

durch dem Kuratorium der Stiftung Volkswagenwerk an, die bekanntlich die Kritischen Gesamtausgaben der Kompositionen großer Meister lange Zeit maßgeblich förderte. Das Kölner Joseph-Haydn-Institut begründete er mit und diente ihm auch als Schatzmeister; dem Bonner Beethoven-Haus und -Archiv stand er ebenfalls nahe. Mit selbstloser Großzügigkeit half er, wenn dies nötig war: manche Institution, nicht zuletzt die Gesellschaft für Musikforschung, bedachte er mit regelmäßigen Zuwendungen, und wenn eine der größeren Musikbibliotheken in Deutschland ein wertvolles Autograph erwerben wollte, wurde Henle oft genug als rasch entschlossener Mäzen tätig.

Die Philosophische Fakultät der Universität Köln zeichnete Henle im Jahre 1964 mit dem Grad eines Ehrendoktors für seine musikeditorischen und -wissenschaftlichen Leistungen aus; auch die Gesellschaft für Musikforschung machte ihn zu ihrem Ehrenmitglied. Heute wird freilich der Kreis jener noch viel größer sein, die dem liebenswürdigen und vornehmen Menschen Dankbarkeit wissen und bewahren: dazu gehören in der musikalischen und musikwissenschaftlichen Welt alle, denen er mit seiner vielfältigen Tätigkeit in so schöner Weise gedient hat.

## Musikalischer Satz und Orchesterklang im Werk von Hector Berlioz \*

von Rudolf Bockholdt, München

Es soll im folgenden nicht einerseits um den musikalischen Satz und andererseits um den Orchesterklang bei Berlioz gehen, sondern um das Verhältnis dieser beiden Dinge zueinander. Dazu müssen wir uns vorher darüber klar werden, was wir darunter verstehen wollen. Im Falle des „Orchesterklangs“ ergeben sich hierbei keine Schwierigkeiten, weil dieser empirisch direkt zugänglich ist: wir können ihn hören (und zwar heute infolge seiner Konservierbarkeit durch „Tonträger“ sogar beliebig oft). Berlioz schreibt in seinen Partituren ja sehr genau vor, was die Musiker zu tun haben, nicht nur, was und wie sie zu spielen haben, sondern häufig auch – ich komme darauf zurück –, wie sie sich plazieren müssen. Und wenn diese Vorschriften befolgt werden, ist das Resultat der berühmte und vielbewunderte Berliozsche Orchesterklang. Um diesen geht es hier – aber nicht im Hinblick auf seine technischen Details und isoliert, sondern in seinem Verhältnis zum „musikalischen Satz“.

\* Der folgende Beitrag ist eine überarbeitete Fassung eines am 12. Dezember 1977 im Institut für Musikwissenschaft der Universität Würzburg gehaltenen Vortrages.

Was aber ist hier unter „musikalischem Satz“ zu verstehen? Wo ist er in Berlioz' Musik greifbar? Läßt er sich fassen durch Analyse der Partituren mit Hilfe formaler, harmonischer oder sonstwie gearteter Kriterien? Ich glaube, daß wir diese Frage verneinen müssen, ja daß darüber, was in der Musik von Berlioz sinnvollerweise „musikalischer Satz“ genannt werden kann, überhaupt nur Aufschluß zu erzielen ist, wenn der Orchesterklang von vornherein in die Untersuchung mit einbezogen wird. Mit anderen Worten, in dem Thema ist die Frage enthalten: welche Aufschlüsse können wir vom Orchesterklang her über die Beschaffenheit von Berlioz' musikalischem Satz erhalten?

Unser Thema wird gut beleuchtet durch einige Bemerkungen, die Eduard Hanslick über Berlioz gemacht hat. Hanslick schreibt anlässlich einer Aufführung des Scherzos *La reine Mab* aus der Symphonie *Roméo et Juliette* im Jahre 1855: „Wenn es eine schöne Instrumentierung *an sich* gäbe – während doch immer etwas da sein muß, *was instrumentiert wird* – so wäre die ‚*Fee Mab*‘ die höchste Leistung der Orchester-Composition“<sup>1</sup>. Und in einer anderen Kritik, aus dem Jahr 1866, über *La damnation de Faust*, drückt er sich noch deutlicher aus. Er lobt Berlioz zunächst, nennt ihn eine „Specialität“ in der „Instrumentierungs-Kunst“ und sagt dann: „Aber eine Specialität in einem Gebiete musikalischer Technik zu sein, macht noch nicht den Componisten. Es gibt keine schöne Instrumentation ‚*an und für sich*‘, die erste Frage bleibt doch immer: *was wird denn instrumentiert?*“<sup>2</sup> Und von dem, was Hanslick da als von Berlioz instrumentiert zu sehen glaubt, ist er nicht entzückt. Sein Urteil beruht auf der scheinbar plausiblen Auffassung, man müsse in der Musik generell die Komposition, das Komponierte, und die Instrumentation, gleichsam das klangliche Gewand, in das das Komponierte gesteckt wird, als zwei verschiedene Dinge ansehen und säuberlich voneinander trennen.

Nun gibt es genug Beispiele für eine Musik, die einer solchen Betrachtungsweise keine Schwierigkeiten entgegensetzt. Um das Besondere der Musik von Berlioz möglichst scharf fassen zu können, möchte ich zunächst zwei solche Beispiele heranziehen. Das erste ist der Anfang der *Schottischen Symphonie* von Felix Mendelssohn Bartholdy<sup>3</sup>:

The image shows two staves of musical notation in G major, 2/4 time. The first staff contains measures 1 through 8. Measure 1 starts with a piano (*p*) dynamic. Measures 5 and 8 are marked with a forte (*sf*) dynamic. The second staff contains measures 9 through 16. Measure 9 is marked with a forte (*sf*) dynamic. Measure 13 is marked with a piano (*p*) dynamic. The piece concludes with a *dim.* (diminuendo) and *pp* (pianissimo) dynamic.

<sup>1</sup> E. Hanslick, *Aus dem Concertsaal. Kritiken und Schilderungen aus den letzten 20 Jahren des Wiener Musiklebens* (= *Geschichte des Concertwesens in Wien, Zweiter Theil*), Wien 1870, S. 80.

<sup>2</sup> Ebenda, S. 416.

<sup>3</sup> Im folgenden beschrieben nach der Ausgabe der Eulenburg-Taschenpartitur Nr. 406.

