

Christian Utz (Graz)

Zur Poetik und Interpretation des offenen Schlusses Inszenierungen raum-zeitlicher Entgrenzung in der Musik der Moderne¹

1. Bergs Zeitspindel

Am Ende von Alban Bergs *Lyrischer Suite* (1925–26) für Streichquartett „rollt sich ab der Zeiten Spindel“ (Abb. 1). Dieser berühmte Schluss des sechsten und letzten Satzes von Bergs *Lyrischer Suite* scheint ein Prototyp des „offenen Schlusses“ zu sein. Die große Terz *des-f* in der Viola verklingt vom *piano* in Takt 45 mit *diminuendo* und schließlich *morendo* in Takt 46, nachdem zuvor bereits ab Takt 42 die Stimmenzahl sukzessive ausgedünnt wurde.² Das verklingende Terzpendel, auszuführen ohne Verlangsamung des Tempos (T. 40: „di nuovo a tempo al fine“) kann man, so der Komponist in der Anmerkung in der Partitur, „eventuell noch ein-, zweimal wiederholen“, keinesfalls soll aber auf *des* geschlossen werden. Die tonikale Wirkung auf einem Grundton *des* soll vermieden werden, die Öffnung in den tonal offenen, unbegrenzten Zeit-Raum ist Teil der Werkkonzeption. Zugleich ist so sichergestellt, dass der Ausgangs- und Zentralton *f*, der über die sechs Sätze der Suite durch Reihendisposition und andere satztechnische Mittel nachhaltig exponiert wird, auch am Ende des Werkes steht – und damit insbesondere auf die beiden ersten Expositionen des *F*¹ in den Takten 1 und 2 des ersten Satzes sowie auf den ersten Ton des Schlusssatzes *F* verweist. In der Forderung auf *f* zu schließen offenbart sich also neben tonaler Offenheit auch eine Tendenz zu formaler Zyklizität.

Eine Singstimme ist in der von Berg veröffentlichten Partitur der *Lyrischen Suite* nicht vorgesehen, obwohl in den Skizzen und im Autograph bereits das Gedicht *De profundis clamavi* von Charles Baudelaire in die Partitur eingetragen ist, allerdings nicht in einem eigenen System.³ Eine Erweiterung der Quartettbesetzung um eine Singstimme im Schlusssatz hätte direkt an das Vorbild von Arnold Schönbergs Zweitem Streichquartett op. 10 (1907–

1 Die folgende Darstellung versteht sich als Ergänzung zum kürzlich erschienenen Band Sascha Wegner / Florian Kraemer (Hrsg.), *Schließen – Enden – Aufhören. Musikalische Schlussgestaltung als Problem in der Musikgeschichte*, München 2019. Der Aufsatz entstand im Rahmen des vom Verfasser geleiteten Forschungsprojekts *Performing, Experiencing and Theorizing Augmented Listening* (PETAL) (gefördert durch den Österreichischen Wissenschaftsfonds FWF, P 30058-G26, 1.9.2017–31.8.2020).

2 In den Skizzen zum Werk ist relativ früh für diese „quasi Coda“ (Skizzen, Österreichische Nationalbibliothek, F21.Berg.76/XII, <http://data.onb.ac.at/rep/10B81763> (7.9.2020), fol. 7 verso) ein „Aussetzen aller Instrumente, zuletzt [der] Bratsche“ vorgesehen (ebd., fol. 3 verso); vgl. Constantin Floros, *Alban Berg: Musik als Autobiographie*, Wiesbaden 1992, S. 288f.

3 Vgl. Douglass M. Green, „Berg's *De profundis*: The Finale of the *Lyric Suite*“, in: *The International Alban Berg Society Newsletter* 5 (1977), S. 13–23; ders., „Das Largo Desolato der Lyrischen Suite von Alban Berg“, in: *ÖMZ* 33 (1978), S. 79–85 (gekürzte Fassung von Green 1977); Floros, *Alban Berg: Musik als Autobiographie*, S. 281. Vgl. Alban Berg, *Lyrische Suite* für Streichquartett, Autograph, Österreichische Nationalbibliothek, F21.Berg.23/i, <http://data.onb.ac.at/rep/1004666F> (7.9.2020); Skizzen F21.Berg.76/III, <http://data.onb.ac.at/rep/100034B6> (7.9.2020), fol. 19–22; Skizzen F21.Berg.76/XII, fol. 6f., 10 verso.

di nuovo pesante sul G. 39 *molto espress. - molto f*

di nuovo a tempo al fine sul D sul A 40 *pp ppp* 2.Gg. durchlassen - - - -

So langsam reißt sie ab der zweiten Spindel ...

war-ten H *molto f* *ppp* *p* (a tempo) *ppp* 2.Gg. durchlassen - - - -

(poco rit.) *mp* *mf* *f* *molto* *pp*

41 *poco pp* *N* 42 *poco p* *H* 43 *H*

zurücktretend - *pp* *ppp*

Vlc. durchlassen - *poco pp*

zurücktretend - *H* *pp* *ppp*

44 *zurücktretend* *ddd* *ddd* *ddd* *H* 45 *2 x 23 Takte* (46) *dimin. morendo - *) erster =*

abend in Liebe, Sehnsucht und Trauer - -

*) bis zum völligen Verlöschen, daher die letzte Terz *Des - F* eventuell noch ein-, zweimal wiederholen. Keinesfalls aber auf *Des* schließen!

U. E. 8780 W. Ph. V. 173 comp. 1926

Abbildung 1: Alban Berg, *Lyrische Suite* für Streichquartett (1925–26), 6. Satz, Largo desolato, T. 39–46; vom Komponisten annotiertes Partiturexemplar für Hanna Fuchs-Robettin, Österreichische Nationalbibliothek, F21.Berg.3437, <http://data.onb.ac.at/rep/100402E4> (7.9.2020); Copyright 1927 by Universal-Edition, Abdruck mit freundlicher Genehmigung

08) angeknüpft, wo diese Erweiterung im dritten und vierten Satz von vielen Zeitgenossen als besonders provokativ empfunden worden war.⁴ Der den Melodiestimmen zugeordnete Gedichttext Baudelaires ist aber bekanntlich Bestandteil eines mittlerweile keineswegs mehr „geheimen“ Programms, das von George Perle entdeckt und 1977 erstmals in einem Aufsatz dokumentiert wurde.⁵ Das beschließende *Largo desolato* inszeniert die in diesem Programm angelegte fatale Wendung vom Liebesrausch zur Todessehnsucht mit einer Reihe intertextueller Verweise, darunter mehrere Zitate aus und Anspielungen auf Richard Wagners *Tristan und Isolde*.⁶ In das Widmungsexemplar für Hanna Fuchs-Robettin schrieb Berg die Worte des Gedichts *De profundis clamavi* (1851) aus Baudelaires *Les Fleurs du mal* in der Umdichtung Stefan Georges (1901/22) und hob die Noten dieser imaginären Gesangsstimme rot hervor (vgl. Abb. 1).⁷ Das Gedicht spricht in Georges Nachdichtung von einer „toten gegend“ (org. „un universe morne“) und dem „kalte[n] grausen“ der eisigen Sonne (des „eisgestirnes“ bei George), unter der dem Liebeskranken die Zeit so qualvoll langsam vergeht, dass er das „gemeine tier“ beneidet, dem der „stumpfe schlaf“ Vergessen bringt.⁸

Das Abrollen der Zeitspindel, die letzte Gedichtzeile („So langsam rollt sich ab der zeiten spindel!“ / „Tant l'écheveau du temps lentement se dévide!“⁹), weist Berg in konventioneller Rhetorik einer fallenden Linie zu (T. 40) und greift dabei eine ostinate Achtelbewegung auf, die im Verlauf des Satzes immer wieder in den Vordergrund tritt – und zu Beginn als langsames Viertel-Pizzikato im Tempo Viertel = 69 bereits das (etwas zu schnelle) Ticken der Sekunden zu symbolisieren scheint (T. 1–2). Die der imaginären Singstimme zugewiesenen Motive verlaufen größtenteils in gleichmäßigen Achteln, was eine Affinität zur im George-

4 Vgl. dazu u. a. Martin Eybl, *Die Befreiung des Augenblicks: Schönbergs Skandalkonzerte 1907 und 1908: Eine Dokumentation*, Wien 2004, S. 34.

5 George Perle, „The Secret Programme of the Lyric Suite“, in: *The Musical Times* 118 (1977), S. 629–632, 709–713, 809–813; ders., „Das geheime Programm der Lyrischen Suite“, in: *ÖMZ* 33 (1978), S. 64–79, 113–119 (gekürzte deutsche Fassung von Perle 1977); ders., „Das geheime Programm der Lyrischen Suite“, in: *Alban Berg. Kammermusik I*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (= Musik-Konzepte 4), München 1978, S. 49–74 (erweiterte deutsche Fassung von Perle 1977). Noch vor Perles Entdeckung der annotierten Partitur, die sich im Besitz von Hanna Fuchs-Robettins Tochter befand, entstand Constantin Floros' Aufsatz „Das esoterische Programm der Lyrischen Suite von Alban Berg. Eine semantische Analyse“, in: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 1 (1974), S. 101–145 (zweite Fassung in: *Alban Berg. Kammermusik I*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn [= Musik-Konzepte 4], München 1978, S. 5–48). Auf die folgende Kontroverse zwischen Perle und Floros muss hier nicht eingegangen werden (vgl. George Perle / Constantin Floros, „Kontroverse über das Programm der *Lyrischen Suite*“, in: *Alban Berg. Kammermusik II*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn [= Musik-Konzepte 9], München 1979, S. 3–7).

6 Vgl. Green, „Berg's *De profundis*“; Floros, *Alban Berg: Musik als Autobiographie*, S. 281–291.

7 Vgl. Perle, „The Secret Programme of the Lyric Suite“, S. 712. Zu einer möglichen Aufführung des Satzes mit Singstimme schreibt Perle (ebd.): „My own belief is that the composer would not have been opposed to a vocal performance of the finale, but only under conditions that he could not possibly have allowed, nor (perhaps) even imagined – only as part of the disclosure of the secret programme of the whole work.“ Mittlerweile existieren mehrere Einspielungen, in denen im 6. Satz eine Singstimme hinzutritt, u. a. durch das Petersen Quartett und Christine Schäfer (Phoenix Edition 133, 2008).

8 [Charles] Baudelaire, *Die Blumen des Bösen*, Umdichtungen von Stefan George, Berlin 1922, Nr. XXI (S. 48); Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Paris 1868, Nr. XXI (S. 130). Georges 1901 in erster Auflage publizierten Umdichtungen lag die dritte Auflage von Baudelaires erstmals 1857 erschienener Sammlung zugrunde.

9 Ebd.

Kreis verbreiteten rituellen Deklamation nahelegen könnte.¹⁰ Das zum Schluss auskomponierte allmähliche Verlöschen, das Fade-out der regelmäßigen Achtelbewegung auf der Terz *des-f*, von Berg in der annotierten Partitur mit den Worten „ersterbend in Liebe, Sehnsucht und Trauer...“ kommentiert (vgl. Abb. 1), suggeriert das „erbarmungslose“ Fortlaufen eines ins Endlose sich ausdehnenden Zeitkontinuums. Nicht nur spielt Berg damit auf ein anderes berühmtes musikalisiertes Spinnrad in Franz Schuberts Goethe-Vertonung an sowie auf die Tradition des *Perpetuum mobile* insgesamt, das in der Musikgeschichte häufig mit dem Mechanischen und Fremdbestimmten objektiver Zeit assoziiert wurde.¹¹ Diese verklingende Terz wird durch ihre Verlorenheit, nachdem alle anderen Instrumente – dem Modell von Haydns „Abschiedssinfonie“ folgend – sukzessive verstummt sind, auch zum Symbol des verlassenen, hilflosen Einzelnen, der von den Ereignissen gleichsam „überrollt“ wird, ohne in sie eingreifen zu können.

Diese Vereinzelung kommt auch in der Reihentechnik zum Ausdruck, wie Wolfgang Budday dargelegt hat:¹² Die letzte Reihenform, die zu Beginn von Takt 45 in der Viola einsetzt, ist als einzige in diesem Schlussabschnitt nicht mit einer vorangehenden Reihe verkettet; und auch die beiden durch Abspaltung isolierten Schlusstöne *f-des* lassen sich mit keiner in diesem Satz verwendeten Reihenform verbinden, sie führen also „zwangsläufig“ in die Stille (Notenbeispiel 1). Theodor W. Adorno führte dazu aus, der Viola werde hier „nicht einmal der Tod zugestanden. Sie muß spielen für immer; nur wir sind es, die sie nicht mehr vernehmen“.¹³

10 Auch in Bergs parallel zur *Lyrischen Suite* komponiertem Lied *Schließe mir die Augen beide* (1925) verläuft die Singstimme vorwiegend in gleichmäßigen Achteln. Ein Modell dürfte Schönbergs Vertonung eines Petrarca-Sonetts im vierten Satz der *Serenade* op. 24 (1921–23) gewesen sein, in dem ebenfalls gleichmäßige Achtelbewegung in der Singstimme vorherrscht – ein Werk, das Berg während der Arbeit an beiden eigenen Werken in den Jahren 1925/26 nachweislich genau studierte (vgl. Floros, *Alban Berg: Musik als Autobiographie*, S. 234, 242).

11 „Das Erlebnis des Kreisens, des Auf-der-Stelle-Tretens einer Musik, die [...] zum Selbstläufer wird, erzeugt zusammen mit dem Gefühl einer ‚Entindividualisierung‘ auch das der Bodenlosigkeit. Wie, wenn das Erlebnis dieser Bodenlosigkeit resultierte aus der Tendenz, Musik auszuliefern an die kahle Progression der Zeit, an eine Zeitqualität von ‚elementarer Unbestimmtheit‘, von ‚abstrakter Kontinuität‘?“ (Eckehard Kiem, „Der Blick in den Abgrund. Zeitstruktur beim späten Beethoven“, in: *Musik in der Zeit – Zeit in der Musik*, hrsg. von Richard Klein, Eckehard Kiem und Wolfram Ette, Weilerswist 2000, S. 212–231, hier S. 214f.). Bekannte Beispiele für gleichmäßige perkussive Strukturen als Darstellungen der tickenden Uhr bzw. als Symbol für die „objektive Zeit“ sind Joseph Haydns Sinfonie Hob. I: 101 „Die Uhr“, zweiter Satz (Andante), Carl Loewes Lied *Die Uhr*, op. 123, Nr. 3 und – freilich mit dem sukzessive eingeführten Prinzip einer gestörten Regelmäßigkeit – György Ligets *Poème symphonique* für einhundert Metronome (1962) und die sich anschließenden „Gitterkompositionen“ wie etwa *Continuum* für Cembalo (1968).

12 Wolfgang Budday, *Alban Bergs Lyrische Suite. Satztechnische Analyse ihrer zwölftönigen Partien*, Stuttgart 1979, S. 77–99.

13 Theodor W. Adorno, „Berg, Der Meister des kleinsten Übergangs“, in: *Die musikalischen Monographien* (= Gesammelte Schriften 13), Frankfurt a. M. 1971, S. 321–494, hier S. 462.

The musical score consists of two systems. The first system (measures 39-42) has five staves: Soprano (Ra), Alto (Ucis), Tenor (HRd), Bass (Uc), and Piano (HRes, HUcis, HUe). The second system (measures 43-45) has four staves: Soprano (Uc), Alto (HRg), Tenor (HUes), and Piano (HUes). Each staff has a sequence of numbers below it representing rhythmic values or serial forms. The notation is dense with accidentals and complex rhythmic figures.

Notenbeispiel 1: Berg, *Lyrische Suite*, 6. Satz, T. 39–46, Reihenverschränkungen und Isolierung der letzten Reihenform („HR“ steht für die in diesem Satz neu eingeführte „Halbreihe“, „HU“ für deren Umkehrung, R/U für aus dem 5. Satz übernommene Reihengestalten; die Kürzel/Bezeichnungen gehen auf Bergs Reihentabellen zurück¹⁴)

Einer Deutung als „offener Schluss“ scheint nun die Tatsache zu widersprechen, dass Berg diesen Satz, wie vor allem Constantin Floros im Detail gezeigt hat,¹⁵ als Palindromform konzipiert hat, wenn auch mit stark variativen Komponenten. Um die Symmetriemitte in den Takten 23/24 sind zahlreiche musik- und textbezogene Korrespondenzen in den beiden Teilen des Satzes auszumachen; so wird etwa deutlich, dass der Ausdünnung der Stimmen am Ende (T. 40/41–46) eine sukzessive „Auffüllung“ der Stimmen zu Beginn (T. 1–6) ge-

14 Vgl. Budday, *Alban Bergs Lyrische Suite*, S. 77f.

15 Floros, *Alban Berg: Musik als Autobiographie*, S. 289–291; vgl. auch Budday, *Alban Bergs Lyrische Suite*, S. 77–81.

genübersteht bis hin zum Zwölftonakkord am Ende von Takt 6. Dennoch ist die Offenheit des Schlusses auch durch den montageartigen Charakter des Satzes bedingt. Denn die selbst im Kontext dieses Werks außerordentliche Fülle an intertextuellen Verweisen führt dazu, dass die Referenzebene und der „Ton“ der Musik alle drei bis vier Takte wechseln. Dadurch entsteht ein kaleidoskopartiger Charakter, der den offenen Schluss als Konsequenz solcher formalen Instabilität erscheinen lässt. Die für den Eindruck musikalischer Linearität entscheidenden Formfunktionen Anfang, Mitte, Schluss sind beim Hören nicht mehr deutlich identifizierbar.

