

tungen zu erzwingen oder abzuwehren. Diese unterschiedlichen Funktionen von interessengebundener und interessenbildender Rezeptionseinstellung in Vermittlung mit dem ästhetischen Gegenstand aufzuzeigen, war die Absicht meines Vortrags. Mit ihm ist erst ein Entwurf einer Soziologie der musikalischen Rezeption gegeben worden, die neben der Einbeziehung empirischer Methoden in den entsprechenden Modellen vor allem eine Theorie der musikalischen Erfahrung voraussetzt. Die Einzelerfahrung nicht nur als Ausgangspunkt des Interpretieren zu berücksichtigen, sondern sie in Form einer *self-analysis of the interpreter*, wie sie von Geoffrey H. Hartmann⁸⁹ ausgeführt wurde, in den Prozeß der Deutung und Wertung explizit zu machen, ist eine Aufgabe, der sich die musikwissenschaftliche Forschung, die diesen Bereich aus Berührungsangst weitgehend als vorwissenschaftlich betrachtete und dem Verdacht des Psychologismus aussetzte, erst noch stellen muß. Das objektive Moment der Erfahrung, „*ihr intersubjektives Korrelat, das in der Selbsterfahrung an der Erfahrung des anderen*“⁹⁰ besteht, ist für eine Soziologie der musikalischen Rezeption erst noch zu entdecken und fruchtbar zu machen. Durch die Reflexion auf den spezifisch musikalischen Erfahrungsbegriff verlöre die Soziologie ihre Kunstfremdheit und die Hermeneutik ihre schlechte Immanenz.

Hinweise auf die Wirkung Bachs im Werk Franz Schuberts*

von Arnfried Edler, Kiel

Die im folgenden entwickelten Gedankengänge nehmen ihren Ausgang von Schuberts *Moment musical* op. 94 Nr. 4 in *cis*-moll. Die durchsichtige Schreibweise des Anfangsteiles mutet zunächst wie die einer Studie im zweistimmigen Satz an, vielleicht auch einer klaviertechnischen Etüde. Bei näherem Hineinhören enthüllt sich jedoch, daß die auffällige Perpetuierung der Bewegung nur den Hintergrund abgibt für ein außerordentlich abwechslungsreiches Geschehen; es ermöglicht, daß in den sechzig Takten des ersten Teils der anfängliche Einsatz viermal wiedererscheinen kann, ohne zu ermüden, weil er sich erstaunlicherweise trotz der Gleichmäßigkeit der vorherrschenden Bewegung immer wieder als etwas Neues darbietet. Ein gewichtiger Grund für diese Tatsache scheint der zu sein, daß der Hörer eine geraume Zeit

⁸⁹ Vgl. G. H. Hartmann, *The Fate of Reading*, Chicago 1975, S. 3 ff.

⁹⁰ H. R. Jauß, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* (I), München 1977, S. 222.

* Antrittsvorlesung an der Universität Kiel (Mai 1978).

braucht, um in den musikalischen Komplex einzudringen, und in jeder neuen Beleuchtung, sei sie bedingt durch die Änderung der Bewegung in der linken Hand (durch die neue Zusammenklänge und eine melodische Gegenstimme sich bilden) oder auch durch sekundäre Momente wie eine durch Änderung der Dynamik und der Artikulation bedingte Modifizierung der Färbung, offenbaren sich im Gewebe des durch die Bewegung erzeugten Klangteppichs neue und überraschende Konfigurationen, ornamentartige Gebilde, die auftauchen und wieder verschwinden. Sehr bald erkennt das musikalische Gehör, daß solcher Reichtum an Möglichkeiten der Klangkombinatorik kaum zu erreichen gewesen wäre, handelte es sich um echte Zweistimmigkeit. Beim genauen Durchhören stellt sich heraus, daß dem Stück ein vierstimmiger Satz zugrundeliegt, der in Akkordbrechungen auseinandergezogen wird.

Dieses Brechen der Akkorde bildet für sich bereits einen zentralen kompositorischen Gedanken. Es ist keineswegs – wie sonst bei aus Arpeggien gebildeten Figuren häufig zu konstatieren – simpel oder gar banal. Die Töne des Akkordes werden höchst individuell, nämlich in der Weise zu einer Vierergruppe gebrochen, daß sich je zwei durch die Wiederholung eines von beiden in Gestalt einer Dreiergruppe zu einem als Einheit empfundenen Klang synthetisieren, während der letzte isoliert und damit als einzelner melodischer Ton herausgehoben wird. Rhythmisch nun steht dieser isolierte Melodieton jeweils am Ende einer Gruppe von vier Sechzehnteln, also an ihrer am wenigsten betonten Stelle, dort, wo keine Unterstützung klanglicher oder rhythmischer Art seitens einer anderen Stimme möglich ist. Das Ergebnis ist die Konstitution einer Melodielinie, die ihrer harmonischen Fundierung jeweils retardiert und synkopisch hinkend nachfolgt. Durch die Zerlegung von Harmonie- und Melodietönen in die Homogenität der Sechzehntelbewegung erreicht Schubert viererlei: 1. Der Hörer wird in das Erlebnis eines Bewegungsverlaufes hineingezogen, er kann sich dem musikalischen Strom gleichmäßig erfüllter Zeit nicht entziehen, der Musik nicht als Abfolge konturierter Gestalten gegenüber treten. – 2. Harmonie und Melodie werden durch die Bewegung zu einem hohen Grad von Einheit verschmolzen, wie er im traditionellen mehrstimmigen Satz übereinander angeordneter Haupt-, Gegen- und Nebenstimmen kaum zu erreichen wäre. Erst im allmählichen Eindringen in die oftmals wiederholten gleichartigen Konstellationen beginnt das Ohr, die funktionelle Bedeutung der einzelnen Töne der Sechzehntelbewegung zu identifizieren und zu differenzieren. – 3. Durch die rhythmische Anordnung der Melodietöne an unbetonter Stelle wird die Melodie besonders herausgestellt, indem diese Töne jeweils als letzte, gewissermaßen also als Zieltöne der Gruppen von vier Sechzehnteln erscheinen; sie nimmt des weiteren einen eigenartig schwebenden, nachhallartigen Charakter an, weil die Momente ihres Ertönens durch drei Sechzehntel von jeder Schlagzeit und zugleich von dem sie tragenden Baßton getrennt sind, ohne daß diese Trennung durch einen gestalthaften Rhythmus (etwa eine punktierte Achtel vor dem letzten Sechzehntel, so wie es für die barocke Gigue typisch ist) verdeutlicht würde. – 4. Hat das Ohr schließlich das rhythmische Verhältnis zwischen Melodie- und

