

Birger Petersen (Mainz)

„den 6^{ten} Juli 1859 Abend 6 Uhr 21 Minuten.“ Ein Skizzenkonvolut des jungen Josef Gabriel Rheinberger

Es ist bisher vor allem im Fall Ludwig van Beethovens¹ (und – in anderer Weise – bei Wolfgang Amadé Mozart)² gelungen, die Skizze als gleichrangiges Quellenmaterial anzuerkennen, das bisweilen über besondere Schlüsselfunktionen verfügt. Während bei Beethoven, der musikalische Ideen in stets mitgeführten Notizheften sofort festzuhalten bemüht war,³ zwischen Skizzenbüchern einerseits und Arbeitsmanuskripten andererseits, die bereits das Werk klar hervortreten lassen und als Zwischenstufe zur fertigen Partitur zu verstehen sind, eine klare archivarische und bedingt auch eine arbeitstechnische Trennung herrscht – wobei zwischen Skizzenbuch und Arbeitsmanuskript ein Hiatus besteht –,⁴ erklärt sich die Fülle an Skizzenmaterial bei Josef Gabriel Rheinberger neben der grundsätzlich anderen Schaffensweise des Komponisten durch seine intensive Unterrichtstätigkeit.

Im kulturhistorischen Kontext der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist bei einer Komponistenpersönlichkeit wie Rheinberger nach der Relevanz von Skizzen zu fragen – und nach dem Ort des zum Teil sehr umfangreichen Materials: Auch bei Rheinberger können sich Werkstattmanuskripte finden, die – wie bei Beethoven – „letzten Endes eine Serie von ‚Skizzen‘“⁵ sind. Und wie in der Literaturwissenschaft ist die Frage, welche Rolle Skizzen in der Entstehung letztgültiger Werke spielen, autortypisch und nicht ausgehend von Modellvorstellungen zu lösen.⁶ In Skizzenbüchern Rheinbergers werden gelegentlich Satzteile ausgearbeitet oder neue Kompositionen – oft auch in Reinschrift! – begonnen, während

-
- 1 Die Beethoven-Forschung gehört in diesem Zusammenhang zu den ambitionierteren Bereichen der Erkundung von Skizzen und ihrer Bedeutung für die Werkgenese; eine Zusammenfassung liefert der Band *Beethoven's Compositional Process*, hrsg. von William Kinderman, Lincoln 1991.
 - 2 Vgl. Ulrich Konrad, *Mozarts Schaffensweise. Studien zu den Werkautographen, Skizzen und Entwürfen* (= Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Philologisch-Historische Klasse III/201), Göttingen 1992.
 - 3 Vgl. Ludwig van Beethoven. *Berichte der Zeitgenossen, Briefe und persönliche Aufzeichnungen*, Bd. 1: *Berichte der Zeitgenossen*, hrsg. von Albert Leitzmann, Leipzig 1921, S. 333.
 - 4 Vgl. Bernhard R. Appel und Joachim Veit, „Skizzierungsprozesse im Schaffen Beethovens: Probleme der Erschließung und der Digitalen Edition“, in: *Die Tonkunst* 9 (2015), S. 122–130; hier: S. 122–123; vgl. Lewis Lockwood, „On Beethoven's Sketches and Autographs. Some problems of definition and interpretation“, in: *Acta musicologica* 42 (1970), S. 32–47, deutsch: „Über Beethovens Skizzen und Autographe. Einige Definitions- und Interpretationsprobleme“, in: *Ludwig van Beethoven*, hrsg. von Ludwig Finscher (= Wege der Forschung 178), Darmstadt 1983, S. 113–138.
 - 5 Lockwood, „Über Beethovens Skizzen“, S. 125.
 - 6 Vgl. Almuth Grésillon, „Critique génétique‘. Gedanken zu ihrer Entstehung, Methode und Theorie“, in: *Quarto* 1996, Heft 10, S. 14–23, sowie dies., „Erfahrungen mit Textgenese, ‚critique génétique‘ und Interpretation“, in: *Text – Material – Medium. Zur Relevanz editorischer Dokumentationen für die literaturwissenschaftliche Interpretation*, hrsg. von Wolfgang Lukas, Rüdiger Nutt-Kofoth und Madleen Podwski (= Beihefte zu *editio* 37), Berlin 2014, S. 67–79, bzw. Hermann Zwerschina, „Variantenverzeichnis, Arbeitsweise des Autors und Darstellung der Textgenese“, in: *Text und Edition. Positionen und Perspektive*, hrsg. von Rüdiger Nutt-Kofoth und Boda Plachta, Berlin 2000, S. 203–229.

vice versa in Arbeitsmanuskripten Skizzierungen anzutreffen sind; dazu kommt die Fülle an tendenziell ungeordneten Mitschriften aus Rheinbergers Unterrichtstätigkeit an der Königlichen Musikschule München und der Umstand, dass sich in der Regel unter den Skizzenmaterialien Rheinbergers auch Schüler(innen)arbeiten befinden, deren Provenienz vielfach noch zu klären ist. Insgesamt ist für das Skizzenmaterial Rheinbergers der Umstand festzuhalten, dass dieses von großer Hybridität ist: Nicht selten macht Rheinberger Gebrauch von unterschiedlichen Zeichensystemen und Zeichen, und vielfach sind seine Skizzen durchsetzt von Zeichnungen seiner Ehefrau Franziska Rheinberger.

Dass regelmäßig unbekannte Autographen mit älteren Fassungen der Kompositionen Rheinbergers – zumal kleineren Formats – in den Fokus geraten, ist auch nach Abschluss der Neuauflage der Werke Rheinbergers nicht weiter verwunderlich: Die schiere Menge des Materials, aber auch die Vielzahl der an den Manuskripten beteiligten Personen bedingen die oft verzögerte Wahrnehmung von Skizzen und Erstinstrumenten.⁷ Die Auseinandersetzung mit dem hier berücksichtigten Material aus dem Skizzenkonvolut Mus.ms. 4739 a–3 der Bayerischen Staatsbibliothek München⁸ zeitigt bemerkenswerte Ergebnisse in der Aufarbeitung des Frühwerks von Josef Gabriel Rheinberger – und fördert unter anderem eine ganze Reihe von Kompositionen zutage, die weder im Verzeichnis Hans-Josef Irmens vertreten sind⁹ noch im Rahmen der Gesamtausgabe Berücksichtigung gefunden haben.

Zur Quellenlage der Skizzen Rheinbergers

Josef Gabriel Rheinberger brachte viele seiner Werke schon in der Skizze in der endgültigen Form zu Papier, rang also offenbar selten um die Form einer Komposition.¹⁰ Notenpapier wurde von ihm in der Regel sehr sparsam eingesetzt: Er skizzierte seine Werke vor der Reinschrift in Partitur für gewöhnlich in einer Art Kurzform. Erhalten haben sich sechs gebundene, chronologisch angeordnete Skizzenbücher, sieben Mappen mit losen, weitgehend unidentifizierten und nur begrenzt taxonomierten Skizzen und weitere Einzelskizzen, die die Bayerische Staatsbibliothek München verwahrt: Die Skizzenbücher befinden sich sämtlich in der Musiksammlung der Bayerischen Staatsbibliothek, einige Einzelskizzen und weite Teile der anderen Nebenquellen lagern in Vaduz.¹¹ Die Identifizierung fremder Schreiber

7 Als Beispiel erwähnt sei an dieser Stelle die Studie von Christian Berkold, „Die unbekannte Erstfassung von Josef Rheinbergers Lied ‚Ach Wandern‘ op. 3, Nr. 1“, in: *Josef Rheinberger: Werk und Wirkung. Bericht über das Internationale Symposium anlässlich des 100. Todestages des Komponisten, München 2001*, hrsg. von Stephan Hörner und Hartmut Schick, Tutzing 2004, S. 155–170.

8 Die Arbeit an diesem Konvolut wurde ermöglicht im Rahmen eines Fellowships am Alfried Krupp Wissenschaftskolleg Greifswald, das unter anderem einen Forschungsaufenthalt an der Bayerischen Staatsbibliothek München unterstützt hat; dafür gilt der Alfried Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung (Essen) mein herzlichster Dank, außerdem Frau Dr. Uta Schaumberg (Bayerische Staatsbibliothek München) für ihre vielfältige Hilfe.

