale eines formengeschichtlichen Schlüsselwerks trägt, ohne ein solches recht eigentlich zu sein. Das *Duo* (1858) folgt, wie eine Reihe weiterer Werke dieses Komponisten, dem Plan einer einsätzigen Sonate mit drei deutlich unterscheidbaren Unterabteilungen. Sie werden, um Verwechslungen mit herkömmlichen Formkonzeptionen zu vermeiden, besser nicht als Sätze bezeichnet, obwohl sie die Merkmale des Sonatenhauptsatzes, eines fünfteiligen langsamen Liedsatzes sowie eines sonatenhaften Finales tragen. Die Grenzen zwischen den drei Abteilungen sind durch Tempovorschriften, Vorzeichenwechsel und knappe Überleitungsflöskeln kenntlich gemacht, im übrigen aber fließend. Durch verschiedene Mittel im Detail wird die Großform, die auf den ersten Blick eine bloße Aneinanderreihung von drei in sich abgerundeten Sätzen mit nur oberflächlich kaschierten Satzschlüssen zu sein scheint, zu zyklischer Verbindlichkeit angehoben. Die funktionale Bezogenheit der drei Komplexe auf das Werkganze entsteht durch Besonderheiten und Ausnahmen von den klassischen Sonatenhauptsatzregeln. Durch die Ambivalenz der drei Einzelsätze, die einerseits den Gesetzmäßigkeiten von Sonatenhauptsatzformen und einer fünfteiligen Liedform im einzelnen, andererseits dem Total, einer zyklischen Großform in Sonatenhauptsatzform, genügen sollen, entstehen untüglbare Widersprüche. Kleinformal wie auch großformal sind daher Konzessionen erforderlich, die das Werk mehrdimensional, d h keineswegs vordergründig nur aus den Baugesetzen der drei Einzelsätze oder des großen Sonatensatzes heraus, interpretierbar machen. Es wird sich im weiteren Verlauf noch herausstellen, daß zu dieser doppelten Bezogenheit auf Sonatenmodelle als Kleinform wie auch als Großform eine dritte Perspektive hinzukommt, die ihrerseits weitere Konzessionen an die je formimmanente Gesetzmäßigkeit erfordert, und zwar eine durch und durch symmetrisch um eine Mittelachse angelegte architektonische Gruppierung der Formelemente mit statischem Charakter.

Die Dreisätzigkeit

Die erste Abteilung mit Sonatenhauptsatzanlage beginnt auf typisch romantische Weise: vier vorbereitende Klaviertakte stehen *mediantisch* in *D-Dur* zur *Tonika*, die sowohl dadurch, daß sie im *Pianissimo* dann einsetzt, als auch durch Umschreibung mit der Moll-

subdominante den Charakter des Indirekten erhält. In *B-Dur* setzt das Cello mit einem kantablen 1. Thema von 12 Takten ein – den Ausdruck Hauptthema sollte man besser vermeiden, um voreilige Analogien zur Sonatenhauptsatzform im klassischeindimensionalen Sinn zu vermeiden. – In seiner motivischen Binnenstruktur entspricht das 1. Thema einem bei Beethoven vielfach verwendeten Typ und wird unmittelbar nach seinem klar begrenzten Abschluß nahezu notengetreu wiederholt. Überhaupt ist eine solche Wiederholung von kadenzial in sich abgeschlossenen Themen, auch von längeren Komplexen, im weiteren Verlauf auffallend häufig zu beobachten. Es zeichnet sich darin eine Grundkomponente des Berwaldschen Sonatendekens ab, an die Stelle dynamischer Motiventfaltung eine eher intrikate Verschachtelung von in sich abgeschlossenen, d h wenig expansiven Formelementen zu setzen und mehr Sorgfalt auf den kühnen architektonischen Entwurf als auf das ökonomisch-detaillierte Ausschöpfen der motivischen Substanz zu verwenden. Hinsichtlich der Harmonik ist, trotz aller typisch romantischen Einfärbung des Details, ein dem Wesen romantischer Harmonik geradezu widersprechendes, häufiges Abkadenzieren zu beobachten. Berwald versucht den zwangsläufig entstehenden häufigen Stillstand dadurch zu kompensieren, daß er die tonalen Relationen zwischen den Teilen insgesamt beträchtlich weitet und den harmonischen Gesamtverlauf ausgesprochen großzügig konzipiert.