Harmonietönen innerhalb der Dreiklangsbrechung erfaßt, so kann es sich trotzdem nie sicher sein, ob dieses Verhältnis in der Weise des Beginns aufrecht erhalten wird, da ein jederzeitiger Wechsel zu anderen Relationen innerhalb der Dreiklangsbrechung möglich erscheint und tatsächlich in Takt 17 eintritt. Anlaß für die dort eingeführte Dreistimmigkeit ist der Melodieton-Wechsel von der vierten zur ersten Sechzehntelnote einer Gruppe. Die Folge dieser ständigen Ungewißheit ist die Verstärkung des schwebenden Melodiecharakters zur latenten rhythmischen Instabilität, die das Oberstimmengewebe als Ganzes kennzeichnet.

Um so stärker ist das Gegengewicht rhythmischer Stabilität, das von der gleichmäßigen Achtelbewegung der linken Hand geleistet wird. Die zunächst konventionell anmutende Begleitfigur erweist sich als aus zwei Stimmen zusammengesetzt, die sich in Vierteln bewegen und durch die Versetzung der Oberstimme um eine Achtelnote zu einer Komplementärbewegung in Achteln zusammenfügen. Die Funktion der beiden Stimmen ist grundverschieden. Während die untere eindeutig harmonietragende Baßfunktion übernimmt und den Wechsel der harmonischen Stufen in ruhigem Gleichmaß auf den beiden Taktvierteln markiert, entbehrt die obere hinsichtlich ihres melodischen Verlaufes jeder Eigenständigkeit; anfangs verdoppelt sie in der unteren Oktave die Melodie, später dann einzelne Töne der harmoniebildenden Intervalle in der rechten Hand. Neben der klangfüllenden Bedeutung liegt ihre Hauptaufgabe in der Herstellung des gleichmäßigen Achtelrhythmus, der verhindert, daß die Harmoniebewegungen des Basses den Rhythmus des gesamten Satzes in langsamer, schwerer Viertelbewegung belasten; sie entzieht den Hauptzeiten rhythmisches Gewicht und verstärkt dadurch den Charakter schwerelosen, gleichmäßigen Bewegungsflusses.

Für ein Satzbild wie dasjenige dieses *Moment musical* konnte Schubert kaum Vorbilder in der Wiener Klassik finden, der solche Einheitsabläufe geradezu kontrovers waren. Allenfalls in einigen Stücken Beethovens ließen sich Ansätze zu derartigen Verfahrensweisen ausmachen, jedoch längst noch nicht zu solcher Konsequenz durchgebildet; man denke an die Finali der Klaviersonaten *As-dur* op. 26 oder *d-moll* op. 31/2, von denen bezeichnenderweise das letzte mehrfach als „schubertisch“ apostrophiert worden ist.

Wohl aber weist Schuberts Satz zurück in die vorklassische Vergangenheit, wo sich bei J. S. Bach Stücke finden, in denen manches von dem vorgebildet ist, was soeben aufgewiesen wurde. Als Beispiel sei auf das Präludium *d-moll* aus dem 1. Teil des *Wohltemperierten Klaviers* verwiesen. Der sofort ins Ohr fallende Unterschied zwischen beiden Stücken besteht in der wesentlich einfacheren rhythmischen Struktur des Bach-Präludiums; ihm fehlt die durch die Komplementärbewegung der linken Hand bei Schubert konstituierte Leichtigkeit der Unterstimmen-Achtel; infolgedessen kann es auch nicht zu der subtilen rhythmischen Verschiebung der Melodiestimme auf das unbetonte letzte Sechzehntel kommen, zumal es sich bei Bach um eine Akkordbrechung nicht in Vierer-, sondern in Triolengruppen handelt. Prinzipielles jedoch haben beide Stücke miteinander gemeinsam: auch bei Bach ist eine Melodie in