Diese sechzehn Anfangstakte des *Andante con moto* lassen sich beschreiben als eine regelmäßige Periode mit Vorder- und Nachsatz. Das von Oboen und Bratschen, im Nachsatz zusätzlich von Flöte und Fagott vorgetragene Thema ist von latenter funktionaler Harmonik geradezu durchtränkt und wird auch durch die Begleitstimmen in sinnfälliger Weise harmonisiert. Melodischer Duktus, harmonischer Verlauf und metrische Gliederung decken sich vollständig. Die zweite Hälfte des Nachsatzes (T. 13–16) korrespondiert mit derjenigen des Vordersatzes (T. 5–8), indem sie nach einem ähnlichen Verlauf mit Ganzschluß statt Halbschluß endet. Die erste Hälfte des Nachsatzes aber (T. 9–12) ist mit derjenigen des Vordersatzes (T. 1–4) in der Oberstimme sogar identisch; nur die Harmonik ist durch einen *sforzato*-Vorhalt *f-e* im Baß (T. 11/12), der das folgende, durch *piano* unterstrichene *C*-dur (T. 13) besonders suggestiv macht, auf äußerst sensible Weise abgeändert.

Was damit skizzenhaft beschrieben wurde, ist der musikalische Satz der ersten sechzehn Takte von Mendelssohns *Schottischer Symphonie*. Nicht beschrieben wurde seine Instrumentation. Diese ist im Gegensatz zu und trotz der Korrespondenz und teilweisen Identität in Vorder- und Nachsatz ganz verschieden: sie ist im Nachsatz, insbesondere durch die Oktavierung sowohl nach oben (Flöten) wie nach unten (Violoncelli und Kontrabässe) wärmer, voller. Würde diese instrumentale Bereicherung ab Takt 9 nicht erfolgen, so blieben die Merkmale des musikalischen Satzes trotzdem dieselben. Der Satz ließe sich auch in ein anderes instrumentales Gewand kleiden (etwa auf dem Klavier spielen); wenn es auch schade um die Farbe wäre, so übermittelte doch die Zeichnung den musikalischen Sinn. Mit anderen Worten: In der Musik dieses Beispiels ist etwas da, was instrumentiert wird; sie korrespondiert in idealer Weise mit der aus den zitierten Worten Hanslicks sprechenden Musikvorstellung.

Das zweite Beispiel, das als ein Gegensatz zu den zu erörternden Berliozschen Verfahrensweisen herangezogen sei, ist das *Lohengrin*-Vorspiel von Richard Wagner<sup>4</sup> (1848). Die grandiose Orchesterbehandlung und die magische Wirkung dieser Komposition sind bekannt. Schon Berlioz hat beides beschrieben<sup>5</sup>; wenn er den Verlauf des Stücks durch die Figur  $\ll \gg$  charakterisiert, so wäre dies dahingehend zu berichtigen, daß der sorgfältig vorbereitete Höhepunkt nicht in der Mitte, sondern mehr gegen Schluß des Stücks erscheint (Beckenschläge in den Takten 54 und 56), und wenn er bemerkt: „*l'intérêt ne languit pas un instant*“, so ist das eher kühl ausgedrückt, denn die „saugende“ Wirkung dieser Musik ist unwiderstehlich.

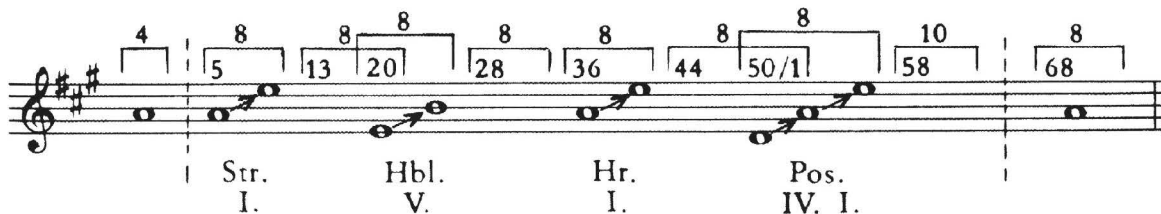
Um so überraschter ist man, wenn man beim Studium der Partitur entdeckt, wie überaus einfach das Stück konstruiert ist. Es beruht im wesentlichen auf einer Aneinanderreihung achttaktiger Perioden (oder, da diese oft mit Halbschluß enden, „Halbsätze“). Das der Gralserzählung entnommene achttaktige, stets halbschlüssig

<sup>4</sup> Hier nach der Eulenburg-Taschenpartitur Nr. 652.

<sup>5</sup> *Concerts de Richard Wagner*, in: *À travers chants*, Kapitel XXIV (Ausgabe Calmann-Lévy, Paris 1906, S. 309).



endende Hauptthema erscheint insgesamt viermal (und die ersten drei Male in der gleichen Harmonisierung): in den Streichern auf der I. (T. 5–12), den Holzbläsern auf der V. (T. 20–27), den Hörnern auf der I. (T. 36–43) und den Posaunen in einer zu Beginn leicht abgeänderten Form auf der IV. Stufe einsetzend und – für das Hören fast unmerklich, das heißt, wenn doch bemerkt, verblüffend – in der Mitte zur I. Stufe zurücklenkend (T. 50–57). Das Stück wird eingeleitet und abgeschlossen durch den berühmten, vier bzw. acht Takte umfassenden *A*-dur-Flageolettklang (T. 1–4 und 68–75, T. 73f. noch einmal Zitat des Thematikopfes nebst Plagal-schluß). Zwischen den vier Darstellungen des Gralsthemas befinden sich vermittelnde, ebenfalls stets achttaktige Abschnitte (T. 13–20, 28–35 und 44–51), in deren Ende der Gralsthema-beginn – für Wagners „Kunst des Übergangs“ bezeichnend – an zwei Stellen überlappend hineinragt (T. 20 und T. 50/51). Den Abschluß nach dem Höhepunkt der vierten, letzten Themadarstellung bildet die zehntaktige Musik des Chores „*Hör' ich so seine höchste Art bewähren*“ (T. 58–67). Die Musik des ganzen *Lohengrin*-Vorspiels ist somit nach dem folgenden Plan konstruiert:



Diese auf verblüffend einfache Weise musikalisch sinnvoll gestaltete Anlage verwendet auch bewährte traditionelle Mittel: regelmäßige Perioden, eine den Gesamtbau gliedernde Transposition eines Themas in die Dominante nebst anschließender Reprise in der Haupttonart, Einsetzen der Subdominante – hier mit großartiger Wirkung, Takt 51 – gegen das Ende zu. Das Eigenartige ist, daß von alledem beim Hören kaum etwas bemerkt wird. Genau dies will Wagner erreichen. Das konventionelle, einfache Baugerüst ist mit Stoffen drapiert, die in immer prachtvollere Bewegung geraten und derart betörend sind, daß sie die ganze Aufmerksamkeit auf sich ziehen und den Gedanken, sie zu lüften, nicht aufkommen lassen. Die hierfür verantwortlichen musikalischen Mittel sind zum Teil melodisch-rhythmischer (vgl. etwa das kreisend-schwebende und rhythmisch unscharfe Hauptthema) und harmonischer Natur (einerseits das chamäleonartig Schleichende etwa der Takte 18–20, andererseits das häufige statische Hinundherpendeln zwischen terzverwandten Klängen). Es wird Verwischung der Konturen angestrebt und damit Desorientiertheit beim Hören erreicht: durch die schon erwähnte Überlappung von Periodengrenzen – und vor allem durch die Instrumentation. Die allmähliche Aufschichtung des Klangvolumens ist auf Unmerklichkeit bedacht. So werden etwa die Hörner, bevor sie (T. 36) das Thema anstimmen, dreimal unmerklich in das Gewebe „hineingeschmuggelt“ (T. 27/28, 30/31 und 32/33): Die Psyche des Hörers wird für den Hörnerklang präpariert (später in derselben Weise für den Posaunen-



klang). Farben werden unauffällig gemischt, die Instrumentierung läßt eine Melodie in ständig wechselnder Beleuchtung schimmern (sehr charakteristisch T. 20–27: Thema in den Bläsern, das Thema verstärkende einzelne „Tupfer“ durch Einzeltöne der Violinen).

Hinter der durch diese Hinweise nur angedeuteten, wahrhaft glänzenden Instrumentation, mit der das *Lohengrin*-Vorspiel steht und fällt, wurde uns nun das einfache Baugerüst sichtbar: ein klar überschaubarer, analysierbarer musikalischer Satz, der zwar nicht wie seine Instrumentation saugend-betörend, aber doch als solcher sinnvoll ist. Das aber heißt: Hanslicks Kategorien stimmen, wie für den Anfang von Mendelssohns *Schottischer Symphonie*, so auch hier. Gewiß sind Harmonik und Instrumentierung des *Lohengrin*-Vorspiels fortschrittlicher, und gewiß ist Wagners Zielsetzung, nämlich die größtmögliche Verschleierung der Konstruktion zwecks größtmöglicher Ausstrahlung, Wirkung, eine andere als diejenige Mendelssohns. Das Verwirrende und Neue der *Lohengrin*-Musik ist, daß eine ausschließlich auf sinnvollen Tonrelationen beruhende Konturiertheit durch – vor allem – Instrumentation grandios zugedeckt wird. Ein von Wagner in anderem Zusammenhang gebrauchter Ausdruck trifft auch hier zu: Zwischen der Satztechnik und dem Hörer schafft Instrumentation den „*mystischen Abgrund*“ (wovon bei Mendelssohn keine Rede sein kann). Das verhindert aber nicht, sondern beinhaltet gerade, daß die Grundkonstellation, die Polarität Satz–Instrumentierung, in beiden Fällen gegeben ist.

Wenn wir uns nun Berlioz zuwenden, so zunächst einigen Äußerungen von ihm, die seine Musikauffassung und damit auch unsere Fragestellung beleuchten.

Im ersten Satz des ersten Kapitels der *Instrumentationslehre*<sup>6</sup> erklärt Berlioz, was ein Musikinstrument sei. Er versteht darunter „*tout corps sonore mis en œuvre par le Compositeur*“ („jeden vom Komponisten aufgegebenen [im Französischen plastischer: ‚ins Werk gesetzten‘] klingenden Körper“). Es scheint mir keine Überinterpretation zu sein, wenn man für „jeden klingenden Körper“ einsetzt: „jedes Ding, das Geräusch macht“. In der Tat gibt es in Berlioz' Musik Stellen, die sich nur als Geräusch charakterisieren lassen<sup>7</sup>. Dann werden die Instrumente aufgezählt, die, wie Berlioz sagt, „*heutzutage*“, „*actuellement*“, in Gebrauch sind. (Das „*actuellement*“ zeigt, daß er sich der Erfindung neuartiger „*klingender Körper*“ nicht verschließt.) Bei der Aufzählung der Blasinstrumente erscheint auch die menschliche Stimme, wörtlich: „*die Männer-, Frauen-, Kinder- und Kastratenstimmen*“. Berlioz war sich der Überraschung, die das auslösen mußte, offenbar bewußt, denn diese Zeile ist durch Kursivdruck hervorgehoben. Und dann kommt das Entscheidende, Berlioz' Definition der „*Instrumentationskunst*“: „*Der Gebrauch dieser verschiedenen klingenden*

<sup>6</sup> *Traité d'instrumentation* . . ., zuerst erschienen 1844, hier zitiert nach der um 1860 herausgegebenen *Nouvelle Edition*, Nachdruck (Gregg) 1970, S. 2.

<sup>7</sup> Zum Beispiel in der *Phantastischen Symphonie* der *col legno*-Abschnitt im Finale T. 444 ff. und das Donnerröllen der – in einem *F*-dur-Satz! – auf *As*, *B*, *c* und *f* gestimmten Pauken in der *Scène aux champs*, T. 177 ff.

*Elemente*“ – d. h. aller Instrumente – „und ihre Anwendung, sei es, um der Melodie, der Harmonie und dem Rhythmus Farbe zu geben (*colorer*), sei es, um Eindrücke *sui generis* hervorzubringen, mit oder ohne expressive Absicht, unabhängig von jeder Mitwirkung der drei anderen großen musikalischen Mächte“ – nämlich Melodie, Harmonie und Rhythmus –, „macht die Kunst der Instrumentation aus“<sup>8</sup>.

Was Berlioz hier sagt, bedeutet offenbar nichts anderes, als daß für ihn der materielle, vom Orchester produzierte Klang eine selbständige, den Faktoren Melodie, Harmonie und Rhythmus gleichberechtigte und von ihnen unabhängig wirksame Komponente der Musik ist. Das ist eine Auffassung, die in Widerspruch steht zu der traditionellen Ansicht, wie sie etwa in Hanslicks Formulierungen erscheint und wie sie Berlioz selber im ersten Teil seiner Definition (Instrumentation als „*Farbgebung*“) daneben freilich ebenfalls gelten läßt.