Die Überleitung zur 2. Themengruppe beginnt mit der Wiederaufnahme des Vorspanns und der ersten fünf Takte aus dem 1. Thema, mündet aber rasch in eine unmotivische Kaskade, harmonisch auf zwei verminderten Akkorden aufgebaut, und endet ebenso rasch in einem kapriziösen Viertakter, der – jeweils um eine Quint versetzt – unverändert viermal hintereinander erklingt. Das Violoncello greift dieses Klavierthema, das 2. Thema, auf und gestaltet daraus die Überleitung zu einem 3. Themenkomplex. Diese Überleitung fällt aus dem Rahmen der Komposition, weil sie eine der ganz seltenen motivverarbeitenden Passagen im Werk darstellt und bei fluktuierender Harmonik in merkwürdigem Widerspruch zu der ansonsten auf weite Strecken statischen Harmonik steht. Mit den 3. Thema endet der expositionshafte erste Teil, so daß man das Thema als Schlußgruppe anzusehen hat. Seine 16 Takte werden dreimal hintereinander gespielt, und zwar zunächst in *F-Dur*, der Dominanttonart, die in der klassischen Sonate den Doppelstrich markiert, und anschließend in *As-Dur*, womit der kleinformal in sich weitgehend schlüssige Expositionsteil großformal geschmeidig gemacht werden soll. Der neue Abschnitt, mit T 165 beginnend, hat auf Grund seines modulatorischen und weitgehend motivverarbeitenden Charakters – nacheinander werden das 1. und das 3. Thema sequenziert – die Funktion der Durchführung, doch stellt sich rückwirkend heraus, daß die viermalige Wiederholung des 3. Themas an dieser Stelle bereits Reprisenbedeutung haben soll, zumal die im Sequenzieren erreichten Tonarten haargenau denen vom 2. Thema entsprechen. Dieses schließt sich denn auch überraschend unvermittelt als blockhaft unveränderte Wiederaufnahme an, woraufhin – unter Verzicht auf eine Reprise des 1. Themas und auf eine Coda – mit 16 Takten zum langsamen Mittelteil übergeleitet wird. Dessen drei Themen (4. Thema T 257, 5. Thema T 273, 6. Thema T 287) sind in ABCBA-Form angeordnet bei einem Tonartenplan von *G-Dur/B-Dur/A-Dur/B-Dur/G-Dur*. Siebeneinhalb Takte, bereits im *Allegro agitato*, fungieren im Anschluß daran als Brücke zum Finalteil, der wiederum sonatenhafte Züge trägt. Drei Themen (7. Thema T 332, 8. Thema T 401, 9. Thema T 453) übernehmen – kleinformal betrachtet – die Funktion von Hauptthema, Seitenthema und Schlußgruppe, wobei auch hier En-bloc-Wiederholungen und das Fehlen von motivverarbeitenden Pas-

sagen typisch sind. Lediglich 16 Takte (ab T 417) haben, obwohl mitten in der "Exposition" angesiedelt, Durchführungscharakter. Daß auch im weiteren Verlauf keine reguläre Durchführung als selbständiger Formteil mehr zu erwarten ist und durch die Verlagerung der durchführenden Techniken in solche Abschnitte kompensiert werden soll, denen sie im Grunde fremd sind, wird zusätzlich noch unterstrichen, indem mit T 461 unmerklich eine Überleitung einsetzt. Doch bereits nach nur acht Takten wird sie von dem auf die Tonika B-Dur ausgerichteten 8. Thema, dem "Seitenthema" des "Finales", beendet. Ab T 475 entsteht der Eindruck einer Reprise innerhalb der Reprise, indem nämlich „Hauptthema“ und "Schlußgruppe" samt der siebentaktigen Einleitung unverändert in der Tonika erscheinen. Als Coda des Sonatensatzes im kleinen wie auch als Coda des gesamten dreiteiligen Großsatzes fungieren 34 Schlußtakte mit einem eigenen Gedanken (10. Thema) in B-Dur (T 551).