die ornamentale Akkordbrechung eines – hier dreistimmigen – Satzes eingebettet, weniger schematisch sogar als in den ersten 16 Takt bei Schubert (die Melodietöne wechseln innerhalb der Triolengruppen, gelegentlich ist nicht zweifelsfrei auszumachen, welcher Triolenteil den melodieführenden Ton enthält). Das Verhältnis der Baßstimme zum Oberstimmengewebe ist in beiden Stücken durchaus vergleichbar. Hervorstechend ist vor allem die jeweilige Kontinuität der Bewegung, die aus einer einzigen Kernzelle heraus entwickelt wird, wobei Bach sogar noch den Baß zwei Achtelschläge allein vorausgehen läßt, bevor sich aus der gleichen auftaktigen Abwärtsbrechung des Dreiklanges wie bei Schubert das Folgende entwickelt. Dieses Verfahren der Entwicklung eines Kontinuums aus einer einzigen Kernzelle wurde von Eggebrecht¹ als für das Schubertsche Lied typisch beschrieben und mit dem spätbarocken Verfahren der musikalisch-rhetorischen *Inventio-Elaboratio* in einen historischen Zusammenhang gebracht. Es läßt sich ohne weiteres auf die Instrumentalmusik übertragen.

Hier kann es nicht auf eine weitere detaillierte Analyse beider Stücke ankommen, die sich in ihrem formalen Aufbau schon deshalb voneinander unterscheiden, weil sie als ein die Fuge vorbereitendes Präludium und als A-Teil einer dreiteiligen autonomen Form ganz unterschiedliche gattungsbedingte Funktionen erfüllen. Wesentlich bleibt für unser Thema die Übereinstimmung in bemerkenswerten satztechnischen Details, mit denen beide im Gegensatz zur zwischen ihnen liegenden Epoche der Wiener Klassik stehen. – Ein wichtiger Punkt an Schuberts Klavierstück aber muß in diesem Zusammenhang noch berührt werden: die Gestalt der Baßstimme. Ihre verschiedenen Töne ergeben in der Reihenfolge ihres Erscheinens die Notenfolge *cis–his–e–dis*. Diese Töne aber stellen nichts anderes dar als das prominente Thema der fünfstimmigen *cis*-moll-Fuge aus Bachs *Wohltemperiertem Klavier*, Teil I. Dieses Thema bestimmt sehr deutlich das harmonische Gerüst der ersten vier Takte bei Schubert.

Erhöhte Bedeutung gewinnt diese Feststellung durch die Tatsache, daß das Baß-Thema mit seinen beiden abwärtsgerichteten, einander sequenzierenden Halbtonschritten eine starke Substanzgemeinschaft mit der Melodie der Oberstimme aufweist: wenn man von der Tatsache ausgeht, daß innerhalb eines Zweitakters die Betonung zum Ende hin wächst, der jeweils zweite Takt also den betonungsmäßigen Schwerpunkt enthält, dann stellen die derart betonten Melodietöne der Oberstimme die Folge *a–gis/cis–his* dar, die Bewegung des Basses in der Parallele der oberen Sexte, woraus deutlich erkennbar wird, daß die Melodie der Oberstimme, deren schwebenden, rhythmisch diffizilen Charakter wir vorhin herausgestellt hatten, aus der Grundsubstanz des *cis*-moll-Themas der Bach-Fuge abgeleitet ist. Hieran schließt sich eine weitere Beobachtung an. In Schuberts Heine-Vertonung *Der Doppelgänger*, die bekanntlich ebenfalls auf dem Thema der Bachschen *cis*-moll-Fuge sich aufbaut, geht zu den Textworten „*Mir graust es, wenn ich sein Antlitz sehe*“ aus dem Ostinato des Bach-

¹ H. H. Eggebrecht, *Prinzipien des Schubert-Liedes*, in: AfMw XXVII (1970), S. 89f.

Themas eine Melodielinie hervor, die in der Substanz derjenigen des *Moment musical* auffällig gleicht. Es handelt sich offensichtlich um ein von Schubert zu Bachs Thema erfundenes ostinates kontrapunktisches Gebilde, das in immer neuer, variativer Verwandlung in verschiedenen Kompositionen erscheinen kann. Als drittes Beispiel wäre auf das *Agnus Dei* der *Es-dur*-Messe zu verweisen, über das am Schluß noch zu sprechen sein wird. Das *cis-moll*-Thema, im *Moment musical* bis auf den Ton *e* jeweils am Taktbeginn verankert, stellt offensichtlich die Grundsubstanz des Stückes dar, was eine genauere Analyse bestätigt. Hinweisen möchte ich vor allem auf die Tatsache, daß der *Des-dur*-Mittelteil, der so merkwürdig mit dem Charakter des ersten zu kontrastieren scheint, von dieser Seite her seine Einheit mit jenem offenbart: denn dann erschließen sich sogleich die Takte 69/70 mit ihrer so einzigartigen plötzlichen Wendung nach Moll als die verborgene Kernzelle des ganzen Abschnittes, aus welchem alles Weitere organisch entwickelt ist.

Haben wir nun in doppelter Hinsicht die Affinitäten im *cis-moll-Moment musical* zu spezifisch bachischen Verfahrensweisen einerseits und zu einem exemplarischen Bach-Thema andererseits feststellen können, so wäre an dieser Stelle zu fragen, unter welchen Voraussetzungen Schuberts Bach-Rezeption erfolgte und welcher Stellenwert ihr bisher zuerkannt wurde.