9 Vgl. Hans-Josef Irmens, *Thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke Gabriel Josef Rheinbergers* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 37), Regensburg 1974.

10 Vgl. Barbara Mohn, „Schätze in Tinte – Zur Überlieferung und Edition von Josef Gabriel Rheinbergers Musik“, in: *Hochromantische Spurensuche. Josef Gabriel Rheinberger in Vaduz, Feldkirch und München*, hrsg. von Evelyn Fink-Mennel, Jörg Maria Ortwein und Rupert Tiefenthaler (= Feldkircher Musikgeschichten 1), Feldkirch 2011, S. 39–51, hier S. 47.

11 Vgl. Uta Schaumberg, „Josef Gabriel Rheinberger (1839–1901). Aktivitäten der BSB zum 175. Geburtstag einer der zentralen Persönlichkeiten des Münchner Musiklebens des späten 19. Jahrhunderts“, in: *Bibliotheksforum Bayern* 9 (2015), S. 44–46.

aus dem Schülerkreis Rheinbergers spielt sowohl in den Skizzenbüchern als auch vor allem in den ungeordneten Konvoluten aus Rheinbergers Unterrichtstätigkeit eine Rolle.¹²

Die Konvolute und Skizzenbücher sind – meist von fremder Hand – folgendermaßen zu datieren:¹³

BSB Mus.ms. 4739 a-1	Konvolut [ohne Datierung]	12. Juli 1857, S. [195] – 10. März 1887, S. [13]
BSB Mus.ms. 4739 a-2	Konvolut [ohne Datierung]	8. September 1858, S. [80] – 10. November 1899, S. [93]
BSB Mus.ms. 4739 a-3	Konvolut [ohne Datierung]	8. Mai 1854, S. [96] – 29. August 1860, S. [117]
BSB Mus.ms. 4739 a-4	Konvolut [ohne Datierung]	26. Februar 1855, S. [61] – 20. Juli 1889, S. [69]
BSB Mus.ms. 4739 b-1	„Sketch-Book“ (Titel): „Skizzenbuch / Nr. 1 / 1876–1877“	April 1876, S. [1] – 4. Oktober 1877, S. [68]
BSB Mus.ms. 4739 b-2	„Skizzenbuch Nr. 2 / 1877–1880“	10. Oktober 1877, S. [1] – 7. Mai 1880, S. [118]
BSB Mus.ms. 4739 b-3	„Skizzenbuch, Nr. 3 / 1880–1883“	18. Mai 1880, S. [1] – 28. Dezember 1883, S. [146]
BSB Mus.ms. 4739 b-4	„Skizzenbuch Nr. 4 / 1883–1891	28. Dezember 1883, S. [3] – 11. März 1891, S. [213]
BSB Mus.ms. 4739 b-5	„Skizzenbuch, Nr. 5 / 1891–97“	11. Mai 1891, S. [1] – 16. November 1897, S. [190]
BSB Mus.ms. 4739 b-6	„Skizzenbuch, Nr. 6 / 1897–1901“	29. November 1897, S. [1] – 15. Oktober 1901, S. [68]

Eine der ältesten datierten Eintragungen findet sich am Ende der Erstniederschrift der achten Variation des *Thema mit Veränderungen für Violine, Cello u. Orgel* BSB Mus.ms. 4739 a-1 – der Datierung „Sonntag den 11. 7. 58 ½ 6 Uhr Abends bei langweiligem Regenwetter.“ folgt mit Bleistift „ist auch danach!“¹⁴

Drei weitere Konvolute mit eigener Signatur sind ebenfalls Bestandteile des Nachlasses Rheinbergers:

BSB Mus.ms. 4745–26	Konvolut [ohne Datierung]	19. Januar 1875, S. [3]– 15. August 1878, S. [25]
BSB Mus.ms. 4746–3	Konvolut [ohne Datierung]	13. August 1857, S. [4] – 22. Oktober 1858, S. [1]
BSB Mus. ms. 4738–3	Konvolut [ohne Datierung]	5. Juli 1872, S. [7] – 20. Januar 1899, S. [109] ¹⁵

12 So in der Sammlung BSB Mus.ms. 4745, aber auch im Kontext des Konvoluts BSB Mus.ms. 4738–3; vgl. die Übersicht in Birger Petersen, *Satzlehre im 19. Jahrhundert. Modelle bei Rheinberger*, Kassel 2018, Anhang 4: „Der Inhalt von Mus.ms. 4738“.

13 Die Paginierung folgt der der Bayerischen Staatsbibliothek; die Datierung folgt den frühesten bzw. spätesten nachweisbaren autographen Datierungen.

14 BSB Mus.ms. 4739 a-1, S. [17]. Die Komposition erscheint nicht in Irmens *Thematischem Verzeichnis* und trägt auch keine JWV-Nummer.

15 Das Datum „5.7.72“ erscheint sowohl auf S. [7] als auch auf S. [21]; das Datum auf S. [109] ist von fremder Hand, das letzte autographe Datum Rheinbergers ist vom 18. Februar 1883 (S. [12]).

Das Konvolut Mus.ms. 4745–26 enthält als Lose-Blatt-Sammlung vor allem Skizzen Rheinbergers, darunter zur Klaviersonate op. 47, der „Sinfonischen Sonate“ C-Dur, komponiert im März 1864 – die der Skizze (S. [26]–[29]) zufolge entweder ursprünglich vierhändig konzipiert war oder eine Überarbeitung erfuhr, die Rheinberger aber offensichtlich nicht weiterverfolgte: Schon zu Beginn des Primo-Parts fehlen zwei Takte.¹⁶ Die Niederschrift des Primo-Parts bricht nach Takt 42 ab, die des Secondo-Parts reicht bis Takt 80. Die drei erhaltenen Seiten [26]–[28]¹⁷ bilden einen Bogen mit der Seite [25] als 1v, 2r und 2v; die vierte Seite des Bogens (T. 43–80 im Secondo) ist autograph als „3“ paginiert und enthält ein knappes Bleistift-Notat am Seitenfuß sowie ein großes Fragezeichen von fremder Hand am Kopf. Das Konvolut blieb bei der Erarbeitung der Gesamtausgabe offensichtlich unberücksichtigt.¹⁸

Die Datierung dieses exterritorialen Konvoluts durch die Bibliothek („ca. 1858“) nimmt den frühestmöglichen Entstehungszeitpunkt als Ausgangspunkt, wobei die ältesten datierten Handschriften des Konvoluts – etwa der eines vierstimmigen *Pange lingua* auf S. [3], datiert auf den 19. Januar 1875 – von fremder Hand sind;¹⁹ bezeichnend für deren Provenienz ist unter anderem die besondere Gestalt des Bass-Schlüssels in den verbürgten Handschriften Rheinbergers.²⁰

Ein weiteres Skizzenkonvolut ist eindeutig zu datieren: Die Handschrift Mus.ms. 4746–3 enthält Skizzen, vor allem Unterschriftenproben Rheinbergers aus den Jahren 1857 und 1858. Der Katalogeintrag der Bayerischen Staatsbibliothek München lautet:

„[Skizzen]

(2 Bl.) Autogr. 1857/58. 34,5 x 27 cm.

Verschiedenfarbige Tinte und Bleistift. Datierungen: Bl. 1r: „22.10.[18]58“, Bl. 1v: „München 8–10. [18]58“, Bl. 2v: „München 13.8. [18]57“, Unterschriftenproben Bl. 1v, 2r, 2v.

Inhalt:

[1r] Skizze in f-Moll, Klavier; auf dem Kopf stehend: Fragment einer Arie ‚aus ‚Vestale‘ de G. Spontini‘, Gsg. mit Klavier.

[1v] ‚Praeludium zur Es-Dur Fuge‘, vgl. Mus.ms. 4694 (23

[2r] ‚Die Besoffenen (einem Freunde ins Stammbuch.)‘ für T1, T2, B. Fragment.