Die einsätzigte Sonatenhauptsatzform

Bei der Analyse unter dem Aspekt der Dreisätzigkeit traten einige Beobachtungen auf, die von der modellhaften klassischen Sonatenhauptsatzform her als Unregelmäßigkeiten zu bewerten wären und von denen hier als wichtigste genannt seien: das Fehlen eigentlicher Durchführungsteile, Überhöhung und Nichtauflösung tonaler Spannungen im ersten Satz, Nivellierung und Fehlen tonaler Spannungen im letzten Satz, Unvollständigkeit der Reprise und Fehlen einer Coda im ersten Satz und die Häufigkeit von entwicklungsfreien Themenwiederholungen. Diese Negativa sind andererseits gerade die Faktoren einer zyklischen Geschlossenheit des Gesamtwerks. Wie die zusammenfassende Grafik zeigt (Abb. 1), ist der tonale Plan daraufhin angelegt, das "Finale" (ab T 325) als Gesamtreprise und Coda für die vorangegangenen "Sätze" einstehen zu lassen, die infolgedessen wie Exposition (T 1 – 256) und Durchführung (T 257 – 324) aufzufassen sind. Die expositionell angelegte Dominantspannung zwischen 1. und 3. Thema wird in der Kleinreprise weder ausgeglichen noch tonikal irgendwie ausgerichtet. Stattdessen und konsequenterweise hat das 3. Thema eine bemerkenswerte harmonische Fluktuation durch die niemals an ein Ziel gelangende Modulation mit spezifisch romantischen Klängen. Auch das 2. Thema bringt eher neue Spannungswerte – a-moll und g-moll verweisen auf den Mittelsatz – als daß es die Reprise tonal zu einem Abschluß führen könnte. So bleiben am Ende der ersten Abteilung sowohl die Dominantspannung als auch das Moll-Dur-Verhältnis noch offen und es bringt der Mittelteil, wie es für die Durchführung charakteristisch ist, harmonisch die weiteste Entfernung von der Tonika, und zwar durch Tonarten, die expositionell vorbereitet und zugleich neu sind. Die Spannung B-Dur – A-Dur bleibt bis in die großformale Reprise hinein unaufgelöst und wird dort zunächst durch Wiederaufgreifen als unaufgelöste Spannung intensiviert, ehe sie letztlich entschärft wird.

Die Thementafel (Abb. 2) läßt erkennen, daß es über die tonale Architektur hinausgehend auch substantielle Verknüpfungen unter den Sätzen gibt. Dabei sind die Bezüge zwischen den beiden "Hauptthemen" (1. und 7. Thema) besonders ausgeprägt. Wie eine Klammer vermag der Codagedanke (10. Thema) das Werk hauptsächlich dadurch zu umschließen, daß es substantiell mit dem 1. Thema verwandt ist. Weniger offenkundig, da auf die Fortsetzung des 1. Themas beschränkt – siehe Abb. 2 – sind die Verbindungen zwischen den kantablen Themen des Mittelteils und dem 1. Thema. Sie sind aber dadurch signifikant,