Offene und zyklische Prinzipien ergänzen sich also. Ihnen gemeinsam ist der Gedanke des Unausweichlichen, Zwangsläufigen, Vorherbestimmten. Denn die Palindromform steht bei Berg – so prominent auch im Kammerkonzert (1923–25) und der Film-Szene im zweiten Akt der *Lulu* (1927–34) – generell für ein „schicksalhaftes“, deterministisches Prinzip, wie es im Zeitgeist der Jahrhundertwende im Prinzip „ewiger Wiederkehr“ allgegenwärtig war.¹⁶ Nachhaltige Wirkung auf Bergs Zeit- und Formvorstellung hatten in diesem Zusammenhang insbesondere Schriften Friedrich Nietzsches, Rudolf Steiners, die Theosophie sowie die neuen formal-technischen Möglichkeiten der von Berg so geschätzten Kunst des Films, besonders des Tonfilms, und nicht zuletzt die über Schönberg vermittelte Mystik des schwedischen Philosophen Emanuel Swedenborg (1688–1772), wie sie dokumentiert war in den Dramen August Strindbergs (vor allem im symmetrisch angelegten Stationendrama *Nach Damaskus*, das – 1912 auf Deutsch erschienen – von großem Einfluss auf Schönbergs Libretto für das Oratorium *Die Jakobsleiter* [1915–17] war, das wiederum die Konzeption von Bergs Libretto der *Lulu* beeinflusste¹⁷) und in Honoré de Balzacs Roman *Séraphita* (1834). Als Konsequenz für Bergs Komponieren lässt sich ein mystisch-transzendentes, stark zum Räumlichen tendierendes zyklisches Zeitkonzept ableiten. So sehr dieses Prinzip der Verräumlichung von Zeit (wie es auch in Bergs Neigung erkennbar wird, seine Werke mittels architektonisch minutiös bestimmter Abschnittsumfänge vorab festzulegen) einem offenen Schluss zu widersprechen scheint, so deutlich zielt Berg doch zugleich auf die ästhetische Erfahrung eines ins Ungreifbare verrinnenden Zeitkontinuums und greift damit das auch in der Musikgeschichte so produktiv gewordene *Vanitas*-Motiv auf.¹⁸ Nur angedeutet werden kann hier, dass die Popularisierung eines zyklischen Zeitkonzepts auch in politisch radikalierter Form in Schriften der 1920er Jahre Eingang fand, die in kulturpessimistischer Weise Zyklen von Auf- und Niedergang als Grundprinzip der Kultur- bzw. Musikgeschichte

16 Vgl. dazu u. a. Wolfgang Gratzer, *Zur „wunderlichen Mystik“ Alban Bergs. Eine Studie*, Wien 1993; Robert P. Morgan, „Symmetrical Form and Common-Practice Tonality“, in: *Music Theory Spectrum* 20 (1998), H. 1, S. 1–47; John Covach, „Balzacian Mysticism, Palindromic Design, and Heavenly Time in Alban Berg’s Music“, in: *Encrypted Messages in Alban Berg’s Music*, hrsg. von Siglind Bruhn, New York 1998, S. 5–29 (erweiterte Fassung online veröffentlicht als „Berg’s Time“, o. J., <http://www.ibiblio.org/johncovach/bergtime.htm>, 7.9.2020); Douglas Jarman, „‘Remembrance of Things That Are to Come’. Some Reflections on Berg’s Palindromes“, in: *Alban Berg and his World*, hrsg. von Christopher Hailey, Princeton, NJ 2010, S. 195–221; Floros, *Alban Berg: Musik als Autobiographie*, S. 118–130.

17 Floros, *Alban Berg: Musik als Autobiographie*, S. 124–126.

18 Vgl. Silke Leopold, „Il tempo tutto frange“. Die Vanitas-Idee in der Musikgeschichte“, in: *Salvatore Sciarrino, Vanitas. Kulturgeschichtliche Hintergründe, Kontexte, Traditionen*, hrsg. von Sabine Ehrmann-Herfort, Hofheim 2018, S. 13–44.

annahmen, so in Oswald Spenglers *Der Untergang des Abendlandes* (1919/22) und in Alfred Lorenz' *Abendländische Musikgeschichte im Rhythmus der Generationen* (1928).¹⁹

Deutlich werden solche Implikationen des offenen Schlusses auch in anderen Werken Bergs, so etwa in der Oper *Wozzeck* (1917–24). Bergs Entscheidung, die kurze Kinderszene ans Ende dieser Oper zu stellen (in der Berg vorliegenden Einrichtung Paul Landaus [1909] steht diese Szene an vorletzter Stelle²⁰) erinnert an prominente Schlussgestaltungen in der Operngeschichte, in denen ein groß inszeniertes tragisches Ende in der Pänultima-Szene (der endgültige Verlust Euridices, die Höllenfahrt Don Giovannis, hier der Selbstmord Wozzecks) durch die Andeutung oder tatsächliche Umsetzung eines *lieto fine* mit leichterem, heiterem oder lakonischem Charakter in der letzten Szene gebrochen wird.

Das Ende des *Wozzeck* ist freilich keineswegs ein Happy End. Auch hier steht eine ostinate Perpetuum-mobile-Bewegung für eine von der Tragik der Ereignisse nicht affizierte „objektive Zeit“, die in dieser Szene durch zwei ostinat-zyklische Formen symbolisiert ist: das am Beginn stehende Reigenlied der Kinder (der Reigen als Allegorie einer nie endenden Musik) und die durch wiederholte Quartmotive ausgedrückte Bewegung von Mariés Knaben, der auf einem Steckenpferd reitet und dieses Spiel auch dann nicht unterbricht als er vom Tod seiner Mutter erfährt.²¹ Der Schluss der Szene wird wie in der *Lyrischen Suite* durch ein im unveränderlichen Tempo („senza rit.“) auszuführendes Pendelmotiv gestaltet, hier in Form alternierender Akkorde in Celesta und Flöten ($a^1-es^2-fis^2-b^2 \mid b^1-f^2-a^2-cis^3$), zusammen mit der „leeren Quinte“ $g-d$ in den Streichern (über mehrere Oktaven gestreckt, $G-g^3$), die als Symbol für Ewigkeit aufzufassen ist (in dieser Funktion erscheinen Quintstrukturen bereits in der ersten Szene des ersten Aktes, nachdem der Hauptmann über die Ewigkeit sinniert hat [I/1, T. 50]; zugleich stehen sie für die „leere Zeit“²²). In der Verfilmung aus dem Jahr 1970 unter der Leitung von Bruno Maderna wird das zyklische Prinzip dieses Schlusses durch die Bildregie besonders eindrücklich: Mariés Knabe setzt den Rundtanz auf seinem Steckenpferd weiter fort, auch nachdem alle anderen Kinder zum

19 Zu Lorenz vgl. u. a. William Kinderman, „Das Institut für Musikwissenschaft in der NS-Zeit. Der Fall des Wagner-Forschers Alfred Lorenz“ [2010], <https://lmwuwi.hypotheses.org/alfred-lorenz-2> (7.9.2020); Pamela M. Potter, *Die deutscheste der Künste. Musikwissenschaft und Gesellschaft von der Weimarer Republik bis zum Ende des Dritten Reichs*, Stuttgart 2000, S. 217.

20 Vgl. Peter Petersen, *Alban Berg, Wozzeck. Eine semantische Analyse unter Einbeziehung der Skizzen und Dokumente aus dem Nachlaß Bergs* (= Musik-Konzepte Sonderband), München 1985, S. 11–72, insbes. S. 51–53.

21 Diese Wendung in der Kinder-Szene geht auf die Bearbeitung von Karl Emil Franzos (1879) zurück, die stark in den Originaltext Büchners eingreift. In Büchners Original wird dieser Dialog zwischen zwei anonym bleibenden Kindern geführt, auch die Tote, über die gesprochen wird, bleibt anonym. Vgl. ebd., S. 47.

22 Vgl. u. a. Jarman, „Remembrance of Things That Are to Come“, S. 202. Die Quinten der Marie in Szene I/3 (T. 412–416/425–427), die auf Wozzeck wartet, symbolisieren laut Bergs eigener Deutung ein „ins Unbestimmte hinzielende[s] Warten, ein Warten, welches erst in ihrem Tod den Abschluß findet“ (Alban Berg, „Bergs Wozzeck-Vortrag von 1929“, in: Hans Redlich, *Alban Berg. Versuch einer Würdigung*, Wien 1957, S. 311–327, hier S. 318); Petersen spricht von den „Verhängnisquinten“ (*Alban Berg, Wozzeck*, S. 170–178). Die Dimension der Ewigkeit ist in dieser Szene zudem durch die Schläge auf großes und kleines Tam-tam sowie auf das freihängende Becken (T. 375) präsent, die im Verlauf der Oper konsequent als Klangsymbole für die Entgrenzung von Raum und Zeit dienen (Petersen, *Alban Berg, Wozzeck*, S. 271f.).

Teich gelaufen sind, um die Leiche seiner Mutter zu sehen.²³ Tatsächlich verwies Berg in seinem „Wozzeck-Vortrag“ von 1929 darauf, dass es am Schluss des *Wozzeck* „fast den Anschein [hat], als ginge es weiter“ und „an diese Endtakte ohne weiteres [die Anfangstakte der Oper] anschließen“ könnten.²⁴ Deutlicher als in der *Lyrischen Suite* wird also am Schluss des *Wozzeck* das inhumane Prinzip einer technologisierten Zeit in der Moderne, das Bild einer feindseligen, mitleidlosen Gesellschaft thematisiert.

Die „Spindel“ von Bergs offenen Schlüssen (gewissermaßen als musikhistorische Büchse der Pandora) soll nun in zwei Richtungen weiterverfolgt werden: Zum einen – und hauptsächlich – sollen kompositions- und kulturgeschichtliche Motive identifiziert werden, die den offenen Schluss zu einem zentralen Topos raum-zeitlicher Entgrenzung machten, wie sie die musikalische Moderne seit dem frühen 19. Jahrhundert anstrebte (2.). Zum anderen soll – in Form eines knappen Ausblicks – gezeigt werden, wie wesentlich auch die Geschichte und Ästhetik der musikalischen Aufführung mit diesem Topos verwoben ist (3.); hierbei wird vor allem die Frage thematisiert werden, wie unterschiedlich eine individuelle Aufführung einen „offenen Schluss“ gestalten und wie sie damit die Dramaturgie eines Werks unter Umständen signifikant neu akzentuieren kann.

2. Der offene Schluss als Feld musikalischer Selbstreflexion vom 18. bis ins 20. Jahrhundert

Wenn ich hier mit Bergs *Wozzeck* auf die sozialkritischen Implikationen des offenen Schlusses verwiesen habe und die These eingeführt habe, dem Topos des offenen Schlusses sei die Tendenz zu raum-zeitlicher Entgrenzung bereits seit dem frühen 19. Jahrhundert eingeschrieben, so habe ich mich damit vor allem auf das zuletzt von Tobias Janz differenzierte Konzept einer musikalischen Moderne bezogen, das diese nicht – wie prominent bei Carl Dahlhaus – als klar eingegrenzte musikhistorische Epoche, sondern als komplexen Prozess versteht, bei dem ästhetische und gesellschaftliche Moderne in einem permanenten Spannungsverhältnis zueinander stehen.²⁵ Die Konzeption der Kunst als *Gegenwelt* zu einer in vieler Hinsicht als bedrohlich und feindselig empfundenen gesellschaftlichen Gegenwart führte seit den Jahrzehnten um 1800 zu einer neuen Form der Selbstreflexion in und durch das Kunstwerk, die als ein entscheidendes Merkmal moderner Kunst verstanden werden kann. Diese Selbstreflexion förderte einerseits die Vorstellung einer autonomen Kunstwelt und einer grundlegenden Differenz des Ästhetischen, tendierte aber zugleich dazu, fortwährend die Grenzen zwischen Kunstsystem und Umwelt bzw. Gesellschaft auszudehnen, zu überschreiten oder zu sabotieren.²⁶ Nun scheint der offene Schluss vor allem deshalb ein besonders eindrückliches Anzeichen einer solchen Selbstreferentialität zu sein, da er das musikalische Kunstwerk gezielt an seinen „Rändern“ zur Lebenswelt hin öffnet und damit zugleich auf einen impliziten gesellschaftlichen Gehalt verweist. Die verebbenden Pendelfiguren am Ende der *Lyrischen Suite* und des *Wozzeck* klingen in uns nach, sie mögen sich mit dem Ticken einer Taschenuhr, mit dem Pochen des eigenen Herzens oder auch mit dem ungeduldigen Wippen des Fußes des Sitznachbarn oder Protestrufen auf der Straße vermischen. Sie machen das „Ende“ von Musik in besonderem Maß als diffusen, nicht eindeutig

23 Hamburgische Staatsoper, Musikalische Leitung: Bruno Maderna, Inszenierung: Joachim Hess, NDR 1970, 1:40:15, https://youtu.be/rHFFPyU41_0?t=6015 (7.9.2020).

24 Berg, „Bergs Wozzeck-Vortrag von 1929“, S. 313.

25 Tobias Janz, *Zu einer Genealogie der musikalischen Moderne*, Paderborn 2014, S. 51–85.

26 Ebd., S. 161.

abgrenzbaren Zeitraum erfahrbar;²⁷ sie verweigern eine zäsurierende Zeitgestaltung, die eine Trennung von Kunstwelt und Lebenswelt festschreiben würde und sind somit Symbole für den Anspruch der Kunst auf gesellschaftliche Relevanz und zugleich, im Sinne von Bergs mystischem zyklischem Konzept von Zeit, ein Zeichen ihrer Transzendenz und Eigengesetzlichkeit gegenüber dem gesellschaftlich Realen. Insofern müssen offene Schlüsse in besonderem Maße als Phänomene betrachtet werden, die über rein technisch-immanente Fragen des Schließens in musikalischen Formen hinausweisen.

Mit dem Begriff der „Inszenierung“ im Untertitel dieses Beitrags beziehe ich mich dabei zugleich auf jüngere Tendenzen, diesen zentralen Begriff der Theaterpraxis und -wissenschaft für eine musikalische Kompositions-, Interpretations- und Rezeptionsgeschichte nutzbar zu machen. Dabei sollte Inszenierung nicht, wie Peter Gülke dargelegt hat,²⁸ mit einem bloßen Schielen nach Wirkung verwechselt werden. Doch sind die rezeptionsästhetischen Implikationen des Komponierens spätestens seit der Entstehung eines Konzertpublikums im 18. Jahrhundert kaum von der Hand zu weisen. Musik wird seither, wie Janz formuliert, zunehmend „im Vorgriff auf ein Interesse an dem ‚Wie‘ ihrer Gestaltung konzipiert“. ²⁹ Musik soll nicht einfach nur gehört werden, sondern eine Situation schaffen, „bei der man sich selbst beim Hören hören kann“³⁰. „Inszenierung“ soll hier einen in besonderer Weise auf solches ästhetische Erlebnis hin konzipierten Modus des Komponierens und Interpretierens von Musik bezeichnen. Mit dieser Perspektive rechtfertigt sich auch die terminologische Entscheidung für die oxymoronische Formulierung „offener Schluss“: Im Gegensatz zum gängigeren Begriff des „offenen Endes“ impliziert sie stärker einen intentionalen Charakter, der auf bestimmte Rezeptionshaltungen zielt bzw. mit solchen rechnet.³¹

Karol Berger legte die These vor, an Stephen Jay Gould anknüpfend, dass das Prinzip einer linearen, kausal aufgefassten Prozessualität, deren musikhistorische Relevanz er vor allem seit den späten Werken Mozarts konstatiert, im 19. Jahrhundert einen Konflikt zwischen der Repräsentation linearer Zeit und ihrer Erosion in „Zeitlosigkeit“ zur Folge gehabt

27 Vgl. Florian Kraemer, „Schließen – Enden – Aufhören. Terminologische Konturen zwischen Musikphilosophie und Analyse“, in: *Schließen – Enden – Aufhören. Musikalische Schlussgestaltung als Problem in der Musikgeschichte*, hrsg. von Sascha Wegner und Florian Kraemer, München 2019, S. 62–81, hier S. 70f. Als ein Bergs Schluss vergleichbares Beispiel nennt Kraemer George Crumbs Trio *Vox Balaenae* (1971), an dessen Schluss ebenfalls eine immergleiche Figur immer leiser wiederholt wird bis hin zur bloß pantomimischen Ausführung.

28 Peter Gülke, „Inszenierte Singularitäten. Musikalische Form als Auseinandersetzung mit einem Paradoxon“, in: *Inszenierung durch Musik. Der Komponist als Regisseur*, hrsg. von Dorothea Redepenning und Joachim Steinheuer, Kassel 2011, S. 278–288.