[2v] ‚Drei Bässe‘. Kanon für 3 Männerstimmen, Text; ‚Mir san in d[em] lustigen Menzing‘; auf dem Kopf stehend: Rezitativ des Jephta aus ‚Jephtas Tochter‘, IWV 61, Entwurf.

Text: ‚In der Angst rief ich den Herrn‘, vgl. Mus.ms. 4711, Nr. 1.

Nachlaß Rheinberger“

16 Mus.ms. 4745–26, S. [28]; in Bleistift eingefügt ist über Takt 13–15 – die nur wiederholt werden müssten, um die Gestalt von op. 47 zu erreichen – sowohl der Bindebogen als auch ein an die Buchstaben „NB“ erinnerndes Zeichen. Weitere Abweichungen begegnen in der Akkordfolge Takt 29ff.

17 Autograph und Transkription sind als Anhang 5 einsehbar unter <https://www.musik.uni-mainz.de/hochschule/forschung/>.

18 Vgl. Dorothee Göbel, „Kritischer Bericht“ zu Josef Gabriel Rheinberger, *Klavierwerke I zu zwei Händen (Sonaten)*, hrsg. von Dorothee Göbel (= GA 34), Stuttgart 1999, S. 122–133, hier S. 123; die Herausgeberin führt als Quelle nur die Handschrift Mus. ms. 4740–3 [6], datiert auf den „11.3.64“, und die Reinschrift Mus.ms. 4525 vom „9.3.66“ (bzw. „30.3.64“, vgl. ebd.) auf. Zur Sonate op. 47 vgl. Petersen, *Satzlehre im 19. Jahrhundert*, S. 159–167.

19 Die Seite weist mehrere Handschriften auf; so ergänzt offenbar Rheinberger selbst zu der kindlich-akkuraten Überschrift in lateinischer Ausgangsschrift „Pange lingua“ [...] Donnerstagprocession i. d. Domkirche“ in der ihm eigenen Kurrentschrift sowohl „u. lieben Frau.“ am Ende als auch das Wort „der“ zwischen den Titelteilen, vermutlich auch die Anführungszeichen.

20 Vgl. dazu Mohn, „Schätze in Tinte“, S. 46–47.

Die wenigen Seiten sind vermutlich nur zufällig nicht Bestandteil eines der umfangreichen Skizzenkonvolute unter der Signatur 4739 a; gleiches gilt für das auf 1869 datierte Blatt unter der Signatur Mus.ms. 8272, das aus der Skizze zu einem Vokalwerk (r) und sieben Fugenthemen (v) besteht. Dazu kommt ein Konvolut weiterer Arbeiten, die fraglos aus dem Unterrichtskontext Rheinbergers stammen und entweder eigene kontrapunktische Sätze für den Unterricht und Aufgabenkompilationen oder Arbeiten von Schülern bilden (Mus.ms. 4738–3).²¹

Ein Blick in eines der Skizzenkonvolute mag die Problemlage für die Forschung zusätzlich illustrieren: Das Konvolut Mus.ms. 4739 a–4 besteht aus insgesamt 338 nahezu sämtlich beschriebenen Seiten. Die von der Bayerischen Staatsbibliothek vorgenommene Datierung auf „1853“ beruht auf der Tatsache, dass das älteste, hier überlieferte Werk die Erstniederschrift bzw. Reinschrift des zweiten Satzes der Klaviersonate f-Moll J.W.V. 1 ist, die der erst vierzehnjährige komponierte²² und zu der sich später im Konvolut [S. 161] auch eine Skizze findet. Am Ende – S. [334]–[338] – steht allerdings der Beginn der Erstniederschrift der zweiten, „Fantasie-Sonate“ überschriebenen Orgelsonate As-Dur op. 65, die Rheinberger zwischen dem 7. und 9. Juli 1871 komponierte; das Manuskript bricht gegen Ende des zweiten Satzes ab. Eine Erstniederschrift mit Änderungen findet sich im letzten Drittel des Skizzenbuchs auf S. [291]–[294], allerdings in der Fassung für Klavier zu vier Händen.

Tatsächlich umfasst dieses Konvolut also Werke, deren Entstehungsgeschichte sich über insgesamt 18 Jahre erstreckt. Zwischen diesen Rahmendaten finden sich datierte und undatierte Skizzen und Fragmente unter anderem zu geistlichen und weltlichen Vokalwerken, zu einem nicht weiter verfolgten Klavierquartett, aber auch die Erstniederschrift von „Wallensteins Tod“, dem späteren Finalsatz des *Sinfonischen Tongemäldes „Wallenstein“* op. 10 von 1866, außerdem Gedichte – darunter „Zufriedenheit“ von Ludwig Uhland –, Konzertprogramme (S. [187]), Terminnotizen (so auf S. [206] auf dem Beginn der Erstniederschrift des Requiems b-Moll op. 60, dessen Erstfassung von 1865 stammt),²³ Adressen oder Zeichnungen. Gelegentlich offenbaren sich fremde Schreiber, so seine Frau Franziska bei den *Vier Quartetten* (S. [210] ff.), die mit „Fanny“ gekennzeichnet sind – und die in dieser Fassung in keinem Verzeichnis aufgeführt sind.

Das Skizzenkonvolut Mus.ms. 4739 a–3

Die Bayerische Staatsbibliothek München hat die Skizzenkonvolute und -hefte Rheinbergers nahezu vollständig digitalisiert. Eine Ausnahme bildet das Skizzenkonvolut Mus.ms. 4739 a–3, das in einem sehr schlechten Zustand ist, sich seit dem 3. Juli 2014 im Institut für Restaurierung befindet und noch nicht digitalisiert ist: Das Original darf wegen des fortschreitenden Papierzerfalls seit langem nicht mehr benutzt werden, stattdessen gibt es recht gute Kopien auf Papier.²⁴

Anders als alle anderen Sammlungen der Signaturgruppe Mus.ms. 4739 a ist der chronologische Radius des fraglichen Skizzenkonvoluts sehr eng: Seine Skizzen gehören alle zum Früh- bzw. Jugendwerk Rheinbergers; die ältesten Skizzen stammen vom 8. Mai

21 Zum Inhalt von BSB Mus.ms. 4738–3 vgl. Petersen, *Satzlehre im 19. Jahrhundert*, Anhang 4.

22 Vgl. Irmen, *Thematisches Verzeichnis*, S. 511.

23 Vgl. ebd., S. 160.

24 Mitteilung von Uta Schaumberg an den Verfasser vom 20. Juli 2018.

1854,²⁵ sind also dem fünfzehnjährigen Komponisten zuzurechnen, die jüngsten des Konvoluts stammen vom 29. August 1860,²⁶ sind also gerade einmal sechs Jahre älter. Eine Reihe von Seiten fehlen in der 222 Seiten umfassenden Kopie, vermutlich wurden – anders als bei den vorliegenden Digitalisaten²⁷ – leere Seiten nicht berücksichtigt.²⁸ Nicht alle Seiten des Konvoluts entstanden in München: So sind die kurzen Notate für Klavier – darunter eine „Tanzmelodie zum Volkslied Amoll“ – und Skizzen, darunter zu einem „Dixit Dominus“, auf Seite [59] mit „Schloß Hohenliechtenstein / 17.9.58.“ überschrieben.