An einer anderen Stelle drückt sich Berlioz noch detaillierter aus. Das erste Kapitel seines Buches *À travers chants*<sup>9</sup> ist überschrieben *Musique*. Berlioz zählt hier insgesamt neun Komponenten auf („*modes d'action*“ – „*Wirkungsweisen*“, auch „*parties constitutives*“ – „*konstitutive Bestandteile*“), die nach seiner Ansicht die Musik ausmachen (wobei er es nicht für ausgeschlossen hält, daß im Laufe der Zeit noch weitere entdeckt werden)<sup>10</sup>. Die ersten sechs sind nicht außergewöhnlich: Melodie, Harmonie, Rhythmus – dieser erscheint ihm als der von allen Bestandteilen der Musik am wenigsten entwickelte –, Ausdruck, Modulation und Instrumentation. Der interessante Punkt ist der nächste: „*Le point de départ des sons*“, „*der Ausgangsort der Töne*“ (oder Klänge), wozu Berlioz folgende Erläuterung gibt: „*Wenn man den Zuhörer in größerer oder in kleinerer Entfernung von den Aufführenden Platz nehmen läßt, und wenn man unter bestimmten Umständen die Instrumente voneinander entfernt, erzielt man Änderungen der musikalischen Wirkung, die noch nicht genügend beachtet worden sind*“<sup>11</sup>. Als letzte Punkte folgen: „*le degré d'intensité des sons*“, „*der Intensitätsgrad des Erklingenden*“, und „*la multiplicité des sons*“, „*die Vielheit des Erklingenden*“ oder, wie sich auch sagen ließe, die Wirkung der Masse. Alle diese Komponenten sind nach Berlioz Komponenten der Musik selbst.

Was Berlioz an den zitierten Stellen formuliert, hat er als Komponist ausgiebig in die Tat umgesetzt. Seine Musik spiegelt in hohem Grade seine Anschauungen. Dies sei nun an einigen besonders charakteristischen Fällen gezeigt, die ich vorgreifend unter der Bezeichnung „orchestrale Szene und Räumlichkeit“ zusammenfassen möchte.

Das bekannteste Beispiel eines Werkes, in dem Berlioz Raumwirkungen zur Geltung bringt, ist das *Requiem* (1837). Im *Tuba mirum* setzt er zusätzlich zum

<sup>8</sup> *Traité* (vgl. Anm. 6), S. 2.

<sup>9</sup> Das Wortspiel in diesem Titel („à travers champs“ = „querfeldein“) läßt sich nicht übertragen. „À travers chants“ hieße „querliedein“.

<sup>10</sup> Vgl. die in Anm. 5 genannte Ausgabe, S. 9 ff.

<sup>11</sup> Ebenda, S. 11; ganz ähnlich in der *Instrumentationslehre* (vgl. Anm. 6), S. 295.

regulären Orchester und Chor, außer sechzehn Pauken, zwei Trommeln, vier Tamtams und zehn Becken, vier kleine Bläserorchester ein, die an den vier Ecken des Raumes aufgestellt werden müssen, gleichsam um das Jüngste Gericht nicht etwa zu schildern, sondern real stattfinden zu lassen<sup>12</sup>. Der „*Ausgangsort der Töne*“, von dem er spricht, wird hier durch die vier Himmelsrichtungen repräsentiert. (An diesen monströsen Extremfall hat Verdi im *Tuba mirum* seines *Requiem*, wenn auch gemäßigter, angeknüpft.)

Anweisungen über die Aufstellung der Musiker wie im *Tuba mirum* gibt Berlioz aber in mehreren Werken. In der *Symphonie funèbre et triomphale* (1840) schreibt er vor: „*Kleine Trommeln an der einen Seite des Orchesters, Becken, Große Trommel, Tamtam und Pauken am äußersten anderen Ende, weit entfernt von den Trommlern*“<sup>13</sup>. Der erste Teil dieses Werkes wurde im übrigen am 28. Juli 1840 (beim Überführen der Gebeine der Juliofper von 1830) von den Musikern im Gehen aufgeführt – Berlioz beim Dirigieren rückwärtsgehend – und damit im wahren Sinn des Wortes in Szene gesetzt, was Berlioz selbst beschreibt: (nach der Generalprobe im geschlossenen Raum) „*restait celle de l'exécution en scène. Notre scène était Paris, ses quais, ses boulevards*“<sup>14</sup>. Das Szenische, der reale Freiluftraum der Straßen von Paris, das konkrete Geschehen an jenem 28. Juli: das sind wesentliche Komponenten dieser alles andere als absoluten Musik. Sie wurden von Berlioz beim Komponieren mit einkalkuliert<sup>15</sup>. Löst man sie – auch in der Vorstellung, in der „Analyse“ – aus dem Ganzen heraus, ignoriert man sie, so bleibt ein Schattengebilde.

Im Vorwort zur *Symphonie Roméo et Juliette* stehen minutiöse Angaben über die Aufstellung von Chor, Solisten und Orchester. Dabei ist das Wichtigste die Gegenüberstellung der beiden Chöre der Montagus und Capulets – die dramatische Grundsituation von Shakespeares Stück wird damit musikalisch verbindlich – und ein gestaffeltes Übereinander in vier Stufen für das Orchester<sup>16</sup>. Obwohl Berlioz auf diese Raumdisposition größten Wert legt, setzt man sich heute bei Aufführungen bedenkenlos darüber hinweg.

In der sehr merkwürdigen Schöpfung *Lélio*, der Fortsetzung der *Phantastischen Symphonie*, sind die Musiker überhaupt unsichtbar, sie befinden sich hinter einem Vorhang. Berlioz nennt sie „*personnages fictifs*“. Sichtbar, „*personnage réel*“, ist nur Lélio: ein Schauspieler, der eine Sprechrolle vorträgt. Erst in der letzten Nummer, die eine von Lélio geleitete Chor- und Orchesterprobe darstellt, werden die Musiker sichtbar. Das Proben einer Aufführung wird hier somit ausdrücklich zum Bestandteil einer Komposition gemacht<sup>17</sup>.

<sup>12</sup> Edition Eulenburg Nr. 1091 (= Abdruck der alten Berlioz-Gesamtausgabe), S. 19 ff.

<sup>13</sup> *Hector Berlioz, New Edition of the Complete Works*, Band 19, Kassel usw. 1967.