29 Janz, *Zu einer Genealogie der musikalischen Moderne*, S. 175.

30 Federico Celestini, „Zeit und Bewusstsein in der Musik zwischen dem Ende des 18. und dem Beginn des 19. Jahrhunderts“, in: *Phänomen Zeit. Dimensionen und Strukturen in Kultur und Wissenschaft*, hrsg. von Dietmar Goltschnigg und Charlotte Grollegg-Edler, Tübingen 2011, S. 339–342, hier S. 340.

31 Vgl. Kraemer, „Schließen – Enden – Aufhören“, S. 70–75. Aus pragmatischen Gründen werden hier auch überraschende, kontingente Schlussbildungen, die Kraemer mit dem Begriff „Aufhören“ fasst (wie in Arnold Schönbergs Orchesterstück op. 16, Nr. 1), aufgrund ihres ebenfalls intentionalen Charakters unter dem Begriff „offener Schluss“ gefasst. Ausgeklammert werden hingegen Phänomene, bei denen im weiteren Sinne „offene“ Schlussbildungen nicht-intentional sind, etwa nicht genauer festgelegte Fade-outs von Pop- oder Jazz-Musik bei Übertragungen im Radio, aber auch in Live-Situationen.

hätte.³² In der Tat kann, wie anhand der beiden Berg-Beispiele gut erkennbar, der offene Schluss gerade in Verbindung mit einer zyklischen Zeitkonzeption als modernekritisches ästhetisches Element begriffen werden. Er wendet sich gegen eine rein fortschrittsorientierte gesellschaftliche Moderne, die sich im linear-finalistischen Formprinzip manifestiert.³³ Eine Skizze der damit in Zusammenhang stehenden musikhistorischen Stationen sei nun versucht, selbst wenn sie eine genauere systematische Abgrenzung von „offenen“ und anderen unkonventionellen Schlussbildungen voraussetzen würde – die aufgrund der vielen Grenzfälle kaum überzeugend zu leisten ist und zudem einen fortwährenden historischen Wandel von Deutungen reflektieren müsste. Stefan Keym kommt daher zum Fazit, dass „letztlich nur im Einzelfall entschieden werden [kann], [wie ‚offen‘ ein musikalischer Schluss wirkt], weil dies auf einem komplexen Zusammenspiel struktureller und semantischer [und – so wäre hinzuzufügen – historischer] Faktoren beruht.“³⁴

2.1. Haydns Reflexionen diskursiver Zeit

Dass ein solches „unorthodoxes“ Mittel wie der offene Schluss eher für die den Kennern zugeordneten Gattungen der Kammermusik gewählt wurde, ist gewiss nachvollziehbar. Deutlich ist im Gesamtblick auf Joseph Haydns Schaffen, dass die Anzahl leiser Schlüsse in Haydns Streichquartetten, die freilich nur in seltenen Fällen wirklich „offen“ im engeren (etwa harmonischen) Sinn sind, in dem Moment signifikant abnahm, als auch die Quartette zunehmend im Konzertsaal dargeboten wurden.³⁵ Unter den Sinfonien sticht die „Abschieds-Sinfonie“ Hob. I:45 aus dem Jahr 1772 heraus, die in einem hinreichend bekannten programmatischen Kontext einen solchen „zerfallenden“ Schluss zelebrierte. Unter den Streichquartetten ist das vom Verleger mit dem Beinamen „The Joke“ bedachte Es-Dur-Quartett op. 33, Nr. 2 in unserem Kontext von besonderer Relevanz, endet es doch, nach mehrfachem Zögern und Abbrechen, mit dem Vordersatz des Rondo-Themas, sodass der Schlusssatz an dieser Stelle wieder von vorne beginnen könnte³⁶ – ein zyklisches Prinzip, das, wie wir sehen konnten, auch bei Berg eng an das Prinzip des offenen Schlusses gebunden war.

Bei Haydn ist eine Überlagerung linearer und zyklischer Zeitkonzepte zu beobachten. Die in seinem Œuvre bis in die 1770er Jahre auffällige Tendenz des offenen, oft lakonisch-

32 Karol Berger, *Bach's Cycle, Mozart's Arrow. An Essay on the Origins of Musical Modernity*, Berkeley 2007, S. 329–341.

33 Vgl. Christian Utz, „Zeit“, in: *Lexikon Neue Musik*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel und Christian Utz, Stuttgart / Kassel 2016, S. 610–620, hier S. 614f.

34 Stefan Keym, „Ausklang oder offenes Ende? Dramaturgien der Schlussgestaltung in den Tondichtungen von Richard Strauss und ihr historischer Kontext“, in: *Richard Strauss. Der Komponist und sein Werk. Überlieferung, Interpretation, Rezeption*, hrsg. von Sebastian Bolz, Adrian Kech und Hartmut Schick, München 2017, S. 167–189, hier S. 174.

35 Vgl. Jürgen Neubacher, *Finis coronat opus: Untersuchungen zur Technik der Schlussgestaltung in der Instrumentalmusik Joseph Haydns, dargestellt am Beispiel der Streichquartette*, Tutzing 1986, S. 236–246; James Webster, *Haydn's „Farewell“ Symphony and the Idea of Classical Style: Through-Composition and Cyclic Integration in His Instrumental Music*, Cambridge 1991, S. 152–155.

36 Vgl. Hermann Danuser, „Das Ende als Anfang. Ausblick von einer Schlußfigur bei Joseph Haydn“ [1995], in: *Gesammelte Vorträge und Aufsätze*, Bd. 1, hrsg. von Hans-Joachim Hinrichsen, Christian Schaper und Laure Spaltenstein, Schliengen 2014, S. 279–289.

ironischen Schließens hängt mit einer von James Webster als „rhetoric of instability“³⁷ bezeichneten Facette der Formbildung zusammen, die neben der „Abschieds-Sinfonie“ eben besonders in den frühen Streichquartetten ausgeprägt ist. Haydns Musik der 1760er und 70er Jahre lässt dabei erste Reflexionen des diskursiven Zeitkonzepts der Aufklärung erkennen und damit eine Korrelation mit Johann Nikolaus Forkels entwicklungsgeschichtlicher Musikhistoriographie.³⁸ Korrespondiert ein solches diskursives Modell mit einer zunehmend deutlichen Inszenierung einer kontinuierlichen Progression musikalischen Materials, so wird diese doch zugleich durch ein Experimentieren mit unterschiedlichen Zeit- und Erzählperspektiven gebrochen, die auf Laurence Sternes Roman *Tristram Shandy* (1759–67) bezogen worden sind, in dem der Erzähler wiederholt den narrativen Faden durchbricht und sich direkt an die Leser wendet:³⁹ „Haydn beteiligt seine Hörer [...] am Zustandekommen und wahrnehmenden Mitvollzug musikalischer Form und eben in besonderer Weise seiner Schlüsse.“⁴⁰ Bemerkenswert auf dem Gebiet des sinfonischen Repertoires Haydns ist in dieser Hinsicht die 1764 entstandene Sinfonie Hob. I:23 in G-Dur, deren Schlusssatz dem Moto Perpetuo-Typus zugehörig ist und durch ein lakonisches Stocken am Ende jene Wirkung erzeugt, die Johann Mattheson 1739 für eine die „Klang-Rede“ beschließende *Peroratio* skizziert hat: Der „gescheute[] melodische[] Setzer“ kann, um „seine Zuhörer artig [zu] überraschen“, „beiläufig, ganz unerwartete Veränderungen anbringen, die einen angenehmen Eindruck hinterlassen, daraus ganz eigene Bewegungen des Gemüths entstehen“⁴¹. Eine solche Individualisierung des Schließens kann begriffen werden als „Distanzierung von der Schematik rhetorischer Muster“⁴² und zugleich als ironisierende Variante einer „Turbulenz des Schließens“, die früh ihre Wirksamkeit in repräsentativ-öffentlichem Rahmen in einer Art Übererfüllung von Schlussstopoi sicherte.⁴³

37 Webster, *Haydn's „Farewell“ Symphony*, S. 123–173 (Kapitel „Progressive Form and the Rhetoric of Instability“).

38 Lukas Haselböck, „Tempora mutantur, nos et mutamur in illis“. Zeitkonzepte in Haydns Symphonie Nr. 64“, in: *Wiener Musikgeschichte. Annäherungen – Analysen – Ausblicke. Festschrift für Hartmut Krones*, hrsg. von Julia Bungardt, Maria Helfgott, Eike Rathgeber und Nikolaus Urbanek, Wien 2009, S. 171–180.

39 Vgl. dazu u. a. Howard Irving, „Haydn and Laurence Sterne: Similarities in Eighteenth-Century Literary and Musical Wit“, in: *Current Musicology* 40 (1985), S. 34–49; Werner Wolf, „Metamusic? Potentials and Limits of ‚Metareference‘ in Instrumental Music: Theoretical Reflections and a Case Study (Mozart's *Ein musikalischer Spaß*)“ [2010], in: *Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf (1992–2014)*, hrsg. von Walter Bernhart, Leiden 2018, https://doi.org/10.1163/9789004346642_014 (7.9.2020). Die Analogie zwischen Haydn und Sterne geht auf Jean Paul zurück (Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik* [1804], in: *Werke*, hrsg. von Norbert Miller, Bd. 5, München 1963, S. 7–456, hier S. 131; vgl. Wolf, „Metamusic?“, S. 2).

40 Wolfram Steinbeck, „Das eine nur will ich noch – das Ende“. Prolegomena zu einer Kompositionsgeschichte des Schließens“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 69 (2012), H. 3, S. 274–290, hier S. 285.

41 Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 237. Vgl. Neubacher, *Finis coronat opus*, S. 155f.

42 Wolfgang Rathert, „Ende, Abschied und Fragment. Zu Ästhetik und Geschichte einer musikalischen Problemstellung“, in: *Abschied in die Gegenwart. Teleologie und Zuständlichkeit in der Musik*, hrsg. von Otto Kolleritsch, Wien 1998, S. 211–235, hier S. 212.

43 Steinbeck, „Das eine nur will ich noch – das Ende“, S. 286f.

2.2. Das Schließen als Problem im 19. Jahrhundert

Es wäre dennoch wohl verfehlt, die angedeuteten gesellschaftspolitischen Konnotationen des offenen Schlusses bereits für die Werke Haydns reklamieren zu wollen. Einen klaren politischen Akzent erhält die Skepsis gegenüber dem Schließen jedoch kurz darauf in der frühromantischen Ästhetik, etwa wenn Friedrich Schlegel die Form des Fragments als „Lessingsches Salz gegen die geistige Fäulnis“ bezeichnet.⁴⁴ Das „eigentliche[] Wesen“ romantischer Dichtkunst sieht Schlegel darin „daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann“.⁴⁵ Zudem korrespondiert ein offenes Schließen mit dem etwa bei Clemens Brentano, Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck ausformulierten Hörideal des Lauschens, einem hingebungsvollen Modus des Hörens, der gänzlich die Trennung zwischen Interpret, Klang und Hörer aufzuheben sucht.⁴⁶ In eine „bess're Welt entrückt“ sind Musikhörer*innen prädisponiert, dem Konzept eines endlosen Weiterklingens zu folgen, über das Ende des real Erklingenden hinaus. „[R]omantische Formung [scheut] exakten Beginn und exaktes Ende: die Form wird ‚entgrenzt‘.“⁴⁷

Dass Wirkungen des offenen Schlusses mit den Entgrenzungstendenzen des romantischen Kunstbegriffs korrelieren, liegt auf der Hand. Die Vorstellung gerade mit der „Un-sagbarkeit“ von Musik an das Transzendente heranzureichen, war bekanntlich Leitgedanke unzähliger Poetiken im 19. Jahrhundert. Dieser Topos wiederum kann unter anderem als eine säkularisierte Form der christlichen Vorstellung verstanden werden, die Musik könne in ihrer Struktur und Wirkung ein göttliches Prinzip repräsentieren und adäquater darstellen als etwa Worte dies vermöchten.⁴⁸ In diesem Zusammenhang entstehen eine Reihe von kunstreligiös akzentuierten Schlussstopoi, die u. a. von Camilla Bork und Hermann Danuser differenziert wurden: Apotheose, Erlösung, Entrückung, Verklärung, Vollendung.⁴⁹ Insgesamt tritt eine leise und/oder langsame Schlussbildung, vorgeformt in einigen Werken Felix Mendelssohn Bartholdys, erst in der zweiten Jahrhunderthälfte gehäuft auf, korreliert dabei freilich nicht immer mit dem Eindruck selbstreferentieller „Offenheit“.⁵⁰ Dass die Schlussbildung sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zunehmend von der Konvention des apotheotischen Tutti-Schlusses abwandte – mit der freilich signifikanten Ausnahme der Sinfonik Anton Bruckners (von der „Totenuhr“ im ausklingenden Ende des 1. Satzes der

44 Friedrich Schlegel, „Fragmente (Athenäums-Fragmente)“ [1798], in: *Athenäums-Fragmente, Lyceums-Fragmente, Ideen*, hrsg. von Karl-Maria Guth, Berlin 2016, [259], S. 67.

45 Ebd., [116], S. 40.

46 Vgl. Peter Rummenhüller, „Hören‘ als ideengeschichtliche Kategorie der Romantik“, in: *Perspektiven einer Geschichte abendländischen Musikhörens*, hrsg. von Wolfgang Gratzner, Laaber 1997, S. 175–184.

47 Peter Rummenhüller, *Einführung in die Musiksoziologie*, Wilhelmshaven 1978, S. 127.

48 Vgl. Wilhelm Seidel, „Absolute Musik und Kunstreligion um 1800“, in: *Musik und Religion*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber, Laaber 1995, S. 91–114, hier S. 94, 98.

49 Hermann Danuser, „Musikalische Manifestationen des Endes bei Wagner und in der nachwagnerschen Weltanschauungsmusik“, in: *Das Ende. Figuren einer Denkform*, hrsg. von Karlheinz Stierle und Rainer Warning, München 1996, S. 95–122; Camilla Bork, „‘Tod und Verklärung‘. Isoldes Liebestod als Modell künstlerischer Schlußgestaltung“, in: *Zukunftsbilder: Richard Wagners Revolution und ihre Folgen in Kunst und Politik*, hrsg. von Hermann Danuser und Herfried Münkler, Schliengen 2002, S. 161–178.

50 Vgl. Stefan Keym, „Mendelssohn und der langsame Schluss in der Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts“, in: *Musiktheorie* 24 (2009), H. 1, S. 3–22; ders., „Ausklang oder offenes Ende?“.

Achten in der revidierten Fassung von 1890⁵¹ und dem Fragment der Neunten Sinfonie abgesehen, die freilich umso mehr Vorbildwirkung entfaltet⁵²) –, haben die ausführlichen und materialreichen Darstellungen von Wolfgang Rathert, Stefan Keym, Wolfram Steinbeck und Arne Stollberg gezeigt.⁵³

In diesem Kontext konnte der Zwang zur originellen Schlussbildung zum Problem werden, eine affirmative Schlussbildung schien allgemein aufgrund der gerade für das Schließen eklatanten Konventionalität tonaler und orchestraler Modelle kaum mehr möglich. Der offene Schluss macht damit das „Unbehagen an der Moderne“⁵⁴ als zentralen Diskursraum zwischen ästhetischer und gesellschaftlicher Moderne besonders transparent. „Kunst obersten Anspruchs drängt über Form als Totalität hinaus, ins Fragmentarische.“⁵⁵ Laut Adornos *Ästhetischer Theorie* spricht sich der Verlust formaler Konventionen, die eine Einheit der Form gewährleisten könnten, darin aus, dass nun explizit ein Nicht-mehr-schließen-Können ausgedrückt wird:

Daß das den Kunstwerken versagt ist, daß sie so wenig mehr sterben können wie der Jäger Gracchus [in der Erzählung Franz Kafkas], verleiben sie sich als Ausdruck von Grauen unmittelbar ein. Die Einheit der Kunstwerke kann nicht das sein, was sie sein muß, Einheit eines Mannigfaltigen: dadurch, daß sie synthetisiert, verletzt sie das Synthetisierte und schädigt an ihm die Synthesis.⁵⁶

Die Moderne in Literatur, Film und Musik hat in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts eine Fülle von Beispielen für Formnarrative vorgelegt, die daraus Konsequenzen ziehen; sie können, wie bei Berg oder etwa in James Joyces *Ulysses* (1922), das offene Ende stärker mit dem Gedanken von Zyklizität in Verbindung bringen oder, wie am berühmten Ende von Schönbergs *Erwartung* (1909) oder von Sergej Eisensteins *Bronenossez Potjomkin* (Panzerkreuzer Potemkin, 1925) Offenheit als Konsequenz einer prinzipiellen Unabschließbarkeit der narrativen Situation zeigen. Nach dem Zweiten Weltkrieg konnte sich das Prinzip, nicht enden zu können, auf Gesamtwerkkonzeptionen ausbreiten wie im Falle von Pierre Boulez' Prinzip des *Werk in progress*⁵⁷ oder in Samuel Becketts Theaterstücken, die

51 Bruckners Charakterisierung dieses ostinaten Schlusses im *ppp* als „Totenuhr“ ist überliefert durch Ernst Décsey, *Bruckner*, Berlin 1920, S. 216f. In der ersten Fassung von 1887 folgte auf diese Passage noch ein explosives Tutti, das Bruckner für die Zweitfassung strich und die „Totenuhr“-Passage dafür um drei Takte verlängerte (vgl. Mathias Hansen, „Die Achte und Neunte Sinfonie“, in: *Bruckner Handbuch*, hrsg. von Hans-Joachim Hinrichsen, Stuttgart 2010, S. 197–223, hier S. 204).