Die hier vertretenen Gattungen sind – dem Lebensabschnitt und den Interessen des jungen Komponisten gemäß – ausgesprochen divers. Auffällig ist eine Fülle an Skizzen für eine symphonische Komposition, vor allem zu einer Sinfonie in c-Moll oder a-Moll. Die Partitur für ein sinfonisches Scherzo c-Moll verteilt sich über das Konvolut, nämlich über S. [139]–[141], paginiert als S. 37.–40., und S. [17]–[20], paginiert als S. 41.–44. Der Satz in der für Beethoven üblichen Besetzung mit Corni und Clarini in „Eb“ (S. [139]) ist versehen mit der Tempo-Bezeichnung „Vivace“ und entspricht einer Reinschrift. Die Vorzeichen stehen – wie die Schlüsselung mit der für Rheinberger typischen Form des Bass-Schlüssels – nur auf der ersten Partiturseite (S. [139]), einziger Hinweis ist im weiteren Verlauf das Notat „Corni in G“ und „Trombe in C“, S. [19]. Die Folgeseite [21] ist mit „Sinfonie amoll“ betitelt, darunter folgt skurrilerweise der Hinweis „Esdur“ und sieben Akkoladen einer Skizze ohne Vorzeichnung und defizitärer Schlüsselung (nur ein Violinschlüssel im ersten oberen System). Darüber hinaus findet sich auf S. [133]–[134] ein „Finale zur C moll Sinfonie“, über der ersten Akkolade der Seite „Cdur“. Dabei handelt es sich um ein Particell; schon auf S. [133] und vermehrt ab S. [134] finden sich Instrumentenangaben. Gleiches gilt für S. [135]–[136] – einem „Andante“ in Es-Dur –, allerdings wechselt das Querformat des Papiers zum Hochformat. Die Folgeseiten [137]–[138]: beinhalten ein Particell „Zum Scherzo der Amoll-Sinfonie v: Rheinberger.“ Hans-Josef Irmen gibt zu diesem Repertoire nur wenig Hinweise²⁹; von Interesse ist in diesem Kontext das Ergebnis der Skizzen – die im März 1856 abgeschlossene Partitur zur Sinfonie c-Moll, überliefert in Mus.ms. 6400.³⁰

Mehrfach begegnet in dieser Skizzenmappe Musik, die in Zusammenhang mit *Frithjof* steht: Rheinberger setzte sich länger mit der aus dem Schwedischen stammenden Sage in der Übersetzung von Gottlieb Mohnike auseinander. In der Sammelhandschrift Mus.ms. 4696–18 findet sich die Reinschrift der Szene für Sopran und Klavier mit dem Titel *Ingeborgs Klage*, komponiert am 25. Dezember 1858 (JWV 114)³¹; die Skizzen sind hingegen in der Mappe Mus.ms. 4739 a–3 erhalten, so etwa auf S. [38] („zu Frithjof.“) und [53] („Ouverture zu Frithjof. Andante maestoso“ vom 24. Dezember 1859); der „Mäd-

25 BSB Mus.ms. 4739 b–3, S. [96].

26 Ebd., S. [117].

27 So enthält das Skizzenkonvolut BSB Mus.ms. 4739 a–2 eine ungewöhnlich hohe Zahl von leeren Seiten (59 von insgesamt 260 Seiten).

28 Mitteilung von Uta Schaumberg an den Verfasser vom 22. Mai 2018.

29 Irmen, *Thematisches Verzeichnis*, S. 537 (zu JWV 76).

30 Der Katalogeintrag der Bayerischen Staatsbibliothek lautet: „Mus. Mss. 6400 / Sinfonie No II C moll für grosses Orchester (1. Satz). / Part. (36 S.) Autogr. 1856. 32×25 cm. / Kat. der Jugendwerke (Mus. Mss. 4736), Nr. 76 (der dort angegebene 2. Satz fehlt). / Aus dem Nachlaß von Prof. Ludwig Meier, Schüler von Rheinberger (s. eingekl. Zettel). / Auf d. Titelbl.: München 1.3.56. / Am Schluß: 15.2.56.“ Weitere Skizzen „Zur Sinfonie in C moll“ finden sich im Skizzenkonvolut Mus.ms. 4739 a–4 (S. [92]).

31 Vgl. Irmen, *Thematisches Verzeichnis*, S. 548, und Theodor Kroyer, *Joseph Rheinberger*, Regensburg 1916, S. 62f.

chenchor“ auf S. [113] findet sich in einer Reinschrift in Mus.ms. 4744–6 unter dem Titel „Mädchenchor aus ‚Frithjof.‘ (Chor der Jungfrauen Ingeborgs) / Dichtung v. G. H. Weber.“³² für zwei Sopranstimmen und Klavier mit dem Text „Die Freundin zu schmücken zum Brautaltar“, datiert auf den 21. Oktober 1860. Auch die Seiten [35] und [36] gehören zu diesem Komplex.

Darüber hinaus ist das Skizzenkonvolut Mus.ms. 4739 a–3 eine wichtige Quelle für Rheinbergers Auseinandersetzung mit der Figur der Tochter Jephthas. Die Seiten [159] bis [160] sind eindeutig der Komposition JWV 61 zuzuordnen, und das Datum der Niederschrift auf S. [160] unterstreicht, dass Rheinberger sich mindestens ein Dreivierteljahr mit diesem Sujet beschäftigte: „Vaduz den 1.8.56.“ In diesen Kontext gehört auch die Seite [22], überschrieben mit „zum Recitativ“. Unter der Signatur Mus.ms. 4711 verwahrt die Bayerische Staatsbibliothek München eine Sammelmappe zur Kantate *Jephtas Opfer* und ihrer erweiterten Fassung mit dem Titel *Jephtas Tochter*; der Katalogeintrag der Bayerischen Staatsbibliothek bemerkt: „Von Irmen im Werkeverzeichnis Rheinbergers unter dem Titel ‚Jephtas Opfer‘ zusammengefaßt.“³³ Am Ende der Mappe mit Bleistift notiert ist ein Datum: „Finis 6.5. [18]57 München.“³⁴

Der von Hans-Josef Irmen im Werkverzeichnis für die Komposition verwendete Titel ist demnach der jüngere, nur bedingt aber der letztgültige – die Uraufführung fand am 29. Dezember 1857 unter dem Titel „Jephtas Tochter“ statt.³⁵ Irmens Angabe für die Kompositionsphase („komponiert 16.6.–29.11.1857, München.“)³⁶ ist somit in zweierlei Hinsicht widerlegt: Rheinberger arbeitete bereits im Sommer 1856 an der Jephtha-Musik, und die in Mus.ms. 4711 nachweisbare Fassung – auf die sich Irmen bezieht³⁷ – wurde am 6. Mai 1857 abgeschlossen. Die frühere Datierung wird auch durch einen Brief Rheinbergers an seine Eltern vom 2. Dezember 1856 unterstrichen: „Mein Oratorium ‚Jephtas Opfer‘ habe ich im Clavierauszug fertig.“³⁸

Besonders großen Raum nimmt das Material – darunter eine komplette Erstniederschrift – der Sonate A-Dur für Violoncello und Klavier JWV 111 ein, deren Sätze allesamt skizziert vorliegen, außerdem in einer Reinschrift, auch der Solostimme. Dabei trägt die Seite [12] zwar den Titel „Adur Sonate“, gibt aber bis Seite [13] ein a-Moll-Thema und seine Verarbeitung wieder, das in der Sonate keinen Ort hat. Es handelt sich dabei ganz offensichtlich um Skizzen, die als Vorstudien zum Finalsatz der ersten Sonate für Orgel c-Moll op. 27 zu verstehen sind, mit der sich diese Seite das Fugenthema teilt:

32 Mus.ms. 4744–6, Seite [1r].

33 Blatt 1; „Beilagen: a) [Jephtas Opfer / Lobet den Herrn] Chor Nr. II [Kopftitel] Klav.Ausz., 20 S., Autograph 1857. 34, 5 x 27 cm. / b) Chor (zu Jephtas Opfer) [von Josef] Rheinberger [Kopftitel]. Text: Lobsinget Gott. / Klav.Ausz., 6 S., Autograph 1857. 33,5 x 26 cm.“

34 Ebd., vgl. Mus.ms. 4711.

35 Vgl. die Rezension in der *Neuen Münchener Zeitung*, in: *Josef Gabriel Rheinberger. Briefe und Dokumente seines Lebens*, 9 Bände, hrsg. von Harald Wanger und Hans-Josef Irmen, Vaduz 1982–1988; hier Bd 1, S. 286–289.

36 Irmen, *Thematisches Verzeichnis*, S. 532. Der Irrtum wiederholt sich im Anmerkungsapparat von *Josef Gabriel Rheinberger. Briefe und Dokumente*, Bd. 2, S. 224.

37 Irmen, *Thematisches Verzeichnis*, S. 533.

38 *Josef Gabriel Rheinberger. Briefe und Dokumente*, Bd. 1, S. 246. Weitere Skizzen zu *Jephtas Tochter* finden sich im Skizzenkonvolut Mus.ms. 4739 a–2 (S. [74]).