Das dritte Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts bedeutete in der Wirkungsgeschichte J. S. Bachs einen entscheidenden Umschwung. Hatte man in Bach im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert hauptsächlich einen „klassischen“ Komponisten deutscher Nation gesehen, an ihm also in erster Linie das Exemplarische, Nachahmenswerte betont und das, was man als „Gründlichkeit“ und „Tiefsinnigkeit“ seiner kontrapunktischen Setzweise umschrieb, dem angeblichen Verfall der Musik in der eigenen Zeit gegenübergestellt, so entdeckten die Musiker der zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts in Bachs Werken ganz neue Seiten, und zwar solche, die mit ihrem eigenen, der versinkenden Wiener Klassik bereits widerstreitenden Empfinden insgeheim zu kongruieren schienen. Aufschlußreich ist etwa der Artikel, mit dem Carl Maria von Weber im *Freischütz*-Jahr 1821 des Geburtstages Bachs in der *Dresdner Abendzeitung* gedachte, in dem er Bachs Wesen als „*eigentlich romantisch*“ der „*mehr antiken Größe*“ Händels gegenüberstellte. Weber sieht Bach vor allem unter dem Aspekt der Innovation: „*Von ihm ging so viel Neues und in seiner Art Vollendetes aus, daß seine Vorzeit fast in Dunkelheit verschwand, ja, sonderbar genug, sein Zeitgenosse Händel wie einer anderen Epoche angehörig, betrachtet wird*“².

Bachs Wirkungen beruhen nach Webers Auffassung nicht auf rational faß- und lehrbaren Voraussetzungen, sie entstammen vielmehr dem Reich mystisch-geheimnisvoller Kräfte, die sich zum „*wahrhaft gotischen Dom der Kunstkirche*“ zusammenfügen; unter ihnen hebt Weber drei technische Aspekte hervor: die „*wunderbarsten Verkettungen der Stimmenführung*“, die daraus erzeugten „*fortgesponnenen seltsamen Rhythmen*“ und – beides verbindend – die „*künstlichsten kontrapunktischen Verflech-*

² C. M. von Weber, *Ausgewählte Schriften*, hrsg. von W. Altmann, Regensburg 1937, S. 294.

tungen“ – womit wohl die spezifische Klanglichkeit Bachs angesprochen ist, die als aus der Stimmführung erwachsen erkannt wird. Die hier von Weber geäußerte Überzeugung der inneren – wenn auch geheimnisvollen – Nähe Bachs zum eigenen künstlerischen Wollen, die ihn von allen übrigen in historische Distanz gerückten Komponisten der Barockzeit grundlegend unterscheidet, bleibt von nun an eine Konstante im Bewußtsein der Komponisten der deutschen Romantik. Ob Schumann in Bachs Musik den Ursprung für die Eigenarten seiner eigenen Produktivität: für das „Tiefkombinatorische“, das „Poetische“ und das „Humoristische“ – erblickt, Mendelssohn in Anklängen seiner Kompositionen an Bach kein Manko sieht, da sie ihm „aus dem Herzen geflossen“ seien, ob Liszt einer seiner harmonisch kühnsten und zukunftsweisendsten Kompositionen das Thema *B-A-C-H* zugrundelegt oder Wagner sich während der Arbeit an seinem *Tristan* mit dem Spielen des *Wohltemperierten Klaviers*, in dem er die „unendliche Melodie geradezu präformiert“ sieht, in produktive Stimmung versetzt – aus allen diesen Äußerungen und Handlungsweisen wird umrißhaft die Richtung klar, in die eine derartige Bach-Rezeption zielte: Die Romantiker bewunderten an Bach jenes Moment, das Ernst Kurth als Entfaltung der Energie freier linearer Bewegung der klassischen Melodiebildung aus dem rhythmischen Akzent heraus konfrontiert hat. Nachromantischer Enthusiasmus schwingt in Formulierungen wie dieser aus Kurths *Linearem Kontrapunkt*: „Die ganze Polyphonie ist eine große Steigerung aus den Spannungen und Bewegungskräften der einstimmig-melodischen Kunst heraus; sie ist nicht bloß satztechnisch als Gegenbild zur akkordlich fundierten Homophonie in der Linienentwicklung gegründet, sondern auch ihre formalen Erscheinungen beruhen in den gleichen inneren Eigentümlichkeiten wie die melodische Kunst selbst, die Entwicklung, Ausspinnung und Steigerung der einzelnen Linie“³.

Kurth, dessen Buch vom *Linearen Kontrapunkt* gemeinhin allzu einseitig als Anreger und Auslöser der neusachlichen neobarocken Tendenzen nach dem Ersten Weltkrieg gewertet wurde, erweist sich in seiner Auffassung der Polyphonie im Sinne von Aperiodizität und Spannungssteigerung sowie ihrer – wenn auch modifizierten – Koinzidenz mit dem von Wagner formulierten und in seiner Nachfolge als ein für das Wagnersche Komponieren als eigentümlich reklamierten Prinzip einer „Kunst des Überganges“ als ein später, vielleicht letzter, aber durchaus authentischer Repräsentant dieser romantischen Rückwendung hinter die Klassik. Den definitiven Beginn dieser Rückwendung aber erblickte Kurth im Werk Franz Schuberts, das für ihn „kühnste Ansätze zur unendlichen Melodie“ ebenso wie (in der Linearisierung des Klaviersatzes der Liedbegleitungen) wichtige Beiträge zur Ablösung der Herrschaft periodischer Oberstimmen durch die „Gesamtmelodik“, also die Melodisierung des orchestralen Stimmengewebes, aufweist⁴. Dieser Ansatz Kurths ist in der Musikwis-

³ E. Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie*, Bern 1917, S. 202.