52 Vgl. Rathert, „Ende, Abschied und Fragment“, S. 223–225.

53 Rathert, „Ende, Abschied und Fragment“; Steinbeck, „Das eine nur will ich noch – das Ende“; Keym, „Ausklang oder offenes Ende“; Arne Stollberg, „Pflaumenweiche Enden? Die Metaphysik leiser Schlüsse in der Musik des 19. und frühen 20. Jahrhunderts“, in: *Schließen – Enden – Aufhören. Musikalische Schlussgestaltung als Problem in der Musikgeschichte*, hrsg. von Sascha Wegner und Florian Kraemer, München 2019, S. 380–402; vgl. auch Heinz Becker, „Zur Problematik und Technik der musikalischen Schlußgestaltung“, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität Berlin, Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe* 2 (1952/53), H. 1, S. 85–118; Arno Forchert, „Zur Auflösung traditioneller Formkategorien in der Musik um 1900. Probleme formaler Organisation bei Mahler und Strauss“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 32 (1975), H. 2, S. 85–98.

54 Janz, *Zur Genealogie der musikalischen Moderne*, S. 513.

55 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (= Gesammelte Schriften 7), Frankfurt a. M. 1970, S. 221.

56 Ebd.

57 Vgl. Martin Zenck, *Pierre Boulez: Die Partitur der Geste und das Theater der Avantgarde*, Paderborn 2017.

in der Regel „[damit] enden [...], nicht zu enden“.⁵⁸ In *Play* (1962–63) wird der zirkulär-repetitive Charakter der Form dadurch radikalisiert, dass nach dem Ende das ganze Stück noch einmal abläuft und schließt, nachdem es ein drittes Mal begonnen hat. Eine solche Verweigerung konventionellen Schließens war freilich kein Privileg der Avantgarde, selbst wenn diesbezügliche Überlegungen bei etablierten Komponisten wie Richard Strauss weniger aus einem Anti-Traditionalismus heraus resultierten als vielmehr der Sorge um eine „optimierte“ Wirkung geschuldet sein mochten. Strauss' leise, meist „verklärende“ Schlüsse können in der Regel, vielleicht mit der Ausnahme von *Also sprach Zarathustra* (1894–96), freilich kaum „offen“ im engeren Sinn genannt werden.⁵⁹

Das Finalproblem in der Sinfonik um 1900 wurde von Bernd Sponheuer anhand von Gustav Mahlers Sinfonien mit der Wendung „Logik des Zerfalls“ aus Adornos *Negativer Dialektik* assoziiert.⁶⁰ In der Tat hat wohl erst Mahler mit dem *Lied von der Erde* (1908) und der Neunten Sinfonie (1909) zwei Varianten einer offenen Schlussbildung im engeren Sinn vorgelegt, die von besonders nachhaltigem Einfluss waren und das Weiterwirken kunstreligiöser Topoi unter veränderten Vorzeichen im 20. Jahrhundert begünstigten: „Lied von der Erde und Neunte Symphonie weichen mit großartigem Instinkt aus, indem sie so wenig Homöostase usurpieren, wie einen konfliktlos positiven Ausgang spielen, sondern fragend ins Ungewisse blicken. Ende ist hier, daß kein Ende mehr möglich sei, daß Musik nicht als Einheit gegenwärtigen Sinns hypostasiert werde.“⁶¹ Parallelentwicklungen in Frankreich ergeben sich insbesondere in der musikalischen Nachfolge des Symbolismus, bei Claude Debussy (denkt man etwa an den Schluss von *Pelléas et Mélisande*⁶²) und in der breiten kompositorischen Bergson-Rezeption, die bis zu Gérard Griseys Inszenierung offener Schlüsse in seinen Ensemblewerken der 1970er Jahre reicht.⁶³ (In *Partiels* aus dem Jahr 1975 packen die Musiker*innen noch während des Schlussschnitts ihre Instrumente ein; ein durch vorbereitende Bewegungen für das Konzertpublikum erwarteter Beckenschlag am Ende bleibt aus; Grisey durchbricht damit gezielt die Prinzipien seiner zum Teleologischen neigenden Prozessform.)

58 Vgl. Klaus Reichert, „Endlose Enden. Zu apokalyptischen Figuren bei Beckett und Shakespeare“, in: *Das Ende. Figuren einer Denkform*, hrsg. von Karlheinz Stierle und Rainer Warning, München 1996, S. 495–512, hier S. 495. In zahlreichen Beckett-Stücken und -Texten finden sich mit dem Problem des „Endens“ assoziierte Worte im Titel: *La Fin* (1946), *Fin de partie/Endgame* (1953), *Nouvelles et Textes pour rien* (1955); *Krapp's Last Tape* (1958), *For to End Yet Again and Other Fizzles* (1976). Zum offenen Ende in der Literatur vgl. auch Barbara Korte, *Techniken der Schlußgebung im Roman*, Frankfurt a. M. 1985, S. 27–35.

59 Vgl. Keym, „Ausklang oder offenes Ende?“, S. 180f., 189.

60 Bernd Sponheuer, *Logik des Zerfalls: Untersuchungen zum Finalproblem in den Sinfonien Gustav Mahlers*, Tutzing 1978.

61 Theodor W. Adorno, „Mahler. Eine musikalische Physiognomik“ [1960], in: *Die musikalischen Monographien* (Gesammelte Schriften 13), Frankfurt a. M. 1997, S. 149–319, hier S. 282. Vgl. hierzu auch Christian Utz, „Form und Sinn in Gustav Mahlers *Abschied*. Konkurrierende Deutungen in der Geschichte der Mahler-Interpretation“, in: *Musik im Zusammenhang. Festschrift Peter Revers zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Klaus Aringer, Christian Utz und Thomas Wozonig, Wien 2019, S. 685–722, sowie Rathert, „Ende, Abschied und Fragment“, S. 227f.

62 Vgl. Stollberg, „Pflaumenweiche Enden?“, S. 382–384.

63 Vgl. Christian Utz, „*Périodes, Partiels* und die Körperlichkeit des Klangs. Architektur und Prozess in der energetischen Form Griseys“, in: *Gérard Grisey*, hrsg. von Ulrich Tadday (= Musik-Konzepte 176/177), München 2017, S. 59–85.

2.3. *Der Leiermann*: Epilog vor dem Vorhang und „kaputte Musik“

Mit dem Ende seiner 1827 komponierten *Winterreise* hat Schubert eine Variante des offenen Schlusses vorgelegt, die uns dabei hilft, die anhand der Berg-Beispiele und des musikhistorischen Überblicks eingegrenzten Kriterien und Funktionen dieses Schluss-Prinzips zu vertiefen. Am vermeintlichen Ende dieses, laut Adorno, *Durchkreisens* einer Todes-Landschaft, in der „jeder Punkt dem Mittelpunkt gleich nah liegt“ und in der „der erste Schritt [...] so nahe beim Tod [liegt] wie der letzte“,⁶⁴ findet der Wanderer im Leiermann einen Gefährten. Aus dem zunächst zaghaften Wechselgesang von Sänger und Drehleier, das in zwei Doppelstrophen deskriptiv-distanziert die Szene und die räumliche Trennung der Figuren⁶⁵ beschreibt, geprägt von den kargen melodischen Möglichkeiten des imaginiert-vergegenwärtigten Instruments,⁶⁶ tritt der Wanderer in der abschließenden fünften Strophe selbst als Sprechender hervor: „Wunderlicher Alter / Soll ich mit Dir gehen? / Willst zu meinen Liedern / Deine Leier drehn?“ Bereits zuvor war die Rhythmik der Singstimme fast durchweg auf gleichmäßig deklamierende Achtel begrenzt, ähnlich Bergs „geheimer Stimme“. Nun aber reduziert sich die bereits zuvor karge melodische Bewegung auf ein *Parlando*, schwingt sich dann aber in der zweiten Zeile plötzlich auf und übernimmt dabei erstmals direkt eine der Floskeln des Leiermanns.⁶⁷ Die beiden letzten Töne (in der späteren a-Moll-Fassung *f-e*) entsprechen jenen, mit denen die Singstimme im ersten Lied des Zyklus (I. *Gute Nacht*) einsetzt („Fremd bin [ich eingezogen...]“), auch wenn diese Andeutung freilich keinen „starken“ motivischen Bezug zum Beginn des Zyklus etabliert.⁶⁸ Doch wird durch die selbstreferentielle Thematisierung der „Lieder“ eine Öffnung in den realen Publikumsraum hinein erreicht, die Hörer*innen werden aus dem illusionistischen Geschehen des inneren Monologs in das reale Gegenüber von Sänger und Begleiter auf der Bühne zurückgeholt.⁶⁹ Die Quint bleibt in der Luft hängen, die Frage unbeantwortet, der Schluss verweist auf den

64 Theodor W. Adorno, „Schubert“, in: *Musikalische Schriften IV* (Gesammelte Schriften 17), S. 18–33, hier S. 25.

65 Vgl. Thrasybulos G. Georgiades, *Schubert: Musik und Lyrik*, Göttingen 1967, S. 389 (Fn. 3).

66 Der begrenzte Umfang der Klaviermelodik reflektiert die Spieltechnik des originalen Instruments, vgl. Peter Gülke, *Franz Schubert und seine Zeit*, Laaber 1991, S. 256.

67 Vgl. Hans Heinrich Eggebrecht, „Prinzipien des Schubert-Liedes“ [1970], in: *Sinn und Gehalt. Aufsätze zur musikalischen Analyse*, Wilhelmshaven 1985, S. 162–199, hier S. 191–193.

68 Vgl. zur Frage der zyklischen Kohärenz der *Winterreise* u. a. Susan Youens, *Retracing a Winter's Journey: Franz Schubert's „Winterreise“*, Ithaca und London 1991; Lauri Suurpää, *Death in Winterreise: Musico-Poetic Associations in Schubert's Song Cycle*, Indianapolis 2014; Cyrcus Hamlin, „The Romantic Song Cycle as Literary Genre“, in: *Word and Music Studies. Defining the Field: Proceedings of the First International Conference on Word and Music Studies at Graz, 1997*, hrsg. von Walter Bernhart, Steven Paul Scher und Werner Wolf, Amsterdam 1999, S. 113–134.

69 Vgl. Werner Wolf „Willst zu meinen Liedern Deine Leier drehn? Intermedial Intertextuality in Schubert's ‚Der Leiermann‘ as a Motivation for Song and Accompaniment and a Contribution to the Unity of *Die Winterreise*“, in: *Essays on the Song Cycle and on Defining the Field*, hrsg. von Walter Bernhart und David Mosley (= *Word and Music Studies* 3), Amsterdam 2001, S. 121–140, hier S. 136; Cecilia C. Baumann / M. J. Luetgert, „*Die Winterreise*: The Secret of the Cycle's Appeal“, in: *Mosaic* 15 (1982), H. 1, S. 41–52, hier S. 50. Ein selbstreferentieller Bezug auf das Singen von Liedern erscheint neben der *Winterreise* u. a. auch in Beethovens *An die ferne Geliebte* op. 98 (1816) (Nr. 6 „Nimm' sie hin denn, diese Lieder“) und Robert Schumanns *Liederkreis von H. Heine für eine Singstimme und Pianoforte* op. 24 (1840) (Nr. 9 „Mit Myrten und Rosen“: „Hier sind nun die Lieder...“) sowie in Schumanns *Dichterliebe* op. 48 (1840) (Nr. 16: „Die alten, bösen Lieder“).

Anfang zurück, auf die einfache Situation des gemeinsamen Singens, von der der Zyklus ausgegangen war – eine „interchangeability of ending and beginning“⁷⁰ herstellend.

Reinhold Brinkmann hat diesen Schluss in Bezug auf Schuberts Gedicht „Klage an das Volk“ aus dem Jahr 1824 und im Anschluss an die Untersuchungen Michael Kohlhäufis zur politischen Haltung des Schubert-Kreises sozialhistorisch gedeutet.⁷¹ Die „heruntergekommene[] Musik“⁷² (Dieter Schnebel) oder „arme Musik“⁷³ (Ian Bostridge) dieses Schlussliedes spiegelt nicht nur, wie der Zyklus insgesamt, die im politischen Gedicht Schuberts beklagte Kälte und Enge einer politisch repressiven Gegenwart unter den Zeichen des Metternich'schen Obrigkeitsstaates, die, wie Schubert im Gedicht formuliert, „jedem Großes zu vollbringen wehrt“⁷⁴. Sie inszeniert auch die Kunst, hier die Musik, als letztes verbleibendes Mittel einer glaubwürdigen öffentlichen Äußerung. Und so wird zugleich Georgiades' Deutung plausibel, dass hier nicht nur der Wanderer selbst spricht, sondern es sich um einen „vor dem Vorhang gesprochenen Epilog“ handelt⁷⁵, in dem die Komponisten-Persona selbst Stellung bezieht.⁷⁶ Dass dies freilich nur im Rahmen einer kaputten Welt möglich ist, artikuliert von zwei „Outcasts“ (Brinkmann⁷⁷), die gewiss an Samuel Becketts Wladimir und Estragon erinnern,⁷⁸ zeigt auch hier, wie sehr der offene Schluss eine deutliche zeitkritische Nuance enthält. Analytisch dingfest zu machen ist das „Kaputte“ dieser Musik am metrischen Konflikt zwischen Singstimme und Klavier,⁷⁹ der den Schluss so labil und prekär wirken lässt – eine Instabilität, die auch der beschließende konventionelle Tonikaakkord kaum ausgleichen kann, zumal dieser Teil der ostinat-repetitiven harmonischen Struktur des Liedes ist. In der Version dieses Liedes von Michael Vereno, der sich selbst auf

70 Wolf „Willst zu meinen Liedern Deine Leier drehn?“, S. 130.

71 Reinhold Brinkmann, „Musikalische Lyrik, politische Allegorie und die ‚heil'ge Kunst‘. Zur Landschaft von Schuberts ‚Winterreise‘“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 62 (2005), H. 2, S. 75–97; Michael Kohlhäufi, *Poetisches Vaterland. Dichtung und politisches Denken im Freundeskreis Franz Schuberts*, Kassel 1999.

72 Dieter Schnebel, „Auf der Suche nach der befreiten Zeit. Erster Versuch über Schubert“ [1970], in: *Franz Schubert*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (= Musik-Konzepte Sonderband), München 1979, S. 69–88, hier S. 71.

73 Ian Bostridge, *Schuberts Winterreise. Lieder von Liebe und Schmerz* [2015], München 2017, S. 380.

74 „Klage an das Volk! / O Jugend unsrer Zeit, Du bist dahin! / Die Kraft zahllosen Volks, sie ist vergeudet, / Nicht einer von der Meng' sich unterscheidet, Und nichtsbedeutend all' vorüberzieh'n. / Zu großer Schmerz, der mächtig mich verzehrt, / Und nur als Letztes jener Kraft mir bleibt; / Denn thatlos mich auch diese Zeit zerstäubet, / Die jedem Großes zu vollbringen wehrt. / Im siechen Alter schleicht das Volk einher, / Die Thaten seiner Jugend wähnt es Träume, / Ja spottet thöricht jener gold'nen Reime, / Nichtsachtend ihren kräft'gen Inhalt mehr.“ (Franz Schubert, 1824, zit. nach Brinkmann, „Musikalische Lyrik, politische Allegorie und die ‚heil'ge Kunst“, S. 84f.)

75 Vgl. Georgiades, *Schubert: Musik und Lyrik*, S. 389.

76 Die Analyse von Musik auf der Basis wechselnder *personae* ist in jüngerer Zeit insbesondere von der nordamerikanischen Musiktheorie entwickelt worden, vgl. dazu u. a. Seth Monahan, „Action and Agency Revisited“, in: *Journal of Music Theory* 57 (2013), H. 2, S. 321–371; Edward Klorman, *Mozart's Music of Friends: Social Interplay in the Chamber Works*, Cambridge 2016.

77 Brinkmann, „Musikalische Lyrik, politische Allegorie und die ‚heil'ge Kunst“, S. 91.

78 Vgl. Peter Becker, „... so gehen wir doch auf dem gleichen Pfad. Versuch über eine wundersame Freundschaft in Schuberts ‚Winterreise‘“, in: *Diskussion Musikpädagogik* H. 63 (2014), S. 54–56, hier S. 55.