<sup>14</sup> Brief an den Vater vom 30. Juli 1840, vgl. H. Berlioz, *Correspondance générale*, hrsg. von P. Citron, Band II (Paris 1975), S. 648.

<sup>15</sup> Ebenda, S. 649: „*comme j'avais prévu le cas en composant*“.

<sup>16</sup> Eulenburg-Taschenpartitur Nr. 424, S. VII f.

<sup>17</sup> *Hector Berlioz' Werke*, hrsg. von Ch. Malherbe und F. Weingartner, Leipzig 1900 ff., Band 13.



Dies alles sind aufführungspraktische Vorschriften. Sie sind wichtig genug, weil sie Berlioz' Vorstellungsweise kennzeichnen, und sollten bei Aufführungen strikt befolgt werden. Aber noch wichtiger erscheint mir, daß diese Vorstellungsweise, das Denken in szenisch-räumlichen Kategorien, ins Innerste von Berlioz' Musik gedrungen ist und sich auf Schritt und Tritt auch dort antreffen läßt, wo aufführungspraktische Hinweise völlig fehlen und wo die Orchesteraufstellung und -zusammensetzung die traditionelle ist. Zwei größere Kompositionsausschnitte, aus *La damnation de Faust* (1846) und der Symphonie *Harold en Italie* (1834), die dies demonstrieren, seien im folgenden kurz charakterisiert<sup>18</sup>.

Nach der letzten Strophe ihrer Romanze *D'amour l'ardente flamme* – Nervals Übersetzung von *Meine Ruh ist hin* – lauscht Margarete den Geräuschen nach, die von draußen in ihr Zimmer dringen<sup>19</sup>: dem Trommelrhythmus der marschierenden Soldaten (musikalisch: zweitaktig gliedernd), dem Zapfenstreich (ebenfalls zweitaktig, aber um einen Takt gegen das Trommeln verschoben und dadurch eigenständig), dem Gesang der Soldaten ( $\frac{6}{8}$ -Takt) und dem der Studenten<sup>20</sup> ( $\frac{2}{4}$ -Takt). Das sind vier musikalisch dargestellte Realitätsebenen. Zu ihnen tritt als fünfte Margaretes Nachsinnen über ihre Verlassenheit: „*Il ne vient pas! Hélas!*“ Am Schluß bricht das Geschehen der Außenwelt plötzlich ab und kippt um in Margaretes Erinnerung, was Berlioz auf geniale Weise realisiert: der Trommelrhythmus wird von den Streichern pizzicato fortgesetzt und in den ruhigen Dreiertakt der Romanze gebettet<sup>21</sup>. Diese neue, sechste Realitätsebene wird, siebtens, überwölbt von einer Reminiszenz des Englischhorns an das Romanzenthema.

*La damnation de Faust* ist von Berlioz nicht als Oper (sondern als „*dramatische Legende*“) bezeichnet worden, doch hindert nichts, diese Szenenfolge auch szenisch aufzuführen, wie es in der Tat häufig geschieht. Auch bezieht die oben skizzierte Szene – wie das ganze Werk – Singstimmen ein. Aber das dort von Berlioz praktizierte Verfahren ist für seine rein instrumentale Musik genauso charakteristisch.

Am Schluß der *Sérénade* der *Harold*-Symphonie<sup>22</sup> werden drei Realitätsschichten miteinander verbunden, die sich musikalisch als Gleichzeitigkeit von drei verschiedenen Taktordnungen und Tempi manifestieren. Eine sehr rasche  $\frac{6}{8}$ -Bewegung suggeriert als Bordunbegleitung ein Tanzgeschehen, gleichzeitig erklingt in ruhigem  $\frac{6}{8}$ -Takt in der Solo-Bratsche das Serenadenthema, und darüber wölbt sich in einer

<sup>18</sup> Detaillierter werden diese beiden sowie andere, verwandte Ausschnitte behandelt in meinen *Berlioz-Studien*, Tutzing 1979. (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Band 29.)

<sup>19</sup> *La damnation de Faust*, Eulenburg-Partitur Nr. 994 (= Abdruck der alten Gesamtausgabe), S. 355 ff.

<sup>20</sup> Ebenda, S. 358: hier nach den Soldaten, in einer früheren Szene (S. 220 ff.) mit diesen gleichzeitig.

<sup>21</sup> S. 359, ab Doppelstrich. Diese Situation ist derjenigen in der 3. Szene des 1. Aktes von Bergs *Wozzeck* (T. 363) nach dem Zuschlagen des Fensters vergleichbar – freilich nicht, was den dort ungleich größeren Aufwand betrifft.

<sup>22</sup> Eulenburg-Partitur Nr. 423, S. 118 (T. 136) ff., speziell S. 121 (T. 166) ff.

Bewegung, die aufgrund ihrer Identität mit derjenigen der langsamen Einleitung des ersten Symphoniesatzes als Adagio im  $\frac{3}{4}$ -Takt aufgefaßt werden muß, in Flöte und Harfenflageolett das *Harold*-Thema. Die erforderliche Konkordanz zwischen diesen disparaten Vorgängen wird reguliert durch das rationale Zahlenverhältnis 1:3:6.

Adagio	$\frac{3}{4}$		♪		♪									
Allegretto	$\frac{6}{8}$		♪		♪		♪		♪		♪		♪	
Allegro assai	$\frac{6}{8}$		♪		♪		♪		♪		♪		♪	

Nicht nur das Verfahren in der *Faust*-Szene, sondern auch dasjenige der *Harold*-Serenade muß verstanden werden als eine Übertragung aus dem Bereich der Oper. Berlioz konnte es z. B. studieren in Werken seines Lehrers Jean-François Lesueur. In Lesueurs Oper *Ossian ou les Bardes* (1804) finden wir solche Verknüpfungen mehrfach. Wir sehen dort etwa die Kombination einer zunächst für sich allein erklingenden Arie im  $\frac{2}{4}$ -Takt mit einem Chor hinter der Szene im  $\frac{6}{8}$ -Takt; an anderer Stelle erklingen gleichzeitig ein kriegerischer Marsch im Orchester und ein klagender Chor auf der Bühne, zwei Vorgänge, die ebenfalls vorher beide für sich zu hören waren. Lesueur schreibt dazu in die Partitur im zuletzt genannten Fall: „*Le chant de douleur mêlé à la marche saltatique*“, an der anderen Stelle: „*Double chant*“<sup>23</sup>. Die Musik repräsentiert hier also unmittelbar eine Bühnensituation.