⁴ E. Kurth, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan“*, Berlin ³/1923 (Repr. Hildesheim 1968), S. 547 ff.

senschaft eigentlich kaum weitergeführt worden. In der Literatur herrscht vielmehr im wesentlichen die Ansicht vor, Schubert habe sich zwar für Bach – zumindest für das *Wohltemperierte Klavier* – nachweislich stark interessiert, auch seien diese oder jene Anklänge nicht von der Hand zu weisen, indessen habe für Schubert die Musikgeschichte recht eigentlich erst mit Haydn und Mozart begonnen, nur die Wiener klassische, allenfalls auch gewisse Momente der vorklassischen Epoche seien für ihn lebendige Tradition gewesen. Einstein führt als „Beleg“ für diese These Schuberts *e*-moll-Fuge (D 952) für Orgel oder Klavier zu vier Händen an. Schubert schrieb sie im Juni 1828 im freundschaftlichen Wettbewerb mit Franz Lachner, als beide die berühmte Orgel der Kirche in Heiligenkreuz erproben wollten. Vielleicht hatte Schubert das Thema der *fis*-moll-Fuge aus dem 1. Teil des *Wohltemperierten Klaviers* umrißhaft im Gedächtnis, die ersten vier Töne sind jedenfalls melodisch und rhythmisch weitgehend identisch. Trotzdem läßt sich kaum ein größerer Unterschied denken als zwischen diesen beiden Fugenthemen und ihrer Weiterführung.

Bsp. 1

a)

b)

a) J.S. Bach, *Wohltemperiertes Klavier I*, Fuge *fis*-moll

b) F. Schubert, Fuge *e*-moll (D 952)

Durch verschiedene Kunstgriffe rhythmischer Gewichtsverteilung im Wechsel auftaktiger, volltaktiger und synkopischer Bewegung im Sechsermetrum, durch Motivverkürzung und eine subtile Bewegungsbalance zwischen Thema und Kontrapunkt gewinnt der Bachsche Satz ebensoviel Originalität und Überraschungsmomente wie Einheit und Sinnfälligkeit; Schuberts Thema und noch mehr sein Kontrapunkt wirken dagegen seltsam bemüht, unindividuell, abgezirkelt und – wie die Zeit sich ausdrückte – „gearbeitet“. – Ähnliches wie beim Vergleich dieser beiden Fugenexpositionen ließe sich in einem anderen Fall feststellen, wo Schubert ein Bachsches Thema aus dem *Wohltemperierten Klavier* zitiert und zu einem neuen Fugenthema umformt, nämlich im *Gloria* seiner *Es-dur*-Messe. In dem getreu der Tradition als Fuge konzipierten Schlußteil „*Cum sancto spiritu*“ bedient sich Schubert des Themas der *E-dur*-Fuge aus dem 2. Teil des *Wohltemperierten Klaviers*, das seinerseits auf das Modell eines Magnificat-Tones zurückgeht. Hier beschreitet Schubert im Vergleich zur eben erörterten *e-moll*-Fuge, in der er Bachs Thema verkürzte, den umgekehrten Weg der Verlängerung des Themas, indem er aus der Figuration des sequenzierten 3. Thementaktes einen Anhang in gleichmäßigen Vierteln entwickelt. Diese Verlängerung nähert das Thema dem folgenden ersten Kontrapunkt bewegungsmäßig an, vermittelt also den Kontrast beider Stimmen. Andererseits übernimmt die so erreichte Homogenität der Bewegung als solche in den für diese Fuge charakteristischen Zwischenspielen eine wichtige Funktion: in ihr (der Bewegung) verschwindet, versickert gleichsam das Thema, wenn im Baß in langen Noten die Tonfolgen *es–d–f–e*, also das transponierte *B–A–C–H*, und anschließend im Sopran deren Krebs in den betonten ersten Noten *h'–c''–a'–b'* (T. 348–355) erscheinen. Diese Beziehung erscheint als eigentlicher Sinn der Fugen-Zwischenspiele, in denen sich die Chromatik des zweiten Kontrapunktes hintergründig und beziehungsreich zum Symbol des verehrten Namens verdichtet.

Doch auch in dieser Fuge läßt sich – gerade im Vergleich mit der mühelosen Sicherheit, Selbstverständlichkeit und elementaren Überzeugungskraft, mit der sich Schubert der Formen der Klaviermusik, der Kammermusik und der Sinfonie bemächtigte und sie mit einem neuen authentischen Sinn erfüllte – eine gewisse Angestrengtheit nicht überhören. Die Fuge als tradierte, mit dem Geist seiner Zeit und seiner Subjektivität zu bewältigende Form war für Schubert zweifellos ein schwieriges Problem, und das Bewußtsein dieser Problematik wuchs gegen Ende seines Lebens bis zu jenem berühmten, durch den plötzlichen Tod an der Ausführung verhinderten Entschluß, bei dem Wiener Hoforganisten Simon Sechter Fuge und Kontrapunkt zu studieren, und zwar aufgrund der verschiedenen Personen gegenüber geäußerten Überzeugung, er habe auf diesem Gebiet Nachhilfe nötig. Der unmittelbare Anlaß zu diesem Schritt scheint übrigens nicht die Beschäftigung mit Bach, sondern die mit Händels Oratorienfugen gewesen zu sein, die Schubert im Zusammenhang mit der im Juni 1828 komponierten Grillparzer-Kantate *Mirjams Siegesgesang* eifrig studiert und zusammen mit Hüttenbrenner vierhändig aus der Partitur gespielt hatte. Aus der Tatsache des unzweifelhaft problematischen Verhältnisses