79 Vgl. Brinkmann, „Musikalische Lyrik, politische Allegorie und die ‚heil'ge Kunst“, S. 93–95; Arnold Feil, *Franz Schubert. Die schöne Müllerin. Winterreise*, Stuttgart 1975, S. 147–150.

einer Drehleiter begleitet,⁸⁰ kann man den sich selbst begleitenden Sänger Schubert und damit die Identität von Komponist, Wanderer und Leiermann⁸¹ mitdenken.

2.4. *Der Dichter spricht*: Exterritoriales Sprechen

Dass in der intimen, zunächst nicht für eine Konzertöffentlichkeit konzipierten Gattung des Liedes bzw. des Liederzyklus⁸² ein solches offenes Schließen besonders nahelag, lässt sich natürlich anhand von vielen Beispielen nachweisen, nicht zuletzt an Robert Schumanns *Dichterliebe*, bei der freilich, nicht anders als in der *Winterreise*, die (relative) Offenheit des Zyklusschlusses mehr mit der zirkulären Tendenz zu tun hat, auf den Anfang zurückzuweisen (wie sie bereits in der Konzeption von Beethovens *An die ferne Geliebte* angelegt war), und weniger mit einer harmonisch-tonalen „Offenheit“ bzw. Unabgeschlossenheit, wie sie sich bekanntlich am Ende des ersten Lieds *Im wunderschönen Monat Mai* angelegt ist.⁸³ Eine noch plastischere Analogie zum exterritorialen Charakter des *Winterreise*-Schlusses bietet aber gewiss *Der Dichter spricht*, das Schlussstück der *Kinderszenen* (1837–38). Das Stück hat womöglich noch mehr zueinander konträre Deutungen erfahren als Schuberts *Leiermann*. Auch hier scheint der Dichter-Komponist selbst vor den Vorhang zu treten.⁸⁴ In diesem Zusammenhang kann daran erinnert werden, dass Schumann den Titel dieses Stücks als einen der wenigen nicht vorab in seinen Briefen an Clara Wieck erwähnt, wo er bekanntlich zunächst von nur „zwölf Kinderszenen“ spricht.⁸⁵ Der exterritoriale Charakter kommt dabei vor allem durch einen Bruch im Narrativ des Zyklus zustande. Gegenüber den charakterisierenden Topoi der Szenen 1 bis 12 scheint die Dichter-Szene keinen „erzählenden“, sondern einen wahrhaft „sprechenden“ Gestus auszuprägen.⁸⁶ Es ist keine Musik des formalisierten „Als-ob“ mehr, sondern eine Musik in „freier Rede“. Einzig zum Charakter der Szene 1

80 <https://www.youtube.com/watch?v=HeKu3NCsSdw> (7.9.2020), 2013.

81 Vgl. Hans Heinrich Eggebrecht, „Vertontes Gedicht. Über das Verstehen von Kunst durch Kunst“, in: *Sinn und Gehalt. Aufsätze zur musikalischen Analyse*, Wilhelmshaven 1985, S. 213–263, hier S. 224f.; Gülke, *Franz Schubert und seine Zeit*, S. 261; Youens, *Retracing a Winter's Journey*, S. 299f.; Lawrence Kramer, „The Schubert Lied: Romantic Form and Romantic Consciousness“, in: *Schubert: Critical and Analytical Studies*, hrsg. von Walther Frisch, Lincoln 1986, S. 200–236, hier S. 218. Youens und Kramer bringen *Der Leiermann* in Verbindung mit dem romantischen „Doppelgänger“-Motiv und Schuberts gleichnamigem Lied.

82 Vgl. Martin Günther, *Kunstlied als Liedkunst. Die Lieder Franz Schuberts in der musikalischen Aufführungskultur des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 2016.

83 Vgl. Killian Sprau, „Das Lied als Fragment. Zur Frage der Zyklizität in Liedkompositionen des 19. Jahrhunderts“, in: *Musiktheorie im 19. Jahrhundert. 11. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie in Bern 2011*, hrsg. von Martin Skamletz, Michael Lechner und Stephan Zirwes, Schliengen 2017, S. 302–311.

84 Adorno setzt, ohne direkt auf Schumann zu verweisen, den Titel der 13. Kinderszene in Bezug auf das der Schlusszene von Bergs *Wozzeck* vorangehende sinfonische Zwischenspiel, in dem das „kompositorische[] Subjekt[] [...] kommentiert und im großen Orchesterzwischenpiel vorm letzten Bild vor den Vorhang des musikalischen Theaters tritt: ‚Der Dichter spricht.‘“ („Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs“, S. 345.)

85 „Kurz, es war mir ordentlich wie im Flügelkleid und hab da an die 30 kleine putzige Dinger geschrieben, von denen ich ihrer zwölf ausgelesen und ‚Kinderszenen‘ genannt habe“ (Brief Robert Schumanns an Clara Wieck, 17.3.1838, in: Clara und Robert Schumann, *Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. von Eva Weissweiler, Bd. 1: 1832–1838, Basel 1984, S. 121).

86 Freilich verbleibt dennoch auch die Szene 13 in der Sphäre des Fiktionalen, was in der Deutung Peter Rummenhöllers besonders betont wird, wo der Dichter als weiteres „Spiel“ der Kinder aufgefasst

bestehen Bezüge, wurde dort doch – mit Bezug auf die in E. T. A. Hoffmanns *Kreisleriana* auftretende Figur Johann Sebastian Bachs⁸⁷ – von „fremden Ländern und Menschen“ erzählt (mit verstecktem *b-a-c-h*-Motiv in der Mittelstimme). Insofern könnte man hier eine konventionelle narrative Rahmenfunktion annehmen, vergleichbar jener im ersten Satz von Mendelssohns „Schottischer“ Sinfonie,⁸⁸: Der Dichter tritt nicht nur nach dem Ende der Szenenfolge vor den Vorhang, sondern auch an deren Beginn. Gestützt werden kann die Interpretation einer solchen Rahmenfunktion etwa durch den Verweis auf den frühromantischen Bildungsroman, wie er in Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* vorliegt: Dem Aufbruch ins Unbekannte am Beginn des Romans „zu fremden Ländern und Menschen“ steht am Ende die Selbsterkenntnis der Berufung zum Dichter gegenüber.⁸⁹

Wenn aber Szene 1 sich an ein imaginiertes (Kinder-)Publikum wendet, so kann dies für Szene 13 nicht gelten, denn das Kind ist in der Szene 12 bereits eingeschlummert und zwar mitten im harmonischen Verlauf auf einem Quartsextakkord der Subdominante, dem nur zögerlich, gleichsam als letztes Zufallen der Augen,⁹⁰ der Grundton hinzugefügt wird. Insofern scheint zwar nicht narratologisch, wohl aber harmonisch eine Fortsetzung notwendig. Dennoch kann die harmonische Kopplung der Szenen 12 und 13 mittels der Kadenz $a-D_7-G_3$ ($ii-V^2-I^6$) kaum darüber hinwegtäuschen, dass der Dichter nun einen Ton anschlägt, der in keiner der Szenen zuvor zu hören gewesen war, trotz aller sorgfältig hergestellten motivischen und harmonischen Bezüge dieses Schlusstücks zu den vorangehenden Szenen.⁹¹ Man könnte die Szene so deuten, dass die Stimme des Dichters erst allmählich vernehmbar wird, sukzessive aus dem Kollektiv des Choralgesangs zu Beginn (wo sie sich vor allem durch die beiden auffallenden Doppelschläge in den Takten 3 und 6 artikuliert) herauswächst, zunächst im individualisierten lyrischen gebrochenen Satztypus (T. 9–12.2), der an die Szenen 1 und 10 anknüpft, sodann in einem fast unbegleiteten instrumentalen Rezitativ (T. 12.3), gerahmt durch zwei vagierende verminderte Septakkorde über *Fis* und *ais /cis*¹, das vielfältige intra- und intertextuelle Verweise verwebt (u. a. auf das Kopfmotiv der ersten Szene, auf den *Aufschwung* aus den Fantasiestücken op. 12 sowie auf Beethovens

bzw. die Konvergenz von Dichter und Kind herausgestellt wird (Rummenheller, *Einführung in die Musiksoziologie*, S. 137).

87 Thomas Koenig, „Robert Schumanns *Kinderszenen* op. 15. Hermeneutische und formalanalytische Untersuchungen“, in: *Robert Schumann II*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (= Musik-Konzepte Sonderband), München 1982, S. 299–342, hier S. 314f.

88 Keym, „Mendelssohn und der langsame Schluss“, S. 4–13.

89 Arnfried Edler, „Werke für Klavier zu zwei Händen bis 1840“, in: *Schumann Handbuch*, hrsg. von Ulrich Tadday, Stuttgart 2006, S. 214–283, hier S. 247.

90 Alfred Brendel, „Der Interpret muß erwachsen sein. Zu Schumanns ‚Kinderszenen‘“ [1981], in: *Musik beim Wort genommen. Über Musik, Musiker und das Metier des Pianisten*, München 2¹⁹⁹⁶, S. 154–166, hier S. 156. Vgl. Wolfram Steinbeck, „Robert Schumanns ‚Der Dichter spricht‘ – in musikanalytischer und philologischer Interpretation“, in: „*Vom Erkennen des Erkannten*“. *Musikalische Analyse und Editionsphilologie. Festschrift für Christian Martin Schmidt*, hrsg. von Friederike Wißmann, Thomas Ahrend und Heinz von Loesch, Wiesbaden 2007, S. 285–293, hier S. 287.

91 Vgl. Rudolph Réti, „Schumanns *Kinderszenen*: quasi Thema mit Variationen“ [1951], in: *Robert Schumann II*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (= Musik-Konzepte Sonderband), München 1982, S. 275–298, hier S. 293–295; Koenig, „Robert Schumanns *Kinderszenen* op. 15“, S. 327f.

Klaversonate op. 31, Nr. 2⁹² und dessen Streichquartett op. 132⁹³). Nach dem Rezitativ wird die Stimme des Dichters wieder undeutlicher, sie verschwimmt in der Homophonie des Chorals (T. 13–20), um schließlich allmählich, auch hier als Fade-out, in ganz weite Ferne zu entschwinden (T. 21–25).⁹⁴

Als II. Stufe der Grundtonart G-Dur sucht auch der Dichter den a-Moll-Klang immer wieder auf, mit dem die 12. Szene verklungen war. Der das Rezitativ umrahmende Choral mit dominantisch kadenzierendem Vordersatz in G-Dur (T. 1–4 / 13–16), Resultat von Schumanns intensiven Bach-Studien der Jahre 1837–38,⁹⁵ einen neuen musikalischen Historismus markierend,⁹⁶ und zugleich musikalisches Symbol jener in der ersten Szene angesprochenen „fernen Länder und Menschen“, verliert sich im Nachsatz beide Male (T. 8, T. 20) in a-Moll und wird erst am Ende durch ein stark gedehntes und aus dem *pp* heraus langsam verklingendes Sequenzmodell nach G-Dur zurückgeführt (T. 19–25). Diese Kadenz nach G-Dur, die Ausgangstonart des Zyklus in der ersten Szene, leistet somit zum einen dem Kriterium harmonischer Geschlossenheit Folge, konterkariert dieses Kriterium jedoch zugleich, indem die vermeintliche „Grundtonart“ G-Dur nur nach einer eher bemühten Wendung aus der a-Moll-Region heraus tatsächlich erreicht wird und ihre Auflösung erst im nahezu Unhörbaren stattfindet, abgeschwächt zudem durch die tiefe Lage und die Quintposition des Schlussakkords.⁹⁷

Die vagierende Harmonik, die sich im Rezitativ am deutlichsten zeigt, beschreibt zusammen mit dem fortgesetzten Wandel des Klaviersatzes und der Ausdruckscharaktere einen assoziativen, kaleidoskopartigen Formtypus, der bereits für den Schlusssatz von Bergs *Lyrischer Suite* reklamiert wurde. Und wie Bergs Schlusssatz verfügt Schumanns zugleich über höchste konstruktive Strenge. Mit nur wenig Schwierigkeiten kann das Stück als „klassischer“ Thementypus gemäß der Kriterien von Schönberg, Ratz und Caplin analysiert werden (Periode mit satzartigen Halbsätzen; „Sixteen-measure period“ als „compound theme“⁹⁸): Einer Präsentationsphrase mit variiert wiederholter Grundidee (T. 1–4/5–8) und harmonisch offenem Schluss folgt eine Fortsetzungsphrase mit figurierter Sequenzierung des Kopfmotivs (T. 9–12.3) und assoziativer, freilich stark ins Schweifend-Fantasieartige ausgeweiteter Fortspinnung (T. 12). Auf die Wiederholung der Präsentationsphrase (T. 13–20) im Nachsatz folgt dann eine fünftaktige Schlusskadenz in der Grundtonart.⁹⁹ Wie Berg so versteht es

92 Vgl. Hubert Moßburger, „Was, wie und warum ‚Der Dichter spricht‘. Zu Robert Schumanns Poesie der letzten Kinderszene“, in: *Diskussion Musikpädagogik* H. 71 (2016), S. 45–51, hier S. 46.

93 Vgl. Edler, „Werke für Klavier zu zwei Händen bis 1840“, S. 247.

94 Autobiographische Deutungen, die in der Stimme des (Ton-)Dichters Schumann selbst erkannten, setzen mit Clara Wiecks Briefen ein („Den Dichter kenn ich; tief ins Innere sind mir seine Worte gedrungen“; Brief Clara Wiecks an Robert Schumann vom 21./22.3.1839; „[...] und denke es auch immer noch, ist es denn wahr daß der Dichter der da spricht Mein sein soll, ist denn das Glück nicht zu groß?“, Brief Clara Wiecks an Robert Schumann vom 24.3.1839, in: Clara und Robert Schumann, *Briefwechsel*, Bd. 2: 1839, Basel 1987, S. 451 und 458) und wurden u. a. von Koenig sogar auf die spezifische überlieferte Sprechweise Schumanns ausgedehnt, die in diesem Stück einkomponiert sein soll (Koenig, „Robert Schumanns *Kinderszenen* op. 15“, S. 311).

95 Vgl. Edler, „Werke für Klavier zu zwei Händen bis 1840“, S. 247.

96 Vgl. Rummenhöller, *Einführung in die Musiksoziologie*, S. 121.

97 Vgl. Steinbeck, „Robert Schumanns ‚Der Dichter spricht‘“, S. 290.

98 Vgl. William E. Caplin, *Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, New York 1998, S. 65–69.

99 Vgl. Moßburger, „Was, wie und warum ‚Der Dichter spricht‘“, S. 49. Moßburger wendet eine vergleichbare Deutung allerdings nur auf die ersten zwölf Takte an, wobei er die großenteils im

auch Schumann also eine strenge formale Rahmung mit einer solchen Fülle an – nur fragmentarisch aufgegriffenen – Referenzen und Assoziationen zu füllen, dass der „architektonische“ Charakter der Form gleichsam in sich zusammenfällt und so die Unbegrenztheit des Zeitkontinuums erfahrbar wird; kindliche Fantasie sabotiert die Ordnungsversuche des „erwachsenen“ Dichters: „Während das Zeitgefühl des Kindes aufgehoben scheint, tickt im Hintergrund die Uhr der Erwachsenen-Welt.“¹⁰⁰

Unter diesem Gesichtspunkt scheint es besonders signifikant, dass der offene Schluss eine Destabilisierung formaler Prozesse reflektiert, die in der Regel bereits vor dem Beginn des Satzes oder -stückes eingesetzt haben. In solcher „Logik des Zerfalls“ findet die moderne Selbstreflexion *im* Kunstwerk eine besonders adäquate Darstellung.

2.5. „Aber in der kalten Morgenstunde“: Aporien des (offenen) Schlusses im 20. Jahrhundert

Wenn so also eine „vagierende“ formale und harmonische Struktur als eine Art Vorbedingung des offenen Schlusses erscheint, so mag man dabei an Arnold Schönbergs bekannte Charakterisierung „vagierender Akkorde“ in seiner *Harmonielehre* denken, die mit unnachahmlicher (und häufig zitierter) Metaphorik bezeichnet werden als „heimatlos zwischen den Gebieten der Tonarten herumstreichende Erscheinungen von unglaublicher Anpassungsfähigkeit und Unselbständigkeit; Spione, die Schwächen auskundschaften, sie benützen, um Verwirrung zu stiften; Überläufer, denen das Aufgeben der eigenen Persönlichkeit Selbstzweck ist; Unruhestifter in jeder Beziehung, aber vor allem: höchst amüsante Gesellen.“¹⁰¹

Gewiss ist, dass die Auflösung der Tonalität, die eng mit der Ausbreitung solcher vagierenden Harmonik korreliert, auch die Grenzregionen des musikalischen Kunstwerks instabiler werden ließ und insofern der offene Schluss in Werken nach 1910 bzw. nach 1945 zu einer naheliegenderen Option wurde. Schönberg nimmt dies zum Anlass, um grundsätzlich über die Möglichkeiten musikalischen Schließens zu reflektieren und kommt dabei zu durchaus provokativen Schlussfolgerungen:

Die Musik gleicht [...] einem Gase, welches an sich ohne Form, aber von unbegrenzter Ausdehnung ist. Bringt man es jedoch in eine Form, so erfüllt es diese, ohne sich an Masse und Inhalt zu verändern. Wenn ich solches bedenke, muß ich es für schwer, ja fast für unmöglich halten, den Schluß wirklich zwingend zu gestalten.