Notenbeispiel 1: Vergleich Mus.ms. 4739 a–3, S. [12] – op. 27, 3, Thema

Laut Martin Weyer, der als Herausgeber die beiden Bände der Gesamtausgabe mit Rheinbergers Orgelsonaten verantwortet hat, ist die „Konzept- und Reinschrift“ der Fuge „zugleich einzige autographe Quelle zu op. 27“. ³⁹ Er bestätigt diesen Befund im Kritischen Bericht unter Verweis auf eine „Konzeptschrift in den Skizzen“ ⁴⁰ ohne Verweis auf deren Provenienz und meint damit vermutlich die Erstniederschrift in Mus.ms. 4739 a–4. ⁴¹ Von einer „Konzeptschrift“ kann in beiden Fällen nicht die Rede sein.

Phasen der Liedkompositionen Rheinbergers und das Konvolut Mus.ms. 4739 a–3

Im Zentrum von Rheinbergers Liedschaffen steht das Chorlied bzw. die weltliche Chormusik, weniger das Sololied zwischen Kunstlied und Gelegenheitslied; mit zwei Vertonungen von Gedichten Tiecks und Eichendorffs finden sich am Ende des in Rede stehenden Konvoluts auch zwei vierstimmige weltliche Chöre. ⁴² Seine Liedkompositionen mit Opuszahlen erstrecken sich dennoch vom Frühwerk (die Lieder op. 3 und 4 entstanden zwischen 1857 und 1862) bis hin zum Spätwerk mit dem letzten im Druck erschienenen Liedopus 158. Rheinberger stellte seine Lieder zwar jeweils zu einem Heft zusammen, die Opera bilden aber im seltensten Fall Zyklen – ablesbar am Fehlen einheitsstiftender Motive (musikalisch oder textlich) oder sinnstiftender Tonartkonstellationen. ⁴³ So sind auch die Sololieder Rheinbergers in der kompositorischen Ausgestaltung der Gesangsstimme schlicht und

³⁹ Martin Weyer, „Vorwort“, in: Josef Gabriel Rheinberger, *Orgelsonaten I*, hrsg. von Martin Weyer (= GA 38), Stuttgart 1990, S. IX–XIV, hier S. IX.

⁴⁰ Martin Weyer, „Kritischer Bericht“, in: Josef Gabriel Rheinberger, *Orgelsonaten I*, hrsg. von Martin Weyer (= GA 38), Stuttgart 1990, S. 202–268, hier S. 202: „Vom A ist lediglich die Reinschrift der Fuge (Mbs Mus. ms. 4742) vorhanden. Eine Konzeptschrift in den Skizzen zeigt (bis auf generalbaßartige Reduktion der Takte 169ff.) bereits völlige Übereinstimmung mit A und E.“

⁴¹ BSB Mus.ms. 4739 a–4, S. [295]–[298], hier S. [295]. Die Reihenfolge in der Paginierung ist irreführend; vgl. Birger Petersen, „Rheinbergers Skizzen. Neue (Be-) Funde zur Orgelmusik“, in: *Neue Ansätze zur Skizzenforschung für die Musik des langen 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Stefanie Acquavella-Rauch und Birger Petersen (= Methodology of Music Research 10), Frankfurt am Main [2019, im Druck].

⁴² Mus.ms. 4739 a–3, S. [215]–[222]: „Vesper“ auf einen Text von Joseph von Eichendorff und „Zuversicht“ auf einen Text von Ludwig Tieck. Die undatierten Chorsätze finden sich in den Verzeichnissen der Kompositionen nicht berücksichtigt, obwohl es sich augenscheinlich um Reinschriften handelt.

⁴³ Selbst die Folge D-Dur – Fis-Dur – es-Moll – Es-Dur – G-Dur in op. 4 spricht entgegen den Vermutungen der Herausgeberin nur sehr bedingt für einen zyklischen Charakter des Opus aufgrund der elementaren Kürze; vgl. Manuela Jahrmärker, „Vorwort“, in: Josef Gabriel Rheinberger, *Lieder für Singstimme und Klavier*, hrsg. von Manuela Jahrmärker (= GA 15), Stuttgart 2004, S. XII–XX, hier S. XV.

mit einem sich meist deutlich unterordnenden Klaviersatz versehen; der Komponist knüpft an Schubert oder Mendelssohn an, weniger an Schumann.

Im Skizzenkonvolut Mus.ms. 4739 a–3 steht ein Lied aus der Feder Franziska Rheinbergers in einer Erstniederschrift – „Sterbeglocken“ (hier unter dem Namen „Fanny Hoffnaaß“)⁴⁴ – nur wenigen Vertretern der Gattung bei Rheinberger gegenüber, obwohl weite Teile seines Liedschaffens ja bereits aus den 1850er und 1860er Jahren stammen:⁴⁵ Neben „Vorüber!“ op. 3 Nr. 6 befindet sich auch eine Skizze zum „Schilflied“ auf einen Text Nikolaus Lenaus op. 26 Nr. 5 in diesem Skizzenkonvolut⁴⁶ sowie eine Skizze zu einem Mörrike-Lied – mit der sehr detaillierten Datierung „den 6^{ten} Juli 1859 Abend 6 Uhr 21 Minuten“.⁴⁷

Die *Sieben Lieder* op. 3 entstanden im für das Skizzenkonvolut Mus.ms. 4739 a–3 relevanten Zeitraum zwischen 1857 und 1861 und wurden 1862 mit einer Widmung an Franziska von Hoffnaaß – Rheinbergers späterer Ehefrau – publiziert. Rheinberger schien durch Franziska zur Publikation angeregt worden zu sein – was die exquisite Auswahl der vertonten Gedichte erklären könnte: Sie interessierte sich zeitlebens für Literatur und dichtete selbst. Rheinberger vertonte später, ab op. 55, fast ausschließlich Texte von Franziska oder solche, die von ihr übersetzt wurden. Weiterhin ist auffällig, dass somit bereits das erste veröffentlichte Liedopus mit Rheinbergers Frau in Verbindung steht – und er nach ihrem Tod kein einziges Lied mehr veröffentlichte.⁴⁸

Mit diesem ersten Zyklus streift Rheinberger den Kerntopos des Liedschaffens im 19. Jahrhundert: den Verlust der Liebe. In der ersten Zeile „Ach! Wandern, du machst mir großes Leid“ wird das große Thema des frühen 19. Jahrhunderts ganz in der Tradition Schuberts mit Leid und Trauer konnotiert – und Rheinberger verzichtet (anders als sein großes Vorbild in dieser Gattung) auf mögliche Gegensätze. Die Melancholie erscheint gewissermaßen in Schönheit geglättet und eingebettet. „Hanni (Schwester Maxentia) hat mir vor 5 Wochen geschrieben, und mir Liedertexte zum Componiren geschickt, welche ich im landwirtschaftlichen Style geschrieben und ihr zugesandt habe“⁴⁹, schreibt Rheinberger 1860 entsprechend an seine Eltern. „Als ich diese Lieder von Dir hörte, war mir als wie etwas längstvergessenes und gestorbenes erwachte – ich bekam Muth auszuharren.“⁵⁰, schreibt Franziska über diesen Zyklus; unter dem 19. Oktober 1862 heißt es:

44 Mus.ms. 4739 a–3, S. [77]: „Sterbeglocken. / Gedicht v. Eichendorff. / für eine Singstimme in / Musik gesetzt und ihrem Lehrer / Jos. Rheinberger / in freundschaftlicher Dankbarkeit / gewidmet / von / Fanny Hoffnaaß.“ Näheres zur Provenienz des Liedes bei Birger Petersen, „Franziska Rheinberger ist mutmaßliche Komponistin“. Zum Umgang mit einer bekannten Unbekannten“, in: *Interprètes et compositrices en France et en Allemagne: approches analytiques, sociologiques et historiques*, hrsg. von Catherine Deutsch, Imyra Santana, Gesine Schröder und Viviane Waschbüsch, Paris [2019, im Druck].