Schuberts zur Fuge ergibt sich aber in gar keiner Weise der Schluß, den Alfred Einstein aus ihr gezogen hat: daß Schuberts Schaffen ausschließlich auf der klassischen Periodenstruktur beruhe und daß er Kontrapunktik „gelegentlich für seine Kammermusik brauchte“⁵. Zu einer tiefergehenden Auseinandersetzung mit Bach soll es auch laut Walther Vetter niemals gekommen sein, und in dieser Tatsache dürfe man „wieder ein neues Beweismoment dafür erblicken, daß Franz Schubert nicht einseitig Romantiker ist“⁶. Auch Vetter erkennt also die Beziehung zu Bach als ein für die Romantik wesentliches Moment. Müßig sei es, meint Vetter, darüber zu rechten, ob Schubert aufgrund der Erfahrungen bei Sechter ein Kontrapunktiker geworden wäre – in der Tat, so muß man feststellen, war er längst vorher einer, und zwar in seiner ersten Schaffensperiode. Schon bei einem Stück wie dem *Menuett cis-moll* (D 600)⁷, das Schubert möglicherweise mit 17 Jahren geschrieben hat, gemahnt das Bild des Triosatzes etwa an Bachsche dreistimmige Sinfonien.

In bemerkenswertem Widerspruch zu seinen eben zitierten Äußerungen stellt Einstein in anderem Zusammenhang fest, Schubert sei „ein Kontrapunktiker von eigenen Gnaden und, sozusagen ohne es zu wissen, ein unwillkürlicher Polyphoniker“⁸. Indessen: mit Einstein zu vermuten, daß er aus eben diesem Grunde die Kontrapunkt-Studien bei Sechter wahrscheinlich sehr bald wieder aufgegeben hätte, hieße nach dem bisher Festgestellten wiederum weit über das Ziel hinausschießen. Wir wissen aus einem einzigen direkten Zeugnis aus dem Jahr 1824, daß sich Schubert mit dem *Wohltemperierten Klavier* beschäftigt hat⁹. Vermutlich hat er aber schon in seinen Studienjahren ebenso wie viele seiner zeitgenössischen Wiener Kollegen – etwa die beiden böhmischen Musiker Václav J. Tomášek und Jan Václav Voříšek, die ihm in gewisser Hinsicht als Vorbilder für seine einsätzigen Klavierstücke dienen konnten und von denen eifriges Studium des *Wohltemperierten Klaviers* bezeugt wird – von der Möglichkeit Gebrauch gemacht, Bachs Klavierwerke, die seit 1806 in einer 15bändigen Druckausgabe des Wiener Verlages F. A. Hoffmeister vorlagen, kennenzulernen¹⁰. Darüber hinaus ist bisher zu wenig beachtet worden, daß Schubert zum engsten Bekanntenkreis des Wiener Hofkriegsrates Raphael G. Kiesewetter gehörte, in dessen Haus u. a. einige der berühmten „Schubertiaden“ stattfanden, also jene für die zeitgenössische Schubert-Rezeption charakteristische

⁵ A. Einstein, *Schubert*, Zürich 1953, S. 321.

⁶ W. Vetter, *Der Klassiker Schubert*, Band II, Leipzig 1953, S. 252.

⁷ F. Schubert, *Alte GA* Band XXI, Nr. 27.

⁸ Einstein, *Schubert*, S. 51.

⁹ O. E. Deutsch, *Schubert – Die Dokumente seines Lebens*, Kassel usw. 1964, S. 248.

¹⁰ Die drei 1969 von Christa Landon im Archiv des Wiener Männergesangsvereins aufgefundenen, 1978 von Otto Biba im Doblinger-Verlag in Wien publizierten Fugen, für deren Komposition vom Herausgeber das Jahr 1812 angenommen wird, lassen allerdings von einer solchen Kenntnisnahme kaum etwas spüren. Es handelt sich um Versuche eines mit den Problemen des Kontrapunktes ringenden Schülers, die österreichische Schulfugentradition durch ungewöhnliche, teilweise abrupte Modulationen und Enharmonik (die als typische Merkmale auf den späteren Schubert-Stil vorausweisen) zu bereichern.

Veranstaltungsform bürgerlicher geselliger Freundesversammlungen. Andererseits nahm Schubert an den gleichfalls von Kiesewetter veranstalteten historischen Hauskonzerten teil, in denen auch Bach aufgeführt wurde¹¹, und sicher bot sich dem interessierten jungen Komponisten die Gelegenheit der Einsichtnahme in Kiesewetters für damalige Zeiten recht umfangreiche Sammlung von Bach-Manuskripten. Trotz widersprüchlicher Aussagen seiner Freunde in späteren Jahren darf man die Annahme als begründet ansehen, daß Schuberts Bach-Kenntnisse sich nicht auf das allein authentisch verbürgte *Wohltemperierte Klavier* beschränkten, sondern auch eine Anzahl von Vokalwerken umfaßten.