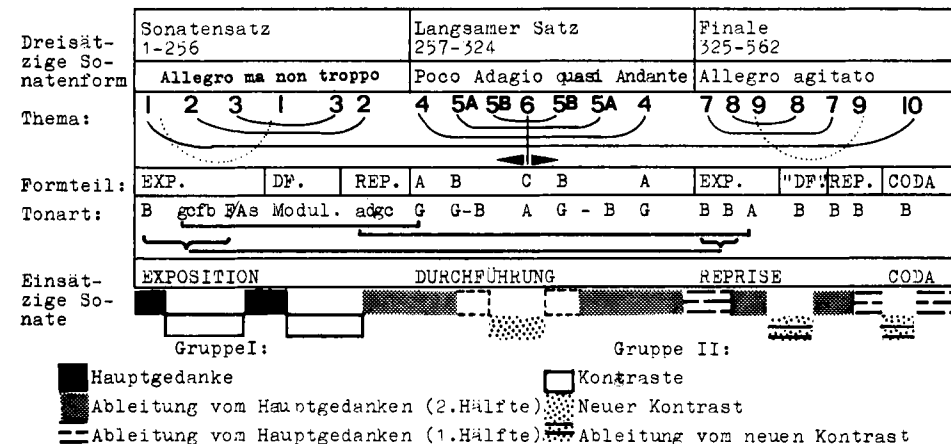


Abb. 1

*Zeichenerklärungen s. Abb. 1

Abb. 2

daß alle übrigen Themen (Themen 2, 3, 6 und 9) nicht in dieses Verwandtschaftsverhältnis gehören und ihrerseits Verbindungen untereinander aufweisen. Dadurch polarisiert sich das Thematische Material in eine Gruppe von hauptthemenbezogener Thematik, Gruppe I, und eine Gruppe von dazu kontrastierenden Themen, Gruppe II, die in ihrer Gegensätzlichkeit zunächst exponiert (bis T 256) und dann entsprechend der Bedeutung von Durchführung fortentwickelt und ab T 332 wieder stärker und repräsentativ an die Urform angenähert werden.

Architektonische Symmetrie

Wie die Grafik Abb. 1 außerdem erkennen läßt, sind die Einzelabschnitte in sich weitgehend symmetrisch angelegt. Dies geschieht in den Sonatensätzen durch Vertauschung der Reihenfolge bei der Reprise, in der Liedform durch ABCBA-Anlage, wobei im übrigen selbst die beiden Hälften des 5. Themas (5A und 5B) rückläufig angelegt sind. Weiterhin lassen Entsprechungen zwischen dem ersten und dem dritten Abschnitt – dabei wird hauptsächlich an die asymmetrische Wiederkehr vom 1. bzw. vom 9. Thema – eine großflächige Symmetrie erkennen mit dem C-Teil des Mittelsatzes als Achse. Die architektonisch wichtige substantielle Bindung des 10. Themas an das 1. Thema rundet die Anlage ab.

Zusammenfassung und Kritik

Überblickt man die Komponenten der formalen Gestaltung des Berwaldschen Duos im Ganzen, so setzt sich zunächst der Eindruck einer formalen Geschlossenheit und eines wohl durchdachten Plans durch. Ohne weiteres suggeriert das Konzept der architektonischen Konstruktion jene „aus dem Mannigfaltigen sich produzierende Einheit“,²² die immer wieder zum Postulat klassischer und nachklassischer Sonatenformung erhoben wurde. Bei längerem Zusehen wird es indessen fraglich, denkt man nur einmal an das blockhafte Abgeschlossenheit der in sich ruhenden Teile, deren gut organisierter Wechsel nicht über deren immanente Starrheit hinwegzutäuschen vermag, ob Berwald im Detail die Grundlage für einen so starken formalen Zugriff geschaffen hat. Alle Verschachtelungen, motivischen Bezüge und harmonischen Bezüge sind erst dort notwendig und legitim, wo das je Einzelne expandiert und sich zum Total disparat verhält kraft seiner Eigendynamik. Mit anderen Worten, es erfordern die im Großen Wirkenden starken formkonstitutiven Kräfte im Einzelbereich Gegenkräfte, um nicht zu sinnleeren, nur für sich selbst einstehender Mechanik abzusinken. Wie bei Beethoven, wo Form sich darstellt „als eine prozeßhafte Entwicklung, in der sich unterschiedene und relativ selbständige Momente aneinander abarbeiten, so daß sich das Ganze wesentlich erst als *Produkt* und *Resultat* dieses Arbeitsprozesses konstituiert“,²³ hätten bei Berwald Harmonik, motivische Verarbeitung und Verwandlung sowie Satzstruktur weitaus weniger kleingliedrig und in sich gekehrt sein müssen. Dessen ungeachtet bleibt, was Berwald geschaffen hat, ein originärer Beitrag zur spezifisch romantischen Sonatenform. Die folgenden Kapitel werden zeigen, daß er zu einem Zeitpunkt geleistet wurde, als ähnliche Tendenzen bei Brahms, Liszt und anderen Komponisten ge-

²²Theodor W. Adorno: Einleitung in die Musiksoziologie, Reinbek 1968, S. 179.

²³Bernd Sponheuer aaO, S. 3, Kursivierung K.S.

wissermaßen „in der Luft lagen“ und daß er sich organisch in eine lange und früh einsetzende Entwicklung des Komponisten Berwald einfügt.