45 Vgl. Jahrmärker, „Vorwort“, S. XIV.

46 Mus.ms. 4739 a–3, S. [75]: Die zehn mit Bleistift notierten Takte sind überschrieben mit „Schilflied v. Lenau“ und datiert mit „Vaduz / 17.7.58“; vgl. Manuela Jahrmärker, „Kritischer Bericht“, in: Josef Gabriel Rheinberger, *Lieder für Singstimme und Klavier*, hrsg. von Manuela Jahrmärker (= GA 15), Stuttgart 2004, S. 288–322, hier S. 298. Die Skizze beginnt mit dem Einsatz der Singstimme, hier noch identisch mit den weiteren autographen Quellen, und lässt dann zwei weitere Takte mit einem Zwischenspiel folgen (vgl. ebd.).

47 Mus.ms. 4739 a–3, S. [50].

48 Vgl. Jahrmärker, „Vorwort“, S. XIXf.

49 *Josef Gabriel Rheinberger. Briefe und Dokumente* Bd. 2, S. 10.

50 Ebd., S. 142.

„Glückliche, glückliche Stunden sind es wenn ich mit Deiner Begleitung Deine Lieder singe. Es ist ein Flug über das Alltagsleben weg – gegen eine geistige Welt empor. Du hast viel nüchterne, schwere Stunden in Deinem Berufe – Du sagst es selbst – es thut mir weh wie Du neulich sagtest ausnahmsweise gäbe es Momente in denen Du nichts Anderes sein möchtest als ein Künstler. Ich schäme mich, daß ich so leichten Kaufes die Blüten Deiner Kunst, aber auch Deiner Mühen wegnehme und doch bin ich so egoistisch, froh zu sein, daß Du bist, was Du bist.“⁵¹

Das fragliche Lied „Vorüber!“ entstand auf einen Text des Lübecker Dichters Emanuel Geibel; von der fraglichen Vorlage ist in Rheinbergers Bibliothek kein Exemplar erhalten.⁵² Die Phasen der Komposition lassen sich gut über die beiden das Lied wiedergebenden Quellen nachvollziehen:⁵³

BSB Mus.ms. 4739 a–3	S. [117] Entwurfsskizze	29. August 1860
BSB Mus.ms. 4741–22	S. [2]–[4] Erstniederschrift	3. Februar 1861

In der Erstniederschrift, der Quelle Mus.ms. 4741–22, finden sich zwei Lieder auf Texte von Emanuel Geibel, nämlich neben „Vorüber!“ auch das Lied „Die Wasserrose“ JWV 131 Nr. 1.⁵⁴ Die Erstniederschrift ist versehen mit dem Hinweis „München 3./2 61.“. Das Lied erscheint hier noch in D-Dur, während der Erstdruck (Mainz: B. Schott's Söhne Ende 1862, Platten-Nr. 17192)⁵⁵ das Lied in C-Dur wiedergibt.

Die Skizze im Skizzenkonvolut Mus.ms. 4739 a–3 weist einen Entwurf des Lieds auf zwei Systemen auf: Die betreffende Seite [117] – genauer die untere Seitenhälfte der Seite – trägt keinen Titel, aber die Zahl „101“; über der 1. Akkolade steht der Hinweis „Edur“, außerdem „für Tenor v: Geibel“. Am Fuß der Seite findet sich die Datierung „29./8 60 Vaduz.“. Der Hinweis „Edur“ ist nicht ausgeführt, die Seitenhälfte trägt keine Vorzeichnung. Das erste System enthält (untextiert) die Vokalstimme, und zwar in den Strophen eins und zwei nah verwandt mit der endgültigen Fassung; Rheinberger weicht in diesem Fall von seiner Gewohnheit ab, auch sich wiederholende Strophen auszuschreiben – der Skizzensituation geschuldet.⁵⁶ Das zweite System enthält Hinweise auf die Harmonik.⁵⁷

Gegen Ende des Skizzenkonvoluts finden sich weitere Gattungsvertreter, allerdings in vollkommen anderem, auch stilistisch stark ausdifferenziertem Kontext: Die Seiten [165]–[167] enthalten „Zwei schottische Volkslieder aus einer Sammlung von William Mitchison“, auf der Titelseite irrtümlicherweise datiert mit „München 15 Oct. 1858“. Diese Titelseite

51 Ebd., S. 152.

52 Emanuel Geibel, *Gedichte*, Berlin 1855, S. 14, vgl. Jahrmärker, „Kritischer Bericht“, S. 318. Nach Rheinbergers eigenhändigem Katalog seiner Bibliothek (im Inspektionsbuch der Königlichen Musikschule München 1890–1891, Abdruck in *Josef Gabriel Rheinberger. Briefe und Dokumente* Bd. 6, S. 198–207, hier: S. 200; vgl. Jahrmärker, „Kritischer Bericht“, S. 318) besaß er allerdings einen Band „Geibel, Gedichte“.

53 Vgl. Jahrmärker, „Kritischer Bericht“, S. 291 bzw. 293.

54 Vgl. Irmen, *Thematisches Verzeichnis*, S. 554–555. Die Manuskriptangabe (ebd., S. 555) ist in Bezug auf das fragliche Lied ungenau („Autographe: Mbs 4741 u. 4695/3 u. /4“).

55 Das für die Gesamtausgabe verwendete Exemplar des Erstdrucks (RhAV A 003/1, A im Liechtensteinischen Landesarchiv) weist auf der Titelseite handschriftlich vermerkt „Erschienen 1863“ auf; vgl. Jahrmärker, „Kritischer Bericht“, S. 291.

56 Vgl. Jahrmärker, „Vorwort“, S. XIII.

57 Vgl. die Transkription, als Anhang 6 einsehbar unter <https://www.musik.uni-mainz.de/hochschule/forschung/>, bzw. Jahrmärker, „Kritischer Bericht“, S. 293.

scheint erst nachträglich in den Kontext der beiden Volksliedsätze gelangt zu sein: Der Seitenfuß weist noch Entwurfsskizzen zu einer anderen, bislang unidentifizierten Komposition auf. Bei den beiden Volksliedern handelt sich um „Charlie is my darling“, datiert „München 14.10.58“⁵⁸, und „She’s fair and fause“, datiert „München 16.10.58“.⁵⁹

Rheinberger hat sich offensichtlich an einer Sammlung schottischer Volkslieder orientiert, die William Mitchison um 1840 herausgegeben hatte: Mitchison, um 1800 geborener Musikverleger aus Glasgow, der Mitte des 19. Jahrhunderts in die USA ausgewanderte, wo er 1867 in Brooklyn starb, kompilierte in seinem *Hand-Book of the Songs of Scotland* die bekanntesten Volkslieder sowohl anonym als auch bekannter Dichter vor allem des 18. Jahrhunderts, darunter solche von John Wilson (zu dem Mitchison an den Beginn seines Handbuchs eine biographische Skizze stellt) und Robert Burns.⁶⁰ Dessen Feder entstammt sowohl „She’s fair and fause“, dessen 1789 entstandene Version bereits Joseph Haydn vertont hatte,⁶¹ als auch „Charlie is my Darling“ von 1794; dieses Lied geht eventuell zurück auf James Hogg (1770–1835) oder Carolina Oliphant, der Lady Nairne (1766–1845); eine verwandte Version ist Charles Gray (1782–1851) zuzuschreiben. Dass Rheinberger die Publikation Mitchisons vorgelegen hat, ist nicht nur wegen des unklar datierten Titelblatts offensichtlich: Rheinberger übernimmt auch die Tempobezeichnungen („Rather slow“ bzw. „With energy.“) und die Tonarten der Darstellung Mitchisons. Es gibt (bis auf wenige, fehlende oder zusätzliche Kommata) keinerlei Abweichungen von den bei Mitchison überlieferten Melodien, auch nicht hinsichtlich der Textaufteilung.⁶² Geringe Abweichungen im Text bestehen in „She’s fair and fause“ in der ersten Hälfte der zweiten Strophe:

Mitchison
Whae’er ye be that woman love,
To this be never blind,
Nae ferlie ’tis though fickle she prove,
A woman has’t by kind.

Rheinberger
Whatever you be that woman love,
to that be never blind,
Nae ferlie ’tis though fickle she prove,
a woman has’t by kind.