Ganz unbewußt waren die bisher aufgewiesenen Beziehungen zu Bach also sicher nicht, und in der bisher in der Literatur einseitig betonten Verknüpfung von Schuberts Bach-Verhältnis mit der aufgewiesenen Fugen-Problematik ist wohl der Grund dafür zu suchen, daß der Blick auf eine viel tiefergehende Verbindung des Wiener Komponisten vom Anfang des 19. zu dem mitteldeutschen des 18. Jahrhunderts weitgehend verstellt blieb und somit die vorhin skizzierten Einsichten Ernst Kurths auf wenig fruchtbaren Boden fielen. Einzig Thrasybulos Georgiades hat, soweit ich sehe, den Punkt berührt, allerdings ohne sich ausdrücklich auf Kurth zu beziehen und auch wohl in einer gewissen Befangenheit in Wertvorstellungen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts über Wahrheitscharakter und Scheinhaftigkeit von Polyphonie. Eine Behauptung wie diese: „*Der satztechnische Unterschied liegt u. a. im nur Scheinbaren der neuen Kontrapunktik, im spezifisch harmonisch Füllenden der Gegenstimmen*“¹² sollte m. E. zu einem erneuten prinzipiellen Durchdenken der Rolle der Polyphonie in der Musik der Romantik anregen. Das Werk Schuberts ist in dieser Hinsicht weitgehend erst zu erschließen. Gerade seine Kompositionen aus den letzten Lebensjahren, namentlich die Kammermusik und die wenig bekannten Chorwerke, scheinen neue Perspektiven des polyphonen Denkens zu eröffnen, die ganz unbestritten mit der Weitung der harmonischen Dimensionen verknüpft sind, damit jedoch keineswegs als sekundäres, scheinhaftes Moment einer alles beherrschenden Vertikale sich unterordnen. Dem *Agnus Dei* der *Es-dur*-Messe etwa liegt ebenso wie dem anfangs besprochenen *cis-moll-Moment musical* Bachs *cis-moll-Fugenthema* zugrunde, diesmal in einer fugierten Satztechnik. Wir finden übrigens dieses viertönige Motiv, dem der späte Beethoven ebenso wie später Liszt, Wagner oder César Franck so zahlreiche thematische Gestaltungen abgewannen, bei Schubert mehrfach wieder; eine zentrale Rolle spielt es z. B. in der Ouvertüre zu der Oper *Fierabras* von 1823. In dem *Agnus Dei* verbindet sich das Vierton-Thema (im Baß) mit einem ostinaten Kontrapunkt (im Tenor), dessen expressive Linie geradezu eine Ausgestaltung der vorhin zitierten Textzeile aus dem *Doppelgänger* darstellt (Beispiel 2; mit × markiert). Was im Lied jedoch in kurze zweitaktige Phrasen zerstückelt, in

¹¹ H. Kier, *Raphael Georg Kiesewetter (1773–1850). Ein Wegbereiter des musikalischen Historismus*, Regensburg 1968 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band 13), S. 63 ff., 91 ff., 178.

¹² Thr. G. Georgiades, *Schubert. Musik und Lyrik*, Göttingen 1967, S. 168.

einzelne Schmerzensgesten zerhackt wird, gestaltet sich in der Messe zu einer großen gebundenen Linie, zu einer kontrapunktischen Arabeske, die dem Thema etwas Neues, Einmaliges hinzufügt – ähnlich wie bereits Bach selbst mit der Hinzufügung des zweiten und dritten Kontrapunktes verschiedene Aspekte des Themas erschlossen hatte.

Bsp. 2

The musical score consists of two systems. The first system includes parts for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), and Violoncello (Vc.). The Soprano part is mostly silent. The Alto part begins with a forte (*f*) dynamic, singing 'a - - - gnus'. The Tenor part has 'x' marks under the notes 'a - - - gnus'. The Bass part begins with a forte (*f*) dynamic, singing 'a - - - gnus De - - - i, qui -'. The Cello part has a forte (*fz*) dynamic and a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system continues the vocal lines: Alto sings 'a - - - gnus De - - - i,'; Tenor has 'x' marks under 'gnus De - - - i,'; Bass sings 'De - - - i, a - - - gnus'; and Cello continues with 'tol - - - lis pec - ca - - ta mun - -'. The score is in B-flat major and 4/4 time.

Hier eröffnen sich – abseits von der bei Schubert häufig eine etwas gezwungene Faktur auslösenden Gattung Fuge – neue Dimensionen romantisch-poetisierender Kontrapunktik. Sie hält sich fern von jeder historisierenden Tendenz, sie restauriert keine historischen Formen, sie ist weit davon entfernt, Mittel eines *stile antico* des 19. Jahrhunderts zu sein. In der Begegnung mit Bach fand Schubert, fanden die Romantiker jene Unbegrenztheit und Einheit naturhaften Hervorwachsens musikalischer Gestalten aus keimhaften Zellen, die unendliche Vielfalt des einzelnen auf der Basis einheitlicher Substanz, die unauffällig auch vordergründig Kontrastierendes miteinander verbindet, den Abbau der strengen metrischen Zeitorganisation zugunsten freier, ebenso wie in der Klassik unvorhersehbarer, jedoch im nachhinein als kontinuierlich sich erweisender Erfüllung eines strömenden Zeitablaufs.