Das Duo im instrumentalen Gesamtwerk Berwalds

Was am Einzelwerk gezeigt wurde, ist für das übrige Instrumentalschaffen Berwalds durchaus typisch. Allerdings scheint das Duo als Spätwerk Berwalds in seiner Plastizität und Mehrschichtigkeit die formspekulativen Absichten stärker noch als frühere Stücke ausformuliert zu haben. Ein abschließendes Urteil hierüber kann zwar erst abgegeben werden, wenn auch die übrigen Werke mit gleicher Systematik erforscht sind, doch erlaubt schon der augenblickliche Stand der Forschung die Feststellung, daß Berwald seit den frühesten Kompositionsversuchen ungewöhnliche Wege ging, was die Form betrifft. In seinem frühen Septett (1828?) integrierte er beispielsweise ein 6/4-Prestissimo-Scherzo mit Alla breve-Mittelteil in den langsamen Satz, wobei es für die Ausbildung einer romantischen Sonatentheorie nicht unwichtig ist, daß Anregungen hierzu möglicherweise aus Frankreich oder aber von Weber, Hummel und Spohr kommen.²⁴ Es verdient auch festgehalten zu werden, daß einige der Formexperimente Berwalds noch in eine Zeit fallen, in der weder Beethovens Spätwerk abgeschlossen noch Berlioz' *Symphonie fantastique* komponiert waren. So entstand beispielsweise 1820 ein Violinkonzert in relativ freier Form.²⁵ Die A-Dur-Symphonie der zwanziger Jahre zeigt die symmetrische Umstellung von Themen, und die Hauptwerke Berwalds, in den vierziger Jahren entstanden, tragen fast ausnahmslos von der Sonatennorm abweichende Merkmale. Man darf vermuten, daß Berwalds *Sinfonie sérieuse* von 1842 die Bekanntschaft mit Berlioz vorausging. Auch hier als spezifisch Berwaldsches Charakteristikum die Satzverschachtelung und ein von den Zeitgenossen als bizarr und ungewöhnlich getadelter Tonartenplan. In der *Sinfonie capricieuse* zielt die Substanzgleichheit von Haupt- und Seitenthema auf monothematische Formtypen ab, und es findet sich auch in den danach komponierten Werken immer wieder die symmetrische Anordnung von Themen, das blockhafte Zitieren von zurückliegenden Formteilen, unvollständige Reprisen, substantielle Beziehungen zwischen den einzelnen Gedanken, Antizipation und Satzverschachtelung. Aber erst 1849 scheint Berwald aus den Ansätzen die letzte Konsequenz gezogen zu haben. Im Es-Dur-Quartett, von Layton als das interessanteste der Formexperimente bezeichnet,²⁶ werden alle genannten strukturellen Merkmale zum verbindlichen Formprinzip erhoben. Im a-moll-Quartett und im f-moll-Trio gehen die Sätze ohne Unterbrechung ineinander über, und es spricht für die Richtigkeit des Berwaldschen Verfahrens, wenn der zeitgenössische Rezensent bescheinigt, daß er solche Formen zwar schon öfter gesehen habe, bei Berwald aber zum ersten Male das Gefühl gehabt habe, daß sie „richtig veranlaßt“,²⁷ d.h. aus formimmanenter Logik heraus entstanden seien. An diese Werke schließt sich, sozusagen als krönender Abschluß, das besprochene Duo für Violoncello und Klavier an.

²⁴Ingvar Andersson: Franz Berwald, Stockholm 1970, S. 8 ff.

²⁵Für die folgenden Ausführungen wurde, soweit nichts anderes vermerkt ist, das o.a. Werk von Andersson herangezogen.

²⁶Robert Layton: Berwald's chamber music; in: Musical times CIX/1502 (1968).

²⁷Zitiert nach Andersson, aaO, S. 223.