[...] der Vergleich [der Musik] mit der Unendlichkeit könnte kaum nähergerückt werden, als durch eine schwebende, sozusagen unendliche Harmonie, durch eine, die nicht Heimatschein und Reisepaß beständig mit sich führt, Ausgangsland und Reiseziel sorgfältig nachweisend. Es ist ja recht nett von den Bürgern, daß sie gerne wissen möchten, wo die Unendlichkeit anfängt und wo sie aufhören wird. Und man kann es ihnen verzeihen, daß sie einer Unendlichkeit, die sie nicht nachgemessen haben, wenig Vertrauen entgegenbringen. Aber die Kunst, soll sie irgend etwas mit dem Ewigen gemein haben, hat das Vakuum nicht zu scheuen.¹⁰²

Kleinstich gehaltenen Noten im rezitativisch geweiteten Takt 12 nach der Fermate eine Folie von vier 4/4-Takten erkennt und die somit entstehenden 16 Takte vor dem Doppelstrich als „16-taktigen Satz“ (8+4+4) interpretiert. Vgl. auch Rummenhüller, *Einführung in die Musiksoziologie*, S. 119, Rathert, „Ende, Abschied und Fragment“, S. 218f., Steinbeck, „Robert Schumanns ‚Der Dichter spricht‘“, S. 289.

100 Moßburger, „Was, wie und warum ‚Der Dichter spricht‘“, S. 49.

101 Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Wien ³1922, S. 309f.

102 Ebd., S. 155–157.

Der von Schönberg hier noch, wenngleich ironisch gebrochen, in Anspruch genommene, auf die Sphäre der Kunstreligion verweisende „Ewigkeits“-Topos geriet zunehmend in Konflikt mit den angesprochenen Zerfallstendenzen. Eine neorationale Begrenzung der musikalischen Diskursivität auf die Entfaltung des „nackten Materials“ wurde von Anton Webern in der berühmten Aussage zusammengefasst, bei der Komposition der *Sechs Bagatellen* für Streichquartett op. 9 (1911–13) habe er „das Gefühl gehabt: Wenn die zwölf Töne abgelaufen sind, ist das Stück zu Ende“.¹⁰³ Dieser Aspekt einer konstruktiven Zeit- und Formgestaltung traf bekanntlich auf Adornos scharfe Kritik, nicht zuletzt weil so, aus Sicht Adornos, eine „geschichtslose [...] Statik“ etabliert werde mit dem Ideal der „Meisterschaft als Herrschaft“¹⁰⁴. Deren Konsequenz sei, dass es kein Schließen mehr gebe, sondern nur noch ein Abbrechen:

Es rechnet zu den auffälligsten Merkmalen von Schönbergs Spätstil, daß er keine Schlüsse mehr zuläßt. Harmonisch gibt es ohnehin seit der Auflösung der Tonalität keine Schlußformeln mehr. Nun werden sie auch in der Rhythmik beseitigt. Immer häufiger fällt das Ende auf den schlechten Taktteil. Es wird zum Abbrechen.¹⁰⁵

Als eine wesentliche Neuerung der zahllosen explizit auf die Zeitdimension hin konzipierten und komponierten Werke der 1950er und 60er Jahre kann die Forderung nach dem Doppelcharakter von konstruktiv durchwirkter und am Phänomen erfahrener Zeit gelten. Früh erkannte man gerade die von Adorno artikuliert Gefahr einer rein konstruktivistisch bestimmten Zeit-Form und bemühte sich um eine enge Kohäsion zwischen Material, Struktur und Form in den seriellen und postseriellen Kompositionen, etwa indem Karlheinz Stockhausen und Helmut Lachenmann (mit unterschiedlichen Akzenten) forderten, die „Erlebniszeit“ bzw. die „Eigenzeit“ von Klängen aus Perspektive der Hörwahrnehmung zu berücksichtigen.¹⁰⁶ Prägnant zusammengefasst hat diese Tendenz Bernd Alois Zimmermann in einer Formel, der er die „tiefste Antinomie“ zusprach: „kraft höchster Organisation der Zeit wird diese selbst überwunden und in eine Ordnung gebracht, die den Anschein des Zeitlosen erhält“¹⁰⁷. In Zimmermanns später Orchesterkomposition *Stille und Umkehr* (1970) ist diese Zeitkonzeption ins Pessimistische gewendet: Die „Überwindung der Zeit“ schlägt fehlt. Ein von Anfang an präsent Zeitraster zwingt die Musik zum Abbruch, nachdem die das gesamte Werk umfassende symmetrische Strukturfolie geschlossen ist – trotz aller Störungen im Verlauf und aller internen Unregelmäßigkeiten (etwa in Gestalt eines mit Jazz-Feeling auszuführenden „Blues-Rhythmus“). Auch wenn – ähnlich wie bei Berg – dem Schluss so als eine mittels ostinatere Zeitstrukturen inszenierte „Zwangsläufigkeit“ zufallen mag, so ist doch in diesem Werk aufgrund der ca. neunminütigen Monochromie des Klangprozesses, die nur zaghaft und oft nahezu unmerklich schattiert wird, der zyklische Aspekt

103 Anton Webern, *Der Weg zur Neuen Musik*, hrsg. von Willi Reich, Wien 1960, S. 55 (12. Februar 1932).

104 Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik* (= Gesammelte Schriften 12), Frankfurt a. M. 1971, S. 66.

105 Ebd., S. 126.

106 Vgl. Karlheinz Stockhausen, „Struktur und Erlebniszeit“ [1955], in: *Texte zur instrumentalen und elektronischen Musik*, Bd. 1: *Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens*, hrsg. v. Dieter Schnebel, Köln 1963, S. 86–98; Helmut Lachenmann, „Klangtypen der Neuen Musik“ [1966/93], in: *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden 1996, S. 1–20. Siehe dazu, Christian Utz, „Zeit“, S. 611f.

107 Bernd Alois Zimmermann, „Intervall und Zeit“ [1956], in: *Intervall und Zeit. Aufsätze und Schriften zum Werk*, hrsg. von Christof Bitter, Mainz 1974, S. 11–14, hier S. 12.

von Zimmermanns Zeitkonzeption ganz unmittelbar erfahrbar: Ohne jede Veränderung könnte der erste Takt erneut an den letzten anschließen, der erklingende Verlauf wird als Ausschnitt eines unbegrenzten Zeitkontinuums ohne Anfang und ohne Schluss verständlich. Wie bei Berg sind auch hier zeitkritische wie kunstreligiöse Implikationen kaum zu übersehen, zumal wenn man das im Jahr zuvor abgeschlossene Hauptwerk *Requiem für einen jungen Dichter* in die Deutung mit einbezieht.¹⁰⁸

Helmut Lachenmanns großes musikszenisches Werk, die „Musik mit Bildern“ *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (1988–96), weist in seiner Schlusskonzeption vielfältige Überschneidungen mit den bis hierher diskutierten Bildungen auf – es kann auch hier von einer Aktualisierung und, zum Teil negativistisch gebrochenen, Kontextualisierung kunstreligiöser Topoi ausgegangen werden. Die 24 Bilder des Werkes, gewiss nicht zufällig die Konvention 24-teiliger Zyklen (Bachs *Wohltemperiertes Klavier*, Chopins Etüden, Chopins und Debussys *Préludes*, Schuberts *Winterreise*...) aufgreifend,¹⁰⁹ erweitern das zugrunde liegende Andersen-Märchen durch eine Vielzahl von Inter- und Paratexten, zusammengefasst in Lachenmanns Text „Eine musikalische Handlung“, in dem das Klanggeschehen narrativ auf den Märchenstoff und die anderen verwendeten Text- und Bildquellen bezogen wird. Ausgangspunkt ist das Projekt der Entsentimentalisierung der rührseligen Geschichte, mit Bezug auf die politischen Dimensionen gesellschaftlicher „Kälte“¹¹⁰ (der bewusst prekäre Verweis auf Gudrun Ensslin und den RAF-Terrorismus, der über das Entzünden der Streichhölzer und die Kaufhausbrandstiftung mit dem Märchenstoff vermittelt wird) und einhergehend mit der über Platon und Leonardo da Vinci (Höhlengleichnis, Fragment Leonardos aus dem Codex Arundel) vermittelten Forderung nach Selbsterkenntnis.

Mit der *Winterreise* teilt Lachenmanns Werk nicht nur die zentrale Metapher der „Kälte“ und ihre äußerst ideenreiche musikalische Adaption und Transformation (hierzu zählt, dass den Klang- und Textsymbolen der Kälte solche des Feuers gegenübergestellt sind: Streichhölzer, Licht in der Höhle, Kaufhausbrand).¹¹¹ Auch die Schlussgestaltung entspricht in vieler Hinsicht jener Schuberts, insofern als auf eine Folge von transzendenten, mit Tod- und Verklärungstopoi assoziierbaren Szenen (bei Schubert vor allem 21. *Das Wirtshaus* und 23. *Die Nebensonnen*, freilich abrupt durch 22. *Mut!* unterbrochen;¹¹² bei Lachenmann

108 Vgl. Jörn Peter Hiekel, *Bernd Alois Zimmermann und seine Zeit*, Lilienthal 2019, S. 359.

109 Freilich „asymmetrisiert“ Lachenmann seine musikalische Handlung bewusst in 10+14 Bilder („Auf der Straße“ [1–10], „An der Hauswand“ [11–24]), wobei einige Bilder durch Untergruppierung weiter untergliedert sind (15a/b, 16a/b/c, 20a/b); außerdem ist ein Bild nicht vertont worden (14 „Ritsch 2 (Gedeckter Tisch, Gans)“ – hier findet sich in der der Partitur vorangestellten Gliederung lediglich der Vermerk „fällt aus“); die als Einschübe in die Märchenhandlung erkenntlichen Bilder auf die Ensslin- und Leonardo-Texte (Bilder 15 und 18) finden sich beide im zweiten Teil.

110 „Naturgewalt in Form von grausamer Kälte, gesellschaftliche Gewalt in Form von bürgerlich-unschuldiger Gleichgültigkeit gegenüber Hilflosigkeit und Elend“ (Helmut Lachenmann, „Klänge sind Naturereignisse“. Auszüge aus einem Gespräch mit Klaus Zehelein und Hans Thomalla“, in: *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*, Kairos CD 0012282 KAI (2002), CD-Booklet, S. 31–34). Zur zentralen Metapher der Kälte in der *Winterreise* vgl. Brinkmann, „Musikalische Lyrik, politische Allegorie und die ‚heil‘ge Kunst“, S. 87–91.

111 Vgl. Thomas Schäfer, „Musik aus der Eiseskammer der Gesellschaft. Über das Motiv der Kälte anlässlich von Helmut Lachenmanns *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*“, in: *Nachgedachte Musik. Studien zum Werk von Helmut Lachenmann*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel und Siegfried Mauser, Saarbrücken 2005, S. 128–136.

112 Bekanntlich stellte Schubert die von Wilhelm Müller vorgesehene Reihenfolge der Gedichte um, zum Teil bedingt dadurch, dass er Müllers *Winterreise* in zwei unterschiedlichen Publikationen

22. *Himmelfahrt* und 23. *Shō*) Lachenmanns letzte Szene einen „harten Schnitt“ setzt und in die Sphäre der Wirklichkeit zurückführt.¹¹³ Zudem teilt Lachenmanns Schlussgestaltung mit jener Schuberts die klangliche Kargheit, im scharfen Kontrast zu einer zuvor zelebrierten Klangfülle: Bei Schubert gehen dem letzten Lied die homophonen vollstimmigen Sätze der Nummern 21 und 23 voraus, die laut Elmar Budde einen Kondukt (*Das Wirtshaus*) und einen vierstimmigen Posaunenchor (*Die Nebensonnen*), also gemeinschaftliche Formen des Musizierens evozieren¹¹⁴ und zudem durch ihre „warmen“ Dur-Tonarten auf die Sphäre des Traums und des Transzendenten verwiesen (womit sie insbesondere an 5. *Der Lindbaum* und 11. *Frühlingstraum* anschließen). *Der Leiermann* dann ist eine Darstellung zweier isolierter Individuen in der melodisch kargen (Moll-)Wirklichkeit, in deren zaghaftem und dabei beharrlich wiederholtem Wechselgesang sich auch Ausweglosigkeit artikuliert.

Lachenmann kombiniert in 22. *Himmelfahrt* zunächst Anabasis- und Katabasis-Topoi, wobei der Komponist die „Abgründigkeit“ dieser Apotheose im Bild eines „offenen hochfahrenden Aufzug[s]“ verdeutlichte, von dem aus „die angrenzende Wand abwärts zu rasen scheint“¹¹⁵. Die so erreichten Spitzentöne hallen vereinzelt in den beiden folgenden Szenen als Echo wider, werden aber in Bild 23 zunächst durch die raumfüllenden Verschmelzungsklänge der japanischen Mundorgel *shō* gefüllt, wohl mit Bezug auf das berühmteste Stück der japanischen Hofmusik *Etenraku*, das übersetzt „Himmelsmusik“ bedeutet und die hohe Lage des Instruments bereits in diesem traditionellen Kontext assoziativ besetzt.¹¹⁶ Die interkulturelle Referenz verstärkt den exterritorialen Charakter des Bildes, der zugleich durch den „Kontrapunkt“ der gepressten Streicher einem Grundklang des Werkes anverwandelt wird. Auch bei Lachenmann werden schließlich diese beiden ins Klangräumliche weit ausgreifenden „vollstimmigen“ Konstellationen durch die karge räumliche Enge der Wirklichkeit im letzten, vierundzwanzigsten Bild konterkariert (24. *Epilog* [„Aber in der kalten Morgenstunde“]). Die hier nun auf den beiden höchsten Klaviertasten, gedämpft mit

kennenlernte; das von Müller als vorletztes Gedicht (23) vorgesehene *Mut!* stellte Schubert an die Position 22 und schuf dadurch eine spezifische Spannung zwischen Tod (Nr. 20, 21, 23, [24]) und Wirklichkeit (Nr. 22, 24), die als „quality of intentional disorder“ beschrieben worden ist (Richard Giarusso, „Beyond the Leiermann: Disorder, Reality, and the Power of Imagination in the Final Songs of Schubert’s *Winterreise*“, in: *The Unknown Schubert*, hrsg. von Barbara M. Reul und Lorraine Byrne Bodley, Aldershot 2008, S. 25–41, hier S. 25).

113 Beim jetzigen Forschungsstand kann kein intentionaler Bezug von Lachenmanns Musiktheaterwerk auf Schuberts Liederzyklus nachgewiesen werden. Die in der Paul Sacher Stiftung Basel archivierten umfangreichen Skizzen zu Lachenmanns Werk dokumentieren eine langwierige und komplexe Entstehungsgeschichte der Disposition von 24 Bildern, die keineswegs von Beginn an feststand, sondern sich nur sehr langsam herauskristallisierte. Eine in Vorbereitung befindliche Publikation des Verfassers wird sich mit dem Fragenkomplex genauer beschäftigen.

114 Elmar Budde, *Schuberts Liederzyklen. Ein musikalischer Werkführer*, München 2003, S. 84.

115 Helmut Lachenmann / Clemens Gadenstätter / Christian Utz, „Klang, Magie, Struktur. Ästhetische und strukturelle Dimensionen in der Musik Helmut Lachenmanns“, in: *Musik als Wahrnehmungskunst. Untersuchungen zu Kompositionsmethodik und Hörästhetik bei Helmut Lachenmann*, hrsg. von Christian Utz und Clemens Gadenstätter (= musik.theorien der gegenwart 2), Saarbrücken 2008, S. 13–66, hier S. 61; vgl. auch Helmut Lachenmann, „Eine musikalische Handlung“, in: *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*, Kairos CD 0012282 KAI (2002), CD-Booklet, S. 5–7, hier S. 7. Der in der geistlichen Musik seit vielen Jahrhunderten gängige Himmelfahrts-Topos kann mit der Tendenz zu verklärenden bzw. „entrückten“ Schlüssen in Zusammenhang gebracht werden, vgl. Bork, „Tod und Verklärung“.