Beide Sätze sind in einer Reinschrift verfasst; ihre Klavierbegleitung ist ausgesprochen schlicht gehalten, wobei sowohl Artikulations- als auch dynamische Bezeichnungen vollständig fehlen. Notiert ist von „Charlie is my darling“, einem mehrstrophigen Lied, nur die erste Strophe; im Fall von „She’s fair and fause“ notiert Rheinberger die zweite Strophe in die Partitur (vgl. Anhang 7.a und 7.b).

So repräsentiert das Skizzenkonvolut Mus.ms. 4739 a–3 auf gedrängtem Raum sehr unterschiedliche Facetten eines Ausschnitts aus dem Œuvre Rheinbergers, das noch immer

58 Mus.ms. 4739 a–3, S. [166]. Ein Mikrofilm im Rheinberger-Archiv des Liechtensteinischen Landesarchivs Vaduz (RhAV 03/04) weist ein Autograph des Lieds „geschrieben am Montag den 11.10.58.“ mit der Bayerischen Staatsbibliothek München als Provenienz aus.

59 Mus.ms. 4739 a–3, S. [167].

60 Vgl. die Angaben in James D. Brown und Stephen S. Stratton, *British Musical Biography: A Dictionary of Musical Artists, Authors and Composers, born in Britain and its Colonies*, Birmingham 1897, S. 283–284.

61 Es handelt sich um Hob.XXXIa:121, erstveröffentlicht 1795 in *A Selection of Original Scots Songs*, Vol. III (No. 22); berühmt geworden sind jüngere Arrangements, darunter von den Rolling Stones (1966).

62 Vgl. *Hand-Book of the Songs of Scotland, with Music, and descriptive and historical notes*, hrsg. von William Mitchison, London und Glasgow o.J., S. 112 bzw. S. 150; ein Exemplar des *Hand-Book* ist in der Familienbibliothek Rheinbergers nicht mehr erhalten. Vgl. Petersen, *Satzlehre im 19. Jahrhundert*, S. 441–442.

seiner Wiederentdeckung harrt: Neben den volkstümlicheren „schottischen Volksliedern“ in Reinschrift und der ihnen innewohnenden Schlichtheit bis hinein in die fehlenden Details der Bezeichnungen vermag die Skizze zu „Vorüber!“ op. 3 Nr. 6 die Phasen der Komposition in feinen Verästelungen zu vermitteln, die ohne das Skizzenmaterial im Verborgenen blieben.

Vierhändiges. Zwei Fragmente aus dem Skizzenkonvolut

Das vierhändige Klavierschaffen Rheinbergers wurde bislang eher stiefmütterlich behandelt – trotz der großen Fülle an Material. Tatsächlich gehören Rheinbergers Kompositionen für Klavier zu vier Händen zu seinen populärsten Werken zu Lebzeiten; sein Werkverzeichnis weist die frühe Tarantella op. 13 (1867) und das Duo a-Moll op. 15 (1868), den Zyklus *Aus den Ferientagen* op. 72 (1868) und die Fantasie es-Moll op. 79 (1874) auf, außerdem die späte Sonate c-Moll op. 122 (1881)⁶³ – wobei es sich bei der Fantasie es-Moll nicht um eine Bearbeitung des gleichnamigen dreisätzigen Werks für Orchester handelt, sondern umgekehrt dieses erst 1876 als Instrumentation der Fantasie für Klavier zu vier Händen entstand.⁶⁴ Rheinbergers Neigung zur Bearbeitung für Klavier zu vier Händen ist auffällig und geht insgesamt deutlich über die Gepflogenheiten seiner Zeit hinaus, in der ja ohnehin das vierhändige Klavierspiel als naheliegende Vermittlungsmöglichkeit groß besetzter Orchestermusik galt: So hat Rheinberger nicht nur seine Orchesterwerke, sondern fast alle Orgelsonaten für Klavier zu vier Händen bearbeitet oder bearbeiten lassen;⁶⁵ zwei seiner vierhändigen Kompositionen – die Tarantella op. 13 und das Finale der Sonate op. 122, ebenfalls eine Tarantella – erschienen auch eingerichtet für zwei Klaviere zu acht Händen.⁶⁶

Im Skizzenkonvolut Mus.ms. 4739 a–3 finden sich gleich zwei Skizzen zu Kompositionen für Klavier zu vier Händen. In beiden Fällen handelt es sich augenscheinlich um abgebrochene Erstniederschriften zu Sonatensätzen; dieser Befund ist umso erstaunlicher angesichts des Umstands, dass Rheinberger mit der späten Sonate c-Moll nur eine einzige vollständige Sonate für Klavier zu vier Händen komponierte. Mit dem Duo a-Moll op. 15 und der Fantasie es-Moll op. 79 liegen allerdings ebenfalls Sonatensatzkonzeptionen vor.

Die Skizze zu einem Sonatensatz für Klavier zu vier Händen Des-Dur (JWV deest), die sich im fraglichen Konvolut auf S. [29] findet, bricht unmittelbar nach dem Einsatz einer zweiten Themengestalt ab Takt 25 ab.⁶⁷ Erkennbar ist ein erster thematischer Komplex in Des-Dur mit einer klar abgesetzten ersten, in sich geschlossenen sechzehntaktigen Periode (4 + 4 + 4 + 4 Takte), deren Kopf unmittelbar im Anschluss (T. 17–20) variiert aufgenommen wird. Ob die Wiederaufnahme das Material zu einer Überleitung bilden sollte, bleibt unklar: Von der Wiederaufnahme des Periodenkopfs an verliert sich der Charakter einer Reinschrift, den diese Erstniederschrift über einen längeren Zeitraum hatte; von Takt 20 an notiert Rheinberger im Secundo-Part Faulenzer, und in Takt 26 fehlt ein ganzes Viertel.

63 Vgl. ebd., S. 219.

64 Vgl. Irmen, *Thematisches Verzeichnis*, S. 212–213. Die Darstellung bei Han Theill (*Die Klavierwerke Josef Rheinbergers*, Wilhelmshaven 2001, S. 202) verdreht die Kausalitäten: Die Orchesterfassung von op. 79 ist die ältere.

65 Vgl. Petersen, „Rheinbergers Skizzen“ sowie „Franziska Rheinberger ist mutmaßliche Komponistin“.

66 Vgl. Theill, *Die Klavierwerke Josef Rheinbergers*, S. 201.

67 Vgl. die Transkription, als Anhang 8 einsehbar unter <https://www.musik.uni-mainz.de/hochschule/forschung/>.

Die zweite Themengestalt fügt sich relativ unvermittelt – bzw. nur vermittelt durch die Doppelrolle, die der Ton *f* als Terz des tonikalen Des-Dur einnehmen kann – an die Des-Dur-Periode. Der Abbruch des Notats kann mit dem Problem einer mangelnden Überleitung zusammenhängen, aber auch mit dem Umstand, dass die tonale Orientierung des zweiten Themenkomplexes (pendelnd zwischen b-Moll und dem ursprünglichen Des-Dur) dazu geführt hat, dass der Komponist den Satzanfang verworfen hat. Dabei ist die kurze Distanz vom ersten zum zweiten Themenkomplex, wie sie hier angelegt ist, gerade für Rondo-Kompositionen des jungen Rheinberger – etwa im in diesem Skizzenkonvolut unmittelbar benachbarten Rondo der Sonate A-Dur JWV 111 oder in Adagio und Rondo H-Dur für Violine und Klavier JWV 117 – durchaus üblich.

Die Situation im Fall des „Allegro molto“ Es-Dur (S. [99]–[101]) ist vergleichbar;⁶⁸ charakteristisch ist für beide Partituren der Punkt hinter der dynamischen Bezeichnung „piano“. Die Notation des „Allegro molto“ ist noch sorgfältiger erfolgt als die der Vergleichskomposition in Des-Dur; die Niederschrift der Skizze ist – abgesehen von Unregelmäßigkeiten in der Phrasierung und Artikulation – fehlerfrei und zweifellos.