Vermittels einer erlaubten Generalisierung umriß Kurth den Unterschied der Relation von motivischer Keimzelle zum Satzganzen bei Bach und bei den Romantikern in einer helllichtigen Deutung: die „*Gesamtheit des harmonischen Charakters*“ war in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts erst zu erringen, im Dienst dieser historischen Aufgabe steht die kontrapunktische Entfaltung der genuin selbständigen *inventio*, die demgemäß zugleich eine harmonische ist. Nach der vollständigen Erschließung des harmonischen Satzintegrals durch die Klassik stellt sich diese Relation umgekehrt dar: der harmonische Verlauf bildet die Basis, nicht mehr das Ziel in Form der Gewinnung plastisch-gestalthafter Kadenzverläufe. Er tritt in den Hintergrund als Gewebe, aus dem sich individualisierte melodische Gebilde ebenso wie Klangfarben und Bewegungen herausheben, zumeist aber – und dies ist charakteristisch für den romantischen Satz – als transitorische Gestalten im harmonisch-zeitlichen Kontinuum. Gerade der transitorische Charakter ihrer materiellen Elemente macht die Musik zur höchsten der Künste, weil mit ihnen auf das „*Unendliche*“ verwiesen wird¹³. Wenn das Wesen des Transitorischen auch das Kontrapunktische ergreift, jenes für die Romantik so typische unmerkliche Aufkommen und Wieder-Verschwinden von Gegenstimmen, so wäre es demnach verfehlt, hierin einen ästhetischen Mangel im direkten Vergleich mit Bachs Kontrapunktik zu erblicken. Vielmehr zeigt sich gerade darin die Analogie des musikalischen Vorgangs zu einem solchen in der Natur, die ihrerseits in allen ihren Erscheinungen denjenigen, der in ihr zu „lesen“ versteht, auf das Unendliche verweist. In diesem Sinne spricht E. T. A. Hoffmann von den „*schauerlich-geheimnisvollen Kombinationen*“ des Kontrapunkts, der von romantisch empfindenden Menschen „*mit wunderbarlich verschlungenen Moosen, Kräutern und Blumen*“ verglichen werde¹⁴, und Novalis schienen „*die*

¹³ So verweist Jean Paul, um das Wesen des Romantischen als „*schönes Unendliches*“ zu demonstrieren, auf das Verschwimmen und endliche Sich-Verlieren der „*Tonwooge*“ einer Saite oder Glocke. Ossians Gedicht ist „*Musik, aber entfernte und dadurch verdoppelte und ins Unendliche verschwommene . . .*“ (*Vorschule der Ästhetik*, in: *Werke*, Band V, hrsg. von N. Müller, Darmstadt 1967, S. 88f.).

¹⁴ E. T. A. Hoffmann, *Gedanken über den hohen Wert der Musik*, in: *Fantasie- und Nachtstücke*, hrsg. von W. Müller-Seidel, Darmstadt 1962, S. 39.

musikalischen Verhältnisse recht eigentlich die Grundverhältnisse der Natur“ zu sein. Gleichzeitig sind aber das Gegenstück zur Musik im Bereich des Sichtbaren „*die Arabesken, Muster, Ornamente*“ usw.¹⁵. Aus diesen Zitaten erhellt die Umdeutung des Kontrapunkts von der Lehre der Technik mehrstimmigen Komponierens schlechthin (als welche sie veraltet war) zu einer metaphysischen Kategorie: der durch ihn hergestellte Beziehungs- und Gestaltenreichtum auf dem Hintergrund des harmonisch-zeitlichen Kontinuums verschafft der Musik ihren Charakter als „*unmittelbare Objektivation und Abbild*“ (Schopenhauer) des Inneren der Natur, des Wesens der Welt. Durch diese neue Art des Verständnisses und die dadurch bedingte Hörweise erst werden die Schauer erklärlich, die romantische Geister bei ihren Erlebnissen mit Bachscher Musik empfanden. Wie wenig es aber bei diesen Erlebnissen und ihrer spekulativen Verarbeitung sein Bewenden hatte, wie intensiv sie sich vielmehr auf die kompositorische Praxis auswirkten, dies sollte in dieser knappen Skizze an einigen Ausschnitten aus dem Werk Schuberts gezeigt werden. Neben der technischen und der überwiegend historischen Auffassung des Kontrapunkts (die der Klimax romantischer Musikauffassung nachfolgte) könnte die am produktiven Mißverständnis Bachs¹⁶ sich entzündende der Romantik als eine eigenständige dritte bezeichnet werden.

Innovation und Tradition. Zur Genesis eines Quartenakkords. Über Liszts „Prometheus“-Akkord

von Dieter Torkewitz, Essen

Über ein musiktheoretisches Detail zu sprechen scheint nur dann sinnvoll zu sein, wenn gezeigt werden kann, ob dieses Detail von Belang ist, ob von ihm etwas ausgegangen ist, ob es also geschichtlich etwas bewirkte oder ob überhaupt eine geschichtliche Aussage daran geknüpft werden kann. Vom *Tristan*-Akkord beispielsweise zu sprechen könnte heute immer noch lohnenswert sein, desgleichen von Skrjabins *Prometheus*-Akkord (*c-fis-b-e-a-d*). Der Quartenakkord *f-h-e-a* am Anfang der symphonischen Dichtung *Prometheus* von Liszt hingegen hat weder eine leitmotivische Bedeutung, wie bei Wagner, noch begründet er gar ein kompositori-

¹⁵ Novalis, *Schriften*, 3. Band, hrsg. von R. Samuel, Darmstadt 1968, S. 559, 564.

¹⁶ Vgl. dazu G. von Dadelsen, *Robert Schumann und die Musik Bachs*, in: AfMw XIV (1957), insbes. S. 49, 52.