Berwald und seine Stellung in der Geschichte der Sonate

Berwalds kühne Formerneuerungsversuche²⁸ und radikalen Umgestaltungen²⁹ können nicht als Einzelfälle in der Formengeschichte des 19. Jahrhunderts angesehen werden. Sie sind vielmehr ein Teil einer weitverzweigten Reaktion auf eine ständig zunehmend die Phantasie einengende Form nach klassischen Vorbildern, für die sich Robert Schumann eine Zeit lang zum Wortführer machte: „Der Sonatenstil von 1790 ist nicht der von 1840.“³⁰ In den führenden Köpfen, denen die Kompositionsregeln keine normativen Vorstellungen bedeuteten und stets erneut zu hinterfragende Grundgesetzmäßigkeiten des musikalischen Denkens geblieben waren, provozierte die Schablonisierung und Kanonisierung klassischer Muster zu einer allseits bekannten „gewöhnlichen Sonatenform“ (1803)³¹ höchstens Skepsis. Im Wesen des Klassischen liegt es allerdings begründet, daß alles, was einmal als gut, schön und richtig erkannt wurde, eo ipso nachahmenswert und allgemeinverbindlich sein müsse. Ein Großteil dieser die Form stabilisierenden Kraft ist also originär klassisch, der Rest ist Bequemlichkeit, Unvermögen, allgemeine Verflachung. Seit Kochs Versuch einer Anleitung zur Composition (1793) reißen die Bemühungen um ideale Gestaltungsprinzipien nicht mehr ab und verfestigen sich im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts zu verbindlichen Rahmenvorstellungen. Immer stärker folgt „das Gros der romantischen Sonaten der pragmatischen Norm“, wobei das spezifisch Romantische „sich mehr in Melos und Satztechnik als in originärer Formentwicklung“ manifestiert.³² Vergleichen wir diesen Sachverhalt mit dem Werk Berwalds, läßt sich das diametral Entgegengesetzte feststellen: seinen intrikatsten Formplänen steht ein eher konventionelles Satzbild gegenüber. Im Großen und Ganzen sind es aber nur wenige Komponisten, die im 19. Jahrhundert eigene Wege gehen und das Reproduzieren bewährter Muster den Kleinmeistern überlassen, die mit dem Festhalten an klassischen Vorstellungen etwas Klassizität für sich und ihr Werk zu sichern hoffen. Es ist nicht ohne Tragik, daß die konservativen Kräfte im allgemeinen musikalischen Bewußtsein in einem Ausmaß dominant werden, daß sie sich, je weiter sie sich zeitlich von dem klassischen Original entfernen, desto unerbittlicher auf die als sakrosankt geltenden Regeln berufen. Sie blockieren damit den Zugang zu zeitgemäßen Denkweisen. Gerade die am weitesten entwickelten Neuansätze, wie z B die h-moll-Sonate von Liszt (1854), fallen der Fehlinterpretation zum Opfer, denn man postuliert: „We must always proceed in a settled form. For if this order were evaded or arbitrarily changed, the composition would no longer be a regular Sonata.“³³ Was sich dem Klischee widersetzt, wird zur Unregelmäßigkeit erklärt.

Indessen erfaßt das Bestreben nach höherer Verbindlichkeit der Form jene Komponisten, denen die selbständige Formfindung Teil des jeweils erneut einsetzenden Ausdrucksbedürfnisses ist. Sie knüpfen an einen höchst dynamischen Entwicklungsprozeß der Sonatenform vor 1780 an, der einige der technischen Verfahrensweisen, wie z B die Sub-