Die Skizze reicht in diesem Fall bis hinter die Niederschrift des zweiten Themenkomplexes, der mit dem Einsatz von B-Dur Takt 63 beginnt. Beide Themengestalten sind sehr ausgewogen disponiert; ihre Vermittlung organisiert Rheinberger über die Betonung der beiderseitigen Medianten g-Moll, erreicht zunächst innerhalb einer „Fonte“-Bewegung (T. 44–47)⁶⁹ und dann in deren Verlängerung halbschlüssig (T. 51ff.). Die eigentliche Überleitung (T. 57–63) führt dann unmittelbar zum zweiten Thema B-Dur. Der Abbruch der Skizze, die bis zum letzten Takt wie eine Erstniederschrift wirkt, ist verknüpft mit einer erneut modellorientierten Wendung: Nachdem sich der Nachsatz des zweiten Themas in Richtung einer „Fonte“-Bewegung (T. 73ff.) und einem erneuten Trugschluss Richtung g-Moll geöffnet hat, folgt ab Takt 91 eine augenscheinlich als Überleitung angelegte Passage vagrierender Harmonik:



Notenbeispiel 2: Allegro molto JWV deest Es-Dur – T. 91–98 (Generalbass-Reduktion)

Die Generalbassreduktion macht das sequenzierende Verhalten der ersten Takte (auf *e* – *f*is – *gis*), aber auch die etwas ungelenke Enharmonik deutlich: Die Passage beginnt und endet auf F-Dur, der Dominanttonart des zweiten Themas; ob es die Kreisbewegung ist, die die Harmonik des Abschnitts trotz der augenscheinlichen Ambitioniertheit beschreibt, die Rheinberger zum Abbruch der Skizze führte, muss im Bereich der Spekulation bleiben.

Mutmaßungen über die Genese dieses „Allegro molto“ überschriebenen Satzteils – gerade in Hinsicht auf die Frage, ob es sich um ein Originalwerk für Klavier zu vier Händen handelt – sind angesichts von Details der Notation Rheinbergers angebracht: Schon in den ersten Takten des Secundo-Parts notiert Rheinberger sehr sorgfältig in mehreren Stimmen und füllt auch Leertakte mit Pausenzeichen; auffällig ist für eine Komposition für Klavier darüber hinaus die meist eher geringe Stimmzahl. Tatsächlich handelt es sich bei diesem

68 Vgl. die Transkription, als Anhang 9 einsehbar unter <https://www.musik.uni-mainz.de/hochschule/forschung/>.

69 Zum Begriff vgl. Petersen, *Satzlehre im 19. Jahrhundert*, S. 33.

Fragment um eine Transkription des Streichquartetts Es-Dur JWV 100, dessen Reinschrift Rheinberger am 22. Juni 1858 beendet hatte.⁷⁰

Die hohen Oktaven in Takt 41/42 – die im Quartett fehlen – machen deutlich, dass die Eingriffe in die Partitur instrumentenorientiert sind: Die Annahme, dass es sich bei dem Fragment in Mus.ms. 4739 a–3 um ein Arrangement des Quartettsatzes handelt, ist naheliegend. Die Fassung für Klavier zu vier Händen orientiert sich selbst im Detail der Artikulation und Dynamik am Quartett JWV 100; Abweichungen sind selten – so fehlen etwa in Takt 30 die Staccato-Punkte im Primo-Part (wie auch in Takt 45). Die einzige deutliche Abweichung ist die auffällige Überleitungsphrase Takt 59–63. Verglichen mit dem Kopfsatz von JWV 100 bricht die Fassung für Klavier zu vier Händen somit mitten in der Schlussgruppe ab; der Abbruch des Notats geht mit einer weiteren Abweichung im Detail einher – in der zweiten Takthälfte von Takt 98 steht in der Violoncello-Stimme von JWV 100 die Repetition des Tons *F*, während im Skizzenkonvolut im Bass eine Drehnote (*f*–*e*–*f*) eingefügt ist. Das Quartett JWV 100 fand in der Edition der Gesamtausgabe keine Berücksichtigung⁷¹ und wurde erst 2017 erstmalig von Christian Starke herausgegeben;⁷² das Thema des frühen Quartetts hat Rheinberger übrigens im Kopfsatz der ersten Violinsonate Es-Dur op. 77 wieder aufgegriffen.

In beiden Fällen der Sätze für Klavier zu vier Händen im Skizzenkonvolut handelt es sich um Skizzen bzw. Fragmente von Erstniederschriften, daher muss die Provenienz der Kompositionen letztlich offen bleiben; sicher ist nur, dass der Festmarsch Des-Dur JWV 138 – komponiert am 27. September 1862 –⁷³ eher nicht die früheste nachweisbare Komposition für Klavier zu vier Händen ist:⁷⁴ Das Material aus dem Konvolut Mus.ms. 4739 a–3 ist älter.

Die Auseinandersetzung mit dem Konvolut Mus.ms. 4739 a–3 fördert mehr als nur philologisch interessantes Skizzenmaterial zutage: Jenseits der verschiedenen Fassungen bereits bekannter Kompositionen und der Fragmente – wie jener für Klavier zu vier Händen – stellen vor allem die „schottischen Lieder“ eine signifikante Bereicherung des Repertoires dar. Sein Aufwuchs, den bereits eine oberflächliche Taxonomie des Konvoluts ermöglicht, macht deutlich, dass die bestehenden Verzeichnisse des Schaffens von Rheinberger (die in der Regel auf die von Franziska Rheinberger erstellten Listen zurückgehen) insbesondere in Hinsicht auf das Jugendwerk einer eingehenden Revision unterzogen werden müssen. Die Restitution von weiten Teilen des frühen Schaffens – des Jugendwerks wie auch vieler Kompositionen ohne Opuszahl – steht noch aus. Dazu gehört auch ihre Nutzbarmachung für die Praxis.

70 Vgl. Mus.ms. 4722, S. 38 (Seitenfuß).

71 Vgl. Josef Gabriel Rheinberger, *Kammermusik I: Kammermusik ohne Klavier*, hrsg. von Werner Aderhold (= GA 29), Stuttgart 2005.

72 Josef Rheinberger, *Streichquartett in Es-Dur JWV 100*, hrsg. von Christian Starke (= CS 4100), Wegscheid 2017.

73 Vgl. Irmen, *Thematisches Verzeichnis*, S. 560.

74 Vgl. Theill, *Die Klavierwerke Josef Rheinbergers*, S. 202: „Rheinbergers früheste nachweisbare Komposition für Klavier zu vier Händen ist ein ungedrucktes Gelegenheitswerk, der *Festmarsch in Des-Dur* JWV 138 vom 27. September 1862.“

Zusatzmaterial, einsehbar unter <https://www.musik.uni-mainz.de/hochschule/forschung>:

Anhang 1. Der Inhalt von Mus. ms. 4739 a–3

Anhang 2. Kritischer Bericht zur Skizze zu op. 3 Nr. 6 (vgl. Anhang 6.)

Anhang 3. Kritischer Bericht zu den *Zwei schottischen Volksliedern* JWV deest

Anhang 4. Kritischer Bericht zur Skizze des Fragments Des-Dur JWV deest

Anhang 5. Autograph und Transkription des Fragments zur vierhändigen Fassung von op. 47, 1

Anhang 6. Transkription der Skizze zu op. 3 Nr. 6

Anhang 7. Transkription der *Zwei schottischen Volkslieder* JWV deest

Anhang 8. Transkription des Fragments Des-Dur JWV deest

Anhang 9. Transkription des Fragments zur vierhändigen Fassung von JWV 100, 1

Abstract

Josef Gabriel Rheinberger's extensive sketch material is only partly explained by his intensive teaching activities. An examination of the sketch collection Mus.ms. 4739 a-3 (1854–1860) of the Bayerische Staatsbibliothek Munich offers remarkable insights into the creation of the early works of Josef Gabriel Rheinberger. It contains numerous sketches for symphonic projects, materials for *Frithjof* and *Jephthas Tochter* and fragments of sonata-form movements for piano four-hands. Of particular interest are the sketches for lieder: a song by Rheinberger's future wife Fanny Hoffnaab, an early version of „Vorüber“ op. 3 no. 6, as well as two hitherto unknown Scottish folk songs which are neither represented in the catalogue of works nor taken into account in the complete edition.