Disparate musikalische Vorgänge auf der Bühne, oder auch auf der Bühne einerseits und im Orchester andererseits, gibt es in der Oper auf Schritt und Tritt. Auch Wagners Musik kennt sie. Einen eindrucksvollen Fall stellen die Hornsignale zu Beginn der 1. Szene des 2. Aktes von *Tristan und Isolde* dar: die disparaten Signale *f-c'-f* und *c'-g'-c* prallen „auf dem Theater“ hart aufeinander, grundiert vom gehaltenen Ton *F* im Orchester (zwei Hörner und Paukenwirbel). Für Wagner bezeichnend ist hier freilich, daß das disparate musikalische Geschehen auf der Bühne stattfindet. Das Orchester stellt hier keine zusätzliche eigenständige Komponente dar, sondern schmilzt im Gegenteil die widerborstige Bühnenmusik in seinen Strom ein: es deutet das Nebeneinander der disparaten Signale in einen Dominant-septnonakkord *f-a-c-es-ges* um, der sich auflöst<sup>24</sup>. Es läßt sich geradezu sagen: das Opernorchester Wagners ist viel weniger opernmäßig als das Symphonieorchester von Berlioz.

Denn Berlioz nimmt die auf der Opernbühne beheimateten Vorgänge aus der Oper heraus und verlegt sie in das Orchester und die Orchestermusik. Er tut so, als wäre das Orchesterpodium eine Opernbühne, er behandelt die Instrumente, als wären sie Akteure und Bühnenmusiker, er macht die Instrumentalmusik – gleichgültig ob mit

<sup>23</sup> J.-Fr. Lesueur, *Ossian ou les Bardes* . . . , *Représenté . . . le 10 Juillet 1804* . . . , Paris Chez Janet et Cotelle (o. J.), S. 256 bzw. 480.

<sup>24</sup> 22. Takt nach Beginn der Szene (Einsatz von Fagotten, Baßklarinette und Bratschen).



oder ohne Singstimmen – zu einem Abbild der Opernszene. Bereits 1830, in der *Symphonie fantastique*, ist diese Konzeption voll verwirklicht<sup>25</sup>.

Vorgänge wie das oben beschriebene Geschehen am Schluß der *Harold-Serenade* werden, so betrachtet, durchsichtig und sinnvoll, nicht hingegen, wenn man sie als musikalischen Satz zu analysieren unternimmt, d. h. sie etwa auf ihre Harmonik oder Stimmführung hin untersucht. Obwohl es sich um hell leuchtende, inspirierte, schlechthin gute Musik handelt, ist die Harmonik dieser Stelle langweilig; ihre Beschreibung ist nicht nur leicht, sondern unergiebig. Und eine satztechnische Kategorie wie etwa „Kontrapunkt“ sollte für die geschickte, Dissonanzen vermeidende Montage der drei disparaten musikalischen Vorgänge erst recht nicht mißbraucht werden.

Erhellend dagegen ist der Vergleich mit einer Opernszene, und zwar in diesem Falle mit einer ganz bestimmten: der sogenannten Tanzszene aus dem ersten Finale von Mozarts *Don Giovanni*. Diese Bühnenmusik – die in Mozarts Werk einen Sonderfall darstellt und nicht mit Mozarts genuinem Orchestersatz gleichgesetzt werden darf – realisiert durch ihre Zusammenzwängung von drei tempo- und taktmäßig gegensätzlichen Tänzen in der Tat etwas dem Schluß der *Harold-Serenade* sehr Ähnliches. Nicht zufällig zieht Berlioz bei der Erläuterung, wie derartige Musik zu dirigieren sei, im Anhang zu seiner Instrumentationslehre diese Mozart-Szene auch heran<sup>26</sup>.

Es seien nach diesen opernszenenartigen längeren Abschnitten noch zwei kleine Ausschnitte herangezogen, die zeigen, wie Berlioz bei minimaler Satz-Substanz eine maximale Raum- und Klangwirkung schafft.

An einer Stelle des *Hostias* aus dem *Requiem*<sup>27</sup> (die im *Agnus Dei* noch einmal aufgegriffen wird) versucht Berlioz, wie er sagt, die „Stille“ musikalisch zu realisieren: das Gegenbeispiel zum *Tuba mirum*. Der Schluß des *Hostias* zeigt das folgende Notenbild:

The image shows a musical score for the end of the *Hostias* from the *Requiem*. It features two staves: the upper staff for 3 Flutes (3 Fl.) and the lower staff for 8 Trombones (8 Pos.). The key signature is one flat (F major/C minor) and the time signature is 4/4. The flute part has a melodic line with a fermata over the final two notes, which are marked *sf* and *p*. The trombone part has a rhythmic pattern of eighth notes, also with a fermata over the final two notes, marked *p* and *sf*. The strings are marked *p pizz.* and play a simple accompaniment.

<sup>25</sup> Hierzu vgl. R. Bockholdt, *Die idée fixe der Phantastischen Symphonie*, in: AfMw 30 (1973), S. 190ff., besonders S. 204ff.

<sup>26</sup> *Traité d'instrumentation*, S. 305. Über das Verhältnis des Berliozschen Kompositionsverfahrens zum Wiener klassischen Satz vgl. die in Anmerkung 18 genannte Arbeit, besonders das Schlußkapitel.

<sup>27</sup> Edition Eulenburg Nr. 1091, S. 93f. und S. 112ff.