116 Vgl. Christian Utz, *Komponieren im Kontext der Globalisierung. Perspektiven für eine Musikgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts*, Bielefeld 2014, S. 237–240.

einem Tuch, zu hörenden Impulse prägen die Klangsituation dieses Schlusses, überlagert mit tonlosen Trompeten-Kantilenen und Col-legno-Wischen der Streicher über die Saitenoberfläche sowie einer auf extrem weite Lage gestreckten „falschen“ Quint *Des₁ – gis⁴*. Die nach einem einfachen Permutations- und Zufallsprinzip aufeinanderfolgenden rhythmischen „Siciliano“-Figuren (das Lachenmann seine Tochter ausführen ließ, das Prinzip der Entsubjektivierung ins Autobiographische verlagernd¹¹⁷), die hier vielleicht als Symbole des Pastoral-Transzendenten gelesen werden können,¹¹⁸ mögen das Ticken der Sekunden, die Schritte der an der Leiche des Mädchens vorübereilenden Passant*innen oder auch nur die Faszination der unbegrenzten Möglichkeiten klangfarblicher Veränderungen gedämpfter Klaviersaiten symbolisieren. Entscheidend ist auch hier ihre Tendenz zur Entgrenzung, ihre prinzipiell uneingeschränkte Fortsetzbarkeit. Und wie im *Wozzeck* könnte dieser offene Schluss unschwer in den Anfang münden, ist dieser doch bereits von „kalten“ Klängen, quasi tonlosem Streichen, Luftgeräuschen, auch ‚eisig‘ Klirrendem“ geprägt.¹¹⁹

3. Aufführungspraktische Interpretation des offenen Schlusses als „performative Form“

Welche Kriterien ließen sich nun formulieren, um die erarbeiteten kultur- und gesellschaftsgeschichtlichen Implikationen des offenen Schlusses auch für die musikalische Interpretationsgeschichte fruchtbar zu machen? Die Forschungen des von mir derzeit geleiteten Projekts PETAL gehen davon aus, dass gerade bei komplexeren zyklischen Werken klingende Interpretationen zu ganz grundlegend unterschiedlichen Deutungen der Makroform und damit auch der Schlussbildung führen können. Dies sei hier kurz anhand von interpretationsgeschichtlichen Aspekten von Schumanns *Kinderszenen* op. 15 und Schönbergs *Sechs kleinen Klavierstücken* op. 19 (1911) veranschaulicht.

Dass die wachsende Neigung wenn nicht immer zu offenen, so doch zu anderen unkonventionellen Schlussbildungen nach 1850 mit einer verstärkten Sensibilisierung auch des Publikums gegenüber abgegriffenen Schlusskonventionen korreliert, ist in der Forschung mitunter angemerkt worden.¹²⁰ Freilich handelt es sich dabei um einen komplexen, bis in die Gegenwart unabgeschlossenen Prozess. Oft genug ist eine Sorge der Komponisten um eine angemessene Wirkung der Schlussbildungen im Konzert dokumentiert. So schrieb Robert Schumann 1839 an Clara Wieck zur Aufführung des in tiefster Lage im dreifachen *piano* verklingenden letzten Stücks aus *Kreisleriana* op. 16 (1838), sie solle „das *dimin.* zum Schluß in ein *crescendo*“ abändern und stattdessen „mit ein Paar starker *Accorde*“ schließen, „sonst bleibt der Beifall aus“¹²¹. Franz Liszt wiederum stellte es den Interpreten seiner *Dante-Symphonie* (1855–56) frei, statt des offenen Schlusses auf dem sich in paradiesische Höhen im dreifachen *piano* verflüchtigen Quartsextakkord von H-Dur einen pompö-

117 Lachenmann / Gadenstätter / Utz, „Klang, Magie, Struktur“, S. 61.

118 Eberhard Hüppe, „Rezeption, Bilder und Strukturen: Helmut Lachenmanns Klangszenerien im Lichte transzendenter Gattungshorizonte“, in: *Helmut Lachenmann: Musik mit Bildern?*, hrsg. von Matteo Nanni und Matthias Schmidt, München 2012, S. 71–95, hier S. 89f.

119 Lachenmann, „Eine musikalische Handlung“, S. 5.

120 Steinbeck spricht vom „Anteil an mitkalkulierter und mitkomponierter Öffentlichkeit“ in den Traditionen musikalischer Schlussbildung („Das eine nur will ich noch – das Ende“, S. 286).

121 Brief Robert Schumanns an Clara Wieck vom 1., 3. und 4. Dezember 1838, in: Clara und Robert Schumann, *Briefwechsel*, Bd. 1, S. 311. Schumann war somit ohne Weiteres bereit, die hier sehr deutliche zyklische Konzeption, die Schluss und Beginn des Zyklus miteinander verbindet (tiefe Lage, rasches Tempo) aus wirkungsästhetischen Erwägungen aufzugeben.

sen Tutti-Schluss im *fortissimo* zu wählen (– zum Entsetzen des Widmungsträgers Richard Wagner).¹²² Noch wenige Jahre zuvor hatte sich Liszt in der h-Moll-Sonate (1852–53) für einen zirkulär auf den Beginn zurückverweisenden langsamen und leisen Schluss entschieden (übrigens ebenfalls auf einem Quartsextakkord von H-Dur, dem hier allerdings ganz am Ende ein kurzes Subkontra-H-Achtel angefügt ist), der als Zielpunkt einer (fast vollständig) rückläufigen Reminiszenz der fünf Hauptthemen der Sonate erscheint.¹²³ Dafür verwarf Liszt einen Stretta-Schluss mit konventioneller Überbietungsdraturgie, von dem nur der erste Abschnitt in der Endfassung erhalten blieb.¹²⁴

Besondere Rätsel haben Schumanns Hinweise und Äußerungen zur Interpretation der Kinderszene *Der Dichter spricht* sowie der *Kinderszenen* insgesamt aufgegeben. Der überwiegende Teil der Tonaufnahmen des Stücks geht von einer rhythmisch besonders freien Deutung dieser Schlusszene aus, den Gestus eines gleichsam improvisierenden Dichtens durch sehr freie Modifikationen eines insgesamt langsamen Tempos nachzeichnend. Eine solche Konzeption scheint gestützt zu werden zum einen durch briefliche Äußerungen Schumanns, die *Kinderszenen* seien „sacht u. zart u. glücklich“¹²⁵, was sich hier wohl auch auf die Ausführung beziehen mag, und besonders die Ermahnung vom 17.3.1839, Clara Wieck solle das *Bittende Kind*, das *Kind im Einschlummern* und *Der Dichter spricht* „nur ja noch einmal so langsam [nehmen], als Du es bisher genommen. Das ist auch recht arrogant von mir, nichtwahr? Aber ich kenne Dich, Klärchen, und Dein Feuer!“¹²⁶ Zudem schrieb Schumann in seinem handschriftlich annotierten Widmungsexemplar für Franz Liszt vom 1.3.1839, das auf einem Vordruck ohne Tempoangaben basiert, „Sehr langsam“ über *Der Dichter spricht* und „Langsam“ über *Bittendes Kind* und *Kind im Einschlummern*, was genau mit den Anweisungen für Clara Wieck im Brief vom 17.3.1839 korrespondiert.¹²⁷

Nun widerspricht Schumanns Metronomangabe in der Erstaussgabe von 1839 vollkommen diesen Richtlinien. Mit Viertel = 112¹²⁸ liegt diese Angabe nicht nur deutlich über jener, die Clara Schumann für ihre Instruktive Ausgabe 1886¹²⁹ wählte (Viertel = 92), beide

122 Vgl. Stollberg, „Pflaumenweiche Enden?“, S. 393.

123 Die Takte 700–760 bringen die fünf Themen in der Reihenfolge d, e, c/b, a (T. 700–710, 711–728, 729–749, 750–760). Vgl. auch Rathert, „Ende, Abschied und Fragment“, S. 221, der die (kunst-)religiöse Fundierung des zyklischen Konzepts in Liszts Sonate in Anlehnung an die theologische Symbolik Alphonse de Lamartines hervorhebt.

124 Vgl. Keym, „Mendelssohn und der langsame Schluss“, S. 18f. Die in der Endfassung mit Takt 650 einsetzende Stretta greift auf eine entsprechende Analogiestelle der Exposition zurück (T. 650–672 / 255–276) und steigert sich dann ins Presto (T. 673) und Prestissimo (T. 682) und mündet schließlich in das „heroische“ Thema d (T. 700).

125 Brief Robert Schumanns an Clara Wieck vom 3.8.1838, in: Clara und Robert Schumann, *Briefwechsel*, Bd. 1, S. 219.

126 Brief Robert Schumanns an Clara Wieck vom 17.3.1839, in: Clara und Robert Schumann, *Briefwechsel*, Bd. 2, S. 447.

127 Vgl. Udo Zilkens, *Robert Schumann. Die Kinderszenen im Spiegel ihrer Interpretationen seit Clara Schumann durch Musiktheoretiker und Pianisten*, Köln-Rodenkirchen 1996, S. 16.

128 Alle Tempoangaben hier und im Folgenden werden in Schlägen pro Minute (beats per minute, bpm) gemacht.

129 „Das Konzept praktisch eingerichteter Ausgaben war zunächst von Carl Czerny mit seiner Ausgabe von Bachs Klavierwerken ab 1837 (Leipzig: Peters) entwickelt worden, der Begriff ‚Instruktive Ausgabe‘ etablierte sich dann durch die ab 1869 von dem Stuttgarter Musikpädagogen Sigmund Lebert herausgegebene *Instructive Ausgabe klassischer Klavierwerke* (14 Bände in sechs Abteilungen), an der u. a. Hans von Bülow und Franz Liszt mitwirkten.“ (Thomas Synofzik, „Die Instruktive Ausgabe Clara

Angaben liegen auch signifikant über dem gewählten Tempo im Großteil der Tonaufnahmen. Selbst wenn man den sehr gründlichen neueren Forschungen von Matthias Wendt folgt, die überzeugend darlegen, dass Schumanns Metronome vor 1852 unzuverlässig gewesen sein dürften,¹³⁰ so bleibt doch auch das relative Tempo dieser Schluss-Szene im Verhältnis zu den anderen Szenen des Zyklus sowohl in Robert als auch in Clara Schumanns¹³¹ Metronomisierungen außerordentlich hoch. In Robert Schumanns Tempodramaturgie entsprechen sich weitgehend die Tempi der „Achsen-Szenen“ 1/2, 7 und 13 (1/2: 108/112, 7: 100, 13: 112 – also auch mit einer äußerst zügig konzipierten *Träumerei*), ebenso jene der Szenen 3–6 und 8 (132/138), während 9–12 allmählich zum hohen Tempo des Schlusstückes zurückzuführen scheinen (76–69–96–92).¹³²

Von einer untersuchten kleinen Auswahl von 16 der insgesamt weit über einhundert Tonaufnahmen von *Der Dichter spricht*¹³³ (Abb. 2) liegen jene der Clara-Schumann-Schülerinnen Fanny Davies 1929 (81,9) und Adelina de Lara 1951 (85,8) sowie von Elly Ney 1934 (83,5), Jörg Demus 1968 (82,0) und Vladimir Horowitz 1987 (81,9) annähernd im von Clara, nicht aber in dem von Robert Schumann bezeichneten Tempobereich – im deutlichen Gegensatz zu einer Auswahl von Aufnahmen bekannter Interpret*innen, deren Tempi zwischen 56 und 76 liegen (Minimum Alfred Cortot 1935: 56,6, Maximum Martha Argerich 1965: 76,0).¹³⁴ Eine bei einem Projektworkshop in Graz am 18.12.2018 entstandene Tonaufnahme mit den Tempi von Schumanns Erstausgabe durch Kilian Sprau, der eine

Schumanns“, in: Robert Schumann, *Variationen über den Namen Abegg op. 1. Instruktive Ausgabe von Clara Schumann*, Reprint, kommentiert und hrsg. von Thomas Synofzik, Köln 2017, o. S.) Im Gegensatz zu Bülows Ausgaben beschränkt sich Clara Schumanns Instruktive Ausgabe auf die „Ergänzung von Fingersatz und Pedalbezeichnung sowie [...] eine Revision der Metronombezeichnungen“ sowie Fußnoten mit Hinweisen auf die von Schumann gewünschte Vortragsweise und vereinzelt in Klammern gesetzte Zusätze wie „(marcato)“. Neuauflagen der Instruktiven Ausgabe Clara Schumanns durch Carl Reinecke (1895) und Wilhelm Kempff (1932) sind durch Zusätze der beiden Pianisten problematische (und freilich auch interessante) Quellen (vgl. auch Claudia Vries, „Zum Schicksal von Clara Schumanns ‚instruktiver Ausgabe‘ der Klavierwerke Robert Schumanns“, in: *Musik in Leipzig, Wien und anderen Städten im 19. und 20. Jahrhundert: Verlage, Konservatorien, Salons, Vereine, Konzerte*, hrsg. von Stefan Keym, Katrin Stöck und Helmut Loos, Leipzig 2011, S. 88–100 sowie Zilkens, *Robert Schumann. Die Kinderszenen*, S. 40–43). In der Edition Dohr erscheint seit 2017 ein Reprint der Instruktiven Ausgabe, kommentiert und herausgegeben von Thomas Synofzik.

130 Matthias Wendt, „Tempora mutantur oder Wie viele Metronome besaß Robert Schumann eigentlich?“, in: *Schumann-Studien* 10 (2012), S. 217–240.

131 Clara Schumanns Metronome dürften, wie Wendt darlegt, auch um 1886 kaum zuverlässiger gewesen sein (ebd., S. 224–226).

132 Dabei ist zu beachten, dass das Tempo von Nr. 10 (Viertel = 69 bei 2/8-Takt) über das Verhältnis 1:2 zugleich jenem von Nr. 3 (Viertel = 138, 2/4-Takt), Nr. 4 (Achtel = 138, 2/4-Takt), Nr. 6 (Viertel = 138, 3/4-Takt) und Nr. 8 (Viertel = 138, 2/4-Takt) entspricht.

133 Einen diskographischen Überblick von Aufnahmen bis ins Jahr 1996 bietet Zilkens, *Robert Schumann. Die Kinderszenen*, S. 77–79; vgl. auch Harald Eggebrecht / Dieter Holland, „Eine Schumann-Diskographie und ihre Kriterien“, in: *Robert Schumann II*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (= Musik-Konzepte Sonderband), München 1982, S. 357–366.

134 Die Tempomessungen erfolgten mit Sonic Visualiser (vgl. <https://www.sonicvisualiser.org>, 7.9.2020). Gemessen wurde in Halben, die für den vorgeschriebenen 4/4-Takt angemessenen Viertelwerte ergeben sich also aus der Verdopplung der Messwerte. Für die Angaben des Haupttempos wurde der Tempomittelwert der Takte 1–8 und 13–20 zugrunde gelegt. Die Datierung der Aufnahmen erfolgt nach dem Aufnahmedatum. Auf diskographische Angaben wird aus Platzgründen verzichtet.

Studioaufnahme desselben Pianisten im April 2019 folgte,¹³⁵ zeigt grundsätzlich, dass diese Tempoangaben nicht nur realisierbar sind, sondern auch durch die „architektonische“ Wiederkehr von Tempoplateaus interne zyklische Beziehungen deutlich nachvollziehbar machen sowie den „exterritorialen“ Schluss stärker in das Gewebe des Zyklus einbinden – selbst wenn Sprau hier tatsächlich mit 95,1 (2018) bzw. 99,1 (2019) eher in der Mitte zwischen Clara und Robert Schumanns Tempoangaben liegt.

Natürlich müssen neben dem Haupt- oder Referenztempo der Choralabschnitte auch die Tempogestaltung der Takte 9–12 und des Rezitativs (T. 12.4) sowie die Schwankungen innerhalb des Haupttempos berücksichtigt werden. Hierzu zeigt Abbildung 2 drei weitere Werte: die relativen Standardabweichungen vom Haupttempo in den Choralabschnitten (prozentual auf das Haupttempo bezogen), das Tempo der lyrischen Episode Takt 9–11/12.1 sowie die Dauer des Rezitativs (T. 12.4, in Sekunden). Insgesamt überwiegt die Tendenz, die lyrische Episode zu beschleunigen (insbesondere auch, indem die Fermate[n] von Takt 10 nicht beachtet bzw. dieser Takt sogar verkürzt wird [werden]), extreme Ausprägungen davon bieten de Lara 1951 und Argerich 1965; das gegenteilige Konzept einer Verlangsamung dieser Episode ist in beiden Aufnahmen von Horowitz, besonders in der zweiten von 1987, klar ausgeprägt. Den außerordentlich raschen Rezitativen bei Davies, Ney, Lara, Haskil und Argerich (beide Aufnahmen 1965 und 83) stehen die „verträumten“ Deutungen bei Cortot 1935,¹³⁶ Demus 1968 und Alfred Brendel 1980 entgegen. Starke Schwankungen des Choraltempos sind bei Horowitz (27,3 % in der späten Aufnahme, 19,3 % in der frühen), Demus (22,2 %) und Argerich (18,0 bzw. 18,4 %) auffallend. Eine Dissoziation der Tempoebenen kann eventuell als Anzeichen der Intention gedeutet werden, den quasi improvisatorischen Charakter des Stückes hervorzuheben, während eine stärkere Kohärenz des Tempos auf die diskutierten konstruktiv-strukturellen Grundlagen dieser „Dichtung“ zielen dürfte (vgl. 2.4.). Ob am Ende insgesamt eher ein rascheres oder eher ein langsames Tempo den Charakter des „Offenen“ in *Der Dichter spricht* vermitteln kann, muss hier nicht entschieden werden.