stanzgleichheit mehrerer Sätze, verkürzte Reprisen oder Einsätzigkeit bereits kannte. Im Grunde gibt es sogar neben der eigentlichen Hochklassik und ihrer formalen Idealtypik ständig den quasi romantischen Strang, erwähnt doch u a 1789 Türk die „Existenz von Konzerten, die alle Sätze nahtlos zu einem einzigen Satz zusammenfügen“,³⁴ doch sollte man die ideologischen Grundlagen einer Weiterführung derartiger Praktiken im nachklassischen Zeitalter nicht unberücksichtigt lassen. Zunehmend verstehen sich die nichtklassischen Methoden nämlich im vordergründig-handwerklichen Sinn sogar als anti-klassisch, so daß man schon sagen muß, daß im 19. Jahrhundert die Sonatenform selbst dort, wo sie sich einiger vorklassischer Techniken der Werkvereinheitlichung bedient, im Widerspruch zu deren geistigem Ursprung befindet. Liszt, neben Schumann und auch Schubert wohl der prononcierteste Verfechter konsequent gehandhabter Einsätzigkeit, weist auf Vorbilder hin: „Field setzte in seinem letzten Konzert das Adagio an Stelle des Zweiten Solos; Moscheles in seinem 'Concert fantastique' hat die drei Sätze zu einem einzigen vereint. Weber zuerst, dann Mendelssohn (ohne von dem zweiten Konzert von H Herz zu sprechen) hatten schon eine ähnliche Form versucht.“³⁵ Mendelssohns Lehrer Berger komponierte 1801 eine Sonate, der in allen drei Sätzen und dort wiederum in allen Themen ein einziges Motiv zu Grunde liegt, und fand Nachfolger u a in Carl Loewe und Julius Emil Leonhard. Schließlich sollte auch Moscheles' einsätziges *Sonate mélancholique* (1821) nicht vergessen werden. Eine spezifische Theorie hat sich allerdings erst wesentlich später ausbilden können, so z B 1917 bei Cyril Scott und in der Schönberg-Schule, und es mutet höchstens wie eine Vorahnung an, wenn Gottfried Wilhelm Finks Musikalische Kompositionslehre (1847) hinsichtlich der Sonate sagt, sie gebe „nichts Bestimmtes“ vor, „was den Charakter oder die Form anzieht“. Die Sonate solle vielmehr „eine in sich abgerundete Gefühlsdarstellung in verschiedenen aus einander hervorgehenden Situationen von irgend einem Anfange bis zum Schlusse eines Zirkels führen... Es haben sich Einige nur lächerlich gemacht, von einer besonderen Sonatenform zu sprechen.“³⁶ Hier kündigt sich an, was im 20. Jahrhundert Hartmut Fladt als Kern jeder sich selbst zum Problem setzenden nachklassischen Sonatenform ansieht: Form ist, wenn sie auf der Höhe ihrer Zeit sein will, nicht mehr und nicht weniger als indifferentes Transportmittel von Materiale, ³⁷ wenn auch mit einer gewissen Eigendynamik, wie man wohl Fladt entgegenhalten muß. Beethoven scheint sub specie aeternitatis die Krise des Klassischen auskomponiert zu haben, und es sieht so aus, als gebe es nach ihm nur zwei Möglichkeiten: blankes Nachvollziehen der zur Tautologie ihrer selbst erfrorenen Gesetzmäßigkeiten oder aber deren kraftvolle Überwindung. Letzteres wurde immerhin mit sehr viel Engagement von Berwald versucht.

Vermutlich kommt Franz Berwalds Widmung seines 2. Klavierquintetts an Franz Liszt, für die sich der Weimarer Meister 1858 als „eine Ehre und wirkliches Vergnügen“ bedankte, nicht von ungefähr. Liszt Bemerkung, daß er für Berwalds Werke „große Achtung und Sympathie“ hegte, fügt sich hervorragend in das ganze Bild ein, welches an dieser Stelle entworfen werden sollte, das Bild von vielfältig sich auskristallisierenden Ansätzen zur zyklischen Sonate, welches ohne Berwalds Oeuvre spürbar ärmer wäre.

²⁸ Robert Layton; in: The symphony, hrsg. v. R. Simpson, Bd. 1, Pelican books 1966, S. 187.

²⁹ Vgl. rilm abstracts II/1 (1968) 587, S. 45.

³⁰ Gesammelte Schriften 5/1914, Nr. 95.

³¹ Hans Georg Nägeli; in: AMZ (1802/03) Intelligenzblatt 97.

³² Fred Ritzel: Die Entwicklung der Sonatenform im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts, Wiesbaden 1968, S. 225.

³³ Carl Czerny um 1840, zitiert nach MGG XII/898.

³⁴ Fred Ritzel aaO, S. 194.

³⁵ Zitiert nach Fred Ritzel, S. 226.

³⁶ Zitiert nach Fred Ritzel, S. 237.

³⁷ Hartmut Fladt: Die Sonatenform als kompositorisches Problem in: NZfM 135. Jg. 1974, S. 359 ff.