Die Kargheit dieser Graphik (die nicht wie oben für das *Lohengrin*-Vorspiel nur ein Bauschema bietet, sondern den gesamten Tonbestand fixiert!) steht in einem grotesken Mißverhältnis zu dem intendierten tatsächlichen Vorgang. Die verwendete Notenschrift ist nicht geschaffen, einen akustischen Tatbestand widerzuspiegeln. Als einen solchen nämlich, als Spiegelung des Obertonphänomens, beschreibt Berlioz dieses Geschehen: „*Le son des Flûtes, séparé de celui des Trombones par un intervalle immense, semble être ainsi la résonnance harmonique suraigüe de ces pédales*“<sup>28</sup>. Eine Analyse der Harmonik des „Satzes“ (Pendeln einer Stimme vom Ton *b* über *a* nach *gis* und zurück bei liegenbleibendem *f* in einer höheren Stimme, danach *b*-moll) wäre schnell am Ende. Wenn es sich so verhielte, daß dies das „Etwas“ wäre, das „instrumentiert“ würde, dann wäre eine spöttische Stellungnahme im Tonfall Hanslicks vollkommen berechtigt. Aber so verhält es sich nicht. Der Akkordbegriff „greift“ hier nicht. Den Schlußklang etwa als „*b*-moll-Dreiklang in der Grundstellung“ zu beschreiben, wäre ebenso akademisch-korrekt wie nichtssagend. Er ist etwas ganz anderes: das Resultat aus einem Kontra-*B* in den Posaunen und, in immensem Abstand darüber, einem zweigestrichenen *b* mit dreigestrichenem *des* und *f* in den Flöten. Der lastende Posaunenton und der verschwebende Flötenklang markieren zwei einander gegenüberliegende Punkte des Raumes, wobei an den realen Raum der Kirche zu denken ist. Der in ihm anwesende Zuhörer fühlt sich wie schwebend im riesigen leeren Raum zwischen der Gruft und dem Scheitel der Kuppel. Dies ist die Realität, die Berlioz „ins Werk setzt“; was er dazu an „Satz“ im herkömmlichen Sinne benötigt, ist nur ein Vehikel, und zwar eines von minimalen Ausmaßen.

Auf der gleichen Höhe der klanglichen Vorstellungskraft wie das *Hostias* steht der scheinbar harmlosere Schluß der *Scène aux champs* der *Phantastischen Symphonie*:

The image shows a musical score for two parts: Horn and Strings (Str.). The Horn part is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It starts with a *pp* dynamic marking and a long, sustained note with a fermata. The String part is also in bass clef with a key signature of one flat. It starts with a *pp* dynamic marking and features a series of notes with a fermata. The score is written in three measures.

Die Musik dieser drei Takte ist ein Nachhall der letzten Töne des Englischhorns (*c''-a'-f'*). Aus dem Ton *c* tropft gleichsam in den Streichern die nicht abgestützte Unterterz *a*, dann der *F*-dur-Dreiklang. Aber das Horn hält das in den Streichern nicht erklingende *c* fest, über die Streicherakkorde hinweg und über den Schlußakkord hinaus in die unendliche Weite und Stille hinein, die durch die – unhörbare, aber

<sup>28</sup> *Traité d'instrumentation*, S.202. Hier auch die Bemerkung über das Einfangen der Stille („... redoubler la solennité des silences“).

als Stille wahrnehmbare – Schlußfermate komponiert ist. Das statt eines „Grundtons“ dominierende, leibhaftige *c* des Horns verkörpert das Geschehen, nicht ein theoretisch abstrahierbarer *F*-dur-Dreiklang, der hier vielmehr nur das konventionelle Gehäuse für den komponierten leibhaftigen Klangvorgang ist.

Berlioz hatte einen Zeitgenossen, der sich nicht durch unbrauchbare Kategorien den Instinkt verderben ließ und der begriff, daß man es hier mit einer musikalischen Wirklichkeit *sui generis* zu tun hatte: Robert Schumann. Schumann, unter den schöpferischen Komponisten dieser Zeit vielleicht derjenige mit dem größten Vermögen, sich in fremde Vorstellungswelten einzufühlen, schrieb in einer Besprechung (1839) einer frühen Berliozschen Orchesterkomposition, der Ouvertüre *Waverley*, u. a. folgendes: „*Himmel, wann endlich wird die Zeit kommen, wo man uns nicht mehr fragt, was wir gewollt mit unsern göttlichen Kompositionen; sucht die Quinten, und laßt uns in Ruhe! ... wünscht' ich doch im Augenblick nichts, als ein Orchester stimmte die Ouvertüre an, und die gesamte Leserschaft säße herum, alles mit eigenen Augen zu prüfen. ( . . . ) Mit einem Worte, Berliozsche Musik muß gehört werden; selbst der Anblick der Partitur reicht nicht hin, wie man sich auch vergebens mühen würde, sie sich auf dem Klavier zu versinnlichen. Oft sind es geradezu nur Schall- und Klangwirkungen, eigen hingeworfene Akkordklumpen, die den Ausschlag geben, oft sonderbare Umhüllungen, die sich auch das geübte Ohr nach bloßem Anblick der Noten auf dem Papier nicht deutlich vorzustellen vermag. Geht man den einzelnen Gedanken auf den Grund, so scheinen sie, für sich betrachtet, oft gewöhnlich, sogar trivial. Das Ganze aber übt einen unwiderstehlichen Reiz auf mich aus, trotz des vielen Beleidigenden und einem deutschen Ohr Ungewohnten. ( . . . ) Einem, der noch nicht über die ersten Anfänge musikalischer Bildung und Empfindung hinaus ist (und die Mehrzahl ist nicht darüber hinaus), muß er geradezu als ein Narr erscheinen, so namentlich den Musikern von Profession, die sich neun Zehntel ihres Lebens im Gewöhnlichsten bewegen, doppelt ihnen, da er Dinge zumutet, wie niemand vor ihm*“<sup>29</sup>.

Es will mir scheinen, daß Schumann hier wie oft dem Ideal sehr nahe ist, das er in dem folgenden bemerkenswerten Satz ausgedrückt hat: „*Wir halten die für die höchste Kritik, die durch sich selbst einen Eindruck hinterläßt, dem gleich, den das anregende Original hervorbringt*“<sup>30</sup>.

\*

In den Gesprächen mit Robert Craft antwortet Igor Strawinsky auf die Frage „Was ist eine gute Instrumentation?“: „*Wenn man nicht merkt, daß es eine Instrumentation ist. Das Wort selbst ist eine Glosse. Es täuscht vor, daß man Musik zuerst komponiert und dann orchestriert*“<sup>31</sup>, und dies treffe nur zu für eine bestimmte Kategorie von

<sup>29</sup> *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker von Robert Schumann*, Fünfte Auflage . . . hrsg. von M. Kreisig, Leipzig 1914, Band I, S. 422 ff. (hier gekürzt).

<sup>30</sup> Ebenda, Band II, S. 427.

<sup>31</sup> I. Strawinsky, *Gespräche mit Robert Craft*, Mainz–Zürich (1961), S. 180.

Komponisten, die Klaviermusik schreiben, um sie nachher zu transkribieren für andere Instrumente. Hier berührt sich Strawinskys Einstellung mit derjenigen Schumanns.