Betrachten wir nun abschließend wie Arnold Schönberg zeitgleich zu den oben zitierten Überlegungen über die Aporien des musikalischen Schließens einen seiner berühmtesten Schlüsse inszenierte – und wie unterschiedlich dieser Schluss in der Aufführungspraxis umgesetzt werden kann.¹³⁷ Das sechste und letzte Stück der *Sechs kleinen Klavierstücke* op. 19 (1911) kann aufgrund des Entstehungsprozesses als „exterritorial“ aufgefasst werden, wur-

135 Die Studioaufnahme wurde im Rahmen unseres Projekts auf YouTube veröffentlicht und mit der Partitur der Erstaussgabe (1839, 3. Fassung nach 1840) synchronisiert: <https://www.youtube.com/watch?v=ze6-S8bKSEM> (7.9.2020).

136 Der Videomitschnitt einer Masterclass von Alfred Cortot aus dem Jahr 1953 zeigt eindrücklich wie der Pianist seine extrem breite Deutung dieses Stückes zelebriert: „[...] il faut rêver ce dernier morceau, pas le jouer“; https://www.youtube.com/watch?v=rNUNNNNj_Qw (7.9.2020).

137 Eine ausführliche interpretationshistorische und -analytische Darstellung von Schönbergs op. 19 bietet der Aufsatz Christian Utz / Thomas Glaser, „Gestaltete Form. Interaktion von Mikro- und Makroform in 46 Interpretationen (1925–2018) von Arnold Schönbergs *Sechs kleinen Klavierstücken* op. 19“, in: *Zur performativen Expressivität des Klaviers. Aufführung und Interpretation – Symposium München, 27.–28. April 2018*, hrsg. von Claus Bockmaier und Dorothea Hofmann (= Musikwissenschaftliche Schriften der Hochschule für Musik und Theater München 13), München 2020, S. 155–220. Details zur Messung der Tempi und Dauernwerte und den untersuchten Aufnahmen sind dieser Publikation zu entnehmen.

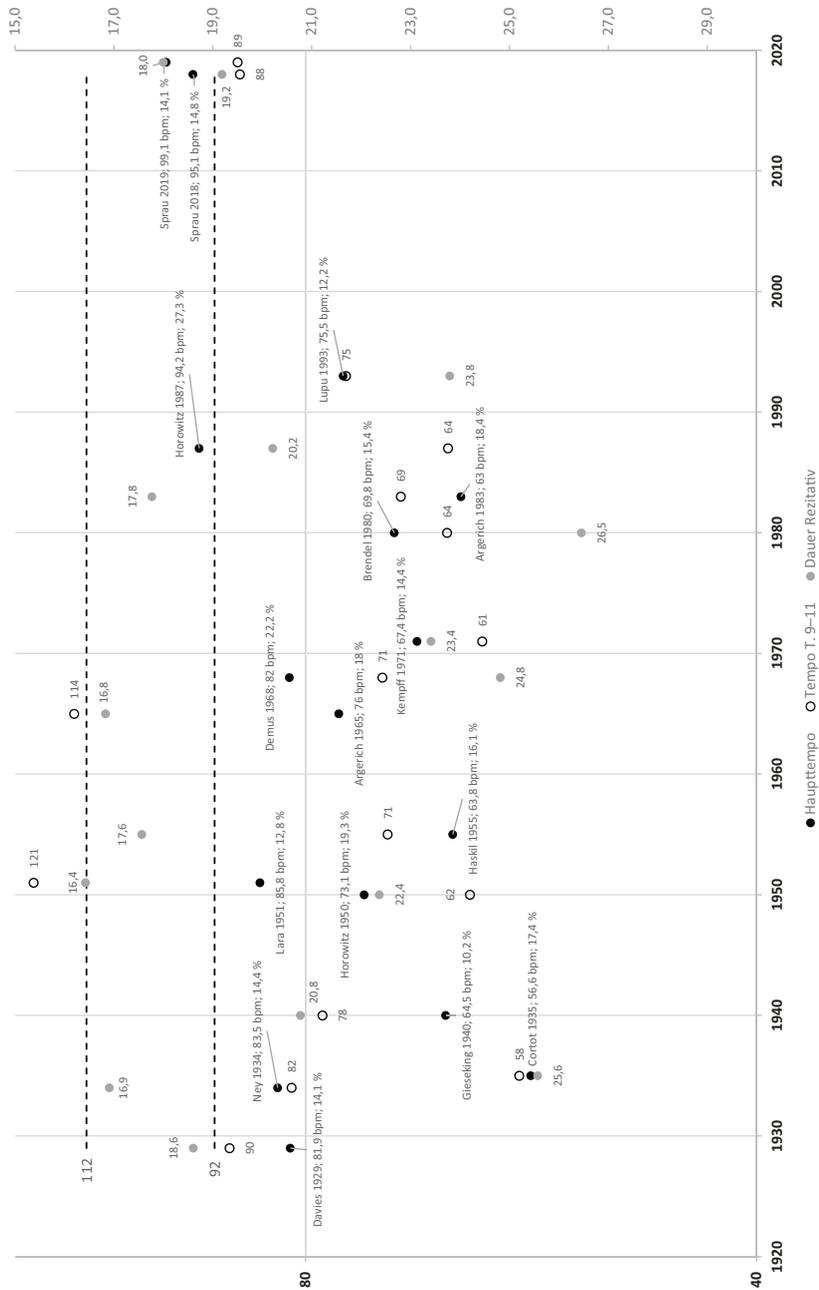


Abbildung 2: Robert Schumann, *Kinderszenen* op. 15 (1837–38), Nr. 13: *Der Dichter spricht*; Haupttempo (T. 1–8/13–20, bpm, schwarz/linke Vertikalachse) mit prozentualer Standardabweichung, Dauer des Rezitativs [Takt 12.4] (grau/rechte Vertikalachse, in Sekunden) in 16 Einspielungen (1929–2019); die gestrichelten Linien (112 bzw. 92 Schläge pro Minute) markieren die Tempoangaben in der Erstausgabe 1839 und in Clara Schumanns Instruktiver Ausgabe 1886

den doch die Stücke 1 bis 5 alle innerhalb eines Tages am 19.2.1911 niedergeschrieben, während Nr. 6 fast vier Monate später am 17.6.1911 komponiert wurde. Dass Schönberg bereits die fünf ersten Stücke als Einheit betrachtet haben dürfte, lässt sich nicht zuletzt aufgrund der markanten kadenzierenden Wendung am Ende des fünften Stückes annehmen. Auch die intertextuellen Verweise auf Kopfsatz und Finale von Mahlers Neunter Sinfonie

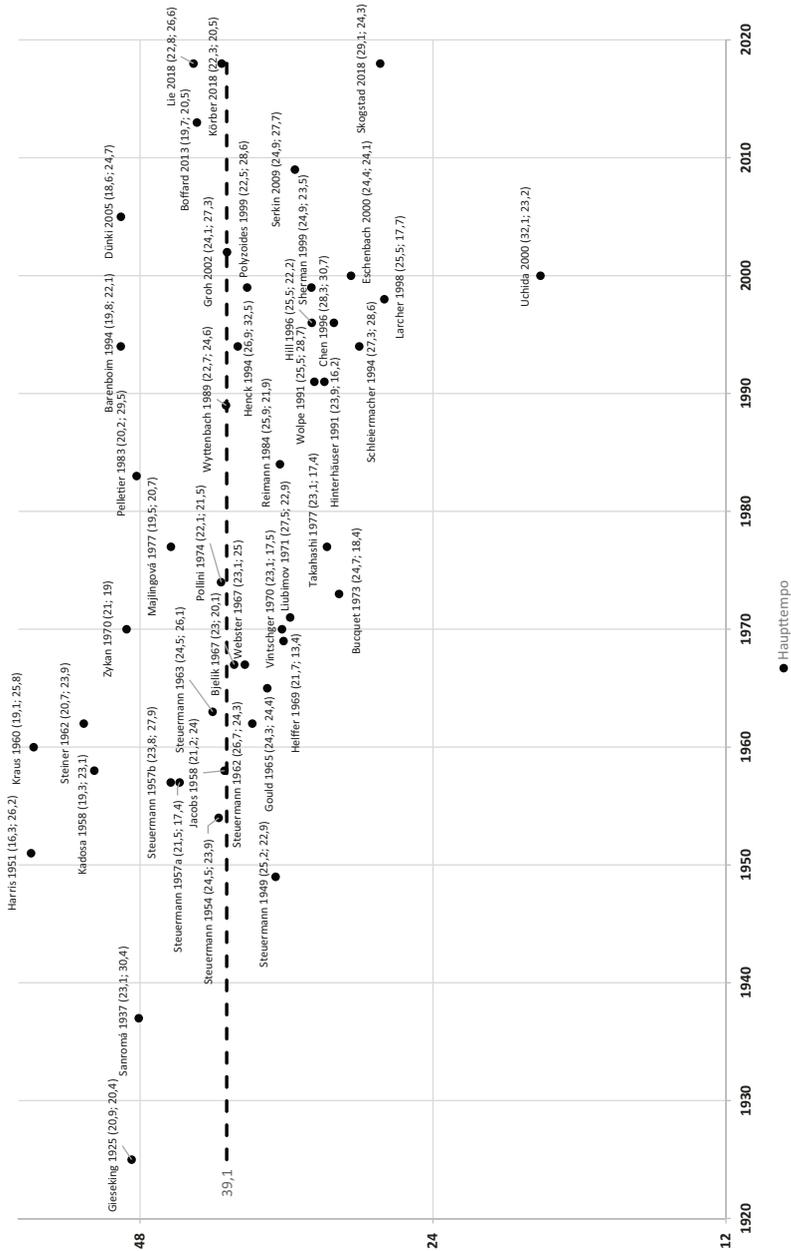


Abbildung 3: Arnold Schönberg, *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19 (1911), Nr. 6; Haupttempo in 46 Tonaufnahmen 1925–2018 (T: 1–8, bpm), Werte in Klammern: Prozentanteil des sechsten Stücks an der Gesamtlänge der jeweiligen Aufnahme (in Prozent); Prozentanteil des letzten Taktes (9) an der Gesamtdauer des sechsten Stücks in der jeweiligen Aufnahme (in Prozent)

(1909) im sechsten Stück heben dieses von den vorangehenden Stücken ab. Neben anderen deutlicheren Anspielungen, die vorangehen,¹³⁸ dürfte auch die fallende *None B-As₁* im vierfachen Piano am Ende des letzten Taktes auf die letzte melodische Bewegung am Schluss von Mahlers Neunter (*b-as* in den Bratschen) zurückgehen, wobei mit dem pedalierten

138 Vgl. dazu insbesondere Albrecht von Massow, „Abschied und Neuorientierung. Schönbergs Klavierstück op. 19,6“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 50 (1993), H. 2, S. 187–195.

Verschimmen von Akkordquinte und -sext (in Bezug auf Des-Dur, die Grundtonart von Mahles Adagio) zugleich der berühmte Quint-Sext-Schlussklang des *Lied von der Erde* (1908) aufgerufen wird.

Wie kann eine Interpretin oder ein Interpret nun diesen exterritorialen Charakter deutlich machen? Vergleichen wir zunächst das Haupttempo, das Pianist*innen für dieses Stück wählten (Abb. 3). Gemessen haben wir dazu 46 Aufnahmen aus dem Zeitraum 1925 bis 2018. Die schwarzen Punkte im Diagramm bezeichnen die absoluten Tempi, die zwischen Viertel = 18,6 (Uchida 2000) und Viertel = 62,1 (Harris 1951) schwanken. Das langsamste Tempo beträgt somit weniger als ein Drittel des schnellsten. Nun entspricht es einer in vielen anderen Studien auch beobachteten Tendenz, dass sich die meisten überdurchschnittlichen Tempi in Aufnahmen vor 1970 finden. Darunter sind auch die mit der Schönberg-Schule assoziierten Pianisten Eduard Steuermann, Karl Steiner und Else C. Kraus. Ihr größtenteils rasches Tempo – auch in den anderen fünf Stücken des Zyklus – spricht zum einen allgemein für eine anti-romantisierende Tendenz und kann zum anderen als Anzeichen dafür gewertet werden, das sechste Stück gerade *nicht* als exterritorial aufzufassen, sondern als Schlussstück eines übergreifenden Zusammenhangs. Die darin sich abzeichnende „klassizistische“, zusammenfassende Tendenz von Interpret*innen der Schönberg-Schule ist auch anhand vieler anderer Details etwa in den sechs vorliegenden Steuermann-Einspielungen von op. 19 nachweisbar.¹³⁹ Im Gegensatz dazu scheinen Einspielungen wie jene von Uchida 2000, Skogstad 2018, Chen 1996 und Liubimov 1971, bei denen der Prozentanteil des sechsten Stücks zwischen 27,5 und 32,1 % (mithin also fast ein Drittel) der Gesamtdauer des Zyklus beträgt, durchaus den exterritorialen Charakter des sechsten Stücks zu zelebrieren – und damit den Eindruck von „Offenheit“ dieser Schlussbildung tendenziell zu verstärken. Einen wesentlichen Anteil daran hat die Gestaltung des Schlusstaktes (Takt 9): Von dessen „metronomischem“ Prozentanteil an der Gesamtdauer des sechsten Stücks (ohne Berücksichtigung der Fermaten 1/9 oder 11,1 %) unterscheiden sich die von den Pianist*innen realisierten Dauern zum Teil wesentlich, sie liegen zwischen 13,4 % (Helffer 1969) und 32,1 % (Henck 1994). Uchidas Wert ist hier im Mittelfeld zu verorten (23,4 %), auch wenn sie die höchste aller Dauern für diesen Schlusstakt erreicht (33 Sekunden). Es wäre also zu unterscheiden zwischen final orientierten Interpretationen, die dem Schlusstakt durch starke Dehnung noch einmal ganz besondere Emphase verleihen bei einem ansonsten nicht übermäßig zurückgenommenem Tempo (Henck 1994, Sanromá 1937, Pelletier 1983), und jenen von Uchida paradigmatisch repräsentierten Deutungen, die dieses letzte Stück durch starke Verbreiterung insgesamt in eine „exterritoriale“ Sphäre entrücken.

*

Ein lohnender Forschungsbereich, der sich durch die hier entwickelten Überlegungen abzeichnet, wäre es wohl, dem Zusammenhang zwischen formaler Instabilität und offener Schlussbildung genauer nachzugehen und damit zu einer noch präziseren und historisch weiter differenzierten Definition des offenen Schlusses in der Musik zu gelangen. Auch wenn sicher nicht alle offenen Schlüsse als Konsequenz eines fragmentierten Formverlaufs inter-

139 Vgl. Christian Utz, „Zur Plastizität verklanglichte Form. Tempo-, Klang- und Formgestaltung in Eduard Steuermanns Einspielungen von Arnold Schönbergs *Sechs kleinen Klavierstücken* op. 19 im Kontext der Interpretationsgeschichte des Werkes“, in: *Eduard Steuermann. Musiker und Virtuose*, hrsg. von Lars E. Laubhold, München, Druck i. V.

pretiert werden können, so ist doch offensichtlich geworden, dass eine im musikalischen Prozess angelegte Selbstreflexion, die häufig auch zu einer Fragmentierung der Form führen kann, in den offenen Schlüssen besonders nachhaltig inszeniert wird und etwa im Bild der vor den Vorhang tretenden Komponisten-Persona eindrücklich nachvollzogen werden kann. Der sprechende Charakter der offenen Schlüsse, so auch des Klavierstücks op. 19, Nr. 6 und von *Der Dichter spricht*, ist dafür deutliches Indiz. Mit seinem abstrahierten Verweis auf das Modell von Mahlers Neunter blickt Schönbergs offener Schluss im Zeitkontinuum zurück, anders als die Schlüsse Bergs, Schuberts und Lachenmanns, die eine gleichgültige, „unbarmherzige“ Gegenwart bzw. eine prekäre Zukunft offenbaren. Es darf wohl als besondere Qualität des offenen Schlusses gelten, dass er die einzigartigen Möglichkeiten der Musik, Kontinuität und Diskontinuität von Zeit zu kommunizieren und zu semantisieren, in besonders faszinierender Weise Gestalt werden lassen kann.

Abstract

This article reviews the long historical process and changing significance of open endings in music from Haydn's mid-period symphonies of the 1760s to Helmut Lachenmann. Taking two case studies by Alban Berg (*Lyric Suite*, *Wozzeck*) as its starting point, the article demonstrates that open endings are often linked to ideas of cyclicity and the permanence of "objective time" as well as to a critique of social or political situations. Therefore, open endings challenge the aesthetic difference between the musical art-work and everyday experience, a tendency that can be traced back to the emergence of self-reflexivity in early 19th-century music and aesthetics and even to Haydn's earlier listener-responsive musical writing. In later 19th-century and early 20th-century music, large-scale forms increasingly posed the problem of an inability to achieve closure. Further key examples elaborate the tendency of open endings toward musical self-reflexivity and the appearance of the composer-persona at the end of a cyclic work: Schubert's *Der Leiermann* from *Winterreise*, Schumann's *Der Dichter spricht* from *Kinderszenen*, Schoenberg's concluding piece from *Six little Piano Pieces* op. 19 as well as Lachenmann's "music with images" *The Little Match-Girl*. Finally, Schumann's and Schönberg's closing pieces are considered from the perspective of performance history and analysis, highlighting the performers' substantial impact on creating (or limiting) the impression of "openness".