Zur Verdeutlichung verweist Strawinsky auf eine Komposition Beethovens: *„Wie albern klingt es, wenn man von dem Trio des Scherzos in der Achten Symphonie sagt: ‚Welch herrliche Instrumentation‘ – dennoch, welch unvergleichlicher instrumentaler Gedanke ist es!“* Dagegen scheine ihm die Musik von Berlioz verdächtig. Trotz Berlioz' Neuerungen und seiner vollkommenen Vertrautheit mit jedem Instrument *„... war die Musik, die er zu instrumentieren hatte, oftmals, harmonisch gesehen, armselig konstruiert.“* Diese Feststellung Strawinskys könnte ebenso gut von Hanslick sein. Wenn wir jetzt die anfangs gestellte Frage nach dem Verhältnis von musikalischem Satz und Orchesterklang bei Berlioz wieder aufgreifen, so liegt in der Doppelgesichtigkeit von Strawinskys Antwort in der Tat der springende Punkt.

Der Begriff des musikalischen Satzes enthält zwei wesentliche Komponenten. „Satz“ ist einerseits das – sowohl simultan wie im Zeitablauf – sinnvoll geordnete Gefüge von Tönen (unter Vernachlässigung des klanglichen Erscheinungsbildes), andererseits der Inbegriff oder die Quintessenz des jeweils Komponierten. Legt man einer Untersuchung von Berlioz' Musik den zuerst genannten Sinngehalt des Wortes zugrunde und mißt man nun den Berliozschen „Satz“ an den hohen Ausprägungen von Satz, die die europäische Musik hervorgebracht hat (Bachs Mehrstimmigkeit oder Beethovens Quartettsatz beispielsweise), so zeigt sich dieser Satz sehr oft als ein „armseliger“. Zwar weist auch das reine „Tongefüge“ der Musik von Berlioz sowohl im Simultanen („harmonisch“) wie im Zeitlichen („rhythmisch“) Merkmale auf, die, obwohl sie manchmal die für die gesamte Geschichte des musikalischen Satzes gültigen Kriterien in Frage stellen, für die Musik des 19. und 20. Jahrhunderts von großer Bedeutung sind und die sich auch gesondert beschreiben lassen<sup>32</sup>. Aber trotzdem bleibt wahr, daß die volle Wirklichkeit von Berlioz' Musik in ihrem „Tongefüge“ nicht annähernd aufgeht.

Faßt man hingegen „Satz“ ausschließlich als den Inbegriff des Komponierten auf, so verlagern sich die Gewichte. Der Inbegriff des von Berlioz Komponierten ist, wie hier zu zeigen versucht wurde, der reale, szenisch-räumlich vorgestellte Orchesterklang. So besehen, ist Berlioz' musikalischer Satz Orchesterklang. Will man aber auf die Fülle von Sinn, die sich im Begriff „Satz“ geschichtlich angespeichert hat, nicht verzichten, so sollte man dieses Wort angesichts der Musik von Berlioz überhaupt vermeiden.

Berlioz' kompositorische Konzeption ist der materiell reale Klang. Komposition ist für ihn eine Art Klangregie. Der Komponist fungiert als Klangregisseur, er rechnet auch als Komponist ständig mit der klanglichen Realisierung, der Aufführung. Damit rückt er notwendig in große Nähe zum Dirigenten. Es ist kein zufälliges Zusammen-

<sup>32</sup> In der in Anmerkung 18 genannten Arbeit wurden solche im vorliegenden Beitrag ausgeklammerten Beschreibungen versucht.



treffen, sondern sehr bezeichnend, daß der Komponist Berlioz auch sowohl der Verfasser der bedeutenden *Instrumentationslehre* mit dem Anhang über *Das Orchester* und *Den Dirigenten und die Theorie seiner Kunst* wie der berufene Dirigent seiner eigenen Werke war.

## Die ‚entwickelte Zeit‘. Zum Intermezzo op. 116, IV von Johannes Brahms

von Dieter Torkewitz, Kirchzarten

Denkt man heute an Brahms, so fällt einem kaum noch der Streit zwischen ‚Konservativen‘ und ‚Neudeutschen‘ im ausgehenden 19. Jahrhundert ein, vielmehr der zukunftsweisende Brahms, verkörpert in jenem kompositionstechnischen Prinzip, das Arnold Schönberg „*entwickelnde Variation*“ genannt hat und welches von Carl Dahlhaus und anderen mit Recht als eines der wesentlichen formalen Gestaltungsprinzipien im späten 19. Jahrhundert erkannt wurde<sup>1</sup>. Mit „*entwickelnder Variation*“ ist gemeint „*die kompositorische Ökonomie, die Entwicklung musikalischen Reichtums aus geringster Substanz*“<sup>2</sup>. Als paradigmatisch gilt das Klavierquartett in g-moll op. 25, wo sich im Grunde jegliche Motivik oder Thematik von der Intervallik des Anfangs herleiten läßt<sup>3</sup>.

Daß auch in Brahms' Spätwerken jenes kompositorische Denken vorherrscht, ist naheliegend, denn immerhin war es gerade das, was Schönberg an Brahms interessierte. Zudem wurde es erst unlängst – im Falle der Klarinettensonate f-moll op. 120, 1 – nachgewiesen<sup>4</sup>. Doch mitunter können sich noch andere Aspekte ergeben, die zunächst eher zufällig ins Auge springen und auch durchaus vom Prinzip der „*entwickelnden Variation*“ ableitbar sind (wie weit greift doch diese Bezeichnung!), aber plötzlich, je intensiver man über sie nachdenkt, eine eigene Qualität für sich in Anspruch nehmen – und dabei eminent antizipatorisch sind.

Im *Intermezzo* op. 116, IV, E-dur, wurde kompositorisch ökonomisch verfahren, denn das musikalische Material ist begrenzt, das Stück baut sich ausschließlich auf drei Motiven auf:

<sup>1</sup> C. Dahlhaus, *Zwischen Romantik und Moderne* (= Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten, Band 7), München 1974, S. 46ff.; K. Velten, *Das Prinzip der entwickelnden Variation bei Johannes Brahms und Arnold Schönberg*, in: *Musik und Bildung*, 1974, S. 547ff.; Chr. M. Schmidt, *Verfahren der motivisch-thematischen Vermittlung in der Musik von Johannes Brahms, dargestellt an der Klarinettensonate f-moll, Op. 120, 1* (= Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten, Band 2), München 1971.

<sup>2</sup> Dahlhaus, *op. cit.*, S. 47.

<sup>3</sup> Vgl. Dahlhaus, Velten, *op. cit.*

<sup>4</sup> Vgl. Schmidt, *op. cit.*